

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI

KATEDRA ZA KLAVIR



NEMANJA EGERIĆ

UTICAJ RELIGIJSKOG SADRŽAJA NA INTERPRETACIJU DELA
DVADESET POGLEDA NA DETE ISUSA OLIVIJE A MESIJANA: TUMAČENJE
PRIMENE HRIŠĆANSKIH SIMBOLA

Doktorski umetnički projekat

Mentor:

dr um. Maja Rajković,
redovni profesor

Komentor:

Miloš Zatkalik,
redovni profesor

Želim da izrazim duboku zahvalnost svom mentoru prof. dr Maji Rajković na najiskrenijoj podršci i bez čije srdačne naklonosti ovaj pijanistički poduhvat ne bi ostvario svoj puni potencijal.

Posebnu zahvalnost dugujem komentoru prof. Milošu Zatkaliku uz koga sam proteklih godina naučio puno dragocenih stvari o Mesijanu i uopšte novijoj muzici. Ovaj rad je ugledao svetlost dana uz profesorovo nesebično zalaganje i davanje.

Svakako, tu je i ogromno hvala mojoj dragoj i mojim najbližima koji su me neprestano podržavali tokom čitavog procesa na ovom projektu.

Sadržaj:

I UVOD.....	4
1.1. Muzika i vanmuzički sadržaj kod Mesijana.....	6
1.2. Opšte crte Mesijanovog muzičkog izraza.....	7
II ISTORIJAT I INTERPRETACIJA DELA <i>DVDESET POGLEDA NA DETE ISUSA</i>	11
2.1. Interpretacija.....	12
2.2. Strategija integralnog izvođenja.....	17
III ANALIZA KOMADA.....	19
3.1. Regard du Père.....	19
3.2. Regard de l'étoile.....	26
3.3. L'échange.....	32
3.4. Regard de la Vierge.....	38
3.5. Regard du Fils sur le Fils.....	46
3.6. Par Lui tout a été fait.....	52
3.7. Regad de la Croix.....	62
3.8. Regard des hauteurs.....	68
3.9. Regard du temps.....	74
3.10. Regard de l'Esprit de joie.....	80
3.11. Première communion de la Vierge.....	90
3.12. La parole toute-puissante.....	97
3.13. Noël.....	101
3.14. Regard des Anges.....	106
3.15. Le baiser de l'Enfant-Jésus.....	111
3.16. Regard des prophètes, des bergers et des mages.....	118
3.17. Regard du silence.....	123
3.18. Regard de l'Oction terrible.....	129
3.19. Je dors, mais non cœur veille.....	137
3.20. Regard de l'Église d'amour.....	141
IV ZAKLJUČAK.....	149
SPISAK LITERATURE.....	151

I UVOD

Od početka stvaranja duhovne muzike u zapadnoj hrišćanskoj tradiciji, kompozitori su osmišljavali sistem muzičkih simbola kako bi izrazili religiozne ideje. To je uključivalo upotrebu raznolikih kompozicionih rešenja kao što su konstrukcije tonskih sklopova, izbor posebnih intervala, oblikovanje tonskih linija u svrhu prikazivanja određenih slika i vizuelnih simbola, kao i prevođenje hrišćanskih termina u njihov numerološki, ritmički i metrički ekvivalent. Olivije Mesijan (Olivier Messiaen) (1908 – 1992), kao naslednik ove tradicije, izumitelj je visoko idiosinkratičnog muzičkog jezika. Gotovo celokupan Mesijanov opus karakteriše prisustvo vanmuzičkog sadržaja u kome dominiraju aspekti dogmi Rimske Katoličke crkve. Kako bi dočarao katoličke teološke doktrine, Mesijan je tokom svog stvaralačkog života izumeo čitav muzički sistem znakova u cilju simboličnog dočaravanja ovog specifičnog duhovnog sadržaja. Njegova klavirska muzika u tom pogledu nije nimalo izuzetak, a posebno mesto zauzima monumentalno delo religijske tematike, *Dvadeset pogleda na dete Isusa* (Vingt regards sur l'Enfant-Jésus) (1944).

U ciklusu *Dvadeset pogleda* Mesijan se služi različitim vrstama vanmuzičkih predložaka. Pored literarnih pojašnjenja za svaki od komada u predgovoru partiture, kompozitor u najvećem broju slučajeva koristi vlastite naslove kao i citirane stihove religiozne sadržine. Iako svaki od dvadeset komada poseduje svoj vanmuzički sadržaj, postoji veliki broj slučajeva u notnom zapisu koje interpretator mora sam da protumači. Česta je pojava da su određene teme/motivi u okviru ciklusa citirani u fragmentima bez kompozitorovog literarnog upućivanja na njihov originalni model. Nameće se zaključak da adekvatan način razotkrivanja skrivenih simbola jeste u detaljnoj analizi kompletnog ciklusa, korišćenjem više različitih analitičkih metoda. Problem može da nastane prilikom dešifrovanja značenja notnog teksta, budući da su za razumevanje i potom adekvatno interpretiranje potrebne neophodne informacije – prvenstveno o Mesijanovom shvatanju određenih fenomena, a zatim i o poimanju autorovog muzičkog diskursa kojim je date fenomene simbolično prikazivao.

Stoga, predmet ovog rada je interpretativna analiza programnosti dela *Dvadeset pogleda na dete Isusa*. Ovaj pristup se zasniva na eksplikaciji vanmuzičke sadržine u cilju primene saznanja, do kojih će se ovim radom doći, u izvođačkoj praksi. Glavni fokus, prilikom tumačenja muzičkog izraza ovog dela, biće na religijskim simbolima, metaforičkim prikazima i simbolično oformljenim temama i motivima. U tom smislu, otvarao bi se put ka ostvarivanju što verodostojnije

interpretacije koja bi se zasnivala na razumevanju vanmuzičkog predloška i njegove analogne akustičke realizacije – što ujedno predstavlja i cilj ovog rada.

Moja zamisao je da ovim projektom pokušam da približim poetiku Olivijea Mesijana, prvenstveno pijanistima, a zatim i uopšte muzičarima klasične muzike. Ideje i zaključci koji će biti prezentovani u ovom radu nastoje da usmeravaju izvođače ka interpretaciji u kojoj svaki komad ovog ciklusa može delovati jasno i izražajno. Osim tumačenja kompozitorovih intencija, koja su neophodna za stilsko i verodostojno izvođenje, u diskusiji će biti objašnjena praktična interpretativna primena određenog vanmuzičkog sadržaja. Drugim rečima, cilj rada je da što detaljnije prikaže sistem znakova kojima se Mesijan koristio u datom kontekstu, kako bi se njihovim pojašnjavanjem produbilo razumevanje sa interpretativnog i perceptivnog aspekta. Pijanistima koji se budu odlučivali za izvođenje samo pojedinih ili grupe komada, ovaj rad im u tom smislu može praktično koristiti jer će svaki stav iz ciklusa imati svoje nezavisno poglavlje u radu. Ipak, čitalac će tokom rada uvideti da se pojedinačna poglavlja međusobno upućuju u kontekstu opšte koncepcije ciklusa, budući da se smisao određenih lokalnih postupaka može razumeti tek pri sagledavanju celine.

Hrišćanski simboli kojima se Mesijan koristio čvrsto su povezani sa karakteristikama Mesijanovog muzičkog jezika. Stoga za potpunije razumevanje Mesijanove muzike važno je upoznati se i sa njegovim verskim shvatanjima. Smatram da kvalitet razumevanja Mesijanove muzike od strane interpretatora/recipienta zavisi i od toga u kojoj meri su Mesijanovi muzički znakovi prepoznati u vidu simboličnih poruka. Ukoliko postoji nerazumevanje, problematika je dvostruka: ili će recipient pogrešno da razume znakove, budući da se koristi drukčijim sistemom od Mesijanovog, ili recipient neće percipirati date znakove u vidu ekspresivnog značenja, odnosno njihovog semantičkog sadržaja.

Prema drugoj bitnoj pretpostavci, poznavanje karakteristika vanmuzičkog sadržaja može imati direktne posledice na rešenja koja će se primeniti prilikom izvođenja ciklusa o kome je reč. Mišljenja sam da ukoliko je delo programskog karaktera, izvođač bi trebalo posvetiti ozbiljnu pažnju programskom sadržaju tog dela, analogno glumcu u pozorištu koji mora „živeti“ svoju ulogu. U tom pogledu, pijanisti će uz pomoć ovog rada moći da lociraju Mesijanove verske simbole u samoj partituri kompozicije i što je važnije, biće im ponuđeno njihovo tumačenje, a zatim i mogući način interpretativne realizacije. Upravo razumevanje načina primene ovih simbola

u Mesijanovim kompozicionim postupcima, može duboko uticati na izvođačka rešenja koja bi se javila na svim nivoima, počev od mikroelemenata do koncepcije celog ciklusa.

1.1. Muzika i vanmuzički sadržaj kod Mesijana

Za Mesijana, muzika je bila sredstvo za izražavanje njegove vere. Ipak, Mesijan priznaje da religiozne istine nije moguće objektivno iskazati umetničkim medijima, ali da je muzika ta koja se najviše može približiti datom prikazivanju.¹ S tim u vezi, Mesijan je tokom svog stvaralačkog života izumeo čitav muzički sistem znakova koji bi postajali označitelji za određene pojmove i koncepte, ne samo u cilju simboličnog dočaravanja objektivnih katoličkih teoloških doktrina, već i za izražavanje neizrecivog.² U predgovornom tekstu partiture, Mesijan tvrdi da je u *Dvadeset pogleda* više nego u bilo kojem prethodnom delu težio da izgradi muzički sistem kojim će moći da prikaže „jezik mistične ljubavi“. Ipak, priroda Mesijanovog simbolizma „nije mistička već teološka“, kako je on to sam izrekao.³ U tom smislu, strukturalnom analizom Mesijanovih kompozicionih postupaka otkrivaju se muzički procesi kojima je Mesijan izražavao određene teološke ideje. Može se reći da dati ciklus poseduje značajni obim tekstualne sadržine koji ga na izvestan način čini i programsko-konceptualnim delom. To se ogleda u interkonekciji stavova na nivou zajedničkih muzičkih simbola koji stoje u vidu dekodera za identifikovanje određenog vanmuzičkog sadržaja. Delo *Dvadeset pogleda* sadrži izobilje muzičkih znakova koji se mogu prepoznati u obliku različitih tipova simbola. Sistem tih simbola uključuje opšte poznate kompozicione postupke i elemente Mesijanovog stila kao što su: modusi ograničenih transpozicija, ptičiji napevi, kompleksni ritmički obrasci, upotreba numeričkog simbolizma, crkveno pojanje i prenošenje boja u zvuk, odnosno vizuelnog u akustički dojam (vrsta sinestezije). Robert Šerlov Džonson tvrdi da određene kompozicione tehnike za Mesijana nemaju simbolično značenje same po sebi, već jedino u okviru određenog muzičkog diskursa. Dati autor u pomenutom kontekstu izuzima Mesijanovu transkribovanu upotrebu crkvenih i ptičijih napeva, misleći da su dati muzički entiteti inherentno povezani sa određenim ekspresivnim idejama.⁴ Mesijan se pored pomenutih

¹ Olivier Messiaen, *Olivier Messiaen: Music and Color Conversations with Claude Samuel* (English translation by E. Thomas Glasow), Oregon, Amadeus Press 1986, 26-27.

² Andrew Shenton, *Oliver Messiaen's System of Signs: Notes Towards Understanding His Music* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2008), 1.

³ Claude Rostand, *Olivier Messiaen* (Paris: Ventadour, 1957), 23.

⁴ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen* (London: Omnibus Press 2008), 4.

kompozicionih tehnika koristio naslovima, epigrafima i detaljnim programskim opisima kao osnovnim sredstvima kojima je davao značenje svojoj muzici. U tom smislu, kombinovanje različitih muzičkih tehnika i često apstraktno-nadrealnih tekstova može uticati da se Mesijanovo stvaralaštvo sagledava pod velom romantične poetike.⁵ Stoga, početni korak u ovom radu predstavljaće identifikaciju muzičkih znakova i simbola u okviru ciklusa *Dvadeset pogleda*, argumentovanim nalaženjem njihovih analogizama u doktrinama katoličke religije, a zatim i razmatranje načina za njihovu interpretativnu primenu.

1.2. Opšte crte Mesijanovog muzičkog izraza

Iako je vrlo dobro poznao tradiciju zapadnih klasičnih stilova, pa i navodio neke od kompozitora koji su na njega ostavili trajni uticaj (Mocart, Šopen, Musorski, Berlioz, Vagner), Mesijan je svoj stil kalemio na stablo anti-simfonijske ideologije Debisija (Claude Debussy). U tom smislu, Mesijan je tradicionalne muzičke forme pre sagledavao kroz funkcionalni odnos delova forme, nego u vidu organskog delovanja muzičkog sadržaja.⁶ Stoga je Bulez (Pierre Boulez) jedno vreme kritički bio nastrojen prema Mesijanovoj muzičkoj formi, odnosno njenom mozaičnom izgledu, rekavši da „Mesijan ne komponuje, već juktaponira”.⁷ Kolažni način oblikovanja forme, Mesijan je delom preuzeo od Stravinskog (Игорь Фёдорович Стравинский), koga je smatrao za prvog kompozitora koji je povratio važnost integracije ritma među muzičkim parametrima.⁸ S tog aspekta, Mesijan je postao prvi kompozitor koji je sistematski tretirao pojam ritma u svojoj muzici (otuda mu i atribut *Messiaen the rhythmician* koji se često nalazi u anglosaksonskoj literaturi). Pri otkriću antičkih ritmova indijske i grčke kulture, Mesijan je u svojim delima uzdigao ritmički aspekt do te mere da je ponekad započinjao pisanje svojih kompozicija definišući prvo ritmičke obrasce i ritmičku strukturu dela, pa bi potom dodavao ostale „tonske” elemente.⁹ Drugim rečima, Mesijan je ritam shvatao kao samostalni entitet koji nužno ne zavisi od tonskih visina. Izjednačavanjem ritma sa ostalim muzičkim parametrima, dovelo je Mesijana do stvaranja novog

⁵ Anthony Pople, *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*. (Cambridge: Cambridge University Press 2007), 11.

