



MARTINA VILJOEN

Martina Viljoen is 'n medeprofessor in musikologie aan die Odeion Skool vir Musiek, Universiteit van die Vrystaat. Sy gradueer met 'n interdisiplinêre doktoraat wat die velde musikologie, filosofie en studies in visuele kultuur kombineer. Sy publiseer plaaslik en internasionaal oor himnologiese en musikologiese temas, asook oor musiekestetiese onderwerpe, en was die gasredakteur van 'n spesiale uitgawe van die *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (Junie 2005). Meer onlangs was sy die redakteur van die bundel *Musics of the Free State: Reflections on a Musical Past, Present and Future* (HMD, 2015). Tans werk sy aan 'n boekpublikasie oor die Suid-Afrikaans-gebore komponis Jacobus Kloppers, waarby sy ook as redakteur optree. Viljoen was vir meer as 'n dekade as orrelis verbonde aan die Gereformeerde Gemeente Bloemfontein, en tree meer onlangs op as hulp-orrelis by die *Sacred Heart Cathedral*, Bloemfontein.

Medeprofessor,
Universiteit van die Vrystaat
Tel.: 0825675695
Adres: Odeion Skool vir Musiek,
Universiteit van die Vrystaat, Posbus 339,
Bloemfontein 9301
viljoenM@ufs.ac.za

MESSIAEN AS TEOLOOG

Verkondiging en lofprijsing
in die orrelwerk
“*Dieu Parmi Nous*”

ABSTRACT

Olivier Messiaen (1908-1992) was one of the most influential 20th-century composers, teachers and performers. For him, the proclaiming nature of his music was its most important and most noble aim. Despite this fact, his sacred works, including those for organ, were controversial from the outset, and they have often been experienced as inaccessible. In this article, the degree to which radical and exotic compositional means may be understood as proclamation and praise in the large-scale work for organ, “*Dieu Parmi Nous*”, the final piece in his cycle *La Nativité du Seigneur* (1935), is investigated. It is found that the said aspect of the work may only be interpreted via contextualisation, whereby the composer's own elucidation plays a crucial role. Non-conformist aspects of the work point to Messiaen's ecumenically enriched views on faith.

SLEUTELTERME

Messiaen, *La Nativité du Seigneur*, “*Dieu Parmi Nous*”, verkondiging, mistisisme, modusse van beperkte transposisie, Sharngadeva-ritmes

1. INLEIDING

Olivier Messiaen was een van die invloedrykste, 20ste-eeuse komponiste, leermeesters en uitvoerders. Bykans drie dekades ná sy afsterwe word sy werke steeds wêreldwyd uitgevoer en opgeneem, en fokus akademiese studie op sy artistieke nalatenskap (Matthew-Walker, 2019:59; Shenton, 2010:1). Rondom die 100-jarige herdenking van sy geboortejaar in 2008 het talle spesialispublikasies en kongresse oor dié komponis die lig gesien. Nietemin is Messiaen se musiek geen toeganklike luistermateriaal nie; in 'n era van toenemende sekularisering, is 'n beduidende deel van sy musikale oeuvre ook uitgesproke religieus van aard (Shenton, 2010:1). Om hierdie rede was sy werke van meet af aan omstrede.¹

Hierdie stellings geld spesifiek ten opsigte van Messiaen se gewyde orrelwerke, wat vanaf 1928 tot en met 1984 gekomponeer is, en dus min of meer oor die totale tydperk van die komponis se aktiewe professionele lewe tot stand gekom het. Messiaen se oeuvre word dikwels as verteenwoordigend van laat-modernistiese 20ste-eeuse orrelmusiek gesien, en word daarom vanselfsprekend as “dissonant” of selfs “ontstellend” beskou (Benitez, 2008:129). Terwyl Johnson (2009:13) glo dat Messiaen se musikale wortels na Claude Debussy (1862-1918) se “anti-simfoniese” benadering teruggevoer kan word, voer Gillock (2010:5) aan dat sy grootskaalse orrelwerke eerder as voortsetting van die Frans-Romantiese skool van simfoniese orrelkomposisie verstaan kan word. Hierdie komposisionele tradisie het met César Franck (1822-1890) en Charles-Marie Widor (1844-1937) 'n aanvang geneem, en is verder gevoer deur die Romanties/Impressionistiese komponiste Louis Vierne (1870-1937), Charles Tournemire (1870-1939) en Maurice Duruflé (1902-1986) – figure wat elk beduidende invloed op Messiaen uitgeoefen het soos gesien kan word in die aanwesigheid van elemente van mistisisme in hul gewyde orrelmusiek.²

Ofskoon die musikale “taal” van Messiaen se gewyde orrelwerke ingewikkeld en geheel eiesoortig is, “praat” die religieuse boodskap daarvan nietemin ondubbelsinnig indien die werke kontekstueel verstaan word. Die verkondigende aspek van die komponis se musiek onderstreep die godsdienstige diepte en seggingskrag daarvan, en dit is dié aspek waarop daar in die huidige artikel gefokus word.

¹ Johnson (2008:11) stel dit soos volg: “The non-Christian was out of sympathy with the religious sentiments expressed, while the traditional Catholic was displeased by the apparently vulgar treatment of sacred ideas.”

² Kyk egter latere opmerkings oor Messiaen en mistisisme.

2. AGTERGROND EN BEKNOpte OORSIG OOR DIE KOMPONIS SE LEWE

Olivier Eugène Charles Prosper Messiaen is in 1908 in Avignon, Frankryk gebore en in 1992 in Clichy naby Parys oorlede (Dingle, 2007:3 e.v.). Sy vader, Pierre Messiaen (1883-1957), was 'n Shakespeare-kenner, wat roem verwerf het met sy kritiese vertaling in Frans van al Shakespeare se werke. Sy moeder, die digter Cécile Sauvage (1883-1927), het 'n groot invloed op haar seun se karakter en artistieke ontwikkeling uitgeoefen, en het gedurende haar swangerskap 'n digbundel getitel *L'Âme en bourgeon* (*Die Blomryke Siel*, 1910) geskryf. Later het Messiaen dié werk as bepalend vir sy vorming beskryf (Johnson, 2009:9).

