



**Малина Малинова**

**ТЕМАТА НА МИСТИЧНАТА ЛЮБОВ  
В КЛАВИРНИЯ ЦИКЪЛ  
„ДВАДЕСЕТ ПОГЛЕДА  
КЪМ МЛАДЕНЕЦА ИИСУС“  
ОТ ОЛИВИЕ МЕСИАН**



Академична  
библиотека



АКАДЕМИЯ  
ЗА МУЗИКАЛНО,  
ТАНЦОВО И  
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО  
„ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“  
ПЛОВДИВ

Пловдив, 2024 година

Книга на базата на успешно защитен дисертационен труд и присъдена образователна и научна степен „Доктор“ през 2023 г. в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ на тема: „Темата на мистичната любов в клавирия цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Исус“ от Оливие Месиан“.

**Научен ръководител:**

**проф. д-р Юлиан Куюмджиев**

**Рецензенти и изразили становище:**

проф. д.н. Филип Павлов,

проф. д-р Людмил Петков,

проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак,

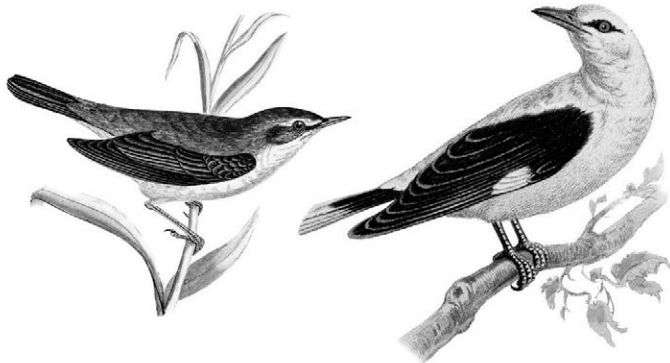
проф. д-р Евгения Симеонова,

проф. д-р Иванка Влаева

---

*На моето семейство*

---



ТЕМАТА НА МИСТИЧНАТА ЛЮБОВ В КЛАВИРНИЯ ЦИКЪЛ  
„ДВАДЕСЕТ ПОГЛЕДА КЪМ МЛАДЕНЕЦА ИИСУС“  
ОТ ОЛИВИЕ МЕСИАН

© доц. д-р Малина Малинова – автор, 2024

© доц. д-р Александър Гьошев – оформление на корицата

Издава – АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив  
Предпечат и печат – Ракурси ООД

ISBN 978-619-7682-39-7 (print)

ISBN 978-619-7682-40-3 (online)

Пловдив, 2024 г.

Настоящото издание се реализира с финансовата подкрепа за научна и художествено-творческа дейност към Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

Книгата е издадена по проект „Академична библиотека 2024“ с ръководител проф. д-р Весела Казашка и се разпространява безплатно.

# Съдържание

УВОД.....	8
ГЛАВА I. НАЧАЛОТО НА ВРЕМЕТО .....	12
1. ДЕТСТВО .....	13
2. ПАРИЖ. В КОНСЕРВАТОРИЯТА .....	21
3. ЦЪРКВАТА <i>LA SAINTE TRINITE</i> . „МЛАДА ФРАНЦИЯ“ .....	31
4. ВОЙНАТА. В ПЛЕН.....	38
5. ОСВОБОЖДЕНИЕ. „СЛУЧАЯТ МЕСИАН“ .....	41
Глава II. СВЕТЛИНАТА НА ВЯРАТА .....	55
1. ТЕОЛОГИЯ НА НАДЕЖДАТА .....	56
2. ТАЙНСТВЕНОТО ОЧАРОВАНИЕ НА (НЕ)ВЪЗМОЖНОСТИТЕ (ТРАКТАТ „ТЕХНИКА НА МОЯ МУЗИКАЛЕН ЕЗИК“) .....	69
3. „ВЕЧНАТА МУЗИКА НА ДЪГАТА“: ФЕНОМЕНЪТ СИНЕСТЕЗИЯ И НЕГОВОТО ПРОЯВЛЕНИЕ ПРИ ОЛИВИЕ МЕСИАН .....	85
Глава III. ПРЕД ОЛТАРА НА МИСТИЧНАТА ЛЮБОВ .....	94
1. СЕСИЛ СОВАЖ И ОЛИВИЕ МЕСИАН .....	95
2. МАРМИОН И МЕСИАН .....	101
3. НУМЕРОЛОГИЧНА СИМВОЛИКА .....	106
4. ТЕМАТИЧНО РАЗВИТИЕ .....	111
ТЕМА НА БОГА .....	113
„Поглед на Отца“ (№ 1) .....	113
„Поглед на Сина към Сина“ (№ 5) .....	115
„Първото причастие на Дева Мария“ (№ 11) .....	119
„Целувката на Младенеца-Иисус“ (№15) .....	125
ТЕМА НА ЗВЕЗДАТА И КРЪСТА .....	133
„Поглед на Звездата“ (№ 2) .....	134
„Поглед на Кръста“(№ 7) .....	138

ТЕМА НА АКОРДИТЕ .....	141
„Поглед на Ангелите“ (№ 14).....	143
„Рождество“ (№13) .....	146
„Поглед на тишината“ (№ 17).....	149
ТЕМА НА МИСТИЧНАТА ЛЮБОВ .....	152
„От Него всичко е създадено“ (№ 6) .....	154
„Поглед на Духа на радостта“ (№ 10) .....	163
„Аз спя, но моето сърце бди“ (№ 19) .....	171
„Поглед на Църквата на любовта“ (№ 20) .....	176
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	195
Библиография .....	203
Приложение 1 .....	209
Оливие Месиан. Програмни бележки в партитурата на „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“ ( <i>оригинален текст на френски език и     превод на български език</i> ).....	209
Приложение 2 .....	215
Дом Колумба Мармион. „Христос в неговите тайнства“ ( <i>Съдържание – оригинален текст на френски език и     превод на български език</i> ).....	215
Приложение 3 .....	217
Сесил Соваж. Разцъфваща душа ( <i>Съдържание – оригинален текст на френски език     и превод на български език</i> ).....	217

*„Да имам пророчески дар и да зная всички тайни,  
да имам пълно знание за всички неща и  
**такава** силна вяра, че да мога и планини да преместя –  
щом любов нямам, нищо не съм.“ [Библия, 2008, стр. 1417]*

**Апостол Павел**  
„Първо послание до Коринтяни“  
(гл. 13:2)



## УВОД

Необходими са смирение и преклонение, за да бъде открената вратата към „Месиания“, необятната Вселена на един от най-великите гении на XX век – Оливие Месиан. Създател на величествените шедьоври „Квартет за края на времето“, „Три малки литургии за Божественото присъствие“, „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“, „Турангалила – симфония“, „Свети Франциск от Асизи“, творецът – мисионер до края на живота си остава верен на призванието да бъде органист в парижката църква *La Sainte Trinité* (Св. Троица). Новаторският музикален език на Месиан предефинира авангардизма на епохата, но креативността му остава неизменно свързана с неговата преданост на Християнската религия. За композитора – католик Вярата е единствената алтернатива срещу духовната безпътица в съвременното общество. Тридесет години след смъртта му (27 април 1992) духовният аспект на неговата естетика не престава да интригува и да предизвиква респект. Изправени пред кошмарните предизвикателства на XXI век, днес повече от всякога ние се нуждаем от мистичната светлина на тази извисена личност, чиято „Музика на Любовта“ е проводник за невидимото присъствие на Бог и път към нашето спасение.

Това изследване е моят смирен опит да изразя дълбоката си благодарност към духа на френския Месия, най-големият пророк в музиката на нашето съвремие. Докосването до неговата необикновена творба ми даде силата да превъзмогна хаоса и студа от срещата ми със смъртта и загубата. Тя ме поведе към прозрението, че Небесната любов е единственото предизвикателство, което можем да отправим към леда на Мрака. Нейният безмълвен език се излъчва пряко от сърце към сърце и преодолява бездната между световите.

Монументалният клавирен цикъл от 20 духовни медитации „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“ (*Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*) е уникално явление в музиката на Месиан: то е първото и единствено религиозно произведение за соло пиано, с което завършва т.н. „религиозен период“ в творчеството на композитора (1944):

*„Plus que dans toutes mes précédentes œuvres, j'ai cherché ici un langage d'amour mystique, à la fois varié, puissant, et tendre, parfois brutal, aux ordonnances multicolores.“* [Messiaen, 1947, preface]

„Повече от всички мои произведения аз търсех тук езика на мис-

**тичната любов** (курсивът мой – М.М.), който е многостранен: едновременно силен и нежен, понякога брутален, с многоцветни структури.“<sup>1</sup>

Теологичната концепция на клавирния шедьовър е базирана върху мистерията на Светата Троица. Тя е вдъхновена от Дом Колумба Мармион, един от най-влиятелните католически теолози на ХХ век. Книгата на ирландския монах-бенедиктинец „Христос в неговите тайнства“ (*Le Christ dans ses Mystères*) става фундаментална опора, върху която Месиан изгражда своята собствена „Теология на надеждата“. Не е изненадващо, че композиторът е силно привлечен от посланието на Мармион и неговата доктрина за Предопределението. И двамата вярват във вечния живот и възможността на душата да изживее най-съвършеното състояние – мистичното тайнство на **Божествената любов**. Става разбираема необходимостта на Месиан да сподели дара на Върховната любов чрез вълшебните вибрации на своята музика. Според него, като естествен посредник между душата и „Последната реалност“, музиката има мощната сила да предизвика катарзисен преход на индивидуалната същност през вратите на смъртта: „Това без съмнение е най-възвишеният, най-естественият и може би единственият аспект на моето творчество, за който не бих съжалявал дори и в часа на моята смърт“. [Самюелъ, 1968, стр. 42]

Изследването е посветено на най-тайнственото от Лицата на Светата Троица – Светия Дух, Духът на Божествената любов. То е фокусирано върху Темата на мистичната любов, която персонифицира предвечното дихание на Бога. Това е фундаментално състояние, което свързва в неделима субстанция Трите Лица на Божественото: Отец, Син, Свети Дух – едновременно обичащи и обичани.

В цикличната композиция на Погледите, освен *Тема на мистичната любов*, преминават още 3 основни теми: *Тема на Бога*, *Тема на Звездата и Кръста* и *Тема на акордите*. Сред изследователите и до днес съществува неяснота относно статуса на *Тема на мистичната любов* сред останалите циклични теми. Недоразуменията са подхранвани от самата трактовка на композитора. В предговора към партитурата (издадена от парижкото издателство *Duran* през 1947 г.) Месиан говори за три основни теми (*le Thème de Dieu, le Thème de l'Étoile et la Croix, le Thème d'accords*). Ако проследим нотния текст, ще уста-

---

1 Всички преводи от английски, френски и руски са мои.

новим, че композиторът обозначава всяка поява на *Тема на любовта* (*le Thème d'amour*) в Погледи № 6 „От Него всичко е създадено“ (*Par Lui tout a été fait*), № 19 „Аз спя, но моето сърце бди“ (*Je dors, mais mon coeur veille*) и № 20 „Поглед на Църквата на любовта“ (*Regard de l'Église d'amour*). Но никъде в авторските ремарки към цикъла тази тема не е дефинирана. Това дава основание на повечето тълкуватели да я класифицират като второстепенна тема, наред с *Тема на целувката* от Поглед № 15 „Целувката на Младенеца Исус“ (*Le baiser de l'Enfant-Jésus*) и *Тема на радостта* от Поглед № 10 „Поглед на Духа на радостта“ (*Regard de l'Esprit de joie*).

През 1954 г., по време на курсове в Музикалното училище на гр. Саарбрюкен (Германия), Месиан прави анализ на няколко от Двадесетте Погледа. Текстът е публикуван много по-късно – през 1995 г. в изданието след смъртта му Том II от „Трактат за ритъма, цвета и орнитологията“ (*Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*) от музикалното издателство *Alphonse Leduc*. Част от него Месиан използва, за да допълни своите програмни бележки от партитурата към записа на „Двадесет погледа към Младенеца Исус“, реализиран от Мишел Бероф през септември – октомври 1969 г. за ЕМІ. Продукцията излиза през 1970 г., промотирана като „*La Voix de son Maître*“. Макар и да не включват пълните анализи, направени 15 години по-рано, авторските ремарки дават по-детайлни подробности за някои от частите. В този текст Месиан за първи път представя *Тема на мистичната любов* като четвърта основна тема. При това той я поставя на второ място след водещата *Тема на Бога*.

В едно от най-авторитетните изследвания на това произведение, „Структурни аспекти на Двадесет погледа към Младенеца Исус от Оливие Месиан“ (*Aspects of structure in Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*), авторът му Дейвид Рогозин обръща внимание на несъответствието между броя на основните теми в увода към партитурата и по-късните програмни бележки към записа на М. Бероф. Неговият въпрос е напълно уместен, но не дава отговор на привидното противоречие в авторската концепция:

„*Не е ясно защо композиторът решава по-късно да наложи второстепенната Тема на любовта в партитурата като една от четирите основни теми, Тема на мистичната любов.*“ [Rogosin, 1996, pp. 211-212]

Да се отговори на този въпрос е трудно, тъй като самият Меси-

ан никъде не споменава причината за това концептуално преосмисляне на тематизма в цикъла. Моята хипотеза е, че се касае за еволюция на Месиановата теологична концепция от гледна точка на сложната Християнска доктрина за Божествената Троица.

Централната догма на Тринитарианството, формулирана в „Символ на вярата“, е приета по време на Първия Никейски събор през 325 г. През втората половина на IV в. Св. Атанасий усъвършенства Никейската формула, утвърдена по-късно през V в. в Южна Франция. Според нея, Бог съществува в Троица: Бог Отец, Бог Слово (Логосът, възплъттил се в Иисус Христос) и Бог Свети Дух. ([https://bg.wikipedia.org/wiki/Света\\_Троица](https://bg.wikipedia.org/wiki/Света_Троица)) С други думи, Християнският Бог е единство от 3 личности, всяка от които обитава другите, свързана с тях чрез вечния стремеж на взаимната любов.

Тринитарианският възглед за един Бог в три лица, които са вечни, всемогъщи и равни, е най-трудно разбираемата идея на Християнското учение, която е недостъпна за човешкия разум и недоказуема по логичен път. Тя се възприема като неразгадаемо тайнство, което може да бъде постигнато само чрез Божествено откровение.

Тази книга е първото теоретично изследване в България, свързано с живота и творчеството на Оливие Месиан в религиозно-философски контекст. В него за първи път се разглежда клавирият цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“ с фокус върху *Тема на мистичната любов*, която символизира Третото Лице на Светата Троица – Светия Дух. Интеграцията на музикалния анализ с религиозния контекст на творбата има за цел по-дълбоко разбиране на музикално – технологичните процеси в Месиановата музика и теологичните послания, скрити в тях. Постигането на синтез между двете сфери дава възможност творчеството на Месиан да се възприеме като своего рода „музикална теология“, а неговата интерпретация да се трансформира в своеобразна „музикална проповед“.

ГЛАВА I  
НАЧАЛОТО НА ВРЕМЕТО

*Enfant, pâle embryon, toi qui dors dans les eaux,  
Comme un petit dieu mort dans un cercueil de verre...*

Дете, блед ембрион, който спи във водите  
като малък, смъртен бог в стъклен саркофаг..  
[<http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/sauvage-cecile>]

**Сесил Соваж**  
из „Разцъфваща душа“  
(Поема № 5)

# 1. ДЕТСТВО (1908 – 1918)

В една келтска легенда се казва, че децата, родени в полунощ, са белязани да бъдат различни от останалите и имат необикновена съдба. Тези същества „не са от този свят“ и притежават мощни магически сили. [Broad, 2005, p. 58] В християнската митология се приема, че Христос е роден в полунощ. В часа на най-непрогледния мрак се ражда **Messias**<sup>1</sup> – спасител, чиято светлина ще озари страдащото човечество, като го изтръгне от бездната на ада. В индийския епос „Бхагават – гита“ митичният герой Кришна се появява на бял свят по вълшебен начин също в полунощ. [Бонгард-Левин, 1982, стр. 287-288] Съгласно доктрината за аватарите в индийската митология, Кришна е инкарнация на Вишну – върховен бог – спасител, който се превъплъщава на земята винаги, когато тя се преизпълва със зло.

Оливие Йожен Проспер Шарл Месиан е роден на 10 декември 1908 г. в Авињон (Прованс). Кръстен е в църквата *Saint-Didier* (Сен-Дидие) в деня на Рождество Христово – 25 декември 1908 г. [Hill, 2008, p. 19]

Невъзможно е да се потвърди с точност часа на раждането<sup>2</sup>, но композиторият вероятно е придавал особено значение на този биографичен детайл, защото грижливо го подчертава в свое интервю:

„*Des Canyons aux étoiles*“ („От каньоните към звездите“) ще бъде изпълнено отново точно на 10 декември 1978 г., това е моят рожден ден, и тъй като аз съм роден в полунощ, то ще свърши в момента на моето раждане.“ [Whats, 1979, p. 8]

Дали Месиан е осъзнавал, че часът на неговото раждане е сигнификатор за „специален статус“?! Детето с „непреодолима и всепобеждаваща“ музикална дарба се появява съвсем неочаквано в род на писатели, поети и учени. Пиер Месиан (13 март 1883 г. – 26 май 1957 г.), известен писател и преводач на Шекспир, по това време преподава английски език в лицей „Фредерик Мистрал“ в Авињон. Същевременно

---

1 Messias (лат.), messie (фр.), messiah (англ.) – месия, спасител; mashiah (евр.) – помазаник

2 Регистърът за ражданията на гр. Авињон удостоверява, че композиторият е роден в 23 ч. Кръщелното свидетелство дава погрешна дата на раждане – 9 декември.

работи и като редактор на литературно списание, когато получава манускрипт на „*Les trois muses*“ („Трите музи“) – сборник с поеми на Сесил Соваж. Известната френска поетеса Сесил Соваж (20 юли 1883 г. – 26 август 1927 г.) е дъщеря на преподавател по история в лицей на град Дин.

Пиер е очарован от „това ярко богатство на ритми, на пейзажи, тази натуралност, естествена и наивна свежест, така женствена...“ [Williams, 1978, p. 2] Следва период на интензивна кореспонденция между двамата. Той е неудържимо привлечен от сложната личност на Сесил, от нейната болезнена чувствителност и трогателна меланхолия. Сесил Соваж произхожда от род на „честни волтерианци“ [Williams, 1978, p. 126], които поставят на пиедестал Волтеровите идеали на разума и познанието за основа на Битието. Поетесата отхвърля всякаква форма на религия, която за нея не е нищо друго, освен „търговско предприятие, спекулиращо с глупостта и невежеството на човешкия род.“ [Williams, 1978, p. 126] Едновременно с това, младата жена изпитва изострена чувствителност към природата и болезнен копнеж да потъне в нея, наслаждавайки се на първичната ѝ сила.

В своите мемоари Пиер описва нарастващата си привързаност към Сесил:

„Странна есен, странна зима на тази 1906 г., ледени мъгли, с една мъчителна меланхолия, със Сесил Соваж в центъра на всичките ми дни! Това бе една обсебеност. Как можех да живея далече от нея? Ние си пишехме сега всяка седмица дълги писма, в които думата **приятелство** означаваше: любов, очакваща подходящ момент да се изрази.“ [Williams, 1978, p. 2]

На 8 септември 1907 г. двамата сключват брак. В биографията си за Оливие Месиан П. Мари уточнява генеалогията на композитора: „...шампанец и фламандец от страна на бащата, провансалец от страна на дядото по майчина линия, макар че майка му е родена в Ла Рош-сюр-Йон. [Williams, 1978, p. 5]

Месиан намира своя фламандски произход „...реален, но далечен: води назад повече от два века. Но ако е вярно, че фламандското изкуство е пълно с мистерия и фантазия, то аз нося в себе си любов към всички мистериозни и чудесни неща: доказателство за това е моята любов към Шекспир и това, че по-късно пресъздадох качествата на *Les Corps glorieux* („Тела нетленни“). [Williams, 1978, p. 5]

В деня след годишнината от сватбата им Пиер открива първата поема на Сесил от нейния бъдещ сборник *L'âme en bourgeon* („Разцъфтяваща душа“). Тази стихосбирка майката на Оливие пише по време на своята бременност с него. Очаквайки още нероденото си дете, тя мислено разговаря с него, като изразява смесени чувства на гордост и страх едновременно. За това, че адресира стиховете си към своя бъдещ син, Сесил Соваж не е имала никакво съмнение:

*Personne ne sera comme un fils né de moi  
M'aura donné le sens de la terre et des bois...*  
[<http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/sauvage-cecile>]

„Никой не ще узнае как синът, роден от мен  
Ще ми даде усещането за земята и горите...“

По един мистериозен начин Сесил знае не само пола на бъдещото си бебе. Като добра фея-орисница тя се вслушва в дълбините на утробата си и отправя своето пророчество към неговата душа:

*Je souffre d'un lointain musical que j'ignore* [Broad, 2005, p. 67]

„Страдам от една далечна музика, която не познавам.“

*Voici tout l'Orient, qui chante dans mon être –  
Avec ses oiseaux bleus, avec ses papillons.*  
[<http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/sauvage-cecile>]

„Ето целият Ориент, който пее в моето същество –  
със своите сини птици, със своите пеперуди.“

Поемите поразяват с огромна тъга и предчувствие за самотата в деня, когато детето ще се отдели от нея и ще заживее собствения си живот:

*Les jours que je vivrai isolée et sans flamme,  
Quand tu seras un homme et moins vivant pour moi,  
Je reverrai les temps où j'étais avec toi,  
Lorsque nous étions deux à jouer dans mon âme.*  
[<http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/sauvage-cecile>]

„В дните, когато ще живея самотна и без плам,  
Когато ти ще бъдеш мъж и много далечен за мен,  
Ще сънувам времето когато бяхме заедно  
Тогав бяхме двама играещи в моята душа.“



Когато този ден настъпи, любящото майчино сърце знае, че ще го съхрани завинаги в топлината на своята нежност:

*Il est né, j'ai perdu mon jeune bienaimé  
Je le tendais si bien dans mon âme enfermé.  
Je le laissais jouer et tisailler mes tresses.*  
[<http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/sauvage-cecile>]

„Той се роди, аз загубих своя малък любим.  
Затворих го така добре в заключената си душа.  
Оставих го да си играе там и да сплита моите коси.“

Години по-късно, в предговора към преиздадената през 1986 г. *L'âme en bourgeon* („Разцъфваща душа“) Месиан ще напише с благодарност за безценния майчин дар:

„Много съм горд с тази книга, повече от всички концерти, които жалонираха моята кариера. *L'âme en bourgeon* („Разцъфваща душа“) е моята най-ценна почетна титла, защото е написана за мен през 1908 г., докато моята майка ме е очаквала... “. [Massip, 1996, p. 8]

Наивното детско обожание на Месиан към неговата майка прозира в есе без дата, написано от нея през 1917 г., когато Оливие е на около 9 години. Там Сесил споделя, че момчето нарича себе си „Розов конник“, а нея негова муза, „дамата на неговите мисли“. Когато му чете стихове от *L'âme en bourgeon* („Разцъфваща душа“) и му разкрива, че е написала поемите за него, момчето възкликва възторжено:

„Маман, ти си поет като Шекспир. Като него ти имаш слънца, планети, мравки, скелети, които плашат. Аз харесвам всичко, което ме кара да се плаша“. [Broad, 2005, p. 69]

Една от най-ранните биографии на композитора, която датира от 1933 г. е написана от самия него в програмата за първото изпълнение на „*Le Tombeau resplendissant*“ („Сияеща гробница“) и започва така:

„О. Месиан е роден в Авиньон на 10 декември 1908 г. Той е син на поетесата Сесил Соваж, която написа за неговото раждане поемата *L'âme en bourgeon* („Разцъфтяваща душа“). [Massip, 1996, p. 9]

От този момент нататък Месиан винаги ще поставя името на своята майка в началото на всяка от следващите си биографии. Силната фиксация върху майчината фигура Месиан обяснява с дългото отсъствие на баща му, мобилизиран по време на Първата световна война (1914-1918 г.)

По това време Сесил заедно с Оливие и по-малкия му брат Ален (30.08.1912 г. – 10.05.1990 г.) се преместват да живеят в Гренобъл при нейни роднини. По-късно Месиан признава, че това са най-важните 5 години в неговия живот, оказали се решаващи за формиране на личността му. В реч, произнесена по повод на провъзгласяването му за почетен гражданин на Гренобъл, композиторът споделя развълнувано:

„Бях на 5 години, когато пристигнах в Гренобъл, на 10 години си заминах... Но никога няма да забравя неговите прекрасни планински пейзажи... В Гренобъл аз открих, че съм музикант.“ [Hill, 2008, p. 25]

Месиан често прави аналогия между себе си и един от своите детски кумири – Ектор Берлиоз. Берлиоз е роден в Дофине до Гренобъл – мястото, което Месиан приема за истински роден дом. Рождените дати на двамата се разминават само с един ден. Берлиоз е роден на 11 декември 1803 г. Изненадващо е сравнението, което Месиан прави със своя велик предшественик: „Аз не съм френски картезианец, аз съм французин от планините като Берлиоз“. [Broad, 2005, p. 75]

И още: „Аз съм роден в Авиньон по случайност. (...) Изобщо не съм впечатлен от Юга, но обичам страстно планините и особено тези на Дофине.“ [Williams, 1978, p. 6]

Композиторът не веднъж ще черпи вдъхновение от незабравимото усещане за ресне във висините над разстилащите се планински вериги. Тяхната свръхестествена мощ е подчертана от фона на „потресаващите изгреви и залези“ в Дофине.

„Като Берлиоз... аз избирах специални места, безлюдни, сурови, по-великолепни от всичко, в такива ъгълчета на Франция като ледника Мейдж: той не е така прочут като известния Мон Блан, но несъмнено е по-страховит, уединен и недосегаем.“ [Самюъл, 1968, стр. 8]

Сърцето на композитора ще остане заплениено от суровото величие на Алпите. По-късно за Месиан ще стане навик през трите летни месеца на годината да отсяда в едно от най-прекрасните места на този регион. Това ще бъде неговото скъпоценно време, предназначено единствено за творчество. Единственият период от годината, когато той може да се откъсне от многобройните си ангажименти: педагогически задължения, концерти, пътувания в чужбина. В градчето Петише е неговият истински роден дом. Там сега почиват и тленните му останки.

В духовните учения за прераждането се смята, че душата пребиваваща в отвъдното, сама избира своите родители за поредното си прераждане в земната сфера. Приема се, че тя се вселява в новата си тленна обвивка под формата на зародиш през първите месеци на бремеността. Може би душата на гения е направила кармичен избор на своята сензитивна майка. В нейната утроба той развива пренатално самосъзнание на дете с необикновени латентни способности.

Не е учудващо, че в артистичната и интелектуалната среда на семейство Месиан, изпълнена с атмосфера на фина духовност, расте силно впечатлително момче, стремително изпреварващо в развитието си нивото на своите връстници.

На 4 години Оливие се научава да чете съвсем сам и четенето се превръща в негова страст. За около 10-тина години той буквално поглъща хиляди произведения. На 7 години, отново сам, се научава да свири и не могат да го откъснат от пианото. На 9 години вече композира първата си клавирна пиеса и това е „*La dame de Shalott*“ („Дамата от Шало“) по поема на лорд Алфред Тенисън.

Всяка година малкият Оливие страстно очаква празника Рождество Христово, защото предварително е направил списък на подаръците, които желае да получи. Но вместо играчки, картинки или книжки той иска... партитури! На тази възраст чете и възпроизвежда, като същевременно пее всяка една от вокалните партии на внушителен списък от опери: „Дон Жуан“ и „Вълшебната флейта“ от Моцарт, „Алцеста“ и „Орфей“ от Глук, „Проклятието на Фауст“ от Берлиоз, „Валкирия“ и „Зигфрид“ от Вагнер, както и клавирни пиеси от Дебюси и Равел, с особени предпочитания към „Естампи“ и „Нощния Гаспар“. По-късно ще сподели, че продължава да обича много тези произведения и никога не е изменил на любовта си към тях. [Хаймовски, 2009, стр. 144]

Спомня си, че вместо да си играе с другите деца, веднъж сяда на каменна пейка в градския парк на Гренобъл и разтваря току-що купената за него партитура на „Орфей“. Разглежда голямата ария във *F dur* на Орфей от първо действие, „най-прекрасната мелодия, написана от Глук“ [Самюелъ, 1968, стр. 38-39], когато внезапно осъзнава, че я чува. В този момент открива, че има вътрешен слух, при това само след няколко месеца занимания с музика. Още на тази крехка възраст установява, че когато чете ноти, музиката сама зазвучава в ушите му. Дали тази ранна корелация на двете сетива – зрение и слух, не е пред-

вестник на феноменалната му способност да вижда цвета на музиката (явление, обозначено с медицинския термин *synesthesia*)?

Месиан често разказва, че като дете дълго време се колебае между призванието на актьор, художник (декоратор) и музикант. Негова любима детска игра е миниатюрен домашен театър. Както обикновено, сам прави всичко: създава собствени сценарии, играе всички роли, рисува малки фигури на персонажи, които разполага върху миниатюрна сцена на... прозореца! Рецитира всички пиеси на Шекспир, пиеси на други британски автори, както и на Лопе де Вега, Калдерон и т.н. Тези моноспектакли са предназначени за един-единствен зрител – неговия търпелив брат Ален. Малкият „постановчик“ е запленил от възможността да създава декори от целофан, оцветени с туш и акварел. Така слънчевите лъчи, проникващи през прозореца, се превръщат в светлинни петна върху импровизираната „театрална рампа“. [Williams, 1978, p. 7] Този магически „театър на светло-сенките“ ще се трансформира по-късно в истински култ към светлинната игра, пречупена през разноцветната призма на витражите в любимите му готически катедрали. Какъв е този феномен: детска фантазия или мощен подсъзнателен импулс – предчувствие за бъдеща среща с духовния символ, вдъхновявал го през целия му живот?!

Подобно на музикалната дарба, религиозната вяра е нещо вродено за Месиан. Композиторият притежава дълбока инстинктивна религиозност още от първите осъзнати мигове на своя живот. По-късно, вече възрастен, той признава: „Имам щастието да бъда католик – аз се родих вярващ“. [Самюъл, 1968, стр. 2] И още: „Религиозните текстове ме потресоха още от детството ми“. [Хаймовски, 2009, стр. 144] Въпреки, че Месиан представя родителите си като нерелигиозни хора, те все пак са насърчавали тази негова предразположеност. В писмо Сесил разказва, че на 10 години Оливие вече познава в детайли катехизиса и свободно цитира текстовете му по памет. По-късно тя споделя: „Детството е нещо прекрасно, тъй като цялото битие е изпълнено с вярвания“. [Hill, 2008, p. 28] Това създава впечатлението, че майката е била изключително трогната от силната вяра на сина си.

След края на войната, през 1918 г. семейство Месиан се премества за кратко в Нант. След демобилизацията си Пиер получава назначение в лицей „Клемансо“. Родителите на малкия Оливие вече са разбрали необходимостта да намерят компетентни преподаватели по музика за свръхнадареното си дете. По време на шест месечния престой в Нант

много учители си оспорват привилегиата да го обучават. Но респектирани от изключителното му дарование, се отказват с признанието, че няма на какво да го научат. От този период Месиан е съхранил скъп спомен за своя преподавател по хармония Жан дьо Жибон. За неговия благороден жест той многократно ще споменава след време с много обич и сърдечна, топла привързаност. На 10-годишното момче Жибон подарява клавирно извлечение на операта „Пелеас и Мелизанда“ от Дебюси. Оливие вече познава импресионистичния стил на „Естампи“, но този клавир го взривява като „истинска бомба“ и му показва свършено нов звуков свят:

„Тази партитура ми се разкри като откровение, сякаш ме поразил удар от гръм; аз пеех, свирех, отново пеех, и така без край. Вероятно това се оказа едно от най-силните влияния, които някога съм изпитвал...“ [Broad, 2005, p. 61]

## 2. ПАРИЖ. В КОНСЕРВАТОРИЯТА (1919 – 1929)

Пиер Месиан е поканен в Париж да преподава в лицей „Шарльоман“ („Карл Велики“) през юли 1919 г. Семейството се премества да живее на улица „Рамбюто“ 67 в квартал „Маре“ (IV район). Наричат еврейския квартал „Маре“ най-изискания квартал на Париж. Неговият „Златен век“ е XVII в., когато за висшите буржоазни кръгове е било престижно да живеят тук, поради близостта му с кралския дворец „Лувъра“. По-късно в него се заселват и аристократи, напуснали дворците си след Френската революция (1789). Днес реставриран и отново „на мода“, „Маре“ граничи с квартал „Бобур“ (III район), където се намира културния център „Жорж Помпиду“ и „Площадът на Невинните“ с известния фонтан „Стравински“. Но през 30-те години на миналия век това място е било в упадък, заето с работилници на дребни занаятчии, появили се там през XIX век. Улица „Рамбюто“ пресича „Маре“ и стига до сърцето на квартала. Там се е намирал някогашният легендарен пазар „*Les Halles*“ („Халите“ – I район), известен като „Търбухът на Париж“, натуралистично описан от Зола в неговите романи. Вече не съществуващ, този пазар е оставил името си на I-ви район, като на негово място сега се издига съвременен търговски комплекс *Forum des Halles*. Домът на Месиан през първите 13 години от живота му в Париж е на космополитна търговска улица, обитавана от продавачи, занаятчии и работници (сградата е запазена и до днес). Атмосферата в този апартамент е съхранена от фотография, публикувана във втори том от серия „портрети“ на музиканти, създадена от Жозе Брюир. [Broad, 2005, р. 33] Там е поместено може би първото интервю в живота на Месиан (октомври 1931 г.). Жозе Брюир го посещава в дома му и дава подробно описание на обстановката: „Висящ полюлей над кръгла маса, шкаф, претъпкан с книги и молитвеници, пиано с дълга пейка за орган пред него, на стената няколко религиозни картини. Дали не бъркам за детайлите в този интериор? Да, тук има атмосфера. В сърцето на „Маре“ – улица, пълна с шумове, с миризми на зеленчуци и изгорели газове.(...) На фотографията Месиан е седнал пред пиано със свещници, снимки и орнаменти, вижда се част от стаята. В дъното – голяма, богато декорирана камина с огледало и стол в

стил *art nouveau*“. [Hill, 2008, p. 59] Това е стая, типична за *fin du siècle*<sup>1</sup> с бляскавия шик на *art deco*.

Независимо от пропастта между столица и провинция във Франция през 30-те години на миналия век, дори и в Париж социалният живот е стоял все още твърде близо до порядките на XIX век. Големите културни явления в артистичния живот като кубизъм, футуризм, дадаизъм, джаз, „Шесторката“, *Le Corbusier*, са имали твърде слабо влияние върху бита на ежедневието. В този смисъл фотографията илюстрира големият контраст между начина на живот на обикновените хора и възвишените идеали на френския артистичен елит. [Broad, 2005, p. 34]

Началото на улица „Рамбюто“ тръгва от църквата *St. Eustache* (Св. Йосташ, I район) – най-близката, която Месиан е можел да посещава. През XVII в. тази църква е имала славата на „Кралска енория“, тъй като освен от скромните обитатели на „*Les Halles*“ е била посещавана и от благородници, живеещи на собствена територия в „Лувъра“. Тя е свързана с паметни събития от живота на известни личности. Тук младият Луи XIV е получил първото си причастие, кръстен е кардинал Ришельо, състояла се е сватбата на Жан Батист Люли. Тук е извършена заупокойната служба на Жан-Батист Поклен, известен като Молиер. На 4-ти юли 1778 г. Моцарт присъства на погребението на своята майка. [[https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise\\_Saint-Eustache\\_de\\_Paris](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Saint-Eustache_de_Paris)]

*St. Eustache* е построена по модела на *Notre Dame de Paris* (Парижката Света Богородица). Твърде вероятно е 11-годишният Месиан да е знаел, че това сакрално място е тясно свързано с живота на композитора, когото боготвори – Берлиоз. В тази катедрала Берлиоз дирижира своите най-големи произведения за хор и оркестър: „Тържествена меса“, „Реквием“ и „*Te Deum*“. На 30 април 1855 г. тук се е състояла премиерата на монументалния „*Te Deum*“. [<http://www.hberlioz.com/Paris/BPStEustacheF.html>]

В *St. Eustache* се намира най-големият орган в Париж (с 8 хил. тръби). Със сигурност младият Оливие е слушал внимателно органовите импровизации на Шарл Боне – титуляр на органа по това време. В близост до дома му на улица „Рамбюто“ са и други големи парижки църкви: *St. Sulpice* (Св. Сюлпис) с титуляр – Шарл-Мария Видор, *Notre*

---

1 Френски термин, чийто контекст е свързан с края на една ера и началото на друга (на границата между XIX и XX век).

*Dame de Paris* – Луи Виерн, *Ste Clotilde* (Св. Клотилд) – Шарл Турнемир. [Broad, 2005, pp. 34-35]

Първият досег на Месиан с готическите катедрали в Париж е свързан с незабравими духовни преживявания:

„Когато моят баща получи преподавателско място в Париж, аз изпитах огромна радост от посещенията на паметници, музеи и храмове. Моите първи визити в *Notre Dame*, *Ste Chapelle* и по-късно в църквите на Шартр и Бурж, несъмнено оказаха въздействие върху моето развитие. Аз останах завинаги заслепен от вълшебните багри на средновековните витражи. Това е самата Природа в нейното най-необикновено проявление: това е Светлината, пленена от човека, за да прослави най-възвишените здания, предназначени за култа.“ [Самюелъ, 1968, стр. 9]

Магията на 7-цветната дъга навярно е предизвикала у младия композитор състояние, подобно на *déjà vu*. Може би искрящите в целия светлинен спектър фигури на библейски персонажи върху стъклописите са го върнали назад във времето към собствения ме копнеж по Светлината, осветяваща прозореца зад неговия миниатюрен детски театър от хартия...

\* \* \*

Голямата мечта на Оливие е осъществена. На 11 години той постъпва в Парижката Национална Консерватория, отначало като свободен слушател (1919), а на 28 септември 1920 г. е приет като редовен ученик. Следва един 10-годишен непрекъснат възход към върховете на академичната кариера, отстояван със съвсем не по детски напрегнат труд и фанатично предана отдаденост. Блестящите успехи го съпътстват през целия период и са доказателство за неговата изключителна разностранна дарба. За това доколко той се гордее със своите постижения говори фактът, че е запазил колекцията си от получени грамоти:

- 1922 г. Сребърен медал по пиано  
Втора награда по хармония
- 1923 г. Златен медал по пиано
- 1924 г. Втора награда по хармония  
Втора награда по акомпанимент на пиано
- 1925 г. Първа награда по акомпанимент на пиано



- 1926 г. Първа награда по контрапункт
- 1928 г. Първа награда по орган  
Втора награда по композиция  
Втора награда на курса по история на музиката
- 1929 г. Първа награда по орган  
Втора награда по композиция  
Първа награда на курса по история на музиката
- 1930 г. Първа награда по композиция

През 1929 г. Месиан получава така силно желаната Диплома за висше музикално образование. Тя е присъждана от администрацията на Консерваторията, по предложение на ректора за особено забележителни постижения на студент, получил минимум 3 първи награди през курса на обучение. [Hill, 2008, p.31]

От маститите професори, с които работи в Консерваторията, Месиан говори с особена почит за Морис Еманюел по история на музиката, Марсел Дюпре – орган и Пол Дюка – оркестрация и композиция. За него те са не просто авторитетни преподаватели, а духовни водачи – повели го в безкрайните пространства на музикалната вселена.

Към Морис Еманюел (ученик на Л. Делиб и приятел на Дебюси) Месиан се отнася с благоговение. Опитният педагог разгадава интуитивно необикновените му наклонности и разностранните му интереси. В неговия курс Месиан има шанс да се запознае с трактата на Мокеро „Структура на грегорианската музика“ – средновековна енциклопедия на *le plain-chant grégorien* и да проследи еволюцията на древно-гръцкия музикален език. Освен това М. Еманюел го въвежда в не-европейската музика с анализ на източните ладови системи. Месиан цени високо неговите „Сонатина № 4“ върху индийски ладове (1920) и „30 бургундски песни“. Интересът и възхищението към неувяхващата прелест на тези песни композиторът запазва завинаги. [Hill, 2008, p.33]

Месиан завършва блестящо курса по акомпанимент, който включва и клавирна импровизация върху определени теми. За да усъвършенства своята дарба на импровизатор, е разпределен в класа по орган на Марсел Дюпре – глава на френската организова школа по това време, която води назад до Сезар Франк.

Професор с голям авторитет и влияние, М. Дюпре не скрива възхищението и изумлението си от своя млад възпитаник. Това става оче-

видно от разказа му за първата си среща с него: „Месиан влезе в моя клас през октомври 1927 г. Тъй като идваше в Мьодон за първи път (беше на 19 години), той се спря пред моя орган. Никога не беше виждал конзола на орган. След един час обяснения и демонстрации аз му дадох да работи „Фантазия в е moll“ от Бах. Осем дни по-късно той дойде отново и ми я изсвири наизуст, безпогрешно: нещо нечувано!“ [Hill, 2008, p.37]

Няколко месеца преди да попадне в класа по композиция на Пол Дюка, М. Дюпре става свидетел на първите композиционни опити на Месиан: „Още докато беше ученик в моя клас, неговият музикален език вече бе напълно формиран. Източниците, от които той последователно черпеше своето вдъхновение бяха различни: тълкуванията на Отците в църквата, ладовете и индийските ритми, птичето пеене. Но остана и остава верен на първото правило за работещия: преди всичко и винаги да слуша своето сърце“. [Williams, 1978, p.11]

В този ранен период от живота на Месиан се проявява още една негова уникална особеност – да прониква в тайнството на природата чрез разгадаване езика на птиците. Необикновената връзка с малките небесни обитатели ще стимулира по мистериозен начин латентни творчески заложби на композитора: „Птиците бяха моите първи и най-големи учители. Никога не престанах да се уча от тяхното училище“. [Broad, 2005, p.63] Месиан обича да разказва как родителите му с удоволствие си спомняли една случка, когато е на около три години. Разхождали се сред природата и внезапно запяла чучулига. Той рязко хвърлил парчето хляб, което държал в ръката си и дал знак, че иска да слуша! [Broad, 2005, p.63]

Първите опити да нотира птичите песни датират още от времето, когато е на около 15-16 години и красотата на този “ангелски“ език ще го плени завинаги. Горещо е признанието в любов към тези небесни посланици, изразяващи радостта от живота в нейния най-чист вид.

Може би най-силно и най-решаващо за Месиан е влиянието на Пол Дюка, чието вещо ръководство се оказва фундаментално за неговата творческа еволюция. Вдъхновяващ учител, авторът на операта „Ариана и Синята брада“ притежава блестящ интелект и енциклопедична ерудиция. За младия композитор Дюка е достоен модел за подражание и той не скрива своето възхищение от него:

„Нито една естетическа и философска система не се изплъзна от неговото бавно и търпеливо изучаване. [Хаймовский, 2009, стр. 150]

Подобно на Данте и Да Винчи той възпяваше в себе си интелектуалното напрежение на епохата“ – ще обобщи Месиан в статия по повод годишнината от смъртта на Дюка в *La revue Musicale*. [Екимовски, 1987, стр.17]

Музикант с огромен авторитет, Дюка никога не си позволява да задушават артистичната индивидуалност на своите възпитаници, като насърчава грижливо оригиналността на всеки от тях. Сред имената на неговите ученици са тези на Жан Лангле, Елза Барен, Юлиан Крейн, Любомир Пипков.

Ревностен привърженик на източните култури и голям ценител на „Упанишадите“, Дюка долавя интуитивно предразположението на Месиан към екзотиката. Той го изпраща на Колониалното изложение във Венсенската гора (1932), за да открие традиционния балетен театър на остров Бали, аккомпаниран от гамелан – древен балинезийски оркестър от ударни инструменти. Чувствителността на Месиан към оркестровите тембри ще бъде отключена от сцената на „Скъпоценните камъни“ в операта „Ариана и Синята брада“, в която цветът на всеки камък е съчетан с колорита на определена тоналност. Дюка споделя още една Месианова страст – тази към птиците. Един от мъдрите му съвети е: „Слушайте птиците – те са велики майстори!“ [Messiaen, 1956, p.34]

Изключително задължен на своя учител, Месиан винаги ще си спомня с дълбока признателност за него. След неговата смърт ще му посвети своята клавирна пиеса „*Le tombeau de Paul Dukas*“ („Гробът на Пол Дюка“, 1935).

Подтикнат от своите преподаватели в Консерваторията, Месиан започва собствени търсения в областта на ритъма. Интуицията му го насочва безпогрешно към неизчерпаемото богатство на древните източници: античната музика на Гърция и музиката на Индуизма.

Композиторът винаги подчертава, че като християнин – католик не вярва в случайността, а в Предопределението. Затова когато спомеनावана, че уж случайно се е натъкнал на ценен източник, това по-скоро означава, че приема Божествения промисъл за свой водач. Месиановата любов към *Printemps* („Пролет“) на Клод льо Жон е плод на подобна щастлива „случайност“:

„Аз познавах Клод льо Жон още докато бях в композиторския клас на Пол Дюка. На витрината в магазин на улица „Мадрид“ срещу Консерваторията случайно зърнах Специална антология с *Printemps* в

него. Купих го и бях очарован!“ [Broad, 2005, p. 63] За Месиан това е „велик шедьовър“, „един от най-прекрасните паметници в цялата история на музиката“. [Самюелъ, 1968, стр. 25] Написано по поема на Антоан дьо Баиф, това произведение е опит за възкресяване на гръцката метрика в невмите на *plain-chant grégorien*.

Няма съмнение, че божията десница е насочвала Месиан и когато открива трактата *Samgita – ratnākara* („Океан на музиката“) – каталог на *120 dēçī – tâlas (dēçī – провинциален; tâlas – ритми (санскрит))*. Това е особена компилация от изключително древни ритмични формули, събрани през XIII в. от н.е. от индийския теоретик *Cârṅgadeva* (Шарнгадева). Тези регионални ритми, някои от които вече изчезнали, все още са употребявани от брамините в някои касти. Каталогът съдържа ритмичните стойности и символичните имена на ритмите на *sanskrit*:

„Това бе съдбовна случайност. По волята на случая държах в ръцете си трактат на *Cârṅgadeva* и прочутия каталог от *120 dēçī – tâlas*. Този каталог беше откровение; почувствах внезапно, че това бе нещо изключително. Аз го гледах и преписах, съзерцавах и обръщах от всякакви ъгли, гледни точки през годините, за да разгадая ключа към овладяване на скрития смисъл“. [Самюелъ, 1968, стр. 27]

За щастие, Месиан има приятел индус, който разбулва загадката, като му превежда санскритските символи:

„Тогава не разбирах санскритските думи. Чрез нова случайност един приятел индус ми преведе тези думи, което ми позволи да открия съществуващата връзка между ритмичните правила и космично-религиозните символи, заложиени във всяка „*dēçī – tâlas*“. [Самюелъ, 1968, стр. 27]

Месиан прави уговорката, че не е индус и никога не е бил в Индия. Но можем да предположим, че часовете прекарани дни наред в концентрация и съзерцание, са го довели до състояние, подобно на дълбоките медитативни нива в древната йогийска практика. Възможно е да е осъществил „сливане“ с трансцендентната енергия, кодирана в символите на древния ритмичен език. Така той успява отново сам (както някога в детството!) да извлече тайния смисъл на системата и основните правила на нейната ритмична организация.

Първите стъпки в *terra incognita* на Изтока помагат на Месиан да установи особения паралел, съществуващ, между неговата творческа настройка и източния тип възприятие. Общият генетичен код на

неговата музика с източната го тласка и към интензивно търсене на собствени ладови структури, използващи някои закономерности на източните ладови системи.

Разбира се, за музикант, който още на 10-годишна възраст е овладял предизвикателствата на „Естампи“ от Дебюси, „Нощния Гаспар“ от Равел и познава детайлно партитурата на „Пелеас и Мелизанда“, музиката на импресионизма вече съвсем не е „модерна“. В средата на 20-те години във Франция „нововиенците“ са почти неизвестни с изключение на едно-единствено произведение от Шьонберг – „Лунният Пиеро“. Берг изобщо не е изпълняван, а Веберн е споменат само в статия за сериалната техника, публикувана в „*La revue Musicale*“. Оказва се, че младият композитор е в течение на най-новите музикални тенденции и добре запознат с произведенията на тогавашния авангард: „... аз бях единственият студент в Консерваторията, притежаващ „Лунният Пиеро“ на Шьонберг и „Пролетно тайнство“ на Стравински, при това познавах и обичах всички други произведения на Стравински.“ [Самюел, 1968, стр. 39]

Знаменателно е, че първото публикувано произведение на Месиан носи религиозното заглавие *Le Banquet Celest* („Небесно причастие“), а той избира органа за свой „посланик“ в тази своя първа публична поява (1928).

Още докато е студент на Дюка, на 19 години Месиан композира първото си произведение за оркестър *Le Banquet Eucharistique* („Евхаристично причастие“, 1926). По-късно той извлича най-доброто от него като прави втора версия за орган, на която дава заглавието *Le Banquet Celest*. Всъщност, по думите на биографа Х. Холбрайт това е „истинският opus 1“ на Месиан. [Екимовский, 1987, стр.18] Пиесата в нейната оркестрова версия е и първият контакт на публиката с произведение за оркестър на Месиан. Изпълнено е от студентския оркестър на Консерваторията на 22 януари 1930 г. Това произведение поставя началото на дълга поредица от творби на религиозна тематика – основополагаща образна сфера на Месиановото творчество.

Месиан винаги представя *Préludes* (Прелюдии) като своя официален opus 1 (1928-1929). Наричайки 8-те пиеси „колористични етюди“, той наемква за импресионистичните корени на своя клавирен стил. Композитора признава известни „реминисценции“ за изящната концепция на своя духовен учител – Дебюси, най-вече по отношение на заглавията:

- I. *La Colombe* („Гълъбът“)
- II. *Chant d'extase dans un paysage triste* („Песен на екстаза сред тъжен пейзаж“)
- III. *Le Nombre léger* („Лекотата на числото“)
- IV. *Instants défunts* („Изгубени мигове“)
- V. *Les Sons impalpables du rêve...* („Безплътните тонове на мечтата...“)
- VI. *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* („Камбани на страха и сълзи за сбогом“)
- VII. *Plainte calme* („Тиха молба“)
- VIII. *Un reflet dans le vent...* („Отражение във вятъра...“)

Въпреки някои опити за трансформиране на метриката, Месиан подчертава, че все още е „далеч от божествената свобода на Дебюси“. [Самюелъ, 1968, стр. 39]

Макар и в нетипичен за бъдещото му творчество жанр на клавирирната миниатюра, тук могат да бъдат забелязани елементи на радикално различен музикален език в тяхната рудиментарна форма. Още в първия си клавирирен опус композиторият вече експериментира в областта на хармонията, която „вибрира“, рафинирано оцветена в една съвсем индивидуална палитра. Първите открития, базирани върху взаимозависимостта звук-цвет, по-късно ще прераснат в цялостна концепция за своя собствена ладова система.

\* \* \*

Последните години на Месиан в Консерваторията са помрачени от сянката на голяма трагедия. Личният живот на композитория се срива, когато майка му умира от туберкулоза на 26 август 1927 г. Нейната ранна смърт е много травмираща за Оливие, който е неотлъчно до нея в последната фаза от болестта ѝ. [Hill, 2008, p. 35]

Здравето на Сесил е започнало да се влошава още през военните години и се превръща в постоянен проблем за семейството. Тя постепенно започва да отслабва и да губи своята жизненост. Склонността ѝ да изпада в периоди на дълбока депресия се засилва.