⁶ Johnson, *Messiaen*, op. cit., 13.

⁷ “Messiaen doesn’t compose, he juxtaposes”, Pierre Boulez, *Stocktakings from an Apprenticeship*, transl. Stephen Walsh, (Oxford: 1991), 49.

⁸ Messiaen, *Music and Color*, op. cit., 193.

⁹ Peter Hill (Edited by), *The Messiaen Companion* (London: Faber and Faber, 1994), 285.

muzičkog izraza koji će ubrzo postati principijalni kompozicioni metod posleratnih kompozitora.¹⁰ Osobenost Mesijanovih ritmova ogleda se u njihovom ametričnom karakteru, dok je pojam metričkog otkucaja (u okviru takta) zamenjen najkraćom notnom vrednošću kojom je jedan ritmički obrazac određen (slično indijskom pojmu *mantra* – u vidu najmanje zajedničke vrednosti). Važnost sistematizacije ritma Mesijan je često naglašavao, dok se iz njegovog predavanja koje je održao na Briselskoj konferenciji 1958, zaključuje da ritam za njega pre proizilazi od ekstenzije trajanja u vremenu nego deljenjem vremena.¹¹ Pijanista će u tom pogledu uglavnom morati da zaboravi princip klasičnog metričkog sistema pri savladavanju ritmičke strukture stavova ciklusa *Dvadeset pogleda*. Kao što je rečeno, osnovna jedinica brojanja često će biti kraća notna vrednost, dok će metričko razlikovanje teze i arze biti često dovedeno u pitanje učestalim metričkim promenama, kao i pri smeni različitih vrsti dinamičkih i ritmičkih akcenata. Moglo bi se takođe reći da je pojam taktova (taktnih crta) za Mesijana često služio u svrhu omeđavanja ritmičkih motiva na mikro planu šireg pojma muzičke fraze. Slušalac Mesijanovog ciklusa takođe će lako uočiti učestalu pojavu izoritmičnosti – princip koji je Mesijan usvojio iz zapadne srednjovekovne muzike i indijskih *tala*. Mesijanova dela su zbog toga često bivala okarakterizovana kao meditativna, kontemplativna u izrazu – što u neku ruku i mogu biti.

Što se tiče harmonsko-melodijskog elementa u okviru muzičkog jezika *Dvadeset pogleda*, tu takođe postoji odstupanje od tradicionalne funkcionalnosti muzičkog sistema. Za Mesijana, harmonija je više dekorativno nego funkcionalno muzičko sredstvo.¹² Tonalitet je apsorbovan širim pojmom modalnosti i stoga se Mesijanova muzika uglavnom doživljava kao harmonska statičnost – gde jedan muzički entitet može istovremeno nagingati i tenziji i relaksaciji. To rezultira harmonijom gde vođenje glasova nema stvarnu funkciju, već je horizontalno kretanje radije zamenjeno vertikalnim. Doduše, Mesijan ponekad stvara izluziju postojanja harmonskih funkcija putem različitih transpozicija svojih modusa ograničenih transpozicija (*Modes à transposition limitée, Modes of limited transposition*) i tim je postupkom smena osnovnih funkcionalnih odnosa uglavnom evidentno ispoljena.¹³ U tom pogledu, tradicionalno naviknutom uhu Mesijanov

¹⁰ Pravac je kasnije dobio naziv *integralni serijalizam*. Dati kompozicioni metod se kod Mesijana prvi put javlja u delu *Mode de valeurs et d'intensités* koje je obeležilo njegov eksperimentalni period (1949-1952)

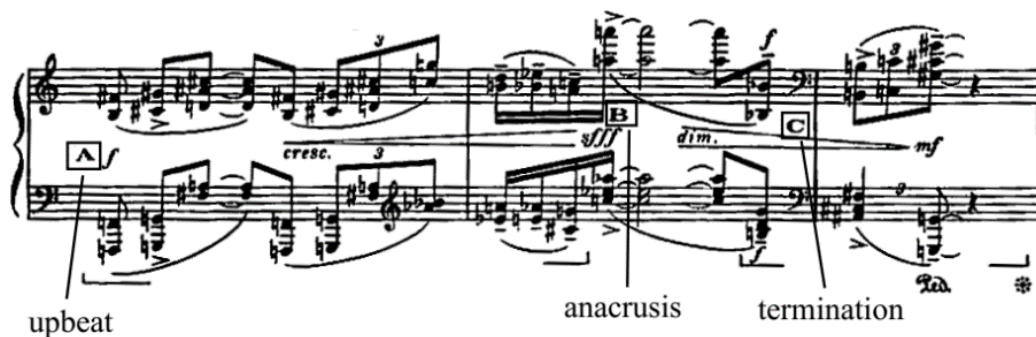
¹¹ Olivier Messiaen, *Conférence de Bruxelles, prononcée à l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1958* (Paris: Alphonse Leduc, 1960).

¹² Johnson, *Messiaen*, op. cit., 13.

¹³ U tom kontekstu uporedi **I, X, XV, XIX** i **XX** komad ciklusa.

harmonski sistem se može isprečiti kao akutni problem koji može otežati razumevanje formalne građe njegove muzike. Slušalac će često tokom jednog Mesijanovog komada čuti jukstaponirano (kao i superponirano) ispoljavanje disonantnih i konsonantnih sazvučja u svojim ekstremnim formacijama (kao na primer u **II**, **XI**, **XV** ili **XX** stavu), što nije i neminovno signal za ispoljavanje tradicionalnog odnosa dualiteta. Odnos tenzije i relaksacije (u vidu disonance i konsonance) u Mesijanovom izrazu je zamenjen muzičkim parametrima drukčije prirode od čisto tonske¹⁴ – dinamičkim akcentima, ritmom, kao i određenim melodijskim konturama. U tom smislu, Mesijan u svom traktatu daje muzički model koji zamenjuje tradicionalni odnos napetosti i razrešenja u vidu sledećeg kadencijalnog obrasca: nenaglašeni deo (ili arza) – naglasak (ili teza) – završetak (rasplet, opuštanje tenzije) (primer 1).¹⁵

primer 1 (Messiaen: *The Technique of My Musical Language*, primer 308)



U pogledu melodijskog izraza, Mesijan se često koristio motivskim derivatima koji su proistekli iz melodijskih kontura drugih kompozitora, modusa ograničenih transpozicija, neumskih napeva, indijskih *jata* i ptičijih napeva. Može se reći da u okviru ciklusa postoje dve grube podele različitog melodijskog ispoljavanja: stilizovani neumski napevi (nekada u monodijskoj, a nekada u harmonizovanoj fakturi) i modalne linije (uglavnom harmonizovane) izvedene iz Mesijanovih modusa. Mesijan je intervalsku strukturu neumske notacije transformisao prilagođavanjem u svoj modalni sistem, istovremeno zadržavajući njene melodijsko-ritmičke konture. U okviru

¹⁴ “Consonances and dissonances exist side by side, in a state of mutual frustration, and the traditional tension-relaxation pattern is subverted” (Audrey Ekdahl Davidson, *Olivier Messiaen and the Tristan Myth* (Westport, Praeger, 2001), 84.

¹⁵ *upbeat – accent – termination*; Olivier Messiaen, *The Technique of My Musical Language* (English transl. John Satterfield), (Paris: Alphonse Leduc 1944), 54.

melodijskog ispoljavanja, moguće je uočiti i transkribovane ptičije napeve, mada, Mesijan ih je u periodu oko stvaranja ciklusa *Dvadeset pogleda* uglavnom koristio na dekorativan način. Jedino se u **VIII** stavu ciklusa ptičija pesma može donekle percipirati u vidu kontrapunktskog delovanja melodijskih fragmenata, budući da je to jedini motivski sadržaj. U kontekstu glavnih lajt-motiva ciklusa, može se reći da je samo jedna *tema* čisto harmonska (*tema akorada*) i jedna čisto melodijska (*tema krsta*), dok se ostale dve (*tema Boga* i *tema ljubavi*) mogu čuti u melodijsko-harmonskoj simultanosti.¹⁶ Iako je Mesijan svakako koristio svoje moduse za oblikovanje različitih melodijskih fraza, po njegovom tvrđenju svrha modusa pre služi definisanju određene „boje“ (termin koji Mesijan često upotrebljava kao sinonim za harmoniju¹⁷), odnosno zvučne atmosfere, nego za oblikovanje melodijskih kontura.¹⁸

S tim u vezi, trebalo bi ukratko pomenuti i pojam boje radi šireg razumevanja Mesijanovog muzičkog diskursa. Naime, Mesijan je u svojoj mentalnoj introspektivi mogao da vidi kompleks boja pri reprodukciji određenih harmonskih modela, što se smatra jednom vrstom sinestezije. Najčešće je opisivao zvučnu atmosferu svojih modusa analognim poređenjem sa određenim skupom vizualnih boja.¹⁹ Tokom ciklusa *Dvadeset pogleda*, izvođač će često nailaziti direktno ili indirektno na odseke gde je „tonsko bojenje“ jedno od glavnih konstituenata muzičkog toka.²⁰ Ipak, u ovom radu dati aspekt neće biti šire razrađivan, budući da relacija zvuk-boja u Mesijanovoj muzici zahteva posebnu vrstu istraživačkog pristupa.

¹⁶ Razume se, *tema Boga* se može percipirati i kao čisto harmonska sukcesija, mada pri svakom njenom javljanju moguće je izdvojiti i melodiju u gornjem glasu, dok se *tema ljubavi* s vremena na vreme može čuti u formi obe fature.

¹⁷ Messiaen, *Music and Colour*, op. cit., 62-63.

¹⁸ Ibid., 49.

¹⁹ Na primer prva transpozicija drugog modusa (*mode 2¹*) za Mesijana ima sledeću paletu boja: „plavo-ljubičasta, isklesano kamenje sa sivim kockicama, kobalt plava, duboka prusko plava sa istaknutom malom količinom ljubičasto-purpurne, zlatne, crvene, boje rubina i tačkica crne, bele i boje sleza.“ Ostale dve transpozicije istog modusa proizvode potpuno drugu kombinaciju boja; Messiaen, *Music and Colour*, op. cit., 64.

²⁰ Takvi slučajevi su uglavnom transparentni među dužim modalnim odsecima, dok je i na mikro-planu to moguće uočiti najčešće među akordskim formacijama. U tom kontekstu *tema akorada* po Mesijanovim rečima ima sledeću konstituciju boja: „čelično plavo-siva, ukrštena sa crvenom i svetlo narandžastom, slezno ljubičasta sa mrljama kožno braon, okružena ljubičasto-purpurnom.“ Olivier Messiaen, *Traite de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie Tome II* (Paris: Alphonse Leduc, 1995), 438.

II ISTORIJAT I INTERPRETACIJA DELA *DVADESET POGLEDA NA DETE ISUSA*

Ideja za stvaranje ciklusa *Dvadeset pogleda na dete Isusa* rodila se iz Mesijanovog poznanstva sa francuskim piscem i žurnalistom Morisom Toeskom (Maurice Toesca, 1904-1998). Toeska je saradivao sa tadašnjim direktorom francuskog radija Anri Baroom (Henry Barraud) koji je od obojice umetnika poručio jedinstveni projekat koji bi se kroz muziku i govorni tekst emitovao na radiju. Prvobitna ideja bila je da Mesijan sa svoje strane napiše dvanaest komada koji bi zvučno elaborirali Toeskov tekst na temu Isusovog rođenja. Dati projekat je nosio ime *la Nativité*, dok je radni naziv Mesijanovih muzičkih skica bio *Les Douze Regards*. Ipak, ostalo je nejasno da li je i u kojoj meri Mesijan bio inspirisan Toeskovim tekstovima, budući da je dobio tek nekoliko njegovih skica kada je već završio jedanaest komada.²¹ Toeska je čak zamislio da napravi multimedijalnu ediciju *Dvadeset pogleda* koja bi pored teksta i muzike sadržala i ilustracije od Ruoa i Pikasa.²² Ideja za ostvarenje projekata je nedugo potom misteriozno napuštena, da bi razni Mesijanovi biografi ostavili par socijalno-političkih spekulacija o tom uzroku.²³ Ipak, na samoj premijeri dela,²⁴ Mesijan je pred svaki stav čitao svoje programske komentare što je na neki način bila kompenzacija za zamišljeni projekat koji je treba da se plasira preko radija.

Pored prvobitne zamisli, iz predgovornog teksta i kasnijih kompozitorovih komentara, uočavamo da je Mesijan bio inspirisan brojnim tekstualnim, vizualnim, muzičkim i religioznim sadržajima. Pre svega Mesijan pominje imena religioznih pisaca: Dom Kolumbu Marmiona, sv. Tomu Kempijskog, sv. Jovana od Krsta, sv. (Malu) Tereziju, sv. Franju Asiškog, kao i biblijske i liturgijske pisce uopšte. Takođe su prisutna i par imena likovnih umetnika (Mikelandelo, de Kiriko), kao i pominjanje religioznih prikaza anonimnih autora.

Može se reći da je Mesijan zapravo najviše bio inspirisan Dom Kolumbovim teološkim delom „Hristos u svojim tajnama“ (*Le Christ dans ses mystères*) i na to ukazuje njegova prepiska sa Toeskom u kojoj je citiran veći odeljak pomenutog spisa. U datom citatu se može sažeto

²¹ Christopher Dingle and Christopher Philip, *Olivier Messiaen: music, art and literature* (Aldershot: Ashgate 2007), 15.