Soos reeds gestel, is Messiaen se komposisionele styl hoogs individualisties, gekenmerk deur volgehoue ritmiese verwickeldheid, toevoeging van tone by tonale akkoorde, en 'n unieke harmoniese taal (Forte, 2007:91). Ofskoon sy werke vanuit die Westerse kunsmusiektradisie ontstaan het en daardeur beïnvloed is, kan dit nie maklik daarbinne geplaas word nie. Messiaen se unieke komposisionele styl was die produk van sy opleiding aan die Paryse Konservatorium, waar hy op die jeugdige ouderdom van 11 jaar begin studeer het. Gedurende sy tydperk van opleiding aan dié instelling is hy onder meer deur Paul Dukas (1865-1935), Charles-Marie Widor (1844-1937), en Marcel Dupré (1886-1971) onderrig (Dingle, 2007:7 e.v.). Heelwat van sy werke bevat elemente wat ontleen is aan nie-Westerse komposisionele praktyke soos progressiewe, liniêre ontwikkeling en tonale oplossing. In hierdie opsig was dit ook Messiaen se ideaal om enige tradisionele opvatting van chronologiese tyd in sy komposisies op te hef (Fulcher, 2002:465). Hiervan was die spesifieke doel om die godsdienstige dimensie van tydloosheid uit te beeld (Johnson, 2009:13). Benitez (2008:129) merk op dat Messiaen se lewenslange obsessie met metrum en ritme inderdaad met dié strewe in verband gestaan het. Nietemin word sy harmoniese taal gekenmerk deur 'n sonderlinge en sorgvuldig beplande simmetrie, wat berus op die beginsels onderliggend aan sy sogenaamde “modusse van beperkte transposisie”. Hierdie komposisionele beginsel is geskoei op die idee van inperking (Johnson, 2009:16 e.v.),³ 'n uitgangspunt wat Messiaen in sy geskrifte

³ Benitez (2008:132) verduidelik dat die modusse sewe simmetriese toonhoogteversamelings bevat wat elk ná 'n bepaalde aantal transposisies hul oorspronklike inhoud reproduseer. Dié beginsel verminder die aantal transposisionele vlakke vanaf 12 tot 'n kleiner getal. Modus 1 is die bekende heeltone-toonleer. Modusse 2-7 bevat tonale harmonieë wat op bepaalde intervalle binne hul omvang verskyn. Dit is belangrik om daarop te let dat die modusse in Messiaen se komposisies die basis van melodie asook harmonie vorm (Johnson, 2009:18).

verbind met 'n teoreties-komposisionele konstruk wat hy beskryf het as “die sjarme van die onmoontlike” (*le charme des impossibilités*; Messiaen, 1956:13 e.v.). Terwyl hy reeds vanaf 1944 aangevoer het dat dié idee in sy komposisies verband hou met 'n ontginning van die modale en ritmiese domeine van sy musiek, bevestig hy dekades later dat die fenomeen van “die onmoontlike” sy totale lewe as komponis en liturgiese improvisator gedomineer het (soos aangehaal in Bruhn, 2012:53 e.v.).

Die Franse musikoloog Bernard Gavoty (1961:36) dui aan dat die idiosinkratiese middele wat Messiaen aangewend het, daarop toegespits was om die leerstellinge van Katolieke geloof te verklank, dog nie aan die hand van objektiewe beleving nie, maar in terme van “die ontasbare”. Messiaen het dus getrag om 'n bepaalde ervaring van goddelikheid te verklank wat “verder as woorde” sou gaan, soos wat Gavoty (1961:36) dit stel, “... to rejoin the eternal durations and the resonances of the above and beyond, to apprehend that inaudible which is above actual music”.

In 1931 is Messiaen as orrelis van die Église de la Sainte-Trinité in Parys aangestel, 'n posisie wat hy tot aan die einde van sy lewe bekleed het (Johnson, 2009:10). Kars (2007:325 e.v.) dui aan dat die komponis se lewenslange rol as liturgiese orrelis 'n beduidende invloed op sy gewyde orrelmusiek gehad het:

Messiaen was the organist at the church of the Trinité for sixty-one years, in the organ loft which he had made, in a way, his 'residence': a place where he was rooted spiritually and musically, a place of inspiration and searching, of work and of contemplation [...] and where he felt he was one with the liturgy.

Die komponis het groot waarde geheg aan 'n boekpublikasie van die Benediktynse Rooms-Katolieke monnik Dom Columa Marmion, *Le Christ dans ses mystères* (“Christus in sy misteries”; 1945), 'n publikasie wat elk van die misteries van Christus belig in terme van die liturgiese jaar. Dié werk het tot aan die einde van Messiaen se lewe 'n groot rol in sy belewenis van die Katolieke liturgie en sy rol as orrelis gespeel (Messiaen, soos aangehaal in Kars, 2007:326):

I am particularly attached to my post as Sunday organist. I am, at that moment, in complete harmony with that which is going on at the altar, almost like a priest [...] During the service I participate in the unfolding mystery [...] The Holy Sacrament is present as I improvise and I know that in this situation, what I do is better here than in concert.

Met die val van Frankryk in 1940 is Messiaen deur die Nazi's geïnterneer, en het hy die lyding van oorlog en van gevangenskap in sy ikoniese werk, *Quatuor pour le Fin du Temps* ("Kwartet vir die Einde van Tyd") verklank. Dié komposisie se eerste uitvoering het in 1941 in 'n gevangenis plaasgevind, uitgevoer deur Messiaen en drie van sy medegevangenes, met ander gevangenes en Nazi-wagte as gehoor (Rischin, 2006:7 e.v.).

Na sy vrylating in 1941 is Messiaen as professor in harmonie aan die Paryse Konservatorium aangestel, en in 1966 ook as professor in komposisie, posisies wat hy tot en met sy aftrede in 1978 beklee het (Johnson, 2009:11.). In sy persoonlike lewe het hy diepe tragedie ervaar toe sy eggenote, die violis Claire Delbos, haar geheue ná 'n operasie verloor het, en uiteindelik tot en met haar dood in 1959 in versorging geplaas moes word. In 1961 het Messiaen met die Franse pianiste en komponis Yvonne Loriod (1924-2010) in die huwelik getree (Johnson, 2009:10). Na sy dood het Loriod haar onvermoeid beywer om die komponis se nalatenskap lewend te hou.

As komponis het Messiaen deurentyd nuwe komposisionele tegnieke ontwikkel, en dit in sy bestaande stilistiese benadering geïnkorporeer; in sy laaste werke maak hy egter steeds van die modusse van beperkte transposisie gebruik. Hy sluit eksotiese elemente in sy musiek in, byvoorbeeld Antieke Griekse ritmes, Hindoe-ritmes, Balinese en Javaanse *gamelan*-musiek, asook Japannese musiek (Fulcher, 2002:465; Gillock, 2010:6). Hierdie eksentriek gebruik kan direk na sy studies aan die Paryse Konservatorium teruggevoer word, by name na die onderrig van Marcel Dupré, asook die musiekgeskiedenisdosent Maurice Emmanuel (1862-1938), wat Messiaen aan Antieke Griekse ritmes bekendgestel het (Benitez, 2008:131). Benewens die invloed van Gregoriaanse gelyksang in sy musiek (Johnson, 2009:21), is 'n ander belangrike invloed dié van voëlsang, soos gebaseer op transkripsies wat hy wêreldwyd opgeteken het (Johnson, 2009:21). Weereens bevat dié komposisionele oriëntasie 'n religieuse dimensie, aangesien die komponis voëls beskryf het as "klein boodskappers van die gewyde bestaan", en as "die grootste musici van die planeet" (Johnson, 2009:116). In dié verband het hy geglo dat voëlsang ingewikkelde musikale verskynsels soos trillers, gelyksang, kreeftegang, *Klangfarbenmelodie*, asook Antieke Griekse en Indiese ritmes bevat (Fallon, 2007:130).

