

# Oliver Messiaeno religinių pažiūrų kūrybinės intencijos

Straipsnyje nurodyti objektyvūs ir subjektyvūs O. Messiaeno religinės pasaulėžiūros formavimosi faktoriai, aki-vaizdžiai nulėmę jo jaunystės metų kūrybą. Charakterizuojami penktojo dešimtmečio sakraliniai ir egzotinio pobūdžio kompozitoriaus kūriniai, iškeliant originalius jo muzikos raiškos ypatumus, atskleidžiant glaudžias religines sąsajas. Straipsnyje aptariami O. Messiaeno vėlyvojo periodo sakraliniai kūriniai, kuriuose vienijamos skirtingos sferos: religinė, egzotinė ir „paukščių“ (panteistinė). Akcentuojant O. Messiaeno kūrybinio stiliaus originalumą, pabrėžiami saviti kūrybiniai ieškojimai, tiksliai ir meniškai išpūdingai įprasminantys muzikoje amžinąsias krikščionybės tiesas. Savo pasaulinės reikšmės sakralinę muziką skleisdamas ne tik tai bažnyčioje, bet ir užsienio šalių didžiosiose koncertų salėse, sekularios visuomenės terpėje, O. Messiaenas atsakingai vykdė evangelinį tarnavimą.

The importance of O. Messiaen's religion music is being examined in the article. The development and formation of composer's religion outlooks analyses in it. The traditional periods of his musical heritage are presented. The main features of Messiaen's sacral pieces, taken with the reference to epistle documents and the foresights of different foreign musicians were discussed. Messiaen's music reflects the man himself as well as his beliefs. The first idea that he wished to express was the existence of the truths of Catholic faith. He emphasis the central point of all Christian faith, Jesus Christ. He considered the present age as the age of ecumenism. Using his talents for the secular concert halls as well as for the Church, seeking for religion and art unity, O. Messiaen became a true worker in the fields of Evangelism.

## Įvadas

Religijos ir kultūros santykiai – sudėtinga kultūros filosofijos problema. Jeigu religija priskiriama prie kultūros, ji praranda savo esmę ir tikrąją vertę. Kultūra, pasak S. Šalkauskio, yra prigimties išstobulinimas žmogiškojo veikimo priemonėmis, todėl jos prigimtyje nėra religinio pamato. Tuo tarpu religija nepaprastai reikšminga kultūrai, nes ji – žmonijos dorovės ir moralės atrama. Kultūra nepajėgi pakeisti nei žmogaus prigimties, nei prigimtinių dėsnių vyksmo, tačiau kai jo gyvenime pasireiškia Dievo, visos kūrinijos Kūrėjo, veikimas, jokių ribų nebelieka. „Religija patenkina giliausius kultūrinio gyvenimo polinkius, vesdama žmogų iš prigimtos į antgamtinę sritį. Ji suteikia kultūrai aukštesnę prasmę, įjungdama į tą nuoseklią grandinę, kuri veda nuo Kūrėjo prie prigimties, nuo prigimties prie kultūros, nuo kultūros prie religijos ir pagaliau nuo religijos vėl grįžta prie Kūrėjo“<sup>1</sup>.

Tada religija kultūrai, drauge ir menui padeda rasti tikrą savo kelią, nustatyti raidos kryptį: „religinės intencijos perveria tuomet visą gyvenimą, palenkia jį vienam dieviškam pradui. Šito tikslingo intencionalumo prasme galima ir net privalu kalbėti apie religinę kultūrą“<sup>2</sup>.

Olivier Messiaenas (1908–1992) – įžymus XX amžiaus kompozitorius, gerai supratęs esminę religijos reikšmę menui: „Tvirtai atskleisti mūsų laikmečio tamsos kovą su Šventąja Dvasia, pakilti į kalną atverti mūsų kūno kalėjimo duris, duoti mūsų šimtmečiui šaltinio vandens, kurio jis taip trokšta, gali tik didis menininkas, kuris taip pat yra didis krikščionis“<sup>3</sup>.

Kompozitoriaus idėjos, išsakytos spaudoje, užfiksuotos išsamiuose sakralinių kūrinių komentaruose, krikščioniškas gyvenimo būdas ir plataus diapazono muzikinė bei meninė veikla įrodė, kad šiuos kriterijus jis visiškai atitinka.

O. Messiaenas sukūrė savitą kompozicinę sistemą, su savo sudarytomis ribotų transpozicijų dermėmis, sudėtingomis metroritminėmis struktūromis, koloristinio pobūdžio egzotiškais instrumentų tembrais, bažnytiniam choraliniam stiliui artimu giedojimu *plain-chant*.

Plataus kūrybinio akiračio intelektualas studijavo senovės graikų ritmiką, indų, japonų, Lotynų Amerikos šalių muziką, domėjosi tų tautų instrumentais, religijos filosofija, ilgus dešimtmečius užrašinėjo įvairių pasaulio regionų paukščių giesmes, studijavo ornitologiją, kūrė eiles, buvo talentingas vargonininkas, pianistas, pedagogas. O. Messiaenas nelaukė savęs avangardistu, atsiribojo nuo tuomet madingų muzikos kryptų, tačiau jo muzikoje iškyla ir avangardinės technikos elementų, o sonoristikos (išskirtinis dėmesys čia skiriamas instrumentų spalvoms, skambesiu efektams) bei serializmo (tai viena iš serijinės technikos sudėtinių dalių – M. K.) srityje O. Messiaenas tapo pripažintu XX a. muzikos novatoriumi.

Daugiausia dėl jo kūrinių dualistinės koncepcijos (krikščioniškų tiesų jungimo su įvairiais menais ir kitais pagal senas tradicijas nekrikščioniškais elementais) O. Messiaeno kūryba tarptautiniu mastu įvertinta tiktai septintajame XX amžiaus dešimtmetyje. 1971 m. jam suteikta Erazmo premija, jis yra pelnęs įvairių šalių (Belgijos, Izraelio, Japonijos, Italijos) premijas bei apdovanojimus. Kompozitorius buvo kviečiamas vertinti pianistų meną tarptautiniuose konkursuose. 1967 m. įsteigtas Royano festivalio metu vykstantis jo vardo nacionalinis pianistų konkursas. O. Messiaenas yra išugdęs daug gerų kompozitorių, tarp jų įžymybės: P. Boulezą, K. Stockhauseną, J. Xenakes.

Visą amžių buvęs ištikimas Katalikų Bažnyčiai, iki savo mirties vargonininkavęs Parvyžiaus Švenčiausios Trejybės bažnyčioje, kompozitorius atvirai išpažino savo tikėjimą: „Man didžiulė laimė būti kataliku... Aš – kompozitorius, kadangi myliu muziką, ir krikščionis, kadangi aš tikiu“<sup>4</sup>.

Kapitalinėje rusų muzikologo V. Jekimovskio monografijoje apie O. Messiaeną, išspausdintoje 1987 m., užregistruota šešiasdešimt jo kūrinių, pusė jų yra sakraliniai, susieti su krikščionišku tikėjimu bei katalikų liturgija. Sovietų sąjungoje O. Messiaeno kūryba nebuvo propaguojama, nes krikščionybę atvirai skelbiantys kūriniai čia buvo draudžiami. Nenuostabu, kad pirmoji monografija apie šį kompozitorių pasirodė tiktai M. Gorbaciovo pradėto „persitvarkymo“ metu. Lietuvių kalba monografijos apie O. Messiaeną iki šiol nėra. Tačiau reikia pripažinti, kad šio prancūzų kompozitoriaus kūryba Lietuvoje pradėta skelbti ir atlikti aštuntajame dešimtmetyje, anksčiau nei kitose sovietų respublikose. Ir tai yra didelis mūsų profesorių: klarnetininko Algirdo Budrio ir pianistės Birutės Vainiūnaitės nuopelnas (O. Messiaeno partitūras į Lietuvą jie atsivežė po stažuotų Par-

yžiaus nacionalinėje konservatorijoje). Kompozitoriaus kūrinius mūsų respublikoje yra interpretavę ir kiti talentingi atlikėjai: Ibelhauptų fortepijoninis duetas, pianistė Živilė Karkauskaitė, dainininkė Regina Maciūtė ir pianistė Gražina Ručytė, Vilniaus styginių kvartetas ir kiti.

Pradedant aštuntuoju dešimtmečiu, Lietuvos žiniasklaidoje: žurnale „Muzika ir teatras“ 1973 m., savaitraštyje „Literatūra ir menas“ (1977 12 05 ir 1978 04 13), 2001 m. „Aiduose“ išspausdinta straipsnių, keletas interviu, skirtų kompozitoriui O. Messiaenui. Tačiau mokslinio straipsnio, nagrinėjančio jo religinių pažiūrų ir kūrybos sąsajas lietuvių kalba nerasta.

Studijuodamas Messiaeno kūrybą, Jekimovskis susipažino ir savo darbe panaudojo užsienio muzikologų mokslinę literatūrą, susijusią su šio kompozitoriaus asmeniu. Muzikologo knygoje gana drąsiai ir principingai rašoma apie glaudžius religijos ir muzikos ryšius, nurodant Messiaeno muzikos pagrindines idėjinės–vaizdinės sferos atramas, atskleidžiant kompozitoriaus stiliaus išskirtinumą. Vis dėlto kai kurie knygos autoriaus teiginiai, pastabos, vertinant Messiaeno sakralinę muziką yra diskutuoti, inspiruoti sovietinės materialistinės pasaulėžiūros ir nepakankamo Šventojo Rašto mokymo, katalikiškų teologinių tiesų pažinimo.