²² Hill and Simeone, *Messiaen*, op. cit., 141.

²³ Ibid., 141; Dingle and Philip, *Music art and literature*, op. cit., 20-21; Christopher Dingle, *The life of Messiaen*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) 85-86.

²⁴ Premijeru je izvela Yvonne Loriod u koncertnoj sali *Salle Gaveau* u Parizu, 26. marta 1945.; Hill and Simeone, *Messiaen*, op. cit., 144.

sagledati sadržina raznih aspekata koje je Mesijan potom obrađivao muzičkim jezikom.²⁵ Upravo iz sadržine datog spisa, Mesijan pozajmljuje termin *Regard* (pogled, sozercanje, kontemplacija) i ostale Dom Kolumbove teološke termine i formulacije kako bi naslovio svoje komade. S tim u vezi, dublje razrađivanje muzičko-tekstualnog odnosa biće izneseno pri analiziranju pojedinih komada.

2.1. Interpretacija

Iz perspektive *Prelida (Préludes)*, Mesijanovog prvog ciklusa za klavir, ciklus *Dvadeset pogleda na dete Isusa* predstavlja veliki i vrlo inovacioni korak u Mesijanovom razvoju pijanističkog stila. Evidentno je da je sa pijanističke strane Mesijan bio inspirisan impresivnom virtuožnošću Ivon Lorio (Yvonne Loriod), kojoj je ubrzo dodelio status najboljeg interpretatora svoje muzike.²⁶ Po svom obimu, dati ciklus je u dobu nastajanja postao najduži integralni ciklus pijanističkog repertoara (ukoliko ne uzmemo u obzir Satijevo repetitivno delo *Vexations*). U novijim kategorizacijama klasičnih muzičkih stilova i pravaca, ciklus *Dvadeset pogleda* se uglavnom svrstava među grane ranijih modernističko-avangardnih pravaca, odnosno poetike pre II svetskog rata, iako se hronološki nalazi na samoj granici. Šire gledano, Mesijanova muzika se smatra mostom između moderne i postmoderne, dok je delo *Dvadeset pogleda* po savremenim klasifikacijama svrstano u klasični pijanistički repertoar.²⁷ Moglo bi se smatrati da je Mesijan datim ciklusom velikim delom doprineo razvitku francuskog pijanističkog stila proisteklog iz impresionističkog načina razmišljanja Debisija i Ravela, iako Mesijan sebe nije smatrao nastavljajem francuske impresionističke tradicije.²⁸

Sa stanovišta interpretativne prakse ciklusa o kojem je ovde reč, moguće je izvući uopštene zaključke iz dokumentovanih spisa samog Mesijana i njegovih bliskih saradnika, kao i poređenjem referentnih izvođenja od kojih su neka nadgledana i od samog kompozitora. S tim u vezi, izvođač bi mogao istančati svoj ukus analiziranjem snimaka referentnih izvođenja Mesijanove klavirske muzike, među kojima bi trebalo istaći sledeće pijaniste koji su neposredno imali prilike da rade na

²⁵ Ceo citat i deo prepiske je dat u: Christopher Dingle and Robert Fallon (edited by) *Messiaen Perspectives 1: Sources and Influences* (Aldershot: Ashgate 2013), 87-94.

²⁶ Messiaen, *Music and colour*, op. cit., 202.

²⁷ Marilyn Nonken, *The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin and Debussy to the Digital Age* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 59.

²⁸ Hill, *The Messiaen Companion*, op. cit., 72.

ciklusu *Dvadeset pogleda* sa kompozitorom: Yvonne Loriod, Roger Muraro, Peter Hill, Michel Béroff, Pierre Laurent-Aimard, Peter Serkin... Iako je zahtevao da se notni tekst njegove muzike izvodi verno (najviše se to tiče ritma), kod više izvođača je evidentirano da je Mesijan dopuštao izvesnu slobodu u kreiranju individualnog doživljaja i originalnih interpretativnih rešenja. Kada su Mesijana pitali šta misli o kritici u kojoj je Džon Kejdž (John Cage) Mesijanovu muziku okarakterisao kao suviše ritmički rigidnu, bez fleksibilnosti vremenskog zakrivljenja (*bending of time*) i sa nedostatkom fluidnog prelaza između formalnih odseka – što po Kejdžovom mišljenju dovodi do oduzimanja interpretacijske slobode, Mesijan je odgovorio:

„.....pre svega sam optužen [...] da je moja muzika vrsta ispisanog rubata. To je neistina i laž! To nije rubato, to su vrlo egzaktni ritmovi i kao takvi moraju se izvoditi vrlo precizno. Ali onda kada se tačno izvedu, izvođač ni u kom smislu nije sprečen da napravi (svoju) ‘interpretaciju’ koja obuhvata slobodu, ljubav, strast, emocije i tome slično. Nikom ne treba biti dopušteno da stvara muziku kao da je od drveta. Muzički tekst se mora verno reprodukovati, ali ga ne treba interpretirati poput kamena.“²⁹

Jedan od glavnih izvođača Mesijanove orguljske muzike, Almut Resler (Almut Rössler 1932-2015), osvrće se na tu temu rekavši da u izvođenju određenih Mesijanovih ametričkih figura mogu postojati blaga agogička pomeranja u zavisnosti od više muzičkih faktora. Uglavnom se, po njenom mišljenju, to odnosi na sekcije sporijih tempa, gde mogu postojati blaga odstupanja u relaciji fizičkog i psihološkog percipiranja vremena. Takođe, pomenuta autorka smatra da je upotreba agogičkih akcenata potrebna u određenim slučajevima pri ispoljavanju karakterističnih harmonskih ili kakvih motivskih promena (muzičkih znakova) koje utiču na ukupni muzički izraz.³⁰ Može se u tom smislu reći da Mesijanovo tretiranje ritma ima za cilj da pobudi određeni emocionalni doživljaj kako kod izvođača tako i kod slušaoca. U opštoj praksi interpretiranja učestalih metričkih i ritmičkih promena u delu *Dvadeset pogleda*, kod referentnih izvođenja treba primetiti da su takve vrste jukstaponiranih sekcija interpretirane bez međuzavisnih agogičkih fluktuiranja pri datoj ritmičko-metričkoj smeni. Drugim rečima, narednu celinu koja se po svom tempu (ponekad i fakturi) razlikuje od prethodne, treba izvesti bez agogičkog akomodiranja prethodnog ili nastupajućeg tempa, ukoliko nije drukčije naznačeno.

²⁹ Autorov prevod; Almut Rössler, *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen: with the original texts by the composer* (Duisburg: Gilles & Francke, 1986), 133.

³⁰ *Ibid.*, op. cit., 171.

Što se tiče metronomskih oznaka ispisanih u partituri, retko koji izvođač će moći da se karakterno poistoveti sa svim traženim Mesijanovim tempima. U razgovoru sa Hilom, Ivon Lorio je navela pomalo kontradiktornu izjavu gde tvrdi da je Mesijan ispisivao svoje metronomske oznake tek nakon što je delo izvedeno. Kao primer, Lorio navodi da je tempo prvog stava ciklusa suviše spor i da iz tih razloga planira da izda novo izdanje *Dvadeset pogleda* sa revidiranim metronomskim oznakama „koje je Mesijan prvobitno zamislio“.³¹ Iako sudeći po analizi njenih izvođenja to i ima smisla, ipak izvođenja pijanista koji su direktno radili sa Mesijanom to demantuju. S tim u vezi, Kolin Denis Nobl (Colin Dennis Noble) ima zanimljivu teoriju gde deli Mesijanove referentne izvođače na dve grupe: pijanisti koji su studirali kod Ivon Lorio i pijanisti koji su na ciklusu radili isključivo sa Mesijanom. U prvu grupu spadaju Michel Béroff i Pierre-Laurent Aimard (dodao bih i Roger Muraro), dok drugu čine Peter Hill i Peter Serkin.³² Naravno, pretpostavlja se da su Ivonini studenti saradivali takođe i sa Mesijanom, mada kriterijum je ovde napravljen po dokumentovanim činjenicama. U tom pogledu, na snimcima Hila i Serkina se može čuti vrlo verno poštovanje metronomskih oznaka, naročito kada su u pitanju sporija tempa, dok studenti Ivon Lorio lagana tempa vrlo često izvode znatno brže od upisanih metronomskih oznaka. Pri poređenju snimaka obe „škole“ interpretatora, razlika u minutaži istog komada može varirati čak i do pet minuta.³³ Tokom istog razgovora, Lorio napominje da konačni odabir tempa zavisi od individualnog izvođačevog temperamenta. Slično navode Serkin, Miraro i Hil iz čijih se konstatacija zaključuje da je Mesijan dopuštao, ako ne i podržavao, originalna interpretatorova tumačenja njegove muzike.³⁴ S tim u vezi, Hil navodi da su Mesijanove metronomske oznake često date u vidu simboličkih znakova koje pored okvirnog definisanja tempa imaju ponekad ulogu i prenosnog značenja.³⁵

Metod interpretativnog dočaravanja ili evociranja vanmuzičkog sadržaja biće detaljnije razrađivan tokom same analize pojedinačnih komada, premda u tom kontekstu treba pomenuti par

³¹ Hill, *The Messiaen Companion*, op. cit., 288.

³² Colin Dennis Noble, *An Exploration of Performance Practice Issues for the Piano in Olivier Messiaen's Quatuor pour le fin du Temps (1941), Visions de l'Amen (1943) and Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus (1944)*, (Griffith University, PhD thesis, 2017), 177-188.

³³ Uporedi Hilovo i Berofovo izvođenje prvog i poslednjeg komada. Slična proporcija se nalazi i u poređenju minutaže prvog komada u izvođenjima Miraroa i Serkina.

³⁴ Noble, *Performance Practice Issues*, op. cit., 285-286, 339-340.; Roger Muraro, *Messiaen: Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus [DVD]* (ACCORD, 2005).

³⁵ Tako na primer metronomska oznaka u vrednosti jedne sekunde, po Hilovim rečima može biti shvaćena kao simbol za pojam vremena. Slično je i sa svim sporijim tempima gde bi izvođač trebalo da proizvede određenu vrstu 'statičnog kontinuuma'.

uopštenih stvari na koje bi pijanista trebalo obratiti pažnju. Naime, religiozni simboli su u delu *Dvadeset pogleda* ispoljeni na dva načina:

1. U vidu različitih vrsta kraćih motiva (lajt-motivi, karakteristični tonovi i motivi pojedinačnih komada, motivi crkvenih i ptičijih napeva, tonsko evociranje instrumenata);
2. Ispoljavanje muzičko-simboličkog sadržaja na makro planu muzičke forme (različiti ritmički obrasci, tempo, dugoročni ili lokalni kompozicioni procesi, oblik određene fature, posebni muzički oblici ili formalne celine, tonski jezik).

Iz prizme prvog aspekta, pijanista će uglavnom morati da prilagodi artikulaciju i svoj pijanistički tuše radi isticanja označenih simbola. Ukoliko su u pitanju evociranja „materijalnih stvarnosti” (zvukovi instrumenata ili ptičijih pesama), izvođač bi se trebalo služiti i agogičkim tehnikama kako bi muzičkom imitacijom upućivao na prototip datih fenomena. S tim u vezi, evociranje zvukova različitih instrumentata (obično zvona, duvačkih i perkusionističkih instrumentata) podrazumeva upotrebu novije pijanističke tehnike koja je razvijena zahvaljujući delima Debisija i Bartoka. Najviše se to odnosi na vrstu perkusivnog dodira pod pedalom. U tom smislu, pijanista će često nailaziti na mesta gde dugi ili tenuto tonovi (kojima je nešto evocirano) mogu biti izvedeni kratkim i odsečnim dodirom, dok će njihovo trajanje biti prolongirano desnim pedalom. Time će biti omogućeno bogatije rezoniranje klavirskog zvuka, čime se približujemo evociranju idiofonih vrsta udaraljki. Kad je reč o interpretiranju transkribovanih ptičijih napeva, iz snimaka referentnih pijanista Mesijanove muzike moguće je zaključiti da izvođenja uglavnom idu u smeru izražajnog oblikovanja artikulacije i mikro-dinamike. Dinamička i ritmička izražajnost pak među kvalitetnim izvođenjima može biti na širem planu vrlo raznolika, što je pokazatelj da pijanista može imati slobodu u kreiranju sopstvenog izraza.³⁶ U tom pogledu, osmišljavanje muzičke gestikulacije u sklopu ptičijih napeva treba ići u smeru što približnijeg podražavanja opšteg načina realnog ptičijeg pevanja, kako bi slušalac lako mogao prepoznati o kojem je simboličkom znaku reč.³⁷

³⁶ Kao ekstremni primer može nam poslužiti Ogdonovo izvođenje komada *Regard du Fils sur le Fils*, gde bi ptičiju sekciju neupućeni slušalac zaista mogao čuti kao takvu. John Ogdon: *Messiaen: Vingt Regards sur l'enfant Jésus* [CD] (Decca, 2011).

³⁷ Čisto radi upoznavanja generalnog karaktera ptičijeg peva, nije na odmet poslušati audio snimke realnih ptičijih napeva koje su tokom ciklusa obrađivane, iako Mesijan u ratnom periodu još uvek nije precizno taksonomirao njihove napeve.

