

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2022

Kristína Gabčová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDĚBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Huděbní umění

Varhany

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Kompoziční a interpretační analýza díla Messe de la Pentecôte  
od O. Messiaena v kontextu jeho výrazových prostředků**

**Kristína Gabčová**

Vedoucí práce: prof. Jaroslav Tůma

Oponent práce: Mgr. Pavel Černý

Datum obhajoby: 13. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Organ

**Master's thesis**

**Compositional and interpretive analysis of the work Messe de la Pentecôte by O. Messiaen in the context of his means of expression**

**Kristína Gabčová**

Thesis Advisor: prof. Jaroslav Tůma

Thesis Opponent: Mgr. Pavel Černý

Date of thesis defense: 13. 6. 2022

Academic title granted: MgA.

Prague, 2022

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**Kompoziční a interpretační analýza díla Messe de la Pentecôte od O.  
Messiaena v kontextu jeho výrazových prostředků**

vypracoval(a) 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**

GABČOVÁ Kristína, Kompoziční a interpretační analýza díla Messe de la Pentecôte od O. Messiaena v kontextu jeho výrazových prostředků, [Diplomová práce], Hudební Akademie Múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra klavesových nástrojů, Stupeň odborné kvalifikace: magistr, Praha, HAMU, 2022

Cílem této práce je přiblížit O. Messiaena jako osobnost hudby 20. století. Práce se zaměřuje na jeho nejdůležitější životní události, kompozice, postřehy jiných osobností a jeho kompoziční rukopis a hudební jazyk. Nejdůležitější částí této práce je kompoziční a interpretační analýza díla Messe de la Pentecôte, varhanní cyklus, Svatodušní mše na oslavu třetí božské osoby, Duchu Svatého, kterou Messiaen sám interpretoval a ve které hovoří o shrnutí všech svých improvizací. V díle můžeme demonstrovat jeho kompoziční postupy a analyzovat jeho motivickou práci, vliv gregoriánského chorálu a bohaté využití varhan jako hudebního nástroje.

Klíčová slova: varhanní cyklus, varhany, Messe de la Pentecôte, hudební dílo, výrazové prostředky, kompoziční postupy, improvizace

## **Abstract**

GABČOVÁ Kristína, Composition and Interpretation Analysis of the Messe de la Pentecôte by O. Messiaen in the Context of His Means of Expression, [Master's thesis], Academy of Music and Performing Arts in Prague, Faculty of Music and Dance, Department of Keyboard Instruments, Degree of professional qualification: master, Prague, HAMU, 2022

The aim of this master's thesis is to approach O. Messiaen as a personality of 20th century music. The work focuses on his most important life events, compositions, observations of other personalities and his compositional style and musical language. The most important part of this work is the compositional and interpretative analysis of the Messe de la Pentecôte, the organ cycle, the Pentecost Mass in celebration of the third divine person, the Holy Spirit, which Messiaen himself interpreted and in which he talks about a summary of all his improvisations. In the work we can demonstrate his compositional procedures and analyze his motivational work, the influence of Gregorian chant and the rich use of the organ as a musical instrument.

Keywords: organ cycle, organ, Messe de la Pentecôte, musical work, means of expression, compositional procedures, improvisation

# OBSAH

Úvod .....	8
1. Životopis .....	9
2. Messiaen a liturgie .....	15
3. Specifika Messiaenovy hudební řeči.....	18
3.1 Rytmus a čas.....	18
3.2 Harmonie .....	20
3.3 Ptačí zpěv .....	26
3.4 Gregoriánský chorál .....	27
3.5 Barva.....	33
4. Messe de la Pentecôte.....	35
4.1 Entrée (Les langues de feu) .....	35
4.2 Offertoire (Les choses visibles et invisibles) .....	42
4.3 Consécration (Le don de Sagesse) .....	51
4.4 Communion (Les oiseaux et les sources) .....	55
4.5 Sortie (Le vent de l' Esprit) .....	59
Závěr.....	65
Zoznam bibliografických odkazov .....	66



## Úvod

Olivier Messiaen: varhaník, skladatel, improvizátor, pedagog, ornitolog a jedna z nejnáměšších osobností Francie v hudbě 20. století. Cílem této práce je popsat a co nejdůkladněji pojednat o hudbě Oliviera Messiaena v souvislosti s organovým cyklem Messe de la Pentecôte a to v kontextu jeho výrazových prostředků.

V první kapitole práce se popisuje život a hudební vývoj Oliviera Messiaena od dob jeho studií až po jeho poslední varhanní dílo Livre du Saint Sacrament, přičemž zmiňuje okolnosti vzniku některých jeho kompozic, jeho pedagogů, přátel, kritiků a hudební osobnosti, které formovaly jeho hudební vývoj. Kapitola s názvem Messiaen a liturgie zase pojednává o vztahu Messiaena k liturgii, jeho pohledy a vnímání na liturgii. Nabízí bázi, na které Messiaen filosoficky a ideově stavěl své kompozice a nabízí tak o Messiaenově osobnosti komplexnější obraz. V tomto kontextu byla důležitou součástí jeho života dlouholetá funkce varhanníka v kostele Najsv. Trojice v Paříži.

Třetí kapitola práce přibližuje konkrétní výrazové prostředky a kompoziční postupy O. Messiaena s použitím různých notových příkladů z jeho tvorby.

Těžištěm práce je rozbor a analýza díla Messe de la Pentecôte, které se věnuji ve 4. kapitole této práce. Tato analýza pojednává kromě kompozičních postupů a motivické práce například v souvislosti s gregoriánským chorálem i o interpretačních postřezích, které jsem získala při nastudování tohoto díla, jelikož jsem toto dílo interpretovala na svém Absolventském koncertu.

Olivier Messiaen nebyl jen vynikající varhaník a skladatel, ale také duchovně vyspělý člověk, který přes svou hudbu dokázal poukázat na vysoké duchovní a náboženské hodnoty.

## 1. Životopis

Olivier Messiaen již v mládí prokazoval významné hudební nadání. „*Počas 1. svetovej vojny, keď bol jeho otec na fronte, žil s matkou a bratom v Grenobli. Toto prostredie ho priamo viedlo k láske k prírode a hudbe.*” (Navrátil In. Olivier Messiaen, 2008, s. 9) Později, pod vedením učitele Jehan de Gibona, se mu dostala do rukou partitura Debussyho opery *Pélleas a Melisanda*. Sám později říkal, že tohle dílo mělo pro něj rozhodující vliv.

V jedenácti letech byl přijat na Pařížskou konzervatoř, kde studoval hru na varhany u Marcela Duprého, koncertního virtuóza, skladatele, improvizátora a interpreta děl Johanna Sebastiana Bacha. Kompozici studoval u Paula Dukase a Charlese Marie Widora.

Během tohoto studia zaznamenal Messiaen výrazné pokroky: např. mnoho studijních cen. v roce 1924 za harmonii, v roce 1926 za kontrapunkt a fugu, nebo jako vítěz klavírní soutěže. V roce 1929 vyhrál soutěž v improvizaci a o rok později také první cenu v kompozici. Improvizace se později stala důležitou součástí jeho hudební řeči.

Jeho otec, Pierre Messiaen, překladatel Shakespearových děl, výrazně ovlivnil svého syna v jeho zájmu o literaturu, což Messiaen později sám označil za důležité z hlediska jeho vývoje představitosti: „*Čítal som ich (Shakespearove hry) asi tak, ako deti čítajú rozprávky o vílach, samozrejme francúzsky. Postavy som vedel naspamäť a predvádzal som ich pre potešenie svojho brata, ktorý mi bol vďačným publikom.*” (Navrátil In. Olivier Messiaen, 2008, s. 9)

Po skončení studia nastoupil v roce 1931 jako varhaník v kostele Najsv. Trojice, Sainte-Trinité. Této práci se věnoval celý svůj život a také odtud pochází jeho silná inspirace a zájem o varhanní tvorbu, která se projevuje v početných dílech věnovaných sólovým varhanám. V roce 1932 se oženil se skladatelkou a houslistkou Claire Delbos. V této době začal vyučovat hru z partitur na Ecole normale de musique a varhanní improvizaci na Schola cantorum. Messiaenův zájem o hudbu se projevoval i v recenzích na soudobou hudbu ve Francii „*a pre jej istú stagnáciu založil spolu so skladateľmi Yves Baudrierom, André Jolivetom a Jean-Yves Daniel-Lesurom umeleckú skupinu La Jeune France (Mladé Francúzsko).*” (Navrátil In. Olivier Messiaen, 2008, s. 10) Jako těžiště svého programu si zvolili svobodu ve své tvorbě a nezávislé, nové cesty v potřebě vnést osvobozující citlivost, meditaci a smysl pro soustředěnost do technicky stále rozvíjející se společnosti. „*Odmietali*

*akademický konzervativizmus a odlúďštenú hudbu, strohosť a novú vecnosť, ale tiež eklekticizmus a lacnú ľúbivosť.*” (Hrčková, 2006, s. 230)

Ve skupině od začátku existovali dva protichůdné pohledy, jak přistupovat k nové tvorbě v kontextu nových výzev v oblasti umění. „*Messiaen a Jolivet inklinovali k neustálým inováciám hudobných prostriedkov, k ich novým kombináciám a súvislostiam. Daniel-Lesure a Baudrier boli zástancami konzervatívnejšieho nazerania na spôsob vyjadrovania. Domnievali sa totiž, že hudba sa poslucháčovi vzdáľuje práve v dôsledku prílišných inovácií. Postupne sa však presadila prvá tendencia.*” (Schnierer In. Hudba 20. stoloť, 2005, s. 138)

Důležité je neopomenout skladatele Ivana Wyschnegradského, Messiaenova přítele z mladých dob. Wyschnegradsky, podobně jako Hába, experimentoval s mikrointervaly, což však Messiaena navzdory jejich vzájemnému přátelství neoslovilo. Messiaen se pohybuje v rozmezí dvanácti tónů v temperovaném ladění. U Wyschnegradského „*stál klavír s tromi klaviatúrami. Stredná bola naladená normálne a dve ostatné o štvrttón vyššie a štvrttón nižšie. Ustavične mal vedľa seba tento nástroj a rozmýšľal v štvrttónoch. Nemyslím si, že by bolo možné myslieť mikrointervalovo, ak nemáte presný vzťah v rozsahu ruky. Treba vnútorne počuť. Nemožno však vnútorne počuť čosi, čo sme nikdy nepočuli konkrétne.*” (Messiaen In. Nová slovenská hudba, 1993, r. 21., č. 1., s. 13.)

Velký vliv na mladého Messiaena měla také tvorba pařížské šestky. Arthur Honneger roku 1930 napsal svou *Symfóniu č. 1* nebo v roce 1938 scénické oratorium *Jeanne d'Arc au bûcher*.

Na Messiaena měli samozřejmě velký vliv i dříve narození skladatelé dějin hudby. V tomto kontextu bych zmínila alespoň dva: Mozarta a Wagnera, které si Messiaen mimořádně ctil. Messiaen říká: „*Wagner bol prvým skladateľom, ktorý vymyslel medzinárodný hudobný jazyk. Wagnerovské leitmotívy hovoria každému to isté, bez ohľadu na to, akej je národnosti a aký jazyk používa každodenne. Po Wagnerovi sa aj ďalší skladatelia pokúšali vytvoriť takýto hudobno-sémantický jazyk, vrátane mňa v mojom diel Méditations, no jedinému Wagnerovi sa toto ťažké predsavzatie podarilo úplne. Wagner je ako príroda, pretože ako v prírode ani u neho sa nič neopakuje, všetko je v ustavičnom pohybe. Jeho genialita spočíva v tom, že napätie uňho nikdy neupadá. Wagnerovské leitmotívy sú signálmi, znakmi, symbolmi ľudí, predmetov a pojmov. (...) Veľmi významná je tu koloristika. Popri Mozartovi, ktorý bol geniálne citlivý na farbu (korunný dôkaz - finálna scéna s Komandorom, ktorá sa harmonicky odlišuje od celej opery Don Giovanni), Wagner*

*bol druhým najväčším koloristom scénickej hudby.*” (Messiaen In. Nová slovenská hudba, 1993, r. 21., č. 1., s. 14.)

Na Messiaena měla silný vliv východoasijská hudba či gregoriánský chorál. Mnohé z toho mu zprostředkoval Maurice Emmanuel, jeho učitel z období Messiaenova studia na Pařížské konzervatoři. Ten se zabýval starořeckou, orientální a exotickou hudbou, a tyto vlivy se ve velmi intenzivní míře projevují i v Messiaenově hudební řeči.

Během 2. světové války byl povolán do armády a v roce 1940 zajat německými jednotkami. V koncentračním táboře Gorkitz napsal na přemolu let 1940 a 1941 jedno z jeho největších děl *Quator pour la fin du Temps*. Ještě na jaře v roce 1941 byl propuštěn a zaměstnán na Pařížské konzervatoři. „*Ani situácia v hudobnom živote Paríža nebola pre neho rúžová. Celá rada parížskych skladateľov i hudobných pedagógov mu pri jeho umeleckom vývoji kládla na jeho ceste vysoké prekážky. A takisto svojimi surrealisticky ladenými textami i nezvyklou zvukovosťou orchestrálnych a organových skladieb pobúrili hudobné kritiky a dokonca aj stúpenca druhej viedenskej školy a svojho žiaka Pierra Bouleza.*” (Navrátil In. Olivier Messiaen, 2008, s. 11)

Ve 40. letech 20. století zkomponoval trilogii propojenou s legendou o Tristanovi. Jedná se o skladby *Harawi*: cyklus písní pro soprán a klavír na jeho vlastní texty inspirované peruánskou mytologií. Symfonie *Turangalila*: desetičástové dílo a *Cinq rechants* pro 12 hlasů.

