

OLIVIER MESSIAEN
Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus



MORTEN HEIDE

OLIVIER MESSIAEN — Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus

CD 1 (60:33)

1	I	Regard du Père: Extrêmement lent. Mystérieux, avec amour	7:50
		Faderens betragtning	
2	II	Regard de l'étoile: Modéré	3:11
		Stjernens betragtning	
3	III	L'échange: Bien modéré	3:50
		Udvekslingen	
4	IV	Regard de la Vierge: Bien modéré	5:45
		Jomfru Marias betragtning	
5	V	Regard du Fils sur le Fils: Très lent	7:46
		Sønnens betragtning over Sønnen	
6	VI	Par Lui tout a été fait: Modéré, presque vif	12:23
		Af Ham er alt blevet skabt	
7	VII	Regard de la Croix: Bien modéré	3:59
		Korsets betragtning	
8	VIII	Regard des hauteurs: Vif	2:40
		Højdernes betragtning	
9	IX	Regard du temps: Modéré	3:01
		Tidens betragtning	
10	X	Regard de l'Esprit de joie: Presque vif	10:08
		Glædens Ånds betragtning	

MORTEN HEIDE, piano

CD 2 (75:20)

- 1 XI **Première communion de la Vierge: Très lent**7:43
Jomfru Marias første nadver
- 2 XII **La parole toute-puissante: Un peu vif**3:01
Det almægtige Ord
- 3 XIII **Noël: Très vif, joyeux**4:38
Jul
- 4 XIV **Regard des Anges: Très vif**5:07
Englenes betragtning
- 5 XV **Le baiser de l'Enfant-Jésus: Très lent, calme**12:36
Jesusbarnets kys
- 6 XVI **Regard des prophètes, des bergers et des Mages: Modéré**3:24
Profeternes, hyrdernes og de vise mænds betragtning
- 7 XVII **Regard du silence: Très modéré**5:52
Stilhedens betragtning
- 8 XVIII **Regard de l'Onction terrible: Modéré**7:36
Den ærefrygtindgydende Salvings betragtning
- 9 XIX **Je dors, mais mon cœur veille: Lent**10:30
Jeg sover, men mit hjerte våger
- 10 XX **Regard de l'Église d'amour: Presque vif**14:53
Kærlighedskirkens betragtning

Olivier Messiaen — den traditionsbevidste fornyer

Den franske komponist, organist, musiklærer og ornitolog Olivier Messiaen (1908-1992) var tone-rækkernes, rytmernes, fuglesangens og klangfarvernes mester. Han elskede symmetri og ville have fundet det passende, at hans jordiske liv, som begyndte otte år inde i det 20. århundrede, også sluttede otte år før århundredets afslutning. Olivier Messiaen blev født i Avignon som den ældste søn af Pierre Messiaen og Cécile Sauvage. Hans far var engelsklærer og oversætter af engelsk litteratur, mest kendt for sine oversættelser til fransk af Shakespeares samlede værker. Moderen var digterinde, og hun skrev sin melodiose og sensymbolistiske digtsamling *L'Âme en Bourgeon (Sjælen i knop)*, mens hun ventede Olivier. Digtsamlingen, som består af tyve digte, var tilegnet sønnen. Den handler om hendes oplevelse med svangerskab og moderskab, og den antyder profetisk, at Olivier Messiaen skulle blive noget ud over det sædvanlige. Hun var sikker på, at det var en søn, hun ventede, ligesom hun var overbevist om, at han ville blive kunstner. Digter blev han dog ikke, det gjorde derimod hans lillebror Alain. I et af Cécile Sauvages digte lyder første strofe:

*Enfant, pâle embryon, toi qui dors dans les eaux
Comme un petit dieu mort dans un cercueil de verre,
Tu goûtes maintenant l'existence légère
Du poisson qui somnole au-dessous des roseaux.*

*Barn, blege foster, du som sover i vandet
Som en lille død gud i en glaskiste,
Du nyder nu den lette tilværelse
Som fisk, der døser under sivene.*

Senere i samme digt beskriver hun, hvordan hun omgiver sit barn:

*Je suis autour de toi comme l'amande verte
Qui ferme son écrin sur l'amandon laitieux,
Comme la cosse molle aux replis cotonneux
Dont la graine enfantine et soyeuse est couverte*

*Jeg er omkring dig som den grønne skal
Der slutter sit skrin om den mælkehvide mandel,
Som den bløde bælg med bomuldsfolder
Hvis silkebløde spæde frø er dækket.*

(Oversættelse: Morten Heide)



Messiaen med sine forældre i 1910.

Messiaen nævnte hele livet sin mors betydning, og ikke mindst at *L'Âme en bourgeois* var afgørende for hans personlighed, livsskæbne og kunstneriske udvikling. Han var overbevist om, at et menneskes personlighed skabes allerede fra undfangelsen. At Messiaen blev komponist var næsten forudset i moderens digte. Han beretter i interviewbogen *Olivier Messiaen: Musique et couleur* (1986) til Claude Samuel, hvordan hans mor havde poetiske intuitioner og før hans fødsel skrev: "Jeg lider af en ukendt fjern musik" ("Je souffre d'un lointain musical que j'ignore") og "Her er hele Orienten, som synger i mig / Med de blå fugle, med sine sommerfugle" ("Voici tout l'Orient qui chante dans mon être / Avec ses oiseaux bleus, avec ses papillons"). Cécile Sauvage kunne umuligt have vidst, at Messiaen senere i livet ville blive ornitolog og lade fuglens sang inspirere sine kompositioner, at Indiens rytmer ville danne rytmisk fundament i megen af hans musik, eller at han ville ende med at elske Japan.

I 1909 flyttede familien Messiaen fra Avignon til Ambert, og under 1. verdenskrig blev Oliviers far og farbror indkaldt til militærtjeneste. Fra 1914 boede han med sin bror, mor og mormor i Grenoble, som ligger i den tidligere region Dauphiné. Det blev i Dauphinés alpelandskab, at Messiaens kærlighed til naturen blev grundlagt. Senere i

livet byggede han et hus i Dauphiné-bjergene, hvor han holdt sine sommerferier og komponerede det meste af sin musik.

Mens familien boede i Grenoble lærte Messiaen sig selv at spille klaver. Allerede i 1917 skrev han sin første komposition for klaver, *Fruen af Shalott*, baseret på et drama af Tennyson. Hvert år til jul og fødselsdag ønskede han sig – og fik – operapartiturer af bl.a. Mozart, Gluck, Berlioz og Wagner. Han læste dem alle ved klaveret og sang samtlige roller. Han fik også klavernoder og fremhæver selv Debussy og Ravel og fortæller, at den impressionistiske musik ikke virkede spor moderne på ham.

Messiaen voksede op i et litterært hjem. Han lærte tidligt at læse og fortæller, hvordan han inden han fyldte 15 år havde "slut en firetusind bøger". Fra sin far arvede han kærligheden til Shakespeare's skuespil, som han opførte som dukketeater for sin bror, og hvor han selv spillede samtlige roller. Han lavede selv dekorationer og satte farverigt cellofanpapir op mod vinduet for at frembringe diverse lyseffekter. Senere i livet fik Messiaen en kærlighed til farvede kirkeruder og deres forblændende virkning, som han brugte til at beskrive sin egen musik. Om de farvede kirkeruder sagde han, at den detaljerede farverige katekismus, de repræsenterer, når man betragter dem på nært hold, forsvinder, når man kommer på afstand. Så fusionerer alle farverne til én strålende farve, hvis formål ikke længere er at repræsentere eller belære, men at forblænde. Om Shakespeares dramaer sagde han: "Stemningen i disse dramaer, vellystige strømme af billeder af skræk og poesi, er stemningen i min musik".

Fra sin mor arvede han kærlighed til poesi, eventyr og det overnaturlige. I Brigitte Massins interviewbog *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux* (1989) får hun til sidst Messiaen til at afvige fra sit evige mantra "Je suis né croyant" ("Jeg blev født troende"), som han gentog hele livet. Messiaen indrømmer, at hans barnlige fascination af eventyrenes fortryllelse gjorde ham modtagelig for de bibelske mirakelhistorier, som ledte til, at han begyndte at læse i hele Bibelen, indtil han tilsidst indså, at han var dybt troende.

Messiaen kunne sikkert være blevet forfatter, hvis ikke det var for den gave, han fik som 10-årig. Familien var efter krigen flyttet til Nantes, og det var der, Messiaen fik sin første formelle undervisning i klaver og

harmonilære. Hans lærer i harmonilære, Jehan de Gibon, forærede ham partituret til Debussys opera *Pelléas et Mélisande*, og Messiaen fortæller til Claude Samuel, hvordan "en lærer fra provinsen havde placeret en veritabel bombe i hænderne på et barn. For mig var partituret en åbenbaring, kærlighed ved første blik; jeg sang det, spillede det, og sang det igen og igen. Det var sandsynligvis den mest afgørende indflydelse, jeg har modtaget."

I 1919 fik Pierre Messiaen ansættelse i Paris, og som bare 11-årig kom Olivier Messiaen ind på Pariserkonservatoriet. Som lærere fik han bl.a. Maurice Emmanuel (musikhistorie og græsk metrik), Marcel Dupré (orgel) og Paul Dukas (komposition). Han modtog også undervisning i pauker og slagtøj, hvilket tydeligt høres i mange af Messiaens orkesterværker, hvor slagtøjet har en fremtrædende plads. Undervisningen hos Emmanuel affødte en interesse i græske rytmer og eksotiske modi, som senere skulle vise sig afgørende for det tonesprog Messiaen udviklede. Emmanuel havde skrevet seks sonatiner for klaver; den anden – med undertitlen "Pastorale" (1897) – er fuld af stiliseret fuglesang, og den fjerde med undertitlen "over diverse indiske modi" (1920) er et eksempel på hans eklektiske akademiske interesser. Begge peger direkte ind i Messiaens kompositoriske fremtid.

Mens han stadig var studerende, skrev Messiaen *Det himmelske Gæstebud* for orgel (1928), otte *Praeludier* for klaver (1929) og *Dipykon* for orgel (med undertitlen "Essay om jordisk liv og velsignet evighed", 1930). Messiaens *Praeludier* – et imponerende værk af en 20-årig – har en tydelig påvirkning fra Debussy, men kan tillige høres som en sum af alle de mange indtryk, som årene på Pariserkonservatoriet udgjorde. I alle tre værker gør Messiaen allerede konsekvent brug af sine såkaldte "modi med begrænsede transpositioner" ("modes à transposition limitée"); modi som han ville bruge i stort set alle værker frem til og med *Pinsenessen* for orgel (1950).

I 1930 forlod Messiaen konservatoriet med fem førstepræmier. Året efter blev han som den yngste nogensinde i Frankrig udnævnt til førsteorganist ved Treenighedskirken i Paris, hvor han var ansat til sin død 62 år senere. Til trods for mange års tro tjeneste udgav Messiaen blot et eneste egentligt liturgisk værk: motetten *O sacrum convivium!* (1937). Messiaens værker med kristne titler bør ses som meditationer. Han

understreger selv, at de ikke er udtryk for mystik, men teologi. Han vil formidle den katolske tros teologiske sandheder.

Hele sit liv var Messiaen præget af en dyb katolsk tro. Det afspejlede sig i hans nøje gennemtænkte musik, som i overvejende grad har et mystisk-religiøst perspektiv og indhold. Messiaen bekendtgjorde ved flere lejligheder sit formål med at komponere. Til Claude Samuel sagde han:

Den første idé, jeg ønskede at udtrykke, den vigtigste, er eksistensen af den katolske tros sandheder. Jeg er så heldig at være katolik. Jeg blev født troende, og de hellige skrifter imponerede mig allerede som barn. Belysningen af den katolske tros teologiske sandheder er det fremmeste aspekt i mit værk, det mest ædle, og uden tvivl det mest anvendelige og mest værdifulde – måske det eneste jeg ikke vil fortryde på mit dødsleje.

Allerede i 1944, da Messiaen var 35 år og udgav sin første afhandling *Technique de mon langage musical* (Mit musikalske sprogs teknik), beskrev han i første kapitel, hvad det var han søgte efter:

Et punkt vil fra starten fastholde vor opmærksomhed: *umulighedernes trolddom*. Det er en changerende musik, vi søger, som giver høresansen yppigt forfinede glæder. På samme tid bør denne musik kunne udtrykke ædle følelser (og særligt de mest ædle af dem alle, de religiøse følelser som lovprises af den katolske tros teologi og sandheder). Denne trolddom, på en gang vellystig og kontemplativ, forekommer især i visse matematiske umuligheder i det modale og rytmiske område. Modi, som ikke kan transponeres mere end et vist antal gange, uden at man vender tilbage til de samme toner; rytmer som ikke kan udføres baglæns uden at man opdager, at det er samme rytme, som var den udført forlæns – dette er to slående umuligheder.

Ovenstående to udsagn indrammer på udmærket vis den konsekvens med hvilken Messiaen gennem næsten hele sit liv har været tro mod sine religiøse og kunstneriske overbevisninger.

I 1932 giftede Messiaen sig med violinisten og komponisten Claire Delbos, med hvem han fik sønnen Pascal i 1937. Deres lykkelige ægteskab fik en tragisk udgang: mod slutningen af 2. verdenskrig viste hun tegn på mental forstyrrelse, og efter en operation i 1949 blev hun tiltagende uberegnelig. I 1953 blev Claire Delbos indlagt på et plejehjem indtil sin død den 22. april 1959.

Gennembruddet kom i 1935 med orgelværket om Kristi fødsel *La Nativité*. Herfra begynder hans stil at ændre sig, særligt på det rytmiske område som et resultat af de undersøgelser i rytme, som længe havde optaget ham. Undertitlen "Ni meditationer for orgel" røber det kontemplative ved Messiaens filosofi, som senere skulle nå sit klimaks i *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (*Tyve Betragtninger over Jesusbarnet*).

Da 2. verdenskrig udbrød tilsluttede Messiaen sig hæren som sygehjælper. I maj 1940 blev han taget til fange og ført til fangelejren Stalag VIII-A i Görlitz. Her mødte Messiaen tre musikere, til hvem han skrev sin *Kvartet til Tidens Ende* for klarinet, violin, cello og klaver, et af det 20. århundredes kammermusikalske mesterværker. Kvartetten blev uropført i januar 1941 i fangelejren for såvel fanger som fangevogtere.