Što se tiče isticanja glavnih lajt-motiva, pijanista može svojom interpretacijom jasno definisati njihov karakter. Na primer, *tema Boga* i *tema ljubavi* mogle bi da se izraze na srdačniji i *topliji* način, ekspresivno osmišljenom dinamičkom organizacijom i odgovarajućim dodirima instrumenta. Dok *tema zvezde i krsta* može da se interpretira uzdržanije u mikro-izrazu uz ravnomerni puls i bez učestalih dinamičkih osciliranja. Za razliku od pomenutih, *tema akorada* se javlja u toliko različitih motivskih tipova i raznovrsnih karaktera, da se može reprodukovati na mnoštvo načina. Slično se odnosi i na ostale motive koji sačinjavaju motivsku mrežu ciklusa. Budući da se u finalnom stavu ciklusa znatan broj prethodno izloženih motiva sa promišljenom intencijom kompozitora rekapitulira (isti je slučaj i sa komadima koji su programski povezani istim motivima), potrebno je koncepciju interpretacije strateški osmisliti. Mišljenja sam da izvođač to može postići tako što će ponovljene motive iz prethodnih komada svirati na približan način, kao što je to prvobitno činio.

Druga vrsta prenošenja simboličkih i programskih poruka može biti znatno teža za objektivno interpretativno plasiranje. Forma za Mesijana predstavlja ekspresivno sredstvo, kao što su to i ostali muzički parametri. Svaki kompozicioni proces za Mesijana nešto izražava i krije dublje (simboličko) značenje. Tokom ciklusa, simboličko ispoljavanje na širem planu obuhvata celine koje uglavnom deluju u jednoličnoj atmosferi, odnosno bez suštinskih harmonsko-motivskih promena.³⁸ U tom kontekstu, Entoni Popl dobro zaključuje da Mesijan ne koristi svoj muzički jezik da propoveda, dramatizuje ili čak izražava, već da prikaže ili predstavi (to represent).³⁹ Slično govori i Pol Griffiths u čijem se manifestu Mesijanova muzika karakteriše kao pretežno *statična*, netemporalna muzika koja svojom poetikom naginje pre-renesansnom periodu.⁴⁰ U tom smislu, izvođač pre svega treba odrediti karakter datih odseka, a potom naći načina da osmišljeni karakter održava tokom stava u jedinstvenoj atmosferi. Drugim rečima, ukoliko se radi o ispoljavanju jednoličnog muzičkog sadržaja, utoliko bi ispoljavanje datog muzičkog toka trebalo definisati u statičnom i nepromenljivom karakteru. Sa druge strane, u nekim odsecima može se jasno uočiti postojanje usmereno progresivnog odvijanja dinamičkih i ritmičkih procesa, što se u neku ruku može shvatiti kao vid ekspresivnog oblikovanja fraze na makro nivou.

³⁸ To su na primer odseci asimetrične augmentacije (*agrandissement asymétrique*), ritmički kanoni, duže sekcije koje sadrže jednolični tonski i motivski materijal...

³⁹ Hill, *The Messiaen Companion*, op. cit., 16.

⁴⁰ Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time* (Kindle edition, Faber and Faber Ltd 2012), location 69, 106, 217, 813-830.

Stoga će u daljoj analizi biti objašnjeno na koji način pijanista treba osmisliti dati muzički tok kako bi se objektivno mogla percipirati njegova progresivno-ekspresivna putanja.

2.2. Strategija integralnog izvođenja

Postoje razna tumačenja o ispoljavanju generalne forme ciklusa. Uzimajući u obzir da je *tema Boga* lajt-motiv ciklusa koji igra ulogu glavne ciklične teme, muzički oblik dela je stoga moguće svrstati u vrstu ciklične forme. Siglind Brun sagledava ciklus u vidu sonatnog alegra, raspoređujući njegove delove po isprepletanom redosledu. Naime, Brun oivičava formu ciklusa stavovima gde je *tema Boga* data u svom kompletnom izlaganju (**I**, **V** i **XX** stav) i time postavlja tezu da su ekspozicija i repriza izložene tokom prvih pet stavova (reprizu čini samo **V** stav), zatim razvojni deo obuhvata sve sledujuće stavove zaključno sa **XIX**, da bi završni deo činio finalni stav.⁴¹ Sa druge strane, autori Hil i Simien smatraju da ciklus deluje u vidu velikog ronda čiji su refreni (stavovi sa *temom Boga*) usidreni na osam stavova (**I**, **V**, **VI**, **X**, **XI**, **XV**, **XIX** i **XX**).⁴² Po njihovoj teoriji dati komadi uokviruju preostalih dvanaest koji mogu da predstavljaju stavove iz Mesijanove prvobitne ideje proistekle iz neuspešne saradnje sa Toeskom gde se pominjala muzička celina od dvanaest stavova (*Douze Regards*). Autor ovog rada pak misli da je intepretativnu koncepciju ukupne forme moguće osmisliti po dramaturškoj oscilaciji. Prva kulminacija bi u tom smislu bila na **VI** stavu; zatim druga na **X** – posle čega bi mogla da se napravi i duža pauza ukoliko je u pitanju koncertno izvođenje; dramtizacija naredne grupe od četiri stava vrhuni u **XIV** komadu; **XV** komad bi zatim započeo naredno i zasebno muzičko poglavlje, i utom bi prethodno trebalo obezbediti određeni period tišine; nakon toga bi usledila grupa od tri komada koji mogu inherentno delovati u sukcesiji brzog – laganog – brzog stava; poslednja grupa započinje **XIX** komadom koji bi ujedno mogao da čini uvodni deo finalnog stava i time bi poslednja dva komada obrazovala Kodu. Sve prethodno predloženo mogli bismo da prikazemo u sledećoj šemi:

1	2	3	4	5	6
I – VI	VII – X	XI – XIV	XV	XVI – XVII	XIX – XX

⁴¹ Siglind Bruhn, *Messiaen's contemplations of covenant and incarnation: musical symbols of faith in the two great piano cycles of the 1940s* (New York: Pendragon Press 2007), 145-147.

⁴² Hill and Simeon, *Messiaen*, op. cit., 134-135.

Interpretativna koncepcija dramatizacije ima smisla i iz predložene forme ronda, pa bismo u tom slučaju imali ravnomernu smenu stavova sa *temom Boga* i grupa od po tri komada:

A	B	A1	C	A2	D	A3	F	A4
I	(II–IV)	V–VI	(VII–IX)	X–XI	(XII–XIV)	XV	(XVI–XVIII)	XIX–XX

U svakom slučaju, izvođač treba imati na umu nesvakidašnju dužinu ovog ciklusa i stoga bi trebalo da osmisli formu sa kojom će moći što sažetije i smislenije da grupiše stavove, kako bi se ukupni dramatizacioni narativ jednostavnije projektovao. Po svom umetničkom nahođenju, neke stavove je moguće nadovezati bez pauze (*attacca*), dok je između nekih potrebno odrediti dužu pauzu (u zavisnosti od mesta kulminacija; kao na primer tišina/pauza koja je potrebna pre početka **VII** stava kako bi se prethodni stav doživeo kao prvo veće kulminaciono stajalište).⁴³ Shodno tome, mislim da ukoliko bi se forma ciklusa shvatala u vidu ravnomernog nizanja stavova nalik sviti ili varijacijama, subjektivna percepcija proticanja vremena kod slušaoca bi mogla biti znatno duža, a time bi se posledično možda i oslabila slušalačka koncentracija i jedinstveni doživljaj koji je evociran lokalnim kulminacijama kao i ukupnom formom dela.

⁴³ Treba napomenuti da pojam tišine za Mesijana predstavlja jednako izražajno „muzičko” sredstvo. Dingle smatra da tišina kod Mesijana nema ustaljenu zapadnu konotaciju zvučnog „odsustva”, već je pre moguće napraviti paralelu sa japanskim pojmom *Ma* – reč kojom se negativ (odsustvo, praznina) locira i sagledava u formi funkcionalnog (smisaonog) iskustva; Dingle, *The Life of Messiaen*, 161.

III ANALIZA KOMADA

3.1. Regard du Père⁴⁴

(Et Dieu dit: „Celui-ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai pris toutes mes complaisances”...)⁴⁵

Uvodni komad ciklusa *Dvadeset pogleda na dete Isusa* opisuje pogled (ili sozercanje) Boga Oca nad njegovim Jedinorodnim Sinom – Isusom Hristom. Mesijan je izabrao odeljak iz jevanđelja u kom se Bog Otac oglašava sa neba u momentu Isusovog krštenja upućujući afirmativnu poruku ljudima o svom odnosu sa Sinom.⁴⁶ Slična poruka može se pronaći i u događaju Isusovog preobraženja na gori Tavor, gde se Otac oglašava skoro identičnim rečima: „Ovo je Sin moj ljubljani, koji je po mojoj volji; njega slušajte.”⁴⁷ Zanimljivo je zapažanje da se početni komad na prvi pogled ne odnosi na događaje oko Hristovog rođenja ili detinjstva, na šta nas i sam naslov ciklusa asocira, već na događaj njegovog krštenja gde je imao oko trideset godina. U tom pogledu, moglo bi biti od pomoći objašnjenje katoličkog poimanja praznika koji uključuje ovaj događaj. U ranoj crkvi praznik Epifanija (ili Bogojavljenje) prvobitno je obeležavao praznik Božijeg „otkrivanja“ svetu u ljudskom obličju Isusa iz Nazareta.⁴⁸ Danas, u katoličkoj crkvi naglasak ove svetkovine je na otkrivanju drugog lica Svete Trojice ljudima, Boga Logosa u svom ovaploćenom obliku kao čoveka Mesije izrailjskog a zatim i celog sveta. Praznik Epifanije podrazumeva i istovremeno slavljenje otkrivanja sva tri lica Svete Trojice u trenutku Isusovog krštenja. Mesijanova želja je očigledno bila da odmah na početku ciklusa pre svega ukaže na poreklo Isusovo, na njegovu božansku prirodu, na onoga koji je oduvek sin (Božiji) i oduvek mlad po osnovnoj hrišćanskoj doktrini.⁴⁹ Stoga, uvodni komad svojom tematikom ukazuje prvenstveno na Isusa kao Jedinorodnog Sina Božijeg „sagledavanog“ od strane svog Oca.

⁴⁴ Pogled Boga Oca

⁴⁵ I Bog reče: „Ovo je Sin moj ljubljani koji je po mojoj volji“

⁴⁶ Mt 3:17; Mk 1:11; Lk 3:22

⁴⁷ Mt 17:5

⁴⁸ Томас Хопко, *Православна вера II књига: приручник – основно о православној вери* (Крагујевац: Каленић, 1997), 123.

⁴⁹ Zanimljivo je zapaziti da Mesijan započinje svoj ciklus istim događajem kojim jevanđelisti Marko i Jovan otvaraju prvo poglavlje svojih jevanđelja.

Tonalne karakteristike

U pogledu tonalne organizacije, uvodni komad ciklusa uključuje sagledavanje sa dva aspekta: „tonalitet“ i modusa ograničene transpozicije (*Modes à transposition limitée*). Tonalitet u ovom slučaju, kao i inače u stilu Mesijana, ne podrazumeva ustaljenu definiciju tonaliteta u okviru tradicionalne zapadne muzike.⁵⁰ Može se, naime, primetiti da postojeći predznaci na početku komada evociraju tonalitet Fis-dura. Sledeća asocijacija na postojanje tonaliteta ogleda se u konstrukciji i odnosu akorada koji se tokom komada provlače. Dovoljno je zapažanje da akord Fis-dura obrazuje zvučnu impresiju toničnog akorda koji je od glavne referentne vrednosti u komadu, kao i to da u odnosu na njega postoje akordi dominantne i subdominantne funkcije. Ipak, daljom analizom zaključuje se da je tonalni sadržaj komada *Regard du Père* baziran isključivo na Mesijanovom drugom modusu. Prisustvo kvazi-tonaliteta se može pre sagledati simbolično, budući da je Mesijan koristio Fis-dur u više svojih kompozicija gde je obrađivao pojam uzvišene, odnosno božanske ljubavi (*Banquet céleste; O sacrum convivium*; prvi komad iz ciklusa *Poèmes pour Mi*; šesti i deseti stav *Turangalila simfonije*; na kraju četvrtog stava orguljskog ciklusa *Les corps Glorieux...*). Mesijan u prvom stavu iznosi i svoj glavni lajt-motiv ciklusa – *temu Boga* (*Thème de Dieu*), razvijajući njenu motivsku strukturu tokom celog stava na idiosinkratičan način. Posebna motivska i karakterna sličnost sa *temom Boga* može se naći u desetoj pesmi (takođe pisanoj u modalnoj oblasti *in Fis*) Mesijanovog ciklusa za glas i klavir *Harawi* (1945) koji je nastajao u skoro isto vreme kad i *Dvadeset pogleda*.