**Darbo tikslas** – ištirti O. Messiaeno religinę pasaulėžiūrą, nustatyti ją formavusias sąlygas; atskleisti sakralinių kūrinių tematikos, idėjinės raiškos ypatumus, religijos ir muzikos sąsajas.

**Objektas** – O. Messiaeno pasaulėžiūra ir muzikos kūryba.

**Tyrimo metodai** – teologinės ir muzikologinės literatūros lyginamoji analizė, Olivier Messiaeno sakralinių kūrinių analizė.

## **O. Messiaeno religinės pasaulėžiūros formavimosi faktoriai. Religiniai jaunystės kūriniai**

Religinės pasaulėžiūros kristalizaciją O. Messiaeno kūrybinėje sąmonėje lėmė du reikšmingi faktoriai: palankios Prancūzijos istorinės bei socialinės sąlygos ir tvirtos jo šeimos katalikiško tikėjimo tradicijos.

XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje Prancūzijoje įsigalėjo nestabilus, kupinas ekonominių, socialinių ir politinių sukrėtimų laikas. Tai motyvavo revoliucijų audros su ekonominėmis krizėmis, vainikavo 1914–1918 metų Pirmasis pasaulinis karas, nusinešęs milijonus žmonių gyvybių. Nusivylimas ekonomine bei politine sistema, pasaulyje vyravusiomis socialinėmis bei moralinėmis vertybėmis, žmogaus asmenybės nuvertinimas sudarė sąlygas naujų moralinių ir estetinių principų kūrimui. Daugelis žmonių stengėsi pabėgti nuo tikrovės, dvasinės stiprybės ieškodavo religijoje. XIX amžiaus pabaigoje Europoje kilus religiniam sąjūdžiui, susiformavo neotomizmas, inspiruotas popiežiaus Leono XIII enciklikos „Aeterni Patris“ (1879). Dokumente skelbiama, jog Tomo Akviniečio sistema yra reprezentacinė katalikų Bažnyčios filosofija, liepiama ją dėstyti aukštosiose mokyklose. Tuomet buvo įkurti šios filosofijos studijų ir skleidimo centrai Paryžiuje, Liuvene (Belgijoje), Milane, Fribūre (Šveicarijoje), Kelne ir kitur. „Neotomizmas kelia sau uždavinį pagrįsti katalikybės doktriną, išspręsti pagal katalikybės principus mokslo ir re-

ligijos santykio problemą, parodyti teologiškai suprantamos filosofijos reikšmę mokslui ir visuomeninei problematikai<sup>65</sup>.

Paryžius, vadovaujamas filosofų J. Mariteno, E. Gilsono, A. Bergsono, tapo svarbiu neotomizmo centru Europoje.

Prancūzijos meno srityje ši religinės filosofijos kryptis įsitvirtino XX amžiaus ketvirtajame dešimtmetyje, į ją įsitraukus poetui–dramaturgui P. Claudeliui, Nobelio premijos laureatui F. Mauriacui ir kt.

Religinės orientacijos inspiruota 1936 m. ėmė veikti Paryžiuje susibūrusi kompozitorių grupė „Jaunoji Prancūzija“. Jai priklausė I. Baudrier, A. Jolivet, D. Lesueur, O. Messiaen. Tačiau jos manifestas kvietė veikiau kurti muzikoje naująjį humanizmą ir naująjį romantizmą, nei restauruoti religinę muziką. Jame numatytos bendros veikimo gairės, nukreiptos prieš akademizmą, avangardizmą, dehumanizaciją, siekiant su nuoširdžiu polėkiu ir tyra sąžine propaguoti dvasines vertybes. Nors „Jaunosios Prancūzijos“ veikla, prasidėjus II pasauliniam karui nutrūko, šios grupės įkvėptos idėjos gerokai išjudino muzikų sąmonę, suteikdamos naujų kūrybinių impulsų.

Pagal religinius, daugiausia Senojo Testamento, siužetus kūrinius yra rašę ir kiti to meto prancūzų kompozitoriai: A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, A. Monterland, J. Bernanos ir kt. Kai kurie menininkai, aktyviai dalyvaudami visuomeniniame kultūriname gyvenime savo darbams suteikė specifines religines formas, neotomizmo sampratomis pagrįstus įvykių komentarus. Tačiau iš esmės tai buvo jiems prestižo, mados dalykas. O. Messiaeno kūryboje religinės ir būties gyvenimo sferos griežtai atribotos, akivaizdų prioritetą teikiant tikėjimo tiesoms. Pasak kompozitoriaus biografo C. Samuelio, Messiaenas buvęs žmogus, atitrūkęs nuo savo epochos, nes jis yra viešai pareiškęs: „politika – tai ta sritis, kuri manęs nedomina“<sup>66</sup>.

O. Messiaenas nedalyvavo antifašistinio „Liaudies fronto“ veikloje, neįstojo į demokratinės krypties „Liaudies muzikinę federaciją“, nedalyvavo šalies politiniame gyvenime. Jo kvartetas „Laiko pabaigai“ – išskirtinis kūrinys, subjektyviai atliepiąs karo tematiką. Claudui Samueliui paklausus Messiaeno, kokias impresijas jis noris perteikti savo klausytojui, kompozitorius atsakė: „Pirmoji idėja, kurią noriu išreikšti – ir pati svarbiausia, stovinti aukščiau visų kitų – tai katalikų tikėjimo tiesų egzistencija“<sup>67</sup>.

Natūralus kompozitoriaus polinkis į religingumą kilo iš Messiaenų šeimos katalikiško tikėjimo paveldo. Tėvas Pierre Messiaen, pedagogas, anglų literatūros mokovas, į prancūzų kalbą išvertęs W. Sheakespearo kūrinių daugiatomį. Karolio Didžiojo licėjus, kuriame jis dėstė, Prancūzijoje garsėjo katalikiška orientacija. Motina Sesile Sauvage – poetė, kūrusi puikią lyrinę poeziją, deja, gana anksti mirusi nuo tuberkuliozės. Literatūrinius gabumus paveldėjo abu jos sūnūs: Olivier ir Alenas – rašytojas. Messiaenų šeima nuoširdžiai gerbė meną, mėgo bendrauti su įvairių sričių meno žmonėmis.

Prasidėjus Pirmajam pasauliniam karui, tėvą pašaukė į reguliariąją armiją, o sūnų Olivje išsiuntė gyventi į Grenoblį pas senelę. Šešerių metų berniuką sužavėjo rūstūs kalnų peizažai, čia gimė jo meilė gamtai. Vaikštinėdamas Alpių kalnų takais, žavėdamasis didingu gamtos grožiu, jis mąstė ir apie kūrinių Autorių. Atsakymų į klausimus apie kūrinių egzistenciją, jos ištakas ir kitus dvasinius poreikius jis ėmė ieškoti Biblijoje. Šventojo Rašto skaitymas, suteikęs esminį stimulą katalikiškų pažiūrų formavimuisi, tapo svarbiu

būsimojo kompozitoriaus pomėgiu: „Šventasis Raštas sukretė mane nuo pat vaikystės“<sup>8</sup>.

Olivier Messiaeną kurti religinę muziką skatino jo pirmoji žmona smuikininkė Claire Delbos. 1936 m. kompozitorius sukūrė savo pirmąjį dainų ciklą „Poemes pour Mi“ sopranei ir fortepijonui, kuriame išreiškiama dvasinių vertybių svarba vedybiniame gyvenime („Mi“ – mažybinis žmonos vardas – M. K.). Gimus jų vieninteliam sūnui Pascaliui, jis parašė tėvytei skirtą dainų ciklą „Žemės ir dangaus dainos“ (1938). Ketvirtajame – penktajame dešimtmetyje jie abu koncertavo, daugiausia atlikdami romantikų muziką. 1959 m. jo žmona mirė, ji sirgo sunkia psichine liga.

Antroji Messiaeno žmona Yvonne Loriod, kompozitorė, pianistė, buvusi jo mokinė. Messiaenas greitai įvertino neeilinį jos kaip pianistės talentą, fenomenalią atmintį, kūrybinio pasaulio turtingumą. Y. Loriod tapo nepakeičiama visų jo fortepijoninių bei simfoninių kūrinių fortepijono solo partijų interpretatore, atlikėja, redaktore. Pasak amžininkų muzikų, Y. Loriod kūrybinis talentas padarė perversmą ne tiktai O. Messiaeno pianistinėse technikos, kūrybos stiliaus, bet ir pasaulėžiūros sferose<sup>9</sup>.

Jų fortepijoninis duetas – išskirtinis talentingų muzikų bendraminčių pavyzdys. 1961 metais Y. Loriod tapo kompozitoriaus žmona.

1919 m. O. Messiaenas įstojo į Paryžiaus nacionalinę konservatoriją, kur iš pradžių studijavo muzikos teorijos ir istorijos, harmonijos ir kontrapunkto, fortepijono bei kamerinio ansamblio disciplinas. Su pagyrimu baigęs šį kursą, paskiriamas studijuoti vargonus prof. M. Dupre, ilgamečio Paryžiaus Notre Dame katedros vyriausio vargonininko, įžymaus improvizatoriaus klasėje. Profesoriaus skatinamas Messiaenas sukūrė pirmuosius kūrinius vargonams. 1928 m. jis tapo prof. Paulio Dukas kompozicijos klasės studentu. Garsus kompozitorius – impresionistas, pedagogas, muzikas – intelektualas gebėjo išvelgti ir puoselėti savo studentų individualumą. Profesoriaus dėka Messiaenas ėmė domėtis egzotinėmis senovės Rytų kultūromis, susipažino su XIII a. Indijoje parašytu muziko teoretiko Šarngadevos traktatu, pradėjo klausytis ir užrašinėti paukščių giesmes. Šie faktoriai formuojantis kompozitoriaus originaliam stiliui tapo esminiais.

