

Hoofdstuk 2 Messiaen over religieuze muziek

Dat Messiaens intentie gericht is op de “belichting van de theologische waarheden van het katholieke geloof”, en dat zijn aandacht in het bijzonder uitgaat naar de waarheden die de wederopstanding betreffen, mag na het bovenstaande duidelijk zijn. Maar hoe denkt Messiaen een dergelijk programma in muziek te kunnen realiseren? Is het überhaupt mogelijk om met muziek iets uit te drukken, laat staan het goddelijke? In het onderstaande zal worden nagegaan welke theoretische mogelijkheden Messiaen zelf hiertoe zag: beginnend bij zijn gedachten over de mogelijkheid in het algemeen van een programmatische muziek (2.1), via zijn besef van de onmogelijkheden van zijn beoogde programma (2.2), naar de drie geprivilegieerde figuren waaronder dit programma volgens hem toch mogelijk zou zijn (2.3). De rondgang van dit hoofdstuk komt tot staan bij Messiaens buitengewone claim dat in zijn muziek, dankzij een synesthetische overweldiging, een “doorbraak naar gene zijde [*percée vers l’au-delà*]” mogelijk zou zijn.

2.1 De expressieve mogelijkheden van muziek

a. Programmatische versus ‘pure’ muziek

Allereerst het conflict tussen programmatische en ‘pure’ muziek (althans tussen hun respectievelijke aanhangers)—bij Messiaen actueel omdat het merendeel van zijn muziek instrumentaal is. Messiaens ideeën over de relatie tussen muziek en het religieuze waarop hij haar wil betrekken, lijken ondanks de nadruk op deze betrekking, ver verwijderd van de verschillende negentiende-eeuwse theorieën die verzameld zijn onder de term *Kunstreligion*.¹ Het gaat bij Messiaen niet om een denken dat muziek, op hegeliaanse wijze, in haar absolute, verinnerlijkte, van alle buitenmuzikale betekenis ontdane gestalte wil verbinden met de absolute Idee van de

¹ Op deze theorieën, met name wat hun relatie betreft met de notie van absolute muziek, zal ik nader ingaan in hoofdstuk II-6.4. Zoals Carl Dahlhaus het verschijnsel samenvat, is de *notie* van *Kunstreligion* is afkomstig Schleiermacher, het *dogma* van de *Kunstreligion* (“muziek is het laatste geheim van het geloof, de mystiek, de ten volle geopenbaarde religie”) van Ludwig Tieck, is de *Kunstreligion* het meest authentiek *ervaren* door Wilhelm Wackenroder, en verbond E.T.A. Hoffmann dit geloof met haar “adequate” *object*, zijnde de instrumentale, “absolute” muziek van met name Beethoven (i.e. de symfonieën). Cf. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, 91-93.

religie (zoals bij Karl Solger en Christian Weisse).² Evenmin, zoals boven gezien, gaat het bij hem om een denken dat muziek wil verbinden met een vrome, gevoelvolle innerlijkheid (Tieck, Wackenroder en anderen).³ Messiaen heeft bij mijn weten nergens gesproken over de theorieën van de romantici.

Wel heeft hij zich uitgesproken over de twintigste-eeuwse esthetiek van “pure muziek”, waarin de verbinding tussen muziek en religie paradoxaal genoeg door een uitbanning van religie, als het ware via de achterdeur, een nieuwe religieuze potentie krijgt (een idee dat door aanhangers van deze opvatting uiteraard zal worden bestreden). Messiaen verzet zich hevig tegen verwijten als zou zijn muziek een ijdel spelletje zijn, met andere woorden een voorbeeld van juist deze esthetiek. Hun mening, bijvoorbeeld, dat de subtiele duur-verschillen, waaruit de beweging van “Soixante-quatre durées” uit *Livre d’orgue* is opgebouwd, voor een normale luisteraar niet hoorbaar zijn en daardoor muzikaal irrelevant, ontlokt aan Messiaen een krachtig protest tegen het idee van een muziek-om-de-muziek. Zelfs in deze, meest “pure” momenten is zijn muziek volgens hem nog op een betekenisvolle manier verbonden met datgene wat buiten haar ligt:

Die nare mensen [...] zijn in werkelijkheid slachtoffers van een onmetelijke hoogmoed. Zij maken van muziek een doel op zich. Zij vergeten dat, in het heelal, muziek slechts een zeer kleine manifestatie is van ritme, die op zijn beurt niet zou bestaan zonder beweging en verandering, die zelf slechts manifestaties zijn van de tijd.⁴

Messiaens opvatting van muziek verschilt dus van die van Stravinsky, die op een goed moment van mening was dat muziek zich in het geheel niet leent voor uitdrukking van wat voor betekenis dan ook.⁵ Is Messiaen dan een “programmatisch

² Dahlhaus, *ibid.*, 78, 101-104. Stefan Kunze, *Der Kunstbegriff Richard Wagners: Voraussetzungen und Folgerungen* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1983), 82.

³ Dahlhaus, *ibid.*, 93. Zie voor de notie *Kunstreligion* met name hoofdstuk II-6.4.a.

⁴ Goléa, *Rencontres*, 212. Cf. Alexander Goehr: “Voor [Messiaen] was er—en hij benadrukte dit onophoudelijk tegenover ons—geen scheidslijn tussen de zichtbare wereld en de microkosmos van de muziek.” Goehr, *Finding the Key: Selected Writings of Alexander Goehr* (London: Faber and Faber, 1998), 46.

⁵ Goléa, *Rencontres*, 108. Goléa verwijst hier naar Stravinsky’s befaamde opmerking in *Chroniques de ma vie* (Paris: Denoël et Steele, 1935), 116-17, dat “muziek, in essentie, niet in staat [is] wat dan ook uit te drukken: een gevoel, een houding, een psychologische toestand, een natuurverschijnsel, etc. Het *uitdrukken* [*L’expression*] is nimmer een inherente eigenschap van muziek geweest.” Stravinsky stelt tegenover deze—op romantische leest geschoeide—visie op het wezen van muziek, de visie dat muziek in essentie ordening is, in het bijzonder de ordening van de relatie tussen mens en

musicus”? Halbreich meent van wel, al heeft hij bedenkingen bij de term programmatisch, die de muziek teveel zou degraderen tot een kinderlijke vertelling of een vorm van overdreven naturalisme (wat overigens veel van Messiaens muziek uitstekend past). Hij prijst de “symbiose” van Messiaens muziek en haar programma:

[S]inds op zijn minst tien of vijftien jaar bloeien weer de poëtische titels in de nieuwe muziek, die zich definitief schijnt te hebben afgekeerd van de abstracte vormen die het Westen eeuwenlang heeft gekend. Maar laten wij op onze hoede zijn: die pagina's met titels die zozeer vluchtige afleiding in het vooruitzicht stellen, worden meestal begeleid door afschrikwekkend technische commentaren, en hun auteurs schijnen zich er bij voorbaat voor te willen verontschuldigen dat zij hun werk niet *Etude of Compositie numero 1* hebben genoemd. Lees echter de noten die een werk van Messiaen begeleiden: u zult er, onlosmakelijk vervlochten met de meest stringente technische preciseringen, een wereld vinden van gevoelens en gewaarwordingen, een duizeling van poëzie en kleuren, die normaal uitwendig zouden moeten blijven, of op zijn minst parallel zouden moeten lopen, aan de muziek. Het gaat bij Messiaen dus om een volmaakte co-existentie van muzikaal denken en 'programma', om een volstrekt natuurlijke symbiose.⁶

Messiaen zelf wil, dit soort complimenten ten spijt, van geen programmatische muziek weten. Hij verzet zich echter om geheel andere redenen tegen de term 'programma' dan Halbreich. Het gaat hem niet om de eventuele connotatie van kinderlijkheid of naturalisme, maar om de blasfemische reductie van een overweldigende religieuze inhoud tot niet meer dan een 'programma' (zoals hieronder zal blijken, meent hij voor deze inhoud een geheel eigen, overweldigende vorm van expressie te hebben gevonden). De volgende passage komt uit een interview met Messiaen, gemaakt door Antoine Goléa (het “werk” waar Goléa naar verwijst is Messiaens pianowerk *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*):

Goléa: “[K]omen wij terug op het werk zelf. U heeft daarstraks in verband daarmee het woord ‘onderwerp’ gebruikt. Wil dat zeggen, gegeven de titel van het werk en de titels van de twintig stukken waaruit het bestaat, dat het hier gaat om een programmatisch werk?”

tijd. Louis Andriessen en Elmer Schönberger zien deze wending als een poging van Stravinsky om “de muziek aan de muziek” terug te geven, met andere woorden: om te komen tot een van extramuzikale elementen gezuiverde, ‘pure’ muziek. Ibid., *Het apollinisch uurwerk* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1983), 88.