Simbolika i interpretacija

Jedna od glavnih karakteristika početnog komada ciklusa jeste u simboličnom prikazivanju broja tri. Pre svega, sama harmonska konstrukcija *teme Boga* obrazuje tročlani model (od koga su poslednja dva akorda istovetna sa prvim) (primer 2). Zatim, ritmički obrazac u svom trošesnaestinskom pokretu ostaje isti tokom celog komada. Značenje sukcesivnog ponavljanja svakog od akorada za po oktavu više navodi na pretpostavku da svaki od tri akordska bloka predstavlja po jedno lice Svete Trojice. Tako prvi akord predstavlja Boga Oca, zatim drugi koji je istovetan sa prvim, samo sveden na četvorozvuk za oktavu više, označava Boga Sina i treći koji je

⁵⁰ Iluziju tonaliteta Mesijan je uspeo da uspostavi putem triju transpozicija svog drugog modusa, tako što je svakoj transpoziciji dodelio po jednu funkciju tonične, dominantne i subdominantne oblasti.

redukovan na interval oktave predstavlja Boga Duha Svetoga. U tom smislu, može se spekulirati da je Mesijan kroz pomenuti model prikazao katoličku teologiju Svete Trojice gde Sin ishodi od Oca, a Duh Sveti ishodi od Oca i Sina (primer 3).

primer 2 (*tema Boga*)



primer 3 (*Regard du Père, 1t*)

Kao dodatno potkrepljenje pomenute pretpostavke, može nam biti od koristi i peti komad ciklusa (*Regard du Fils sur le Fils*). Naime u nanižem notnom sistemu pomenutog komada, Mesijan doslovno citira srednji notni sistem prvog komada (primer 4). U slučaju tematike petog komada, citirani materijal simbolizuje božansku prirodu Isusa. Na osnovu pomenutog, može se spekulirati da „srednji glas“ u komadu *Regard du Père* označava Boga Sina čiji notni materijal „ishodi“ od vodećih akorada u basu (reprezent Boga Oca), dok „treći glas“ objedinjuje sliku Svete Trojice simbolišući Duha Svetoga. Sa druge strane, simbolična pojava Svete Trojice može se oslikati i u samoj formalnoj konstrukciji teme Boga. Prva tri akorda teme mogu da reprezentuju po jedno lice Svete Trojice po ustaljenom redu (Otac, Sin i Sveti Duh) dok poslednja dva akorda mogu da, u vidu razrešenja ili potvrđivanja tonalnog centra, simbolizuju pojam *Amin* koji se

između ostalog usko vezuje za crkvenu prozbu „U ime Oca i Sina i Svetoga Duha - Amin“ (primer 5).

primer 4 (Regard du Fils sur le Fils, 1-4t)

Très lent (♩=76)
 (Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

(*) 8
 m. dr. (mode 6³)
 pp
 8
 m. g. (mode 4⁴)
 ppp (doux et mystérieux)
 m. g. (mode 2)
 (Thème de Dieu)
 p lumineux et solennel
 dr.
 g.

primer 5 (tema Boga)

Ota Sin Sv. Duh A - - - - min

Pomenute pretpostavke mogu da pomognu u osmišljavanju izvođačke koncepcije, gde bi pijanista izvođačkim tehnikama mogao da prikaže prisustvo triju elemenata koji čine jednu misao. Jasno je stoga da se *tema Boga* ne treba shvatati u vidu pukih akordskih nizanja, već u formi progresivne harmonizacije (kolorizacije na Mesijanovom rečniku) jednog te istog tona (Ais), što se može percipirati u obliku ispoljavanja koherentne fraze. Svakako, to nam govori i naznačena artikulacija *teme Boga* čiji se početni obrazac prolongira i na ostalim motivima tokom komada. U tom smislu veoma je bitno ispoštovati akcenat koji se nalazi na četvrtom akordu teme. Pomenuti akcenat predstavlja vrhunac u agogičkom i dinamičkom mikroplanu, nakon koga sledi dinamičko opuštanje tenzije na poslednjem akordu fraze. Data artikulacija bi zapravo trebalo da doprinese

karakternom oblikovanju muzičke fraze. Odnos dinamičko-agogičkog obrasca bi trebalo zadržati i u frazi trećeg takta (kao i njoj sličnim) iako poslednji akord obrazuje tonski skok naviše i harmonski je napetiji u odnosu na prethodni akcentovani akord. Slično važi i za frazu klimaksa od petog do sedmog takta, gde su akcenti pokazatelji dinamičkih i agogičkih težišta fraze.

Simbolika trojstva oslikava se i na makroplanu komada. Strukturu prvog komada obrazuju tri strofe gde treća stoji u formi kode: **A** (1-8) **A1** (9-16) **Koda** (17-19). Prvi odsek započinje u prvoj transpoziciji Mesijanovog drugog modusa sa svog tonalnog centra *in Fis*. Zatim, Mesijan *temu Boga* transponuje za stepen niže (4t) kroz drugu transpoziciju istog modusa (u „dominantnu“ oblast). Odsek **A**, u odnosu na tonalni sadržaj na početku komada, završava na dominantnom akordu Fis-dura, najavljujući povratak u „toničnu oblast“ višestrukim ponavljanjem oktavnog tona **Cis** (8-9t). Naredni odsek **A1** poseduje identični broj taktova kao odsek **A**, s tim što je kadencijalna progresija u novom odseku polarno suprotna. Naime, odsek **A1** kulminira na toničnom akordu Fis-dura sa dodatom velikom sekstom (14t). Dati akord će u daljem toku ciklusa postati svojevrsni simbol ljubavi, izveden iz *teme ljubavi* koju Mesijan kao lajt-motiv nije predstavio u predgovoru ciklusa već je njen sadržaj naknadno inkorporirao u nekoliko stavova ciklusa. Između ostalog, pomenuti akord obrazuje tonalni centar *teme Boga* i kao takav često se puta javlja na strukturalno bitnim mestima u ciklusu.⁵¹ Stoga je važno da pijanista proživi dati momenat u vidu kulminacione tačke komada, pridajući posebnu izražajnost *akordu ljubavi*. Ideja je da se odmah na početku ciklusa u slušaočevom doživljaju ekspresivno evocira ljubavni i topao karakter, koji će mu služiti kao osnovni referent za prepoznavanje sličnih muzičkih događaja tokom daljeg odvijanja ciklusa. **Koda** sadrži tri takta gde se, već viđenom progresijom, osnovni tonalni centar zaokružuje.

Još jedan strukturalno bitan motiv ovog komada jeste simbol zvona. Prvenstveno, simbol zvona se istaknuto javlja na kadencirajućim mestima odseka **A** i **A1** u vidu oktavnog tona **Cis** i to tri uzastopna puta (8t; 16t). Iako Mesijan na datom mestu nije konkretno naznačio da se radi o simboličnom prikazivanju zvona, izvođač/slušalac može lako napraviti zvučnu asocijaciju s obzirom na postojanje akustičke sličnosti sa pravim zvukom zvona. Tokom ciklusa, izvođač će često nailaziti na evociranje zvona (ili zvonjave) upravo na tonu **Cis**, što se može uzeti kao svojevrsno simbolično upućivanje na poziv crkvenog zvona.⁵² S tim u vezi, dato sazvučje bi trebalo izvoditi perkusivnim dodirima (nalik akcentovanom stakatu), karakterno ga izdvajajući iz

⁵¹ Brun ga naziva još i „akordom ljubavi“. Vidi u: Bruhn, *Messiaen's contemplations*, op. cit., 151.

⁵² Kulminacija datog tona (u vidu muzičkog simbola zvona) doživljava se tek u poslednjem komadu ciklusa.

svog tonskog i motivskog okruženja.⁵³ Budući da je simbol zvona dat tri uzastopna puta, mislim da bi dinamika i artukulacija u sklopu datog motiva trebalo ostati jednolična kako bi slušalac mogao (barem na nesvesnom nivou) naslutiti simbolično ispoljavanje broja tri – što je možda i važniji događaj od pukog funkcionalnog ispoljavanja „dominante“. Takođe, vrlo je važno da se na datom mestu puls komada ne poremeti, jer postoji mogućnost da se gubljenjem ritmičke ravnomernosti oslabi ujednačeni „eho“ zvona u oktavama najvišeg notnog sistema.

Simbol zvona takođe se može prepoznati i u oktavama sopranskog glasa, ili na mestu Svetog Duha – kako je ranije u tekstu konstatovano. To nas dovodi do intepretativnog rešenja gde bi najadekvatniji pijanistički dodir podrazumevao „sviranje iz klavira“, tako da se obezbedi što šire zvučno rasprostiranje. Jedno od tumačenja simbola zvona u hrišćanskoj tradiciji jeste da zvono (kao jedna vrsta ikoničnih predstava) simbolizuje glas Božiji.⁵⁴ U svetlu pomenutog tumačenja, ovaj motiv bi se mogao dublje razumeti ako bismo pretpostavili da on simbolizuje glas citiran iz jevanđelskog odlomka u podnaslovu komada. Božiji glas, iako se po tekstu Novog Zaveta čuo u vremenu, u sklopu razumevanja hrišćanske teologije odražava se i u večnosti, gde je neprestana zajednica Oca i Sina i Svetoga Duha. Mesijan je efekat večnosti u ovom slučaju prikazao na dva načina: ujednačenim ritmom u neprekidnoj pulsaciji jednoličnog notnog materijala i anticipiranim oktavama u dekrešendo dinamici čime je oblikovan efekat večnog odzvanjanja (sam kraj komada). S obzirom na to da numeričke vrednosti za Mesijana predstavljaju simbole od posebne važnosti, izvođač bi utoliko mogao obratiti pažnju na način njihovog ispoljavanja. Mišljenja sam da metronomska oznaka, gde broj šesnaestina iznosi 60 otkucaja u minutu (dakle jednu sekundu), ima svoje simbolično značenje.⁵⁵ Takođe, iako Mesijan nije eksplicitno naznačio, metar komada se svodi na 8/8 što dodatno pojačava prisustvo numeričkog simbolizma.⁵⁶ S tim u vezi, retko ko od referentnih izvođača zapravo izvodi ovaj komad u tempu koji je u partituri naznačen,⁵⁷ iz razloga što muzički tok u tako sporom tempu može postati težak za održavanje i objektivno praćenje, što u neku ruku može oduzeti na ukupnoj izražajnosti. Ivon Lorio tvrdi da je Mesijan „preterao“ sa metronomskom oznakom u prvom komadu i da razlikovanje u odabiru tempa može da oscilira u

⁵³ Analogija se može naći sa Debisijevim simboličkim prikazivanjem zvona u klavirskim delima *Potopljena katedrala* (La cathedrale engloutie) i *Zvuk zvona kroz lišće* (Cloches à travers les feuilles).

⁵⁴ Епископ Јован (Пурић), *Символ – Кључ тајне*, (Одбор за просвету и културу Епархије Нишке), 97-98.

⁵⁵ Sekunda je u Međunarodnom sistemu jedinica osnovna jedinica za merenje vremena. Stoga, možemo u tom kontekstu postaviti da sekunda predstavlja svojevrzni simbol za pojam vremena.

⁵⁶ Broj 8 u hrišćanstvu simbolizuje „Osmi dan“, dan „večnog odmora“ koji će se zbiti u eshatonu; Takođe, opšteprihvaćeno značenje osmice reprezentuje večnost, nepromenljivost, večno kretanje i tome slično.

⁵⁷ Izuzeci su Piter Hil i Džon Ogdon (John Ogdon).

zavisnosti od različitih prirodnâ izvođača.⁵⁸ Sa druge strane, možda bismo se sporijim tempom pak mogli bolje približiti evociranju večnosti. Mislim da se u tom slučaju ukupna izražajnost uvodnog komada pri tempu sekunde neće izgubiti ukoliko se akordi u najnižem registru izvode sa izražajnim tenuto dodirom i većim balansiranjem ostalih motivskih slojeva, tako da se time objektivno može proizvesti iluzija o postojanju ravnog dinamičkog inteziteta u sklopu primarnog motivskog sloja. Ostala dva gornja motivska sloja (glasa) bi se u tom slučaju transparentnije osluškivali u vidu odzvanjanja fundamentalne linije. Svakako, neprirodno i nemuzikalno bi bilo da ceo stav teče u neizmenjenom pulsu. Osciliranje tempa, u svrhu agogičke i karakterne izražajnosti, može se primeniti u okviru razvojnih odseka i lokalnih kulminacionih tačaka (5-8t; 13-16t), nakon čega bi se početni tempo mogao ponovo uspostaviti. Pored neprimetnih agogičkih odstupanja, ceo komada bi trebalo održavati u jednoličnom pulsu, imajući na umu da Mesijanov muzički sadržaj govori sam za sebe tek kada je održavan strogo ujednačenim tempom.

Uzvišeni karakter prikazan u prvom komadu ciklusa *Dvadeset pogleda na dete Isusa* premašuje ustaljeni kliše koji se često prepisuje Mesijanovim sporim stavovima – u smislu pridavanja konotacije meditativne inertnosti. Svakako, istina je da sama tema kao i celokupan materijal stava ostaju homogeni sve do završnog takta. Sa druge strane, zalaženjem u značenje pojedinih motiva i gestova, može nam se otkriti sasvim drukčiji osećaj muzičkog toka u kome se može opažati (sozercavati) jedno neprestano otkrivanje neizrecivog. Tenzija između ekspresivnog zvučanja i jednoličnog kretanja, ili u kontekstu tematike komada rečeno - između vremena i večnosti, provlači se kroz sve lagane stavove koji u ciklusu slede. Komad *Regard du Père* pre svega predstavlja svojevrsni prolog koji uvodi u celokupno putovanje, čiji će muzički sadržaj biti u velikoj meri iskorišćen u odvijanju „neizrecive“ priče, nama približene mističkim izrazom muzičkog jezika Olivijea Mesijana.

⁵⁸ Hill, *Companion*, op. cit., 287-288.