Prakticky hned po skončení 2. světové války se ve francouzské hudební společnosti začíná vést poměrně silný odpor k Messiaenově hudbě. Ten se projevuje např. v odmítání Messiaenových komentářů ke svým kompozicím, nebo k jeho hudbě samotné. Ostré kritice se podrobil Messiaenův klavírní cyklus *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* v časopise *Le Figaro* Bernard Gavoty<sup>1</sup>: „*Chcel by som, aby bol tento "pohľad" jasný a prostý povrchného posmechu. Otravné Messiaenove komentáre už stačili viac než dosť a keby som ich prepísal, niekdo by to mohol zameniť na paródiu. Zamerajme sa teda na hudbu i keď to bude sotva príjemnejšie. Čo nachádzame? Ambiciózný plán: vyjadriť nevyjadriteľné. Kritický zmysel tu nie je. Erudovaný skladateľ, ktorý je väznený vo svojom vlastnom systéme, sa pokúša preložiť Božie výroky Apokalypsy zmäteným textom a hudbou, ktorá sa podobá na kajúcu košelu,*

---

<sup>1</sup> Bernard Gavoty, (1908 - 1981) varhaník, muzikolog a hudební kritik

v ktorej nie je možné nájsť ani účel ani potešenie.” (Hill, Simeone In. Messiaen, 2005, s. 144)

Mezi nejostřejší hodnocení jeho kompozice patří kritika Clauda Rostandea na dílo *Les corps glorieux*, téměř hodinu trvající skladbu pro varhany: „*Vieme že Messiaen rád zaobaluje svoje diela do komplikovaných slov, akoby nimi nebolo dielo samotné. V jeho diele sú tie najkrásnejšie a najodpornejšie veci. Je tu zatuchlý puch zbožnej kongregácie a zobrazenie slizských, bigotných veriacich.*” (Hill, Simeone In. Messiaen, 2005, s. 147) Kritiku vzbudila i skladba *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*, pro klavír, Martenotovy vlny, ženský sbor, perkusie a 32 smyčcových nástrojů. O premiéře tohoto díla se mluvilo jako o „případě Messiaen“. „*Kritiku vzbudili v skladbe použité poetické texty a predovšetkým to, že v partitúre stojí v kombinácii s textami religióznymi. Tematika, ktorú skladateľ používal ako podklad svojich hudobno-estetických zámerov, a ktorá sa v jeho skladbách vyskytovala na základe jeho bytostného presvedčenia v celej rade diel, bolo v slobodomyselnej francúzskej povojnovej spoločnosti vnímaná ako provokačná a kontrastovala s vtedajším tradične liberálnym poňatím umenia.*” (Hrčková, 2006, s. 237)

Jeho další dílo je *Symfonie Turangalila* pro bostonskou filharmonii, kterou si objednal Sergej Kusevickij. Premiérována byla roku 1949 dirigentem Leonardem Bernsteinem. Bezpochyby se jedná o dílo s hlubokým osobním vkladem, který obsahuje tristanovskou tematiku, romantický motiv lásky, ovšem z jiného uhlu pohledu. „*Turangalila prináša spev lásky, hymnus na radosť, na čas, pohyb, život aj smrť. Tomu zodpovedajú neobyčajne expresívne dikcie s mnohými kontrastmi, obsahujúca exaltované výbuchy citu i snové pasáže nekonečného pokoja.*” (Hrčková, 2006, s. 239)

V souvislosti s rytmem si zvolil název symfonie *Turangalila*: znamená plynutí času, rytmus, pohyb. Lila znamená lásku, božskou hru. Zvukově dominantním je klavír, který je po varhanách Messiaenovi velmi blízkým nástrojem, který ve velké míře využívá v množství svých kompozic. Jako sólistka vystoupila na premiéře symfonie *Turangalila* Yvonne Loriod, vynikající klavíristka a budoucí Messiaenova manželka, která uváděla množství jeho kompozic pro klavír a různá obsazení. Bohatá zvuková struktura vyznačující se v orchestraci a instrumentaci je pro zvukovou pluralitu Messiaena typická. Ve třetí části symfonie využívá soubor nástrojů ponášející se na východoindický gamelan: flétna, hoboj, sólo housle a dvojice sólových kontrabasů, klavír, čelesta, vibrafon a bicí nástroje.

„Messiaena prevedenie Symfónie Turangalila s výborným orchestrom posilnilo, pretože jeho postavenie v Paríži bolo stále neisté. Musíme si uvedomiť, že na prelome 40. a 50. rokov prichádza nová generácia, ktorá smerovala k iným cieľom než Messiaen. Už René Leibowitz upozornil skadateľov na II. viedenskú školu, ktorá potom mladšiu generáciu nasmerovala k serializmu. O niečo neskôr vznikol priamo v Paríži, z podnetu Paula Schaeffera, silný prúd, Musique concrète, elektroakustickej hudby. (Navrátil In. Olivier Messiaen, 2008, s. 12)

Symfonie *Turangalila* obsahuje mimo jiné i part pro elektronický nástroj Martenotovy vlny. „Messiaen bol vždy veľmi ochotný doplniť k svojim dielam nielen prozaické poetické glosy, ale aj vysvetlenia technických inovácií, ktoré stelesňujú. Tieto v žiadnom prípade neboli také d'alekosiahle ako v dielach jeho zrelosti, no už experimentoval s Martenotovými vlnami, elektrofonickým nástrojom, ktorý vynášiel Maurice Martenot. Napísal preň *Fete des belles eaux* pre šesť vln a *Deux monodies en 1/4* pre jedny vlny.” (Abraham, 1979, s. 743)

Tyto martenotovy vlny, ktoré si vyzkoušiel ve výše zmienených dílech svého raného kompozičného období, využil i v mnohem väčšom a významnejšom díle: desetičast'ové symfonii pro orchestr *Turangalila-Symphonie*, ktorou napsal v roce 1948. „Messiaen sa v povojnových rokoch ukázal ako centrálna osobnosť a *Turangalila* sumarizovala jeho dovtedajší technický vývoj. Jeho melodický vokabulár bol rozsiahly, pochádzal z takých odlišných zdrojov ako chorálové módy a rágy indickej hudby, ktoré nazýval módy s obmedzenou transponovateľnosťou, ním vynájdene, hoci zahŕňajú aj stupnicu Rimskeho-Korsakova striedajúcu celé tóny a poltóny, zvuky veľkého množstva vtákov, ktoré s extrémnou starostlivosťou zaznamenával v notách, ale neobsahoval dvanásťtónové rady.” (Abraham, 1979, s. 756-757)

Messiaen bol rovněž častým účastníkom Darmstadských kurzů. Kladl dôraz na rytmus a barvu. Zde napsal *Mode de valeurs et d'intensités* a i když nešlo o žádné seriální skladby, byly určitým podnětem k založení seriálního proudu, kterým se nechali inspirovat Boulez nebo Stockhausen.

Na začátku 50. let ještě zkomponoval *Messe de la Pentecôte*, ktorou budeme rozebírat v hlavní kapitole tyto práce a *Livre d'orgue*. Tyto skladby jsou v oblasti zvuku a technických možností nástroje novátorské. „Do popredia sa dostávajú rytmické prvky neobyčajných tvaroch a podobách. Štrukturálne spracované grécke a indickej rytmy a z nich odvodené útvary rovnako ako vtáčí spev sú použité ako hlavný stavebný prostriedok. (Hrčková, 2006, s. 241)

Těmito varhanními díly Messiaen přestává komponovat pro varhany, možná i z důvodu rekonstrukce jeho "domovského" nástroje v kostele Najsv. Trojice, ke kterému se vrátí až v roce 1969 dílem *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. Pro 20. výročí ukončení 2. světové války napsal dílo *Et exspecto resurrectionem mortuorum*. Dílo bylo napsáno na objednávku André Malraux.<sup>2</sup> Messiaen o tomto díle mluví: „*Inštrumentácia ho predurčuje pre rozsiahle priestory, chrámy, katedrály a dokonca šire nebo a hory...*” (Messiaen In. Slovenská hudba, 1993, s. 29). Nástrojový inventář předpokládá bohatě zastoupené dřevěné dechové nástroje, plechové dechové nástroje a množství perkusí (6. gongů, 3 tam-tam atd.) K tomuto dílu Messiaen líčí vztah k objednateli tohoto díla, André Malrauxovi: „*Dobre som poznal André Malrauxa, ktorý sa považoval za agnostika. Vždy, keď sme sa stretli, rozprávali sme o smrti, o tom, čo sa stane po smrti. Tieto otázky ho mučili. Raz mi poslal objednávku na dielo, týkajúce sa smrti. Odpovedal som po svojom v Et exspecto resurrectionem mortuorum.*” (Messiaen In. Slovenská hudba, 1993, s. 29

Messiaen napsal také svou jedinou operu *Svatý František z Assisi*. Premiéru měla 28. listopadu 1983 „*v parížskej opere pod kupolou fantasticky vymalovanou Marcom Chagallom, ktorého maľba je veľmi blízka Messiaenovej hudbe.*” (Navrátil In. Olivier Messiaen, 2008, s. 13)

V roce 1984 dokončil své poslední varhanní dílo *Livre du Saint Sacrament* a v letech 1987-1991 orchestrální skladbu *Éclairs sur l’Au-delà*.

---

<sup>2</sup> André Malraux, (1901 - 1976) francouzský literát, politik, intelektuál a dobrodružný cestovatel

## 2. Messiaen a liturgie

Při specifikaci proudů, názírání, či osobností, které ovlivnily život, tvorbu a dílo Oliviera Messiaena je důležité mít na zřeteli široký diapazon zájmu, které v jeho kompozicích hrají důležitou roli. Jedním ze základních kamenů je jeho vztah k Bohu a jak sám Messiaen zdůrazňoval, katolická víra: „*Hlavnou myšlienkou, ktorú chcem vyjadriť, tou, ktorá je najdôležitejšia, pretože je postavená nad všetko ostatné, je existencia právd katolíckej viery. Mám to šťastie byť katolíkom. Od narodenia som veriaci a sväté texty ma udivovali už od detstva.*” (Messiaen In. Nová slovenská hudba, 1993, r. 21., č. 1., s. 9.) Je to snad nejprezentnější a v extrémní míře zastoupený rozměr, který je hmatatelný v jeho kompozicích. Biblické texty, které v různé intenzitě a v různých uhlech pohledů inspirovaly nespočet skladatelů během celé historie hudby, se u Messiaena setkávají s jeho akcentem na katolicismus, který byl v jeho životě mimořádně důležitý, protože ho považoval za „*prvoradý aspekt svojho diela, najvznešenejší, nesporne najužitočnejší, najhodnotnejší a možno jediný, ktorý nebudem ľutovať.*” (Messiaen In. Nová slovenská hudba, 1993, r. 21., č. 1., s. 9.)

Ve velké míře zastoupený teologický sujet je přítomen v celé řadě jeho kompozicí: *L'Ascension* (1933) ve dvou verzích: pro varhany i pro orchestr, *La Nativité du Seigneur* (1935), *O sacrum convivium* (1937), *Vingt Regards sur l'Enfant- Jésus* (1944), *Messe de la Pentecôte* (1949-50), *Livre du Saint-Sacrement* (1984) a mnoho dalších.

V jeho díle se zrcadlí aspekty jeho katolické víry, k níž se hmatatelně hlásil a která patřila k jeho hlavním inspiračním zdrojům. „*Nie som mystik, som veriaci. Mojmým posolstvom je oživenie viery jasnými a pozitívnymi prvkami kresťanskej relígie.*” (Messiaen In. Slovenská hudba, 1993, s. 13) Pohled na seznam jeho děl jednoznačně reflektuje tuto základní premisu jeho života.

Tato díla však nelze zařadit do portfolia posvátné nebo liturgické hudby, ale jsou hmatatelným projevem jeho víry, ke které se hlásil a která vycházejí z jeho osobního přesvědčení. Messiaen sám kriticky nahlížel na liturgickou reformu katolické církve v 60. letech 20. století. „*Liturgická hudba prestala existovať, keď sa vo všetkých krajinách začali používať miestne jazyky. Medzinárodný charakter latinčiny bol obrovskou prednosťou. Omše sa v profesionálnej hudbe objavili až v 14. storočí. Všetci poznali texty, ktoré sa tam používali. “Zmiluj sa nad nami” - no my dobre vieme, že sme nešťastní! Každý to vie!*” (Messiaen In. Slovenská hudba, 1993,



s. 13) Vysvětlení tohoto výroku lze nalézt v jeho nazírání na gregoriánský chorál. Jeho kompozice jsou samozřejmě v latinčině a pro liturgické účely je bezpochyby nejvhodnějším hudebním stylem. „*V decembri 1977 predniesol Messiaen v katedrále Notre-Dame v Paríži prednášku, ktorú rozdelil na tri časti. Prvá časť je venovaná liturgickej hudbe a autor v nej vysvetľuje, že pre neho je len jedna jediná: gregoriánsky chorál. „Jedine chorál v sebe nesie zároveň čistotu, radosť a ľahkosť, potrebné na to, aby sa duša vzniesla k Pravde.” Messiaen ospevuje úžasnú melodickú pružnosť, rytmickú slobodu, (ktorú prirovnáva ku spevu vtákov) a čistú kresbu gregoriánskeho chorálu.*” (Jean-Rodolphe Kars In.: Dílo Oliviera Messiaena a katolícká liturgia, s. 83)

Messiaenova hudba, i keď má explicitne náboženský námät a dokonca sa v niektorých prípadoch priamo váže ke konkrétnému náboženstvu, v Messiaenovej prípadě katolicizmu, není to hudba samotné hudboné liturgie, resp. hudba znějící během vysluhování kultu. Messiaen jde v tomto dál a sám dává své hudbě ekumenický rozměr, který přesahuje jakékoli náboženství, i když z něj hmatatelně vychází. Je to duchovní hudba v pravém slova smyslu, že vychází z jeho ducha až z jeho nitra a zprostředkuje to krásně z duše skladatele a to ne v prostoru liturgie, ale všude. Messiaen takovým způsobem přibližuje posluchačům to, co je mu bytostně nejbližší. „*Mojím hlavným prínosom je, že som vybral to hlavné z katolíckej liturgie, ktorá sa ponúka veriacim, z jej kamennej stavby a preniesol ju do iných stavieb, ktoré pravdepodobne nie sú určené k tomu, aby takúto hudbu prijímali, ale ktoré nakoniec prijali s nadšením.*” (Jean-Rodolphe Kars In.: Dílo Oliviera Messiaena a katolícká liturgia, s. 79)

Samozřejmě, v případě pohledu na funkcionální aspekt liturgie, můžeme nalézt některé Messiaenovy skladby, které během ní mohou být použity: *O sacrum convivium* (1937) pro míchaný sbor a cappella, jako zpěv communio. V rámci liturgie lze rovněž použít *Messe de la Pentecôte* (1950). Pěticest'ová varhanní skladba pro varhany se skládá z Entrée, Offertoire, Consécration, Communion a Sortie, přičemž každá z nich je inspirována myšlenkou, která přísluší mši Svatodušní. „*Tomuto dielu sa nedostalo žiadnej oficiálnej premiéry. V nedel'u na slávnosť Zoslania Ducha Svätého v roku 1951 ho Messiaen, hrajúci na veľkom organe v kostole Najsv. Trojice, nenápadne pripojil k eucharistickej oslave. Až neskôr sa stalo koncertným dielom. Toto majstrovské dielo je plodom intenzívnej služby liturgickej spoluúčasti organistu-skladateľa v kostole Najsv. Trojice, podľa ktorého tu nachádzame zhrnutie*

*všech jeho improvizací.*” (Jean-Rodolphe Kars In.: Dílo Oliviera Messiaena a katolická liturgie, s. 80)

I ostatní Messiaenovy skladby jsou zařaditelné do liturgie, Messiaen k některým z nich sám v předmluvách uvádí: *Pieces en trio* Livre d'orgue by se mohlo hrát na svátek Najsv. Trojice, *Chants d'oiseaux* na Velikonoce atd.

Messiaenovo dílo se nespokojuje s tím, že by učilo, ilustrovalo či „zkrášlovalo“ pravdy víry. Není to ornamentace, ale také sacramentum, protože sonorní svět jeho hudby nás určitým způsobem uvádí do kontaktu se samotnou podstatou rozjímaných tajemství. Vyjádřit hudbou tajemství, která směřují k věčnosti, k věčnému životu.

### 3. Specifika Messiaenovy hudební řeči

V následujících podkapitolách jsou detailně popsány charakteristické výrazové prostředky, které tvoří bázi Messiaenovy hudební řeči. Nejrozšířenější je podkapitola věnovaná gregoriánskému chorálu.

#### 3.1 Rytmus a čas

Messiaen klade důraz na rytmus a práci s rytmem. Důkaz je jeho přes 3000 stran dlouhé a v sedmi svazcích vydané dílo *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, které pojednává o rytmu i o barvách a ornitologii. „Zaobráš sa rytmickou moduláciou u Debussyho, analýzou Stravinského Svätenia jari a tým, čo toto dielo prináša, analýzou „rytmických postáv u Stravinského a v mojej Turangalila-Symphonie, analýzou inverzibilných rytmov, skúmaním permutácií a toho, čo nazývame symetrickými permutáciami, je to veľmi zložitá vec.“ (Messiaen In. Nová slovenská hudba, 1993, r. 21., č. 1., s. 15)

Messiaenova práca s rytmem je vskutku mimořádná: „obvyklé symetrie sú prerušené a nepolapiteľné modely môžu byť serializované, časové hodnoty sú augmentované alebo diminuované podľa aritmetickej postupnosti pri každej repetícii, alebo môžu byť prevrátené alebo využité v kánone ako melodické modely.“ (Abraham, 1979, s. 757)

Ve velmi intenzivní míře využívá některé typy indického rytmu: rágavardhana a simhavikrídita, které pocházejí od indického teoretika Sarangadeva, ze 13. století, který zanechal tabulku 120 indických rytmů.