Daar is reeds melding gemaak van Messiaen se diepe godsdienstigheid. Hierdie aspek van sy werk is veral in sy orrelwerke verewig – ofskoon sy totale oeuvre deur religieusiteit gekenmerk word. Oor die algemeen word Messiaen se gewyde orrelmusiek as 'n uitdrukking van gewyde mistisisme beskou (Bruhn, 2012). Die

komponis het egter daarop aangedring dat hierdie werke eerder as “teologies-gerig” verstaan moet word. Soos wat hy verduidelik het, was sy doel daarmee om God se redding van die wêreld deur die inkarnasie en offer van Christus te verheerlik (Shenton, 2010: 1). Johnson (2009:40) verduidelik soos volg:

Mysticism seeks the annihilation of being which, in its perfection, is the contemplation of ecstasy and unites man to the Godhead. Messiaen, on the other hand, is concerned with the truths of the Catholic faith which relate to God's act of redemption in the world by the Incarnation and Sacrifice of Christ. It is the expression of God's relationship with man that gives his music its theological, rather than a mystical, orientation.⁴

Ten spyte van hierdie uitgesproke godsdienstige oogmerk, was Messiaen se gewyde werke nog altyd omstrede. Hy het geleef in 'n tyd van radikale Katolieke hernuwing in Frankryk, waarbinne 'n invloedryke stroom van teologiese denke daartoe verbonde was om Katolieke teologie te suiwer deur terug te keer na die oorspronklike bronne, tradisies en simbole van die Christelike geloof (Shenton, 2010:2 e.v.).⁵ In sy eie geskrifte het Messiaen by dié denkrigting aangesluit, en hom ook by vooraanstaande skrywers en digters geskaar wat tot die sogenaamde Katolieke Literêre Renaissance behoort het, insluitende Paul Claudel, Charles Péguy, George Bernanos en François Mauriac (Balmer, 2010:17).

Gedurende hierdie periode het daar egter ook radikale transformasie binne die kunste plaasgevind met die invloed van Impressionisme en Ekspressionisme, asook dié van bewegings soos die Fauvisme, Futurisme en Surrealisme – 'n transformasie waardeur Messiaen se musiek nie onaangeraak was nie (Shenton, 2010:2).

⁴ Messiaen se klem op die teologiese aspekte van religie, eerder as die mistiese aspekte daarvan, hou verband met sy aanhang van Westerse Skolastisisme, 'n kenmerk van ortodokse Rooms-Katolisisme sedert die tyd van Thomas van Aquinas (Shenton, 2010:3 e.v.). Johnson (2009:41) dui aan dat hierdie oriëntasie tot gevolg gehad het dat Messiaen spesifieke teologiese idees rasioneel met spesifieke musikale inhoute verbind het, en Middeleeuse teoloë ook in sy aanwending van numeriese simbolisme nagevolg het (kyk ook Plamann, 2013).

⁵ Die konteks ter sprake is die vroeg 20ste-eeuse neo-Thomistiese stroming (*la nouvelle théologie*) wat 'n terugkeer na oorspronklike Christelike doktrine voorgestaan het, asook na die Skrif, en die geskrifte van die Kerkvaders (die sogenaamde *ressourcement*; kyk Benitez, 2010:101 e.v.). Yves Balmer (2010:15 e.v.) se navorsing oor Messiaen se persoonlik boekery toon die komponis se duidelike vereenselwiging met vooraanstaande teoloë wat dié beweging aangevoer het, soos Pierre Teilhard de Chardin, Yves Congar, Louis Boueyer, en Etienne Gilson.

Terselfdertyd is hy egter as openlike voorstander van ortodokse Katolieke doktrine in sy musiek toenemend binne die sekulêre dampkring van die musikale avant-garde in Europa gemarginaliseer (Bannister, 2010:29). Sy gewyde werke is met diepe argwaan en selfs vyandigheid bejeën; so ook die verklarende kommentaar wat hy daarby geskryf het. Hierdie situasie het gelei tot 'n uitgebreide openbare polemiekie wat bekendgestaan het as "*Le cas Messiaen*" ("die saak van Messiaen"), waartydens kritici sy werke en artistieke sienswyses oor 'n tydperk van twee jaar aangeval en veroordeel het (Bannister, 2010:31).

Die teologiese inhoud van Messiaen se gewyde werke vir orrel is vandag steeds kontroversieel,⁶ terwyl die tegniese vereistes daarvan aansienlike uitdagings stel aan orreliste wat dié komposisies aandurf. Die simboliese, soms bykans surrealistiese musikale idioom wat in dié werke aangewend word, maak dit nie alleen ontoeganklik nie (Shenton, 2010:1), maar doen in sekere gevalle selfs as fanatisme aan. Nietemin het die komponis die gewyde aspek van sy werk beskryf as "die primêre oogmerk" daarvan, asook "die mees edele" (Messiaen, soos aangehaal in Samuel, 1994:20).

3. DIE ONTLEDING

Die doel van hierdie artikel is om die bekende "*Dieu Parmi Nous*" ("God in Ons Midde"), die laaste deel uit Messiaen se grootskaalse werk, *La Nativité du Seigneur* ("Die geboorte van Christus"), as religieuse uitdrukking te belig. Ofskoon Messiaen die werk vir liturgiese gebruik geskryf het, en wel om tydens die sogenaamde Katolieke "Lae Mis" uitgevoer te word (Johnson, 2009:44-45), word dit tans merendeels losstaande as konsertstuk uitgevoer en, vanweë die virtuose aard

⁶ Soos reeds opgemerk, verg interpretasie van dié werke kontekstuele studie wat die ontsyfering van die dieper betekenis daarvan betref. Die boekpublikasie, *Messiaen the Theologian* (2010), waartoe 'n groep internasionale akademië bygedra het, fokus spesifiek op 'n opklaring van die godsdienstige inhoud van die komponis se werk. Andrew Shenton (2010:1), redakteur van die bundel, stel dit soos volg: "... although [Messiaen's] popularity is increasing, the theological component of his music continues to provide a serious impediment". Messiaen se oogmerk om teologiese waarhede van die Katolieke geloof in sy musiek te belig (in Samuel, 1994:20), word bemoeilik deur sy insluiting van eksotiese elemente, naamlik dié ontleen aan Oosterse aanbiddingsvorme, asook "surrealistiese" elemente afkomstig vanuit die Gotiese spiritualiteit (vergelyk Fallon, 2010:127 e.v.). Dalferth (2001:252) stel die probleem soos volg: "... when one listens to Messiaen, one does not hear the theological information that has gone into its composition, and only those who have studied its 'grammar' will actually realize what has gone into the music and what is going on in it".

daarvan, dikwels as deel van programme vir musiekkompetisies en -eksamens.⁷

Die vraag wat in die artikel behandel word, is die mate waartoe hierdie komposisie, ryk aan musikaal-radikale en eksotiese elemente, as teologies-gerigte werk dien om God se redding van die wêreld deur die offering van Christus te verheerlik en te verkondig. Die metode wat gevolg word, berus op literatuurstudie en partituurstudie, asook perseptuele analise.

