

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

Hudební umění

Varhany

Vedoucí práce: prof. Jaroslav Tůma

Oponent práce: odb. as. Mgr. Pavel Černý

Datum obhajoby: 6. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

Art of music

Organ

Thesis supervisor: Prof. Jaroslav Tůma

Thesis opponent: Mgr. Pavel Černý, Assistant professor

Date of thesis defence: 6. 9. 2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce prof. Jaroslavu Tůmovi za cenné připomínky a odbornou pomoc při zpracování této práce.

Práce si klade za cíl rozebrat vybrané varhanní skladby Oliviera Messiaena s ohledem na kompoziční prvky využitelné při vlastní varhanní improvizaci. Zaměřuje se na díla skladatelova raného období. V úvodu je načrtnut skladatelův životopis a výjimečnost jeho vztahu k varhanám a jsou popsány základní prvky jeho hudební řeči. Vlastní rozbor skladeb si pak všímá harmonické, rytmické i melodické složky skladeb, stejně jako jejich formy. Na rozbor navazuje zhodnocení vhodnosti dané stylizace pro improvizaci, návrh postupu nácviku improvizace a nastínění možností modifikace této stylizace. Kromě teoretické analýzy se tedy práce zaměřuje i na popis praktických způsobů uplatnění analýzou zjištěných poznatků.

Thesis' aim is to analyze selected organ pieces of Olivier Messiaen with respect to compositional elements which can be used during organ improvisation. Thesis focuses on pieces of composer's early period. In the introduction is outlined composer's biography and his extraordinary relationship to organ and basic elements of his musical speech are described. Actual analysis of individual pieces focuses on harmonical, rhythmical and melodic components of pieces, as well as their musical forms. Subsequently, evaluation of suitability of particular piece for improvisation is made, proposals for practising improvisation are presented and possibilities for modification of pieces are listed. Apart from theoretical analysis thesis focuses on description of practical ways how can be the knowledge discovered during analysis applied in praxis.

varhany, improvizace, Olivier Messiaen, analýza skladby

1. Úvod.....	1
2. Osobnost Oliviera Messiaena.....	2
2.1. Život a dílo.....	2
2.2. Základní kompoziční principy.....	3
3. Rozbor vybraných částí Messiaenova varhanního díla se zaměřením na improvizální a v improvizaci využitelné prvky.....	5
3.1. L'Ascension (Nanebevstoupení).....	5
3.1.1. Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père.....	5
3.1.2. Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel.....	
3.2. La Nativité du Seigneur (Narození Páně).....	8
3.2.1. Le vierge et l'enfant (Panna a dítě).....	8
3.2.2. Les bergers (Pastýři).....	1
3.2.3. Desseins éternels (Věčné záměry).....	11
3.2.4. Le verbe (Slovo).....	12
3.2.5. Les enfants de Dieu (Dítky Boží).....	14
3.2.6. Les anges (Andělé).....	15
3.2.7. Jésus accepte la souffrance (Ježíš přijímá utrpení).....	17
3.2.8. Les mages (Mudrci).....	18
3.2.9. Dieu parmi nous (Bůh mezi námi).....	19
4. Zhodnocení významu Messiaenových děl pro improvizaci.....	22
5. Messiaenův styl z pohledu improvizátora.....	23
. Závěr.....	24

Francouzský skladatel Olivier Messiaen (1907-1992) se řadí mezi nejvýznamnější hudební osobnosti 20. století. Jeho rozsáhlé a originální, křesťanskou zbožností prodchnuté dílo vyniká především průkopnickou prací s hudebními mody, rytmem a inspirací v přírodních motivech (zpěv ptáků).

Jedinečný význam má také Messiaenova tvorba pro varhany. Svoji hudební řeč a její vývoj obtiskl Messiaen do několika sbírek varhanních skladeb. Kromě toho rovněž dlouhá léta působil jako liturgický varhaník v pařížském chrámu Nejsv. Trojice.

Mezi důležité schopnosti liturgických varhaníků, jedním z nichž byl i Olivier Messiaen, patří umění varhanní improvizace. Improvizovat lze v různých hudebních stylech a formách, přičemž některé formy a kompoziční východiska jsou pro improvizaci typičtější než jiné. Tato práce si klade za cíl prozkoumat Messiaenovu varhanní tvorbu se zřetelem na prvky varhanní improvizace a posoudit, které kompoziční principy, stylizace nebo formy mohly být ovlivněny Messiaenovou improvizací a které prvky lze využít jako inspiraci při vlastních improvizčních pokusech. Práce se zaměřuje především na raná skladatelova díla.

Olivier Messiaen se narodil v roce 1908 do uměnímilovné rodiny. Hudbě se věnoval již od dětství. Na pařížské konzervatoři patřil mezi jeho učitele Marcel Dupré (1886-1971), u nějž studoval varhany, a Paul Dukas (1865-1935), jeho učitel kompozice. V pařížském kostele sv. Klotildy naslouchal modálním, z gregoriánského chorálu čerpajícím improvizacím zdejšího varhaníka Charlese Tournemira (1870-1939).¹ Již v roce 1931 se Messiaen stal varhaníkem v pařížském kostele Nejev. Trojice. Tento chrám s Cavallé-Collovými varhanami z roku 1869, které byly v průběhu Messiaenova působení a za jeho dohledu ještě několikrát přestavěny², zůstal jeho působištěm i inspiračním zdrojem až do roku 1992, kdy umírá v požehnaném věku 83 let.

Od začátku se Messiaen projevoval jako progresivní skladatel, čímž ve varhanní tvorbě navazoval na experimenty svého předčasně zesnulého současníka Jehana Alaina (1911-1940). Jeho inovativní vliv na zvukovost varhan, varhanní registraci a techniku varhanní hry je nezměrný. Přes všechny experimenty navazují jeho kompozice na předchozí tradici reprezentovanou zejména Marcelem Duprém a z hlediska nástroje vycházejí z tradičního typu Cavallé-Collových varhan.³ Po Césarůvi Franckovi je Messiaen prvním francouzským varhanním skladatelem, který zanechal mimořádnou stopu i v nevarhanní hudbě. Jeho orchestrální instrumentace byla dokonce ovlivněna inspirací ve varhanní praxi.⁴ Celou svou tvorbu podložil duchovním poselstvím vyrůstajícím z katolické víry.