В интервю, дадено по-късно, Месиан описва майка си като деликатно създание, чиято нежна меланхолия напомня ефирния образ на Мелизанда и нейното усещане за обреченост. Този портрет носи ореола на святост и излъчва сиянието, което приживе нейната фигура „разпръсква около себе си за тези, които живеяха с нея!“ [Broad, 2005,

р. 95] „Тя бе съдържана и носеше дълбоко в себе си една скрита безнадеждност. Може би защото трябваше да умре млада.“ [Broad, 2005, р. 66]

Болката от своята загуба Месиан превъзмогва, като написва вокалния цикъл *Trios Melodies* („Три мелодии“) (1930). Това произведение има съкровен смисъл за композитора. Втората пиеса *Le Sourire* („Усмивката“) е по текст на едноименната втора поема от стихосбирката *Primevère* („Пролет“) на Сесил Соваж (1913). Нежната мелодия изразява дълбоко сподавената тъга, недоизказана в текста:

*Certain mot murmuré*  
*Par vous est un baiser*  
*Intime et prolongé*  
*Comme un baiser sur l'âme.*  
*Ma bouche veut sourire*  
*Et mon sourire tremble.* [Hill, 2008, р. 36]

„Една прошепната дума  
от Вас е като целувка,  
интимна и продължителна  
като целувка върху душата.  
Устните ми искат да се усмихнат,  
а моята усмивка трепери.“

Тази дискретна епитафия е обградена „като в прегръдка“ от две мелодии по собствени поеми – *Pourquoi?* („Защо?“) и *La Fiancée perdue* („Изгубената годеница“). „Защо?“ е тъжна изповед на поета, уморен от красотата на природата, в която вече не намира утеха и убежище. Във финалната пиеса Месиан рисува лъчезарния образ на майка си като „сияеща годеница“. В дълга кода музиката заглъхва с тиха молитва за благословията на Христос. В интервю, дадено в края на живота му за Жорж Бенжамен, Месиан споделя своята убеденост, че душата на неговата майка продължава да бди над него като ангел – хранител от Отвъдното. [Hill, 2008, стр. 36]

### 3. ЦЪРКВАТА *LA SAINTE TRINITE*. „МЛАДА ФРАНЦИЯ“ (1930 – 1939)

Блестящите способности на Месиан бързо стават известни на музикалната общност извън пределите на Консерваторията. Името му е познато на критиците, които вече виждат в него един многообещаващ млад композитор. През лятото на 1930 г. Месиан завършва първото си оркестрово произведение *Les Offrands oubliées* („Забравени дарове“) – симфонична медитация за оркестър. Шест месеца по-късно, на 19 февруари 1931 г. то е изпълнено в театър „Страрам“ на *Champs-Élysées* (Шанз-Елизе), от оркестъра на *Société des Concerts du Conservatoire* (Концертно общество на Консерваторията) под диригентството на Валтер Страрам.

Успехът на *Les Offrands oubliées* е голям, а приемът от страна на критиката – възторжен. Андре Жорж пише в *Les Nouvelles littéraires* („Литературни новини“) от 26 февруари 1931 г.:

„Искам да обърна внимание върху дебюта на един 22-годишен музикант, Оливие Месиан, с участието на оркестър „Страрам“. Неговите *Les Offrands oubliées* са доказателство за артистичен темперамент, в който отново се проявява майчината поезия (Месиан е син на Сесил Соваж). В тях преоткривам прекрасните заложи, които забелязах у него, когато беше 10-годишно дете. Авторът на *Les Offrands oubliées* – дарове така мистични – не се страхува нито от човека, нито от това, което е над човека. Но ако следва сърцето си, той знае как да го изрази в една сигурна форма чрез средства, доказващи, че майсторството и вдъхновението му принадлежат. Ритмичното разнообразие на първа част, красивото оркестрово разгръщане на втората са достатъчни, за да класират автора сред онези, които още с дебюта си утвърждават своето име“. [Hill, 2008, pp. 49-50]

Ги Шастел от *Les Amitiés* („Приятелства“, март 1931) също е много развълнуван:

„*Les Offrands oubliées* са Кръстът и Нафората; медитацията на Оливие Месиан ни води към тях. Ние знаем от кого синът на Сесил Соваж е наследил тази изящна чувствителност. Но ние се възхищаваме как един млад човек на 22 години, който вече е пожелал като свои първи плодове първите награди в Консерваторията, добавя към тази



чувствителност една мощ, която без да е достигнала своята върхова експресия, разкрива изключителни качества. Ще се излъжем, ако не помислим, че един силен духовен живот подхранва тайно богатството на неговите лирични дарби“. [Hill, 2008, p. 50]

Месиан вече е спечелил своята първа награда на орган, когато неговият ментор Марсел Дюпре го препоръчва на Шарл Кеф – титulary на органа в *La Ste Trinité*. След смъртта му, през лятото на 1931 г. Месиан подава своята кандидатура за негов заместник. Младият композитор има препоръки от много реномирани музиканти, сред които: Марсел Дюпре, Морис Еманюел, Шарл Видор, Шарл Турнемир. Първият учител по композиция на Месиан, Шарл Видор е категоричен:

„Младият Месиан е достоен във всяко отношение за поста, към който се стреми, избран впрочем от самия Кеф да го замести отпреди две години. Господин Месиан ще допринесе за славата на Католическата организова школа, на нашата френска школа.“ [Hill, 2008, p.56]

Шарл Турнемир отива още по-далече:

„Музикалната стойност и бъдещето на този „християнски“ органист са първостепенни; великолепен интерпретатор, зашеметяващ изпълнител, библейски композитор... При Месиан всичко е молитва.“ [Hill, 2008, p.56]

Морис Еманюел също е много красноречив:

„Ние му възлагаме големи надежди. Неговите изключителни успехи в училище са потвърдени от забележителни и много смели произведения, а говорейки от музикална гледна точка, вдъхновени най-вече от много дълбоко религиозно чувство. Този млад артист е дълбоко вярващ; а в среда, в която вярата съвсем не е на мода, той разбра, че чрез достолепието на своя живот и истинската християнска благодат на своя характер, ще предизвика уважение и дори респект.“ [Hill, 2008, p.56]

Въпреки авторитетната поддръжка, назначаването на поста не минава безпроблемно. Енорийският свещеник Еме изпитва известни резерви относно кандидатурата на Месиан, най-вече по отношение на неговата музика, която намира за твърде дисонантна. [Hill, 2008, p.57] Когато парижкото духовенство чува за пръв път импровизацията на новия органист, то е шокирано. Някои свещеници са убедени, че „самият дявол се е вселил в тръбите на органа.“ [Хаймовски, 2009, стр. 158]

За младия композитор работата на този пост е жизнено необходима и той доказва, че може да бъде и много дипломатичен, за да я

получи. В писмо от август 1931 г. Месиан уверява Еме:

„ ... показах твърде модерни тенденции, за което сега съжалявам. Бях само на 20 години, когато замествах за първи път (Ш. Кеф), сега съм на 22 и половина и в този период от живота си съм много еволюирал... Моето сегашно мнение е, че в музиката трябва винаги да се търси новото, но това да се запази за камерните и оркестровите произведения, които допускат фантазия. За органа, и по-точно за църковния орган това, което преди всичко има значение, е литургията. Инструментът се приспособява зле към модерната музика и не трябва да се смущава благочестието на братството с твърде анархистични акорди.“ [Hill, 2008, p.57]

На 14 септември 1931 г. Месиан е назначен в *La Ste Trinité* и става най-младият титуляр в историята на Френската органива школа. Неговата номинация се превръща в истинска сензация. В *L'Intransigent* („Непримиримият“) от 18 октомври 1931 г. се появява статия, озаглавена „Органист в *La Ste Trinité* на 22 години...“ [Hill, 2008, p.568]

Изправен пред радикален избор – да бъде независим млад творец със собствен стил или анонимен служител на църквата, чийто дълг поставя граници над креативната свобода – Месиан ни най-малко не се колебае. В привидния конфликт на ролите той вижда вълнуваща възможност. Пред него се открива перспектива да разгърне своята импровизаторска дарба. Според него, тази художествена форма позволява на един композитор да напредва по-бързо в своето творчество. [Williams, 1978, p.18]

Именно с постоянната си практика на органа в *La Ste Trinité* Месиан бързо усъвършенства собствената си модална система, която започва да използва още в органивия клас при М. Дюпре.

Но истинската причина за този решителен поврат в творческата кариера на Месиан се крие в неговия постоянен и неизменен стремеж към религиозна духовност, към хармонично единение на музиката с религията, на изкуството с вярата. На този пост смиреният и акуратен служител остава верен до края на живота си, поднасяйки своите „незабравими дарове“ в лоното на „вечната църква“.

В творческия си актив до този момент младият композитор има само едно произведение, написано за орган – *Diptique* („Диптих“, 1929). То му донася Първа награда в Консерваторията, заедно с *Trois melodies* (Три мелодии) за сопран и пиано и *La mort du Nombre* („Смъртта на числото“) за сопран, тенор, цигулка и пиано (1930). *Diptique* има

подзаглавие: *Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse* („Есе за земния живот и благословената вечност“).

Произведенията за орган, написани през 30-те години, откриват пътя към майсторството и зрелостта пред Месиан. Квинтесенция на този период са трите цикъла: *L'Ascension* („Възнесение“, 1933) с подзаглавие *Quatre méditations symphonique pour orgue* (Четири симфонични медитации за орган), *La Nativité du Seigneur* („Рождество Господне“, 1935), *Neuf méditations pour orgue* (Девет медитации за орган) и *Les Corps glorieux* („Тела нетленни“, 1939) с подзаглавие *Sept Visions brèves de la vie des Reussuscités pour orgue* („Седем кратки видения от живота на възкръсналите“ за орган).

Централно място сред произведенията от този период заема *La Nativité du Seigneur*. Това е едно от най-хубавите и най-известни произведения на Месиан, бързо завоювало успех не само в пределите на Франция, но и извън нея. Популярността на *La Nativité du Seigneur* нараства след премиерата на 27 февруари 1936 г. в църквата *La Trinité*. В програма, разпространена сред публиката, Месиан декларира своето музикално и теологично кредо:

„Емоцията, искреността на музикалното произведение: да служи на догмите в Католическата църква... Що се отнася до теологичния сюжет? Той е най-добрият, тъй като съдържа всички останали. А това изобилие от технически средства позволява на сърцето да се излее свободно.“ [Hill, 2008, p.86]

Реакцията на пресата е толкова силна, че Месиан събира четири страници с мнения на критици, по-голямата част от които са на негови колеги – композитори. Особено красноречив е Анри Соге, който е разтърсен от изпълнението:

„В това произведение, съставено от 9 мистични медитации за орган върху *La Nativité du Notre – Seigneur Jesus Christ*, Оливие Месиан достига едно завършено и блестящо майсторство в своето изкуство, което изразява едновременно мистична чувствителност и благородство с несравнимо качество... В своята *La Nativité du Notre – Seigneur Jesus Christ*, Оливие Месиан се издига до ранга на най-чистите религиозни поети, които музиката е могла някога да създаде. Няма нищо по-прекрасно от това. В нашите очи няма нищо по-вдъхновяващо, нито по-проникновено.“ [Hill, 2008, pp.86-87]

Обща черта на Месиановата музика за този период (а и не само за него) е колосалната времева продължителност на гигантските цикли.

Тяхната музикална субстанция намира стилистично съответствие в жанра „медитация“. Четирите симфонични медитации на *L'Ascension* траят 27 минути, Деветте медитации на *La Nativité* – 60 минути, а седемте „кратки“ видения на *Les Corps* – 58 минути. За Месиан медитацията е нещо като музикален коментар по библейския сюжет за Възнесение Господне, Рождество Христово, Възкресение на мъртвите и т.н.

Започва да се проявява и друга характерна особеност на Месиановата творческа мисъл, в която намира поле за изява неговата огромна литературна ерудиция. Постоянният стремеж на композитора да дава задължително авторово тълкуване приема формата на пространни словесни обяснения. Този „нормативен“ художествен компонент на творчеството му е уникално явление в световната музикална практика. [Шнеерсон, 1970, стр.333]

Заради любовта на Месиан към мощното звучене на органа („Римски Папа на инструментите“ за Берлиоз) по време на неговите дълбоки и проникновени медитации, някои негови съвременници го провъзгласяват за пряк наследник на романтичната органова традиция. Впрочем, Месиан не се срамува да се нарече „романтик“. Според него „романтиците разбират красотата на природата, величието на Божественото начало, те са величествени и грандиозни.“ [Самюел, 1968, стр.44]

След огромната популярност, която Месиан постига като органист в *La Ste Trinité*, Норбер Дюфурк – член на Парижкото музикално общество „*Les Amis de l'Orgue*“ („Приятелите на органа“) – започва да говори за „Нова млада школа“, наследник на Великата френска школа, обединяваща шестима свои представители: Сен-Санс, Франк, Видор, Гилман, Жигу и Виерн. Дюфурк публикува „Панорама на Френската органова музика през XX век“ (1938), в която прави „родословно дърво“ на органистите от старата генерация и техните съвременни наследници. Там Месиан е посочен като „син“ на М. Дюпре и Ш. Турнемир и „баща“ на Новата школа, включваща неговите колеги Даниел-Лезюр, Ален, Грюневалд. [Broad, 2005, pp. 143-146]

\* \* \*

Датата 3 юни 1936 г. се приема за рожден ден на групата *La Jeune France* („Млада Франция“). На концерт в Парижката зала „Гаво“ със симфоничния оркестър на Париж, под диригентството на Роже Дезормие са изпълнени *Les Offrands Oubliées* и *Hymne au Saint-Sacrement*

(„Химн на Светото причастие“, 1932) от Оливие Месиан, Пет ритуални танца от Андре Жоливе, „Прилив от недрата“ и „Песни на младостта“ от Ив Бодрие, Пет интермедии от Даниел-Лезюр. *Les Quatres* („Четворката“) млади композитори се провъзгласяват за членове на ново музикално сдружение. Групата е създадена по инициатива на Ив Бодрие, който търси съдействието на Месиан за своя проект, силно впечатлен от премиерното изпълнение на *Les Offrands...* Неговата идея е да привлече и обедини млади и талантиливи френски артисти, които да подчинят своя индивидуален стил на общ естетически идеал. Този замисъл е реакция срещу абстрактните и конструктивистки тенденции, завладяващи изкуството по това време. Месиан избира останалите двама членове, предлагайки на Бодрие своите приятели и идейни съмишленици Даниел Лезюр и Андре Жоливе. Групата се съюзява срещу „ексцесиите“ в областта на изразните средства, фиксиращи вниманието върху техниката заради самата техника. За тях приоритетно е желанието изкуството да бъде хуманно: „един дух на абсолютна искреност и необходимост от завръщане към човечността“. [Williams, 1978, p. 23]

Манифестът на *La Jeune France* е разпространен по време на първия им концерт на 3 юни 1936 г. Няколко месеца по-късно излиза, преведен на английски език, в програмата за концерт на Бостънски симфоничен оркестър (16 октомври 1936 г.), в който Сергей Кусевицки дирижира американската премиера на *Les Offrands*:

## МАНИФЕСТ

„Условията на живот стават все по-трудни, механични и обезличаващи. Музиката трябва постоянно да дава на тези, които я обичат, своята духовна сила и своите благородни реакции.

Приятелска група от четирима френски композитори: Ив Бодрие, Даниел-Лезюр, Андре Жоливе и Оливие Месиан – *La Jeune France* възстановява името, което някога Берлиоз прослави, и възнамерява да разпространява нови произведения, еднакво отдалечени както от академичния, така и от революционния шаблон. Тенденциите в тази група ще бъдат различни: те ще се обединят, за да създават и пропагандират една нова музика в порив на искреност, благородство, артистична съвест. (...)

На всеки свой концерт *La Jeune France* се надява също да насърчи изпълнението на френски партитури, пострадали от безразличието

и отказа за финансиране от страна на официалните власти, и да продължи в съвременното музиката на големите френски композитори от миналото, които направиха френската музика един чист диамант на цивилизацията.“ [Hill, 2008, pp. 91-92]

Името на групата издава амбицията за приемственост в националната традиция на Франция. Тя счита себе си за приемник на група със същото име, създадена през 1883 г. – творчески съюз от велики творци, като: Виктор Юго, Йожен Дьолакроа, Ектор Берлиоз, Теофил Готие, Жак дьо Нервал и много други. Името на Берлиоз – емблемата на Френския романтизъм в Манифеста, препраща *Les Quatres* в художествената естетика на „неоромантичната“ тенденция.

За разлика от „Шесторката“ (*Les Six*) и Школата от Аркьой (*l'École d'Arcueil*) *La Jeune France* е поддържана от много високопоставени интелектуалци, в това число и от членове на Френската Академия: Франсоа Мориак, Пол Валери, Марсел Прево, Жорж Дюамел, Роже Дезормие, Рикардо Виньес и други. През 1938 г. дори е създадена асоциация, организирана сред аристократичните кръгове на Парижкото общество, носеща името *Les Amis de la Jeune France* („Приятелите на Млада Франция“).

По ирония на съдбата, духовният идеал на *La Jeune France* е пометен от най-чудовищното събитие в историята на XX век – Втората световна война. Групата не успява да оцелее след нея и всеки от „Четиримата“ поема по свой собствен път. Тяхното привидно идейно сродство се разпада на две противоположни идеологии. За Бодрие и Даниел-Лезюр върховенството на музикалната експресия трябва да бъде възстановено, едва когато техниката бъде изтласкана на заден план. Според тях, отговорност за бариерата между творец и публика носи композиторият. И той е този, който може да я разруши. [Williams, 1978, p. 25] Но Месиан и Жоливе никога не биха се отказали от предизвикателството на безкрайното търсене в нови звукови територии. Едва тогава, според тях, техническите изразни средства могат да служат на съдържанието. Месиан обобщава:

„... Търсенето на нова изразност е смело упражнение върху един музикален опит, който има своите корени в най-далечното и най-близкото минало.“ [Williams, 1978, p. 26]

## 4. ВОЙНАТА. В ПЛЕН (1939 – 1942)

Последното произведение, върху което работи Месиан, преди Германия да обяви война на Франция на 3 септември 1939 г., е *Les Corps Glorieux* („Тела нетленни“). Скоро след това композиторът е мобилизиран и се отправя на фронта.

В началото на 1940 г. в списание *L'Orgue* („Орган“) излиза статия на войника О. М. „за своя военен живот“. Трогателната изповед на Месиан е доказателство за непоколебимата му воля да оцелее в тези драматични времена. Когато остава сам и „единствената компания е една червена луна“, композиторът си тананика мелодии и ритми от последното си произведение: „което е посветено на ... предчувствие или мъчителна ирония!? Не зная – на Възкресението на телата. Ще имам ли възможност да го завърша? Чакайки, защото трябва да умееш да чакаш (отнася се най-вече за войниците), „аз закачих колата си за звезда“, както се казва в мексиканската поговорка – за единствената звезда, наистина полезна в този час: Християнската надежда.“ [Hill, 2008, p. 120]

По-късно Месиан определя *Les Corps...* като едно от най-добрите си произведения. Със сигурност е и едно от най-скъпите му, заради неговата изстраданата съдба. То олицетворява най-пълно победата на духа, намерил съвършена хармония в единството между музика и вяра.

През май, 1940 г. Германия окупира Франция. През юни, между Нанси и Вердюн, Месиан е пленен и изпратен в концентрационен лагер за военнопленници Щалаг VIII А в област Силезия, близо до град Гьорлиц. Срещу кошмара на реалността композиторът устоява в своето единствено убежище – музиката: „... в една ужасяваща обстановка аз продължавах да пазя войнишка торба, в която се побираха всичките ми съкровища...“ [Williams, 1978, p.29]

Месиановите съкровища са в една малка „библиотека“ от джобни оркестрови партитури, чието съдържание композиторът определя като „много еkleктично“: от Бранденбургски концерти на Бах до Лирична сюита на Берг. Те се превръщат в „... моята утеха, когато страдах аз, както и самите немците, от глад и студ.“ [Williams, 1978, p.29]

Немските пазачи намират музикалната литература за напълно безопасна и му позволяват да я задържи. Един от тях дори му дава нотна хартия, молив и гума.

Срещата на Месиан с трима музиканти в лагера е съдбовна. Това са цигуларят Етиен Паские, виолончелистът Анри Акока и кларнетистът Жан льо Булер. За тях композиторът написва отначало малко трио, което впоследствие става *Intermède* – четвърта част от осемчастния *Quatuor pour la fin du Temps* („Квартет за края на времето“). Авторът споделя по-късно:

„Ако създадох този Квартет, то бе, за да се откъсна от снега, от войната, от пленничеството и от самия себе си.“ [Williams, 1978, p.31]

Тъкмо в партитурата на Квартета Месиан за първи път дава писмени указания за цвят „синьо-оранжево“ във втора част *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* („Вокализ на Ангела, който провъзгласява края на времето“):

„... това са неосезаемите небесни хармонии. В пианото: нежни каскади от синьо-оранжеви акорди, обкръжени от далечни камбани на песнопения quasi plant-chant в цигулката и виолончелото.“ [Messiaen, 1942, partition]

Вероятно усещането на музиката като цвят е било изострено от глада и треската по време на тежък грип, прекаран от Месиан през зимата на 1940-41 г. Възможно е възхищението от светлинните ефекти на Севера, които композиторът отначало е възприел като халюцинации, да е резонирало с разтърсващото въздействие на сюжета върху неговата сензитивност. [Hill, 2008, p,128-129] Необикновената творба е вдъхновена от цитати, взети от Апокалипсиса на Свети Йоан (глава X, стихове 1,2, 5, 6 и 7):

## APOCALYPSE Chapitre 10

*Je vis un Ange plein de force,  
descendant du ciel, revêtu d'un nuée,  
ayant un arc-en-ciel sur la tête.  
Son visage était comme le soleil,  
ses pieds comme des colonnes de feu.  
Il posa son pied droit sur la mer,  
son pied gauche sur la terre,  
et, il leva la main vers le Ciel  
et jura par Celui qui vit  
dans les siècles des siècles, disant:  
**Il n'aura plus de Temps;***



*Mais un jour de la trompette du septième Ange  
le mystère de Dieu se consommera.* [Messiaen, 1942, partition]

## ОТКРОВЕНИЕ НА СВЕТИ ЙОАН

### Глава 10

И видях друг, силен Ангел  
да слиза от небето, обгърнат от облак,  
над главата Му дъга, и лицето му като слънце,  
а нозете Му като огнени стълбове.  
И тури десния си крак на морето,  
а левия – на земята...  
И Ангелът, когото видях да стъпва на морето и земята,  
дигна ръка към Небето  
и се закле в Оногова,  
който живее вовеки веков, че  
**не ще вече да има Време;**  
но в дните, когато седмият Ангел възгласи и затръби,  
ще се извърши тайната на Бога. [Библия, 2008, стр. 1492]

На 15 януари 1941 г., зад бодливата тел на концентрационния лагер, на едно неакордирано пиано със засядащи клавиши, на едно виолончело с три струни, с премръзнали пръсти четирима музиканти сътворяват по безпрецедентен начин един велик шедьовър на световната музикална култура. В една дървена барака, претъпкана с пет хиляди затворници от различни класи и националности: селяни, работници, интелектуалци, търговци, военни, лекари, свещеници от Франция, Белгия, Полша, включително и немските офицери в лагера, присъстват на чудо. [Hill, 2008, p. 130] В мразовитата нощ на -30° студ, сняг, глад и мизерия, всички те заедно стават съучастници на един спектакъл на Духа, който ги издига отвъд времето и пространството. Един млад Маестро, който с цялото си смирение гледа в очите края на времето, трансформира своята музика във „Върховен акт на вяра“. С безкрайна любов и състрадание този млад човек връща надеждата и смисъла на живота у хората, припомняйки им силата на Божествената любов, на Този, който „ни е предназначил за възхвала и прослава на Неговото милосърдие.“ (Послание на ап. Павел до Ефесяни) [Библия, 2008, стр. 1439] Този спектакъл на Духа навярно по-добре от всеки друг концерт е олицетворявал посланието на Светата Троица: „Ако някой Ме обича и Моят Баща ще го обича, и ще дойдем при него и ще изградим Нашето селение.“ (Евангелие от Св. Йоан XIV, 23) [Библия, 2008, стр. 1318]

## 5. ОСВОБОЖДЕНИЕ. „СЛУЧАЯТ МЕСИАН“ (1941-1945)

Постоянството и решителните усилия на Марсел Дюпре да спаси своя любим ученик от смъртоносна капан на войната се увенчават с успех. С протекциите на своя благодетел Месиан е освободен по здравословни причини през пролетта на 1941 г. През март същата година композиторият подава своята кандидатура за поста професор по хармония в Парижката консерватория. На 7 май започва преподавателска кариера на един от най-авторитетните и ценени педагози в света, за чиито нестандартни методи се носят легенди. През следващите пет години мащабното изследване на всички стилове в музикалната композиция превръща неговия курс по хармония в курс по анализ и композиция. През 1943 г. Месиан започва да преподава частни курсове по композиция в дома на своя приятел Ги Бернар Дьолапиер (на когото ще посвети своя бъдещ теоретичен труд *Technique de mon langage musical*, 1944). Двата курса обединяват първите му ученици, сред които са: Пиер Булез, Ивон Лорио, Морис льо Ру, Серж Ниг.

През 1947 г. композиторият вече е номиниран за професор по естетика, анализ и ритъм в Консерваторията, но ще трябва да почака още 20 години, докато този курс най-сетне е преобразуван официално в курс по композиция (1966). Дълъг е списъкът от учениците на Месиан, чиито имена са вписани начело в редиците на световния авангард по това време: Пиер Булез, Карлхайнц Щокхаузен, Янис Ксенакис, Жилбер Ами, Жерар Гризе, Тристан Мюррай, Мишел Реверди, Джордж Бенджамин, Мицуоки Хайакама и т.н.

Нестихващият интерес на по-младата генерация композитори към професора от Парижката консерватория не е случаен. Според Пиер Булез, преподавателската дарба на Месиан е свързана с неговия независим, неконформистки начин на мислене: „Неговите методи на преподаване бяха съвършено необичайни. Винаги успяваше да раздвижи въображението на студентите. Имах най-ранни впечатления от анализа му на *Ma mère l'Oye* от Равел, едно далеч не авангардно произведение. Тогава за първи път разбрах какво означава композиране и как се работи със звука... Никога не говореше с мен за религия, защото познаваше моя скепсис в това отношение. Веднъж ми каза полутъжно – полуиронично: В живота ми има три неща: религията, органът и пти-

ците. Но никой от най-добрите ми студенти не се интересува от тях.“ [Димова, 2009, стр.103]

Възпитаниците на Месиан имат уникалния шанс да изучават под неговото вдъхновено ръководство произведения от всички епохи, като се започне от Монтеверди и Бах и се стигне до Дебюси и Стравински. Легендарните десет часа анализ на „Пролетно тайнство“ са платформа за споделяне на откритията, които композиторът е направил за себе си, още когато е на 22 години. Новаторската идея за т.н. „ритмични персонажи“, инспирирана от шедьовъра на Стравински, е аналогия с театралната сцена, а трите ритмични персонажа са персонификация на три ритмични групи. Първият участник в „сценичното“ действие е активен, той действа нападателно; вторият е пасивен и се „свива“, подложен на неговото въздействие; а третият е неутрален, неподвижно наблюдаващ конфликта между първите двама. [Екимовский, 1987, стр.155]

В часовете, предназначени за анализ на ритмичните структури в музиката, Месиан води студентите си в *Musée de l'Homme* („Музеят на човека“), за да ги запознае с автентичното звучене на балинезийски gamelan и индийски tâlas. През 1944 г. показва на свои възпитаници партитурата на „Лунния Пиеро“ от Шонберг и „Лирична сюита“ от Берг. По това време той вече е формулирал своята революционна концепция за сериализма, чието влияние върху бъдещето развитие на съвременната музика е огромно:

„... аз се противопоставих силно на едностранчивата тенденция, която принуждава музикантите да търсят само в областта на звуковите височини. Вече бях използвал думите: „серия от тембри“, „серия от интензивности“ и особено, „серия от трайности; като човек на ритъма, това ме привличаше най-силно...“ [Williams, 1978, p. 34]

Огромната сила на внушение и отвореността на ума към всичко ново предизвикват респект у учениците на Месиан. Същевременно ги изненадва неговата толерантност и отказ от натрапване на собствени правила в композиционната техника. Той е далеч от арогантността на догматика: уважава индивидуалността на всеки от възпитаниците си, като се стреми да открие оригиналната, неочаквана страна на тяхната креативност:

„Може да ви се стори странно, но аз донякъде се оприличавам на лекар или изповедник, когато наблюдавам идващите при мен ученици. Дълго ги наблюдавам, размишлявайки в себе си: „На този му е необхо-

димо това и това, на друг – нещо друго...“ [Хаймовски, 2009, стр.163]

Английският композитор Джордж Бенджамин е на 16 години, когато започва да учи при Месиан. Той разказва с много привързаност и топлина за своя Маестро:

„Той анализираше „Пелеас и Мелизанда“ в продължение на 6 седмици с чувствителност и внимание към най-дребния детайл, които бяха завладяващи. За мен това беше уникално преживяване, както и неговата многократно споменавана наивност и готовност да се учудва: имаше чувствителността на съвсем млад човек. (...) Способността му да се възторгва, любопитството и любовта му към музиката бяха заразителни. Часовете при него ни доставяха голяма радост.. Самият той притежаваше сетива на дете за чудесното, а освен това – наистина забележителен интелект.“ [Димова, 2009, стр. 103]

Месиан е изключително впечатлен от „трансценденталната“ виртуозност и феноменалните възможности на една от първите си ученички, която по-късно ще стане негова втора съпруга – пианистката Ивон Лорио. Тя е „уникална, извисена, гениална интерпретаторка“ [Williams, 1978, p. 36], чието присъствие преобръща живота му, като трансформира не само неговия клавирен стил, но и цялостната му визия за света и начина му на мислене. По-късно в интервю с Клод Самуел композиторият говори с възхищение за нея:

„Безспорно гениална личност... Тя бе талантилива във всичко; още тогава бе необикновена пианистка, но бе изключително способна и по хармония, композиция, ритъм и поезия.“ [Самюел, 1968, стр.59-60]

Изпълнителските способности на Ивон Лорио импулсират Месиан за създаването на двата пианистични цикъла, които са безпрецедентни и нямат аналог в историята на клавирната музика до този момент: *Visions de l'Amen* („Видения на Амин“) за две пиана (1943) и *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* („Двадесет погледа върху Младенеца Исус“) за пиано (1944). И двата цикъла са посветени на нея. През следващите 6 години пианото се превръща във фокус на Месиановото творчество. Като солиращ инструмент то участва в двете най-популярни оркестрови произведения на композитора: *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* („Три малки литургии за Божественото присъствие“) за солиращо пиано, соло, челеста, вибrafон, барабани, дамски хор и струнен оркестър (1943 – 1944) и *Turangalila-Symphonie* („Симфония Турангалила“) за солиращо пиано и голям оркестър (1946-1949).

С написването на *Visions de l'Amen* Месиан публично оповестя-

ва статута на своята талантива и предана ученичка (И. Лорио) като негов достоен партньор, избран да бъде единствен интерпретатор на клавирните му произведения. За нея е предназначена първата партия на цикъла, която разкрива брилянтната ѝ техника във виртуозни орнаментални пасажки, зашеметяващата ѝ бързина при свирене на поредица от акордови блокове, лекотата при изпълнение на сложни ритмични комплекси.

Все пак, връзката учител – ученик остава загадната чрез запазване на подчинената роля, която играе първата партия на *Visions*. Макар и изключително виртуозна, тя само допълва основния тематизъм и неговото циклично разгръщане, поверени във властта на водещата втора партия.

Грандиозният седем-частен цикъл е посветен на Сътворението на света и е съзерцание на неговите вечни закони за хармония и красота. Месиан пресъздава теологичната концепция на „Битие“ – Първа книга от Мойсеевото Петокнижие. В увода композиторият тълкува значението на старо-еврейската дума „Амин“ (лат. *Amen*) – възглас на пожелание и съгласие, който означава: „Да бъде Твоята воля!“, „Наистина така да бъде!“, „Да бъде во век и веков!“ Амин може да се приеме и като едно от имената на Бога – Творец или като негов атрибут – печат, с който той узаконява своите благословения. Но Месиан разширява обхвата на това понятие, добавяйки към него и живота на създанията, които го провъзгласяват „чрез самото си съществуване“. [Messiaen, 1050, partition] Така от молитвен възглас Амин се превръща в словесна формула на утвърждаване. [Екимовский, 1987, стр.82] Композиторият вижда *Amen* в седем музикални образа. Седемте платна на грандиозния полиптих са обединени от една циклична тема – „Тема на Сътворението“. Цикличната структура на тази пиеса поставя начало на всички бъдещи Месианови произведения до *Turangalila – Symphonie*:

- I. *Amen de la Création*
- II. *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau*
- III. *Amen de l'Agonie de Jésus*
- IV. *Amen du Désir*
- V. *Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux*
- VI. *Amen du Jugement*
- VII. *Amen de la Consommation*

- I. Амин на Сътворението
- II. Амин на звездите, на планетата с пръстена
- III. Амин на Агонията на Иисус
- IV. Амин на Желанието
- V. Амин на Ангелите, на Светците, на птичите песни
- VI. Амин на Страшния съд
- VII. Амин на Края на света

Премиерата на *Visions de l'Amen* на 10 май 1943 г. в окупирания от нацистите Париж се превръща в необикновено светско събитие. Сред изисканата публика на Галерия *Charpentier* присъстват видни личности, заемащи централно място в културния живот на столицата: Мари-Бланш дьо Полиняк, Ролан-Манюел, Кристиан Диор, Франсис Пуленк. Сред поканените са още: Пол Валери, Франсоа Мориак, Жан Кокто. Един от най-известните композитори по това време – Артур Онегер коментира събитието в *Comoedia* от 15 май. Той определя *Visions* като: „забележително произведение, което притежава голямо музикално богатство и истинско величие на концепцията.“ [Hill, 2008, p.168] Запознат с изключителната трудност на партитурата, Онегер не скрива искреното си възхищение от Ивон Лорио, от „необикновеното майсторство на тази млада артистка.“ [Hill, 2008, p. 169]

\* \* \*

В този период от живота си Месиан се намира в невероятен творчески подем. Без съмнение, влияние върху неговата продуктивност оказва и благоприятният исторически контекст. Композиторът се чувства все по-обнадежен и сигурен в победата на Франция над хитлеристка Германия. През септември 1943 той замисля нова творба, аналогична като стил и сюжет на *Visions*. Първоначалният проект, предназначен за Жан-Луи Баро като рецитатор, е с времетраене около 15 – 20 минути. Впоследствие концепцията става по-мощна и участието на актьора е анулирано. Постепенно изкрystalизира финалната форма на едно от най-популярните произведения на Месиан *Trois petites Liturgies de la Présence Divine* (Три малки литургии на Божественото Присъствие) за солиращо пиано, солиращ *onde Martenon*, челеста, вибрафон, ударни, дамски хор и струнен оркестър (15 септември 1943 – 15 март 1944). Самият автор го нарича „моята най-добра партитура.“ [Sholl, 2003,

p.241] Това религиозно произведение е предназначено за светско изпълнение в концертна зала. Намерението на композитора е следното:

„Аз представих истините на вярата на концерт, но в един литургичен смисъл. Възнамерявах да извърша един литургичен акт, т.е. да пренеса богослужението в концертната зала, своего рода организирана възхвала на Господ.“ [Langlois, 2003, стр. 39] Тази е единствената творба, в която сред всички използвани текстове – цитати от Светото Писание, Послания на Апостолите, Псалми, Апокалипсис, Песен на Песните и т.н. – Месиан вмъква свои оригинални поетични форми. В тях той излага собствената си теологична доктрина: Бог присъства невидимо в нас, в Себе си и във всички неща. В синхрон с тази мистична концепция Божественото присъствие е въплътено в 3 – частна композиция:

I. *Antienne de la Conversation intérieure (Dieu est présent en nous...)*

II. *Séquence du Verbe, Cantique Divin (Dieu présent en lui-même...)*

III. *Psalmodie de l'Ubiquité par amour (Dieu présent en toutes choses...)*

I. Антифон на съкровения разговор (Бог присъства в нас...)

II. Секвенция на Словото, Божествен Химн (Бог присъства в Себе Си...)

III. Псалмодия на вездесъщия в любовта (Бог присъства във всички неща...)

Екстатичната възторженост и светлата хармония на Литургиите изразяват Християнското послание за Светата Троица. Нумерологичната символика на Божественото число 3 тук изчерпва почти всички негови компоненти: брой на частите, брой на темите (обединени от общата „ангелска“ тоналност *A dur*); всички теми са в 3-временни размери. Първа тема е съставена от 3 мотива, два от които – от 3 ноти; 3 групи тембри (вокални, струнни, ударни), по 3 инструмента във всяка от двете основни групи ударни (височинни и невисочинни) и т. н. [Екимовский, 1987, стр. 94]

*Trois petites Liturgies...* бележи повратен момент в творческата кариера на Месиан и го утвърждава като композитор от световна величина. Шокът от неговото новаторство предизвиква огромен успех сред публиката, но премиерата му (21 септември 1945 в концерт на

*Pléiade*, Париж) поставя начало на епичен скандал, който може да се сравни с далечните премиери на „Пелеас и Мелизанда“ и „Пролетно тайнство“. [Williams, 1978, p. 42] Месиан се оказва в епицентъра на ожесточено публично противопоставяне, известно като аферата „*Le Cas Messiaen*“. Злостната критика обвинява автора в богохулство и вулгаризация на свещения ритуал, във фалш и липса на вкус. Тя поставя под съмнение артистичната стойност на творбата. Парижките музикални среди се разделят на две фракции. В негова защита застават: Артур Онегер, Франсис Пуленк, Клод Дьолвинкур, Бернар-Дьолапьер, Ролан-Манюел, Анри Баро, Отец Флориан, Дом Клеманс Жакоб, Жан Кокто, Пол Елюар, Пол Валери, Жорж Брак, Пабло Пикасо и много други. *Le Figaro Littéraire* (13 април 1946) публикува разследване, озаглавено „Има ли случай Месиан?“

Самият композитор е удивен и потресен от крайните реакции сред своите събратя музиканти и критиците: „Видите ли, аз исках моята музика да даде малко любов на моите близки, а предизвиках само неприязън, разногласия и рязка критика.“ [Екимовский, 1987, стр. 91] Споровете постепенно затихват, след като някои от най-големите отрицатели преминават в лагера на привържениците. „Пледоарията“ на А. Онегер обобщава същността на явлението:

„Има „Случай Месиан“, както има „случай“ винаги, когато се появи една забележителна личност в музиката. Всеки път това предизвиква многообразие от мнения и няма защо да се учудваме по този повод. Моето мнение: *Trois petites Liturgies...* са едно прекрасно произведение като *Regards* и *Visions*. Този, който го е създал, е голям музикант.“ [Williams, 1978, p.43]

Месиан започва работа над *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* („Двадесет Погледа към Младенеца Исус“) непосредствено след като завършва „Литургиите“ на 23 март 1944. Това е проект по поръчка за клавирна музика към *12 Regards* (12 Погледа) – поеми на Морис Тое-ска, посветени на *La Nativité* (Рождество) в радиопредаване на Радио Франс. Но вместо 12 къси пиеси, финалният резултат надхвърля многократно скромния замисъл на поета. Импозиантната 20-частна форма, която е без еквивалент в творчеството на композитора, надвишава по размери всичко, което той е писал някога.

Произведението е два пъти по-дълго дори от най-голямото му произведение, написано до този момент – едночасовото *La Nativité du Seigneur* (9 медитации за орган). Зад титаничната виртуозност на ци-



къла прозира осезаемото присъствие на Ивон Лорио, чийто магически пианизъм достига своя връх именно в изпълнението на „Двадесет Погледа“. Може би тайната на нейното висше интерпретаторско майсторство се крие в това, че свири Месиановите композиции така, „сякаш ги е написала самата тя!“ (по собствените му думи). [Kraft, 2000, p. 6]

Изглежда след обострянето на Месиановата синестетична способност, прогресираща след престоя му във военнопленнически лагер, композиторът е буквално обсебен от взаимното проникване на зрение и слух в духовна сензорна реалност. Това рефлектира дори при избора на заглавие на първите две произведения, написани на свобода. Термините *Visions* и *Regards* точно отразяват състоянието на медитативно съзерцание, в което погледът на съзрцаващия и обектът на неговото съзерцание се сливат в пълно единение. В него двете сетива стават един орган – „слушащо око“ или „виждащо ухо“. Всъщност, психологическите характеристики на това мистично усещане са изпълнени в жанра „музикална медитация“: бавно темпо, дълга експозиционност, изобилие от повторения, продължителни състояния, близки до нирвана. [Екимовский, 1987, стр. 98]

В известен смисъл може да се съжалева, че съвместният проект за радиопредаване се проваля, тъй като М. Тоеска е възнамерявал да издаде луксозно издание на 12-те погледа с музиката на Месиан към тях и илюстрации от Руо и Пикасо. Възможността на Месиан да свърже творчеството си с двама от най-великите художници на XX век така и не се осъществява.

Завършен на 8 септември 1944 в току-що освободения Париж (25 август), цикълът „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“ носи ликуващата радост на свободата и триумфа, свързани с победния десант на генерал дьо Гол по Шан-з-Елизе. [Simeon, 2006, p. 50] В по-късно интервю (от 1973 г.) Месиан изразява възхищението си от човека, чие то име осветява мрачните сенки на безнадеждността за него и неговите другари в плен:

„... Генерал дьо Гол представляваше Франция. Той бе човек, който истински обичаше Франция, който възпяваше Франция, който беше символ на Франция, беше Мита за Франция!“ [Hill, 2008, p. 185]

Изпълнението на *Vingt Regards sur l'Enfant – Jésus* е първата премиера на Месианово произведение в освободения Париж, който бавно започва да се връща към живота. Творбата прозвучава в зала *Gaveau* на 26 март 1945 г., изсвирена от Ивон Лорио, а авторът представя своите

коментари, които четете преди изпълнението на всяка от частите.

Клавирният шедьовър „Двадесет погледа към Младенеца Исус“ поставя край на т. н. „религиозен период“ в творчеството на Месиан. След 1945 г., с изключение на *Messe de la Pentecôte* („Меса за Петдесетница“ за орган, 1950) и *Livre d'Orgue* („Органна книга“, 1951-52), теологичните заглавия изчезват задълго от страниците на неговия каталог.

В началото на 1944 г., в периода между завършека на „Три малки Литургии“ и началото на „Двадесет Погледа“, Месиан замисля евентуален проект за бъдещо оркестрово произведение, но времето на *Turangalila-Symphonie* още не е настъпило. Въпреки, че работата по нея ще започне повече от две години след това (17 юли 1946), една голяма част от проектираните идеи рефлектира върху партитурата на „Двадесет Погледа“. Между двете произведения съществуват явни тематични връзки. И двата цикъла съдържат 4 основни теми, две от които са *Тема на любовта* и *Тема на акордите*. Основната тоналност и на двете произведения е *Fis dur* – сакралната тоналност на „мистичната любов“. Тематичното сходство между *Тема на любовта* в Шеста част на *Turangalila* и кратката форма на *Тема на любовта* от *Vingt Regards* е ясно доловимо. Разбира се, съществува съществена разлика в трактовката: докато в *Regards* *Тема на любовта* е духовно състояние, постигнато чрез медитация, страстта на Любовната тема в симфонията е стихийно отдаване на радостта от живота. [Hill, 2008, pp.175-176] По отношение на композиционната структура също има аналогия. В центъра и на двете произведения присъства жизнерадостно скерцо: в 10-частната Симфония виталната енергия на Пета част „Кървавото ликуване на звездите“ съответства на „Поглед на Духа на радостта“ (№ 10). Съществува жанрово-тематично родство между Шеста част на симфонията „Градината на любовния сън“ и Поглед № 19 „Аз спя, но моето сърце бди.“

Мащабната симфония, която трае около 1 час и 15 минути, съдържа 10 части:

- I. *Introduction*
- II. *Chant d'amour 1*
- III. *Turangalila 1*
- IV. *Chant d'amour 2,*
- V. *Joie du sang des étoiles*
- VI. *Jardin du sommeil d'amour*

- VII. *Turangalîla 2,*
- VIII. *Développement de l'amour*
- IX. *Turangalîla 3,*
- X. *Final*

- I. Интродукция
- II. Песен на любовта 1
- III. Турангалила 1
- IV. Песен на любовта 2
- V. Кървавото ликуване на звездите
- VI. Градината на любовния сън
- VII. Турангалила 2
- VIII. Развитие на любовта
- IX. Турангалила 3
- X. Финал

„Турангалила“ е част от т. н. „Тристанов триптих“ („Арави“, „Турангалила“, „Пет песни – припеви“) – централно произведение от следващия „екзотичен период“ в творчеството на Месиан. Вдъхновен от Вагнеровия „Тристан“, композиторият създава свой собствен мит за абсолютната любов: „фатална, непреодолима, всепроникваща, всепокоряваща, унищожаваша всичко около себе си.“ [Екимовский, 1987, стр. 137] Месиан взема заглавието на симфонията от едноименната древно-индийска *deçî – tâla № 33 Turangalîla*:

„Лила (*lîla*) означава буквално – игра, но игра в смисъла на божественото действие на космоса, игра на сътворението, игра на разрушението и възстановяването, игра на живота и смъртта; Лила означава също и любов. Туранга (*turanga*) – това е бягащото време, като препускащ кон, това е течащото време, като песъчинки в пясъчните часовници; Туранга – това е движение и ритъм. Следователно Турангалила означава едновременно: песен на любовта, химн на радостта, времето, движението, ритъма, живота и смъртта.“ [Екимовский, 1987, стр. 148]

Знаците за Божественото присъствие се проявяват на всички нива в симфонията. [Дымова, 2013, стр.53] В своята концепция Месиан отново се обръща към идеята за Божествената любов, постигната чрез трансформация на човешката любов, възвисяваща земното чувство до екстаз с космически мащаби:

„Голямата любов е отражение, бледо, но все пак отражение на единствената истинска любов – божествената любов.“ [Дымова, 2013, стр.5-6]

В този смисъл, едва ли е случайно съвпадение, че последното произведение, което предшества „Тристановата трилогия“ е „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“. По един мистериозен начин Месиан свързва Религията на Любовта с любовта, изживяна като религия.

\* \* \*

Двадесет години след написването на *Vingt Regards...* – последното произведение на религиозна тематика, Месиан се завръща отново към религиозната сфера в своята музика. *Couleurs de la Cité céleste* (Цветове на небесния град) за солиращо пиано, три кларинета, три ксилофона, оркестър от медни духови и металически ударни инструменти (1963) и *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (В очакване възкресението на мъртвите) за оркестър от дървени и медни духови и металически ударни инструменти (1964) са последвани от: *La Transfiguration de Notre – Seigneur Jésus-Christ* (Преображението на Нашия Господ Иисус Христос) за смесен хор, седем инструментални солисти и много голям оркестър (1965 – 1969) и *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (Медитации върху мистерията на Светата Троица) за орган (1969).

Този период на синтез е увенчан от създаването на единствената опера в творчеството на Месиан – *Saint François d'Assise / Scènes franciscaines* (Свети Франциск от Асизи / Францискански сцени) в 3 действия и 8 картини:

#### *Acte I*

1. *La Croix*
2. *Les Laudes*
3. *Le Baiser au lépreux*

#### *Acte II*

4. *L'Ange voyageur*
5. *L'Ange musician*
6. *Le Prêche aux oiseaux*

#### *Acte III*

7. *Les Stigmates*
8. *La Mort et la nouvelle vie*

### I-во действие

1. Кръст
2. Лауди
3. Целувката на прокажения

### II-ро действие

4. Ангел – пътешественик
5. Ангел – музикант
6. Проповедта към птиците

### III-то действие

7. Стигми
8. Смъртта и новият живот

Работата върху това колосално произведение трае осем години, първите четири от които са за композицията (1975 – 1979), а следващите четири – за оркестрацията (1979 – 1983). Премиерата е на 28 ноември 1983 г. в Парижката опера, под диригентството на Сейджи Одава с Жозе ван Дам в главната роля.