3.1 “*Dieu Parmi Nous*” (1935)

Soos reeds gemeld, vorm “*Dieu Parmi Nous*” die finale deel van Messiaen se grootskaalse orrelwerk *La Nativité du Seigneur*, wat in 1935 gekomponeer en in die daaropvolgende jaar gepubliseer is (Messiaen, 1936). As geheel bestaan die werk uit nege meditasies oor die Bybelse verhaal van Christus se geboorte, met “*Dieu Parmi Nous*” as musikale en religieuse hoogtepunt. Die werk is een van Messiaen se vroegste komposisies wat elemente bevat wat later in sy grootskaalse werke sou oorheers, onder meer die uitgebreide aanwending van die modusse van beperkte transposisie en voëlsang, asook die metrum en ritmes van Antieke Griekse en tradisionele Indiese musiek. Matthew-Walker (2018:59) beskou *La Nativité* as ’n “onvergelykbare meesterwerk”, terwyl Goldman (1967:290) dit eweneens as “een van die grootste orrelwerke van alle tye” tipeer. Hy beskryf die komposisie verder as “monumentaal” en “indrukwekkend”, “oorspronklik en gedenkwaardig, met of sonder die teoretiese en mistiese verklaring wat die komponis daaraan toegevoeg het”.

In teenstelling met Goldman (1967:290), voer Gillock (2010:6) aan dat Messiaen se gewyde orrelwerke slegs aan die hand van die Bybels-geïnspireerde inskrywings bo-aan die partiture interpreteer en verstaan kan word. In die geval van *La Nativité* verskaf Messiaen ten opsigte van elk van die nege musikale oordenkings die volgende konteks:⁸

⁷ In gesprekke met die Franse joernalis en musiekkritikus Claude Samuel, het Messiaen te kenne gegee dat hy nooit belanggestel het om volledige mistoonsettings te komponeer nie, moontlik omdat hy sy geloofsbelevens meer vrylik wou uitdruk (soos aangehaal in Johnson, 2009:44). Johnson (2009:46) dui egter aan dat daar wel ’n ongepubliseerde Mis vir agt soprane en vier viole bestaan, wat Messiaen in 1933 gekomponeer het.

⁸ Die vertalings is die outeur se eie vrye vertaling soos ontleen aan Aprahamian (1987:4-6), wie se Engelse vertaling gebaseer is op Messiaen se oorspronklike partituur-inskrywings (*La Nativité du Seigneur*, Volume I, Parys: Leduc, 1936). Die verwysings na die Bybelboeke waarop Messiaen sy oordenkings baseer het, is ook aan die oorspronklike partituur ontleen.

- i. *La Vierge et l'Enfant (Die Maagd en die Kind; Profesieë van Jesaja en Sagaria)*
Gebore uit 'n Maagd, 'n Kind is aan ons gebore, 'n Seun is aan ons gegee. Verheug jou van harte, O dogter van Sion! Aanskou jou koning wat na jou kom in nederigheid en geregtigheid.
- ii. *Les Bergers (Die Skaapwagters; Die Evangelie van Lukas)*
Nadat hulle die Kind in die krip sien slaap het, het die skaapwagters weggegaan en God geloof en geprys.
- iii. *Desseins Éternels (Ewige Bestemmings; Paulus se Brief aan die Efesiërs)*
God, in sy groot liefde, het ons voorbestem om sy aangenome kinders te wees, deur Jesus Christus, en die lofspraak van die glorie van Sy guns.
- iv. *Le Verbe (Die Woord; Psalm 2 en 109; Die Boek van Wysheid; Vierde Brief van Johannes)*
God het aan my openbaar: Jy is my Seun. Vanuit God se skoot is jy verwek, selfs voor die begin van tyd. Ek is die beeld van die goedheid van God; Ek is die Woord van die Lewe, waarvanuit alles geskape is.
- v. *Les Enfants de Dieu (Die Kinders van God; Die Evangelie van Johannes; Paulus se Brief aan die Galasiërs)*
Aan almal wat dit ontvang het, het die Woord die begeerte gegee om kinders van God te wees. En God vervul hul harte met die Gees, sodat hulle uitroep: Abba! Vader!
- vi. *Les Anges (Die Engele; Die Evangelie van Lukas)*
Die hemelse leermag prys God en sê: Ere aan God in die hoogste hemele!
- vii. *Jésus accepte la Souffrance (Jesus aanvaar sy lyding; Paulus se Brief aan die Hebreërs)*
Met sy koms na hierdie wêreld, sê Christus aan die Vader: "U het geen behae in brandoffers of soen-offers nie, maar U het vir my 'n liggaam voorberei. God, hier is ek! Ek het gekom om u wil te gehoorsaam."
- viii. *Les Mages (Die Wyse Manne; Die Evangelie van Mattheus)*
Die Wyse Manne het vertrek, en die ster het hulle gelei.
- ix. *Dieu parmi nous (God in ons Midde; Prediker; Die Evangelies van Johannes en Lukas)*
Die Gemeenskap van die Heiliges, die Maagd, en die Kerk as geheel: Die Een wat my geskep het woon in my tent, die Woord het vlees geword en leef in ons midde. My siel verheerlik die Heer, my gees is verheug oor die goedheid van God my Redder.

In terme van Messiaen se religieuse oogmerke, soos verwoord in sy toeligting

tot die werk, kan hierdie inskrywings beskou word as die teologiese begroning van die siklus (Messiaen 1936:3). In dié verband identifiseer hy vyf hoofidees: Die voorbestemming van gelowiges soos verwesenlik deur die Inkarnasie van die Woord (iii); God in ons Midde (vii) en (ix); Die drie Geboortes – die ewige Geboorte van die Wêreld; die vleeslike Geboorte van Christus, en die Geestelike Geboorte van Gelowiges (iv) en (v); Poëtiese beskrywings van Kersfees as Christusfees (ii), (vi) en (vii); en die Verheerliking van die Maagd (i)-(ix) (Messiaen, 1936:3).

Benewens sy beskrywende inskrywings verskaf Messiaen ook inligting ten opsigte van instrumentale vernuwings in die siklus. Dit sluit in sy onkonvensionele gebruik van registrasie ter wille van die daarstelling van spesifieke tecture en kleure, die ongewone aanwending van die pedaalparty, wat in “*Dieu Parmi Nous*” afwyk van die gebruikelike rol as basparty, en die gebruik van versierings asook *appoggiaturas* (Messiaen, 1936).⁹

Voorts verduidelik hy sy aanwending van komposisionele middele ten einde bepaalde teologiese inhoude te vergestalt. In hierdie opsig beskryf hy die gebruik van ’n aantal modusse wat aan die twaalf chromatiese tone van die oktaaf ontleen is, maar wat, eie aan sy sisteem van beperkte transposisie, slegs op bepaalde simmetriese nootgroeperings berus. Hy noem ook die gebruik van oneweredige ritmes, wat hy verkry deur die gebruik van Hindoe-ritmes en ’n byvoeging van nootwaardes wat gelykstaande is aan die helfte van die kleinste ritmiese eenheid, byvoorbeeld deur ’n sestiendenoot te punktueer. Verder wys hy op die progressiewe vergroting en sametrekking van intervalle, asook eiesoortige gebruik van die dominant (Messiaen, 1936:3-4).