Mezi Messiaenovy nejvýznamnější varhanní cykly patří
(Nanebevstoupení), (Narození Páně),
(Oslavená těla), (Svatodušní mše),
(Varhanní kniha), (Meditace o
tajemství Nejsvětější Trojice) a (Kniha Nejsvětější

1 srv. Navrátil (2008, str. 27)

2 srv. Rossler (1986, str. 178)

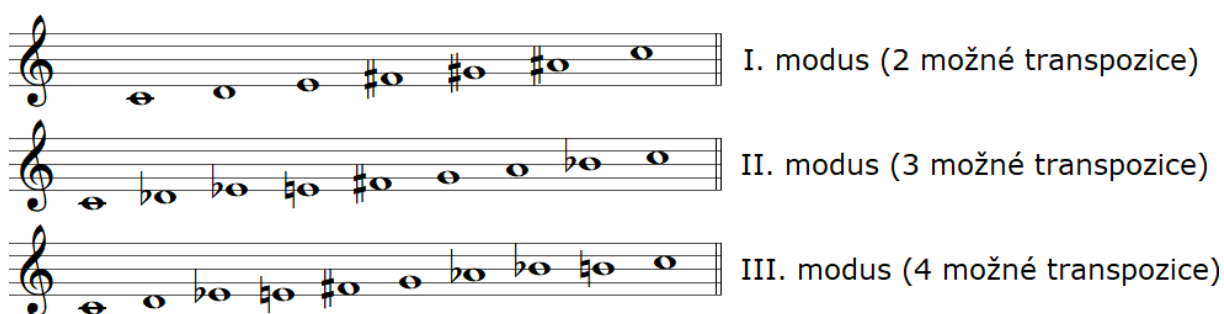
3 srv. Zahradková (2014, str. 39)

4 srv. Hrčková (2006, str. 232)

svátosti). Svatodušní mše a Meditace o tajemství Nejsvětější Trojice přitom vznikly na podkladu Messiaenových chrámových improvizací.⁵

Messiaen klade důraz na melodii⁶ a barevnost harmonií. Je synestetikem – akordy, ale i jednotlivé tóny a rytmy vnímá jako barvy.⁷ Zejména v jeho vyzrálých skladbách ztrácí harmonie svůj původní tonální význam ve prospěch významu daného výhradně zvukovou barvou.⁸

Tónový materiál některých skladebných ploch vychází u Messiaena z tzv. modů omezené transponovatelnosti, což jsou stupnice se specifickým uspořádáním celotónových a půltónových vzdáleností. Každá stupnice má omezený počet transpozic (např. pokud první modus zapíšeme jako stupnici v základní podobě od tónu c a poté v transpozici od tónu d, zjistíme, že jakákoli další transpozice nám již generuje naprosto stejné tóny). Modální tónový materiál využívá Messiaen v horizontálním (melodickém) i vertikálním (harmonickém) sledu.⁹ I. modus je shodný s celotónovou stupnicí, proto se jeho použití Messiaen spíše vyhýbá. Mezi nepoužívanější patří II. modus.



I. modus (2 možné transpozice)

II. modus (3 možné transpozice)

III. modus (4 možné transpozice)

Messiaen se rád inspiroje starými hudebními tradicemi (gregoriánský chorál, starověké Řecko), folklórem (Francie, Rusko, latinská Amerika) i exotickými kulturami (nepravidelnost indických rytmů).¹⁰ Specifický je rovněž jeho zájem o ptačí zpěv a o jeho stylizované zachycení v kompozici. Ke konstruktivistickým

5 srv. Navrátil (2008, str. 29) a Salvová (2013, str. 31)

6 srv. Messiaen (1956, str. 31)

7 srv. Hrčková (2006, str. 244)

8 srv. Navrátil (2008, str. 18)

9 srv. Hrčková (2006, str. 232)

10 srv. Navrátil (2008, str. 18)

směrům jako jsou dodekafonie nebo serialismus se několikrát přiblížil, ale výrazně k nim netíhl.¹¹ Často vycházel z Debussyho impresionismu.¹²

Formově Messiaen nenavazuje na starší tradice a forma má u něj celkově malý význam¹³. Typická je pro něj „mozaiková“ forma, dlouhé „bezčasé“ a meditativní skladby se střídajícími se hudebními plochami, připomínající vitráže katedrálních oken.¹⁴

Další konkrétní harmonické a rytmické prvky budou rozebrány v následujících kapitole, jež analyzuje vybrané Messiaenovy varhanní skladby.

11 srv. Zahrádková (2014, str. 9)

12 srv. Zahrádková (2014, str. 24)

13 V tomto se Messiaen podobá impresionistickým skladatelům.

14 srv. Navrátil (2008, str. 18)

Pro rozbor byly zvoleny Messiaenovy rané cykly L'Ascension a La Nativité du Seigneur. Přesto, že vznikly již ve 30. letech, obsahují velké množství kompozičních principů, jež autor využíval i v pozdější tvorbě. Tyto principy jsou za pomoci notových příkladů shrnuty v autorově knize Technika mého hudebního jazyka (viz použitá literatura), vydané poprvé v roce 1944. Rané Messiaenovy skladby obsahují na rozdíl od pozdější tvorby i řadu tradičnějších kompozičních postupů a jsou posluchačsky přístupnější.

Notové příklady s podněty pro vlastní improvizaci, které navazují na jednotlivé rozebírané skladby, jsou umístěny na konci práce jako příloha.

Jedná se o varhanní transkripci původně orchestrálního čtyřvětého cyklu, přičemž třetí skladba byla ve varhanní verzi nahrazena zcela novou kompozicí. Pro rozbor vybíráme první dvě části čtyřvětého cyklu.

Název první skladby hovoří o majestátu Krista žádajícím o slávu Otce. Skladba má pomalý, velebný a statický charakter.

Páteř kompozice je tvořena středně dlouhými melodickými motivy, hranými na hlavním stroji, a doprovázenými na žaluziovém stroji. Zapojení žaluziového stroje umožňuje působivé dynamické efekty. Melodie motivů je vedena v menších intervalech, v některých případech se objeví náhlý intervalový skok, např. ve velikosti zmenšené kvinty, tak jako ve 2. taktu. Motivy končí zpravidla dlouhým akordem. Dynamika někdy graduje uprostřed, jindy až v závěru motivu. Pedál tvoří základ harmonie, anebo se připojí až na konci motivu jako zdůraznění závěrečného akordu. Posloupnost melodických motivů se občas prostřídá s kratší vsuvkou ve formě akordických spojů. Zopakování úvodního melodického motivu v 15. taktu dává tušit náznak třídílné formy s návratem. Závěr je zvýrazněn

15 Analýza skladby je provedena podle: MESSIAEN, Olivier.
. Paris: LEDUC, c1934.

uvedením známého motivu a akordické plochy ve zřetelně větším rozsahu než jak byly uváděny průběhu skladby.

I přes četné harmonické experimenty je skladba pevně tonálně ukotvena v E-dur. Většina motivů je zakončena akordem na tónice nebo dominantě. Skladatel se nebojí užívat tradičních harmonií (kvintakordy, dominantní septakordy, septakord II. stupně aj.), uvádí je nicméně v nových souvislostech (paralelismy v akordických mezivětech, nerozvedený dominantní septakord v 11.taktu atd.¹⁶). Specialitou jsou harmonie, kdy horní dva hlasy svírají sekundový interval (1. takt, 5. osmina). Efektní je též spoj akordů tritonové příbuznosti (6. takt).

Koncepce skladby je velmi průzračná a i proto může skladba dobře sloužit jako inspirace pro improvizaci. Klíčová je při improvizaci volba působivých harmonií a schopnost vytvářet a rozvádět napětí prostřednictvím kontrastu disonantních a konsonantních harmonií. Díky pomalému tempu má hráč dostatek času na promyšlení vhodného harmonického spoje či melodického postupu. Použití pokud možno bohatě disponovaného žaluziového stroje a pedálu coby basového podporovatele zvukové gradace umožňuje působivý zvukový efekt. Skladba nevyžaduje změny registrace. Pro zvýšení účinku pedálových vstupů lze pouze v akordech v závěru frází přidat pedálové rejstříky, jak to předepisuje sám Messiaen.