The image shows musical notation for two Indian rhythms. On the left, 'simhavikrídita' is shown with a '2' above it and a rhythmic pattern of six notes: A B A B A B. On the right, 'rágavardhana' is shown with a '3' above it and a rhythmic pattern of three notes. Below it, 'Obrátme ho:' is shown with a '4' above it and a rhythmic pattern of four notes.

Explicitně lze poukázat na tyto rytmické aspekty téměř v každé Messiaenově kompozici. Plynutím času, časem v hudbě a rytmem se zabýval celý svůj život. „Osvojil si prízvukovú prax gregoriánskeho chorálu (arsis, thesis) a venoval sa aj

gréckemu metrickému systému. Dlhú kapitolu vo svojom diele *Traité de rythme* venoval staroindickým rytmom: vnikol do komplikovanej sústavy 120 rytmov „decitalas“ a snažil sa pre každý typ rytmu nájsť poetický a religiózny význam.” (Hrčková, 2006, s. 231)

Messiaen, aby eliminoval minulosť, prítomnosť i budúcnosť využíva symetrie, a to spôsobom ireverzibilného rytmu, ktorý podliehá omezením: dochádza k zrcadlovej symetrii k centrálnej rytmickej hodnote. Nemění svoju podobu, jestli je čteme zepředu nebo zezadu. Tento postup je tedy zepředu i odzadu stejný. Mluvíme o tzv. palindrome. Takže minulosť se mění v budoucnost a budoucnost v minulosť. „Messiaen odpozoroval túto symetriu z prírody: zaujala ho symetria ľudskej tváre, motýlich krídel, rastlín a kryštáľov.” (Hrčková, 2006, s. 231)

Mimořádně specificky pracuje s rytmem a rytmickými figurami, protože čas v hudbě považoval za jeden z nejdůležitějších elementů: „Milujem čas. Je základnou súčasťou mojej hudby. V jeho odstupňovaní, v multiplikácii rôzneho času, v sústredených kruhoch času vidíme nielen obraz nášho univerza, ale taktiež obraz vzniku sveta, šok z veľkého tresku pred miliardami rokov. Zrazu tu bol čas a priestor, pohyb a svetlo. Čas ako protiklad večnosti nás tomu učí porozumieť.” (Hrčková, 2006, s. 231)

V souvislosti s Messiaenovým nahlížením na čas je důležité zmínit jeho *Quatuor pour la fin du temps* knihou Zjevení sv. Jana: „Tu anjel, ktorého som videl stáť na mori i na zemi, zdvihol k nebu svoju pravú ruku a zaprisahal sa na Žijúceho na veky vekov, ktorý stvoril nebo a čo je v ňom, zem a čo je na nej, i more a čo je v ňom: „Času už nebude!”” (Sväté Písmo, Zjv. 10, 5-6)

**Příklad:** neobratelný rytmus z *Quatuor pour la fin du temps* VII. *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* (úryvek)

The image shows a musical score for a quartet. It consists of four staves. The top three staves are for strings: Violin (v. on), Clarinet (Cl.), and Bassoon (v. elle). The bottom two staves are for Piano. The music is written in 3/4 time and features a complex, non-repeating rhythmic pattern characteristic of Messiaen's style. The score is in black ink on a white background.

Tento verš je hlavní Messiaenovou inspirací při tvorbě tohoto díla. Nejedná se však o popis konce světa, ale spíše o pozitivní aspekty „konce časů“, než začátku věčnosti. Pojmy jako minulost, přítomnost a budoucnost se stanou irelevantní. Messiaenova snaha zastavovat čas, která je přítomna i v jiných jeho dílech, např. *Le Banquet Céleste*, je v intenzivní míře zřejmá i pro tento kvartet: „*Moje kvarteto sa skladá z ôsmich častí. Prečo? Sedem je dokonalé číslo, šesť dní stvorenia posvätených dňom božského pokoja, sedmička tohto pokoja sa predĺži do večnosti a stáva sa osmičkou nepominuteľného svetla a nemeniteľného mieru.*” (Messiaen In. Slovenská hudba, 1993, s. 19)

### 3.2 Harmonie

V souvislosti s harmonií je základním principem Messiaena modalita a jednotlivé módy, které mu poskytují volnější harmonický prostor oproti tonálně funkční harmonii. Z tohoto důvodu je Messiaenově hudbě typická akordická sazba, která je doplněna množstvím přidaných tónů. Na tento postup, který je zřejmý již u Debussyho, navazuje ve své kompoziční práci právě Messiaen, který jej využívá ve velmi intenzivní míře. Messiaen je však klade do souvisu s rytmickým členěním: „*Veľmi výrazný je vzťah medzi pridanými tónmi v akordoch a pridanými hodnotami v rytmoch. To isté čaro nachádzame i v týchto dodatočných hodnotách, ktoré spôsobujú rozkošné pokrívávanie rytmu, v týchto cudzích tónoch, ktoré nenápadne menia zafarbenie akordu.*” (Messiaen In. Technika môjho hudobného jazyka, 1966, s. 62)

Messiaen se zabýval rozšiřováním melodických tónů, anakrúzy<sup>3</sup> a klauzule. Kládl si otázky, jaký význam má tradiční chápání „přidaných“ melodických tónů v množství komplikovaných akordů, což znamená v jeho hudbě zádrž, průchodný tón, střídavý tón a průtah. V kontextu kontrapunktického vnímání hudby jsou nezbytné, proto se je snažil zachovat a rozšiřovat. Diferencoval čtyři skupiny takových tónů:

---

<sup>3</sup> anakrúza - nedůrazná, nepřízvučná slabika na začátku verše nebo rytmické řady

1. Zádržová skupina
2. Průchozí skupina
3. Střídávající skupina
4. Anakrúzy a klauzule

V tomto kontextu bych zmínil poslední skupiny: Anakrúzy a klauzule. „Mozart je ich vzdialeným predchodcom. Schonberg a Berg ich použili so zriedkavou citovou intenzitou. K maximálnej účinnosti ich však priviedol predovšetkým Arthur Honegger. Zachovajme z priet'ahu to najpodstatnejšie: jeho expresívny akcent. Pripravme ho obrovskou anakrúzou a rozved'me obrovskou klauzulou: expresívna sila sa zväčší rovnakou mierou.” (Messiaen In. Technika môjho hudobného jazyka, 1966, s. 82) Podľa Messiaena je výsledkom kombinácie anakrúzy, akcentu a klauzule. Messiaen podľa vlastných slov prozkoumal množství Mozartových skladeb s ohledem na akcentaci a umístění akcentů a v tomto směru je pro něj nepřekonatelným mistrem.

**Příklad:** anakrúzy A, akcentu B a klauzule C z *Le Mystère de ôa Sainte Trinité VII* (úryvek)

The image shows a musical score for organ, titled "Le Mystère de la Sainte Trinité VII" (excerpt). The score is written for three staves: the top staff is for the organ (Orgue), the middle staff is for the flue (Pos. (fl. 8)), and the bottom staff is for the pedals (Péd. (bourdon 32, tir. R.)). The tempo is marked "Très lent, lointain". The score is divided into three sections: A, B, and C. Section A is marked "R. (bourdon 16 et octavin)" and "ppp legato". Section B is marked "p legato". Section C is marked "ppp legato". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Harmonické vztahy a zvraty jsou charakteristickým rysem Messiaenovy hudební řeči. „K akordom pridáva sektu alebo zv. kvartu, v melódiách s obľubou využíva zostupného tritónu. Farba jeho harmónií má základ v niekoľkých druhoch akordov. Rezonančný akord je zložený z prvých prirodzených alikvótnych tónov a Messiaen ich používa len v základnom tvare.” (Hrčková, 2006, s. 230)

**Příklad:** přidané tóny z *Chants de terre et de ciel IV. Arc-en-ciel d'innocence* sept trompettes (úryvek)

Arc-en-ciel d'innocence  
Chant Soprano

Modéré  
mf

Rêve aux plis de l'heu - re; tres - se, tres - se des vo - ca - li - ses

Piano  
mf expressif

au - tour du si - len - ce.

pp 8<sup>a</sup> bassa

Messiaen rovněž používal dominantní akord obsahující všechny tóny c dur stupnice, který využíval i s jeho obraty. „Akordy postavené na spoločnom basovom tóne sú obratmy obsahujúce všetky tóny šiestich durových stupníc. K nim sa neskôr pridružili akordy so sústredenou rezonanciou.” (Hrčková, 2006, s. 230) Takto postavené akordy vytvářely podle Messiaena mnohobarevný vitrážový efekt.

rezonančný akord

K vitrážovému efektu akordů Messiaen přidával i tzv. rezonanční efekt. „Sú to efekty čírej fantázie, ktoré možno veľmi vzdialenou analógiou prirovnať k javu prirodzenej rezonancie.” (Messiaen In. Technika môjho hudobného jazyka, 1966, s. 16) Messiaen považoval rezonanci jako takovou za nejdůležitější v souvislosti vlivu na harmonii a zvuk.

Co se týká Messiaenovy práce s harmonií, využívá při ní módy s omezenou transponovatelností, které mu nabízejí širokou a bohatší paletu zvuků. Jednotlivé módy se vyznačují různými intervaly, které diferencují jejich zvukovou podstatu

a podle kterých lze identifikovat konkrétní mód. Messiaen sám jednoznačně vylučuje, že jeho modální systém nemá nic společného s modálními systémy Indie, Číny a starého Řecka ani gregoriánského chorálu. „*Naše módy ponúkajú poslucháčovi atmosféru viacerých súčasných tónin, bez polytonality. Akordy a tónové kombinácie, ktoré z nich vychádzajú, si môžeme ľahko spliesť s polytonálnymi súzvukmi, avšak sila modalít ich vždy pohltí. Pri „polymodalite“ superponujeme naše módy a aj tu sme svedkami vzniku polytonálnych agregátov, celkom ponorených do danej polymodalít.*” (Messiaen In. *Technika môjho hudobného jazyka*, 1966, s. 130)

**Příklad: Turangalila, 6. část (úryvek)**

The image shows a musical score for Violoncelle and Piano. The Violoncelle part is in the upper staff, marked 'Rêveur, presque lent (♩)=50 env.' and '8ve réelle'. The Piano part is in the lower staff, marked 'p' and 'Rêveur presque lent (♩)=50 env.'. The score includes various accidentals and dynamic markings, with a 'rit. (etc.)' marking at the end.

K otázce modů s omezenou transponovatelností, jak je Messiaen nazýval, je třeba uvést, že vytvořil sedm takových modů. Tyto módy vycházejí z dvanáctitónového systému temperovaného ladění. Každý mód obsahuje rozličný počet tónů, přičemž poslední tón každé skupiny je zároveň začátkem nové skupiny tónů v konkrétním módu. „*Po dosiahnutí určitého počtu chromatických transpozícií, ktorý sa mení podľa módu, nemožno módus viac transponovať. - štvrtá transpozícia bude napríklad obsahovať presne tie isté tóny ako prvá, piata tie isté tóny ako druhá atď. Tieto módy sú tri. Ďalšie štyri módy sú transponovateľné šesťkrát. Všetky módy sa dajú použiť melodicky, no najmä harmonicky - melódia ani harmónia nikdy neopustia tóny daného módu. Vznášajú sa v atmosfére viacerých súčasných tónin, bez politonality - skladateľ je slobodný udeliť nadvládu jednej z nich alebo môže ponechať tonálny účinok premenlivý. Rad módov je uzavretý.*” (Messiaen In. *Technika môjho hudobného jazyka*, 1966, s. 85)

První mód je celotónová stupnice, kterou využíval už například C. Debussy, či Messiaenův učitel P. Dukas. Druhý mód je třikrát transponovatelný. „*Jeho stopy*



*nájdeme už v Sadkovi od Rimskeho-Korsakova. U Skriabina je jeho aplikácia vedomejšia. Ravel a Stravinskij ho využívali len dočasne.*” (Messiaen In. *Technika môjho hudobného jazyka*, 1966, s. 85)

Nelze však mluvit o naprosto vědomém používání tohoto modu, jelikož jeho tóny lze do jisté míry etablovat i se souzvuky z klasické tonálně funkční harmonie. Messiaen tento mod použil v 7. části *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui*.

Messiaen tedy pracuje se sedmi mody, které se v principu používají samostatně. Používají se melodicky i harmonicky, tedy, že použité tóny jsou součástí jednoho konkrétního modu v konkrétním provedení.

Samozřejmě, Messiaen používá také „cizí tóny“, které přímo nepatří do konkrétního modu, nebo používá rozdílné mody současně. V symfonii *Turangalila* se z hlediska harmonie naplno projevuje Messiaenova polymodalita. Znamená to, že jednotlivé nástroje nebo skupiny nástrojů hrají v jednom modu, ostatní nástroje v dalším a podobně. Toto postupné zhušťování harmonické sazby je typickým rysem pro Messiaenova vrcholná díla.

*„V šiestej časti symfónie Turangalilia sláčikové nástroje a Martenotove vlny rozohrávajú súvislú líniu v hustej harmónii Fis dur na atonálnom pozadí. Melodická línia sa začína na začiatku časti a nesie sa až do konca bez akéhokoľvek vnímateľného predelu. Messiaen tu dosahuje krásny efekt, ktorý je však opäť postavený na priestorových vlastnostiach hudby: hudba akoby spočíva v tonálnom priestore a ľahko sa pohybuje medzi známymi vecami, ako vlniace sa vody slnkom zaliateho jazera.”* (Scruton, 2009, s. 166)

Taková hudba, která nemá vnímatelný předěl nebo ohraničenost má svůj vývoj, zajisté např. v dílech Richarda Wagnera. Roger Scruton uvádí také Johanna Sebastiana Bacha a jeho Preludium Es dur z prvního svazku Dobře temperovaného klavíru. *„Messiaenov absolútny pokoj je však vytvorený novými zvukmi, novými farbami a novými harmóniami.”* (Scruton, 2009, s. 166)

**Příklad: Turangalila, VI. Jardin du sommeil d'amour (úryvek)**

The image shows a musical score for the piece 'Turangalila, VI. Jardin du sommeil d'amour' by Olivier Messiaen. The score is written for a large orchestra and includes the following parts: 1<sup>re</sup> Fl. (First Flute), Vib. (Vibraphone), Piano, Oude, 1<sup>ers</sup> Vops. (First Violins), 2<sup>de</sup> Vops. Div. (Second Violins, Divisi), Altos Div. (Alto Violins, Divisi), and Violon. (Violoncelles). The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and modality. The piano part is particularly prominent, showing intricate textures and dynamics.