3.2. Regard de l'étoile⁵⁹

(Choc de la grace...l'étoile luit naïvement, surmontée d'une croix...)⁶⁰

Drugi aspekt priče o Isusu iskazan je na potpuno kontrastan način u odnosu na uzvišeno raspoloženje kakvo se prikazuje u uvodnom komadu ciklusa. Naracija o Isusu kao novorođenčetu zapravo započinje ovim komadom čija tematika upućuje na jedne od glavnih hrišćanskih simbola – krst i zvezdu. Mesijan u ovom slučaju objedinjuje dva simbola koja označavaju Hristovo rođenje i njegovu smrt. Kada je reč o simbolu zvezde, pre svega misli se na vitlejemsku zvezdu koja je vodila mudrace sa Dalekog istoka ka pećini novorođenoga Mesije.⁶¹ U tom kontekstu, primećuje se veza sa prvim komadom koji obuhvata praznik Epifanije u kome se, između ostalog, proslavlja putovanje i dolazak mudraca božanskoj porodici. Stoga se u proslavljanju Božića zvezda tradicionalno nalazi kao ukrasni simbol od posebne važnosti. Duboko poznavajući teologiju svoje vere, Mesijan je sa razlogom suprotstavio istovremeno dva potpuno različita simbola, želeći time da prikaže misiju ovaploćenog Mesije. U kontekstu ovog komada, krst nagoveštava ono što će se dalje zbiti sa Isusom, odnosno ukazuje na njegovu stradalnu sudbinu. Otuda Mesijan podvlači pomenute jevanđeljske događaje formiranjem zajedničkog tematskog materijala od oba simbola, „jer jednim započinje, a drugim se završava Isusov život na zemlji“.⁶²

Navod iz podnaslova komada „Zapanjujuća milost“ (*Choc de la grace*) može se protumačiti u sledećem kontekstu. Hrišćanska vera opisuje Boga kao „mnogomilostivog“ time što je postao jedan od nas, što pored njegovog dobrovoljnog stradanja na krstu istovremeno izaziva i svojevrsni „šok“ za ljudski um. Dublje o ovoj tematici može se naći u knjizi Dom Kolumba gde se govori o važnoj vezi između Hristovog rođenja i njegove smrti⁶³. No, sagledavajući objavljeni naslov komada, narativ bi trebalo sagledavati iz perspektive zvezde. Zvezda je zapravo personifikovani subjekat koji „sagledava“ mistični prizor, dok je krst znak iza koga, prema podnaslovu komada, zvezda svetluca. Drugim rečima, Mesijan alegorično opisuje mistično delovanje zvezde u kojem krst predstavlja dominantni predmet njene zaslepljenosti. Ikonična reprezentacija istovremenog postojanja zvezde i krsta iznad mesta gde se Isus rodio može se naći

⁵⁹ Pogled zvezde

⁶⁰ „Zapanjujuća milost – bezazleno sijanje zvezde koju zaklanja krst.“

⁶¹ Mt 2:9

⁶² Predgovor partiture

⁶³ Dom Columba Marmion, Darrell Wright, *Christ in His Mysteries: A Spiritual Guide Through the Liturgical Year* (Kindle Edition), location 698.

na nekoliko umetničko-religioznih dela značajnih slikara renesansanog perioda (Rogier van der Weyden, Albrecht Dürer, Jacopo Bassano, Francesco Bassano II...)

primer 6 (Albrecht Dürer (1471 – 1528) – Rodenje Mesije)



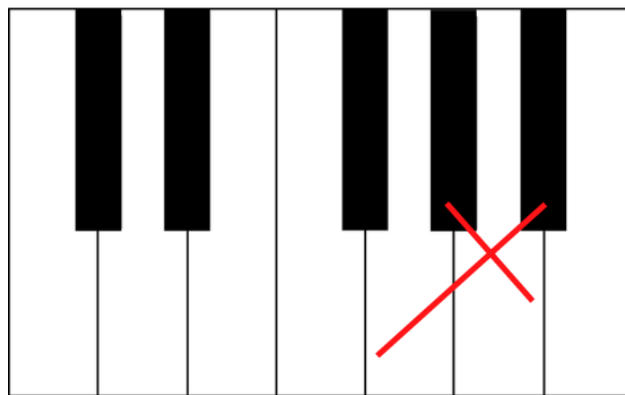
Forma komada sačinjava simetričnu alternaciju dva različita elementa nalik delovanju forme ronda iz doba rokoka. U tom smislu oblik komada bismo mogli da predstavimo sledećom šemom: **R C R C1 R Koda**. Prvi refren (1-5t) se sastoji od tri kontrastna motiva koji simbolično prikazuju pojmove iz literarnog opisa komada. Početni motiv (1t) bi u tom smislu trebalo da izazove „šok“ svojim žustrim i uzletnim pokretom, što sačinjava potpuni kontrast u odnosu na mirni kraj prethodnog komada. Takođe, poređenje svakog repriziranja (18t, 35t) pomenutog motiva sa prethodnim muzičkim sadržajem komada, izaziva potpuno kontrastnu reakciju. Naredni motiv (2t) refrena je na više načina kontrastno suprotstavljen prethodnom motivu i simbolično predstavlja zvezdu ili, preciznije rečeno, njeno „bezazleno“ svetlucanje.⁶⁴ Treći motiv (*Comme des cloches, accords de carillon*) (3-5t) simbolično prikazuje zvona, odnosno njihovu zvučnu

⁶⁴ Richard D. E Burton, *Messiaen: Texts, Contexts, & intertexts (1937-1948)*, (New York: Oxford University Press 2016), 96.

karakteristiku. Akordi pomenutog motiva rezonuju na specifičan „mesijanovski“ način, u kome prva sonornost predstavlja glavno (fundamentalno) rezoniranje (polovina notne vrednosti) dok sazvučje u basu rezonuje kao izveden iz svoje fundamentalne rezonantnosti. Mesijan je preuzeo dati efekat rezoniranja od Pola Dikaa (Paul Dukas), s tim što je iskovao autentične termine za prepoznavanje različitih zvučanja. Pomenuti vid akordske upotrebe ima svoje izвориšte u Mesijanovom prvom traktatu, nalazeći se pod nazivom *résonance inférieure*.⁶⁵ Pored poštovanja postojećih akcenata i dinamike, pijanista bi radi dočaravanja rezonirajućeg efekta trebalo da date akorde tembralno determiniše, u smislu da „inferiorna rezonanca“ na neki način ima ulogu tonskog bojenja fundamentalnog zvučanja. U daljem toku ciklusa pomenuti motiv zvona će se nekoliko puta javljati u transponovanom i fragmentarnom obliku kao jedan od karakterističnih „rezonirajućih“ motiva.

Odsek C (6-17t) zapravo sadrži glavni tematski materijal komada. Lajt-motiv pod nazivom *tema zvezde i krsta* (*Thème de l'Étoile et de la Croix*) je ispisan u maniru crkvenog napeva sa odjekom starogrčke metrike. Takođe, Mesijan navodi da je „pelcer“ za datu melodiju preuzeo od prvog antifona sa drugog Bogojavlenskog večernja.⁶⁶ Adaptirajući srednjevekovnu i baroknu tradiciju transkribovanja pojmova i vizuelnih objekata u notni sistem, Mesijan je, sličnom praksom, preneo siluetu krsta na topografiju klavijature (primer 7).⁶⁷

primer 7 (prva četiri tona *teme zvezde i krsta*)



⁶⁵ Inferiorna (donja) rezonanca (primer 218-219 iz *The Technique*); Mesijan koristi ovaj termin za duboke tonove koji su dodati već postojećem zvučanju (akordu), obrazujući time poseban zvučni kompleks.

⁶⁶ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, couleur, et d'ornithologie Volume II*, (Paris: Leduc, 1994), 439.

⁶⁷ U tom kontekstu mogla bi da se napravi paralela sa Bahovom a-mol fugom BWV 889 iz druge sveske Dobrotemperovanog klavira u kojoj prva četiri tona, po rečima Badura-Skoda simbolično oslikavaju konturu krsta; dok je opšte poznat Bahov „muzički potpis“ (B-A-C-H) takođe nezaobilazna asocijacija; Paul Badura-Skoda, *Interpreting Bach at the Keyboard* (transl. Alfred Clayton), (Oxford: Oxford University Press, 1995), 31, 32.

Sa druge strane, teško da se može govoriti o vizuelnom prikazu zvezde na način kako se to odnosilo na Mesijanovo prikazivanje krsta, jedino što je, u neku ruku, ostavljen prostor za slobodno tumačenje načina njenog predstavljanja. Mada, simbolično prikazivanje zvezde može se shvatiti i kroz prisustvo mistične atmosfere koju evocira sama *tema zvezde i krsta*.⁶⁸

U pogledu dočaravanja simbola krsta, pijanista bi datu temu trebalo da izvodi iz izvesnog osećanja stroge ozbiljnosti, imajući na umu da se pojam krsta u hrišćanstvu doživljava uz strahopoštovanje. U praktičnom smislu, *tema zvezde i krsta* bi se mogla u određenoj meri izvoditi sa težim pritiskom sviračkog aparata na dirke, istovremeno zadržavajući dinamičku oznaku *piano*. Da bi se data osećanja evocirala, mišljenja sam da melodiju teme treba izvesti bez dodatnih mikro i makro fraziranja, osim gde to iziskuju artikulacijske oznake. Osećaj ozbiljnosti dodatno bi mogao da se pojača izvesnim podvlačenjem basove linije, dok bi sopranska deonica mogla da deluje u službi tonskog bojenja. Bitno je istaći i to da se smenjivanjem rečeničnih struktura tempa menjaju bez agogičkog prilagođavanja, što podrazumeva da bi pijanista trebalo naglo (*subito*) da odreaguje na promenu pulsa.

Deo **C1** (23-34t) sadrži istovetni tonalni i ritmički sadržaj *teme zvezde i krsta* s tim što je materijal teme obogaćen novim motivima i harmonskim sklopovima. Najpre, može se primetiti da se tročlana grupa motiva (u sopranskoj deonici) smenjuje istovetnim redosledom tokom celokupnog izlaganja teme. Posmatrano sa harmonske tačke gledišta, motiv koji pravi kontrast u odnosu na ostale akordske motive svoje grupe nalazi se na drugom taktu svake nove četvorotaktne fraze (24t; 28t; 32t). Iako pomenuti motiv u celini ne sadrži jedino tonove as-mol trozvuka, ipak objektivno govoreći, jasno se može percipirati molsko sazvučje. Uostalom, ukoliko bismo analizirali i samu monodijsku liniju dela **C**, došli bismo do zaključka da ton koji zauzima tonalni centar u vidu referentne zvučnosti jeste ton **As**. To se da primetiti njegovom učestalošću, dužim notnim trajanjima u odnosu na svoju tonsku okolinu kao i metričkom položaju u okviru fraza. Ostali motivi sopranske deonice (25t, 26t i 33t) dela **C1** mogu se okarakteristati kao vrsta ornamentalnih (rezonirajućih) atonalnih sazvučja.⁶⁹ U odnosu na prvo izlaganje teme, nova tekstura dela **C1** iziskuje od pijaniste umeće kolorativnog raščlanjenja postojećih motivskih slojeva. Može se

⁶⁸ Nije na odmet uporediti drugi stav Mesijanovog ciklusa za dva klavira *Visions de l'Amen*, gde se zvezda prikazuje kroz sličnu udvojenju monodijsku fakturu; takođe sličnost melodijskih kontura moguće je naći i u uvodnom stavu Mesijanovog orguljskog ciklusa *Les Corps Glorieux*.

⁶⁹ Harmonski sklopovi datih motiva mogu se dalje naći u pojedinim komadima ciklusa, gde su uglavnom usko vezivani za temu akorada (*thème d'accords*) i slične atonalne progresije.

primetiti da je slojevitost simultanog zvučanja različitih motiva u vidu kompozicione tehnike Mesijan preuzeo od Debisija. U tom pogledu, pijanista bi trebalo da artikuliše dinamički i intonativni balans kako bi tema zadržala svoju prepoznatljivost. Akordski motivi, s obzirom na njihovu dinamiku, trebalo bi samo da „senče“ temu istovremeno učestvujući u njenoj unutrašnjoj drami. U okviru harmonske tenzije, primećuje se da među akordskim motivima dela **C1** postoji određena hijerarhija. Ukoliko bismo zadržali prethodno pomenutu činjenicu da ton **As** reprezentuje referentnu zvučnost komada, mogli bismo izvući zaključak o harmonskom odnosu (otuda i interpretativnoj odluci) između motiva koji „boje“ temu. Naime, motiv koji zvučno deluje u vidu harmonske tenzije u odnosu na njegovu okolinu jeste drugi akordski motiv po redu (25t; 29t; 31t). Ostala dva motiva (24t i 26t) po svojoj tonskoj konstrukciji i analogiji sa „toničnim sazvučjem“ mogu da se okarakterišu kao forma harmonske relaksacije. S tim u vezi, prvi motiv (24t) jasno obrazuje sazvučje as-mola, dok treći motiv (26t) enharmonski sadrži kolekciju tonova molske pentatonske lestvice od tona **As**. Drugi motiv, sudeći po njegovom disonantnom i ambivalentnom zvučanju, bi u tom smislu mogao da stoji u formi dominantnog akorda u odnosu na tonalno zvučanje *in As*. Slična progresija se može naći u **IX** komadu ciklusa gde identične tonske visine obrazuju sličan odnos harmonske tenzije-relaksacije (primer 8a, 8b). U tom kontekstu, izvođač bi mogao da primeni saznanja iz date analize u cilju osmišljavanja fraze u kojoj bi motivi imali jasan pravac kretanja.

primer 8a (Regard de l'étoile, 24-26t)

The image shows a musical score for the piece 'Regard de l'étoile' (measures 24-26). The score is written for piano and consists of two staves. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) in measure 24, *mf* (mezzo-forte) in measure 25, *f* (forte) in measure 26, and *p* (piano) in measure 27. There are also performance instructions: *rubato* in measure 26. The score is annotated with three boxes: a blue box around measure 24, a red box around measure 25, and a blue oval around measure 26. Below the staff, there are labels: "as" (t).....(D).....(t).....

primer 8b (Regard du temps, 1-2t)

Modéré (♩ = 88)

16^a

pp

"as:" (t).....(D).....(t) Red.