I marts 1941 blev Messiaen frigivet og vendte tilbage til Paris, hvor han den 17. april blev udnævnt til professor i harmonilære. Indtil 1978 besad han yderligere to professorater ved Pariserkonservatoriet, fra 1947 i musikalsk analyse, æstetik og rytme, og fra 1966 som professor i komposition. Mange komponister studerede hos Messiaen, men han deklarerede altid, at hans opgave som lærer var at hjælpe hver studerende med at opdage sit individuelle talent og musikalske sprog. Boulez, Stockhausen, Xenakis, Benjamin og Murail, for at nævne en håndfuld, studerede alle hos Messiaen, men deres musik lyder hverken som hans eller som hinandens.

Umiddelbart efter sin ansættelse ved Pariserkonservatoriet mødte Messiaen den unge studerende og virtuose pianist Yvonne Loriod (1924-2010), som i 1961 skulle blive hans anden hustru. Hun var en ufatteligt talentfuld pianist, der allerede som 14-årig havde spillet begge bind af Bachs *Det Veltempererede Klaver*, alle Mozarts klaverkoncerter, Beethovens 32 klaversonater samt romantiske værker af Chopin og Schumann. En særlig kontakt opstod imellem de to. Yvonne Loriod sympatiserede ubetinget med Messiaens musik, som hun hurtigt blev en fremragende fortolker af. Han fandt i hende en fascinerende



Messiaen og Loriod, ca. 1944

musikalsk begavelse og muse. Det resulterede i et livslangt kreativt partnerskab, hvor stort set alle værker fra Messiaens hånd havde klaveret som solist; disse værker tilegnedes alle Yvonne Loriod. Messiaen har til Antoine Goléa i *Recontres avec Olivier Messiaen* (1960) beskrevet Loriod som "en enestående, sublim, genial pianist, hvis eksistens forvandler ikke kun komponistens kreative skrivemåde, men også dennes stil, verdenssyn og tankegang." Til Claude Samuel sagde han, at "fordi alt er muligt for hende, kan jeg tillade mig de største mærkværdigheder."

Frem til 1940 udgjorde klaveret en mindre betydelig rolle i Messiaens produktion, mens orgelværker stod i centrum. Efter hans møde med Loriods uovertrufne pianistiske evner skiftede hans fokus og skrivemåden blev udpræget virtuos. Messiaens skrivestil for klaveret var ikke kun inspireret af Loriods transcendentale evner, men også af en dyb beundring for den virtuose klavertradition han tillagde komponister som Rameau, Scarlatti, Mozart, Chopin, og kulminationen Debussy, Ravel og Albéniz. Særligt Albéniz' klaversuite *Iberia*, som han anså for "mesterværket", havde

stor indflydelse på Messiaens skrivestil. Ligesom Scarlatti bruger Albéniz i høj grad acciaccatura (en akkord, der samtidig indeholder en dissonans og dens opløsning) i *Iberia*. Dette udviklede Messiaen. Han ser sine "klyngeakkorder" som en af sine vigtigste nyskabelser inden for klaverkomposition.

Messiaen fortalte til Claude Samuel, at

klaveret, der a priori virker som et instrument blottet for klangfarver, er netop ved sin mangel på personlighed et instrument, der fremmer søgen efter klangfarve, fordi klangen ikke kommer fra instrumentet, men fra den udøvende. Det er derfor lige så udtryksfuldt som dets udøver. Og fordi jeg elskede klaveret og spillede det meget, blev jeg ført til ikke at skabe melodier af klangfarve, men melodier af komplekse klangfarver.

Med Yvonne Loriods tilstedeværelse i Messiaens liv skabte han først *Amen-visioner* (1943) for to klaverer, hvor førstestemmen er skrevet til Loriod. Så fulgte *Tre små Liturgier om det guddommelige Nærvær* (1944) for soloklaver, ondes martenot, celeste, damekor, slagtøj og strygeorkester, samt den over to timer lange suite for soloklaver *Tyve Betragtninger over Jesusbarnet* (1944). Begge de sidstnævnte værker blev hans sidste egentlige religiøse værker i mere end 15 år. Men med skiftet i fokus fra orgel til klaver bragte Messiaen den religiøst inspirerede musik ud af kirken og ind i koncertsalene.

Morten Heide



Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus Tyve Betragtninger over Jesusbarnet

Der var krig i Europa, og Frankrig var besat af Tyskland, da Olivier Messiaen den 23. marts 1944 begyndte at komponere sit største værk til dato, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. I slutningen af august befriede de allierede tropper Paris, og den 8. september 1944 var værket færdigkomponeret.

Messiaens titler er ikke altid lette at oversætte dækkende. *Regards* betyder både at betragte og at se, men ordet *regard* antyder i dette værk ikke blot flygtige observationer (ydre syn) men også – og i særdeleshed – kontemplation og meditation (indre beskuelse). Jeg har derfor valgt at oversætte værkets titel til *Tyve Betragtninger over Jesusbarnet*.

Maurice Toesca var en samtidig fransk forfatter, som sammen med Messiaen var blevet inviteret af Radio France til at samarbejde om et radiospil, hvor Kristi fødsel skulle beskrives i ord og musik. Radiospillet blev aldrig til noget, for Messiaen gik langt udenfor rammerne. Dels havde Toesca kun skrevet *Les douze Regards (De tolv Betragtninger)*, dels måtte Henry Barraud fra Radio France konstatere, at Messiaens musik aldrig ville gøre sig godt som baggrundsmusik til et radiospil.

Men musikken var skrevet og fik den 26. marts 1945 i Salle Gaveau, Paris, sin uropførelse af pianisten Yvonne Loriod, til hvem værket også var tilegnet. Hun var da bare 21 år gammel. *Tyve Betragtninger over Jesusbarnet* fik ligesom *Tre små Liturgier* en blandet modtagelse i den franske presse. Siden vendte stemningen ubetinget til Messiaens fordel, og i dag anses *Vingt Regards* bredt som en af de centrale klaverkompositioner i det 20. århundrede. Et mesterværk!

Tyve Betragtninger over Jesusbarnet opviser en hel verden af udtryk, fra det meditative til det eksplosive, fra det udsøgt skønne til det vildt brutale. Messiaens monumentale værk for soloklaver kan opfattes som en klingende kunstudstilling, hvor 20 malerier viser forskellige aspekter af Jesu barndom: Nogle af malerierne er betagende smukke, andre viser barske billeder på livets store spørgsmål og teologiske dybder. Musikken er en klar forstærker af de bibelske historier og den kristne teologi. En bedrift for pianisten og en rejse indad for os alle.

Værket kan også opleves som en uforlignelig skildring af julens fortælling og betydning, helt fri for klichéer om hø og strå. Selv betragtet som et juleværk kan det lyttes til året rundt. Man behøver ikke at være troende for at få en stor oplevelse ud af at lytte til værket. Lytteren kan som med al anden musik lytte forudsætningsløst til værket – enten én sats ad gangen eller i ét stræk. Dog vil man utvivlsomt finde andre veje ind i musikken og dens mange lag, hvis man får et indblik i Messiaens symbolik og intentioner. For Messiaen vil altid meddele os noget, men hvad?

Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus er fyldt med symbolik, tal som Messiaen tillægger en vis betydning, melodiske referencer til andre værker, samt ikke mindst fem tilbagevendende temaer (ledemotiver), som hjælper lytteren med at holde sammen på denne enorme klaversuite. Tre af de fem ledemotiver er stærkt symbolsk ladede, værd at kende til og lytte efter (se lyttevejledningen). Derudover er det interessant at kende til værkets struktur. Men lad os først se, hvad Messiaen selv skrev i forordet til værket:

Kontemplation af Guds barnet i krybben og Blikke, som rettes mod ham: fra Gud Faders uudsigelige blik til Kærlighedskirkens mangfoldige blik, gennem Glædens Ånds utrolige blik, Jomfru Marias blide og kærlige blik, dertil englens, de vise mænd og de immaterielle eller symbolske væsener (Tiden, Højderne, Stilheden, Stjernen, Korset).

Stjernen og *Korset* har samme tema, fordi den ene åbner og det andet lukker Jesu jordiske tid. *Gudstemaet* findes naturligvis i "Faderens", "Sønnens" og "Glædens Ånds betragtning", i "Af Ham er alt blevet skabt", i "Jesusbarnets kys"; det er til stede i "Jomfru Marias første nadver" (hun bar Jesus i sig), det er forherliget i "Kærlighedskirken", som er Kristi legeme. For ikke at nævne fuglesangene, klokkespil, spiraler, drypsten, galakser, fotoner og teksterne af Dom Columba Marmion, Skt. Thomas [Aquinas], Skt. Johannes af Korset, Skt. Thérèse af Lisieux, evangelierne og messebøgerne, der påvirkede mig. Et *akkordtema* vandrer fra et stykke til et andet, splittet eller koncentreret i en regnbue; se også rytmiske kanoner, polymodalitet, ikke-retrogradable rytmer forstørrede i begge retninger, progressivt accelererende eller decelererende varigheder, asymmetriske forstørrelser, registerskift, osv. – Klaverskrivemåden er meget undersøgende: omvendte arpeggioer, resonanser, forskellige karakteristikker. – Dom

Columba Marmion (*Kristus i sine mysterier*) og efter ham Maurice Toesca (*De tolv Betragtninger*) talte om hyrdernes, englernes, Jomfruens, den himmelske Faders betragtninger; jeg tog den samme idé, behandlede den lidt anderledes og tilføjede seksten nye betragtninger. Mere end i alle mine tidligere værker søgte jeg her et sprog af mystisk kærlighed, på samme tid varieret, kraftfuldt og ømt, til tider brutalt, med mangefarvede anordninger.

Det er en ordentlig mundfuld, og det stritter i mange retninger, så lad mig forklare det væsentligste, inden jeg præsenterer hver enkelt sats. Dom Columba Marmion var en benediktinsk abbed og en af de mest indflydelsesrige katolske forfattere i det 20. årh. Han påvirkede i høj grad Messiaen, særligt via sin samling af belærende prædikener kaldet *Le Christ dans ses mystères* (Paris 1919, *Kristus i sine mysterier*). Samlingen, som gennemgår det liturgiske år, består af 20 foredrag, præcis som antallet af satter i *Vingt Regards* og antallet af digte i moderen Cécile Sauvages digtsamling *L'Âme en burgeon*. Som i Marmions bog består Messiaens værk af et net af lodrette og vandrette tråde. Mange af Marmions observationer finder direkte parallelle betragtninger i Messiaens værk, og den symmetriske struktur i Marmions bog gentages i høj grad i *Tyve Betragtninger over Jesusbarnet*. Alt dette og meget mere har Siglind Bruhn redegjort udmærket for i sin bog *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation* (2007, også tilgængelig på fransk og i den tyske originaludgave).

I *Tyve Betragtninger over Jesusbarnet* findes fem tilbagevendende temaer, såkaldte ledemotiver. **Gudstemaet**, udaf hvilket *Kærlighedstemaet* opstår, er noteret i Fis-dur og består rytmisk af tre korte nodeværdier fulgt af to lange:



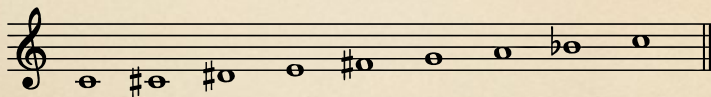
Hele 1. sats, *Faderens betragtning*, er én lang præsentation af *Gudstemaet*, hele værkets vigtigste ledemotiv. Det forekommer igen i sin helhed i varieret form i 5. sats *Sønnens betragtning over Sønnen*. I 20. sats *Kærlighedskirkens betragtning* præsenteres *Gudstemaet* for tredje og sidste gang i sin helhed i udvidet form i satsens anden del, hvor den tjener som en ekstatiske apoteose til hele værket. Brudstykker af *Gudstemaet* forekommer desuden i de satser, som repræsenterer en af de tre personer i Treenheden. Derudover er det også antydet i 19. sats: *Jeg sover, men mit hjerte våger*. Satserne med *Gudstemaet* kan markeres således:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Set på denne måde bliver det tydeligt, at titlernes nummerering ikke er en tilfældighed. De otte satser med *Gudstemaet* indrammer fire grupper på hver tre satser, som handler om symbolske væsener, det immaterielle eller det ikke-guddommelige. De satser vender jeg tilbage til nedenfor.

Messiaen noterer typisk sin musik med løse fortegn. Undtagelsen er satser med seks krydser som faste fortegn, der normalt identificeres som Fis-dur. Fis-durtreklange forekommer da også ofte i disse satser, frem for alt i 1. omvendning med Ais fordoblet som toptone. Satserne noteret med seks krydser er dog på ingen måde tonale men snarere modale (ligesom de fleste øvrige satser).

Messiaen anvender syv "modi med begrænsede transpositioner". Første modus er heltoneskalaen (som kun kan transponeres én gang før tonerne gentages, dvs. den har to mulige transpositioner, som skrives modus 1¹ og 1²). Anden modus er en skala bestående af skiftevis halv- og heltonetrin. Den har tre mulige transpositioner og er Messiaens favorit. Fis-durtreklange indgår i anden modus' første transposition, 2¹, som vises her; (vi forudsætter at B og Ais er enharmonisk identiske):

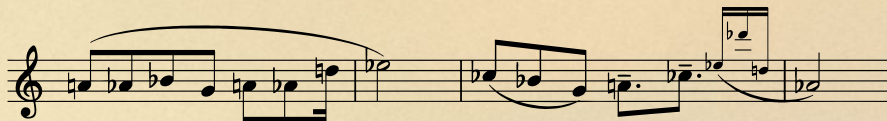


repræsenterer Guds kærlighed, kan vi ifølge Bruhn behandle begge kendetegn som symboler og kalde dem "kærlighedens tone" og "kærlighedsakkorden".

