

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Музикална педагогика“
Катедра „Пиано и акордеон“

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за придобиване на образователна и
научна степен „Доктор“

на тема:

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

Професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство
Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Малина Любенова Малинова

Научен ръководител: проф. д-р Юлиан Куюмджиев

Пловдив, 2023 год.

Дисертационният труд е в обем от 222 страници. Състои се от: увод, три глави, заключение, приноси, библиография, 2 приложения и 4 авторски публикации, свързани с дисертацията. Текстът съдържа 34 нотни примера, 17 таблици и 2 фигури. Списъкът на използваната литература включва 86 източника, от които 28 на кирилица, 39 на латиница и 19 интернет източници.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита от Катедра „Пиано и акордеон“ към Факултет „Музикална педагогика“ на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив на заседание на катедрата, състояло се на 13.06.2023 г. За защитата е гласувано научно жури в състав: външна квота – проф. д-р Филип Павлов д.н. към ЮЗУ „Неофит Рилски“ - Благоевград, проф. д-р Евгения Симеонова към НМА „Проф. Панчо Владигеров“ – София, проф. д-р Иванка Влаева към ЮЗУ „Неофит Рилски“ и вътрешна квота – проф. д-р Тони Шекерджиева – Новак, ректор на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив и проф. д-р Людмил Петков, декан на Факултет „Музикална педагогика“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

Публичната защита ще се проведе на 2023 г. от часа в зала на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, ул. „Тодор Самодумов“, № 2, Пловдив.

Материалите по защитата са депозираны в библиотеката на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

Съдържание

УВОД.....	4
ГЛАВА I НАЧАЛОТО НА ВРЕМЕТО	9
1. ДЕТСТВО.....	9
2. ПАРИЖ. В КОНСЕРВАТОРИЯТА	10
3. ЦЪРКВАТА <i>LA SAINT TRINITE</i> . „МЛАДА ФРАНЦИЯ”	11
4. ВОЙНАТА. В ПЛЕН.....	11
5. ОСВОБОЖДЕНИЕ. „СЛУЧАЯТ МЕСИАН”	12
ГЛАВА II СВЕТЛИНАТА НА ВЯРАТА	13
1. ТЕОЛОГИЯ НА НАДЕЖДАТА.....	13
2. ТАЙНСТВЕНОТО ОЧАРОВАНИЕ НА (НЕ)ВЪЗМОЖНОСТИТЕ. ТРАКТАТ „ТЕХНИКА НА МОЯ МУЗИКАЛЕН ЕЗИК”.....	15
3. „ВЕЧНАТА МУЗИКА НА ДЪГАТА”: ФЕНОМЕНЪТ СИНЕСТЕЗИЯ И НЕГОВОТО ПРОЯВЛЕНИЕ ПРИ ОЛИВИЕ МЕСИАН.....	16
ГЛАВА III ПРЕД ОЛТАРА НА МИСТИЧНАТА ЛЮБОВ.....	17
1. СЕСИЛ СОВАЖ И ОЛИВИЕ МЕСИАН	17
2. МАРМИОН И МЕСИАН	18
3. НУМЕРОЛОГИЧНА СИМВОЛИКА.....	19
4. ТЕМАТИЧНО РАЗВИТИЕ.....	20
<i>ТЕМА НА БОГА</i>	20
„Погледна Отца” (№ 1).....	20
„Поглед на Сина към Сина” (№5).....	22
„Първото причастие на Дева Мария” (№ 11)	23
„Целувката на Младенеца-Иисус” (№15)	25
<i>ТЕМА НА ЗВЕЗДАТА И КРЪСТА</i>	27
"Поглед на звездата" (№ 2).....	27
"Поглед на Кръста" (№ 7).....	29
<i>ТЕМА НА АКОРДИТЕ</i>	30
„Поглед на Ангелите” (№ 14)	30
„Рождество” (№13).....	31

„Поглед на тишината” (№ 17)	32
<i>ТЕМА НА МИСТИЧНАТА ЛЮБОВ</i>	33
„От Него всичко е създадено” (№ 6)	33
„Поглед на Духа на радостта” (№ 10).....	36
„Аз спя, но моето сърце бди” (№ 19).....	38
„Поглед на Църквата на любовта” (№ 20)	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	49
Приноси.....	53
Библиография	54
Авторски публикации.....	55

УВОД

Необходими са смирение и преклонение, за да бъде откритата 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 върху 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.

Монументалният клавирен цикъл от 20 духовни медитации „Двадесет погледа върху 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): “Повече от всички мои произведения аз търсех тук езика на **мистичната любов** (курсивът мой – М.М.), който е многостранен: едновременно силен и нежен, понякога брутален, с многоцветни структури.” [Messiaen, 1947, preface]

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 XX век. Книгата на ирландския монах-бenedиктинец „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 дверите на смъртта: „Това без съмнение, е най-възвишеният, най-естественият и може би единственият аспект на моето творчество, за който не бих съжалявал дори в часа на моята смърт”. [Самюел, 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. 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’Etoile et la Croix, le Thème d’accords*). Ако проследим нотния текст, ще установим, че композиторът обозначава всяка поява на *Тема на любовта* (*le Thème d’amour*) в Погледи № 6 „От Него всичко е създадено”, № 19 „Аз спя, но моето сърце бди” и № 20 „Поглед на Църквата на любовта”. Но никъде в авторовите 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” и *Тема на радостта* от Поглед № 10 „Поглед на Духа на радостта”.

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 *EMI*. Макар и да не включват пълните анализи, направени 15 години по-рано, авторовите 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 Иисус от Оливие Месиан” 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 авторовата 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 Месиан 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. Според нея, Бог съществува в Троица: Бог Отец, Бог Слово (Логосът, воплътен се в Иисус Христос) и Бог Свети Дух. (https://bg.wikipedia.org/wiki/Света_Троица) 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.

Предмет на настоящото изследване е *Тема на мистичната любов* в клавирния цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Иисус”, разгледана в контекста на останалите основни теми и тяхното взаимодействие.

Обект на изследването е клавирния цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Иисус” с акцент върху частите, които представят основните теми: *Тема на Бога* (Погледи № 1, 5, 11, 15), *Тема на мистичната любов* (Погледи № 6, 10, 19, 20), *Тема на Звездата и Кръста* (Погледи № 2, 7), *Тема на акордите* (Погледи № 13, 14, 17).

Цел на труда е да фокусира вниманието върху Мистичната любов като фундаментален аспект в теологичната концепция на Месиан.

