

INDEKS UTWORÓW MESSIAENA

Ame en bourgeon, l', improwizacja organowa do poematu Cécile Sauvage 105, 124

Apparition de l'Eglise éternelle (Ukazanie się Kościoła wiecznego) na organy 42, 107

Ascension, l' (Wniebowstąpienie) na orkiestrę, przerobione następnie na organy 107, 108, 109, 126, 127, 131

1. *Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père* 108, 109

2. *Alleluias sereins d'une âme qui désire le ciel* 108, 109

3. *Transport de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne* (część skomponowana na nowo dla wersji na organy) 108, 109

4. *Prière du Christ montant vers son Père* 107, 108, 109

Banquet céleste, le (Niebiańska uczta) na organy 105, 106, 107

Barwa czasu zob. *Chronochromie*

Barwy Niebios zob. *Couleurs de la Cité Céleste*

Cantéyodjayá na fortepian 52, 54, 61, 200

Canyons aux Etoiles, des (Od kanionów do gwiazd) na fortepian, instrumenty perkusyjne i orkiestrę kameralną 22, 61, 99—100, 139, 140, 166, 190, 195, 197, 201

9. *Le Moqueur polyglotte* 100

10. *La Grive des bois* 100

11. *Omao, Leiothrix, Elepaio, Shama* 100

✓ *Catalogue d'Oiseaux* (Katalog ptaków) na fortepian 5, 27, 52, 53, 56, 61, 62, 82, 83, 84, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 135, 150, 188, 191, 212

1. *Le Chocard des Alpes* 62

7. *La Rosserolle Effarvate* 92

13. *Le Courlis cendré* 93

Chants de Terre et de Ciel (Śpiewy ziemi i nieba) na sopran i fortepian 40, 85, 131, 132, 147, 148, 149

1. *Bail avec Mi* 147, 148, 149

2. *Antienne du Silence* 131
 4. *Arc-en-ciel d'innocence* 40
 6. *Résurrection* 131
Chronochromie (Barwa czasu) na orkiestrę 95, 96, 100, 164, 190, 206
Ciała uduchowione — siedem krótkich wizji życia ludzi zmarłych zob. *Corps Glorieux, les — sept Visions brèves de la vie des Ressuscités*
Cinq Rechants (Pięć zaśpiewów) na 12 głosów solowych 145, 154, 155, 168, 180
Corps Glorieux, les — sept visions brèves de la vie des Ressuscités (Ciała uduchowione — siedem krótkich wizji życia ludzi zmarłych) na organy 12, 21, 31, 32, 33, 34, 36, 42, 85, 112, 113, 127
 1. *Subtilité des Corps Glorieux* 32, 34, 35, 36, 37, 113
 4. *Combat de la mort et de la vie* 12, 32, 113
 7. *La Mystère de la Sainte Trinité* 113
Couleurs de la Cité Céleste (Barwy Niebios) na fortepian i orkiestrę 21, 23, 24, 25, 26, 97, 99, 100, 130, 132, 133, 135, 200
Czarny kos zob. *Merle noir, le*

Dame de Shalott, la na fortepian 51, 61
Deux Ballades de Villon (Dwie ballady do tekstów François Villona) na głos i fortepian 143
Dyptyque (Dyptyk) na organy 106, 107, 205
Dwadzieścia spojrzeń na Dzieciątka Jezus zob. *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*

Et exspecto resurrectionem mortuorum na orkiestrę 14, 98, 133, 134, 135, 192

Fantaisie burlesque na fortepian 52, 61
Fauvette des jardins, la (Pokrzewka ogrodowa) na fortepian 52, 61, 93, 94, 95, 201
Fête des belles eaux (Święto pięknych wód) na 6 fal Martenota 13

Harawi — Chant d'amour et de mort (Pieśń o miłości i śmierci) na sopran i fortepian 9, 10, 63, 88, 146, 154, 155, 180, 195
 2. *Bonjour toi, colombe verte* 154, 155
 8. *Syllabes* 155
 10. *Amour, oiseau d'étoile* 88

Hymne au Saint Sacrement (Hymn do Najświętszego Sakramentu) na orkiestrę 131

- ✓ *Katalog ptaków* zob. *Catalogue d'Oiseaux*
Księga organowa zob. *Livre d'orgue*
Kwartet na koniec świata zob. *Quatuor pour la Fin du Temps*

Livre d'orgue (Księga organowa) na organy 45, 88, 116, 117, 118, 127, 175
 1. *Reprises par interversion* 118
 2. *Pièce en trio* 117
 3. *Les Mains de l'Adîme* 117
 4. *Chants d'oiseaux* 88, 117
 5. *Pièce Yeux dans le roues* 117
 7. *Soixante-quatre durées* 118

 ✓ *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité (Rozmyślenia nad tajemnicą Trójcy Świętej)* na organy 98, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 127, 139, 149, 177, 181, 188, 197, 198
Merle noir, le (Czarny kos) na flet i fortepian 89, 176
Messe de la Pentecôte (Msza na Zielone Święta) na organy 88, 114, 115, 116, 117, 127, 175
 1. *Entrée* 115
 2. *Offertoire* 116
 3. *Consécration* 117
 4. *Communion* 117
 5. *Sortie* 114, 117
Mort du Nombre, la (Śmierć liczby) na sopran, tenor, skrzypce i fortepian 10, 145

 ✓ *Narodzenie Pańskie* zob. *Nativité du Seigneur, la*
Nativité du Seigneur, la (Narodzenie Pańskie) na organy 12, 28, 32, 84, 109, 110, 111, 112
 1. *La Vierge et l'Enfant* 111
 2. *Les Bergers* 12, 111
 8. *Les Mages* 12, 111
 9. *Dieu parmi nous* 84, 111

Od kanionów do gwiazd zob. *Canyons aux Etoiles, des Offrandes oubliées, les (Zapomniane ofiary)* na orkiestrę symfoniczną 31, 32, 130, 131, 153

- U *Oiseaux exotiques* (Ptaki egzotyczne) na fortepian i orkiestrę 43, 61, 89, 90, 91
O sacrum convivium (O święta uczt) na chór a cappella 43, 143, 198
- Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas* na fortepian 52, 54, 61
 Pięć zaśpiewów zob. *Cinq Rechants*
Poèmes pour Mi (Wiersze dla Mi) na sopran i fortepian 31, 32, 84, 129, 146
 1. *Action de grâces* 146
 5. *L'épouse* 146
 6. *Ta voix* 84
 8. *Le collier* 146
 9. *Prière exaucée* 84, 146
- Pokrzewka ogrodowa* zob. *Fauvette des jardins, la*
Préludes (Preludia) na fortepian 20, 21, 23, 52, 54, 57, 58, 59, 60
 1. *La Colombe* 20, 57
 2. *Chant d'extase dans un paysage triste* 20, 57, 58, 59
 3. *Le nombre léger* 20, 57, 58, 60
 4. *Instants défunts* 20, 57
 5. *Les Sons impalpables du rêve* 20, 58, 60
 6. *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* 20, 21, 58, 60
 7. *Plainte calme* 21, 57, 59
 8. *Un reflet dans le vent* 21, 58, 60
- Przemienienie Pańskie* zob. *Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ, la*
Ptaki egzotyczne zob. *Oiseaux exotiques*
- Quatre Études de Rythme* (Cztery etiudy rytmiczne) na fortepian 45, 46, 52, 61, 177
Neumes rythmiques 45, 54, 177
Mode de valeurs et d'intensités 45, 46, 54, 61, 87, 121, 167, 177, 197
Ile de feu I i II 46
Quatuor pour la Fin du Temps (Kwartet na koniec świata) na klarnet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian 21, 66—81, 85, 130, 132, 149, 177
- V *Réveil des oiseaux* (Przebudzenie się ptaków) na fortepian i orkiestrę 61, 89, 90

- Rondeau* na fortepian 52, 61, 86, 176
Rozmyślania nad tajemnicą Trójcy Świętej zob. *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*
- Saint François d'Assise* (Święty Franciszek z Asyżu) opera 8, 27, 144, 145, 208—214
Sept Haïkaï na fortepian i małą orkiestrę 22, 61, 95, 175
 5. *Miyajima et le torii dans la mer* 22
 6. *Les oiseaux de Karuizawa* 95
- Spiewy ziemi i nieba* zob. *Chants de Terre et de Ciel*
Święty Franciszek z Asyżu zob. *Saint François d'Assise*
- Thème et Variations* (Temat z wariacjami) na skrzypce i fortepian 38, 166
Tombeau resplendissant, le (Grób jaśniejący) na orkiestrę 131
Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ, la (Przemienienie Pańskie) na chór, 7 solistów instrum. i orkiestrę 14, 23, 49, 98, 99, 121, 127, 130, 135—139, 141, 143, 188, 198, 199, 200, 201
 5. *Quam dilecta tabernacula tua* 23
- Tristesse d'un grand ciel blanc, la* (Smutek wielkiego białego nieba) na fortepian 51, 61
Trois Mélodies na sopran i fortepian 143, 144, 145
 1. *Pourquoi?* 143, 144
 2. *Le Sourire* 143
 3. *La fiancée perdue* 143, 144, 145
- Trois petites Liturgies de la Présence Divine* (Trzy małe liturgie obecności Bożej) na fortepian, fale Martenota, chór żeński i orkiestrę 21, 22, 63, 86, 114, 126, 127, 130, 131, 132, 140, 151, 152, 157, 170
 1. *Antienne de la Conversation intérieure* 152
 2. *Séquence du Verbe, Cantique divine* 22, 152, 153
 3. *Psalmodie de l'Ubiquité par amour* 140
- Turangalila-Symphonie* na orkiestrę 11, 61, 63, 88, 135, 154, 157—164, 175, 180, 190, 209, 210
 5. *Joie du sang des étoiles* 209, 210
- Ukazanie się Kościoła wiecznego* zob. *Apparition de l'Eglise éternelle*

 *** RAPORT Z POŁĄCZEŃ TX/RX ***

ADRES ODBIORCY	NI ODBIORCY	NR ZAD.	TRYB	STR.	RESULTAT
czytelnik0 skany	czytelnik0	3158	TX SMB	10	OK 01' 16
czytelnik0 skany	czytelnik0	3159	TX SMB	9	OK 01' 26
czytelnik0 skany	czytelnik0	3160	TX SMB	4	OK 00' 36
czytelnik0 skany	czytelnik0	3161	TX SMB	10	OK 02' 21
czytelnik0 skany	czytelnik0	3162	TX SMB	14	OK 02' 50
czytelnik0 skany	czytelnik0	3163	TX SMB	9	OK 01' 05
czytelnik0 skany	czytelnik0	3164	TX SMB	30	OK 03' 01
czytelnik0 skany	czytelnik0	3165	TX SMB	9	OK 00' 42
czytelnik0 skany	czytelnik0	3166	TX SMB	3	OK 00' 06
czytelnik0 skany	czytelnik0	3167	TX SMB	5	OK 00' 27
czytelnik0 skany	czytelnik0	3168	TX SMB	6	OK 00' 24
czytelnik0 skany	czytelnik0	3169	TX SMB	28	OK 02' 27
czytelnik0 skany	czytelnik0	3170	TX SMB	4	OK 00' 32
czytelnik0 skany	czytelnik0	3171	TX SMB	52	OK 04' 39
czytelnik0 skany	czytelnik0	3172	TX SMB	1	OK 00' 01
czytelnik0 skany	czytelnik0	3173	TX SMB	191	OK 01' 02
czytelnik0 skany	czytelnik0	3174	TX SMB	8	OK 00' 39
czytelnik0 skany	czytelnik0	3175	TX SMB	1	OK 00' 01
szefowa skaner	KIEROWNIK	3176	TX SMB	16	OK 00' 15
czytelnik0 skany	czytelnik0	3176	TX SMB	16	OK 00' 07
szefowa skaner	KIEROWNIK	3177	TX SMB	1	OK 00' 01

PRELUDIA

„Je joue du piano comme si je dirigeais un orchestre, c'est-à-dire en faisant du piano un faux orchestre avec une grande gamme de timbres et d'attaques.”¹

Chociaż jest przede wszystkim organistą, kompozycje organowe nie są najbogatszym ilościowo działem jego twórczości. Gdyby policzyć dokładnie utwory skomponowane przez Messiaena na rozmaite instrumenty, pierwsze miejsce zajęły fortepian, a drugie — głos ludzki; organy znalazłyby się na trzecim miejscu, a w wypadku uznania orkiestry za swoisty multiinstrument — dopiero na czwartym.

Swój pierwszy utwór — *La Dame de Shalott* — 8-letni Olivier skomponował na fortepian. Nie ma w tym nic szczególnego, bo większość twórców terminuje przy fortepianie. Nie ma w tym nic szczególnego tym bardziej, że utwór nie nosi znamion przedwczesnej genialności, jak to się zdarzyło u małego Mozarta. Ale jest on bardzo znamienny dla Messiaena ze względu na swoją programowość. Objawione już wtedy literackie traktowanie muzyki pozostało bowiem dla niego charakterystyczne przez całe życie.

Drugą pozycją w katalogu twórczości Messiaena jest także utwór fortepianowy, też quasi-programowy, a w każdym razie opisowy. Tytuł tej kompozycji 17-letniego młodzieńca — *La tristesse d'un grand ciel blanc* (*Smutek wielkiego białego nieba*) — mogłyby posłużyć za temat studium z zakresu psychologii tworzenia i formowania się osobowości twórcy, bo są w nim niejako zakodowane mo-

¹ „Gram na fortepianie tak, jakbym dyrygował orkiestrą, to znaczy robiąc z fortepianu «fałszywą» orkiestrę, o wielkiej gamie barw i sposobów atakowania dźwięku.” Słowa Messiaena wypowiedziane w toku rozmów z Claude Samuelem (*Entretiens avec Olivier Messiaen*; s. 130).

tywy przewodnie Messiaenowskiej ideologii: niebo (w obu swoich znaczeniach: fizycznym i metafizycznym), barwy i emocje.

Te dwa najwcześniejsze plody wyobraźni muzycznej Messiaena nie zostały dotychczas wydane drukiem. Na dźwiękową ich publikację kompozytor wyraził zgodę wyjątkowo, z okazji pełnego nagrania jego muzyki fortepianowej przez Yvonne Loriod dla firmy Erato (obejmującego 8 płyt, zrealizowanego w roku 1975).

Pierwsze dzieło Messiaena większych rozmiarów — *Preludia* — również zostało napisane na fortepian. Komponując je Messiaen miał 20 lat i był jeszcze studentem Konserwatorium. Dalsze jego utwory na fortepian solo to: *Fantaisie burlesque* (1932), *Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas* (1936), *Rondeau* (1943), *Vingt Regards* (1944), *Cantéyodjayâ* (1949), *Quatre Études de Rythme* (1949), *Catalogue d'Oiseaux* (1956—58) i *La Fauvette des jardins* (1970). Ponadto w roku 1943 Messiaen skomponował dzieło na 2 fortepiany, *Visions de l'Amen*, będące — obok *Katalogu ptaków* i *Dwudziestu spojrzeń na Dzieciątka Jezus* — jednym z trzech najobszerniejszych utworów fortepianowych w jego twórczości, a także w całej literaturze na ten instrument. Na listę Messiaenowskich opusów przeznaczonych na fortepian należałoby wpisać ponadto szereg pozycji, w których poza tym instrumentem występują inne. Nawet tam, gdzie tych innych jest bardzo wiele, fortepian odgrywa ważną, najczęściej pierwszoplanową rolę i zachowuje indywidualny charakter.

Stwierdzenie priorytetu fortepianu w dorobku twórczym Messiaena rodzi pytanie: dlaczego tak jest? Odpowiedzią może być akt małżeństwa zawartego z Yvonne Loriod, znakomitą pianistką, specjalizującą się w wykonywaniu muzyki swego małżonka. Jej stymulującą rolę w tej dziedzinie potwierdzają liczne wypowiedzi Messiaena, w których nazywa ją interpretatorką indywidualną, a nawet genialną. Mówi też otwarcie o muzycznym znaczeniu bliskiego z nią kontaktu: „Jest oczywiste, że pisząc *Vingt Regards* czy *Catalogue d'Oiseaux*, wiedziałem, że będą one grane przez Yvonne Loriod; mogłem więc sobie pozwolić na największą «ekscentryczność», bo wszystko jest dla niej możliwe; wiedziałem, że mogę wymyślać rzeczy bardzo trudne, bardzo niezwykle i bar-

dzo nowe; że zostaną one zagrane i to zagrane dobrze”¹.

Inspirująca rola Yvonne Loriod wobec twórczości fortepianowej Messiaena była zatem wielka, ale przecież nie tylko jej zawdzięczać należy tak dużą ilość utworów napisanych przez małżonka na fortepian, a tym bardziej ich jakość artystyczną. Sam Messiaen jest przecież także dyplomowanym pianistą i świetnym znawcą tego instrumentu. Pięć pierwszych utworów fortepianowych skomponował, zanim poznał pannę Loriod, a swoje największe rozmiarami dzieło solowe, poświęcone śpiewowi ptaków — *Catalogue d'Oiseaux* — przeznaczył na fortepian nie tylko ze względu na możliwości pianistyczne żony, lecz także — jak sam wyznaje — ze względu na „ptasie” możliwości tego instrumentu (rozpiętość skali, szybkość repetycji, zróżnicowanie barwy brzmienia osiągalne za pomocą harmonii).

Od fortepianu rozpoczął Messiaen nie tylko swoją działalność twórczą, ale i praktyczno-wykonawczą. Mając lat siedem zaczął poznawać ten instrument jako samouk, i tak pracował, bez nauczyciela, do dziesiątego roku życia. Po zakończeniu I wojny światowej rodzina Messiaenów przeniosła się z Grenoble do Nantes, gdzie lekcji gry na fortepianie udzielały małemu Messiaenowi bezpłatnie dwie siostry Véron i Gontran Arcouët. Po tej zaledwie sześciomiesięcznej nauce wstąpił do Konserwatorium w Paryżu, aby kontynuować studia pianistyczne u Falkenberga i Estyle'a. W roku 1927 ukończył je z odznaczeniem („premier prix”), otrzymując wszakże dyplom w zakresie akompaniamentu fortepianowego, a nie fortepianu solowego. Nie występował też nigdy publicznie solo, ale wielokrotnie na koncertach kameralnych, jako wykonawca głównie utworów własnych. Ci, którzy mieli okazję go słyszeć, wiedzą, że jest wysmienitym pianistą. Mimo to z biegiem lat występował publicznie coraz rzadziej, ostatnio już tylko w swoich *Visions de l'Amen*, wspólnie z Yvonne Loriod.

Że fortepian był Messiaenowi szczególnie bliski od młodości, tego dowodem są, poza wczesnymi utworami — jego nowatorskie poczynania, dokonywane głów-

¹ Cytuję za Michèle Reverdy: *L'oeuvre pour piano d'Ottvier Messiaen*. Wyd. A. Leduc, Paryż 1978; s. 6.

nie na terenie muzyki fortepianowej. Tu po raz pierwszy (w *Preludiach*) zastosował swoje „modi o ograniczonej transpozycji”; tu (w *Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas*) zrezygnował z użycia metrum; tu (w tymże utworze) rozpoczął swoje doświadczenia rytmiczne oparte na stopach greckich, rytmach hinduskich i wysnutych z tych źródeł pomysłach własnych; wprowadził do muzyki europejskiej elementy dawnego hinduskiego systemu rytmicznego „desi-tala” (w *Cantéyodjayâ*); tu przedstawił swój system „neumów rytmicznych” (w etiudzie *Neumes rythmiques*) i wynaleziony przez siebie, a wykorzystany przez innych serializm totalny (w etiudzie *Mode de valeurs et d'intensités*).

Jeśli nowatorskie działania Messiaena rozpatrywalibyśmy w kategoriach walki nowego ze starym, to można by powiedzieć, że muzyka fortepianowa była głównym jego polem bitwy. Ale zwycięstwa, jakie na tym polu odniósł, nie są li tylko natury ogólnomuzycznej, lecz także czysto fortepianowej. Chociaż muzykolodzy rozliczają go głównie z systemu, który stworzył i na którym bazował komponując swoje dojrzałe dzieła, to pianiści są mu wdzięczni przede wszystkim za to, że przedłużył życie tego umierającego instrumentu.

Śmierć ostatniego z wielkich twórców muzyki fortepianowej, Maurycego Ravela (1937), zapowiadała rychły zgon fortepianu, tryumfującego półtora wieku. Żyli wprawdzie jeszcze wówczas Prokofiew i Bartók, ale ich twórczość fortepianowa, mimo swej wysokiej wartości, zdradzała objawy śmiertelnej choroby. Świadczyła o tym postawa obu kompozytorów; ich traktowanie fortepianu jako instrumentu perkusyjnego, niezdolnego już do śpiewania, a zwłaszcza opiewania czegokolwiek i wyrażania uczuć bardziej intymnych. Te przewidywania o tyle się sprawdziły, że następcy Bartóka i Prokofiewa uczynili z fortepianu instrument całkiem „obiektywny” i perkusyjny. Nie sprawdziło się natomiast proroctwo o rychłej śmierci fortepianu, głównie dlatego, że w tym samym czasie dojrzał nowy wielki twórca muzyki fortepianowej w osobie Messiaena.

O ile źródłem osiągnięć Prokofiewa i Bartóka było świadome przeciwstawianie się i ucieczka od tradycyjnej postaci tego instrumentu, o tyle Messiaenowskie odrodze-

nie fortepianu oznaczało raczej powrót do jego natury. Messiaen przywrócił bowiem fortepianowi wszystkie pierwotne cechy, rehabilitując go jako instrument śpiewający, współbrzmiący i mieniający się barwami, a nadto służący wyrażaniu treści pozamuzycznych.

O Messiaenowskim powrocie do natury fortepianu można powiedzieć, że odbył się drogą okrężną. Drogą, która wiodła przez samą naturę, a także poprzez rozmaite „obce” rejony, jak faktura organowa, figury melodyczne chorału gregoriańskiego czy formuły rytmiczne pozaeuropejskie. Ale żaden z tych wzorów zaczerpniętych z zewnątrz nie był sprzeczny z naturą fortepianu. Messiaen, w przeciwieństwie do wielu twórców sobie współczesnych, nie zdecydował się ani razu na „grzebanie” wewnątrz instrumentu, granie bezpośrednio na strunach czy choćby naciskanie razem kilku klawiszów sąsiadujących ze sobą (klastery stosowane są przez Messiaena jedynie w wypadkach bardzo szczególnych).

Większość swoich „ptasich” utworów Messiaen przeznaczył na fortepian, bo uznał, że natura tego instrumentu bardziej niż jakiegokolwiek innego bliska jest naturze ptasiego śpiewu — ze względu na zdolność do bardzo szybkiej repetycji, zróżnicowaną artykulację, możliwości harmoniczne (służące w tym wypadku kolorystyce) i rozległą skalę wysokościową.

Messiaenowska technika „gron akordów” („des accords en grappes”) wywodzi się zapewne z tak zwanych mikstur organowych, ale nie narusza zasad faktury fortepianowej, a jedynie wzbogaca ją.

Warto od razu dodać, że owe transplantacje elementów obcych na fortepian nie dokonują się mechanicznie. Na przykład: mikstury organowe są pochodami akordów o identycznej strukturze (samych kwint, tercji, kwart czy sekst), natomiast Messiaenowskie „grona akordów” składają się ze współbrzmień rozmaitych, ustawicznie zmieniających, przybierających coraz to inne barwy. „Te grupy akordów nadają mojej pisowni muzycznej dość charakterystyczny aspekt: błysk kamieni szlachetnych, połyskiwanie witraża” — wyznał Messiaen w jednej z rozmów z Claude Samuelem¹.

¹ C. Samuel: op. cit., s. 133.

Pasaże w obu rękach o kierunkach przeciwnych, zastosowane m.in. w *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, można uznać za chwyt techniczny przeniesiony do fortepianu z harfy. Równoczesne stosowanie acceleranda i rallentanda, występujące w tychże *Vingt Regards*, to jeden z typowych chwytów Messiaenowskich. Gdyby kompozytor nie oświadczył tego sam, trudno byłoby dociec, że chwyt ten zaczerpnął z folkloru wyspy Bali¹.

Resztę swoich odkryć z zakresu faktury fortepianowej Messiaen przypisuje... ptakom.

„...w moim *Katalogu ptaków* można by znaleźć wiele innowacji, bo odtwarzanie barwy śpiewu ptaków zmusiło mnie do nieustannego wynajdywania akordów, brzmień, kombinacji dźwięków i zestawów dźwiękowych, prowadzących do fortepianu, który nie brzmi «harmonicznie», jak inne fortepiany. Przykład jeden z tysiąca: barwa głosu merle bleu (kosa błękitnego) oddana jest w trojaki sposób: a) śpiew gra — w podwójnych nutach i w skali pentatonicznej — prawa ręka; b) ponad śpiewem lewa ręka, krzyżująca się z prawą, daje chromatyczny, ale nieco mniej silny wariant tego samego tekstu; c) echo skał, wśród których śpiewa ptak (...), wyrażają zestawy dźwięków w podwójnych arpedżiach, które pod linią śpiewu tworzą poświatę dźwiękową, przypominającą bicie dzwo- nu. Z połączenia tych trzech elementów wynika brzmienie świetliste, połyskliwe, otoczone błękitną aureolą.”²

Katalog chwytów pianistycznych, wymyślanych przez Messiaena w celu możliwie najwierniejszego przekazania za pośrednictwem tego instrumentu ptasich śpiewów, jest obszerny. Rozciąga się na wszystkie elementy dzieła muzycznego, łącznie z obcą ptasiej jednogłosowości harmonią, za pomocą której Messiaen próbuje przekazać kolorystykę ptasiego śpiewu. Obejmuje także technikę pianistyczną, a zwłaszcza rozmaite „ptasie” rodzaje staccata.

Gdyby ktoś zapragnął wiedzieć, co w swojej muzyce fortepianowej Messiaen zaczerpnął od innych kompozytorów, co zostało zainspirowane naturą (w szczególności: śpiewem ptaków), a co wynalezione przez niego samego — miałyby nie lada kłopot. Bo przecież pohukiwania

¹ C. Samuel: op. cit., s. 133.

² Jw., s. 134.

sowy czy plusk wody, wydobywane z fortepianu, nie brzmią identycznie jak te same głosy w lesie czy nad brzegiem stawu, zaś równoczesne używanie przez Messiaena najwyższych i najniższych rejestrów fortepianu nie przypomina analogicznych efektów stosowanych sto lat wcześniej przez Liszta. Można wymienić szereg chwytów pianistycznych, których nikt przed Messiaenem nie stosował, jak choćby: unisono w obu rękach, dwugłosowe, a niekiedy trzygłosowe; używanie czterech najniższych i najwyższych dźwięków fortepianu zatracających określoną wysokość i przez to brzmiących perkusyjnie; tak zwany „czop”, polegający na nieruchomym ustawieniu na klawiaturze kciuka i przeskakiwaniu pozostałych czterech palców bądź to powyżej niego, bądź poniżej. Ale przecież nie to stanowi o indywidualnym języku pianistycznym Messiaena, lecz głównie to, co zostało wzięte skądinąd i tak gruntownie przetworzone, że owa „pożyczka” przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie. Podobnie jak u Strawińskiego pastisze innych kompozytorów nie są dziełami mniej oryginalnymi niż inne jego dzieła.