1928 m. išspausdinamas pirmasis O. Messiaeno kūrinys vargonams „Dangiškoji komunija“, pažymėtas pirmuoju opusu. Kūrinyje stiliaus požiūriu dominuoja tvirtos klasiškinės tradicijos, tačiau čia pradeda ryškėti ir originalūs muzikos raiškos elementai: „ribotų transpozicijų“ (Messiaeno terminas – M. K.) dermės, su jų melodiniu bei harmoniniu aspektais nereguliariai pulsuojanti metroritmika, lėtai išsirutuliojančios kūrinių ekspozicijos ir kt. Pradedant „Dangiškąja komunija“, jo kūriniuose įsivyrėja religinė tematika.

Studijuodamas Paryžiaus nacionalinėje konservatorijoje, O. Messiaenas laimėjo keturias aukščiausias Premier prix premijas, pelnę keletą apdovanojimų. 1930 m. kompozitorius dalyvavo respublikiniame konkurse, pristatęs „Diptichą“ vargonams ir dvi kamerines pjeses, ir laimėjo aukščiausią premiją. „Dipticho“ meninė koncepcija, skirtingai nei ankstesnių kūrinių, remiasi kontrasto principu, dviejų poliariškai skirtingų sferų supriešinimu. Pvz., žemiškojo gyvenimo sferai būdingas minoras, greitas tempas, polifoninė arba sodri homofoninė harmonija, tokatinio pobūdžio ritmika, neramumą pabrėžianti artikuliacija. Amžinojo gyvenimo sferą įprasmina mažorinė dermė, lėtas tempas, paprasta harmonija, su tęsiamomis natomis, charakteringos ritmo – melodinės struktūros.

O. Messiaeno simfoninė meditacija „Užmirštos aukos“ (1930) – vienas geriausių stu-

dijų metų kūrinių (tais metais jis baigė konservatoriją). Premjera, įvykusi 1931 m. Parvyžiaus „Eliziejaus laukų“ teatre, išgarsino kompozitoriaus vardą. Religinę idėjinę kūrinio motyvaciją kūrinio dalių paantraštėse kompozitorius įvardijo katalikybės esmėmis: „Kryžius“, „Nuodėmė“, „Komunija“. Simfoninių meditacijų prasminis akcentas suteikiamas kontrastingai trečiajai daliai, siejamai su Kristaus mirties Golgotoje kaina žmonijai pelnytu atpirkimu, apvalant kūną ir sielą per šv. Komunijos aktą. Tačiau kūrinyje atsiskleidžia ir meninis–stilistinis dvilypumas – pirmosiose dalyse vyrauja romantizmo stiliaus bruožai, sukuriantys gana prieštarinę kontrastą bręstančiai originaliai kompozitoriaus muzikos raiškai. Minėti prieštaringi bruožai epizodiškai iškyla ir tuo metu sukurtuose orkestriniuose kūriniuose: „Švytintis kapas“ (1931), „Himnas šventajai Komunijai“ (1932), „Dangun žengimas“ (1933), kur kompozitoriui žengiant kūrybinių ieškojimų keliu atsiskleidžia neabejotinos meninės vertės pasiekimai.

### **Kristaus muzikinės refleksijos. Meilės didybė ir tristaniškų aistrų sandūros**

Įsisiūbavus Antrajam pasauliniam karui, Messiaenas buvo mobilizuotas į veikiančiąją armiją ir paimtas į nelaisvę. Bandęs bėgti sučiuptas ir išsiųstas į nacių koncentracijos stovyklą „Stalag 8 A“ Silezijoje. Bado, šalčio, dvasinio pažeminimo sąlygomis – buvo 1941 m. žiema – jis nepalūžo, drąsino likimo draugus, puoselėjo išsilaisvinimo iš priespaudos viltį. Dvasinę atsvarą ir stiprybę radęs katalikų tikėjime, kompozitorius gebėjo susitelkti kūrybai: parašė kvartetą „Laiko pabaigai“, subūrė repetuoti lageryje kalėjusius muzikantus, net gavo leidimą jį atlikti 5 000 belaisvių auditorijai, tvyrant trisdešimt laipsnių šalčiui. Pasaulio muzikos istorijoje – tai beprecedentis atvejis! Tapo nesvarbu, kad apdaužyta violončelė buvo tik su trimis stygomis, o fortepijonas su apsilupinėjusiais klavišais gerokai nederėjo – muzika žadino laisvės viltį. Kompozitorius prisiminė: „Šio kūrinio niekuomet nebuvo taip dėmesingai klausomasi, jis nebuvo niekad taip supratingai priimamas kaip tą 1941-ųjų sausio 15-osios dieną“<sup>10</sup>.

Pasak kūrinio autoriaus, kvarteto „Laiko pabaigai“ smuikui, violončelei, klarnetui ir fortepijonui pagrindinę idėją inspiravo *Apraiškimo* knygos dešimto skyriaus penkta, šešta eilutės: „O angelas, kurį mačiau stovint ant jūros ir ant sausumos, pakėlė dešinę ranką į dangų ir prisiekė Gyvuju per amžių amžius, kuris sutvėrė dangų ir visa, kas jame, žemę ir visa, kas joje, bei jūrą ir visa, kas joje: „Laiko daugiau nebėra!“ (Apr 10, 5–6).

Sudėtinga, daugiaplanė aštuonių dalių kvarteto koncepcija pagrįsta trimis kontrastingomis tematikos sferomis: eschatologine (Angelo, skelbiančio laikų pabaigą, vokalizas – II d., „Įniršio šokis septyniems trimitams“ – VI d., „Vaivorykščių šokis apie angelą, skelbiantį laiko pabaigą“ – VIII dalis); būties vizijų reiškiniiais („Krištolo liturgija“ – I d., „Paukščių budugnė“ – III d.) ir Kristaus šlovės („Šlovė Kristaus amžinybei“ – V d., „Šlovė Jėzaus nemirtingumui“ – finalinė VIII d.). Tematikos atžvilgiu kūrinį vienija pagrindinė „įniršio“ tema. Kvarteto pagrindinė šviesi E–dur tonacija, pasak kompozitorių, simboliškai siejama su Laiško efeziečiams pirmojo skyriaus penkta – šešta eilutėmis: „Iš grynos meilės, laisvu savo valios nutarimu, jis iš anksto mus paskyrė per Jėzų Kristų tapti jam įsūniais savo malonės kilnumo šlovei“<sup>11</sup>.

Žmonijos Atpirkėją šlovinančiose V ir VIII kvarteto dalyse vyrauja tauraus charakte-

rio, labai lėto tempo harmoninga muzika. Kūrinio finale perteikiama muzikinė ekstatiško pakilimo į nežemiškas aukštybes vizija, Dievo vaikui dvasioje pakylant pas Tėvą.

Kokį tvirtą tikėjimą, dvasinę stiprybę parodė Olivier Messiaenas, fašistinės apokaliptinės siautėjimo Europoje metu metęs iššūkį tamsos jėgoms. Kvartetas „Laiko pabaigai“ pelnė kompozitoriui pasaulinį pripažinimą.

„Trys mažosios liturgijos“ fortepijonui, Marteno bangoms (klavišiniam elektroniniam instrumentui), moterų chorui ir orkestrui (1944) – vienas mėgstamiausių, dažniausiai atliekamų pasaulyje Messiaeno kūrinų. Kompozitorius atskleidė, jog kūrinį inspiravo Dievo buvimas, Jo artumas, tai patikslinama ir epigrafų nuorodose: I dalis Antifona („Dievas, esantis mumyse“), II d. Sekvencija („Dievas, esantis savyje“), III d. Psalmidija („Dievas, esantis visame“). Liturgijų sakralumui pasitelkta religinė simbolika, šiuo atveju – skaičius „trys“: trys kūrinio dalys, vyraujantis muzikoje trijų dalių metras, trys tembrų grupės (vokalas, styginiai ir mušamieji instrumentai). „Trys mažosios liturgijos“ išsiskiria genialiu muzikos paprastumu, kartu ir maksimalia meninės raiškos įtaiga. Lyriškai prakilnaus charakterio melodika, atliekama choro *unisono*, skamba mažorine A–dur tonacija. Stilizuotai taikoma grigališkojo choralo formavimo technika, žanrinė specifika. Patraukli, turtinga, neįprastai egzotinė kūrinio orkestruotės koloristika, sąlygota Marteno bangų, čelastos, vibrafono, marakasų, kinų lėkščių, tamtamo (didžiojo būgno) tembrinės specifikos, siejama su dvasine Dievo buvimo pajauta. Šiandien jau stebina faktas, kad „Trijų mažųjų liturgijų“ premjera sukėlė tikrą prieštarinių emocijų audrą: klausytojai pasiskirstė į dvi priešiškas stovyklas, kur „vieni skandalingai barėsi, net įžeidinėjo autorių, kiti ne mažiau triukšmingai reiškė susižavėjimą, aukštindami kompozitorių iki debesų... Katalikų dvasininkai ir teologai niekaip negalėjo sutikti su „Trijų liturgijų“ žodinio teksto prieštaringu dvilypumu, kur greta Naujojo Testamento, Saliamono Giesmių giesmės, šv. Pauliaus laišku eilučių cituojama Polio Eliuaro poezija, mokslinių medicinos, botanikos, geologijos, astronomijos darbų ištraukos“<sup>12</sup>.

Tai nuliūdino kompozitorių, tuo kūrinium siekusį suteikti šiek tiek meilės artimui...