Така поставената цел предполага решаването на следните ключови **задачи**:

- Да се проследи творческата еволюция в ранния етап от кариерата на О. Месиан, която кулминира в двата колосални шедевъра „Три малки литургии на Божественото присъствие” и „Двадесет погледа към Младенеца Исус”.
- Да се разгледа теологичната концепция на Месиан, която синтезира идеите на Св. Тома Аквински в неговия труд „Сума на Теологията” и тези на Дом Колумба Мармион в книгата му „Христос в неговите тайнства”.
- Да се потърси ключ към тайнствения език на Мистичната любов в странното „очарование на невъзможностите” – магическата формула на Месиановата композиционна техника.
- Да се анализират онези Погледи, които представят основните теми на цикъла.
- Да се изследва композиционната структура на цикъла, в която всяка пета част се отнася до едно от Лицата на Божествената Троица: Погледи № 1 „Поглед на Отца”, № 5 „Поглед на Сина към Сина”, № 10 „Поглед на Духа на радостта, № 15 „Целувката на Младенеца Исус”, № 20 „Поглед на Църквата на любовта”.
- Да се разкрие взаимовръзката на *Тема на Мистичната любов* с *Тема на Бога* и нейната трансформация като основна тема на цикъла „Двадесет погледа към Младенеца Исус”.

Използвани са изследователските **методи**: проучване, сравнение, анализ и синтез. Интеграцията на музикалния **анализ** с религиозния контекст на „Двадесет Погледа” 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”.

Иследването съдържа 222 страници, 34 нотни примери, 17 таблици, 2 фигури.

Структурата на труда е изградена от: Увод, 3 Глави, Заключение, Приноси, Библиография от 86 източника, 2 Приложения и 4 Авторски публикации, свързани с дисертацията.

В **Увода** се обосновава изборът на темата, характеризира се значимостта на проблема, посочва се актуалността на изследването и мотивацията за неговото написване, формулира се изследователската хипотеза, определят се целта и задачите, изследователският инструментариум и структурата на труда.

Биографичната **Първа глава** „Началото на времето” се фокусира върху ранния етап от живота и професионалната кариера на Месиан до 1944 г. – годината, в която е създаден клавирият цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Исус”. Тя въвежда в културния, историческия и музикален контекст, предопределящ появата на тази творба.

Втора глава „Светлината на вярата” разглежда: религиозната концепция на Месиан, повлияна от теолозите на римо-католическата доктрина Свети Тома Аквински и Дом Колумба Мармион; философско-естетическата и технологично-композиционна концепция на Месиан, представени в ранния му трактат „Техника на моя музикален език” (1944); синестетичната дарба на композитора и вграждането на „божествената дъга” в неговия уникален музикален език.

Трета глава „Пред олтара на Мистичната любов” разкрива основните източници на вдъхновение за написването на клавирият цикъл „Двадесет погледа...”: 20 поеми от стихосбирката „Разцъфваща душа” на поетесата Сесил Соваж (майка на Оливие Месиан) и книгата „Христос в неговите тайнства” на Дом Колумба Мармион (20 глави), както и нумерологичната символика при подредбата на 20-те Погледа. Следва анализ на четирите основни теми и на Погледите, през които те преминават: *Тема на Бога* (Погледи № 1, 5, 11, 15)*; *Тема на Звездата и Кръста* (Погледи № 2 и 7); *Тема на акордите* (Погледи № 14, 13, 17) **; *Тема на мистичната любов* (Погледи № 6, 10, 19, 20).

Заклучението потвърждава тезата за основната *Тема на мистичната любов* като фундаментален принцип при изграждане на теологичната концепция в клавирият цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Исус”.

* *Тема на Бога* в Погледи № 6, 10 и 20 е разгледана във взаимодействието ѝ с *Тема на любовта* в същите части.

** Поради характерната особеност на *Тема на акордите*, която преминава през повечето от частите на цикъла, тук са разгледани само нейните най-знакови прояви. Това обяснява частичния анализ на Погледи № 13 и 17, който се ограничава само до тази тема. Поглед № 14 предшества Поглед № 13, тъй като в № 14 *Тема на акордите* се появява за първи път в своята оригинална форма така, както е представена в програмните бележки на Месиан към партитурата.

ГЛАВА I

НАЧАЛОТО НА ВРЕМЕТО

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**^{*} - спасител, чиято светлина ще озари страдащото човечество, като го изтръгне от бездната на ада.

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**, но композиторът вероятно е придавал особено значение на този биографичен детайл, защото грижливо го подчертава в свое интервю:

„*De Canyons aux étoiles*” („От каньоните към звездите”) ще бъде изпълнено отново точно на 10 декември 1978г., 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 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 1883г. – 26 август 1927 г.) е дъщеря на преподавател по история в лицей на град Дин. Пиер е неудържимо привлечен от сложната личност на Сесил, от нейната болезнена чувствителност и трогателна меланхолия. На 8 септември 1907 г. двамата сключват брак. В деня след годишнината от сватбата им Пиер открива първата поема на Сесил от нейния бъдещ сборник *L'âme*

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

** Регистърът за ражданията на гр. Авињон удостоверява, че композиторът е роден в 23 ч.

en bourgeois („Разцъфтяваща душа”). Тази стихосбирка майката на Оливие пише по време на своята бременност с него. Очаквайки своето още неродено дете, тя мислено разговаря с него, като изразява своите смесени чувства на гордост и страх едновременно. За това, че адресира стиховете си към своя бъдещ син, Сесил Соваж не е имала никакво съмнение:

„Никой не ще узнае как синът, роден от мен

Ще ми даде усещането за земята и горите...”[<http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/sauvage-cecile>]

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:

„Страдам от една далечна музика, която не познавам.” [Broad, 2005, p. 67]

Години по-късно, в предговора към преиздадената през 1986г. *L'âme en bourgeois* („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 bourgeois* („Разцъфваща душа”) е моята най-ценна почетна титла, защото е написана за мен през 1908г., докато моята майка ме е очаквала...”. [Massip, 1996, p. 8]

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 7 години Оливие се научава да свири съвсем сам и композира първата си клавирна пиеса.

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]

2. ПАРИЖ. В КОНСЕРВАТОРИЯТА (1919 - 1929)

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.

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. В този период Месиан открива трактата *Samgita – ratnâkara* („Океан на музиката”) - каталог на 120 *déçî – tâlas* (*déçî* – провинциален; *tâlas* - ритъм), събрани през XIII в. от н.е. от индийския теоретик *Cârngadeva* (Шарнгадева).