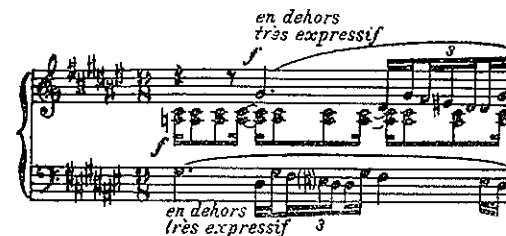
Wielkich twórców różni od małych nieumiejętność kopiowania. O ile ci drudzy czynią to znakomicie, pierwsi w ogóle nie potrafią tego robić. I jest to bodajże jedyna rzecz, jakiej nie potrafią! Kompozytorów większego i mniejszego formatu różni także i to, że ci drudzy zwykle dojrzewają długo i rzadko stają się całkiem dojrzałi, zaś ci pierwsi są dojrzałi i oryginalni zwykle już na początku drogi twórczej. Tak właśnie jest w wypadku Messiaena, który już w trzecim swoim utworze fortepianowym, skomponowanym, gdy miał lat 21 — w *Preludiach* — ujawnił indywidualność niepodobną do żadnej innej. Tytuł cyklu ma znaczenie dwojakie: określa formę poszczególnych jego ogniw i symbolizuje młodzieńczy charakter kompozycji. Wymowne są także tytuły kolejnych preludiów: pierwsze, *La Colombe (Gołąbka)*, zapowiada jakby zainteresowania ornitologiczne Messiaena; drugie, *Chant d'extase dans un paysage triste (Ekstazytyczny śpiew w smutnym pejzażu)*, i siódme, *Plainte calme (Cicha skarga)* — romantyczną postawę kompozytora; trzecie, *Le nombre léger (Lekka liczba)*, jego upodobanie do spekulacji cyfrowych; czwarte, *Instants défunts (Chwile umarte)* — być może zainteresowanie czasem jako po-

jęciem nadrzędnym w stosunku do rytmu; piąte i szóste, *Les sons impalpables du rêve* (Nieuchwytnie dźwięki marzenia) i *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* (Dzwony trwogi i łzy pożegnania), sygnalizują programową pasję kompozytora, ostatnie — *Un reflet dans le vent* (Odblask na wietrze), jest nawiązaniem do *Preludiów* Debussy'ego, a zwłaszcza do tego, które nosi podobny tytuł: *Reflets dans l'eau*.

Wedle opinii badaczy twórczości Messiaena, jest to świadoma kontynuacja stylu Debussy'ego, a zarazem podświadome oczarowanie, widoczne nie tylko w końcowych, ale we wszystkich ogniwach cyklu. Debussy jest na pewno tym kompozytorem, którego obecność w Messiaenowskich *Preludiach* odczuwa się najsilniej, ale jest jeszcze paru innych obecnych tu duchem, a wśród nich — Chopin. Znajome echa tej bliskiej nam muzyki odzywają się w wielu miejscach. Już na samym początku pierwszego preludium, *La Colombe*, kiedy w górnym głosie Messiaen ilustruje jakby gruchanie gołębia, nasunąć się może skojarzenie z etiudą „tercjową” Chopina (*gis-moll* op. 25 nr 6). Michèle Reverdy¹ trafnie zauważa typowo Chopinowskie rozchodzenie się rąk w dwunastym takcie trzeciego preludium, *Le nombre léger*, ale przecież cała jego pierwsza część ma fakturę charakterystyczną dla preludiów i etiud Chopina. Natomiast w drugim preludium, *Chant d'extase dans un paysage triste*, pojawiają się frazy nokturnowe, a nawet mazurkowe:



¹ Op. cit., s. 16.

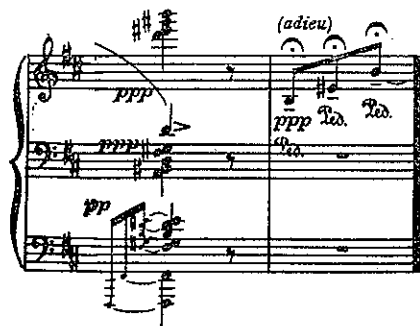


Poza Debussym i Chopinem w *Preludiach* można się doszukać także wpływu Ravela, którego *Gaspard de la nuit* należał do ulubionych utworów małego Oliviera, jak również Albeniza, którego *Iberię* Messiaen „odkrył” mając lat 19 i przegrywał sobie wielokrotnie. Trudno byłoby natomiast bez pomocy autora *Preludiów* znaleźć tu ślady wpływów Bacha i Dukasa. Elementem Bachowskim, zresztą jedynym, jest linearna budowa przedostatniego preludium, *Plainte calme*. Związek z Dukasem dotyczy sfery dźwiękowo-kolorystycznej, najbardziej tajemniczej nie tylko w *Preludiach*, lecz w całej muzyce Messiaena.

W swoim komentarzu do płytowej edycji *Preludiów* Messiaen pisze niemal wyłącznie o kolorach. Określa utwór jako „studium barw” i podaje, że dominują tu: fiolet, pomarańcz i purpura. Ponadto w każdym preludium występuje inny zestaw kolorów, wynikający z użytych tam harmonicznymodi. Określone struktury harmonicznomelodyczne wywołują bowiem określone zjawiska kolorystyczne, niewidzialne niestety dla nikogo poza samym kompozytorem...

Chociaż słuchacze utworów Messiaena nie mają owego „ósmego zmysłu”, który można by nazwać „okiem wewnętrznym”, bogactwo kolorystyczne jego *Preludiów* postrzegają i przeżywają za pośrednictwem uszu. Zdolni są też uchwycić różnicę między paletą barw używaną przez innych kompozytorów-kolorystów, chociażby Debussy'ego. O ile większość z nich malowała jedną farbą większe przestrzenie, preferowała na ogół barwy spokojne i łagodne przejścia między nimi, o tyle Messiaen nie stroni od kolorów mocnych i od bardzo szybkich zmian kolorystycznych, co daje nader charakterystyczny dlań efekt migotania. Zjawisko to występuje, oczywiście, głównie

w preludiach utrzymanych w szybkim tempie, a więc w trzecim (*Le nombre léger*), piątym (*Les sons impalpables du rêve*) i ósmym (*Un reflet dans le vent*); ale nie tylko. Oryginalność kolorystyczna tego cyklu jest wynikiem jego oryginalności harmonicznej. Modi o ograniczonej transpozycyjności były pierwszym spośród „technologicznych” wynalazków Messiaena. Zastosowanie go w *Preludiach* decyduje o tym, że osobowość autora jest tu silniejsza niż wszelkie wpływy, jakim wówczas ulegał. Messiaenowski modi nie są zresztą jedynym rysem indywidualnym *Preludiów*. Znajdujemy tu ponadto wiele innych cech charakterystycznych dla dojrzałej twórczości fortepianowej Messiaena: nieregularną powtarzalność od-cinków muzycznych; organową trójwarstwowość faktury (uwidocznioną niekiedy rozpięciem muzyki na trzech systemach nutowych); miksturową harmonikę (pełniącą w ten sposób funkcje kolorystyczne); ptasią — miejscami — artykulację; a nawet antycypacje motywiczne wielkich dzieł fortepianowych: *Visions de l'Amen* i *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*. Wreszcie — typowo Messiaenowski klimat emocjonalny, stworzony nie tylko środkami czysto muzycznymi, lecz także za pomocą uwag słownych i objaśnień symbolicznych. Tezę o związkach *Preludiów* z późniejszą twórczością Messiaena dobrze ilustruje końcówka szóstego ogniwa cyklu — *Dzwony trwogi i lzy pożegnania*; szeroko rozwinięty akord, wypełniający przedostatni takt, przypomina analogiczne akordy w *Visions de l'Amen* i *Vingt Regards*. Uwaga, jaką kompozytor opatrzył trzydziesięciową figurę końcową („adieu” — „pożegnanie”), jest pierwszą z serii podobnych określeń programowo-symbolicznych.



Twórczość pianistyczna Messiaena nie da się podzielić na okresy czasowe, lecz jedynie na grupy (pomijając oczywiście dwa utwory skomponowane w wieku dziecięcym: *La Dame de Shalott* i *La tristesse d'un grand ciel blanc*). Pierwszą grupę, najmniej liczną, ale pod względem rozmiarów pokaźną (ponad trzy godziny muzyki), stanowią dwa cykle o charakterze religijnym: *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* i *Visions de l'Amen* na dwa fortepiany. Druga grupa to utwory „ptasie”, a zatem: monumentalny, trzynastoczęściowy *Catalogue d'Oiseaux*, poszerzony później o jeszcze jedno, najdłuższe ogniwo czternaste — *La Fauvette des jardins*, stanowiący niejako muzyczną dokumentację głosów ptaków żyjących we Francji. Należą tu ponadto trzy utwory ptasie na fortepian solo i zespół instrumentalny: *Réveil des oiseaux* (*Przebudzenie się ptaków*) i *Oiseaux exotiques* (*Ptaki egzotyczne*), a poniekąd także *Des Canyons aux Etoiles* (*Od kanionów do gwiazd*).

Trzecią grupę stanowią kompozycje o charakterze orientalnym: „hinduska” *Cantéyodjayâ* na fortepian solo, „japońskie” *Sept Haïkaï* na fortepian, perkusję i małą orkiestrę, a w pewnym stopniu także *Turangalila-Symphonie*, gdzie fortepian solo odgrywa dość znaczną rolę. Czwarta grupa, „techniczna”, ogranicza się do jednego, niewielkiego, ale nader ważkiego cyklu etud, *Quatre Études de Rythme* (jedna z nich ma znaczenie prawie epokowe: *Mode de valeurs et d'intensités*, bo zapoczątkowała w Europie „serializm totalny”). Piąta grupa to utwory drobne i okolicznościowe: pogodna *Fantaisie burlesque*, wesołe *Rondeau* — skomponowane na zamówienie paryskiego Konserwatorium dla celów pedagogicznych, i smutny *Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas* — hołd dla zmarłego profesora gry organowej.

Za swoje najważniejsze dzieło fortepianowe Messiaen uważa *Catalogue d'Oiseaux*, za najważniejszą część tego cyklu — ogniwo skomponowane kilkanaście lat później niż cała reszta, powstała w roku 1970 *La Fauvette des jardins* (*Pokrzewkę ogrodową*). Ptasie śpiewy stanowią dla niego materiał muzyczny tak bogaty, że — jak sądzi — nie wyczerpałby go do końca życia. Wysoka samoocena tego monumentalnego dzieła wiąże się także z jego oryginalną formą. Messiaen nie stosował form klasycznych, takich jak sonata czy koncert fortepianowy, uważając je

za skończone, zaś formę allegro sonatowego, gdzie dwa tematy przedstawiają się, znikają, pojawiają się „w przebraniu” i wreszcie znów w swoim początkowym ubiorze — niemal za śmieszna. Natura i czas nasunęły mu myśl zbudowania — w oparciu o rządzące nimi prawa — formy muzycznej. Forma większości utworów wchodzących w skład *Katalogu* ma — jak wskazuje na to komentarz literacki — przebieg zgodny z ruchem słońca i zegara (od świtu do nocy), oczywiście w wielkim skróceniu. Pierwsze ogniwo tego cyklu — *Le Chocard des Alpes* — oparte jest na formułach poezji antycznej; składa się ze strofy, antystrofy, epody i dwóch kupletów, wciśniętych między strofę a epodę; jest to zatem połączenie formy kupletowo-refrenowej z trójdzielną. Pomysły formalne, zastosowane w *Katalogu ptaków*, Messiaen uważa — nie bez słusności — za swoje najoryginalniejsze osiągnięcie w tej dziedzinie¹. Ale słuchacze tego monumentalnego dzieła nie cenią go na ogół tak wysoko, jak inne utwory fortepianowe Messiaena, w czym także mają swoje racje.

Mimo znacznych różnic „językowych” u rozmaitych ptaków, wiele z nich śpiewa podobnie. Przynajmniej takie wrażenie odnoszą ci, którzy nie są ornitologami u-wrażliwionymi na subtelne różnice. Niewątpliwe bogactwo ptasiego śpiewu, sprowadzone do brzmienia jednego instrumentu, z biegiem muzyki staje się zbyt jednolite, a w końcu jednostajne. Uważne wysłuchanie całości *Katalogu ptaków*, nawet w najwspanialszej interpretacji — może znużyć.

Groźba znużenia słuchacza nie jest u Messiaena wprost proporcjonalna do długości utworu. Dowodem tego — niewiele krótszy od *Katalogu ptaków* cykl fortepianowy *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*. Przed monotonią ratuje to dzieło z jednej strony — ogromna różnorodność materiału muzycznego, z drugiej zaś — jego substancjalna jednolitość, której korzenie sięgają głęboko: aż do religijnych źródeł idei tej monumentalnej kompozycji. „Kontemplacja Boga-Dzieciątka i spojrzenia, jakie się na Nim kładą — pisze Messiaen na początku swego obszernego komentarza do *Vingt Regards* — od niewysłowionego spojrzenia Boga Ojca do zwielokrotnionego spojrzenia Kościoła miłości, przechodząc od niesłychanego spojrzenia

¹ C. Samuel: op. cit., s. 136.

ducha Radości, przez jakże czułe spojrzenie Dziewicy, a następnie Aniołów, Mędrców i postaci niematerialnych względnie symbolicznych (Czasu, Wysokości, Ciszy, Gwiazdy, Krzyża).” Messiaen nie był twórcą takiej idei teologicznej, lecz pierwszym, który ją wprowadził do muzyki i tak szeroko rozwinął. Pisze o tym w końcowej części swego komentarza do *Vingt Regards*: „Dom Columba Marmion (*Chrystus w Jego tajemnicach*), a po nim Maurice Toesca (*Dwanaście spojrzeń*) mówili o spojrzeniach pasterzy, Aniołów, Dziewicy, Ojca Niebieskiego; ja podjąłem tę samą ideę, traktując ją w sposób nieco odmienny i dodając szesnaście nowych spojrzeń. Nie mówiąc o śpiewie ptaków, wywarły na mnie również wpływ: kuranty, spirale, stalaktyty, galaktyki, fotony, teksty św. Tomasza, św. Jana od Krzyża, św. Teresy z Lisieux, Ewangelii i mszału. Bardziej niż we wszystkich moich poprzednich dziełach szukałem tu języka miłości mistycznej, urozmaiconego, mocnego i czułego zarazem, niekiedy brutalnego, w układzie wielobarwnym”.

Wrażliwy słuchacz *Dwudziestu spojrzeń* cechy te znajdzie tu w nadmiarze; dzieło robi wrażenie, jakby Messiaen z ogromną rozrzutnością, umieścił w nim — niczym w sejfie — wszystkie posiadane bogactwa.

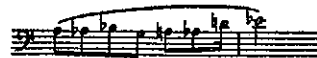
Można by podejrzewać, że kompozytor gromadził długo pomysły i teraz spożytkował je wszystkie równocześnie. Są to wszakże przypuszczenia mylne. W tym samym roku 1944 Messiaen skomponował bowiem inne świetne dzieło — *Trois petites Liturgies de la Présence Divine*, a rok wcześniej — swój wspaniały cykl dwufortepianowy — *Visions de l'Amen*. Nie odpoczywał też wcale po wysiłku twórczym związanym z *Vingt Regards*. Już w następnym roku skomponował *Harawi* — obszerny cykl pieśni na sopran i fortepian, a dwa lata później jeszcze obszerniejszą *Turangalila-Symphonie*. A zatem był to szczególnie płodny okres w życiu kompozytora, a nawet najpłodniejszy ze wszystkich. Trwał mniej więcej od roku 1943 do 1947, kiedy to Messiaen objął klasę analizy muzycznej w paryskim Konserwatorium. Zakończenie tego „złotego” okresu wynika więc nie z odpływu sił twórczych, lecz z konieczności intensywniejszego niż dotychczas zajęcia się pracą pedagogiczną, pochłaniającą profesorowi dużo czasu.

Jeśli *Dwadzieścia spojrzeń* nie powstało w izolacji, lecz przeciwnie, w otoczeniu innych dzieł dużych rozmiarów i wysokiej wartości, ich walorów artystycznych nie można przypisać szczególnej koncentracji uwagi i wzmożonemu wysiłkowi kompozytora. Należy poniechać takiego wyjaśnienia wysokiej wartości dzieła, a raczej uznać tę wartość za jeszcze bardziej tajemniczą.

Analiza partytury wykazuje, że Messiaen zbudował ten dwudziestoczęściowy cykl na podobnej zasadzie jak Wagner swoją tetralogię. Trzy główne Messiaenowskie motywy przewodnie to temat Boga:



temat Gwiazdy i Krzyża:



i temat akordowy:



Poza tymi trzema głównymi tematami, powracającymi wielokrotnie w różnych częściach dzieła, Messiaen wprowadził tu szereg innych, pełniących funkcje mniej lub bardziej lokalne: temat radości (występujący w części X), temat miłości mistycznej (części VI, XIX) oraz parę nie nazwanych po imieniu, ale odgrywających zbliżoną rolę. Podobnie jak główne tematy dzieła, mające bądź charakter symboliczny — jak temat gwiazdy (betlejemskiej) i krzyża, bądź czysto muzyczny — jak temat akordowy, wszystkie inne wyróżniające się frazy i mikrostruktury są albo tej, albo tamtej natury. Nadto występują tu jeszcze ptasie śpiewy, wypełniające całą część VIII (*Spojrzenie z wysokości*), ale pojawiające się miejscami również gdzie indziej.

Wszystkie te tematy i ich rozmaite warianty są wszakże tylko czymś w rodzaju siatki, na której została rozpięta materia muzyczna *Vingt Regards*. Chociaż mniej wyrazista i mniej czytelna w swojej programowości, jest ona nie mniej nasycona treścią muzyczną i pozamuzyczną,

a przez to nie mniej ważka. Analogia z Wagnerem polega tu nie tylko na owych motywach przewodnich, lecz także na tym, że Messiaen, podobnie jak Wagner, potrafi bardzo długo utrzymać napięcie poprzez intensywne nasycenie substancji muzycznej coraz to nowymi pomysłami dźwiękowymi. Jego inwencja w zakresie struktury linearnej i harmonicznnej jest tu równie imponująca, jak w dziedzinie faktury i kolorystyki fortepianowej. Ale jeszcze bardziej zadziwiająca wydaje się różnorodność ewokowanych nastrojów. Pod tym względem każde z dwudziestu *Spojrzeń* jest inne, a ponadto każde „spojrzenie” mieści w sobie kilka albo nawet kilkanaście „widoków”. Są to obrazy dźwiękowe, związane z tytułami i mottami ewangelicznymi kolejnych ogniw cyklu, który pod względem różnorodności barw i emocji przewyższa wszystkie tego typu utwory Chopina, Schumanna, Liszta, Debussy'ego czy Ravela. Na ten oszałamiający kalejdoskop kolorystyczno-ekspresyjny składają się: wirtuozowska błyskotliwość i naiwna prostota, euforyczna wesołość i rzewny lament, niespokojna ruchliwość i senna statyka, ostra krzykliwość i cicha medytacja, mroczna tajemniczość i krystaliczna przejrzystość, brutalność i łagodność, ociężałość i lekkość, potęga i niemoc, taneczność i śpiewność oraz wszelkie możliwe odcienie i nastroje pośrednie.

KATALOG PTAKÓW

„Il est probable que dans la hiérarchie artistique, les oiseaux sont les plus grands musiciens qui existent sur notre planète.”¹

Żaden kompozytor, a może nawet żaden twórca jakiegokolwiek specjalności, nie złożył tak wspaniałego hołdu ptakom, jak Messiaen. Uważając się za ucznia natury, ptaki nazywa on swymi najlepszymi nauczycielami, mistrzami, a niekiedy także przyjaciółmi, pocieszycielami w strapieniu i sprawcami niezziemskiej radości. Swoje uwielbienie ptasiego śpiewu wyrażał wielokrotnie słowami, ale najlepiej wypowiedział muzyką. Gdyby na jednym koncercie wykonano wszystkie „ptasie” utwory Messiaena, musiałby on trwać blisko 10 godzin.

Najobszerniejszym „ptasim” dziełem Messiaena jest *Catalogue d'Oiseaux* (Katalog ptaków) — siedmioczęściowy cykl fortepianowy skomponowany w latach 1956—58, w roku 1970 uzupełniony jeszcze jedną częścią, być może nie ostatnią, gdyż kompozytor zapowiedział jego kontynuację. Największym hymnem wygłoszonym przez Messiaena na cześć ptaków jest wstęp do płytowego nagrania *Katalogu*, dokonanego przez znakomitą pianistkę, a zarazem żonę kompozytora, Yvonne Loriod, której został on w połowie dedykowany (w połowie zaś — „skrzydlatym modelom”):

„Natura, ptasie śpiewy! To moje namiętności, to moje schronienia. W godzinach ponurych, kiedy własna bezczynność gwałtownie daje o sobie znać, gdy wszystkie języki muzyczne: klasyczny, egzotyczny, antyczny, nowoczesny i ultranowoczesny, wydają się li tylko godnym podziwu wynikiem żmudnych poszukiwań, gdzie nic poza

¹ „Jest rzeczą prawdopodobną, że w hierarchii artystycznej ptaki są największymi muzykami żyjącymi na naszej planecie”. C. Samuel: op. cit., s. 85.

samymi nutami nie usprawiedliwia ilości włożonej pracy — cóż robić, jeśli nie odnajdywać swoją prawdziwą twarz, zagubioną gdzieś w lesie, w polu, w górach, na brzegu morza, wśród ptaków?

Właśnie tam przebywa — dla mnie — muzyka. Muzyka wolna, anonimowa, improwizowana dla przyjemności, aby witać wschodzące słońce, uwieść ukochaną, wołać do wszystkich, że gałąź i łąka są moją własnością, aby wstrzymać wszelkie spory, rozterki, rywalizacje, by wyładować nadmiar energii, która wrze wspólnie z miłością i radością życia, dla zabicia czasu i próżni, i wraz ze swymi sąsiadami z tego samego środowiska tworzyć hojne, opatrnościowe kontrapunkty, żeby ukołysać swoje zmęczenie i pożegnać jakąś część życia, gdy zapada zmierzch.

Rilke przemawia bosko: «Muzyko: oddechu posągów, może: ciszo obrazów. Mowo, gdzie mowy kończą się...¹» Śpiew ptaków przewyższa jeszcze to marzenie poety. Przewyższa on zwłaszcza muzyka, który próbuje ów śpiew notować².

Messiaen zaznacza przy każdej nadarzącej się okazji, że jego „ptasie” utwory nie są stylizacją ptasiego śpiewu, lecz transpozycją na instrumenty muzyczne, możliwie najwierniejszą. Jeśli nie całkiem dosłowną, to jedynie dlatego, że ptaki śpiewają w tempie wielokrotnie szybszym od najszybszego tempa instrumentów i używają interwałów mniejszych od półtonu, który jest, jak wiadomo, najmniejszym spośród stosowanych w muzyce opartej na stroju temperowanym. Stąd konieczność transpozycji, dokonywanej przez Messiaena proporcjonalnie w zakresie wszystkich elementów, dzięki czemu jego „tłumaczenie” ptasiego języka na język ludzkiej muzyki jest maksymalnie wierne.

Notując śpiewy ptaków, Messiaen nie używa nigdy magnetofonu, lecz tylko papieru nutowego i ołówka, a ponadto kartonu do szkicowania ptasich wizerunków, małego ilustrowanego leksykonu ptaków i lornetki. Tak uzbrojony, przemierzył niemal wszystkie prowincje Francji oraz niektóre rejony Ameryki Północnej i Japonii.

¹ Przekład Mieczysława Jastruna.

² *Catalogue d'Oiseaux*, nagranie firmy Vega, w cyklu „Présence de la musique contemporaine”.

Początkowo swoje wyprawy odbywał w towarzystwie ornitologów, m.in. pisarza Jacques'a Delamaina, któremu zawdzięcza pierwsze wtajemniczenia. Z czasem sam stał się specjalistą w tej dziedzinie, i to tak świetnym, że uchem potrafi rozpoznać bez wahania 50 gatunków ptaków, a po chwili namysłu, za pomocą oka i lornetki — dalszych 550.

Ornitolodzy rozróżniają dwa zasadnicze rodzaje odgłosów wydawanych przez ptaki: „śpiewy” i „zawołania”. Te drugie dzielą się na zawołania miłosne, „alarmowe” i związane z wyżywieniem, tworząc razem swoisty język muzyczny, który Messiaen porównuje do Wagnerowskiego kodu motywów przewodnich. Śpiewy są trojkiego rodzaju: dla zaznaczenia prawa własności do zajmowanego przez siebie terytorium; jako forma zalotów; na powitanie i na pożegnanie dnia. Ten ostatni rodzaj szczególnie zachwyca Messiaena jako rzecz osobliwa w przyrodzie, bo całkiem bezinteresowna, będąca wyrazem doznań o charakterze raczej estetycznym niż fizjologicznym, wywołanych wschodem i zachodem słońca.

Śpiewem ptaków Messiaen interesował się co najmniej od dwudziestego roku życia, ale początkowo — jak sam wyznaje — nie potrafił ich zanotować i wykorzystać w twórczości. Po raz pierwszy uczynił to dopiero w roku 1935, w utworze *La Nativité du Seigneur*; jeden z trzech tematów ostatniej części tego cyklu organowego, *Dieu parmi nous (Bóg wśród nas)*, to „Magnificat traité comme un chant d'oiseau” („Magnificat traktowany jak ptasi śpiew”). Odtąd ptaki stają się stałym wątkiem jego twórczości. W skomponowanym rok później cyklu pieśni na głos z fortepianem, zatytułowanym *Poèmes pour Mi (Wiersze dla Mi)*, odzywają się dwukrotnie: w części VI (*Ta voix — Twój głos*) i IX (*Prière exaucée — Spełniona modlitwa*). W *Ta voix* po raz pierwszy pojawia się ptasi cytat; kompozytor zaznacza w partyturze, że jest to „ptak wiosenny, który się budzi”, ale nie podaje jego nazwy. Natomiast w *Prière exaucée* nawiązanie do ptasiego śpiewu ma charakter symboliczno-religijny; długi ptasi melizmat na słowie „l'âme” (dusza) nadaje temu fragmentowi wokalnemu lotność, właściwą zarówno ptakom, jak i ciałom niematerialnym... Onomatopieczny sens tego ustępu uwydatnia się zwłaszcza w orkiestrowej wersji utwo-

ru, wzbogaconej utrzymanymi w ptasim stylu ozdobnikami instrumentalnymi.

W następnym cyklu wokalno-instrumentalnym Messiaena, *Chants de Terre et de Ciel* z roku 1938 (*Śpiewy ziemi i nieba*), motyw ptasi pojawia się tylko w tekście (którego autorem jest kompozytor), a w utworze organowym *Les Corps Glorieux (Ciała uduchowione)* odzywa się jedynie pośrednio echo ptasiego głosu, w części piątej, przypominającej miejscami *La Poule (Kurę)* Rameau.

Skomponowany w roku 1941 *Kwartet na koniec świata* rozpoczyna się cytatem ptasiego śpiewu. W komentarzu do utworu Messiaen podaje, że jest to „kos lub słowik” (czyżby nie rozróżniał jeszcze wówczas głosów tych dwóch ptaków?), improwizujący solo między 3 a 4 nad ranem, „otoczony pyłem dźwiękowym, błakającym się w koronach drzew”. Te cytaty nie są wszakże li tylko ilustracją leśnego poranku, lecz mają wprowadzić słuchacza w określony klimat emocjonalny. Messiaen mówi o tym wyraźnie w następnym zdaniu swego komentarza: „Przenosząc to na plan religijny, uzyskacie harmonijną ciszę niebios”. Ptaki pojawiają się nie tylko we wstępie do *Kwartetu*, lecz także w III części, i to nawet w tytule (*L'Abîme des oiseaux — Otchłań ptaków*). Tu także nie jako czysto naturalistyczna ilustracja, ale jako symbol rzeczy najpiękniejszych i najbardziej wzniosłych. Ich głosy mają wyrażać — wedle Messiaena — „nasze pragnienie światła, gwiazd, tęczy i radosnych wokaliz”¹. Ptaki stanowią tu przeciwieństwo ciemnej „otchłani czasu”.