⁶ Halbreich, *Messiaen*, 13-14.

Olivier Messiaen: “Programmatisch, wat een abjecte term! Waar het hier in werkelijkheid om gaat, is contemplatie van het Godskind in de kribbe, en de blikken die op hem rusten, zich uitstrekkend van de onuitsprekelijke blik van God de Vader, tot aan de blik van de Kerk, gaande langs de ongehoorde blik van de Heilige Geest en de Geest van Vreugde, langs de zo tedere blik van de Maagd, langs de blikken van de engelen en de wijzen, en die van immateriële of symbolische schepsels: de Tijd, de Hoogten, de Stilte, de Ster, het Kruis.”⁷

De alternatieven die Messiaen voor ogen staan wanneer het gaat om de muzikale omgang met zulke grote geloofswaarheden komen later in dit hoofdstuk aan de orde. Nu eerst echter een blik op de werkwijze van Messiaen.

b. Vorm en inhoud

Al mag zijn muziek dan niet zonder meer programmatisch worden genoemd, toch hanteert Messiaen een onderscheid tussen vorm en inhoud, muziek en onderwerp. Deze twee blijken elders toch ook weer verenigd, alsof het de Chalcedonische visie op de natuur van Christus betreft: muziek en onderwerp zijn noch met elkaar vermengd, noch streng van elkaar gescheiden.⁸

Dat uit zich in de eerste plaats in de praktijk van het componeren: bij aanvang van een nieuw werk zoekt Messiaen een thema, verdiept zich vervolgens in de literatuur over dit thema, maakt een aantal keren studiereizen om landschap en atmosfeer in zich op te nemen (Assisi, Israël), en slaat dan aan het componeren.⁹ Deze laatste activiteit is, zoals boven gezien, voor Messiaen een activiteit die alle andere—inclusief contemplatie, meditatie of andere vormen van inhoudelijke reflectie—uitsluit. Deze scheiding weerspiegelt zich in de commentaren, die—Halbreich ten spijt—een even sterke scheiding laten zien van programma en techniek. Deze scheiding wordt paradoxalerwijs bevestigd door Messiaens opmerking dat de inhoudelijke, thematische studie die aan het componeren vooraf gaat, onontbeerlijk is voor zijn componeren:

Deze citaten zijn van grote betekenis; ik zou zelfs zeggen dat als zij er niet waren, dan kon ik inpakken, dan zou ik geen muziek meer maken. Deze citaten behoren

⁷ Goléa, *Rencontres*, 107-108.

⁸ Rößler, *Beiträge*, 100. Zie wat het Concilie van Chalcedon betreft bijvoorbeeld Karl Heussi, *Kompendium der Kirchengeschichte* (Tübingen: J.C.B. Mohr [Paul Siebeck], 1991), 138.

⁹ Massin, *Poétique*, 130. Het resultaat van een dergelijke lectuur is bijvoorbeeld het mozaïek van teksten over de heerlijkheid en het zoonschap, gebruikt in *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (zie partituur, “Textes latins, suivis de leur traduction française”).

zeer oorspronkelijk tot de orgelwerken en tot de meeste werken met een religieuze inhoud die ik heb geschreven. In het algemeen heb ik een bepaald thema in gedachte omcirkeld: een christelijke mysterie zoals de geboorte van de Heer of zijn wederopstanding of bijvoorbeeld een mysterie van de Heilige Geest, zoals Pinksteren, en heb ik geprobeerd in de bijbel, bij de kerkvaders of in andere geestelijke teksten, vooral echter in de Heilige Schrift, alles te vinden dat met het door mij gekozen thema van doen heeft, wat ik dan heb geprobeerd in muziek om te zetten: niet alleen in noten, niet alleen in klanken en ritmes, maar ook in klankkleuren, in kleuren.¹⁰

Elders komt dit onderscheid tussen inhoud en vorm terug als het onderscheid tussen techniek en gevoel, zoals in zijn eerder door mij geciteerde opmerking: “Hoewel ik een redelijk groot aantal religieuze werken heb geschreven—mystiek, christelijk, en katholiek religieus—zal ik deze voorkeur voor het moment terzijde laten: ik zal het over techniek hebben, niet over gevoel”, of in de volgende: “[M]uziek is in zekere mate een specialiteit, een techniek, terwijl het geloof, de religiositeit, een behoefte is.”¹¹

Halbreich en Messiaen mogen dan wel benadrukken dat vorm en inhoud onafscheidelijk zijn, een eenheid bereiken zij niet—noch in hun theoretische conceptie van de verhouding tussen beide, noch in de praktijk van het componeren, noch—zo leert een blik in de partituur—in de resulterende tekst: commentaar, motti en andere inhoudelijke aanwijzingen blijven formeel gescheiden van de muziek, als twee afzonderlijke werelden. De vraag blijft of de ene wereld raakt aan de andere (wat uitdrukking mogelijk zou maken), en zo ja, op welke wijze dit denkbaar is.

2.2 Religieuze expressie in muziek

a. Beperkingen

Het onuitsprekelijke laat zich, zoals de benaming suggereert, in principe niet uitdrukken. Messiaens intentie—het ‘belichten’ van theologische waarheden die in essentie onuitsprekelijk zijn—stuit hiermee op een probleem. Hoe iets te belichten dat zich aan iedere vorm van indicatie, beschrijving en uitleg onttrekt? Messiaen is zich van dit probleem, en van de schijnbare of feitelijke onmogelijkheid van zijn programma, bewust:

¹⁰ Rößler, *Beiträge*, 28.

¹¹ *Ibid.*, 100.

Christus is geïncarneerd om ons te leiden van het zichtbare naar de liefde van het onzichtbare. Christus de Mens kan worden gerepresenteerd, Christus de God niet. God is niet representeerbaar. Hij is zelfs niet uit te drukken. Wanneer wij zeggen: ‘God is eeuwig’, denken wij dan aan de betekenis van de woorden? ‘God is eeuwig’ betekent niet alleen dat hij nooit zal eindigen, Hij heeft nimmer een begin gehad. De temporele noties ‘voor’ en ‘na’ zitten ons hier in de weg. Iets voorstellen dat geen begin heeft, dat gaat ons—wij die zijn begonnen in de schoot van onze moeder, en daarna in ons aardse leven—absoluut te boven. Het zelfde geldt voor de andere godsattributen. De oude Israëlieten hadden wellicht gelijk toen zij verboden de naam van Jahweh uit te spreken...¹²

Het besef waarvan Messiaen in deze algemene observatie blijkt geeft, bepaalt tot op zekere hoogte ook zijn houding ten aanzien van zijn muzikale project. Zo schrijft hij in het voorwoord van *Quatuor pour la fin du Temps*, waarin hij vertelt over het onderwerp van dit kwartet (de ontzagwekkende engel die het einde der tijden aankondigt), tot tweemaal toe: “Dit alles blijft, als men de verpletterende grootsheid van het onderwerp voor de geest haalt, probeersel en gestamel!” Elders verklaart hij dat hij een en ander slechts geprobeerd heeft te benaderen, “Ik ben dat alles volkomen onwaardig.”¹³ Doorheen dit besef van onmogelijkheid, ontoereikendheid en onwaardigheid, ziet Messiaen echter ook een mogelijkheid, al is deze van relatieve aard:

Ik heb het wonderbaarlijke van het geloof willen uitdrukken. Ik zeg niet dat ik daar in ben geslaagd, want uiteindelijk is het niet uit te drukken. [...] Ik zou hieraan willen toevoegen dat het merendeel van de kunsten ongeschikt is voor het uitdrukken van religieuze waarheden. Alleen muziek, de meest immateriële van alle, komt er naar verhouding dicht bij in de buurt.¹⁴

De achtergrond van dit relatieve optimisme voert ons van ‘Israël’ naar ‘Bethlehem.’

b. Mogelijkheden

Dat het goddelijke “uiteindelijk” onuitsprekelijk is, wil Messiaen graag toegeven. Daar staat echter tegenover, zoals hij hierboven al even aanstipte, dat Christus is geboren. Bovendien is God voor hem de schepper van hemel en aarde. In gesprek met Claude Samuel over de Zwitserse theoloog Hans Urs von Balthasar, die schoon-

¹² Samuel, *Permanences*, 35.

¹³ Massin, *Poétique*, 197.

¹⁴ Samuel, *Permanences*, 33.

heid (en, langs deze weg, de kunsten en in het bijzonder muziek) een centrale plaats geeft in zijn theologie, zegt Messiaen dat dit idee mensen ten onrechte schokt:

[...] wat vooral iconoclasten choqueert, mensen die gebrandschilderde ramen verwerpen, en schilderijen, en muziek. Maar deze mensen vergissen zich, want God is 'de Schepper', en al wat is geschapen is mooi. Kijk naar de sterren, de landschappen op onze kleine planeet, onze bergen en zeeën: hun schoonheid is het werk van God. De Heilige Franciscus was deze mening toegedaan, en in die zin ben ik zeer franciscaans.¹⁵

Het belang van het schone, en met name de schoonheid van muziek, als mogelijkheid om contact te maken met de wereld aan gene zijde (van de dood, van de schepping), wordt bevestigd in het volgende citaat, waarin Messiaen spreekt over de extatische vioolsolo van de engel uit *St François d'Assise*:

Niemand kan God zien zonder te sterven; dat is pas mogelijk na de wederopstanding. Op deze Aarde de klanken van het onzichtbare te horen, is een buitengewone vreugde, een soort kennis van gene zijde middels muziek... En wat een geweldige kans voor een componist! Maar wel een gevaarlijke, want de muziek moet noodzakelijk erg mooi zijn...¹⁶

Om de positieve relatie tussen muziek en de hemelen in een verhouding weer te geven, gebruikt Messiaen verschillende omschrijvingen. Hierboven gaat het om een verschijning van elementen uit de hemelen ("klanken van het onzichtbare"), als engelen neergedaald op aarde. Elders spreekt hij over de wijze waarop muziek zich kan "aanpassen" aan het heilige,¹⁷ wat een min of meer dwingende aanwezigheid van dat heilige veronderstelt. Ook spreekt Messiaen over het met eerbied "naderen" van "het Goddelijke, het Heilige, het Onuitsprekelijke",¹⁸ wat een zekere vrijheid van de mens impliceert om God te zoeken. En hij spreekt—zoals hierboven reeds gezien—over het "uitdrukken" van "het goddelijke Mysterie",¹⁹ wat een zekere ervaring van het goddelijke impliceert.

Muziek werkt volgens Messiaen op een aan de *droom* verwante manier, wat haar, binnen zijn op het surrealistische gerichte opvatting van het geloof, een buitenge-

¹⁵ Ibid., 357-58.

¹⁶ Ibid., 386. Deze laatste gevolgtrekking houdt verband met Messiaens idee—ook aan te treffen in het werk van Von Balthasar—dat gene zijde zich kenmerkt door een grote schoonheid.

¹⁷ Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, 2.

¹⁸ Ibid., 7.

¹⁹ Ibid., 5.

wone religieuze kracht geeft: “In zekere zin beschikt muziek over een kracht die superieur is aan het beeld en aan het woord, omdat zij immaterieel is en meer het intellect en het denken aanspreekt dan de andere kunsten. Ze raakt zelfs aan de droom en behoort toe aan het dromenrijk.”²⁰ Het dromenrijk waarover Messiaen hier spreekt is niet een rijk van duisternis, het rijk waarin Freud de keerzijde ontdekte van de menselijke geest.²¹ Het is een wereld van surrealiteit, van licht en wonderbaarlijkheid, die bij Messiaen overwegend in het teken staat van een hoopvolle religieuze belofte—verwant aan de droom waarin God zich in het Oude Testament aan de mens openbaart, en de beelden waarmee de profeten en Johannes het goddelijke en de hemelen schilderen.

2.3 Geprivilegieerde figuren

De door Messiaen gefavoriseerde combinatie van droomwereld en rationaliteit biedt hem een aantal mogelijkheden om het muzikale en het religieuze met elkaar te verbinden. Drie van deze mogelijkheden—drie figuren voor het denken over religieuze muziek—bespreekt hij met voorrang: *a)* een zeker ‘gebrek aan waarheid’ in muziek (waardoor zij, boven zichzelf uit, zou verwijzen naar iets wezenlijkers), *b)* de analogie van het wonderbaarlijke, en *c)* de ervaring van verblinding door een ‘overmaat aan waarheid.’

Een korte toelichting zal de betekenis van deze figuren verhelderen.

a. Absentie: “*par défaut de vérité*”

Muziek leidt volgens Messiaen naar God “door tekort aan waarheid [*par défaut de vérité*].” Deze stelling kan worden opgetekend uit de mond van de musicerende engel uit het vijfde tableau van *St François d’Assise*. De context ervan wordt gevormd door de uitspraak: “God verblindt ons door overmaat aan waarheid [*nous éblouit par*

²⁰ Samuel, *Permanences*, 36.

²¹ Over zijn voorkeuren heeft Messiaen in dit verband geen onduidelijkheid laten bestaan: “Ik heb een afkeer van psychoanalyse.” Samuel, *Permanences*, 360. Messiaens antropologie is in zekere zin pre-modern, naïef, en tracht zich verre te houden van de gebroken subjectiviteit van de (post-) moderniteit. De benadering van de droom als een *chiffre* dat verwijst naar een duister onbewuste gaat daarom tegen de stroom van zijn overwegend theologisch mensbeeld in. Een droom is in Messiaens ogen geen boodschap uit de beerput van de menselijke psyche, maar een tijding uit een andere wereld—bij voorkeur gedacht als *de* andere wereld: het zalige, verblindende, surreële en altijd van hoop vervulde rijk der hemelen.

excès de vérité]. Muziek leidt ons naar God door tekort aan waarheid.”²² Messiaen legt deze stelling als volgt uit:

Het is van Thomas, maar een beetje herschikt, of beter bijeengeraapt, op z'n Messiaens! Maar wat ik er in *Saint François*, aan de hand van Thomas, mee heb willen zeggen, is het volgende: muziek kan ons tot God brengen door het symbool en het beeld, dus door een tekort aan waarheid, maar tegelijkertijd is God als de zon: men kan Hem niet recht in het gelaat kijken. Het hoogtepunt van de contemplatie is een verblinding, dus een overmaat aan waarheid.²³

²² “Livret du compositeur” in *St François d'Assise/Messiaen* (Lyon: Opéra de Lyon, 1988-89), 27.

²³ Massin, *Poétique*, 191. Camille Crunelle Hill beweert dat Messiaen de betreffende uitspraak van Thomas heeft gelezen in *Livre François d'Assise* van Père Louis-Antoine (Paris: Editions Franciscaines, 1967). De uitspraak is samengesteld uit verschillende *questiones* van Thomas' *Summa Theologiae* (London: Blackfriars, 1964-80), zoals die van I-II, q. 101, 2, ad 2: “Dichterlijke werkelijkheden kunnen door de rede niet worden begrepen door het gebrek aan waarheid in hen, goddelijke werkelijkheden niet door een overmaat aan waarheid. Beide zijn daarom, om tegengestelde redenen, genoodzaakt beelden op te roepen.”