3. ЦЪРКВАТА *LA SAINTE TRINITE*. „МЛАДА ФРАНЦИЯ” (1930 - 1939)

На 14 септември 1931 г. Месиан е назначен в *La S-te Trinité* и става най-младият титуляр в историята на Френската органова школа. Настъпва решителен поврат в творческата кариера на Месиан, изпълнен с постоянен и неизменен стремеж към религиозна духовност, към хармонично единение на музиката с религията, на изкуството с вярата.

Датата 3 юни 1936 г. се приема за рожден ден на групата *La Jeune France* („Млада Франция”). *Les Quatres* („Четворката”) млади композитори се провъзгласяват за членове на ново музикално сдружение. На тази дата се състои първият им концерт, по време на който е разпространен Манифест на групата: „Приятелска група от четирима френски композитори: Ив Бодрие, Даниел-Лезюр, Андре Жоливе и Оливие Месиан - *La Jeune France* възстановява името, което някога Берлиоз прослави...”[Hill, 2008, pp. 91-92] 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.

4. ВОЙНАТА. В ПЛЕН (1939 - 1942)

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 намира сили да устои в своето единствено убежище – музиката. Срещата на Месиан с трима музиканти в лагера е съдбовна. Това са цигуларят Етиен Паские, виолончелистът Анри Аюка и кларнетистът Жан льо Булер. За тях композиторът написва осемчастния *Quatuor pour la fin du Temps* („Квартет за края на времето”), чиято премиера се състои при нечовешки условия на 15 януари 1941 г. Тъкмо в партитурата на Квартета Месиан за първи път дава писмени указания за цвят „синьо –оранжево” -

във втора част *Vocalis 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]

5. ОСВОБОЖДЕНИЕ. „СЛУЧАЯТ МЕСИАН” (1941-1945)

През пролетта на 1941 г. Месиан е освободен по здравословни причини от смъртоносния капан на войната. 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 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, Мишел Реверди, Джордж Бенджамин, Мицуоки Хайакама и т.н.

Месиан е изключително впечатлен от „трансцеденталната” 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. 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* (20 погледа върху Младенеца Иисус) 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 композитория: *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* („Три малки литургии за Божественото присъствие”) за солиращо пиано, соло, челеста, вибрафон, барабани, дамски хор и струнен оркестър (1943 – 1944) и *Turangalila-Symphonie* („Симфония Турангалила”) за солиращо пиано и голям оркестър (1946-1949).

Месиан нарича *Trois petites Liturgies...* „моята най-добра партитура.”[Sholl, 2003, p. 241] Това религиозно произведение е предназначено за светско изпълнение в концертна зала. То 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 Париж) поставя начало на епичен скандал, който може да се сравни с далечните премиери на „Пелеас” и „Пролетно тайнство”.[Williams, 1978, p. 42] Композитора се оказва в епицентъра на ожесточено публично противопоставяне, известно като аферата „Le Cas Messiaen”. Злобната критика обвинява автора в богохулство и вулгаризация на свещения ритуал, във фалш и липса на вкус. Споровете постепенно затихват, след като някои от най-големите отрицатели преминават в лагера на привържениците.

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 Тоеска, посветени на *La Nativité* (Рождество) в радиопредаване на Радио Франс. Но вместо 12 къси пиеси, финалният резултат надхвърля многократно скромния замисъл на поета. Импозиционната 20-частна форма, която е без еквивалент в творчеството на композитора, надвишава по размери всичко, което той е писал някога. Завършен на 8 септември 1944 в току-що освободения Париж (25 август), цикълът „Двадесет Погледа към Младенеца Исус” носи ликуващата радост на свободата и триумфа, свързани с победния десант на генерал Дьо Гол по Шан-з-Елизе.[Simeon, 2006, p. 50] Творбата прозвучава в зала *Gaveau* на 26 март 1945 г., изсвирена от Ивон Лорио, а авторът представя своите коментари, които чете преди изпълнението на всяка от пиесата. Клавирният шедьовър „Двадесет Погледа към Младенеца Исус” поставя край на т.н. „религиозен период” в творчеството на Месиан. От 1945 г. теологичните заглавия изчезват задълго от страниците на неговия каталог.

ГЛАВА II

СВЕТЛИНАТА НА ВЯРАТА

ТЕОЛОГИЯ НА НАДЕЖДАТА

Оливие Месиан е дълбоко и искрено вяращ 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] Композиторът 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.

Месиан избира за свой богословски авторитет **Св. Тома Аквински** и неговия труд *Summa Theologica* („Сума на теологията”). Тома от Аквино (1224-1274) се смята за един от най-великите теолози в историята и един от тридесет и тримата учители на църквата. Неговото произведение *Summa Theologica* се превръща в най-авторитетния теологичен труд на Католическата църква. 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. За неотомиста Месиан Бог присъства навсякъде и във всяко нещо, като прониква в неговата сърцевина.

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 ХХ век. Книгата на Мармион *Le Crist dans ses Mistères* (“Христос в неговите тайнства”) става фундаментална опора, върху която Месиан изгражда своята собствена „Теология на надеждата”. Мармион дава следната дефиниция на вярата: „Тя е тайнственото участие в познанието, което **Бог** има за себе си. (...) Отец в своето себепознание създаде от вечността **Син**, еднакъв и равен на него ...” [Marmion, 1922, p. 287-288]

В божественото себепознание **Светият Дух** е субстанционалната любов на Отца към Сина. „ ... 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]

1. ТАЙНСТВЕНОТО ОЧАРОВАНИЕ НА (НЕ)ВЪЗМОЖНОСТИТЕ (ТРАКТАТ „ТЕХНИКА НА МОЯ МУЗИКАЛЕН ЕЗИК”)

Своята философско - естетическа и музикално-технологическа 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 Ритъма, за Цвета и за 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 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 възвишени чувства (и особено – най-възвишените 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.