W *Technique de mon langage musical* Messiaen po raz pierwszy ujmując ptasi śpiew jako problem teoretyczny. W rozdziale IX, poświęconym temu zagadnieniu, stwierdza przede wszystkim przechodząc ludzką wyobraźnię bogactwo rytmiczne i melodyczne ptasich śpiewów, a następnie oświadcza, że „śmieszne i daremne jest służalcze kopiowanie natury”. Dlatego cytowane przezeń przykłady muzyczne, zaczerpnięte z własnej twórczości, są „transkrypcją, transformacją i interpretacją rac i rulał naszych małych służebników nieziemskiej radości”². Jeden

¹ Fragment przedmowy do wydania partytury *Kwartetu na koniec świata*, Paryż 1942.

² *Technique de mon langage musical*; w oryginale s. 27. Przekład Józefa Świdra.

z tych przykładów uważa Messiaen za szczególnie typowy dla „ptasiego stylu”:



Ze słów tych wynikałoby, że w roku 1944 nie był zwolennikiem wiernego naśladowania ptasiego śpiewu. Ale już rok wcześniej, w swoim dwufortepianowym dziele *Wizje „Amen”*, cytował autentyczne głosy słowika, kosa, zięby i piegży. Jak pogodzić tę rozbieżność wypowiedzi słownej i muzycznej? — Takie pytanie nasuwa się niekiedy badaczowi twórczości Messiaena, bo nieraz zdarza się stwierdzić u niego niezgodność między słowami i muzyką, a zwłaszcza między kilkoma wypowiedziami na ten sam temat.

Messiaen oświadczył kiedyś, że w śpiewie ptaków znalazł inspirację do stworzenia całego swego systemu rytmicznego¹. Brak potwierdzenia tej informacji w innych wypowiedziach dotyczących genezy jego techniki rytmicznej podważa prawdziwość owej proweniencji jako jedynej, ale nie wyklucza faktu, że ptasi śpiew był jednym z wielu bodźców do Messiaenowskiej rewolucji w dziedzinie rytmu. Podobnie należy przyjmować inne wypowiedzi słowne Messiaena. Wszystkie są wiarygodne, bo kompozytor sam wierzy mocno w ich prawdziwość. Ale gorący temperament i entuzjazm wobec tego, co w danej chwili czyni, jest jak potężna fala morska, niosąca z sobą zawsze odrobinę piany.

W *Visions de l'Amen*, podobnie jak we wcześniejszych utworach, głosy ptaków traktowane są przez kompozytora symbolicznie, pojawiają się obok śpiewów aniołów i świętych (V część dzieła nosi tytuł: *L'Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux* — „Amen” aniołów, świętych i śpiewu ptaków). Po skomponowaniu tego dzieła Messiaen porzuca na dwa lata ptasie śpiewy, nieobecne w takich utworach, jak fortepianowe *Rondeau* i *Trois petites liturgies de la Présence Divine*. Za to w kolejnym dużym dziele, cyklu fortepianowym *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (*Dwadzieścia spojrzeń na Dzieciątka Je-*

¹ P. Mari: op. cit., s. 180.

zus), skomponowanym w roku 1944, ptaki występują aż w trzech częściach, za każdym razem w innym charakterze. W piątej części (*Regard du Fils sur le Fils* — *Spojrzenie Syna na Syna*) pojawiają się tajemnicze „ptaki ciszy”, symbolizujące — podobnie jak w *Kwartecie na koniec świata* — radość.

W ósmej części (*Regard des hauteurs* — *Spojrzenie z wysokości*) występują określone gatunki ptaków, m.in. słowik, skowronek i kos, ale mimo tej fizycznej konkretności ich śpiew pełni tu funkcje metafizyczne. Kompozytor traktuje ten ustęp dzieła jak mszalną *Glorię*, na co wskazuje podtytuł, zaczynający się od słów: „Chwała na Wysokościach...” Zaś w kolejnym zdaniu pisze o „Niebiosach zstępujących z wysokości nad szopką jak śpiew skowronka...” W czternastej części zjawiają się znów ptaki bezimienne, ale zarazem konkretne, bo osadzone w rzeczywistości i pełniące realną czynność, określoną tu jako „pochłanianie błękitu”. Używając tego określenia Messiaen ma zapewne na myśli niezwykle zjawisko pokonywania wielkich przestrzeni przez głos maleńkiego ptaka, jego „siłę przebicia” dużej odległości.

Obecność ptaków odczuwamy nie tylko w tych trzech miejscach *Vingt Regards*, wskazanych palcem przez autora. Są one obecne w całym dziele nie pod postacią cytatów, lecz tego, co Messiaen nazywa „ptasim stylem”, a muzykolodzy — stylizacją. Świadomie lub nieświadomie kompozytor uległ tu wpływowi rozśpiewanej natury. Widać to wyraźnie przy porównaniu *Vingt Regards* z powstałym rok wcześniej dziełem dwufortepianowym, *Visions de l'Amen*. Faktura *Dwadzieści spojrzeń* jest bardziej polifoniczna i zarazem bardziej przejrzysta. Linie głosów są tu poszarpane, a rytmy kapryśne. Niekiedy pojawiają się też odcinki unisonowe — jak w lesie, gdy chór ptaków milknie i słychać tylko jednego solistę.

Vingt Regards to najbardziej „ptasi” utwór z pierwszego okresu twórczości Messiaena, okresu, w którym bardziej niż ptaki pasjonowały kompozytora barwy, melodia, harmonia, a nade wszystko — rytm. Po skomponowaniu tego dzieła jego ptasia pasja przygasa i rozpali się żywym płomieniem dopiero za lat pięć, po skomponowaniu najbardziej „technicystycznego” utworu — *Mode de valeurs et d'intensités*. Nie znaczy to, że w tym czasie pta-

ki całkiem znikły z jego partytur. W *Harawi* (1945) pojawiają się w partii fortepianowej X części, zatytułowanej *Amour, oiseau d'étoile*. W *Turangalili* (1946—48) ptasi charakter ma figura grana przez czeleste i fortepian pod koniec III części i środkowa sekwencja fortepiano-wa IV części, gdzie kompozytor sam to zaznacza w partyturze (uwaga: „comme un chant d'oiseau”). W komentarzu do VI części *Turangalili*, najbardziej „ptasiej” z całego dzieła, podaje nazwy odnośnych ptaków (słowik, kos, piegża ogrodowa) i dodaje, że ich śpiewy są tu stylizowane, idealizowane. Taką stylizacją jest cała partia fortepianowa szóstej części dzieła, a także — o czym już Messiaen nie wspomina — początek siódmej.

Skomponowana w roku 1950 *Messe de la Pentecôte* (*Msza na Zielone Świąta*) składa się z pięciu części, które kompozytor opatrzył nie tylko tytułami liturgicznymi, lecz także podtytułami i odpowiednimi cytatami religijnymi. Czwarta część mszy — *Komunia* — nosi podtytuł *Les oiseaux et les sources* (*Ptaki i źródła*), zaś odpowiedni cytat został zaczerpnięty z *Kantyczki o trzech młodzienszkach*: „Źródła wody, chwalcie Pana; ptaki niebieskie, chwalcie Pana”. W kilku miejscach partytury widnieją objaśnienia: „oiseau” (ptak) lub „oiseaux” (ptaki), a w jednym „chant de merle” (śpiew kosa). Kompozytor pogodził tu zatem dwa sposoby stosowania ptasiego śpiewu: symboliczno-religijny i naturalistyczny. Śpiew kosa został skopiowany dokładnie z natury, ale nie dla samej ilustracji, lecz po to, aby sławił Boga — swego Stwórcy. Odtąd tak właśnie będzie traktował ptasie śpiewy.

Ptaki są jakby „wykonawcami” tego nieustannego hymnu na cześć Boga, jakim jest cała twórczość Messiaena.

W samym środku cyklu siedmiu utworów, składających się na Messiaenowską *Livre d'orgue* (*Księgę organową*, 1951), znajduje się część zatytułowana *Chants d'oiseaux* (*Śpiewy ptaków*). Podobnie jak inne części tego cyklu, przeznaczona jest na określone święto kościelne — Wielkanoc. „Po południu: kos czarny, ruzdzik, drozd śpiewak, a słowik, gdy przychodzi noc”¹ — śpiewają tu na chwałę Zmartwychwstania. Zdaniem kompozytora, jest to najbardziej wyszukany pod względem rytmicznym człon ca-

¹ Tekst Messiaena, zamieszczony w partyturze, pod tytułem utworu.

łego cyklu. Mamy tu zatem potwierdzenie opinii o ptasim śpiewie jako najważniejszym źródle inspiracji rytmicznej, a w każdym razie o źródle rytmiki najbardziej wyrafinowanej.

Skomponowane w roku 1953 *Réveil des Oiseaux* (*Przebudzenie się ptaków*) na fortepian i orkiestrę otwiera serię dzieł poświęconą bez reszty ptasim śpiewom. Chociaż notował je z natury od piętnastego roku życia i przechowywał zapewne w domu pokaźny stos zapisanych notesów, dopiero mając lat 45 zdecydował się zbudować z tego materiału cały utwór muzyczny.

W *Réveil* wykorzystał tylko ostatnie notatki zrobione w czasie pobytu w Charente u pisarza i ornitologa Jacques'a Delamain. Jemu też, a ponadto Yvonne Loriod i „wszystkim ptakom naszych lasów”, zadedykował ten utwór. „Nie ma w tej partyturze nic prócz śpiewu ptaków. Wszystkie zostały usłyszane w lesie i są całkiem autentyczne. Instrumenty mają zatem dokonać próby odtworzenia, w miarę możliwości, ptasich intonacji i barw” — pisze Messiaen w przedmowie do partytury. W tym czteroczęściowym utworze, zbliżonym formą do koncertu fortepianowego, zawarł 12 godzin życia (od północy do południa) trzydziestu ośmiu ptaków leśnych, wśród których dominują kosy, drozdy, słowiki, wilgi, ruzdziki, czyżyki i piegże.

Réveil des Oiseaux (opatrzone początkowo podtytułem *Le Printemps* — *Wiosna*) nie jest najpierwszym w całości „ptasim” dziełem Messiaena. Rok wcześniej, na zamówienie Konserwatorium Paryskiego, skomponował utwór na flet i fortepian, zatytułowany *Le Merle noir* (*Czarny kos*). O ile jednak w *Réveil* — wedle zapewnień kompozytora — autentyczne jest wszystko, łącznie z bardzo długimi pauzami, o tyle brak analogicznych wypowiedzi dotyczących *Le Merle noir* budzi przypuszczenie, że była to jeszcze stylizacja ptasiego śpiewu lub naśladownictwo nie całkiem doskonałe.

Drugim dużym dziełem „ptasim” Messiaena są *Oiseaux exotiques* (*Ptaki egzotyczne*), skomponowane w roku 1956 i przeznaczone również na fortepian solo z towarzyszeniem orkiestry. W przeciwieństwie do pierwszego, *Réveil*, nie występuje tu pełna orkiestra symfoniczna, lecz kameralna; ale zasadnicza różnica między tymi dwoma

utworami polega na różnym materiale, z jakiego zostały sporządzone. Tam były to głosy ptasie zebrane w jednej prowincji francuskiej, tu — śpiewy ptaków kilku kontynentów: Chin, Indii, Malezji i obu Ameryk. Inaczej niż w *Réveil* i następnym obszernym „ptasim” dziele — *Katalogu ptaków*, opartym na materiale wybranym i usystematyzowanym, w *Ptakach egzotycznych* Messiaen pozwolił sobie na całkowite niemal „materii pomieszanie”. Oto cztery ptaki z trzech stron świata, śpiewające równocześnie:

Un peu vif (♩ = 132)

(Verdea de Malaisia) pte Fl.

(Troopiale de Baltimore) 1 Fl.

1 Hrb.

2 Clar. Str.

(Liothriz de Chine) Glock.

(Grive de Californie) Xylo.

Jedyną dokonaną tu selekcją jest pominięcie ptaków europejskich. Muzyka *Oiseaux exotiques* ma rzeczywście egzotyczny charakter dla nas, Europejczyków. Ewokuje klimat tropikalnej dżungli, nasyconej charakterystycznymi dla niej odgłosami, a także zapachami i barwami. Tę zmysłową niemal sugestywność kompozytor uzyskał nie tylko przez gęste nakładanie na siebie ptasich śpiewów, lecz także za pomocą instrumentacji, daleko odbiegającej od europejskich tradycji. Obco dla naszego ucha brzmi zwłaszcza zestawienie fortepianu, ksylofonu i pary klarnetów, wysuniętych przez kompozytora na przód estrady i potraktowanych jako równorzędne instrumenty solowe.

Dzieło zostało skomponowane na zamówienie Bouleza i wykonane po raz pierwszy 10 marca 1956, w ramach cyklu muzyki awangardowej „Domaine Musical”. Miejsce prawykonania było właściwe, bo utwór należy do najbardziej niezwykłych w twórczości Messiaena.

Ta na pozór dziwna mieszanina ptaków i barw orkiestrowych nie jest wszakże pozbawiona muzycznego sensu. W formie dzieła znaleźć można analogie z barokowym concerto grosso i klasycznym koncertem solowym. Z egzotycznego gąszczy partytury *Ptaków egzotycznych* wylania się fortepian, któremu kompozytor powierzył nie tylko rolę wiodącą w zespole, lecz także kilka kadencji solowych. Oparte są one głównie na cytatach dwóch ptaków północnoamerykańskich: kardynała z Wirginii i kpiarza z Karoliny.

W połowie lat pięćdziesiątych ptasia pasja Messiaena rozgorzała tak silnie, że wszystkie inne jego zainteresowania przygasły. W tym czasie poświęcił się wyłącznie notowaniu i transponowaniu śpiewu ptaków. Jego ambicje i zamierzenia pod tym względem sięgały zrazu bardzo wysoko. Ale rychło okazało się, że przetłumaczenie na język muzyki głosów dwunastu milionów gatunków ptaków żyjących na ziemi to zadanie nieosiągalne dla jednego człowieka; postanowił więc ograniczyć się do terytorium Francji.

W latach 1956—58 tworzy *Katalog ptaków*, swoje największe rozmiarami dzieło, złożone z trzynastu części i trwające blisko trzy godziny. Cytuje tu głosy siedemdziesięciu siedmiu ptaków, ale nie wszystkie traktuje równorzędnie. Każda z trzynastu części ma swojego „solistę”, wybranego nie wedle upodobania autora, ale — zgodnie z sytuacją w przyrodzie — tego, który w danej prowincji dominuje.

„Jest to dzieło nie ukończone — pisze Messiaen w komentarzu do płytowego nagrania *Katalogu* — jego idea jest dać obraz ptaków wszystkich regionów Francji. Ale zarazem nie tylko Francji, bo we Francji znaleźć można odrobinę Anglii (Bretania), odrobinę Niemiec (Wogezy), odrobinę Włoch (Lazurowe Wybrzeże) i odrobinę Hiszpanii (Pireneje). *Katalog* obejmuje śpiewy ptaków najbardziej typowych dla różnych regionów. Obecnie pracuję nad drugim tomem *Katalogu* — potrwa to jeszcze parę

lat. Potem przyjdzie kolej na tom trzeci, ale wtedy będą już zapewne bardzo stary...”

Pierwszy tom *Katalogu*, obejmujący siedem zeszytów, ukazał się w roku 1964. Drugi, jednocześnie, znacznie skromniejszy rozmiarami i nie noszący już tego tytułu, lecz tylko imię ptaka pełniącego tu rolę głównego solisty (*La Fauvette des jardins*) — w roku 1970. Czy dalsze tomy ukażą się — można wątpić, bo w ostatnich latach zainteresowania Messiaena poszły w innym kierunku. Zrezygnował on prawdopodobnie z kontynuacji tego dzieła, nader interesującego jako jednorazowe doświadczenie, ale jako stałe zajęcie zbyt ograniczającego jego horyzont twórczy. Usprawiedliwił się zresztą poniekąd z przerwania tej pracy w cytowanym komentarzu do pierwszego tomu: „Jest to dzieło nie ukończone i nigdy nie zostanie ukończone, bo we Francji jest tyle prowincji i tyle ptaków, że jego ukończenie jest niemożliwe”.

Catalogue d'Oiseaux opatrzyl dwiema dedykacjami: „Moim skrzydlatym modelom” i „Pianistce Yvonne Loriod” (która była pierwszą wykonawczynią dzieła, 15 kwietnia 1959, w paryskiej Salle Gaveau, w ramach koncertów „Domaine Musical”). W słownym komentarzu dodał jeszcze trzecią dedykację: „Tym dziełem składam hołd mojemu krajowi, każdej jego prowincji”.

Pierwsza część *Katalogu* poświęcona jest ptakom górskim, ostatnia — nadmorskim, pozostałe — ptakom zamieszkującym nizinne regiony Francji; w środkowej (siódmej) występują ptaki wodne, żyjące pośród trzcin i moczarów.

Srodkowa część, nosząca tytuł *La Rousserolle Effarvate* (*Trzcinniczek*), jako jedyna spośród trzynastu, zajmuje cały zeszyt i trwa blisko pół godziny. Wyróżnia się zresztą nie tylko rozmiarami, lecz także szczególnymi względami autora, który uważa ją za swoje największe osiągnięcie w zakresie transformacji ptasiego śpiewu. Jest to jakby film dźwiękowy bez obrazu o ptakach wodnych i ich otoczeniu. Jego akcja rozpoczyna się o trzeciej nad ranem i trwa całą dobę. Muzyczna kamera rejestruje po kolei wszystkie zdarzenia i przekazuje dokładnie ich przebieg, czyniąc to — podobnie jak to się dzieje w filmie — w skróceniu. Wedle objaśnień umieszczonych w odpowiednich miejscach partytury — na ten swoisty

reportaż składają się nie tylko śpiewy ptaków; lecz także rechotanie żab, brzęczenie owadów, stukot kamieni o brzeg, a nawet szmer stawu o północy oraz wschód i zachód słońca wraz z całą gamą odpowiednich kolorów...

W ostatniej części *Katalogu* głównym bohaterem jest duży ptak żyjący nad morzem, *Kulik wielki* (*Le Courlis cendré*). Podobnie jak w pozostałych częściach cyklu, odzywają się tu głosy innych ptaków tego regionu, a ponadto można usłyszeć ruch wody, grę fal, syrenę latarni morskiej, a oczami wyobraźni zobaczyć mgłę i noc z wolną zapadającą...

Upłynęło 12 lat, zanim Messiaen podjął kontynuację swego katalogu ptaków francuskich, zaniechawszy już zresztą tego tytułu. W roku 1970 w Petichet napisał jeden, ale za to najobszerniejszy z wszystkich dotychczasowych, „ptasi” utwór, zatytułowany *La Fauvette des jardins* (*Pokrzewka ogrodowa*). Jego muzyczny przebieg jest, oczywiście, różny od trzynastu poprzednich, składających się na *Catalogue d'Oiseaux*, ale struktura i faktura fortepianowa — takie same. Pod względem muzycznym, pianistycznym, a także estetycznym — nie zaszła w ciągu kilkunastu lat żadna zmiana, na próżno szukalibyśmy tu śladów jakiegokolwiek ewolucji. Jest to znów film muzyczny rozgrywający się nad jednym z podgórskich jezior prowincji Dauphiné, na przełomie czerwca i lipca. Wedle objaśnień kompozytora do poszczególnych odcinków, jego akcja przebiega następująco: Noc — falowanie wody — łysy wierzchołek góry Grand Serre — przepiórka — słowik — falowanie wody — góra Grand Serre — przepiórka — jesiony — słowik — olchy — słowik — olchy — słowik — jezioro różowe o brzasku — pokrzewka ogrodowa — jesiony — słowik — strzyżyk — pokrzewka — olchy — fiołkoworóżowa mięta i zielona trawa — dzięciół zielony — skowronek polny — dzięciół — zięba — olchy — liliowe wierzbowki i zielone trzcinny — pokrzewka — jezioro zielone i fioletowe — Grand Serre — zięba — trzciniak — pokrzewka — wilga — pokrzewka — trzciniak — wilga — wrona — dzierzba — gąsiorek — kania czarna — pokrzewka — trzciniak — góra Grand Serre — lot jaskółek — zięba — pokrzewka — wrona — dzierzba — gąsiorek — wrona — dzierzba — kania — Grand Serre — lot jaskółek — Grand

Serre — lot jaskółek — Grand Serre — pierwsza zięba — druga zięba — trzecia zięba — kania — dzierzba — pokrzewka — falowanie wody — łysy wierzchołek Grand Serre — czarny kos — falowanie wody — Grand Serre — skowronek polny — falowanie wody — Grand Serre — czarny kos — skowronek polny — lot kani — wielkie niebieskie jezioro — trznadel — kardynał wirgiński — trznadel — popołudniowe światło nad wielkim jeziorem — błękit nieba i złotawa zieleń góry — pokrzewka — dzięcioł zielony — pokrzewka czarnogłowa — dzięcioł zielony — słowik — barwy zachodzącego słońca — pokrzewka czarnogłowa — wrona — dzierzba — dzięcioł — puszczyk — falowanie wody — jezioro w świetle księżyca — sylwetki drzew pośród nocy — Grand Serre.

Nie jest to zatem tylko rejestracja ptasich śpiewów, lecz — podobnie jak w *Katalogu* — relacja znacznie szersza, obejmująca otaczającą te ptaki przyrodę, i to nie statycznie, jak na obrazie, lecz jak na filmie — w ruchu. Głosy ptaków są tu — w miarę możliwości — przetłumaczone wiernie, ale inne odgłosy natury, jak ruch wody czy lot ptaków — z konieczności bardziej swobodnie, zaś to wszystko, co nie wydaje dźwięku, jest już całkiem dowolnym przekładem „wizji” na „fonię”, dokonany za pomocą nikomu — poza samym kompozytorem — nie znanego klucza. Wiemy, że taki klucz istnieje w odniesieniu do języka barw, ale nic nie wiadomo, jakoby istniał analogiczny klucz w odniesieniu do kształtów, a zatem Messiaenowskiego tłumaczenia nie można uznać za ściśle i obiektywne. Decydując się na filmowanie ptaków łącznie z ich naturalnym tłem, Messiaen — może wbrew albo mimo woli — nadał swoim utworom „ptasim” bardziej subiektywny i indywidualny charakter. Dopóki nikt poza nim nie kopiuje ptasiego świergotu, jego najbardziej naśladowcza muzyka ptasia zachowa indywidualność, ale jeśli ktoś inny spróbuje to robić równie wiernie, straci ona zapewne, w jakimś stopniu, swoją odrębność.

La Fauvette des jardins jest ostatnim — przynajmniej dotychczas — dziełem poświęconym w całości ptakom i ich środowisku, a zarazem jedynym w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Kolejny duży utwór po *Catalogue d'Oiseaux*, skomponowana w latach 1959—60

Chronochromie (*Barwa czasu*) na wielką orkiestrę, zawiera ptasie śpiewy, ale pełni tu one rolę drugorzędną wobec traktowanego strukturalnie rytmu. W przeciwieństwie do *Katalogu* i stanowiącej jego kontynuację *Pokrzewki ogrodowej*, w *Chronochromie* ptasich śpiewów nie realizuje fortepian, nieobecny w tej partyturze. Głosy ptaków zanotowane w czterech krajach — Francji, Szwecji, Japonii i Meksyku — Messiaen powierza rozmaitym instrumentom, nie tylko pojedynczym, lecz także połączonym w grupy. Orkiestra symfoniczna pozwala mu zestawić symultanicznie kilka lub nawet kilkanaście ptasich śpiewów. Powstaje w ten sposób bardzo złożona struktura polifoniczna, niełatwa do zrealizowania przez wykonawców i do skonsumowania przez słuchaczy. W cytowanym obok fragmencie śpiewa równocześnie aż 18 ptaków. Są to, od góry: I kos czarny, II kos, III kos, IV kos, trznadel, I kardynał, pierwiosnek, II kardynał, pokrzewka, cierniówka, pokrzewka terkotka, I zięba, II zięba, słowik, V kos, VI kos, dębonoszek, I wilga, II wilga (przykł. zob. s. 96).

Po *Chronochromie* ptasi śpiew odegrał główną rolę już tylko w jednym utworze — omówionej wyżej *La Fauvette des jardins*. Pozostając na scenie muzycznego theatrum Messiaena jako jeden ze stałych jego aktorów, grał odtąd role równorzędne z innymi rodzajami tworzywa, a niekiedy nawet podrzędne. W kompozycji organowej z roku 1960, *Verset pour la Fête de la Dédicace*, rozlega się kilkakrotnie głos drozda śpiewaka, a w *Sept Haïkaï* na fortepian i małą orkiestrę (1962) odzywają się głosy aż dwudziestu pięciu ptaków japońskich, ale nie występują one we wszystkich siedmiu częściach tego cyklu. W całości kompozytor poświęcił im jedynie część szóstą, *Les oiseaux de Karuizawa*, gdzie głosami ptaków tego regionu śpiewają różne instrumenty, a zwłaszcza trzy, traktowane tu bardziej solistycznie: ksylofon, marimba i fortepian. Ale te i inne głosy ptaków japońskich, zanotowane u stóp góry Fudzi, w pobliżu jeziora Jamanaka, są też obecne w części trzeciej, gdzie kompozytor nie tylko powierzył je różnym instrumentom, lecz także zbudował na nich trzy solowe kadencje fortepianu. Lista osób, którym Messiaen zadedykował swoje szkice japońskie, jest prawie równie długa jak lista występujących tu ptaków —

1st Voa 1
1st Voa 2
1st Voa 3
1st Voa 4
1st Voa 5
1st Voa 6
2^d Voa 1
2^d Voa 2
2^d Voa 3
2^d Voa 4
2^d Voa 5
2^d Voa 6
1st Alto
Alto 2
Alto 3
Alto 4
1st Velle
Velle 2
2^d Loriot

A.L. 22.077. 1st Voa 1

96

„Yvonne Loriod, Pierre Boulezowi, Pani Fumi Yamaguchi, Seiji Ozawie, Yoritsune Matsudairze, Sadao Bekku i Mitsuaki Hayamie, ornitologowi Hoshino, pejzażom, muzyce i wszystkim ptakom Japonii”.

W Messiaenowskich *Barwach Niebios* (*Couleurs de la Cité Céleste*) z roku 1963 śpiewają ptaki zachodniej półkuli: jest wśród nich pięć żyjących w Nowej Zelandii, sześciu „obywateli” Brazylii, trzech z Wenezueli, dwóch „Argentynczyków” i jeden „Kanadyjczyk”. Głosy pojedynczych ptaków realizują tu na ogół (nie po raz pierwszy zresztą w twórczości Messiaena) nie pojedyncze instrumenty, lecz ich grupy. Na przykład araponga „śpiewa” połączonymi głosami klarnetów, trąbek, rogów i puzonów. Za pomocą takiej instrumentacji Messiaen usiłuje przekazać barwę głosu tego egzotycznego ptaka. Ale największą część ptasich śpiewów powierza nadal fortepianowi, ich kolorystykę odtwarzając głównie poprzez harmonię.

To samoograniczenie do barwy jednego instrumentu, najdalej posunięte w największym „ptasim” dziele — *Katalogu ptaków*, przeznaczonym na fortepian solo, było niejednokrotnie przedmiotem dociekań i pytań zadawanych Messiaenowi. Na indagacje w tej sprawie odpowiedział całą serią argumentów: „Po pierwsze — mam do dyspozycji znakomitą pianistkę i w dodatku ornitologa znającego «oryginały», Yvonne Loriod; po drugie — fortepian jest moim ulubionym instrumentem; po trzecie — właśnie fortepian najbardziej precyzyjnie ze wszystkich instrumentów jest zdolny naśladować ptasie śpiewy. Ta zdolność wynika z następujących cech fortepianu: możliwości natychmiastowego atakowania dźwięku; największej skali (obejmującej 6 oktaw) i największej szybkości — rzeczy niemożliwych do osiągnięcia w orkiestrze; możliwości cieniowania i dynamizowania dźwięku za pomocą pedału. Ta ostatnia cecha jest najważniejsza, bo ze Steinwaya można wydobyć taki grzmot, jakiego nie osiąga nawet orkiestra przy użyciu gongu, tam-tamu i całej perkusji”¹.