Haar tweede verwijzing, waarin Thomas zou spreken over het idee dat de waarheid en het licht van God door het oog van de mens niet kunnen worden waargenomen, omdat zij te helder stralen, is niet op de door haar gegeven plaats te vinden (die plaats, “ST I-I, q 74, a6, 7”, bestaat zelfs niet, en de gelieerde verwijzing naar Kenny's *Aquinas on Mind* is niet terzake). Zoals haar verwijzing in noot 13 suggereert (naar Etienne Gilson, *Le thomisme: Introduction à la philosophie de Saint Thomas* [Paris: Vrin, 1965], 279-80, waar weliswaar over licht en verblinding wordt gesproken maar zonder bronverwijzing naar Thomas), is het beeld van verblinding niet zozeer afkomstig van Thomas zelf, als wel uit de thomistische traditie. Ik heb het expliciete gebruik van dit beeld in verband met de verblinding van de mens bij de aanschouwing van God (zoals bij Messiaen) niet bij Thomas zelf terug kunnen vinden. Thomas gebruikt weliswaar (in ST I, 12, 1, responsio) de metafoor van de vleermuis die de zon niet kan zien, omdat deze te fel voor hem is (het woord verblinding zelf wordt hierbij overigens niet gebruikt), echter om een gedachte uit te drukken die hij vervolgens *verwerpt*. Thomas bestrijdt namelijk de gedachte dat de menselijke geest God niet kan zien (dat wil zeggen: begrijpen), dat er een wezenlijke en onoverkomelijke disproportie zou zijn tussen de menselijke geest en God, zoals uitgedrukt in het beeld van de vleermuis. Hij meent daarom niet, zoals de door hem geciteerde Dionysius, te kunnen volstaan met een zuiver negatieve benadering van God, en wijst op verschillende *positieve* relaties tussen de geest en God. Cf. Camille Crunelle Hill, “Saint Thomas Aquinas and the Theme of Truth in Messiaen's *Saint François d'Assise*”, in *Messiaen's Language of Mystical Love*, Siglind Bruhn, ed. (London—New York: Garland Publishing, 1998), 145-46. Met dank aan Carlo Leget.

En elders:

De kunsten, in het bijzonder muziek, maar ook literatuur en schilderkunst, geven ons de mogelijkheid door te dringen in domeinen die niet onwerkelijk zijn, maar voorbij de werkelijkheid. Voor de surrealisten gaat het hier om het domein van de droom, voor christenen is dat het domein van het geloof. 'Zalig die niet gezien hebben en die hebben geloofd.' Zij hebben niet gezien, maar hebben een geheime intuïtie van wat zij niet zien. Ik denk dat muziek, meer nog dan literatuur en schilderkunst, in staat is om dat aspect uit te drukken van het droomachtige, het sprookjesachtige, het gene zijde, het 'surreële' aspect van de waarheden van het geloof. Het is in die zin dat muziek alles uitdrukt door middel van een tekort aan waarheid, want zij is niet in de werkelijke waarheid. God is de enige ware werkelijkheid, zo waar dat zij iedere waarheid te boven gaat. [...] 'Tekort aan waarheid' betekent niet leugen. Het is de symbolische representatie van een gebeurtenis die niet werkelijk zichtbaar is. De hemelse contemplatie is daarentegen niet meer symbolisch: het is een werkelijkheid.²⁴

De verhouding tussen muziek en waarheid die Messiaen hier beschrijft, lijkt te moeten worden begrepen als een platoonse dualiteit van schijnwereld en Ideeën, nu gevat in christelijke termen. Muziek staat in de aardse werkelijkheid en is alleen al daardoor, als schepsel, afhankelijk van een hogere werkelijkheid: die van haar Schepper. Het geschapene verwijst in (en door) zijn vergankelijkheid naar het Onvergankelijke, Ongeschapene, met andere woorden: de eeuwige, ware realiteit van

²⁴ Samuel, *Permanences*, 389. Cf. de volgende uitspraak van Messiaen (in Halbreich, *Messiaen*, 59): "Wetenschappelijk onderzoek, wiskundige bewijzen, de verzamelde biologische experimenten, hebben ons niet gered van de onzekerheid. In tegendeel, zij hebben onze onwetendheid vergroot, door telkens nieuwe werkelijkheden te laten zien achter datgene wat wij geloven dat de werkelijkheid is. De enige werkelijkheid is in feite van een andere orde: zij bevindt zich in het domein van het Geloof. Door de ontmoeting met een Ander kunnen we haar begrijpen. Maar daarvoor moet men door de Dood en de Wederopstanding heen gaan, wat een sprong buiten de tijd veronderstelt. Vreemd genoeg kan muziek, als beeld, als reflectie, als symbool, ons daarop voorbereiden. Muziek is eigenlijk een voortdurende dialoog tussen de ruimte en de tijd, tussen klank en kleur; een dialoog die uitmondt in een eenwording: de Tijd is een ruimte, klank is een kleur, de ruimte is een complex van opeengestapelde Tijden, klankcomplexen bestaan tegelijk als kleurcomplexen. De musicus die denkt, ziet, luistert en spreekt middels deze fundamentele noties, kan, tot op zekere hoogte, gene zijde benaderen [*s'approcher*]. En, zoals de heilige Thomas zegt: muziek brengt ons tot God 'door een tekort aan waarheid', tot de dag dat Hijzelf ons zal verblinden, 'door een overmaat aan waarheid.' Dat is wellicht de zin—en bewegingsrichting—van muziek..."

God (muziek functioneert hier dus als *signum* in theologische zin).²⁵ Deze verwijzing is mogelijk door de negativiteit van muziek als schepsel, door de (relatieve) absentie van het ware in het geschapene. Dit geldt volgens Messiaen voor muziek, maar, zo zou je hieraan toe kunnen voegen, dit geldt binnen dezelfde platoons-christelijke opvatting voor ieder ander fenomeen of schepsel.

Is er een meer specifieke, en bijgevolg meer positieve bepaling mogelijk van de verhouding tussen muziek en het goddelijke? Het antwoord hierop leidt naar de andere twee geprivilegieerde figuren.

b. Analogie: “*Le merveilleux*”

In het voorgaande ging het om een tekort in de fenomenale wereld. Hier zal het gaan om de (positieve) sporen van het goddelijke die Messiaen in de wereld aantreft: de analogieën die in de wereld gevonden kunnen worden met het goddelijke. Jean-Rodolphe Kars ziet bij Messiaen twee manieren waarop het goddelijke wordt uitgedrukt: “verticaal” als een directe ervaring van het goddelijke in muziek, en “horizontaal” als een indirecte, vergelijkende benadering van het goddelijke.²⁶ Bij dit laatste moet worden gedacht aan de metafoor, de allegorie, en in het bijzonder aan de analogie. Messiaen noemt een aantal attributen van het goddelijke, zoals de reeds genoemde onuitsprekelijkheid, onvergankelijkheid en eeuwigheid.

Naast deze ‘absolute’ kwaliteiten noemt hij ook attributen die algemener in de wereld voorkomen, en die het daardoor mogelijk maken om het goddelijke, door middel van dat attribuut, in muziek te evoceren.²⁷ Voorbeelden hiervan zijn: het schone, *le merveilleux* (dat ik hierboven vertaalde als het wonderbaarlijke, maar dat ook pracht, luister of majesteit kan betekenen, of meer algemeen het bovennatuurlijke),²⁸ het lichtende, het onveranderlijke, het glorieuze, het verschrikkelijke, het

²⁵ Messiaen beroept zich hier impliciet op de door de scholastici gehanteerde logica van de *via causalitatis* (de aristotelische gedachte dat alles in de wereld een oorzaak moet hebben die niet de vergankelijkheid heeft van deze wereld) en *via negationis* (de pseudo-dionysische gedachte dat deze oorzaak-zonder-oorzaak niet de vergankelijke kwaliteiten heeft die kenmerkend zijn voor de wereld). Beide figuren postuleren de godheid uitgaande van de vergankelijkheid (het “tekort”) van deze wereld. Messiaens opmerking dat het tekort van muziek niet duidt op een valsheid of leugen, maar slechts op een gebrek of inadequaatheid, lijkt een verwijzing naar Thomas’ visie op de analogie.