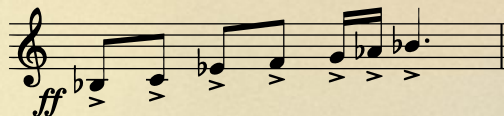
Guds kærlighed manifesterer sig altså især i fire symboler, som repræsenteres af forskellige musikalske parametre, som optræder hyppigt i værket: *Gudstemaet* er den horisontale og "Kærlighedsakkorden" den vertikale legemliggørelse, mens tonen Ais er et lokalt symbol og 2. modus et globalt symbol på Guds kærlighed.

Kærlighedstemaet er også en skjult, integreret del af *Gudstemaet*. I *Faderens betragtning* er *Kærlighedstemaet* skjult i takt 15-17 (minuttal 05:34-06:00 i denne indspilning). Derudover forekommer *Kærlighedstemaet* i 6. sats *Af Ham er alt blevet skabt*, 10. sats *Glædens Ånds betragtning*, 19. sats *Jeg sover, men mit hjerte våger* og i 20. sats *Kærlighedskirkens betragtning*.

Stjernens og Korsets tema har en dobbelt betydning, idet det både symboliserer stjernen, som bebudede Jesu fødsel, og korset på hvilket han døde. Den ene åbnede og det andet lukkede Jesu tid på jorden. Dette ledemotiv forekommer derfor i 2. og i 7. betragtning. Temaets første frase af tre ser således ud:



Glædens tema er en stigende skalalignende figur på syv toner, som minder om den mixolydiske skala. Det høres gentagende gange i 10. sats *Glædens Ånds betragtning*.



Akkordtemaet har ingen symbolsk betydning, men gennemsyrrer værket såvel harmonisk som dekorativt i et utal af former. *Akkordtemaet* kan være svært at bemærke, dels fordi det er så kort, dels fordi det er stærkt kromatisk. Det forekommer i satserne: 6, 9-11, 13-15 og 17-20.



Ser man formmæssigt på *Tyve Betragtninger over Jesusbarnet* kan man drage flere konklusioner. Nogen argumenterer for værkets rondoform, dvs. ABACADAEA, hvor A svarer til satserne med *Gudstemaet*, jvf. markeringen på side 16. De øvrige bogstaver repræsenterer hver tre betragtninger, og omfanget af grupperne øger fra gruppe C frem til kulminationen i E med 18. sats: *Den ærefrygtindgydende Salvings betragtning*, som symboliserer kroningen af Kristus.

Man kan også se antydninger af en ABA-form hvis man kigger på satserne helt eller delvist noteret med seks krydser: 1+5+6 (A¹) og 15+19+20 (A²). B-delen vil i så fald være satserne 7-14.

Endelig er 15. betragtning *Jesusbarnets kys* én lang variationsats, en form i sin egen ret.

Siglind Bruhn (2007: 145-147) har i sine analyser, som jeg læner mig op ad, argumenteret overbevisende for, at strukturen er en skjult sonateform, dvs. med ekspositionsdel, gennemføringsdel, reprise (med kontrasterende elementer) og coda/syntese. Ifølge Bruhn er ekspositionsdelen de første fem satser, hvor alle væsentlige elementer i hele værket præsenteres. Gennemføringsdelen består af syv betragtninger, som Messiaen vier til at belyse individuelle aspekter eller grupper af symboler yderligere. Han placerer dem strategisk som ulige satser og understreger dermed igen cyklens perfekte symmetriske struktur:

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Fire af satserne (understreget ovenfor): 7 – 11 – 15 – 19, refererer på forskellig vis til barnet i krybben (se satsgennemgang nedenfor) og falder numerisk med samme afstand. Centralt blandt de syv satser, som udgør gennemførigsdelen, står 13. sats *Jul*. De resterende to satser, 9 og 17, undersøger inkarnationens mysterium og er placeret symmetrisk på hver side af 13. sats. De udfordrer begge to aspekter af, hvad det vil sige at være menneske: tid og kommunikation. Med subtile musikalske virkemidler beder de os om at forestille os en verden, hvor tid og kommunikation har mere end én dimension.

Værkets reprise eller kontrasterende satser består ifølge Bruhn af satser med lige numre:

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Disse seks betragtninger skaber kontrast i cyklen, og deres formål er ikke yderligere undersøgelser af det primære musikalske eller teologiske materiale. Satserne 6 og 20 udgør værkets codaer eller synteser. 6. sats peger tilbage i tid til verdens skabelse, mens 20. sats peger fremad mod det kristne fællesskab, som først begyndte at opstå 30 år efter Jesu fødsel.

Uanset hvordan man vælger at analysere værkets musikalske form(er), kommer man hurtigt frem til, at Messiaen er lykkedes med at tænke holistisk, og at denne mangetydighed kan tolkes som et symbol på alle elementers ligeberettigelse overfor Gud. Alt dette er ikke nødvendigvis relevant for oplevelsen af Messiaens værk, men heller ikke uvæsentligt, eftersom Messiaen selv havde et ønske om, at lytteren også interesserer sig for det formmæssige i hans musik.

Tyve Betragtninger over Jesusbarnet er fuld af **talsymbolik**, som dels giver værket struktur og form, dels bidrager til fortællingen. **Tre** repræsenterer Treenigheden, og i *Vingt Regards* er tre et hyppigt forekommende tal. Alle kanoner i *Vingt Regards* er trestemmige, flere af satserne opererer med tre samtidige musikalske lag, og trestemmige akkordforløb såvel som 3. modus bruges til at udtrykke det guddommelige. Men Messiaen hentyder kun to gange direkte til symbolsk brug af tallet: i 5. sats: "Tre slags klange, tre modi, tre rytmer, tre slags musik over hinanden" og i 20. sats: "Tre præsentationer af *Gudstemaet*."

Hvor tre repræsenterer det guddommelige, repræsenterer **fire** det menneskelige. 4. sats hedder passende *Jomfru Marias betragtning*, og 16. sats (4x4) *Profeternes, hyrdernes og de vise mænds betragtning*. Messiaen anvender 4. modus og firestemmige akkordforløb til at udtrykke det menneskelige aspekt.

I sine studier af indiske rytmer lærte Messiaen, at **fem** er det hellige tal for den hinduistiske femfoldige gud Shiva, en slags "Kristusfigur" i stand til at besejre døden. Hver femte sats repræsenterer personer i Treenigheden: 1 (Faderen), 5 (Sønnen), 10 (Glædens Ånd), 15 (Jesusbarnets kys, som den synlige manifestation af den usynlige Gud) og 20 (Kærlighedskirken, som er Kristi forlængelse).

Gud skabte verden på **seks** dage gennem Ordet: "I begyndelsen var Ordet, og Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud." *Af Ham er alt skabt* er derfor 6. sats, og *Det almægtige Ord* er 12. sats (2x6).

Syv er et helligt tal og symbol på det fuldendte og guddommelig hvile, eftersom Gud hvilede på syvend dagen. *Korsets betragtning* er 7. sats, fordi Jesu død på korset genoprettede den orden, som arvesynden havde forstyrret. *Englenes betragtning* er 14. sats (2x7) fordi englene er "væsener som allerede er bekræftede i nåden."

Orgelværket *La Nativité (Fødslen)* fra 1935 består af **ni** satser som symbol på moderskab og svangerskabets ni måneder. Ligeledes er *Tidens betragtning* nummer ni, for som Messiaen fortæller, er Gud evig, dvs. tiden eksisterer ikke for Gud. Men ved gennem svangerskabets ni måneder at gøre sig selv til menneske, får Gud en relation til tiden, og Treenighedens anden person gøres timelig. *Den ærefrygtindgydende Salvings betragtning* er nummer 18 (2x9). Messiaen fortæller i sin *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie, volume II*: "Guddommeligheden udbredes over menneskeheden gennem Kristus, Guds enbårne søn: denne frygtindgydende salving, Guds frygtelige Majestæts valg af dette bestemte kød, forudsætter både inkarnationen og fødslen."

Morten Heide



Lytteguide og Musikalsk Analyse

I noderne indledes hver af de tyve satser af en epigraf, et program, som udtrykker satsens teologi. I forordet tilføjer Messiaen detaljerede oplysninger om hver sats. Det er undertiden surrealistisk, iblandt ret teknisk. Jeg har valgt at lade Messiaen komme til orde uredigeret, idet jeg i det følgende citerer Messiaens kommentarer til de tyve betragtninger (*i kursiv*) med mine supplerende bemærkninger efterfølgende.

I Regard du Père — Faderens betragtning

Komplet præsentation af Gudstemaet.

Og Gud sagde: "Det er min elskede søn, i ham har jeg fundet velbehag!"

Det handler om faderlig kærlighed. Hele satsen er noteret i Fis-dur og bruger 2. modus, symbolet på Guds kærlighed. Satsens ekstremt langsomme og stabilt pulserende 16.-delstrioler giver et indtryk af overmenneskelig ro, tidens gang og Guds evighed. Hver triol begynder med en akkord i det mørke leje, som efterfølges af en lignende i mellemelejet og tilsidst en oktav i *ppp* i det lyse leje. Satsens sidste 22 pulsslæg diminuerer fra *ppp* til næsten stilhed. Denne tilsyneladende uendelige fortsættelse antyder, at Faderens blik altid er nærværende, selv bagved alle de andre betragtninger som lytteren nu vil rette sin opmærksomhed mod.

II Regard de l'étoile — Stjernens betragtning

Stjernens og Korsets tema.

Et chok af nåde... Stjernen skinner naivt, over den et kors...

Satsen begynder med det chok af nåde, som gennem fem takter udtrykker dels den nådesbevisning det er, at Gud har taget menneskelig sikkelse for at løfte mennesker nærmere til sig, dels det chok det er, at Gud vælger at ofre dette menneske på korset. Satsen er fyldt af kodede meddelelser. Ifølge Bruhn (2007: 152)

III L'échange — Udvekslingen

Faldende i neg af gnister, stigende i en spiral; den frygtindgydende handel mellem mennesker og Gud; Gud bliver menneske for at gøre os til guder...

Gud er repræsenteret af vekslende tertser: det som ikke forandrer sig, det som er meget småt. Mennesket er de andre fragmenter, der vokser, vokser og bliver enorme, ifølge en udviklingsproces, som jeg kalder: "asymmetrisk forøgelse".

En række musikalske udviklingsprocesser udtrykker spirituel forvandling i ét langt og mægtigt crescendo. Messiaen anvender udviklingsprocesser som musikalsk virkemiddel, når han vil udtrykke forvandling, Guds skabelse gennem Ordets kraft eller (som her) udvekslingen mellem Kristi guddommelige og menneskelige skikkelse, når Ordet bliver kød. Udviklingsprocesserne er så hyppige i cyklussen, at princippet fortjener nærmere beskrivelse; de forekommer også i satserne 6, 10, 14 og 20.

I de første to takter præsenteres de fire figurer, som er satsens byggesten, og som hver repræsenterer aspekter af "den frygtindgydende handel," som titlen hentyder til. Disse to takter gentages efterfølgende 11 gange, og for hver gentagelse er nogle toner konstante, mens andre ændres med samme enten op- eller nedadgående interval.

I første takt: de faldende og igennem satsen uforanderlige tertser repræsenterer den evige og uforanderlige Guds nedstigning til jorden, men det stejlt faldende motiv symboliserer ifølge Bruhn (2007:

158) også "Guds selvydmygelse i sin jordiske inkarnation."

Den anden figur, oktavmotivet som følger i bassen, begynder på et E og vokser i styrke og omfang. Efter 11 kromatiske forandringer slutter oktavmotivet på et E, satsens tonale centrum og en tone med en vis guddommelig symbolik ("Gud er [...] det som ikke forandrer sig"). (Illustrationer på denne og foregående side fra Bruhn, 2007: 159).



Som Bruhn påpeger (2007: 161), kan vi se denne "første opdeling som det eksempel, Jesus giver menneskeheden, som en enestående mands udvikling, der begynder og slutter i det uforanderlige, evige og implicit guddommelige E."

Det er værd at bemærke, at første takt består af syv slag og tre segmenter, som dermed understreger Messiaens forkærlighed for nummersymbolik: tallet syv spiller en vigtig rolle i Johannes' Åbenbaring og peger i retning af menneskers skæbne på dommedag. Dette kombineres med tre som symboliserer Treenheden. Anden takt består af fire slag og fire segmenter, som dermed understreger den menneskelige del i handelen.

Anden takt består af 3. og 4. figur, begge foranderlige: den 3. stiger "i en spiral" og udtrykker sammen med den 4. "det jordiske svar, menneskers spirituelle udvikling i deres forsøg på at imitere Kristus" (Bruhn, 2007: 162). I det væld af toner, som forandres i den fjerde figur, forbliver én tone konstant: E, som dermed signalerer den uåndgribelige men pålidelige og konstante tilstedeværelse af Skaberen blandt sine skabninger.

Efter en trefoldig gentagelse af det indledende oktavmotiv i mægtige oktaver fuldendes den enorme

transformation passende med en tolvtonefigur og et synkoperet E, som for at forsikre os om Guds evige og urokelige nærvær.

IV Regard de la Vierge — Jomfru Marias betragtning

Uskyld og ømhed... renhedens kvinde, lovsangens kvinde, Jomfru Maria ser på sit barn...

Jeg ville udtrykke renhed i musikken: det krævede en vis styrke – og frem for alt en masse naivitet og barnlig ømhed.

Af de fem sætser, som udgør cyklens ekspositionsdel, er det kun den fjerde som udtrykker menneskelig tilstedeværelse i Jesusbarnets første timer. En vuggesang i ujævn rytme udtrykker Jomfru Marias kærlighed til Jesusbarnet. Med dens tonale mindelser fra *Faderens betragtning*, det konstant gentagende Ais ("kærlighedens tone") i tre oktaver, og harmonier som minder om "kærlighedsakkorden", bliver moderens kærlighed til barnet et udtryk for Guds kærlighed til menneskeheden.