Messiaen rovněž klade důraz na součinnost neobrátitelných rytmů a modů s omezenou transponovatelností. Ty se realizují vertikálně, zatím co neobrátitelné rytmy se realizují horizontálně. Stejně jako módy umožňují omezený počet transpozic, neobrátitelné rytmy se vždy vrátí k těmž pořadí hodnot. „Tieto módy sa nedajú transponovať, pretože sú – bez polytonality - v modálnej atmosfére viacerých súčasných tónin, pričom samy obsahujú menšie transpozície. Neobrátiteľné rytmy nemožno obrátiť, pretože sami obsahujú menšie obraty. Módy s obmedzenou transponovateľnosťou sa dajú rozdeliť na symetrické skupiny. Neobrátiteľné rytmy taktiež, s tým rozdielom, že symetria rytmických skupín je obrátená. A napokon, za nasledujúce skupiny patriace do týchto módov majú posledný a prvý tón spoločný, tak ako okrajové rytmické skupiny v neobrátiteľnom rytme obklopujú jednu spoločnú strednú hodnotu. Analógia je týmto úplná.” (Messiaen In. Technika môjho hudobného jazyka, 1966, s. 16)

### 3.3 Ptačí zpěv

Další důležitou součástí Messiaenovy hudby je jeho vztah k ptačímu zpěvu. Jako ornitolog ryze vědecky přistupoval k výzkumu ptačího zpěvu. Jeho imitace se stala dalším aspektem z důležitých součástí jeho hudebního jazyka. „*Messiaenov skaliar modrý<sup>4</sup> je podobne čisto messiaenovský, keďže spieva masívne šest'hlasné akordy presahujúce rozsah akéhokoľvek biologického orgánu.*” (Srcuton, 2009, s. 130)

Messiaenovskou imitaci ptačího zpěvu je ovšem třeba chápat ne jako přesnou imitaci ptačího zpěvu i když někdy se může jevit jako jeho velmi přesným přepisem. Messiaen se ptačí zpěvy snaží transformovat do lidské řeči: ze čtvrttónů se stávají půltóny, z půltónů celé tóny a pod. „*Vtáci spievajú v extrémne rýchlych tempách, celkom nedostupných pre naše nástroje. Mimochodom táto rýchlosť sa spája aj s extrémnou výškou, čo znamená, že vtáci vedia spievať v nadmerne vysokých registroch, ktoré sú takisto nedostupné pre naše nástroje, píšem teda o jednu, dve, tri či dokonca štyri oktávy nižšie. Z tých istých dôvodov musím vylúčiť veľmi malé intervaly, ktoré sú nehrateľné na našich nástrojoch.*” (Messiaen In. Slovenská hudba, 1993, s. 10)

Proto je důležité vnímat jeho výše zmíněné kompoziční postupy v souvislosti s ptačím zpěvem v jeho tvorbě a s tím spojenou zvukovost, kterou však nelze konkretizovat na jednotlivé specificky určené druhy ptáků resp. jejich zpěvu nebo zvuků. „*Vraví azda Messiaen: „Tu je skaliar modrý.“? Určite nie. Žiada od nás, aby sme si vybavili spev skaliara modrého a neprisudzovali mu nič konkrétne, okrem jeho atmosféry. V podobnom prípade je iste rozumnejšie hovoriť o hudbe ako o nositeľke istej expresie. Hudba neznie ako skaliar a ani ho nezobrazuje, je skôr sama odpoveďou na skaliarov spev, hudobným vyjadrením emócie milovníka vtákov, unášaného vtáčou melódiou.*” (Srcuton, 2009, s. 132)

---

<sup>4</sup> Skaliar modrý (*lat. Monticola solitarius*) je druh z čelade muchárovité. Obýva horské oblasti od Stredomoria, Afriky cez Strednú Áziu až po Japonsko

**Příklad:** *Visions de l'Amen, V. Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* (úryvek)

Ptačí zpěv je pro něj symbolem světla a hvězd. Žádná lidmi vytvořená hudba nemá tolik svobody v melodických a rytmických parametrech. Je závislá na čase a přesahuje lidské schopnosti a představivost. Messiaena v koncepci inspirace ptačím zpěvem nadchl jeho učitel z Pařížské konzervatoře Paul Dukas: „*Paul Dukas povedal: Počúvajte vtáky, sú to veľkí učiteľia. Vtáky vytvárajú miešaním nápevov reťazce mimoriadne rafinovaných rytmických ostinát.*” (Messiaen In. *Technika môjho hudobného jazyka*, 1966, s. 36)

V letech 1956-1958 napsal Messiaen klavírní cyklus *Catalogue d'Oiseaux*, pričemž v každé části se z jednoho ptáka stává sólista, který dominuje v konkrétní oblasti. „*Prvá časť je venovaná lesnému vtáctvu, posledná prímorskému, medzitým sa ozývajú ostatné druhy z nížinných oblastí Francúzska. Stredná, najdlhšia časť, sa odvíja ako zvukový film bez obrazu, zachytáva nielen celodenný život vtákov, ale rovnako zvuky okolia živej i neživej prírody: hmyzu, žiab, šumeniu vody, vetra a farebne evokuje i východ a západ slnka.*” (Hrčková, 2006, s. 244)

### 3.4 Gregoriánský chorál

V úvodu této podkapitoly je důležité uvést formy, které Messiaen ve své hudbě používal a mezi ně patří i formy typické pro gregoriánský chorál. Jeho cílem bylo zachovat z „klasických forem“ to podstatné. V případě fugy je to podle něj mezivěta a těsna. „*Medziveta je harmonická sekvencia maskovaná nástupmi v kánonickej imitácii, ktoré nasledujú v symetrických intervaloch, obvykle v kvintách.*” (Messiaen In. *Technika môjho hudobného jazyka*, 1966, s. 49).

**Příklad:** příklad na mezivětu *Thème et variations* (úryvek)

V souvislosti s gregoriánským chorálem Messiaen opomíjí typický rys gregoriánského chorálu, tzn. melodii a jeho melodické linie, ale soustřeďuje svou pozornost k formám gregoránského chorálu. Sám několik takových, postavených výlučně na bázi forem gregoriánského chorálu, zkomponoval.

„Aleluja a veľkolepé antifóny si nás okamžite podmania. Moja skladba *Subtilité des corps glorieux* je veľkou ornamentovanou jednohlasnou antifónou bez akejkoľvek harmonizácie, jej každú periódu ukončuje formula melodickéj kadencie.” (Messiaen *ln. Technika môjho hudobného jazyka*, 1966, s. 49).

**Příklad:** *Les Corps glorieux I. Subtilité des corps glorieux* (úryvek)

Řada dalších příkladů lze nalézt zejména v písních *Chants de terre et de ciel* z roku 1937 pro soprán a klavír. „V *Antienne du silence* som hlavnú frázu, zverenú hlasu, superponoval na melódiu vo forme antifóny, ktorú obklopuje takmer atonálny dvojité kontrapunkt.“ (Messiaen In. *Technika môjho hudobného jazyka*, 1966, s. 49).

V poslední části tohoto cyklu s názvem *Resurrection* se objevuje názorný příklad inspirace gregoriánským chorálem. „V klavíri znie akási mohutná, rozžiarená zvonkohra, ktorá využíva indický rytmus *rágavardhana*. V A sa nachádza „priet'ažný akord na dominante“, podporený v B „efektom spodnej rezonancie“. V C sa nachádza „rezonančný akord“ s vitrážovým efektom.“ (Messiaen In. *Technika môjho hudobného jazyka*, 1966, s. 49).

**Příklad: Chants de terre et de ciel VI. Résurrection (úryvek)**

The image shows a musical score for 'Résurrection' by Olivier Messiaen. It consists of two staves: 'Chant Soprano' and 'Piano'. The soprano part begins with the tempo marking 'Vif' and the lyrics 'Al - le - lu - ia,'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and dynamic markings including 'ff', 'sff', and 'C'. The score is divided into sections labeled 'A', 'B', and 'C', with a final asterisk at the end.

Úvodní aleluja se při svém návratu ještě rozšiřuje, tak jak to bylo praxí při interpretaci gregoriánského chorálu.

Zde uvádím začátek zpěvu aleluje na slavnost Zmrtvýchvstání Páně. Aleluja se s výjimkou období půstu, zpívalo před každým čtením evangelia stejným způsobem: předzpěv Aleluja, verš interpretován i sólově, velmi komplikovaný a interpretačně náročný a poté návrat zpěvu Aleluja, který mohl být melodicky rozšířen.

**Příklad:** Aleluja se začátkem verše *Pascha nostrum* na slavnost Pánova zmrtvýchvstání.

The image shows a musical notation for the beginning of the Alleluia. It features a large, stylized letter 'A' on the left, followed by the lyrics 'L- le- lú- ia.' The notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a rhythmic style with various note values and rests.

Pro Messiaena byla taková inspirace gregoriánským chorálem velmi blízká, což svědčí o jeho dobrém poznání gregoriánského chorálu a jeho forem, kterými se nechal inspirovat. Věnuje se mu také v práci *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, „nachádza sa tam aj štúdiá o choráli, o gregoriánskej hudbe - časť venovaná neumám napokon patrí k najdôležitejším. V tejto oblasti vychádzam z prác Domocrona<sup>5</sup>, ktorý je pre mňa veľkým majstrom.” (Messiaen In. Slovenská hudba, č. 1. str. 15)

Mezi další takové formy patří psalmodie, kyrie a sekvence. Styl psalmodie aplikoval v díle *Poèmes pour Mi*, ve verzi pro zpěv a klavír resp. orchestr. Psalmodie byl zpěv žalmů, známý již ze židovské tradice, který se později převzal jako jeden ze stylů typický pro gregoriánský chorál. Používaly se zejména, ale nejen jako součást liturgie hodin, při které se mezi antifonou zpíval konkrétní žalm ze Svatého Písma. Jelikož se jedná o větší množství textu, měli spíše recitativní charakter, který Messiaen převzal a zpracoval do svých kompozicí. „1. všetko, čo pôsobí ako recitatív, sa psalmodizuje (rýchla deklamácia slov na tom istom tóne, zdôraznenie interpunkcie vokalizovanými formulami melodických kadencií.) 3. všetky obzvlášť dôležité, dojemné či významovo bohaté slová sú odeté do dlhej, ba až veľmi dlhej vokalizy.” (Messiaen In. Technika môjho hudobného jazyka, 1966, s. 57).

**Příklad:** psalmodie z *Poèmes pour Mi I. Action de grâces* (úryvek)

The image shows a musical score for a psalmody. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "ment de chair et d'os qui germara pour la résurrection, Et la Vérité, et l'Esprit, et la". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics: "grâ - ce avec son hé - ri - ta - ge de lumiè -". The piano accompaniment continues with similar patterns. The score is in G major and 4/4 time.

Mezi další formy gregoriánského chorálu, které využívá ve svých skladbách, jsou Kyrie a Sekvence. Kyrie se osamostatnilo a jako forma se ustálila v 8. století, kdy se určil počet svolání: třikrát Kyrie, třikrát Christe a třikrát Kyrie. Je zde zřejmá analogie s Nejsvětější Trojicí: první vzývání k Otci, druhé k Synu, třetí k Duchu Svatému.

„V melodiách Kyrie je nejčastěji používaným principem unifikace všech melodií v danom Kyrie prostredníctvom spoločnej záverečnej frázy. Táto fráza môže byť veľmi krátka alebo veľmi rozsiahla. Tento druh hudobného rýmu sa opakuje nezvyčajne často. Tento opakujúci sa princíp pravdepodobne pochádza z opakovacieho charakteru litániových odpovedí.” (Hoppin, 1978, s. 135) Tento princíp zachoval Messiaen ve své varhanní kompozici *Le Mystère de la Sainte Trinité*: odkaz na Nejsvětější Trojici ve smyslu formového a teologického významu pocházející z gregoriánského chorálu. Důležitou skutečností je fakt, že tato kompozice je napsána v tříhlase a třídílná je i samotná forma skladby. „Vrchný hlas spieva vzdialený a takmer atonálny kontrapunkt, zložený z anakrúz a klauzúl, v base sa vinie dlhé rytmické ostinato.” (Messiaen In. *Technika môjho hudobného jazyka*, 1966, s. 58). Ve středním hlase se nachází hlavní melodie.

**Příklad:** příklad formy převzaté z gregoriánského chorálu, Kyrie, v *Le Mystère de la Sainte Trinité* (úryvek z hlavního tématu)



Poslední formou, kterou lze vnímat a konkrétně analyzovat v Messiaenově hudbě je Sekvence. Ta se v gregoriánském chorálu vyskytuje přibližně od 9. století v karolínském období. Souvisí s fenoménem tropování, kterým se pod melizmatické zpěvy vsouvaly a přidávaly další texty.

Messiaen využívá formu sekvence ve sbírce *Le Nativité de Seigneur*. „V *Le Verbe* som použil veľmi osobitú formu, ktorá svojím členením vychádza zo sekvencie, charakterom je príbuzná indickým rágam a svojimi expresívnymi a strohými arabeskami, ktoré presycujú slávnostnú, dlhú a pomalú melódiu,



sa zároveň podobá i na ornamentované chorály J. S. Bacha.” (Messiaen In. *Technika môjho hudobného jazyka*, 1966, s. 59). Opakujúci se periody jsou vždy odlišně zharmonizovány a ornamentovány, pričemž tón g je vždy tón, na ktorém končí jednotlivý melodický úsek.

**Příklad:** příklad sekvence gregoriánského chorálu v *Le Nativité de Seigneur* (úryvek)

Mezi důležitá specifika, mimo forem gregoriánského chorálu, které hrají důležitou roli v Messiaenově hudební řeči, patří melodika gregoriánského chorálu. Mnohé citace gregoriánského chorálu: Např. v 5. části *Livre du Sain Sacrament - Puer natus est nobis*, která mluví o Narození Páně a používá, velmi prezentně, chorálové téma - introitus na Vánoce.

**Příklad:** příklad citace gregoriánského chorálu, *Livre du Sain Sacrament - Puer natus est nobis* (úryvek)

Un peu vif (Introit «Puer natus est nobis») un peu rall.

R : hautbois, bourdon 16, nazard  $2\frac{2}{3}$  > | Pos : clarinette, quintaton 16, nazard  $2\frac{2}{3}$  <  $\frac{1}{2}$  |  
 G : bourdon 16, montre 8, fl. harm. 8, bourdon 8 | Ped : sb 32, sb 16, violoncelle 8 |

Messiaen se pochopitelně neuspokojuje s citací melodií gregoriánského chorálu, ale rozvíjí tyto melodie na bázi svého hudebního jazyka „Často ich transformuje, necháva ich prejsť svojou osobnou prizmou, mení melodickú líniu, jedinečne harmonizuje, presvetluje celkom novými zvukmi. Uprostred často veľmi komplikovaných farebných štruktúr, medzi spevom vtákov, sa citácie objavajú ako ozvena dávnych vekov, ako keby symbolizovala hlas a pamäť večnej Cirkvi.“ (Jean-Rodolphe Kars In.: Dílo Oliviera Messiaena a katolícká liturgia, s. 83)

### 3.5 Barva

V Messiaenově případě hraje barva mimořádně důležitou roli. Vždy, když slyšel hudbu, viděl k tomu odpovídající barvy. „Farby počujem v tej hudbe, ktorá ich obsahuje. Bohužiaľ, je veľa hudby, ktorá ich neobsahuje. Najfarebnejším spomedzi všetkých hudobníkov je iste Claude Debussy. Potom Chopin, Mozart, Wagner, Stravinskij, Monteverdi. Dnes je málo farebnej hudby.“ (Messiaen In. Nová slovenská hudba, 1993, r. 21., č. 1., s. 13.)

Barva má v Messiaenových skladbách strukturální význam. Ta je nejdůležitější, přičemž rytmus a metrum jsou prostředky k dosažení cíle.