²⁶ Kars, “Année liturgique”, 121.

²⁷ Dat houdt echter tegelijk in, dat deze evocatie niet eenduidig is, want de mogelijkheid van evocatie impliceert zelf al dat meerdere zaken dat kenmerk kunnen hebben. Op dit probleem gaat Messiaen echter niet in.

²⁸ En ook het sublieme, getuige de vertaling die Nicolas Boileau maakte van Longinus’ tractaat *Peri hypsos*. In zijn voorwoord bij deze vertaling schrijft hij: “Men moet daarom begrijpen dat Longinus

mysterieuze, het immateriële, het abstracte, het onthechte (*détaché*, niet te verwarren, gezien de etymologie, met het absolute), het anonieme, het majestueuze, het droomachtige, het liefdevolle.²⁹ Het merendeel van deze aanduidingen gebruikt Messiaen om het goddelijke in de (menselijke) natuur aan te wijzen. Hij herkent ze echter ook in muziek, en gebruikt ze als argument om de desbetreffende muziek religieus te noemen. Zo spreekt Messiaen over de “zuiverheid, vreugde, lichtheid” van het gregoriaans en dan vooral van haar *neumen*—in het bijzonder hun “ritmische souplesse” en “lichtvoetigheid.”³⁰ Ook spreekt hij over haar “majesteit” en haar “droomachtigheid”, en prijst haar “zuiverheid” en “anonimiteit.”³¹ Het gregoriaans is “de enige liturgische muziek”,³² en wellicht de enige werkelijk religieuze muziek, “omdat zij *los staat* van ieder uiterlijk effect.”³³

Wat zijn eigen muziek betreft, zegt Messiaen, zoals gezien, dat hij er “het wonderbaarlijke van het geloof” mee heeft willen uitdrukken. Naast deze geprivilegieerde kwaliteit zijn er nog vele andere, met de goddelijke attributen vergelijkbare kwaliteiten die Messiaen in zijn muziek aanwendt. De hele hierboven gegeven lijst keert in zijn werk terug.³⁴ Hier zij nog gewezen op de rol die de analogie van het wonderbaarlijke speelt in zijn teksten, om te beginnen de door hem zelf geschreven gedichten van zijn liederen en koorwerken. Zo schrijft hij in het gedicht van *Trois petites liturgies de la Présence Divine*, deel 3: “*De la profondeur une ride surgit/La montagne saute comme une brebis/Et devient un grand océan/Présent, Vous êtes présent./Imprimez votre nom dans mon sang* [Uit de diepten rijst een rimpeling/De berg springt als een

onder het sublieme niet datgene verstaat wat de grote Redenaren de sublieme stijl noemen, maar dat buitengewone en wonderbaarlijke dat in een betoog treft, en dat er voor zorgt dat een werk verheft, verrukt, vervoert. De sublieme stijl wil altijd grote woorden, het sublieme daarentegen kan worden gevonden in een enkele gedachte, in een enkele figuur, in een enkele wending. Iets kan subliem van stijl zijn, maar toch niet subliem zijn, niets buitengewoons of verrassends hebben. [...] Onder het sublieme bij Longinus moet daarom het Buitengewone worden verstaan, het Verrassende, en zoals ik het heb vertaald, het Wonderbaarlijke [*Merveilleux*] in het vertoog.” Ibid., “Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours”, in *Œuvres complètes de Boileau* (Paris: Gallimard, 1966), 331-440: 338.

²⁹ Al deze voorbeelden zijn ontleend aan Samuel, *Permanences*, hoofdstuk “Repères”, 22-47.

³⁰ Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, 3-4.

³¹ Samuel, *Permanences*, 37.

³² Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, 3.

³³ Samuel, *Permanences*, 36. Cursief toegevoegd.

³⁴ Als voorbeeld van een werk waarin hij expliciet goddelijke attributen poogt uit te drukken geldt *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. Zie verder hoofdstuk I-3.

schaap/En wordt een grote oceaan/Aanwezig, U bent aanwezig/Schrijf Uw Naam in mijn bloed.].”³⁵

Deze beelden doen denken aan de kosmische catastrofes en bizarre taferelen die Johannes schetst in zijn Openbaringen. De titels en motti van zijn werken beschrijven soortgelijke wonderbaarlijke beelden en gebeurtenissen. *Couleurs de la Cité céleste* is met zijn evocatie van de neerdalende, edelstenen stad hiervan een voorbeeld, naast titels als “Joie du sang des étoiles”, “L’oiseau-lyre et la Ville-Fiancée”, “L’ange aux parfums” en “Les yeux dans les roues.” Bij deze laatste, de titel van het zesde deel uit de orgelcyclus *Livre d’orgue*, geeft Messiaen een motto uit Ezechiël: “*Et les jantes des quatre roues étaient remplies d’yeux tout autour. Car l’Esprit de l’être vivant était dans les roues* [En de velgen van de vier wielen waren rondom met ogen bezet. Want de Geest van de levende wezens was in de wielen]” (Ez 1, 18. 20).³⁶ Een dergelijk gebruik van het wonderbaarlijke, het buitenissige, onvoorstelbare en gans andere, is ook terug te vinden in Messiaens theoretische werk, waar hij niet aarzelt H.G. Wells’ *Time Machine*, de moderne fysica en de Engel van de Apocalyps naast elkaar te zetten.³⁷

Over de vraag hoe in theoretisch opzicht de overgang gemaakt kan worden van het wonderbaarlijke van het geloof naar het wonderbaarlijke in de wereld (en weer terug), is Messiaen niet erg expliciet. Zijn gedachten hierover kunnen worden afgeleid uit zijn toelichting bij het twaalfde deel van *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, waarin hij schrijft:

Toen ik bij helder weer de Mont Blanc, de Jungfrau, en de drie gletsjers de Meije (in de Oisans) zag, begreep ik het verschil tussen de kleine schittering [*splendeur*] van de sneeuw en de grote schittering van de zon. Op die manier heb ik mij voor kunnen stellen hoe verschrikkelijk de plek van de Transfiguratie was!³⁸

Dit inzicht lijkt Messiaen te hebben opgedaan na lezing van Thomas’ *Summa Theologiae*.³⁹ Het beeld van een reflectie gebruikt hij elders wanneer het gaat om het aan-

³⁵ “De berg springt als een schaap/En wordt een grote oceaan”: cf. Psalm 114, 4. 8.

³⁶ Messiaen maakte aanvankelijk gebruik van de Franse Crampon-vertaling, maar gebruikte later vooral de poëtische *Bible de Jérusalem* (cf. Massin, *Poétique*, 29).

³⁷ Messiaen, *Traité de rythme*, I, 27-28.

³⁸ Zie de partituur van *La Transfiguration*, “Analyse succincte de chaque pièce.”