Osvojení si tohoto stylu vyžaduje od hráče základní znalosti klasické harmonie, především představu o zvukovosti základních akordů. Není však nutná detailní znalost způsobů jejich spojování a schopnost provádět je v reálném improvizčním čase. Harmonická kostra skladby se může při improvizaci odvíjet na bázi aktuální inspirace hráče, případně dle vlastních, předem připravených a teoreticky nepodložených harmonických postupů.

Další část cyklu hovoří o poklidných aleluja, jež jsou zpívána duší, která touží po Bohu. Tak jako v předchozí části působí hudba volně plynoucím dojmem, ale charakter je nyní tichý a vylehčený.

¹⁶ Tyto harmonické prostředky mají blízko k Debussyho impresionismu, kterým se Messiaen často inspiroval.

Základem jsou dvě jednohlasá témata (viz 1. a 12. takt), která beze změny polohy prostupují celou skladbou, přičemž se mění pouze zvuková barva sólové melodie a faktura doprovodu. V podstatě se tedy jedná o variační formu.

Skladba je opět tonálně ukotvena, a to v F-dur. Melodie obou témat mají na f¹ svoji finálu, která zaznívá i v dílčích závěrech uvnitř tématu. Dominanta (tón c) zaznívá dvakrát (vždy se začátkem druhého tématu) jako pedálová prodleva, a tonální ukotvení tak ještě posiluje. Důležitou složkou obou témat je pestrý rytmus, uplatňující střídání notových délek, nepravidelnosti ve formě triol a kvintol, stejně jako tečkovaný rytmus a synkopy. Messiaen se nebojí využít ani ornamentiky a efektu rozjíždějícího se trylku (takt 43)¹⁷. V melodii témat je často použito nemelodických postupů (zv. 2, zm. 5, zm. 4). Bohatá rytmická členitost melodií, stejně jako jejich vnitřní uspořádání do podúseků působí, že je vnímáme jako něco na způsob strukturované lidské řeči.

Zatímco první téma je uvedeno sólově, počínaje druhým tématem již začíná faktura melodie s doprovodem. První doprovodná faktura pracuje pouze s krátkým rytmickým motivem, pocházejícím z melodie druhého tématu.¹⁸ V dalším typu faktury (od taktu 24) přichází ke slovu akordický doprovod alterovaných trojzvuků ve formě statického triolového rytmu. Obsah doprovodu se po každých čtyřech dobách doslovně opakuje. Jedná se o prvek, který Messiaen nazývá pedálovou skupinou.¹⁹ Tóny doprovodu jsou vzaty z Messiaenova III. modu omezené transponovatelnosti v transpozici od f. Třetí forma doprovodu (od taktu 37) je velmi konzervativní – jde o figury z rozložených kvintakordů podložené prodlevou. V následující části (od taktu 41) se zatemňuje dosud jasné formální členění skladby. Melodie tématu se na čas ztrácí ve zjitřeném shluku ornamentiky a modálního akordického doprovodu (v tomto případě jde o II. modus omezené transponovatelnosti v základní poloze). Naprosté vyjasnění přinese závěrečný návrat 1. tématu od 57. taktu. Toccatovitý doprovod je tvořen rychlou sestupnou figurou rozloženého kvintakordu v pravé ruce a akordickou prodlevou s trylkem na vrchním tónu v levé ruce. V závěru skladby zní čistý akord F-dur.

Pro napodobení Messiaenova stylu musí mít improvizátor schopnost vytvořit prostřednictvím originálních melodických postupů a pestrého rytmu zajímavou

17 Použití ornamentiky poukazuje na Messiaenovu zálibu ve zvukomalbě.

18 Reminiscenci na tento motiv nalézáme od 51. taktu.

19 srv. Messiaen (1956, str. 55)

moderní melodii. Inspirovat se lze v exotických melodických a rytmických systémech, např. v církevních modech nebo indické hudbě. Důležitá je při improvizaci jasná představa o zamýšleném rytmu, který může být velmi komplikovaný. Pojícím prvkem melodického tématu je opět kontrast napětí a uvolnění, kdy melodie po melodických a rytmických zvratech a řadě cizoškálných tónů spočine opět na tónice.

Před začátkem improvizace je nutné si připravit sadu kontrastních stylizací doprovodu. Doprovod formou alterovaných trojzvuků na modálním základě bude patřit mezi těžší varianty jak po stránce skladebné, tak hráčské. Rozvolnění formální struktury uprostřed skladby, tak jak to dělá Messiaen v části od taktu 41, zapůsobí oživujícím dojmem. V tomto případě nevadí, pokud je variace disproporční vůči ostatním. Závěrečná stylizace může být velmi jednoduchá a líbivá, s jasným tonálním centrem.

Důležitá je samozřejmě registrační pestrost jednotlivých variací. Messiaen někdy předepisuje i méně obvyklé rejstříkové kombinace (Kvintadena 16' + Flétna 4' pro sólo, na jiném místě Oktáva 4' + Flétna 4' + Pikola 1' pro doprovod).

Cyklus devíti skladeb vznikl v roce 1935 a autorův kompoziční styl se tu projevuje v plném rozsahu a v plné zralosti.²¹

Úvodní skladba má zřetelný charakter třídílné formy A B A'. Základem dílu A je krátký motiv tvořený tóny II. modu omezené transponovatelnosti, která vznikl úpravou melodie z úvodních taktů Musorgského opery Boris Godunov.²² Ozdobné skupinky čtyř not na začátku motivu se hrají na dobu a rozšiřují tak délku taktu, což by v tradiční hudbě nebylo myslitelné. Na konci motivu bývá použita technika přidání rytmu, kdy nečekané přidání krátké notové hodnoty zvyšuje napětí při přechodu k dalšímu taktu. Od 8. taktu dochází k modulaci mezi mody (III. modus v 8. taktu přechází v 9. taktu ve II. modus a podobně v taktech 10 a 11)²³. V

20 Analýza skladby je provedena podle: MESSIAEN, Olivier.
. Paris: LEDUC, c1936.

21 srv. Navrátil (2008, str. 28)

22 srv. Messiaen (1956, str. 31-32)

23 srv. Messiaen (1956, str. 65-66)

závěrečných taktech dílu A (od 9. taktu) se objevuje melodická kadence, což je specifická melodie, již Messiaen často používá právě ve II. modu.²⁴

Střední díl B tvoří melodie improvizčního charakteru, vždy uvozená charakteristickým glissandovitým nástupem. Spíše než o melodii v pravém slova smyslu jde o ornamentální hru tónů místy zcela přecházející v trylek²⁵. Dominantou (převládajícím tónem) melodie je d. Na d se opakovaně vrací i ostinátní pedálová melodie. Ta vychází opět z motivu opery Boris Godunov.

Skladbu zakončuje sólová kadence tvořená vzestupnými a posléze sestupnými motivky opakovanými v transpozicích. Kadence je však jen ozdobou nad ležícím sekundakordem, na rozdíl od tradiční kadence tedy nespěje do harmonického rozuzlení.