Messiaen uważa orkiestrę za niezdolną do realizacji bardziej skomplikowanych rytmów. Także i dyrygenci

¹ Słowa Messiaena wypowiedziane na jednym z wykładów w Konserwatorium Paryskim w roku akademickim 1963/64.

potrafią realizować muzykę bez stałego metrum tylko w tempie średnim, zaś nie są zdolni tego zrobić w tempie szybkim (z wyjątkiem takich geniuszy, jak Boulez).

„...fortepian, dzięki rozległości swego rejestru i natychmiastowości ataku, jest jedynym instrumentem zdolnym osiągnąć szybkość i rozmieszczenie wysokości niektórych wielkich wirtuozów, takich jak skowronek borowy, skowronek polny, pokrzewka ogrodowa, pokrzewka czarnogłowa, słowik, drozd śpiewak, rokitniczka, trzcinniczek. Także on tylko może oddać ochryple lub skrzypiące, „perkusyjne” odzywki wielkiego kruka czy trzciniaka, rzępolenie derkacza, wrzaski wodnika, poszczekiwanie mewy srebrzystej, suchy i natrętny odgłos kamienia drapanego przez rudzika, czar i blask kosa skalnego i białorzytki.”¹

W kolejnym utworze religijnym — *Et exspecto resurrectionem mortuorum* na orkiestrę dętą i perkusję, z roku 1964 — ptaki pojawiają się tylko epizodycznie i w charakterze symbolu; śpiew skowronka symbolizuje tu radość z powodu wskrzeszenia umarłych. W *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (Rozmyślaniach nad tajemnicą Trójcy Świętej) z roku 1969 na organy — ptaki śpiewają prawie we wszystkich dziewięciu częściach utworu, nawet jego finał opiera się na ptasim świergocie, ale cały czas pełni on rolę służebną wobec głównej idei. Także i wtedy, gdy z formalnego punktu widzenia fragmenty „ptasie” traktowane są równorzędnie z tematami religijnymi, występując z nimi na zmianę, solenny charakter tamtej muzyki przesuwa muzykę ptasią na drugi plan.

Ptasie śpiewy stanowią co najmniej czwartą część tworzywa, z jakiego Messiaen zbudował swoje największe dzieło religijne — *La Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ*, skomponowane w latach 1965—69. Głos ptaka afrykańskiego, odzywający się w II części *Transfiguration*, wyraża nieziemską światłość. Przechodzenie do wyższych rejonów światłości ilustrują ptaki zamieszkujące wyższe rejony ziemi: Alpy, góry Ameryki Północnej i Afryki. Sowa z Luizjany wyraża bogobojny szacunek (część III). Tajemnicę ludzkiego rodowodu, jej głębię i wielkość, sławia ptaki z różnych stron świata — Fran-

¹ Przedmowa do płytowego nagrania *Katalogu ptaków* (firma Vega).

cji, Grecji, Kanady i Meksyku (część IX); krzyki ptaków wysokogórskich stanowią tło dla niepojętego zjawiska, jakim jest Przemienienie Pańskie (część XII). W części III (*Christus, Jesus, splendor Patri*) ptasie śpiewy mają za zadanie przydać muzyce blasku i wspaniałości. Śpiew ptaków, niezależnie od tego, jak jest traktowany: symbolicznie czy tylko dekoracyjnie, spełnia tu rolę służebną wobec religijnej idei dzieła, podobnie jak w *Couleurs de la Cité Céleste*. Różnica w stosunku do tego utworu polega na rozmiarach, a przede wszystkim na większym przemieszaniu muzyki ptasiej z muzyką innego rodzaju, między innymi także chóralną (ale nigdy symultanicznie).

W kolejnym dziele, prawie równie obszernym jak *Transfiguration — Des Canyons aux Etoiles...* (Od kanionów do gwiazd), skomponowanym w latach 1971—74, Messiaen zwraca się bardziej do natury niż do Boga, a właściwie do Boga poprzez naturę. Mówi o tym sam tytuł, a także odautorski komentarz do utworu, dołączony do kasety z jego nagraniem płytowym¹:

„Z kanionów do gwiazd... to znaczy wznosząc się od kanionów do gwiazd — i jeszcze wyżej, aż do zmarłych-wstałych w Raju — aby chwalić Boga we wszystkim, co stworzył: w urokach ziemi (jej skałach, jej śpiewach ptasich), pięknie nieba materialnego i nieba duchowego. A zatem — dzieło przede wszystkim religijne: pochwalne i kontemplacyjne.

Dzieło także geologiczne i astronomiczne. Dzieło dźwiękowo-kolorystyczne, gdzie krążą wszystkie barwy tęczy, dokoła błękitu Steller's Jay i czerwieni Bryce Canyon. Ptasie śpiewy pochodzą zwłaszcza ze Stanów Zjednoczonych i Wysp Kanaryjskich. Niebo symbolizuje Zion Park i gwiazda Aldebaran.

Utwór powstał w wyniku zamówienia Pani Alice Tully. Został skomponowany i zorkiestrowany w okresie od 1971 do 1974 roku, w następstwie podróży do Stanów Zjednoczonych...”

Ten dwugodzinny hymn pochwalny, śpiewany przez naturę głosami fortepianu, rogu, ksylorimby, dzwonów i or-

¹ *Des Canyons aux Etoiles* w wykonaniu Yvonne Loriod (fortepian) i zespołu „Ars Nova” pod dyrekcją Mariusa Constant, nagranie firmy Erato.

kiestry, z udziałem eolifonu (maszyny do „robienia” wiatru) i geofonu (maszyny „piaskowej”), pozwolił Messiaenowi na użycie ptasiego śpiewu w dużych ilościach i w sposób bardziej autonomiczny niż w poprzednich utworach. Głosy ptaków rozlegają się we wszystkich dwunastu częściach dzieła, zaś trzy części (IX, X i XI) wypełniają niemal w całości. Te trzy części noszą też tytuły ptasie: *Le Moqueur polyglotte*, *La Grive des bois* i *Omao, Leiiothrix, Elepaio, Shama*.

Choć pojawia się tu wiele nowych ptaków, nie występujących we wcześniejszych utworach „ptasich” Messiaena i śpiewających inaczej, różnice są trudne do wyśledzenia okiem w partyturze, a jeszcze trudniejsze do wychwycenia uchem. Natomiast od pierwszych taktów słuchacz tego dzieła rozpoznaje „ptasi styl” Messiaena. Oznacza to, że kompozytor, korzystając z języków rozmaitych ptaków, stworzył własny język muzyczny — swoiste ptasie esperanto.

Porównując wczesne próby transkrypcji ptasiego śpiewu z jego formą najbardziej rozwiniętą — *Katalogiem ptaków* — można dojść do wniosku, że język ten ewoluował od symbolizmu do naturalizmu. Porównanie *Katalogu* z ostatnimi dziełami Messiaena opartymi na śpiewie ptaków nasuwa przypuszczenie, że ta ewolucja przebiegała odwrotnie. W rzeczywistości nie było tu prawie żadnej ewolucji. Stosunek kompozytora do ptasiego śpiewu niemal od samego początku był dwojakiego rodzaju, rozwijały się tylko jego możliwości „techniczne” w dziedzinie tłumaczenia ptasich dialektów na język muzyki, doskonaliła jedynie sztuka przekładu. O dwóch postawach zajmowanych w stosunku do obiektu swoich zainteresowań Messiaen wspomina w toku rozmów z Claude Samuelem:

„... napisałem utwory «ściste» i «prawdopodobne», których forma przestrzega następstwa śpiewu ptaków i pauz między nimi w ciągu godzin dnia i nocy. Ale w niektórych utworach posługiwałem się także ptasim śpiewem jako materiałem, jak na przykład w *Couleurs de la Cité Céleste* i w wielu fragmentach *Chronochromie*. Tam ptasi śpiew podlega wszystkim rodzajom manipulacji, tak jak to się dzieje u muzyków zajmujących się muzyką konkretną i elektroniczną. Jest to postawa nieuczciwa wobec natury, lecz być może bardziej uczciwa w odniesieniu do

pracy kompozytora. Sądzę, że obie postawy są słuszne”¹.

Messiaen nie wspomina tu o trzeciej postawie: muzyka-symbolisty, posługującego się ptasim śpiewem jako środkiem do wyrażenia wzniosłych idei i radosnych nastrojów.

W historii muzyki było wielu kompozytorów posługujących się ptasim śpiewem. Listę najwybitniejszych w tej specjalności otwiera Clément Janequin (ca 1485—1558), a zamyka Ryszard Wagner (1813—1883). Choć dotychczas kompozytorzy korzystający z ptasiego śpiewu żyli w różnych epokach i tworzyli w różnych stylach, mieli jedną cechę wspólną: ptasim śpiewom nadawali muzyczną formę, dokonując ich adaptacji do norm obowiązujących w muzyce. Messiaen czyni na odwrót, przystosowując muzykę — o ile to możliwe — do norm ptasiego śpiewu. Pod tym względem jest zatem absolutną indywidualnością i pełnym nowatorem.

Tego nowatorstwa zrazu całkiem nie dostrzegano, a nawet wręcz przeciwnie, przyjmowano jako przejaw konserwatyzmu. W latach pięćdziesiątych Messiaenowska wyprawa w świat ptasiego śpiewu była aktem nie byle jakiej odwagi. Dążenia awangardowych kompozytorów skupiały się bowiem wówczas wokół destylacji muzyki z wszystkich zależności zewnętrznych, a nawet i z tradycji muzycznej, dla otrzymania muzyki chemicznie czystej i absolutnie nowej. Wszelką programowość, a zwłaszcza ilustracyjność, jaką jest Messiaenowskie kopiowanie ptasiego śpiewu — traktowano pogardliwie. Messiaen wiedział doskonale, że wycieczki do lasu z notatnikiem i jego ornitologiczne hobby uważa się powszechnie za zajęcie niepoważne. Że nikt, łącznie z jego własnymi studentami, nie podziela tej pasji, że skazany tu jest na zupełną samotność. „Nie ośmielają się powiedzieć mi, ale niewątpliwie myślą, że jestem na poły «stuknięty»; najzłośliwsi zaś sądzą, że jest to mania podobna do tej, jakie miewają stare panny, całymi dniami spacerujące z psami na smyczy lub głaszczące kotki... I chociaż przekonuję ich o tym, że znalazłem tu [to znaczy w ptakach] mistrzów, źródło pracy twórczej i postępu, a także piękno i poezję — oni pozostają ciągle tylko zdziwieni...”²

¹ C. Samuel: op. cit., s. 114.

² Jw., s. 118.

Są dwa sposoby przełamania tej powszechnej rezerwy wobec ornitologicznej pasji Messiaena. Pierwszy to zrozumienie jej istoty, polegającej na fascynacji fizycznymi cechami ptaków, ale wynikającej z metafizycznego zachwytu nad wspaniałością świata — stworzonego, a nie zrodzonego z materii. Ten zachwyt muzycznego twórcy nad boskim stworzeniem obejmuje całą naturę postrzegalną przez człowieka i rodzi pragnienie, aby ją odtworzyć. Dlatego w muzyce Messiaena znajdujemy nie tylko ptasie śpiewy, lecz także inne zjawiska przyrody — od szmerów strumyka po wschody i zachody słońca.

Umiłowanie natury jako boskiego dzieła każe Messiaenowi oddać je w muzyce możliwie jak najwierniej. Trudno to osiągnąć w odniesieniu do zjawisk bezdźwięcznych — jak stojące nieruchomo drzewa, najłatwiej — w odniesieniu do najbardziej dźwięcznego zjawiska w przyrodzie, jakim jest śpiew ptaków. Dlatego ptasie głosy znajdujemy prawie we wszystkich utworach Messiaena, natomiast muzyczną ilustrację lasu tylko w bardzo nielicznych. Gdyby drzewa umiały śpiewać, Messiaen poświęciłby im zapewne więcej miejsca w swojej twórczości...

Drugi sposób przełamania rezerwy wobec ornitologicznej pasji Messiaena jest nader prosty: dużo słuchać jego „ptasiej” muzyki. Tą drogą w zrekonstruowany przez Messiaena świat ptasich śpiewów wchodzi się jak do puszczy dziewiczej, zrazu dzikiej i obcej, a po jakimś czasie przemieniającej się w czarodziejski ogród, stopniowo coraz bardziej fascynujący i kuszący, by w nim pozostać jak najdłużej.

KSIĘGA ORGANOWA

„Je suis né croyant et j'allais à l'église en croyant, sans penser qu'un jour je participerais de façon si active à l'office, alors que je n'avais été jusque-là qu'un jeune fidèle parmi tant d'autres. Ce nouveau métier comblait évidemment mon idéal de musicien croyant.”¹

Jako 22-letni młodzieniec Messiaen objął funkcję organisty w paryskim kościele Św. Trójcy i pełni ją do dziś. Oba fakty są jednakowo niezwykle. Przed pięćdziesięciu laty był najmłodszym Francuzem, któremu powierzono takie stanowisko, dziś zapewne jest jednym z najstarszych francuskich organistów, może jedynym pełniącym swoje obowiązki w tym samym kościele przez pół wieku.

O ile muzykiem i żarliwym katolikiem nie został przypadkowo, o tyle organistą stał się nie z własnej woli, lecz za namową swego profesora harmonii, Jean Gallona. Gallon zaprowadził Messiaena do znakomitego organisty i kompozytora, teoretyka i improwizatora — Marcela Dupré. Jako student pianistyki Messiaen wykazał talent do improwizacji, i to właśnie nasunęło profesorowi Gallonowi myśl skierowania go do klasy Marcela Dupré. Po ukończeniu studiów organowych normalną kolejną rzeczą Messiaen objął posadę organisty. Przypadek sprawił, że było to stanowisko w jednym z największych kościołów w centrum Paryża, ale zapewne nie przypadkiem związał się z nim na całe życie.

¹ „Urodziłem się jako wierzący i chodziłem do kościoła jako wierzący, nie myśląc o tym, że pewnego dnia wezmę tak czynny udział w nabożeństwie, bo do tego czasu byłem tylko jednym z wielu młodych wiernych. Ten nowy zawód (organisty w kościele) spełnił, oczywiście, mój ideał muzyka wierzącego.” — Słowa Messiaena cytowane przez Antoine'a Goléa w jego książce *Rencontres avec Olivier Messiaen*, s. 34.

W ciągu pięćdziesięciu lat spędzonych przy organach Sainte Trinité miał tylko dwie dłuższe przerwy, obie od niego niezależne: w latach czterdziestych, kiedy został powołany do wojska, a następnie dostał się do niewoli, i w latach sześćdziesiątych, gdy organy u Św. Trójcy gruntownie odnawiano.

Od pół wieku obowiązki Messiaena — „tytularnego” organisty St. Trinité — są takie same: w każdą niedzielę trzy kolejne msze i nieszpory, w ciągu tygodnia ponadto śluby i pogrzeby. W czasie wielkiej mszy (tak zwanej „sumy”) o godzinie 10 gra chorał gregoriański (w postaci czystej lub harmonizowanej); na następnej, o godzinie 11 — wykonuje dzieła klasyków (w szczególności: Bacha, Frescobaldiego, Couperina i Nicolas de Grigny); o 12 wolno mu grać własne utwory, na nieszporach — o godzinie 5 po południu — improwizuje. Niekiedy improwizuje także w czasie ostatniej mszy południowej.

Messiaenowskie improwizacje w kościele Św. Trójcy mają bardzo różny charakter. Nie zawsze może improwizować we własnym stylu, bo muzyka śpiewana, poprzedzająca często graną na organach, wymaga zachowania tego samego stylu w improwizacji. W ten sposób powstają pastisze quasi-Bachowskie, quasi-Schumannowskie czy quasi-Debussy’owskie.

Messiaenowskie improwizacje swobodne, utrzymane we własnym stylu, różnią się od jego kompozycji organowych nie tylko swobodą formalną, lecz także rozrzedzeniem substancji muzycznej i dramaturgiczną amorfnością. Ruchliwe i dynamiczne są jedynie ich ustępy końcowe, towarzyszące opuszczaniu przez wiernych kościoła, zgodnie z tradycją kultywowaną przez organistów katolickich. Messiaenowskie improwizacje są też łagodniejsze harmonicznie od jego nie improwizowanych utworów. Nie zdarzają się tu tak ostre dysonanse, co nie znaczy wszakże, że jest ich mniej; są tylko kamuflowane i łagodzone przez zręczne dorzucanie konsonansów. Dzięki temu jest to muzyka dość prosta i niemal popularna w swojej komunikatywności. Messiaen potrafi znakomicie dostroić swe improwizacje do charakteru poszczególnych części mszy. Na przykład: jego muzyka towarzysząca *Komunii* oparta jest na długich dźwiękach w wysokim rejestrze i utrzymana w nastroju podniosłej powagi. Ta świadomość

świadomości służebnej roli wobec świętego obrządku jest chyba najważniejszą cechą Messiaenowskich improwizacji organowych. Dlatego też zapewne Messiaen nie improwizuje gdzie indziej poza kościołem i nie godzi się swoich improwizacji publikować. Jedynym bodaj wyjątkiem jest improwizacja towarzysząca poematowi matki Messiaena, *L’Ame en bourgeon*, napisanemu z okazji narodzin syna, a nagraniem na płytę w roku 1977, z okazji siedemdziesiątych urodzin kompozytora.

Stanowisko organisty w kościele Św. Trójcy nie wymaga komponowania utworów liturgicznych. W przeciwieństwie do Bacha, który co tydzień musiał pisać nową kantatę, Messiaen mógł w ogóle nie zajmować się kompozycją; wszystkie utwory organowe o przeznaczeniu liturgicznym pisał dobrowolnie, a niekiedy — na specjalne zamówienie swych duchownych zwierzchników.

Pierwszym z nich był *Le Banquet céleste* (*Niebiańska uczta*) — miniatura skomponowana w roku 1928, jeszcze w czasie studiów w Konserwatorium, na dwa lata przed objęciem stanowiska w St. Trinité. Jest to — wedle określenia kompozytora — „medytacja” na temat Najświętszego Sakramentu, zainspirowana tajemnicą Eucharystii. Messiaen opatrzył ją mottem zaczerpniętym z Ewangelii według św. Jana: „Kto spożywa ciało moje i pije krew moją, we mnie mieszka, a ja w nim”. Tworząc *Le Banquet céleste*, miał zaledwie 20 lat i pełne prawo do kopiowania mistrzów. Kompozycja nie jest wszakże kopią żadnej innej, a jeśli jakieś inne przypomina, to przede wszystkim późniejsze jego własne. Mimo dominującej tonalności (mocno schromatyzowana tonacja Fis-dur) wprowadza tu bowiem swoją technikę modalną (II mode o ograniczonej transpozycyjności), swoje charakterystyczne staccato à la „gouttes d’eau” („spadające krople wody”), a przede wszystkim tak typowy dla swojej muzyki religijnej kontemplacyjny nastrój. Osiąga to za pomocą krańcowo powolnego („extrêmement lent”) tempa, długich wartości rytmicznych, opieszałego ruchu akordów. Taka muzyka — statyczna, mroczna, pogrążona w medytacji, była bardzo obca gustom panującym w Europie lat dwudziestych; Europie uciekającej od wszelakiej kontemplacji i refleksji, manifestującej cechy biegunowo przeciwnie: witalność i optymizm, preferującej motoryczny

ruch i beztroskie, a niekiedy nawet i bezmyślne gadulstwo muzyczne. *Niebiańska ucztą* Messiaena była zatem cichą rewolucją wymierzoną równocześnie przeciwko panującej w muzyce modzie. Rewolucją przygotowywaną już znacznie wcześniej przez innych, głównie przez Debussy'ego, który nie kończącym się permutacjom Wagnerskim przeciwstawił formę nierozwojową, ale który nigdy nie zatrzymał ruchu do tego stopnia.

Debussy nie poszedł tak daleko także i dlatego, że nie był wyznawcą Messiaenowskiej idei „oddalenia tego, co przemijające” („éloigner le temporel”), zatracenia poczucia czasu, zatrzymania go poprzez zgubienie jego pulsu. Pierwszym przejawem tego dążenia i zarazem pierwszym sukcesem Messiaena na tej drodze jest *Le Banquet céleste*. Nowatorstwo tego utworu nie jest wszakże tak absolutne, jak może się wydawać komuś nie obeznanemu z francuską muzyką organową przed Messiaenem. Przełom, jakiego dokonał dwudziestoletni kompozytor, został dobrze przygotowany przez jego dwóch poprzedników (z których pierwszy był jego bezpośrednim pedagogiem): Marcela Dupré i Charles'a Tournemire'a¹.

Następny utwór organowy, skomponowany rok później *Dyptyque*, młody kompozytor dedykował dwu swoim profesorom: kompozycji — Paulowi Dukas, i organów — Marcelowi Dupré. Nazwa utworu wiąże się z jego dwuczęściowością, a ta z kolei z dwoma tematami religijnymi, które tu kompozytor przedstawia, wedle podtytułu jest to bowiem „szkic o życiu ziemskim i szczęśliwej wieczności”. Część pierwsza, utrzymana w zasadzie w tonacji c-moll, dynamiczna i ostra harmonicznie, charakteryzuje twarde życie na ziemi. Część druga — utrzymana w C-dur — łagodna, stopniowo coraz bardziej eufoniczna — to obraz niebiańskiej szczęśliwości. W finale utworu oba rodzaje muzyki łączą się, jakby dla zadokumentowania, że oba te światy są człowiekowi dostępne. Pierwsza część *Dyptyku* utrzymana jest w stylu Marcela Dupré², a co-

¹ Według Stuarta Waumsleya: *The Organ music of Olivier Messiaen*. Wyd. A. Leduc, Paryż 1968; s. 24. Podniesienie pedału do roli instrumentu melodycznego, zastosowane po raz pierwszy w *Le Banquet céleste*, i nowy sposób rejestracji tegoż Messiaen przejął od Tournemire'a.

² Powtarzam tę opinię za Pierrette Mari: op. cit., s. 76.

kolwiek także w stylu chopinowskim, część druga bardzo przypomina ostatnie ogniwo cyklu *L'Ascension (Prière du Christ montant vers son Père)*. Może właśnie te zapożyczenia i powiązania są powodem znacznie mniejszej niż *Niebiańska ucztą* popularności *Dyptyku*.

Kolejny utwór organowy Messiaena powstał już po objęciu przez niego — w roku 1931 — stanowiska organisty w St. Trinité. Jest to *L'Apparition de l'Eglise éternelle (Ukazanie się Kościoła wiecznego)* — kompozycja okolicznościowa, napisana na uroczystość konsekracji kościołów. Ogólny plan formalny *L'Apparition* przypomina *Dyptyque*: oba utwory rozpoczynają się od mocnych, ostrych współbrzmień, a kończą miękkimi, łagodnymi. Te dwie cechy są w *Apparition* mniej wyraźnie rozdzielone, za to bardziej skonstrastowane. Różnica w stosunku do dwóch wcześniejszych utworów organowych wyraża się głównie w Messiaenowskim języku muzycznym, który tu jest już niemal całkiem ukształtowany. Chociaż Messiaen swój system rytmiczny skodyfikował dopiero dziesięć lat później, już w *Apparition*, utworze skomponowanym w roku 1932, użył kilku formuł z niego zaczerpniętych, jak rytmy wydłużone przez tak zwane „wartości dodane” („valeurs ajoutées”), powtarzanie formuł rytmicznych w dyminucji czy asymetryczne grupowanie rytmów (3+4), stanowiące zapowiedź przyszłego zerwania z regularną metroritmiką.

Le Banquet céleste wkrótce po skomponowaniu został przerobiony na orkiestrę symfoniczną (którą to wersję kompozytor później wycofał z praktyki wykonawczej); z *L'Ascension (Wniebowstąpienie)*, dziełem napisanym w latach 1932—33 na orkiestrę, stało się odwrotnie; dwa lata później Messiaen przerobił je na organy, dokonując tylko małych poprawek i komponując na nowo trzecią część, w pierwszej wersji najmniej ciekawą, zdradzającą wpływ obcego w zasadzie Messiaenowi neoklasycyzmu. To obszerne, pół godziny trwające dzieło opatrzone zostało podtytułem, zachowanym także w wersji organowej — „cztery medytacje symfoniczne”. Każdą część poprzedza w partyturze cytaty ewangeliczne, związane z tytułem programowym, nadanym przez kompozytora kolejnej „medytacji”. Pierwsza, bardzo powolna i majestatyczna, opiewa „Majestat Chrystusa proszącego swego Ojca

o chwałę" (*Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père*); druga, bardziej dynamiczna, to „Pogodne alleluja duszy spragnionej nieba” (*Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel*); trzecia, żywa i chropawa brzmieniowo, to „Przeniesienie radości duszy przed chwałę Chrystusa, która jest jego własną” (*Transport de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne*); czwarta, ostatnia, podobnie jak pierwsza, utrzymana w tempie powolnym i charakterze uroczystym, jest „Modlitwą Chrystusa wznoszącego się do Ojca” (*Prière du Christ montant vers son Père*). Jej przebieg — miarowy, dwudzielny rytm i postępująca w górę linia melodii — idealnie odpowiada religijnej treści. Także i trzy pozostałe części doskonale spełniają swoje zadanie religijno-programowe. Szczególnie nasycona ekspresją jest prosta, quasi-chorałowa część pierwsza, oparta na typowo Messiaenowskiej formule melodycznej.

Très lent et majestueux
Very slow and majestic
G. P. R.

MANUEL

R. legato
Sic.

pp mf pp

PEDALE

Tir. R. sculo
Pd. Unts. off
Sc. to Pk.

+ 49,0
Unts. on

+ 10,8
Unts. on

Także i tok rozwoju formalnego tej części, krótkodystansowy, nawracający wielokrotnie do punktu wyjścia, jest bardzo charakterystyczny dla Messiaena. Z muzykologicznego punktu widzenia najciekawsza jest struktura harmoniczna i rytmiczna *L'Ascension*, można tu bowiem wysledzić proces odchodzenia kompozytora od tonalności dur-moll i rytmiki zmetryzowanej. Akordy dające się sklasyfikować jako przynależne do określonych tonacji pojawiają się jedynie w miejscach najbardziej eksponowanych, metryka jest prawie ustawicznie zmienna, a w niektórych miejscach (III części) znika zupełnie na rzecz improwizacyjnego „ad libitum”. Jest to zatem etap przejściowy do mającego wkrótce nastąpić całkowitego porzucenia metryki.

Muzyka, tak bardzo zgodna ze swoją religijną treścią i tak bardzo niekonwencjonalna, powinna była zachwycać jej pierwszych słuchaczy. Prawykonanie *L'Ascension* nie wywołało wszakże ogólnego entuzjazmu, lecz przeciwnie — sporo zarzutów. Powołując się na opinie „wrażliwych ludzi wierzących” zaszokowanych bliżej nie sprecyzowanymi sprzecznościami, zachodzącymi ponoć między treścią religijną a formą dzieła, krytycy imputowali Messiaenowi pseudoreligijność i weszli tu „mętną, nieczystą atmosferę”. Dziś owym ludziom wierzącym odmówilibyśmy wrażliwości i muzykalności, bo *Wniebowstąpienie* to muzyka nie tylko bardzo piękna, ale i przystępna. Szczególnym urokiem odznaczają się dwie skrajne części, o prostej budowie, szlachetnej linii melodycznej, spokojnej rytmice i owych tak typowych dla Messiaena „przeciągłych fermatach” związanych ze stosowanymi przez niego pod koniec fraz „wartościami dodanymi”. Bardzo ciekawe są zresztą także dwa pozostałe, środkowe ogniwa cyklu. Drugie, w którym odzywa się ton radosnej, lecz miejscami ostrej eksklamacji, dla którego Messiaen tak ciężko wywalczał prawo obywatelstwa w muzyce religijnej i który tak zaszokował owych „wrażliwych wierzących”, oraz trzecie, gdzie pojawia się rzadki w jego muzyce czynnik improwizacji.