Taigi ir pastarajame kūrinyje O. Messiaenas ištikimai vykdė savo kūrybos *credo* – jungė katalikų tikėjimo tiesas su menu, atskleisdamas sakralines idėjas sekularioje erdvėje.

Aštri polemika, užsiplieskusi po liturgijų atlikimo, nesustabdė Messiaeno kūrybinių užmojų – praėjus metams, 1945 m. kovo 28 d. garsiojoje Paryžiaus „Gaveau“ salėje įvyko naujojo kompozitoriaus ciklo fortepijonui „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ premjera (kūrinį atliko pianistė Yvonne Loriod).

Į Jėzaus Kristaus asmenį, savo kūrybos centrinę figūrą, kompozitorius žvelgė įvairiais aspektais: kaip į Dievą (Kūrėją, Atpirkėją, Ganytoją, įsikūnijusį Dievo Žodį, Dievą, esantį mumyse...) ir kaip į Žmogų, gimusį iš Mergelės Marijos, su žmogaus prigimtimi ir pažeidžiamu kūnu.

Siuitos „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ centre – unikali Jėzaus gimimo istorija. Kompozitorius nurodė teologinius šaltinius, inspiravusius kūrinio idėjinę sferą: Dom Columbo Marmiono „Kristus ir Jo misterijos“ ir Moriso Toescos „Dvidešimt žvilgsnių“. Partitūros pratarmėje Messiaenas rašo: „ten minimi piemenų, angelų, Mergelės Marijos ir Dangaus Tėvo žvilgsniai; aš sekiau ta pačia idėja, tiksliai ją išrutuliojau ir truputį paįvairinau, pridėdamas šešiolika naujų žvilgsnių“<sup>13</sup>.

Taigi kūrinys remiamasi ne vien teologiniais šaltiniais: pvz., vienuoliktas žvilgsnis „Pirmoji Švč. Mergelės Marijos komunija“ inspiruotas viduramžių paveikslu; penkioliktas – „Kūdikėlio Jėzaus pabučiavimas“ – senovinės graviūros; aštuonioliktas – „Malonės, keliančios baimę, žvilgsnis“ – gobeleno siužeto: Kristus sėdi ant žirgo su iškeltu kalaviju tvieskiančių žaibų fone – muzikinės vizijos. Dešimto „Džiaugsmo dvasios žvilgsnio“ ir dvidešimto „Meilės Bažnyčios žvilgsnio“ muzikos charakteris uždegančiai jausmingas, net ekstatiškas. Vis dėlto didesnei kūrinio daliai būdinga lėti tempai, intonacinių motyvų pasikartojimai, dinaminių kulminacijų nebuvimas, meditacijai būdingų vidinių būsenų statiškumas – tipingi Messiaeno sakralinių sferų muzikinės raiškos bruožai. Partitūros pratarmėje kompozitorius atskleidė, jog labiau nei kituose kūrinuose čia ieškojęs mistinės meilės raiškos kalbos, pabrėždamas: „reikia mylėti, kad pamiltum šį siužetą ir tą muziką“<sup>14</sup>.

„Dvidešimtyje žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ O. Messiaenui pavyko įprasminti pagrindinę savo kūrybos siekinį – sujungti religijos ir muzikos komponentus į vieningą visumą. Viešpaties Jėzaus gimimas įprasmintas katalikiškos teologijos doktrinų pagrindu, šiam globalinės reikšmės faktui suteikiant platesnį meninį požiūrį ir prasminį svorį.

Penktojo dešimtmečio antroje pusėje kompozitoriaus pasaulėjautoje ir muzikos stiliuje pastebimi kardinalūs pokyčiai: nauji muzikos vaizdai, idėjos, muzikos kalbos elementai, jiems padarė įtaką bendraeuropinės tendencijos, turėjusios ryškią orientaciją Rytų kultūrų link. Ši „egzotinė“ koncepcija, prasidėjusi XVIII a. ir užsitęsusi iki XIX a. vidurio, padarė žymią įtaką Europos literatūrai ir meno šakoms, pasireiškė ir mokslo srityje.

Rytietišką tematiką, su jai būdingais muzikinės raiškos, ypač XIX a. pirmojoje pusėje madingais afro-amerikietiško džiazo elementais, naudojo tuomet įvairių tautų, ypač prancūzų kompozitoriai: C. Debussy, M. Ravelis, P. Dukas, A. Rousselis, D. Milhaud, F. Poulencas, F. Schmittas, I. Stravinsky... Tačiau jų muzikoje tai funkcionavo gana vienusiškai – paviršutiniškai, neišsiginant į esminius religinius–ritualinius, etnografinius Rytų kultūros sluoksnius. Paryžiuje, to meto Europos kultūros sostinėje, šią kūrybinę iniciatyvą geriausiai vykdė A. Jolivet, tyrinėdamas Rytų ir senųjų Amerikos kultūrų religinių ritualų muziką, nacionalinius folkloro bruožus ir kt.

Posūkis egzotiškųjų Rytų link O. Messiaeno stiliui nebuvo svetimas: jo sukurtos „ribočių transpozicijų“ dermės, nereguliari metroritminė sistema, simbolikos gausumas, meditacijai būdingas muzikos charakteris, regimų spalvingų vizijų išraiška, Rytų egzotinių instrumentų tembrų naudojimas koloristinio pobūdžio orkestruotėje – Indijos, Azijos, Afrikos, senovės Graikijos ir kt. kultūrų muzikos elementai.

„Egzotikos“ periodo Messiaeno kūriniai: „Harawi“ balsui ir fortepijonui (1945), „Turangalila–simfonija“ fortepijonui ir orkestrui (1946–1948), „Penkios dainos – priedainiai“ dvylikai mišrių balsų (1949), „Ugnies salos“ I ir II fortepijonui (diptichas), 1950 m. Tris pirmuosius darbus kompozitorius vadina „Triptiku apie Tristaną“ (turima galvoje R. Wagnerio opera „Tristanas ir Izolda“ – M. K.). Tikslus pirmojo kūrinio pavadinimas „Harawi, meilės ir mirties daina“; pasak kompozitoriaus, „Turangalilą“ galima apibūdinti viena sąvoka – tai Tristanas ir Izolda, tiksliai indiška versija. „Penkių dainų – priedainių“ finalo meilės dialogai atliekami „kompozitoriaus sugalvota kalba, panašia į sanskritą, kartais – į kečia (senovinę Peru kalbą)“<sup>15</sup>.

Partitūros „Turangalila“ anotacijoje Messiaenas atskleidė kosmogoniškos meilės modelį: fatališka, nenugalima, visur prasiskverbianti, visa aplink save naikinanti, išeinanti iš kūno ir proto ribų, įsiliejanti į kosminę sferą. „Harawi“ koncepcijoje meilė nesibaigia mylimųjų fizine mirtimi – ji tęsiasi begalinėje visatos platybėje, kur įsimylėjęliai susijungia naujam gyvenimui. O. Messiaeno „didžiosios“ meilės sąvokoje per kūrinių vokalines partijas, kurioms tekstus sukūrė kompozitorius, išryškėja ir siurrealizmo elementai. Messiaenas sakė: „Aš muzikas – siurrealistas. Mano nuomone, tai menininkas, savo kūryboje siekiantis įkūnyti svajonę, ir tikrai svajonę“<sup>16</sup>.

„Penkių dainų – priedainių“ partitūros komentaruose kompozitorius aiškino, kad kūrinių dvasia, melodijų stilius kilęs iš dviejų šaltinių: *yaravi* iš Peru ir Ekvadoro bei Europos viduramžių riterių meilės dainų *alba*. Jis pripažino domėjęsis ir atitinkama Rytų literatūra: „Žinoma, aš skaičiau indų autorių darbus religijos filosofijos, religijos teorijos klausimais“<sup>17</sup>.

Tačiau kompozitorius pabrėžė, jog „egzotinio“ periodo darbuose jis vis dėlto vadovavosi krikščioniškos meilės modeliu: „Didžioji meilė – atspindys, nors ir blankus, vienintelės tikrosios meilės, dieviškosios meilės“<sup>18</sup>.

Nejaugi kosmogoniškos, metančios iššūki mirčiai ir ją nugalinčios meilės, išeinančios iš biologinės į naująją *zoė* tipo gyvenimo erdvę įvaizdis priimtinas krikščioniškai meilės – *agapės* sampratai?

Popiežius Benediktas XVI, tuomet kardinolas, rašė: „Išpažindamas Jėzų Kristų prisikėlus, krikščionis teigia, kad yra tiesa: „Meilė stipri kaip mirtis“ (Gg 8, 6). Kad ji taptų galingesnė už mirtį, privalo būti daugiau nei paprastas gyvenimas. Kur meilė nesiriboja vien tik norėjimu, bet siekia tikrovės, tai gali reikšti, kad meilės galia iškyla virš biologinės jėgos ir pastarąją sau pajungia. [...]. Ji atvertų aną erdvę, kurią graikiškoji Biblija vadina *zoė* – tai būtų galutinis gyvenimas, kuris nugalėjo mirties viešpatiją. Tai – paskutinis evoliucijos laipsnis, kurio reikia, idant pasaulis pasiektų savąjį tikslą, būtų įgyvendintas ne biologijos plotmėje, bet dvasioje, laisvėje, meilėje. [...] Jėzaus gyvenimas dabar yra *zoė*, t.y. naujas, kitoks gyvenimas. Jis peržengė bioistorinę mirties erdvę, ši tapo nugalėta didesnės galybės“<sup>19</sup>.