Tonální ukotvení je slabší, skladatel střídá zajímavé harmonie bez důrazu na tonální centrum.²⁶ Totožné melodické motivy bývají harmonizovány odlišným způsobem. Pojícím prvkem je motiv Borise Godunova, který se v různých transpozicích objevuje v krajních dílech i v ostinátním pedálu v dílu B.

Při improvizaci je nutné zvolit dobře základní modální motiv a naučit se jej transponovat. Přechod z jednoho modu do jiného (modulace) je pokročilou záležitostí. Oproti tomu využití přidaných rytmů je jednoduché a současně efektní. Díl B je postaven na faktuře tvořené třemi nezávislými prvky, realizace formou improvizace proto může být technicky obtížná. V ostinátním pedálu je nutné dodržet melodický vzorec, rytmus však musí být náhodný. Doprovod v levé ruce lze v případě obtíží zjednodušit na dvojzvuky. Pravidelné nástupy melodie v pravé ruce vytvářejí strukturu skladby, lze v nich však experimentovat s vlastními rytmicko-melodickými nápady. Jinak faktura naplňuje klasická pravidla doprovázené melodie, kdy na začátku, na konci a na některých místech uvnitř úseku se sólový hlas odmlčí a na chvíli vynikne doprovod. Fakturu lze samozřejmě modifikovat prohozením partů pro pravou a levou ruku, resp. pedál. Kadence v závěrečném dílu může obsahovat víceméně náhodný tónový materiál.

24 srv. Messiaen (1956, str. 60)

25 Podobné místo, kde sopránová melodie ostinátně opakuje interval, najdeme v počátečních taktech části *Les anges*. Zde však nemá melodie charakter trylky, protože ostinátním intervalem není sekunda, nýbrž tercie.

26 Ve středním díle sice převládá tón d, ale pocit tonální ukotvenosti nevnímáme, protože schází jakýkoli náznak tónického kvintakordu nebo jiné určující funkce.

Úvodní plocha skladby je založena na barevných kombinacích tří- a čtyřhlasých harmonií v partu oboru rukou. Hlavní roli hraje harmonie, melodie není podstatná – vnímáme spíše jen výškový směr postupu akordických sledů. Tok hudby je oživen střídáním sudého a lichého metra. Pravá ruka má charakter doprovodu vůči výraznější levé ruce, byť ani ta nepřednáší žádnou výraznější myšlenku.

Tento typ hudby je pro nácvik improvizace velmi vhodný. Hudba je ve volném tempu a formálně velmi svobodná.²⁷ Hráč tak může být plně soustředěn na techniku vytváření a spojování akordů, přičemž nejde jen o spoje na sebe navazujících akordů, ale i o nalézání vhodných kombinací dvou trojzvuků znějících současně. Je vhodné začít s klasickými kvintakordy a jejich obraty. Ty samy o sobě nejsou zvukově zajímavé – efekt podmanivé harmonie v tomto případě vznikne až vertikální kombinací s jiným kvintakordem. Je nutné všimnout si příbuznosti akordů (dobře se uplatní terciová, sekundová a zejména tritonová příbuznost). Dalším krokem je zapojení alterací (využít lze též ve francouzské hudbě oblíbený zvětšený kvintakord) a kvartových akordů. V rámci přípravy na improvizaci se vyplatí provádět jakási harmonická cvičení, kdy si interpret přehrává vybrané kombinace akordů (např. akordy terciové příbuznosti) v různých polohách a obratech. Další možností je vypsát si dobře znějící kombinace akordů na papír a pravidelně si je osvěžovat. Tím se zvyšuje pravděpodobnost, že při reálné improvizaci hráč pohotově odhadne, kterou kombinaci akordů použít. Je dobré vyhýbat se romanticky znějícím harmoniím, jako jsou dominantní nebo zmenšený septakord, nejsou-li ovšem představeny novým, neotřelým způsobem.

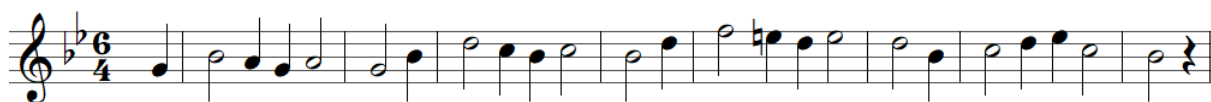
Při improvizaci lze právě u tohoto typu hudby nejlépe využít synestetické představy, kdy je harmoniím přiřazován vizuální (barevný) význam. Hráč se může nechat inspirovat i konkrétními předměty v chrámu, např. vitrážemi chrámových oken.

Technika horizontálního a vertikálního spojování akordů je ve snaze o messiaenovskou improvizaci velmi užitečná. Lze ji využít i ve spoustě dalších případech, včetně mohutných a rychlých ploch.

²⁷ Doprovodné akordy se u Messiaena sice vždy po dvou taktech opakují, ale při improvizaci lze uplatnit i zcela volný přístup.

Improvisační spojka ve formě rytmické volného jednohlasu (od taktu 11) převádí skladbu do druhé části, která je složena z harmonizací stále opakované sopránové melodie. Pro melodii jsou typické přidané rytmické hodnoty (šestnáctinové noty)²⁸ a charakter připomínající francouzské lidové koledy²⁹. Později je melodie ozdobována melodickými tóny. Formově jde vždy o malou dvoudílnou formu aa` (první uvedení v taktech 12-33). Pro závěr každého dílu je charakteristický harmonický spoj směřující do a-moll kvintakordu s přidaným tónem b. I proto má koleda spíše mollový charakter. Oba díly jsou asymetrické (závěť je vždy o několik taktů delší). Doprovod ve formě legatovaných akordů je identický při všech uvedeních melodie. Závěr melodie v posledním uvedení přechází do kodové pasáže s melodickým vrcholem na d³. Pro registraci sólového hlasu využívá Messiaen inovativní kombinace jazykového rejstříku (Hoboje či Klarinetu) s vyšším labiálním hlasem (Nazard, Flétna 2').

Vybrat píseň pro vlastní improvizaci v tomto stylu může být obtížné. Hledáme píseň mollového charakteru, s předtaktím a krátkými frázemi. České lidové koledy mají odlišný charakter. Vhodnou volbou výchozí melodie by mohly být některé koledy Adama Václava Michny (např. Pozdravení děťátka Ježíše ze Svatoroční muziky³⁰) nebo jiné starobylé české duchovní písně. Zvolenou melodii je potřeba na několika místech tónově, rytmicky a formově (asymetrie vět) deformovat. Technika ozdobování v dalších uvedeních melodie je obdobná jako u improvizace tradiční variační formy.



Jde o táhlou kantilénu doprovázenou akordy ve formě tří- až pětizvuků, které můžeme vyložit jako obraty septakordů nebo nonových akordů, v některých případech obohacených o cizí tóny. Nikdy však nejde o klastry. Je zajímavé, že i přes harmonickou pestrost si skladatel uchoval vědomí tóniny, vyjádřené čtyřmi

28 srv. Messiaen (1956, str. 16)

29 srv. Navrátil (2008, str. 28)

30 Při použití v improvizaci by bylo vhodné melodii vždy po dvou frázích zopakovat (Messiaen také opakuje fráze).

31 viz MICHNA Z OTRADOVIC, Adam Václav.