Във II-ра глава, озаглавена *Râgavardhana* (индийски ритъм № 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. **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] **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]

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]

В трети раздел на TMLM той говори за създадената от него **система от 7 лада с ограничена транспозиция**. 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). Над всичко 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”: „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]

2. „ВЕЧНАТА МУЗИКА НА ДЪГАТА”: ФЕНОМЕНЪТ СИНЕСТЕЗИЯ И НЕГОВОТО ПРОЯВЛЕНИЕ ПРИ ОЛИВИЕ МЕСИАН

Известно е, че О. Месиан притежава загадъчната дарба на синестет – свръхестествена способност да вижда цвета на музиката. Композиторият осъзнава, че за него музиката е цветна, когато е на около 11 години. Първото си духовно посвещение 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 композиторият 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.”[Самюелъ, 1968, стр. 9]

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 (графемите) с цвят, думи с вкусови усещания, звук с тактилни усещания и т.н.[Желязов, 2012, стр. 163]

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. Може би именно тук 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]

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. Но най-висшата форма на сакрална музика за Месиан е т.н. цветна музика, която: „... прави това, което правят и средновековните витражи – розетки: тя ни дава заслепяващо възхищение”. [Месиан, 1999, стр. 233-234]

ГЛАВА III

ПРЕД ОЛТАРА НА МИСТИЧНАТА ЛЮБОВ

1. СЕСИЛ СОВАЖ И ОЛИВИЕ МЕСИАН

Трябва да се обърне особено внимание на творбата, съдбовно белязала живота на Месиан. 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.

О, ти, когото боязливо галя в пъпка от памук,
мъничка **разцъфваща душа**, привързана към моя цвят.

От късче на сърцето ми аз правя твоето. [<http://www.unjourunpoeme.fr>]

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

2. МАРМИОН И МЕСИАН

Ако сравним внимателно авторовите ремарки на Месиан в увода на „Двадесет погледа...” 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. „Христос в неговите тайнства” на Мармион съдържа увод от две встъпителни лекции („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 встъпителни лекции, 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 Месията. Клавирният цикъл „Двадесет погледа_към Младенеца Иисус” 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]

В седма глава на „Христос в Неговите тайнства” е казано следното: „Небесният Отец сега съзерцава своя вълпътен 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: *Diligite me Pater*. (Отец ме обича.) Какво съзерцание и каква любов!” [Marmion, 1922, p. 139] Месиан поставя съзерцанието на Бог на първо място в №1 „Поглед на Отца”, а под него стои цитат от Евангелието на Матей (3:17): ”Този е Моят възлюблен Син, в който е цялото Ми благоволение...” [Библия, 2008, стр. 1997]

Едно от най-важните 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

Във II том на „*Traité de Rythme, de Couleure et d’Ornithologie*” (IV глава) Месиан подчертава, че номерата на отделните пиеси са подредени по причини от символичен характер.[Messiaen, 1995, p. 438]

Съвсем закономерно клавирият цикъл започва с „Поглед на Отца” (№1). Числото **1** става символ на Божественото единство, на Бога – Творец, Създател на всичко, както и на Църквата.

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. Композитора 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]

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 Иисус” всеки 5-ти от Погледите е посветен на едно от трите

лица на „Божествения образ”. 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. Композиторът 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]

Числото **6** символизира 6-те дни на Сътворението (Поглед № 6 „От Него всичко е създадено”). В коментарите към „Двадесет Погледа към Младенеца Иисус” този сюжет е последен и нумерологичният анализ завършва с числото 12 (2×6) - символ на Божествената творческа сила (№ 12 „Всемогъщото Слово”).

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.

4. ТЕМАТИЧНО РАЗВИТИЕ

Двучасовият клавирен цикъл „Двадесет Погледа...” отправя 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.


ТЕМА НА БОГА (LE THÈME DE DIEU)

№ 1 „Поглед на Отца” (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. Пиесата има спокоен и величествен

характер. Статиката на *Extremement 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 II¹* – 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.



Темата е съставена от 5 акорда, разположени върху *Tonica* на *Fis dur* (т. 1-2). Нейният ритъм от 8 осмини е ритъм №51 Виджайя (*Vijaya*) в Таблицата от 120 *deçî-tâlas* на Шанградева и в превод означава „победа”. *Vijaya* е необратим ритъм, чиято основна форма е  (8 матри = 8 осмини). Месиан интерпретира символичното значение на този ритъм: „движение на почтително приветствие”. [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-cis²-ais*. Мелодичната кулминация *cis* (V степен) съвпада с централната ос на необратимия ритъм „Виджайя” (акорд T64). Тази интонация сякаш подчертава „молитвения” жест на дланите според символиката на *tâla* № 51. Хармонично темата е оформена в поредица от 3 различни акорда, споделящи общ мелодичен тон *ais* (*Fis dur* б *a moll*6, *Dis dur*). *Тема на Бога* е дублирана в 3 фактурни слоя, които са разположени на 3 петолия. 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 дублира мелодичната терцова (3) интонация *ais-cis²-ais* с монотонно движение, чиято отмереност има хипнотичен ефект. Темата преминава през трите (3) транспозиции на *Mode II*: *Mode II¹* (т. 1 - 2), *Mode II²* (т. 3 - 4), *Mode II³* (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.

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

№5 „Поглед на Сина към Сина” (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 половини ноти в неговата вариация (в № 5). Тази част разбулва мистерията на Второто лице в Светата Троица, сега осветяваща Лица на Сина с неговата двойствена природа: Исус като Божественото слово, който съзерцава 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.

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 *luminieux 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. Тяхната диференциация е важна за Месиан, тъй като те олицетворяват двата аспекта на Исус. Сливането на Божественото и земното начало в едно единно цяло е символично изразено чрез свързването им в ритмичен канон с помощта на добавена точка. Всяка поява на *Тема на Бога* е съпоставена с комплекс от двугласен ритмичен канон, върху верига от 3 *deçî-tâlas: ragavardhana – candrakâla – lakskmiça*. Ритъмът на средния глас е същият като този на горния, но всички стойности са удължени с точка. В тази едновременност на 3 различни ритмични структури се добавя и една синхронност на 3 различни цветове.

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*³, чийто цвят е “прозрачно-жълта сяра с лилави отражения, преливащи в нюанси от пруско синьо и мораво кафяво”; средният глас в *Mode IV*⁴ „напомня цветовете на петуния: тъмно виолетово, бяло с виолетови и пурпурно-виолетови шарки”; *Mode II* с преобладаване на синьо -

виолетово е за темата в ниския глас. 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”.[Stephense, 2007, p. 51]

Постоянното взаимодействие между модални цветове, напластени върху тематичния модел, разширява неговия хармоничен диапазон подобно на светлинната магия, с която един калейдоскоп трансформира първоначалния образ.

№ 11 „Първото причастие на Дева Мария” (*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 съзерцава 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 непосредственото присъствие на самия Бог.