In terme van strukturele opbou is “*Dieu Parmi Nous*” op drie temas gebaseer, waarvan die eerste tema in die openingsakkorde van die werk bekendgestel word. Dit is belangrik om daarop te let dat die openingsmate van “*Dieu Parmi Nous*” vanuit ’n komposisionele oogpunt as die kern vanwaar die komposisie as geheel gekonseptualiseer is, beskou kan word. Soos wat later sal blyk, vorm dié mate ook die sentrale uitgangspunt vir teologiese interpretasie van die werk.

“*Dieu Parmi Nous*” bestaan uit drie duidelik waarneembare dele, wat soos volg saamgestel is: Deel A, mate 1-31; Deel B, mate 32-59, en Deel C, mate 60 - 103.

⁹ Verwysings wat aan Messiaen se voorwoord tot *La Nativité* ontleen is, bevat nie bladsynommers nie, aangesien dit ook in die oorspronklike partituur ontbreek.

Die dramatiese openingsfrase van “*Dieu Parmi Nous*” word soos volg deur die komponis verklaar: die dalende beweging is ‘n simboliese voorstelling van die idee van “‘n glorieryke afdaling vanaf die hemel na die aarde” (Messiaen, 1936). Dié afdaling is egter geen ongekompliseerde grasieuse neerdaling nie, aangesien die komponis aan die hand van intertekstuele verwysing, asook musikale kruisverwysing suggereer dat dié passasie meerduidige betekenis inhou. In terme van die ritmiese impak asook die registrasie stel Messiaen die ontmoeting van die lewende Christus met gelowiges op ‘n uiters dramatiese wyse voor. Die voorgestelde tempo-aanduiding in maat 1 (*Très modéré*),¹⁰ asook die dinamiese aanduiding (*fff*), tesame met ‘n reeks dalende dissonante akkoorde soos gebaseer op ‘n gesinkopeerde ritmiese figuur, skep ‘n boweaardse effek wat Messiaen (1995:37) beskryf as “... the terrible fortissimo of the long trumpets of Michelangelo’s Last Judgement”.¹¹ Dié sonderlinge “aankondiging” word gevolg deur die intrede van die pedaalpassasie in maat 2 – die grootse afdaling uit die hemel – gemerk *fff* en met die aanwysing *Lent et puissant*.¹²

Très modéré

Lent et puissant

Organ { *fff* staccato

R { staccato

Pedals

fff

ragavardhana: 4 4 4 2 2 2

Voorbeeld 1: “Dieu Parmi Nous”, mate 1-3

Ook met die intrede van dié passasie dui Messiaen op meervlakkige betekenis,

¹⁰ Baie gematig.

¹¹ Messiaen verwys na Michelangelo se muurskildering “Die Laaste Oordeel” wat agter die hoofaltaar in die Sistine Kapel in die Vatikaan aangebring is. In die middel van die skildery verskyn sewe engele wat op trompette blaas om die laaste oordeel aan te kondig. Die uitbeelding bevat vreesaanjaende elemente, by name die gesigsuitdrukkinge van diegene wat na die vagevuur verban word.

¹² Langsaam en kragtig.

deurdat 'n soortgelyke pedaalpassasie aanvanklik in “*Le Verbe*” (Die Woord; die vierde deel van *La Nativité*), aangetref word. Hierdeur verskaf die komponis 'n duidelik hoorbare musikale “leidraad” oor hoe die verband tussen dié twee passasies verstaan kan word. Die swaarwigtige pedaalpassasie in “*Le Verbe*” dien naamlik as “vooruitwysing” na die pedaalmotief van “*Dieu Parmi Nous*”: dit daal keer op keer na die dieptes af, maar kulmineer uiteindelik in 'n aanhaling van die Paaslied *Victimae Paschali Laudes* (“May you praise the Paschal Victim”) – 'n duidelike verwysing na Christus se kruisdood, en die bevryding van die mensdom deur sy



Voorbeeld 2: “*Le Verbe*”, mate 8-11.

sterwe.¹³ Let daarop dat Messiaen se aanwysing ten opsigte van tempo en speelstyl in “*Le Verbe*” ooreenstem met dié van die eerste verskyning van die pedaalparty in “*Dieu Parmi Nous*”.

In sy beskrywing van die “five principal means of expression” in *La Nativité*, noem Messiaen (1936) onder meer die *appoggiatura*. In dié opsig tref hy onderskeid tussen versierings, en *appoggiaturas*. In die konteks van *La Nativité* dien *appoggiaturas* nie slegs as “bo-versierings” nie (soos byvoorbeeld in Barok-orrelmusiek); as terughoudings werk dit dissonansie in die hand. Harmonies gesproke dien dit dus nie as “verfraaiing” nie. Hieroor skryf Pitt (2011:20) soos volg: “... *appoggiaturas* function for Messiaen as vital dissonance in his tonal system”.

¹³ Vergelykbare meerduidige betekenis kom voor in die Tema van die Ster en die Kruis in *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (1944), wat die geboorte sowel as die kruisdood van Christus simboliseer (Choi, 2017:3).

Messiaen (1956:55) stel dit soos volg: "... [appoggiaturas] are indispensable to the expressive and contrapuntal life of music; let us preserve them by enlarging them".

Hierdie gegewe is belangrik, aangesien Messiaen (1956:5; 1936) die dalende pedaalplassasie in "*Le Verbe*" as 'n *appoggiatura* beskryf (kyk weer voorbeeld 2). Pitt (2011:20vv.) glo dat dié tipering op 'n teologiese begronding dui - 'n verklaring wat ook in die geval van "*Dieu Parmi Nous*" sou geld: in 'n onstabiele tonale konteks (die troebel "wêreldsheid"), daal die pedaalmotief as dissonante "versiering" af na 'n stabiele "ruspunt" (die Woord wat vlees geword het). Pitt (2011:20) sien dié musikale gebaar as "the heart of the true substance of the divine life, which finds tangible expression in the descent of the Word into the world, symbolized through the pedal line".

As figuratiewe "gebaar" vervul die pedaalplassasie in "*Dieu Parmi Nous*" 'n kernfunksie in dié werk - wat betref simboliese uitdrukking, sowel as strukturele samehang. Te midde van 'n toenemend ekstadiese aanwending van die pedaalmotief in die laaste deel van "*Dieu Parmi Nous*", herinner akkoordkonstruksies nietemin aan dié van "*Le Verbe*". Die kragtige pedaalfragment in die slotmate van "*Dieu Parmi Nous*" verwys vir oulaas na die pedaalmotief in "*Le Verbe*" (kyk voorbeeld 8); 'n subtiële "sitering", wat weereens 'n verband tussen dié twee dele van *La Nativité* bevestig.

Die tweede tema van "*Dieu Parmi Nous*" staan in sterk kontras met die dramatiese openingstema. Soos wat Messiaen (1936) dit stel, dui dié tema op die liefde van Christus vir die gelowige lidmaat, die Maagd Maria, asook die kerk as geheel; dit verklank die geestelike eenheid met God. Hier skryf Messiaen 'n gedempte registrasie voor (*Fonds 8, gambe, voix céleste*) en is die tempo-aanwysing *Lent, avec charme*.¹⁴ Dié tempo- en registrasiekeuse bring 'n bykans swewende, esoteriese effek mee, wat die misterie van die Maagdelike geboorte suggereer, asook die ontmoeting met God.