Wedle zgodnej opinii znawców, *L'Ascension* zamyka młodzieńczy, poniekąd eksperymentalny okres twórczości organisty St. Trinité, zaś okres w pełni dojrzały otwiera *La Nativité du Seigneur* (*Narodzenie Pańskie*), skompo-

nowane w r. 1935. Dopiero teraz bowiem opracowywana kilkanaście lat Messiaenowska gramatyka muzyczna dojrzała do praktycznego spożytkowania. Choć nie była jeszcze całkowicie gotowa (nad zasadami swego języka muzycznego, wyłożonymi w *Technique de mon langage musical*, pracował Messiaen jeszcze co najmniej pięć lat), okazała się na tyle kompletna, że mogła stanowić teoretyczną bazę dla praktyki kompozytorskiej już całkiem samodzielnej.

Partytura *La Nativité du Seigneur*, cyklu organowego obejmującego „9 medytacji”, wydana przez firmę A. Leduc w roku 1936, poza materiałem nutowym (podzielonym na cztery zeszyty), zawiera także obszerny komentarz autorski, objaśniający poszczególne ogniwa cyklu i wyjaśniający zasady Messiaenowskiej teorii modalnej. Takie łączenie praktyki kompozytorskiej z teorią stanie się odtąd obyczajem Messiaena, stosowanym zawsze wówczas, gdy gramatykę swego języka muzycznego poszerzał o nowe rozdziały.

Z obszernego tekstu teoretycznego, opatrzonego przykładami nutowymi, wynika, że Messiaen operuje tu już swobodnie wynalezionymi przez siebie „modi o ograniczonych możliwościach transpozycji”, zaś z innych fragmentów komentarza do *Nativité* — że poza modi, używanymi nie tylko sukcesywnie, ale i symultanicznie (polimodalność), stosuje tu rytmy wzorowane na stopach rytmicznych starogreckich i ragach hinduskich, jak również „wartości dodane” i „kanony rytmiczne”. A zatem w roku 1935 także i rytmiczny system Messiaena był już niemal całkowicie opracowany. Dowodem tego jest m.in. zerwanie z tradycyjną metrorrytmiką; rezygnacja z podawania metrum i traktowania taktu jako klatki zawierającej stale tę samą ilość wartości rytmicznych. Kreska taktowa przestała być dla niego ścianą klatki rytmicznej, a stała się cezurą między frazami muzycznymi — jak oddech w śpiewie.

W komentarzach do poszczególnych części *Nativité* Messiaen mówi dużo o kolorystyce i symbolice religijnej rozmaitych formuł muzycznych, a ponadto — o specyfice swojej techniki organowej. Klawiatura nożna (tak zwany „pedał”) wyemancypowuje się tu ze swojej podrzędnej dotychczas roli „basu” harmonicznego, rejestry

nie są używane tak, jak przykazała tradycja¹, mikstury stosowane inaczej, niż nakazywał obyczaj. Traktowanie rytmiki, melodyki i harmonii jako trójcy rozdzielnej, symultaniczne nakładanie na siebie różnych modów — dopełniają obrazu nader oryginalnej całości.

Cykl utworów składających się na *Nativité* — to pierwsza Messiaenowska „Księga organowa”, napisana już całkowicie własnym językiem, i zarazem pierwszy cykl jego wielkich fresków muzycznych o tematyce religijnej. Poszczególne ogniwa cyklu, nazwane przez kompozytora „medytacjami”, noszą następujące tytuły: *Dziewica i dziecko* (I), *Pasterze* (II), *Wieczyste plany* (III), *Słowo* (IV), *Dzieci Boga* (V), *Aniołowie* (VI), *Jezus godzi się na cierpienie* (VII), *Trzej królowie* (VIII), *Bóg wśród nas* (IX). Sens teologiczny kolejnych medytacji wyjaśnia Messiaen w tekście dołączonym do partytury:

„Pięć podstawowych idei to: 1. Nasze przeznaczenie urzeczywistnione przez Inkarnację Słowa (utwór III); 2. Bóg żywy i cierpiący wśród nas (utwory IX i VII); 3. Potrójne narodziny: odwieczne Słowa, czasowe Chrystusa, duchowe chrześcijan (utwory IV, I i V); 4. Opis niektórych postaci, nadających Świętu Bożego Narodzenia szczególny nastrój: aniołów, trzech króli, pasterzy (utwory VI, VIII i II); 5. Uczczenie — wszystkimi dziewięcioma utworami — macierzyństwa Świętej Dziewicy”. Nie przypadkiem dzieło składa się z dziewięciu części; ta liczba symbolizuje dziewięciomiesięczne macierzyństwo. Poszczególne ogniwa cyklu nie są wszakże tylko medytacjami nad macierzyństwem Matki Boskiej, lecz także sugestywnymi obrazami z życia Jezusa po Jego narodzeniu. Z cudowną prostotą maluje kompozytor Madonnę bawiącą się z Dzieciątkiem (część I: *La Vierge et l'Enfant*). Nie mniej obrazowy jest pochod pasterzy oraz ich taniec przed szopką, będący stylizacją francuskich melodii ludowych (część II: *Les Bergers*), i wędrowka trzech króli (część VIII — *Les Mages*). Nader wyraziście kreśli Messiaen osobowość Boga Ojca; jest to postać groźna i potężna, lecz zarazem łagodna i dobrotliwa (część IX — *Dieu parmi nous*).

¹ Na przykład: rejestry „flet” i „nazard”, dotąd z sobą łączone, tu zostały od siebie uniezależnione (druga część cyklu), a rejestry „gamba” i „vox celestis” — nawet sobie przeciwstawione (część I i VIII).

Szukając analogii dla tak wspaniałego obrazowania w muzyce, trzeba sięgnąć do epok dawniejszych albo nawet do sztuk pozamuzycznych. Do rysunków Albrechta Dürera czy płaskorzeźb — polptyków anonimowych mistrzów średniowiecznych, gdzie naturalistyczna precyzja w przekazywaniu nadprzyrodzonej rzeczywistości łączy się z wyrażoną najprostszyimi środkami teologiczną symboliką.

Tak wybitne i oryginalne dzieło nie mogło pozostać niezauważone przez krytykę. W obszernej recenzji z *Nativité*, jaka ukazała się w „La Revue Musicale” po jego wykonaniu w kościele Ste Trinité przez trzech muzyków — Jean-Yves Daniel-Lesura, Jeana Langlais i Jean-Jacques Grunenwalda (z których każdy zagrał prawdopodobnie po trzy części cyklu), krytyk Henri Martelli stwierdził chłodno, lecz rzeczowo, że jest to „bardzo ważna praca Messiaena”, że stanowi „logiczny wynik naturalnego wysiłku, idącego w kierunku poszukiwania nowych środków ekspresji”, a nawet „przejaw czegoś nowego we współczesnej produkcji kompozytorskiej”. Wyraził równocześnie wątpliwość, czy taka twórczość ma przed sobą przyszłość?¹ Ale inny krytyk, będący równocześnie organistą, pianistą i kompozytorem, Henri Sauquet, w muzyce swego 27-letniego kolegi dostrzegł coś więcej: „niezrównane mistrzostwo i wrażliwość mistyczną”.

Skomponowane w roku 1939 *Les Corps Glorieux* (*Ciała uduchowione*) to utwór poniekąd bliźniaczy z *Nativité*, przez swoją formę cykliczną i charakter religijno-symboliczny. Paraboliczna klamra spina też tematykę obu dzieł: pierwsze poświęcone jest głównie idei narodzin Chrystusa, drugie opiewa Jego śmierć i zmartwychwstanie.

Te dwa kolejno powstałe cykle organowe wiele łączy, ale też niemało różni, w ciągu czterech dzielących je lat Messiaen przeszedł bowiem dość znaczną ewolucję jako kompozytor i jako teolog. Ewolucja kompozytorska przejawia się w zbliżeniu do chorału gregoriańskiego i do rytmiki starohinduskiej, a przede wszystkim — w porzuceniu metrum i wynikającej stąd zmianie roli kreski taktovej (zob. przykł. na s. 33—34).

¹ Recenzja ta ukazała się w „La Revue Musicale”, nr 165 z r. 1936.

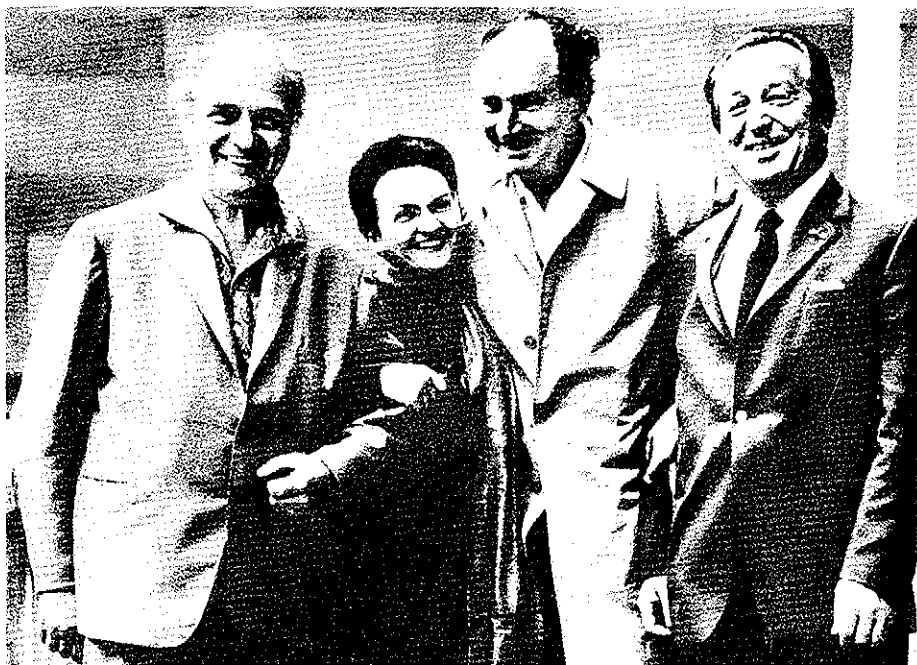
Cécile Sauvage —
matka kompozytora



Olivier z młodszym bratem,
Alainem



Festiwal messiaenowski w Düsseldorfie, grudzień 1968



Od lewej: Olivier Messiaen, Yvonne Loriod, Rafael Kubelik, Marinus Voorberg; Monachium 1971

Już sam początek pierwszego ogniwa cyklu ujawnia nierówność trwania poszczególnych taktów; takt drugi jest ponad czterokrotnie krótszy od pierwszego. Kreska taktowa nie oddziela od siebie równych klatek, lecz nierówne frazy. Jest to zatem nie tyle kreska, co „kropka” w znaczeniu pisarskim. Podobnie jak stosowany przez Messiaena przecinek jest odpowiednikiem literackiego przecinka. Łatwo zauważyć, że drugi takt to repetycja zakończenia pierwszego, czwarty — repetycja zakończenia trzeciego, i tak dalej. Tego rodzaju „echo” było charakterystyczne dla średniowiecznych hymnów chorału gregoriańskiego, za którego zapewne wywodzi się także i monodyczność utworu otwierającego cykl¹. Związków ze średniowieczną muzyką religijną jest tu zresztą więcej. W niektórych frazach *Subtilité des Corps Glorieux* zauważono analogię z formułą liturgiczną „Kyrie eleison”:



Odchodząc coraz dalej od norm obowiązujących wówczas w muzyce świeckiej i kościelnej, Messiaen zbliżył się zatem do źródeł tej drugiej. Związków z wczesnokatolicką tradycją można by też szukać w środkowej, najdłuższej części cyklu, zatytułowanej *Combat de la mort et de la vie (Walka śmierci i życia)*. Ów konflikt został znakomicie zarysowany środkami muzycznymi, zwłaszcza harmonią (zmienną w temacie śmierci, niezmienną w temacie życia), a po części także rytmem, tempem i nastrojem. Symbolika muzyczno-teologiczna dochodzi tu do głosu na różnych piętrach formy. Zapewne nie przypadkiem utwór *Les Corps Glorieux* składa się z siedmiu części i nie przypadkiem część siódma, poświęcona Trójcy Świętej, jest trzygłosowa. Pierrette Mari dopatruje się symbo-

¹ Na obie analogie pierwszej części *Les Corps Glorieux* z chorałem gregoriańskim zwraca uwagę S. Waumsley: *The Organ music of Olivier Messiaen*, s. 40.

liki liczb także w zakończeniu dzieła septymą wielką i małą; nie bez powodu, bo Messiaen często mówi o swojej fascynacji liczbami „pierwszymi”, zwłaszcza siódmką i dziewiątką.

W latach czterdziestych powstało szereg utworów o charakterze religijnym, m.in. słynne *Trzy małe liturgie* (*Trois petites Liturgies*) i dwa wielkie cykle: *Wizje „Amen”* na dwa fortepiany i *Dwadzieścia spojrzeń na Dzieciątka Jezus* na fortepian solo, ale ani jeden utwór na organy czy choćby z udziałem organów.

Kolejne dzieło organowe narodziło się dopiero w roku 1950. W przeciwieństwie do szeregu poprzednich, nie miało ono charakteru ogólnoreligijnego, lecz ściśle kościelny, a nawet liturgiczny. Dziełem tym jest msza przeznaczona na uroczystość Zesłania Ducha Świętego (*Messe de la Pentecôte*). Była to już druga msza skomponowana przez Messiaena. Pierwsza — na osiem sopranów i czworo skrzypiec — powstała w roku 1933, ale nigdy nie została opublikowana ani też włączona do katalogu jego twórczości.

Data skomponowania *Messe de la Pentecôte* jest do pewnego stopnia umowna, bo rodziła się ona stopniowo pod palcami organisty improwizującego w czasie kolejnych nabożeństw w kościele St. Trinité. Nie znaczy to bynajmniej, że jest to utwór o improwizacyjnym charakterze. Poza kilkoma pasażami, w których swobodne preludium ma zresztą sens religijny, jest to muzyka bardzo zdyscyplinowana formalnie. Preludium pasaż pojawiają się w części drugiej, noszącej podtytuł „Rzeczy widzialne i niewidzialne”, i symbolizują tu zapewne te drugie. Występują też w części ostatniej, zatytułowanej *Wyjście* (*Sortie*), gdzie zgodnie z tradycją organistowską Messiaen użył pełnej siły organów. Swobodny i dynamiczny charakter finału mszy wyjaśnił kiedyś półzartobliwie na jednym ze swoich wykładów: „W tym miejscu ludzie zaczynają wychodzić z kościoła i rozmawiać o tym, co będą jedli na obiad”.

Gdyby Messiaen sam nie oświadczył, że *Messe de la Pentecôte* zrodziła się z improwizacji, żaden muzykolog nie miałby podstaw do takich przypuszczeń. Zresztą improwizacyjne pochodzenie może tu dotyczyć tylko pomysłów muzycznych i sposobu ich rozwijania; zapisanie tego

w partyturze wymagało żmudnej pracy kompozytorskiej.

Dotyczy to zwłaszcza strony rytmicznej, gruntownie przemyślanej i drobiazgowo wypracowanej. Rytmika pierwszej części mszy, *Entrée* (*Wejście*), oparta jest w znacznym stopniu na metryce starogreckiej. Znalazły tu zastosowanie prawie wszystkie stopy podstawowe (jamb, daktyl, spondej, trybrach, amfimer, bakchej, antybakchej, peon, epitryt), a także stopy złożone (chorijamb, dochmius). Obok tradycyjnych wartości rytmicznych kompozytor wprowadza „wartości irracjonalne” („valeurs irrationnelles”), nie mające odpowiedników w znakach nutowych; ich długość trwania określa pośrednio przez podanie ilości nut „irracjonalnych”, odpowiadających „racjonalnym”, takim jak ćwierćnuta czy ósemka. Mamy tu zatem 3 ćwierćnuty trwające razem tyle co 2 ćwierćnuty, 3 ósemki trwające tyle co 2 ósemki, 5 szesnastek trwających tyle co 4 szesnastki, 7 szesnastek trwających tyle co 8 szesnastek. Owo minimalne skracanie i wydłużanie nut byłoby bezsensowne, gdyby utwór składał się z samych „wartości irracjonalnych”; sens polega na zestawieniu ich z „racjonalnymi” (to znaczy normalnymi) wartościami lub „irracjonalnymi” innego typu. W ten sposób Messiaen urzeczywistnia swoją ideę wyzwolenia muzyki z kanonów rytmicznych, obowiązujących w muzyce europejskiej od późnego średniowiecza.

Oto odpowiedni przykład, wyjęty z pierwszej części *Messe de la Pentecôte*:

The image shows a musical score snippet for organ, consisting of three staves: MAN (Manual), Pos. (Positivo), and PED. (Pedal). The score includes rhythmic markings such as '5 (pour 4 d)' and '3 (pour 2 d) 5 (pour 4 d)'. The tempo is marked 'Pos. mf'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Na ten urywek dzieła składają się dwie figury rytmiczne o wartościach „irracjonalnych”; pierwsza z nich

(występująca w pedale) jest spondejem, druga (w pedale i obu manualach) — epitrytem.

Druga część *Messe de la Pentecôte, Offertoire* (Ofiarowanie), choć mniej skomplikowana rytmicznie, została też wystudiowana bardzo szczegółowo. Jej rytmika nie bazuje na antycznych stopach greckich, ale na rytmach hinduskich, przekształconych już poniekąd we własne twory, zwane „postaciami rytmicznymi” („personnages rythmiques”). Ich wzorcami są 3 formuły rytmiczne starożytnych Indii: tritiya, caturthaka, nihsankalila; pierwsza z nich nie ulega zmianom, druga podlega augmentacji, trzecia — dyminucji. Struktura rytmiczna tej części mszy opiera się nie tylko na rytmach hinduskich, lecz także na neumach chorału gregoriańskiego i formułach wypracowanych już samodzielnie przez Messiaena, m.in. na „przewrotach” pięciu wartości rytmicznych, należących do układu, który zbudował sam i nazwał „chromatycznym”: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}^1$.

Indywidualność kompozytora przejawia się tu nie tylko w gramatyce rytmicznej, lecz także w innych składnikach języka muzycznego, a najbardziej w pisowni organowej. Spośród chwytów nie stosowanych dotychczas przez kompozytorów organowych za swoje najbardziej osobiste osiągnięcie uważa Messiaen dwa rodzaje staccata: „très sec” („bardzo suche”), zastosowane w środku drugiej części *Mszy*, i „goutte d'eau” (imitujące krople deszczu), użyte pod koniec². Na wykładach poświęconych analizie tego dzieła zwracał też uwagę na niektóre efekty ilustracyjno-symboliczne; na przykład: dwukrotnie powtórzone C wielkie ma wyobrażać bestię Apokalipsy. Dowodem tego, że te efekty mu się udały, jest — jego zdaniem — „mamrotanie niektórych parafian o diable ukrytym w organach kościoła Ste Trinité...”

¹ Układ ten przyjmuje za jednostkę nutę zwaną „szesnastką” i stanowi ciąg algebraiczny (każda kolejna wartość rytmiczna jest o szesnastkę dłuższa od poprzedniej). System ten Messiaen wykorzystał szerzej w swoim następnym dziele organowym, *Livre d'orgue*.

² Badacze twórczości organowej Messiaena stwierdzają zgodnie, że pewne elementy techniki i języka przejął on od swoich dwóch starszych kolegów: organisty kościoła Sw. Klotyldy w Paryżu, Charles'a Tournemire'a, i organisty paryskiego kościoła Sw. Sulpicjusza, swego nauczyciela Marcela Dupré.

Trzecia część *Mszy, Consécration* (Poświęcenie), podobnie jak poprzednia, opiera się na rytmach hinduskich i neumach gregoriańskich, czwarta — *Communion* (Komunia) — bazuje na ptasim śpiewie, piąta — ostatnia, zatytułowana *Sortie* (Wyjście), podobnie jak pierwsza — na Messiaenowskich „irracjonalnych” wartościach rytmicznych, o długości niebywale zróżnicowanej.

W partyturze *Messe de la Pentecôte* znalazły odbicie Messiaenowskie zabiegi o odnowienie własnego języka muzycznego. Wydawałoby się, że ten intelektualny wysiłek powinien się odbić na charakterze dzieła, odebrać mu spontaniczność i wyjałowić ekspresję. Nikłych tego śladów można by się dopatrzeć w najbardziej wykalkulowanej przez kompozytora części trzeciej, ale nie widać ich wcale w czterech pozostałych, odznaczających się wielką sugestywnością. Zdecydowanie emocjonalny charakter mają zwłaszcza dwie końcowe części *Mszy na Zielone Świąta*: niebiańsko łagodna czwarta i groźnie dramatyczna piąta.

Livre d'orgue (Księga organowa) powstała zaledwie rok po *Messe de la Pentecôte*. Oba utwory zrodziły się z praktyki organistowskiej Messiaena w St. Trinité, oba napisane są tym samym językiem i mają cykliczną formę, ale nie są tworamami bliźniaczymi. *Msza*, mimo cykliczności, jest zamkniętą całością, *Księga* — przeciwnie — składanką, w której każda pozycja stanowi samodzielną jednostkę muzyczną, związaną z różnymi datami kalendarza kościelnego, z wyjątkiem dwóch nie mających religijnego charakteru — pierwszej i ostatniej. Utwory II i V zostały zatytułowane identycznie — *Pièce en trio*, gdyż oba przeznaczone są na tę samą niedzielę Trójcy Świętej. III, noszący tytuł *Les Mains de l'Abîme* (Ręce przepaści), wiąże się z okresem pokuty, IV — *Chants d'oiseaux* (Śpiewy ptaków) — z Wielkanocą, VI — *Les Yeux dans les roues* (Oczy w kołach) — z Zielonymi Świątami. Zgodnie z przyjętym przez Messiaena obyczajem każda z pięciu religijnych pozycji cyklu opatrzona jest odpowiednim cytatem, a zgodnie z zasadą przyjętą przez niego we wszystkich dziełach (z wyjątkiem eksperymentalno-technicznych) muzyka wyraża zawarte w tych cytatach treści pozamuzyczne. Przykład: w piątym utworze, *Pièce en trio*, trzy boskie osoby wchodzące w skład

Trójcy Świętej symbolizują wysnute z rytmów hinduskich „postacie rytmiczne”, z których jedne poddawane są augmentacji, drugie dyminucji, zaś trzecie nie zmieniają swojej pierwotnej formy. Biegające symultanicznie nad sobą trzy głosy organowe są w związku z tym całkowicie od siebie niezależne pod względem rytmicznym, nigdy się nie spotykając. Za pomocą precyzyjnych wyliczeń Messiaen dokonał tu zatem podobnego zabiegu jak ten, do którego doszedł kilka lat później Lutosławski, wynajdując przypadek kontrolowany. Autor *Księgi organowej* uważa to słusznie za swój największy sukces w dziedzinie rytmiki, która w tym czasie była przedmiotem jego szczególnych zainteresowań.

Ostatnie ogniwo cyklu, zatytułowane *Soixante-quatre durées (Sześćdziesiąt cztery długości trwania)*, stanowi szczyt i zarazem „dno” doświadczeń rytmicznych Messiaena, bo nie można pójść wyżej i głębiej. Najbardziej wyćwiczone ucho nie jest bowiem zdolne wysłyszeć więcej niż 64 różnice długości, a mniej wyćwiczone — zaledwie połowę tej liczby.

Spekulatywno-rytmiczny charakter ma również pierwsze ogniwo *Livre d'orgue*. W tym wypadku są to operacje dokonywane na materiale rytmów hinduskich. Tytuł utworu: *Reprises par interversion (Powtórzenia przez przewrót)* — wyraża zwięźle charakter tych operacji.

Po *Livre d'orgue* nastąpiła dziesięcioletnia przerwa w twórczości organowej Messiaena, a także w jego twórczości o charakterze religijnym. Przyczyną była jego „ptasia” pasja, która nurtowała go wprawdzie od dawna, ale po roku 1950 pochłonięła niemal całkowicie. Ta przerwa trwałaby prawdopodobnie jeszcze dłużej, gdyby w roku 1959 nie otrzymał zamówienia na utwór, który miał być włączony do repertuaru obowiązującego dyplomantów w klasie organowej. Wierny swojej muzyczno-teologicznej misji, Messiaen sięgnął do chorału gregoriańskiego, jako pierwszego tematu utworu używając (nie dosłownie) melodii Alleluja, przeznaczonej na okazję konsekracji. W drugim temacie, opartym na śpiewie drozda-muzyka, doszły do głosu aktualne zainteresowania kompozytora. Powstała w ten sposób kompozycja na przemian quasi-gregoriańska i quasi-ptasia, a przy tym bardzo Messiaenowska w formie i treści. Jej tytuł — *Verset pour la*

Fête de la Dédicace (Werset na Święto Konsekracji) — sugeruje miniaturowość i błahość. W rzeczywistości nie jest ona tak miniaturowa i błaha; trwa prawie 10 minut i ma postać kunsztownych wariacji. Ich główny temat (gregoriańskie Alleluja) pojawia się tylko dwukrotnie: na początku i na końcu, wszystkie pozostałe jego prezentacje są wariantami tematu. Podobnie drugi temat — ptasi, pełniący tu rolę swoistego ritornelu. Messiaenowski drozd, podobnie jak żywy ptak — nigdy swojej melodii nie powtarza dosłownie.

W obu tematach wprowadził zatem Messiaen tak charakterystyczną dla niego dwoistość struktury muzycznej — ustawiczna permutacja, przy zachowaniu tożsamości podstawowej komórki formotwórczej utworu. Ta równoczesna stałość i zmienność jest u Messiaena zarazem środkiem techniki kompozytorskiej i środkiem ekspresji, bo połączenie tych dwóch cech sobie przeciwnych stwarza napięcie, silnie oddziałujące na słuchacza.

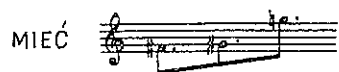
Innym przykładem tej samej techniki są zastosowane tu „kanony rytmiczne”, polegające na dosłownym powtarzaniu figury rytmicznej przy zmiennej figurze melodycznej. Okolicznościowo napisany *Verset* jest więc „wersetem” także w tym sensie, że można z niego wyczytać credo techniczno-ekspresyjne całej twórczości Messiaena.