Vuggesangen afbrydes af hurtige figurer i det høje leje, som måske udtrykker Jomfru Marias undertrykte uro, da hun aner, at hendes søns død er forudbestemt. Vuggesangens rolige monotoni vender tilbage men afbrydes af et kraftigt kromatisk motiv omkring tonen Cis midt på klaviaturet. Motivet minder om et motiv fra tredje sats af *Visions de l'Amen*, "Amen de l'agonie de Jésus," hvor Messiaen portrætterer Jesus på Oliebjerget i det øjeblik, da han forstår sin skæbne, men er rædselsslagen over omfanget af de lidelser, som venter ham. I den sammenhæng kan vi forstå det kromatiske motiv som et udtryk for Jomfru Marias ophidselse, forudelse og erkendelse af den skæbne, som Jesusbarnet er underlagt. Hendes ophidselse slutter brat med et skrig i klaverets høje leje efterfulgt af en toneklynge på de fire dybeste tangenter. Hver gang Messiaen i værket anvender toneklynger i klaverets dybeste leje, symboliserer det ærefrygt: "Ske din vilje."

Anden halvdel af sætten vender tilbage til vuggesangen, men i langsommere tempo end før og tilføjet en overstemme, som er næsten lig det kromatiske motiv. Mens Jomfru Maria ser på Jesusbarnet, kan hun ikke længere slippe den ængstelse, som forudelsen om Jesu lidelser har forårsaget.

V Regard du Fils sur le Fils — Sønnens betragtning over Sønnen

Mysterium, lysstråle i natten – glædens lysbrydning, stilhedens fugle – Ordets person i menneskelig natur – ægteskab mellem den menneskelige og den guddommelige natur i Jesus Kristus...

Det handler åbenlyst om Sønnen-som-Ordet, der betragter Sønnen-som-Jesusbarnet. Tre slags klange, tre modi, tre rytmer, tre overlejrede musik. Gudstemaet og en todelt rytmisk kanon opnået ved punktering i den ene stemme. Glæden er symboliseret ved fuglesange.

Satsen som afslutter ekspositionsdelen er en variation af første sats; hele *Gudstemaet* høres igen, men i klaverets mellemløje. Samtidigt med dette udtryk for Guds kærlighed klinger yderligere to musikalske lag, i samme lyse leje og af en helt anden art. De repræsenterer Jesu to samtidigt identiske og forskellige aspekter: Lag 1 består udelukkende af treklange i *pp* i modus 6³. Det symboliserer Jesu guddommelige natur, eller Sønnen-som-Ordet, som ser ned mod Sønnen-som-Jesusbarnet. Lag 2 består udelukkende af firklange i *ppp* i modus 4⁴ og symboliserer Jesu menneskelige natur, Sønnen-som-Jesusbarnet. Begge lag begynder samtidigt og har den samme rytme: Messiaens rytmiske signatur. (Grafik fra Bruhn, 2007: 53):



I lag 2 er alle nodeværdierne 1/2 gang længere end i lag 1, hvorfor de allerede fra anden akkord deler sig rytmisk. Vi ser, hvordan fire symmetriske rytmer (Messiaen kalder dem "ikke-retrogradable rytmer"; dvs. en række varigheder, som er ens, når de læses baglæns) følges af en rytme med stadigt længere nodeværdier imod en hypotetisk uendelighed. Messiaen bruger denne rytmiske signatur, når han vil vise musikalsk, at et evigt og guddommeligt væsen træder ind i menneskeslægtens timeligt fastsatte liv.

To gange i løbet af satsen afløses den mystiske musik i lag 1 og 2 af livlig fuglesang, som klinger samtidig med *Gudstemaet*. Det er naturens bedste musikere, som bryder ud i jubel over, at Guds kærlighed manifesterer sig i Sønnens inkarnation.

VI Par Lui tout a été fait — Af Ham er alt blevet skabt

Overflod af rum og varigheder; galakser, fotoner, modsatte spiraler, omvendte tordenbolte; gennem "ham" (Ordet) blev alt skabt... på et øjeblik åbner skabelsen for os den lysende skygge af hans Stemme...

Det er en fuga. Temaet præsenteres aldrig på samme måde to gange: fra den anden indsats ændres det i rytme og registre. Læg mærke til afvekslingen, hvor den øverste stemme udfører motivet i ikke-retrogradabel rytme, som forkortes til højre og venstre, mens fortissimobassen gentager et fragment af motivet i asymmetrisk forøgelse. Midterafsnittet består af meget korte og meget lange værdier (det uendeligt små, det uendeligt store). Gentagelse af den retrograde fuga, i krebssang. Mystisk tætføring. Gudstemaet i fortissimo: sejrrig tilstedeværelse, Guds ansigt bag flammen og det boblende. Skabelsen gentager og synger Gudstemaet i en kanon af akkorder.

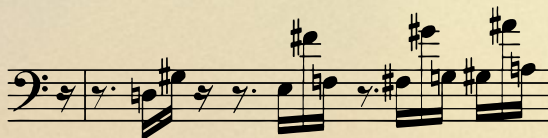
Dette er en af de uhyre svære satser for pianisten, ikke kun teknisk, men også mentalt. Kompositorisk peger satsen bagud i tid og står som en syntese af elementer fra ekspositionsdelen (de første fem satser). Messiaen har både omtalt 6. sats som værkets "big bang" og slet og ret som "fugaen".

Selvom titlen kan lede fantasien mod verdens skabelse, som beskrevet i 1. Mosebog, så er Messiaens intention nok snarere at udtrykke skabelsen som beskrevet i Johannesevangeliets 1. kapitel: "I begyndelsen var Ordet, og Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud." Jesusbarnets fødsel er kulminationen på denne skabelse: "Og Ordet blev kød og tog bolig iblandt os." Jesusbarnet er *Ordet*, som skaber verden, og satsen handler om ham som skaberen. Se også satserne 5, 12 og 18.

Fugaens hovedtema (dux) består af otte tonehøjder, som passende er fra Messiaens modus 4⁵, som symboliserer Jesusbarnets menneskelige aspekt:



Dets modsvar (comes) kontrasterer med sit tritonusinterval og tredelte kromatiske sekvens:



Tritonus giver en svævende tonalitetsfølelse og symboliserer nærværet af det guddommelige. Den tredelte rytme og sekvens giver associationer til Treenigheden.

Fugaen, som varer den første femtedel af satsen, gennemgår et stort antal forvandlinger: bl. a. oktavforskydninger, asymmetriske forøgelser som i 3. sats, som kanon og rytmiseret med Messiaens rytmiske signatur som i 5. sats.

Fugaen følges af et kort mellemspil, som udtrykker de "galakser, fotoner," Messiaen nævner i forordet. Modsvaret (comes) høres her først fragmenteret, så flere gange udvidet med stadig flere toner, og hver gang afbrudt af en kanon mellem hænderne over akkorder hørt i fugadelen.

Efter mellemspillet spilles fugaen baglæns ("i krebsgang") node for node, hvorved lytteren oplever et kontrolleret antiklimaks. Resultatet er et imponerende palindrom ("modsatte spiraler, omvendte tordenbolte..."), som udgør knap halvdelen af satsen og i al sin kompleksitet udtrykker skabelsens virvar.

Den følgende trestemmige kanon (i "mystisk tætføring") over fugatemaet gennemgår stringent asymmetriske forøgelser i et 12 takter langt crescendo og accelerando. Hver kanonstemme er på fem gange tre 16.-dele; sammen med trestemmigheden bliver denne rytmik en påmindelse om Treenigheden. Den absolutte orden, med hvilken fugatemaet transformeres i de tre stemmer, kan tolkes som en symbolsk erklæring om skabelsens lovmæssighed. Det efterfølges af et forløb, hvor fugatemaet i oktaver i venstre hånd gennemgår lignende regelrette udviklingsprocesser over 12 takter, mens højre hånd spiller fugatemaet i omvendning i uforenelige fraselængder. Denne lovmæssighed stillet overfor uregelmæssighed

følges af syv takter med hver syv 16.-dele, hvor musikken bremser ned. Forløbets brug af tallet 7 kan tolkes som en reference til Johannes' Åbenbaring, som fortæller om en kommende dommedag, og hvor tallet syv hyppigt optræder. Forløbet tjener dermed som en påmindelse om den potentielle syndighed, der kan blive resultatet af konflikten mellem lydighed og realiseringen af individuelle præferencer.

Nedbremsningen leder frem til et kraftfuldt klimaks: *Gudstemaet* høres tre gange i *fff* i forskellige tonearter over en tordnende buldren ("Guds ansigt bag flammen og det boblende"). Hver toneart repræsenterer en af de tre mulige transpositioner af 2. modus; det modale symbol på Guds kærlighed høres altså i alle sine tre afskygninger. Efter hver præsentation af *Gudstemaet* høres *Kærlighedstemaet*. Messiaen viser musikalsk, at Gud kommunikerer med sine skabninger, uden at de kan se ham. Det gør han med kærlighed og overbevisning om, at hans plan med skabelsen vil bære frugt.

I codaen, noteret i Fis-dur, høres først, hvordan "Skabelsen gentager og synger *Gudstemaet* i en kanon af akkorder." Så *Kærlighedstemaet* i venstre hånd gentaget 25 gange under et orgelpunkt på cis i højre hånd, en faldende kromatisk sekvens og enkelte toner (dis, fis, ais og cis) som accentueres og giver indtryk af "kærlighedsakkorden". Det virker som om, Messiaen vil fortælle os, at skabelsen, hvad enten det er universets eller Jesusbarnets, er et resultat af kærlighed.

Et sidste forløb, som i sin opbygning og rytmik er lig fugaens mellemspill, udtrykker igen Guds usynlige tilstedeværelse: *Gudstemaets* første tre akkorder spilles *ff* i hurtige 32.-dele, mens en akkord hentet fra den tordnende buldren i klimaksset gentages i *pp*. De symboliserer hhv. "det uendeligt små, det uendeligt store". Antallet siger noget om Messiaens forkærlighed for primum: *Gudstemaet* høres først som tre, så fem, syv og til sidst elleve 32.-dele, mens akkorden i *pp* gentages først 31, så 29 og til sidst 23 gange. Messiaen afslutter satsen med fugatemaet i *fff* i tætføring mellem hænderne, og en akkordbrydning i et mægtigt *accelerando* fulgt af en lang *fermat*.

VII Regard de la Croix — Korsets betragtning

Stjernens og Korsets tema.

Korset siger til ham: du vil blive præst i mine arme...

I 2. sats efter det tredje chok af nåde udeblev *Stjernens og Korsets tema*. Det får her sin komplette tredje præsentation, denne gang i firestemmige oktaver i kvart tempo af temaets udførelse i 2. sats. Messiaen viser hermed, at efter stjernens bebudelse krævede det et kors på Golgata at fuldende Jesu skæbne, for som Jesu ord lød på korset, inden han udådede: "Det er fuldbragt."

Under temaet høres sukkende akkorder i kromatisk bevægelse. Jesus stønner over den lidelsesfulde skæbne, som er tildelt ham allerede fra fødslen. Mellem hver halvfrase høres to gange as-molakkorder med tilføjet sekst, som minder om "kærlighedsakkorden". Det lader til at udtrykke, at selve korsfæstelsen er en guddommelig kærlighedshandling.

I 5. sats så vi, hvordan Messiaen anvender 6. modus til at vise det guddommelige, mens 4. modus anvendes til at vise det menneskelige aspekt. Det samme gør sig gældende i 7. sats, hvor passagerne mellem temaets seks halvfraser ligesom satsens sidste to akkorder består af netop 6. modus i højre hånd og 4. modus i venstre: korset kigger ned på Jesusbarnet for til sidst at omfavne ham.

VIII Regard des hauteurs — Højdernes betragtning

Ære være Gud i det højeste... højderne sænker sig over julekrybben som en lærkes sang...

Fuglesange: nattergal, solsort, havesanger, bogfinke, stillits, cettisanger, guldirisk og især lærken.

Der er ikke her tale om den nøjagtige nedskrivning og troværdige gengivelse af fuglesang, som optog Messiaen fra 1950'erne, men snarere om en musikalsk metafor for jubel: naturen udtrykker sin glæde over Jesu fødsel og Guds nåde. Samtidig udtrykker fuglesangen Guds tilstedeværelse i naturen: "Ære være Gud i det højeste og på jorden!"

IX Regard du temps — Tidens betragtning

Mysteriet om tidens fylde; Tiden ser den som er evig blive født i sig...

Kort, koldt, mærkeligt tema, som de Chiricos ægformede hoveder; rytmekanon

Messiaen forsøger her med to alternerende temaer at udtrykke dels det paradoks, at Ham, som er evig, samtidig kan fødes i Tiden og blive timelig, dels forskellen på tiden, som vi mennesker oplever den, og evigheden. Det første tema er homofont og består primært af oktaver og kvinter samt i dets grundform af to symmetriske rytmer. Det udtrykker tiden, som vi mennesker, med mange variationer, oplever den: altid hastigt fremadskridende, med angivelige gentagelser, som indikerer, at vi mennesker er fanget i en ramme af begrænsede muligheder. (Grafikker fra Bruhn, 2007: 204-206).

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two rhythmic patterns. The first pattern is a sequence of three groups of notes, each with a duration of 2/16, 1/16, and 2/16 respectively, indicated by arrows below. The second pattern is a sequence of five groups of notes with durations of 4/16, 2/16, 2/16, 2/16, and 4/16 respectively, also indicated by arrows below. The notes are primarily octaves and fifths, and the overall structure is symmetrical.

Det andet tema er en trestemmig rytmisk kanon, hvis akkorder i *pp* består primært af tritonusser samt forstørrede og formindskede oktaver. Dets øverste og mellemste stemmer stammer fra codaen i 2. sats. Det følger et strengt skema og giver dermed udtryk for at være underordnet guddommelige regler. Dette tema udtrykker evigheden. Bruhn skriver (2007: 203) at "forestille sig tidens fylde, er som at forsøge at etablere kontakt med et af de Chiricos tomme ansigter. [...] mennesker kan ikke forstå tidens begyndelse eller ende, endnu mindre dens væsen eller fundamentale modsætning."

X Regard de l'Esprit de joie — Glædens Ånds betragtning

Hefstig dans, hornenes berusende lyd, Helligåndens henrykkelse... glæden ved den velsignede Guds kærlighed i Jesu Kristi sjæl...

– Jeg har altid været slået af den kendsgerning, at Gud er lykkelig – og at denne uudsigelige og vedvarende glæde boede i Kristi sjæl. Den glæde er for mig som en ekstase, en beruselse, i begrebets skøreste betydning.