В известен смисъл тази опера би могла да се определи като автобиографична за предано отдадения на католицизма композитор:

„В „Свети Франциск“ аз вложих всички мои ритми, всички цветове на моите акорди, всички гласове на моите птици, може да се каже, цялата моя вяра.“ [Мессиан, 1988, стр.114]

Мессиан не се осмелява да изобрази Христос на сцената, затова избира за свой герой Свети Франциск, чийто образ е най-близък до този на Христос: „смирнен, целомъдрен, беден“. [Мессиан, 1988, стр.115]

С предсмъртните думи на Свети Франциск от 8-ма картина на операта композиторият изразява своето религиозно Верую:

*Seigneur! La Musique et la Poésie m'ont conduit vers Toi:*

*par image, par symbole, et par défaut de Vérité...*

*Seigneur! Illumine-moi de ta Présence !*

*Délivre-moi, enivre-moi, éblouis-moi pour toujours*

*de ton excès de Vérité.*

[Kars, 2015, <https://www.narthex.fr/oeuvres-et-lieux/musique/12019oeuvre-d2019olivier-messiaen>]

„Боже! Музиката и поезията ме водеха към теб  
С образ, символ, с подобие на Истината...  
Боже! Просвети ме с твоето присъствие!  
Освободи ме, упои ме, заслепи ме завинаги  
с твоята безкрайна Истина!“

В основата на либретото са залегнали факти от живота на Свети Франциск, взети от анонимния сборник *Fioretti* (Цветчета), текстове на самия Франциск и други канонични книги. При визуализацията на образите Месиан следва иконографския канон в живописата: Джотто (за Свети Франциск), Грюневалд (за прокажения), Фра Анджелико (за Ангела). [Кулыгина, 2009, стр. 20]

В 6-та картина от II-ро действие с „Проповедта към птиците“ Месиан отдава почит на този уникален феномен, с който е кармично свързан. Композиторият изразява за последен път своето възхищение към пеенето на птиците – пратеници на Бога. Според него то възвестява на света Словото и Божественото Провидение: [Hill, 2008, p. 418]

„Братя пернати, винаги прославяйте нашия Създател. Той ви даде свободата да летите... Той ви подари въздуха, облака, небето, слънцето, вятъра... Той ви даде и водата, и храната, и високите дървета, и тревите, пуха за гнездата и яркото оперение... Той ви позволи да пеете така прекрасно, че да говорите без думи ... само чрез музиката...“ [Екимовский, 1987, стр. 284]

Грандиозното оперно тайнство завършва с финалния апотеоз на 8-ма картина „Смъртта и новият живот“. Светецът напуска света в ослепителен блясък, който символизира светлината на Възкресението. Монументален хорал, осветен в белоснежната хармония на тоналност *C dur* пресъздава тази музика, която издига живота по небесната стълба към Вечността. [Hill, 2008, p. 402-403] Според авторите ремарки в партитурата на операта, едновременно с прозвучаване на хармонията в *C dur* на сцената се включва бяла светлина, която се усилва непрекъснато в синхрон с *crecscendo* и *tutti* на оркестъра и хора. В края на действието *ff* достига своята максимална сила заедно със светлината, която става „непоносимо ярка и ослепителна“. [Кулыгина, 2009, стр. 24] Когато пресъздава прехода от смъртта към Вечността, композиторият най-вероятно загатва за думите на своята майка, написани от нея малко преди да напусне този свят:

„Трябва да си тръгнеш, вярвайки в любовта като в светлината“.  
[Massip, 1996, p.165]

След триумфалния успех на премиерата Месиан, който е смятал, че това ще бъде последният муopus, преоткрива източника на своето вдъхновение. До края на живота си (27 април 1992 г.) композиторият написва още две произведения на религиозна тематика: *Livre du Saint Sacrement* (Книга за Светото Тайнство) за орган (1984) и *Éclaire sur l’Au-delà...* (Сияния от Отвъдното...) за голям оркестър (1987 – 1991). В последната част на *Éclaire... – Le Christ, lumière du Paradis* (Христос, светлина на Рая) композиторият вече се пренася отвъд границата на музиката и преминава през прага на Вечността. След неговата смърт Ивон Лорио добавя на страница 16 (т. I) в партитурата следните думи, които звучат като посмъртно завещание:

„Страницата е обърната, земята е далече, времето е отменено, това е едно настояще в щастие, което няма да свърши никога. Безкрайната Любов на Христос в душата, която го съзерцава...“ [Hill, 2008, p. 510]

Глава II  
**СВЕТЛИНАТА НА ВЯРАТА**

*Mon Sauveur!  
La Musique et la Poésie  
m'ont conduit vers Toi!*

„Спасителю!  
Музиката и Поезията  
ме водеха към Теб!“

**Оливие Месиан**

Из операта „Свети Франциск от Асизи“  
(осма картина)

[[www.narthex.fr/oeuvres-et-lieux/musique/  
12019oeuvre-d2019olivier-messiaen](http://www.narthex.fr/oeuvres-et-lieux/musique/12019oeuvre-d2019olivier-messiaen)]



# 1. ТЕОЛОГИЯ НА НАДЕЖДАТА

Оливие Месиан е дълбоко и искрено вярващ човек. Огромна част от неговото творчество, като се започне от ранната оркестрова пиеса *Le Banquet célest* („Небесно причастие“, 1928) и се стигне до последното му произведение *Éclaires sur l' Au-Delà...* („Сияния от Отвъдното...“, 1991) е свързано с религиозната тема и възхвалява Божествените тайнства. Всъщност, музиката на всички негови произведения, религиозни или не, е „акт на вяра, която обхваща всички сюжети, без да престава да се докосва до Бог.“ [Messiaen, 1956, p. 8] Нейното основно предназначение е да възкреси светлите и позитивни елементи на Християнската религия. Със своето творчество композиторият се опитва да прокара мост между консервативната същност на Католицизма и радикалния свят на Модернизма. [Sholl, 2003, p. 9-10]

Като истински „религиозен модернист“ Месиан търси нов език, достоен да изрази духовното послание на тази трудно осъществима и отговорна мисия:

„Опитвам се да открия нова музика, която да бъде едно ново време, едно ново пространство; една музика, която обича и която пее.“ [Williams, 1978, p. 74]

Новият музикален език се опитва да „преведе“ съвършения език на Божествената любов. Музиката на Месиан е музика на абсолютната любов. С нея композиторият постоянно напомня за мистериата на Христовото възкресение и Преображението на човешката душа по Негов образ и подобие. Според Месиан, като естествен посредник между душата и „Последната реалност“, музиката има мощната сила да предизвика катарзисен преход на индивидуалната същност през двете на смъртта: „Това без съмнение, е най-възвишеният, най-естествен и може би единственият аспект на моето творчество, за който не бих съжалявал дори в часа на моята смърт“. [Самюелъ, 1968, стр.2]

Месиан е задълбочен изследовател на Бог, а неговата теологична култура е толкова всеобхватна, че буди възхищение и изумление. С изключителна вещина той се ориентира в лабиринта от религиозни постулати, свързани с Католическата доктрина. Неговата собствена теологична концепция относно Времето, Вечността и Божествената любов синтезира идеите на Свети Тома Аквински и Дом Колумба Мармион.

За католика Месиан „Бог е Истина“, а Вярата е единствената алтернатива срещу духовната безпътица и нравственото падение на съвременното човечество:

„Научните изследвания, математическите доказателства, натрупаните биологически експерименти не ни спасиха от несигурността. Тъкмо обратното, те усилиха нашето невежество с постоянното откриване на нови реалности, за които се предполага, че са истински. Всъщност има една-единствена реалност и тя е от различен порядък: тя може да бъде намерена в царството на Вярата. Само като се изправим лице в лице с Отвъдното Битие, можем да я разберем. Но за да направим това, трябва да преминем през смърт и възкресение, а това предполага скок далече отвъд преходните неща. По твърде необичаен начин музиката може да ни подготви за това, например с картина, с отражение, със символ. В действителност, музиката е непрестанен диалог между пространство и време, между звук и цвят; диалог, който води към сливане. Времето е пространство, звукът е цвят, пространството е комплекс от напластени едни върху други времена, а звуковите комплекси съществуват същевременно като комплекси от цветове. Музикантът, който мисли, вижда, чува, говори, е способен посредством тези фундаментални идеи да се доближи в някаква степен до следващия живот. И както казва Св. Тома Аквински: музиката ни води към Бог през „подобие на истина“ до деня, когато Той Самият ще ни заслепи с „излишък от истина“. Това е, може би, смисловото значение – а също и водещото значение – на музиката...“ [ Sholl, 2003, p. 18]

Месиан идеалистично вярва, че мисията на артиста, неговото *raison d'être* (основание да съществува) е да трансформира обществото и да го избави от собствените му недъзи. Самият той избира да прави това със средствата на една „нова музика“. Не е трудно да се досетим, че композиторът проектира самия себе си във фигурата на новия Месия, чиято поява предсказва:

„За да се изрази суровата мощ на нашия мрак, борещ се със Светия Дух, за да се издигнат високо в планината вратите на нашия затвор от плът, за да се даде на нашето столетие изворната вода, която то жадува, ще трябва да се роди велик артист, който да бъде едновременно велик майстор и велик Християнин. Нека да ускорим с нашите молитви идването на Освободителя.“ [Messiaen, 1956, p. 8]

Но защо Месиан избира за свой богословски авторитет **Св. Тома Аквински** и неговия труд *Summa Theologica* („Сума на теологията“)?

Интересът му към италианския философ – основоположник на влиятелното религиозно учение томизъм е рефлексия на културно-историческата ситуация в Европа между двете световни войни. Социалната и духовната криза във Франция след 1914 г. отключва експанзията на Католицизма в обществото. Официалната църква бързо реагира на новосъздалата се ситуация, като започва да поддържа аналитичната философска мисъл, обединена около неотомисткото течение с неговите водещи съвременни последователи – Жак Маритен и Етиен Жилсон. Официализирането му става през 1879 г., когато папа Льв XIII в своята енциклика *Aeterni patris* („На вечния Отец“) обявява теоретичното наследство на Св. Тома Аквински за главна опора, а томизма за официална философия на Католицизма. [Екимовский, 1987, стр. 35]

Тома от Аквино (1224-1274) се смята за един от най-великите теолози в историята и един от тридесет и тримата учители на църквата. През 1880 г. Льв XIII го провъзгласява за покровител на всички католически висши учебни заведения и училища. През 1917 г. *Codex Juris Canonici* (Кодекс по каноничното право) разпорежда в обучението по теология и философия на католическото духовенство да се прилага доктрината на св. Тома Аквински. Неговото произведение *Summa Theologica* се превръща в най-авторитетния теологичен труд на Католическата църква. [Williams, 1978, pp. 93-94] Голямата заслуга на италианския теолог е в осъществяването на грандиозен синтез между езическото философско наследство и християнската вяра. За изясняване тайните на вярата той прилага принципа на „естествения разум“ и философските възгледи на Аристотел. [Аквински Св. Тома, <https://bg.warbletoncouncil.org/aportaciones-santo-tomas-aquino-10918>] Аквински е първият църковен авторитет, който доказва, че между вяра и разум, между теология и философия няма необходимост от противопоставяне. Според него, двете дисциплини могат да бъдат обединени в търсене на познанието за Бог. [Бояджиев, 1994, стр. 184] Той разбира, че истината може да бъде постигната с приспособяването на двете противоположни позиции чрез *coniunctis rationis et fidei* („свързване на разум и вяра“). Според Аквински, основната функция на интелекта е да достигне до идеята за Бог:

„Да се познае Бог чрез разбирането му е окончателният завършек на една интелектуална субстанция.“ [Williams, 1978, p. 94-95]

Но тъй като за интелекта е невъзможно да обхване Божествената природа в нейната цялост, Аквински препоръчва:

„Полезно е, следователно, да позволим на Божествената милост да ни научи с помощта на вярата дори и на тези истини, които човешкият ум е способен да изследва.“ [Williams, 1978, p. 97]

Аквински приема интелектуалното познание за „необходима прелюдия“ към знанието, което дава вярата. Той се надява, че човек ще се отвърне от видимите неща към света на невидимото, което ще му даде по-близък контакт с Божественото:

„В тази (Християнска) вяра има проповядвани истини, които превъзхождат всеки човешки интелект.(... ) Сега за ума на смъртния човек да приеме тези неща е най-великото чудо, точно както е проява на божествено вдъхновение, отхвърляйки видимите неща, човек да изследва само това, което е невидимо“. [Williams, 1978, p. 97]

Така Аквински насърчава търсенето на невидимата реалност, за да се разбули Божествената тайна, изпълнена с откровенията, които Бог ще позволи на човека да чуе. Тази истина принадлежи само на невидимия свят и може да бъде достигната само с вяра. [Williams, 1978, p. 98-99]

Френският религиозен мислител Етиен Жилсон, съвременник на Месиан, авторитет в областта на средновековната философия, дава оригинално тълкуване на томизма. Неговото намерение е „... да подаря на Аквината именно съвременност, при това по начин, по който този дар да не бъде сковаващо задължение, а залог за свобода.“ [Цареградская, 2002, стр. 88] Според Жилсон св. Тома Аквински е идеалният учител, защото „неговата доктрина не изключва другите доктрини, а ги интегрира дотолкова, доколкото всяка от тях е причастна на истината.“ [Цареградская, 2002, стр. 88] Духовната есенция на томизма Жилсон свежда до призива: „Вярвай и мисли, каквото искаш.“ Може би точно тази особеност на неотомизма е привлякла най-силно вниманието на Месиан.

Когато сравняваме възгледите на Месиан с тези на св. Тома Аквински, се убеждаваме, че томизмът се е превърнал в основа на неговата собствена религиозна концепция. За неотомиста Месиан Бог присъства навсякъде и във всяко нещо, като прониква в неговата сърцевина. Следователно светът е част от Божественото битие и в този смисъл, той е свещен. [Williams, 1978, p. 99]

В първи стих от III част от *Trois petites Liturgies de la Présence Divine* („Три малки литургии за Божественото присъствие“) – *Psalmodie de l’Ubiquité par amour (Dieu présent en toutes choses...)* – „Псалмодия

за Вездесъщия на любовта“ („Бог, присъстващ във всички неща...“) четем следното:

*Tout entier en tous lieux,  
Tout entier en chaque lieu,  
Donnant l'être à chaque lieu,  
A tout ce qui occupe un lieu,  
Le successif vous est simultané,  
Dans ces espaces et cet temps,  
Que vous avez créés,  
Satellites de votre Douceur,  
Posez-vous comme un sceau sur mon coeur...* [Messiaen, 1990, partition]

„Единство на всички неща,  
Единство във всяко нещо,  
Оживотворяващ всяко място,  
всичко, което обитава това място,  
Ти си едновременната последователност  
на тези пространства и време,  
които си създал,  
спътници на Твоята Благост,  
Постави я като печат върху моето сърце...“

Това описание на Божественото присъствие в природното битие е томистка концепция. Терминът „едновременна последователност“, свързан с бинарната опозиция време / вечност, е на Месиан, но употребата му е в съответствие с идеята на св. Тома. [Williams, 1978, p. 100]

Философията на времето е тема на I-ва глава от I-ви том на гигантския седемтомник *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornitologi* („Трактат за Ритъм, Цвета и Орнитологията“). Месиан поставя за надслов цитат от *Summa Theologica* на Тома Аквински:

„Вечността е цялата пълна едновременност,  
А във времето има преди и след.“  
(Свети Тома – гл. 4 „За вечността на Бога“) [Aquinas, 1947, p. 884]

Дефиницията на Аквински за двете абстрактни категории време/вечност е базирана върху тази на Аристотел:

„Времето е мярка на сътворението, а вечността е Бог сам по себе си.“ [Цареградская, 2002, стр. 25]

„Времето съответства на движението, а вечността остава сама себе си.“ (Св. Тома – Коментари към Физика на Аристотел) [Цареградская, 2002, стр. 25]

Тъй като времето се дефинира с термините „преди и след“, то неизбежно е еднопосочно, следователно всички събития във времето са необратими. Вечността е противоположност на „времето“, защото ако събитията се случват едновременно, те не могат да бъдат изразени с термините „преди и след“ и, следователно, принадлежат на безвремието.

Твърдението на Аквински, че умът не е достатъчен, за да се познае Бог и само вярата е средството, с което можеш да докоснеш невидимото, Месиан допълва с:

„Ако всичко беше „обикновено“ в невидимия свят, къде щеше да бъде разликата между Безкрайността и края, между Бог и човек, и какво щеше да ни остане за научаване в безкрайността? ‘Блажени тези, които не са видели, но са повярвали’, както е написано в Евангелието“. [Williams, 1978, p. 101]

Композиторот е привлечен от понятието „невидимо“ в Християнския „Символ на Вярата“ и дава свое тълкувание:

„Вярвам в един Бог Отец – Вседържател, Творец на всичко видимо и невидимо...“

Този термин „невидими неща“ съдържа всичко: света на звездите, света на атомите, света на ангелите, света на демоните, света на нашите собствени мисли и света на всичко, което ни е непознато, включително и света на възможностите, които са известни само на Бог. Този термин така ме впечатли, че аз специално му посветих една пиеса за орган – II-ра част от моята *Messe de la Pentecôte – Offertoire (Les choses visible et invisibles)* – Меса за Петдесетница – „Жертвоприношение“ („Видимите и невидимите неща“, 1951) [Williams, 1978, p. 101]

\* \* \*

Теологът, към когото Месиан има особен афинитет и чието творчество е източник на изключително вдъхновение за него, е **Дом Колумба Мармион** (1858 – 1923), един от най-влиятелните католически автори на XX век. Книгата на Мармион *Le Christ dans ses Mystères* („Христос в неговите тайнства“) става фундаментална опора, върху която Месиан изгражда своята собствена „Теология на надеждата“. *Le*

*Christ dans ses Mystères* (1919) е втора част от трилогия, която включва още: *Le Christ, vie de l'âme* („Христовия живот на душата“, 1917) и *Le Christ, idéal du moine* („Христос, идеал на монаха“, 1922). Каква е причината този трактат да стане така важен за Месиан и да предизвика толкова силен духовен резонанс у него?

В *Le Christ dans ses Mystères* Мармион дава следната дефиниция на вярата:

„Тя е тайнственото участие в познанието, което **Бог** има за себе си. Бог познава себе си като Отец, Син и Свети Дух. Отец в своето себепознание създаде от вечността Син, еднакъв и равен на него (... )“ [Marmion, 1922, p. 287-288]

Това определение е в съответствие с основната доктрина за Светата Троица, според която Бог съществува едновременно и вечно в три личности: Бог Отец, Бог Слово, въплътено в Исус Христос от Назарет и Бог Свети Дух.

„Когато ни казва, че Исус е Негов възлюблен Син, Отец ни разкрива Неговия живот, а когато ние вярваме в това откровение, ние участваме в Божественото Себепознание. (...) Отец заявява, че Младенецът от Витлеем, Юношата от Назарет, Проповедникът от Юдея, Жертвата от Разпятието е Негов Син, Негов възлюблен Син; наша опора е да вярваме в това.“ [Marmion, 1922, p. 287-288]

Вярата е доминираща сила в живота на един католик. Католическата църква приема, че смисълът и предназначението на един човешки живот е в познанието на Бог и любовта към Него. Всичко останало е второстепенно, защото нищо не може да се сравни с величието и всемогъществото на Върховния Суверен. Да смяташ, че си добър, но независим от Бог, това е отвърщане от пътя Му и е равносилно на грях. Мармион е убеден, че тук на земята вярата предшества онова пълно и цялостно познание на Божественото, до което ще имаме достъп само след нашата смърт. Там, в Отвъдното, „блажените“ ще се наслаждават завинаги на божествения дар в *sanctuario secreto divinitatis* (тайнствения олтар на Божественото). [Williams, 1978, p. 76]

„Тук, долу не ни е дадено да пребиваваме изцяло в този „Божествен олтар“. Но кое е това, което замества „Благословеното Видение“, докато сме на земята? Това е вярата. Чрез вярата ние имаме контакт с Бога всеки миг. (...) Тази вяра в Светлината, в която вървим, е източникът на нашето единение с Исус и пътят към нашето съвършенство“. [Marmion, 1922, p. 287-288]

Като последовател на Св. Тома Аквински Дом Колумба Мармион приема, че Христос и неговите тайнства са основа за разбирането на Бог. Чрез Христос човек получава възможност да създаде специална връзка с Бог, каквато другите живи същества не притежават. Чрез него човек придобива Божествен статут. Когато Бог създава Своя Син, възплъттил се в човешка личност, Той създава родствена връзка с човека, осиновявайки го като Свое Собствено дете.

„Бидейки безкрайната интелигентност, Бог напълно разбира себе си; с едно единствено действие той вижда всичко, което той е, всичко, което е в него. Той разбира с един-единствен поглед и с една единствена мисъл пълнотата на своето съвършенство. С една дума той обхваща цялото себепознание. Той изразява това безкрайно познание за себе си. Тази мисъл, която произлиза от безкрайната интелигентност, тази реч, чрез която Бог изразява себе си, е Словото. Вярата ни казва, че това Слово е Бог, защото то има, или по-точно то е една и съща божествена същност.

И понеже Отец свързва в това Слово природа не само подобна, но и идентична на Неговата, Светият Дух ни казва, че Той създаде Словото и нарече Словото **Син**...

„Ти си Моят Син, Моят възлюблен Син, в Когото е Моето благоволение“... Защото този Син е наистина съвършен. Той притежава с Отца цялото божествено съвършенство, запазвайки качеството на „Бащината същност“; толкова съвършен е той, че е едно със своя Отец, посредством сливането на тяхната същност. Едно създание може да даде на друго създание природа, подобна на неговата, но Бог създава Бог и му дава своята собствена природа. Това е Божествената слава, която създава безкрайността и се съзерцава в друго свое Себе, което е равно на него. Така равен е Синът на Бащата, че е Единороден, защото има само една Божествена природа и този Син черпи от вечното изобилие: ето защо, Той е едно цяло със своя Отец... “ [Marmion, 1922, p. 42]

Мармион обяснява тайнството на Божественото възплъщение в **Словото**, дадено в Евангелието на Свети Йоан (I:1-14). Той хвърля светлина върху дълбоката връзка, която съществува между Бог и Христос:

*„В началото бе Словото,  
и Словото беше у Бога,  
и Бог беше Слово...*



*и Словото стана плът,  
и живя между нас,  
пълно с благодат и истина;  
и ние видяхме славата Му,  
слава като на Единороден от Отца.*“ [Библия, 2008, стр. 1297]

„Христос е въплътеното Слово. Откровението учи, че второто лице на Светата Троица, Словото – Синът приема човешка природа, за да се свърже персонално с нея. Това е тайнството на Инкарнацията.“ [Marmion, 1922, p. 65]

Кръщението на Христос е момент, в който за първи път Бог Го припознава като Свой син и потвърждава Неговата мисия на Божи пратеник. Отново чрез кръщението човек се превръща в осиновено дете на Бог:

„Кръщението с вяра в Иисус Христос стана за нас тайнството на Божественото осиновяване и Християнското посвещение. Той ни осиновява като Свой деца до мига, в който един ден ще споделим блаженството на Неговия съкровен живот. Това е едно необяснимо тайнство: но вярата ни казва, че когато една душа получава благословия чрез кръщението, тя взема участие в Божествената природа.“ [Marmion, 1922, p. 52]

Последният аспект на Божественото себепознание, третото лице на Светата Троица, това е **Светият Дух**:

„Словото винаги живее в безкрайната интелигентност, която Го поражда; Синът винаги остава в сърцето на Отца, който Го е създал. Той живее там по силата на тяхното природно единение. Освен това, Той живее там чрез взаимната любов, която изпитват един към друг и от която произтича като от един и същ принцип Светият Дух – субстанционалната любов на Отца към Сина. (...) Отец, вечната пълнота, създаде Син; от Отца и Сина, като от един и същи принцип произлиза Духът на Любовта. Всичките три лица имат една и съща вечност, едно и също безкрайно съвършенство, една и съща мъдрост, една и съща сила, една и съща святост, защото Божествената природа е една за Трите Лица.“ [Marmion, 1922, p. 43]

Такова е значението на Божествената любов от гледна точка на Католическата доктрина. Тя приема връзката на човека с Бог, но акцентира върху Божественото сродяване „само по милост“, за разлика от Сина, който живее вечно в сърцето на Отца:

„Със Словото ние можем да кажем: „О, Отче, аз съм Твой син,

аз произлязох от теб.“ Словото казва това по необходимост, по право, бидейки в същността си собствен Син на Бога; ние казваме това само по милост, в качеството си на осиновени деца. Словото казва това цяла вечност; ние го казваме във времето, въпреки че волята на това предопределение е вечна; за Словото тези думи означават родствена връзка с Отца; за нас те добавят връзка на зависимост. Но и за нас, както за Него, има истинско родство: ние сме, по милост, чеда Божии.“ [Marmion, 1922, pp. 52-53]

Християнската доктрина за Божественото проявление в Словото – възплътения Иисус, е претворена във II част на *Trois petites Liturgies de la Présence Divine – Sequence du Verbe, Cantique Divin (Dieu présent en lui-même...)* – Три малки Литургии на Божественото Присъствие – Секвенция на Словото, Божествен химн (Бог присъства в Самия Себе Си...):

*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!*

*Luange du Père,*

*Substance du Père,*

*Empreinte et rojailissement toujours,*

*Dans l'Amour,*

*Verbe d'Amour! [Messiaen, 1990, partition]*

Той си тръгна, Възлюбленият,  
за нас!

Той се възнесе, Възлюбленият,  
за нас!

Той се помоли, Възлюбленият,  
за нас!

За нас!

Той говори, Той пя,  
Словото беше в Бог!  
Той говори, Той пя,  
И Словото беше Бог!  
Хвала на Отца,  
Същност на Отца,  
Печат на вечна царственост,  
В Любовта,  
Слово на Любовта!

Божественото осиновяване на човешкия род с помощта на Светия Дух – **Духът на Любовта**, който свързва небесния Отец и Сина, стои в основата на II Литургия:

*Il était riche et bienheureux,  
Il a donné son ciel!  
Il était riche et bienheureux,  
Pour compléter son ciel!  
Le Fils, c'est la Présence,  
L'Esprit, c'est la Présence!  
Les adoptés dans la grâce toujours,  
Pour l'Amour  
Enfants d'Amour!... [Messiaen, 1990, partition]*

„Той бе богат и блажен,  
Той дари своето небе!  
Той бе богат и блажен,  
за да запълни своето небе!  
Синът е Присъствието,  
Духът е Присъствието!  
Осиновените във вечната милост,  
За Любовта,  
Деца на Любовта!...“

Не е изненадващо, че Месиан е така силно привлечен от посланието на Мармион – една реминисценция на Апостол Павел за силата и щедростта на Божествената Любов (Първо послание до Коринтяни гл.13). Католическата доктрина за Предопределението, върху която е

базирана *Le Christ dans ses mystères*, се превръща в интегрална част от собствената теологична концепция на Месиан. В своите изповеди композиторът многократно подчертава контраста между Божествено-то всемогъщество и човешкото несъвършенство:

„Не вярвам в шанса, защото съм католик; вярвам в провидението и мисля, че всичко, което се случва е предначертано. Разбира се, има свободен избор. Но за Бог, който вижда всички неща едновременно, веднага, няма случайност. Немислимо е за човек, който има фрагментарна и, най-вече, хронологична гледна точка за нещата, да си представи всички възможности с техните последствия върху всеки субект: това е във властта само на Бог.“ [Sholl, 2003, p. 172]

Според Мармион и Месиан, човекът е предопределен да има вечен живот. Нашата обща съдба ни е предначертала възможността да изживеем мистичния идеал на **Божествената любов** – най-съвършеното състояние и най-великото тайнство, което Бог е разбулил за човечеството чрез Христос – превъплътеното Слово:

„...Любовта създаде инкарнацията ...любовта стана причината Христос да бъде роден в чувствителна и слаба плът, одухотвори мрака на тайния живот, подхрани стремежа на публичния живот. Ако Христос се пожертва за нас, то е заради излишъка от безпределна любов; ако Той се въздигна отново, то е за нашето изкупление; ако се възкачи към рая, то е за да ни приготви място в това благословено жилище; Той изпраща Духа – утешител, за да не ни остави сираци; Той създава тайнството на Евхаристията като мемориал на своята Любов. Всички тези тайнства имат своя източник в Любовта“. [Marmion, 1922, p. 43]

Става разбираема необходимостта на Месиан да пресъздаде вечността на Божественото присъствие в своята музика. Времето е средството, което осъществява предопределението. А музиката – изкуство, така свързано с времето – може да спаси човека, като го накара да почувства Върховната любов в душата си.

В свое интервю Месиан изповядва, че за него вярата е не само първопричина на творчество му, но и смисъл и убежище на неговия живот:

„Човек е материя и съзнание, тяло и душа. Неговото сърце е бездна, която само Божественото може да запълни. Човек търси Бог навсякъде. Както и в Изкуството... Без вярата ние не ще докоснем сърцата.“ [Williams, 1978, p. 83]

Мармион осветява духовното сърце на Християнството с Любо-

вта, която е негова естествена духовна същност. Месиан одухотворява своята музика чрез тази любов, с надеждата да докосне сърцата на хората, потърсили контакт с Бог чрез неговото творчество.

Композиторът превъплътява Христовите тайнства в дълга поредица от произведения, чиято траектория започва от *L'Ascension* („Възнесение“, 1933), *La Nativité du Seigneur* („Рождество Христово“, 1936), *Vingt Regards sur l'Enfant – Jésus* („Двадесет погледа към Младенеца Иисус“, 1944), *Trois petites Liturgies de la Présence Divin* („Три малки литургии за Божественото Присъствие“, 1945), *Messe de la Pentecôte* („Меса за Петдесетница“, 1950), *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* („Преображение на Нашия Господ Иисус Христос“, 1965-1969), *Saint François d'Assise* („Св. Франциск от Асизи“, 1975-1983), *Livre du Saint Sacrement* („Книга на Светото Тайнство“, 1984) и завършва с *Eclairs sur Au-Delà...* („Сияния от Отвъдното...“, 1988-1991).

За Месиан не е достатъчно да бъде новатор в областта на изразните средства. Композиторът търси спасение от мрачната бездна на бездуховността, студенината и антихуманната същност на съвременната епоха. Той непоколебимо вярва, че новият класик – революционер в музиката ще донесе на човечеството една нова любов. „Любов с главно Л.“ Любов, на която са присъщи: „Милостта, Благочестието, Чистотата и чистата наслада на духа, Благословията на надеждата“. [Hill, 2008, р. 204] С трогателна искреност Месиан разкрива устоите, на които се уповава в своето съществуване, изпълнено с мъчителни изпитания: „Имах само две звезди в моята нощ: моята Вяра и моята Музика.“ [Hill, 2008, р. 204] Всички смели открития, които гениалният класик създава, имат едно – единствено предназначение: да бъдат положени като жертвоприношение пред Божествения олтар, „за да ме извисят към Този, който е отвъд пространството и времето. И въпреки, че моят живот е далеч, много далеч от Божествената Любов, която боготворя, аз съм вложил малко от небесната нежност в моите ноти. Направих това в скръбта си, в злочестината си – сигурен съм, че съм го направил!“ [Hill, 2008, р. 204] От дълбините на душата си композиторът призовава своите последователи да отправят съвместна молитва за бъдещето на човечеството: „Молете се с мен годините, дните, минутите да ускорят приближаването ни към този новатор, към този нетърпеливо очакван освободител: музиканта на Любовта!“ [Hill, 2008, р. 205]

## 2. ТАЙНСТВЕНОТО ОЧАРОВАНИЕ НА (НЕ)ВЪЗМОЖНОСТИТЕ (ТРАКТАТ „ТЕХНИКА НА МОЯ МУЗИКАЛЕН ЕЗИК“)

Уникалността на „феномена Месиан“ поражда с огромното по обем и внушително по мащаб творческо наследство, както и с дълбокото влияние, което то оказва върху фундаменталните процеси на съвременната музика.

Своята философско-естетическа и музикално-технологична концепция Месиан излага в два основни теоретични труда: *Technique de Mon Langage Musical* („Техника на моя музикален език“) и *Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornitologie* („Трактат за Ритъм, Цвета и Орнитологията“) в 7 тома.

Работата над *Technique de Mon Langage Musical (TMLM)* започва непосредствено след освобождението на композитора от военнопленнически лагер през 1942 г. и завършва през 1944 г. Над *Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornitologie (TRCO)* композиторът работи от 1949 г. до края на живота си (седемте тома са публикувани след смъртта му). Въпреки, че са разделени от около 50-годишен интервал, двата труда имат концептуално сходство помежду си, като TRCO може да се възприеме като едно колосално разширение и допълнение на TMLM, отразяващо развитието в творческата еволюция на автора.

В увода към TMLM Месиан посочва мотивацията си за написване на тази „малка теория“:

„... пиша своя труд, вземайки читателя за ръка, за да търся заедно с него, като го водя внимателно в тъмнината, надявам се, – към тесния източник на светлина, подготвяйки го за това „най-добро“, което след това той ще може да намери сам... Ако той бъде осенен с „вдъхновение свише“ и ако аз се окажа – и по най-малкия знак – негов предшественик, моята задача ще бъде повече от изпълнена...“ [Messiaen, 1956, p.7]

Месиан отхвърля определението „трактат по композиция“ за своя ранен труд, в който разглежда музикалния си език „от три гледни точки – ритмическа, мелодическа и хармоническа“. [Messiaen, 1956, p.7]

В съответствие с тази програма изложението и коментарите са групирани в три раздела: в първите глави (от II-ра до VII-ма) се анали-

зират проблемите на ритъма, следва дискурс за мелодията (VIII-XII), а последните глави са посветени на хармонията и ладовете с ограничена транспозиция (XIII-XIX).

В кратката I-ва глава Месиан веднага фокусира вниманието върху любимата си енигматична формула „очарование на невъзможностите“ – тайнствената „магическа рецепта“ на неговия музикален език:

„Ние търсим преливаща в нюанси музика, която да доставя на слуха изискана наслада. Същевременно тази музика трябва да притежава способността да изразява извисени чувства (и особено – най-извисените от всички – религиозните, предизвикани от теологията и истините на католическата вяра). Това очарование, едновременно чувствено и съзерцателно, се съдържа в някои математически възможности на ладовите и ритмическите сфери.“ [Messiaen, 1956, p.13]

Още на този ранен етап от своята творческа кариера Месиан категорично присъжда върховенството на **ритъма** като първично изразно средство. За него този компонент на музикалния език е толкова архаичен, че е съществувал като „пра-ритъм“ или „прото-ритъм“ още преди останалите музикални елементи.

Глава II-ра на TMLM е озаглавена „Рагавардхана, индийски ритъм“. Така Месиан недвусмислено посочва важното място, което заема индийската философия и митология в неговата концепция за времето и ритъма. Разбира се, това съвсем не означава, че композиторът е изменил на своя отдавна формиран Християнски мироглед. Неговият начин на мислене е интегративен. Месиан е човек на приобщаването: пред модела „или/или“, той предпочита модела „и/и“. Всъщност, двете концепции – християнска и индуистка – ни най-малко не си противоречат, а хармонично си взаимодействат. [Цареградская, 2002, стр. 112]

В Християнството отношението към времето се определя от двете главни събития в живота на Христос – раждане/смърт, т.е. начало/край. В западния мироглед времето има векторен строеж, т.е. едно линейно движение от минало към бъдеще, чийто край е необратим (Апокалипсис). [Цареградская, 2002, стр. 112]


И точно тук се появява съществената разлика между Християнството и Индуизма, между Западния и Източния модел на възприятие. При индусите времето е обратима величина. В древните духовни практики на посветените (брахмани, йоги) са възможни пътувания назад във времето, чрез които се осъществяват не само връщания в предишни прераждания, но и прониквания в самия първоизточник на

Универсума. В „самадхи“ – висше ниво на съзнание, всяка идея за движение се преустановява. Няма минало, няма бъдеще, има само вечно настояще, в което „капката“ на индивидуалното съзнание „се къпе в океана“ на Божественото.

Ритъмът е в сърцето на индуистката философия за времето. Неговият цикличен характер е в основата на идеята за космическите цикли юги. Според древното Ведическо познание светът преминава през периоди на съзидание и разрушение, които се редуват в безкраен кръговрат. Този безкраен „спектакъл“ се извършва на фона на една константна величина – Вечността.

Разрушителното въздействие на времето може да бъде избегнато само по пътя на духовна практика, която води до освобождение (мокша) от кармичния кръг. „Всичко за Йогина е в рамките на настоящето, само настоящето съществува за него, миналото и бъдещето е контролирано, цялото знание е представено в една секунда. Всичко се развива в един проблясък... По такъв начин безкрайният поток на душите се влива в реката на съвършенството и океана на самоосъществяването. Слава на тези, които са осъществили собствената си природа!“ [Патанджали, 1991, стр. 211-212]

За Месиан Вечността се материализира именно чрез ритъма. В глава IV-та от I-ви том на ТРСО той помества пълната таблица от 120 *deçi-tâlas* по системата на Шарнгадева. Той разяснява подробно значението на *tâla* № 1 в таблицата – **Адитала** (*aditâla*), което в превод означава „корен на всички ритми“. Това е първичен, „първороден“ ритъм, който поражда всичко останало. В действителност *Aditâla* все още не е ритъм, а само неговата отправна точка. Това е единица времетраене – матра:

**1 матра** = 

„Един-единствен плясък на Вселената бързо сътворява предшестващото и последващото: това е раждането на ритъма.“ [Messiaen, 1994, p.273]

Разсъждавайки върху индуистката концепция за сътворението на света, Месиан вижда в *Aditâla* „величествен символ на каузалността – Първопринципа, Бог – Творец на всички неща. На всички неща, в това число и на Времето (ние имаме предвид първия гласък, породил Времето). (...) Всички ритми са подразделения на Времето, което е съществувало преди тях, и което няма да бъде вярно преди и след Време-



то, защото без Времето предишното и последващото не съществува, а съществува само различна от Времето Вечност, в която съществува само единствен Бог“. [Messiaen, 1994, p.273]

Във II-ра глава от TMLM за индийския ритъм *Râgavardhana* (№ 93 в таблицата на Шарнгадева) Месиан уточнява, че заменя понятието „метрум“ и „размер“ с усещането за най-кратката ритмична единица. Вместо осмина (адитала) той предлага това да бъде шестнадесетина. Нейната свободна „мултипликация“ води до „аметрична музика“. [Messiaen, 1956, p.14]

Така композиторът извежда **първи принцип** на своята ритмична концепция – принцип на добавяне (добавъчен принцип). Рагавардхане е негова илюстрация:

### **Нотен пример 1. *Râgavardhana* (деџи-тâлас № 93)**



и нейният ракоходен вариант:

### **Нотен пример 2. *Râgavardhana* (ракоходен вариант)**



Добавена стойност (*valeur ajoutée*), това е кратката стойност, добавена към всеки ритъм под формата на нота, точка или пауза.

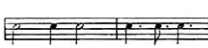
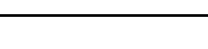

**Вторият принцип** на Месиановата ритмична техника гласи: могат да бъдат създавани по-сложни ритмични форми с помощта на добавяне или отнемане на стойности, т.е. аугментация или диминуция на ритми. [Messiaen, 1956, p. 18] Композиторът предлага таблица с някои форми на ритмично увеличение и умаление, публикувана преди това в съкратен вид към увода на „Квартет за края на времето“.

### **Изходен ритъм:**

### **Нотен пример 3. Модел на ритъм, третиран в аугментация и диминуция (Табл. 1)**



**Таблица 1. Форми на увеличение и умаление на ритмичен модел (Нотен пример 3)**

Увеличение		Умаление	
а) добавяне на 1/4 от стойността		а) отнемане на 1/5 от стойността	
б) добавяне на 1/3 от стойността		б) отнемане на 1/4 от стойността	
в) добавяне на точка (или 1/2 от стойността)		в) отнемане на точка (или 1/3 от стойността)	
г) класическо увеличение (или добавяне на стойността сама към себе си)		г) класическо умаление (или отнемане на 1/2 от стойността)	
д) добавяне на удвоена стойност		д) отнемане на 2/3 от стойността	
е) добавяне на утроена стойност		е) отнемане на 3/4 от стойността	
ж) добавяне на учетворена стойност		ж) отнемане на 4/5 от стойността	

**Третият принцип** на Месиановата ритмична техника гласи: съществуват необратими ритми. Това са ритми, съставени от две еднакви групи, огледално обърнати около една централна ос на симетрия. [Messiaen, 1956, pp.20-21] Ето как Месиан обяснява тяхната природа:

„Отдавна в декоративните изкуства (архитектура, килимарство, стъклопис, флорален аранжирмент на френските градини) се използват симетрично обърнати мотиви, подредени около един свободен център. Такова разположение откриваме в жилките по листата на дърветата, в крилете на пеперудите, в лицето и тялото на човека, а също и в древните магически формули. Необратимият ритъм прави абсолютно същото. Това са две групи от ритмични стойности, ретроградни една спрямо друга, обграждащи една централна стойност, обща за двете.

Четейки ритъма отляво надясно или отдясно наляво, редът на тези стойности остава един и същ. Това е един абсолютно затворен ритъм.“ [Messiaen, 1995, p.7]

#### Нотен пример 4. Необратими ритми



Ретроградните ритми притежават сила, която се дължи на тяхната структура: те имат формата на палиндром, т.е. „затворени в кръг“. Движението в необратимост, където начало и край се сливат, защото са еднакви, създава едно магическо пространство, което се отделя от „обикновеното“ обкръжение. Магическият кръг очертава своя ритуална сфера, в която се извършва сакрализация на състоянието. Това наподобява потъване в дълбоки нива на медитация, в които времето забавя своя ритъм, докато достигне до пълна „застиналост“. [Хьойзинха, 1982, стр. 43-51] Теологичният смисъл на необратимите ритми е в тяхното възприемане като „осезаеми знаци на трансцендентност без начало и край“. [Massip, 1996, p. 41]

Ритмичните принципи в музиката на Месиан са смесени в сложни ритмични комплекси. Композиторът разработва собствен метод на ритмично наслагване (*les rythmes superimposés*), т.е. собствена полиритмична техника. В TMLM са анализирани различни видове полиритмия: наслагване на ритми с неравни дължини, на ритъм с различни форми на негово увеличение или намаление – ритмичен педал, ритмични канони. Сложната амалгама от тези ритмични комбинации създава цялостна концепция, която превръща Месиан в един от най-големите новатори на всички времена. За него ритмична е музиката, която има за свой първообраз свободата на природните движения. Месиан

напомня, че думата „ритъм“ е производна на индо-европейската SREU (течение) и първоначално се е отнасяла до движението на морските вълни. „Всяка вълна е различна от предишната и от следващата по своя обем, височина, продължителност, скорост на образуване, способност за достигане на кулминация, продължителност на спада, протичане (във времето), разпадане.“ [Messiaen, 1994, pp.42-43]

Вторият раздел на TMLM е посветен на **мелодията**, „най-благородният от музикалните елементи... Мелодията е началото на всичко. Нека тя остане неприкосновена!“ [Messiaen, 1956, p. 13]

Още в уводната I-ва глава Месиан декларира водещата роля на мелодичното развитие в своята музика. Ритъмът и хармонията се подчиняват на мелодията като нейни „предани слуги“.

Отначало композиторът аргументира избора си на основните мелодични интервали, с които предпочита да работи. [Messiaen, 1956, pp. 31-33]

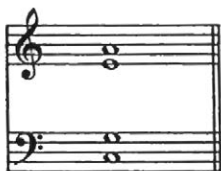
- Низходяща увеличена кварта, заради обертоновата ѝ принадлежност и естественото ѝ тежнение към основния тон (fis-c):

**Нотен пример 5. Натурален звукоред и интервал низходяща увеличена кварта**



- Низходяща голяма секта, заради важноста ѝ като добавен тон към „съвършения акорд, предчувстван от Рамо и въведен от Дебюси“:

**Нотен пример 6. „Съвършен“ акорд с добавена секста**



По-нататък Месиан изброява любими мелодични формули и версиите им, направени от него:

- Мотив от 5 тона, с който започва „Борис Годунов“ от Мусоргски:

**Нотен пример 7. Мелодична формула „Борис Годунов“**



- „Песен на Солвейг“ от Григ:

**Нотен пример 8. Мелодична формула „Песен на Солвейг“**



Месиан отдава дължимото на първоизточниците, вдъхновили неговия мелодичен стил:

- индийските раги, с тяхното изобилие от „необикновени, изискани, неочаквани“ мелодии;
- птичето пеене, чиито изящни мелодични рулади „превъзходат с фантазията си тази на човека“;
- и накрая, *le plaint-chant* (буквално плавното пеене), „неизчерпаемо съкровище от необикновени и изразителни мелодични линии“. [Messiaen, 1956, pp. 33-34]

Композиторът анализира с голямо внимание различните форми на грегорианския хорал: алилуйа, антифон, псалмодия, вокализ, кirie, секвенция. В *le plaint-chant* Месиан вижда най-чистата форма, олицетворяваща Християнската музика, а като негов най-голям теоретик Дом Андре Мокеро – монах от Солемското абатство на бенедиктинците. Месиан го цени много и често се позовава на неговия фундаментален труд *Le Nombre musical Grégorienne*.

На конференция в Парижката Notre Dame (декември 1978) композиторът говори за **невмите** – мелодичните формули на *le plaint-chant*, като ги поставя в един по-широк теоретичен контекст. Това, на което Месиан се възхищава най-много е тяхната „ритмична гъвкавост“:

## LA MUSIQUE LITURGIQUE

*Il n'y en a qu'une : le plain-chant. Seul, le plain-chant possède à la fois la pureté, la joie, la légèreté nécessaires à l'envol de l'âme vers la Vérité. Malheureusement – si l'on excepte quelques moines dans les couvents, quelques grands théoriciens comme DOM MOCQUEREAU, et quelques musiciens professionnels qui savent encore le lire – le plain-chant est mal connu. Il est mal connu surtout parce qu'il est mal chanté. Et le premier tort qu'ont eu nos ancêtres immédiats, c'est son harmonisation. Il a été écrit à une époque où l'on ne connaissait pas l'embaras des accords classés, des complexes de sons, et même du simple soutien instrumental. Il faut donc le chanter sans aucun accompagnement. Il faut aussi le chanter avec toutes les voix : d'hommes, de femmes, d'enfants. Enfin, il faut le chanter en appréciant et en respectant les Neumes. Les « histoires de la musique » parlent beaucoup des modes du plain-chant : mode de RE, mode de MI, de FA, de SOL – et il est certain que chacun de ces modes a une poésie et une couleur particulières. Mais ce n'est là qu'un matériau. La chose merveilleuse du plain-chant: ce sont les „Neumes“.*

La Première page de la Conférence de Notre Dame (Paris, 1978)  
[Broad, 2005, p. 131]

## ЛИТУРГИЧНАТА МУЗИКА

Има само една: *le plaint-chant* (грегорианското песнопение). Единствено *le plaint-chant* притежава едновременно чистотата, радостта, лекотата, необходимите за полета на душата към Истината. За съжаление, като изключим някои монаси в манастирите, някои големи теоретици като ДОМ МОКЕРО и някои професионални музиканти, които все още могат да го разчитат, *le plaint-chant* е малко познато. А то е малко познато най-вече заради това, че е малко изпълнявано. И първата грешка, която са допуснали нашите близки предшественици, е неговата хармонизация. То е било създадено в епоха, в която не са познавали препятствието на акордовите вертикали, на звуковите комплекси и даже на обикновения инструментален акомпанимент. То трябва да се пее без всякакъв акомпанимент. Освен това, трябва да се пее от всякакви гласове: мъжки, женски, детски. И накрая, трябва да се пее, като се оценяват и съблюдават точно невмите. В „историите на музиката“ говорят много за църковни ладове: лад от RE, лад от MI, от FA, от SOL, и няма съмнение, че всеки от тези ладове има поезия и определен цвят. Но това е само един материал. Прекрасното в *le plaint-chant*: това са „невмите“.

Невмите са мелодични формули, аналогични на това, което трактатите по хармония наричат *broderie* (рисунок), *appogiature* (аподжиатура), *note de passage* (проходящ тон) – но те са много повече.

Първа страница на реч, произнесена на Конференция в Notre Dame (Paris, 1978)



В III-ти раздел на TMLM, преди да говори за създадената от него **система от 7 лада с ограничена транспозиция**, Месиан прави „апология“ на „естествената хармония“ (*harmonie naturelle*). Под този термин той има предвид не толкова акордови съзвучия, колкото поезията на Природната хармония като проявление на Божествената:

„Всички тези търсения не трябва да ни задължават да забравим натуралната хармония: истинна, естествена, красива и доставяща наслада чрез желаната мелодия, произлизаща от нея, скрито съществуваща в нея, отдавна заключена, очакваща проявление. – Моето тайно желание за вълшебен разкош на хармонията ме тласка към този пламенен език, тези неочаквани звезди, тези планети от тюркоази, тези виолетови багри, тези гранати от мъхести дървесни разклонения, тези вихри от звуци и цветове в хаоса на душата, за която говорих с любов в Увода към моя „Квартет за края на времето“; това акордово вълнение неизбежно трябва да стане омагьосващо; това е – святата същност на натуралната и истинската хармония, която „единствена може да го осъществи“. [Messiaen, 1956, p. 52]

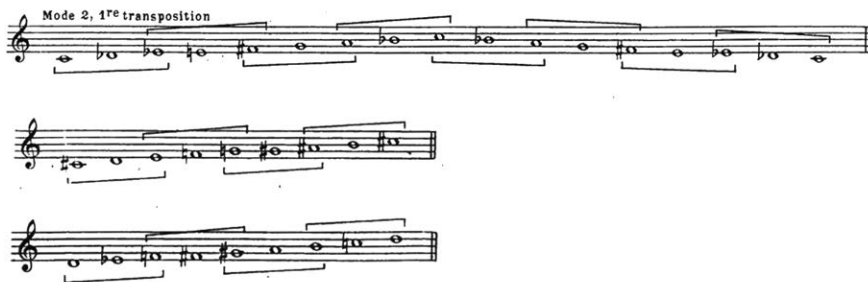
В TMLM Месиан разширява своята теория за ладовете с ограничена транспозиция, която за пръв път е публикувал в Увода към „Рождество Христово“. [Messiaen, 1956, p. 58] Тези ладове са съставени от няколко симетрични групи, при което последният тон на всяка от тях съвпада с първия тон на следващата. След определен брой хроматични транспозиции, различен за всеки от ладовете, възможностите за транспониране се изчерпват – т.е. повтаря се ладовата структура на ново височинно ниво (с енхармонична замяна на звукореда).

Лад I или т.н. „целотонова гама“ – дели се на 6 групи от по 2 тона и има само 2 транспозиции (от I-ва и II-ра степени на лада – с и *cis*). За този лад Месиан отбелязва: „Клод Дебюси (в „Пелеас и Мелизанда“), а след него – Пол Дюка (в „Ариана и Синята брада“) така възхитително са го използвали, че повече няма какво да се добави. Ние старателно ще избягваме неговата употреба...“ [Messiaen, 1956, p. 59]

Най-употребявани от Месиан са лад II и лад III, заради ограничения им брой транспозиции: лад II има 3 транспозиции (подобно на умаления септакорд), лад III – 4 транспозиции (подобно на увеличеното тризвучие).

Лад II се дели на 4 симетрични групи от 3 тона. Във възходяща посока всеки от тези „трихорди“ е съставен от 1 полу-тон и 1 тон. Ето трите позиции на този лад:

### Нотен пример 10. Лад II 3 транспозиции



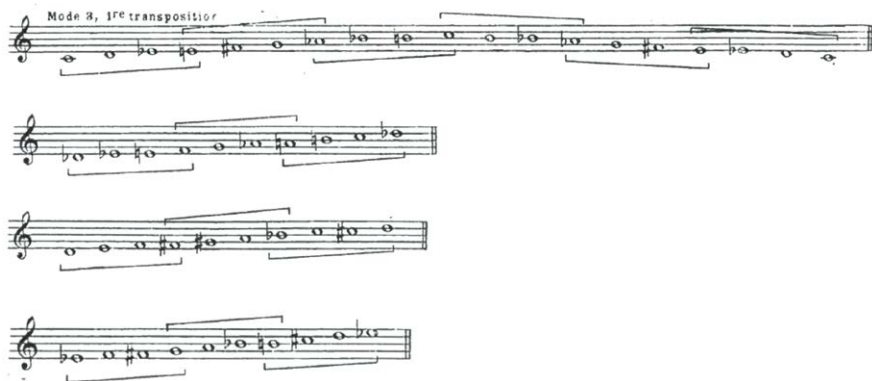
Освен основополагащия, „централен“ акорд на този лад, включващ всичките му степени, композиторът избира и „типични“ за него акорди:

### Нотен пример 11. „Централен“ акорд и „Типични“ акорди на лад II

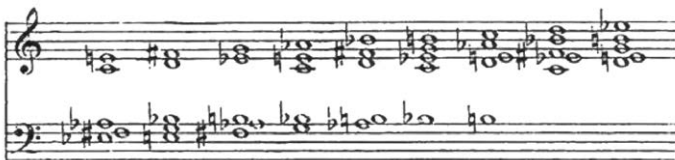


Лад III се дели на 3 симетрични групи от 4 тона. Всеки от тези „тетраорди“ е съставен от 1 тон и 2 полутона. Ето четирите позиции на лада:

### Нотен пример 12. Лад III 4 транспозиции



А ето и „централният“ акорд и „типичните“ акорди на лад III:  
**Нотен пример 13. „Централен“ акорд и „Типични“ акорди на лад III**

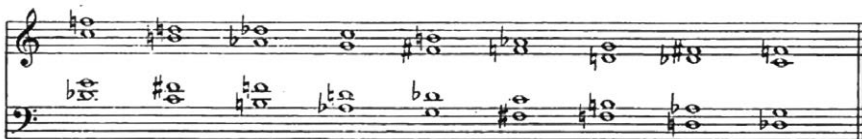


Ладове IV, V, VI и VII могат да бъдат транспонирани 6 пъти (подобно на интервала увеличена кварта). Те се подразделят на 2 симетрични групи:



Същият лад, даден в паралелно движение на акорди:

**Нотен пример 15. Лад IV в паралелни акорди**



**Нотен пример 16. Лад V**



**Нотен пример 17. „Акорд от квинти“**



### Нотен пример 18. Лад VI



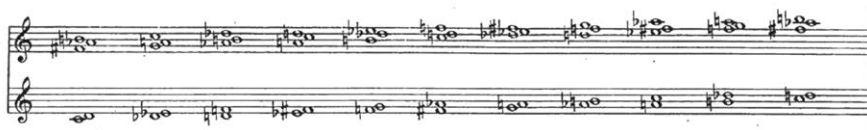
### Нотен пример 19. Лад VI В противоположни акорди



### Нотен пример 20. Лад VII



### Нотен пример 21. Лад VII в паралелни акорди



Месиан допълва своята ладова техника с явления като: ладови отклонения, ладови модуляции, полиладовост, отношения на ладове с ограничена транспозиция към модалната, атоналната, политоналната и четвърттоновата музика.