Powstałe w roku 1969 *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité (Rozmyślenia nad tajemnicą Trójcy Świętej)* to najbardziej osobliwe dzieło w twórczości organowej Messiaena i w całym jego dorobku kompozytorskim, a zarazem jeden z najdziwniejszych utworów w muzyce wszystkich czasów. Ta osobliwość nie jest natury muzycznej ani teologicznej, lecz konceptualnej. Messiaen dokonał tu bowiem próby uczynienia z muzyki języka semantycznego, którym można się posługiwać podobnie jak francuskim, polskim czy jakimkolwiek innym. Messiaenowski język wykazuje najwięcej podobieństw z esperantem, bo jest językiem sztucznym, składa się z niewielkiej ilości słów i jest łatwy do opanowania. Nie trzeba się go nawet uczyć, wystarczy poznać alfabet, częściowo zresztą każdemu muzykowi dobrze znany. Dźwięki *c, d, e, f, g, a, h i b* — to pierwsze „litery” Messiaenowskiego alfabetu. Uzupełnione w analogiczny sposób o 18 dalszych liter-dźwięków, tworzą pełny alfabet. Messiaen podaje go

w przedmowie do wydania partytury *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, obok wielu innych informacji o wynalezionym przez siebie języku, który nazwał „porozumiewawczym” („langage communicable”):



Jest to język złożony jedynie z rzeczowników, przymiotników i czasowników. Przypadki określa Messiaen za pomocą odpowiednich figur muzycznych, poprzedzających rzeczowniki. Dwa najważniejsze czasowniki — „być” i „mieć” — mają odrębne formuły:



Wedle objaśnień kompozytora, formuła „być” jest zstępująca, ponieważ wszystko, co istnieje, pochodzi od Boga; formuła „mieć” — wstępująca, ponieważ „wznosząc się ku Bogu możemy zawsze osiągnąć więcej”. Słowo „Bóg” nie zostało złożone z „liter” Messiaenowskiego alfabetu,

Temat Boga



Temat Boga w odwróceniu



lecz otrzymało symbol kilkundźwiękowy, a raczej dwa symboliczne motywy (z których drugi jest odwróceniem pierwszego; zob. przykłady na dole s. 120).

Motyw „Boga” opiera się zatem na tej samej zasadzie co Wagnerowskie motywy przewodnie bogów i bohaterów tetralogii.

Traktowanie dźwięków jak liter i układanie z nich słów nie jest absolutną nowością; coś podobnego uczynił już bowiem Schumann w *Karnawale*, a wcześniej Bach, tworząc temat muzyczny z liter swego nazwiska. Pomysł stworzenia pełnego alfabetu dźwiękowego nie jest także całkiem oryginalny, bo Messiaen zapożyczył go od jednego ze swoich byłych uczniów — François-Bernard Mâche'a. Ale tę cudzą myśl rozwinął po swojemu.

Jak dotąd, użycie „języka porozumiewawczego” było w twórczości Messiaena zjawiskiem jednorazowym. Powtarza się tu przypadek etudy *Mode de valeurs et d'intensités* i wprowadzanego tam serializmu totalnego. Natomiast dalsze losy tych dwóch wynalazków były odmienne: serializm totalny przejęli i rozwinęli uczniowie Messiaena oraz ich naśladowcy, „języka porozumiewawczego” nikt po nim nie przejął.

Chociaż „język porozumiewawczy” nie był pomysłem w pełni samodzielnym, to idea mówienia do słuchaczy nie tylko muzyką, lecz także tekstem słowno-semantycznym nurtowała Messiaena od dawna. Czymże bowiem, jeśli nie formą rozmowy ze słuchaczami są obszernie przedmowy i objaśnienia dołączone do większości jego partytur? Nie czym innym, jak potrzebą wypowiedziania się w słowach są także własne teksty do utworów wokalnie-instrumentalnych.

To, czego nie mógł powiedzieć muzyką, mówił słowami. W ten sposób prawie wszystkie jego utwory miały postać dychotomiczną. W *Méditations* spróbował te dwa języki połączyć. Zapewne w tym celu dźwięki zamienił w litery, frazy — w słowa, dłuższe okresy — w zdania, zaś cały utwór muzyczny — w utwór literacki, zawierający semantyczną treść.

W kolejnym swoim dziele — *Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* — Messiaen powraca do owej dychotomii słowno-muzycznej, a także — po wielu latach — do tekstu śpiewanego. Przyczyną tego „odwrotu” od wła-

snego wynalazku był chyba lęk przed samoograniczeniem możliwości. Twórca o tak wielkiej inwencji i tak silnej potrzebie ekspresji czuł się zapewne skrupowany systemem zbudowanym przez samego siebie. Zaś po paru latach odszedł od niego jeszcze dalej, uznając go za próbę wręcz nieudaną.

Wynalazek „języka porozumiewawczego” rzeczywiście nie otwiera przed kompozytorem nowych perspektyw, raczej przeciwnie, zamyka je, sprowadzając muzykę do semantyki, a zatem do jej postaci najbardziej prymitywnej i prawdopodobnie najbardziej pierwotnej. Większość etnomuzykologów twierdzi, że muzyka wywodzi się z jakichś znaków dźwiękowych, za pomocą których pierwotni ludzie porozumiewali się z sobą jak językiem, którego w danej chwili użyć nie mogli, nie chcieli albo którego jeszcze nie znali. Messiaen sięgnął tu zatem do źródeł sztuki muzycznej. Ale poza tym sięgnął także do źródeł muzyki religijnej — do chorału gregoriańskiego, który w żadnym dotychczasowym jego utworze nie występował w formie tak mało przetworzonej, bliskiej średniowiecznemu oryginałowi.

Oba zwroty Messiaena — do prehistorii muzyki i historii muzyki religijnej — są nieco podejrzane. Czyżby Messiaen uciekał się do języków „porozumiewawczego” i chorałowego, bo nie miał już nic do powiedzenia w swoim własnym? Albo też — co na jedno wychodzi — nie umiał dopowiedzieć czegoś prawdziwie osobistego — na organach? Takie podejrzania są niesłuszne, gdyż język porozumiewawczy i przestylizowany chorał gregoriański nie zastąpiły indywidualnego języka muzycznego Messiaena. Jest on tutaj słyszalny całkiem wyraźnie. Zapewne oba „języki obce” miały służyć odświeżeniu własnego, podobnie jak wszystkie inne Messiaenowskie pomysły warsztatowe. Wysoko rozwinięta samokontrola artystyczna nakazywała Messiaenowi podejmować takie wysiłki, mające go uchronić od popadnięcia w rutyniarstwo i powtarzanie samego siebie. Ale nie mniej rozwinięte poczucie własnej wartości powstrzymało go od rezygnacji z użycia dotychczasowych środków. Dwa nowe „języki” (z czego tylko jeden całkowicie nowy) nie zdominowały zatem własnego, jedynie go wzbogaciły.

W *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*

znajdujemy takie elementy dotychczasowego języka muzycznego Messiaena, jak rytmy hinduskie, ptasie śpiewy, współbrzmienia „kolorystyczne” (to znaczy nie oparte na żadnym systemie harmonicznym, lecz dowolnym doborze barw) oraz ustępy symboliczno-programowe, odpowiadające wymienionym w partyturze cytatom ewangelicznym. Jeśli dodamy do tego typowe dla Messiaena budowanie formy każdej części dzieła z kilku rodzajów „klocków” muzycznych, analogicznych, lecz nie zawsze identycznych, w toku utworu szeregowanych przemiennie, oraz inne cechy charakterystyczne dla jego warsztatu kompozytorskiego (na przykład: skłonność do monorytmii wszystkich głosów), to stanie się oczywiste, że *Méditations* stanowią kwintesencję stylu „późnego” Messiaena.

Pewnego rodzaju nowością jest tu umieszczanie cytatów ewangelicznych nie tylko w komentarzach wstępnych, lecz także wewnątrz tekstu nutowego, a nadto — po raz pierwszy w dziele cyklicznym — nienadawanie tytułów poszczególnym częściom, lecz poprzestawanie na rzymskiej numeracji. To drugie można wytłumaczyć tym pierwszym; skoro Messiaen tak nasycił muzykę programowością, że co kilkanaście lub nawet co kilka taktów pojawia się nowy cytat ewangeliczny, a wraz z nim nowy ustęp muzyczny, to trudno mu było objąć jednolitą nazwą całą część cyklu. To rozczłonkowanie prawie wyklucza dramaturgię, utrudnia percepcję, a nawet trochę nuży. W ostatniej części, złożonej tylko z dwóch rodzajów „klocków” (odcinki powolne, akordowe, i szybkie, biegnikowe), ta maniera staje się wręcz konwencjonalna. Ale w żadnej — może z wyjątkiem także nieco monotonnej pierwszej — owa nierozwojowość i „klockowość” nie przeszkadza, bo kompozytor rekompensuje słuchaczowi te braki w inny sposób: różnorodnością faktury, kolorowością brzmienia, zmiennością nastroju, a wreszcie tym, co tak trudno wyrazić w słowach, a tak łatwo zauważyć i odczuć, słuchając *Rozmyślań nad tajemnicą Trójcy Świętej*: ich bujną jak rajski ogród treścią muzyczną i pozamuzyczną.

Po skomponowaniu *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* Messiaen znów porzucił twórczość organową i nie powrócił do niej aż do chwili obecnej. Jedynym odstępstwem od tej separacji jest improwizacja organo-

wa towarzysząca recytacji poematu Cécile Sauvage *L'Âme en bourgeon* (*Dusza w pączku*), nagrana na płytę w roku 1977. Cécile Sauvage, matka kompozytora, poemat ten napisała w roku 1908 z okazji narodzin syna. Tej szczególnej okoliczności należy zawdzięczać fakt, że Messiaen zdecydował się — raz w życiu — opublikować swoją improwizację organową.

Uwielbienie, jakie kompozytor żywi dla swojej matki oraz dla jej poezji, było zapewne przyczyną potraktowania tej improwizacji jako elementu zdecydowanie drugoplanowego. Muzyka występuje tu jako przerywnik między poszczególnymi ogniwami cyklu poetyckiego, tylko improwizacje wstępna i zamykająca cykl są nieco dłuższe. Niekiedy staje się też symultanicznym tłem do recytacji, ale na ogół fragmentarycznie, tylko w jednym wypadku (*Te voilà, mon petit amant — Oto jesteś, moje kochanie*), towarzyszy wierszowi od początku do końca. Lecz tam, gdzie rozbrzmiewa równolegle z tekstem poetyckim, jeszcze bardziej widoczna jest jej drugoplanowość. Poza jednym epizodem (preludium do wiersza *l'Abeille — Pszczoła*) Messiaen nie ilustruje muzyką wierszy, chociaż ich liczne odniesienia do natury dają niejedną po temu okazję. Stara się wprowadzić słuchacza w nastrój tekstów, co zresztą nie zawsze mu się w pełni udaje, ponieważ jego styl i język daleko odbiegają od stylu i języka Cécile Sauvage, poetki bardzo tradycyjnej i po kobiecemu rozgadanej. Jej rygorystyczny stosunek do symetrii w zakresie rytmu i rymu stanowi absolutne przeciwieństwo zasad rytmometrycznych Messiaena. Aby uzyskać spójność z poezją matki, musiałby wyrzec się własnego stylu, co dla twórcy tego formatu było, nawet przy najszczerzych chęciach — niemożliwe. Ta improwizacja nie przedstawia zatem wartości jako utwór literacko-muzyczny. Jest tylko ciekawostką, ale za to ciekawostką dość znamioną, ze względu na wybór organów, a nie fortepianu, na którym Messiaen gra prawie tak samo biegle. Wedle opublikowanego na kopercie płytowej oświadczenia, wybrał organy ze względu na ich bogate możliwości kolorystyczne. Wydaje się jednak, że nie mniejsze, a może nawet większe znaczenie miał jego kontakt z tym instrumentem, bliższy niż z jakimkolwiek innym. I to bliższy nie tylko „fizycznie” (ponieważ gra na nim

najczęściej), ale duchowo. Organy — mimo swych monumentalnych rozmiarów — uważa zapewne za instrument najbardziej intymny, skoro powierzył im dzieła najbardziej osobiste i najgłębiej religijne.

Twórczość organowa Messiaena zajmuje najpierwsze miejsce wśród muzyki komponowanej na ten instrument w naszym stuleciu, a może także w ciągu dwóch poprzednich, od czasów Bacha nie powstało bowiem nic równie oryginalnego i równie wartościowego na ten instrument. Harry Halbreich nader słusznie zauważa, że przed Messiaenem organy należały do instrumentów najbardziej zaniedbanych pod względem poszukiwań nietradycyjnych sposobów ich wykorzystania, że stanowiły coś w rodzaju prowincji muzycznej, odosobnionej i pokrytej kurzem...¹ Messiaen zdmuchnął ten pył i przywrócił organom życie.

¹ Komentarz do dwóch kaset płytowych obejmujących całą twórczość organową Messiaena, z wyjątkiem *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (Olivier Messiaen: *L'oeuvre d'orgue*, w wykonaniu Louisa Thiry), *Le Livre d'or de l'orgue français*, Calliope 1802.

WIERSZE DLA MI

„*Mes poèmes sont faits avec la musique et pour la musique; ils n'ont aucune prétention littéraire.*”¹

Wszystkie niemal teksty słowne utworów wokально-instrumentalnych Messiaen napisał sam. Wyjątkami są dzieła skomponowane do łacińskich tekstów religijnych (motet *O sacrum convivium* z roku 1937 i *Transfiguration* z 1969) oraz drobne utwory młodzieńcze: *Deux Ballades de Villon* (Dwie ballady do tekstów François Villona) na głos i fortepian (1921) i środkowa pieśń z cyklu *Trois Mélodies* z roku 1930, napisana do tekstu matki, Cécile Sauvage (dwie pozostałe melodie skomponował już do tekstów własnych). Messiaenowskie zapewnienie, że jego poezja powstała „wraz z muzyką i dla muzyki” — jest prawdziwe, ale nie całkiem ściśle. Wprawdzie Messiaen nie napisał żadnego tekstu poetyckiego niezależnego od muzyki, przeznaczonego wyłącznie do lektury albo do recytacji, ale nie wszystkie jego teksty stanowią integralną część utworów wokalnych i przeznaczone są do śpiewania. Obszerne komentarze Messiaena do własnych dzieł zawierają bowiem niejedną passus mający charakter poetycki. Choć adresowane są do wykonawców i słuchaczy, więcej można się z nich dowiedzieć o barwach niż o dźwiękach, więcej o tematyce pozamuzycznej utworów niż o ich muzycznej budowie, więcej o religijnej treści niż o formie i technice kompozytorskiej.

Istnieje jeszcze trzeci dział pisarstwa Messiaena: wygłaszane przez niego, a następnie publikowane teksty ogólnoestetyczne, będące wykładnią jego światopoglądu (*Conférence de Bruxelles*, 1958; *Conférence de Notre-Dame*, 1977 i inne). Subiektywny i podniosły ton tych „re-

¹ „Moje poezje są tworzone z muzyką i dla muzyki; nie mają one żadnych ambicji literackich” — P. Mari, op. cit., s. 46.

feratów” nakazuje zaliczyć je raczej do literatury pięknej niż do nauki o sztuce.

Kompozytor-literat jest rzadkością w naszych czasach daleko posuniętej specjalizacji. Żyje wprawdzie paru kompozytorów piszących albo przysposabiających dla siebie libretta, ale są to zwykle typowi twórcy operowi. Messiaen, mimo żywego zainteresowania teatrem, nie należy do tego grona. Swoją pierwszą — i zapewne jedyną — operę zaczął komponować mając lat blisko 70, namówiony przez dyrektora Opery Paryskiej, Rolfa Liebermanna. Własne libretto do tej opery jest pierwszym jego tekstem poetyckim większych rozmiarów.

Skoro Messiaen jako kompozytor i poeta w jednej osobie jest w swoich czasach przypadkiem tak wyjątkowym, wolno przypuszczać, że zdecydowały o tym szczególnie okoliczności. Za taką właśnie okoliczność można uznać atmosferę domu rodzinnego. Matka poetka i ojciec tłumacz, specjalizujący się w przekładach na język francuski dzieł Szekspira, byli zapewne także „rodzicami” dziecięcych zabaw „w teatr” młodego Oliviera i jego brata Alaina. Ze wspomnień Alaina wiadomo, że inicjatorem tych domowych przedstawień był Olivier, że sam robił marionetki, malował dekoracje, a zapewne również układał teksty i komponował muzykę¹. Te dziecięce próby pisarskie nie są nikomu znane. Dwa pierwsze opublikowane wiersze Messiaena to teksty do wspomnianych już *Trois Mélodies*. Oto jeden z nich:

„C'est la douce fiancée
C'est l'ange de la bonté,
C'est un après-midi ensoleillé,
C'est le vent sur les fleurs
C'est un sourire pur comme un coeur d'enfant,
C'est un grand lys blanc comme une aile,
très haut dans une coupe d'or!
O Jésus,
bénissez-la!
Elle!
Donnez-lui votre puissante grâce!
Qu'elle ignore la souffrance, les larmes!
Donnez-lui le repos,
Jésus!”²

¹ *Olivier, mon frère...* Tekst opublikowany w nr 234 miesięcznika „Diapason”, grudzień 1978.

² „To czuła narzeczona,

Ten krótki tekst zawiera dwa najbardziej charakterystyczne motywy Messiaenowskiej poezji muzycznej: erotyzm i fideizm. Być może, Messiaen zdecydował się na pisanie tekstów poetyckich dlatego właśnie, że nie trafił na poezję cudzą, która łączyłaby w sobie te dwie cechy. A może przyczyną decyzji było wysublimowane poczucie samowystarczalności twórczej? Poczucie, którego najbardziej wyrazistym dowodem jest to, że komponowanej na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych opery o świętym Franciszku jest nie tylko kompozytorem i librecistą, lecz także scenografem, inscenizatorem i reżyserem...

Między *Trois Mélodies* a operą upłynęło równo 50 lat. W ciągu tego czasu Messiaen skomponował 10 dzieł wokalno-instrumentalnych, w większości dużych rozmiarów.

Pierwszy utwór z wyłącznie własnym tekstem Messiaena — *La mort du Nombre* — jest dialogiem dwóch „dusz” różnej płci (sopran i tenor), a zatem romansem maksymalnie odcieleśnionym; ostatnia kompozycja tego typu — *Cinq Rechants* — została określona przez Messiaena jako „poemat miłości cielesnej”. Wynikający z tego zestawienia wniosek o kierunku ewolucji Messiaenowskiego erotyzmu byłby jednak nazbyt pochopny. Jest to raczej tylko świadectwo godzenia przez Messiaena trzech rodzajów miłości, w Europie tradycyjnie rozgraniczanych: do Boga, duchowej do człowieka i cielesnej. Taka filozofia uczuć nie całkiem się godzi z zasadami etyki katolickiej. Messiaen, choć uważa się za twórcę katolickiego, widocznie nie mógł się zmieścić w normach tej etyki, podobnie jak

To anioł dobroci,
To słończne popołudnie,
To wiatr na kwiatkach,
To uśmiech czysty jak serce dziecka,
To wielka biała lilia, jak skrzydło,
bardzo wysoko w złotej czarze!
O Jezuni,
pobłogosław ją!
Ona!
Daj jej Twoją potężną łaskę!
Aby nie zaznała cierpienia, łez!
daj jej wytchnienie,
Jezu!”

Wszystkie przekłady tekstów poetyckich autora książki.

nie zmieścił się w normach tradycyjnej rytmiki, harmoniki czy faktury organowej.

Pierwsze duże dzieło wokально-instrumentalne Messiaena — cykl pieśni na sopran dramatyczny i orkiestrę z roku 1936, mający charakter erotyku i dedykowany żonie — *Poèmes pour Mi* — już w pierwszej części (*Action de grâces — Dziękczynienie*) zawiera płomienną apostrofę do Boga, uwieńczoną siedmiokrotnie powtórzonym „Alleluja”, a w ostatniej (*Prière exaucée — Wysłuchana modlitwa*) liturgiczny cytat: „O Jezus, Chlebie żywy, dający życie, powiedz tylko słowo, a będzie uzdrowiona dusza moja”. Natomiast w przedostatniej części cyklu (*Le collier — Naszyjnik*) autor opiewa miłosny uścisk małżonków. Nie jest to bowiem klejnot ze złota i drogich kamieni, lecz — wedle objaśnień kompozytora — naszyjnik żywy, jaki tworzą ramiona żony, oplatające szyję męża. Nie brak tu też paralel między obiema postaciami miłości, niekiedy wręcz szokujących. Tekst V części cyklu, zatytułowanej *L'épouse (Małżonka)*, zawiera takie słowa: „L'épouse est prolongement de l'époux [...] Comme l'Eglise est prolongement du Christ”¹. Ta śmiała paralela nie jest wszakże Messiaenowską herezją, ma bowiem pierwowzór uznany oficjalnie przez Kościół w przypisywanej Salomonowi biblijnej *Pieśni nad pieśniami*.

Niektóre fragmenty tekstów Messiaena są prawie dosłownymi cytatami z Biblii. Jednakże te religijne eksklamacje mają charakter bardzo osobisty, podobnie jak jego eksklamacje miłosne. Są tam ponadto obrazy, a raczej przelotne wizje przyrody, nie ma natomiast jakiegokolwiek akcji dramatycznej. Oderwane od muzyki, rażą egzaltacją i powtórzeniami niektórych wersów czy słów, przybierającymi niekiedy ton obsesyjny. W czwartej części cyklu wokalnego *Harawi* zwrot „Doundoutchil” (oznaczający dzwoneczki przyczepione do nóg peruwiańskich tancerzy) powtarza się 20 razy, a słówko „Pia” w VIII pieśni tego samego cyklu — najpierw 50, a potem 64 razy. Wszystkie te repetycje, zbędne z poetyckiego punktu widzenia, nabierają sensu w połączeniu z muzyką. Ona bowiem także oparta jest często na repetycjach, które tu — zjawisko przedziwne, lecz ciągle się potwierdzające w prak-

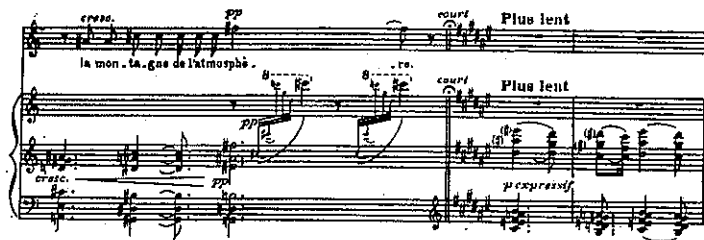
¹ „Zona jest przedłużeniem męża [...] tak jak Kościół jest przedłużeniem Chrystusa.”

tyce koncertowej — bynajmniej nie nużą, lecz często działają przeciwnie: nadają muzyce formę i wytwarzają napięcie dramatyczne. Swoją poezję konstruuje Messiaen w taki sam sposób jak muzykę i zawsze w powiązaniu z nią. Oderwana od niej, staje się banalna i niezrozumiała. Dowodem tego — jednym z wielu — może być początkowy fragment pierwszej pieśni cyklu *Chants de Terre et de Ciel*. Cykl ten, dedykowany żonie, powstał z okazji narodzin syna. Już tytuł jego pierwszej części — *Bail avec Mi* — dla nie wtajemniczonych jest zagadką. „Bail” oznacza tu syna, imieniem Mi nazywał Messiaen swoją pierwszą żonę. A oto początek tekstu pierwszej pieśni:

„Ton oeil de terre,
mon oeil de terre,
nos mains de terre,
pour tisser l'atmosphère,
la montagne de l'atmosphère”¹.

Ten wiersz, tak ubogi pod względem leksykalnym i treściowym, a także niewyszukany pod względem formy wersyfikacyjnej, żyje tylko w połączeniu z muzyką.

¹ „Twoje ziemskie oko, moje ziemskie oko, nasze ziemskie ręce, aby tkać atmosferę, górę atmosfery.”



Pierwsza fraza wokalna — „Ton oeil de terre” („Twoje ziemskie oko”) — ciąży ku ziemi, co wyraża trzykrotnie powtórzony dolny dźwięk. To ciężenie staje się jeszcze wyraźniejsze w drugiej frazie, będącej repetycją pierwszej o małą tercję niżej („mon oeil de terre” — „moje ziemskie oko”). Kolejna fraza wokalna nie jest już dosłownym powtórzeniem poprzedniej, lecz jej modyfikacją rytmiczną. Ma to uzasadnienie w tekście, w którym zaszła istotna zmiana; autor mówi tu już nie o oczach, ale o rękach („nos mains de terre” — „nasze ziemskie ręce”). Te trzy opadające coraz niżej frazy przedziela wiotka figura wzlatająca do góry, grana pianissimo w wysokim rejestrze fortepianu, powtarzana bez żadnych zmian, zresztą nie tylko w tej sekwencji, ale w toku całego utworu. Reprezentuje ona biegun przeciwny „ziemskiemu” ciężeniu tamtych fraz wokalnych, symbolizujących — jak się zdaje — narodziny dziecka. W następnych dwóch taktach tekst się zmienia i w konsekwencji zmienia się także muzyka. Następują teraz słowa: „Pour tisser l'atmosphère, la montagne de l'atmosphère” (dosłowne tłumaczenie: „Aby tkąć atmosferę, górę atmosfery”). Słowa te, zarówno po francusku, jak i po polsku — nic nie znaczą, ale wiedząc, że w ten sposób kompozytor zwraca się do swego nowo narodzonego syna, domyślamy się, iż owa „góra” atmosfery, powietrza czy przestrzeni oznacza ogrom świata, jaki przyjdzie małej Pascalowi poznawać; że oznacza to wszystko, co jego dziecięcy umysł będzie powoli „tkał”.

Muzycznym odpowiednikiem owego „tkania” jest dwukrotnie powtórzona mała sekunda, ogrom „atmosfery” wyraża zbudowany na tym słowie melizmat i ruch melodii wznoszącej się do najwyższego *fis*. Partia fortepianowa rozbita tu została na dwa elementy; pierwszy, występujący zawsze solo, to wspomniana wiotka figura, sym-

bolizująca narodziny nowej istoty ludzkiej czy raczej nowego ducha. Drugi, ściśle związany z partią wokalną pod względem rytmicznym i harmonicznym (górny głos fortepianu dubluje głos wokalny), jest typowym akompaniamentem — w przeciwieństwie do pierwszego, „wolnego” — pozbawionym niezależności. Ta zależność jest, oczywiście, uzasadniona, służy bowiem koncentracji słuchacza na partii wokalnej i jej tekście, dla Messiaena zawsze bardzo ważnym, może nawet ważniejszym od muzyki.

Ważkość tekstu w utworze wokalnym, podobnie jak ważkość słownego komentarza do utworu — zawsze bardzo obszernego — polega na jego semantyzmie. Messiaen za pomocą słów przekazuje swoim słuchaczom to, czego nie może im przekazać za pomocą asemantycznej muzyki. Należy on bowiem do tych kompozytorów, którym semantyczności bardzo brakuje. Świadczy o tym jego próba nadania muzyce konkretnych znaczeń, dokonana w utworze *Méditations sur le Mystère de la St. Trinité*. W tym dziele organowym Messiaen zastosował „langage communicable” (język porozumiewawczy), tworząc specyficzny alfabet muzyczny (każda litera ma tam odpowiednik w dźwięku) i częściowo specyficzny „słownik” (najważniejsze pojęcia mają swoje muzyczne „tłumaczenia”). Ten jednorazowy eksperyment usemantycznienia muzyki jego twórca sam uznał potem za niezbyt udany i już do niego nie powrócił. Ale za swoisty „język porozumiewawczy” można także uznać Messiaenowską obrazowość, uprawianą konsekwentnie przez całe życie. W tym wypadku tworzywem nie jest już słowo, lecz muzyka, za pomocą której Messiaen maluje rozmaite obrazy, zaczerpnięte na ogół z Pisma Świętego. Malując dźwiękami, na przykład — w swoim *Kwartecie na koniec świata* — Anioła Apokalipsy, jest przede wszystkim kompozytorem. Ale poprzedzając kolejne ustępy muzyczne odpowiednimi cytatami literackimi, zamieszczonymi w partyturze, objawia się jako twórca, któremu środki czysto muzyczne nie wystarczają.

Drugą — obok słowa i tekstu literackiego czy religijnego — sferą pozamuzyczną, do której Messiaen stale sięga, jest natura. Jej odgłosy skrzętnie notuje i odtwarza w swojej muzyce możliwie najdokładniej, co nie oznacza,

że posługuje się nimi jako materiałem muzycznym, z braku oryginalnej inwencji. Stosunek Messiaena do natury nie jest „materiałowy”, lecz przeciwnie — duchowy. Trafnie scharakteryzowała to w swojej książeczce Pierrette Mari, jedyna zresztą, która poświęciła Messiaenowi jako poecie osobny rozdział: „...Na Debussy'ego wiatr, igranie promieni słonecznych na powierzchni wody, drżenie fal, znikające kolory — działały bezpośrednio, Messiaen od-czuwa jedynie ich tajemnice, magię zjawiska tęczy, przy-tłaczającą moc gór. To, co chce osiągnąć, znajduje się po-nad samą naturą”¹.