. Praha: Panton, 1993.

křížky v předznamení. Závěr končí na doškálných tónech septakordu VI. stupně tóniny E-dur, ale v předcházejících kadenčních harmoniích jsou ostrá vybočení. V kontrastu k pravidlům klasické harmonie nepostupuje pedál v protipohybu vůči melodii, nýbrž ji v průběhu skladby spíše následuje v jejím pozvolném sestupu. Předepsaná registrace si libuje v kombinacích 16' a 8' hlasů, což je v tradiční varhanní hudbě pro kantilénu netypické.

Skladba je vhodná pro nácvik improvizace kantilény a spojování mnohohlasých doprovodných akordů. O nácviku spojování akordů platí totéž, co bylo řečeno k části *Les bergers*. Melodie kantilény musí tvořit logický celek. Kromě základní motivické práce musí mít improvizátor představu o délce základních frází a jejich melodických vrcholech, stejně jako o celkovém vývoji melodie v rámci skladby (stoupající či klesající tendence, absolutní melodický vrchol či dno).

Skladba se dělí na dvě kompozičně zcela odlišné části. První část má fantazijní charakter. I přesto si zachovává pro Messiaena typický dojem statickosti – popisu duchovních skutečností namísto epického programu. Hlavní téma je tvořeno mohutnou po sekundách sestupující melodií, která je třikrát uvedena v pedálu a posléze částečně i v manuálu. Téma užívá nezpěvných zvětšených sekund a techniky přidání hodnot (v tomto případě šestnáctin). Akordický materiál vychází z Messiaenova dominantního akordu, což je akord, který obsahuje všechny tóny základní tóniny (v tomto případě C-dur). Jeho barevný charakter je jakoby průzračně bílý, do zlata vyzařující.³² V nejčistší podobě nalezneme tento akord např. v 6. taktu. V jiných případech se objevuje v upravené podobě – s vynechanými tóny, v jiných tóninách a obratech.

Střední plocha první části (od taktu 26) obsahuje dva zajímavé rytmické kompoziční prvky. Prvním z nich je rytmický kánon³³, kdy rytmus akordů v pravé ruce imituje se zpožděním jedné doby ruka levá, přičemž tónové složení akordů se v imitaci liší. Hlasy kánonu nicméně nejsou rovnoprávné (levá ruka je dynamicky výrazně slabší). Rytmus kánonu odpovídá rytmu hlavního tématu v předchozích taktech. Ssekundový sestup v taktu 30 vznikl částečnou diminucí

32 srv. Zahrádková (2014, str. 37)

33 srv. Zahrádková (2014, str. 37)

stejného motivku z taktu 29³⁴. Od taktu 31 začíná nejkomplicovanější rytmická hrátka, tzv. superpozice rytmů.³⁵ Zatímco v pravé ruce se s každým taktem opakuje melodicko-rytmický motiv, v levé ruce se jiný rytmický motiv (nezávisle na melodii, resp. polohách akordů) opakuje nikoli po taktu, nýbrž po devíti šestnáctinách. Proto druhý motiv skončí a znovu začne ještě před koncem taktu. Tato nerovnoměrnost je překonána až na konci této plochy, kdy se závěry obou rytmických motivů sejdou na taktové čáře. Závěr první části tvoří návrat hlavního tématu v původní stylizaci.

Klíčovou roli v této části skladby hrají kontrasty. Rychlé běhy střídají dlouhé akordy, mohutné forte je po chvíli napětí vystřídáno náhlým pianissimem, střídát se mohou i manuály a použité registrace. Homofonní části střídají imitační. Improvizátor si musí osvojit základní typy faktury (brilantní běhy nad harmonií drženého akordu, akordické části, přednes tému v pedále), vhodným způsobem je propojit a případně si pomoci agogikou (úvodní rozjezdy, generální pauzy zvyšující napětí atd.). Podobné principy se uplatňují při improvizaci barokních fantazijních forem. Messiaen často využívá principu obohacování souzvuku v základní tónině o cizoskálné tóny. Např. v 1. a 8. taktu zní držený akord s tóny základní tóniny C-dur, zatímco pravá ruka, resp. pedál doplňují souzvuk o tóny cizoskálné. Použití tóniny C-dur pro držený akord je velmi výhodné, protože snadno poznáme, které tóny jsou cizoskálné (všechny na černých klávesách).

Rytmické hrátky od taktu 26 mohou být pro napodobení improvizátorem velmi obtížné. Rytmický kánon by při použití jednoduššího rytmu nebo při delší prodlevě mezi vzorem a imitací ještě realizovat šel. Superpozice rytmů od taktu 31 je však improvizace téměř neproveditelná. Působivosti neotřelých a pestrých rytmických postupů, volného metra a polyrytmičnosti lze však dosáhnout i vlastními experimenty bez použití těchto složitých konstrukcí.

Ve druhé části se Messiaen nechal současně inspirovat zcela odlišnými zdroji – gregoriánským chorálem, Bachovými chorály a exotickou indickou hudbou.³⁶ Inspirace chorálem znamená spíše inspiraci formou, volným tokem hudby a ornamentikou, než konkrétními melodiemi.³⁷ V tomto případě se Messiaen

34 Messiaenova technika částečné diminuce (augmentace) spočívá ve zkrácení (prodloužení) jen určitého úseky motivu.

35 srv. Messiaen (1956, str. 22)

36 srv. Messiaen (1956, str. 46)

37 srv. Messiaen (1956, str. 44)

inspiroval sekvencemi, což jsou gregoriánské zpěvy na veršovaný text, kde jednotlivé delší úseky melodie zaznívají vždy dvakrát za sebou. Messiaen ve skaldbě *Le verbe* uvádí jednotlivé úseky pod obloučkem a jen některé z nich na způsob chorální sekvence s menšími změnami opakuje. Poslední takt tvořený čtvrtými notami jakoby symbolizoval závěrečné „amen“. Bachovská inspirace spočívá v ornamentice melodie, indická v jejím rytmu.

Z dalších forem gregoriánského chorálu by se improvizátor mohl inspirovat specifickou tektonikou gregoriánských Kyrie. Jednodušší Kyrie jsou rozdělena do tří částí (Kyrie – Christe – Kyrie), z nichž každá se zpívá dvakrát za sebou. U složitějších Kyrie³⁸ je každá ze tří těchto částí zpívána třikrát na samostatný nápěv; tyto trojice nápěvů jsou vzájemně uspořádány formou a b a. To poskytuje výraznou formovou strukturu, kterou může improvizátor použít v kombinaci s vlastním hudebním obsahem. Inspirovat se lze i výškovým uspořádáním gregoriánských melodií (např. začátky, resp. závěry jsou u některých frází na finále a u jiných na dominantě atd.).

Tato část působí dosti tradičně, Messiaen v ní snad vycházel z odkazu svého učitele Duprého, jehož virtuózní skladby připomíná úvodní velmi hbitá akordická plocha. Motivek v rozsahu dvou taktů je stále opakován a transponován a ve snaze o zvýšení napětí také zkracován (např. od taktu 6). Harmonie jsou psány v postromantickém duchu. Na výrazných čtvrtých dobách na začátku taktů používá Messiaen téměř vždy tvrdě malé nebo měkce malé septakordy³⁹ či jejich obraty. V rámci taktu se střídá sudé a liché metrum. Pedál postupuje vzhůru spolu s výškovou progresí v manuálech.