Form: Orientalisk dans i den meget dybe bas, i ulige neumer, som [gregoriansk] sang.

1. gennemføring af Glædens tema. Asymmetrisk forøgelse. En slags jagsang i tre variationer. 2. gennemføring af Glædens tema og Gudstemaet.

Gentagelse af den orientalske dans, i det meget høje og meget dybe lege samtidigt. Coda over Glædens tema.

Glædens ånd reagerer på begivenhederne i Betlehem og kan næppe fortolkes som værende andet end Treenighedens tredje person: helligånden. Ligesom 8. sats udtrykker 10. sats glæde, og Messiaen ønsker i denne centrale sats at gøre opmærksom på et ofte overset træk ved Gud, "at Gud er lykkelig". Satsen indrammes passende af to danse som den musikalske manifestation på ekstase og henrykkelse. De hurtige sekstendedele, hvis noder alle stammer fra modus 4², som symboliserer Jesusbarnet, giver – som

Robert Sherlaw Johnson påpeger i sin Messiaen-biografi – associationer til det meget langsommere graduale *Haec dies* til påskedag (grafik fra Bruhn, 2007: 63).



Sekstendedelene afbrydes 16 gange af voldsomme udbrud i ottendedele. Det er nærliggende at fortolke disse voldsomme udbrud som de bibelske cymbler, som nævnes i Bibelens sidste Salme 150, hvor der står "lovpris ham med klingende cymbler, lovpris ham med rungende cymbler!"

Herefter følger et afsnit, som tre gange præsenterer *Glædens tema*; syv stigende toner fra den mixolydiske skala, første gang fra B, anden gang fra G og tredje gang fra E, men ufuldendt. Netop tonen E bygger bro til og får en særlig betydning for det følgende tredje afsnit, hvor Messiaens musikalske udviklingsprocesser igen udtrykker spirituel forvandling i ét langt og mægtigt crescendo over tolv takter på hver fem ottendedele. Det eneste, som ikke forandrer sig, er sidste tone i hver takt i begge hænder: tonen E, som dermed symboliserer det evigt uforanderlige: Gud. Efter de tolv takter og en kort bølgebevægelse over pedaltonen E følger fem takter, hvor tonen E får stadig større vægt for i sidste takt at blive spillet i fem faldende unisoner oktaver over hele klaviaturet. Tallet fem får sammen med tonen E altså her en særlig betydning. Tallet fem et numerisk symbol på Kristus, til minde om de fem sår han fik ved korsfæstelsen. Fem er også antallet af bogstaver i det græske akronym $\text{I}\text{X}\text{\Theta}\text{Y}\Sigma$ (IKhThUS), som står for hans navn og mission: Jesus (I) Kristus (X), Guds (Θ) Søn (Y), Frelseren (Σ). Fem bruges i kristendommen også som symbol på kombinationen af 2+3, hvilket ofte ses i kirkelig kunst illustreret med en oprakt hånd med tre strakte fingre som symbol for Treenigheden. De bøjede fingre, ringfingeren og lillefingeren, er de to sider

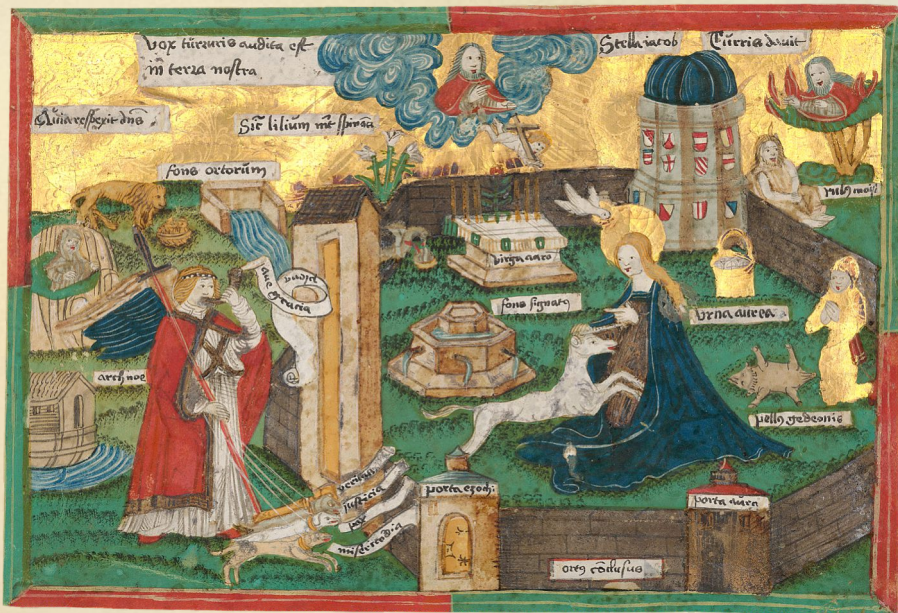
af Kristus, den menneskelige og den guddommelige side.

Nu følger satsens centrale fjerde afsnit af syv, som tematisk er unikt i cyklen og illustrerer "hornenes berusende lyd". Med 10. sats' centrale placering i cyklen og Messiaens forkærlighed for symmetri må man antage, at dette afsnit har en særlig betydning. Størstedelen af afsnittet bevæger sig i femdelt takt, og allerede i tredje takt høres tydeligt rytmen 2+3 sekstendedele, som peger mod tilstedeværelsen af Jesus som summen af de to. Tonalt står musikken i 2. modus, som symboliserer Guds kærlighed. Tematisk minder afsnittet i konturerne om *Kærlighedstemaet*, som også slutter med en faldende kvart og symboliserer Guds kærlighed. Men hvorfor kalder Messiaen det for en jagsang?

Svaret skal ifølge Aloyse Michaely ("*Verbum Caro*", 1983) findes i sidestillingen af Jesu fødsel med den kristne myte om jagen på enhjørningen, som ses illustreret i megen kirkelig kunst fra middelalderen. Enhjørningen kan kun fanges, hvis den møder en jomfru; da vil den straks springe op i hendes skød og kan fanges. Enhjørningen symboliserer Jesu inkarnation i Jomfru Marias moderskød, og dermed enten bebudelsen eller fødslen.

I kunstens verden ses Jomfru Maria ofte afbildet siddende i en have omringet af en mur "*Hortus conclusus*", som symboliserer hendes uigennemtrængelige jomfruelighed. I hendes skød dvæler en enhjørning. Udenfor muren står ærkeenglen Gabriel forklædt som en jæger og blæser i et horn, mens han i snor holder fire jagthunde, som jager en enhjørning op i Jomfru Marias favn. I baggrunden ses ofte symboler på Treenigheden: en due som symbol på Helligånden, Gud i himlen, som sender det lille Jesusbarn ned fra himlen, i en strålekrans, bærende på et kors. De fire hunde navngives oftest efter de fire guddommelige egenskaber, som har medført inkarnationen, og som nævnes i Salme 85:11: "Troskab og sandhed mødes, retfærdighed og fred kysser hinanden." Messiaens jagsang klinger passende i firestemmige akkorder. Når Messiaen kalder afsnittet en jagsang i en sats, som beskriver Glædens Ånds betragtning, må det være for at drage en parallel til kunstens beskrivelse af myten om jomfruen og enhjørningen og udtrykke glæde over bebudelsen og Jesusbarnets fødsel.

I det femte afsnit høres først og sidst atter *Glædens tema*, nu i mægtige klokkeagtige akkorder og med 5. og 6. tone rytmisk ændret, som for at udtrykke Glædens Ånds henrykkelse. *Gudstemaet* høres i midten spillet i en hurtigt dansende rytme. Det sjette afsnit vender tilbage til den orientalske dans, som indledte



Bebudelsen som en allegorisk enhjørningsjagt, Sydtyskland, ca. 1500

satsen, men i en anden tekstur. De 16 udbrud, som tidligere bestod af stærkt dissonerende akkorder, er nu erstattet af konsonerende akkorder på en omvendning af "kærlighedsakkorden". Guds kærlighed er altså tilstede selv i de vildeste musikalske udbrud af begejstring.

XI Première communion de la Vierge — Jomfru Marias første nadver

Et maleri af Jomfruen liggende på knæ, foldet sammen om sig selv i natten – en lysende glorie hænger over hendes skød. Med lukkede øjne tilbeder hun frugten gemt i hende. Dette sker mellem Bebudelsen og Fødslen: det er den første og den største af alle nadvere.

Gudstemaet, i bløde volutter, i drypsten, i indre omfavnelser. Påmindelse om temaet "Jomfruen og Barnet" fra min Nativité du Seigneur. Mere begejstret lovsang. Særlige akkorder og parvis forlængede noder, hvis dybe pulsationer repræsenterer barnets hjerteslag i dets mors mave. Gudstemaet forsvinder i stilheden.

Efter bebudelsen, Maria tilbeder Jesus i sig... min Gud, min søn, min lovsang! – min kærlighed uden ordenes larm...

Uendelig ømhed, jomfruens tilbedelse af barnet hun bærer i sig. To gange høres de dybeste toner på klaveret som et udtryk for ærefrygt. Hendes glæde, opstemthed og lovsang kommer til udtryk i midterdelen, hvor *Gudstemaet* udføres i entusiastiske rytmer, som er lig jagtsangen i 10. sats. Det følgende kontrasterende forløb bestående af akkordpar, som gradvist forlænges, udtrykker spirituel forvandling eller udvikling. Det er under de sidste fem akkordpar (som udføres i gradvist langsommere arpeggioer), at man kan høre de dybe pulsslag i bassen, som udtrykker Jesusbarnets hjerteslag. I den afsluttende meditation fragmenteres *Gudstemaet* og stilheder opstår deraf, som for at udtrykke, at ord ej er tilstrækkelige for at udtrykke jomfruens følelser: "min kærlighed uden ordenes larm...". Ømhed i den indre omfavnelser sidste guddommelige tert.

XII La parole toute-puissante — Det almægtige Ord

Monodi med dybt slagtøj.

Dette barn er Ordet, som opretholder alt ved sit ords kraft...

Som Messiaen skriver, er Jesus først og fremmest det inkarnerede Ord. At forstå betydningen af "Ordet" ligger dog udenfor menneskers fatteevner. Epigrafens andet tekstled giver indtryk af en forpligtelse, en pagt, af at stå ved sit ord.

En enkel, kontinuerlig fortissimo-monodi i oktaver over et rytmisk ostinat i bassen, der (ifølge Messiaen) skal lyde som en tamtam, udtrykker hhv. Ordets skabende kraft og ærefrygt. Dette rytmiske ostinat, som hamres 21 gange, består af en af Messiaens "ikke-retrogradable rytmer" (dvs. symmetriske rytmer; se sats 5). I 16.-dele består det af værdierne 3-5-8-5-3, og giver dermed associationer til Fibonacci-serien, hvor hvert tal er lig med summen af de to foregående. Hvert ostinat er adskilt af syv 16.-deles pauser. Når Messiaen anvender tallet syv på en påfaldende måde, peger det oftest enten i retning af apokalypsen i Johannes' Åbenbaring eller summen af 3+4, dvs. mødet mellem det trinitariske og det timelige.

Satsen anvender ikke nogen af Messiaens syv modi. Dens eneste forbindelse til cyklens religiøse symboler består af ostinatets toneklynge og dets symmetriske rytme. Toneklyngen blev første gang præsenteret midt i 4. sats *Jomfru Marias betragtning*. Toneklyngens stærkeste manifestation er i 12. sats, hvor det spilles uophørligt i fortissimo. Ved at gentage *Det almægtige Ords* ostinat 21 gange (= 3x7) antyder Messiaen, at Ordet ikke kun skaber, men også vil dømmes ved tidens ende.

I satsen ligger monodien i to forskellige lejer: i det dybe leje er den oftest palindromisk i såvel rytme som toner og består af meget store intervaller. Det udtrykker det guddommelige. I det mellemste leje er intervallerne små, hvilket siden 1600-tallet har været fortolket som et udtryk for det menneskelige aspekt. Netop monodien i mellemlejet omkranses hver gang af et D i oktaver foregrebet af en faldende kaskade af toner, som var det den guddommelige kraft, som styrter ned til en verden af menneskelig væren og forgængelighed.

XIII Noël — Jul

Klokkespil – juleklokkerne deklamerer med os de søde navne på Jesus, Maria og Josef...

Satsen er en rondo, som såvel i titel som i refræner udtrykker ubekymret og sprudlende glæde over den årligt tilbagevendende jordiske festivitas. I de fire refræner høres julens klokker og en dyb toneklynge, som udtrykker ærefrygt. Slutningen af refrænets klokker består af tre akkorder, som er en variant af de tre akkorder, vi først hørte i codaen til 2. sats, og som siden symboliserede evigheden i den rytmiske kanon i 9. sats. (Illustration fra Bruhn, 2007: 209)



2. sats: coda



9. sats: rytmisk kanon



13. sats: julens klokker

Midterdelen udtrykker den mere blide og eftertænksomme side af julefejringen, og at Jesusbarnet ved sin fødsel bliver en del af Treenigheden. Afsnittet er primært i 3. modus, en modus Messiaen ikke anvender så ofte i *Vingt Regards* og som understreger den talsymbolik, som dette afsnit præges af. Tallet tre ses også i de tre takter, som udgøres af hver tre 8.-delspauser, og som bidrager til midterdelens meditative stemning.

XIV Regard des Anges — Englenes betragtning

Tindren og gnister, stød og slag; kraftig ånde i enorme tromboner; dine tjenere er flammer af ild... – så fuglenes sang, som opsluger det blå, – og englenes forundring tiltager: – for det er ikke med dem, men med menneskeslægten, at Gud har forenet sig...

I de tre første strofer: Flammer, rytmisk kanon og opsplitning af akkordtemaet. 4. strofe: fuglesang. 5. strofe: englenes forundring tiltager.