Sám vnímal hudbu pomocí barev - synestézií. „Hudba je trvalým dialógom medzi priestorom a časom, medzi zvukom a farbou, dialógom, ktorý vyústí do splynutia: čas je priestorom a časom, medzi zvukom a farbou, navrstvené časy a tónové komplexy sa vyskytujú v podobe farebných komplexov.“ (Hrčková, 2006, s. 244)

Toto je jeden z mnoha Messiaenových popisů toho, jak vnímá hudbu a jak s ní pracuje, když říká: „Napokon sa pokúšam uviesť vzťah fariev k zvukom a vysvetľujem to, čo sa vo mne deje, keď počúvam hudbu a zároveň vidím farby, uvádzam tam aj kombinácie navzájom ekvivalentných komplexov farieb a zvukov.“ (Messiaen In. Nová slovenská hudba, 1993, r. 21., č. 1., s. 15.) Tohle tvrzení dokazuje např. skladba *Couleurs de la cité céleste*. Messiaen uvádí, že forma skladby je tvořená výlučně na základe vnímání barev. „Ide o farebnosť v messiaenovskom zmysle: je tvorená módmí a farebnými komplexami akordov.“ (Hrčková, 2006, s. 245)

Předobrazem mu byla znovu kniha ze Zjevení sv. Jana: *A v duchu ma preniesol na veľký a vysoký vrch a ukázal mi sväté mesto Jeruzalem, ako zostupuje z neba od Boha ožiarené Božou slávou. Jeho jas bol podobný najdrahšiemu kameňu*

*akoby krištáľovo čistému kameňu jaspisu.* (Sväté Písmo, Zjv. 21, 10-11) Popis nebeského Jeruzaléma a jeho určitý barevný popis.

Skladba je zajímavá svojí propracovanou strukturou, která se dá přirovnat k vitrážím gotických katedrál. Barevné akordy a zpěv ptáků z různých oblastí světa. Podobným způsobem je i později komponovaná opera o sv. Františkovi z Assisi.

*„Keď hudbu počúvam alebo čítam, vidím u toho príslušné farby. Nejde pritom o vnímanie zrakom..ide o vnútorné videnie, o oči ducha. Sú to zázračné, nevysloviteľné, mimoriadne rôznorodé farby. Samozrejme, existujú ustálené vzťahy: určité zvukové zoskupenia, akordy, tónové komplexy v rovnakej polohe a súvislosti vyvolávajúce rovnaké farebné kombinácie.“* (Hrčková, 2006, s. 244)

Jedná se o subjektivně vnímající vztahy, které mají osobní nikoli vědecký rozměr. Po své cestě do Japonska, kterou absolvoval v roce 1962 a navštívil řadu rozmanitých míst s exotickým ptactvem, které mu bylo inspirací, napsal skladbu *Sept haïkaï*. Značnou roli při komponování této skladby sehrála země: *„modré more, zelené japonské smreký alebo biele a červené farby chrámov náboženstva Shito. Celá skladba sa nesie v duchu modrej a červenej, avšak Messiaen pridal rôznymi kombináciami nástrojov aj ďalšie farby - šedú a zlatú, oranžovú, svetlo zelenú, striebornú, purpurovú a ďalšie.“* (Messiaen In.: Music and Color - Conversation with Claude Samuel, 1994, s. 138)

Messiaen ve své tvorbě neustále dává do souvisu barvy a zvuky. Pro něj se jedná o nejvyšší formu hudebního vyjádření posvátna, protože způsobuje „oslnění“, které přesahuje prosté „porozumění“. *„Táto skúsenosť oslnenia zvuko-farbami spočíva na dvoch základných pilieroch, ktorými sú jednak vytráže - Messiaen často hovorí o “hudbe vitráží” a je aj autorom skladby Vitráž a vtáci (Un vitrail et les oiseaux z roku 1988), jednak kniha Zjavenia, zvlášť 21. kapitola, ktorá je zdrojom inšpirácie jeho diela Farby nebeského Jeruzalema.“* (Jean-Rodolphe Kars In.: Dílo Oliviera Messiaena a katolícká liturgia, s. 84) Je zde duha barev – hudební barva či barevná hudba.

## 4. Messe de la Pentecôte

Messe de la Pentecôte je varhanní cyklus komponován v letech 1949 a 1950. Mše je inspirována slavností Seslání Ducha svatého. Má 5 částí podle mešního propria - 1. Entrée 2. Offertoire 3. Consécration 4. Communion 5. Sortie, přičemž každá z nich je inspirována myšlenkou, která příslouchá mši svatodušní a kterou skladatel u každé části uvádí. Toto mistrovské dílo je plodem intenzivní služby a liturgické spoluúčasti varhaníka a skladatele, dle kterého zde nacházíme shrnutí všech jeho improvizací. Dílo je založeno na přeměnách řeckých a indických rytmů a ptačího zpěvu. Důležité je zmínit, že sám Messiaen ve své tvorbě neustále dává do souvisu barvy a zvuky a často mluvil o „hudbě vitráží“, což vyjadřují různé kombinace registrů a zvuků. Hlavní inspirací při této „hudbě vitráží“ byla nepochybně Katedrále La Trinité v Paříži se svými vytrážemi, kde Messiaen působil jako varhaník od roku 1930 až téměř do své smrti.

### 4.1 Entrée (Les langues de feu)

První část varhanního cyklu *Messe de la Pentecôte*, Entrée, která uvádí tuto svatodušní mši na oslavu třetí božské osoby, Ducha Svatého, je označena podtitulem *Les langues de feu*, což v překladu znamená ohnivé jazyky. Zároveň je při tomto podtitulu doplnění a vysvětlení „*des langues de feu se poserent sur chacun d'eux*“ (*Actes des Apotres*), což znamená citování Písma Svatého, konkrétně Skutky apoštolů, kde se píše jako ohnivé jazyky spočinuly na apoštolech, když je v den Letnic naplnil Duch Svatý. V této části můžeme hledat vyjádření těchto slov v různých hudebních aspektech, nicméně, největší propojení těchto slov s hudbou se jeví ve zvukovosti a barevnosti, která je předepsána prostřednictvím vybraných registrů a jejich kombinací od autora.

Récit: Bourdon 16 et Cymbale

Positif: Quintation 16 et Tierce

Grand-Orgue: Montre 8 et Quinte

Pédale: Clairon 4 seul

Již na první pohled je jasné, že barevná škála těchto kombinací registrů je velmi široká a nápaditá. Kombinace těchto konkrétních registrů, zejména na třetím (Récit) a druhém (Positif) manuálu působí při poslechu poměrně ostře, což může symbolizovat zmíněné ohnivě jazyky. Mezi těmito dvěma manuály se během této části odehrává jistý dialog, kdy se v různých rytmických strukturách mezi sebou střídají, navíc při zajímavých intervalových postupech s častým výskytem sekundy a septimy, což ve výsledku zvyšuje ostrost. První manuál (Grand-Orgue) vždy jaksi uzavírá tuto ostrou rytmickou změs, krátký dialog dvou manuálů, a to zastavením na tónu g1. Pedál má v tomto případě funkci hlavní melodie, který vyniká mezi jednotlivými rytmickými a akordickými strukturami v manuálech (Notová ukázka 1). Nosnost hlavní melodie v pedálu napovídá i registrace, která uvádí sólový čtyřstopý jazyk v pedálu, což je mírně netradiční, vzhledem k tomu, že pedál při své zpravidla basové funkci v tomto případě působí jakoby v mnohem vyšší poloze. Předepsaný Clairon 4 v tomto případě zvukově a barevně doplňuje manuálové zvukové kombinace a svým sólovým použitím poněkud zmírňuje ostrost manuálové zvukové škály.

### Notová ukázka 1

The musical score for 'Notová ukázka 1' consists of three staves. The top staff is labeled 'Pos' (Positif) and contains a melodic line with a 3:2 time signature and a fermata. The middle staff is labeled 'R' (Grand-Orgue) and contains a complex rhythmic pattern with a 3:2 time signature and a fermata. The bottom staff is labeled 'PÉD' (Pedal) and contains a melodic line with a 3:2 time signature and a fermata. Dynamics include *mf*, *f*, and *più f*. The score is marked *legato* throughout.

Varhany v Katedrále La Trinité v Paříži, kde Messiaen desetiletí zastával místo titulárního varhaníka a kde komponoval dílo *Messe de la Pentecôte*, pochopitelně umožňuje svou dispozicí naplnit skladatelovou zvukovou představu o tomto díle. Otázkou zůstává, jak se s touto zvukovou a barevnou představou vypořádat u nástroje, který neumožňuje splnit všechny registrační předpisy. Varhany v Sále Martinů na Hudební akademii múzických umění v Praze, kde jsem v rámci absolventského koncertu interpretovala tohle dílo O. Messiaena, nabízí v registraci velké množství možností, avšak zároveň neumožňuje přesně splnit skladatelovy

předpisy. Mnohdy se musí u tohoto nástroje a při tomto konkrétním díle nalézt kompromis, který do nejvyšší možné míry naplňuje zvukovou představu skladby a zároveň umožňuje dodržet barevnou nezávislost manuálů spojenou s manuálovými přechody. Tím mám na mysli například situaci, kdy bychom teoreticky mohli pomocí spojky nakombinovat na jeden manuál zvuk, který je přesně uveden v předepsané registraci, avšak nemůžeme to udělat, jelikož na ostatních manuálech potřebujeme samostatné a odlišné zvuky. Tehdy je nutné vybírat z registrů konkrétního manuálu, které sice nejsou předepsané, ale zvukově se jim nejvíce podobají. Situace, která se vyskytovala asi nejčastěji, bylo využití šestnáctistopého registru v manuálu, který Messiaen poněkud často uvádí v předepsané registraci a to na třetím, druhém i prvním manuálu, nicméně na nástroji v Sále Martinů se vyskytuje jen na prvním manuálu. Některé situace umožnily případnou změnu manuálu na první, kde se tento rejstřík nachází, případně pomocí spojky využít jiné zvuky a kombinace na prvním manuálu se zmíněným rejstříkem, avšak jiné situace, jako tomu bylo i při první části Entrée, to neumožňovaly z několika důvodů. U této konkrétní části se uvádí šestnáctistopý rejstřík i na třetím i na druhém manuálu, což již automaticky naznačuje, že nelze vyhovět v obou případech najednou, jelikož máme k dispozici jen jeden. Dalším důvodem je využití prvního manuálu pro úplně jiný zvuk, než tomu je i v této části, kde je předepsána kombinace principálu a kvinty, kterou v jiném manuálu neumíme plnohodnotně nahradit. V neposlední řadě, pokud se ve skladbě nacházejí časté, případně i rychlé manuálové přechody, vzniká velké riziko při vyměňování manuálů, jelikož u skladatele jako je O. Messiaen je evidentní, že manuálové přechody, které jsou od něj stanoveny, jsou pro interpreta nejpříjemnější a nejlogičtější a tím pádem jsou pro interpretaci nejlepší volbou. Pokud bychom ve dvou různých manuálech, které mají mít rozdílné zvuky, využili pomocí spojky jeden registr, mělo by to velmi nežádoucí vliv na celkové provedení díla a ve značné míře by to ovlivnilo kontrastnost a samostatnost zvuků, které jsou v mnoha případech jedním z hlavních výrazových prostředků v této hudbě.

První část Svatodušní mše Entrée se během celého svého trvání nese v jedné atmosféře a to je způsobeno i předepsanou registrací, která se během celé této části nemění. Jak již bylo zmíněno, vzniká tentýž dialog mezi dvěma manuály doprovázený melodií v pedálu. Střídání manuálových souzvuků můžeme pozorovat v různých rytmických strukturách, které jsou v této části mimořádně dominantní. Tempové označení *Modéré* naznačuje, že celý díl se ponese v mírném tempu, které se v první řadě odvozuje z tempově adekvátního průběhu hlavní melodie

v pedálu. Zajímavostí této části je, jakým způsobem, respektive jakými rytmickými strukturami se střídají manuálové souzvuky na druhém a třetím manuálu, které se několikrát opakují, ale pokaždé s jiným a rychlejším rytmickým tokem, přičemž souzvuky se ani jednou nezmění (Notová ukázka 2).

### Notová ukázka 2

a)

Musical notation for example a) showing two staves. The upper staff is labeled 'Pos' and contains a 3:2 ratio. The lower staff is labeled 'R' and contains a 5:4 ratio. Dynamics include *mf* and *f*, and the instruction *legato* is present. A fermata is placed over the final chord in the upper staff.

b)

Musical notation for example b) showing two staves. The upper staff is labeled 'Pos' and contains a 3:2 ratio. The lower staff is labeled 'R' and contains a 5:4 ratio. A chord labeled 'G' is present in the lower staff.

c)

Musical notation for example c) showing two staves. The upper staff is labeled 'Pos' and contains two 3:2 ratios. The lower staff is labeled 'R' and contains a 5:4 ratio. A chord labeled 'G' is present in the lower staff. The instruction *lento somn* is written below the second staff.

d)

34

10:8

3:2

Pos

R

G

mf

più f

3:2

Při každém návratu tohoto motivu můžeme vidět, že se rytmické hodnoty zkracují, to znamená, že tento pohyb se zrychluje a tím přináší i stále větší napětí až po závěr dílu. Exaktní diferencování a dodržování rytmických struktur je pro interpreta významným prvkem, který pomáhá ke správné interpretaci. Samozřejmě, v kontextu celého rytmického průběhu této části je velmi komplikované, místy až obtížně dosažitelné, přesné dodržování rytmických hodnot a to i na základě střídání malých a velkých triol, kvintol a podobně. Napovídá tomu i označení *rythmes grecs traités en valeurs irrationnelles*, které je uváděno při tempovém označení a hovoří o tom, že řecké rytmy jsou považovány za iracionální hodnoty. Z toho vyplývá, že při samotném provedení díla samozřejmě nejsou podstatné přesné výpočty rytmických hodnot a jejich rozdělení, ale mnohem více je důležitější výsledné uchopení díla se všemi výrazovými prostředky, technickými parametry a vyjádřením hlavní myšlenky a charakteru skladby. Je však velmi důležité poznamenat, že i navzdory tzv. iracionálním rytmickým hodnotám je velmi důležité zejména při nastudování díla dbát na přesnost a v co možná největší míře se přiblížit správnému rozdělení. V opačném případě by dílo mohlo ztratit svou logiku a celistvost, jelikož všechny tyto rytmy a struktury mají svůj hluboký význam.

Výrazový prostředek, kterým lze do jisté míry přinést kontrast do této první části Messiaenovy mše, je artikulace. V celé skladbě máme přesně definováno, co máme hrát legato, co non legato, popřípadě staccato. Melodie, která zní v pedálu a která je nosnou melodií tohoto dílu, je zpravidla stále v legatu. Můžeme si však povšimnout, že když chtěl skladatel, aby byly některé noty odděleny, vždy to poznamenal. Jedná se většinou o stejné po sobě jdoucí noty. Z vypsání artikulace



vyplývá, že skladatel si žádal, aby byly tyto noty jasně odděleny i přes veškeré vnímání melodie v legatu (Notová ukázka 3).

### Notová ukázka 3



V této melodii skladatel také přesně definuje, kam melodie směřuje, jelikož jednotlivé fráze jsou jasně diferencované a oddělené. Při delší frázi dokonce předepíše tzn. nádech v melodii pomocí apostrofu (Notová ukázka 4). V tomto případě je tedy zřetelná představa, jak pracovat s tímto tématem v pedálu. V pedálové hře je velmi důležité precizně dbát na legato, obzvláště, když máme k dispozici samostatný čtyřstopý jazykový rejstřík, který sólově přednáší melodii.

### Notová ukázka 4



Výjimečným jevem této legátové melodie je jednotaktový staccatový motiv, který se objeví v pedálu (Notová ukázka 5). Je to jediný takt v pedálu, kdy melodie přichází ve staccatu, avšak hned v následujícím taktu se přeorientuje opět do legátové hry. Tyto artikulační kontrasty můžeme analyzovat i v manuálové hře, ovšem můžeme říci, že ke staccatovému úhosu nepříjde v této první části ani jednou. Jedná se pouze o střídání legátové hry s non legatovým úhosem (Notová ukázka 6).