Композиторотъ обединява двете основни свои иновации на базата на съществуваща аналогия между тях: „Тези ладове не могат да бъдат транспонирани извън пределите на ограничен брой транспозиции, тъй като ще попаднат отново на същите тонове (с енхармонична замяна); подобно на ритмите, които не могат да бъдат прочетени ракоходно, без да повторят отново същия порядък от стойности като в първия вариант“. [Messiaen, 1956, pp. 62-63]

Аналогия съществува и по отношение на симетрията: и ладове, и ритмите се делят на симетрични групи с тази разлика, че при ритмите симетрията е огледална. Аналогията става пълна, тъй като последният

тон на всяка от групите в лада е „общ“ с първия тон на следващата, а ритмите също имат „обща“ централна ос на симетрия. Освен това, съществува явен паралел между добавените стойности към ритмите и допълнителните тонове в акордите. Явленията полиритмия и полиладовост също са идентични.

И накрая, над всичко това доминира едно-единствено намерение: цялото майсторство на твореца, всички възможности за комуникация и въздействие, скрити в използвания от него музикален език, да бъдат подчинени на стремежа, слушателят да бъде „съблазнен“ и „омагьосан“:

„Да помислим сега за слушателя на нашата модална и ритмична музика: на концерт той няма да има време да разкрие нетранспонируемостта и необратимостта, а и в този момент подобни въпроси не биха го интересували: да бъде очарован – ще се превърне в негово единствено желание. А точно това и ще се случи: той неволно ще бъде покорен от странното очарование на невъзможностите: подчертан ефект на тонално вездесъщие в нетранспонируемостта; подчертано единство на движението, където начало и край се сливат, защото са еднакви в необратимостта – всичко това постепенно ще го доведе до този вид „божествена дъга“, която се опитва да бъде музикалният език, чийто строеж и теория ние търсим“. [Messiaen, 1956, p. 63]

Чрез тази концепция Месиан интегрира цялостното си творчество с изумителна мощ и властно майсторство. Издигайки своята музика по 7-степенната „небесна стълба“, композиторият царува над всички композиционни системи, подчинявайки ги на универсиалния език – езика **на мистичната любов**, чието друго име е ... **Божественото слово!**

### 3. „ВЕЧНАТА МУЗИКА НА ДЪГАТА“: ФЕНОМЕНЪТ СИНЕСТЕЗИЯ И НЕГОВОТО ПРОЯВЛЕНИЕ ПРИ ОЛИВИЕ МЕСИАН

Като син на известната френска поетеса Сесил Соваж, Месиан и животът му са белязани от артистичното светоусещане и тайнствената страст на неговата майка към природата във всичките ѝ проявления. Изживявайки интензивно своето майчинство с екстатичното вдъхновение на древна прорицателка, поетесата предопределя жизнения и творческия път на бъдещия си син.

Ето целият Ориент,  
който пее в моето същество –  
със своите сини птици,  
със своите пеперуди. [<http://www.unjourunpoeme.fr>]

Може да се предположи, че по време на вътреутробното си развитие душата на гения е съхранила онова мистично усещане за едно цяло със своята сензитивна майка. Нейната поетична визия се превръща в своеобразен *imprinting* (английски термин, означаващ буквално отпечатвам, белязвам), т.е. осъществено е безсъзнателно фиксиране на определена програма върху плода, детерминираща неговата личностна и творческа идентификация.

Известно е, че О. Месиан притежава загадъчната дарба на синестет – свръхестествена способност да вижда цвета на музиката. Композиторът осъзнава, че за него музиката е цветна, когато е на около 11 години. Първото си духовно посещение в „магията на цвета“ той получава по време на посещението си в Парижката църква *Ste Chapelle*, когато остава завинаги пленен от вълшебните багри на готическите витражи.

Години по-късно, в интервю пред Клод Самуел Месиан признава:  
„... когато слушам музика или чета партитура, чувайки я вътрешно, аз си представям въображаемо съответните цветове: движещи се, въртящи се, сливащи се, както и тоновете: движещи се, въртящи се, сливащи се едновременно с тях.“ [ Самюел, 1968, стр. 9]

Всъщност в медицината т.н. „цветен слух“ или (синопсия) е частен случай на синестезията и е един от възможните ѝ варианти. Но заради своята яркост и екзотичност се е превърнал в синоним на самия

термин синестезия.

*Synesthesia* (гр.) буквално означава „съ-усещане“. Произхожда от гръцките думи *syn* (заедно) и *aesthesia* (сетиво, усещане, чувство). Това е неврологичен феномен, при който стимулирането на едно от човешките сетива поражда спонтанна, автоматична, неволева реакция, придружена с усещания от друго сетиво. С други думи, става сливане на две сетива, като на практика всяко от тях може да се окаже във връзка с едно от останалите. В зависимост от това кои двойки са свързани помежду си, се появяват различни усещания: смесване на звук и цвят, букви и цифри (графем) с цвят, думи с вкусови усещания, звук с тактилни усещания и т. н. [Желязов, 2012, стр. 161-163]

Синестезията се предава генетично, като често се унаследява от няколко последователни поколения в едно семейство. Момчетата могат да я наследят и от двамата родители, докато момчетата – само от майката, т.е. тя е пряко свързана с X-хромозомата.

Според една от съвременните невро-биологични теории, ние всички без изключение се раждаме синестети. В мозъка на новородените импулсите от всички сетивни органи се смесват в една хаотична картина на света, в която всички сетивни сигнали, като звук, цвят, осезание и т.н. се смесват. Дори е възможно някои синестетични форми да водят началото си още от утробата на майката преди раждането.

Съществува хипотеза за т. н. „рудименти на невронален *pruning*“ (от англ. to *prun* – подрязвам, подкастрирам, съкращавам от всичко излишно). Популярното обяснение е, че в мозъка на синестетите се съхраняват „невронните мостчета“, осъществяващи кръстосаната активация (*cross-activation*) между два сетивни центъра в кората на главния мозък. При повечето новородени на възраст около 6 месеца става отмиране („подкастриране“) на невроните от синаптическите мостчета. При синестетите (около 2-4% от населението) те остават непроменени. Може да се каже, че синестетът е ощастливен с шанса до края на живота си да остане в онова блажено състояние, което наричаме младенчество и в което сетивата все още са в единение. [Сидоров, 2009, <http://www.synaesthesia.ru/whatis.htm>]

Странният свят на синестета може да бъде усетен чрез изкуствено предизвикана синестезия. При медитация, хипноза, прием на психотропни субстанции и др. се предизвикват изменени състояния на съзнанието, в резултат на което сетивността се интензифицира необичайно силно и се трансформира в сензорна интеграция. Твърде възможно е

в тези нива на съзнание в подкорията да се активират спомени от първите месеци на живота (или дори от втреутробния период). Разрушаването на „младенческата амнезия“ възвръща отдавна изгубената способност за синтез на сетивата.

Синестезията е пряко свързана с механизмите на творческия процес. Много известни поети, писатели, художници, музиканти са притежавали това особено качество на възприятията. Така например, американският писател и поет от руски произход Владимир Набоков вижда цвета на всяка една от буквите и използва своята „азбучна палитра“ като инструмент в романите и стиховете си. Руският художник и теоретик на изкуството Василий Кандински чува звука на цветовете и описва своите картини с музикални термини като „композиция“, „импровизация“, „опус“. Цветен слух има и Николай Римски-Корсаков, който притежава способността за „светлинно-цветово съзерцание“ на тоналностите. Известни синестети са: Артур Рембо, Шарл Бодлер, Ференц Лист, Ян Сибелиус, Александър Скрябин, Дьорд Лигети, Дюк Елингтън и др. [Сидоров, 2009, <http://www.synaesthesia.ru/whatis.htm>]

Най-ранните предпазливи опити за обяснение на своите „цветни сънища“ Месиан се осмелява да направи едва след запознанството си със своя приятел – швейцарския художник Шарл Блан-Гати (1931). Синдромът синопсия при Гати, който вижда цветове и форми при слушане на музика, е фиксиран върху негови платна, притежавани от Месиан. Те бегло му напомнят собствените му „музикални видения“:

„Мисля, че винаги съм притежавал това „шесто чувство“, но го разбрах постепенно. Отначало то съществуваше, без да го осъзнавам. След това, малко по малко, вероятно заради случайната ми среща с художника Блан Гати, започнах да разбирам какво се случва с мен. Тогава продължих да го разгадавам, да наблюдавам самия себе си, а това доведе до систематизиране на някои тоново-цветни връзки, които много ясно се появяват в мен, и дори с включването им в моя трактат „Техника на моя музикален език“. Но това не стана за един ден, защото въпреки всичко, усещането беше много особено и много деликатно.“ [Stephens, 2007, p. 42]

Художникът, когото Месиан предпочита повече от всеки друг, е Роберт Делоне – един от основателите на абстракционизма и орфизма. Причината за това е, че именно в ярките композиции на Делоне Месиан вижда най-пълна аналогия с фантастичните цветни картини, движещи се пред неговото духовно око в синхрон със звуковете вибра-



ции в духовното му ухо. Композиторът е привлечен от „чистата живопис“ на художника – абстракционист, най-вече заради използването на т.н. „принцип на едновременния контраст“. Това е явление, свързано с едновременното възприятие на допълнителните цветове, разположени диаметрално-противоположно в цветния кръг: червен-зелен, оранжев-син, жълт-лилав (виолетов). Картината „Кръгови форми. Слънце №1“ на Делоне е визуална материализация на тази теория за цветовете. Цветните взаимодействия на едновременно привличане и отблъскване сякаш „съживяват“ платното, създавайки оптическа илюзия за движение в него. Месиан несъмнено е забелязал поразителното сходство на тази живописна техника със светлинната игра на цветовете в неговите любими готически витражи. [Кульгина, 2009, стр. 20-21] Композиторът намира музикален еквивалент на това явление в своето творчество:

„Определени звучности при мен са свързани със съответни колористични комплекси и аз ги употребявам като цветове, поставяйки ги един до друг или смесвайки ги един с друг – подобно на начина, по който художникът подчертава даден цвят с негов нюанс.“ [Самюел, 1968, стр. 11]

Усещането на музиката като цвят при Месиан се изостря особено силно през 1940-41 г., когато композиторът попада в плен. Суровите условия на живот във военно-пленническия лагер, сибирският студ, хроничното гладуване водят до крайно изтощение на организма му. В трескаво състояние по време на тежко боледуване от грип, Месиан има ярки цветни халюцинации, свързани с образа на Ангела от Апокалипсиса, провъзгласяващ края на света. Когато в една ранна утрин вижда за първи път северно сияние, той си мисли, че виденията му са станали реалност:

„Не знаех какво ще се случи с мен... , но това нямаше значение; дори и да бях умрял, аз знаех, че ще отида в рая!“ [Sholl, 2003, p. 303]

Катарзисът от физическото и менталното страдание сублимира в екстатичния музикален език на гениалния шедьовър *Quatuor pour la Fin du Temps* („Квартет за края на времето“, 1940). Композиторът вгражда своята апокалиптична визия в две от неговите части. Месиан дава първите си писмени указания за цвят в увода към II-ра част, озаглавена *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la Fin du Temps* („Вокализ на Ангела, който провъзгласява края на времето“):

„Средният дял пресъздава неувловимите хармонии на рая. В пи-

аното: нежни каскади от синьо-оранжеви акорди... “ [Messiaen, 1942, partition]

А в увода към VII-ма част със заглавие *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la Fin du Temps* („Хаос от дъги на Ангела, който провъзгласява края на времето“) Месиан акцентира върху любимия си символ на дъгата, която коронясва Ангела. За него тя е олицетворение на божествената премъдрост, на мира и хармонията, на всяка лъчиста вибрация. Може би именно тук, в предговора към тази част композиторът е съумял да внуши най-силно с помощта на словото свръхсетивната духовна сила на своята синестетична опитност:

„В моите видения аз чувам и виждам акорди и мелодии, групирани съвместно със съответните цветове и форми, но след тази краткотрайна фаза аз преминавам в една свръхреалност и преживявам в екстаз един вихър, едно спираловидно – движещо се смесване на свръхчовешки звук и цвят. Тези огнени мечове, тези потоци от синьо-оранжева лава, тези метеори: ето това е хаоса, това е дъгата!“ [Messiaen, 1942, partition]

Мистичното усещане за сливане на звук и цвят тласка Месиан към интензивни търсения в областта на модалността. Уникалният звуков свят на създадената от него модална система трансформира традиционното разбиране за тоналност. За Месиан седемте лада с ограничена транспозиция (*modes à transposition limitée*) са проводник за „вливане“ на цветове в музикалната субстанция:

„Аз ги използвам като цветове. Те не са хармонии в класическия смисъл на термина.(... ) Те са цветове и тяхната сила произтича от невъзможността за транспониране, а също и от цвета, свързан с тази невъзможност“ [Самюелъ, 1968, стр. 14]

Всеки един от седемте лада има своя индивидуална обогрелост, която се променя при всяка от транспозициите. Това създава едно единно цяло от множество цветове, което композиторът използва така, както художникът използва своята палитра. [Sholl, 2003, p. 134] Според Месиан четири от неговите седем лада стимулират силни визуални възприятия: съчетания от цветни комплекси, асоциирани с определени форми. Това са ладове II, III, IV и VI. [Dunbavand, 2013, p. 124] Ето цветовете и цветните асоциации, които Месиан описва в трите транспозиции на лад II и четирите транспозиции на лад III (Табл. 2):

**Таблица 2. Цветове и цветни асоциации,  
свързани с ладове II и III**

ЛАД	ДОМИНИРАЩ ЦВЯТ	ЦВЕТНИ АСОЦИИ
II/1	Синьо и лилаво (виолетово)	Синьо-виолетови скали, смесени с малки кубчета в сиво, кобалтово синьо и тъмно пруско синьо, с петна във виолетово-пурпурно, златно, червено, рубинено и звезди в бледо лилаво, черно и бяло
II/2	Златно и кафяво	Златни и сребърни спирали, на фона на кафяви и рубинено-червени вертикални ивици
II/3	Зелено	Светло-зелени и тревисто-зелени листа с петна в синьо, сребристо и червеникаво-оранжево
III/1	Оранжево с червени и зелени нюанси	Петна в злато, а също и в млечно бяло, с опалесцентни отражения в цветовете на дъгата
III/2	Сиво и бледо лилаво	Хоризонтално наслоени ивици в светло сиво и бяло, със светло лилави и бледо жълти акценти – с пламтящи златни букви на непозната писменост и множество малки червени и сини дъги
III/3	Синьо и зелено	Широки вертикални ленти в редуващи се кобалтово синьо и тъмно синкаво-зелено; за фон: разпръснати и разреждени червеникаво-оранжеви шафранови лилии
III/4	Оранжево-червено, с малко синьо	Разклонения в синьо, кърваво червено-лилаво и сребърно, бели и тигрови лилии с ярко-червени цветове на черни петънца, оранжеви и зелени плодове

Ембрионалното присъствие на цвета в модалната хармония го свързва пряко с магическата формула „странното очарование на невъзможностите“, с която Месиан дефинира модернизма на своя музикален език. Според композитора, този феномен притежава почти

окултна сила, в която е кодирана властта на пространствено-времевите ограничения. Колкото повече той се сблъсква с непреодолимите препятствия на невъзможността за транспозиция и ритмичната необратимост, толкова по-мощна става неговата възможност да „сблазнява и омагьосва“ С негова помощ Месиан постига този мистериозен ефект на „**божествена дъга**“ в своя музикален език. [Messiaen, 1956, p. 63]

На 4 декември 1977 г. в реч, произнесена на конференция в *Notre Dame de Paris*, 70-годишният Месиан вече е изградил цялостна концепция относно теологичните аспекти на цвета в музиката. Той предлага оригинална класификация на сакралната музика, която подразделя на три основни разновидности: църковна, религиозна и цветна (*la musique colorée*). Църковната музика „следва структурата на службата и има значение само като неин съпровод“. Религиозната музика е по-висша от нея и като всяко от изкуствата, „което се стреми да изрази Божествената тайна“, може да звучи не само в църквата, но и извън нея. Най-висшата форма на сакрална музика за Месиан, обаче, е т.нар. цветна музика:

„Църковната музика прославя Господ в Него Самия, в Неговата Църква, в Неговото Жертвоприношение. Религиозната музика открива Бог във всеки миг и навсякъде на нашата планета Земя: в нейните планини, океани, в птиците, в цветовете, дърветата, във видимите от космоса звезди, които ни обкръжават. Но цветната музика прави това, което правят и средновековните витражи – розетки: тя ни дава заслепяващо възхищение“. [Месиан, 1999, стр. 233-234]

Ранният витраж от X–XII век в романските църкви на Франция и Германия изобразява библейски сюжети чрез малки късчета стъкло в наситени чисти цветове (син, червен, жълт), разграничени от оловни контури. Своят готически разцвет това приложно изкуство изживява през XIII в., който във Франция се смята за негов златен век. Витражната техника обединява светлинното с цветното начало в живописата. [Старикова, 2016, стр. 46] Прониквайки през прозорците, слънчевите лъчи започват да искрят и преливат във всички цветове на дъгата така, че фрагментираните стъкла заблестяват като скъпоценни камъни. [Енциклопедия живописи, 1997, стр. 799]

Месиан описва този ефект по следния начин:

„Когато гледате витраж, вие не виждате всички цветове веднага. Вие имате усещане за цвят и сте заслепени – трябва да затворите очите си“. Говорейки за Ste Chapelle в Париж той казва: „Там има малки

фигури, изобразяващи житията на Светците, живота на Дева Мария, живота на Христос, на Старозаветните Пророци, но най-вече – живота на Христос и Неговото Пришествие. Там са всички сцени от Апокалипсиса, края на света, а това е своего рода картинен катехизис.“ [Самюелъ, 1968, стр. 49]

Подобно на витражния ефект, цветната музика е „индивидуализиран творчески отговор на човека към Бог“ – връх на човешката свобода, разкрила и възплътила невидимата аура и недоловимата музика на Божественото присъствие. Това е „витражно-готическа дематериализация, разтваряне и разтапяне на всички „вехти“ земни форми в сиянието на Божествената светлина“. [Месиан, 1999, стр. 233-234]

Така витражът и цветната музика се превръщат в духовен символ на прозорец, отворен към алтернативната реалност на Отвъдното. Заслепеният от възхищение ум преминава в душевна екзалтация и доближава човека до онзи скок отвъд границите на пространството и времето към безкрайността и вечността на Бог. [Sholl, 2003, p. 264] С други думи, дъгата от цветни тонове е метафора на ослепителната светлина, която излъчва Христос, и средство да се „разтвори“ човешката душа в нея още тук, на земята, в нашето материално измерение. Това е светлината, за която говори Св. Йоан в Светото Евангелие: „И светлината в мрака свети, и мракът я не обзе.“ (Йоан 1:5) [Библия, 2008, стр. 1297]

Месиан преоткрива своите цветни видения в Апокалипсиса на Св. Йоан:

„Когато говори за Бог, той (Св. Йоан) не го наименува пряко, а казва: „Дъга обкръжи престола“, тъй като идеята за слава и величие е свързана с идеята за ослепителна светлина“. [Самюелъ, 1968, стр. 50]

В *Couleurs de la Cité céleste* („Цветовете на Небесния град“ за солиращо пиано, 13 духови инструменти – дървени и медни и ударни инструменти с металическо звучене, 1963) композиторият постига върхово майсторство при пресъздаване играта на цветове в Рая. Когато говори за Небесния Йерусалим с неговите „живи“ камъни, Месиан свързва своите вдъхновени фантазии с откровенията на Св. Йоан: „Фундаментът на стените в Небесния град е украсен с всички скъпоценни камъни: яспис, сапфир, халкидон, смарагд, сардоникс, сардий, хрисолит, берил, топаз, хрисопрас, хиацинт и аметист.“ [Самюелъ, 1968, стр.50]

Композиторият обръща внимание, че така подредени, дванадесетте камъка излъчват целия светлинен спектър на дъгата. Той признава,

че никога по-рано не е прониквал така навътре в тайнството на звуково-цветовото сливане. В това произведение Месиан създава музикален цвят чрез умелото боравене с изключително разнообразен арсенал от инструментални тембри.

Вплитайки цветовете на своята духовна визия в музикалната партитура, композиторът се надява да въздейства върху духовното зрение на изпълнителя, като предизвика осъзнаване на естествения резонанс в неговата сетивност. Така на свой ред той ще може да внуши усещане за цвят у аудиторията чрез богатството на своята темброва палитра.

„И колкото повече тоновете вибрират и докосват нашия вътрешен слух, толкова повече техните многоцветни съчетания ирадиират и отварят нашия вътрешен поглед, толкова по-близък става нашият контакт, нашата съкровена връзка с алтернативната реалност – връзка толкова силна, че може много незабележимо, много дълбинно и много същностно да трансформира нашето аз и да ни слее с Най-висшата Истина, която се надяваме да постигнем.“ [Месиан, 1999, стр. 235]

Глава III  
**ПРЕД ОЛТАРА НА МИСТИЧНАТА ЛЮБОВ**

*Il faut aimer pour aimer  
ce sujet et cette musique  
qui voudraient être tendres  
comme le Coeur du ciel, et  
il n'y a rien d'autre. [Messiaen, 1947, Partution]*

„Трябва да обичаш, за да разбереш  
този сюжет и тази музика, която  
би искала да бъде нежна  
като Небесното сърце,  
и нищо друго.“

**Оливие Месиан**  
Поглед №15 „Целувката на Младенеца  
Иисус“

# 1. СЕСИЛ СОВАЖ И ОЛИВИЕ МЕСИАН

В предговора към нотното издание на „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“ Месиан посочва източниците на неговото вдъхновение, повлияли на концепцията му за цикъла. Това са текстовете на Дом Колумба Мармион („Христос в неговите тайнства“), Морис Тоеска („12 погледа“), Свети Тома Аквински, Св. Жан на кръста, Света Тереза от Лизиьо, Евангелистите и Молитвеник.

Трябва, обаче, да се обърне особено внимание на творбата, съдбовно белязала живота на композитора. В поемата за майчинството *L'Âme en bourgeon* („Разцъфваща душа“) неговата майка, поетесата Сесил Соваж има пророческа визия за бъдещата роля на своя син, когото носи в утробата си. (Вж. Приложение 3)

*Ô toi que je cajole avec crainte dans l'ouate,  
Petite âme en bourgeon attachée à ma fleur,  
D'un morceau de mon coeur je façonne ton coeur,  
Ô mon fruit cotonneux, petite bouche moite.*

*Tu tettes le lait pur...*

[Sauvage, [www.unjourunpoeme.fr](http://www.unjourunpoeme.fr)]

О, ти, когото боязливо галя в пъпка от памук,  
мъничка **разцъфваща душа**, привързана към моя цвят.  
От късче на сърцето ми аз правя твоето.  
О, мой пухкав плод, малка влажна устичка.

„Ти сучеш чистото мляко на моята ведра душа“ (Поема № 6)

*Qui peut dire comment je te serre de près ?  
Tu m'appartiens ainsi que l'aurore à la plaine,  
Autour de toi ma vie est une chaude laine  
Où tes membres frileux poussent dans le secret.*

*Enfant, pâle embryon...*

[Sauvage, [www.unjourunpoeme.fr](http://www.unjourunpoeme.fr)]

Кой може да каже колко близо те притискам?  
Ти ми принадлежиш както зората на равнината.  
Около теб е топлата вълна на моя живот,



в която тайно растат премръзналите ти крачета.

„Дете, блед ембрион...“

Месиан запазва дискретно тайнството на „пъпната връв“ и никога не посяга към свещената за него книга, за да я vyplати в своя музика. Все пак в края на 70-те той прави изключение, като изпълнява органна импровизация по 12 поеми от стихосбирката. На честване по повод 100-годишнината от рождението на Сесил Соваж (1983 г.), стихове от *L'Âme en bourgeon* („Разцъфваща душа“) се редуват с части от „Двадесет погледа към Младенеца Исус“.

Съществуват дълбинни връзки, които свързват двете произведения. 20-те клавирни пиеси са своеобразен отговор на 20-те поеми: с „Двадесет Погледа...“ композиторият изразява своята любов и признателност към необикновената жена, която го е създала.

Забележително е сходството между двамата творци във възприетията им по отношение на цветовете. Меланхоличната натура на поетесата оцветява поемите в студените нюанси на сиво, синьо и сребърно, но подобно на Месиан в неговите *modes* ги допълва с топлата гама от розово и червено. [Berger, 2009, p. 65]

Поема № 11 („Ето те извън килийката...“) поражда с визионерската си точност за бъдещата синестетична дарба на композитория:

*Du monde où passé la lumière  
Je ne t'offrais que les reflects.  
Et ton oeil ouvrit la paupière  
Et ta main poussa les volets.* [Berger, 2009, p. 65]

От света на светлината  
Аз ти дадох само отражения.  
И твоето око отвори зеницата,  
а твоята ръка бутна кепенците.

Любимите образи на Сесил Соваж са слънцето, луната и звездите. Нейната луна се усмихва с „тайната си усмивка“ (Поема № 4 „Главата“), „седнала на дъбово дърво“. (Поема № 10 „Агънцето“)

*Ce sont des cygnes d'or qui semblent des navires,  
Des nymphes de la nuit qui se posent sur l'eau,  
La lune sur leur front Incline son chapeau.*

*Et ce n'est que, pour toi qu'elles ont des sourires.*  
[Massip, 1985, p. 157]

Това са златни лебеди, приличащи на кораби,  
Нощни нимфи, плъзгащи се във водата,  
Луната над челото си накланя своята шапка  
и само за теб са техните усмивки.

В поема № 19 („Ако дойде розовата луна“) лицето на нейния син е от лунна светлина пред „танцуващата върху новороденото сено луна“:

*Si la lune rose venait  
En robe de petit fille  
Danser la source qui frétille.  
Elle aurait tes deux mollets ronds  
Et tes yeux argentés d'eau brune,  
Mon fils, poupée en court jupon,  
Au visage de claire de lune.* [www.unjourunpoeme.fr]

Ако дойде розовата луна  
В рокля на малко момиче,  
Танцуваща върху новороденото сено  
Пред трептящия извор,  
Тя ще има твоите кръгли крачета  
И очите ти, посребрени от кафява вода,  
Сине мой, кукла в къса фуста,  
С лице от лунна светлина.

Звездата, слизаща от небето на Сесил Соваж, ще освети кръста на Младенеца в „Поглед на звездата“ (№ 2) и „Поглед на Кръста“ (№ 7) от Месиан: „една звезда наивно свети, извисяваща се над кръст...“ [Messiaen, 1947, partition]

*Une étoile, quittant son siège de lumière,  
Traversera le ciel d'un vol rapide et droit.* [Massip, 1985, p. 157]

Една звезда, напуснала престола си от светлина,  
ще прекоси небето с полет бърз и праволинеен.

Месиан разширява съзercанието на природните феномени до космически измерения: галактики, фотони, противоположни спирали, обърнати мълнии. (Поглед № 6 „От Него всичко е създадено“).

Поетичният свят на Сесил Соваж е населен с животни, птици, риби и насекоми. Присъствието на чучулиги, гугутки, сини и черни птици отправя директна препратка към птичия стил в творчеството на Месиан. Птичето пеене символично присъства в № 4 „Поглед на Дева Мария“ като персонификация на ангелските черти в майчиния образ. Любимите цветя на Сесил: лилии, рози, виолетки, цъфтят в райската градина от № 15 „Целувката на Младенеца Исус“.

*L'Âme en bourgeon* внушава много деликатно нежната сетивност на майчината любов чрез докосване, прегръдка и целувка. В Поема № 5 („Дете, блед ембрион...“) са използвани 3 различни нюанса на думата „прегръдка“: *je te serre de près* ( притискам те до себе си), *enlacement* (обятия), *j'étreinte delacée* (ласкава прегръдка). [Berger, 2009, p. 66] В Поглед № 15 „Целувката на Младенеца Исус“ обятията на детето са протегнати към любовта. [Messiaen, 1947, partition]

Появата на овчарите в Поема № 8 („Моего сърце се завръща към своята пролет“) и № 10 („Агънцето...“) предизвиква конкретни асоциации със сюжета на Рождество ( № 16 „Поглед на пророците, пастирите и Влъхвите“). Усещането за закрила в думите „гнездо“ и „убежище“ рисува близостта, която споделят новата душа и майката чрез утробата. [Berger, 2009, p. 66-67] Нейната душа извайва творението си като скулптор (Поема № 16 „Ето те, мой малък възлюбен...“ и № 12 „Поставих те до мен...“):

*Je suis toi,  
Mon petit double...  
... ô mon secret frileux...* [Berger, 2009, p. 66]

„Аз съм ти,  
Мой малък двойник...  
... моя трепетна тайна.“

Участието на майката в необикновения вътреутробен контакт е съпроводено с изключително интензивна любов, граничеща до степента на екстаза.

*Écoute, maintenant que tu m'entends encor,  
Imprime dans mon sein ta bouche puérile,  
Réponds à mon amour ta chair docile:  
Quel autre enlacement me paraîtra plus fort?*  
[Sauvage, <http://www.unjourunpoeme.fr>]

Слушай сега, докато още можеш да ме чуваш,  
Запечатай в мойта гръд своята мъничка устичка.  
Отговори на любовта ми с крехката си плът.  
Кое обятие, по-силно от това ще ми се стори?

Странното чувство на обсебеност от детето, от самия акт на раждане в Поема № 4 („Главата“) стига до възвеличаване и дори до обожествяване на женската сила, даваща живот:

*Je dirai: j'ai donné cette flamme à ces yeux,  
J'ai tiré du sourire ambigu de la lune,  
Ces deux astres naïfs ouverts sur l'infini.  
Je dirai: j'ai formé cette joue et ce nid  
De la bouch où l'oiseau de la voix se démène.  
C'est mon oeuvre, ce monde avec sa face humaine.*  
[Sauvage, <http://www.unjourunpoeme.fr>]

Ще кажа: дадох този пламък на тези очи  
Свалих загадъчна усмивка от луната  
И тези две звезди, отворени наивно към безкрая.  
Ще кажа: създадох тази бузка и това гнездо в устата,  
където птицата се блъска с вик.  
Това е моето творение с човешки лик.

Съзерцавайки света през очите на детската душа, Сесил Соваж използва думата *regard* в много от своите поеми. В някои от тях значението ѝ е буквално:

*Aussi, quand tu feras plus tard tes premiers pas,  
La rose, le soleil, l'arbre, la tourterelle,  
auront pour le regard de la grâce nouvelle  
Des gests familiers que tu reconnaîtras.* [Massip, 1985, p. 157]

И тъй, когато ще направиш първите си стъпки,  
Розата, дървото, слънцето, гугутката,  
Ще имат пред погледа на новата ти прелест  
спонтанни жестове, които ти ще разпознаеш.

По-често *regard* има преносен смисъл и по-точният превод би бил „съзерцание“:

*Tu ne sais pas combien ta chair a mis de fibres  
Dans le sol maternel et jeune de ma chair  
Et jamais ton regard que je pressens si clair  
N'apprendra ce mystère innocent dans les livres.*  
[Sauvage, <http://www.unjourunpoeme.fr>]

Ти не знаеш колко нишки е оставила плътта ти  
В майчината млада почва на утробата,  
Твоят поглед, който си представям ясно,  
Никога не ще успее да узнае невинната мистерия от книгите.

Във фантастичния свят на Сесил Соваж природата и нейните обитатели наблюдават приветливо невръстния ѝ син така, както Пространството в „Поглед на Висините“ (№ 8), Времето в „Поглед на времето“ (№ 9) и Божествените пратеници в „Поглед на ангелите“ (№ 14) съзерцават Младенеца в музикалната вселена на Оливие Месиан.

Уникалното състояние на сливане в утробата, в което съзнанието на майката осъществява пълно единение с душата на своя син, може да се сравни само с медитация върху Триединството, обединяващо Трите лица на Светата Троица, претворена в клавирния цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“.

## 2. МАРМИОН И МЕСИАН

Когато в увода към „Двадесет погледа към Младенеца Исус“ Месиан посочва първоизточниците на своята концепция за цикъла, той поставя името на Дом Колумба Мармион и „Христос в неговите тайнства“ на първо място, преди това на Морис Тоеска и „12 погледа“. Споменаването на М. Тоеска тук е по-скоро щедър жест заради неосъществения съвместния проект за радиопредаване в Радио Франс:

„Дом Колумба Мармион („Христос в неговите тайнства“) и след него Морис Тоеска („Дванадесет погледа“) говориха за погледи на пастири, на ангели, на Дева Мария, на небесния Отец; аз взех същата идея, която разгледах в малко по-различна трактовка, като добавих 16 нови погледа“. [Messiaen, 1947, partition]

Ако сравним внимателно авторските ремарки на Месиан в увода с текста на Дом Мармион, ще открием, че паралелите между тях са поразителни. Долавяме очевидно сходство както в броя на главите и частите (20), така и в принципа на тяхното организиране. (Вж. Приложение 2)

„Христос в неговите тайнства“ на Мармион съдържа увод от две въстъпителни беседи („Тайнствата на Христос са наши тайнства“ и „Как усвояваме плодовете на Христовите тайнства“) и две части („Лицето на Христос“ и „Тайнствата на Христос“). Първите 5 глави са предназначени за изясняване философската основа на учението. От тях двете въстъпителни беседи, коментирани в следващите три глави, представляват първият раздел на книгата. Останалите 15 глави от втория раздел са подредени в съответствие с литургичния календар от живота на Месеята. Клавирният цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Исус“ също може да бъде разделен на два основни раздела: първите 5 погледа имат ясно очертана експозиционна функция по отношение на останалите 15, които развиват теологичния и музикалния материал. [Borillo, 2012, p. 63] Мармион говори за съзерцанията на Пастирите, Ангелите, Дева Мария и небесния Отец в седма глава, озаглавена *O admirabile commercium!* („О, удивителна размяна!“). Бог създава външна проекция на познанието, което има за Самия Себе Си, като осъществява връзка с човека чрез Словото. То се материализира в плът под формата на Сина. Така Бог споделя своята божественост с човешкия род, като се сродява с него чрез своя Син. Това Божествено

осиновяване дава привилегията на всеки човек да се нарича Дете Божие. Този върховен акт на милост може да бъде разбран от съзерцанието на Исус в тайнството на Неговото Рождество:

„Това, което възплътеното Слово дава на човека, е един неразбираем дар; това е участие, реално и съкровено, в Неговата божествена същност. В замяна на човека, който ни взема, Словото споделя с нас Своята Божественост, връща ни участие в Неговата божествена природа. И така се извършва най-удивителната размяна, която може да бъде възвеличена.“ [Marmion, 1922, p. 142]

Месиан претворява тази теологична идея в Поглед №3 „Въплъщението“. Мотото, което той поставя над него, е поетична рефлексия на Мармионовата постановка: „Слизане в сноп, изкачване в спирала: удивителна бого-човешка размяна. Бог се превръща в човек, за да ни направи богове...“ [Messiaen, 1947, partition]

В №5 „Поглед на Сина към Сина“ композиторът доразвива своята концепция в съответствие с църковната доктрина за Христовата идентичност, която показва отношението между Исус като човек и Исус като Слово:

„Мистерия, лъчи от светлина в нощта – отражение на радостта, птици на тишината – ликът на Словото в човешката природа – свързване на човешката с божествената същност в Исус Христос...“ [Messiaen, 1947, partition]

В седма глава на „Христос в Неговите тайнства“ е казано следното:

„Небесният Отец сега съзерцава своя възплътен Син. Словото, въпреки че стана човек, никога не забравя, че е Бог; превърнало се в син на човек, то остава Син на Бог. Първият поглед, който се отправя към Христос, първата любов, с която той е обгърнат, това са погледът и любовта на неговия Отец: *Diligit me Pater* (Отец ме обича). Какво съзерцание и каква любов!“ [Marmion, 1922, p. 139]

Мармион обяснява в какво се състои уникалната същност на несравнимия Божествен поглед:

„Небесният Отец видя това, което никога нито човек, нито ангел, нито самата Дева Мария не биха разбрали: безкрайното съвършенство на божествеността, която се криеше в един Младенец... И това съзерцание бе източник на неописуем възторг...“ [Marmion, 1922, p. 156]

Месиан поставя съзерцанието на Бог на първо място в №1 „Поглед на Отца“, а под заглавието стои цитат от Евангелието на Матей

(3:17): „Този е Моят възлюблен Син, в Когото е цялото Ми благоволение...“ [Библия, 2008, стр. 1197]

Това е благословията на Бога Отец към неговия единороден Син, дадена по време на кръщението му, с което е потвърден божественият статут и бъдещата мисия на Христос като Спасител на човечеството.

Влиянието на Мармион върху концепцията на Месиан се разпростира и върху включването на очевидците, присъствали на Христовото Рождество: пророци, пастири и ангели. В книгата на Мармион пастирите са представени по следния начин:

„... простодушни хора, осветени от лъч, идващ от висините“ – те разпознаха в този Младенец обещания Месия, така дълго очакван... Те му отдадоха почит и техните души бяха изпълнени за дълго от радост и мир!“ [Marmion, 1922, p. 155]

Според Мармион влъхвите също са достойни за почит, защото се подчиняват на божествения призив без забавяне и съмнения. Озарени от вътрешно просветление, те следват с вяра пътя на звездата, която ги води към Витлеем. Тя ги вдъхновява в търсенето на новородения Цар-Спасител на света, пред когото те искат да се преклонят.

Месиан обединява влъхвите с другите представители на човешкия род в №16 „Поглед на пророците, пастирите и Влъхвите“. За композитора тази сцена няма специално теологично значение, тъй като коментарът към него е съвсем кратък и засяга само музикалната характеристика на събитието.

Месиан посвещава особено внимание на Звездата, която за него е символ на великата Християнска надежда за Възкресение. За степента на значимост в неговата теологична концепция говори фактът, че ѝ отрежда Поглед №2 („Поглед на звездата“), непосредствено след Поглед №1 „Поглед на Отца“.

„Шок от милостта ... звездата наивно свети, извисяваща се над кръст...“

Съзерцанието на Ангелите Мармион описва по следния начин:

„Ангелите също съзерцаваха новороденото Слово, което стана плът. Те видяха в Него своя Бог; и това познание хвърли тези чисти създания в изумлението и благоговението на неразбираем смут: тъй като не с техния, а с човешкия род Той благоволи да се свърже“. [Marmion, 1922, p. 155]

Месиан поставя тази идея в поетичен контекст с музикални асоциации: „Блещукащи искри, ударни инструменти; мощно дихание в



огромни тромбони; твоите служители са пламъци от огън... следва песен на птици, които се спускат от синевата – и изумлението на ангелите нараства, защото не с тях, а с човешкия род се свързва Бог... “ [Messiaen, 1947, partition]

Следващото съзерцание, за което Мармион говори с дълбоко проникновение, е това на Дева Мария:

„В какви дълбини на тайнството проникна този поглед, така чист, така кротък, така нежен и така пълен с блаженство. Никои не би могъл да обясни с каква светлина душата на Иисус освети своята Майка и каква свършена почит отдаде Мария на своя син, на своя Бог, на всички състояния и на всички тайнства, на които Въплъщението е същността и коренът.“ [Marmion, 1922, pp. 155-156]

Два от Погледите на клавирния цикъл пресъздават образа на Дева Мария. В №4 „Поглед на Дева Мария“ тя съзерцава своя Син:

„Невинност и нежност... жена на Чистота, жена на Възхвалата, Дева Мария съзерцава своя Младенец.“ [Messiaen, 1947, partition]

В Поглед №11 „Първото причастие на Дева Мария“ тя се съгласява да приеме Иисус в утробата си и така причастieto е със самия Бог. Картината на коленичилата Мадона с ореол около утробата ѝ, която рисува Месиан, е точна илюстрация на Мармионовите думи:

„Една картина, в която Дева Мария е представена на колене, съсредоточена в себе си, през нощта – светещ ореол обгражда утробата ѝ. Със затворени очи тя обожава плода, скрит в нея. Това се случва между Благовещение и Рождество: първото и най-голямото от всички причастия.“ [Messiaen, 1947, partition]

Според Мармион Тайнството на Рождество е източник на върховна радост за върващия човек:

„И радостта е едно от най-забележителните чувства в празника на това тайнство. Църквата непрестанно ни кани на него, като напомня думите на ангела към пастирите:

„Ето, нося ви вест, която ще ви донесе голяма радост: роди се вашият Спасител. Това е радостта от избавлението, от завоюваното отново наследство, от претокрития мир и особено от лицето на самия Бог, дадено на хората.“ [Marmion, 1922, p. 153]

В мотото към №10 „Поглед на Духа на Радостта“ Месиан представя идеята за радостта като първично състояние, обединяващо трите лица на Светата Троица:

„Буен танц, опияняващ звук на тръби, възторг на Светия Дух...

Аз винаги съм бил много изненадан от факта, че Бог е щастлив – и че тази невъобразима радост продължава да живее в душата на Христос. Радост, която за мен е опиянение, буйство, в най – безумния смисъл на тази дума.“ [Messiaen, 1947, partition]

В своята книга Мармион хвърля светлина върху мистичната връзка, която обединява Христос и Църквата, заради която Той жертва себе си, като така я очиства и осветява:

„Христос е Главата на това мистично тяло, което Той образува с Църквата, защото е неин Първосвещеник и източник на живот за всички нейни членове.“ [Marmion, 1922, p. 16]

Едно от най-вдъхновените прозрения на теолога се отнася за Божествената любов, която свързва всички участници на Християнската общност с нейния Върховен суверен:

„Любовта е в основата на всички Христови тайнства. Смирението на яслата, уединението на тайния живот, умората на публичния живот, мъките на страданието, славата на възкресението, всичко това се дължи на любовта. Това е любовта над всичко, разбулена и осветена в тайнствата на Христос. И преди всичко чрез любовта ние ще ги разберем.“ [Marmion, 1922, p. 34]

Месиан отразява това прозрение на Мармион в своя цикъл, чиято последна част е „Поглед на Църквата на любовта“ (№ 20). Той откликва на пламенната проповед на своя духовен учител с *Тема на мистичната любов* в „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“.

### 3. НУМЕРОЛОГИЧНА СИМВОЛИКА

Кратък анализ на няколко от „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“, направен от Месиан за негови курсове в Музикалното училище на Саарбрюкен през 1954 г., е публикуван във II том на „*Traité de Rythme, de Couleure et d'Ornithologie*“ (IV глава) през 1995 г. В увода към този анализ той подчертава, че номерата на отделните пиеси са подредени по причини от символичен характер. [Messiaen, 1995, p. 438]

Добре запознат с числовата символика на различни древни цивилизации, Месиан с лекота преодолява границите на националните култури, като предлага разнообразни варианти на нумерологичните значения.

Съвсем закономерно клавирният цикъл започва с „Поглед на Отца“ (№1). Числото **1** става символ на Божественото единство, на Бога – Творец, Създател на всичко, както и на Църквата. Значението му е подобно на Адитала (*Aditâla*) – първата тала (*tâla*) в индуската митология, която поражда всички останали – олицетворение на всеобщото универсално съзнание Брахма, наречено „безграничното То“ в „Бхагават – Гита“. [Цареградская, 2002, стр 47]

За Месиан числото **3** е най-тайнственото от всички числа, което на по-висше езотерично ниво е тъждествено на числото **1**. Във Великото тайнство на Християнската доктрина **3** олицетворява единния Бог в три лица, Триединството (*tri-unitas*) на Отец, Син и Свети Дух. Композиторът обича да сравнява Християнската Троица с „Тримурти“ – божествената триада в Индуизма, която обединява трите висши божества: Брахма (сътворение), Вишну (съхранение) и Шива (разрушение). [Messiaen, 1994, p. 275]

Тройката се оказва съдбовно число за Месиан през целия му живот – той е избрал да служи на Бог в църквата Ste Trinité (Св. Троица), с която остава свързан за цял живот. Образът на Светата Троица вдъхновява композитора при написване на едни от най-знаковите му произведения: „Три малки литургии за Божественото присъствие“ (1943-44), „Меса за Петдесетница“ за орган (1951), „Медитация върху Тайнството на Светата Троица“ (1969).

В Поглед № 3 „Въплъщението“ Бог (Отец) се превръща в човек (Син) посредством Словото – „удивителна богочовешка размяна“

[Messiaen, 1947, partition], в която човек става едно цяло със своя Бог.

Образът на Светия Дух олицетворява Мистичната любов, която Богът Отец изпитва към Своя Син. По такъв начин числото 3 се оказва пряко свързано с числото 5 – числото на Любовта. Месиан намира оригинален начин да предаде символиката на това взаимоотношение между 3 и 5. В композицията на своя клавирен цикъл „Двадесет Погледа към Младенеца Исус“ всеки 5-ти от Погледите е посветен на едно от трите лица на „Божествения образ“: I. „Поглед на Отца“ – V. „Поглед на Сина към Сина“ – X. „Поглед на Духа на Радостта“ – XV. „Целувката на Младенеца Исус“ („видима проява на невидимия Бог“) – XX. „Поглед на Църквата на Любовта“ („която е продължение на Христос“). [Messiaen, 1995, p. 438]

В своя трактат „*Traité de Rythme, de Couleure et d'Ornithologie*“ Месиан подчертава особеното значение на числото 5 като число на Шива в Индуизма. С него са свързани всички ритми на Симха (Лъва) в таблицата от 120 *deçî-tâlas*, съдържащи петица. Композиторият детайлно описва космическия танц на Шива и неговата Шакти, затворени в ритуалния кръг Тандава. Двете двойки ръце и едната двойка крака на Шива заедно с двойката ръце и двойката крака на неговата Шакти дават числото 10 ( $5 \times 2 = 10$ ). [Цареградская, 2002, стр. 79]

Като число на любовта 5 е със символично значение в „Пет песни – припеви“ (*Cinq Rechants*) за 12 смесени гласа (1948). Месиан прави следното пояснение към него: „*Cinq Rechants* са песни за любовта, а думата „любов“ не се нуждае от тълкувания.“ [Messiaen, 1994, p. 355] Десетте части на Турангалила – симфония (1946-48), симфонична поема – екстатичен апотеоз на чувствената любов, също са свързани с това число ( $10 = 5 \times 2$ ).

В католическата доктрина за Светата Троица Светият Дух дава на човек седем прекрасни дара: Мъдрост, Разум, Увереност, Сила, Знание, Благодетелство и Богобоязливост. Светият Дух разпространява Божественото Слово и по такъв начин той се свързва с невербалната комуникация (като телепатията например), в това число и с универсалния език на музиката. [Цареградская, 2002, стр. 163]

Месиан напомня, че коренът на думата „музика“ произхожда от индоевропейския корен МЕН, което означава „движение на духа“. Той изброява всички негови производни в различни езици: *manyate* (санскрит) – мисля, *manteia* (гръцки) – откровение, *monstrum* (латински) – чудо, *mine* (немски) – любов, *musique* (френски) – музика и т. н.

„Факт е, че музиката принадлежи: 1) към един и същи корен, към който се отнасят дух, памет, муза, човек, т.е. към един и същи кръг, към който се отнасят мислене, чудото на мисленето и тези, които мислят; 2) към един и същи корен, към който се отнасят пророчество и чудо, т.е. към явления на времето и свръхестественото; 3) към един и същи корен, към който се отнася и любовта – т.е. към най-висшето от всички чувства. Всичко това изяснява нашата концепция за музиката, т.е. тя е изкуство мисловно, интелектуално, абстрактно, нематериално; изкуство времево (това говори за важността на ритъма в музиката), изкуство свръхестествено (това обяснява религиозните практики и властта на музиката над психиката); по такъв начин тя е изкуство на любовта, имаща силата да изразява любов – и това последното ме възхищава.“ [Цареградская, 2002, стр. 40]

Числото **2** не е обект на конкретно внимание от страна на Месиан, но той косвено свързва неговата двойствена природа с антитезата: Небе/Земя, Рай/Ад, Христос като Бог и човек. В своя Трактат композиторът споменава китайската Книга на Промените И ЦЗИН, съставена от 64 хексаграми – инструмент за съзерцание на Космически модел. Първата от 64-те хексаграми „Небе“ символизира мъжкия принцип и духа, като изразява активното, съзидателно действие на Божеството. Втората хексаграма „Земя“ представлява пасивната женска сила, допълваща Съзидателния. В дуалната двойка природата се проявява в контраст на духа, сетивният свят съществува съвместно с духовния. [И ДЗИН, 2005, стр. 51-62] Интересно е да се види неговата трактовка на хексаграмите. Месиан представя мъжкия принцип Ян (изразен чрез непрекъснатата линия) и женския принцип Ин (изразен чрез прекъснатата линия) с помощта на следната ритмична формула:

— Ян = ♪. (тринарна трайност)

– – Ин = ♫ (бинарна фигура) [Цареградская, 2002, стр 162]

В 20-частния клавирен цикъл Погледите, свързани с числото **2** – № 2 „Поглед на Звездата“, № 11 (1+1=2) „Първото причастие на Дева Мария“ и № 20 „Поглед на Църквата на Любовта“, принадлежат на образи, олицетворяващи женското начало.

Числото **4** олицетворява единението на душата с тялото. Свързва се с четиримата евангелисти, с четирите периода от живота на Исус (инкарнация, смърт, възкресение и възнесение). Равините са кодирали

тайната на Божествената същност в непроизносимото име на Бога – Творец Йехова IHVH. В индуистката традиция четворката е символ на физическата сила и е изобразявана с диаграмата на бог Ганеша – свастиката. Месиан посочва, че числото 4 се vyplъщава в ритмите на слона, с когото се асоциира този бог с главата на слон:

„Той (Ганеша) има 4 ръце. Създава 4 рода същности. Също така установява 4 касти и открива 4 пътя на познание, 4 Веди.“ [Messiaen, 1994, p. 321]

Четири компонента на това число се срещат във фигурите на квадрата, кръста, мандалата. № 4 „Поглед на Дева Мария“ е посветен на Мадоната – „жена на чистотата, жена на Възхвалата.“ Поглед № 13 „Рождество“ ( $1+3=4$ ) също има сюжет, в който Девата е централен образ.