Improvizace v tomto stylu je relativně obtížná. Kromě rychlého tempa činí problém napodobení harmonických zvrátů na jednotlivých osminách vyplňujících kostru mezi septakordy na první době. Tyto harmonie nelze vytvářet podle náhodné inspirace nebo experimentu, nýbrž je nutné být obeznámen s pozdně romantickou a postromantickou harmonií, tak jak se objevuje např. ve skladbách Marcela Duprého.

38 např. Kyrie ze mše *Cum jubilo*

39 resp. dominantní septakord nebo septakord II. stupně, můžeme-li je takto při rozvolněné tonalitě nazvat

Následující část obsahuje mohutné akordy, opět připomínající Duprého styl a skladba končí dlouhým pomalým závěrem, kde melodicko-harmonické dění určují trojzvuky v pravé ruce. Messiaen celou tuto část napsal ve druhé transpozici svého II. modu⁴⁰, při poslechu však žádný netradiční modus neslyšíme. To je dáno souvztažností Messiaenových modů a klasické durové tonality, kdy např. tónový materiál II. Messiaenova modu umožňuje vytvářet harmonie blízké tóninám C-dur, Es-dur, Fis-dur a A-dur.⁴¹ Akordy těchto tónin skutečně v závěrečné části skladby nalezneme (např. Fis-dur v taktu 39 na 3. době, C-dur v taktu 40 na 2. osmině atd.). Někdy každá ruka hraje akord s jiným tónovým materiálem (např. v taktu 40 na 3. osmině hraje pravá ruka akord s tóny Fis-dur, zatímco levá akord s tóny C-dur). Tradiční vyznění messiaenovského modu je v tomto podpořeno častým používáním klasických harmonických funkcí, zejména dominantního septakordu. Jakkoli mohou být messiaenovské mody dobrým inspiračním zdrojem, improvizátor může tento typ harmonie chápat na principu klasické dur-mollové tonality, bez teoretického podepření Messiaenovými mody.

Při celkovém pohledu na skladbu zjistíme, že všechny tři kontrastní plochy jsou založeny na spojování akordů v postromantickém stylu. V první části jsou to rychlé změny harmonie staccatových akordů ve formě tří- nebo čtyřzvuků, ve druhé části mohutné složené akordy v osmihlasé úpravě a v závěrečné části jemná akordická melodie doplněná harmonickým doprovodem v levé ruce.

40 srv. Messiaen (1956, str. 64)

41 srv. Messiaen (1956, str. 64)

Hudba této části je po celou dobu jedno- nebo dvojhlasá, v živém tempu a ve vysokých polohách (nejníže v jednočárkované oktávě). Oba dva hlasy jsou nositeli výrazné rytmické složky. Navzdory dojmu zvukomalebnosti⁴², který je vytvářen vysoko položenými rychlými neurčitými figurami, má skladba jasnou strukturu. Základní motiv sekundového sestupu z b na g, podpořený harmonií hranou v pravé ruce, nastupuje v taktech 1 a 7 a v transpozicích v taktech 22 a 30. Od taktu 15 skladatel namísto nástupu tématu použil mezivětu, která proporčně odpovídá částem s tématem. Části s tématem a mezivěty bývají zakončeny kodovým typem hudby (např. melodické vygradování motivku klesající malé sekundy od taktu 13 nebo naopak zklidňující se rytmus a dynamika od taktu 21).

Při hrátkách s rytmem Messiaen používá takt prvočíselné délky s trváním 5 osminových not⁴³, ke kterému přidává hodnotou jedné šestnáctiny (viz takty s uvedením tématu nebo faktura od taktu 19). Ve 3. taktu vidíme netradiční augmentaci, kdy je trojice šestnáctin augmentována na trojici osmin, což znemožňuje pravidelnou pulzaci metra. Trylek v 6. taktu pak dojem pravidelného metra zcela smývá.

Při pohledu na fakturu dvojhlasých ploch uvidíme pestrou škálu nápadů:

- jednoduchý ostinátní motiv doprovázený bohatším doprovodem (téma, od taktu 1)
- náhlý „výbuch“ melismatu, kontrastující s delšími rytmickými hodnotami v okolních částech (takt 5)
- chromatické postupy (takty 6 a 13)
- oscilování hlasu okolo výchozího tónu na způsob obalu (od taktu 11)
- hromadění krátkých motivků za sebe, volitelně v transpozicích (od taktu 13)

42 Pokud chceme, můžeme ve skladbě slyšet náznaky ptačího zpěvu, ačkoli představa ptáka neodpovídá námětu skladby. Ornitologií se Messiaen začal výrazně zabývat až později, od 50. let 20. stol.

43 Prvočíselnost rytmu rytmických hodnot je pro Messiaena typická.

- kontrast rytmicky stejně (takt 18) a rozdílně (takt 19) postupujících hlasů
- „převratný kontrapunkt“ (takty 19-20 a 36-38)
- paralelní postup hlasů (takt 25) a protipohyb hlasů (od taktu 39)

Při pokusu o improvizaci je potřeba připravit si předem vlastní rytmické vzorce, poté z nich vycházející motivky a nakonec podobu kompletní dvojhlasé faktury. Pohled na zapsaný rytmus podpoří představu zvukového záměru, která by při improvizaci „naslepo“ mohla být nejasná. Kromě výše uvedených rytmických prvků se lze inspirovat dalšími Messiaenovými nápady jako jsou augmentování a diminuace motivků přidáváním (ubíráním) nejrůznějších notových délek⁴⁴, nepravidelné augmentace a diminuace, při kterých se prodlužuje nebo zkracuje jen část motivku, nebo využívání neobratitelných rytmů (tj. rytmů, které v račím postupu zní stejně jako v základním tvaru).

Formová soudržnost takové improvizace bude spočívat v návratech základních předpřipravených motivů a celých faktur a v jejich obměňování (transpozice, prodlužování, zkracování, augmentace a diminuace atd.). Dvojhlasá faktura je výhodná v tom, že neklade velké nároky na harmonické myšlení, neboť téměř každý dvojhlasý souzvuk lze využít. Vertikální kombinace hlasů tedy mohou vznikat víceméně náhodně.

V taktu 46 přechází hudba do jednohlasé kadence tvořené sekvencovitě klesající figurou a později klidnou jednohlasou melodií, která nejprve osciluje a nakonec se zcela zastaví na finále g¹. Závěr je tvořen zvukovým efektem v podobě dlouhé pasáže šestnáctinových hodnot v obou hlasech. Vnímáme zde především výškový vývoj plochy. Při poklesu výškové hladiny používá Messiaen větší intervaly (tercie a kvinty) a narušuje stejnosměrný postup hlasů. Drží-li se tóny pasáže nahoře, pohybují se hlasy převážně v sekundách.

Pro vyznění závěrečné části je důležitá dostatečná akustika prostoru. Ta zahradí i případné nedostatky konkrétní improvizace. Jisté je, že v tomto typu hudby nejsou důležité jednotlivé tóny, nýbrž spíše celkový použitý tónový materiál (např. modální), rozvržení výškového vývoje plochy a způsob vzájemného pohybu dvojice hlasů.