³⁹ Zie het door Messiaen in Deel 12 gebruikte citaat van Thomas: “*Claritas vestimentorum eius designat futuram claritatem sanctorum, quæ superabitur a claritate Christi, sicut candor nivis superatur a candore solis* [De schittering van zijn kleren symboliseert de toekomstige luister van de heiligen, die zal worden overstraald door de heerlijkheid van Christus, zoals de schittering van de sneeuw wordt overstraald door het licht van de zon]” (*Summa Theologiae*, q. 45, art. 2, sol. 3).

duiden van de goddelijke kwaliteit van de liefde: “Een zeer grote liefde is een reflectie, een zwakke reflectie, maar niettemin een reflectie van de enige ware liefde, de goddelijke Liefde” – waarmee ook de liefde, wanneer zij wordt uitgedrukt in muziek, de (zij het indirecte, want relatieve en zwakke) verbinding kan maken tussen deze kunst en de hemelen.⁴⁰

Het principe dat Messiaen hier impliciet hanteert, is dat van de *via eminentiae*, dat, samen met de eerder genoemde *via causalitatis* en *via negationis*, de kern vormt van Thomas’ denken over de analogie: de gedachte dat iedere kwaliteit die aan God wordt toegekend, niet in wereldse, maar in overstijgende (eminente) zin op Hem van toepassing is. Naast deze analogische, indirecte verbindingen tussen muziek en de hemelen, ziet Messiaen echter nog een derde mogelijkheid: de onmiddellijke ervaring van een “doorbraak” in muziek, dankzij de ervaring van een exces aan klank en kleur. Messiaen zegt deze doorbraak zelf te ervaren, en bevestigt dat hij zijn luisteraar wil laten delen in wat hij noemt: de ervaring van een religieuze duizeling of verblinding [*l’éblouissement religieux*].⁴¹

c. Presentie: “*éblouissement*”

*Je ne suis pas théoricien... seulement croyant.
Un croyant ébloui par l’infinité de Dieu!*⁴²

Messiaen thematiseert *éblouissement* voor het eerst in het voorwoord van *Couleurs de la Cité céleste*. Hierin refereert hij aan het gebruik van de duizeling, in de Openbaringen van Johannes, ter aanduiding van het allerheiligste:

⁴⁰ Halbreich, *Messiaen*, 65. Hoewel de liefde op sommige plaatsen door Messiaen wordt genoemd als het centrum of de synthese van zijn geloof (cf. Samuel, *Permanences*, 47) speelt zij geen grote rol in zijn uitspraken. De moeilijkheid om de liefde de plaats te geven die zij volgens sommigen (zoals Hans Urs von Balthasar, over wie later meer) in het religieuze of theologische denken verdient, blijkt onder meer uit de langdurige inspanningen die Jean-Luc Marion zich hiertoe getroost. Vijftien jaar na zijn vurige pleidooi voor “de logica van de liefde” in *Dieu sans l’être* sluit deze zijn studie naar de fenomenologie van de gegevenheid opnieuw af met een pleidooi om de liefde “eindelijk de waardigheid van een concept terug te geven” (*Etant donné*, 443).

⁴¹ Samuel, *Permanences*, 238-39. Cf. *Avant-scène*, 8, waarin Messiaen schrijft over het effect dat *St François d’Assise* op hemzelf heeft en—naar hij hoopt—op zijn luisteraars: “Het is een volkomen innerlijk drama, en toch stralend [*resplendissant*]: ik hoop dat het publiek, net als ik, overweldigd en verblind zal zijn [*que le public soit, tout comme moi, ébloui*].”

⁴² “Ik ben geen theoreticus... slechts een gelovige. Een gelovige die overweldigd is door de oneindigheid van God!” Messiaen, in Samuel, *Permanences*, 35.

De klank-kleuren [*sons-couleurs*] zijn op hun beurt symbolen voor de ‘Hemelse Stad’ en ‘Hij’ die haar bewoont. Buiten alle tijd, buiten alle ruimte, in een licht zonder licht, in een nacht zonder nacht... Dat wat de Apocalyps, nog verschrikkelijker in zijn nederigheid dan in zijn visioenen van glorie, slechts aanduidt met een duizeling van kleuren... [*un éblouissement de couleurs...*]⁴³

Het gaat bij *éblouissement* steeds om een overweldiging, hetzij van zintuigen (vooral oor en oog, waaronder ook het innerlijk oor en oog, in welk geval ik vertaal met ‘verblindings’), hetzij van het denken (in welk geval er meer van ‘duizeling’ lijkt te moeten worden gesproken), maar in de meeste gevallen beide tegelijk.⁴⁴ Reeds voordat hij de term is gaan gebruiken, heeft Messiaen de ervaring beschreven. Het volgende citaat is afkomstig uit het voorwoord bij *Quatuor pour la fin du Temps*:

In mijn dromen hoorde en zag ik aloude akkoorden en melodieën, bekende vormen en kleuren. Vervolgens, na dit voorbijgaande stadium, kwam ik in het onwerkelijke, en onderging met verrukking een duizeling [*tournoiement*], een kolkende vermenging van bovenmenselijke klanken en kleuren. Die zwaarden van vuur, die stroom van blauw-oranje lava, bruuske sterren [...]⁴⁵

⁴³ Zie partituur, “Première Note de l’Auteur.” Latere vindplaatsen zijn de partituren van *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (“Détail des trois premières auditions”, over de uitvoering in de Sainte-Chapelle, waarbij de muziek en de ramen samen een “duizeling [*éblouissement*] van kleuren” gaf) en *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (inleiding bij Deel V, waar Messiaen het attribuut van Gods eeuwigheid naar eigen zeggen weergeeft met “een schittering, een verblindings [*éblouissement*]”). Zie wat dit laatste betreft ook Samuel, *Permanences*, 208.

⁴⁴ Het woord *éblouissement* komt volgens *Le grand Robert* (tweede editie, 1985) van het Latijnse *exblaudire*, “gevormd uit het Frankische *blaudi*, wat ‘zwak’ betekent.” De *Littre* (1885) ziet een mogelijk dubbele herkomst: *bleu* (van “*faire bleu devant les yeux*”) en het hoog-Duitse *blödi*, dat “verhinderd” zou betekenen. Als eerste betekenis van *éblouir* geeft *Robert* “verblinden” (*aveugler, blesser*). Ten tweede kan *éblouir* “(het zicht of de geest) slaan met bewondering” betekenen, waarmee een grote groep woorden verwant is: *émerveiller, épater, étonner, étourdir, fasciner, hypnotiser, séduire, surprendre, troubler*, en ook *impressionner*. En ten derde kan *éblouir* “misleiden” betekenen (*abuser, tromper*—over deze laatste betekenis zal het gaan in hoofdstuk III-11.2.b). *Robert* definieert *éblouissement* vervolgens als een “vertroebeling van het zicht veroorzaakt door een interne oorzaak (zwakheid, congestie) of een externe oorzaak (schok), in het algemeen gepaard gaande met een duizeling.” Als synoniemen van *éblouissement* gelden *berlue, hallucination, syncope, trouble, vertige*, en ook *émerveillement, étonnement, fascination* en *surprise*.

⁴⁵ Zie partituur, “Sujet de l’œuvre et commentaire de chaque mouvement.”

Als archetypische ervaring van *éblouissement* geeft Messiaen de overweldigende indruk die glas-in-loodramen op hem maken. De vroegste ervaring hiermee deed hij op toen hij een jaar of tien was, bij een bezoek aan de Parijse Sainte-Chapelle.⁴⁶ In een documentaire vertelt Messiaen (staande in deze kapel, en kijkend naar deze ramen) hierover: “Wanneer je een glas-in-loodraam ziet, zie je niet onmiddellijk alle figuren. Je hebt een gewaarwording van kleur [*sensation de couleur*], en je wordt verblind [*on est éblouit*]. Je moet je ogen sluiten.”⁴⁷ Later heeft hij deze ervaring opnieuw gehad in de Notre-Dame en in de kathedralen van Chartres en Bourges. Hij schrijft in 1977, inmiddels bijna negenenzestig jaar oud:

En wat hebben de meester-glasmakers van de Middeleeuwen gedaan? Wat gebeurt er in de glas-in-loodramen van Bourges, in de grote glasramen van Chartres, in de rozetten van de Notre-Dame in Parijs en in de geweldige, onvergelykelijke beglazing van de Saint Chapelle? Er is allereerst een grote menigte van personages, groot en klein, die ons het leven vertellen van Christus, van de Heilige Maagd, van de Profeten en Heiligen: het is een soort catechismus in beelden. Deze catechismus is ingesloten in cirkels, in wapenschilden, in klaverbladen; hij gehoorzaamt aan de symboliek van kleuren, hij stelt de ene tegenover de andere, de ene boven de andere, hij versiert, hij onderwijst, met duizend bedoelingen en duizend details. Van veraf, zonder verreikijker, zonder ladder, zonder enig object dat ons zwakke oog helpt, zien wij niets, niets dan een geheel blauw, groen of violet glas-in-loodraam. Wij begrijpen niet, wij zijn *verblind* [*éblouis*].⁴⁸

Deze ervaringen, “die veel invloed gehad hebben op mijn carrière”, heeft Messiaen trachten te reproduceren in zijn muziek. De mogelijkheid daartoe werd hem geboden door zijn synesthetische vermogens: Messiaen zei bij bepaalde combinaties van tonen, innerlijk kleuren te zien (echter niet andersom). “Wanneer ik een partituur hoor, of lees en in dat geval innerlijk hoor, zie ik in mijn geest [*intellectuellement*] overeenkomstige kleuren die draaien, bewegen, zich vermengen, net als de klanken

⁴⁶ Zie Rößler, *Beiträge*, 45; Samuel, *Permanences*, 47; Messiaen, *Præmium Erasmianum*, 29; *ibid.*, *Conférence de Kyoto*, 5-6; *ibid.*, *Conférence de Notre-Dame*, 7.

⁴⁷ Benson, *Het geloof in de muziek*.

⁴⁸ Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, 12. Cf. zijn opmerking in Samuel, *Permanences*, 98: “Ik bewonder de glas-in-loodramen uit de middeleeuwen, omdat er vaak, tussen de loden klaverbladen, de cirkels of ruiten die de gekleurde personages omgeven, een tapijtje is van rode kruizen op een blauwe ondergrond of blauwe kruizen op een rode ondergrond, wat het raam als geheel een violette transparantie geeft. Van veraf onderscheidt het oog noch de personages, noch de kruizen, maar slechts een immens violet.” Cf. *ibid.*, 226-27.

draaien, bewegen en zich vermengen, en op hetzelfde moment...⁴⁹ Het gaat in het geval van Messiaen niet om een fysiopathologische dysesthesie, maar om een synesthesie van de visuele soort, ook wel *fotisme* genaamd, en in het bijzonder om de auditieve variant hiervan (i.e. een buitengewoon verband tussen horen en zien).⁵⁰ Messiaen wist altijd of hij iets feitelijk hoorde of niet, het was “noch verbeelding, noch een fysiek verschijnsel.”⁵¹ Het begeleidend effect op het innerlijk oog werkt grotendeels onvrijwillig, als een reflex (Messiaen wijst ook externe invloeden aan⁵²), en is zo constant gebleken dat hij tabellen heeft kunnen aanleggen van de correspondenties tussen bepaalde klankcomplexen en bepaalde kleurencomplexen.⁵³

Wat dit laatste betreft: Messiaen zag geen kleuren bij het piepen van deuren, ook niet bij het horen van individuele tonen, en evenmin herkende hij iets in Scriabin's koppeling van toonsoort en kleur.⁵⁴ Hij zag vooral kleuren bij chromatische klankcomplexen, zoals akkoorden uit de door hem bedachte “beperkt transposeerbare modi” (zie hoofdstuk I-3), maar ook bij eenvoudige drieklanken. Zo zag hij de grote drieklank op G als geel, die op E als rood, die op C als wit, die op A als blauw, en die op Fis als “een fontein van allerlei mogelijke kleuren.”⁵⁵ Messiaen is in de loop van zijn carrière steeds overtuigender geraakt van deze correspondenties en ze

⁴⁹ Samuel, *Permanences*, 46-47. Zie voor een algemene inleiding in, en literatuur over, de aard en culturele geschiedenis van synesthesie (ook bij Messiaen) Nicholas Cook, *Analysing musical Multimedia* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 24-56.

⁵⁰ Simon Baron-Cohen and John E. Harrison, *Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings* (Cambridge [MA]—London: Blackwell, 1997), 65-66. Bij dysesthesie kan de patiënt niet altijd met zekerheid besluiten of hij/zij nu daadwerkelijk iets gehoord heeft, dat hem/haar tevens een ‘valse’ visuele prikkel heeft gegeven, of daadwerkelijk iets gezien heeft, dat hem/haar tevens een ‘valse’ auditieve prikkel heeft gegeven.

⁵¹ Samuel, *Permanences*, 63.

⁵² Hoewel hij ook aangeeft dat bepaalde ervaringen van invloed zijn geweest op de kleuren die hij ziet. Messiaen, in *Præmium Erasmianum*, 29: “Die betrekking [tussen klank en kleur, svm] is bovendien volkomen subjectief. In mijn bijzondere geval zal ik bepaalde literaire en artistieke invloeden, bepaalde emotionele ervaringen uit mijn kindertijd niet loochenen. Mijn liefde voor vlinders en edelstenen ligt—om maar iets te noemen—in die ervaringen besloten.” Samuel, *Permanences*, 66.

⁵³ Deze tabellen zullen worden gepubliceerd in het zevende deel van Messiaen's postume *Traité de rythme* (verschijnt naar verwachting in 2002). Zie voorlopig de tabel van Jonathan W. Bernard in Hill, *Companion*, 207, of de tabel in Jonathan Bernard, “Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music”, in *Music Perception*, Fall 1986, vol. 4, no. 1, 41-68: 47.

⁵⁴ Zie respectievelijk Samuel, *Permanences*, 63; Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, 10; Rößler, *Beiträge*, 120.

⁵⁵ Rößler, *ibid.*, 127.

steeds bewuster gaan gebruiken, wat ondermeer blijkt uit het feit dat hij, vanaf begin jaren-'60, deze kleuren bij de betreffende noten is gaan schrijven.⁵⁶

Messiaen heeft door zijn synesthesie de mogelijkheid ingezien—en vervolgens aangegrepen—om de intense ervaringen die hij had opgedaan in de verschillende kapellen en kathedralen, om te zetten in muziek. Of beter: in wat hij noemt *son-couleur*: de onlosmakelijke combinatie van klank en kleur.⁵⁷ Hij *imiteert* in zijn muziek niet alleen de kleuren van het glas-in-lood,⁵⁸ maar streeft door middel van heftige kleurcontrasten (zoals het rood-en-blauw van Chartres) ook naar een door muziek bemiddelde *ervaring* van *éblouissement*. De reden waarom Messiaen dit nastreeft is in het voorgaande reeds aangekondigd. *Eblouissement* is voor hem mystagogische en transformatieve ervaring—ongeacht de vraag of deze wordt opgedaan in kapellen en kathedralen, of in muziek:

En hoe meer de klanken ons innerlijk oor slaan en schokken, en hoe meer die bonte zaken ons innerlijk oog beroeren en prikkelen, des te meer vormt zich het contact, de verhouding (zoals Rainer Maria Rilke het zei) met een andere werkelijkheid: een verhouding die zo sterk is dat hij ons meest verborgen, meest diepgaande, meest intieme 'ik' kan transformeren, en ons onder kan dompelen in een Waarheid die hoger is dan wij ooit hadden gehoopt te bereiken.⁵⁹

⁵⁶ Messiaen, in Samuel, *Permanences*, 238: "Tussen *La Transfiguration* en *Saint François* heb ik steeds kleurrijkere werken geschreven. Toen ik *Saint François* schreef, was ik ouder, beheerste ik mijn materiaal beter, en de relatie tussen klank en kleur [*le rapport son-couleur*] was mij niet alleen bekend, maar leek mij evident." Cf. Bernard, "Messiaen's Synaesthesia", 41-42.

⁵⁷ Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, 2 en 7ff. Hij spreekt ook wel over "*musique colorée*" (zie bijvoorbeeld *ibid.*, 14).