## „Paukščių“ periodo kūrybos specifika krikščionybės akiratyje

Šeštojo dešimtmečio antroji pusė žymi O. Messiaeno „paukščių“ (panteistinių) kūrybos tarpsnį, kurio raiškos elementai epizodiškai iškildavo ankstesniuose kompozitoriaus darbuose. Paukščių giesmėmis, ypač jų ritmika, jis pradėjo domėtis, jas užrašinėti dar jaunystėje. Ornitologų padedamas Messiaenas sistemino bei klasifikavo paukščių giesmes, įrodė, kad kiekvieno paukščio giedojimas yra savitas: skiriasi garsų pobūdis, melodijos kontūrai, intonacijų ritmika, improvizacinė technika. Jis galėjo atskirti apie šimtą Europos paukščių giesmių ir apie penkiasdešimt gyvenančių kituose žemynuose. Gilus mokslinis paukščių gyvenimo, jų giesmių tyrinėjimas žadino jo kūrybinę fantaziją. Instrumentinėse partitūrose įprasminęs paukščių giedojimą, pritaikęs jų giesmėms savitą simboliką, muzikos raiškos sistemą, O. Messiaenas atvėrė Europoje naują muzikinės kultūros erdvę. Svarbiausi „paukščių“ periodo kūriniai: „Paukščių prabudimas“ (1953), „Egzotiški pa-

ukščiai“ (1958) – abu jie sukurti fortepijonui ir orkestrui; „Paukščių katalogas“ fortepijonui (1958). Paukščių giesmių intonacijomis bei ritmais persmelkti „Chronochromija“ orkestrui (1960); „Septyni haiku“ fortepijonui ir egzotinės sudėties orkestrui (1962); „Dangaus miesto spalvos“ fortepijonui ir orkestrui, su išplėsta perkusine grupe (1963). Tačiau šiuose darbuose „paukščių“ stilius jau pasitelktas Messiaeno naujiems kūrybiniam užmojams – kompozitoriaus kūryboje vėl išivyrėja religinė tematika, jungiama su gamtos bei paukščių muzikine sfera bei Rytų egzotikos elementais.

Kartu su „paukščių“ periodo muzika, pagimdyta gamtos prieglobstyje, kompozitoriui, regis, sugrižo dvasinė pusiausvyrą, aprimo širdį draskiusios „tristaniškos“ meilės šėlsmas: „Nusiminimo valandomis, kuomet ypač aiškiai suvokiu visą savo egzistencijos beprasmybę, kuomet bet kurios muzikos garsai atrodo tokie beviltiški, menu tikrąjį muzikos veidą, užmirštą miškuose, laukuose, kalnuose ar jūros pakrantėje – paukščių giedojimą... natūralią muziką, egzistuojančią malonumui, kad sutiktum aušrą, sužavėtum mylimąją, išblaškytum nuovargį, atsisveikinant su ta gyvenimo atkarpa, kuomet baigiasi diena ir artėja vakaras“<sup>20</sup>.

Šeštasis O. Messiaeno kūrybos periodas muzikologų tradiciškai įvardytas „paukščių“ arba panteistiniu, o kitur – tiesiog panteistiniu. Bet kompozitoriaus pasisakymai verčia suabejoti jo panteizmo grynumu: „Man paukščių giesmė arba bangų mūša – tai balsai ir ritmai. Tokiai muzikai, tikrai gamtos dovanai, negalima primesti nieko asmeniško. Todėl mano muzikoje nerastė emociionalių realybės aprašymų. Kartoju: mane domina tiktai „gryni“ garsai, „gryni“ visatos ritmai. Priminsiu, kad paaiškinimuose, kuriuos visada pridedu prie savo kūrinių, aš kalbu vien apie tai, kokius peizažus mačiau, kokius paukščius pasisekė išgirsti“<sup>21</sup>.

Iš jo pasisakymų aišku, kad Messiaenas nenorėjo sutikti su vienpusiškai panteistine jo kūrybos traktuote, pabrėždamas, kad šiuose kūriniuose anaipol nėra panteizmui būdingos mistikos, siejamos su pagonišku gamtos, jos reiškinių sudievinimu, bet vadovautasi realiais moksliniais tyrinėjimais. Interviu su Claude Samueliu savo „paukščių“ estetiką kompozitorius komentuoja ją siedamas su krikščioniška nuostata: „Panašiai kaip šv. Paulius gamtoje matau vieną dieviškumo aspektų manifestaciją (kompozitorius, matyt, turėjo galvoje Rom 1, 20–25 – M. K.), drauge žinau, kad Dievo kūrinių – tai ne pats Dievas“<sup>22</sup>.

## **Opera „Šventasis Pranciškus Azyžietis“ ir kiti „sintezės“ periodo sakraliniai kūriniai**

Olivier Messiaeno asmenyje atsiskleidė XX a. išskirtinis menininko tipas, savo kūrybos brandoje gebėjęs įprasmiti sintezės idėją, į vieną visumą sujungęs tris skirtingas sferas: religinę, egzotinę ir „paukščių“ (gamtinę) sferas. Pvz., „Dangaus miesto spalvų“ fortepijonui, pučiamųjų ir mušamųjų orkestrui (1963) partitūros komentaruose aiškindamas muzikos koncepciją autorius nurodo: „Kūrinys – visų mano siekimų rezultatas; pirmiausia religinių, kadangi jo pagrindas – penkios citatos iš Apokalipsės. Prie šito pridedama spalvos idėja, glūdinti pačiame kūrinių pavadinime... Be to, į „Dangaus miesto spalvas“ įtraukiami indiški ir graikiški ritmai, taip pat *plain-chant* (bažnytinio giedojimo tipas – M. K.). Pagaliau aš įtraukiau ir paukščių giesmes“<sup>23</sup>.

Sudėtingėjant O. Messiaeno kūrybos koncepcijai, gausėjo religinių simbolių, todėl kompozitorius žymiai išplėtė ir kūrinių komentarus. Norėčiau diskutuoti su muzikologu V. Jekimovskiu, teigiančiu, kad ryškios, išraiškingos muzikos žodinis paaiškinimas „neįtikėtinais supainioja ir per jėgą klausytojus verčia priimti teologines–mistines sampratas, Šventojo Rašto eilutes, simbolių paaiškinimus, kartais net kurioziškus: pvz., „Ir tikiu mirusiųjų prisikėlimu“ ketvirtoje dalyje trijų tamtamų dūžiai simbolizuoja Švč. Trejybės pasireiškimą (tikriausiai mažasis tamtamas – Tėvą, vidurinysis – Sūnų, žemasis – Šventąją Dvasią?! Ar atvirksčiai?“<sup>24</sup>.

Tokį ironišką rusų muzikologo požiūrį į kompozitoriaus parodytą krikščionišką evangelinę iniciatyvą paskatino socializmo politinės sistemos visuomenei įskiepytas ateizmas. Tačiau „visokie bandymai atsisakyti tikėjimo antgamtinio Dievo veikimu bei galybe, pui-kautis pigiu natūralizmu, neigti stebuklus – visa tai veda į tuštumą“<sup>25</sup>.

Parodydamas savo materialistinę nuostatą O. Messiaeno bažnytinės muzikos atžvilgiu, V. Jekimovskij atkreipia dėmesį į neesminį faktą, kad, pvz., „Dangaus miesto spalvas“ inspiravo ne religinė idėja, o kūrinio užsakytojo sąlyga: „Daktaras G. Štrobel pasiūlė man parašyti kūrinių trimis trombonams ir trimis ksilofonams. Aš priėmiau tą pasiūlymą, tačiau jaučiausi labai nusiminęs, kadangi neišsivaizdavau, kaip tuos instrumentus pateikti, – viename savo interviu dėstė kompozitorius. – Po ilgų apmąstymų pagaliau nusprendžiau, kad trombonų skambesys yra apokaliptinis. Tuomet perskaičiau Apokalipsę, kad surasčiau citatas“<sup>26</sup>.

Savo muzikoje akcentuodamas religinius simbolius, vėlyvuosiuose kūriniuose jis kūrybiškai išplėtojo simbolinę sistemą, šalia tradicinių čia įtraukdamas įvairius šalutinius simbolinius veiksnius. Pvz., instrumentinėje muzikoje „Ir tikiu mirusiųjų prisikėlimu“ pučiamiesiems ir metaliniams mušamiesiems instrumentams (1964), be pagrindinių „mirties“ ir „prisikėlimo“ simbolių, į mistinės simbolikos spektrą įtraukta laukų vyturio giesmė, simbolizuojanti dangiškąjį džiaugsmą ir egzotinio paukščio uipapuru, anot Rytų legendos, giedančio mirties valandą, melodija.

Religinių simbolių erdvės išplėtimas kartais asocijuojasi su dabarties realijomis – minėtas kūrinys, kurio idėja remiasi krikščionišku šūkiu: „Kėlės Kristus, kelsimės ir mes!“, užsakytas Prancūzijos kultūros ministro fašizmo aukoms atminti.

Realizuojant O. Messiaeno muzikos idėją esminę funkciją atlieka koloristinio pobūdžio netradicinės sudėties orkestras. Vėlyvojo periodo kūrinių („Septyni haiku“ (1964) – japoniškuose eskizuose fortepijonui solo ir orkestrui; „Chronochromie“ – tai graikiškai reiškia „laiko spalvos“, orkestrui (1960); „Dangaus miesto spalvos“ fortepijonui solo, pučiamųjų ir mušamųjų instrumentų orkestrui (1963) partitūrose koloristinis orkestro traktavimas glaudžiai siejamas su atitinkamomis spalvinėmis asociacijomis: „Kuomet klausaisi ar vidine klausa skaitau partitūrą, jaučiu konkrečias spalvas, kurios sukasi, juda, susipina taip, kaip garsai, kurie taip pat sukasi, juda, pinasi – ir visa tai vienu metu“<sup>27</sup>.