## Notová ukázka 5

24

MAN

PÉD

*più f*

*f legato*

3:2

3:2

## Notová ukázka 6

27

MAN

PÉD

Pos

*mf legato*

*f*

Pos

*mf non legato*

*legato*

*più f legato sempre*

5:4

5:4

5:4

5:4

Po již zmiňovaném zkracování rytmických hodnot, které evokují jakési zrychlování hudebního průběhu skladby, přichází ve 4-5 taktách v závěru zpomalení, skoro až zastavení, kde se rytmicko-akordický tok v manuálu zastaví na tónu g1 na prvním manuálu, jak tomu několikrát bylo i v předchozím průběhu skladby, tentokrát však tón g1 zní do konce samotného prvního dílu. K tomuto tónu můžeme naposledy slyšet nosný motiv pedálové melodie v augmentaci. Je zajímavé slyšet, jak se tyto dva hlasy navzájem překrývají, například i ve sekundovém postupu, kdy melodie začíná na tónu as, což je malá sekunda k drženému g. Tón g1 v manuálu v úplném závěru ustoupí pedálovému závěrečnému tónu b, který na konci skladby zní samostatně necelý jeden takt (Notová ukázka 7).

## Notová ukázka 7

The image shows a musical score for three parts: MAN (Mandarin), PÉD (Pedal), and a lower staff. The score is in G major and 3/4 time. It starts at measure 34. The MAN part has a 10:8 time signature and a 3:2 time signature. The PÉD part has a 3:2 time signature. The score includes dynamic markings like *mf* and *più f*. There are also markings for 'Pos' and 'R'.

## 4.2 Offertoire (Les choses visibles et invisibles)

Druhá část Messiaenova varhanního cyklu *Messe de la Pentecôte*, Offertoire, je výrazně nejrozsáhlejší částí této Svatodušní mše. Její název *Les choses visibles et invisibles* – viditelné a neviditelné věci, je inspirován z nicejského vyznání víry, konkrétně ze slov „Věřím v jednoho Boha, Otce všemohoucího, Stvořitele nebe i země, světa viditelného i neviditelného.“ Offertoire je část, která obsahuje velké množství hudebního materiálu, který se nepřetržitě obměňuje, vyvíjí, vrací v nových obměnách a v celkovém kontextu neustále eskaluje ve svém napětí. Jeden z nejvýraznějších prvků této části je rytmus a práce s časem. „V druhé části Svätodušnej omše sú využité tri indické rytmy: titiya, caturthaka a nichankalila. Sú spracované ako rytmické osobnosti, ktoré sú činné samostatne: prvá sa nemení, objavuje sa vždy v originálnom tvare, druhá sa zväčšuje a pri každej repetícii narastá o šestnástinovú hodnotu, tretia sa sukcesívne znižuje.“ (Hrčková, 2006, s. 241)

Registrace, která je předepsána na začátku tohoto dílu, je opět velmi zajímavá a to i kvůli širokému rozptylu zvuků v rámci jednoho manuálu. Je to například Bourdon 16' a Octavin 2' na třetím manuálu. Základní osmistopý rejstřík máme v tomto případě jen na hlavním manuálu, Grand-Orgue, a i to v kombinaci se šestnáctistopým rejstříkem Bourdon 16', který byl k dispozici i na varhanech v Sále Martinů při absolventském koncertu. Požadavek na šestnáctistopého rejstříku na třetím manuálu opět nebylo možné dodržet a musel být nahrazen základním osmistopým rejstříkem. Zajímavostí je také pedál, který zní jen ve čtyřstopé poloze s rejstříkem Flute 4' a je spojený pomocí spojky s druhým manuálem a konkrétně registry Prestant 4' a Flute 4'. Pedál má být v tomto případě nejsilnějším zvukem, který nese v různých rytmických obměnách melodii sestávající ze dvou tónů (Notová

ukázka 8). V manuálu, konkrétně na Grand-Orgue, je tato melodie doprovázena akordy v dynamice piano. Tyto akordy jsou po interpretační stránce komplikované v tom, že mají velký rozsah a někdy je třeba jednou rukou zahrát například interval decimy a tyto rozsahově náročné intervaly je nutno střídat plynule a v tempu. Samozřejmě, tyto akordy jsou hrány s artikulací non legato, ani by nebylo prakticky možné je vázat v legatu, nicméně to nemění nic na tom, že jejich střídání se nesmí zpomalovat na základě komplikovaných akordických změn a skoků.

### Notová ukázka 8

40 **Bien modéré**

MAN

G { *p non leg.* R.

PÉD

*mf louré*

a)

45

MAN

G { *p non leg.* R.

PÉD

*mf legato*

b)

Se širokým intervalovým rozsahem vzniká menší interpretační problém hned na začátku této části, kdy v levé ruce máme decimovou zádrž a do toho ještě přichází pohyb v šestnáctinových hodnotách. Tento interpretační problém lze však vyřešit velmi jednoduše, jelikož je možné si nejspodnější notu levé ruky přechytit do pedálu, který v té době nehraje nic jiného a tím pádem si odlehčit levou ruku (Notová ukázka 9). V pedálu je v tomto případě naregistrována jedna spojka ze třetího manuálu, aby se zvuk pedálu s tímto manuálem absolutně shodoval.

V tomto hudebním materiálu je zajímavý i rytmický průběh, kdy šestnáctinový pravidelný pohyb „naruší“ jedna dvaatřicetinová nota a tím pádem mírně zrychluje tento proces (Notová ukázka 9). Je velmi důležité, aby byly tyto rytmické údaje exaktně dodrženy i při jejich pochopitelném melodickém vnímání, neboť právě tehdy se správným způsobem projeví jistá rytmická nepravidelnost, která je na tomto místě cílená.

### Notová ukázka 9

4

43

MAN

*p*

*pp legato*

PĚD

V 50. taktu přichází jednohlasní melodie v manuálu, která je poměrně rozsáhlá a která se ještě v dalším průběhu této části objeví, jednou se dokonce zopakuje v celém jejím znění, avšak v jiném kontextu, už ne jako sólová melodie, ale doplněná dalším hlasem, který vytváří bohatě ozdobovanou protimelodii, při které můžeme patrně vnímat imitaci ptačího zpěvu (Notová ukázka 10). První melodie, která se v této části opakuje je metricky posunuta jako při jejím sólovém znění. Při interpretaci je velmi důležité dávat důraz na předepsanou artikulaci. Skladatel zřetelně předepisuje legato a to podle jednotlivých motivů a tak rovněž předepisuje jejich jasné odsazování. Tuto artikulaci je důležité dodržovat i když je melodie zahuštěna již druhou a to velmi výraznou ozdobovanou melodií. Jednotlivé motivy je důležité artikulačně oddělovat i z toho důvodu, že oba hlasy jsou výrazně registrovány při dynamice forte a mezzoforte a při nedbalém artikulování by mohly být oba hlasy nejasné a pro posluchače by mohly znít nepřehledným dojmem.

## Notová ukázka 10

a)

Musical notation for example a) showing a single staff with a treble clef. The music is marked 'Pos' and 'MAN'. The tempo is 'mf legato'. The notation consists of a series of eighth notes with slurs, starting at measure 50.

b)

Musical notation for example b) showing two staves with a grand staff. The music is marked 'Modéré' and 'MAN'. The tempo is 'mf legato'. The notation consists of a series of eighth notes with slurs, starting at measure 87. A red box highlights the first four measures of the upper staff.

Nejkomplikovanější úsek v části Offertoire, a to i po rytmické, harmonické a tím pádem i interpretační stránce, přichází v taktu 64, v dalším průběhu této části se dále rozvíjí a později i modifikuje, například v rytmické struktuře (Notová ukázka 11).

## Notová ukázka 11

(R: + Octavin 2)

64 **Presque vif** (*interversions sur 5 durées chromatiques*)

MAN *mf non legato*

MAN *mf legato sombre*

PÉD *mf legato sombre*

68 **Bien modéré**

MAN *ff louré*

PÉD *ff louré*

Již na první pohled je vidět komplikovanost a rytmicko-harmonickou zahuštěnost tohoto hudebního úseku. Když si to rozebereme detailněji, můžeme vidět, že oba manuály a také pedál mají svůj samostatný rytmický průběh, který je sám o sobě náročný, nemluvě o tom, když mají znít paralelně všechny tři současně. V této rytmické struktuře je kladen velký důraz na synkopaci a to ve všech hlasech, které se v této synkopaci střídají. Při znění tohoto úseku a jeho sazbě není příliš hmatatelná jeho nosná melodie, avšak můžeme analyzovat u tohoto hudebního materiálu, a to i v jeho dalším rozvíjejícím se průběhu, že melodická linie většinou směřuje směrem nahoru a následně po nejvyšším melodickém bodě směrem dolů. Týká se to hudby, která je v obou manuálech. Pedál má v tomto jednodušší průběh, jelikož v celém úseku se střídá jen několik not. Konkrétně jsou to tóny C, E, Es, a Fis, někdy jsou k tónům přidány přírazy a tam se objeví i tón A. Kdykoli se v průběhu skladby znovu objeví tento díl, pedál pokaždé pracuje jen s těmito zmíněnými tóny. Je však třeba dodat, že rytmická struktura je stejně náročná, jako je tomu u manuálů a tedy to, že v pedálu pracujeme „jen“ s pěti tóny, nijak neusnadňuje celkovému průběhu.

Tempové označení *Presque vif* (skoro/téměř živě) naznačuje, že tento úsek bude i přes svou hustou strukturu a sazbu poměrně rychlý. Pojem živě je v tomto případě velmi relativní, protože i z vlastní interpretační zkušenosti vím, že je velmi náročné hrát tento hudební díl rychle, v některých jeho částech je to až mírně kontraproduktivní, jelikož při velmi rychlém tempu se pochopitelně celý průběh ještě více zahušťuje a jednotlivé hlasy se více slévají a tím pádem působí ještě více nesrozumitelně, než možná v mírnějším tempu. Pro posluchače je v tomto případě stejně hudebního materiálu na jednom místě mnoho, určitě není možné, aby se posluchač, který dílo nezná, s přehledem orientoval v jeho průběhu a tedy zbytečně rychlé a neuvážené tempo by ve výsledném dojmu absolutně nemuselo pomoci k lepší interpretaci a lepšímu pochopení posluchačů.

Lepší percepci jednotlivých hlasů můžeme pomoci také artikulací. Jako u ostatních částí i v tomto případě máme k dispozici přesné artikulační předpisy při všech hlasech. Pedál a levá ruka hrají v legatu, při pravé ruce je předpis non legato, což znamená oddělovaně. Když jsou akordy v pravé ruce oddělovány podle tohoto předpisu, vnáší se do celé komplikované struktury jistý nádech a lehkost. Určitě je důležité tuto artikulaci dodržet kvůli celkovému lepšímu porozumění jednotlivých hlasů. Někdy se pravá ruka pohybuje ve velmi nízké poloze, například hned na začátku začíná v malé oktávě, v takovém případě se všechny hlasy prolínají v přibližně stejné poloze a dokonce s podobnou dynamikou mezzoforte, což znamená ještě větší nesrozumitelnost jednotlivých hlasů. V takovém případě bych se jako interpret nebála exaktněji dodržovat předepsanou artikulaci, respektive ještě více přehnat odsazování v pravé ruce a tím pádem docílit trochu více odlišení jednotlivých hlasů.

Velmi interesantním dojmem působí jisté uzavření tohoto úseku, kdy se melodie dostane opět do spodní polohy a které se v dalším průběhu skladby několikrát zopakuje, když zazní dvakrát v mírném tempu *Bien modéré* tón C ve čtvrtových hodnotách na druhém manuálu se samostatným sólovým registrem Basson 16.

Zásadnější změna ve vývoji tohoto hudebního materiálu přichází v taktu 100, kdy se v pravé ruce začnou objevovat už jen akordy v šestnáctinových hodnotách (Notová ukázka 12).



## Notová ukázka 12

R: + Trompette 8, Clairon 4, Octavin 2

**Presque vif** (*interversions sur 5 durées chromatiques*)

100 *staccato très sec, comme des pizzicato*

MAN *mf*

R *sombre f legato*

PÉD *sombre f legato*

103

MAN

PÉD

Celý průběh a dojem se tímto začíná zrychlovat, rytmická struktura, kterou známe z předchozího hudebního procesu se zachovává už jen v levé ruce a v pedálu, kde stále pracujeme se stejnými tóny. I když se tímto rytmický průběh jistým způsobem zjednodušuje, interpretační náročnost vzniká nelehkými akordy v poměrně rychlém tempu v pravé ruce. Akordy jsou zpravidla sestaveny z intervalu nony, kterou ještě doplňuje jeden tón, například septima od spodního tónu. Střídání takto sestavených akordů i směrem dolů i směrem nahoru v živém tempu je pochopitelně interpretačně velmi náročné. Proto je velmi podstatné, aby ruka zůstala po celou dobu v rámci možností uvolněná a nedostávala se do žádné křeče, nakolik by to při tak dlouhém úseku cca 35 taktů mohlo být pro ruku nebezpečné a to i při nedbalém cvičení a nastudování skladby, ne jen při jejím samotném výsledném interpretování.

Změna přichází také v artikulaci, kdy se z původního non legata dostáváme ke staccatu, konkrétně *staccato très sec, comme des pizzicato*, což znamená staccato velmi suché, například jako pizzicato. Z toho vyplývá, že i ty zmiňované akordy jsou sice náročné při své komplikované stavbě, avšak musí do určité možné míry znít lehkým dojmem, obzvláště při stále paralelně probíhající komplikované rytmické struktuře.

Hudební průběh se přibližně 30 taktů vyvíjí způsobem, jak již bylo zmíněno, avšak v závěru tohoto dílu můžeme spatřit změnu, a sice, že melodická linie se již nevrací směrem dolů, ale při svém gradování stále stoupá a v závěru zůstává ve vysoké poloze, což se týká i pravé i levé ruky, dokonce poslední čtyři takty se i dynamicky mění, přidávají se postupně rejstříky jako Cymbale, Trompette 8' a Clairon 4' až do dynamiky fortetissimo. Je tedy jasné, že má dojít k velké gradaci, která kulminovala přibližně 30 taktů. Po rychlém odsazení však nastane skok k závěru, který v tomto průběhu slyšíme již po čtvrté – sólový tón C ve čtvrtových hodnotách na druhém manuálu se samostatným sólovým rejstříkem Basson 16. Tentokrát je doplněn dvěma krátkými šestnáctinovými staccatovými akordy s registrací Clarinette et Nazard. Tímto se uzavírá dlouhý úsek a přichází nová hudební myšlenka s novým klidným a zpěvným charakterem v kontrastu s předchozím bouřlivým, neklidným a gradujícím průběhem (Notová ukázka 13).