Messiaena nie interesuje cała natura, a najmniej to, co w niej najbardziej powszednie i dotykalnie rzeczywiste. Frapuje go to, co najbardziej wzniosłe, wspaniałe, szcze-gólnie piękne i niewytłumaczalne. Symptomatyczna dla tego stosunku do natury jest fascynacja światem ptaków, których śpiew stanowi materiał wielu utworów Messiae-na. Ale jego zainteresowania nie koncentrują się wyłącz-nie na ptasim śpiewie, ciekawią go również ptasie oby-czaje, środowisko, w jakim żyją poszczególne gatunki, ich kształty, a nade wszystko barwy upierzenia. Wygląd pta-ka uważa Messiaen za równie ważny, jak jego głos prze-kazany w muzyce. Aby słuchacz mógł go sobie wyobra-zić, do utworu muzycznego dołącza opis jego wyglądu. Ów opis w założeniu ma być jedynie możliwie najdokład-niejszą informacją. Ale żarliwe umiłowanie ptasiego świa-ta i pragnienie „zarażenia” tą miłością innych przekształ-cają owe informacje w płomienne hymny pochwalne. W obszernym komentarzu do swego najobszerniejszego „ptasiego” dzieła — *Catalogue d'Oiseaux* — znajdujemy takie zdania:

„La nature, les chants d'oiseaux!
Ce sont mes passions. Ce sont aussi mes refuges.
C'est là que réside pour moi la musique. La musique
libre, anonyme, improvisée pour le plaisir, pour saluer
le soleil levant, pour séduire la bien-aimée, pour crier
à tous que la branche ou le pré sont à vous, pour arrê-
ter toute dispute, dissension, rivalité, pour dépenser le
trop-plein d'énergie qui bouillonne avec l'amour et la joie
de vivre, pour trouer le temps et l'espace et faire avec

¹ P. Mari: op. cit., s. 47.

ses voisins d'habitat de généreux et providentiels contre-
points, pour bercer sa fatigue et dire adieu à telle por-
tion de vie quand descend le soir” (por. s. 82).

Potrzeba wypowiedzi literackiej dochodzi do głosu nie-kiedy nawet w tekstach teoretycznych Messiaena. Wtręty o tematyce religijnej bądź ornitologicznej czasem dość niespodziewanie przerywają tok analizy technicznej lub teoretyczno-muzycznego wykładu.

Pisarstwo Messiaena było ostro atakowane tak od stro-ny formy, jak i treści. Zarzucano mu nieoryginalność, konserwatyzm, banalność, infantylizm, grafomaństwo, a zatem — odmawiano wszelkiej wartości. I chociaż wszystkie te zarzuty są po części słuszne, krytyka była niesłuszna, bo nie uwzględniała faktu, że w tym wypadku tekst jest zaledwie częścią dzieła artystycznego. I to częścią mniej ważną, bo autorem całości dzieła nie jest przecież poeta, lecz kompozytor. Tak jak poezji Messiae-na nie można odłączyć od zrosniętej z nią integralnie muzyki, tak też nie można oddzielnie jej rozpatrywać.

Pisarstwo Messiaena atakowano tak gwałtownie — zwłaszcza w latach czterdziestych — także i dlatego, że uważano je wówczas za podwójnie anachroniczne: jako styl i jako samo zjawisko. Autora *Technique de mon lan-gage musical* uznano za naśladowcę Berlioza i Wagnera, co nie było zresztą tak bardzo dalekie od prawdy, bo obu tych XIX-wiecznych twórców Messiaen uważa za swoich mistrzów, tyle że jako kompozytorów, a nie jako pisarzy. Ale także i ze stylem literackim Berlioza ma zapewne coś wspólnego: podniosły, nieco egzaltowany i bardzo oso-bisty ton wypowiedzi. Z Wagnerem zaś łączy go to, że głównym motywem jego twórczości jest miłość. Idąc w ślady mistrza z Bayreuth Messiaen stworzył własną wersję muzyczną *Tristana i Izoldy*.

Pierrette Mari nazywa Messiaena „poetą miłości mis-tycznej”. To sformułowanie podsunął jej zapewne tekst do dzieła wokalnie-instrumentalnego *Trois petites litaurgies de la Présence Divine*, pod względem żarliwości mi-łosno-religijnej zbliżony do Salomonowej *Pieśni nad pieś-niami*. Analogia jest uderzająca zwłaszcza w drugiej części:

„Il est parti le Bien-aimé, c'est pour nous!
 Il est monté, le Bien-aimé, c'est pour nous!
 Il a prié le Bien-aimé, c'est pour nous!
 Pour nous!
 Il a parlé, il a chanté,
 Le Verbe était en Dieu!
 Il a parlé, il a chanté,
 Et le Verbe était Dieu!
 Louange du Père,
 Substance du Père,
 Empreinte et rejaillissement toujours,
 Dans L'Amour,
 Verbe d'Amour!”¹

Zachwyt Pierrette Mari nad bogactwem inwencji poetyckiej kompozytora wiąże się, być może, z ilością imion, jakie Messiaen znalazł na określenie przedmiotu swego uwielbienia w pierwszej części *Trzech małych liturgii*:

„Soleil de sang d'oiseaux,
 Mon arc-en-ciel d'amour,
 Désert d'amour,
 Chantez, lancez l'auréole d'amour,
 Mon Amour.
 Mon Amour,
 Mon Dieu,
 C'est lui qui chante comme un écho de lumière.
 Mélodie rouge et mauve en louange du Père,
 D'un baiser votre main dépasse le tableau,
 Paysage divin, renverse-toi dans l'eau.
 Louange de la Gloire à mes ailes de terre,
 Mon Dimanche, ma Paix, mon Toujours de lumière,
 Que le ciel parle en moi, rire, ange nouveau,
 Ne me réveillez pas: C'est le temps de l'oiseau!”²

¹ „Umilowany odszedł, to za nas!
 Umilowany wstąpił, to za nas!
 Za nas!
 Mówił, śpiewał,
 Słowo było w Bogu!
 Mówił, śpiewał,
 I słowo było Bogiem!
 Pochwała Ojca,
 Istota Ojca,
 Odbicie i rozbłyśnięcie zawsze,
 W Miłości,
 Słowie Miłości!”
² „Słońce krwi ptaków,
 Moja tęczo miłości,
 Pustynio miłości,

Zestawiając te teksty z Apokalipsą i *Naśladowaniem Jezusa* oraz stwierdzając, że należą one do nurtu mistycznego poezji tomistycznej, Pierrette Mari wypowiada opinię, iż w mistycznej literaturze francuskiej prawie nie ma poezji, która mogłaby się równać z Messiaenowską. Warto dodać, że ocena jego komentarzy autorskich, dołączanych do partytur i płyt, nie jest także jednogłośnie negatywna. Czołowy krytyk belgijski Harry Halbreich — w przeciwieństwie do wielu swoich kolegów — uważa je za jasne, precyzyjne, a przy tym mające wartość literacką.

Bodajże najpiękniejszy wiersz Messiaena nie jest tekstem utworu wokalnego, lecz mottem utworu instrumentalnego. Został on wydrukowany na okładce partytury „medytacji symfonicznej” *Les Offrandes oubliées (Zapomniane ofiary)*, skomponowanej przez 22-letniego twórcę:

„Les bras étendus, triste jusqu'à la mort,
 sur l'arbre de la Croix vous répandez votre sang.
 Vous nous aimez, doux Jésus, nous t'avions oublié.
 Poussés par la folie et le dard du serpent
 dans une course haletante, effrénée, sans relâche,
 nous descendons dans le péché comme dans un
 tombeau.

Voici la table pure, la source de charité,
 le banquet du pauvre, voici la Pitié adorable offrant
 le pain de la Vie et de l'Amour.
 Vous nous aimez, doux Jésus, nous t'avions oublié”¹.

Spiwajcie, rzucajcie aureolę miłości,
 Mojej Miłości,
 Moja Miłości,
 Mój Boże,
 To On śpiewa jak echo światła.
 Melodia czerwona i liliowa w pochwałę Ojca,
 Jeden pocałunek Twojej ręki przekracza obraz,
 Boski pejzażu, odbij się od wody.
 Pochwała Głorii dla mych ziemskich skrzydeł,
 Mej Niedzieli, mego Pokoju, mego świetlanego Zawsze,
 Niech niebo mówi we mnie, śmiech, nowy anioł,
 Nie budźcie mnie: To jest czas ptaka!”
¹ „Z ramionami rozpostartymi, smutny aż do śmierci,
 na drzewie Krzyża rozlewasz swą krew,
 Kochasz nas, słodki Jezu, a my o Tobie zapomnieliśmy.
 Popychani przez szaleństwo i żądło węża,
 w zdyszanej gonitwie, rozhułani, bez wytchnienia
 schodzimy w grzech jak do grobu.

Do najciekawszych tekstów poetyckich Messiaena należą dwa ostatnie, związane z utworami *Harawi* (z roku 1945) i *Cinq Rechants* (z roku 1949). Cykl wokalny *Harawi*, opatrzony podtytułem *Chant d'amour et de mort* (*Śpiew miłości i śmierci*), to najwspanialszy Messiaenowski erotyk. *Cinq Rechants* (*Pięć zaśpiewów*) to kompozycja awangardowa zarówno w swojej warstwie muzycznej, jak i słownej, warstwach niemożliwych do rozdzielania nie tylko ze względów estetycznych, lecz także substancjalnych, bo wymawiane szybko przez chór spółgłoski (na przykład TKTKTK) są tu czynnikiem czysto brzmieniowym.

W obu tych utworach fantazja Messiaena obejmuje także słowotwórstwo względnie sylabotwórstwo, zaczerpnięte częściowo z sanskrytu, a częściowo całkiem oryginalne. Widocznie do wyrażenia zawartych tutaj emocji lepiej się nadawał język asemantyczny.

Cykl *Harawi*, przeznaczony na sopran i fortepian, jest pierwszym ogniwem tryptyku dzieł, które Messiaen nazwał swoim *Tristanem i Izoldą*. Ten tryptyk, obejmujący ponadto symfonię *Turangalila* i utwór chóralny *Cinq Rechants*, stanowi nie tyle Messiaenowską wersję legendy o Tristanie, co potrójny erotyk, dystansujący rozmiarami Wagnerowski dramat muzyczny. W Messiaenowskim „Tristanie” nie ma ani postaci, ani fabuły, ani dramaturgii, są tylko erotyczne monologi, liryczne obrazy i gdzieś dialogi o charakterze miłosnym, zawoalowanym symboliką i fantazją słowotwórczą. Wśród dwunastu utworów składających się na obszerny cykl *Harawi* występują dwa typy pieśni: bardziej tradycyjna (w sensie poetyckim) i dramatyczna, bardziej nowoczesna (w warstwie słownej). Pierwszy typ reprezentuje druga pozycja cyklu, zatytułowana *Bonjour toi, colombe verte*:

„Bonjour toi, colombe verte,
Retour du ciel,
Bonjour toi, perle limpide,
Départ de l'eau.

Oto stół czysty, źródło miłosierdzia,
uczta nędzarza, oto Litość godna uwielbienia, ofiarująca nam
chleb Życia i Miłości.
Kochasz nas, słodki Jezu, my ó Tobie zapomnieliśmy.

Etoile enchaînée,
Ombre partagée,
Toi, de fleur, de fruit, de ciel et d'eau,
Chant des oiseaux.
Bonjour
D'eau”¹.

Najbardziej charakterystyczny dla drugiego typu jest środkowy człon ósmej pieśni, zatytułowanej *Syllabes*:

„Pipaskahi, pipasmahi, pipaskahi, pipasmahi, pipaskahi,
pipasmahi, pipaskahi.

Pipas, pipas, pipas, pipas, pipas.

O o mon ciel tu fleuris².

Pia, pia, pia, pia, pia, pia, pia, doundoutchil, tchil, tchil

Pia, pia, pia, pia, pia, pia, pia, tchil, tchil, tchil.

Pia, pia, pia, pia, pia, pia, pia, doundoutchil, tchil, tchil.

Pia, pia, pia, pia, pia, pia, pia, tchil, tchil, tchil.

Pia, pia, pia, pia, pia, pia, pia, doundoutchil, tchil, tchil.

Pia, pia, pia, pia, pia, pia, pia, doundoutchil, tchil, tchil.

Pierrette Mari wywodzi rodowód poetycki Messiaena od Eluarda i Reverdy'ego. Sam kompozytor także uważa się za surrealiste. Zaliczenie go wyłącznie do tego kierunku byłoby wszakże uproszczeniem, a ponadto prowadziłoby do stwierdzenia epigonalnego charakteru jego twórczości poetyckiej. Sprawa jest bardziej złożona, bo poezja Messiaena wykazuje związki nie tylko z surrealizmem, lecz także z symbolizmem. Łatwo wykazać jej związki z Valérym i Baudelaire'em, a także z dadaistami, choć u Messiaena infantylna repetycja nie służy czystej zabawie, lecz muzyce. Powtarzane asemantyczne słowo staje się ciałem muzycznym. To przechodzenie jednej jakości w drugą najlepiej widać w utworze *Cinq Rechants*, opartym wyłącznie na słowach nic nie znaczących, wymyślonych

¹ „Dzień dobry Ci, zielony gołąbku,
Powrocie z nieba,
Dzień dobry Ci, perło przeczysta,
Wyjście z wody.
Gwiazdo przykuta,
Cieniu podzielony,
Ty, z kwiatu, owocu, nieba i wody,
Śpiewie ptaków.
Dzień dobry,
Wodo.”

² „O moje niebo, ty zakwitasz.”

nych przez kompozytora. Ale zjawisko poetycko-muzycznej przemienności występuje nie tylko w tym utworze Messiaena. Dlatego właśnie analiza stylograficzna jego tekstów musi być prowadzona łącznie z analizą muzykologiczną.

Zamiast rozkładać poezję Messiaenowską „na czynniki pierwsze”, należałoby raczej szukać dla różnych jej nurtów wspólnego mianownika ideowego i tematycznego. Nie jest to zresztą trudne, bo wszystkie Messiaenowskie teksty dotyczą tych samych, podstawowych spraw ludzkiego bytu: miłości, śmierci, natury, religii, Boga. Miłość występuje zawsze w powiązaniu ze śmiercią, natura z religią i Bogiem jako stworzycielem natury. Temat miłości rozszczepia się na dwa wątki: uczucie łączące dwoje ludzi i stosunek człowieka do Boga. Jest to wszakże rozszczepienie pozorne, bo wedle przekonań Messiaena, zgodnych przecie z etyką katolicką — miłość do człowieka stanowi jedynie odbłask miłości do Boga. W Messiaenowskich tekstach poetyckich, stanowiących podstawę jego utworów muzycznych, te dwa rodzaje miłości są tak gruntownie przemieszane, że trudno stwierdzić, czy są to erotyki, czy kompozycje religijne. Należy uznać, że są w równym stopniu jednym i drugim. A zatem, jeśli szukamy oryginalności Messiaena jako poety, niezależnie od jego oryginalności jako kompozytora, to znajdziemy ją właśnie w tej spójni.

Religijny punkt odniesienia całej erotyki Messiaenowskiej pomaga również w trudnej w tym wypadku klasyfikacji stylistycznej. Zastanawiając się, do jakiego kierunku ją zaliczyć: do surrealizmu, symbolizmu czy mistycyzmu — wybieramy ten trzeci.

MESSIAEN O SOBIE I O SWOJEJ TWÓRCZOŚCI¹

— Najbardziej zadziwiającą cechą Pana osobowości artystycznej jest wielokierunkowość zainteresowań. Bodajże żaden kompozytor w całej historii muzyki nie uprawiał tak wielostronnej działalności. Czym wytłumaczyć fakt, że jest Pan równocześnie twórcą muzyki religijnej i miłosnej, wynalazcą systemu muzycznego i ornitologiem, teoretykiem rytmu, teologiem, pedagogiem, organistą, miłośnikiem Wagnera i natury, „kolorystą” i entuzjastą teatru...

— Barwy, śpiew ptaków, rytm, muzyka religijna — to rzeczywiście sfery bardzo różne, ale przecież ciągną się one za mną przez całe życie, stanowią część mnie samego i są obecne właściwie we wszystkich moich dziełach. Istnieją oczywiście utwory poświęcone szczególnie śpiewom ptaków, tajemnicom wiary czy miłosnej ekstazie, ale w gruncie rzeczy wszystkie te cechy można odnaleźć w każdym moim dziele, niezależnie od tematu. Chciałbym wszakże podkreślić, że jestem przede wszystkim muzykiem... Na mojej karcie wizytowej, wśród wielu tytułów, niekiedy trochę śmiesznych, umieszczam zawsze na pierwszym miejscu słowo „kompozytor”. Nie umieszczam słowa „chrześcijanin”, bo byłoby to pretensjonalne — to są sprawy, które trzeba zachować dla siebie. Umieszczam jednak słowa „rytmik” i „ornitolog”, bo jestem związany bardzo z tymi dwiema specjalnościami. Stanowiły one, jak sądzę, o oryginalności mego życia. Ale tak w klasie konserwatorium, jak i w moich dziełach mówiłem zawsze tylko o muzyce czystej.

Dużo czasu poświęciłem poszukiwaniom rytmicznym i jestem z nich dumny, bo nie pochodzą od moich nauczycieli, lecz doszedłem do nich samodzielnie. Byłem także, jak sądzę, jedynym muzykiem-ornitologiem, który przeniósł śpiew ptaków do muzyki. Tego nikt nie robił —

¹ Rozmowa przeprowadzona w Paryżu 16 maja 1976.

pod tym względem jestem wyjątkiem. Jest to zajęcie równie trudne co pasjonujące. Szkoda, że nie będę mógł tej pracy dokończyć, bo jeden człowiek nie jest w stanie rozpoznać i zanotować dziesięciu milionów rodzajów ptaków żyjących na świecie. Do tego nigdy nie dojdę — jest ich za wiele — ale mimo wszystko praca została rozpoczęta i zrobiłem sporo.

Jest jeszcze trzecia specjalność, której nie umieszczam na moich kartach wizytowych — „kolorysta”, jest to bowiem sprawa fizjologiczna, o której mówię niechętnie; w tej dziedzinie nie mogę wyrazić słowami tego, co czuję. A najważniejsza moja specjalność to fakt, że jestem wierzący; i należy dodać, że nie jestem, jak często bywa, wierzący „non explicite”. Studiowałem teologię i tematy religijne, którymi się zajmuję, rozpatruję wszechstronnie, jednak ich nie wyjaśniam, bo są to tajemnice nie do wyjaśnienia, lecz jedynie do zgłębienia. Zgłębiam je samodzielnie za pomocą lektur bardzo poważnych. Dlatego za każdym razem, gdy pragnąłem zajmować się jakąś wielką tajemnicą, na przykład, gdy komponowałem *Méditations sur le Mystère de la Ste Trinité*, odczytywałem na nowo teksty św. Tomasza z Akwinu, który jest wielkim mistrzem w tym przedmiocie. A kiedy pisałem moje wielkie oratorium o Przemienieniu Pańskim, czytałem jednocześnie teksty liturgiczne, Mszał oraz dzieła św. Tomasza z Akwinu poświęcone tajemnicy Przemienienia. Jak Pan widzi, przestudiowałem wszystkie te rzeczy, a zatem nie jestem tylko chrześcijaninem i katolikiem, lecz teologiem, poszukującym i drażącym prawdy, a ponadto cytującym te teksty, które mogłyby pomóc moim słuchaczom wnikać w nie głębiej.

— Nawiązując do dwóch tytułów, umieszczonych na pańskiej karcie wizytowej: „rytmik” i „ornitolog” — czy można oczekiwać od Pana kontynuacji obu tych specjalności? Czy i kiedy zamierza Pan ukończyć pracę nad zapowiedzianym przed wielu laty traktatem rytmicznym i kiedy można się spodziewać ukazania się tego dzieła w druku? Drugie pytanie dotyczy kontynuacji — również zapowiedzianej — pańskiego *Katalogu ptaków*?

— Odpowiedź na oba te pytania będzie taka sama: pragnę kontynuować jedno i drugie, ale jestem już, niestety, bardzo stary. Pracę nad traktatem rytmicznym roz-

począłem ponad 30 lat temu, potem ją porzuciłem, podjąłem na nowo 10 lat później, potem znów porzuciłem i znowu podjąłem 10 lat później. Uważam te przerwy za niekorzystne, ale nie ma na to rady, bo istnieje w tej dziedzinie postęp, pojawiają się stale nowe teorie — podobnie jak to bywa z pracami naukowymi, które tracą znaczenie w wyniku badań przeprowadzonych przez innych naukowców. A więc za każdym razem, gdy wracam do mego *Traktatu rytmicznego*, stwierdzam, że coś jest niedobrze, i przerabiam. Postępując w ten sposób, można pracować bardzo długo, mam jednakże nadzieję, że na początku lat osiemdziesiątych powinienem dzieło ukończyć. Jest już prawie w całości napisane, brakuje mi zaledwie paru rozdziałów.

— Jakie są rozmiary *Traktatu*?

— Jest to dzieło bardzo obszerne, obejmuje co najmniej trzy tomy, każdy po 1000 stron, a zatem będzie grube jak słownik. Pierwsze rozdziały poświęcone są filozofii czasu i trwania. Potem przychodzi to, co — jak sądzę — jest najbardziej oryginalne i najważniejsze w dziele: studium nad metryką grecką i nad hinduską desi-talą. Desi-tala to zbiór rytmów pochodzących z różnych prowincji antycznych Indii, z objaśnieniem każdej figury rytmicznej, jej symboliki religijnej i kosmicznej, pochodzenia i reguły rytmicznej z niej wynikającej. To samo dotyczy metryki greckiej, gdzie to jest łatwiejsze i oczywiście bardziej znane, ponieważ istnieją pisma Pindara, Sofoklesa, Ajschylosa — dysponujemy wszystkimi rodzajami tekstów. W moim *Traktacie* wszystko jest podane bardzo szczegółowo; są tam nie tylko stopy greckie, lecz także wersy greckie, rozmaite warianty poszczególnych stóp i wierszy.

Jak Pan widzi, nawet to tylko, o czym mówię, jest dość skomplikowane, a przecież ponadto znajduje się tam studium o chorale, o muzyce gregoriańskiej — część poświęcona neumom należy tam zresztą do najważniejszych. W tej dziedzinie opieram się na pracach Domocrona, który jest dla mnie wielkim mistrzem. Domocron był benedyktynem, Francuzem zamieszkałym przez pewien czas w Solesmes. Po chorale gregoriańskim zajmuję się akcentuacją, w szczególności u Mozarta, który w tej dziedzinie jest niedościgłym mistrzem. Zbadałem wiele dzieł Mo-

zarta, w równym stopniu teatralnych — takich jak *Don Juan* czy *Czarodziejski flet* — jak i koncertów fortepianowych, symfonii, kwartetów — z punktu widzenia sposobu umieszczenia akcentu; rzecz to bardzo trudna, ale bardzo użyteczna dla interpretatorów i pianistów, dyrygentów, śpiewaków itd. Następnie zajmuję się modulacją rytmiczną u Debussy'ego, analizą *Święta wiosny* Strawińskiego i tym, co to dzieło wnosi, badaniem „postaci rytmicznych” u Strawińskiego i w mojej *Turangalila-Symphonie*, analizą rytmów nieodwracalnych na przykładzie mojej *Chronochromie*, badaniem wszystkiego, co dotyczy permutacji, i tego, co nazywamy permutacjami symetrycznymi; jest to rzecz bardzo złożona, zajmująca wiele stron, tym więcej że nie będzie u mnie stron zapisanych cyframi — jak to czynią niektórzy muzycy i matematycy, lecz tylko strony pisane rytmami. Lecz to wychodzi na jedno, brak cyfr nie jest tu czymś negatywnym; jak Pan wie — jestem wielkim przyjacielem Xenakisa, ale nie potrafię mówić cyframi. Wreszcie próbuję przedstawić stosunek barw do dźwięków i wyjaśniam to, co się we mnie dzieje, gdy słucham muzyki i widzę równocześnie kolory; przedstawię tam też zestawienie odpowiadających sobie kompleksów barw i dźwięków.

— Na to zestawienie czekają ci wszyscy, którym słuchanie dźwięków i współbrzmień nie daje żadnych wrażeń wizualnych.

— Odpowiadając dokładniej na pańskie pytanie dotyczące kontynuowania mojej pracy ornitologicznej, muszę powiedzieć, że tej właściwie nigdy nie przerwałem. Najpierw notowałem śpiewy ptaków francuskich, klasyfikując je według miejsca zamieszkania, to znaczy — ptaki górskie, leśne, wodne, morskie. Po ptakach Francji zająłem się ptakami Japonii, a następnie Stanów Zjednoczonych, czego owocem było skomponowanie dzieła *Des Canyons aux Etoiles*. Warto dodać, że ptaki Nowej Kaledonii są cudowne, całkiem nie znane, nadzwyczajne — są to najpiękniejsze ptaki świata. Ja znam już bardzo dobrze te ptaki i tę ziemię nad Pacyfikiem, gdzie — o dziwo — mówią po francusku.

— W Nowej Kaledonii?

— Obok Nowej Kaledonii jest kilka wysp, zwanych Trzema Pajotami i Wyspą Chleba. Tam właśnie, na wys-

pach, żyją te cudowne ptaki. Studiowałem szczególnie ich śpiewy, znajduje się to także w moim *Traktacie o rytmie*. Wracając do katalogu ptaków: w pierwszym z nich uhonorowałem ptaki mego ojczystego kraju. Jak Pan wie, Francja jest krajem bardzo różnorodnym; mamy wybrzeże, które przypomina Anglię, regiony przypominające Szwajcarię, Hiszpanię, Austrię i Niemcy, mamy Ocean, wielkie góry, wieczne śniegi, winnice — wszędzie inny pejzaż i inne ptaki. *Katalog ptaków* zawiera 13 utworów, uwzględniających 13 prowincji, ale istnieją przecież inne prowincje, których „nie zrobiłem”, chociaż przebadalem teren; zanotowałem śpiewy ptaków, ale nie stworzyłem muzyki, bo zabrakło mi na to czasu. Chciałbym bardzo przed śmiercią zrealizować drugi katalog, ale nie wiem, czy zdążę. Potrzeba bowiem na to jeszcze dziesiątek lat. W każdym razie kontynuuję zapisywanie ptasiego śpiewu, w prowincjach francuskich i za granicą. W roku 1976 byłem w Delfach, w Grecji, aby notować niebieskie kosy, które zwłaszcza tam zamieszkują. Czy słyszał Pan o niebieskim kosie?

— Nie. Znam tylko czarnego.