Търсейки принципа на четворката в пиесите на Месиан, откриваме брилянтно потвърждение на неговия код в тракийската митология. В мита за сътворението на света Великата Богиня Майка Кибела преминава през 4 стадия на своята бременност: 1 – покой, 2 – самозачеване, 3 – износване на плода, 4 – раждане на сина. Времето стартира със своето раждане, т.е. с раждането на сина, който твори, а това вече е 5 – следващият етап, активният принцип в космогонията на траките. [Дерменджиев, 2020, стр. 1-12]

Магическото число 7 е символ на Вратата, на Църквата, на 7-те дара на Светия Дух (със сакралната формула  $3+4=7$ , която символизира победата на човешкия дух над материята). Като число на Съвършенството е предпочитано от Месиан за vyplъщаване в цялостна концепция под формата на септинарий – 7-частен композиционен цикъл. Сред неговите произведения седем-частни са: „Видения на Амин“ за две пиана (1943), „7 хайку“ – японски ескизи за солиращо пиано и камерен оркестър (1963), „Книга за орган“ (1951), „Хронохромия“ за голям симфоничен оркестър (1959-60), ораторията „Преображение на Нашия Господ Иисус Христос“ за 7 солисти, смесен хор и голям симфоничен оркестър със сложна форма, съставена от 2 септинария ( $2 \times 7 = 14$ ). В цикъла „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“ „Поглед на Кръста“ (№7) мистичното значение на числото 7 е представено чрез страданията на Христос на кръста, които „възстановяват реда, нарушен от греха. Ангелите потвърждават милостта и затова „Поглед на Ангелите“ е под № 14 ( $2 \times 7 = 14$ ). [Messiaen, 1995, p. 438]

Месиан възприема числото **9**, олицетворяващо всемирната хармония, като символ на Раждането. Органовият цикъл „Рождество Господне“, който се състои от 9 части, потвърждава тази трактовка. „Поглед на Времето“ е под № 9 в клавирния цикъл: „Времето вижда раждането на този, който е Вечен, затворен в 9-те месеца бременност, позната за всички останали младенци. Свързан с числото 9 е „Поглед на Величественото Миропомазване“, който е под № 18 ( $2 \times 9 = 18$ ): „Божествеността се излива над Христовото човечество в една единствена личност и това е Синът на Бога; това удивително Миропомазване, този избор на плът предполага Въплъщение и Раждане“. [Messiaen, 1995, p. 438]

Числото **6** символизира 6-те дни на Сътворението. В Християнската митология Бог е създал материалния свят за 6 дни:

„И свърши Бог до седмия ден Своите дела, що прави; и в седмия ден си почива от всичките Си дела, що извърши“. (Битие, 2:2). [Библия, 2008, стр. 2]

В коментарите към „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“ този сюжет е последен и нумерологичният анализ на Месиан завършва с числото **12** – символ на Божествената творческа сила:

„Двете части, които разказват за Сътворението и Божественото управление или Опората на всички неща и Сътворението, продължаващо безкрай, са Поглед № 6 „От Него всичко е създадено“ и № 12 „Всемогъщото Слово“ ( $12 = 2 \times 6$ ).“ [Messiaen, 1995, p. 438]

Мистичното отношение на Месиан към числата е в синхрон с тяхната сакрална роля за космическия модел на развитие в архаичните традиции. Според него числата са носител на дълбок смисъл и всеобхватна истина, които той преживява като нещо съвсем конкретно и извънредно лично. Дълбоката вяра в магическата същност на музиката и нейната мощна трансформиращата сила го карат да вижда Числото като ослепителен Божествен архетип:

„Аз съчинявам за удоволствие на моя вътрешен слух. И откривам някакъв нов ритмичен порядък, в началото съвсем абстрактен. Този ритъм се предава чрез звучене. Този ритъм расте, осъзнава се, разгръща се вътрешно като размисъл, роден от няколко реда на философско или теологично произведение. Ритъмът се осъзнава като едно абсолютно интелектуално удоволствие от съзерцанието на числото, съвсем съкровено – като молитва.“ [Цареградская, 2002, стр. 178]

## 4. ТЕМАТИЧНО РАЗВИТИЕ

Преди да пристъпи към работа върху цикъла „Двадесет погледа към Младенеца – Иисус“ Месиан вече е натрупал ценен опит в боравенето с тематичното развитие като обединяващ елемент на една мащабна циклична композиция. В произведението, непосредствено предшестващо Погледите – „Видения на Амин“, една от основните теми „Тема на Сътворението“ по своята същност се проявява като типична циклична тема. С този термин композитора дефинира завършена музикална идея, която се появява нееднократно в различни части на едно циклично произведение и която е използвана „в маниера на лейтмотив.“ [Rogosin, 1996, p. 34] В началото на I част „Амин на Сътворението“, основната тема „се заражда в абсолютна тишина от тайнствена мъглявина на необятния примитив, който носи в себе си скритите потенци на света...“ [Messiaen, 1950, partition] Тази тема преминава през различни трансформации, появявайки се отново в частите: III „Амин на Агонията на Иисус“, IV „Амин на Желанието“, V „Амин на Ангелите, Светците, птичите песни“, докато достигне финалния апофеоз в VII „Амин на Завършека“ – тържествен хорал в прослава на светлината, който звучи като химн на радостта.

Двучасовият клавирен цикъл „Двадесет Погледа...“ отправя още по-голямо предизвикателство пред композиционната техника на Месиан, не само заради голямата си дължина, но и заради мащаба и сложността на неговата концепция. За първи път в увода към „Двадесет Погледа...“ Месиан формулира понятието „циклична тема“ като център – опора, на която се крепи многочастната клавирна сюита, представляваща един гигантски вариационен цикъл (Вж. Приложение 1):

„Звездата и кръстът“ имат една и съща тема, тъй като едната започва, а другата завършва земния път на Иисус. Тема на Бога откриваме, разбира се, в „Поглед на Отца“, „на Сина“ и „на Духа на Радостта“, в „От Него всичко е създадено“ и в „Целувката на Младенеца Иисус“; тя присъства в „Първото причастие на Дева Мария“ (която носи Иисус в утробата си), възвеличена е в „Църквата на Любовта, която е тялото на Христос.(...) Тема на акордите преминава от една пиеса в друга, фрагментирана или концентрирана в дъга.“ [Messiaen, 1947, partition]



*Нотен пример 22. Тема на Бога:*

**THÈME DE DIEU :**



*Нотен пример 23. Тема на Звездата и Кръста:*

**THÈME DE L'ÉTOILE ET DE LA CROIX :**



*Нотен пример 24. Тема на акордите:*

**THÈME D'ACCORDS :**



# ТЕМА НА БОГА

## *Thème de Dieu*

### „Поглед на Отца“ (№ 1)

#### *Regard du Père*

Тема на Бога е основополагаща тема в цикъла „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“. Нейното превъзходство сред останалите теми е обусловено по необходимост: тя олицетворява Първото лице на Светата Троица – Бога Отец. Началният „Поглед на Отца“ подчертава значимостта на тази основна тема, чрез двойна експозиция на нейната пълна форма. Писатата има спокоен и величествен характер. Статиката на *Extrêmement lent* (Изключително бавно) съответства на Вечността, в която пребивава Бог. Темата утвърждава основната тоналност *Fis dur*, с която се идентифицира в почти всичките си провеждания в различни части на цикъла. Построена е изцяло в *Mode II'* – лад, изключително подходящ за създаване на тонални структури. [Rogosin, 1996, p. 37] Може да се каже, че *Тема на Бога* и тоналност *Fis dur* са неразривно свързани.

#### Нотен пример 25. Тема на Бога в Поглед № 1

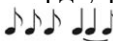
*Extrêmement lent – mystérieux, avec amour* (♩ des triolets = 60)

*ppp*

*pp*

8<sup>th</sup>

(Thème de Dieu)

Темата е съставена от 5 акорда, разположени върху *Tonica* на *Fis dur* (т. 1-2). Нейният ритъм  съдържа 8 осмини. Това е ритъм №51 Виджайя (*Vijaya*) в Таблицата от 120 *deçî-tâlas* на Шангра-

дева и в превод означава „победа“. *Vijaya* е необратим ритъм, чиято основна форма е  $\downarrow \cdot \downarrow \downarrow$ . (8 матри = 8 осмини). Месиан интерпретира символичното значение на този ритъм: „движение на почтително приветствие“. [Цареградская, 2002, стр. 60] Двама последователи обкръжават гуру: 2 трайности с точка обграждат 1 трайност без точка. Двете крайни стойности символизират движението на дясна и лява ръка една срещу друга в поздрав към вселенския разум, а опрениите длани се съотнасят с тялото като централна стойност. Месиан сравнява основната форма на *Vijaya* с българския ритъм в танц № 4 от VI-та тетрадка в „Микрокосмос“ на Бела Барток  $\downarrow \cdot \downarrow \downarrow$ . (3+2+3 = 8/8). [Цареградская, 2002, стр. 60]

*Тема на Бога* е оформена в пълна симетрия. Нейната мелодична линия описва дъговидно движение на възходяща и низходяща терца от III-та степен на *Fis dur: ais-cis-ais*. Мелодичната кулминация *cis* (V степен) съвпада с централната ос на необратимия ритъм „Виджайя“ (акорд T<sub>64</sub>). Тази интонация сякаш подчертава „молитвения“ жест на дланите според символиката на *tāla* № 51. Хармонично темата е оформена в поредица от 3 различни акорда, споделящи общ мелодичен тон *ais* (*Fis dur*<sub>6</sub>, *a moll*<sub>6</sub>, *Dis dur*). *Тема на Бога* е дублирана в 3 фактурни слоя, които са разположени на 3 петолиния. Нейните акорди намират тонална опора в тонически педал върху терцовия (3) тон *ais* в баса и сопрана. Всяка от осемте осмини е раздробена на триоли (3) от шестнадесетини в горния слой на фактурата. Акомпанирацията елемент дублира мелодичната терцова (3) интонация *ais-cis-ais* с монотонно движение, чиято отмереност има хипнотичен ефект. Темата преминава през трите (3) транспозиции на *Mode II: Mode II<sup>1</sup> (m. 1 – 2), Mode II<sup>2</sup> (m. 3 – 4), Mode II<sup>3</sup>* (т. 6). Това масирано подчертаване на троичния (3) принцип в мелодия, хармония и ритъм подчертава тоталността на концепцията 3 в 1, възплъщаваща Триединството на Бога в Светата Троица.

Формалната структура на първа част е изключително опростена песенна строфа, която се подразделя на два периода, почти идентични един на друг (A, A<sub>1</sub>), последвани от кода. Двата дяла A и A<sub>1</sub>, както и дял A<sub>1</sub> и кодата, са ясно разграничени чрез трикратно (3) повторение на октавно удвоен кулминационен тон *cis*. В динамика *pp* 3-те четвъртини в октави (в сопрановия регистър) отекват като далечен камбанен звън. (т. 8-9 и т.16-17)

В кодата (т. 17 – 19) триоловият ритъм от шестнадесетинови октави се извисява до диапазон от 5 октави. В последния такт той звучи

мультиплициран във времето и пространството чрез удължаването му до 8 осмини, изпълнени в *decrescendo* след *ppp*. Неговата хипнотична монотонност въвежда в състояние на дълбок транс и усещане за покой. В последния акорд е  $T_6 + 6$  (с добавена секста) терцовият тон *a*is изчезва в безмълвието на вечността.

С авторовата ремарка *misterieux, avec amour* (мистериозно, с любов) в началото на пиесата Месиан изразява тайнството на Божественния поглед, съзречаващ своя възлюбен Син: Божествената любов в нейната *omnipresence* – вездесъщият на това всеобхватно чувство, присъстващо тук и сега, во век и веков.

Освен в Поглед № 1, *Тема на Бога* заема централно място в Погледи № 5, № 11, № 15 и № 20 и има поддържаща функция в № 6 и № 10.

### **„Поглед на Сина към Сина“ (№ 5) *Regard du Fils sur le Fils***

„Поглед на Сина към Сина“ (№ 5) е първата голяма вариация на Тема на Бога. В същност, цялата първа част се съдържа в Поглед № 5, като темата е нейна структурна основа в най-ниския фактурен пласт на композицията. [Stephens, 2007, p. 21] Единствената отличителна характеристика тук са удвоените нотни стойности: от осмини и четвъртини ноти в оригиналния вариант (в № 1) – на четвъртини и половини ноти в неговата вариация (в № 5). Тази част разбулва мистерията на Второто лица в Светата Троица, сега осветяваща Лица на Сина с неговата двойствена природа: Исус като Божественото слово, който съзречава от вечността на небесната си същност Исус като Младенец в неговото земно превъплъщение. Формалната структура на пиесата изцяло дублира тази на първа част, но заради аугментираната *Тема на Бога*, нейните дялове са удължени пропорционално (Табл. 3):

**Таблица 3. Формална структура на Поглед № 1 и Поглед № 5**

Дялове	Поглед № 1	Поглед № 5
A	т. 1 – 8	т. 1 – 33
A <sub>1</sub>	т. 9 – 16	т. 34 – 66
Кода	т. 17 – 19	т. 66 – 76

Фактурната тъкан е 3-слойна, съставена от 3 независими елемента, всеки от които е партитурно разположен на отделен ред. Аугментираната Тема на Бога в най-ниския глас се разгръща *lumineux et solennel* (сияйно и тържествено). Нейният ритъм е най-бавен и с най-равномерна пулсация, в сравнение с другите два гласа. Двата горни фактурни пласта се различават по своя лад, ритъм, регистър, динамика. Чрез тяхната диференциация Месиан обособява двата аспекта в образа на Иисус. Сливането на Божественото и земното начало в едно единно цяло е символично изразено чрез свързването им в ритмичен канон с помощта на добавена точка.

### Нотен пример 26. Тема на Бога в ритмичен канон в Поглед № 5

Très lent (♩ = 76)  
(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

(\*) 8<sup>va</sup> m. dr. (mode 6 3)  
pp  
8<sup>va</sup> (mode 4 4)  
m. g. ppp (doux et mystérieux) (mode 2)  
(Thème de Dieu) m. g. p lumineux et solennel  
dr. g.

8<sup>va</sup>  
dr. dr. dr. dr.  
g. g. g. g.

Всяка поява на Тема на Бога е съпоставена с комплекс от двугласен ритмичен канон, върху верига от 3 *deçî-tâlas*: *râgavardhana* – *sandrakâla* – *lakshmiça*. Ритъмът на средния глас е същият като този на горния, но всички стойности са удължени с точка:

**Нотен пример 27. Ритъм на горен глас от Тема на Бога  
Поглед № 5**



Към тази едновременност на 3 различни ритмични структури се добавя и една синхронност на 3 различни цвятове (Табл. 4):

**Таблица 4. Характеристики на тригласната фактура  
в Поглед № 5**

Глас	Лад	Ритъм
Горен глас	<i>Mode VI<sup>3</sup></i>	Нормални стойности
Среден глас	<i>Mode IV<sup>4</sup></i>	Точкувани стойност
Нисък глас	<i>Mode II</i>	Тема на Бога

В полимодалното остинато двата горни гласа включват всички 12 тона на хроматичната гама. „Хроматичното поле“ се смесва с тоналното усещане, което винаги съпътства *Mode II* на *Тема на Бога* в неговите 3 транспозиции. [Rogozin, 1996, p. 86] Полимодалността е видяна през погледа на синестета Месиан по следния начин: горният глас представлява поредица от акорди в *Mode VI<sup>3</sup>*, чийто цвят е „прозрачно-жълта сярка с лилави отражения, преливащи в нюанси от пруско синьо и тъмно-виолетово кафяво“; средният глас в *Mode IV<sup>4</sup>* „напомня цветовете на петуня: тъмно виолетово, бяло с виолетови и пурпурно-виолетови шарки“; *Mode II* с преобладаване на синьо-виолетово е за темата в ниския глас. [Stephense, 2007, p. 51] Но в същото време „основният регистър, пронизващ с блясъка на *Fis dur*, отчасти абсорбира *Mode II* с всички негови виолетови и сини нюанси, които се движат в атмосфера на златно и сребърно, с малко медено червено“. [Rogozin, 1996, p. 214]

Това постоянно взаимодействие между модални цвятове, напласнени върху тематичния модел, разширява неговия хармоничен диапазон подобно на светлинната магия, с която един калейдоскоп трансформира първоначалния образ. [Macdougall, 1972, p.57] По средата на първия период от *Тема на Бога* (т.22) ритмичният педал в двете горни партии прекъсва внезапно, за да отстъпи място на птича песен. Характерните „птичи“ формули се появяват при всяко от трите провеждания на темата и звучат до последния ѝ такт.

Както в Поглед № 1, така и в Поглед № 5 наблюдаваме неизменното присъствие на троичния принцип: **3** фактурни пласта (оформени в **3** партитурни реда), **3** независими ритмични структури, **3** *deçi-tâlas*, **3** *modes*, **3** провеждания на *Тема на Бога*, съчетани с **3**-кратно редуване на полимодални *ostinati* и птичи дялове. Така отново откриваме алузия за символичното присъствие на Светата Троица в концепцията на Месиан, предадена чрез термините на неговия оригинален музикален език.

Формалният план на тази част представлява проста бинарна поредица от вариации на два контрастни елемента:

### АВ, А<sub>1</sub>В<sub>1</sub>, А<sub>2</sub>В<sub>2</sub>

В нея А представлява полимодалното *ostinato*, а В – птичите дялове.

Кратката кода завършва със заключителния „птичи“ фрагмент от края на всяка „птича“ серия: еднократно – в края на първия дял, шест пъти – в края на втория дял, 13 пъти в края на кодата. Тук той звучи върху *Fis dur* +6 (**3** такта), преди да замре в *ppp*. Финалът е идентичен с последния такт на Поглед № 1.

Предали посланието на радостта, озаряваща великото тайнство на Божествената инкарнация, птиците на тишината утихват в безмълвието на нощта.

### Нотен пример 28. Финален „птичи“ фрагмент на Поглед № 5

Un peu plus vif (♩ = 92)

(♩ = 60)  
Rall. Beaucoup plus lent

*mf*

*ppp (pour 4)*

\*

## „Първото причастие на Дева Мария“ (№ 11) *Première communion de la Vierge*

Поглед № 11 е една от двете пиеси в цикъла, посветени на Дева Мария. За разлика от Поглед № 4 „Поглед на Дева Мария“, в който тя съзърцава своя новороден Младенец, тук коленичилата Дева е с още неродения Иисус в утробата си и получава своето първо причастие. Това е най-великото от всички причастия, защото е в непосредствено-то присъствие на самия Бог. [Messiaen, 1995, p. 471]

Поглед № 11 е втората голяма вариация на *Тема на Бога*. Тази тиха и задушевна музика звучи в приглушената светлина на *B-dur* – втората по важност тоналност в цикъла след основната *Fis dur*. По-студените цветове на *Тема на Бога* в *B dur* имат важна функция – да създадат различна перспектива за възприятието на Божествения образ, в сравнение с този на Младенеца Иисус. Интензивният блясък на *Fis dur*, асоцииран със заслепението от директното съзърцание на Божия лик, тук отстъпва място на по-интровертната „земна“ версия, пресъздаваща Божествения плод в утробата на своята майка.

В изследване за синестезията на Месиан Йозеф Харис систематизира цветните усещания на композитора, свързани с всеки от тоновете на хроматичната гама. Централно място в неговата цветната палитра заемат *C* и *Fis (Ges)*, които са безцветни и подобно на леща фокусират светлината: *C* е прозрачна (бяла), а *Fis* е искряща като кристал. По такъв начин асоциацията със заслепяващия блясък на Божествената светлина, „облечена“ в звучността на *Fis dur*, е пълна и може да бъде отнесена изцяло до *Тема на Бога*. Относно възприятието на *B dur*, Месиан конкретизира: „*B dur* добавя малко виолетово.“ [Stephens, 2007, pp. 44-45]

*Тема на Бога* остава доминираща в тематичния материал. Нейният първи дял е в *Mode II<sup>2</sup> (B dur)*, с изключение на акомпаниращите фигурации в т. 1, 3, 5 и 9, които са в *Mode IV<sup>2</sup>*. лява ръка провежда първите 4 акорда на темата в нейния аугментиран вариант, познат ни от Поглед № 5. Под тях Месиан е поставил означението *interieur* (вгълбено). Темата е заобиколена от бързи фигурации във високия регистър (т.1 и 3), които се спускат като ефирни гирлянди и „напомнят рисунки на сталактити от пещерите на оракулите“. [Messiaen, 1995, p. 471] Други по-бавни, орнаментално извиващи се двугласни фигурации (т. 2 и 4) звучат паралелно като две флейти със съвършения звън на „две крис-



тални чаши, които обгръщат много нежно тази Истина, която говори в нас безмълвно.“ [Messiaen, 1995, p. 471]

Шесткратно повтореният акордов мотив от *Тема на Бога* във *f*, който всеки път се издига до своята мелодична кулминация (V ст.), създава алюзия за настойчив молитвен призив. Заключителният пети акорд на темата липсва, но с плавно „инкрустирана“ в тоническата хармония терца, „мотивът на прегръдката“ (т. 2) я допълва с мелодичния тон *d* (III ст.). Дългоочакваният последен акорд на *Тема на Бога* се появява в края на първи дял (т. 16), за да внесе умиротворение след заключителната кулминация по материал от „мотива на прегръдката“.

Следва четиритактов епизод, който съдържа автоцитат на Месиан от Първа Медитация „Дева Мария и Младенеца“ от „Рождество Господне“ за орган (*Plus lent*, стр. 78, т. 17-20). (Вж. нотен пример 30)

Горният глас на този лейтмотив има тематично родство с грегорианското песнопение *Introit* – въведение към утринна меса на Рождество. Неговият старозаветен текст е от книгата на пророк Исай 9:6: *Puer natus est nobis* (Младенец ни се роди):

*Puer natus est nobis,  
et Filius datus est nobis:  
cujus imperium super humerum ejus:  
et vocabitur nomen ejus,  
magni consilii Angelus.*

Защото Младенец ни се роди,  
Син ни се даде,  
властта ще бъде върху рамената Му:  
и ще му дадат име  
Ангел на Великия промисъл. [Библия, 2008, стр. 829]

### ***Нотен пример 29. Introit: Puer natus est nobis***

Pu - er na - tus est no - bis, et fi - li - us da - tus est no - bis.

Нотен пример 30. Първа Медитация „Дева Мария и Младенеца“  
от „Рождество Господне“ за орган

Un peu vit



*f legato*

*p staccato*





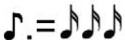

*mf legato*

В Поглед № 11 автоцитатът звучи загадъчно в *pp* и *Plus lent* като архаичен спомен, изплувал от дълбините на времето. Изцяло върху доминантовата *F dur* с педална група в *Mode II*<sup>3</sup>, епизодът завършва с интересен тембров ефект – висок резонанс от бърз пасаж в *C dur – Fis dur* и нисък резонанс от клъстер върху тона а (т. 20). В *ppp* тази сюрре-






алистична звучност възпроизвежда ефекта на гонг. Неговата фина вибрация, резонираща с яркостта и блясъка на *C/ Fis dur* полага звуков еквивалент на светлия ореол около утробата на Девата. Със средствата на своята темброва палитра композиторът е намерил отговор на риторичния въпрос, зададен от Дом Колумба Мармион: „Кой би могъл да обясни с каква светлина душата на Исус заля утробата на Дева Мария...“ [Marmion, 1922, pp. 131-132]

Средният дял на пиесата, *Magnificat (Modéré, un peu vif, стр. 79, т. 21)*, е химн на радостта и възхвалата, изпълнен със задъхан възторг (*enthousiasme haletant*). Той съдържа серия от 3 кратки вариации върху Тема на Бога (в *B dur, Mode II*<sup>2</sup>). Първа вариация (т. 21-28) модифицира темата в критски ритъм от 5 шестнадесетини . В традицията на античната гръцка метрика критският ритъм е съставен от 5 първични времена в поредицата 2,1,2 (2 дълги, една кратка, 2 дълги трайности) и нейните пермутации<sup>1</sup>: 2,2,1 и 1,2,2. Вариантът, използван в *Magnificat*, има тази особеност, че съдържа централна ос на симетрия и това го прави идентичен на необратим ритъм. Всъщност това е *deçi-tâlas* № 58 – прост необратим ритъм Дхенки (*dhenki*), съставен от 2 дълги трайности, ограждащи 1 кратка в центъра ().

Втората вариация (т. 29-32) видоизменя критската стъпка чрез удължаване на нейната централна стойност по следния начин:

2, 1, 2/	2, 3, 2/	2, 2, 2/
		
		

В трета вариация (т. 33-36) ритъмът съдържа 3 трохея, последвани от йонийска стъпка (ритмична група, обединяваща шест първични времена – *hronos protus*) и ритмична аугментация на темата:

2,1 /	2,1 /	2,1 /	2,2,2/	3, 3, 7//
				

1 Пермутация – прегрупиране на комбинация от музикални елементи в различна последователност

Горният глас на *Magnificat* трансформира мелодичният рисунок на темата от „Дева Мария и Младенеца“, като запазва явното интонационно сходство с *Puer natus est nobis* (настойчиво повтаряният тон *d*, обединен с горния съседен *e*; бързата възходяща гама, която го предхожда в началото на всяка вариация). Задъханите анакрузи<sup>1</sup> (тонът *d*), подготвят всеки акцент, като във всяка от фразите диапазонът на интервала се разширява (т. 22, 24, 26). Тонът *d* остава водещ и в поредицата от дисонантни акорди в следващия атонален дял. Моделът на хармоничните литании<sup>2</sup> е взет от заключителната каденца на *Magnificat* (т. 34), където той е комбиниран с предшестваща го ачакатура (тон *e*). Тази акордова фигура нахлува стремително във *ff*, с мощно четирикратно повторение в *Modéré* (т.43). Тя дава начало на верига от акордови вариации в процес на ритмична аугментация. Тяхната първа половина включва 5 такта (т. 47-51) и съдържа две стойности: едната е аугментирана, а втората остава константна:

#### Трайности в ♪-ни ноти

тактове	аугментирани стойности	константна стойност
47	2	: 4
48	3	: 4
49	5	: 4
50	7	: 4
51	11	: 4

Във втората половина (т. 53-70) принципът на аугментация обхваща и двете стойности:

53	1	: 3
54	2	: 4
55	2	: 5
56	4	: 6

- 
- 1 Анакруза (гр. *anakrousis*) – метрично слаба подготовка от срички или ноти (в поезията и музиката), която предхожда метричен акцент в комбинацията: подготовка – акцент – заключение
  - 2 Хармонична литания – мелодичен фрагмент от два или няколко тона, повторени с различни хармонизации

57	5	:	7
58	6	:	8
59	7	:	9
60	8	:	10

В т. 61 моделът на аугментация се променя: от 2 акорда в такт на 1 акорд в група от два такта . В т. 71 принципът е нарушен:

61-62	9	:	11
63-64	10	:	12
65-66	11	:	13
67-68	12	:	14
69-70	13	:	15
71-72	4	:	16

Кънтящото ехтене на камбанните акорди усилват празничния аспект на *Magnificat* до ликуваща кулминация. Последвалата прогресивна аугментация забавя движението и уталожва напрежението. Дисонансът отстъпва място на дълъг доминантов комплекс от арпезирани акорди в дясна ръка върху доминантов педал в ниския регистър (т. 61-72). Равномерната шестнадесетинова пулсация на басовия тон *f* е ярък живописен похват, пресъздаващ развълнуваното учестено туптене на сърцето в утробата. Сърдечният ритъм на Младенеца постепенно утихва в *diminuendo* до момента, в който внезапно спира. Четвъртиновата пауза в т. 71 е миг на абсолютна тишина, преди да настъпи съвършеният покой на последната доминантова хармония (т.72). Видоизменена реприза на орнаменталната фигурация от началото на пиесата, съпоставена с бавно издигащ се доминантов арпез от чисти квинти, отвеждат към кратка 6-тактова кода върху *Тема на Бога* (т. 75-80).

Формалната структура на № 11 е следната: **А В А<sub>1</sub> С А**, където А<sub>1</sub> (*Magnificat*) утвърждава вариационния принцип върху *Тема на Бога* от А, В е краткият епизод – „реминисценция за Девата и Младенеца“, а С – атоналният дял с акордовите вариации в ритмична аугментация. (Табл. № 5)

**Таблица № 5. Формална структура на Поглед № 11**

Дялове	Тактове	Тематичен материал
А	1 – 16	Тема на Бога
В	17 – 20	Тема на Дева Мария и Младенеца
А <sub>1</sub>	21 – 42	<i>Magnificat</i>
С	43 – 74	Акордова вариация
А (Кода)	75 – 80	Тема на Бога

В своя труд „Структурни аспекти на Двадесет Погледа към Младенеца Исус на Оливие Месиан“ (*Aspects of structure in Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*) Дейвид Рогозин акцентира върху важен структурен елемент в Поглед № 11, който е свързан с употребата на финалния тон *d* (III степен на *B dur*) от *Тема на Бога*. След като дълго време е задържан и подготвян, той се появява в самия край на Първи дял А (т.16). След това, като първи тон в мелодията на *Magnificat* (тон на анакрузите) тон *d* е въведен още в началото на дял А<sub>1</sub>. Същият тон се явява като основен фокус на кулминацията в атоналния дял С. [Rogosin, 1996, p. 91] В кодата тонът *d* увенчава трикратно проведения мотив от *Тема на Бога*, „инкрустиран“ в кристалните фигурации, които постепенно замират в хипнотичен унес, докато „изчезне в тишината към последната терца на вътреутробната прегръдка“, изпълнена с безмълвна любов. [Messiaen, 1995, p. 471]

Най-великото тайнство – чудото на Евхаристията спуска златен мост на контакт с Първосъздателя. Божественият дар е приет с копнеж и благодарност. Небесният огън озарява душата, благовееща пред Първоизточника на вечния живот.

### **„Целувката на Младенеца-Исус“ (№15) *Le baiser de l'Enfant-Jésus***

Тази пиеса е вдъхновена от картина, която Месиан много обича като дете. Тя изобразява Младенеца Исус, изтръгващ се от обятията на своята Майка, за да целуне малката сестра Тереза. [Messiaen, 1995, p. 480] Откриваме спомена за нея и в текста, написан от композитора към Първата от „Три малки литургии за Божественото присъствие“ („с една целувка твоята ръка изпълва картината“):

*I. – ANTIENNE DE LA CONVERSATION INTÉRIEURE  
(Dieu présent en nous...)*

*Mon Jésus, mon silence,  
Restez en moi.  
Mon Jésus, mon Royaume de silence,  
Parlez en moi.  
Mon Jésus, nuit d'arc-en-ciel et de silence,  
Priez en moi.*

*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.*

*Ce oui, 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 Pais, mon Toujours de lumière,  
Que le ciel parle en moi, rire, ange nouveau.  
Ne me réveillez pas: c'est le temps de. l'oiseau!  
[Messiaen, 1990, partition]*

*I. – АНТИФОН НА ВЪТРЕШНИЯ РАЗГОВОР  
(Бог присъства в нас... )*

*Иисусе мой, мое мълчание,  
Остани в мен.  
Иисусе мой, мое Царство на мълчанието,  
Говори ми.  
Иисусе мой, нощна дъга и тишина,  
Моли се в мен.*

*Слънце от кръв, от птици,  
Моя дъга на любовта.*

Пустиня на любовта,  
Пейте, хвърлете ореола на любовта,  
Любов моя.  
Любов моя. Боже мой.

Това „да“, което пее като ехо от светлина,  
Червена и лилава мелодия във възхвала на Отца,  
С една целувка ръката ти изпълва картината.  
Божествен пейзаж, отрази се във водата.

Хвалебствие на Славата от земните ми криле.  
Моя Неделя, мой Покой,  
моя Вечна Светлина.  
Нека небето говори в мен,  
смях, ангел нов,  
Не ме събуждай: сега е времето на птицата!

„Целувката на Младенеца Исус“ (№15) е едно от най-прекрасните творения, написани от ръката на Месиан. Една мистична поема на светлината в „Градината на любовния сън“ (*Jardin du sommeil d'Amour*), като този в VI-та част на Турангалила-Симфония, която ще се появи около четири години по-късно (в същата тоналност *Fis dur!*). След Погледи №№ 5 и 11, № 15 е третата голяма серия от вариации по Тема на Бога, която тук е в трактовката на приспивна песен.

В коментарите си към тази част Месиан пояснява:

„На всяко причастие Младенецът Исус отваря вратите към една прекрасна градина, а след това се спуска с цялата светлина, за да ни прегърне... сякаш небесното сърце обгръща нашия сън със своята неизчерпаема нежност... И както е казано с толкова любов в Апокалипсиса (XXI, 4): „И ще отрие Бог, всяка сълза от очите ни!“ [Messiaen, 1995, p. 480]

Може би не е случайност, че това е Погледът, изпълнен за първи път преди всички останали, и то от самия автор. Месиан прави това по време на концерт, в който Ивон Лорио изпълнява произведения от Дебюси и Равел (ноември, 1944). Това обстоятелство ни подсказва дълбокия смисъл на думите, с които композиторият придружава своя съкровен шедьовър: „Трябва да обичаш, за да разбереш този сюжет и тази музика, която би искала да бъде нежна като небесното сърце и нищо друго.“ [Messiaen, 1947, partition]



Началният дял (А), озаглавен *Le sommeil* („Сънят“) започва с ре-минесценция на *Тема на Бога* в *Très lent, calm* (Много бавно, спокойно). Музиката внушава абсолютен покой и тишина, осветени във виолетово-синьо. Основният тематичен мотив е разгърнат в 10 периода от двугактови фрази (т. 1-52).

### Нотен пример 31. Тема на Бога в Поглед № 15

Très lent, calme (♩ = 88)  
(Le sommeil)

(Thème de Dieu en berceuse)

Всяко негово трето повторение е с удължена фраза, характерна със своята ритмична гъвкавост и вълнообразна пластичност на мелодичната крива (т. 4, 9, 14, 19-20, 24, 30-32, 37-39, 44-46, 51-52). Първите 5 периода са 5-тактови, а всеки втори е точно повторение на предидущия. (Да си припомним: 5 – числото на Шива е числото на любовта). Семплото изящество на формата се съчетава с класическата простота на хармонията. Преобладават традиционни хармонични структури: *T-D*, *T-S*, *T-D*. Този дял е триумф на *Mode II* в неговите три транспозиции (с тонален център *Fis dur*). Приложени към основната тоналност, те се комбинират по следния начин: *Mode II<sup>1</sup>* за тониката, *Mode II<sup>2</sup>* за доминантата и *Mode II<sup>3</sup>* за субдоминантата. (Табл. 6)

**Таблица 6. Ладова схема на Първи дял *Le sommeil*  
в Поглед № 15**

Лад:	Тактове:
Mode I <sup>1</sup>	1, 3, 6, 8, 11, 15-16, 20-21, 23, 25-27, 32-34, 39
Mode II <sup>2</sup>	2, 4, 7, 9, 22, 24, 28, 35
Mode III <sup>3</sup>	12, 17, 14 (първите 5 акорда), 19 (първите 7 акорда)

В края на Първи дял (т. 40-62) темата е варирана с ефирни декорации от тридесетигиторинови гамовидни пасажки, трилери и фини орнаментални арабески, реещи се по цялата клавиатура. Те пресъздават спящия Младенец, който нежно ни люлее на крилете на нашия общ сън пред вратите на Райската градина. Неговият мълниеносен полет е илюстриран с внезапното шеметно спускане на гамовиден пасаж от 6 октави до доминантовия тон *cis* в ниския регистър с *crescendo* от *pp* до *ff* (т. 53-54). То е последвано от нов летеж до вибриращата светлина на Небесната сфера, изобразена с акордово тремоло (т. 55-58). Нашият Небесен водач ни прегръща в съня ни и полита заедно с нас към Небесните селения, за да ни въведе в Царството на Вечната Светлина.

Следващият дял (В), озаглавен *Le jardin* („Градината“ в *Modéré*, стр. 113, т. 63) започва с **5** вариации върху *Тема на Бога*, всяка от които е съставена от двутактови фрази ( $5 \times 2 = 10$ ). Удвоено, числото на любовта **5** дава числото **10**, което символизира космическия танц на Шива и неговата Шакти. В Първа вариация основният мотив в лява ръка възстановява автентичната мелодична линия на *Тема на Бога* от Поглед № 1. В дясна ръка тя е придружена от шестнадесетини октави, които дублират нейния терцов скок *ais – cis* (т. 63-65). Във Втора вариация темата се издига в горния регистър, украсена с леки въздушни арабески в лява ръка, взети от Първия дял *Le sommeil* (т. 65-67). В Трета вариация дъговидните „пърхащи“ вибрации над темата в лява ръка наподобяват махове на ангелски крила (т. 67-69). В Четвърта вариация самата тема се разтваря в шестнадесетинното движение и сякаш подета от ангелски рояк, лети нагоре-надолу в пространството (т. 69-71). В Пета вариация основното мелодично ядро (*ais, ais, ais, cis*) в канонична имитация се движи безтегловно, понесено от вихъра на кръгово акордово движение в средния регистър (т. 71-72).

Кратък 6-тактов преходен епизод (*Modéré*, стр. 114, т. 73-78) напуска основната тоналност *Fis dur*. В ниския регистър той започва с

възходяща серия от акорди на *Mode II*, групирани по 3 над доминантов педал (*cis*). Същевременно във високия регистър тръгва низходяща хроматична линия от големи секунди, също комбинирани в серии. Представени схематично, те изглеждат така:

2+1, 2+2, 2+3, 2+4

Следващият епизод (*Presque vif, avec passion*, стр. 115, т. 79-94) *Les bras tendus vers l'amour...* („Ръцете, протегнати към любовта...“) започва с ново хроматично движение, което се издига на вълни в три фази (от 6, 5 и 5 такта). Неговият интонационен материал представлява дълга секвенция от секундовите двойки в дясна ръка на преходния епизод, обърнати във възходяща посока. Епизодът е базиран върху гигантски 16-тактов доминантов педал (върху *cis*). Неистовото напрежение в търсене на единствения възможен изход – завръщането във *Fis dur* – съответства на пламения стремеж на душата, устремена към ослепителната светлина на Божествената любов. Вълната от мощно *crescendo* на дългия доминантов комплекс най-накрая се разтваря в екстаза на кулминационния дял (C) *Le Baiser* („Целувката“) (*Modéré*, стр. 117, т. 95). Тук Месиан е добавил към *ff avec amour* (с любов). Появява се нова тема, която искри от бялата светлина на *Fis dur* – едновременно ярка и нежна. Второстепенната *Тема на Целувката* споделя основните черти на своя първообраз *Тема на Бога*. Освен общата тоналност, лад и хармонична структура, в нея разпознаваме основното тематично ядро от 3 низходящи акорда, последвани от скок на акцентирана висока нота и спускане обратно до изходната позиция. Ликуващият възторг на темата разширява нейния интервалов диапазон, а монументалните акордови арабески в дясна ръка извисяват екстатичния ѝ подем до безкрайното блаженство в светилището на Бога.

## Нотен пример № 32. Тема на целувката в Поглед № 15

Modéré (♩ = 60)  
8<sup>m</sup>-  
(Le baiser)

*ff avec amour*

Следва кода (*Très modéré*, стр. 119, т. 119), озаглавена *L'ombre du baiser* („Сянката на целувката“).(Табл. 7)

**Таблица 7. Формална структура на Поглед № 15**  
**А В С Кода**

Дялове	Заглавия	Тактове	Тема
А	<i>Le sommeil</i>	1 – 62	Тема на приспивна песен
В	<i>Le jardin</i>	63 – 94	Тема на Бога
С	<i>Le baiser</i>	95 – 118	Тема на целувката
Кода	<i>L'ombre du baiser</i>	119 – 136	Тема на приспивна песен

Кодата балансира формата на пиесата, като ѝ придава структурна елегантност чрез въвеждане на варирана реприза (на дял А). Базирана

е изцяло върху *Тема на Бога* в четири двутактови провеждания (т. 119-126), които редуват *Tonica* с *Mode II'* и *Dominanta* с *Mode II'*. Акордите на темата в лява ръка са придружени от недоловими шестдесетичет-въртинови декоративни арабески, които изчезват в „кристалния свят“ на крайния висок регистър. Следващите тактове (т. 127-134) усилват звуковата магия чрез включване на висок резонанс с арпеж по акорда на *Tonica* с добавена секста (T+6) и нисък резонанс с низходяща малка терца (*cis – ais*). Финалната емблема на *Тема на Бога* е инкрустирана в горния глас като част от автентична съвършена каденца (т. 135-136). Месиан е добавил под *L'ombre du baiser, doux et suave* (сладко и нежно). Ласкавата мекота на люлчената песен замира в съня, където време и пространство престават да съществуват в създание на Божествената любов.

## ТЕМА НА ЗВЕЗДАТА И КРЪСТА

### *Thème de l'Étoile et de la Croix*

Макар и не толкова доминираща като *Тема на Бога*, *Тема на Звездата и Кръста* има съществена роля за теологичната концепция на цикъла. Месиан свързва двата символа в една и съща тема, тъй като „с единия започва, а с другия завършва земният период на Иисус“. [Messiaen, 1995, p. 438]

В „Поглед на звездата“ (№ 2) Звездата възвестява Рождеството на човека Иисус, а в „Поглед на Кръста“ (№ 7). Кръстът представя Разпятieto на Христос като Месия, чиято мъченическа смърт е предназначена за изкупление на човечеството от бремето на първородния грях.

Месиан посвещава особено внимание на Звездата, тъй като за него тя е символ на Великата християнска надежда за Възкресение. За степента на значимост в неговия теологичен замисъл говори фактът, че ѝ отрежда Поглед № 2 („Поглед на звездата“), непосредствено след „Поглед на Отца“ (№ 1). Това е Витлеемската звезда, осветяваща пътя на Тримата Вълхви – мъдреците от Изтока, озарени от вътрешно просветление за величието на Божествения промисъл. Пътеводната звезда ги вдъхновява в търсенето на новородения Цар – Спасител на света, пред когото те искат да се преклонят. Единственият източник за мистичното тайнство „Рождество на Богочовек“ в Светото Писание е Евангелие на Матей (2:1-23): „И ето, звездата, която бяха видели на изток, вървеше пред тях, докато дойде и се спря над мястото, дето беше Младенецът.“ (Матей 2:9) [Библия, 2008, стр. 1196 – 1197]

*Тема на Звездата и Кръста* е вдъхновена от вечерната молитва „Роден преди зората“ – първата от 2 вечерни молитви на Богоявление (2 *Vêpres de l'Épiphanie* – *Ante luciferum genitus*). Ето двата първи куплета на псалма, по чиито текст е тази молитва:

*Ante luciferum genitus  
et ante saecula  
Dominus, Salvator noster  
hodie mundo apparuit.  
Venit lumen tuum, Jerusalem,  
et gloria Domini super te orta est,  
et ambulabunt gentes  
In lumine tuo, alleluia.* [Messiaen, 1995, p.439]

Роден преди зората  
И преди вековете,  
Господ, нашият Спасител  
Се яви днес на света.

Твоята светлина грее, Йерусалиме,  
И славата на Господ изгря над теб,  
И народите идват  
В твоята светлина, алилуйа.

### „Поглед на Звездата“ (№ 2) *Regard de l'étoile*

„Поглед на Звездата“ (№ 2) започва с 5-тактово въстъпление – ярка демонстрация на звукописното майсторство, с което Месиан рисува своите поетични видения. Трите мистични образа в мотото към пиесата: „шок от милостта... звездата невинно свети, издигаща се над кръста...“ [Messiaen, 1944, partition] са „преведени“ от три контрастни музикални мотива: мотив „шок“ (т. 1), мотив „звезда“ (т. 2) и мотив „кръст“ (т. 3-5). Мотив 1 „шок“ представлява възходяща арпезирана фигурация във forte, построена върху тоновете на *Mode III*<sup>2</sup>. Разпространявайки се с мълниеносна бързина в пет октави, пасажът се устремява към своя заключителен акорд *d – fis – b* (увеличено тризвучие). Последните три тона допълват звукореда на *Mode III*<sup>2</sup>, като го трансформират в 12-тонов комплекс на хроматичната гама. Това е типичен пример за лекотата, с която композиторът интегрира своята модална техника с додекафоничните атонални структури. [Rogosin, 1996, p.151] Изливащ се като светлинен поток, мотив „шок“ би могъл да бъде тълкуван като удивление от милостта на Бог, готов да принесе в жертва своя възлюбен Син, за да спаси страдащото човечество. [Borillo, 2012, p. 73]

Контрастиращ на мотив 1 „шок“, мотив 2 „звезда“ е изграден от две сходни линии в *ppp*, които тръгват от двата крайни регистъра и се събират в центъра на клавиатурата (с ефект на „затварящо се ветрило“). [Messiaen, 1995, p.439] Те са съставени от постепенно намаляващи дисонантни интервали: от голяма нона до чиста квинта във възходящо движение в лява ръка и противоположно низходящо движение от малка нона и увеличена квинта в дясна ръка. Двете „зигзагообразни“

линии очертават контурите на звезда, „блещукаща през атонална мъгла“. [Rogosin, 1996, p.151]

Мотив 3 „кръст“ отново внася контраст със серия от три акорда във *ff comme les cloches* (като камбани): първият от тях (т. 3) е съставен от увеличени кварта, вторият (т. 4) – *As dur*<sub>6</sub>+4 (с добавен квартов тон *des*), третият (т. 5) – съставен от чисти и умалени кварта. „Ударите на камбаните“ в ниския регистър (увеличена кварта в първия акорд, голяма нона във втория и мажорен септакорд върху *cis* във второ обръщение на третия) възпроизвеждат тътен с „ефект на нисък резонанс“. Когато говори за ефект на резонанса (обертонов ефект), Месиан въвежда термините висок, среден и нисък резонанс (в зависимост от регистъра). За него това са „ефекти на чиста фантазия“, които имат „много далечна аналогия с феномена естествен резонанс“. [Messiaen, 1956, p.51] Във фрагмента от тази част камбаните на Рождество звучат страховито, като предупреждение за кръстните мъки преди смъртта (№ 7 „Поглед на Кръста“) и славата на Възкресението (№ 20 „Поглед на Църквата на любовта“).

### Нотен пример 33. Встъпление и Тема на Звездата и Кръста в Поглед №2

Modéré (♩ = 96)

*f*

*ppp*

Modéré, un peu lent (♩ = 76)

*ff*

*p*

(comme des cloches)

(Accords de carillon)

\* (Theme de l'étoile et de la croix)



Основната *Тема на Звездата и Кръста* е повторена два пъти в „Поглед на Звездата“. Нейната първа поява в *Modéré, un peu lent* (т.6-17) представлява строга, монашески аскетична монодия в динамика *piano*. Тя е проведена в унисон от два гласа, отдалечени през 4 октави, в чието архаично звучене долавяме „мистериозното ехо“ на грегориански невми. Характерните черти на *plaint-chant* се проявяват в: преобладаването на малки мелодични интервали (малки и големи секунди, малки терци и умалени кварта); почти постоянната употреба на еднакви нотни стойности (предимно осмини ноти); кратки периоди, завършващи с цезура, подобна на *fermata*; каденци върху орнаментирана *tonica*; модална организация около тонален център *as moll* (*Mode VII<sup>3</sup>*). [Rogosin, 1996, p. 57]

Описанието на Първа част от *Les Corps Glorieux* (Тела нетленни), което Месиан дава в глава „Форми на *plain-chant*“ от „Трактат на моя музикален език“, може да бъде съотнесено и към тази тема:

„Моята пиеса *Subtilité des Corps* („Ефирност на телата“) е голям украсен антифон, едногласен, без никаква хармонизация; всеки период в него завършва с формула на мелодическа каденца, повторена като ехо...“ [Messiaen, 1956, p. 44].

Формалната структура на *Тема на Звездата и Кръста* е съставена от три 4-тактови периода, които образуват една пълна строфа. Мелодичната линия на първата фраза извършва въртеливо „змиевидно“ движение около тоника (*as*), преди да се издигне към доминантовия тон (*es*). Втората фраза въвежда каденцов орнамент към заключителната тоника. Последната фраза на темата (т. 16-17) използва нов композиционен похват, характерен за органовата фактура: хармонизиране с паралелни гласове (хетерофония), като темата каденцира в *as moll* с добавен тритонусов тон *d*.

След първото провеждане на *Тема на Звездата и Кръста* следва буквална реприза на 5-тактовия встъпителен дял (т. 18-22). С фиксиране чрез трикратно повторение без вариране, този тематичен материал изпълнява функцията на рефрен, който обединява двете провеждания на основната тема и кодата. За това спомага и неговият контраст по отношение на темата: относителна краткост – 5 такта (спрямо 12-тактовата *Тема на Звездата и Кръста*); широк динамичен обхват от *ppp* до *ff* (спрямо *p – f* в основната тема); наситена плътност на фактурата (в сравнение с монодийната оголеност *à la plaint-chant*).

При повторението *Темата на Звездата и Кръста* е варирана (т.

23-34). Тя е поставена едногласно в средния регистър и вече звучи във *forte*. Пространството на всяка от нейните каденцови половини ноти е запълнено с нови мотивни фрагменти. Първият от тях (т. 24, 28, 32) декорира темата с възходящ акордов арпез в *as moll* и е последван от два низходящи акорда в *D dur (Mode III<sup>2</sup>)*; вторият мотив (т. 25, 29, 31) съдържа два политонални акорда, които съчетават *E dur* с *As dur* и *D dur* с *Fis dur* – с общ тон *e (Mode VII<sup>2</sup>)*; третият мотив представлява серия от акорди с чисти и увеличени кварта (т. 26, 30). В последните два такта (т. 33-34) темата е аккомпанирана от педална група в секунди и е съставена от осем тона, повторени в *ostinato (Mode IV<sup>2</sup>)*.

Следва буквална реприза на интродукцията.

Формата на пиесата е съвсем семпла и симетрично конструирана от редуването на два тематични елемента: **А** (рефрен) и **В** (тема). (Табл. 8)

**Таблица 8. Формална структура на Поглед № 2**

**А В А В<sub>1</sub> А Кода**

Дялове	А	В	А	В <sub>1</sub>	А	Кода
Тактове	1-5	6-17	18-22	23-34	35-39	40-41
Тематичен материал	Мотиви: „шок“ „звезда“ „кръст“	„Темата на Звездата и Кръста“	Мотиви: „шок“ „звезда“ „кръст“	„Темата на Звездата и Кръста“	Мотиви: „шок“ „звезда“ „кръст“	„Темата на Звездата и Кръста“ + мотив Noël

Кратката кода в последните два такта на пиесата провежда последната хетерофонна фраза от *Темата на Звездата и Кръста*. В нейния край е добавен съвсем нов тематичен фрагмент. Това е мотив *Noël* („Рождество“) в *ppp*, който се появява тук за първи път. Неговото присъствие обединява тематично „Поглед на звездата“ (№ 2) с още 3 части, които имат подобен сюжет: „Поглед на Дева Мария“ (№ 4), „Поглед на Времето“ (№ 9) и „Рождество“ (№ 13). Мотив *Noël* представлява комплекс от 3 акорда, съставени от чисти кварта, чисти квинти и тритонуси. Поредицата от тризвучия, движещи се противоположно в двете ръце, се разгръща по тоновете на *Mode I* (целотонова гама). Мотивът символизира „раждането на Този, който е вечен“. [Messiaen, 1995, р. 460] Дългият резонанс на „камбанната каденца“ създава усещане за „проявление на мистерия, на мечта, за която всички ние коп-

неем, особено в музиката“. [Donelson, 2009, p. 27] Чрез символа на Вечността, към изкупителната сила на Христовата смърт и възкресение Месиан добавя още едно тайнство – Инкарнацията на Божествено Слово в личността на Иисус. [Marmion, 1922, p. 39 – 41]

### *Нотен пример 34. Мотив Noël*



Трябва да се отбележат и възникващите асоциации, свързани с нумерологичната символика. Отново доминира кодът **3**, вграден в основата на теологичната концепция за Светата Троица: **3** мотива във въвеждащия дял, повторени **3** пъти; **3** акорда на камбани в последния **3**-ти мотив на встъплението; **3** периода на *Тема на Звездата и Кръста*; заключителният (хетерофонен) мотив от **3**-я период на основната тема е повторен **3** пъти; мотив *Noël* съдържа **3** акорда (разпределени по **3** тона във всяка ръка) и т.н. [Rogosin, 1996, p. 157]

Със своята формална структура тази пиеса напомня рондо-форма, но Месиан запазва незавършената природа на кодата. Неговата цел е да утвърди *Тема на Звездата и Кръста* във финалната кулминация, която измества в края на „Поглед на Кръста“ (№ 7). Последните акорди на Поглед № 2 завършват върху акорд на доминанта (в *as moll*). Това отлага развързката за края на седмата част, като по такъв начин композиторът свързва символично двете пиеси в една обща концептуална рамка.