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 съзерцание 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 II² (B dur)*, с изключение на акомпаниращите фигурации в т. 1,3,5 и 9, които са в *Mode IV²*. Лева 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. 470] Други по-бавни, орнаментално извиващи се двугласни фигурации (т. 2 и 4) звучат паралелно като две флейти със съвършения звън на „две кристални 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). Горният глас на този лайтмотив има тематично родство с грегорианското песнопение *Introit* – въведение към утринна меса на Рождество. Неговият старозаветен текст е от книгата на пророк Исая 9:6: *Puer natus est nobis* (Младенец ни се роди). 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*³, епизодът завършва с интересен тембров ефект – висок резонанс от бърз пасаж в *C dur - Fis dur* и нисък резонанс от клъстер върху тона *a* (т.20). В *ppp* тази сюрреалистична 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.

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*²).

Горният глас на *Magnificat* трансформира мелодичният рисунок на темата от „Дева Мария и Младенеца”, като запазва явното интонационно сходство с *Puer natus est nobis*. Акордова фигура, взета от заключителната каденца на *Magnificat* (т. 34) 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. 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 арпежирани 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 свършеният покой на кодата.

№15 „Целувката на Младенеца-Иисус” (Le baiser de l’Enfant-Jésus)

Целувката на Младенеца Иисус” (№15) е едно от най-прекрасните творения, написани от ръката на Месиан. Една мистична поема на светлината в „Градината на любовния сън” (*Jardin au sommeil d’Amour*), като този в по-късната 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, това е трета голяма серия вариации по *Тема на Бога*, като тук тя е в трактовката на приспивна песен.

Началният дял (А), озаглавен *Le someil* („Сънят”) започва с реминесценция 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 двутактови фрази (т. 1-52). 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: Т-D, Т-S, Т-D.

В края на Първи дял (т. 40-62) темата е варирана с ефирни декорации от тридесетивторинови гамовидни пасажи, 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. 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 X 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. 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 дълговидните „пърхащи“ вибрации над темата в лява ръка наподобяват махове на ангелски крила (т. 67-69). В Четвърта вариация самата тема се разтваря в шестнадесетиновото 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*.

Следващият епизод (*Presque vif, avec passion*, стр. 115, т. 79-94) *Les bras tendus vers l'amour...* („Ръцете, протегнати към любовта...“) започва с хроматично движение, което се издига на вълни в три фази (от 6, 5 и 5 такта). 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 (С) *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 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.

Следва кода, базирана изцяло върху *Тема на Бога* (*Très modéré*, стр. 119, т. 119), която е озаглавена *L'ombre du baiser* („Сянката на целувката“). Тя балансира формата на пиесата, като ѝ придава структурна елегантност чрез въвеждане на варирана реприза (на дял А).

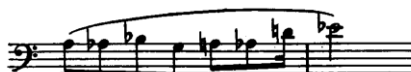
ТЕМА НА ЗВЕЗДАТА И КРЪСТА **(LE THÈME DE L'ÉTOILE ET DE LA CROIX)**

Макар и не толкова доминираща като *Тема на Бога*, *Тема на Звездата и Кръста* има съществена роля за изясняване на теологичната концепция в 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 Разпятието 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 Влъхви – мъдреците от Изтока, озарени от вътрешно просветление за величието на Божествения промисъл.

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*).

THÈME DE L'ÉTOILE ET DE LA CROIX :



№ 2 „Поглед на Звездата” (Regard de l'étoile)

„Поглед на Звездата” (№ 2) започва с 5-тактово встъпление – ярка демонстрация на звукописното майсторство, с което Месиан рисува своите поетични видения. Грите 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*². 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*², като го

трансформират в 12-тонов комплекс на хроматичната гама. 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* $\flat +4$ (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 (обертонен ефект).

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 VII³)*. [Rogosin, 1996, p. 57]

След първото провеждане на *Тема на Звездата и Кръста* (т. 18-22) следва буквална реприза на 5-тактовия встъпителен дял (т. 35-39). 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 11-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. 23-35). 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. Следва буквална реприза на интродукцията.

Кратката кода в последните два такта на пиесата провежда последната фраза от *Темата на Звездата и Кръста*. В нейния край е добавен съвсем нов тематичен фрагмент. Това е мотив *Noël* (“Рождество”) в *ppp* по тоновете на *Mode I* (целотонова гама), който се появява тук за първи път и символизира „раждането на Този, който е вечен”. [Messiaen, 1995, p. 460]

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.

№ 7 „Поглед на Кръста” (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). 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). 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.

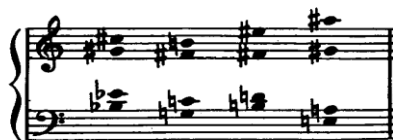
В кодата настъпва нова, финална трансформация на *Тема на Звездата и Кръста*: последният мотив (в шестнадесетинова диминуция) звучи императивно, „оголен” до октавов унисон, който удвоява двугласната монодия до четириглас. Мотивът се трансформира в 7 равни шестнадесетини ноти и се разраства на дължина до шест такта с мощна динамична вълна от *pp* до *ff*. Кодът 7 дублира №7 на „Поглед на Кръста” и подчертава символиката на свършеното 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.

ТЕМА НА АКОРДИТЕ (LE 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 изключително кратка и поставена в интензивно 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. 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).

THÈME D'ACCORDS :



***Тема на акордите* в „Поглед на Ангелите” (№ 14)**

За първи път в своята оригинална форма *Тема на акордите* се появява в началния дял (първа строфа) на Поглед № 14 (т. 5). Тя е представена в средния регистър с пълния си тонов състав, в синкопиран ритъм от две еднакви ритмични групи, съдържащи тридесетивторина и осмина нота с 2 точки: ♪ ♪..

Тази поява на темата контрастира на първите 4 такта от пиесата. Тя прекъсва една бравурна фигурация с въртеливо арпезовидно движение, изпълнявано с кръстосване на ръцете (по бели клавиши в дясната ръка, по черни – в лявата) (*Très vif*, стр. 98, т. 1-4). Чрез нея Месиан изобразява „пламтенето” на Ангелите, като цитира

Псалм 104:4 „Твоите служители са огнени пламъци.” (Това е Псалм 103:4 в Православния псалтир)

Следва музикално пресъздаване на фреската „Страшния съд” от Микеланджело в Сикстинската капела: „това са тези атлетични ангели с широко отворени от усилие очи, които надуват огромни медни тръби със звук на тромбони и тибетски рогове.” [Rogozin, 1996, p. 221] Над темата на тромбоните – мощните октави във *fff* в басовия регистър, се извисява истински „хаос от дъги”. Всички осминови ноти във високия регистър (т. 14-18, стр. 99) са заимствани от *Тема на акордите*. 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 Божии.” (Ап. Павел, Послание до евреите 1:6) [Библия, 2008, стр. 1472]

Тема на акордите в „Рождество” (№13)

Превъплъщението на *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. 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]

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 по 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 избира 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.