Messiaens engle er ikke lig de ofte bevingede putti, som vi siden renæssancen har set blive stadigt mere nuttede og tykkindede, og som ofte forveksles med keruber. Messiaens engle er frygtindgydende, som flammende ild, og de spiller på kæmpestore basuner. I forordet til sin *Kvartet til Tidens Ende* citerer Messiaen begyndelsen af 10. kapitel fra Johannes' Åbenbaring, som beskriver en sådan engel:

Jeg så en anden mægtig engel stige ned fra himlen, klædt i en sky og med regnbuen om sit hoved. Dens ansigt var som solen og dens ben som ildsøjler. [...] Den stillede sig med det højre ben på havet og det venstre på land og råbte med høj røst, som en løve brøler. [...] Og englen [...] svor ved ham, der lever i evighedernes evigheder, ham, som har skabt himlen og alt i den og jorden og alt på den og havet og alt i det: "Tiden er ude."

Engle er Guds budbringere. De er udødelige, selvsikre og selvstændigt dømmende væsener. De betragter Jesusbarnet, men rene som de er, synes de ikke om, at Gud har ydmyget sig til at lade inkarnationen ske blandt menneskene fremfor blandt englene. For dem er det nedværdigende, at de er blevet forbigåede.

Første del af satsen begynder med en karakteristik af disse engle. Det er funklende og tindrende musik, det er *Akkordtemaet* i sin rene form og slagøjseffekter i klaverets yderste registre. Derefter følger en trestemmig rytmisk kanon i tritonusser over Messiaens rytmiske signatur (se 5. sats). Den kommer tre gange i stadigt længere forløb og udtrykker englenes voksende forståelse for, at det evige har manifesteret sig blandt de timelige. Den rytmiske kanon efterfølges alle tre gange af et langsomt, majestætisk tema i venstre hånd, som repræsenterer de kæmpestore basuner englene spiller på. Også dette afsnit bliver hver gang længere og længere. Basunerne lyder for at udtrykke, at englene til trods for den tiltagende forståelse stadig er grebet af forbavselse.

I midterdelen tager fuglesangen over, og "opsluger det blå"; den udtrykker igen naturens glæde over, at Ordet blev kød. Under fuglesangen høres i venstre hånd skiftevis varianter af den indledende musikalske beskrivelse af englene og deres voksende forståelse.

I slutningen af satsen gengiver de voksende intervaller i et langt crescendo englenes stigende forundring over, at det ikke er "med dem, men med menneskeslægten, at Gud har forenet sig..."

XV Le baiser de l'Enfant-Jésus — Jesusbarnets kys

Ved hver nadver sover Jesusbarnet hos os nær porten; så åbner han den til haven og skynder sig i stråleglans imod os for at omfavne os...

Gudstemaet som vuggeviser. Søvnens – haven – arme udstrakt mod kærlighed – kysset – skyggen af kysset. En gravering inspirerede mig, den forestiller Jesusbarnet, der forlader sin mors arme for at kysse lille søster Thérèse [af Lisieux]. Alt dette er et symbol på nadveren, på guddommeligt kærlighed. Man skal elske for at kunne lide dette emne og denne musik, der blot vil være kærlig som himlens hjerte, og der er intet andet.

Fis-dur dominerer denne betragtning, som er værkets mest programmatisk sats. Som det ses i Messiaens epigraf sætter han beskrivende ord til hvert afsnit i satsen. "Søvnens" er de første 62 takter eller 7 minutter i denne indspilning – *Gudstemaet* som vuggeviser. Derefter stiger tempoet, når Jesusbarnet vågner og åbner porten til haven (læs: verden). Tempoet øger endnu mere i "arme udstrakt mod kærligheden", som for at udtrykke Jesusbarnet, som kommer os i møde, hastigt og "i stråleglans" (vi husker den strålende stjerne over Betlehem, som bebudede begyndelsen på Jesu færd i denne verden). Musikkens sukkende figurer giver her de udstrakte arme en dobbelt betydning: resultatet af Jesusbarnets kærlige iver efter at skynde sig ud i verden for at omfavne menneskeheden er, at han senere kommer til at hænge med armene udstrakt på korset på Golgata.

Kommunionen (dvs. nadveren) er etymologisk beslægtet med union (dvs. fællesskab), og bruges på flere sprog ofte også som et billede på kommunikation. I selve nadveren åbner Jesus altså døren mod en menneskelig forståelse for og et fællesskab med Gud. Satsen præges da også af 2. modus som symbol på Guds kærlighed og af "kærlighedsakkorden", som afslutter alle hovedtemaets fraser.

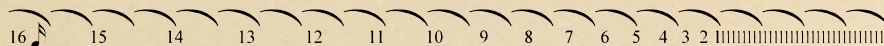
XVI Regard des prophètes, des bergers et des Mages — Profeternes, hyrdernes og de vise mænds betragtning

Eksotisk musik – tamtammer og oboer, en stor og nasal koncert...

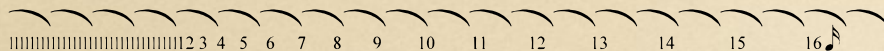
Satsen indrammes ligesom 18. sats af palindrome forløb, hvor slutningen er en spejl-vending af indledningen. Dette forløb er i venstre hånd bygget over tonerne A–Dis–Gis i klaverets dybeste leje, som i begyndelsen af begge satser accelererer fra helnoder til sekstendedele. I denne sats kan vi tolke det som en nedtælling til Jesu fødsel. Det dybe A i akkorden symboliserer ærefrygt, mens selve akkordens intervalstruktur er hentet fra codaen i 2. sats *Stjernens betragtning*, hvor den havde en profetisk rolle. Der ligger altså noget tidløst og profetisk i akkordstrukturen, og forløbet kan dermed tolkes som profeterne, som til alle tider har profeteret om Messias' komme.

I 16. sats gennemgår dette indledende accelerando samtidig et langt diminuendo fra *fff* til *p*; i slutningen er forløbet omvendt. Med forløbets aftagende intensitet virker det som om, Messiaen vil forberede og understrege det ydmyge i den scene, som satsens centrale del udtrykker: de tre grupper af mænd omkring barnet i krybben i stalden i den lille landsby Betlehem. Samtidig spiller højre hånd et stabilt forløb på fire akkorder i alt 21 gange (3x7 – tal for hhv. Treenigheden og det fuldente). Denne stabilitet samtidig med venstre hånds accelerando kan tolkes som Guds kontinuerlige kommunikation med sine profeter til alle tider, samt at man kan stole på Hans uforanderlige vejledning og hjælp. Grafisk har Bruhn (2007: 246) illustreret satsens indrammende forløb således:

Takt 1-21



Takt 71-94



I titlerne er 16. og 18. sats modpoler: 16. sats inkluderer mennesker af kød og blod: profeterne, hyrderne og de vise mænd; 18. sats handler om immaterielle og symbolske elementer. I vor tid indgår profeterne sjældent i julens billedsprog. I 1200-tallet så det helt anderledes ud. Profeterne omkring krybben bevidner og bekræfter de jødiske profetier om fødslen af den ventede Messias, som skal frelse verden. Hyrderne er repræsentanter for almindelige mennesker, hvis ydmyge tilværelse Jesus deler fra det øjeblik, han bliver født. De vise mænd er omvendt et udtryk for de ophøjede og uddannede mennesker. De repræsenterer også andre etniske grupper end den jødiske og dermed andre egne af verden, og de er således et udtryk for et globalt perspektiv. Alt dette afspejles i musikken.

Efter det indledende profetiske forløb høres en tretonefigur om og om igen: C-H-A ... som nogle gange afsluttes med tonerne Dis-Cis. Det er hyrderne, som spiller på sine skalmejer. Deres musik er simpel som de simple mennesker, de er.

De vise mænd udtrykker sig med en anden kompleksitet. Deres musik består af tre segmenter, tre melodiske ideer og overvejende tre lag. De vise mænd kom fra forskellige egne, og selvom de udtrykker sig forskelligt, gør de det samtidigt i perfekt harmoni, når de tilbeder Jesusbarnet i krybben. En af dem udtrykker sig med tonerne C-Cis-C-A. Når hyrdernes skalmejemusik vender tilbage i parallelle tertser er det akkompagneret af disse fire toner i bassen.

Satsens afsluttende forløb – symmetrisk med det indledende og førørende i intensitet – udtrykker dels den fornyede profetiske kraft, som er opstået ved Jesu fødsel, dels de tre gruppers stigende forståelse efter inkarnationens fuldbyrdelse. Det formidler også deres tiltagende selvsikkerhed, nu hvor nyheden om Guds kærlighed til mennesker kan sprede sig til alle folkeslag. Codaens tre toner Cis-C-A i *fff* og oktaver, som begynder i midterlejet og bevæger sig ud i klaverets ekstreme registre, stammer fra de vise mænds musik og understreger triumferende, at nu kan nyheden om inkarnationen nå fra stalden ud til alle verdenshjørner.

XVII Regard du silence — Stilhedens betragtning

Stilhed i hånden, omvendt regnbue... enhver stilhed i krybben afslører musik og farver, som er Jesu Kristi mysterier...

Polymodalitet, en rytmisk kanon ved at tilføje punktering, specielle akkorder, Akkordtemaet. Hele stykket er meget udførligt skrevet for klaveret. Afslutning: vekslende akkorder, manglefarvet og u håndgribelig musik, som konfetti, som lette juveler, som reflekser der støder mod hinanden.

Musikken dukker frem af stilheden og sætter sig i bevægelse: vægtløs, hurtig, springende, glidende, bølgende bevægelse. Til sidst fortager musikken sig og bliver igen til stilhed. Mange troende søger stilheden for at høre Guds stemme. Messiaen virker til at have forsøgt i musikalske figurer at fange den guddommelige viljes uforståelige mysterium; et mysterium mennesker kun kan tilgå i stilhed.

Satsen er beslægtet med 5. sats, hvor Messiaen talte om "glædens lysbrydning, stilhedens fugle"; i begge satsers epigrafer beskriver Messiaen ualmindelige former for lys og Jesu Kristi mysterium. Messiaens rytmiske signatur kan også høres i denne sats som en rytmisk kanon, hvor den ene stemme spiller en halv gang langsommere end den anden. Her er det dog modus 3 over modus 4, det guddommelige over det jordiske, eller som Bruhn argumenterer (2007:213): "barnet i krybben og fødslen af det gode budskab om menneskelig forløsning."

XVIII Regard de l'Onction terrible — Den ærefrygtindgydende Salvings betragtning

Ordet antager en bestemt menneskelig form; den gruopvækkende Majestæt vælger legeme til Jesus...

En gammel gobelin viser Guds Ord i kamp i Kristi skikkelse til hest: vi ser kun hans to hænder på sværdets fæste, han svinger i lynild. Dette billede påvirkede mig.

I introduktionen og codaen, gradvist længere noder overlejret de gradvist kortere, og omvendt.

Kristus er en titel, som understreger Jesu særlige værdighed. Christos betyder "den salvede" på græsk og er en oversættelse af det hebræiske ord Messias med samme betydning. Denne salving, som satsens titel

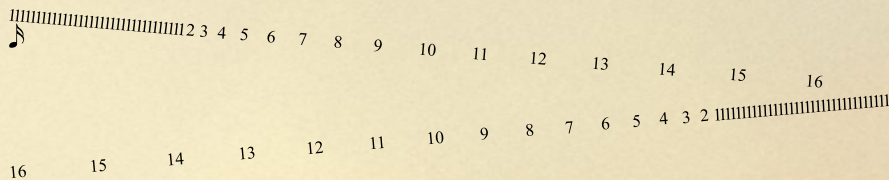
hentyder til, var en rituel handling forbeholdt præster, konger og enkelte profeter. Jesus skulle blive alle tre, og derfor var salvingen nødvendig.

Salving blev også brugt i forbindelse med begravelser. Evangelietekster fortæller, at Jesus i dagene før sin død får smurt olie på sig af en kvinde; i Markusevangeliet 14,8 siger Jesus om kvindens gerning: "Hun har på forhånd salvet mit legeme til begravelsen." Jesus salves altså som en konge, der har den særlige opgave foran sig, at han skal dø. Det er dette formål med inkarnationen, som satsen søger at udtrykke. At Gud beslutter at sende sin søn til menneskene, for at han siden skal dø på et kors, er det, som gør salvingen ærefrygtindgydende.

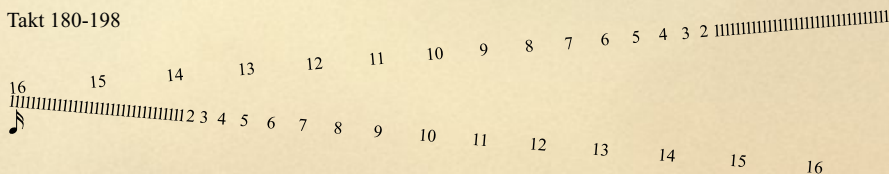
Salvingen er også selve inkarnationen som den guddommelige indvielse, i hvilken Ordet ved hjælp af helligånden salver Jesus med guddommelighed straks efter, at Johannes Døberen har døbt ham i Jordanfloden. Johannes Døberen, som selv var en samtidig profet, og Jesus kan begge tolkes som samtidigt nærværende i satsens indledning. Venstre hånd stiger fra klaverets dybeste toner i en accelererende bevægelse; måske endnu en nedtællingen, denne gang til Johannes Døberens møde med Jesus og dåben. Samtidig falder højre hånd fra det højeste leje i et decelererende forløb, som var det Jesu nedstigning i Jordanfloden. Denne samtidige acceleration opad og deceleration nedad afspejler også profetien fortalt af Johannes Døberen i Johannesevangeliet 3:30: "Han [Jesus] skal blive større, jeg skal blive mindre."