— Istnieje inny ptak, którego nazywają niebieskim kossem. Jest ciemnoniebieski, jakby aksamitny, o odcieniu fioletowym — jest to bardzo ładny odcień niebieskiego. Niewiele śpiewa i nie jest z tej samej rodziny co kos czarny. Różni się od niego znacznie, jest to raczej rodzaj rudzika. Żyje wyłącznie na skałach, dlatego nazywają go „monticale”, w szczególności w Delfach, na Parnasie oraz na górze Kurfis. Niebieskie kosy kursują między tymi dwiema górami. Ich śpiew jest też bardzo różny od śpiewu kosa czarnego, jest to śpiew, na który wpływ miały góry, co sprawiło, że barwa głosu jest znacznie czystsza, a śpiew bardziej naiwny i prosty, lecz niezwykle piękny. Umieściłem go w swoim *Katalogu ptaków*. Dotychczas słyszałem go w trzech różnych miejscach; najpierw w Banyuls, w Pirenejach, na skałach pomiędzy winnicami, a morzem. Potem w Les Beaux de Provence, na południu Francji. Jest to skalista ostroga, miejsce, które nazywają Val d'Enfer (Piekielną Doliną), niezwykle, ze skałami o formach fantastycznych, pełnych dziur i szczelin. Kosy zamieszkują w tych szczelinach. Delfy to ich trzecia siedziba. Jak Pan widzi, nigdy nie zaprzestałem tego zaję-

cia. Każdego roku na wiosnę kontynuuję notowanie. Jest to mój zawód, moja pasja, robię to stale.

Mam jeszcze inną pasję, osobliwą i bardzo kosztowną. Nie należałoby o tym zbyt głośno mówić, bo kosztuje ona bardzo drogo i może się wydać okropna: zamiłowanie do kamieni szlachetnych. Wiąże się to zapewne z moim umiłowaniem barw. Zaczęło się od podarunków, potem dopiero zacząłem je kupować. Otrzymałem w prezencie kilka bardzo ładnych kamieni, o pięknych barwach. Lubię patrzeć na opal, obserwować mnóstwo kolorów poruszających się w środku. Przypomina to muzykę...

— Czy zamiłowanie do kolekcjonowania kamieni szlachetnych wynika stąd, że nie można kolekcjonować barw czy też zamknąć w szufladzie tęczy?

— Być może. Moja miłość do kolorów ma długą historię. Opowiem ją Panu pokrótce. Wie Pan zapewne, że dzieciństwo spędziłem w Grenoble. Ale po I wojnie światowej mój ojciec został mianowany profesorem angielskiego w Paryżu, w Liceum im. Karola Wielkiego. Moja matka była poetką, nawet bardzo wybitną poetką, a więc oboje byli ludźmi wykształconymi. Po przybyciu do Paryża natychmiast zaprowadzili nas — mnie i mojego brata — wszędzie tam, skąd mogliśmy czerpać kulturę: do Opery, na koncerty „Colonne”, do Luwru, do Muzeum Luksemburskiego, do katedry Notre-Dame, do Sainte-Chapelle. Sainte-Chapelle stała się dla mnie olśnieniem; to pomieszczenie prawie bez murów, gdzie widać tylko wielkie połacie witraży, gdzie płyną strugi fioletu, czerwieni, błękitu, gdzie jesteśmy całkiem „oblani” kolorami. Mały, dziesięcioletni zaledwie chłopiec został porażony witrażami Sainte-Chapelle! To wrażenie było tak silne, że pozostało na zawsze. Kiedy pisałem *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, dzieło zamówione przez ministra Malraux, zapytał mnie on, gdzie życzyłbym sobie prawykonania? Odpowiedziałem: w Sainte-Chapelle. Irzeczywiście pierwsze wykonanie *Et exspecto* odbyło się tam, w maju czy w czerwcu o godzinie 11 rano, w słońcu przenikającym przez witraże, dzięki czemu wszyscy instrumentalisci stali się fioletowi, czerwoni, niebiescy — było to nadzwyczajne! Ta miłość do witraży mi pozostała i z czasem nawet wzrosła; kocham witraże w Chartres, Bourges, wszystkie wielkie witraże katedr francuskich.

Kiedy miałem 20 lat, spotkałem malarza Szwajcara — nazywał się Blanc-Gatti — który cierpiał na zaburzenia nerwu wzrokowego i słuchowego. Te dwa nerwy były u niego połączone, w związku z czym, kiedy słuchał muzyki, odbierał równocześnie wrażenia kolorystyczne wzrokiem. Owe wrażenia nakładały się na przedmioty otaczające. Nie będąc wariatem ani chorym, czując się bardzo dobrze, widział przedmioty otaczające w ten sposób, że ponad każdym z nich unosiły się kolorowe koła. Na przykład patrząc tutaj na krzesło czy fortepian i słuchając równocześnie muzyki, zobaczyłby dookoła nich kręgi czerwone. Ów malarz próbował malować te przedmioty tak, jak je widział, co było bardzo osobliwe.

— Zdaje się, że także robił malarskie tłumaczenia pańskich utworów.

— Nie, tego nie robił, robił to ktoś inny. Ja natomiast, słuchając muzyki, widzę także barwy, ale nie oczami, ponieważ nie jestem chory na synestezję. Widzę je niejako w głowie, ale mimo to bardzo wyraźnie — te same kompleksy dźwięków wywołują te same kolory. Ciekawe jest także i to, że są to te same formy, które widział mój przyjaciel malarz i które widzą, jak sądzę, wszyscy ludzie doświadczający tych wrażeń: są to formy spiralne, koliste, w kształcie cyfry 8 lub litery s, obracające się szybko. Na obrazach, które mam w domu, jest to niestety niewidoczne, ale to, co ja widzę, obraca się w takim tempie jak muzyka, porusza wraz z muzyką. Dlatego jest to tak trudne do wytłumaczenia. Mogę tylko zapewnić, że jest to zjawisko bardzo piękne.

Próbowałem w moim *Traktacie* ustanowić stosunki między kompleksami dźwięków i barw. Określony kompleks dźwięków rodzi określony kompleks barw. Na przykład: jedno współbrzmienie daje złoty, śnieżnobiały i pomarańczowy; drugie — niebieski, fioletowy, z małymi gwiazdkami w środku. Ten sam zestaw dźwięków daje zawsze przy powtórzeniu ten sam zestaw kolorów — jak mówią malarze — „degradowany” w kierunku białego; co znaczy, że zestaw barw pozostaje ten sam, ale jaśniejszy, bledszy. Jeśli, przeciwnie, współbrzmienie zostanie przeniesione do oktawy niższej — będzie ciemniejsze, zostanie przytłumione przez czerną. Ale jeśli w tym współbrzmieniu nastąpi zmiana o pół tonu —

barwa natychmiast się zmieni. Następny półton znów zmieni całe współbrzmienie, a zatem do jednego współbrzmienia można wprowadzić w ten sposób 12 zmian. Przenosząc te zmiany w oktawy wyższe i niższe, otrzymamy szereg odpowiednich odcieni coraz jaśniejszych i coraz ciemniejszych.

— Czy kojarzenie dźwięków z barwami jest u Pana zdolnością wrodzoną, czy też nabytą? I — o ile może Pan to sam stwierdzić — w jakim stopniu zawdzięcza je Pan naturze, a w jakim stopniu wyobraźni?

— W każdym razie nie jest to na pewno choroba, chociaż samo zjawisko mógłby wyjaśnić tylko lekarz, fizjolog albo psychoanalityk. Dla mnie jest to sprawa realna, fizyczna i bynajmniej nie absurdalna. Można najwyżej dodać, że istnieje tu możliwość pewnego błędu, pochodzącego z edukacji, wrażeń literackich, wspomnień z dzieciństwa itd. Sądzę, że opisane tu zdarzenie z witrażami stanowi część tych doświadczeń, że w jakiś sposób zmienia ono mój stosunek do barw. Nic na to nie poradzę, że urodziłem się w określonym środowisku, że jestem Francuzem, że moi rodzice byli literatami, że oglądałem w dzieciństwie witraże. Ale niezależnie od tego pozostaje zjawisko fizyczne, które może wyjaśnić tylko lekarz.

— Skoro nikt inny nie jest zdolny do tego, aby widzieć Pańską muzykę w kolorach, i skoro nie można się tej umiejętności nauczyć, jedynie Pan sam mógłby coś tutaj pomóc, tworząc utwór audiowizualny, podobnie jak to zrobił Skriabin i paru innych kompozytorów...

— W moim wypadku jest to niemożliwe. Znam osoby, które próbowały to zrobić za pomocą specjalnych instrumentów, ale nie działają one dość sprawnie, aby przedstawić to, co „widzą”, słuchając — na przykład — dzieła symfonicznego. Wszystkie dźwięki — mocne i słabe, wysokie i niskie, długie i krótkie — są tam w ciągłym ruchu. To wszystko stale się porusza. Wraz z nimi poruszają się tysiące barw. Jest to ruch tak szybki, barwy tak przelotne — jak chciałby Pan to wszystko pokazać?

— Sądzę, że byłoby to możliwe przy pomocy komputera i filmu. Istnieją zresztą takie filmy, w których obraz zmienia się bardzo szybko, zarówno jeśli idzie o formy, jak i barwy.

— Ja także widziałem takie filmy, zrobiono już wiele

filmów barwnych z muzyką, ale żaden z nich mnie nie zadowolił. Chyba najlepiej robił to Walt Disney, który poza kreskówkami próbował też pokazać na ekranie relacje dźwiękowo-kolorystyczne. Niekiedy mu się to udało, ale nie dłużej niż przez 30 sekund. Bardzo trudno uzyskać ścisłą odpowiedniość dźwięku i barwy przez cały czas. Sądzę, że jest to w ogóle niemożliwe. Może będzie możliwe za 50 lat. Istnieją już lekarze, chemicy, fizjologowie, dokonujący w tej dziedzinie prób. Gdy w pełni zrozumieją, jak to się dzieje, może wówczas będą mogli wyprodukować odpowiednie instrumenty.

— W toku naszej rozmowy ujawnił Pan jeszcze jedno swoje zamiłowanie: do kamieni szlachetnych. Czy pozostały jeszcze jakieś inne ukryte pasje Messiaena, nie znane szerszemu ogółowi?

— Ponieważ od pewnego czasu studiuje teologię, zajmuję się trochę astronomią. Lubię badać gwiazdy — jest to zajęcie bardzo przyjemne i odprężające. Mam piękne książki astronomiczne, ze wspaniałymi ilustracjami. Przeoglądam je często i w niektórych moich utworach można znaleźć tego ślady. Na przykład w *Harawi* widać, że wszystko, co się tam znajduje, jest widziane po trosze z astronomicznego punktu widzenia. Tę samą myśl podjąłem w moim dziele *Des Canyons aux Etoiles*, zwłaszcza w części dedykowanej Aldebaranowi, który jest jedną z najpiękniejszych gwiazd, silnie błyszcząca i bardzo świetlista; przy tym ma piękną nazwę.

— Nie mówiliśmy jeszcze dotychczas o Messiaenie jako piewcy miłości...

— Jest to bardzo ważna strona mojej twórczości. Zauważył Pan zapewne, że w wielu poematach miłosnych, we wszystkich *Tristanach* i *Izoldach*, miłość jest przede wszystkim uczuciem ludzkim. Ale na przykład u Szekspira w *Romeo i Julii* 16-letnia zaledwie, zakochana Julia mówi: „Moja miłość jest wielka jak morze”. A w poematach celtyckiego barda Taliezina wszystkie postacie przedstawione są jako drzewa; jest tam słynna bitwa drzew; każde drzewo przedstawia kogoś, kogo można zidentyfikować. Sądzę, że to pomieszanie miłości z elementami kosmosu czy natury, gwiazd czy drzew, ma pochodzenie metapsychologiczne. Przemiana indywiduum ludzkiego w ptaka, motyla, w drzewo, w gwiazdę — mo-

że być uważana za trochę naiwny czy nawet idiotyczny przesąd, lecz na tym właśnie opiera się niemal cała poezja miłosna. Zjawiska natury, zwierzęta czy obiegowe przedmioty przetwarza ona w symbole. I ja to samo robię w mojej muzyce.

— Z pańskich wypowiedzi wynika, że spośród swoich wielkich kolegów największą sympatią darzy Pan Debussy'ego, Wagnera, Chopina, Berlioza. Najbardziej uzasadniona, bo widoczna w pańskiej młodzieńczej twórczości, wydaje się tu sympatia do Debussy'ego, najmniej zrozumiała — sympatia do Berlioza, z którym powinowactwo nie jest w Pana twórczości łatwo dostrzegalne. Proszę zatem o wyjaśnienie jej motywów.

— Berlioz jest mi bliski przede wszystkim dlatego, że dzieciństwo spędziłem w Grenoble. Jest zresztą dwóch ludzi, których bardzo lubię dlatego, że pochodzą z tego regionu: Berlioz i Champollion — uczoney, który odczytał hieroglify egipskie. Jako młody chłopiec nasłuchiwałem się dużo o tych dwóch postaciach i miało to na mnie duży wpływ. Mając 7 czy 8 lat przegrywałem sobie na fortepianie *Potępienie Fausta*, sam śpiewając wszystkie role. Już wówczas miałem wstręt do uporządkowania, przejrzystości, ducha kartezjańskiego, typowo francuskiego racjonalizmu. Berlioz był muzykiem niekonformistycznym, niefrancuskim, nieuporządkowanym, ponieważ był romantykiem, postacią przerażającą i porażającą — jak sam o sobie mówił. W tym punkcie byłem całkowicie bratem Berlioza.

Byłem także wielbicielem Champolliona, do tego stopnia, że czytając jego życiorys płakałem; odczytanie hieroglifów było bowiem dla mnie rzeczą równie nadzwyczajną, jak lądowanie pierwszych ludzi na Księżycu. Nie wiem, czy Panu wiadomo, że ten człowiek mając lat 14 mówił już bodajże dwudziestoma językami — znał m.in. hebrajski, grekę, łacinę czy nawet chiński, a co najwspanialsze — był jedynym człowiekiem mówiącym po koptyjsku. Równie nadzwyczajne jest to, że Champollion dokonał swego odkrycia w ciągu jednego dnia; umarł zresztą wkrótce potem. Wielu jego poprzedników nie potrafiło odczytać hieroglifów, bo te znaki wymawiali po grecku. Nie pojmowali też przejścia od obrazków do liter i od liter do dźwięków. Reminiscencją tego niezwykłego zda-

zenia jest mój alfabet muzyczny, wprowadzony w *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. Napisał pan w jakimś artykule, że pisząc etiudę *Mode de valeurs et d'intensités* otworzyłem drzwi, przez które już sam nie przeszedłem, lecz przeszli inni. Podobnie było z moim „językiem porozumiewawczym”. Jest to prawdopodobnie akt szaleństwa, ciekawego i zabawnego jako zajęcie... Byłem szczęśliwy zajmując się tym, ale nie myślę już tego powtórzyć — zrobiłem to tylko raz. Usłyszałem zresztą z tego powodu sporo zarzutów, zwłaszcza w Niemczech. Pani Rössler, organistka z Düsseldorfu, zorganizowała publiczny wywiad, w czasie którego wiele osób stawiało pytania i większość z nich mnie atakowała. Atakowano ów język nie ze względu na jego szczególną odmianę (czego, jak sądzę, nie rozumiano), lecz dlatego, że usunąłem rodzajniki, przysłówki, wszystko to, co jest drugorzędne, i oznaczyłem tylko sens słów, rezygnując ze stosowania etykietek: to jest accusativus, to dativus, a to genetivus, jak to jest praktykowane w wielu językach dawnych i nowożytnych. Zarzucano mi, że szukam dźwięków odpowiadających wybranym wyrazom, z czego powstają absurdalne tematy muzyczne, że przy zastosowaniu takiej metody nie kompozytor, lecz przypadek tworzy muzykę. Odpowiedziałem im w ten sposób: nie wybrałem byle jakich słów, lecz takie, z których powstaje ciekawa muzyka.

Dziś mogę dodać, że *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* nie jest jedynym utworem, w którym użyłem „języka porozumiewawczego”. Zrobiłem to także w dziele zatytułowanym *Od kanionów do gwiazd*, napisanym po podróży po Stanach Zjednoczonych, w szczególności w dwóch jego częściach. W jednej z nich oparłem się na tekście greckim hymnu *Święty Boże, święty mocny, święty a nieśmiertelny*. Jest to wspaniały tekst w każdym języku, ale najpiękniej brzmi po grecku i grecki tekst daje najpiękniejszy rezultat muzyczny. Drugi tekst — to scena z Księgi proroka Daniela, o królu Baltazarze, który zobaczył na murze trzy słowa, skreślone niewidzialną ręką, bodajże po babilońsku: „mane, tekel, fares”. Te słowa dają w moim poemacie wspaniały temat. To ciekawe, że nawet z nut zestawionych przypadkowo można zrobić coś pięknego, jeśli się to odpowiednio prze-

stawi, zinstrumentuje, ubarwi. Przykładem jest tu nasz ojciec Bach w swoich chorałach organowych, które — chociaż oparte na tematach protestanckich i tak bardzo proste — są być może najbardziej oryginalną częścią jego twórczości. Ta więcej niż prostota skłoniła Bacha do stworzenia nadzwyczajnych kontrapunktów i nowoczesnych harmonii, dzięki którym chorały stanowią także najbardziej postępową część jego twórczości.

— W *Méditations sur le Mystère de la Ste Trinité* poza swoim „językiem porozumiewawczym” stosuje Pan także technikę motywów przewodnich. Leitmotivami są tu czasowniki posiłkowe „być” i „mieć” oraz temat Boga. Czy stworzonego wówczas „tematu Boga” zamierza Pan używać odtąd zawsze, kiedy w Pańskiej muzyce będzie mowa o Bogu?

— Nie sędzę. Ale w dziele poświęconym Trójcy Świętej jest to oczywiste, bo przecież Trójca Święta to Bóg. Jest to jedyna rzecz, której nie można było dotknąć inaczej, jak tylko poprzez temat. Wiadomo też, że żadnym językiem nie sposób się posługiwać bez takich pojęć, jak „być” i „mieć”. Druga rzecz niezbędna to przeczenie; potrzeba było jeszcze małego motywu wyrażającego ideę negacji, stworzyłem zatem także taki trzynutowy motyw.

— Z tego, co Pan powiedział, wynika, że Messiaen nie uważa *Méditations* za swoje najbardziej udane dzieło. Który swój utwór ceni Pan najbardziej?

— Sędzę, że najważniejszym moim dziełem jest oratorium *Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ*.

— Oratorium to powstało na zamówienie portugalskiej fundacji Calouste Gulbenkian¹. Czy użycie w nim łacińskich tekstów było warunkiem związanym z zamówieniem, czy jest to własny Pański wybór?

— Pani de Azeredo Perdigao pozostawiła mi w tym względzie pełną swobodę.

— Wszystkie swoje dotychczasowe utwory wokalnie-instrumentalne, z wyjątkiem skomponowanego jeszcze przed wojną motetu *O sacrum convivium*, pisał Pan do tekstów francuskich. Co skłoniło Pana do wyboru łaciny przy komponowaniu tego najobszerniejszego dzieła oratoryjnego?

¹ Fragmenty tych rozmów, dotyczące *Transfiguration* i muzyki polskiej, zostały opublikowane w „Ruchu Muzycznym” (nr 18/19, 1978).

— Przede wszystkim to, że bardzo lubię łacinę. Uważam ją za jeden z najmocniejszych języków dawnych i obecnych. Języki dawne mówiły wiele rzeczy za pomocą bardzo małej ilości słów. Być może, jeszcze mocniejsze pod tym względem niż łacina były grecki, hebrajski i sanskryt. Są to języki, w których słowa mają niekiedy kilka znaczeń; znaczenie bezpośrednie i symboliczne, ukryte pod spodem. Należy tu także chiński, a raczej jeden z chińskich, bo istnieje kilka chińskich języków. Bodajże najbogatszym ze wszystkich jest sanskryt, którego niestety nie znam, ale wiem, że w sanskrycie słowo, które wyraża, na przykład, linię krzywą, obejmuje swoim znaczeniem wszystkie rzeczy półkoliste, a więc sierp księżycy, łagodny wierzchołek góry, pierś kobiety, a także czynności zaczęte i nie skończone — wszystko, co może mieć jakiś związek z półkolem. Łacina nie jest tak mocnym językiem, ale jest jednak znacznie mocniejszym niż francuski. Nader charakterystycznym przykładem jest tu sławny psalm *De profundis*. Po francusku jego tekst brzmi następująco: „Des profondeurs de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur” („Z głębokości otchłani wołam do Ciebie, Panie”). Potrzeba aż dziesięciu słów francuskich, aby wyrazić to, co w łacinie wyraża się tylko trzema słowami: „De profundis clamavi”. Mówiąc to samo szybciej, mówimy mocniej — siła ekspresji wypowiedzianych słów jest wówczas o wiele większa.

— Teksty *Transfiguration* zostały zaczerpnięte z różnych źródeł. Czym kierował się Pan w doborze cytatów?

— Wybrane teksty składają się na ciąg rozmyślań teologicznych. Zostały ułożone i zgrupowane w taki sposób, aby dowodziły pewnych prawd. Wybrałem je bardzo starannie, wykluczając inne teksty.

— *Transfiguration* stanowi dla mnie syntezę Pańskiego stylu, ogniskują się tu bowiem wszystkie kierunki Pana zainteresowań. Są w tym dziele bardzo złożone, charakterystyczne dla Pana struktury rytmiczne, figury oparte na rytmach hinduskich, stopach greckich. Znalazł tu zastosowanie pański system modalny, rozlegają się śpiewy ptaków i jest obecny chorał gregoriański. Ten ostatni wysuwa się na plan pierwszy, bo jego obecność odczuwa się nie tylko w ustępach śpiewanych, lecz także w recytowanych...

— *Transfiguration* uważam za najważniejsze ze wszystkich moich dzieł. Znaleźć tu można rzeczywiście wszelkie aspekty mojej muzyki: religię, miłość, śpiew ptaków, poszukiwania rytmiczne, rytmy hinduskie. To dzieło mogłoby się też stać końcowym przykładem nutowym mego *Traktatu o rytmie*. Poza tym można tu znaleźć przykłady do wszystkich pozostałych rozdziałów tego traktatu — obejmuje wszystko, co zrobiłem w dziedzinie rytmu. W recytatywach nie ma wprawdzie autentycznego chorału gregoriańskiego, ale są autentyczne neумы — *porrectus, torculus* itd., więc można by to rzeczywiście uznać za chorał, oczywiście zmodernizowany. Jest to także dzieło o bardzo intensywnej kolorystyce...

— Kolorystyka to Pana specjalność najbardziej tajemnicza, bo kojarzenie określonych dźwięków z określonymi barwami jest właściwością bardzo rzadko spotykaną. Wiemy już, jak ten proces przebiega, ale w *Transfiguration* pojawia się pewna nowość: pojawiają się tam, wedle Pana własnych informacji, „barwy modalne”. Czy jest to przenośnia dotycząca brzmień, czy też chodzi o konkretne kolory, a jeśli tak — gdzie ich należy szukać?

— Napisałem to w partyturze...

— Nie, nie ma tego tam...

— Owszem, podałem, na przykład, że pod koniec piątej części pojawia się kolor czerwony i złoty...

— Napisał Pan to tylko w tekście komentarza, nie wskazując dokładnie odpowiedniego miejsca w partyturze.

— W partyturze informacje kolorystyczne podałem tylko w jednym utworze orkiestrowym — *Les Couleurs de la Cité Céleste*, i w jednym fortepianowym — *Canté-yodjayâ*. Robię to bardzo rzadko, gdyż większość ludzi i tak tego nie dostrzega. Poza tym — jak Pan wie — owe barwy nigdy nie występują pojedynczo, lecz zawsze w grupowaniach, a w dodatku są, wraz z muzyką, w ciągłym ruchu.

— Czy poza rysami charakterystycznymi dla całej Pańskiej twórczości wprowadził Pan w *Transfiguration* jakieś nowe elementy techniki kompozytorskiej?

— Tak. Zawsze kiedy występuje tutti orkiestrowe w połączeniu z chórem (*fortissimo*), stosuję 12 dźwięków ułożonych nad sobą piętrowo. Nie są to ani klastery, ani

serie. Osobliwe jest to, że brzmią one konsonansowo. Ucho odnosi wrażenie, że są to akordy doskonałe, że względu na szczególne rozmieszczenie 12 tonów. Na pierwszy plan zostały wysunięte tercje wielkie, cała reszta otacza je jako harmonia uzupełniająca. W rezultacie daje to brzmienie nadzwyczaj wesołe, radosne i naturalne, wcale nie dysonansowe.

— Poza *Transfiguration*, do jakich swoich dzieł przywiązuje Pan szczególną wagę?

— Z „ptasiego” punktu widzenia najważniejszym moim dziełem jest *La Fauvette des jardins*. Ten bardzo długi utwór, trwający około 45 minut, jest dla mnie najważniejszy także dlatego, że przedstawia mój ulubiony pejzaż. Pejzaż, który niejako do mnie przynależy. Dużą wagę przywiązuję też do mojego przedostatniego dzieła, *Od kanionów do gwiazd*. Utwór ten napisałem po zwiedzeniu najpiękniejszego — jak sądzę — zakątka Stanów Zjednoczonych: Grand Bryce Canyon, Celabrik i Zion Park. Te trzy kaniony są do siebie podobne, więc opowiem Panu o Grand Bryce Canyon. Jest to dolina wyżłobiona w ten sposób, że skały przybrały formy fantastyczne: lwów, sfinksów, czaszek, baszt, minaretów, mauzoleów. Jest to tym bardziej niezwykle, że te skały mają kolor czerwony. Cały ten kraj jest czerwony — wiele kilometrów skał czerwonych, czerwono-fioletowych, czerwono-pomarańczowych — naprawdę coś czarodziejskiego! Cudowne jest także to, że można zobaczyć ten pejzaż z góry, dostając zawrotu głowy od oglądanych w ten sposób przepaści i otchłani. Ale można też zejść w dół, znaleźć się w środku, i idąc górskimi ścieżkami, widzieć niebo i gwiazdy nad sobą wysoko w górze, znajdując się na samym dnie...

— Nie ma tam wody?

— Nie, nie ma już tam wody. Woda stamtąd odeszła, pozostał niezwykle pejzaż i ptaki — rzecz całkiem unikalna w świecie. Na temat tego pejzażu i tych ptaków napisałem wielki utwór na fortepian, róg, ksylofona, dzwony i orkiestrę — *Des Canyons aux Etoiles* — a więc „od dna kanionów wznosząc się aż do gwiazd”.

Jest to zatem właściwie dzieło religijne, gdyż tematem jest rzecz materialna, wznosząca się do Boga. Z tego punktu widzenia szczególnie ważna jest część zatytułowa-

wana *La Griffe du bois* — jest to nazwa amerykańskiego ptaka — gdzie słycać ten sam temat w dwóch postaciach: pierwsza postać — bardzo wesoła, bardzo rześka, żywa — przedstawia nas takimi, jakimi jesteśmy teraz, ze wszystkimi naszymi wadami, błędami. Następnie ten sam temat zostaje „uduchowiony”, grany przez róg z tłumikiem, w harmonii niezwyklej: dźwięki są tam bardzo długie, bardzo spokojne, jakby niebiańskie — przedstawiają nas takimi, jakimi chcielibyśmy być. A więc: człowiek taki, jakim jest teraz, a następnie człowiek zmartwychwstały — piękny, bez wad. Jak Pan widzi, jest to zatem utwór religijny...

— Ostatnim i bodajże największym rozmiarami pańskim dziełem jest opera. Proszę zatem powiedzieć coś o pracy nad nią.

— Być może nie jestem zdolny do napisania opery, ale po otrzymaniu zamówienia od Rolfa Liebermanna postanowiłem, mimo wszystko, spróbować. Tak dużo grałem w sztukach Szekspira w dzieciństwie, tak bardzo kochałem teatr będąc małym chłopcem, że odważyłem się. Tematem jest żywot świętego Franciszka.

— Pozwolę sobie w tym miejscu wtrącić opinię, że cała pańska twórczość jest w moim odczuciu bardzo bliska sztuce teatru, czemu dałem wyraz w tekście napisanym parę lat temu, zatytułowanym *Theatrum Messiaena*. I dodam, że pisząc tamten tekst, nie wiedziałem, że zamierza Pan skomponować operę...

— Dziękuję Panu — ta wiadomość cieszy mnie bardzo i zarazem pociesza.