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”, което може да се преведе още като „дъга от трайности”. Сред *deçî – tâlas* „това е най-сложният и изтънчен ритъм, смесица от всички трайности на индийската ритмична нотация.”[Цареградская, 2002, стр. 52]

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)

Със своите рафинирани хармонии и цветови съчетания Поглед № 17 е една от най-мистериозните части в 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 III₄*, което е съпоставено с *ostinato* от 17 акорда (с точкувани стойности) на съпътстващия глас в *Mode IV₄*. Музиката „сякаш излиза от тишината така, както цветовете излизат от нощта”. [Rogozin, 1996, p. 222] Откриваме *Тема на акордите* в третия такт на първа строфа (*Bièn 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. Преходен дял (*Modéré, Presque vif, стр. 130, т. 37*) 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

*Хармонична литания – мелодичен фрагмент от два или няколко тона, повторени с различни хармонизации

обгръща другата, отразявайки цветовете ѝ. Двете обърнати една срещу друга дъги наслагват контрастни цветови комбинации, които Месиан възприема като вибриращата светлина, струяща от картините на поантилистите.

ТЕМА НА МИСТИЧНАТА ЛЮБОВ (LE THÈME DE L'AMOUR MYSTIQUE)

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-fis²*), низходяща кварта (*cis²*), при което септимата се разделя на две чисти кварта (*gis- cis², cis² - fis²*):



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). В Поглед № 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”.

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

Поглед № 6 се отнася до Сътворението на всичко – пространства, времена, звезди, планети – извършено от Бога или Словото (Божият Син, въплътил се в човек). Месиан се отнася със страхопочитание към този сюжет. 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...”[Rogozin, 1996, p. 215] Тя започва с едновременно провеждане на тема и контра- тема (*sujet et contre-sujet*). С термина контра-тема Месиан обозначава това,

което традиционно приемаме за запазено противосложение. Двете линии са ясно разграничени чрез лесно разпознаваеми музикални характеристики.

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.*

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, р. 449] Контра-темата в тридесетивторини ноти, проведена едновременно в двата крайни регистъра на клавиатурата във *fff* (т. 62, 64, 66, 68) представлява „електрони и фотони” (безкрайно малки величини). Тактовете, вмъкнати между тези провеждания (т. 63, 65, 67) символизират „звезди и галактики” (безкрайно големи величини).

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 символизират самия Бог, първият и последният, началото и краят на всички неща.

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 различни трансформации. 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

*Асиметрична експанзия – Процес на тонова трансформация, включващ възпроизвеждане на основен модел или елемент от него чрез постоянно транспониране (обикновено на полутон) по различни начини

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*. Дългото *stretto* 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).[Messiaen, 1947, partition]

Композиторът използва типичната за него техника на съпоставяне. *Тема на Бога* е смесена с тематичен сегмент, появил се за първи път на стр. 26 в I-ви дял на фугата (т. 23- 24), който включва концентрираната версия на *Тема на акордите*. Нейната ефирна вибрация 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).

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 тоналности оформят възходящ тритонусов акорд. На върха на небесната стълба възторженият мотив от *Тема на любовта* е повторен настойчиво три пъти. Последното провеждане с удължени нотни

стойности поставя „печат“ върху Божествения декрет, провъзгласяващ най-великото тайнство на Новия завет – съвършенството на Божествената любов.

След кратка пауза започва заключителният VI – ти дял на Поглед № 6 – двойна кода. В нея 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 (т. 43, т. 211).

№ 10 „Поглед на Духа на радостта“ (*Regard de l'Esprit de joie*)

Поглед № 10 е посветен на Третото Лице от Светата Троица, Светия Дух. Музиката на тази част е свързана с необикновеното тайнство на Петдесетница, празника на Светия Дух. 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-chantésque* (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. Темата на ориенталския танц представлява непрекъснати вариации върху седем 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, насечена от необуздани скандирания на акорди с ачакатури в противоположно движение във *forte*. Асиметричните невми очертават контура на грегорианската мелодия.

Във втори дял на Поглед № 10 за пръв път се явява *Тема на радостта* (*Modéré*, стр. 60, т. 33). Новият тематичен елемент 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*. 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).

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 е). В

неговия край (т. 54-59) с *crescendo do fortissimo* и *rallentando molto*, 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 рогове). 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.

Тема на любовта *comme un air de chasse*:



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 *dhenkî* (индийски *deçî-tâla № 58*), който е еквивалентен на Критски ритъм.

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 акомпанирана с мотив от пет шестадесетини 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 струпания във *fff*, обхващащи цялата клавиатура. [Messiaen, 1995, p. 467- 469] Особен динамичен ефект постига т.н. „движение във ветрило”: гигантски размах на ръцете, отдалечаващи се рязко в двата крайни регистъра на фактурата от динамика *fff* към *mf*, наподобяващо разтваряне на ножица. Следващата нова звукова вълна в *crescendo* до *fff* е съчетана с обратно движение на акордова маса, струпаща 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 четири-тактова 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.

Репризата на „Ориенталския танц“ (VI дял) искри „преродена“ 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. Кодата (*Très lent*, стр. 75, т. 217) започва с *Тема на радостта*, чиито последен призив звучи победоносно като камбанен звън в основната тоналност на цикъла (*Fis dur*). Последната фраза е запазена за *Тема на любовта* (*Bien modéré*, стр. 76, т. 229), акомпанирана от възходящи квинти по белите клавиши в лява ръка. Бързият финален арпеж, разпределен между двете 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.

№ 19 „Аз спя, но моето сърце бди“ (*Je dors, mais mon Coeur veille*)

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. Християнските тълкуватели на Библията я свързват с универсалната любов на Иисус Христос към църквата и към всяка индивидуална душа в нея. Във

фокуса на религиозното въображение е мистичния 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 играе важна роля. Той отказва да разкрие тайнството на любовната поема, в която „музиката може да говори повече от думите.”[Rogosin, 1996, p. 223]

Интродукцията на пиесата (дял А) представлява период, построен изцяло върху съвършен акорд* на тоналност *Fis dur* (*Lent*, т. 1-8) Акордовото движение удължава тониката (Т 6/4) 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.

Чувственото очарование на I-ва тема в дял В (*Un peu lent*, т. 9) прокарва мост към другата мистична поема на цикъла, Поглед № 15 „Целувката на Младенеца Иисус”, 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). 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.