¹⁴ Stadig, met sjarme.

Lent, avec charme
(Fonds 8, gambe, voix cél.)

R{ *mf*

legato

3

Voorbeeld 3: "Dieu Parmi Nous", mate 4-7

Binne die sober konteks van dié tema vervul 'n *appoggiatura* weereens 'n dissonante funksie, maar vorm terselfdertyd deel van motiwiese struktuur (kyk die melodiese beweging A-herstel-G wat in elke maat van tema 2 aangetref word; dit word ook uitgebrei na F-kruis-A in die derde maat van die tema. In hierdie geval werk die aanwending van *appoggiaturas* verhoogde, dog subtiele musikale uitdrukking in die hand.

Die derde tema van "Dieu Parmi Nous" beskryf Messiaen as 'n lofsang (*Magnificat*) gebaseer op voëlsang, wat reeds in die aanvangsmate 'n vloeiende, vreugdevolle skryfstyl vertoon (Aprahamian, 1987:6).¹⁵ Hier vra die komponis vir 'n relatief ligte registrasie wat die latere voortsetting en ontginning van die "voëlsang-element" in 'n *staccato*-pedaalparty beklemtoon (tempo-aanduiding *Toujours vif*).¹⁶

¹⁵ Ofskoon hierdie tema nie op die transkripsie van 'n spesifieke voorbeeld van voëlsang berus nie, is dit van belang, aangesien dit die eerste passasie is wat Messiaen met die term *style oiseau* ("voëlsang-styl") beskryf (Johnson, 2009:51).

¹⁶ Deurgaans lewendig.

Vif et joyeux

R: Fonds et
anches 8,4

G: Montres 8,4
plein-jeu

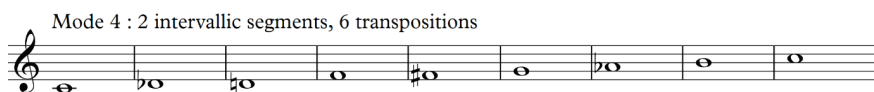
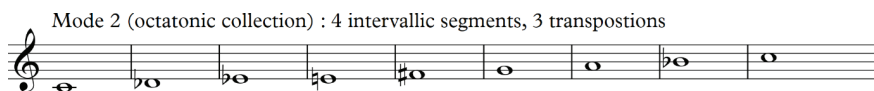
Ped: 16,8,
tirasse R

Voorbeeld 4: "Dieu Parmi Nous", maat 8

In die staccato-pedaalparty maak Messiaen gebruik van "oop" intervalle van 'n vierde en vyfde wat in verskeie transposisies ontwikkel en uitgebrei word. Hy verwys in hierdie tema ook na die inkarnasie-tema (tema 2), deurdat 'n voortdurend verskuivende harmoniese fokus en harmoniese progressies ontleen aan tema 2 'n effek van swewende kleuring skep, waarmee hy moontlik op die misterie van die Maagdelike geboorte sinspeel.

Na die bekendstelling van hierdie temas "speel" die komponis letterlik met dié drie idees, asook materiaal wat daarvan afgelei is. Hy ontwikkel elk van die temas totdat die musiek kulmineer in die ekstatische uitbarsting van 'n kragtige *toccata*-seksie in E-majeur, in geheel gebaseer op die dalende pedaalmotief wat aanvanklik in die openingstema verskyn het. Met die getransponeerde terugkeer van die openingstema in maat 56 verleen bygevoegde note met 'n sterk koloristiese funksie selfs groter kragtigheid en gewigtigheid aan dié tema.

Wat betref die komposisionele middele wat Messiaen in "Dieu Parmi Nous" aanwend, is dit eerstens duidelik dat sy melodiese gegewe op modaliteit berus. Reeds in die openingsmate van die werk toon die dalende akkoordreeks 'n aanwending van die komponis se tweede en vierde modusse (Plamann, 2013:62). Modus 2 berus op die oktooniese toonleer, wat uit 'n kombinasie van half- en heeltone bestaan (Voorbeeld 5). Die vierde modus bestaan uit twee groepe van vyf note elk, soos ook aangedui in Voorbeeld 5. In terme van Messiaen se idee van inperking laat elk van dié groepe slegs ses transposisiemoontlikhede toe (Plamann, 2013:62).



Voorbeeld 5: Modus 2 en 4 soos toegepas in “*Dieu Parmi Nous*”¹⁷

Ook die harmoniese gegewe van “*Dieu Parmi Nous*” berus op modaliteit (Ekenberg, 2008: 14 e.v.). In teenstelling met tydgenootlike komponiste van atonale musiek het Messiaen egter nie geheel en al weggedoen met die idee van konsonansie en dissonansie nie. Sy unieke harmoniese “taal” kan dus nie as ’n totale breuk met tonaliteit gesien word nie, maar eerder as ’n herorganisasie van vroeg Westerse harmoniese beginsels (Ekenberg, 2008: 14 e.v.). Sy gebruik van harmoniese middele in “*Dieu Parmi Nous*” suggereer gevolglik deurgaans konsepte van “kleur” eerder as dié van “struktuur”, hoewel daar later in die betoog aangedui word dat harmoniese middele in die werk ook op hoogs gestruktureerde wyse gekonseptualiseer is. Die ritmiese samestelling van die openingsakkoorde van die werk is ontleen aan die sogenaamde *deçi-tâlas* van die dertiende-eeuse Hindoe-musikoloog Sharngadeva (Plamann, 2013:62).¹⁸ Die reeks dalende akkoorde, gebaseer op Messiaen se



Voorbeeld 6: Voorstelling van die *lacksmîṣa*-, *râgavardhana*- en *candrakalâ*-patrone¹⁹

¹⁷ Soos ontleen aan Plamann (2013:62), asook Messiaen (1935:2).

¹⁸ Messiaen was die eerste Westerse komponis wat dié ritmiese patrone in sy musiek aangewend het – nie slegs in die oorspronklike vorm daarvan nie, maar ook in verskeie permutasies. Šimundža (1989:65) verduidelik soos volg:

In the *desitalas*, Messiaen discerned general principles which underly the creation of rhythm. They are: addition of a point, added value, increasing or decreasing of one value of two, irregular augmentation, gradual augmentation and diminution, dissolution and condensation, the importance of primary numbers, chromatism of duration and non-retrograde rhythms.

¹⁹ Ontleen aan Messiaen (1998:297 & 300).

vierde modus, maak gebruik van die *lackskmîça*-patroon, terwyl die dramatiese “antwoordfrase” van die pedale gebaseer is op *râgavardhana* (Johnson, 2009:50) (kyk weer Voorbeeld 1). In die toccata-gedeelte verskyn die Indiese *candrakalâ*-ritme.

Op hierdie punt moet daar kortliks stilgestaan word by Messiaen se gebruik van Sharngadeva-ritmes as bron van religieuse simboliek.