⁴⁴ Tradiční augmentace a diminuace oproti tomu počítá s prodlužováním noty na dvojnásobek, resp. s jejím zkracováním na polovinu.

Celá skladba je oblečena do mixturové registrace, což je pro takto subtilní a skočnou hudbu netypické.

Více než jiné části Narození Páně nese v sobě tento díl náznak programního děje. Krátké fakturou a registrací odlišené části spolu vedou jakýsi dialog. Použité harmonie jsou dosti tradiční. Hned v prvním akordu zaujme kombinace obrátů dvou odlišných zmenšených septakordů⁴⁵, rozvedená do tónického kvintakordu. Ten posluchače navyklého na složité harmonie překvapí svojí prostotou. Messiaen využívá i zvětšeného kvintakordu (např. v taktu 14). Prodlužování přirozeně vnímaného metra o přidané hodnoty posiluje dojem zatíženosti výrazu.

Od taktu 15 začíná plocha rostoucích a klesajících sekvencí v podobě tříhlasých akordů různé stavby (alterované kvintakordy, kvartsextakordy, sekundakordy, kvartové akordy). Sekvencí je celkem 6, ale vždy po dvou se opakuje stejný tónový materiál. Harmonizace je stejná při postupu nahoru i dolů. Improvizátor si tedy může dopředu připravit harmonizaci a pak již svobodně vytvářet hudbu. Obzvláště zajímavé jsou harmonie, kde vrchní a spodní tón akordu svírají velkou septimu, resp. zmenšenou oktávu (takty 19 a 20).

Závěr tvoří mohutná gradace využívající dřívější motiv pedálové odpovědi (viz např. takt 2) a končící oboustranně rostoucími akordy směřujícími do maximálního fortissima.

Hlavní slovo zde má pedál, přednášející ve čtyřstopé poloze (tedy de facto o oktávu výše než je psáno) melodii, v níž skladatel použil formuli chromatických vzorců, blízkých hudbě Bély Bartóka.⁴⁶ Podstata tohoto vzorce spočívá v postupu melodie o celý tón jedním směrem a jejím následném půltónovém návratu zpět, přičemž pořadí těchto postupů je možné zaměnit. Tento vzorec je použit např. již u prvních tří tónů melodie (gis-ais-a). Zvukově jde o shlukování tónů podobné výšky v jednom místě melodie. Tento princip se uplatňuje napříč skladbou.

45 Základním tónem terckvartakordu v pravé ruce je cis, zatímco základním tónem kvintsextakordu v levé ruce je dis.

46 srv. Messiaen (1956, str. 31-32)

Doprovod v pravé ruce je tvořen pravidelnou pulzací trojzvuků nastupujících na druhou šestnáctinu doby. Jednotvárnost pulzace je často ožívována, když namísto tří šestnáctinových akordů zazní čtyři, anebo jen dva nebo jeden. Vzhledem k tomu, že šestnáctinová pomlka na začátku každé doprovodné figury slouží jako impulz označující začátek doby, tak zkrácení (prodloužení) doprovodné figury a vznik nových (zrušení stávajících) šestnáctinových pomlek zhušťuje (zředňuje) pulzaci (viz takt 2 pro zhuštění, takt 6 pro zředění pulzace). Úseky se souvislým akordickým doprovodem bez pomlek (např. v taktech 17 a 19) působí jako krátká spojka převádějící harmonii do dalšího úseku. Doprovodná figura téměř vždy klesá celotónovými nebo půltónovými kroky.

Forma je dvoudílná s kodou. V pedále používá Messiaen registraci Flétna 4' + Oktáva 4' + Nazard 2 2/3' + Tercie 1 3/5. Alikvotní hlasy (Nazard a Tercie) jsou určeny pro souzvuk s osmistopým základem. Zde při čtyřstopém základu vytvářejí neobvyklou, až bizarní barvu.

Aby si mohl Messiaen dovolit zachovat takto jednotvárnou stylizaci po celou délku skladby⁴⁷, musel vymyslet zajímavou pedálovou melodii a četnými odchylkami od výchozí pulzace ozvláštňovat její průběh. V tomto také spočívá umění improvizace – navrhnout jednoduchý nosný skladebný základ a v průběhu improvizace aplikovat jemné a vkusné odchylky, které jej osvěží a prodlouží jeho životnost, aniž by však narušily charakter hudby, jenž musí zde více než jinde zůstat zcela beze změn.

Jde o nejrozsáhlejší a kompozičně nejzávažnější část cyklu. Základem jsou tři kontrastní témata, představená za sebou ve zhuštěné expozici na začátku skladby. První téma (takty 1-3) je složeno ze dvou částí a znázorňuje sestup, podobně jako toho prostřednictvím klesajících intervalů dosahoval i J. S. Bach⁴⁸. Stylizaci druhé části tématu (sestupující melodie v pedálu pod drženým akordem v manuálech) známe již z části *Le verbe*. Druhé téma (takty 4-7) má charakter melodicko-harmonický, lyrický. Vychází jakoby z 5/8 taktu s přidanou šestnáctinovou hodnotou. Je tradičně pojeté a cítíme z něj durovou tonalitu. Nejkratší a nejméně závažné třetí téma (takt 8) je unisonový dvojhlas s

47 Provedení skladby trvá více než 6 minut.

48 srv. Messiaen (1956, str. 41)

překotnou hybností. Hlavu tématu tvoří dvojnásobný rytmicky výrazný sekundový sestup. Ve všech tématech koketuje Messiaen s rytmickými nepravidelnostmi. Každé téma má svoje vlastní metrum i tempový předpis. Rozdíly v charakteru témat jako by odkazovaly na hlavní, vedlejší a závěrečné téma sonátové formy, ačkoli samotná forma skladby sonátová není.

Od taktu 9 již začíná práce s tématy (evoluční typ hudby):

- takt 9-15: práce střídavě s 1. a 3. tématem. Skladatel užívá především různé transpozice, odlišné harmonizace a prodlužování tématu.
- takt 16-30: mezivěta zakončená dílčí kodou. Dvojhlasá stylizace s výrazným rytmickým prvkem připomíná část *Les anges*.
- takt 31-54: 2. téma s doprovodem ve formě šestnáctin v paralelním dvojhlasu nebo v rozložených sextách (septimách), viz např. takt 33. Tonální ukotvení posilují rozložené trojzvuky v pedálu. Vzhledem k charakteru 2. tématu se zde Messiaen nebezpečně přibližuje tradiční francouzské symfonické varhanní literatuře. Tento dojem oslabují rytmické nepravidelnosti a progresivní harmonie.
- takt 55-58: 1. téma v zahuštěné podobě (pětihlasé akordy namísto dvouhlasých). Druhá část tématu je v inverzi. Pomalé tempo (*Lent*) slouží jako příprava nástupu závěrečné toccaty.
- 59-97: toccata v dupréovském stylu, ke které celý dosavadní hudební vývoj formy směřoval.⁴⁹ Akordická figura tvoří dobrý protiklad k legatovému doprovodu předminulé části. V pedálu mocně zaznívá 1. téma. Zajímavé je, že nenastupuje na těžko dobu. Novým prvkem je nezávažná sopránová melodie vyplňující části bez pedálového tématu, ve které slyšíme ozvěny symfonických tradic Messiaenových předchůdců. Střední díl od taktu 77 jako by odkazoval na hbité 2. téma.
- od taktu 98: koda

Ačkoli je práce s tématy v této části cyklu nejvýraznější, přece jen je relativně nekomplikovaná. Evoluční typ hudby se objevuje zejména ve 2. části. Další díl s

49 srv. Messiaen (1956, str. 42)

doprovodem 2. tématu a tocatový závěr již neobsahují výraznou práci s tématy. Tyto dva díly jsou také značně tradiční a při hledání jejich variant a obměn se lze inspirovat i u starších varhanních autorů.