Следва голям централен дял (дял С), посветен на „песента на любовта” (*Un peu plus vif*, стр. 153, т. 24). Това е експозиция на *Тема на мистичната любов*, която за пръв 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, fis², cis²* (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

* съвършен акорд (*accord parfait*) – френски термин, означаващ консонантно съзвучие

*es*², който се връща обратно до началния тон *b* на темата:

Тема на мистичната любов (дълга форма):



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^s)* и динамика *pp* е маркирана като *berceur* (приспивна песен) от Месиан. Тя каденцира в доминантовата тоналност *Ais dur (Mode II²)*, 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, хармонизирана във *Fis dur (Très modéré, т. 44)*. След изящен прелом в динамика *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*). Хибридна форма добавя два нови шестнадесетинови акорда с мелодична линия *ais-gis*. Ефирният септимов скок е хармонизиран от „съвършения акорд на Божествената любов” – *Fis 6/4 + 6* (кварт-секстакорд с добавена секста). 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 dur* + 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).

Във варираната реприза (дял В1) *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 А1 (*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 *pppp*.

№ 20 „Поглед на Църквата на любовта” (Regard de l’Eglise d’amour)

„Поглед на Църквата на любовта” 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 любовта. 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, p. 492], т.е. с една съвършена безусловна любов!

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).

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. 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 обградена от тематичния елемент *en gerb 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.

Атоналният „мрак” е пронизан от тоналната „експлозия” на *Тема на Бога в Mode II³* (*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 същата тоналност и регистър, но фразата ѝ е варирана. Началният акорд е повторен 8 пъти и така анакрузата* е удължена до 10 шестнадесетина ноти, групирани по следния начин: 2+3+3+2. Заключителният акорд също е удължен до цяла нота, хармонизиран с

* Анакруза (гр. *anakrousis*) – метрично слаба подготовка от срички или ноти (в поезията и музиката), която предхожда метричен акцент в комбинацията: подготовка – акцент – заключение

„тембров резонанс”, включващ *acciaccatura* във високия регистър и *tam-tam* в ниския. Следва дълъг преход върху тематичния елемент „*spirales d'angoisse*”, който съпоставя мелодични пермутации* в крайния висок регистър и асиметрична експанзия в крайния нисък регистър (*Vif*, стр. 158, т. 9 – 16). 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 II²* (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-мощен от предишния, с добавен вътрешен хроматизиран глас и транспониран с полутон на горе, стига до *Тема на Бога* в тоналност *F dur (Presque lent*, стр. 161, т. 27 – 30).

Ако Поглед № 19 „Аз спя, но моето сърце бди” представлява голяма 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.

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 „летящия” арпез върху D4з, който се изстрелва като празничен фойерверк на височина от три октави (т. 31).

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 D4з. Възходящата траектория на движението олицетворява стремежа към

* Пермутация - прегрупиране на комбинация от музикални елементи в различна последователност

духовно възнесение, а финалните каденци върху D43 – порив към върховната трансцедентност 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 блещат като скъпоценни камъни във високия регистър.[Messiaen, 1995, р. 497] Първите два акорда са от 2 чисти квартали, 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 квартали, 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 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 и е хармонизирана в септакорди, чийто звукоред дава *Mode II*³. В същото време акордова педална група в дясна ръка, движеща се във възходяща посока дава *Mode III*³ (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*.

Тема на мистичната любов в Поглед № 20



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* (D43) и *As dur* (D43). Третата фраза на втора строфа транспонира темата с полутон нагоре в *G dur* (D43). В четвъртата фраза началният мотив започва в същата тоналност, след което е повторен на полутон по-високо и така темата модулира *H dur* (D43) (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*³. 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] 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 D7 (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.

Вълнообразната крива на тоналното движение, през което преминава *Тема на мистичната любов* (всички тоналности са мажорни), преминава през 2 фази с постоянно разширяващи се амплитуди. Нейната траектория 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 grebe rapid*. 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, p. 499] Мощният прилив отново подготвя завръщането на *Тема на Бога*, но сега 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, терздецима, кварталдецима. 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). Винаги върху доминантов педал (*cis* в октави) следват: *Тема на акордите* (т. 118-119); акорд на резонанса и неговите обръщания (в *Mode III²*, *Mode III³*, *Mode III⁴*, *Mode III¹*) върху общ басов тон *cis*, предизвикващ витражен ефект (т. 122-125); акорд на доминанта в различни обръщания и транспозиции, които удължават витражната феерия (т. 126-128).

От *Très modéré* (т. 143, стр. 171 до т. 160, стр. 172) започва интензивно и продължително движение в *crescendo* от *p* до *fff*. От т. 150 се появяват акорди между два тона *cis* (*cis¹* в лява ръка и *cis³* 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 клъстери: 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, p. 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.

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. *Тема на Бога* е провъзгласена тържествено с ослепителната аура на *Fis dur* в своята пълна форма, която дублира структурата на Поглед № 1 (стр. 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 *acciaccatura* 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. Изпълненият с жизнерадостно оживление четиритактов комплекс в птичи стил, с който завършва всеки период на *Тема на Бога* в Експозицията, замества неутрално и дистанцирано звучащия елемент от октави *cis* в „Поглед на Отца” (№ 1) (стр. 3, т. 8).

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.

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 TSDT₆ + 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 *climacis 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 (Т₆+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.

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*. Основният ритъм на темата е видоизменен чрез удължаване на анакрузата с 3 шестнадесетини ноти. 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 б – 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*.

Следва машабна 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*. Във френетично звучащата кулминация се явява „Акорд на Дебюси“ (т. 209), 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 h³ 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 умиротворяване.

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, p. 508], базиран изцяло върху съвършената хармония на *Fis dur*₆+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. 216 – 217). Двете основни теми на цикъла се сливат във върховен порив към финалната кулминация: последният възходящ скок към тон dis^3 - секстовият тон на съвършения акорд Т6+6. Съпоставени една на друга в неземната хармония на вечното блаженство, те образуват хибридна форма, олицетворяваща състоянието на върховен екстаз, което Месиан изразява с думите: „Цялата страст на нашите обятия около Невидимия...”[Messiaen, 1995, p. 492]

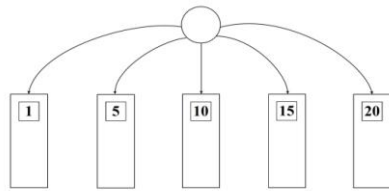
Финалното провеждане на *Тема на Бога* в аугментация звучи победоносно, провъзгласена с тържествени фанфари във *fff* (т. 217- 219). Нейната форма е представена в акордови обръщания на първоначалния модел, с разместване на първите два акорда на основната тема и добавяне на допълнителни тонове в акорди №3 и №4. В акордовия блок са „вградени” тоновете на основната тема $ais - ais - ais - cis^2$, но мелодичната и басовата линия остават неизменно върху терцовия тон на темата ais , утвърждавайки съвършения акорд на $Fis\ dur+6$ (dis). Върху финалния акорд на Божествената любов черен кос изпраща за последен път Божественото послание за вечна радост.