### **„Поглед на Кръста“ (№ 7)** *Regard de la Croix*

„Поглед на Кръста“ (№ 7) е написан изцяло в едно постоянно шестнадесетиново движение с рязка и сурова стъпка, наситена с остри дисониращи интервали (малки секунди и големи септими). Отново сме в мрачния полюс на *as moll* от „Поглед на Звездата“, чиято тема

Поглед № 7 споделя. Тази част може да се разглежда като втора вариация на *Темата на Звездата и Кръста*, която изцяло дублира формалната структура на Поглед № 2 в аугментация. Монодийната тема сега звучи масивно чрез октавово удвояване, аугментирано в четвъртини ноти и с разширен динамичен диапазон между *pp* и *ff*. Темата е хармонизирана от четиризвучия с големи септими, движещи се по тоновете на хроматичната гама, между които тоновете *f* и *as* остават общи (т.1 – 2). Двата крайни гласа слизат от  $es^2$  до *a* (в горния глас) и от *e* до *b* (в ниския глас), след което движението се обръща във възходяща посока до *es* и  $d^2$ . Низходящите секундови двойки от шестнадесетини ноти придружават *Тема на Звездата и Кръста* като „непрекъснати хроматични стенания“ [Messiaen, 1995, p. 459], а цялото движение напомня мъчителното носене на кръста към Голгота. В каденците между всеки период на темата хроматичното движение се трансформира „в печална, но същевременно цветна полимодалност“: *Mode VI<sup>t</sup>* (акордите в дясна ръка) с основни цветове: „жълти, виолетови и черни вертикални ивици“, наслоени върху *Mode IV<sup>o</sup>* (акордите в лява ръка): „алено-червени, пурпурно-лилави, оранжеви, сиво-лилави, сиво-розови отблясъци. Това съпоставяне се противопоставя на хроматизма в сиво-черно и достига винаги до един минорен акорд с голяма секста (+6) в наситено виолетово.“ [Messiaen, 1995, p. 459] С помощта на този ефект в мрачната бездна на страданието проблясва надеждата за спасение.

В кодата настъпва нова, финална трансфармация на *Тема на Звездата и Кръста*: последният мотив (в шестнадесетинова диминуция) редуцира своята хетерофонност и звучи императивно, „оголен“ до октавов унисон, който удвоява двугласната монодия до четириглас. Мотивът се трансформира в 7 равни шестнадесетини ноти и се разраства на дължина до шест такта с мощна динамична вълна от *pp* до *ff*. Кодът 7 дублира №7 на „Поглед на Кръста“ и подчертава символиката на съвършеното число 7: „защото Христовите страдания на Кръста са възстановили реда, нарушен от греха“. [Messiaen, 1995, p. 438] Тази последна метаморфоза на *Тема на Звездата и Кръста* звучи като прослава на Великата Христова саможертва. Готовността на Исус да бъде разпнат, изборът му да умре от най-страшната кръстна смърт, доказват безмерната милост на неговата любов и изцелителната ѝ сила за раните на страдащото човечество: „ето Агнецът Божий, Който взима върху си греха на света.“ (Йоан I:29) [Библия, 2008, стр. 1298]

Възкресението на мистичното тяло и Възнесението на Христос в

неговата ослепителна слава са възпроизведени в музиката на последната част от цикъла „Поглед на Църквата на любовта“ (№20). Финалният апотеоз на тази грандиозна музикална фреска пресъздава триумфа на Божествената Любов над греха и смъртта.

„Аз съм пътят и истината и животът...“ (Йоан 14:6) [Библия, 2008, стр. 1317]

## ТЕМА НА АКОРДИТЕ

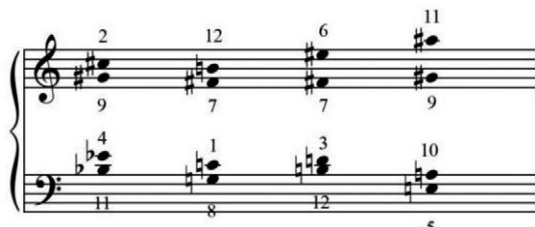
### *Thème d'Accords*

Подобно на *Тема на Звездата и Кръста*, *Тема на акордите* отстъпва по важност пред доминиращата *Тема на Бога*. Въпреки, че се появява по-често от всички основни теми ( в 11 от 20-те части на цикъла), присъствието ѝ не винаги може да бъде доловено веднага. Причината за това е, че тя функционира повече като акордов комплекс, отколкото като мелодична тема. Освен това е съвсем кратка и въведена в силно хроматизирана среда. „Тема на акордите преминава от пиеса в пиеса, фрагментирана или концентрирана в дъга...“ [Messiaen, 1947, partition] Оригиналната форма и нейните модификации могат да бъдат открити в Погледи № 6, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 17, 18, 19 и 20. Многобройните конфигурации с останалия тематичен материал променят и преобразяват звучността ѝ в контекста на всяка от пиесите. Месиан изброява различните музикални процеси, през които преминава темата в отделните части: ритмични канони, необратими ритми, полимодалност, регистрови промени и т.н. [Messiaen, 1947, partition] През 1970 г., в коментарите си към звукозаписа на Мишел Бероф композиторът допълва характеристиката на *Тема на акордите* с още нейни особености:

„Тема на акордите се намира навсякъде, фрагментирана, концентрирана, излъчваща аура от резонанси, комбинирана със самата себе си, с променен ритъм и регистър, трансформирана, видоизменена по всякакви възможни начини: това е комплекс от тонове, предназначен за непрекъснати вариации, които съществуват предварително абстрактно като серия, но съвсем конкретна и много лесно разпознаваема чрез своите цветове: стоманено сиво-синьо, пронизано от червено и наситено оранжево, бледо лилаво, изпъстрено с кожено кафяво и обкръжено от пурпурно виолетово.“ [Messiaen, 1995, p. 438]

В своята оригинална форма *Тема на акордите* е представена в програмните бележки на автора към „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“. За разлика от останалите основни теми, които са модално установени, тази тема е характерна със своята тотална хроматика. Тя е съставена от 4 четиризвучия, които включват всички 12 тона на хроматичната гама (от които *fis* и *gis* са дублирани).

**Нотен пример 35. Тема на акордите с цифрово обозначение на 12-те тона от хроматичната гама**



Вертикалната серия от 4 последователни акорда може да бъде изразена чрез тетрахорд *a*, *b*, *c*, *d* с номериране на всеки от тоновете на хроматичната гама от 1 до 12 (от *e* до *h*) (Табл. 9):

**Таблица 9. Тема на акордите като тетрахорд**

a	b	c	d
cis – 2	h-12	eis (f)-6	ais (b)-11
gis-9	fis-7	fis-7	gis-9
es (dis)-4	c-1	d-3	a-10
b-11	g-8	h-12	e-5

Интересен е фактът, че всяко провеждане на *Тема на акордите* е фиксирано само върху нейния оригинален тонов състав. По всяка вероятност това е свързано с феномена синестезия, който се проявява при Месиан. Възможно е този хроматичен комплекс да поражда определен тип оцветяване, което при транспониране би променило своята вибрация, а от там и самата същност на *Тема на акордите*. [Stephens, 2007, p. 63] Енигматичните качества на тази „акордова емблема“ загатват за фундаменталните характеристики на Месиановия хармоничен език. Изводът е, че в пасаж, в който присъства *Тема на акордите*, хармоничното мислене не е модално, а се изразява в термини за цвят („небесна дъга“). [Dunbavand, 2013, p. 47]

Според Месиан едно от основните свойства на *Тема на акордите* е, че тя „излъчва аура от резонанси“ (*auréolé de résonances*). [Messiaen, 1995, p. 438] Тази нейна особеност прокарва директна връзка с концепцията му за натуралната хармония и естествения резонанс. Резонансово-цветовата функция на темата се потвърждава от факта, че тя често е обкръжена от акорди на камбаните, пасажи *comme les cloches*







деса“. (Ап. Павел, Послание до евреите 2:4) [Библия, 2008, стр. 1473] Огромният контраст, който съществува между темата на тромбоните и ефирната вибрация в темата на Ангелите служи за разграничаване на двете сфери в небесната йерархия: Божествена и Ангелска. С негова помощ Месиан подчертава силата на Божията воля, която „въвежда Първородния във вселената“ и заповядва „да му се поклонят всички Ангели Божи.“ (Ап. Павел, Послание до евреите 1:6) [Библия, 2008, стр. 1472] Композиторът рамкира новата фрагментирана версия на Тема на акордите в дясна ръка (т. 16), като редуцира тоновете на оригиналната форма и ги размества при групирането им в акорди.

Във втория дял на пиесата (*Même mouvement* стр. 103, т. 79) *Тема на акордите* е с непълна форма и съпоставена с „птича песен, която се спуска от синевата“ [Messiaen, 1995, p. 477] в горния слой на фактурата (т. 100-103). Тройният канон се превръща в двоен и е преместен изцяло в лява ръка, а хармониите обединяват двата първи акорда на Тема на акордите. Следва същата конфигурация, но сега хармониите обединяват двата последни акорда на темата (т. 104-106).

В кодата (*Bièn modéré*, стр. 107, т. 135) изцяло доминира темата на тромбоните в диминуция, която започва в pp. Следва мощен динамичен ефект, съчетаващ интервалово увеличение с усилване интензитета на динамиката до *fff*. Темата е повторена цели 23 пъти, а интерваловата експанзия в двата крайни противоположни регистъра на фактурата описва фигура, „подобна на огромна ножица, която се разтваря.“ [Messiaen, 1995, p. 480]

Така Месиан илюстрира текста на Ап. Павел, като изразява изумлението на Ангелите: „...тъй като не с тях, а с човешкия род се свързва Бог.“ [Messiaen, 1995, p. 480] Изумлението преминава в приемане на сиянието и славата, излъчвани от Онзи, който „седна от дясно на престола на величието във висините.“ (Ап. Павел, Послание до евреите 1:3) [Библия, 2008, стр. 1422]

Гигантско *crescendo* в последните 4 такта на пиесата символизира поклona на Ангелите пред „Разпятието като последната саможертва за изкупление на човешкия грях“. [Borilo, 2012, p. 75]

## Тема на акордите в „Рождество“ (№13)

Тема на акордите в „Рождество“ (№ 13) има две нови форми. Първата от тях откриваме в двата рамкирани акорда (т. 6), които съдържат всички тонове на оригиналната версия.

### Нотен пример 37. Тема на акордите в Поглед № 13

Акорд №1 съчетава тоновете от първите два акорда на оригиналната *Тема на акордите*, с изключение на тона *es*. Той е заменен от тон *f* (*eis*), взет от третия акорд на темата. Акорд №2 комбинира последните два акорда на оригинала, с изключение на тон *f* (*eis*), който е заменен от тона *c* (взет от втория акорд на оригиналната тема). Двата акорда на новата тема представляват концентрирана версия на *Тема на акордите*. [Messiaen, 1995, pp. 473-474] Поглед № 13 започва с тържествени камбани на Рождество, които оповестяват радостното събитие с акорди *comme les cloches* във *fortissimo*. Началният дял завършва с каденца от акорди на камбана (т. 5-6). Това е мотив *Noël*, прозвучал за първи път в самия край на „Поглед на звездата“ (№ 2) в своята най-семпла форма и в динамика *pianissimo*. От дистанцията на отвъдното, там мотивът загатва за „раждането на Този, който е вечен...“ [Messiaen, 1995, p. 460] Последният акорд на „камбанната“ каденца е задържан на педал. Върху неговия естествен резонанс се наслаждава концентрираната версия на *Тема на акордите* (т. 6). Резонансовият ефект е удължен чрез въвеждането на басов клъстер, имитиращ *tam-tam* във *ff* (т. 7).

Музикалният контекст, в който е поставена *Тема на акордите* в Поглед № 13 потвърждава хипотезата за резонансово-цветовата функция на 12-тоновия хроматичен комплекс. Тук съществува много силно сходство с контекста, в който е поставена темата в „Целувката на Младенеца Исус“ (№ 15). Става дума за краткия 6-тактов преход (*Modéré*,



Poco rall.

cresc. *mf* *cresc.* *ff*

Plus lent (♩ = 66)

(Thème d'accords)

Rall. molto \*

Втората разновидност на *Тема на акордите* в Поглед № 13 (т. 10–12) дава нейната фрагментирана версия, в която е използвана нова организация на акордите от т. 6. Свалени октава по-ниско, двата акорда на нейната концентрирана версия са раздробени на две групи от две шестнадесетини ноти. Липсващият тон *es* в т. 6 се явява тук, създавайки нисък резонанс под формата на перкусия в баса (заедно с тона *f* в интервал малка септима). Месиан създава една звънлива и ехтяща „камбаноподобна“ форма на *Тема на акордите*, като използва чисти кварта и чисти квинти в дясна ръка, с добавяне на малка септима в лява ръка – интервали, асоциирани с естествения резонанс. [Donelson, 2009, p. 52]

Цялата тема е написана в индийския ритъм № 26 *Miçra varna* (Мишра варна). Басовата перкусия *f – es* маркира добавената точка към четвъртата шестнадесетина. Така ритъмът допълнително раздробява акордовата поредица на темата. *Miçra varna* на санскрит означава „смесване на цветовете“. Сред *deçî-tâlas* това е „най-сложният и изтънчен ритъм, смесица от всички трайности на индийската ритмична нотация.“ Този ритъм може да се преведе още като „дъга от трайности“. Той използва „пет различни трайности с непостижима за нас виртуозност“. [Цареградская, 2002, стр. 52] (Табл. 10)

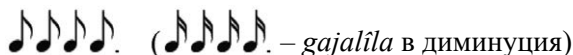
**Таблица 10. Ритмична схема на *Miçra varna* в Поглед № 13**

1	Лагху	<b>I</b>	осмина	
2	Гуру	<b>S</b>	четвъртина	
3	Плута	<b>S̄</b>	четвъртина с точка	
4	Друга	<b>O</b>	шестнадесетина	
5	Друга с варма	<b>Ō</b>	шестнадесетина с точка	



Общо 71  (просто число)

При анализ на ритъма *miçra varna* се наблюдава ритъм № 18 *gajalila* (гаджалила), трикратно повторен в умаление:



Този ритъм съдържа 4 равни трайности, последната от които е удължена с добавена точка. В превод *gajalila* означава „игра на слон“ и олицетворява Бог Индра („спящият разум“), седящ на слон. „Не символизира ли тази последна удължена трайност спирането на съзнанието в състояние на озарение?“ [Цареградская, 2002, стр.51] Буди удивление фактът, че още преди да се запознае със санскритския превод, Месиан вече несъзнателно се доближава до символичното значение на този ритъм като „духовно озарение“. Композиторият е убеден, че това съчетание от трайности съдържа магическа формула. [Самюълз, 1968, стр. 27-28]

Едновременното използване на *Тема на акордите* – хроматична акордова серия, чието предназначение е да освети музиката „като дъга“, заедно с ритъма *miçra varna*, чийто символ е „дъга от трайности“: това е висша форма на композиционно майсторство, което въздейства със силата на „магическо заклинание“.

### **Тема на акордите в „Поглед на тишината“ (№ 17)**

„Тишина в ръката, обърната дъга... всяка тишина на яслата разкрива тайнствата на Иисус Христос...“ [Messiaen, 1995, p. 484]: със своите неземни хармонии и цветови съчетания Поглед № 17 е една от

най-мистериозните части на цикъла. Пиесата започва с полимодална интродукция в ритмичен канон с добавена точка. Това е същият канон като в Поглед № 5, но със съвсем друг тематичен материал – само модални движения и специални акорди изграждат изисканата фактура. Водещият глас в дясна ръка съдържа *ostinato* от 17 акорда в *Mode III<sup>4</sup>*, което е съпоставено с *ostinato* от 17 акорда (с точкувани стойности) на съпътстващия глас в *Mode IV<sup>4</sup>*. Музиката „сякаш излиза от тишината така, както цветовете излизат от нощта“. [Rogosin, 1996, p. 222]

Откриваме *Тема на акордите* в третия такт на първа строфа (*Bien modéré*, стр. 129, т. 22), обкръжена от акордови двойки в хармонични литании върху мелодичния фрагмент *g-f*. Тук темата е в своята концентрирана версия от 2 акорда, първият от които съчетава акорди № 1 и № 2 от оригиналната версия (всички тонове едновременно), а вторият – нейните акорди № 3 и № 4 (всички тонове едновременно) върху общ тон *e* в баса. Следват три такта акордова секвенция в *Mode III<sup>3</sup>* (т. 27-29) и мелодично движение в *Mode II<sup>2</sup>* (т. 30), чиято арпезовидна интонация Месиан асоциира с мотиви от *Adagio* на Патетична соната от Бетовен и „Песента на Солвейг“ от Григ. [Messiaen, 1995, p. 487] Преходен дял (*Modéré, Presque vif*, стр. 130, т. 37) започва с акордов пасаж по черни клавиши върху низходяща хроматична гама в дясна ръка, съпоставен с акорди на *Mode IV<sup>4</sup>* в лява ръка (т. 37). Целият откъс (т. 27-37) представлява една уникална смесица от цветове, които едновременно се противопоставят и допълват взаимно: *Mode III<sup>3</sup>* – синьо и зелено; *Mode II<sup>2</sup>* – лилаво и розово във високия регистър, златно и кафяво – в ниския; *Mode IV<sup>4</sup>* – виолетово, изпъстрено с бяло. Изящна фигурация от противоположни арпежи с кръстосване на ръцете в *pp* (т. 38-39) е върху транспозиции на акордите от т. 21, чиято деликатна звучност Месиан сравнява с „вибрираща паяжина“. [Messiaen, 1995, p. 488] Преходът завършва с голям двоен арпез (в дясна ръка – *C dur*, в лява ръка – *As dur* в *Mode III<sup>1</sup>* (т. 40) Неговата светлинно – звукова вълна има аналог с края на „Ондина“ от Равел. Той подготвя появата на *Тема на акордите* (*Bien modéré*, стр. 131, т. 41-44) с „многоцветен ефект тип дъга, като картина на поантилистите (виж Синяк)“ [Messiaen, 1995, p. 488] Отначало в своята оригинална версия (т.41-42), темата е последвана от концентрираната си версия (т. 43-44): четирите акорда с аподжиатури провеждат *Тема на акордите* в право движение, а осминовите акорди в горния регистър – в нейното ретроградно движение. Месиан ги описва като две дъги, едната от които обгръща другата, отразявайки цветовете

й. Двете обърнати една срещу друга дъги наслагват контрастни цвятви комбинации, които Месиан възприема като вибриращата светлина, струяща от картините на поантилистите.

### Нотен пример 39. Тема на акордите в Поглед № 17 с цифрово обозначение на акорди в право и ретроградно движение

**Bien modéré** (♩ = 84)  
(Thème d'accords, rétrogradé et droit)

The musical score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The tempo is marked 'Bien modéré' with a quarter note equal to 84 beats. The title is '(Thème d'accords, rétrogradé et droit)'. The first staff is labeled '(rétrogradé)' and contains eight chords, numbered 8 down to 1 from left to right. The second staff is labeled '(en arc-en-ciel) (droit)' and contains eight chords, numbered 1 up to 8 from left to right. The dynamics are marked 'mf' and 'f'. The bass staff has a 'ped.' marking and a 'Xcoo' marking under the first and last chords.

Кодата (*Modéré, un peu vif*, стр. 135, т. 89) повтаря полимодалната интродукция (в диминуция), но тук акордите се редуват последователно в двете ръце, като се издигат в крайния висок регистър. Равномерното шестнадесетиново движение в *pp* е задържано върху педал до самия край на пиесата. Този ефект „потопява“ звученето, като оставя тоновете да резонират дълго, след като последните акорди са замлъкнали. Образец на ювелирно шлифована клавирна фактура, пиесата завършва с „многоцветна недоловима музика в конфети, скъпоценни камъни, взаимно отразяващи се отблясъци.“ [Messiaen, 1947, partition]

Тема на акордите, съставена от 12-те тона на хроматичната гама, сияе като „цветно ветрило“, разгърнато по светлинния спектър на небесната дъга. За Месиан тя символизира мост, който свързва земния свят с Отвъдното и е проява на Божественото присъствие в човешкия живот.



## ТЕМА НА МИСТИЧНАТА ЛЮБОВ

### *Le Thème de l'amour mystique*

Трябва да се обърне особено внимание на едно интересно несъответствие между партитурата на клавириния цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Исус“, издадена от парижкото музикално издателство „Дюран“ през 1947 г., и анализите на този цикъл, които Месиан прави през 1954 г. по време на курс в *Musikhochschule* в Саарбрюкен. Текстът на тези анализи, публикуван много по-късно през 1995 г. в Том II на *Traité de Ryhme, de Couleur et d'Ornitologie*, е предоставен от съпругата на композитора Ивон Лорио. Той представлява ценно доказателство за еволюцията на Месиановото мислене, което се отразява на неговата теологична концепция по отношение на цикъла. Новите коментари към записа на „Двадесет погледа към Младенеца Исус“ от Мишел Бероф през 1969 – 1970 г. са разширени с детайли, базирани изцяло върху новата трактовка на тематизма в творбата.

В увода на партитурата от 1947 г. Месиан посочва 3 основни теми: *Тема на Бога (Le Thème de Dieu)*, *Тема на Звездата и Кръста (Le Thème de l'Etoile et de la Croix)* и *Тема на акордите (Le Thème d'accords)*. Прави впечатление, че в самата партитура *Тема на Любовта* е обозначена при появата ѝ в Погледи №№ 6, 19 и 20, но никъде в авторовите епиграфи към пиесите темата не е дефинирана. Десет години след създаването на цикъла композиторът вече говори за 4 циклични теми, като към трите основни теми е добавена *Тема на мистичната любов (Le Thème de l'amour mystique)*. При това тя е поставена на второ място, след доминиращата по важност *Тема на Бога*. Любопитното е, че Месиан споменава 3 погледа, в които се появява *Тема на Любовта*: Погледи № 6, 19 и 20, като пропуска Поглед № 10, където тя присъства под друго име. [Messiaen, 1995, p. 438] Възниква същественият въпрос: защо композиторът решава да промени статуса на тема, възприемана като второстепенна, като я издига до ранга на основна циклична тема?

Всъщност, *Тема на Любовта* произлиза от четирите финални акорда на своя първоизточник *Тема на Бога*. Нейната основна мелодична формула (във *Fis dur*) е: скок на възходяща малка септима ( $gis-fis^2$ ), низходяща кварта ( $cis^2$ ), при което септимата се разделя на две чисти кварта ( $gis - cis^2$ ,  $cis^2 - fis^2$ ).

**Нотен пример 40. Тема на мистичната любов  
(Le Thème de l'amour mystique)**



Откриваме тази формула в т. 15 – 17 в края на втори период от пълната фраза на Тема на Бога в „Поглед на Отца“ (стр.4, последна аколада, последен такт – стр. 5, първа аколада, първи такт):

**Нотен пример 41. Тема на любовта като част от Тема на Бога  
в Поглед № 1**

В „Поглед на Отца“ (№ 1) *Тема на Любовта* все още не е идентифицирана, а присъства неназована като част от пълната форма на *Тема на Бога*. Възможно е мотивът от четири акорда да бъде асоцииран със зародиш, потънал в дълбините на своя първичен източник. На този етап непроявеният импулс остава скрит в „лоното на Бога“. Потен-

циалната идея е в процес на трансформация, като ѝ предстои да се превърне в оформена тема с мощна преобразуваща сила.

Абсолютният Бог като субект, чийто основен атрибут е Любовта, иска да проектира нейния принцип, като сътвори обект „по свой образ и подобие.“ Божествената любов остава потенциална енергия, докато не бъде споделена с Иисус – възплътения Бог. Стремещът на Бог е да даде цялата любов от дълбините на сърцето си на своя Син – съвършения Човек, плод на тази Небесна любов. Абсолютната любов е вечна, неизменна, безпределна. Божественото послание на Небесния Отец към неговите истински чедра е:

„Този е моят възлюбен Син,  
В който е цялото Ми благоволение.“  
(Матей, 3:17) [Библия, 2008, стр. 1197]

### **„От Него всичко е създадено“ (№ 6)** *Par Lui tout a été fait*

В своите уводни бележки Месиан обяснява, че съдържанието на Поглед № 6 се отнася до Сътворението на всичко: пространства, времена, звезди, планети – извършено от Божия син (Словото), възплътено се в човек:

„В началото беше Словото  
и Словото беше у Бога,  
и Бог беше Словото.  
То беше в начало у Бога.  
Всичко чрез Него стана,  
и без Него не стана  
нищо едно от онова,  
което е станало.“

Йоан (1:1-3) [Библия, 2008, стр. 1297]

Композиторът се отнася със страхопочитание към този сюжет, защото за „Лицето (или по-скоро Мисълта на Бога) зад пламъка и горенето никой не може да говори.“ [Donelson, 2008, р. 215] Вероятно ревностният католик у него загатва за Старозаветния текст, в който Мойсей се бои да погледне към Бог, явил му се в огнения пламък на горяща къпина:

„И рече Бог: не се приближавай насам, събуй си обувката от нозете, защото мястото, на което стоиш е земя свята.“ (Изход 3:5) [Библия, 2008, стр. 61]

За да пристъпи към реализацията на този сюжет, Месиан „се скрива“ зад една гигантска fuga – достоен наследник на великите образци, които призовава в паметта: Фуга № 7 от „Изкуство на фугата“ на Й. С. Бах и Финал от Соната op. 106 на Л. ван Бетовен. [Rogosin, 1996, p. 215]

Фугата започва с едновременно провеждане на тема и контратема (*sujet et contre-sujet*). С термина контра-тема Месиан обозначава това, което традиционно приемаме за запазено противосложение. Двете линии са ясно разграничени чрез специфичните си особености: натрапчивата повтораемост на тона *dis*, с който започва темата в лява ръка, срещу рязката асиметрия на фрагментираната контратема в дясна ръка (т. 1-2). Освен това, тоновият състав на темата е изцяло извлечен от звукореда на *Mode IV*<sup>4</sup>, докато тоновете на контратемата оформят хроматична гама.

#### Нотен пример 42. Тема и контратема на Фуга в Поглед № 6

Modéré, presque vif (♩ = 160)  
(Contre-sujet)

(Sujet)

(Sujet changé de rythme et de registres)

8<sup>th</sup>

8<sup>th</sup>

При своето второ провеждане (т. 3) темата е едновременно представена в двете ръце. В горния глас тя е варирана чрез промяна на ритъма и регистрите, като е съпоставена на самата себе си в асиметрична експанзия<sup>1</sup>, разположена в лява ръка. Равномерното шестнадесетиново движение с начален тон *dis* слиза хроматично във всяко звено на секвенцията; трите следващи шестнадесетини (*e*, *f*, *fis*) се изкачват с полутона; форшлагът (*c*) заедно с украсеният тон (*h*) остават непроменени; следващите три тона (*fis*, *f*, *e*) се изкачват с полутона; групата с форшлаг (*h*, *ais*) отново не е променена; трите последни тона (*a*, *e*, *dis*) се изкачват с полутона. [Messiaen, 1995, p. 445]

В третата аколада темата е представена в инверсия като *repons contraire* (обърнат отговор) от тона *a* – „доминанта на увеличена кварта от тониката.“ [Messiaen, 1995, p. 445] Конратемата също е обърната и се движи в противоположно движение. Както в т. 3, така и тук (т. 9), обърнатият отговор е вариран ритмично и регистрово.

Следва *stretto* на темата (стр. 26, т. 13-20), включващо троен ритмичен канон на осмина нота разстояние, необратими ритми и продължително шестнадесетиново *ostinato* на спираловиден мотив по интонации на темата от възходящи и низходящи увеличени кварта. Каноничните влизания на гласовете (*dis*, *d*, *cis*) отразяват огледално началните три тона на темата (*dis*, *e*, *f*).

Темата е изградена върху следните необратими ритми с основна мерна единица – шестнадесетина нота:

+	+	+
3, 5, 8, 5, 3	4, 3, 7, 3, 4	2, 2, 3, 5, 3, 2, 2
Общо: 24 шестнадесетини (т. 13 – 15)	21 шестнадесетини (т. 16 – 18)	19 шестнадесетини (т. 18 – 20)
(с + е означена централната стойност)		

Това напрегнато канонично *ostinato* води неудържимо до контратемата, изложена в мощен тригласен унисон *ff*. След това тематичното развитие е внезапно прекъснато с каскада от масивни акорди, включващи 6, 7 и 8 тона. В двата 8-тонови акорда разпознаваме концентрираната форма на *Тема на акордите*, която звучи в контрастна тиха звучност (т. 23).

1 Асиметрична експанзия – Процес на тонова трансформация, означаващ варирано повторение на основен модел или елемент от него чрез постоянно транспониране (обикновено на полутона)

Нов троен ритмичен канон на темата е съпоставен на хаотични акорди в лява ръка, които създават шум, подобен на бучене в ниския регистър (т. 26-33). След повторение на темата в октави (стр. 27, т. 43-44) следва нова нейна модификация (т. 45-46): изложена в осмини и осмини с точка, всяка от които подчертана чрез ачакатура, тя е разпръсната по цялата клавиатура. Кръстосана с нея, фрагментираната *Тема на акордите* в лява ръка е раздробена на съзвучия от 2, 3 и 4 тона. Нова версия на *Тема на акордите* (т. 47-49) с ачакатура и акордово тремоло прекъсва темата на фугата с ударна атака, подобно на металическа перкусия. [Rogosin, 1996, p. 215]

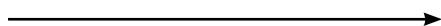
Стигаме до Голямо интермецо на фугата (*Un peu moins vif*, стр. 28, т. 50). В този дял са съпоставени два тематични елемента. В дясна ръка темата в необратим ритъм е постепенно съкращавана отляво и отдясно. Това става симетрично при всяко следващо провеждане и така ритъмът винаги остава необратим. В същото време в лява ръка звучи тематичен фрагмент, който се повтаря в асиметрична експанзия. Първият тон *fis* е неподвижен, следващите три тона се изкачват с полутон на всяко следващо звено, а последният *dis* слиза хроматично до края на това асиметрично разрастване. То разширява обхвата на басовия фрагмент, който през цялото време звучи във *ff*. Това придава неимоверна мощ и космически мащаб на цялото интермецо. Двата последни тона на асиметричната експанзия (*gis*, *a*) са дадени като начални във встъпленията на едновременно звучащите тема и отговор (*gis* – в лява ръка, *a* – в дясна ръка). С тази последна метаморфоза на темата във *fff* грандиозно завършва първият дял на Поглед № 6. (стр. 29, т. 59-61)

Средният дял *Milieu* (стр. 30, т. 62) започва с групи, редуващи много кратки и много дълги стойности. Месиан споделя, че е достигнал до тази идея, когато чете научна литература по астрономия (макрокосмос) и микрофизика (микрокосмос). [Messiaen, 1995, p. 449] Контратемата в тридесетивторини ноти, проведена едновременно в двата крайни регистра на клавиатурата във *fff* (т. 62, 64, 66, 68) представя „електрони и фотони“ (безкрайно малки величини). Тактовете, вмъкнати между тези провеждания (т. 63, 65, 67) символизират „звезди и галактики“ (безкрайно големи величини). Това е същата *Тема на Акордите* от т. 45-46, но тук тя е в канонична имитация на октава, като дистанцията между гласовете се разширява при всяко ново влизане. Редуването на двете теми (контратема и *Тема на Акордите*) задълбочава полярния контраст между тях: мълниеносната скорост на унисоните

във *fff* е противопоставена на „мъглявините“ от напластени имитации в *pp* върху педал.

При всяко ново привеждане първата група увеличава обема си: от 3 тридесет и вторини в началото (т. 62), 5 (64), 7 (т. 66) до 11 (т. 68) в края (т. е. чрез добавяне на 2 тридесет и вторини на такт). Втората група, в противовес на това, се съкращава: от 31 шестнадесетини (т. 63), 29 (т. 65) до 23 (т. 67) с отнемане на 2 шестнадесетини на такт:

0 ... 3, 5, 7, 11 ... ~ (от нула до безкрайност)



0 ... 23, 29, 31 ... ~ (от безкрайност до нула)



Този сегмент е интересна илюстрация на Месиановата склонност към употребата на всевъзможни ритмични редици от неговите любими прости числа. Композиторът се отнася с особена привързаност към магията на техните безкрайни множества. Доколкото се делят само на 1 и на самите себе си, те се приемат за модел на „Божественото единство“. [Цареградская, 2002, стр.159] Подобно на необратимите ритми, тяхната употреба е нормативна за стила на Месиан. За него целият свят е „вместилище на прости числа“, а всяко от тях представлява концентрирана енергия, „заклучена в пашкула на неделимото числово вещество“. [Цареградская, 2002, стр.161] Мистерията на този феномен се крие в тяхната неделимост, която им придава цялостност и индивидуалност. Всяко просто число носи свой собствен свят, а всички заедно притежават силата „да обединят човека с Бог“. [Цареградская, 2002, стр.161]

Третият дял на пиесата представлява ретроградна реприза на фугата (т. 69-130). Тя започва от последния тон в такта, предшестваш средния дял и се движи ракоходно в обратна посока (т.е. от дясно на ляво) до първия тон на темата. Така началните три дяла на формата са поставени „под знака на необратимостта“. Средният дял се явява своего рода „централна стойност“, която е затворена между структурната симетрия на двата обграждащи я дяла, огледално отразяващи се взаимно. Последната нота на експозицията е „обща“ с първата нота на репризата.

Какво стои зад този своеобразен „музикален палиндром“ и какво е посланието, кодирано в него? Първата и последната буква в гръцката азбука са Алфа и Омега. За християните те символизируют самия Бог,

началото и краят на всички неща. „Аз съм Алфата и Омегата, първият и последният, началото и краят.“ (Откровение на св. Йоан, 22:13) [Библия, 2008, стр. 1502] За Месиан това е един прекрасен символ на великите католически истини: „Вечността на Бог, създател и окончателен завършек на всичко, което съществува...“ [Messiaen, 1995, p. 20-21]

Следва голямо *stretto* в IV-ти дял (*Moins vif*, стр. 35, т. 131-160). Темата на фугата е в асиметрична експанзия и троен канон на малка секста. Всеки от трите гласа е подложен на следните трансформации: първият тон *dis* слиза хроматично във всяко звено на секвенцията; осемте следващи тона се изкачват на полутон; четирите последни тона остават неподвижни. Гласовете ту се разсейват в пространството, ту се струпват в неговия център, като на места се пресичат и кръстосват. Ефектът се подсилва от уплътняване на акордовата гъстота. Този пасаж тръгва от далечно *pp* и стига до „адско“ *ff* в съчетание с *accelerando*, последвано от *relentando*. Всичко това придава осезаема наситеност и напрежение на кинематичната енергия. Нова динамична вълна, съчетана с дълго *relentando* извършва грандиозен преход „от един черен атонален език към победа на цвета и светлината, чрез влизане в царството на радостната мажорна терца.“ [Rogosin, 1996, pp. 216-217] Последните 13 акорда на този дял се издигат по степените на целотоновата гама, откъсвайки се от атоналната бездна, устремени към заслепяващия блясък на *Fis dur*:

„И светлината в мрака свети,  
И мракът я не обзе...“

Йоан (1:5) [Библия, 2008, стр. 1317]

Дългото *stretto* на IV-ти дял подготвя кулминационния V-ти дял на пиесата – тематична експозиция, обединяваща 4 теми. Нейното начало избухва с *Тема на Бога* като хорал с фанфарна звучност. Първите 4 акорда на темата са изложени в дълги нотни стойности – половини ноти с корони, маркирани от силни акценти в динамика *fff*. (*Vicorieux et agité*, стр. 38, т. 161). Могъществото на звуковия образ разкрива „Лицето на Бога зад пламъка и вълнението“ – текст, поставен от Месиан под темата в партитурата (*La face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement*). [Messiaen, 1947, partition]

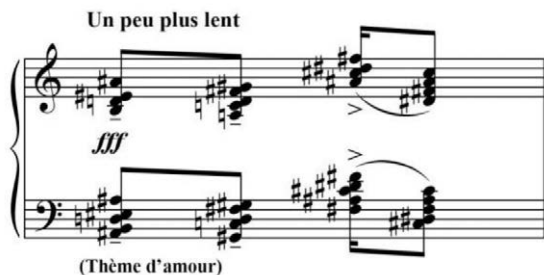
Композиторотъ използва типичната за него техника на съпоставяне. *Тема на Бога* е смесена с тематичен сегмент, появил се за пръв път на стр. 26 (т. 23-24), който включва концентрираната версия на *Тема*



на акордите. Тук тя звучи в басовия регистър с акорди, редуващи се между двете ръце, имитирайки биене на барабан. Тяхната мълниеносна скорост в *crescendo* от *p* до *fff*, подсилено от педал, създава звук наподобяващ подземен тътен, „което напълно трансформира звуковата материя и създава нещо като трансмутация“. [Rogosin, 1996, p. 217] Преобразената *Тема на акордите* променя своята форма и за първи път се явява арфообразно арпезирана. Нейната лъчиста феерия засиява с цветовете на дъгата, за да освети пътя на Бога.

Вибриращата ефирна структура на *Тема на акордите* прелива в красотата и хармонията на *Тема на мистичната любов*. Ако сравним „новородената“ *Тема на любовта* с нейната „зародишна“ форма в Поглед № 1, констатираме следната метаморфоза: тук тя е в диминуция и звучи в осмини ноти, октава по-високо във *fff* (*Un peu plus lent*, стр. 39, т. 171).

**Нотен пример 43. Тема на любовта (кратка форма)  
в Поглед № 6**



В своята кратка форма от 4 акорда *Тема на любовта* е една възторжена реплика на своя прототип *Тема на Бога*, представена в тази част със своята мотивна форма също от 4 акорда. Тържествуващата звучност може да бъде асоциирана с щастливата усмивка на Бога, благославящ и осветяващ своето крехко творение.

Целият тематичен комплекс – *Тема на Бога*, *Тема на акордите* и *Тема на любовта* – преминава в неразривно единство през модуляция, отстояща на две възходящи големи терци: *Fis dur*, *B dur* и *D dur*. Всички те са оцветени от хармониите на *Mode II* в цветовете на Словото: златно, бяло и жълто. Тониките на трите тональности оформят възходящ тритонусов акорд, очертаващ порива за издигане „по моста

на дъгата“. На върха на небесната стълба възторженият мотив от Тема на любовта е повторен настойчиво три пъти. Последното провеждане в аугментация (т. 198) поставя „печат“ върху Божествения декрет, провъзгласяващ най-великото тайнство на Новия завет – съвършенството на Божествената любов:

„Нова заповед Ви давам,  
да любите един другото;  
както ви възлюбих,  
да любите и вие един другото.“

(Йоан 13:34) [Библия, 2008, стр. 1317]

След кратка пауза започва заключителният VI–ти дял на Поглед № 6 – двойна кода. В нейното начало Творението пее щастливо във Fis dur химн, прославящ двете основни теми: *Тема на Бога* и *Тема на мистичната любов* (Moins vif, стр. 42, т. 205). *Тема на Бога* е в акордов канон на шестнадесетина нота, а *Тема на любовта* – в равномерни шестнадесетинови акорди, повтаряни дълго в страстно *ostinato* като тържествено ликуващ камбанен звън (стр. 43, т. 211).

#### Нотен пример 44. Тема на Бога и Тема на любовта в Поглед № 6

The image shows a musical score for two themes. The first theme, labeled "thème de Dieu" and "canonic treatment", is written in a grand staff with treble and bass clefs. It features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The second theme, labeled "thème d'amour", is also in a grand staff and consists of a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Both themes are marked with a forte dynamic (ff). The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Следва ритмична реприза на групата, редуваща много кратки и много дълги стойности от Средния дял, но с друг тематичен материал

(*Modéré*, стр. 44, т. 222). Сега той е съставен от *Тема на Бога* в тридесет и втори ноти, появяващи се в ритмични поредици от прости числа (3, 5, 7, 11) във *ff*, и многократно повтарян акорд от темата на фугата (31, 29, 23). Последното провеждане на тази тема е в канон на октава, звучащ *fff* (*Lent*, стр. 45, т. 230). В последния такт на фугата (*Très modéré*, стр. 45, т. 231) голям финален арпеж по съввършения акорд на *Fis dur* „кара цялата клавиатура да резонира и синтезира цялата хармонична материя на пиесата: мажорна терца, *Тема на акордите*, тотална хроматика.“ [Rogosin, 1996, p. 217]

Поглед № 6 има 6-делна форма, която е в синхрон с нумерологичната трактовка на сюжета за Сътворението (Табл. 11):

### А В А<sub>1</sub> С D Кода

**Таблица № 11. Формална структура на Поглед № 6**

Дялове	Тактове	Тематичен материал
А	1 – 61	Тема на Фуга
В	62 – 68	Групи от много кратки и много дълги стойности ( <i>Milieu</i> )
А <sub>1</sub>	69 – 129	Ретроградна реприза на Фуга
С	130 – 160	<i>Stretto</i> на Темата в асиметрична експанзия
D	161 – 204	Тема на Бога и Тема на любовта
Кода	205 – 231	Тема на Бога и Тема на любовта

„От Него всичко е създадено“ (№ 6) е първият исполински връх на „Двадесетте Погледа към Младенеца Иисус“, който обединява два големи свята, полярни по своята същност: света на хаоса и мрака в неговата първа „атонална“ половина (*А В А<sub>1</sub>*), противопоставен на тоналния свят на Светлината и Божествения ред (*D Coda*). Цялото *Stretto* (*С*) има функцията на гигантски преход от тотална хроматика към *Mode II* (*dur*), от бездната на греха и страданието към заслепяващата истина на Божествения закон на Любовта.

**„Поглед на Духа на радостта“ (№ 10)**  
*Regard de l'Esprit de joie*

Поглед № 10 е посветен на Третото лице от Светата Троица, Светия Дух. Месиан тълкува заглавието на пиесата по следния начин:

„По време на своя земен живот душата на Христос се радва на неизменната привилегия да има благословени видения. Бог е щастлив и Христос притежава същата тази радост, този възторг, това духовно опиянение (в най-невероятния смисъл на този израз), които ние преждаме с тези думи: *tu solus Sanctus* (само Ти си Свят). Тази радост води към вечната обител на Светия Дух... “ [Rogosin, 1996, p. 218] Месиан цитира стих от *Gloria in excelsis Deo* (Слава на Бога във висините) – химн, който ангелите пеят, за да обявят Христовото Рождество на пастирите:

*Quóniam tu solus Sanctus,  
tu solus Dóminis,  
tu solus Altissimus, Jesu Christe,  
com Sancto Spiritu:  
in glória Dei Patris. Amen.*

[<http://sanctaliturgia.blogspot.com/2005/11/gloria-in-excelsis-deo.html>]

Защото само Ти си Свят,  
само Ти си Господ,  
Ти единствен Си Всевишният,  
В славата на Бога Отец. Амин.

Музиката на тази част е свързана с необикновеното тайнство на Петдесетница, празника на Светия Дух. На 50-тия ден от Христовото Възкресение Християнската църква празнува явяването на Светия Дух във вид на огнени езици на Апостолите, които дарява с Божествени дарове (мъдрост, разбиране, съвет, сила, знание, благочестие, страхопочитание):

„И внезапно биде шум от небето,  
Като че идеше силен вятър,  
И напълни цялата къща, дето седяха.  
И явиха им се езици, като че огнени,

Които се разделиха и се спряха  
По един на всеки от тях.“

(Деяние на Св. Апостоли, 2:2-3) [Библия, 2008, стр. 1328]

В съответствие със сакралната цифра 7 (7-те дара на Св. Дух) Месиан обособява 7 дяла във формалната конструкция на Поглед № 10. Той определя първия дял като *danse orientale et plain-chantesque* (ориенталски и грегориански танц). Началната тема на тази френетична токата произхожда от *Haec dies* – тропар, заимстван от *Easter Gradual* – литургичен сборник от химни, посветени на Христовото Възкресение със следния текст:

*Haec dies quam,  
Fecit Domonus;  
Exultemus et laetemur  
in ea. Alleluia.*

*Psalm 118, v. 24*

Тоя ден е Господ сътворил;  
да се зарадваме и  
да се развеселим в него.  
Алелуйа.

Псалм 117: 24 (в Източния псалтир) [Библия, 2008, стр. 695]

Темата на ориенталския танц представлява непрекъснати вариации върху 7 тона, организирани като невмени групи в 14 периода (ново акцентирание на сакралното число 7 x 2). Тя е изложена в ниския регистър със стремително темпо във *forte*, насечена от необуздани скандирания на акорди с ачакатури в противоположно движение. Асиметричните невми очертават контура на грегорианската мелодия.

### **Нотен пример 45. Тема на ориенталски и грегориански танц в Поглед № 10**

Presque vif (♩ = 160)

The musical score is written for piano and features two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The tempo is marked 'Presque vif' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The music is in a 7-tone scale. The first part of the score is marked 'f staccato' and the second part is marked 'ff (violent)'. The score includes various rhythmic values and dynamics. A dashed line under the first staff indicates the 'Thème de danse orientale et plain-chantesque'.

*f staccato*

*ff (violent)*

8<sup>vb</sup>

(Thème de danse orientale et plain-chantesque)

В т. 1 са използвани следните невми:

**Clivis:** 2 ноти в низходяща посока;

**Climacus:** 3 ноти в низходяща посока;

**Porrectus resupinus:** 3 ноти, от които втората по-ниска в сравнение с останалите две, последвани от 4 ноти, по-високи от третата нота;

**Clivis:** 2 ноти в низходяща посока;

**Porrectus:** 3 ноти, втората от които по-ниска от другите две.

[Williams, 1978, p. 155]

Всички периоди съдържат различен брой шестнадесетини, редувайки групи от 2, 3, 4, 5, 6 ноти:

1:17 шестнадесетини

2:12 шестнадесетини

3:18 шестнадесетини

4:13 шестнадесетини

5:13 шестнадесетини

6:9 шестнадесетини

7:14 шестнадесетини и т.н.

Темата на ориенталския танц е центрирана върху *fis* като тоника, а *c* (увеличена 4-та) е в ролята на доминанта. Каденцата в края на първия дял (т. 31) е съставена от тези два тона, удвоени с полутон *f* и *cis* в последния такт (т. 32).

Във втори дял на Поглед № 10 за пръв път се явява *Тема на радостта* (*Modéré*, стр. 60, т. 33). Това е нов тематичен елемент, който присъства само в тази част на цикъла. Тази второстепенна тема заедно с *Тема на целувката* от Поглед № 15 създават смислово-интонационна връзка по отношение на техния общ първоизточник – *Тема на Бога*. *Тема на радостта* е ритмично и мелодично обръщение на първите седем тона от *Тема на целувката*, чийто акордов контур отразява своя първичен модел. [Rogosin, 1996, p. 43] (Вж. нотен пример 32)

В този дял *Тема на радостта* е съвсем семпла диатонична мелодия и представлява една възходяща мажорна гама, която започва и завършва на V-та степен в *Es dur*. Със своето настъпателно движение от акцентирани осмини ноти, ускоряващо се като стрела към доминантовия връх, темата наподобява страстен фанфарен призив (т. 34).

### Нотен пример 46. Тема на радостта в Поглед № 10

The musical score for Example 46, titled 'Thème de joie', is written for piano. It features a treble and bass clef. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and a tempo marking of *8<sup>mo</sup>*. The melody in the treble clef consists of a series of eighth notes, with a fermata over the first measure. The bass clef provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A dynamic change to *ff* occurs later in the piece. The score includes a circled section with a '6' and a '\*' symbol at the end.

Със своята опростена до крайност форма *Тема на радостта* се вклинява в атоналната музика на първия дял. Тя се провежда три пъти, като модулира на интервал низходяща малка терца в тоналностите: *Es dur*, *C dur*, *A dur*. С всяка следваща поява темата става все по-експресивна: в *C dur* (т. 37) е удвоена в октава, а в *A dur* (т. 40) е хармонизирана от *Тема на акордите*: първите два акорда съдържат нейната концентрирана версия, а последните два имитират нейните хармонии. Този мощен комплекс от 10-тонови акорди разширява обема и траекторията на *Тема на радостта* до три октави в *crescendo* и *rallentando*. Пламенният изблик, предвестник на бъдещия екстатичен възторг, е рязко прекъснат, за да отстъпи място на следващия дял.

### Нотен пример 47. Тема на радостта (хармонизирана) в Поглед № 10

The musical score for Example 47, titled 'Thème de joie' (harmonized), is written for piano. It features a treble and bass clef. The piece begins with a tempo marking of *Très modéré, Tempo rubato* (♩ = 104). The score is marked *fff*. The melody in the treble clef consists of a series of chords, with a fermata over the first measure. The bass clef provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A tempo change to *Encore plus modéré* (♩ = 100) occurs later in the piece. The score includes a circled section with a '\*' symbol at the end.

(♩ = 104)  
Très modéré, Tempo rubato  
g.  
fff

Трети дял (*Un peu plus vif*, стр. 62, т. 41) представлява преход, в който са съпоставени две асиметрични експанзии върху доминантов педал на *A dur* (тонът *e*). Мелодичното движение в горния глас провежда ритмична формула от три шестнадесетини ноти върху осминови трилери в лява ръка. В тази 13-тактова секвенция някои тонове се изкачват, други слизат хроматично на всяко звено, само доминантовият тон *e* (ми) остава неподвижен. Целият сегмент е в *pp* със замъглена от акустичен педал звучност, заради което Месиан определя функцията на прехода по-скоро като „тунел“, отколкото като „мост“. [Messiaen, 1995, p. 466-467]

Доминантовият педал върху тона е продължава да се разгръща с три нови темброви звучности. В първата от тях (т. 54) той е акомпаниран от акорди, вибриращи последователно във *Fis dur* и *C dur*. Във втората (т. 55-58) е предшестван от акорди в ачакатура, а в третата (т. 59) е редуциран до низходящи октави по цялата клавиатура. Целият пасаж е в *crescendo do fortissimo* и *rallentando molto*. В края на „тунела“ доминантовият педал преминава в ярката светлина на *A dur*.

В четвърти дял – централен на 7-делната форма – в небесната хармония на тоналността *A dur* засиява трета тема, обозначена от Месиан като *comme un air de chasse, comme des cors* (като ловна мелодия, изсвирена от ловджийски рог). Ярката, жизнерадостна тема звучи в четиризвучия, наподобяващи благородния звук на четири златни тръби (*Bien modéré, mais de plus en plus véhément* – Умерено, но все по-пламенно, стр. 63, т. 60). Това е *Тема на любовта*, която за първи път се появява в своята дълга форма. В това си превъплъщение тя остава неназована, „маскирана“ под непознато име. Тук *Тема на любовта* символизира чудотворния дар на Светия Дух, който се излива върху избраниците и възпламенява душите им с небесния огън на любовта.