Begge forløb afbrydes brat, når begge hænder mødes midt på klaveret. Mødet mellem hænderne kan ses som et udtryk for det øjeblik, hvor profeten Johannes Døberen møder Jesus, som døbes (og altså salves), og hvor Johannes Døberens mission fuldendes, hvorefter han abrupt skrives ud af historien, et hoved kortere. Bruhn (2007: 246) illustrerer satsens indledning og afslutning således:

Takt 1-19



Takt 180-198



Den gamle gobelin, som Messiaen nævner, er fra det omfattende Apokalypsetæppe i Angers i Frankrig, som stammer fra slutningen af 1300-tallet og står på Unescos verdensarvsliste. Johannes' Åbenbaring, som tæppet illustrerer, fremstiller sig som en profeti, og forfatteren, apostlen Johannes, beskriver sig selv som profet. Teksten er overvejende allegorisk og inviterer til visuelle genfortællinger. Gobelinen har titlen *Le Verbe de Dieu charge les bêtes (Guds Ord jager dyrene)*. Det bibelvers, som gobelinen illustrerer, er Johannes' Åbenbaring 19,11-14, som lyder:

Og jeg så himlen åben, og se, der var en hvid hest, og han, der rider på den, hedder Tro og Sanddru, og han dømmes og strider med retfærdighed. Hans øjne er som luende ild, på hovedet har han mange kroner, og han har et navn indskrevet, som ingen kender undtagen han selv. Han er klædt i en kappe dyppet i blod, og hans navn er Guds Ord. Hærene i himlen fulgte ham på hvide heste og var klædt i lysende rene linnedklæder.



I 16. sats var det profeter fra gamle tider, som stod samlet omkring krybben. Johannes' Åbenbaring peger ind i en fremtid lang tid efter Jesu død på Golgatha og indikerer nærværet af endnu en profet i værket: apostlen Johannes. I 18. sats er det dels Johannes Døberen, dels apostlen Johannes, som er nærværende i hhv. begyndelsen og slutningen af satsen i de palindromforløb, som indrammer den. Forløbene bygger videre på samme intervalstruktur af kvart over tritonus som i 16. sats. Slutningen af 18. sats er en perfekt

spejlvending af indledningen for så vidt angår toner og rytmer. Dynamikken er dog ikke spejlvendt, men udgør i begge forløb et langt fremadrettet crescendo. Det gør, at indledningen i 18. sats er desto stærkere i sit kraftfulde kollaps, ligesom den spejlvendte coda opleves desto stærkere i sin vældige udfoldelse. I satsens afslutning begynder hænderne sin bevægelse fra klaviaturets midte. Deres bevægelse i hver sin retning kan ifølge Bruhn (2007: 251) høres som et udtryk for den profetiske opgave apostlen Johannes tildelte efter Jesu død; med sine apokalyptiske visioner rækker denne opgave langt ind i fremtiden og spår profetisk om tidens ende.

De indrammende forløb omgiver en slags rondo, hvis primære elementer udtrykker den scene som gobelinen *Guds Ord jager dyrene* illustrerer. Den mægtige messingkoral, som stundom oplyses af efterfølgende lynglimt, består af parallelle kvinter og oktaver. Det udtrykker den guddommelige kraft, han som er "Tro og Sanddru". Lynglimtene efterfølges af tre brudte treklinge, som lyder stridslystne i sin udførelse. Andre hurtige forløb udtrykker jagt og flugt. Karakteristisk for koralen er, at den transponeres tre gange, først op fire halvtone trin, så op otte halvtone trin for til sidst at transponeres op 12 halvtone trin og dermed klinge i samme toneart som i begyndelsen. De tre forskellige tonearter er også de tre mulige transponeringer i 2. modus. *Gudstemaet* i 6. sats og jagtsangen i 10. sats gennemgår samme transponeringer, ligeledes i 2. modus, det modale symbol på Guds kærlighed.

XIX Je dors, mais mon cœur veille — Jeg sover men mit hjerte våger

Kærlighedsdigt, dialog om mystisk kærlighed. Stilhederne spiller en stor rolle her.

Det er ikke en engels bue, som smiler – det er den sovende Jesus, der elsker os på sin søndag og giver os forglemmelse.

Denne sats er den mest mystiske af alle satser i *Vingt Regards*. Indledningsvist bliver øret badet i Fis-durklange i halvandet minut, som for at understrege, at Guds kærlighed er det eneste, som gælder. "Kærlighedsakkorden" åbner og lukker adskillige fraser. *Kærlighedstemaet*, først hørt i 6. sats, udvikles over længere tid i midterdelen med hele ni indsatser. Temaets første to akkorder er her erstattet med tre faldende toner og deres gentagelse. I codaen alternerer pauser med brudstykker af melodiske motiver. Til sidst vinder stilheden.

Ordene om en engels bue er Messiaens omskrivning. I en pladekommentar skriver han, at stykket også kan forklares ved et andet billede på den mystiske kærlighed, taget fra Frans af Assisis *Fioretti* (*Små blomster*). Munken Frans beder om en forsmag på evighedens lyksaligheder, hvorefter en engel åbenbarer sig med en violin i sin venstre hånd og en bue i sin højre: "Englen strøg sin bue over strengene og frembragte en lyd så smuk, at hvis han havde fortsat, ville man være død af glæde."

XX Regard de l'Église d'amour — Kærlighedskirkens betragtning

Nåden får os til at elske Gud, som Gud elsker sig selv; efter nattens neg af gnister, angstens spiraler, er her klokkerne, herligheden og kærlighedens kys... hele lidenskaben fra vores arme omfavner det Usynlige...

Form (gennemføringen går forud for ekspositionen):

Gennemføring: 1. tema i ikke-retrogradabel rytme, forlænget til højre og venstre; det opdeles af klaverfigurer som modsatrettede neg af gnister. Tre præsentationer af "Gudstemaet" adskilt af asymmetriske forøgelser. Udvikling af det 3. melodiske tema [Kærlighedstemaet]. 1. tema med neg af gnister, så en ny asymmetrisk forøgelse. Klokkeringning, der danner en dominerende pedal og minder om akkorderne i de foregående stykker.

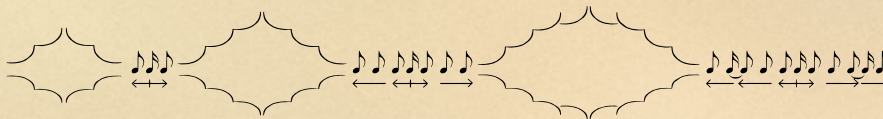
Eksposition: Fuldstændig præsentation af "Gudstemaet", som en fanfare, i herlighed. Lang coda over "Gudstemaet" – triumf af kærlighed og glæde, glædestårer.

Denne stort anlagte, afsluttende syntese er en festlig og højtidelig fuldbyrdelse af værket med slagtpøj, klokker, fuglesang og fanfarer, storslået udvikling af *Kærlighedstemaet* og forherligelse af *Gudstemaet*. Satsen ansføres af tre begreber: glæde, transformation og især Guds kærlighed.

Satsens titel peger ind i fremtiden efter Jesu fødsel; betragteren af Jesusbarnet er her de kristne menigheder, den kristne kirke, som først begyndte at opstå mindst 30 år efter Jesu fødsel gennem forkyndelsen. Kirken er for Messiaen ikke så meget selve institutionen som manifestationen af Guds kærlighed i form af et fællesskab. Kirken defineres således gennem overleveringen af de gode nyheder om

Ordets inkarnation fra den ene kristne til den næste; en vandret refleksion af det, som blev givet fra oven. Billedligt talt pælen og tværbjælken i et kors.

Samme billedsprog kan beskrive Messiaens første sætning. I stedet for det kendte bud i Markusevangeliet om at elske sin næste som sig selv, fortæller Messiaen, at vi må "elske Gud, som Gud elsker sig selv". Det første bud er principielt muligt for alle mennesker, mens det andet, i kraft af Guds grænseløse og overlegne evne til at elske, er et uopnåeligt ideal for mennesker. Kun takket være Guds nåde opnår vi at "elske Gud, som Gud elsker sig selv". Nåden er den barmhjertige og tilgivende kærlighed og velsignelse, som Gud skænker enkeltpersoner, uanset om de fortjener det eller ej. Korsets lodrette pæl kan billedligt talt opfattes som Guds kærlighed til os og vores til Ham. Den vandrette tværbjælke symboliserer menneskers indbyrdes kærlighed til hinanden. Alt dette har Messiaen forsøgt at udtrykke i satsens begyndelse med diverse spejlinger og symmetrier, fint illustreret af Bruhn (2007: 269):



Begge hænder udfører først et hurtigt buet forløb i modsat retning i samme rytme og er således en lodret spejling af hinanden. Samtidig er forløbet i hver hånd tonemæssigt symmetrisk omkring en midterakse. Forløbet kommer tre gange og bliver hver gang forlænget med nye toner i midten af forløbet, så omfanget forøges. Det, som ikke fremgår af ovenstående grafik, er, at venstre hånd er en "ringere" spejling af højre: hvor højre hånd primært spiller rene kvarter gennemgår venstre hånd en række intervaller, der er mindre "rene" end højre hånds, som for at udtrykke at vores imitation af Guds kærlighed til sig selv er ufuldstændig og utilstrækkelig i al sin uopnåelighed. Den perfekte vandrette symmetri kan derimod udtrykke overleveringen af de gode nyheder om Ordets inkarnation fra den ene kristne til den næste, og at vi mennesker er i stand til at elske vores næste som os selv.

Imellem hvert af disse forløb høres en rytme i oktaver, som kun er symmetrisk på det vandrette, rytmiske plan. Disse indskud gentages to gange, men for hver gang forlænges rytmen med nye toner i begyndelsen og slutningen. Oktaverne udføres kun i venstre hånd og har således ikke nogen vertikal spejling. Ligesom de bueformede forløbs vandrette symmetrier kan det udtrykke menneskers overlevering af de gode nyheder om Ordets inkarnation fra den ene kristne til den næste.

Når samme passage vender tilbage senere i satsen, har oktaverne i venstre hånd fået en lodret spejling i højre hånd, hvorved de fremstår som en påmindelse om den falske spejling, menneskers uopnåelige imitation af Guds kærlighed til sig selv altid må være.

Et fragment af *Gudstemaet* høres tre gange i begyndelsen, som var det i en tonal kadence: første gang i H-dur, anden gang i Des-dur (som er enharmonisk identisk med Cis-dur); de er hhv. subdominant og dominant til Fis-dur. Tredje fragment "skuffer" ved at stå i F-dur. Først i satsens sidste halvdel udfoldes hele *Gudstemaet* i tonikaen Fis-dur. Fragmenterne såvel som hver del frase af det komplette Gudstema afsluttes med et dybt E efterfulgt af cyklens symbol på ærefrygt: klaverets dybeste A omgivet af kromatiske toner. Som vi har set i flere satser, symboliserer E'et gennemgående Guds pålidelige tilstedeværelse. Måske forsøger Messiaen at påpege, at i menneskers utilstrækkelige forsøg på at imitere Guds kærlighed til sig selv, er Gud altid nærværende for at støtte og vejlede. Ikke desto mindre føler mennesker ærefrygt overfor Gud og hans plan om frelse.

Satsen fremstår i øvrigt som en syntese af værkets ekspositionsdel, altså de første fem satser. Den komplette udfoldelse af *Gudstemaet* i satsens sidste halvdel er en tydelig henvisning til 1. sats *Faderens betragtning*. Denne mægtige apoteose afbrydes to gange af citater fra 4. sats *Jomfruens betragtning*. Inden apoteosen høres et forløb med klokkeakkorder, hvis kim er fra 2. sats *Stjernens betragtning*. I 5. sats *Sønnens betragtning over sønnen* præsenterede Messiaen første gang sin rytmiske signatur, som indeholder fire symmetriske rytmer. Dette palindromelement har Messiaen anvendt flittigt i værkets sidste sats med dens mange spejlinger. Også 3. sats er repræsenteret.

Imellem de tre fragmenter af *Gudstemaet* og dets komplette udfoldelse høres tre gange en række udviklingsprocesser, som udtrykker transformation og "angstens spiraler". Forløbene fremstår som en

påmindelse om 3. sats *Udvekslingen*, omend musikken er en helt anden. Oktaver i venstre hånd akkompagneres af hurtige arabesker i højre hånd; den første serielle tolvtonesekvens i Messiaens musik. Alle tolvtonesekvenserne begynder med tonen E, som dermed igen udtrykker Guds pålidelige tilstedeværelse i menneskets åndelige transformation.

Kærlighedstemaet er stærkt tilstede i satsens første halvdel, hvor det gennemgår adskillige udviklinger. Dette tema, som udtrykker kærligheden mellem Gud og mennesker, er her udviklet på en måde, så optakten består af tre faldende toner som gentages. Temaets nye fremtoning giver associationer til jagtsangen i 10. sats *Glædens Ånds betragtning*. I stadigt mere lidenskabelige udviklinger udtrykker de mange gentagelser af *Kærlighedstemaet* en enorm glæde og henrykkelse.

Efter en gentagelse af de indledende forløb af spejlinger og palindromer og det tredje forløb af udviklingsprocesser følger et afsnit med klokkeakkorder og pedaltonen Cis. Mod slutningen af denne klokkeringning citerer Messiaen akkordstrukturer fra det 2. tema i 9. sats, som udtrykte tidløshed. Rytmisk gennemgår disse akkorder en struktureret nedbremsning fra 1/16 til 16/16. Dette minder om de indrammende forløb i 16. og 18. sats og peger dermed på en forbindelse mellem profeterne og Kærlighedskirken.

Endelig følger til sidst den storslåede forherligelse af *Gudstemaet*, som udgør anden halvdel af satsen. Messiaen bringer her sin store cyklus til en overvældende og rørende kulmination i en "triumf af kærlighed og glæde, glædestårer".

Klaverets dybeste A afslutter satsen og dermed hele cyklen, som ville Messiaen påminde os om aldrig at tabe synet af det ærefrygtindgydende aspekt af inkarnationen.

Morten Heide



Mine møder med Yvonne Loriod-Messiaen

Olivier Messiaen blev en afgørende figur på min musikalske rejse. Det var i hans fødeby Avignon, i juli 2002, at jeg havde mit første møde og lektioner med Messiaens anden hustru og muse, den enestående pianist Yvonne Loriod-Messiaen.

Jeg var en ung 2. års klaverstuderende på musikkonservatoriet i Odense, Danmark. Få år tidligere havde min daværende klaverlærer introduceret mig til en sats fra Messiaens enorme klavercyklus *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Musikken talte øjeblikkeligt til mig og udløste en dyb fascination, som voksede de følgende år. Jeg begyndte at gå til koncerter med Messiaens musik, jeg læste biografier og teoretiske værker, og jeg begyndte lidenskabeligt at studere hans musik.