Improvizace skladby, jež má být formově podobně závažná jako *Deus parmi nous*, je určena pro pokročilé hráče, kteří si již dostatečně osvojili styl a překonali technické obtíže, a mohou se tak plně soustředit na rozvoj hudebních myšlenek. Ideálním cvičením je improvizace skladby s tímtež tématickým základem různými způsoby (prohození hlasů, jiná faktura, jiná poloha, jiné uspořádání částí provedení). Skladba nesmí působit jako střídání množství nezávislých námětů, nýbrž jako organický celek. Soudržnosti může prospět také hráčův cit pro použití introdukčního a kodového typu hudby, stejně jako mezivět, představujících odlehčení formy. Koncepce formy se závěrečnou tocatou je hráčsky i posluchačsky velmi vděčná. Namísto akordické figury lze použít rozložené akordy nebo stupnicovité postupy.

Messiaenův styl se pro improvizaci hodí velmi dobře. Sám skladatel často improvizoval při katolické liturgii a řada jeho skladeb obsahuje improvizací prvky, nebo z improvizací čísel přímo vychází⁵⁰. Duchovní náměty skladeb jsou výrazným inspiračním zdrojem a vedou ke statickému, „bezčasovému“ plynutí hudby, které sděluje duchovní skutečnost namísto programního děje. To umožňuje vytvářet dlouhé plochy s konstantní fakturou, propojované volitelně do delších skladeb v „mozaikové“ formě. Taková forma je ideální pro experimentování začínajícího improvizátora⁵¹. Messiaenův styl obsahuje dostatek prostoru pro zvukové efekty, zvukomalebnot, vystupňované proporce (extrémně rychlé nebo pomalé hodnoty, kontrasty zahuštěných souzvuků a jednohlasých mailů atd.), stejně jako pro inovativní pojetí varhanní registrace a celkové zvukovosti varhan. Pro vyznění hudby je často důležitý dostatečný dozvuk prostoru.

Při srovnání Messiaenovy hudby s díly českého skladatele Petra Ebena (1929-2007), jehož styl se rovněž utvářel v kontaktu s improvizací, zjistíme, že u Ebena hraje důležitější roli forma a práce s tématem. Jeho hudba není tak mystická a meditativní, nevyužívá rytmických nepravidelností a zachovává si zřetelnou pulzaci metra. Bývá často syrovější a drsnější v souzvučích. Harmonii nevyužívá coby prostředku synestetické vize. Podobně jako Messiaen se Eben nechává inspirovat gregoriánským chorálem.

50 viz např. cyklus *Meditace o tajemství Nejsvětější Trojice*

51 Moderní improvizace tak může být pro méně zkušené zpočátku přístupnější než improvizace v tradičních hudebních slozích.

Pro varhaníka bez předchozích zkušeností s improvizací může být okusení některých messiaenovských stylizací vhodným začátkem. Improvizátor navyklý na tradiční styly improvizace musí naopak překonat počáteční ostych k experimentům. Při messiaenovské improvizaci nicméně může využít řadu jemu dobře známých postromantických prvků, jak bylo naznačeno v předchozích kapitolách (různé tradiční faktury doprovázené melodie, francouzská toccata, mnohdy dosti zřetelné tonální ukotvení skladby atd.). Při pohledu na širší Messiaenových inspiračních zdrojů je zřejmé, že improvizátor může využít své vlastní originální inspirace.

Fantazijnost a experimenty musí však být (tak jako u jiných druhů improvizace) vyvažovány kompoziční strukturou a technickými schopnostmi, jinými slovy – cvičením. Za základní složku Messiaenova stylu, od níž se lze dobře odrazit, považují harmonii. Pokud si prostřednictvím cvičení hráč osvojí způsob vytváření, spojování a vertikálního vršení akordů, má v rukou prostředek, s jehož pomocí může začít vytvářet harmonicky originální tématický materiál, případně podklad, nad kterým vystaví melodii. Dalším krokem je zapojení modality v harmonickém a melodickém smyslu, využití netradičních rytmů a v poslední fázi také vznik sofistikovanější formy. Již od úplných začátků lze experimentovat s varhanní registrací.

Cílem práce bylo rozebrat vybrané varhanní skladby Oliviera Messiaena a popsat jejich souvislost a možné využití ve varhanní improvizaci. To bylo provedeno na ukázkách vybraných skladeb z raného skladatelova období a ve čtvrté a páté kapitole byly shrnuty výsledky rozboru a nastíněn možný přístup jednotlivce k jejich praktickému využití. Konečný výsledek, tedy improvizace inspirovaná Messiaenovou hudbou, bude ale vždy spoluvytvářena individualitou konkrétního hráče.

Messiaenovo varhanní dílo je rozsáhlé a mnohotvárné. Práce se zaměřovala na skladatelův kompoziční jazyk zachycený ve skladbách raného období. Ačkoli v této době již základní rysy jeho kompozičního stylu byly dotvořeny, přece se rané skladby výrazně liší od těch, které autor napsal v následujících čtyřech desetiletích. Tato práce tedy zmapovala jen první část Messiaenovy tvorby, zmapovat ji celou vzhledem k rozsahu práce ani nebylo proveditelné.

HRČKOVÁ, Naďa. Vyd. 1. Praha:
Euromedia Group Ikar, 2006. ISBN 80-249-0808-5.

MESSIAEN, Olivier. . Paris: LEDUC, 1956.
ISBN 2-85689-058-X.

NAVRÁTIL, Miloš.
. Ostrava: Montanex, 2008. ISBN 978-80-7225-279-4.

ROSSLER, Almut.
Duisburg: Gilles & Francke, 1986. ISBN 3-
921104-99-8.

SALVOVÁ, Pavla.
Praha, 2013.

ZAHRÁDKOVÁ, Marie. Praha, 2014.

The first system of handwritten musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and melodic fragments. It begins with a B-flat major chord, followed by a D-flat major chord, and then a series of chords including E-flat major, F major, and G major. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords such as B-flat major, D-flat major, and F major. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems.

The second system of handwritten musical notation also consists of two staves. The upper staff continues the melodic and harmonic development from the first system, featuring chords like C major, D major, and E major. The lower staff continues the bass line with chords such as C major, D major, and E major. The system concludes with a double bar line, indicating the end of a phrase or section.

The third system of handwritten musical notation is a single treble staff. It begins with a B-flat major chord and a fermata. This is followed by a complex melodic line with many accidentals and a fermata. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with slurs and a "SIMILE..." instruction. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb), featuring a five-fingered chord and a wavy line. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats, showing a simple bass line.

Handwritten musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It contains a melodic line with slurs and a repeat sign. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats, featuring a bass line with a repeat sign. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats, showing a simple bass line.