Messiaeno kūryboje spalvinės klausos reiškiniai epizodiškai atsiskleisdavo ir anksčiau įvairių šviesos „vitražų“, jo sukurtų dermių, spalvingų pasažų pavidalu. Tačiau vėlyvojo periodo muzikoje tai susiliejo į garsų–spalvų visumą. Pvz., „Dangaus miesto spalvų“ pirmojoje dalyje perteikiant mistinio miesto sienų pamatų brangakmenius: jaspį, safyrą, chalcedoną, smaragdą... (plg. Apr 21, 19–20), žėrinčius vaivorykštės spalvomis, kompozi-

torius naudoja koloristinės harmonijos sekas, komentuodamas jų prasmę: „šviesos gama keičiasi, priklausomai nuo melodinių ir ritminių temų, garsų ir tembrų kombinacijų. Yra trys atliekamos muzikos šviesos klodai: medinių pučiamųjų (raudonas, violetinis, purpurinis–violetinis), smuikų (pilkas ir auksinis, raudonas, oranžinis), fortepijono (mėlynas, šviesiai žalsvas ir sidabrinis)“<sup>28</sup>.

Akivaizdu, jog tembrinis–harmoninis muzikos koloritas išreiškia išskirtinius O. Messiaeno spalvinius pojūčius. Nuostabioje Dievo miesto vizijoje reikšminga vieta paskirta *plain-chant* motyvams ir paukščių giesmėms.

Kūrinį „Iš tarpeklių į žvaigždes“ fortepijonui solo, valtornai, ksilorimbai, varpeliams ir orkestrui (1974) Messiaenas pavadino „religiniu, geologiniu, astronominiu, spalviniu“, nurodydamas ir tikslią veiksmo vietą: Šiaurės Amerika, Braiso tarpekli<sup>29</sup>. Šalia religinės tematikos elementų, dykumos, rausvai oranžinių uolų vaizdų kurdamas kosminę sferą kompozitorius naudojo Omaso, Leiothriks, Elepaio vietovių paukščių giesmes.

„Švenčiausiosios Trejybės slėpinio meditacijose“ vargonams (1969) jis sugalvojo savią „komunikabilią“ kalbą, partitūros komentaruose nurodydamas, kad jos ištakos glūdi egiptietišku hieroglifų šifravimo technikoje. Kūrinio idėjos pamatas – tomistinės tiesos, prieš kiekvieną meditaciją jas skaitant aiškinamas Švenčiausiosios Trejybės slėpinys.

Stilių sintezės principu parašyta grandiozinė O. Messiaeno oratorija „Mūsų Viešpaties Jėzaus Kristaus atsimainymas“ (1963–1969) mišriam chorui, septyniems solistams–instrumentalistams ir dideliame, šimto asmenų simfoniniam orkestrui. Pusantros valandos trukmės keturiolikos dalių kūrinys į vieningą dramaturginę liniją įtrauktos skirtingos tematinės vaizdinės sferos, su centrine, gana statiška Kristaus atsimainymo scena ant kalno trijų apaštalų akivaizdoje. Teologinė kūrinio koncepcija pagrįsta Evangelijos pagal Matą septyniolikto skyriaus tekstu, ją papildant kitomis Šventojo Rašto citatomis, įtraukiant ir atitinkamas Tomo Akviniečio teologines tezes.

Muzikos stiliuje vyrauja rečitatyvai, suformuoti grigališkojo choralo pagrindu, su mušamųjų instrumentų grojamomis introdukcijomis; choralai, pagrįsti transformuotomis *plain-chant* melodijomis; meditacijos su skambančiomis paukščių melodijomis. Evangelisto partiją atlieka vyrų arba mišrus chorai. Į orkestrą įtraukti retai vartojami instrumentai (kontrabosinės tubos, saxhorno deriniai) perteikia šviesos garsų bei įvairius vaizdinius efektus, pvz., šviečiančio debesies vizijai kompozitorius naudoja įvairių garsinių „dėmių“, styginių *glissando* skambesius. Oratorijoje pasiekta išskirtinė įvairių kūrinio komponentų sintezė.

O. Messiaeno 5 veiksmų 8 paveikslų operos „Šventasis Pranciškus Azyžietis“ premjera įvyko 1983 m. Paryžiaus „Garniere“ rūmuose ir sutapo su kompozitoriaus 75-mečiu. Šią operą–misteriją, užsakytą R. Libermanno, kompozitorius įtemptai kūrė aštuonerius metus, ir tai išsekino jį fiziškai. Temą operai pasirinko jis pats, sukūrė jai ne tik muziką, bet ir libretą, dekoracijas, net pagrindinių veikėjų kostiumus... Atskira knyga išleisto operos libreto preambulėse nuodugnai aprašyta veiksmo vieta, scenovaizdis, nurodyti net atlikėjų veiksmus palydintys judesiai. Gana statišką operos vyksmą praturtina Messiaeno parinkti tuomet reti sceniniai efektai: kinoprojekcija ir lazerio spinduliai. Partitūroje numatytos ir didžiulio 120 instrumentalistų orkestro išdėstymo vietos: ne tiktai scenos „duobėje“, bet ir prie jos bei keturiose ložėse. Kompozitorius yra pareiškęs, kad kurti operą, skirtą šv.

Pranciškaus asmeniui, jis pasirinko ne tik todėl, kad jis mylėjo paukščius, bet ir kad „jis buvo šventasis, labiausiai panašus į Kristų“<sup>30</sup>.

Jo operos siužeto pagrindu pasirinktas anoniminis senovinis rinkinys „Fioretti“ („Žiedeliai“), kuriame atskleisti šventojo Pranciškaus gyvenimo epizodai: Raupsuotojo pabučiavimo scena, pamokslas paukščiams, stigmų jo kūne pasireiškimas. Operos libretą kompozitorius išplėtojo panaudodamas paties šv. Pranciškaus tekstus, Šventojo Rašto (psalmių, šv. Petro laiškų, Apreiškimo knygos ir kitų tekstų) citatas. Be švento Pranciškaus, operoje dalyvauja Angelas, Raupsuotasis ir septyni broliai pranciškonai. Veiksmai maža: veikėjai filosofuoja, meldžiasi, pamokslauja, komentuoja Šventąjį Raštą. Bene daugiausia veiksmo operos–misterijos trečiajame paveiksle „Raupsuotojo pabučiavimas“, kur dalyvauja trys personažai: šventasis Pranciškus, Raupsuotasis ir Angelas. Šv. Pranciškus, pasiruošęs įrodyti savo meilę ir sykiu – Dievo meilę jam, pabučiuoja Raupsuotąjį, šis stebuklingai pasveiksta ir iš džiaugsmo pašėlusiai šoka. Tačiau iki pabučiavimo Raupsuotasis rodo Pranciškui nepatiklumą, nervinasi ir net niršta. Įtampai kylant, padėtį gelbsti Angelas, pasak kompozitoriaus, „matomas žiūrovų, bet nematomas operos personažų“. Jo dėka Raupsuotasis nurimsta ir patiki šv. Pranciškaus geravališkumu. Antikinės dramos pavyzdžiu veiksmą komentuoja choras.

Šventojo Pranciškaus vokale dominuoja jo leittema ir *plain-chant* melodijos. Raupsuotojo vokalinė partija nemelodinga, atonalios harmonijos, nepastovios ritminės organizacijos, su šūksniais, kuriuos palydi choro skambesio efektai. Kompozitorius čia išraiškingai naudoja sonoristinę (spalvinę) orkestro techniką.

Angelo – tai vienintelis moters vaidmuo operoje – vokalas kilnus, gražus, melodingas, skambantis aukšto registro styginių fone ir šviesia A–dur tonacija. Angelo, kaip Dievo pasiuntinio, vaidmuo operoje labai svarbus, turintis įtakos personažų veiksmams. Ketvirtame ir penktame paveiksluose („Angelas keliautojas“ ir „Angelas muzikantas“) jis tampa centrine kūrinio figūra. Jo muzikinė charakteristika įvairesnė nei šv. Pranciškaus: šalia Angelo leitmotyvinės formulės atliekamos fleitų ar klarnetų tercijų jungtys, instrumentų improvizacijos *glissando*. Jo replikas palydintys mažojo klarneto ir obojaus signalai, kompozitoriaus žodžiais tariant, perimti iš japonų teatro „No“.

Ypač išradingai sukurta penktojo veiksmo finalinė scena: angelas pažada Pranciškui, kad per dangaus muziką jis pažins palaimintųjų džiaugsmą, per melodijas, spalvų grožį jam atsiskleis „Šlovės paslaptys“. Angelo viola atliekama dangišką muziką perteikia trijų Marteno bangų, išdėstytų skirtingose salės vietose, skambinama lėta, dvasingai prakilni melodija. Marteno bangoms pritaria choras tęsiamų C–dur akordų (styginių partija) fone. Dangaus muzikos paveiktas Pranciškus praranda sąmonę, o Angelas pakyla į dangų.

Operos „Šv. Pranciškus Asyžietis“ pirmajame paveiksle kompozitorius atskleidė pagrindinę pranciškonų teologinę idėją, išdėstytą brolio Pranciškaus ir brolio Leono dialoge: aukščiausias džiaugsmas – sekti Kristaus kančiomis, nuolankiai jas priimant. Ši „aukščiausio džiaugsmo“ idėja permelkia visą operos dramaturgiją. Pirmo paveikslo muzikos pamatas *plain-chant* ir grigališkojo choralo rečitatyvai. Svarbi vieta skirta šv. Pranciškaus leitmotyvui. Tarp vokalo struktūrų įsiterpia egzotiškų klavišinių mušamųjų (ksilofono, ksilorimbos, marimbos) atliekami motyvai, dialogą epizodiškai „kommentuoja“ ir orkestrinė „paukščių“ muzika.