Ofskoon Messiaen dié ritmiese middele as komponis en liturgiese improvisator betreklik vroeg begin gebruik het, was die eerste werk waarin hy uitgebreide godsdienstig-geïnspireerde beskrywings daarvan gegee het, *Coulours de la Cité céleste* (1963; “Kleure van die Hemelse Stad”) (Johnson, 2009:51). Hy het ’n besondere voorliefde getoon vir die bogemelde *lackskmîça*-, *râgavardhana*- en *candrakalâ*-patrone, en het dié patrone ook in meerdere komposisies teenoor mekaar geplaas – benewens “*Dieu Parmi Nous*”, ook in *Quatuor pour le Fin du Temps* (“Kwartet vir die Einde van Tyd”), *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* (“Twintig Oordenkings oor die Geboorte van Christus), en *Visions de l’Amen* (“Visies van die Amen”) (Johnson, 2009:45).

Die toepassing van hierdie ingewikkelde ritmiese patrone kan ook verbind word met Messiaen se verhewe strewe om die beperkinge van Westerse kunsmusiek te bowe te kom (Ekenberg, 2008:14 e.v.). Sy gebruik van Hindoe-ritmes het daarmee verband gehou dat hy die spesifieke simboliese betekenisse daarvan in sy musiek wou inkorporeer. Johnson (2009:45) dui aan dat *râgavardhana* ’n saamgestelde Indiese woord is waar *raga* op “kleur” dui, maar ook “begeerte” of “liefde” kan beteken. *Vardhana* beteken “toenemend” of “groeierend”, sodat die saamgestelde woord op “toenemend in kleur” of “toenemend in liefde” dui. Albei dié betekenisse sou van toepassing kon wees op Messiaen se aanwending van die patroon in “*Dieu Parmi Nous*”. Shenton (2008:56) verbind die terme *lackskmîça* en *candrakalâ* met die simbolisering van vrede en liefde. Plamann (2013:63) verklaar *lackskmîça* egter as duidend op skoonheid en rykdom. In dié verband beskou sy die simboliese verwysings as besonder gepas, aangesien die “inkarnasie”-tema (tema 2) van “*Dieu Parmi Nous*” sonder twyfel na die “skoonheid en rykdom” van Christus se aardse beliggaming sou verwys (Plamann, 2013:63).

In die *toccata* (*Magnificat*; Lofsang van Maria) wend Messiaen ’n nuwe tema aan, gebaseer op die Indiese *candrakalâ*-ritme, sodat hierdie deel al drie Sharngadeva-ritmes wat Messiaen as besonder belangrik beskou het, bevat (Johnson, 2009:51):

Vif et puissant

Organ

GPR! *fff* *staccato*

Pedals

Org.

staccato

Ped.

fff

Voorbeeld 7: "Dieu Parmi Nous", mate 59-61

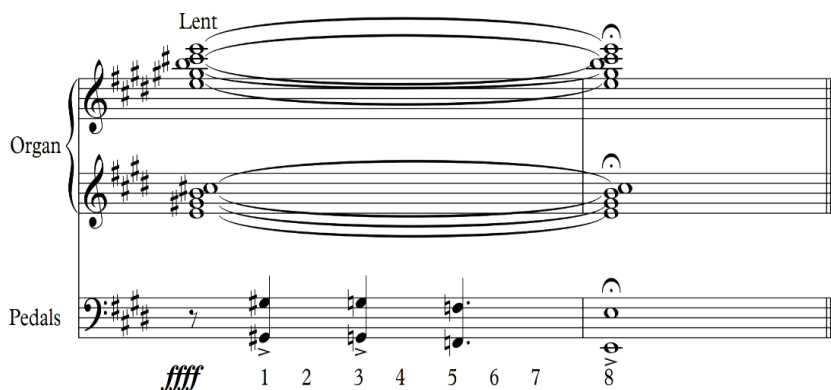
Weereens is die simboliese verwysing in hierdie deel treffend. Volgens die opvatting binne Oosterse kulture dui *candrakalâ* op 'n bepaalde fase van die maan. Benewens verwysing na die maan as hemelse liggaam, dui dié assosiasie moontlik ook op die vroulike reproductiewe siklus (Plamann, 2013:63).

Die kort aanloop tot die *Magnificat* (mate 56-59) bevat nogmaals kragtige simboliese verwysing. Soos voorheen genoem, word die openingstema op hierdie punt weer aangebied, maar in getransponeerde vorm, en met "verdikking" aan die hand van toegevoegde note. Daarna volg twee opvallend dissonante dalende akkoorde, onheilsPELLend van aard, wat te staan kom op 'n selfs méér dissonante

akkoord, naamlik 'n aangepaste vorm van die dominant van E-majeur. Hierna voer 'n stygende melodiese lyn die musiek met groeiende intensiteit na E-majeur (maat 60). Plamann (2013:66) meen dat Messiaen met die dissonante, dalende akkoorde moontlik na die leë graf wil verwys, soos opgevolg met die verheerliking van die “joyful resurrection toccata that serves as a brilliant culmination to *La Nativité*”. Dié interpretasie is nie vergesog nie indien daar in gedagte gehou word dat die dissonante dalende akkoorde plotseling 'n ander kleur, tekstuur en dinamiek vertoon, en na 'n selfs méér dissonante diepte daal, alvorens 'n stygende lyn – 'n omkering van 'n gedeelte van die openingspedaaltéma – tot die vreugdevolle *toccata* lei.

As hoogtepunt van die drie dele van “*Dieu Parmi Nous*” is dit treffend dat, selfs binne die grootse uitstorting van geloof-ekstase in die *toccata*, Messiaen steeds in terme van sy komposisionele middele binne die bakens van “beperking” bly. As deel van 'n gedetailleerde analise toon Neidhöfer (2013:92) dat harmoniese strukture binne die *toccata*-gedeelte streng “kontrapuntal” bedink is as die produk van sorgvuldig beheerde stemleiding. As voorbeeld verwys hy na akkoordstrukture in mate 60 en 63: “There is nothing arbitrary about the number of pitches per chord, nor about the way one chord moves to the next because of the linear voice-leading forces at play.” (Neidhöfer, 2013:92)

Ofskoon die harmoniese gegewe in “*Dieu Parmi Nous*” die produk is van noukeurig uitgewerkte stemleiding, waarby ingewikkelde sameklanke verkry word deur 'n mengsel van konsonansie en dissonansie, tree akkoordformasies op as “kleurmiddele” met verskillende grade van intensiteit. 'n Uitnemende voorbeeld hiervan word aangetref in die laaste vier mate van die werk, waar Messiaen 'n reeks staccato-akkoorde in 'n uiters stadige tempo aanbring, met *ffff* as dinamiese aanwysing. Dié reeks akkoorde, waarvan elk toegevoegde note bevat, dien inderdaad om die spanningslyn toenemend te intensiveer. Die slotakkoord, 'n ekstadiese stelling, is eweneens 'n voorbeeld van fyn beplande strukturering, in dié opsig dat dit gebaseer is op 'n wyer verspreide weergawe van die negenootopeningsakkoord – met die effek dat religieuse ekstase hier feitlik tot die uiterste toe gedryf word. Dié akkoord bestaan uit 'n E-majeurdrieklank met 'n toegevoegde sesde, waarby laasgenoemde as “kleurmiddel” optree om finale uitdrukking aan die komponis se sielsverrukking te gee.