Koda (40-41t) osim ponovljene završne fraze *teme zvezde i krsta*, donosi potpuno novi materijal kojim se komad završava u efektu zamagljenja. Pijanistički posmatrano, vrlo je važno držati desni pedal pritisnutim tokom celog poslednjeg takta u cilju postizanja mističnog karaktera. Tebalo bi imati u vidu i da komad završava referentnim zvučanjem na tonu **As**, posle koga naredni motiv ima samo koloristički tonski efekat u formi epiloga. Završni motiv Mesijan će tokom ciklusa više puta na različite načine upotrebljavati u potpuno transformisanom vidu ekspresije (uporedi **IX**, **XIII**, **XVI** i **XVIII** komad).⁷⁰ Moglo bi se istaći da završni motiv karakteriše njegova zvučna srodnost sa samim početkom komada, gde dominira dvanaestotonska struktura. U tom smislu, Mesijan mistično zaokružuje stav *Regard de l'étoile* tonskim agregatom kojim je i započeo komad.

Iako po svom obimu najkraći stav ciklusa, stav *Regard de l'étoile* obiluje brojem kontrastnih motiva koji će u kasnijem odvijanju ciklusa imati svoje značajne, pa čak i fundamentalno strukturalne funkcije (kasnije će se to pokazati u **VII** i **XVIII** stavu). Može se zaključiti da personifikovani znaci transkribovani u vidu enigmatičkih muzičkih motiva deluju u službi mističkog prikaza događaja Isusovog rođenja.

⁷⁰ U kasnijim poglavljima, dati motiv će dobiti svoj opravdani naziv kao *Noël motif*.

3.3. L'échange⁷¹

(Descente en gerbe, montée en spirale; terrible commerce humano-divin. Dieu se fait homme pour nous rendre dieux...)⁷²

*O admirabile commercium!
Creator generis humani,
animatum corpus sumens,
de Virgine nasci dignatus est:
et procedens homo sine semine,
largitus est nobis suam Deitatem.*⁷³

(Prvi antifon Božićne oktave)

Zaista, strahovita tajna se obrađuje u trećem komadu ciklusa. Možda kao ni u jednom od ostalih stavova, Mesijan nije jednoličnije prikazao vanmuzički program koliko je to uspeo u ovom komadu. Tematika stava je, po mišljenju više autora,⁷⁴ direktno inspirisana Dom Kolumbovim poglavljem *L'échange* iz njegovog bogoslovske spisa *Le Christ dans Ses Mystères*. Naslovom komada, Mesijan upućuje na koncept koji služi kao teološki podstrek prožet višestrukim implikacijama, istovremeno određujući time muzički tok na više različitih nivoa. Izuzimajući teološki spis Dom Kolumba, program komada svakako ukazuje na utemeljenu hrišćansku doktrinu o Božijem ovaploćenju. Prva grupa podnaslovnog iskaza *Descente en gerbe, montée en spirale* ukazuje na delovanje dveju različitih priroda – božanske i ljudske. Francuska imenica gerbe označava više pojmova (snop, svežanj, stub, mlaz, iskra, oblak prašine...), otuda i više različitih prevoda prve rečenice podnaslova.⁷⁵ U sekundarnoj upotrebi imenica *gerbe* može da posluži za imenovanje repa komete, što u kontekstu tematike ciklusa može asociirati na vitlejemska zvezdu. Uglavnom, iskaz *Descente en gerbe* vezuje se za prikazivanje Božijeg silaska na zemlju, dok se *montée en spirale* metaforično odnosi na čovekovo duhovno uspinjanje ka Bogu. S obzirom na to

⁷¹ Razmena

⁷² Silazak u vidu iskre, uznošenje u vidu spirale; strahovita razmena ljudsko-božanskog. Bog je postao čovek da bi mi postali bogovi...

⁷³ „O predivne li razmene! Tvorac ljudskog roda uzima živo telo, udostojivši ga da bude rođeno od device; i bezsemeno se začevši, podario nam je njegovo božanstvo.“ Citirano iz Dom Columba Marmion, *Christ in His Mysteries*, (Kindle Edition), location 495.

⁷⁴ Bruhn, *Messiaen's contemplations*, op. cit., 158; D. E. Burton, *Messiaen*, op. cit., 99.

⁷⁵ *Descending in a column...* (O. Messiaen Complete Edition, Label: DG, 2008.); *Descending in a spray...* (Label: Hyperion, CDA673551/2, 2002.); *Descent in a shower of sparks...* (Bruhn, *Messiaen's contemplations*, op. cit., 157)...

da spirala kao geometrijska figura teorijski podrazumeva da njena kriva progresivno može beskonačno (ad infinitum) da se udaljava od svog matičnog centra, Mesijan je iskoristio dati fenomen da bi metaforički prikazao beskrajno duhovno uspinjanje ili upodobljavanje čoveka Bogu.⁷⁶ U drugoj rečenici podnaslova termin *terrible* (strašno, užasno, strahovito) u religioznom kontekstu ne nosi savremenu konotaciju kolektivnog iskustva straha od bola, smrti, nasilja i slično. Strah se u ovom kontekstu dešifruje u formi „straha Gospodnjeg“, što podrazumeva strahopoštovanje, odnosno uzvišenu formu straha, u pozitivnom smislu.⁷⁷ U poslednjoj frazi epigrafa parafraziran je značajan otac hrišćanskog Istoka i Zapada – sveti Atanasije Veliki, čija poznata bogoslovska misao glasi: „Bog je postao čovek da bi čovek postao bog po blagodati“.⁷⁸ Mesijan tom mišlju ukazuje na cilj Božijeg silaska među ljude, što je u Zapadnoj i Istočnoj crkvi vrlo duboko teološki razrađeno i doktrinski utemeljeno.⁷⁹

Forma

Forma komada je praktično sačinjena od varijantno ponovljenog dvotakta koji se elaborira u vidu kompletiranja asimetričke augmentacije (*agrandissement asymétrique*⁸⁰). Sekventnim ponavljanjem dvotakta Mesijan razvija hromatski agregat sukcesivno linearnim putem, tako da se svakim novim pojavljivanjem varijantnih motiva otkrivaju i nove tonske visine koje se postepeno pomeraju (za jedan polustepen) uzlaznim ili silaznim smerom, dok pojedini tonovi ostaju nepomični. Za razliku od ostalih komada u opusu, koji su ustremljeni ka razvijanju svog muzičkog oblika u vidu simetrične ili strofične forme, komad *L'échange* procesuiru u vidu generativne forme.

⁷⁶ Spirala je u antičko doba služila kao simbol izlazećeg sunca i smenjivanja životnog ciklusa, dok se takođe metaforički usko vezivala i za pojmove plodnosti i rađanja. U hrišćanstvu spirala je zauzela simboliku duhovnog uzrastanja i ushođenja duše ka raju.

⁷⁷ *Početak je mudrosti strah Gospodnji*, Prič. 1:7

⁷⁸ Vidi više o tome u: Justin Popović, *Dogmatika Pravoslavne Crkve – Tom III, drugi deo* (© Svetosavlje.org, 2017), Čovek – bog po blagodati: Beskrajno usavršavanje čoveka kroza svu večnost.

⁷⁹ Pogledati u: St. Thomas Aquinas, *Summa Theologica* (Benziger Bros. edition, 1947, Translated by Fathers of the English Dominican Province), Questions 1-6.; Justin Popović, *Dogmatika Pravoslavne Crkve – Tom II* (© Svetosavlje.org, 2017), 1. Tajna Bogovaploćenja.

⁸⁰ Augmentacija se ne odnosi na ritmički proces već na intervalski.

Motivi

Mesijan je pomenute teološke doktrine iskazao upotrebom specifične tehnike komponovanja koja uključuje postupno kompletiranje dvanaestotonskog agregata. Sukcesivnom permutacijom intervala, kompozitor je postigao simultani efekat „razmene“ i „spiralnog kretanja“, aludirajući time na duhovni rast čovečanstva; dok je tonalno nepomičnim motivima, u vidu metafore, pridodao jedno od svojstava prirode hrišćanskog Boga – neizmenjivost, nepromenljivost. Dati komad se sastoji od tri motiva od kojih se drugi i treći sukcesivno javljaju u vidu varijantnog oblika transpozicije određenih glasova (primer 9).

primer 9 (*L'échange*, 1-2t)⁸¹

Prvi motiv reprezentuje Božanstvo, odnosno oslikava Boga kroz jednu od odlika njegove prirode koja se u hrišćanskom shvatanju opisuje kao „neizmenljivost“, „nepromenljivost“.⁸² Mesijan je to dočarao tako što je datom motivu tokom celog komada zadržao isti tonalno-ritmički obrazac. U okviru pomenutog motiva, zanimljivo je zapažanje da se terca es-ges kao najistaknutije sazvučje (po svojoj naglašenosti i notnom trajanju) nalazi, enharmonski gledano, na mestu paralelnog tonaliteta (dis-mol) u odnosu na sveopšti tonalni centar ciklusa (uslovno rečeno Fis-dur).⁸³ Drugi motiv komada čine tri uzastopne oktave u basovoj deonici partiture. Motiv počinje

⁸¹ Plave oznake označavaju tonove koji se kreću naviše, crvene oznake tonove koje se kreću naniže, dok su zeleno obeleženi fiksirani tonovi.

⁸² „Isus Hristos juče je i danas onaj isti i vavek“, Jevr 13: 8; Jevr 1:12; St. Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, op. cit., The immutability of God, 90-96.

⁸³ Griffiths, *Messiaen*, op. cit., location 2301.

sa tonom od znatne važnosti u komadu (ton E). Tokom odvijanja intervalske transformacije u dvanaest koraka (dvanaest uzastopnih dvotakta), linija datog motiva postepeno se hromatskim putem račva kulminirajući u skoku od dve oktave (primer 10).

primer 10 (redukcija komada na drugi motiv)



Melodijski tok se nakon dvanaest uzastopnih javljanja završava na tonu **E**, ton od kojeg je razvijanje i počelo. Može se reći da prvi ton motiva predstavlja vid ose koja se primarnom obliku vraća linearnim putem nakon kompletiranja hromatskog totala. Treći ton u grupi je istovremeno i prvi u svakom narednom izlaganju istog motiva, što izvođaču može biti pomoćna asocijacija u tehnici memorisanja. Inače, postoji određena poteškoća za učenje napamet svih Mesijanovih motiva asimetrične augmentacije. Pijanista treba biti u stanju da, u okviru datog procesa, pamti mesto (intervalnu poziciju) zadnjeg odsviranog motiva i istovremeno da već ima zamišljenu transformaciju naredne motivske varijante. Ukoliko se pijanista odluči na podvig napamet učenja Mesijanovih komada koji poseduju ovakav tip ponavljanja, predlažem da se nakon temeljne analize motiva sačini lična mreža asocijacija koje će biti od značajne pomoći u memorisanju.

Treći motiv u suštini funkcioniše po istom principu kao i drugi, s tim što od ukupnog broja tonova samo jedan konstantno ostaje nepokretan u svakoj od dvanaest različitih transformacija – ton **E**. Dati motiv, sukcesivnim transformisanjem kulminira na samom dvanaestom ponavljanju, gde se javlja u potpuno izvrnutoj konturi u odnosu na svoje prvo izlaganje. Mesijan se zapravo koristio ovim kompozicionim postupkom da bi simbolički prikazao religioznu ideju „razmene“. Enigmatična funkcija tona **E** može se razumeti iz konteksta prvog motiva, budući da je Božije svojstvo „nepromenljivosti“ Mesijan prikazao muzičkom manifestacijom tonalne i ritmičke anticipacije istovetnog sadržaja. Mesijan je domišljato inkorporirao nepokretni ton među spiralnu strukturu koja simbolično oslikava ljudski duhovni put i razvoj; kao da je želeo tim „božanskim“ tonom da ukaže na proces čovekovog duhovnog uspinjanja, koji je po hrišćanskom učenju nemoguć bez Božije pomoći (blagodati). Ton **E**, dakle, muzički deluje kao univerzalna osa oko koje ostali tonovi obavljaju svoju razmenu.