Operos–misterijos centrinė dalis – statiškas III veiksmo šeštasis paveikslas „Pamokslas paukščiams“. Pradžioje Pranciškus broliui vienuoliui išdėsto ornitologijos paskaitą, po to pamokslauja paukščiams, galiausiai juos palaimina. (Kompozitorius buvo nuvykęs į Umbriją, kur pastatytas Asyžiaus vienuolynas, kad užrašytų paukščių, kuriuos galėjo girdėti šv. Pranciškus, balsus.) Messiaenas jų giesmes papildė ir kitų šalių (Japonijos, Naujosios Kaledonijos, Ramiojo vandenyno) paukščių muzika. Visų partitūroje nurodytų paukščių giesmių imitacijos paskirstytos tarp atskirų vienuolių dialogo frazių. Pranciškui laiminant paukščius, šie lazerio spinduliais paskirstomi į keturias puses pagal kryžiaus ženklą formą.

Operos III veiksmo septintas paveikslas „Stigmos“ griežtai kontrastuoja su buvusiuoju: karštai melddamasis šv. Pranciškus vizijoje regi Kristų ir po šio susitikimo su Viešpačiu jo kūne atsiranda stigmos. Niūrų, tamsų, slėpiningą pobūdį perteikia atonali muzikos raiška, įvairių instrumentų triukšmingi efektai. Kristaus partiją, pagrįstą ekspresionistiškai traktuojamu *plain-chant*, atlieka už scenos paslėptas choras. Balsą – chorą lydi orkestre skambanti keista garsų masė, sudaryta iš negiminingų vokalui kompleksų. Tokia muzikos specifika išryškino niūrų, dvasinėje plotmėje vykstantį scenos dualizmą, bandant gretinti dvi skirtingas (priešmirtinių Jėzaus ir šv. Pranciškaus kančių) situacijas.

III veiksmo aštuntas paveikslas „Mirtis ir naujas gyvenimas“ atskleidžia pergalingą šv. Pranciškaus gyvenimo pabaigą. Ilgo monologo metu jis atsiveikia su „laiko ir erdvės Kūrėju“, broliais vienuoliais, miesteliu, su jo gamta ir paukščiais. Pasirodžius Angelui, šv. Pranciškus miršta. Operos finalo antroji pusė – jo iškilmingas palydėjimas į naują gyvenimą, skambant varpams, Pranciškaus leitema pagrįstoms jubiliejoms, šventiškai džiaugsmingiems Aleliuja. Veiksmui pasiekus apoteozę, scenoje įsigali akimanti šviesa.

„Šv. Pranciškaus Azyžiečio“ spektaklio premjera tarp klausytojų sukėlė karštas diskusijas, tačiau daugelis turėjo pripažinti, kad Messiaenas čia talentingai įprasmino įtikinančią, išstobulintą teologinę koncepciją. Kompozitoriui pavyko sulieti visus šio sudėtingo žanro komponentus į vieningą makrosintezę.

Olivier Messiaeno kūrybinio palikimo tyrinėtojų nuomone, tarp XX a. kompozitorių jis yra neaplenkiamas sakralinės muzikos kūrėjas. Nepaisant laiko, visuomeninių politinių pasaulio interesų pokyčių, muzikos stilistinių madų kaitos, kompozitorius sukūrė savitą aukštais dvasiniais bei etiniais idealais paremtą muzikos pasaulį, suformuodamas ir originalų jos raiškos stilių bei kūrybos credo, kurį jis originaliai įprasmino religijos ir meno sinteze. Esmines katalikų tikėjimo tiesas jungdamas su egzotiškais Rytų kultūros elementais, įvairiomis meno sritimis, Olivier Messiaenas žymiai praturtino religinės muzikos raišką – ji tapo patrauklesnė ir prieinamesnė platesnei sekuliariai auditorijai. Suvokdamas, kad netradiciškai vykdoma pasauliečio apaštališkoji misija sulaukia pasipriešinimo, kompozitorius teisinosi: „Dievas man yra manifestas ir mano sakralinės muzikos koncepcija kildinama iš to įsitikinimo. Dievas yra visur ir visuose dalykuose, tad muzikos ryšiai su teologija gali ir turi būti ypač įvairūs“<sup>31</sup>.

Messiaeno gyvenimo metu daugelis muzikinio avangardo atstovų teigė jį esant užkietėjusiu konservatoriumi, kiti jį vadino religiniu fanatiku, treči – XX amžiaus muzikos genijumi. Tačiau geriausiai kompozitoriaus muzikinį talentą įvertino ir kūrybines po-

zicijas patvirtino laikas. Dabar galime drąsiai teigti, jog Messiaeno ginama ir puoselėjama sakralinės muzikos svarbos, jos atnaujinimo koncepcija, pastangos priartinti ją prie žmogaus psichikos, žemiškųjų vertybių visiškai pasiteisino. Popiežiaus Pijaus X, žymaus bažnytinės muzikos reformatoriaus, 1903 m. rašytame *Motu proprio* skelbiama, kad Bažnyčia visada pripažino ir palaikė meno pažangą, priimdama visa tai, ką amžių genijai rasdavo gero ir gražaus<sup>32</sup>.

Vatikano II Susirinkimo dokumentuose taip pat kalbama apie liturginės muzikos atnaujinimą, kartu ją priartinant prie dabarties žmogaus, kad bažnytinė muzika darytų poveikį įvairiomis raiškos priemonėmis<sup>33</sup>.

O. Messiaenas laikėsi ir popiežiaus Jono Pauliaus II skelbtos, šių laikų krikščionybei aktualios ekumenizmo pozicijos: „Dabartinėje, ekumenizmo epochoje mes nebeteiksimė tiek daug svarbos religiniams skirtumams. Pagrindinis viso krikščioniško tikėjimo akcentas – Jėzus Kristus. Jis apsiereiškė mums, atėjo pas mus, siekdamas būti suprastas mūsų kalba, galvosena, mūsų jausmais... Dievas, esantis amžinas, kuriam pavaldus laikas ir visata, tas, kuris visiškai skirtingas nuo viso kito ir kuris yra Savyje, – Jis atėjo kentėti su mumis. Tai teigdamas negalvoju apie skirtumus tarp ortodoksų, protestantų, katalikų: krikščionis yra asmuo, kuris suvokia, kad Dievas atėjo“<sup>34</sup>.

## Išvados

1. Messiaeno religinės pasaulėžiūros formavimąsi lėmė du reikšmingi faktoriai: XIX a. pab. – XX a. pr. sandūroje tam palankios istorinės bei socialinės Prancūzijos sąlygos ir tvirtos jo šeimos katalikų tikėjimo tradicijos. Religinę muziką kurti skatino ir kompozitoriaus žmonos, ypač Yvonne Loriod, talentinga kompozitorė ir pianistė, taip pat Messiaeno Paryžiaus nacionalinės konservatorijos profesorius, žymus vargonininkas M. Dupre.

2. Geriausiuose IV dešimtmečio kūriniuose (kvartete „Laiko pabaigai“, „Trijose mažose liturgijose“, „Dvidešimtyje žvilgsnių į kūdikėlių Jėzų“) jungdamas esmines katalikų tikėjimo tiesas su įvairiais elementais, O. Messiaenas sukūrė unikalią muzikos sistemą, kilusią iš jo asmenybės originalumo ir intelektualumo.

3. O. Messiaeno „egzotinio“ periodo (5 dešimtmečio antroji pusė) kūriniuose vyrauja žmogaus meilės didybės ir grožio idėja. Menišškai sujungęs tris skirtingas sferas: religinę, romantinę ir egzotinę, – kompozitorius kūrybiškai išplėtė šios pamatinės krikščionybės tiesos įtakos sferą, sleisdamas ją sekuliarioje aplinkoje.

4. „Paukščių“ periodo (6 dešimtmetis) kūriniuose dominuoja ne Messiaeno mistiko, bet mokslininko nuostata. Šią muziką įkvėpė gamtoje skambančios paukščių giesmės. Gamta čia suvokiama krikščioniškai: Dievo kūrinija – tai ne pats Dievas.

5. Vėlyvuju „sintezės“ kūrybos periodu (nuo 7 dešimtmečio) O. Messiaenas vienijo tris skirtingas sferas: religinę, egzotinę ir „paukščių“, pasiekdamas išskirtinę įvairių raiškos sferų vienybę.

6. Operoje–misterijoje „Šventasis Pranciškus Azyžietis“ apibendrinti O. Messiaeno originalaus kūrybos stiliaus pasiekimai, talentingai įprasminta aiški ir išstobulinta teologinė koncepcija.

7. Sakralinėje religinėje muzikoje talentingai jungdamas religinę raišką su menu bei

Rytų egzotiškų kultūrų elementais, kompozitorius ją praturtino, ji tapo patrauklesnė ir prieinamesnė platesnei sekuliariai auditorijai.

8. O. Messiaeno siekis sakralinę muziką atliekant koncertų salėse priartinti ją prie dabarties realijų, žmogaus psichikos, žemiškųjų vertybių išreiškia jo, kataliko pasauliečio, apaštališką tarnavimą. Tai visiškai atitinka popiežiaus Jono Pauliaus II, Vatikano II Susirinkimo nutarimuose bei katalikų Bažnyčios dokumentuose dėstomą Bažnyčios mokymą.