Voorbeeld 8: “*Dieu Parmi Nous*”, slotakkoord

SLOTGEDAGTES

Die bespreking hierbo maak dit duidelik dat Messiaen se gebruik van radikale en eksotiese elemente in “*Dieu Parmi Nous*” moontlik ten beste verstaan kan word in terme van die komponis se stelling dat die Christelike geloof, vir hom, deur middel van “revolutionêre” en “bo-menslike” middele uitgedruk moes word (Shenton, 2010:31). Die komposisie maak inderdaad ’n appèl op ervarings van verwondering en selfs ontsetting by die belewenis van die misterie van die Christelike geloof en van redding – ’n ervaring wat Messiaen geglo het alle begrensinge van belydenis, tyd en kultuur transendeer (Messiaen, soos aangehaal in Gillock, 2010:xviii):

I am a Christian, and I think that in the present age of ecumenism – and furthermore, in every era – we should not attach too much importance to religious difference. Everyone – Orthodox, Catholic and Protestant Christians, Israelites, even Buddhists – is seeking God, finding God. My work is addressed to all who believe – and also to all others.

Shenton (2008:25) beskou dié benadering as “... an extraordinary acknowledgement of the omnipresent grandeur and relevance of God, combined with a desire to describe God in terms that might be understood by all”. Hierdie strewende het ten grondslag gelê van Messiaen se intense belangstelling in nie-Westerse musiekkontekste wat hy nooit as kultureel minderwaardig of selfs as “anders” wou sien nie (Fulcher, 2002:465), maar eerder as moontlikhede vir vernuwendende

simboliese uitdrukking. Eweneens moet die bykans apokaliptiese aspekte van sy werke, soos ook in "*Dieu Parmi Nous*" verklank, verstaan word binne die konteks van laat modernisme, waar die wêreldbeeld nie slegs as utopies voorgestel kan word nie, maar ook elemente van wanhoop kan bevat (Fulcher, 2002:466).

Binne die religieuse konteks van Messiaen se werk kan selfs die dramatiese openingstelling van "*Dieu Parmi Nous*" vanuit hierdie perspektief verstaan word - 'n afdaling wat terselfdertyd "glorieryk" én "skrikwekkend" is; 'n "neerdaling" wat Christus se koms na die wêreld vier, maar terselfdertyd, aan die hand van Messiaen se unieke werkwyse, die verskrikking van die kruisdood en van die laaste oordeel suggereer. Soos wat Plamann (2013:66) dit stel, sinspeel Messiaen in hierdie laaste deel van *La Nativité* nie slegs op die hout van die krip nie, maar inderdaad ook op die kruishout, sodat nie slegs 'n vreugdevolle uitstorting van religieuse ekstase ter sprake is nie, maar ook 'n onderliggende bewussyn van Christus se lyding, en van die Offer van die Lam.

BRONNELYS

Aprahamian, F. 1987. *Olivier Messiaen. Organ Works*. DKP (CD) 9005. Chandos Records.

Balmer, Y. 2010. Religious Literature in Messiaen's Personal Library. In Andrew Shenton (ed.). *Messiaen the Theologian*. Burlington: Ashgate, 15-28.

Bannister, P. 2010. Messiaen as Preacher and Evangelist in the Context of European Modernism. In Andrew Shenton (ed.). *Messiaen the Theologian*. Burlington: Ashgate, 29-40.

Benitez, V. 2008. Messiaen as Improvisor. *Dutch Journal of Music Theory* 13(2):129-144.

Bruhn, S. 2012. *Messiaen's Language of Mystical Love*. New York: Routledge.

Choi, H. 2017. The Theme of God: A Musical and Theological Discussion of Olivier Messiaen's *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus*. Unpublished DMA thesis, University of Kansas.

Dalferth, I.U. 2001. Representing God's Presence. *International Journal of Systematic Theology* 3:237-256.

Dingle, C. 2007. *The Life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ekenberg, A. 2008. *Messiaen, Complete Organ Works*. Hans-Ola Ericsson, BIS Records, BIS-CD-1770/72.

Fallon, R. 2007. The Record of Realism in Messiaen's Bird Style. In Christopher Dingle & Nigel Simeone (eds.). *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Burlington: Ashgate, 115-136.

-----2010. Dante as Guide To Messiaen's Gothic Spirituality. In *Messiaen the Theologian*. A. Shenton (ed.). Burlington: Ashgate.

Forte, A. 2007. Messiaen's Chords. In Christopher Dingle & Nigel Simeone (eds.).

Olivier Messiaen: Music, Art and Literature. Burlington: Ashgate, 91-114.

Gavoty, B. 1961. Who Are You, Olivier Messiaen? *Tempo* 58:33-36.

Fulcher, J.F. 2002. The Politics of Transcendence: Ideology in the Music of Messiaen in the 1930s. *The Musical Quarterly* 86(3):449-471.

Gillock, J. 2010. *Performing Messiaen's Organ Music: 66 Masterclasses*.
Bloomington: Indiana University Press.

Goldman, R.F. 1967. Review: Simon Preston's recording of *La Nativité du Seigneur*.
The Musical Quarterly 53(2):290-293.

Johnson, R.S. 2009. *Messiaen*. London: Omnibus Press.

Kars, J-R. 2007. The works of Olivier Messiaen and the Catholic liturgy. In
Christopher Dingle & Nigel Simeone (eds.). *Olivier Messiaen: Music, Art and
Literature*. Burlington: Ashgate, 323-334.

Matthew-Walker, R. Messiaen: *La Nativité du Seigneur*. *Organ* 97(386):59.

Messiaen, O. 1936. *La Nativité du Seigneur*, Volume I-IX, Paris: Leduc.

-----, 1956. *The Technique of My Musical Language*. J. Satterfield (transl.).
Paris: Aphonse Leduc.

-----, 1995. *Olivier Messiaen homme de foi: Regard sur son oeuvre d'orge*.
Paris: Trinité Media Communication.

-----, 1998. *Treatise on Rhythm, Color, and Ornithology*. M Baggech (transl.).
Unpublished DMA thesis, Norman, Oklahoma: University of Oklahoma.

Neidhöfer, C. 2013. Messiaen's Counterpoint. In Robert Fallon & Christopher Dingle
(eds.). *Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception*. London:
Routledge, 34-66.

Pitt, D. 2011. Incarnation and Eschaton in Olivier Messiaen's *Le Verbe*. *Logos* (1):16-
37.

Plamann, M.M. 2013. God among Us: A Theological Reading of Messiaen's *Dieu Parmi Nous*. *The American Organist* 47(2):62-66.

Rischin, R. 2006. *For the End of Time: The Story of the Messiaen Quartet*. Ithaca: Cornell University Press.

Samuel, C. 1994. *Conversations with Olivier Messiaen*. Portland: Amadeus Press.

Sauvage, C. 1910. *L'Âme en bourgeon*. Mercure de France.

Shenton, A. (ed.). 2010. *Messiaen the Theologian*. Burlington: Ashgate.

Shenton, A. 2008. *Olivier Messiaen's System of Signs. Notes towards Understanding his Music*. Boston: Ashgate.

Šimundza, M. 1989. Messiaen's Rhythmical Organization and Classical Indian Theory of Rhythm. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 19(10):53-73.