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 Исус Христос.

Структурна организация на „Двадесет погледа към Младенеца Исус“



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“) е структурната ос на ниво цикъл (цяло), то закономерно възниква въпросът: какво стои в центъра 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 идея в композиционния замисъл на Месиан.

С основание може да се потвърди тезата, че *Тема на мистичната любов* е основна циклична тема в цикъла „Двадесет погледа към Младенеца Исус“. 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. Богът Отец съзерцава в радостно блаженство своята свършена 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“[Marmion, 1922, р. 72], защото само Бог може да разпознае Бога.

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 възплътеното 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*. Наименована за първи път в партитурата, *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, пресъздавайки великото тайнство на първото дихание – диханието на Любовта. В първия ден на своето съзидание цялото творение започва да диша, преобразено от мистериата на Безначалната Любов.

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]

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*). Неистовият порив на енергичния ритъм, внезапно прекъсван от масивни акордови каскади по цялата клавиатура, илюстрират пламенната стихийност и вихреното изливане на потоците Божествена благодат.

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. 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 възлюблен. Нетленната музика на Вечната песен разтваря скрития в сърцето извор на блаженството.

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] 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]

В Светата Троица Светият Дух е безначалната любов, която свързва Отца и Сина. 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 въплътеният Бог, видимо проявление на невидимия Бог Отец. *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 Агнеца 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.

ПРИНОСИ

1. За първи път в България е осъществено теоретично изследване, свързано с живота и творчеството на Оливие Месиан в религиозно-философски контекст.
2. Предлага се научно-обосновано обяснение на феномена „синестезия” и особеностите на неговата проява в механизмите на творческия процес при Месиан.
3. Това е първото изследване на клавирния цикъл „Двадесет погледа към Младенеца Иисус“ с фокус върху *Тема на мистичната любов*, която символизира Третото Лице на Светата Троица – Светия Дух.
4. Направен е опит да се интегрира музикалният тематизъм на цикъла и неговата теологична интерпретация с духовните проповеди на Дом Колумба Мармион в „Христос в неговите тайнства”.
5. Представени са интерпретационни анализи на Погледите, през които преминават четирите основни теми на цикъла: *Тема на Бога*, *Тема на Звездата и Кръста*, *Тема на акордите* и *Тема на мистичната любов*.
6. Аргументирано се изяснява функцията на *Тема на мистичната любов* като основна тема чрез проследяване на нейното развитие от „зачатъчна” форма в „тъканта” на *Тема на Бога* (в № 1), през кратката форма като *Тема на любовта* (в № 6), нейната трансформация *comme un air de chasse*, която условно определям като „Тема на лова” (в № 10), до пълната форма като *Тема на мистичната любов* (в № 19) и нейния триумф в № 20, кулминиращ като „хибридна” форма във финалния синтез – единение с *Тема на Бога* (в Кода).

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 Мессиаана. Дис. Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л.В. Собинова, Саратов, 2013
5. Виноградова В. С. О текстах и комментариях О. Мессиаана к фортепианному циклу «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2).
6. Димова Людмила, Оливие Месиан: чудото на вярата. Сп. Християнство и култура, бр. 4/39, 2009, стр. 99-104
7. Дымова Ирина, Знаки Божественного в творчестве Оливье Мессиаана на примере симфонии «Турангалила». Дис. Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского. Челябинск, 2013
8. Екимовский Виктор, Оливье Мессиаан: 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 Мессиаана в Проблемы музыкальной науки, выпуск 6. Издательство Советский композитор, Москва, 1985, стр. 283-317
12. Зенкин Константин, Слово в музыкальном мире Мессиаана как знак Божественного присутствия. Век Мессиаана: 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 Мессиаана. Музыка в системе культуры. 2011, 2(9) стр. 92-97
15. Кульгина 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. „Изкуството 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. Месиана. 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 Месиан. Сп. „Музикални хоризонти”, 1992, бр. № 5, стр. 49-60
25. Хьозинха Йохан, Homo 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) Icrum – 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'Enfant-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'Enfant-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'Enfant-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 Béroff's 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). Alphonse 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). Durand, Paris, 1990
55. Messiaen Olivier, *Turangalila-Symphonie*: disque. RCA SB 6761 -2 (Anotation) в ЕКИМОВСКИЙ В., ОЛИВЬЕ Мессиаен: 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. National and Kapodistrian Diss. 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 Hariet, *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. Depatement 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-biografa-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 (Културен коктейл) www.kultura.bg
73. Мессиан 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 Мессианом. (пер. с фр., 7 глав - Париж, 1968) Электронная библиотека Music student. <http://musstudent.ru>
75. 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
78. Berlioz à Paris. Église St. Eustache. Michel Austin et Monir Tayer. <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
80. Chion Michel, Couleur du Nombre (un éloge d'Olivier Messiaen) 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
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/12019oeuvre-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 (70 - 784)

Авторски публикации

1. „Тайнственото очарование на (не)възможностите. Трактат „Техника на моя музикален език” от Оливие Месиан. Годишник на АМТИИ – Пловдив 2016, 60-69, Университетско издателство „П. Хилендарски”, Пловдив. ISSN 1313 - 6526
2. „Вечната музика на дъгата”: феноменът синестезия и неговото проявление при Оливие Месиан. Сборник доклади от „Пролетни научни четения” 2017, 12-20, АМТИИ-Пловдив. ISSN 1314 - 7005
3. „Теология на надеждата. Теологичната концепция на Оливие Месиан”. Сп. „Музикални хоризонти” 2019, 3:13-16 ISSN 1310 - 0076
4. "Темата на Звездата и Кръста" в клавириния цикъл "Двадесет погледа към Младенеца Иисус " от Оливие Месиан" в Годишник на АМТИИ „Проф. А. Диамандиев” – Пловдив 2021, 64-73 ISSN 1313-6526 (Print), ISSN 2738-7712 (Online)