## NUORODOS

- <sup>1</sup> Šalkauskis S. Raštai T. I. Vilnius. 1990. P. 432.
- <sup>2</sup> Ten pat. P. 443.
- <sup>3</sup> *Kavanaugh P.* Spiritual Lives of the Great Composers. Michigan. 1996. P. 201.
- <sup>4</sup> *Samuel C.* Conversations with O. Messiaen. London. 1976. P. 102.
- <sup>5</sup> Religijotyros žodynas. Sudarytojas R. Petraitis. Vilnius. 1991. P. 268.
- <sup>6</sup> *Samuel C.* Conversations with O. Messiaen. London. 1976. P. 177.
- <sup>7</sup> Ten pat. P. 102.
- <sup>8</sup> *Samuel C.* Conversations... London. 1976. P. 11.
- <sup>9</sup> <http://www.oliviermessiaen.org>.
- <sup>10</sup> *Kavanaugh P.* Spiritual Lives of the Great Composers. Michigan. 1996. P. 195.
- <sup>11</sup> Ten pat. P. 237.
- <sup>12</sup> *Екимовский В.* Оливье Мессиаен. Москва. 1987. С. 91.
- <sup>13</sup> Ten pat. P. 98.
- <sup>14</sup> Ten pat. P. 99.
- <sup>15</sup> *Samuel C.* Conversations... London. 1976. P. 148.
- <sup>17</sup> C. Samuelio interviu su Messiaenu. Vertė M. Velička // Literatūra ir menas. 1974 m. spalio 5 d.
- <sup>18</sup> *Samuel C.* Conversations...London. 1976. P. 86.
- <sup>19</sup> Ten pat. P. 22.
- <sup>20</sup> *Ratzinger J.* Krikščionybės įvadas. Vilnius. 1991. P. 187. 189.
- <sup>21</sup> *Екимовский В.* О. Мессиаен. Москва. 1987. С. 233.
- <sup>22</sup> C. Samuelio interviu su Messiaenu. Vertė M. Velička // Literatūra ir menas. 1974 m. spalio 5 d.
- <sup>23</sup> *Samuel C.* Conversations... London. 1976. P. 22.
- <sup>24</sup> Ten pat. P.165–167.
- <sup>25</sup> *Екимовский В.* О. Мессиаен. Москва. 1987. С. 233.
- <sup>26</sup> *Ratzinger J.* Krikščionybės įvadas. Vilnius. 1991. P. 191.
- <sup>27</sup> *Samuel C.* Conversations... London. 1976. P. 167.
- <sup>28</sup> Ten pat. P. 30.
- <sup>29</sup> *Екимовский В.* О. Мессиаен. Москва. 1987. С. 240.
- <sup>16</sup> Ten pat. P. 243.
- <sup>17</sup> *Kavanaugh P.* Spiritual Lives of the Great Composers. Michigan. 1996. P. 200.
- <sup>18</sup> *Samuel C.* Conversations... London. 1976. P. 123.
- <sup>19</sup> *Екимовский В.* О. Мессиаен. Москва. 1987. С. 104.
- <sup>20</sup> *Vatikano II Susirinkimas.* Dekretas dėl pasauliečių apaštalavimo Apostolicam Actuositatem. 3 // Vatikano II Susirinkimo nutarimai. Vilnius: Aidai. 2001.
- <sup>21</sup> *Kavanaugh P.* Spiritual Lives of the Great Composers. Michigan. 1996. P. 198.

**LITERATŪRA IR ŠALTINIAI**

1. Biblija, arba Šventasis Raštas. Vertė A. Rubšys ir Č. Kavaliauskas. Vilnius. 2001.
2. <http://www.oliviermessiaen.org>.
3. *Kavanaugh P.* Spiritual Lives of the Great Composers. Michigan. 1996.
4. *Ratzinger J.* Krikščionybės įvadas. Vilnius. 1991.
5. Religijotyros žodynas. Sudarytojas R. Petraitis. Vilnius. 1991.
6. *Samuel C.* Conversations with the O. Messiaen. London. 1976.
7. *Šalkauskis S.* Raštai. T. I. Vilnius. 1990.
8. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Edited by Stanley Sadie. V. 12. New York. 1995.
9. *Vatikano II Susirinkimo nutarimai.* Vilnius: Aidai. 2001.
10. *Екимовский В.* Оливье Мессиаен. Москва. 1987.

Gauta: 2006 03 09

Parengta spaudai: 200 11 15

Milda KAZAKEVIČIENĖ

**THE CREATIVE INTENTIONS OF OLIVIER MESSIAEN RELIGION OUTLOOKS****S u m m a r y**

Olivier Messiaen (b. 1908, d. 1992) is a composer who stands alone in the history of music. He formed and created his own totally individual music style, coming not from any particular school or style. He was, taking rhythmic ideas from India (deci tala), ancient Greece and the old Orient countries. Messiaen spent a great deal of time in the study of its rhythmic elements and their possible uses, as well as to clarify their symbolism. His “added value” technique (adding the same duration to each element of a rhythm) is an example of constant augmentation. It was applying these methods that O. Messiaen came across the nonretrogradable rhythms which play a very important part in his works. The composer studied western rhythms, most importantly, I. Stravinsky and C. Debussy. Messiaen’s harmony is equally individual: combines tonality, atonality, modality and serialism. Central to Messiaen’s harmonic technique are the “modes of limited transposition”.

His concept of colour is completely unique. Messiaen has often stated that he sees colours when writing or listening music. He composes sounds just as a painter mixes his colours, and he is aware of the importance of both instrumentation and harmonic structure in producing his colours. His technique gives Messiaen’s writing for the piano a completely new range of colour, “a rainbow”, as he calls it. The functional aspect of timbre in Messiaen’s music is most important. He used timbre for essential structural purposes: tone – colour is as important as pitch and duration.

Composer’s early works showed an inkling of birdsong influence but after the II World war in the late 40s and 50s he began notating their songs in great detail and it became a musical source for him. The birdsong is usually combined with the birds habitat surroundings and time of day. He became an authoritative ornithologist able to recognize almost any bird that he heard. O. Messiaen was a man of many interests, besides music including painting, literature, and the orient, where he took musical culture, theatre, literature and even the cuisine of foreign countries.

Messiaen entered the Paris national Conservatoire when he was eleven. He studied harmony, counterpoint and fugue (premier prix in 1926), piano accompaniment (premier prix in 1928), the history of music (premier prix in 1929) and composition (premier prix in 1930). Messiaen’s professors were M. Dupre improvisation and organ), M. Emmanuel (history of music) and P. Dukas (composition). After finishing his studies, Messiaen became the principal organist at “La Trinite” in Paris and remain there until his death. In 1947 he was appointed to teach a course of musical analysis at the Paris Conservatoire, in 1966 Messiaen became the professor of composition.

His music may be divided into a four periods: 1) religion (up to the “Harawi” song; 2) “exotic” (1945–1949); 3) the “birdsong” (1951–1958); 4) “synthesis”, last period.

The single most important driving force in his musical creations was his devout Catholic faith. He insisted: “I am a composer because I love music and a Christian because I believe”.

When World War II engulfed France, he joined the army and was captured in 1940 by the Germans. During his two – year imprisonment, Messiaen wrote his “Quartet for the End of Time”, which has become one of the twentieth century’s greatest pieces of chamber music. Quartet is dedicated to the Angel in the book of Revelation, “who lifts his hand towards the heaven saying” There shall be no more time!”.

Many of his works refer to his Christian faith. Messiaen’s “Couleurs de la Cite celeste” interprets the colours mentioned in the book of Revelation. The organ work “La Nativite du Seigneur” focuses on Jesus as the Christ Child as well as the Word of God. Like many Christian composers, Messiaen was known to jot expressions of his faith on his musical scores. In the movement “Desseins eternels” from “La Nativite du Seigneur”, he wrote the Bible verses: “God, in his love, has chosen me to be his adopted son, through Jesus Christ, to the praise and glory of his grace” (Ephesians 1, 5–6). Inscribed on the orchestra score of “Le tombeau resplendissant” is a poem by Messiaen which begins: „I sing the gift of the divine essence, the body of Christ, his body and his blood”. The topic for his opera “Saint Francis d’ Assise” was chosen because Francis is the saint who most resembles Christ. In his religion pieces his emphasis was the central point of all Christian faith, Jesus Christ. Messiaen’s music revealed the first idea that he wished to express is the existence of the truths of the Catholic faith. He was devoted to his idea unifying the religion truths with an art. Messiaen knew that his vision of merging his concert music and his faith would be resisted, but he insisted: “I’ve imposed the truths of the Faith on the concert room, but in a liturgical sense. I thought of performing a liturgical act... a kind of organized act of praise into the concert room”.

---

PAGRINDINIAI ŽODŽIAI: kompozitorius, religinė pasaulėžiūra, bažnytinė muzika, kūriniai, muzikos raiška, Dievas, Biblija, krikščioniškas tikėjimas, modalinė harmonija, sakralinė muzika, paukščių giesmės, Messiaen.

KEY WORDS: composer, religion outlook, church music, works, music expression, God, Bible, Christian faith, modal harmony, sacral music, birdsong, Messiaen.

---

**Milda KAZAKEVIČIENĖ** – Klaipėdos universiteto docentė, humanitarinių mokslų daktarė, Lietuvos kompozitorių sąjungos narė. Adresas: Šilutės pl. 22–18, LT–91175. Klaipėda. Tel. 25 37 94; 8 63 45 99 89.

**Milda KAZAKEVIČIENĖ** – associate professor, doctor of the humanities (musicology), member of Lithuanian Composers’ Association. Adress: Šilutės pl. 22–18. LT–91175. Klaipėda, Lithuania. Tel: 25 37 94; 8 63 45 99 89.