### Notová ukázka 13

R: Gambe et Voix céleste | Pos: Flûte 4, Piccolo 1, Tierce | G: Bourdon 8 | Péd: Flûte 4 seule

141 **Un peu lent**  
 Pos (staccato, goutte d'eau) *f*  
 R *pp* legato  
 PÉD legato *mf*  
 G *p* legato (oiseau)

Nová hudební myšlenka začíná s tempovým označením *Un peu lent*, což vyjadřuje pomalé tempo. Kontrast nepřichází jen v tempu, ale také v sazbě a registraci. Melodie, která zní legátovým způsobem v pedálu je duplována na druhém manuálu pravou rukou, a to konkrétně staccatovými šestnáctinovými notami, které znějí podstatně kratší než ty legátové osminové noty v pedálu, avšak jelikož jsou mezi nimi pomlčky, zaznívají najednou s pedálem. Zajímavou je v tomto případě i registrace, kde skladatel využil pro tyto staccatové noty registry bez základního osmistopého rejstříku, konkrétně Flute 4', Piccolo 1' s Tierce. Z toho tedy vyplývá, že tyto staccata budou znít ve velmi vysoké poloze. Pedál však také nebude znít ve své přirozené poloze, jelikož jeho sólová melodie je předepsána jen s jedním sólovým čtyřstopým flétním registrem. Doprovodné akordy, které doplňují tyto dva

hlasy jsou na třetím manuálu Récit s jemnou registrací Gambe 8' a Voix céleste, které jsme bohužel neměli k dispozici na Absolventském koncertě, proto byly nahrazeny Salicionálem 8', který byl v tomto případě nejpodobnější volbou, jelikož jsme museli vybírat pouze z rejstříků třetího manuálu, jelikož jsou v této části skladby zcela využity všechny manuály.

V taktu 154 přichází návrat hudby, kterou jsme mohli slyšet na úplném začátku tohoto dílu, ovšem s menšími modifikacemi. Posledních 9 taktů části Offeroire přichází vystřídaní mnoha motivů, které se objevovali počas celé části (Notová ukázka 14).

### Notová ukázka 14

Pos: Quintaton 16, Cor de Nuit 8, Tierce

161

MAN

G *p non legato*

*mf legato*

**Modéré**

**Bien modéré**

(Pos: Basson 16 seul)

**Un peu lent**

G: Bourdon 8

(oiseau)

*ff louré*

PÉD

*mf louré*

*legato*

167

MAN

**Bien modéré**

G

*p (oiseau)*

Clarinette et Nazard

*(caverneux)*

**Bien modéré**

*ff*

*irès sec*

R: Bourdon 8, trémolo

Je to konkrétně jeden takt melodie, respektive její nosný motiv v tempu *Modéré*, dvě sólové noty C na registraci se sólovým jazykovým rejstříkem, dvaatřicetinový a šestnáctinový motiv z dílu *Un peu lent*, dva staccatové akordy na Clarinette a Nazard a ukončí to závěrečný akord na Récit s registrací Bourdon 8 a tremolo, který postupně decrescenduje pomocí žaluzií na třetím manuálu. Tento závěr nám tedy připomene krátkými reminiscencemi celý průběh části Offeroire v průběhu devíti taktů.

### 4.3 Consécration (Le don de Sagesse)

Třetí část svatodušní mše *Messe de la Pentecôte* se nazývá Consécration, s podtitulem *Le don de Sagesse*, což v překladu znamená Dar moudrosti. Tato část se skládá ze tří úseků, které se střídají a několikrát opakují a z toho pouze jeden úsek se při jeho opakování modifikuje. Ostatní dva zaznívají pokaždé ve stejné podobě.

První úsek sestávající ze dvou taktů, kterým začíná tato část, tvoří akordy různé rytmické délky a dynamiky spolu s pedálem, který je nositelem hlavní melodie (Notová ukázka 15).

#### Notová ukázka 15

R: Bourdon 16, Gambe 8 et Octavin 2 | Pos: Quintaton 16 et Tierce | G: Bourdons 16 et 8 | Péd: Clairon 4 seul

172 **Modéré** (*rythme hindou simkavikrama*)

MAN *non leg.* G { *p* Pos { *mf* R { *pp* G { *p* Pos { *mf* R { *pp* Pos { *mf*

PÉD *non leg.* #2 #2 #2 #2 #2 #2 #2 #2

*più f legato*

Můžeme vidět, že manuálové přechody vznikají každým jedním akordem. Pochopitelně je proto u nich napsáno označení *non legato*, jelikož není možné je jakýmkoli způsobem vázat v *legatu*. Při těchto manuálových přechodech je důležité, aby byl rytmus přesně dodržován, aby se rychlejším a těžším manuálovým přechodem nezpomalil jeho průběh, případně aby akord nezazněl později, než by měl zaznít. Proto je velmi důležité přesné vypočítání jednotlivých akordů, ale také mezery, která mezi nimi vzniká. Asi nejlepší způsob, jakým docílit rytmické přesnosti v délce akordů a *non legátových* mezer, je cítění šestnáctinové pulzace, přičemž když mám čtvrtovou hodnotu, tři pomyslné šestnáctinové noty akord držím a při poslední šestnáctinové notě akord pouštím, tím vzniká mezera počas které vykonám manuálový přechod a přesne na začátek další doby zahraju další akord. Tento způsob zaručuje, že délky akordů jsou správné, ale hlavně, že i mezery mezi nimi jsou při každé změně stejné, protože u těch mezer je nejméně slyšet případnou

nepřesnost. V případě, že akord má osminovou hodnotu, nebo naopak delší čtvrtovou s tečkou, přizpůsobují šestnáctinovou pulzaci na dvě nebo šest not. Jelikož na každou mezeru mezi akordy máme stejný prostor jedné šestnáctinové hodnoty, je třeba, aby manuálový přechod s delší „trasou“, například ze třetího manuálu na první, byl adekvátně rychlejší oproti přechodu z druhého manuálu na třetí. Preciznost a přesnost dodržení rytmických hodnot v kombinaci s melodickým vnímáním pedálové linie je absolutní interpretační prioritou tohoto úseku.

Při registračním předpisu jednotlivých zvuků v manuálech a pedálu můžeme opět předpokládat výraznou barevnost a originalitu. Hlavní melodie v pedálu zní na sólovém jazykovém rejstříku Clairon 4', opět bez základní osmistopové polohy. Při interpretaci proto vzniká dojem, že melodie zní v některém manuálu a ne v pedálu, jelikož zní v relativně vysoké poloze, která absolutně není při pedálovém hraní tradiční. Manuálové zvuky jsou většinou kombinací nízkého šestnáctistopého rejstříku s rejstříkem ve vyšší poloze, než je na třetím manuálu Octavin 2', nebo na druhém manuálu Tierce. Můžeme vidět, že šestnáctistopý rejstřík je předepsán na každém manuálu. Je zřejmé, že na varhanech v Sále Martinů opět nelze tento požadavek dodržet, avšak ostatní rejstříky a jejich charakteristické barvy lze nakombinovat tak, aby výsledný efekt působil co nejdůvěryhodnějším dojmem.

Druhý úsek této části je zestaven ze sólové melodie převážně v malé oktávě, který je označen trochu rychlejším tempem *Un peu plus allant* a který svým šestnáctinovým pohybem pocitově zrychlí celý, dosud mírně statický průběh (Notová ukázka 16).

### Notová ukázka 16

Pos: Clarinette, Nazard et Quintaton 16

174 Pos **Un peu plus allant** (*neumes plain-chantesques*)

MAN *f* *legato*

The musical notation is written in bass clef on a single staff. It begins with a forte dynamic (*f*) and a *legato* marking. The first two measures contain sixteenth-note chords with various accidentals (sharps, naturals, flats). The third measure has a fermata over a single note. The fourth measure continues with sixteenth-note chords. The fifth measure has a fermata over a single note. The sixth measure continues with sixteenth-note chords. The seventh measure has a fermata over a single note. The eighth measure continues with sixteenth-note chords. The ninth measure has a fermata over a single note. The tenth measure continues with sixteenth-note chords. The eleventh measure has a fermata over a single note. The twelfth measure continues with sixteenth-note chords. The thirteenth measure has a fermata over a single note. The fourteenth measure continues with sixteenth-note chords. The fifteenth measure has a fermata over a single note. The sixteenth measure continues with sixteenth-note chords. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, flats) and dynamic markings (*f*, *legato*).

Jak je již zvykem, artikulace je detailně předepsána i v tomto případě, melodie má znít v *legatu*, avšak opakující se stejné tóny mají být výrazně odsazeny, jako je na konci taktu například malé *f*. Melodie šestnáctinových not směřuje k osminové notě *fis*, ve třetím taktu *A*, kterou máme označenou i přízvukem. Je tedy zřetelné,

že toto krátké směřování vytvoří jisté napětí, které po zaznění přízvuku opadne. Tento model se zopakuje třikrát a to v každém taktu.

Po zvukové stránce je tento úsek pochopitelně na jednom registračním zvuku, jelikož jde o sólový hlas, který se pohybuje v dynamickém označení forte. V tomto případě jsme měli k dispozici možnost použít rejstříky ze všech manuálů, které se pomocí spojky spojily do prvního manuálu. Jelikož na varhanách v Sále Martinů nemáme k dispozici Clarinette a ani Quintaton 16', vytvořili jsme zvuk podobný této barevné představě pomocí jiného jazykového registru Fagotu, Nazardu a Quintaton 8', ke kterému jsme přidali ještě Bourdon 16', který dotvořil dojem této šestnáctistopé polohy.

Úsek se sólovou melodií v části Consécration je jediný, který se během této části vyvíjí a mění. Při každém opakování se tato melodie rozšiřuje jak ve své délce, tak i ve svém tónovém rozsahu (Notová ukázka 17).

### Notová ukázka 17

Pos: Clarinette, Nazard et Quintaton 16  
**Un peu plus allant** 15

186 Pos *f legato*

187

187

Jako příklad jsem uvedla její nejdelší znění, které se ve svém začátku už možná na pohled nepodobá melodii, která zazněla poprvé, avšak motivicky vychází pořád z této melodie a pracuje s jednotlivými intervaly a přízvuky obdobně jako na začátku. V kontrastu se zmíněnými statickými akordy ze začátku části se žádá tuto melodii agogicky kréovat podle jejích jednotlivých frází, motivického průběhu a přízvuků. Její zpevné vnímání při interpretaci je velmi potřebné pro dosažení výsledného požadovaného efektu a poutavého působení pro posluchače.

Třetí úsek této části vychází ze stejné registrace jako byl první (Notová ukázka 18).

## Notová ukázka 18

Pos: Quintaton 16 et Tierce  
**Modéré** (*rythme hindou miçra varna*)

MAN  
Pos  
PÉD

*pp*  
*legato*  
*mf*  
*pp*  
*mf*  
*p*  
*più f*  
*f*

Je takovou menší syntézou prvních dvou úseků a to ve své první polovině šestnáctinovým pohybem a ve druhé polovině akordy různé rytmické délky se střídajícími manuály. Manuálové přechody však můžeme vidět i v první polovině, kde se konkrétně pravá ruka neustále pohybuje mezi prvním a třetím manuálem s doprovodem levé ruky na druhém manuálu. Pedál je ve své čtyřstopé poloze s jazykovým rejstříkem pořád nejvýraznější melodií. Při tomto šestnáctinovém pohybu je důležité všimnout si tečky na konci každé čtvrté šestnáctinové noty, která mírně prodlužuje tuto notu a tím na moment zastavuje tento pohyb a tím vytváří jistou nepravidelnost. Po přechodu na třetí manuál se můžeme při interpretaci opět vrátit k vnitřní pulzaci, abychom správně dodrželi rytmické hodnoty čtvrtových, osminových not, případně čtvrtových s tečkou a také velmi důležité pauzy mezi těmito akordy.

Třetí část, *Consécration*, vytváří velký kontrast s hudbou, která zněla v předchozím průběhu tohoto cyklu. *Offertoire* přinesla velké množství hudebního materiálu, který se prolínal, vyvíjel a ve velké míře gradoval, samotná část přinesla velké množství výrazových kontrastů. *Consécration* je přesným opakem tím, že celá část je sestavena ze tří úseků, které jsou charakterově velmi podobné, tím se mírně snižuje kontrast uvnitř této části, avšak podle mého názoru to nijak nesnižuje úroveň této části. Naopak, po předchozí hudbě přichází na správném místě uklidnění, které umožňuje posluchačům více proniknout do tajemství proměnění, které se ve mši svaté nachází a které je ústřední myšlenkou této části. Messiaen k části *Consécration* sám napsal úryvek z evangelia podle svatého Jana, které se čte při mších svatých na slavnost Seslání Ducha Svatého - „Duch Svatý vám připomene vše, co jsem vám řekl,“ a co mělo být jeho hlavní inspirací při komponování této části.

#### 4.4 Communion (Les oiseaux et les sources)

V pořadí čtvrtá část *Messe de la Pentecôte*, Communion, je asi nejbohatší částí tohoto varhanního cyklu ve svých výrazových prostředcích, rytmických struktur, barevnosti a široké škále interpretačních možností, které tato hudba nabízí. Celá část se nese v komorní atmosféře a tišší dynamické škále, avšak podle jejího podtitulu by mělo jít o část, která vyjadřuje chvalozpěv a oslavu. Potvrzuje to i další inspirativní myšlenka, kterou zaznamenal autor - „Prameny vod, dobrořečte Pánu, nebeští ptáci, dobrořečte Pánu.“ Jde konkrétně o citaci ze Chvalozpěvu tří dětí. Podtitul *Les oiseaux et les sources*, ptáci a prameny, naznačuje, že v části se opět dostaneme k imitování ptačího zpěvu, který má v tomto případě vyjadřovat zmiňovaný chvalozpěv a který bude mít v této části opravdu bohatý prostor.

Začátek části začíná na sólovém hobojevém rejstříku na třetím manuálu, který má imitovat zpěv ptáka, což můžeme vidět také v ozdobování tohoto úseku a širokého dynamického rozptylu (Notová ukázka 19). Tento úsek skokem přejde do pomalé akordické oblasti se zcela odlišnou dynamikou a pochopitelně i sazbou a tím pádem se zcela změní nálada této hudby.

##### Notová ukázka 19

**Modéré**  
193 R: Hautbois (oiseau)  
MAN  
legato  
pp f ff mf f

**Lent**  
195  
R: Gambe, Voix céleste | G: Bourdon 8 | Ped: Soubasses 16 et 32, tir. R  
pp mf legato p dim.

U těchto akordů je třeba si všimnout dynamických označení. I když je tento úsek na jedné registraci, je důležité pracovat se žalužím, abychom vytvořili echo a v co největší míře dynamické kontrasty, které jsou v tomto případě předepsány.



## Notová ukázka 20

Pos: Flûte 4, Piccolo 1, Tierce  
 Un peu vif  
 Pos  
 G: Bourdon 8

MAN 199 *p* *louré*  
 R: Flûte 4, Cymbale  
 PÉD *pp*  
 MAN 203 *mf* *p* *p*

Rytmická, dynamická a registrační škála, která následuje po tomto úseku, je mimořádně bohatá, i když jde jen o 5 taktů a jednohlas (Notová ukázka 20). Registrační kombinace jsou velmi netradiční a osobité, vytvářejí velkou zvukovou inspiraci i v případě, že nelze do úplného detailu dodržet všechny předpisy na základě technických a registračních možností nástroje. Při interpretaci je potřeba si všimnout apostrofů, které mají oddělovat některé motivy, které nejsou odděleny například pomlčkou. Detailní propracovanost registrace, rytmu, manuálových přechodů jasně naznačuje přesnou a konkrétní skladatelovu představu o zvukovém výsledku, který má při interpretaci vzniknout. Stále častější a rychlejší ozdobování not předpovídá, jakým způsobem se bude ubírat další hudební materiál, ve kterém je ve velké míře prezentována imitace ptačího zpěvu (Notová ukázka 21).

## Notová ukázka 21

R: Bourdon 16 et Octavin 2 | Pos: Flûte 8 | G: Bourdon 8  
 Modéré, librement  
 (oiseaux)  
 Pos  
 rall. a Tempo  
 Pos  
 MAN 206 *mf* *poco rubato* *p* *mf*  
 R *pp* *staccato (gouttes d'eau)*  
 MAN 208 3:2 6:4 9:8 3:2

Už na první pohled je jasné, že průběh této hudby je neustále proměnlivý, například při častých zpomaleních a zrychleních, která jsou předepsána na konkrétních místech. Vyskytují se častokrát během následujících šestnácti taktů, zajímavostí je, že každá agogická změna je detailně rozepsána a je přesně určeno, kolik a do jaké míry má trvat zpomalení a kdy nastane návrat do původního tempa, nebo postupné zrychlování.