## Нотен пример 48. Тема на любовта *comme un air de chasse*

Bien modéré (mais de plus en plus véhément) (♩ = 58)

*mf stacc.*  
*ff*  
(comme un air chasse,  
comme des cors)  
*sfz*

Също като *Тема на радостта*, Тема на любовта избухва в страстен фанфарен призив, изсвирена *ff* в лява ръка. Тя използва енергичния ритъм 5/16 – необратимия ритъм *dhenkī* (индийски *deçî-tâla* № 58), който е еквивалентен на Критски ритъм. Задъханият възторг на този ритъм се пренася и в следващия Поглед № 11 „Първото причастие на Дева Мария“ (*Magnificat*). В молитвено състояние душата на Девата, изпълнена със Светия Дух, се обръща към своя Божествен син в утробата си: „моя любов без шума на думите...“ [Messiaen, 1947, partition]

Както *Тема на радостта*, така и *Тема на любовта* преминава през серия от три последователни вариации, модулиращи на възходяща голяма терца: *A dur, Des dur, F dur (Mode II)*.

В първа вариация (*A dur*) *Тема на любовта* в лява ръка е аккомпанирана с мотив от пет шестнадесетини ноти в дясна ръка (т. 60 – 83). Акцентирани акордови групи от 3 или 2 шестнадесетини прекъсват неговата монотонност. Във втора вариация (*Des dur*) темата преминава в горния глас, съпътствана от широки интервалови скокове на нона в лява ръка. Сега всеки период е рамкиран от контрастиращи акордови каскади в *piano* (т. 84 – 107). В трета вариация (*F dur*) фактурата е разтърсена от гърмящи акордови струпвания във *fff*, обхващащи цялата клавиатура. [Messiaen, 1995, p. 467-469] Особен динамичен ефект постига т. н. „движение във ветрило“: гигантски размах на ръцете, отдаляващи се рязко в двата крайни регистъра на фактурата от динамика *mf* към *fff*, наподобяващо разтваряне на ножица. Следващата нова звукова вълна в *crescendo* до *fff* е съчетана с обратно движение на акордова маса, струпваща се в центъра на клавиатурата (затваряне на ветрилото) (т. 108-131).

Тези вихрени звукови потоци олицетворяват бурното дихание на Светия Дух и неговото осезаемо присъствие на земята. Трета вариация

подготвя кулминационния момент, в който Любовта се трансформира в тържествуваща Радост и опияняващ екстаз.

В пети дял (*Très modéré, Tempo rubato*, стр. 69, т. 132) преобразената *Тема на радостта* се явява повторно в нова хармонизирана версия и с удължена четиритактова фраза. Изсвирена *fff* във високия регистър от акорди в квинти, тя звучи величествено като ликуващ камбанен звън. Това провеждане на темата е в *As dur* (т. 132-135). В т. 136-137 тя е хармонизирана от хроматично движещи се акорди, които в т. 138-139 внезапно модулират на интервал на възходяща увеличена секунда. Мекотата на бемолната тоналност *As dur* е рязко заменена от ярката диезна тоналност *H dur*. Триумфиращата в *H dur* *Тема на радостта* (т. 140-143) укротява своя неистов стремеж, след като достига своя първоизточник – *Тема на Бога*. В същата тоналност *Тема на Бога* е повторена трикратно (*Modéré*, стр. 69, т. 144- 149), утвърждавайки образа на щастливия Бог, който пребивава във вечно блаженство. Заедно с любовта, изпълваща дълбините на небесното сърце, Творецът е споделил със земните си чеда своето могъщо състояние на вдъхновение от съзиданието. Радостта, произлязла от Океана на блаженството, няма граници. Щастието в чудото на Сътворението няма край. Когато душата е озарена от Божествена Любов, всяка клетка на тялото вибрира в екстаз. Радостното сърце е в съвършено единство с Божественото сърце.

След взаимодействието си с *Тема на радостта* в *H dur*, *Тема на Бога* модулира на възходяща малка терца в слънчевата тоналност *D dur* (т. 159-163). Това е последната ѝ поява в тази част, която е рамкирана от *Тема на радостта* в *B dur* (т. 175- 177). Последният такт на нейната 3-тактова фраза е повторен и разгърнат от акордова група, която се движи хроматично във възходяща секвенция *crescendo* и *accelerando*. Четиритактовият преход (т. 178 – 181) извършва модулация от бемолната *B dur* до диезната *Fis dur*. В края на този дял първите 4 тона на *Тема на радостта* (*cis, dis, fis, gis*) започват като едногласен мотив в басовия регистър (*pp*), постепенно усилват интензитета си в *crescendo* и обхваща си до 4 октави. Устремът им във високия регистър е хармонизиран от *Тема на акордите* (концентрирана версия). Нейната светлинна призма разтваря монолитната унисонова звучност в 10-тонови акорди. Сияещи с многоцветните лъчи на дъгата, те осветяват пътя на радостта към вечната обител на Светия Дух (т. 182- 184).

Репризата на „Ориенталския танц“ (VI дял) искри „переродена“ в отблясъците на *Fis dur* (*Presque vif*, стр. 72, т. 185). Трансформацията

на атоналните невми се извършва чрез замяна на острия дисонанс в перкусионните акценти с консонантна хармония на акорд във *Fis dur* с добавена секста. Варираната начална тема звучи весело, дублирана в кварта (дясна ръка), акомпанирана от педална група (лява ръка). Това е формула в двойни ноти на *ostinato* от 8 шестнадесетини. При всяка нова фраза на темата тя започва отначало, но се повтаря независимо от нея.

Сложната 7-делна форма на Поглед № 10, която съдържа 5 теми: *Тема на Бога, Тема на любовта, Тема на радостта, Тема на акордите и Тема на ориенталския танц*, може да бъде структурирана по следния начин (Табл. 12):

### A B C D B<sub>1</sub> A<sub>1</sub> Кода

**Таблица № 12. Формална структура на Поглед № 10**

Дялове	Тактове	Тематичен материал
A	1 – 32	Тема на ориенталски и грегориански танц
B	33 – 40	Тема на радостта
C	41 – 59	Асиметрична експанзия
D	60 – 131	Тема на любовта ( <i>comme un air de chasse</i> )
B <sub>1</sub>	132 – 184	Тема на радостта
A <sub>1</sub>	185 – 216	Тема на ориенталски и грегориански танц
Кода	217 – 231	Тема на радостта и мотив от Тема на любовта

Кодата (*Très lent*, стр. 75, т. 217) започва с *Тема на радостта*, чийто последен призив звучи победоносно като камбанен звън в основната тоналност на цикъла (*Fis dur*). Тук тя е хармонизирана в квинти (т. 217-219). Нейният финален мотив от две шестнадесетини ноти и четвъртина нота с точка прозвучава трикратно (върху *cis, c, h* в баса), обогатен с мощни резонанси от многобройните добавени ноти в акордите на лява ръка. В т. 220 (*Modéré*) е вмъкнат виртуозен пасаж от шестдесетичетвъртини ноти върху трилери в лява ръка, типични за птичите формули на Месиан. Небесните посланици на радостта съпътстват темата в ангелския полет към райската градина.

Последната фраза е запазена за *Тема на любовта* във *Fis dur* (*Bien modéré*, стр. 76, т. 229), акомпанирана от възходящи квинти по белите клавиши в лява ръка. Бързият финален арпеж, разпределен между две

те ръце, започва по тоновете на *Mode II*, а завършва в *Des dur* или енхармоничния *Cis dur* (доминанта на *Fis dur*). Той се „приземява“ с ускорение и усиляване на динамиката до *fff* върху акорд от бели клавиши със звук, наподобяващ удар на голям барабан. Последното обещание на Небесния посланик: Бог оставя вратата към Рая отворена!

### **Аз спя, но моето сърце бди“ (№ 19)** **Je dors, mais mon Coeur veille**

*Je dors mais mon coeur veille...  
C'est la voix de mon bien-aimé !  
Il frappe : „Ouvre-moi, ma soeur,  
mon amie, ma colombe, mon immaculée ;  
car ma tête est couverte de rosée,  
les boucles de mes cheveux  
sont trempées des gouttes de la nuit. “*

Cantique des Cantiques 5:2  
[Bible catholique Crampon 1923 [www.bible.com.fr](http://www.bible.com.fr)]

„Заспала съм, но сърцето ми е будно;  
ето, гласът на моя възлюбен,  
който чука: отвори ми, сестро,  
моя мила, моя гълъбице,  
моя съвършена!  
защото главата ми е цяла  
с роса покрита,  
и къдрите ми – с нощна влага.“

Песен на песните 5:2 [Библия, 2008, стр. 752]

Заглавието на Поглед № 19 е пряк цитат на една от най-прекрасните поеми за мистичната любов, създадени някога – „Песен на песните“. Това е канонична книга от Стария Завет, за която се предполага, че е написана от цар Соломон. С ненадмината красота, чистота и нежност на иврит е увековечена любовта на владетеля към неговата съпруга Суламит. Еврейската традиция приема тази песен в 8 глави като алегория на свещената връзката между Йехова и Израел. Християнските

тълкуватели на Библията я свързват с универсалната любов на Исус Христос към Църквата и към всяка човешка душа в нея. Във фокуса на религиозното въображение е мистичният диалог, който се води между душата на вярващия и нейния верен Пастир в чертозите на Небесния Отец. Месиан е много дискретен и лаконичен в коментара си към тази голяма бавна част, в която тишината има особено значение. Той откъзва да разкрие тайнството на любовната поема, в която „музиката може да говори повече от думите.“ [Rogosin, 1996, p. 223] Вместо това, композиторът илюстрира поемата с „друг образ на мистичната любов, взет от „*Fioretti*“ (Свети Франциск): Ангелът прокара лъка по виолата и изпълни една толкова пленителна нота, че ако бе продължил, бихме умрели от радост...“ [Messiaen, 1995, p. 492]

Интродукцията на пиесата (дял А) представлява период, построен изцяло върху съвършен акорд<sup>1</sup> на тоналност *Fis dur (Lent)*, т. 1-8). Акордовото движение удължава тониката (Т<sub>64</sub>) толкова дълго, че създава усещане за безтегловно „реене“ в пространството. Басовият ход *fis-cis* (Т-Д) в октави плавно разлюлява статичността. Вълнообразните вибрации на кварта, терци и сексти във високия регистър са едва доловими в динамика *pp*. „Леко и нежно“ (*souple et suave*) музиката ни отвежда в „градината на любовта“, където душата е заспала в очакване на своя възлюбен. В последния такт на встъплението тишината (две четвъртинови паузи) е озвучена от педала, задържал сладостта на съвършената хармония малко преди събуждането в „райските чертози“.

Чувственото очарование на I-ва тема в дял В (*Un peu lent*, т. 9) прокарава мост към другата мистична поема на цикъла, Поглед № 15 „Целувката на Младенеца Исус“, в която намира своя предшественик – *Тема на целувката*. (стр. 117, т. 95). Нейният екстатичен порив тук е трансформиран в контекста на приспивна песен. Тази съкратена версия използва шестте низходящи акорда на темата, които заедно с възходящия акордов скок са представени от плавно движение в 7/16, каденциращо в тоналност *A dur* (т. 9-10). Тук *Тема на целувката* отразява ритмичния модел от 7 шестнадесетини на своя първообраз – *Тема на Бога*, използван в № 10 „Поглед на Духа на радостта“ (стр. 69, т. 144), също в тоналност, различна от основната *Fis dur (H dur)*.

---

1 съвършен акорд (*accord parfait*) – френски термин, означаващ консонантно съзвучие

## Нотен пример 49. Тема на целувката в Поглед № 19

Un peu lent (♩ = 80)

*mf* *avec charme* *pp* *mf* *pp* *p*

8<sup>va</sup>-----

Втората фраза на темата (т. 11-12) е друг автоцитат на Месиан по мотива от „Дева Мария и Младенеца“ („Рождество“). Характерното интонационно движение по тонове на умаленото тризвучие в мелодията допълва *Темата на целувката* и усилва мистериозната звучност. Особено интересен в темброво отношение е ходът на низходяща малка терца *d-h* в лява ръка, съпроводен от квинти в дясна ръка (т. 12), генериращ висок резонанс. Този ефект е разгърнат в края на първи дял (т. 17-19). „Люлеенето“ между двете тоналности *A dur* и *Fis dur* става чрез трикратно повторение на низходящите терцови ходове: *fis – dis* в началото на всеки такт (*A dur*) и *cis-ais* в края на всеки такт (*Fis dur*). То се уравновесява от шесткратно повторение на последните четири акорда от *Тема на целувката* и заключителната каденца във *Fis dur* (т. 20-22). Познатият от края на встъпителния дял басов ход *cis – fis* (в обръщение) с нисък резонанс преустановява движението. В хипнотичния транс на лъчезарната вибрация душата сияе, обгърната от безграничната нежност на Небесното сърце.

Следва голям централен дял (дял *C*), посветен на „Песента на любовта“ (*Un peu plus vif*, стр. 153, т. 24). Това е експозиция на *Тема на мистичната любов*, която за първи път е представена в 3 периода със своята пълна форма. Кратката форма на тази тема, съставена от 4 акорда (вж. Поглед № 6, стр. 39, т. 171) с мелодично движение по тоновете *ais, gis, fis<sup>2</sup>, cis<sup>2</sup>* (във *Fis dur*), тук е удължена до 8 акорда. За първи път темата звучи в паралелен минор, употребен енхармонично и като *es moll*, и като *dis moll*. Яркия колорит на *Fis dur* е затъмнен в съответствие със загадъчния „нощен“ сюжет на пиесата. Дългата версия на *Тема на любовта* е съставена от триолово движение на 3 акорда с мелодична линия *b, ges, f*, които са повторени. Те са последвани от характерния септимов скок до силно акцентиран акорд с кулминиращ

мелодичен тон *es* (II-ра октава), който се връща обратно до началния тон *b* на темата:

**Нотен пример 50. Тема на мистичната любов (дълга форма)  
в Поглед № 19**

Un peu plus vif (♩ = 108)  
(Thème d'amour)

Мелодичната линия на темата в *es moll* е съпоставена с дисонантен акордов комплекс в лява ръка, чието хроматично движение напомня *Тема на акордите* (т. 24-25). Акордовите гроздове сякаш се „увиват“ около *Тема на любовта*, като карат всеки неин тон да вибрира и сияе с преливащи отблясъци на капчици „нощна роса“. Следва прелестен диалог на *Тема на любовта* със „сянката на целувката“ (*Un peu lent*, т. 28-31). Неочакваната поява на варираната *Тема на целувката* в *dis moll* (*Mode VI<sup>f</sup>*) и динамика *pp* е маркирана като *berceur* (приспивна песен) от Месиан. Тя каденцира в доминантовата тоналност *Ais dur* (*Mode II<sup>2</sup>*), върху чиято хармония във високия регистър вибрира с висок резонанс концентрираната версия на *Тема на акордите* (т. 31). От тук до заключителния дял „нощната дъга“ присъства във всяка каденца на пиесата.

Вторият период на *Тема на мистичната любов* (т. 32-39) е буквално повторение на първия, но завършва с каденца в *Gis dur* (*D* → *Cis dur* → *Fis dur*).

В третия период на средния дял (т. 40-52, стр. 154) – кулминация на цялата пиеса, се извършва много интензивна трансформация на *Тема на любовта*. Първата ѝ фраза (т. 40-41) все още остава в безметежния унес на бемолната тоналност *es moll*. Но следващата фраза (т. 42-43), чиято мелодична линия модулира във *Fis dur*, вече се стреми да се изтръгне от магията на съня. Секвенцията продължава с възхитителен обрат във фактурните пластове: страстното пеене на мелодичната линия преминава с динамика *ff* в ниския глас, контрапунктирайки на

собствената си заключителна интонация в горния глас, хармонизирана във *Fis dur* (*Très modéré*, т. 44). След изящен прелом в *pp* прозвучава „неземна“ риминисценция на *Тема на любовта* в нов ритмичен вариант на нейната „първична“ форма „в лоното на Бога“ от „Поглед на Отца“ (№ 1) (*Lent*, т. 45). Тази хибридна версия, съчетаваща дългата с кратката форми на *Тема на любовта* (т. 44-45), добавя два нови шестнадесетинови акорда с мелодична линия *ais-gis*. Ефирният септимов скок е хармонизиран от „съвършения акорд на Божествената любов“ – *Fis*<sub>64</sub> + 6 (кварт-секстакорд с добавена секста). Красивата метаморфоза в образа на преобразената душа продължава и в следващите тактове. За върховния ѝ порив към висините няма граници. В последното звено от дългата секвенция *Тема на любовта* се устремява нагоре на интервал кварта (т. 48-49), къпейки се във „витражна“ феерия. Тя завършва светлинната игра с пленително нюансиране в *h moll* + 6. Това е мигът, в който „бихме умрели от радост“ [Messiaen, 1947, partution], ако свърхестествената красота на тази ангелска музика би продължила дълго...

Екстатичният транс е удължен с дълъг доминантов педал на *Fis dur* върху кратката форма на *Тема на любовта* в *ppp* (*Lent*, т. 50- 52). Просветлената душа гори с пламъка на Божествената любов във вечната прегръдка на своя Небесен възлюбен:

„Положи ме като печат на сърцето си...“

„Песен на Песните“ (8:6) [Библия, 2008, стр. 754]

Във варираната реприза (дял *V*<sub>1</sub>) *Тема на целувката* сякаш трудно се изтръгва от чувствената магия на съня и остава в плен на *Fis dur*-ната хармония (т. 53). Нейните начални 4 акорда са задържани върху доминантовия педал *cis* в *pp*. Едва следващите 4 акорда, които оформят очарователна реплика на *Тема на любовта*, се завръщат към познатата от експозицията хармония в *A dur* (*Un peu lent*, т. 54-55). *Тема на любовта* едва доловимо присъства и в този дял, като преобразява каденцовия мотив на *Тема на акордите* от т. 31. Отначало го моделира ритмично с триоловия си ритъм (т. 55 и т. 59), а в края на този дял очертава и мелодичния му контур (т. 67).

След реприза на встъпителния дял *A*<sub>1</sub> (*Lent*, т. 69) кратка кода свързва за последен път фрагменти от двете основни теми: *Тема на целувката* с началния ѝ мотив от 7 шестнадесетини, а *Тема на любовта* с триоловия мотив от 6 шестнадесетини (*Un peu lent*, т. 79 и т. 82).



Частта завършва с низходяща квартова интонация *fis – cis* (обръщение на квинтовия басов ход от интродукцията). На финала той се „дематериализира“ в *rrrrr*.

Поглед № 19 „Аз спя, но моето сърце бди“ притежава съвършена аркообразна форма с „необратима“ симетрия, чийто централен дял е отреден за *Тема на мистичната любов* (Табл. 13):

### А В С В<sub>1</sub> А<sub>1</sub> Кода

**Таблица № 13. Формална структура на Поглед № 19**

Дялове	Тактове	Тематичен материал
А	1 – 8	Интродукция (съвършен акорд на <i>Fis dur</i> )
В	9 – 23	Тема на целувката
С	24 – 52	Тема на любовта
В <sub>1</sub>	53 – 68	Тема на целувката (Тема на любовта)
А <sub>1</sub>	69 – 78	Реприза на интродукцията (съвършен акорд на <i>Fis dur</i> )
Кода	79 – 87	Тема на целувката и Тема на мистичната любов

Това изпълва структурата със сакрален смисъл, олицетворяващ пламтящото сърце на Иисус Христос, което излъчва неугасимата светлина на Спасението.

### „Поглед на Църквата на любовта“ (№ 20) *Regard de l’Eglise d’amour*

„Поглед на Църквата на любовта“ (№ 20) е финалният апотеоз на една грандиозна музикална фреска, посветена на Божествената любов. Тази част осъществява монументален синтез на целия цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“. Заедно с двете основни теми, *Тема на Бога* и *Тема на мистичната любов*, като в калейдоскоп преминават за последен път ключови тематични елементи от предишните части. Месиан хвърля светлина по отношение на теологичната концепция, с която е свързана тази част. Той пояснява, че „Поглед на Църквата“, това означава „Поглед на всички християни от всички времена“ [Messiaen, 1995, р. 492], обединени в една единна общност – общността на лю-

бовта. Всички заедно, те образуват едно мистично тяло с едно сърце и една душа, чиято Глава е Христос: „Вие сте тяло Христово...“ (Първо Послание на св. ап. Павел до Коринтяни 12:27). [Библия, 2008, стр. 1417] Божествената благодат – това е сиянието на Божествената любов и милост към страдащото човечество. Тя трансформира вярващите, като ги кара „да обичат Бога по един божествен начин“ [Messiaen, 1995, р. 492], т.е. с една свършена безусловна любов! Божествената искра събужда у хората несломим порив, който издига съзнанието към Върховния принцип на всички неща. Всичко е създадено от Божествената любов и всичко към нея се стреми. Чистата саможертвена любов, това е Божественият шедьовър на земята. Неговият завет е запечатан в Химна на Христовата любов и милосърдие – Първо Послание на св. ап. Павел до Коринтяни (13: 4-8):

„Любовта е дълготърпелива, пълна с благодат,  
любовта не завижда, любовта се не превъзнася, не се гордее,  
не безчинствува, не дири своето, не се сърди, зло не мисли,  
на неправда се не радва, а се радва на истина;  
всичко извинява, на всичко вярва, на всичко се надява,  
всичко претърпява. Любовта никога не отпада...“  
[Библия, 2008, стр. 1417]

Месиан определя тази мащабна пиеса като форма, чиято разработка предшества експозицията, въпреки че се въздържа от използването на конкретен термин. Поради наличието на две основни контрастни теми, тази част може да бъде съотнесена към особен случай на сонатна форма. Подобно на Поглед № 10, началният дял на Поглед № 20 започва атонално с второстепенна тема в необратимия ритъм *dhenkî* (5/16). Според Месиан, този ритъм е най-древният, най-първичният и най-естественият сред индийските ритми. Като всички необратими ритми, той символизира вечността – атрибут на Божествената същност. Той олицетворява „момента, в който живеем; мисълта, която ми минава; движението, което извършвам; времето, което отброявам. Има вечност преди, има вечност след. Това е необратимият ритъм.“ [Papaïannakorouli, 2001, pp. 3-4] Ритъмът на първа тема (т. 2), който е идентичен на Критски ритъм, може да бъде изразен по следния начин: 2+1+2 (с основна мерна единица шестнадесетина нота или общо 5 шестнадесетини). При всяко следващо повторение темата е аугментирана чрез еквивалентни добавяния от лявата и от дясната страна, които

са напълно симетрични, за да остане ритъмът необратим (Табл. 14):

**Таблица 14. Необратим ритъм на Първа тема в Поглед № 20**

Такт	(Добавен ритъм)	Необратим ритъм	(Добавен ритъм)
т. 2		2+1+2	
т.4	(2+2)	2+1+2	(2+2)
Т.6	(2+3+2)	2+1+2	(2+3+2)

**Нотен пример 51. Тема en gerbe de nuit в Поглед № 20**

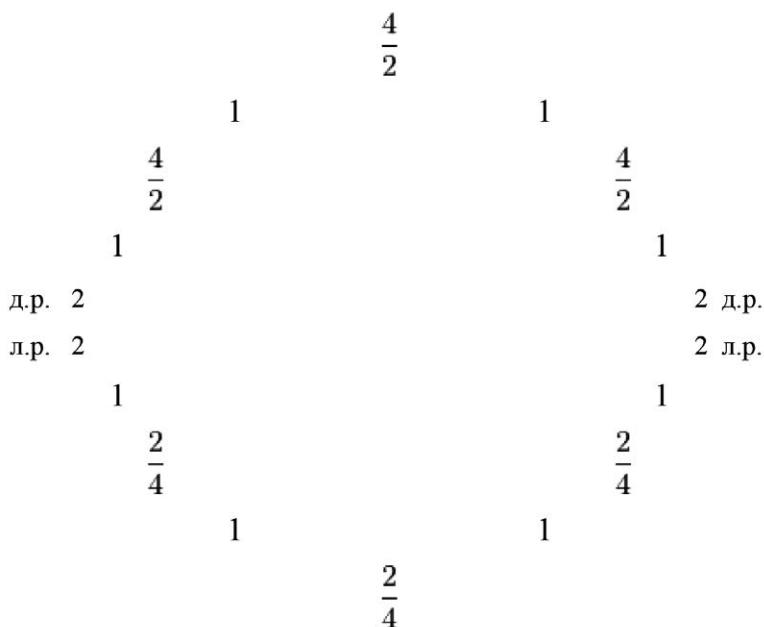
The musical score is divided into two systems. The top system is labeled 'Presque vif (♩ = 132)' and '(1<sup>er</sup> thème) (Rythme non rétrogradable)'. It features piano (p) and amplified (ff) dynamics with a crescendo and decrescendo. The bottom system is labeled '(amplifié à gauche) (et à droite)' and '(amplifié à gauche) (et à droite)'. It features amplified (ff) dynamics with a crescendo and decrescendo. The score includes various rhythmic notations such as 4/4, 2/4, and 3/4, and dynamic markings like *f*, *ff*, and *ff*.

Първият мотив на темата (т. 2) съдържа 5 шестнадесетини, вторият (т. 4) – 13 шестнадесетини, а третият (т. 6) – 19 шестнадесетини. С други думи, тя е съставена от „прости числа“ – символ на Божественото единство в многообразието. Добавеният ритъм в т. 6 сам по себе си е необратим ритъм от 7 шестнадесетини (2+3+2).

Първа тема е обрадена от тематичния елемент *en gerbe de nuit* – своего рода мелодичен палиндром, който би могъл да бъде визуализиран като огнена струя. Тази двугласна мелодична фигура в бързо

ритмично движение пулсира чрез разширяване и свиване, което всеки път увеличава амплитудата си (т. 1, 3, 5). Тези „светлинни снопове“ добавят кинетичен аспект към палиндромната структура на началната тема. Двете линии образуват кръгова форма, огледално отразявайки се една друга чрез движение в противоположни посоки. Месиан педантично изписва апликатурата към трите противоположни арпежа в двете ръце, за да подчертае аналогията между пространствената огледална симетрия и палиндромната идея на необратимия ритъм (Фиг. 1):

**Фигура 1. Апликатура на Месиан към Тема *en gerbe de nuit* под формата на палиндром**



Атоналният „мрак“ е пронизан от тоналната „експлозия“ на *Тема на Бога в Mode II<sup>3</sup> (Presque lent*, стр. 158, т. 7 – 8). Нейната първа поява в Поглед № 20 е аналогична на тази в Поглед № 10 (*Modéré*, стр. 69, т. 144). Тук темата е в същите регистър и тоналност (*H dur*), но фразата ѝ е варирана. Началният акорд е повторен 8 пъти и така анакрузата е удължена до 10 шестнадесетини ноти, групирани по следния начин: 2+3+3+2. Заклучителният акорд също е удължен до цяла нота, хар-

монизиран с „тембров резонанс“, включващ *acciaccatura* във високия регистър и *tam-tam* в ниския. Следва дълъг преход върху тематичния елемент „*spirales d'angoisse*“ (спирала на ужаса), който съпоставя мелодични пермутации в крайния висок регистър и асиметрична експанзия в крайния нисък регистър (*Vif*, стр. 158, т. 9-16). Мелодичната линия в дясна ръка е изградена върху тотална хроматика и е съставена от 12 шестнадесетини, групирани в 2 секстоли. Дванадесет-тактовата поредица е представена в 4 варианта (т. 9-12), които са повторени (т. 13-16). В лява ръка мелодични групи от 11 осмини в октави са повторени във възходяща секвенция от 8 звена, изкачващи се по полутоновете на хроматичната гама от *f* (т. 9) и *b* (т. 13). Първите 4 звена началните два тона (*f – e*) се изкачват хроматично с полутон; в петото звено – цял тон; следващите 3 звена – отново с полутон. Третият, четвъртият и петият тонове (*cis – c – d*) слизат хроматично с полутон в първите 4 звена; в петото звено скачат на малка секста, а в последните 3 слизат с полутон. Шестият, седмият и осмият тонове (*es – f – e*) следват точно модела на първите 2 тона, а деветият, десетият и единадесетият (*cis – c – d*) – модела на третия, четвъртия и петия тонове. [Messiaen, 1995, p. 495] Целият преход, „замъглен“ от общ педал, е изсвирен с *crescendo molto* от *pp* до *ff*. Той звучи „объркано и заплашително“, като създава „усещане за голяма вълна“, приближаваща се неумолимо като „надигащ се прилив“. [Messiaen, 1995, p. 495]

„Приливната вълна“ (асиметрична експанзия) води до поява на *Тема на Бога* в *Des dur, Mode II<sup>2</sup>* (т. 17-18). Последният акорд на темата е украсен с арпезовидна „гирлянда“ и редуващи се секунди по бели и черни клавиши, след което мелодичното движение завършва с птичата формула *climacus resupinus* на черен кос. Втори „прилив“, още по-мошен от предишния, с добавен вътрешен хроматизиран глас и транспониран с полутон нагоре, стига до *Тема на Бога* в тоналност *F dur (Presque lent)*, стр. 161, т. 27 – 30). В края на началния дял темата е повторена два пъти. Първата фраза започва в *Mode III<sup>3</sup>* и завършва с акорд в *tonica*, хармонизиран от „тембров резонанс“ (като първото провеждане на темата в *H dur*). Втората фраза завършва с доминантов акорд в *Mode III<sup>1</sup>*, към който е добавена птича песен на черен кос (като второто провеждане на темата в *Des dur*). Следва двугласна *acciaccatura* в горния регистър и *tam-tam* в ниския регистър, създаващ „тембров резонанс“.

Ако Поглед № 19 „Аз спя, но моето сърце бди“ представлява го-

ляма експозиция на *Тема на мистичната любов* в пълната ѝ форма като нежна „Песен на любовта“, то в Поглед № 20 „Поглед на Църквата на любовта“ е мащабната разработка на тази тема, която прераства във възторжен „Химн на мистичната любов“ (*Presque vif*, стр. 161-166, т. 31-84). Темата или фрагменти от нея са повторени 34 пъти в серия от секвенции, всяка от които е оцветена в нови нюанси при преминаването им през различни тоналности. Всяка фраза е неизменно хармонизирана от дисониращи акорди, чието искрящо витражно многоцветие е риминисценция на вълшебната звучност от Поглед № 19 (стр. 153, т. 24). Финалното провеждане на *Тема на любовта* в цикъла е оформено в две строфи, всяка от които съдържа 3 периода (Табл. 15):

**Таблица 15. Формална структура на Тема на любовта в Поглед № 20**

Първа строфа

периоди	тактове	брой тактове
Първи период	т. 31-38	7 такта
Втори период	т. 39-46	7 такта
Трети период	т. 47-54	8 такта

Втора строфа

периоди	тактове	брой тактове
Първи период	т. 55-63	9 такта
Втори период	т. 64-71	7 такта
Трети период	т. 72-84	12 такта

В Поглед № 20 пълната форма на *Тема на любовта* е аугментиран вариант на нейната версия от Поглед № 19. Приглушената интимност на *es moll* (№ 19) тук е заменена от жизнерадостната светлина на *F dur*. Устремеността на пламенната фраза е подчертана с „летиция“ арпез върху  $D_4$ , който се изстрелва като празничен фойерверк на височина от три октави. (виж Нотен пример 40 )

Първи период (*Presque vif*, стр. 161-162, т. 31-38) е съставен от 4

идентични фрази, които преминават през тоналностите: *F dur*, *G dur*, *Ges dur* и *As dur*, всяка от които завършва с  $D_4^3$ . Възходящата траектория на движението олицетворява стремежа към духовно възнесение, а финалните каденци върху  $D_4^3$  – порив към върховната трансцендентност на Бога.

Втори период (*Un peu moins vif*, стр. 162-163, т. 39-46) също съдържа 4 фрази: първата и втората са в тоналност *G dur* и завършват на *Tonica* (+6), а третата и четвъртата в тоналност *B dur* (Т+6). В този период се извършва смяна на фактурните пластове. Темата преминава в ниския регистър, като нейната тежест нараства с помощта на плътни 5-тонови акорди и динамика *ff*. Акордовите клъстери от 3 тона на акомпанимента в дясна ръка блещат като скъпоценни камъни във високия регистър. [Messiaen, 1995, р. 497] Първите два акорда са от 2 чисти кварта, а третият е сектакорд. В каденцовите зони тоническите хармонии са декорирани от акорди тип „бродерия“ със зигзагообразен рисунък по бели и черни клавиши, които включват чисти кварта, чисти и умалени квинти. Така варирана, *Тема на любовта* звучи „с чувство на чиста радост“ (*avec un sentiment de joie intime*). [Messiaen, 1947, partition]

Трети (III) период (стр. 163, т. 47-54) започва с възходяща секвенция в лява ръка върху първите 3 тона от началния фрагмент на *Тема на любовта*. Тя е съставена от 3 звена на малка терца (м. 3) и е хармонизирана в септакорди, чийто звукоред дава *Mode II<sup>3</sup>*. В същото време акордова педална група в дясна ръка, движеща се във възходяща посока дава *Mode III<sup>3</sup>* (т. 47-50). Първата фраза на темата завършва в *E dur* (*tonica*). Началният мотив на втора фраза (т. 51) е съпроводен от дисониращи акорди в дясна ръка, чиято мелодична линия имитира тази на *Тема на любовта*, като я фрагментира в диминуция. Фразата е удължена от възходяща секвенция върху финалния фрагмент на темата, който модулира през тоналностите *E dur*, *As dur* и *C dur* (т. 52-54). Тоналното движение на трите звена описва възходяща траектория по тоновете на увеличено тризвучие, чието напрежение усилва динамиката до *fff*.

**Нотен пример 52. Тема на мистичната любов  
в Поглед № 20**

Presque vif (♩. = 56)  
(Thème d'amour)

*passionné*

Втора строфа на *Тема на любовта* (*Presque vif*, стр. 164) започва с две фрази, които са повторение на трета и четвърта фраза от първа строфа (стр. 162, т. 35-38). Те модулират последователно в *Ges dur* ( $D4_3$ ) и *As dur* ( $D4_3$ ). Третата фраза на втора строфа транспонира темата с полутон нагоре в *G dur* ( $D4_3$ ). В четвъртата фраза началният мотив започва в същата тоналност, след което е повторен на полутон по-високо и така темата модулира *H dur* ( $D4_3$ ) (т. 61-63). Възходящата тенденция на регистровата експанзия се запазва и във втория период на втора строфа (т. 64-71). Той е идентичен на втори период на първа строфа, но първите две фрази на акордовата тема в лява ръка са транспонирани с малка терца нагоре в *B dur* (*Tonica*+6), а вторите две фрази – с голяма терца нагоре в *D dur* (*T*+6).

Трети период на втора строфа (т. 72-84) започва като трети период на първа строфа (стр. 163, т. 47). Но тук възходящата секвенция по първите 3 тона на *Тема на любовта* е удължена до 5 звена и така тя модулира в *As dur* (*tonica*). Педалната акордова група в дясна ръка се разгръща плавно във възходяща линия по тоновата стълбица на *Mode III*<sup>3</sup>. Дългото изкачване преодолява звуково пространство от 4 октави, което е съчетано с нарастване на динамичната амплитуда от *pp* до *ff* (т. 72-77).

Следващото провеждане на темата утвърждава достигнатата тоналност *A dur*, а секвенцията по финалния фрагмент атакува нови кулминационни висоти. Моделът (акордов скок на интервал низходяща чиста кварта) се откъсва от останалата тема и „полита“ неудържимо нагоре по тоновете на увеличено тризвучие: *As dur*, *C dur*, *E dur*. В



дясна ръка, акордите тип „бродерия“ насищат фактурата с уплътнена квартова звучност, наподобяваща ликуващ камбанен звън (т. 79-81). След достигнатата кулминационна точка следва последна вълна от центростремително движение на тематичните елементи (т. 82-84). То съчетава изкачващият се финален фрагмент на темата и слизащите акордови клъстери, като рисува фигурата на затварящо се ветрило между тях. [Messiaen, 1995, р. 498] Тоналностите, през които преминава изкачващият се фрагмент *G dur*; *B dur*; *Cis dur* оформят възходящо умалено тризвучие, докато най-високите тонове на слизащите акордови клъстери маркират тоновете на низходящо умалено тризвучие (*a-fis-dis*) (т. 81- 83).

Неудържимата експанзия на акордовата маса усилва динамиката от *fff* с *crescendo* до възможния предел. Това генерира мощна звукова експлозия на тоналността *Cis dur* в последния такт на този дял (т. 84). Кристалната хармония бликва във фокусиран поток ослепителна светлина с лазерната острота на  $D_7$  (доминанта на основната тоналност *Fis dur*). Светлинният сноп проблясва ярко в 7-тонови акорди, подобно на слънчев лъч, пречупен през всички разноцветни сегменти на средновековен витраж.

В следващата схема са дадени тоналностите, през които преминава всяка от фразите на Тема на любовта в разработъчния дял (Табл. 16):

**Таблица 16. Тонална схема на Тема на любовта  
в Поглед № 20**

Първа строфа – 22 такта

периоди	тактове	брой тактове	тоналности на всяка фраза
Първи период	т. 31-38	7 такта	1 – F dur, 2 – G dur, 3 – Ges dur, 4 – As dur
Втори период	т. 39-46	7 такта	1 – G dur, 2 – G dur, 3 – B dur, 4 – B dur
Трети период	т. 47-54	8 такта	1 – E dur, 2 – E dur – As dur – C dur

## Втора строфа – 30 такта

Първи период	т. 55 – 63	9 такта	1 – Ges dur, 2 – As dur, 3 – G dur, 4 – H dur
Втори период	т. 64 – 71	8 такта	1 – B dur, 2 – B dur, 3 – D dur, 4 – D dur
Трети период	т. 72 – 84	13 такта	1 – As dur, 2 – As dur – C dur – E dur- G dur – B dur – Cis dur (D → Fis dur)

Ако разположим основните тонове на всички тоналности, през които преминават фразите на *Тема на любовта* върху координатите на линейната нотна система, ще установим как те описват вълнообразно движение в 2 фази.

### **Нотен пример 53. Крива на тоналното движение, през което преминава Тема на мистичната любов (всички тоналности са мажорни)**

#### Първа строфа



#### Втора строфа



Наблюдаваме нерегулярна периодичност на двете фази с плавно издигане и стремително спускане, съчетани с постоянно разширяващи се амплитуди. Траекторията на тази вълнообразна крива е неизменно насочена нагоре, което би могло да се асоциира с бавно преодоляване на земната гравитация. Тематичното развитие олицетворява свободният полет на Духа в океана на Божественото, в който Любовта е компасът към лъчистата вечност на Твореца.

Следващият дял (*Presque vif*, стр. 166, т. 85) е едно завръщане към началото с първа второстепенна тема, съпътствана от пасажите

*en gerbe rapide*. След буквалната реприза на първия мотив, темата е варирана; следващият мотив е с добавен горен глас в октави, който „отразява“ темата чрез неточно обръщение (т. 87); в третия мотив на двугласната тема необратимият ритъм е с добавени две осмини от ляво и от дясно (т. 89); четвъртият мотив е хармонизиран от неточно обръщение в триглас (стр. 167, т. 91).

Както и в началния дял, темата е последвана от трета асиметрична експанзия (*Vif*, стр. 167, т. 93-104). Третият „прилив“ надвишава по обем първите два със своите 12 такта (4 такта повече). Фрагментът от 11 осмини ноти в лява ръка е раздробен на шестнадесетини ноти и е допълнен с нов хроматизиран глас. Това усилва тревогата и „заплашителния характер на голямата вълна, която приближава“. [Messiaen, 1995, р. 499] Мощният прилив отново подготвя завръщането на *Тема на Бога*, но на този етап тя е неузнаваема (*Bien modéré*, стр. 169, т. 105-107). Скрита в басовия регистър (в *mf*) и лишена от обичайната си тонална хармония, третираната в октави тема звучи напрегнато и съдбовно, като предвестник на грандиозната финална развръзка. От нейния последен акорд (т. 107) е поставено началото на титаничен по мащаб и интензивност доминантов педал върху тона *cis*. Басът започва напрегнато развитие на терцовия фрагмент от темата (*cis – e – cis*) чрез възходяща интервалова експанзия: малка секунда, голяма секунда, умалена квинта, голяма секста, нона, децима, ундуцима, дуодуцима, терцдецима, квартдецима. Интерваловата експанзия е усилена от възходяща регистрова експанзия; акордовото остинато над темата се разгръща в секвенци от 4 звена, всяко от които е с октава по-високо от предшестващото (т. 107-111).

Целият Среден дял (*Très modéré*, стр. 170-172, т. 112-160) е изграден върху доминантов педал на основната тоналност *Fis dur*. Той обхваща богатия хармоничен арсенал от всевъзможни специални акорди на Месиан. Тържествено биене на църковни камбани (*comme les cloches*) започва с акорди на камбана (*accords de carillon*) (т. 112-117). Това са същите акорди от началото на „Поглед на звездата“ (№ 2) (стр. 6, т. 3-5), но тук те са транспонирани с полутон по-високо върху доминантовия тон *cis*. Винаги върху доминантов педал (*cis* в октави) следват: *Тема на акордите* (т. 118-119), комбинирана с четирите акорда, познати ни от „Поглед на Ангелите“ (№ 14) (стр. 98, т. 5-6); акорд на резонанса и неговите обръщения (в *Mode III<sup>2</sup>*, *Mode III<sup>3</sup>*, *Mode III<sup>4</sup>*,

*Mode III'*) върху общ басов тон *cis*, предизвикващи витражен ефект (т. 122-125); акорд на доминанта в различни обръщения и транспозиции върху общ басов тон *cis*, които удължават витражната феерия (т. 126-128). [Messiaen, 1995, р. 501-503] Всички акорди са повторени: акорди на камбана – буквално (т. 129-134); а останалите (*Тема на акордите*, акорди на резонанса и акорди на доминанта) – в равномерно осминово движение без аподжиатури (т. 135-139). От т. 135 доминантов педал в лява ръка (*cis* в октави) е ритмизиран в поредица от прогресивно и равномерно забавени трайности. Хроматичната поредица от шестнадесетина нота до половина нота преминава последователно през трайности от една до осем шестнадесетини:



Това ритмично средство Месиан използва в „Поглед на пророците, пастирите и Влъхвите“ (№ 16) и „Поглед на величественото Миропомазване“ (№ 18). В мотото към Поглед № 18 Месиан разкрива източника на вдъхновение, който му помага да пресъздаде мистерията на това тайнство. Древен гоблен със сцена от Апокалипсиса изобразява Словото Божие като Иисус на кон, издигнал с двете си ръце меч сред мълнии. [Messiaen, 1947, partition]

Третата поява на трите акорда от началото на „Поглед на звездата“ е съкратена до 3 такта (*Un peu plus lent*, стр. 171, т. 140 – 142). Последното им провеждане добавя допълнителна сила и блясък с въвеждането на висок резонанс (акорди от чисти и умалени квинти) във *fff*. От *Très modéré* (т. 143, стр. 171 до т. 160, стр. 172) започва интензивно и продължително движение в *crescendo* от *p* до *fff*: акорди, съставени от умалени и чисти квинти (т. 143 – 147); акорди между два тона *cis* (*cis*<sup>1</sup> в лява ръка и *cis*<sup>3</sup> в дясна ръка), чиито вътрешни гласове разтварят „хроматично ветрило“ до малка секунда в неудържим стремеж към финалния октавов унисон. (т. 150-160). В последния сегмент разширяващата се интервалова хроматика е съчетана с паралелно движение на хроматични трайности, прогресивно и равномерно забавени от 1 до 16 шестнадесетини ноти (цяла нота). Трансформацията се допълва и от постепенно уплътняване на акордовите кълъстери: 6 тона (т. 150),

7 тона (т. 152), 9 тона (т.155), 11 тона (т.157), унисон (т. 159). „Така всички цветове на призмата, обединени, дават бяло.“ [Messiaen, 1995, р. 503] С употребата на уникални по своята същност изразни средства, Месиан постига колосален ефект, сравним с избухването на ядрен взрив. Пространството се разширява отвъд безкрайността до точката, в която времето се слива с вечността. Увлечени сме в едно мистично пътуване, в края на което ни очаква срещата с всемогъщия Бог, заслепяващ със своята слава и величие. В деня на Възнесението душата ще бъде благословена от непосредственото общение с Отца.

„Сега виждам смътно като през огледало, а тогава – лице в лице; сега зная до нейде, а тогава ще позная, както и бидох познат.“ (Ап. Павел I Коринтяни 13:12). [Библия, 2008, стр. 1417]

Великата метаморфоза на Христовото Възнесение в лоното на Отца е възпроизведена в Голямата експозиция на тази част (*Très lent solennel*, стр. 172, т. 161). В нея Месиан осъществява Възхвала на *Тема на Бога (Glorification du theme du Dieu)*. Според Християнската доктрина Божествената Слава е състояние на несравнимо величие и съвършенство, в което Бог пребивава сияещ с ослепителните одеяния на вечната светлина. В деня на своето Възкресение вярващите не само ще видят Неговата Слава, отразена в лицето на Христос, но и ще я споделят с Него във вечността. Благодат

*Тема на Бога* е провъзгласена тържествено с ослепителната аура на *Fis dur* в своята пълна форма, която дублира структурата на Поглед № 1 (т. 161-199). Мистериозната „отвъдна“ звучност в *pp* от „Поглед на Отца“ тук е трансформирана от бляскавите фанфари на настойчиво повтарящи се акорди във *ff*, звучащи октава по-високо. Металическата звучност е обогатена от тембров резонанс с висока *acciacatura* и нисък *tam-tam* (т. 162), чиито мощни вибрации разширяват нейния обхват в звуковото пространство. Тоналният план е точно копие на този в Поглед № 1. В първи период (т. 161-176) първата фраза на темата и нейното повторение завършват на тоника (*Mode II'*), а третата и четвъртата фрази – на доминанта (*Mode II*<sup>2</sup>). Удължената последна фраза на този период завършва своето вълнообразно движение с дълъг акорд на доминанта (*Cis dur*). Неговата призивна звучност е съпътствана от „крилат ангелски кортеж“. Това е птичата песен, взета от „Поглед на Дева Мария“ (№ 4) (*Modéré*, стр. 14, т. 35 – 39). Четиритактовият комплекс в птичи стил, с който завършва всеки период на *Тема на Бога* в

Експозицията (вариран в трети период), замества неутрално и дистанцирано звучащия елемент от октави *cis* в „Поглед на Отца“ (№ 1) (стр. 3, т. 8). Изпълненият с жизнерадостно оживление пасаж съдържа: формулата *climacus resupinus* на черен кос (т. 172); перкусия в октави „тип ксилофон“, имитираща весело чуруликане на птичи хор (т. 173-174), рязко прекъснат от характерно за тази птица „финално подсвирване“ (т. 175). [Messiaen, 1995, p. 505]

Както и в Поглед № 1, втори период на *Тема на Бога* в тази част е повторение на първия. В т. 15-17 (стр. 4 – 5) на № 1 *Тема на любовта* се появява за първи път, скрита в ниския регистър със затихваща динамика (*mf – diminuendo – p*). Идентичното провеждане в Поглед № 20 (*Très lent*, стр. 174, т. 187-189) включва за последен път *Тема на любовта* в нейния първообраз от 4 акорда. Сега акордовата маса е редуцирана наполовина, което ѝ придава прозрачност и лекота. Във високия регистър и динамика *ff*, темата има светъл пробивен звук на медни фанфари. Тук тя също е приветствана от „ангелска птича песен на радостта“ (т. 189-192).

Трети период на *Тема на Бога* е по-кратък (*Très lent*, стр. 175, т. 193-199). Той е структурно съответствие на Кодата от „Поглед на Отца“ (№ 1). *Тема на Бога* е проведена само веднъж. Нейната фраза започва в *Mode II'* и завършва с триумфално акордово „възнесение“ в *crescendo* до *fff* с класическа финална каденца  $TSDT_6 + 6$  (секста) на *Fis dur*. Възторжената птича рулада е повторена 3 пъти (т. 196-198), като нейното 3-то провеждане е удължено чрез 3-кратно мултиплициране на формулата *climacus resupinus*, свързана с „финалното подсвирване“ на черен кос. Промяната на интерваловото съотношение в мелодията (две големи низходящи септими и низходяща увеличена кварта), заедно с уплътняването на финалното „чуруликане“ до акордови 3-звучия (*Plus vif*), се вписва в 3-кратно повторените финални акорди от *Тема на Бога* (*Très lent*). Съвършеният акорд ( $T_6 + 6$ ) в 3-то си провеждане е повторено 3 пъти през октави във възходяща посока с *rallentando* и мощно *crescendo* от *ff* до *ffff* ( ). Тържественият ангелски хор прославя величието на Светата Троица с екстатична акламация: Алелуя! Алелуя! Алелуя!

Огромна Кода (*Très lent*, стр. 175, т. 200-220) провъзгласява „Триумф на любовта и радостта“ (*Triomphe d'amour et de joie*). Нейният Първи елемент (стр. 175, т. 200-215) представлява четвърти период

на *Тема на Бога*, който звучи екстатично – прочувствено с максимално изострена интензивност в динамика *ffff*. Тук темата е хармонично оцветена от „чувственото свързване“ на субдоминантова с тоническа хармония. [Messiaen, 1995, p. 506] Тя започва с акорд в *H dur* +6 (*Mode II<sup>3</sup>*) и завършва с акорд във *Fis dur* +6 (т. 200-202). Основният ритъм на темата е видоизменен чрез удължаване на анакрузата с 3 шестнадесетини ноти. Така към акордовото уплътняване по вертикал се добавя разширяване на фразата по хоризонтал до 13 акорда (просто число). Пространствено – времето разпростиране извън първоначалните предели на темата се допълва и от удължаване на каденцата с една четвъртина (до половина с точка). Върху тоналната хармония е напластена мощната вибрация на 6-кратно повторена висока ачакатура, която звучи победоносно „като камбана на радостта“. [Messiaen, 1995, p. 506] Във вътрешните гласове на последните 8 акорда от *Тема на Бога* е кодирана мелодичната линия на *Тема на любовта*. Разпознаваме варирана версия на нейната пълна форма от Поглед № 19 (стр. 155, т. 55 и 59).

#### Нотен пример 54. Тема на Бога в Поглед № 20 (Кода)

Първата фраза на *Тема на Бога* е повторена буквално (т. 203- 205). Следва мащабна хармонична разработка на *Тема на Бога* (стр. 176, т. 206-214), чиято анакруза от 8 повторени акорда и 5 паралелни акорда в дясна ръка асимилира формите на двете производни теми: *Тема на целувката* и *Тема на радостта*. Началото е поставено от силно дисониращи повторени акорди в *e moll*<sub>6</sub> + 6 в лява ръка, към които е добавена напрегнато звучаща квинтово – квартова хармония (*dis – ais – dis*) в дясна ръка. Те са комбинирани с низходящи паралелни акорди в *Mode*

III', чиято мелодична линия е вариант на *Тема на целувката* от Поглед № 19 (стр. 152, т. 9):  $e - es - d - c - h - ais$  (т. 206). Следващото звено започва с повторени акорди  $Cis\ dur_{4+3+6}$ , комбинирани с възходящи паралелни акорди  $Mode\ II^2$  (т. 207). Петте акорда „отразяват“ *Тема на целувката* от предишното звено и могат да бъдат приети като модификация на *Тема на радостта* от Поглед № 10 (стр. 72, т. 178-181, в лява ръка). Тяхното поривисто изкачване достига до експресивния „акорд на Пелеас“ – политонално съчетание от акорд във  $Fis\ dur_{6+6}$  и акорд във  $F\ dur$  (т. 208). Стремителното издигане на паралелните акорди (в  $Mode\ VI^2$ ) в *crescendo* кулминира до *ffff* в следващото звено (т. 209).