Da jeg påbegyndte mine studier på musikkonservatoriet, havde jeg allerede en dyb og stigende interesse for det 20. århundredes musik. Mine musikalske interesser var mange og min nysgerrighed var bred, men Messiaens musik blev min lidenskab. Så da jeg fandt ud af, at Yvonne Loriod-Messiaen skulle undervise ved sommermesterklassen ved det årlige Centre Acanthes i Villeneuve lez Avignon og at fokus ville være på Messiaens musik, var jeg klar over, at jeg måtte deltage! Desuden ville hun få selskab af sine to franske kolleger, Roger Muraro, som var en tidligere elev af hende og en fremtrædende fortolker af Messiaens klavermusik, og Claude Helffer. En håndfuld komponister ville også være til stede ved sommerens mesterklasse for at undervise i og formidle deres musik til unge musikere og komponiststuderende.

I månederne før kurset forberedte jeg så mange satses som muligt fra Messiaens *Vingt Regards* samt nogle stykker af Betsy Jolas, Brian Ferneyhough, Ivan Fedele (som alle tre ville være til stede), Alban Berg og Arnold Schönberg. Forventningen var nærmest håndgribelig, og jeg ankom til Avignon med en følelse af taknemmelighed og høje forventninger.

Ugerne ved det smukke Chartreuse i Villeneuve lez Avignon skuffede mig ikke. De historiske bygninger i det første og største karteuserkloster i Frankrig, der dateres tilbage til midten af det 14. århundrede, dannede en fredfyldt, højtidelig og asketisk scene for mesterklasserne. Munkenes gamle nøgne celler var blevet

omdannet til øvelokaler udstyret med moderne flygler, og Chartreuses tykke vægge formåede at holde indetemperaturen behageligt under 26 grader. I pauserne kunne vi nyde klostergårdenes afsondrede charme omgivet af de harmoniske, overdækkede korsgange.

Stemningen var intens i ordets mest positive forstand, og undervisningen var på højeste niveau. Det var et bombardement med stimulation og inspiration af både sanser og intellekt. Deltagernes niveau var virkelig højt, og der herskede en meget venlig og støttende atmosfære.

Det var mesterklasserne, ledet af Yvonne Loriod-Messiaen og Roger Muraro, der efterlod den dybeste indvirkning på mig. Foruden mine egne lektioner fulgte jeg også alle mine meddeltageres lektioner, og som en svamp sugede jeg visdom til mig fra dem begge. Deres fortællinger om Messiaen, hans tanker, undervisning og kreative proces fik mig til at føle mig tættere på komponisten, som om jeg havde mødt ham personligt.

Roger Muraro tog fat på tekniske udfordringer og foreslog løsninger. Han gik i dybden med klang og farver og hvordan man ændrer nuancen af en akkord ved at lægge lidt mere vægt på visse toner end andre. Han lærte os, hvordan man spiller fuglemotiverne med en bestemt hastighed med den rette mængde pedal for at skabe god balance mellem hastighed og klarhed og frembringe så mange overtoner som muligt.

Yvonne Loriod-Messiaen var mindre tålmodig med og forstående overfor med vores tekniske udfordringer. Jeg husker tydeligt hendes svar til en studerende, der søgte råd for at mestre en hurtig akkordsekvens i venstre hånd i den enormt svære 6. sats *Af Ham er alt blevet skabt* fra *Vingt Regards*: "Åh, det er ikke så svært! Bare øv dig!", sagde hun med et smil, gik over til klaveret og spillede ubesværet den hurtige akkordsekvens perfekt – stående, lille som hun var, ved flyglet!

Derimod kom hun gerne uopfordret med forslag til alternative spillemåder. En af dem var brugen af en knyttæve på klaveret. Loriod-Messiaen viste os, at det kunne skabe en unik klanglig effekt, særligt på enkelte sorte tangenter i det dybe leje. Med den bløde muskel, som er i hånden mellem lillefingeren og håndledet, kan man med knyttet hånd frembringe en stor, varm og rund fortissimoklang, som i øvrigt kan varieres alt efter hvor meget man knytter hånden og dermed spænder musklen.

En anden effekt, hun delte med os, var oktavfordoblinger i bassen på særligt udvalgte toner, selvom det ikke står i partituret. Ifølge hende skulle Messiaen selv have billiget, at hun ved flere lejligheder havde tilføjet oktavfordoblinger på udvalgte toner. Et sted, hun foreslog denne effekt var i slutningen den indledende orientalske dans i 10. sats.

Hun krævede fuldstændig kontrol over svage akkorder. En note fra hendes hånd over et pianissimo-forløb i mine noder til *Vingt Regards* siger "Entendre toutes les notes!" (Hør alle noderne!).

Loriod-Messiaen var en rig kilde til fortællinger. Hun satte generøst hvert stykke, vi spillede, ind i en historisk kontekst relateret til komponisten og hans kreative proces. For eksempel hvordan de havde besøgt en grotte, hvor de havde set drypsten, som senere inspirerede ham til figurationerne i højre hånd i begyndelsen af 11. sats fra *Vingt Regards*.

Af og til anslag hun en religiøs tone. Hun sagde for eksempel, at det ville være passende at bede den katolske bøn *Hil dig, Maria* efter den afsluttende tert i 11. sats, inden man fortsætter med de mægtige oktaver i 12. sats. Da jeg spurgte hende, om hun mente, at man som katolik er en bedre fortolker af Messiaens musik, end ikke-katolikker, så hun mærkeligt på mig og spurgte retorisk: "Tror du, man er en bedre fortolker af Bachs musik, hvis man er lutheraner?!" Det stod klart for hende, at Messiaens musik – størstedelen af den er af religiøs karakter – på ingen måde udelukkende var forbeholdt fromme katolikker.

Et spørgsmål opstod om hvorvidt *Vingt Regards* var skrevet for altid at blive opført i sin helhed. Loriod-Messiaen afslørede, at hun nogle gange havde opført hele cyklussen med to pauser i stedet for én, eller at hun ofte kun havde spillet et udvalg. Dog er visse af de *Tyve Betragtninger* mere egnede til at stå alene i et koncertprogram end andre. Messiaen beklagede, hvordan pianister ofte foretrak charmerende titler og forsømte de sats, der er helliget den kristne tros mysterier. Han præciserede, at de maleriske stykker får deres betydning inden for hele kompositionens ramme, idet de giver kontraster, der fremhæver de metafysiske aspekter af værket. Det at lytte til hele cyklussen på én gang er en rejse, der kan sammenlignes med at høre Beethovens 9. symfoni; begge skaber en utrolig kumulativ effekt mod den sidste sats. At høre finalen isoleret mindsker noget af dens gennemslagskraft.

Vores samtaler om pianistisk udholdenhed fik Loriod-Messiaen til at fortælle os om sin store interesse for Tour de France. Hun drog paralleller mellem den enkelte sportsudøvers karriere og en klassisk musikers. Disciplinen, det hårde gentagne arbejde med kroppen, træningen af fysisk og mental udholdenhed og selve koncerten, som hun sammenlignede med en sportsudøvers konkurrenceøjeblik og enkeltmandspræstation.

Både Yvonne Loriod-Messiaen og Roger Muraro understregede, at temporelationerne mellem forskellige sektioner i samme stykke eller sats er af langt større betydning, end om man spiller den nøjagtige hastighed angivet i partituret. Dog insisterede de på præcise nodevarigheder, selv i komplekse rytmiske mønstre. De understregede Messiaens pointe med at lade akkordsekvenser udvikle sig med følgende antal sekstendelede per akkord: 1-3-2-4-3-5-... -7-9-8-10 (slutningen af 11. sats *Jomfru Marias første nadver*) eller som akkordsekvensen halvvejs gennem 20. sats *Kærlighedskirkens betragtning*: 1-2-3-4-5-6-...-13-14-15-16.

Messiaen stræbte efter at fremkalde en oplevelse af ro eller evighed i de langsomme satser, en effekt bedst opnået ved at overholde de angivne tempi. Ironisk nok spillede Loriod-Messiaen selv *Faderens Betragtning* i et hurtigere tempo end Messiaens angivelse. Personligt tilstræber jeg at følge hans tempoangivelser, især i de langsomme passager, idet jeg anerkender den betydning, Messiaen tillagde varigheder og tempi, med det formål at fremkalde en følelse af ro eller evighed.

I juli 2007 havde jeg igen det privilegium at møde både Roger Muraro og Yvonne Loriod-Messiaen på Centre Acanthes mesterklasser i Metz. Hendes alder havde ikke formindsket hendes evne til at lytte med et skarpt øre og give præcis og passende feedback til alle deltagere. Året efter opførte jeg for første gang den komplette *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* ved flere koncerter til minde om hundredåret for Olivier Messiaens fødsel.

At møde og spille for Yvonne Loriod-Messiaen og Roger Muraro var en dannende og uforglemmelig oplevelse. Deres indsigter fortsætter med at inspirere min fortolkning af Messiaens musik og berige min forståelse. Denne inspiration drev min fortsatte opdagelsesrejse i Messiaens værker og kulminerede i denne indspilning.

Morten Heide



Morten Heide

Den dansk-svenske pianist, dirigent og klaverlærer Morten Heide er oprindeligt fra Odense, Danmark. Siden 2013 bor han i Sverige. Hans kunstneriske profil kendetegnes ved nysgerrighed og en alsidig, helstøbt tilgang til musikken. Han har en særlig interesse for det 20. århundredes musik, samt en forkærlighed for den ukendte eller lidet fremførte musik fra alle tidsaldre. Det er den, han utrætteligt programsætter for at fremvise undervurderede eller oversete kvaliteter i musikken.

Latinamerikansk musik er også en del af Heides repertoire. I 2006 var han klaversolist i den danske premiere på den mexicanske komponist Manuel Ponces *Concierto Romántico*, akkompagneret af Odense Symfoniorkester under dirigent Mei-Ann Chens ledelse. Han har desuden optrådt som solist og ensemblemusiker med anerkendte dirigenter som Stefan Asbury, Paul Hoskins og Christopher Austin.

Morten Heide er aktiv som pianist i mange forskellige sammenhænge. Hans optrædener har glædet koncertsale i hele Skandinavien, Island, Tyskland, England, Frankrig, Italien, Letland og Mexico. Heides tilgang til musik er både intellektuel og dybt forankret i musikvidenskab og opførelsespraksis. Han sammensætter omhyggeligt sine soloprogrammer for at afsløre forbindelser mellem forskellige værker og komponister, og han beriger ofte publikums oplevelse gennem informative koncertintroduktioner. I nogle år var han også tilknyttet Syddansk Universitets forskningsprogram "The Aesthetics of Music and Sound."

Morten Heide har en bachelor- og kandidatgrad i klassisk klaver fra Syddansk Musikkonservatorium i Odense. I 2010 debuterede han som pianist fra solistklassen samme sted. Her modtog han undervisning fra Christina Bjørkøe, John Damgaard og Erik Kaltoft med primært fokus på fortolkningen af samtidsmusik. Hans debutkoncerter blev meget rost i medierne og blev transmitteret af Danmarks Radios P2. Derudover har han suppleret sin pianistuddannelse med deltagelse i flere mesterklasser og klaverstudier hos Volker Banfield på Hochschule für Musik und Theater i Hamburg, Tyskland.

Udover sine uddannelser som pianist har Morten Heide også to kandidatgrader i klassisk kor- og ensembleledelse fra Syddansk Musikkonservatorium i Odense, og Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. I

2014 opnåede han anerkendelse som kordirigent ved at medvirke i semifinalen i *The First Boris Tevlin International Competition of Choral Conductors* i Moskva. I 2015 debuterede han med Sveriges Radiokor. I flere år indtil 2021 var Heide korsyngemester for Filharmonisk Kor ved Odense Symfoniorkester. Her samarbejdede han med fremtrædende dirigenter som Alexander Vedernikov, Stephen Layton og Christoph Eschenbach. Det intensive arbejde med kormusikken gennem mange år er noget, som har smittet af på Heides tilgang til klaverspillet på såvel det polyfone som det lineære plan.

I 2011 var Morten Heide den første danske pianist som indspillede Olivier Messiaens enorme og krævende mesterværk *Tyve Betragtninger over Jesusbarnet*. Denne udgivelse markerer den længe ventede præsentation af hans fortolkning og er bemærkelsesværdig som Morten Heides første soloalbum..

For at få mere at vide om denne kunstner, besøg venligst www.mortenheide.dk, hvor du også kan få adgang til en PDF af denne booklet på flere forskellige sprog.



Indspillet i koncertsalen i Det fynske Musikkonservatorium i Odense i 2011 med velvillig støtte fra



Krediteringer:

Producer, lydtekniker og lydredigering: Torben Sminge

Alle fotografier af Messiaen er offentligt tilgængelige

Alle illustrationer er af Morten Heide medmindre andet er angivet

Forsidebillede: *Portrait of Olivier Messiaen / Vingt Regards*, 1993 © Tom Phillips / Bildupphovsrätt 2022.

Foto: © Tom Phillips. Alle rettigheder forbeholdes, DACS 2022

Illustration s. 37: *The Annunciation as an Allegorical Unicorn Hunt*, Eichstätt, Tyskland, ca. 1500.

Brugt med tilladelse fra The Morgan Library & Museum, New York. (MS M.1201)

Fotografi s. 48 af *Le Verbe de Dieu charge les bêtes* med tilladelse fra Paul M. R. Maeyaert

Kunstnerfotoer: Gunnar Egede Kristiansen

Grafisk design: Helgren Visual

Booklettekst: Morten Heide

Forlag: Editions Durand

Flygel: Steinway & Sons, model D

Klavertekniker: Henrik Clement, Pianoteket

Særlig tak til:

Min elskede Alejandro for ubegrænset støtte, tålmodighed og kærlighed.

Min familie, mine venner og lærere som har støttet mig, opmuntret mig og inspireret mig gennem årene.

Yvonne Loriod-Messiaen og Roger Muraro for at bringe mig nærmere Messiaen.

Mikael, Claudio og Sylvie for konstruktiv respons på bookletteksterne, Messiaens franske tekster og korrekturlæsning.

Siglind Bruhn, Peter Hill, Malcolm Ball og Nigel Simeone for interessante og værdifulde korrespondencer.



© & ℙ Morten Heide 2023

Gateway music