V této části se vyskytuje pouze dvouhlas, který je registračně odlišen a každý hlas má také svou artikulaci. V levé ruce zní neustále staccato, při tom v pravé ruce se střídá mnohem více artikulací, kromě staccata také legato a portamento. Rytmická struktura je mimořádně bohatá, když se jednotlivé hlasy, které jsou rytmicky náročné, navzájem prolínají. Jako příklad bych uvedla dva řádky této skladby, ve kterých můžeme analyzovat prolínající se rytmické struktury, různorodou artikulaci a přesná agogická označení zpomalení a zrychlení, případně návratu do původního tempa (Notová ukázka 22). Celý tento úsek se nachází ve vyšší poloze, nejčastěji ve dvoučárkové oktávě s neustálým ozdobováním v obou manuálech. Při poslechu a vnímání této části je každému posluchači do jisté míry jasné, jakým způsobem Messiaen pracoval s ornitologickými schopnostmi a znalostmi v hudbě a že toto jeho umění je velkým bohatstvím a přínosem v hudbě.

### Notová ukázka 22

The image shows a musical score for two staves, labeled 'MAN' on the left. The first system covers measures 216 and 217. Measure 216 starts with the instruction 'pressez' and contains a triplet of eighth notes (marked '3'), a sixteenth-note triplet (marked '6'), and a ten-measure phrase (marked '10') that concludes with 'a Tempo'. Measure 217 begins with 'poco rall.' and contains several triplets (marked '3') and a phrase marked 'pressez' that ends with 'pressez beaucoup'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Návrat k akordickému úseku v taktu 221, který známe ze začátku dílu, je jakýmsi přemostěním do posledního malého dílu v této části. Posledních 16 taktů přichází mírné uklidnění hudebního průběhu, kdy po agogicky exponovaném úseku

přichází oblast melodie ve vrchním hlase se střídajícími se akordickými úseky. Dvojice akordů v obou rukou jsou oddělovány apostrofem, což znamená, že jejich přesné a výrazné odsazování je zásadní pro správné interpretační pochopení tohoto místa. Melodická linie přitom musí znít zpevně a to i v případě, kdy je rytmus mírně ostrý. Malý návrat k předchozí „ostřejší“ hudbě, ať už po rytmické nebo registrační stránce, přichází v taktu 240 (Notová ukázka 23), kde se na chvíli objeví dvakrát ozdobovaná nota na výrazně barevné a ostré registraci.

### Notová ukázka 23

Pos: Flûte 4, Piccolo 1, Tierce

Un peu vif

MAN

Pos

*più f (oiseau)*

( Péd: + Soubasses 16 et 31 )

PÉD

Po tomto krátkém návratu se hudební proces zcela uklidní a přichází místo, které uzavře celou tuto část Communion. *Tempo très lent*, což v překladu znamená velmi pomalu, potvrzuje toto zastavení a uklidnění hudebního procesu. Akordy na jemném osmistopém rejstříku v kombinaci s tremolem velmi dobře vytvoří závěrečnou atmosféru tohoto dílu, zajímavostí ale je, jakým způsobem skladatel v závěru pracuje se staccatovými šestnáctinovými notami směřujícími vzhůru.

Messiaen u těchto not využil nejprve sólový čtyřstopý rejstřík Flute 4', který se po sedmi notách vymění za jednostopý rejstřík Piccolo 1'. Tyto noty stoupají ve své melodii, toto stoupání se však násobí se zmíněnou použitou registrací. Závěrečný dvojhmat v pravé ruce ve vysoké poloze na jednostopém rejstříku je samozřejmě již jistým vznikajícím extrémem při poslechu. Kontrastem k němu zazní v úplném závěru pedál, naopak ve zcela spodní poloze (Notová ukázka 24).

## Notová ukázka 24

243

G: Flûte 4 seule

Pos: Piccolo 1 seul

MAN

PÉD

( Péd: Soubasses 16 et 32, tirasse R )

The image shows a musical score for three parts: Flute 4 (MAN), Piccolo (Pos), and Pedal (PÉD). The Flute part starts at measure 243 with a dynamic of *p* and includes fingerings (1, 3, 1, 3, 1, 2, 4) and accents. The Piccolo part has dynamics *p* and *pp*. The Pedal part has dynamics *dim.*, *ppp*, and *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

### 4.5 Sortie (Le vent de l' Esprit)

Sortie Svatodušní mše snad nejjasněji vystihuje svým charakterem podtitul *Le vent de l'Esprit*, neboli Vítr Ducha. Úryvek ze Skutků apoštolů - „Silný vítr naplnil celý dům“ se maximálně projevuje v koloritu celé části, která je značně energická, slavnostní a radostná. Z celé *Messe de la Pentecôte* je to část, která je výrazně dynamicky odlišena od ostatních částí a v celé délce se pohybuje v rozmezí *f* až *fff*. Jediný dynamicky výraznější moment byl u gradační části v Offertoire, od té doby uplynuly dvě další části, proto Sortie zní opravdu s obrovským dynamickým kontrastem.

V této části je důležité upozornit na práci s gregoriánským chorálem, ze kterého Messiaen čerpal inspiraci při improvizaci, kdy využil charakteristický motiv chorálu ze slavnosti Seslání Ducha Svatého, *Factus est repente*, konkrétně jde o charakteristickou kvintu ze začátku chorálu, která se zpívá směrem nahoru a následně dolů (Notová ukázka 25).

## Notová ukázka 25

Comm.  
7.  
**F**

Actus est \* repente de caelo só- nus adveni- én-

The image shows a musical score for a Gregorian chant. The score is on a single staff with a red box highlighting a specific interval. The text below the staff reads 'Actus est \* repente de caelo só- nus adveni- én-'. The dynamic marking **F** is prominent.

Explicitní zmínka tohoto chorálu se nachází v části Sortie při vícenásobně opakovaném intervalu kvinty (Notová ukázka 26). Přesné citování tématu se v tomto díle nenachází. Sám Messiaen řekl o *Messe de la Pentecôte*, že je to souhrn všech jeho improvizací a my můžeme nacházet různé možnosti, jakým způsobem při improvizaci pracoval i s krátkými motivy, jak je tomu v tomto konkrétním případě.

### Notová ukázka 26

a)

Musical score for 'a)' showing a piano arrangement with MAN and PÉD parts. A red box highlights a melodic line in the MAN part starting at measure 268, consisting of a sequence of eighth notes with a descending interval of a fifth.

b)

Musical score for 'b)' showing a piano arrangement with MAN and PÉD parts. Two red boxes highlight melodic lines in the MAN part starting at measures 272 and 273, both consisting of eighth notes with a descending interval of a fifth.

Tento chorál však nebyl inspirací jen v tomto charakteristickém intervalu. V neposlední řadě, podtitul této části je hlavním motivem textu tohoto chorálu a tento text, respektive jeho obsah je jistě naplněn a vyjádřen v této části.

### Factus est repente – text a překlad

*Factus est repente de coelo sonus,  
tamquam advenientis spiritus vehementis ubi erant sedentes, alleluia;  
et repleti sunt omnes Spiritu Sancto,  
loquentes magnalia Dei, alleluia, alleluia.*

Znenadání nastal z nebe hukot,  
podobně jako kdyby zavál prudký vítr a naplnil celý dům,  
ve kterém právě pobývali, aleluja.  
A všichni byli naplněni Duchem Svatým  
a ohlašovali velké skutky Boží, aleluja, aleluja.

Prudký vítr, vítr Ducha, mohou vyjadřovat hned v úvodu části rychlé jednotaktové úseky, které přicházejí „znenadání“, opakují se celkem čtyřikrát, jsou ve velmi rychlém tempu a střídají se na prvním a třetím manuálu. Při interpretaci musí být velmi energické, aby splňovaly obsah, který mají vystihovat, což v neposlední řadě vyjadřuje i tempové označení *Très vif* – velmi živé (Notová ukázka 27). Sám skladatel je označuje pojmem *le vent*, neboli vítr.

### Notová ukázka 27

*Très vif (le vent)*

245

MAN GPR { *fff legato* } R { *ff* }

247

MAN GPR { *fff* } R { *ff* }

Druhý díl této části, kde se výrazně mění registrace, avšak nikoli dynamika, začíná ve 262. taktu (Notová ukázka 28).

## Notová ukázka 28

**Vif** (*Choeur des alouettes*)

GPR  
MAN  
PÉD

262  
*stacc. ff*  
(Durées chromatiques, de 23 à 1)  
*non leg.*  
R 23  
22

Pravá ruka na Grand-orgue se základními rejstříky 16', 8', 4' a Plein-Jeu hraje melodii, která je bohatě ozdobována a se staccatovou artikulací. K tomu zní protimelodie ve velmi vysoké poloze v pedálu, přičemž registrace pedálu je celá sespojovaná z druhého manuálu bez jakéhokoli použití pedálového rejstříku. Z toho plyne, že pedál bude opět znít ve velmi vysoké poloze. Tato melodie je kontrastní zejména v tom, že je v nepřetržitém legatu a to 24 taktů. K těmto dvěma kontrastním melodickým linkám máme v levé ruce jistý harmonický doprovod, který naopak začíná ve zcela spodní poloze, během 24 taktů přechází nenápadným způsobem do stále vyšší polohy, až v úplném závěru tohoto dílu přebírá spolu s pravou rukou šestnáctinový pohyb se staccatovou artikulací a jistým způsobem vyznívá i jeho chromatický melodický postup (Notová ukázka 29).

## Notová ukázka 29

MAN  
PÉD

281  
*staccato*  
*più f*  
24

Po této části přichází jediný pomalejší akordický úsek, který na chvíli pocitově zpomalí průběh této energické a rychlé části. Stále se pohybujeme v dynamické oblasti forte, nicméně přechod na třetí manuál je způsob, aby dynamicky i melodicky vyzněl více pedál. Je však zajímavé, že akordy v manuálu přísným způsobem imitují

tuto pedálovou melodii a pohybují se paralelně stejným směrem jako melodie v pedálu (Notová ukázka 30). Mění se také tempové označení *Un peu lent*, což znamená trochu pomalu. Akordy jsou psány ve staccatu, určitě i z toho důvodu, že ani by nebylo možné pro jejich širokou sazbu 4-5 tónů je nějakým způsobem vázat a někdy je mezi nimi velký skok, při kterém by to také nebylo možné. Pedál je artikulačně přesně označen, pohybuje se zejména v legatu s občasným použitím staccata, případně míněným oddělením stejných, po sobě jdoucích not.

### Notová ukázka 30

R: Fonds et Anches 16, 8, 4, Mixtures  
 Péd: Fonds 32, 16, 8, 4, Trompette 8, tirasse R

**Un peu lent**

285 *staccato*

MAN *più f*

PÉD *staccato*

*legato ff*

286

MAN

PÉD

Po tomto úseku se dostáváme k úplnému závěru nejen části Sortie, ale také celého cyklu. Závěrečný úsek v dynamice fortetortissimo a tempovým označením *Vif* (živo) je virtuózním ukončením tohoto monumentálního díla (Notová ukázka 31). Messiaen v tomto závěru sáhl nejprve po unisonu v manuálu, které doplňuje jedním hlasem pedál, později se unisono mění na dva různé hlasy, které nakonec vyústí v jednohlas s dvaatřicetinovými hodnotami. Z toho vyplývá, že úplný závěr tohoto varhanního cyklu patří velmi rychlému jednomu hlasu, který pochopitelně pro jeho komplikovanost musí přebírat obě ruce. Pro tento hlas je přidáno označení *legato*, což je pochopitelné při výsledném tempu, jelikož tento úsek by měl zaznít co nejrychleji. Tehdy vznikne požadovaný efekt pro závěr tohoto varhanního díla.



Při jiné artikulaci by bylo riziko, že by tempo mírně upadalo, respektivě, například precizní non legatové hraní by mohlo zpomalovalo ruce a v tomto závěru možná výjimečně není podstatné precizní vyhrání jednotlivých not již v jakékoli artikulaci, ale jejich celkové pojetí, které vyjadřuje myšlenku celého díla. V posledním řádku skladby se objeví dvouhlas, který zastaví dlouhý držený tón C v pedálu. Tento tón po jednotaktové pauze doplní a tím ukončí celý cyklus mohutný akord sestávající z devíti tónů na manuálu a dvou tónů v pedálu.

### Notová ukázka 31

*Vif librement*

MAN GPR *fff*

MAN

MAN

MAN GPR *fff legato*

PÉD *fff* (+ Octave grave G)

Paris, 1950

## Závěr

Co říci závěrem? Hlavním cílem práce bylo charakterizovat a pojednat o Messiaenově hudební řeči v souvislosti s gregoriánským chorálem a přiblížit jeho způsoby kompziční práce v kontextu dalších důležitých faktorů, které kreovaly jeho hudební vkus a kompoziční jazyk. Stejně tak přiblížit Messiaenovy názory na problematiku liturgie a liturgické hudby, jelikož jako varhanník působil a hrával během liturgických úkonů naprostou většinu svého profesionálního života.

Samozřejmě, jeho tvorba není cenná jen pro varhaníky či skladatele, ale může oslovit širokou škálu posluchačů. Zajímavým fenoménem jsou také jeho náboženské či filozofické aspirace.

Věřím, že tato práce bude alespoň drobným příspěvkem, který nabídne ucelenější obraz o Messiaenově hudební řeči, jeho názorech a životě, který přiblíží do jisté míry méně známé, avšak mimořádně důležité souvislosti ve spojitosti s jeho tvorbou a gregoriánským chorálem. V neposlední řadě doufám, že tato práce jistým způsobem přiblíží a objasní dílo Messe de la Pentecôte pro varhanníky jako pro pontencionální interprety a že se případně častěji sáhne po tomto díle do výběru dramaturgie různých koncertů.

## Zoznam bibliografických odkazov

ABRAHAM, GERALD. 1979. *Stručné dejiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum 2003. ISBN 80-88884-58-6

HILL PETER, SIMEONE NIGEL. 2005 *Messiaen Olivier*. London: Yale University Press 2005. ISBN 978-0300109078

HOPPIN, RICHARD H. 1978 *Hudba stredoveku*. Bratislava: Hudobné centrum 2007. ISBN 978-80-88884-87-3

HRČKOVÁ, NAĎA. 2003 *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Bratislava: ORMAN 2003. ISBN 80-968773-3-X

KARS, JEAN-RODLPHE. 2008 *Dílo Oliviera Messiaena a katolícká liturgia* in *Salve: revue pro teologii a duchovní život*. 2008, č. 2,

MESSIAEN, OLIVIER. *Myšlienky* In *Slovenská hudba. Revue pre hudobnú kultúru* Ročník XIX. 1993, č. 1,

MESSIAEN, O. 1966. *Technika môjho hudobného života* Bratislava: Hudobné centrum, 2016. ISBN 978-80-89427-25-3

NAVRÁTIL, MILOŠ. *Olivier Messiaen Medailon ke 100. výročí narození* Ostrava-Mariánske hory: Montanex 2008. ISBN 978-80-7225-279-4

SCHNIERER, MILOŠ 2005. *Hudba 20. století* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014. ISBN 978-80-74600-69-2

SCRUTON, ROGER 2009. *Hudobná estetika* Bratislava: Hudobné centrum, 2009. ISBN 978-80-89427-11-6

*Sväté písmo*. Trnava: Spolok svätého Vojtecha, 1996. ISBN 80-7162-152-8