Във френетично звучащата кулминация се явява „Акорд на Дебюси“, чийто върхов тон  $ais^3$  маркира терцовия тон на *Тема на Бога* (тонът, с който започва и завършва нейната основна форма в Поглед №1). Неговото разрешение в тона  $h^3$  е повратният момент, от който движението започва постепенно да се оттегля чрез паралелни акорди в низходяща посока ( $Mode\ III'$  в т. 209). От тук до края на Първия елемент в Кодата настъпва постепенно умиротворение. Басовата линия на повторените акорди в лява ръка описва низходящо движение по степените на основната тоналност от доминантовия тон  $cis$  към тониката  $fis$ :  $cis - h - ais - gis - fis$  в октава (т. 211-215).

Мелодичната линия на низходящите паралелни акорди (*Тема на целувката*) редуват два варианта: в  $Mode\ II'$ , съчетани с  $T_{6+6}$  в лява ръка (т. 211 и 213) и в  $Mode\ II^2$ , съчетани с обръщение на  $D_{7+6}$  в лява ръка (т. 212 –  $D_{2+6}$  и т. 214 –  $D_{6+6}$ ). От т. 212 започва прогресивно затихване на динамиката, съчетано с *rallentando* при последния вариант на паралелните акорди (т. 214). Неговата мелодична линия дублира скритата басова линия:  $cis - h - ais - gis$  (т. 211-214). Последният тон *g becar* потъва дълбоко в басовия регистър (т. 215) заедно с доминантовата хармония и намира покой в съвършения акорд на Бога ( $T+6$  или  $Fis\ dur+dis$ ).

Хармоничната разработка на *Тема на Бога* в Първия елемент на Кодата е представена в Таблица 17:



**Таблица 17. Хармонична разработка на Тема на Бога  
в Поглед № 20 (Кода)**

Тактове	Повторени акорди	Паралелни акорди
206	<i>e moll</i> <sub>6</sub> +6 <i>c dis/ais</i>	<i>Mode III</i> <sup>3</sup>
207	<i>Cis dur</i> <sub>4</sub> <sub>3</sub> +6	<i>Mode II</i> <sup>2</sup>
208	акорд „Пелеас“	<i>Mode VI</i> <sup>2</sup>
209	акорд на Дебюси	<i>Mode III</i> <sup>1</sup>
210	<i>Gis dur</i> <sub>9</sub>	<i>Mode VI</i> <sup>5</sup>
211	<i>Fis dur</i> <sub>6</sub> <sub>4</sub> +6	<i>Mode II</i> <sup>1</sup>
212	<i>Cis dur</i> <sub>2</sub> +6	<i>Mode II</i> <sup>2</sup>
213	<i>Fis dur</i> <sub>6</sub> +6	<i>Mode II</i> <sup>1</sup>
214	<i>Cis dur</i> <sub>6</sub> +6	<i>Mode II</i> <sup>2</sup>

Вторият елемент на Кодата (стр. 177, т. 215-220) започва с провеждане на *Тема на Бога* в диминуция. В ниския регистър първите 4 тона на темата образуват изразително *ostinato* върху дълъг тонически педал (т. 215-217). Мотивът звучи „много нежно и трогателно“ [Messiaen, 1995, р. 508], базиран изцяло върху съвършената хармония на *Fis dur*<sub>6</sub>+6 (*dis*). Монотонното повторение на „люлеещата се“ интонация *ais – ais – ais – cis* е реминисценция на съня в райската градина от Поглед № 19 (*Тема на Бога* като приспивна песен). В горния регистър започва напевно акордово *stretto* с началния мотив на основната тема. Всяко от повторенията ѝ разширява интерваловия скок: терца, секста, октава, ундецима. Към основния мотив на *Тема на Бога* е добавен финалният фрагмент от *Тема на любовта* – низходящият квартов скок, който на свой ред разширява обхвата си: кварта, секста, октава (т. 215-216). Двете основни теми на цикъла се сливат във върховен порив към финалната кулминация: последният възходящ скок към тон *dis*<sup>3</sup> – секстовият тон на съвършения акорд *T*<sub>6</sub>+6. *Тема на Бога* ускорява своята вибрация с непрекъсната триолова пулсация (в лява ръка), докато *Тема на любовта* забавя своята в низходящи дуоли по всички обръщения на акорд върху шестата степен *dis moll* (в дясна ръка). Съпоставени една на друга в неземната хармония на вечното блаженство (*Fis dur + dis moll*, т. 216), двете теми образуват хибридна форма,

олицетворяваща състоянието на върховен екстаз, което Месиан изразява с думите: „Цялата страст на нашите обятия около Невидимия...“ [Messiaen, 1995, p. 492]

### Нотен пример 55. Хибридна форма на Тема на Бога и Тема на любовта в Поглед № 20 (Кода)

Partir en dessous du mouvement  
et le reprendre peu à peu  
*mf chanté* *cresc.*

*mf* *cresc.* *ff* *dim.* \*

Финалното провеждане на *Тема на Бога* в аугментация звучи победоносно, провъзгласена с тържествени фанфари във *fff* (т. 217-219). Нейната форма е представена в акордови обръщения на първоначалния модел, с разместване на първите два акорда и добавяне на допълнителни тонове: акорд № 1 (това е вторият акорд на основната тема) с добавен *cis*; акорд № 2 (това е първият акорд на основната тема) с добавен *his*; акорд № 3 с добавен *a becar* и акорд № 4 с добавена секста *dis*. В акордовия блок са „вградени“ тоновете на основната тема *ais – ais – ais – cis*, но мелодичната и басовата линия остават неизменно върху терцовия тон на темата *ais*, т.е. утвърждавайки съвършения акорд на *Fis dur*+6 (*dis*). Върху финалния акорд (т. 220) на Божествената любов черен кос изпраща за последен път Божественото послание за вечна радост. Мълниеносното спускане на арпез, съставен от 3 чисти и 4 увеличени кварта, го разпространява до най-ниския тон на клавиатурата – *a* (ла) на субконтра октава. Това движение провъзгласява символичното превъзходство на „небесния мажор“ – светлината и тържеството на голямата мажорна терца (*ais* във *Fis dur*) над „земния минор“, над мрака и бездната на страданието.

**Нотен пример 56. Финално провеждане на Тема на Бога в Поглед № 20 (Кода)**

Структурната организация на „Поглед на Църквата на любовта“ (№ 20) Месиан резюмира в два големи раздела с кода – **АВ Кода**: Голяма разработка (А), която предшества Голяма експозиция (В). Тази сложна форма може да бъде структурирана и по-детайлно по следния начин:

**А** – първа (второстепенна) тема с елемент *en gerbe rapide*,  
Тема на Бога, асиметрична експанзия (т. 1-30)

**В** – Тема на любовта (т. 31- 84)

**А<sub>1</sub>** – първа (второстепенна) тема с елемент *en gerbe rapide*,  
асиметрична експанзия (т. 85-104)

**С** (преход) – Тема на Бога в *ostinato*, специални акорди,  
Тема на акордите, серия от прогресивно забавени акорди  
(т. 105-160)

**Д** – Тема на Бога (*glorification*), (т. 161 – 199)

**Кода** – първи елемент (т. 200 – 214), втори елемент (т. 215 – 220)

В тази мащабна композиция принципите на сонатната форма могат да бъдат разгледани в по-широк смисъл. След първа (второстепенна) тема с елемент *en gerbe rapide*, Тема на Бога би могла да се приеме като втора тема. Тогава Тема на любовта би се превърнала в централен епизод на формата. Кодата би приела функцията на динамична реприза с изпуснатата първа (второстепенна) тема, а втората тема – като синтез на двете основни теми в цикъла: Тема на Бога и Тема на любовта.

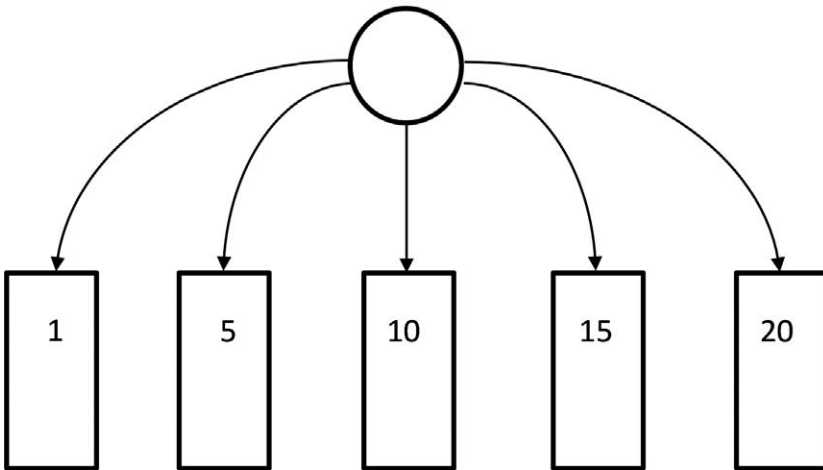
Пол Грифитс отива още по-далеч, като приема, че „разработката всъщност е разработка на много от това, което се е случило по време на предшестващите 19 части, а експозицията служи за триумфална реприза на Тема на Бога и Темите на любовта и радостта. [Rogosin, 1996, p. 145]

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сложната организация на 20-частната циклична композиция на „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“ е изградена балансирано чрез симетричното разполагане на 5 ключови за нея Погледи: № 1 – № 5 – № 10 – № 15 – № 20 (всеки 5-ти). Всеки от тях е посветен на Божественото в лицата на Светата Троица: № 1 Отец – № 5 Син (Божие Слово) – № 10 Светият Дух – № 15 Светият Младенец (Божествената инкарнация или видимото превъплъщение на невидимия Бог) – № 20 Светата Църква (Мистичното тяло Божие).

Ако направим аналогия с любимите на Месиан аркообразни форми, обграждащи една централна ос на симетрия, можем да визуализираме 5-те Погледа като 5 „носещи“ елемента (колони) на един Божествен олтар. Нека мислено издигнем два свода над тази „носеща конструкция“, като плъзнем две дъги, свързващи № 1 с № 20 и № 5 с № 15. Тогава по-високият свод обединява смислово Бога Отец и неговата Небесна Църква на Любовта, а по-ниският олицетворява сливането на Божествената същност на Въплътеното Слово с човешката природа на Иисус Христос. (Фиг. 2)

**Фигура 2. Структурна организация на „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“**



В тази циклична конструкция функцията на структурен център (централна ос на симетрия) се изпълнява от Поглед № 10, „който сякаш разсича цикъла на 2 половини, явявайки се център на огромен „купол“ (...), през който прониква божествена енергия“. [Виноградова, 2013, стр. 38]

Ако Поглед № 10 („Поглед на Духа на радостта“) се явява централна ос на симетрия в цикличната конструкция (цяло), то закономерно възниква въпросът: какво съдържа ядрото на самата пиеса (част), около която гравитира цялата мащабна композиция. Изумително е, че в централния 4-ти дял на 7-делната форма е скрита *Тема на любовта* под кодовото наименование *comme un air de chasse* (като ловджийска мелодия), което условно бихме определили като „Тема на лова“ (т. 60-131 от общо 236 такта). Вградена като централен епизод, *Тема на любовта* представлява фундамент, около който е изградена цялата архитектурна постройка на цикъла. А това доказва изключително важната драматургична роля на *Тема на мистичната любов* като основна циклична тема в композиционния замисъл на Месиан. Положена в сърцевината на Месиановата теологична концепция, тя е тайнствената спойка, обединяваща цялата композиция с посланието: *Любовта е най-великото лице на Бога!*

В **Поглед № 1** („Поглед на Отца“) кратката „зачатъчна“ форма на *Тема на любовта* е органично вплетена в тъканта на *Тема на Бога*. Скрита в лоното на Отца (*in sinu Padre*), тя олицетворява непроявеното предвечно състояние на безграничната Божествена Любов. Това е неизразимият език на Бога в тишината на Безначалието. Богът Отец съзерцава в радостно блаженство своята съвършена репродукция – Вечното Слово преди началото на времето и преди Сътворението на Светлината. Оглеждащ се в своето сътворено копие, Бог познава своето друго Аз, с което е едно цяло. Той вижда своя единороден Син така, както „никой никога не го е виждал“ [Marston, 1922, p. 72], защото само Бог може да разпознае Бога. Тази първична форма на *Любовта*, дълбоко вкоренена в недрата на Отца, е фундаментално състояние, което съединява в неделима субстанция Трите лица на Светата Троица – едновременно обичащи и обичани. Защото Светия Дух, това е субстанционалната Любов, която свързва Бог с неговия избранник: „Този е Моят възлюбен Син, в Когото е Моето благоволение.“ (Матей 3:17) [Библия, 2008, стр. 1197]

Сътворението на Света в **Поглед № 6** („От Него всичко е създадено“) също е дело на Светата Троица. Бог е създал своето творение от бездната на нищото чрез всемогъществото на своето Слово: „Рече Бог: да бъде светлина.“ (Битие 1:3) [Библия, 2008, стр. 1] Всичко на небето и земята е плод на една Божествена идея, материализирана чрез выпълтеното Слово и оживотворена чрез благодатта на Светия Дух: „Дух Божий се носеше над водата.“ (Битие 1:2) [Библия, 2008, стр. 1]

Латентната „несътворена“ форма на Тема на любовта от Поглед № 1 е проявена за пръв път в Поглед № 6 като част от тематичен комплекс, обединяващ 3 основни теми: *Тема на Бога*, *Тема на акордите* и *Тема на любовта*:

1. Мотивната форма от 4 акорда на *Тема на Бога* (във *fff*) рисува натуралистично пламтящото лице на Бога – Творец, който изтръгва светлината от хаоса.
2. Арпежираната форма на *Тема на акордите*, чиито 4 вибриращи хармонии символизират сияйния „мост на дъгата“ в протегнатата ръка на Всевишния.
3. Наименована за първи път в партитурата (стр. 39, т. 171), *Тема на любовта* запазва кратката форма от 4 акорда на своя прототип в № 1. „Видимата“ поява на „невидимия“ модел носи победния устрем на новото начало: ускорено темпо (в диминуция), задъхан ритъм (7/16 – гръцки епитрит) с напрегнат акцент върху септимовия скок (тонът *fis<sup>2</sup>*), уплътнена акордова формула в мощна динамика *fff*.

Този дял от пиесата пресъздава великото тайнство на първото дишане – диханието на Любовта. В първия ден на своето съзидание цялото творение започва да диша, преобразено от мистерията на Безначалната Любов. „Това е, което наричаме Първото Евангелие: първото слово за спасение, първото обещание за изкупление, зората на Божественото милосърдие на земята (...), първият лъч на тази светлина, която един ден трябва да оживотвори Света, първата проява на тайнството, скрито в Бог за вечни времена.“ [Marmion, 1922, p. 114]

В заключителният 6-ти дял на Поглед № 6 (подчертаващ символното значение на 6 като число на Сътворението) отново присъства целият комплекс от 3 основни теми, обединени от възторжено акордово *ostinato* в шестнадесетини ноти. Цялото творение откликва с благодар-

ствена Песен на Любовта, която прославя величието на своя създател. „Небесата проповядват славата на Бога, и за делата на ръцете Му възвестява твърдата.“ (Псалм 18:2) [Библия, 2008, стр. 638]

*Тема на любовта в Поглед № 10* („Поглед на Духа на радостта“) символизира изливащия се дар на Светия Дух в деня на Петдесетница. Неговата поява във вид на огнени езици сред последователите на Христос завършва цикъла на дълбинното взаимодействие между трите ипостаси на Светата Троица. Ключът към тайнственото определение *comme un air de chasse* (като ловджийска песен), с което Месиан обозначава тази метаморфоза на темата, трябва да се потърси в библейската аналогия с мрежите на апостолите-рибари:

„... вървете след Мен, и Аз ще ви направя ловци на човеци.“ (Матей 4:19) [Библия, 2008, стр. 1198]

В деня на своето Възнесение Иисус оставя на Светите Апостоли последната си заповед – да разпространяват истината за неговото учение, като проповядват Евангелската вест по цял свят:

„... и ще Ми бъдете свидетели в Йерусалим, и в Иудея и Самария, и дори до край земя.“ (Деяние на Св. Апостоли 1:8) [Библия, 2008, стр. 1327]

*Тема на любовта в средния дял на Поглед № 10* се появява за пръв път в своята дълга форма със звук на медни тръби (*comme des cors*), който наподобява могъщото дихание на Небесния вятър. В нешлифованата острота на четиризвучията (в баса) е скрита мелодичната формула – вариант, предшестващ нейната пълна фраза от Поглед № 19 (в *A dur*):  $cis - b - a / cis - b - a / cis - a$ . Неистовият порив на енергичния ритъм *dhenkī* (5/16), внезапно прекъсван от масивни акордови каскади по цялата клавиатура, илюстрират пламенната стихийност и вихреното изливане на потоците Божествена благодат. Огненото кръщение на Светия Дух очиства и освещава сърцата на вярващите с печата на Божествената любов. Пламтящите потоци „изворна вода“ изпълват душите, чиято вяра става „по-чиста, по-одухотворена, по-жива, по-силна...“ [Marmion, 1922, р. 398] Дълбок смислов подтекст се съдържа в интонационното сходство между „Темата на лова“ от Поглед № 10 и тема на *Magnificat* в следващия Поглед № 11 „Първото причастие на Дева Мария“. Това е образът на коленичилата в молитвен екстаз Дева, която изразява обожание към своя още нероден Син: „... моя любов,

без шума на думите...“ [Messiaen, 1947, partition] Темата на Дева Мария е в същия ритъм (*dhenkī* 5/16), със сходно акордово движение и мелодична формула:  $f - e - d / f - e - d / f$  (в басовата линия). Божествената енергия на Светия Дух изпълва Светия плод, като обгръща със сияйна аура майчината утроба. Божествената светлина, която излъчва душата на Исус се слива в духовно единение с тази на Светата Дева.

Петдесетница е денят, в който са поставени основите на Светата Църква на земята. Тогава Христос изпълнява своето обещание – да не остави сираци верните си последователи:

„А кога дойде Утешителят, Когото Аз ще ви пратя от Отца, Духът на истината, Който изхожда от Отца, Той ще свидетелства за Мене...“ (Йоан, 15:26) [Библия, 2008, стр. 1319]

Случило се преди векове, това величествено събитие продължава да се повтаря в живота на искрено вярващите. Искрата на Божествената енергия, запалена някога в мистичното Тяло Божие, продължава да поддържа огъня на Любовта в душата на всеки новопосветен в Храма на Духа. Пълното тържество на това съвършено единство ще се открие с целия си блясък и величие във вечността на Небесната Църква на Любовта.

Експозицията на *Тема на мистичната любов* с нейната пълна форма в централния дял на **Поглед № 19** („Аз спя, но моето сърце бди“) въвежда в Светая Светих на Божествената обител. Автентичната дълга версия на темата от 8 акорда с вълнообразно триолово движение символизира трансцендентния контакт на църквата с нейния Небесен жених, на мистичното Тяло Божие с неговата глава, Христос. Като продължение на възплътения Бог през вековете, „тя наследи неговата божествена нежност. От него тя получи като зестра силата да благославя душите, съкровищата на милостта, приета чрез Исус на кръста в деня на тяхната Мистична Сватба.“ [Marmion, 1922, p. 13]

Възхитителният чувствен диалог на *Темата на мистичната любов* с преобразената *Тема на целувката* от **Поглед № 15** („Целувката на Младенеца Исус“) пресъздава съкровено докосване на душата от невидимото присъствие на нейния съвършен възлюбен. Нетленната музика на Вечната песен разтваря скрития в сърцето извор на блаженството. Осветените води на милосърдието потичат от необятния Океан на Божествената Любов.



Мащабното присъствие на *Темата на мистичната любов* в централния дял на голямата разработка от **Поглед № 20** („Поглед на Църквата на любовта“) пресъздава тайнството на Христовото Възнесение. Излязъл от лоното на Отца, Христос – Въплътеното Слово се завръща в Него, след като е изпълнил своята мисия на земята. Сега той не е сам, а обгръща с прегръдката на безграничната си любов спасеното човечество, за да отвори вратите на Небесния град за него. Всяка от фразите на аугментираната *Тема на любовта* (в пълната ѝ форма) извършва постъпателно движение, неизменно насочено нагоре. То олицетворява Любовта като духовен водач в пътуването на възкръсналите души към Небесната Църква. Върховната глорификация на тайнството Възкресение завършва с триумфа на възлезлия в Небесното царство Христос, който „завинаги седна отдясно Богу.“ (Евреи, 10:12). [Библия, 2008, стр. 1479] *Тема на Бога* в Голямата експозиция е едно съзерцание на лъчистото лице на Върховния Бог, „... Първият и последният и живият...овеки веков ...“ (Откровение. 1:17–18) [Библия, 2008, стр. 1486]

Последното провеждане на *Тема на любовта*, аналогично на първото в № 1 „Поглед на Отца“ (във втори период на *Тема на Бога*), е едно завръщане в недрата на изначалния първоизточник. Новият вариант на нейната кратка форма въплъщава смисъла на библейския текст: „И ние познахме любовта, която Бог има към нас... и повярвахме в това. Бог е любов...“ (1-во съб. На посл. На И-н 4:16) [Библия, 2008, стр. 1383]

Трикратно повторените птичи юбилации, които съпровождат трите провеждания на тематичния комплекс, изобразяват светлия кортеж от божии избраници. Те изпълняват своя радостен Химн на възхвала и обожание пред престола на Агнеца в Небесния Йерусалим.

Чувственият синтез на двете основни теми – *Тема на Бога* и *Тема на любовта* – в Кодата изразява върховния екстаз на трансформацията. Бездната на страданието е запълнена от милостта на съвършената любов. Възраждането на душата се превръща в „неизчерпаем източник на радост без край“. [Marmion, 1922, р. 365] В деня на финалния триумф „ще отрие Бог всяка сълза от очите им, и смърт не ще има вече...“ (Откровение. 21:4) [Библия, 2008, стр. 1501]

**Нотен пример 57. Форми на Тема на мистичната любов  
(в Погледи №№ 1, 6, 10, 19, 20)**

1 No. 1

2 No. 6

3 No. 10

4 No. 19

5 No. 20

6 No. 20 (Кода)

В Светата Троица Светият Дух е безначалната любов, която свързва Отца и Сина. Като изпраща „Духа на Осиновяване“ на земята, Христос потвърждава, че сме чеда Божии „и ни помага чрез своята светлина и своето вдъхновение да се превърнем във „възлюбени чеда на Бога Отец“. [Marmion, 1922, p. 436] Чрез Словото душата на вярващите е свързана с Отца, Сина и Светия Дух в тяхната неделима предвечна природа. В Божествената формула на Троичността Трите ипостаси са равни по ранг: и трите са предвечни, всемогъщи и святи.

В цикъла от 20 духовни литургии теологът Месиан отрежда една и съща *Тема на Бога* за Отца и Сина, доколкото Христос е vyplътеният Бог, видимо проявление на невидимия Бог Отец.

„Бога никой никога не е видял. Единородният Син, Който е в недрата на Отца, Той Го обясни.“ (Йоан 1:18) [Библия, 2008, стр. 1297]

*Тема на мистичната любов* е посветена на най-тайнственото лице в Троицата. Неизразимата мистерия на неговата невидима, всепроникваща природа се съизмерва със славата и величието на Агнец Божий и неговата изкупителна жертва. Спасителният план на Бога Отец за освобождението на човешкия род от адската бездна на греха

включва едно велико страдание и едно велико изцеление.

Любовта е върховното Тайнство на живота. Само нейният глас докосва душата, защото е нейната първопричина. Безмълвието на Любовта нашепва: преоткрий своето духовно зрение! Чиста като кристал, душата се разтваря в своята Прозрачност. Когато разцъфне с Цвета на Тайната, Бог ще излее в нея ослепителната си Светлина и ще я приюти в обятията на своето вечно благоволение.

## Библиография

1. **Библия**, сиреч книгите на Светите Писания на Вехтия и Новия Завет. Изд. На Светия Синод и Българската Църква, София, 2008
2. **Бонгард-Левин Григорий**, Древноиндийска цивилизация (философия, наука, религия). Наука и изкуство, София, 1982
3. **Бояджиев Цочо**, Философия на Европейското средновековие. Минерва, София, 1994
4. **Виноградова Вера**, Визуализация художественного пространства в произведения Оливье Мессиана. Дис. Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л.В. Собинова, Саратов, 2013
5. **Виноградова В. С.** О текстах и комментариях О. Мессиана к фортепианному циклу «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2).
6. **Димова Людмила**, Оливье Месиан: чудото на вярата. Сп. Християнство и култура, бр. 4/39, 2009, стр. 99-104
7. **Дымова Ирина**, Знаки Божественного в творчестве Оливье Мессиана на примере симфонии «Турангалила». Дис. Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского. Челябинск, 2013
8. **Екимовский Виктор**, Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. Советский композитор, Москва, 1987
9. **Энциклопедия живописи** (ред. Н.А. Борисовская С.И., Кузмова В.И., Тараскин). Трилистник, Москва, 1997
10. **Желязов Марин**, Синестезия: цветовете на думите. Текстовете на юбилейна научна конференция, Арбанаси. Изд. Арт Трейсър, 2012, стр. 157-164
11. **Задерацкий Всеволод**, Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве Оливье Мессиана в Проблемы музыкальной науки, выпуск 6. Издательство Советский композитор, Москва, 1985, стр. 283-317
12. **Зенкин Константин**, Слово в музыкальном мире Мессиана как знак Божественного присутствия. Век Мессиана: сб. ст. / ред.- сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. Московская консерватория, Москва, 2011, стр. 6-24
13. **ИДЗИН** – Книга на промените. Прев. на Рихард Вилхелм, Анхира, София, 2005
14. **Калошина Галина Евгеньевна**, Теологические концепции в творчестве Оливье Мессиана. Музыка в системе культуры. 2011, 2(9) стр. 92-97

15. **Кулыгина Надежда**, Звук-цвет и „Ослепляющее восхищение“: Символика цвета и света в опере О. Мессиаана „Святой Франциск Ассизский“. MUSICUS 2009, 1 (январь-февраль), стр. 19-25
16. **Мессиаан Оливье**, „Вечная музыка цвета...“ Речь на конференции в Нотр-Дам. Пер. с франц. и примеч. Кривицкая Е. // Музыкальная академия, 1999, № 1 стр. 233 -235
17. **Патанджали**, Йога Сутра с коментари на Вивекананда или Роджа-Йога. „Искусство да победим себе си“. Изд. „Евразия Абагар“ София – Плевен, 1991
18. **Розеншильд Константин**, Оливье Мессиаан. Советская музыка 1975, № 2, стр. 121–128
19. **Старикова Елена**, Синестетичность как основе витражной мысли Оливье Мессиаана. Дис. Новосибирская Государственная Консерватория имени М. И. Глинка. Новосибирск, 2016
20. **Хаймовски Григорий**, Оливье Мессиаан в моей жизни. Liberty Publishing House, New York, 2009
21. **Хаймовский Григорий**, О творчестве и теории Мессиаана. Советская музыка 1965, № 10, стр. 119–123
22. **Холопов Юрий**, Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва, 1971, стр. 97-134
23. **Холопов Юрий**, Новые лады и ритмы О. Мессиаана. В Музыкально-теоретические системы (Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов). Издательский ДОМ „Композитор“ Москва, 2006, стр. 473-485
24. **Хъркова Радосвета**, Структурни особености в Деветте медитации за орган „Раждането на Господа“ от Мессиаан. Сп. „Музикални хоризонти“, 1992, бр. № 5, стр. 49-60
25. **Хьозинха Йохан**, Noto Ludens. София, Наука и изкуство, 1982
26. **Цареградская Татьяна**, Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. Классика-XXI, Москва, 2002
27. **Шнеерсон Григорий**, Французская Музыка XX века. Изд. Музыка, Москва, 1970
28. **Щедрин Родион**, Предисловие. (Екимовский В. Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество). Москва: Советский композитор, 1987, стр.3-10
29. **Amblard Jacques**, Olivier Messiaen (miss a jour le 21 Decembre 2007) Igram – Centre Pompidou, 2008

30. **Benitez Vincent**, *A Creative Legacy: Messiaen as Teacher of Analysis*. College Music, Symposium, vol. 40/2000, published by College Music Society, pp. 117 – 139
31. **Berger Col**, *O.M's Vingt Regards sur l'Énfant-Jésus: Analytical, Religious and Literary Considerations*, Diss, University of Texas at Austin, 2009
32. **Borillo Marie**, *Olivier Messiaen's Personal Expression of Faith in His Major Solo and Chamber Works with Piano from 1940 to 1944*, Diss., University of Pittsburgh, 2012
33. **Boucourechliev André**, *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. ed. Stanley Sadie, George Grove, Macmillan Publishers Limited, London, in 12 Vol., 1980, pp. 204-210
34. **Broad Stephan**, *Recontextualising Messiaen's Early Career*. Diss. Worcester College, Oxford, 2005
35. **Cheong Wai-Ling**, *Toward a Theory of Synaesthetic Composition: A Case Study of Messiaen's Sound-Color and Bedazzlement*. *Histories and Narratives of Music Analysis*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 2013, pp. 681-596
36. **Deliège Célestin**, *En exil d'un Jardin d'Eden (Essai sur la relation entre l'invention musicale et ses theories)*. *Revue de Musicologie* T. 81, № 1, 1995, pp. 87-119
37. **Donelson Jennifer**, *Musical Technique and Symbolism in Noël from Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Énfant-Jésus: A Defense of Messiaen's Words and Music*. Diss. The University of Nebraska, 2008
38. **Dukes Leslie**, *En exploration of OM's piano style and application of color, in le Baiser de L'Énfant-Jésus and Le Courlis cendré*, Diss, University of Arisona, 1998
39. **Dunbavand Simon**, *In Search of Musique Chatoyante: Technique, Theology, and the Play of Harmonic Resonance in Olivier Messiaen's Vitrail Sonore*. Diss. University of Sheffield, 2013
40. **Hardink Jason**, *Messiaen and Plainchant*. Diss. Rice University, Houston, Texas, 2007
41. **Harris Joseph**, *Musique Colorée: Synesthetic Correspondence in the Works of Olivier Messiaen*. Diss. University of Iowa, 2004
42. **Hill Peter**, *Simeone Nigel, Olivier Messiaen*. Libraire Arthème Fayard, 2008
43. **Kars Jean-Rodolphe**, *La joie dans l'oeuvre d'Olivier Messiaen Comment* № XXIX, 4-juillet-août 2004, Chartres, pp. 73-88
44. **Kraft David**, *Birdsongs in the Music of Olivier Messiaen*. Diss. Middlesex University, 2000

45. **Lai Ada**, *The Issue of Time in Messiaen's Music*. Diss. Chinese University of Hong Kong, 2000
46. **Langlois Frank**, *Regards sur Olivier Messiaen*. Seventeen accompanying notes on works of Olivier Messiaen. Durand, 2000
47. **Marmion, Dom Columba**, *Le Christ Dans Ses Mystères, Conférences Spirituelles*. St. Augustin, Desclée de Brouwer, Paris, 1922
48. **Massip Catherine**, *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*. Paris, 1996
49. **Messiaen Olivier**, Programme notes to Michel recording of the *Vingt Regards* (recorded in September and October of 1969 and released commercially in 1970): EMI "La Voix de son Maître" 2C 065-10676/78 S in Rogosin D., *Aspects of structure in Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Diss. The University of British Columbia, 1996, pp. 209-224
50. **Messiaen Olivier**, *Quatuor pour la fin du Temps (Preface)*. A. Leduc, Paris, 1942
51. **Messiaen, Olivier**, *The Technique of my Musical Language*. Alphonse Leduc, Paris, 1956
52. **Messiaen, Olivier**, *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*. T.I Alphonse Leduc, Paris, 1994
53. **Messiaen, Olivier**, *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*, T. II Alphonse Leduc, Paris, 1995
54. **Messiaen, Olivier**, *Trois petites Liturgies de la Présence Divine (Partition)*. Durant, Paris, 1990
55. **Messiaen Olivier**, *Turangalîla-Symphonie: disque*. RCA SB 6761-2 (Anotation) в Екимовский В., Оливье Мессиян: Жизнь и творчество. Советский композитор, Москва, 1987, стр. 148
56. **Messiaen Olivier**, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus (Partition)*. Note de l'Auteure. Durand, Paris, 1947
57. **Messiaen Olivier**, *Visione de l'Amen (Partition)*. Note de l'Auteure. Durand, Paris, 1950
58. **Papagiannakopoulou Eleni**, *Discuss approaches to the conception of time and rhythm in the music of Messiaen*. Diss. National and Kapodistrian University of Athens, 2001
59. **Rogosin David**, *Aspects of structure in Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Diss. The University of British Columbia, 1996
60. **Samuel Claude**, *Music and Color: Conversations with Claude Samuel* Review of Olivier Messiaen (transl. E. Thomas), Glasgow Indiana University, 1996

61. **Shenton Andrew**, *Introducing Messiaen the Theologian*. Boston University 2010, Ed. Ashgate Publishing Company, pp. 1-11
62. **Sholl Robert**, *Olivier Messiaen and the Culture of Modernity*. Diss. King's College, University of London, 2003
63. **Simeon Nigel, Piter Hill**, *Messiaen in Words and Pictures (Extracts from Messiaen's diaries letters and documents)*, Yale University Press 2004, pp. 1-8.
64. **Stephens Michael**, *Two ways of looking at Messiaen's Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*. Diss. University of Pittsburgh, 2007
65. **Taylor Benedict**, *On Time and Eternity in Messiaen*. (Chapter 15, pp. 256-280) in *Olivier Messiaen: The Centenary Papers* (ed. J. Crispin) Cambridge Scholars Publishing, 2010
66. **Whats Harriet**, *Canyons, Colours and Birds. An Interview with Olivier Messiaen*. Tempo 128 ( Mar 1979), pp. 2-8
67. **Williams Graham**, *The Theories of Olivier Messiaen: their origins and their application in his piano music*. Diss. Department of Music at the University of Adelaide, 1978
68. **Аквински Свети Тома: Биография, философия, приноси** – <https://bg.thpanorama.com/articles/filosofa/santo-toms-de-aquino-biografia-filosofa-aportes.html>
69. **Аквински Свети Тома: Биография, философия, приноси**. <https://bg.warbletoncouncil.org/aportaciones-santo-tomas-aquino-10918>  
Louise Ward
70. **Дерменджиев Николай**, „Раждането“ на времето („Пещерата-утроба“). <https://bg-nacionalisti.org/BNF/index.php?PHPSESSID=bba108bc557889b2892fd678a4b5b5e8;action=downloads;sa=view;down=533>
71. **Католическа Апостолическа Екзархия**. Основни молитви. <https://www.kae-bg.org>
72. **Костакиева Мария**, *Световете на Месиан*. В-к „Култура“ - бр. 3 (2328), 22 януари 1999. newspaper. [Kultura.bg /bg/article/view/1913](http://www.kultura.bg/article/view/1913)  
(Културен коктейл) [www.kultura.bg](http://www.kultura.bg)
73. **Мессиян Оливье**, *Противодействия*. Перевод с французского Р. Куницкой „Советская музыка 1988, 12:114-115. Music student – электронная библиотека <http://musstudent.ru/>
74. **Самюэль Клод**, *Беседы с Оливье Мессияном*. (пер. с фр., 7 глав – Париж, 1968) Электронная библиотека Music student. <http://musstudent.ru>
75. **Света Троица**. [https://bg.wikipedia.org/wiki/Света\\_Троица](https://bg.wikipedia.org/wiki/Света_Троица)



76. **Сидоров Антон**, Что такое синестезия?  
<http://www.synaesthesia.ru/whatis.html>
77. **Aquinas St. Thomas**, Summa theologica. Benziger Bros. edition, 1947,  
 Translated by Fathers of the English Dominican Province.  
 (Question 10 The Eternity of God, pp. 876-885)  
[https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,\\_Thomas\\_Aquinas,\\_Summa\\_Theologiae\\_%5B1%5D,\\_EN.pdf](https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_%5B1%5D,_EN.pdf)
78. **Berlioz à Paris**. Église St. Eustache. Michel Austin et Monir Tayeb.  
<http://www.hberlioz.com/Paris/BPStEustacheF.html>
79. **Bible catholique** Crampon 1923 (BCC1923)  
[https://www.bible.com/fr/Bible\\_catholique\\_Crampon\\_1923\\_/version/504-BCC](https://www.bible.com/fr/Bible_catholique_Crampon_1923_/version/504-BCC)
80. **Chion Michel**, Couleur du Nombre (un éloge d'Olivier Messiaen)  
[www.lampe-tempete.fr](http://www.lampe-tempete.fr) Chion, 2009, (p. 97 – 103)
81. **Gloria In Excelsis Deo**.  
<http://sanctaliturgia.blogspot.com/2005/11/gloria-in-excelsis-deo.html>
82. **Histoire de l'église St. Eustache de Paris**  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise\\_Saint-Eustache\\_de\\_Paris](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Saint-Eustache_de_Paris)
83. **Kars Jean-Rodolphe**, L'oeuvre d'Olivier Messiaen. (Publié le 27 Mars 2015) Narthex. Art sacré, Patrimoine, Création  
<https://www.narthex.fr/oeuvres-et-lieux/musique/l2019oeuvre-d2019olivier-messiaen>
84. **Macdougall Ian**, Oliver Messiaen: Structural aspects of the pianoforte music  
 Durham theses, 1972, Durham University. Available at Durham E-Theses  
 Online: <http://etheses.dur.ac.uk/10211/>
85. **Sauvage Cécile**: poèmes, oeuvres et biographie.  
<http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/sauvage-cecile>
86. **Simeon Nigel** Making music in occupied Paris. The Musical Times, vol. 147  
 № 1894, Spring 2006 (pp. 23 – 50)  
<https://www.istor.org/stable/25434357> [accademia.edu](http://www.istor.org/stable/25434357) (70 – 784)

# Приложение 1

OLIVIER MESSIAEN

## Vinght Regards sur l'Enfant Jésus

### Note de l'Auteur

Contemplation de l'Enfant – Dieu de la crèche et Regards qui se posent sur Lui: depuis le Regard indicible de Dieu le Père jusqu'au Regard multiple de l'Église d'amour, en passant par le Regard inouï de l'Esprit de joie, par le Regard si tendre de la Vierge, pui des Anges, des Mages et des créatures immatérielles ou symboliques (le Temps, Les Hauteurs, le Silence, l'Etoile, la Croix).

I. Regard du Père

Et Dieu dit: „Celui – ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai pris toutes mes complaisances... “

II. Regard de l'étoile

Choc de la grâce... l'étoile luit naïvement, surmontée d'une croix...

III. L'échange

Descente en gerbe, montée en spirale; terrible commerce humano-divin; Dieu se fait homme pour nous rendre dieux...

IV. Regard de la Vierge

Innocence et tendresse... la femme de la Pureté, la femme du Magnificat, la Vierge regarde son Enfant..

V. Regard du Fils sur le Fils

Mystère, rais de lumière dans la nuit – réfraction de la joie, les oiseaux du silence – la personne du Verbe dans une nature humaine – mariage des natures humaine et divine en Jésus-Christ...

VI. Par Lui tout a été fait

Foisonnement des espaces et durées ; galaxies, photons, spirales contraires, foudres inverses ; par « Lui » (le Verbe) tout a été fait... à un moment, la création nous ouvre l'ombre

- lumineuse de sa Voix...
- VII. Regard de la Croix  
La Croix lui dit : tu seras prêtre dans mes bras...
- VIII. Regard des hauteurs  
Gloire dans les hauteurs... les hauteurs descendent sur la crèche comme un chant d'alouette...
- IX. Regard du Temps  
Mystère de la plénitude des temps; le Temps voit naître en lui Celui qui est éternel...
- X. Regard de l'Esprit de joie  
Danse véhémence, ton ivre des cors, transport du Saint-Esprit... la joie d'amour du Dieu bienheureux dans l'âme de Jésus-Christ...
- XI. Première communion de la Vierge  
Après l'Annonciation, Marie adore Jésus en elle... mon Dieu, mon fils, mon Magnificat! – mon amour sans bruit de paroles...
- XII. La parole toute puissante  
Cet enfant est le Verbe qui soutient toutes choses par la puissance de sa parole...
- XIII. Noël  
Les cloches de Noël disent avec nous les doux noms de Jésus, Marie, Joseph...
- XIV. Regard des Anges  
Scintillements, percussions; souffle puissant dans d'immenses trombones; tes serviteurs sont des flammes de feu... – puis le chant des oiseaux qui avale du bleu, – et la stupeur des anges s'agrandit: – car ce n'est pas à eux mais à la race humaine que Dieu s'est uni...
- XV. Le baiser de l'Enfant-Jésus  
A chaque communion, l'Enfant-Jésus dort avec nous près de la porte; puis il l'ouvre sur le jardin et se précipite à toute lumière pour nous embrasser...
- XVI. Regard des prophètes, des bergers et des Mages  
Musique exotique – tam-tams et hautbois, concert énorme et

nasillard...

XVII. Regard du silence

Silence dans la main, arc-en-ciel renversé... chaque silence de la crèche révèle musiques et couleurs qui sont les mystères de Jésus-Christ...

XVIII. Regard de l'Onction terrible

Le Verbe assume une certaine nature humaine ; choix de la chair de Jésus par la Majesté épouvantable...

XIX. Je dors, mais mon coeur veille

Ce n'est pas d'un ange l'archet qui sourit, – c'est Jésus dormant qui nous aime dans son Dimanche et nous donne l'oubli...

XX. Regard de l'Eglise d'amour

La grâce nous fait aimer Dieu comme Dieu s'aime ; après les gerbes de nuit, les spirales d'angoisse, voici les cloches, la gloire et le baiser d'amour... toute la passion de nos bras autour de l'Invisible...

## ОЛИВИЕ МЕСИАН

### Двадесет погледа към Младенеца Иисус

Бележки на автора

Съзерцанието на Младенеца Иисус в яслата и Погледите, които се отправят към Него: от неизразимия Поглед на Бога Отец до многопластовия Поглед на Църквата на любовта, преминавайки през невероятния Поглед на Духа на радостта, през така нежния поглед на Дева Мария, след това на Ангелите, Влъхвите и на нематериалните или символични създания (Времето, Висините, Тишината, Звездата, Кръста).

I. Поглед на Отца

И Бог каза: „Този е моят възлюбен Син, в който е цялото ми благоволение...“

II. Поглед на звездата

Шок от милостта...звездата наивно свети, извисяваща се над кръст...

III. Въплъщението

Слизане в сноп, издигане в спирала; удивителна бого-човешка размяна; Бог става човек, за да ни превърне в богове...

IV. Поглед на Дева Мария

Невинност и нежност... жена на Чистотата, жена на Възхвалата, Дева Мария съзерцава своя Младенец...

V. Поглед на Сина към Сина

Мистерия, лъчи от светлина в нощта – отражение на радостта, птиците на тишината – ликът на Словото в човешка природа – свързване на човешката и божествената същност в Иисус Христос.

VI. От Него всичко е създадено...

Изобилие на пространства и времена: галактики, фотони, противоположни спирали, обърнати мълнии; от „Него (Словото) всичко е създадено ... в един миг сътворението ни разкрива осветената сянка на неговия Глас...

- VII. Поглед на Кръста  
Кръстът му каза: ти ще бъдеш свещеник в моите ръце...
- VIII. Поглед на висините  
Слава във висините... висините слизат над яслата като песен на чучулига...
- IX. Поглед на времето  
Мистерия на пълнотата на времето; времето вижда в себе си раждането на Този, който е вечен...
- X. Поглед на Духа на радостта  
Буен танц, опияняващ звук на тръби, разпространение на Светия Дух... Радостта на любовта от блажения Бог в душата на Иисус Христос...
- XI. Първото причастие на Дева Мария  
След Благовещение Дева Мария обожава Иисус в себе си... Боже мой, Сине мой, Възхвала моя! – моя любов без шума на думите...
- XII. Всемогъщото Слово  
Този Младенец е Словото, което поддържа всички неща чрез силата на неговата дума...
- XIII. Рождество  
Камбаните на Рождество казват заедно с нас сладките имена на Иисус, Дева Мария, Йосиф...
- XIV. Поглед на Ангелите  
Блещукащи искри, ударни инструменти; мощно дихание в огромни тромбони; твоите служители са пламъци от огън... следва песен на птици, която се спуска от синевата – и изумлението на ангелите нараства защото не с тях, а с човешкия род се свърза Бог...
- XV. Целувката на Младенеца Иисус  
На всяко причастие Младенецът Иисус спи с нас близо до вратата; след това той я отваря към градината и се спуска с цялата светлина, за да ни прегърне...
- XVI. Поглед на пророците, пастирите и Влъхвите  
Екзотична музика: там-тами и обой, голям и шумен концерт

XVII. Поглед на тишината

Тишина в ръката, обърната дъга... всяка тишина в яслата разкрива музика и цветове, които са тайнствата на Иисус Христос...

XVIII. Поглед на Величественото Помазване

Словото взима една определена природа; избиране плътта на Иисус от страховитото Величество...

XIX. Аз спя, но моето сърце бди

Това не е лъкът на ангел, който се усмихва – това е спящият Иисус, който ни обича в своята Неделя и ни дава забрава...

XX. Поглед на Църквата на любовта

Благодатта ни кара да обичаме Бог така, както Той обича Самия Себе Си; след огнените снопове на нощта, спиралите на ужаса, ето камбаните, славата и целувката на любовта... Цялата страст на нашите обятия около Невидимия...

## Приложение 2

### DOM COLUMBA MARMION

#### Le Christ dans ses mystères

##### *Index des Conférences*

##### Conférences préliminaires

- I. Les mystères du Christ sont nos mystères
- II. Comment nous nous assimilons le fruit des mystères du Jésus

##### **La personne du Christ**

- III. *In sinu Patris*
- IV. „Et le Verbe s’est fait chair“
- V. Sauveur et Pontife

##### **Les mystères du Christ**

- VI. Les préparations divines (Temps de L’Advent)
- VII. *O, admirabile commercium!* (Temps de Noël)
- VIII. L’Epiphanie
- IX. Marie, les mystères de l’enfance et de la vie cachée (Temps après l’Epiphanie).
- X. Le baptême et la tentation de Jésus (Carême)
- XI. Quelques aspects de la vie publique (Temps de Carême)
- XII. Au sommet du Thabor (II Dimanche du Carême)
- XIII. „Le Christ a aimé l’Église et s’est livré lui-même afin de la sanctifier“ (Temps de la Passion)
- XIV. Sur les pas de Jésus, du prétoire au Calvaire
- XV. *Si consurrexistis cum Christo* (Temps pascal)
- XVI. „Et maintenant, ô Père, glorifiez votre Fils“ (Ascension)
- XVII. La mission du Saint-Esprit (Pentecôte)
- XVIII. *In mei memoriam* (Fête – Dieu)
- XIX. Le coeur du Christ (Fête du Sacré – Coeur)
- XX. Le Christ „couronne de tous les saints“ (Toussaint)



# ДОМ КОЛУМБА МАРМИОН

## Христос в неговите тайнства

### Съдържание

#### Встъпителни беседи

- I. Тайнствата на Христос са наши тайнства
- II. Как усвояваме плода на Христовите тайнства

#### Лицето на Христос

##### III. *In sinu Patris* (В лоното на Отца)

- IV. „И Словото стана плът“
- V. „Спасител и Върховен Първосвещеник

#### Тайнствата на Христос

- VI. Божествените приготовления (Време на Христовото пришествие)
- VII. *O admirabile commercium!* (О, Божествена размяна!) Време на Коледа
- VIII. Богоявление
- IX. Дева Мария, тайнствата на детството и на скрития живот (Време след Богоявление)
- X. Кръщението и изкушението на Исус (Пост)
- XI. Някои аспекти на публичния живот (Време на Велики Пост)
- XII. На върха на Табор (Втора неделя на Велики пост)
- XIII. „Христос обичаше Църквата и се предаде, за да я освети“ (Страстната седмица)
- XIV. По стъпките на Исус от Преториум до Голгота
- XV. *Si Consurrexistis cum Christo* (Ако сте възкръснали с Христос) (Пасха)
- XVI. „И Сега, Отче, прослави Сина Си“ (Възкресение)
- XVII. Мисията на Светия Дух (Петдесетница)
- XVIII. *In mei memoriam* (В моя памет) (Тяло Господне)
- XIX. Сърцето на Христос (Празник на Светото сърце)
- XX. Христос, „венец на всички Светии“ (Вси Светии)

## Приложение 3

### L'âme en bourgeon

Cécile Sauvage

- I. Nature, laisse-moi...
- II. Voilà que je me sens...
- III. Ai-je pu t'appeler...
- IV. La tête
- V. Enfant, pâle embryon...
- VI. Tu tettes le lait pur...
- VII. N'est-tu pas dans mon sein...
- VIII. Mon coeur revient à son printemps
- IX. Viens, je veux t'expliquer...
- X. L'Agneau...
- XI. Te voilà hors de l'alvéole...
- XII. On te mit à côté de moi...
- XIII. Il est né...
- XIV. Je savais que ce serait toi
- XV. O fruit sauvage et vert...
- XVI. Te voilà, mon petit amant...
- XVII. La tasse
- XVIII. L'abeille...
- XIX. Si la lune rose venait...
- XX. La sauterelle

## Разцъфваща душа

Сесил Соваж

- I. Природо, остави ме...
- II. Ето, че се чувствам...
- III. Мога ли да те нарека...
- IV. Главата
- V. Дете, блед ембрион...
- VI. Ти сучеш чисто мляко...
- VII. Не си ли в моите гърди...
- VIII. Моето сърце се завръща към своята пролет
- IX. Ела, искам да ти обясня...
- X. Агънцето...
- XI. Ето те извън килийката...
- XII. Поставиха те до мен...
- XIII. Той се роди...
- XIV. Знаех, че това ще бъдеш ти
- XV. О, див зелен плод...
- XVI. Ето те, мой малък възлюбен...
- XVII. Чашата
- XVIII. Пчелата...
- XIX. Ако розовата луна изгрееше...
- XX. Скакалецът



## Малина Малинова

ТЕМАТА НА МИСТИЧНАТА ЛЮБОВ  
В КЛАВИРНИЯ ЦИКЪЛ  
„ДВАДЕСЕТ ПОГЛЕДА  
КЪМ МЛАДЕНЕЦА ИИСУС“  
ОТ ОЛИВИЕ МЕСИАН

Малина Малинова е завършила НУМТИ „Добрин Петков“ – Пловдив и НМА „Проф. Панчо Владигеров“ – София в класа по пиано на проф. Мара Петкова. От 2010 г. е доцент по пиано в катедра „Пиано и акордеон“ към АМТИИ „Проф. Асен Диамангиев“ – Пловдив.

Изпълнителската дейност на Малина Малинова обхваща значителен брой солови и камерни концерти в страната и чужбина. Била е солист на Оперно-Филхармонично дружество – гр. Пловдив и Симфоничен оркестър на гр. Пазарджик. Свирила е под диригентството на Емил Табаков, Георги Димитров, Григор Паликаров, Чарлз Фаст (САЩ) и гр. Осъществила е премиерни изпълнения на творби от Оливие Месиан, Ерик Сати, Дариус Мило, Франсис Пуленк, Жермен Тайфер, Албер Русел, Александър Цемлински, Дитер Кауфман и гр. Реализирала е звукозаписи в БНР – София и РТВЦ – Пловдив.

Научната дейност на Малина Малинова е свързана с теоретични изследвания, засягащи проблемите на клавирната интерпретация. През 2023 г. защитава дисертационен труд на тема „Темата на мистичната любов в клавирния цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“ от Оливие Месиан.

Доц. д-р Малина Малинова е удостоена с наградата „Златна лира“ на СБМТД за високи художествено-творчески постижения.