⁵⁸ Het violet dat hij in verband met deze ramen noemt komt ook om een andere reden vaak in zijn muziek voor: het is Messiaens favoriete kleur. Deze kleur is in zijn geestesoog verbonden met de door hem vaak gebruikte tweede "beperkt transponeerbare modus" (zie hoofdstuk I-3).

⁵⁹ Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, 11. Synesthesie heeft als zodanig, dus los van de verblindingseffecten die zij bij grote intensiteit kan geven, reeds een religieuze potentie. Het transcendeert de grenzen van de individuele zintuigen en zet daarmee een stap in de richting van een zintuiglijk holisme. Messiaen spreekt vooral over de verwantschap tussen klank en kleur, maar heeft ook, zoals de titel van zijn orkestwerk *Chronochromie* suggereert (het gaat daar echter niet om synesthesie, maar om timbrale kleuring), geprobeerd de barrière tussen ritme en kleur te slechten, dan wel te overstijgen. In verband met de *deshî-tâla* 26b van Shârngadeva ("*mishra varna*", in *Traité de rythme*, I, 278), spreekt hij, geheel in de geest van *son-couleur*, over een "regenboog van duren." Cf. *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, voorwoord bij Deel VII: "kleuren van duren." Ook is van hem de term "chromatische duren" bekend: de opeenvolging van naburige gehele getallen (bijv. een ritme bestaande uit de opeenvolging van 5, 6, 7, 8 en 9 zestienden).

Deze ervaring onttrekt zich aan de beperkingen van tijd en ruimte, wat Messiaen er in zijn *Conférence de Notre-Dame* toe brengt een hiërarchie op te stellen van religieuze muzieken. Onderaan staat daarbij het door hem veel geprezen gregoriaans, dat echter gebonden blijft aan de tijden en plaatsen van de liturgie. Daarboven plaatst Messiaen wat hij hier noemt “de religieuze muziek”, dat wil zeggen, “iedere muziek die met eerbied het Goddelijke, het Heilige, het Onuitsprekelijke nadert.” Als voorbeelden van deze muziek noemt hij uiteenlopende muzieken van Mozart, Debussy, Penderecki, Japanse *gagaku*, Tibetaanse hoorns, en orgelwerken van onder anderen Frescobaldi en Tournemire. Op het hoogste niveau staat echter zijn eigen uitvinding, *son-couleur*.⁶⁰

Voorts is het juist dat ik gekleurde muziek boven de liturgische en religieuze muziek stel. Liturgische muziek viert God bij Hemzelf, in Zijn Kerk, in Zijn eigen Heiligdom; de religieuze muziek ontdekt Hem op ieder uur en op iedere plaats, op onze planeet Aarde, in onze bergen, in onze oceanen, temidden van de vogels, de bloemen, de bomen, en ook in het zichtbare universum van sterren dat ons omgeeft. Maar de gekleurde muziek doet wat de glas-in-loodramen en rozetten van de Middeleeuwen doen: zij brengt ons de verblinding [*l'éblouissement*]. Tegelijk onze meest nobele zintuigen rakend, het gehoor en het zicht, doet zij onze zintuiglijkheid op haar grondvesten trillen, stimuleert zij onze verbeelding, vergroot zij onze intelligentie, zet zij aan tot het overstijgen van concepten, tot het bereiken van wat hoger is dan het denken en de intuïtie: het Geloof.⁶¹

Dit geloof zet zich volgens Messiaen voort in het leven na de wederopstanding, waarin de gelovigen, als verheerlijkte lichamen een “*éblouissement perpétuel*” zullen ondergaan waarin zij Christus zullen kennen. Messiaen drukt deze werkelijkheid uit door middel van wat hij zelf ziet als een variatie op de Psalmen en de Openbaringen: “In Uw Muziek zullen wij Muziek ZIEN/In Uw Licht zullen wij Licht HOREN.”⁶² Messiaen beargumenteert zijn interpretatie verder door zijn beschrijving van *éblouissement*—niet zozeer discursief alswel door nevenschikking van citaten—te vergelijken met uitspraken van Thomas (“God overweldigt en verblindt ons [*nous éblouit*] door overmaat aan Waarheid”) en de mysticus Jan van Ruusbroec (“De contemplatie ziet iets, maar wat ziet zij? Een verhevenheid die boven alles uitgaat, die noch het een is, noch het ander”). En hij concludeert:

⁶⁰ Kleuren zegt Messiaen ook te zien bij beluistering van de muziek van bijvoorbeeld Chopin of Debussy, maar als het gaat om *éblouissement* en muziek, heeft hij het—in deze lezing en elders—alleen over zijn eigen werk.

⁶¹ Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, 14.

⁶² *Ibid.*, 14-15.

Al deze verblindingen [*éblouissements*] bevatten een grote les. Zij laten zien dat God uitgaat boven woorden, gedachten, concepten, boven onze aarde en onze zon, boven de duizenden sterren die ons omgeven, boven en buiten de tijd en de ruimte, en alle dingen die als het ware met Hem verbonden zijn. Hij is alleen te kennen door zijn Woord, geïncarneerd in Jezus Christus. En wanneer de muzikale schildering, de gekleurde muziek, de *son-couleur* Jezus Christus verheerlijken door de verblindings [*l'éblouissement*], nemen zij deel aan die schone lofzang van het *Gloria*, die tot God en Christus zegt: 'Alleen Gij zijt Heilig, Alleen Gij zijt de Hoogste!' In de ontoegankelijke hoogten. Aldus helpen zij ons beter te leven, ons beter voor te bereiden op de dood, ons beter voor te bereiden op de wederopstanding uit de doden en op het nieuwe leven dat ons wacht. Zij vormen een uitstekende 'overgang' naar, een uitstekend 'voorspel' op het onzegbare en onzichtbare.⁶³

Dat dit voorspel meer is dan een oefening op het droge, blijkt uit het resumé dat Messiaen van zijn lezing geeft: "En tenslotte is er de doorbraak naar gene zijde [*la percée vers l'au-delà*], naar het onzichtbare en onzegbare, die zich voor kan doen met behulp van *son-couleur*, en zich laat samenvatten in de gewaarwording van *verblindings* [*éblouissement*]."⁶⁴

Messiaen gebruikt deze laatste term opmerkelijk genoeg niet wanneer hij de mystieke doorbraak beschrijft die François beleeft in het vijfde tableau van *St François d'Assise*, een doorbraak die Messiaen vergelijkt met de verschijning van Christus aan Saulus, op weg naar Damascus (Hnd 9, 3-9). Saulus wordt niet verblind [*ébloui*], maar raakt tijdelijk blind [*aveugle*].⁶⁵ Wanneer het echter, later in de opera, gaat om François' definitieve opname in de hemel, laat Messiaen hem uitroepen: "Heer! [...] Verlicht mij met uw Aanwezigheid! Bevrijd mij, bedwelm mij, verblind mij [*éblouis-moi*] voor altijd met uw overmaat aan Waarheid..."⁶⁶ Na deze woorden dient, aldus de regie-aanwijzing in de partituur, het podium te worden overspoeld met een verblindend, wit licht.⁶⁷ Messiaen: "Het hoogtepunt van de contemplatie is een verblindings [*éblouissement*], dus [*donc*] een overmaat aan waarheid."⁶⁸

⁶³ Ibid., 13.

⁶⁴ Ibid., 2.

⁶⁵ Samuel, *Permanences*, 362.

⁶⁶ Messiaen, *Conférence de Kyoto*, 18.

⁶⁷ Cf. *Avant-scène*, 100: "Alles verdwijnt, alles dooft uit. Het koor stelt zich op aan de voorzijde van het podium. Een enkel fel wit licht verlicht de plaats waar even daarvoor zich het lichaam van de Heilige Franciscus bevond. Dat licht moet geleidelijk sterker worden tot aan het einde van de acte. Wanneer het verblindend [*aveuglante*] wordt en ondraaglijk, valt het doek."

⁶⁸ Massin, *Poétique*, 191