Jedini „neutralan“ motiv nalazi se u posljednjem taktu komada. Pomenuti motiv zapravo oblikuje dvanaestotonski klaster, dok u kontekstu komada deluje u funkciji epilognog tonskog bojenja. Može se spekulirati da je Mesijan datim motivom želeo da u jednom momentu prikaže tajnu sjedinjenja božanske i ljudske prirode, s obzirom na to da završni gest samom prirodom svog zvučanja asocira na sudar dva elementa, sintetično se sjedinjujući u jedinstveni entitet.⁸⁴

Interpretacija

Gledano sa stanovišta muzičke interpretacije, pijanista bi pre svega trebalo da intonativno, dinamički i agogički raščlani sve motive. Iako se u ovom komadu ne može govoriti o postojanju relacije melodija-pratnja, niti se može konstatovati postojanje polifonog načina razmišljanja, ipak, izvođač ne bi trebalo da dati muzički sadržaj shvati na homofoni način. Naime, motivi se funkcionalno gledano svode samo na dve vrste: motiv koji reprezentuje sve nepokretne figure i motiv koji sačinjava sve ostale figure čiji su tonovi u procesu asimetrične augmentacije. U tom smislu, izvođač bi trebalo datu kombinaciju motiva da shvati u formi svojevrsnog muzičkog minikolaža u kome svaki element ima svoju karakterističnu ulogu. Stoga, govoreći o prvom taktu dvotaktne fraze (u kojoj je odnos motiva svakim novim izlaganjem isti), može se zapaziti postojanje tri muzička entiteta koja su izvedena od prethodno predočena dva suštinska motivska entiteta. Biće dovoljno ako pijanista u svojoj interpretaciji pokuša da ispuni Mesijanove dinamičke i artikulacijske indikacije koje jasno ukazuju na kompozitorovu težnju ka upotrebi tembralno-intonativne slojevitosti. Sazvučje es-ges zapravo stoji u formi intonativnog „kamertona“ koji čitavu tonsku strukturu komada drži stabilnom. Kako bi se data terca što duže prolongirala i organski nadovezala na svoj srodni motivski sadržaj, predlažem da motivski segment u ostinato triolama započne svoj razvoj ispod dinamičkog nivoa koji je prvobitno ostvaren zvučanjem referentne terce. Analognim poređenjem sa lingvističkim formama, prvi segment (silazne terce) prvog motiva može se shvatiti kao potvrдна retorička izjava čija se terca es-ges u drugim segmentom istog motiva prolongira. Drugi takt fraze motivski nije u kontrastnom odnosu, ali bi mogla da postoji rezonanzijalna relacija između data dva segmenta. U tom pogledu pijanista bi mogao da prvi segment (nonolu) shvati kao prvobitni model, dok drugi segment može stajati u funkciji njegove refleksije, analogno nekom vizelnom fenomenu (senka, odraz u vodi, odsjaj

⁸⁴ O temi „sjedinjenja“ božanske i čovečanske prirode vidi Oros četvrtog (halkidonskog) vasiljnskog sabora.

svetlosti...). Drugim rečima, dva pomenuta segmenta treba da budu u relaciji pitanje-odgovor, slično odnosu tonike i dominante, disonance i konsonance, teze i arze.⁸⁵ Dakle, pijanista bi trebalo da u okviru Mesijanovog stila iskoristi svoju maštu u službi doprinosenja što jasnijeg razumevanja fraze. Objedinjavanjem pomenutih interpretativnih sugestija, pijanista bi mogao otići korak dalje – ka osmišljavanju koherentne dvotaktne fraze. Naime, primenjivanjem interpretativnog modela tembralnim raščlanjivanjem motiva, pijanista bi mogao da sva tri motivska segmenta asimetrične augmentacije poveže u jedinstvenu frazalnu celinu. S tim u vezi, trebalo bi uspostaviti odgovarajuću hijerarhiju na bazi odnosa tenzije-relaksacije datih motiva. Prvi motiv (motiv Boga) bi trebalo razumeti u vidu nepokretnog entiteta koji je u dijaloškom odnosu sa drugim, „pokretnim“ motivima. Perceptivno zaključujući o smeru dvotaktne fraze, prolongirajući segment se dijaloški nadovezuje na drugi segment drugog motiva (nonola) nakon kojeg se fraza poslednjim segmentom (grupa od pet unisonih tonova), u relaksiranom vidu, zaokružuje. Izvodi se zaključak da je fraza oblikovana neizmeničnom (cik-cak) smenom motivskih segmenata, formirajući time unificirani muzički izraz.

Što se tiče interpretativnog uobličavanja opšte forme komada, pijanista bi trebalo strateški da osmisli dramaturgiju u pogledu makro-dinamike. Naime, dinamika se svakom novom dvotaktnom frazom za izvestan stepen uvećava, doživljavajući svoj vrhunac na samom kraju stava. Stoga, mišljenja sam da bi trebalo obazrivo tempirati opšti krešendo komada kako se vrhunac ne bi prerano dogodio. Isto tako, trebalo bi zauzdavati i opšti tempo, budući da dramaturški naboj u ovakvoj fakturi lako može generisati prekomerno ubrzanje. Što se tiče interpretativnog shvatanja Kode (25-31t), izvođač treba takođe biti obazriv sa dinamičkim intezitetom udvojenih oktava. Možda je u datom odseku pogodno koristiti se krešendom radi dobijanja na dramaturgiji, iako data oznaka nije naznačena u partituri. Važno je napomenuti da jedini „prazan“ takt (29t), od izvođača pre iziskuje izvesnu dramaturšku napetost nego inertnu pasivnost - kakva se inače izaziva mehaničkim proživljavanjem pauze u muzici. Za Mesijana, pauza ili „muzička tišina“ predstavljala je ne manje važan konstruktivni element.⁸⁶

⁸⁵ O muzičkoj analogiji Mesijanove upotrebe odnosa tenzije-relaksacije govorilo se u poglavlju *Opšte crte Mesijanovog muzičkog jezika*.

⁸⁶Olivier Messiaen, *Traite de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie Tome I* (English transl. by Melody Ann Baggech) (UMI Microform, 1998), 60-61.

3.4. Regard de la Vierge⁸⁷

(Innocence et tendresse...la femme de la Pureté, la femme du Magnificat, la Vierge regarde son Enfant...)⁸⁸

*Veliča duša moja Gospoda, i obradova se
duh moj Bogu Spasu mome, što pogleda na
smernost sluškinje Svoje; jer gle, od sada će
me blaženom zvati svi naraštaji, što mi učini
veličinu Silni, i sveto Ime Njegovo.*⁸⁹

Četvrti komad po redu u Božićnu priču uključuje ličnost koja u Zapadno-Istočnom hrišćanstvu zauzima najznačajnije mesto posle same Svete Trojice – Presvetu Bogorodicu, djevu Mariju. Mesijan je, po svojim rečima iz predgovora partiture, ovim komadom želeo da prikaže oličenje čistote, dečije naivnosti i jednostavnosti u ličnosti Bogorodice. Citirani stihovi se odnose na odeljak Lukinog jevanđelja u kome je opisan susret djeve Marije i Jelisavete, prilikom koga Marija iskazuje svoju blagodarnost Bogu za učinjenu joj milost. Kasnije su se ti stihovi pripojili bogoslužbenim himnama crkve, dobijajući svoje značajno mesto među hrišćanskim stihirama. U Rimskoj crkvi, pomenuta himna je dobila svoj propoznatljiv naziv - *Magnificat*. Otuda je Mesijan iskoristio ovu reč u podnaslovu teksta, aludirajući na poznatu crkvenu himnu. Isto se može reći i za iskorišćeni pridev *Pureté* koji referira na vizantijsku crkvenu himnu *Djevo Čista* (grč. Ἀγνή Παρθένε), na francuski prevedena kao *Ô Vierge Pure*. Značajno je istaći da je struktura obe himne sačinjena od četiri strofe, saobrazno četiri strofična javljanja tematskog materijala u formalnom okviru komada. Mesijan se, u ovom momentu ciklusa, pre svega fokusirao na prikazivanju Marijine čednosti kao i na njeno materinstvo koje, u daljem toku ciklusa, prikazuje u **XI** i implicitno u **XIII** komadu. Marijin odnos prema svom sinu i njenu streptnju za njegovu budućnost, duboko i opširno opisuje Dom Kolumba u svom devetom poglavlju knjige *Christ in His Mysteries*, odakle je Mesijan uzimao semena inspiracije. S tim u vezi, u daljem tekstu će biti prikazani različiti načini ispoljavanja Marijinih materinskih osećanja.

⁸⁷ Pogled Bogorodice

⁸⁸ Nevinost i nežnost... žena Čistote, žena Veličanja... Bogorodica sagledava svoje novorođenče...

⁸⁹ Lk 1:46-48

Struktura i interpretacija

Muzičko prikazivanje čednosti i nežnosti u komadu *Regard de la Vierge*, može se ogledati u različitim muzičkim parametrima. Strukturalno gledano, stav je na mikro i makro planu determinisan procesom raznolikog repetiranja. Krupni plan otkriva dva analogna odseka (1-62t.; 63-102t.) koji se suštinski razlikuju samo po svojim završnim rečeničnim strukturama. U pogledu smenjivanja glavnih odseka unutar opšte forme komada, može se konstatovati postojanje strofičnog smenjivanja četiri tematske strofe ili refrena. S tim u vezi, forma komada se može predstaviti u sledećem vidu:

A (1-15t) **B** (16-24t) **A1** (25-34t) **C** (35-62t) **A2** (63-78t) **B1** (76-86t) **A3** (87-94t)
C+Koda (95-102t)

Deo **A** sadrži glavni tematski materijal. Za dočaravanje karaktera teme, Mesijan koristi istoimene termine iz podnaslova komada: *la pureté, tendere et naïf*. S tim u vezi, pijanista bi datu temu u opštem karakteru trebalo da shvati nalik pesmi majčinske uspavanke. Dati deo se sastoji od tri rečenice, od kojih je prva dosledno repetirana, dok je treća ritmički blago produžena. Sličan obrazac može se naći u svakom od ostalih tematskih delova.

Ono što temu čini perceptivno intrigantnom, jeste rezultat njenog nepravilnog ritma. Naime, sagledavajući prvi dvotakt (1-2t) kao osnovnu ritmičku ćeliju komada, primećuje se blaga nepravilnost u ukupnom broju šesnaestina drugog takta u odnosu na prvi. Koristeći se grčkom metrikom,⁹⁰ Mesijan je zapravo satkao „nepravilnu“ ritmičku frazu (u gotovo ne-retrogradnom obliku) tako što je drugom taktu produžio ritmičku vredost za jednu šesnaestinu više u odnosu na prvi (primer 11).

primer 11 (ritmička redukcija teme *Regard de la Vierge*)



⁹⁰ U datom slučaju, Mesijan se služio jonskim slogom (kratki, kratki – dugi, dugi slog) i trećom varijantom epitritskog metra (dugi, dugi – kratki, dugi).

Nepравilnost metra se tek perceptivno uočava nakon nadovezivanja drugog dvotakta (3-4t), pošto se metar u trećem taktu ponovo vraća u svoj „tro-četvrtinski“ model. Sa interpretativne tačke gledišta, važno je naglasiti da se poslednja figura u dvotaktu (šesnaestina i osmina) ne treba izvoditi u vidu punktirane ritmičke figure, već u njenoj realnoj ritmičkoj vrednosti. Mesijan je narušavanjem konvencionalno-pravilnog ritma i metra, uspeo da postigne nepredvidivost muzičkog toka i izazove iznenađenje u slušačevom logičko-očekivanom shvatanju funkcionisanja muzičkih parametara. Stoga bi dati ritam trebalo shvatiti kao vid ekspresivnog sredstva. Najmanja muzička fraza bi mogla da čini celinu od dva takta, tako da intonativno težište pada na prvo sazvučje parnog takta. Razume se, duža fraza se prostire na pet taktova. Što se tiče dinamike unutar dela **A**, nailazi se na iznenađenje druge vrste. Naime, u završnim taktovima prve dve rečenice (5t; 10t), oznaka za *crecendo* navodi frazu u subito dinamiku (*ppp*), nakon koje se fraza zaokružuje na jednom dinamičkom stepenu više (*pp*). Iako se pomenuta dinamička amplituda proteže na svega četiri kratke uzastopne notne vrednosti, izvođač bi trebalo da se potruži da jasno prikaže ekspresivnost datog momenta. Što se tiče melodijske strukture, Mesijan je u fusnoti komada istakao koji tonovi bi trebalo da se izdvoje kao vodeći. S tim u vezi bih dodao bih da se akcenti u praktičnom smislu mogu izvoditi više u vidu *tenuto* dodira, kako bi fraza bila bliža pevljivom karakteru. Sazvučja koja su povezana kratkim legato lukom mogla bi se intonirati uz *decrecendo* dinamički pokret, nalik načinu izvođenja kraćih lukova u baroknom stilu – kako nas to uči istorijski informisana izvođačka praksa. Svakako, treba naći pravu agogičku meru kako ritmičko odvijanje muzičkog toka ne pređe u *rubato*. Sopranski ton **Ais** deluje u funkciji pedalnog tona (ležećeg glasa) i njegova je uloga, zajedno sa deonicom leve ruke, više u obrazovanju harmonske i tembralne boje.

Epizodni deo **B** (16-24t) donosi kontrastni materijal u svakom pogledu. Polazni gest (16-17t) podseća na Mesijanovu akordsku transkripciju ptičijeg napeva, bez obzira na to što nije navedena vrsta ptice. Slično kao u „kolažnoj“ muzici Stravinskog,⁹¹ izvođač bi motivske blokove trebalo da „slaže“ jedan uz drugi bez dinamičke i agogičke pripreme između prelaznih odseka, osim ako to prethodno nije bila kompozitorova namera. To bi značilo da se polazni gest u repetiranim akordima izvodi bez šire dinamičke progresije – iako je za tradicionalni način interpretativnog razmišljanja možda logično da se upotrebi blagi *crecendo* sa agogičkim fluktuiranjem. Taktovi 18 i 19 imaju kadencirajuću ulogu i zaokružuju prvu četvorotaktnu rečenicu

⁹¹ Joseph N. Straus, *Stravinsky's Late Music* (Cambridge University Press, 2001), 81.

dela **B**. Sledećih pet taktova (20-24t), deluju takođe u vidu motivskih blokova, s tim što početni motiv prolazi kroz unakrsnu hromatsku transpoziciju – sadržaj leve ruke se penje za po jedan polustepen, dok se tonovi desne ruke istim hromatskim intervalom spuštaju. U datom slučaju, dinamika se razvija stepenasto, što se može shvatiti u vidu ispisanog krešenda. Rekao bih da se data fraza intonativno nadovezuje početnim kvintama u taktu (deonica leve ruke), dok se u poslednja dva takta iste rečenice fundamentalna linija (*urlinie*) locira u kvartnim akordima. U tom smislu, trebalo bi izvući gornji glas sazvučjâ.

Refren **A1** (25-34t.) javlja se bez ikakvih muzičkih promena osim što prvi petotakt nije ponovljen kao u delu **A**. Nakon završetka ovog odseka, može se govoriti o postojanju jedne krupnije formalne celine koja će imati svoju potpunu rekapitulaciju, doduše u variranom vidu.

Deo **C**, iznenadno započinje svoje izlaganje uvođenjem novog referentnog motiva. Reč je o motivu koji po svojoj intervalskoj topografiji indirektno podseća na početak *teme zvezde i krsta* (primer 12), predstavljenu po prvi put u **II** komadu ciklusa. Karakteristično je to da prva četiri tona *teme zvezde i krsta* obrazuju motivski entitet koji se od nastupanja dela **C**, pa do samog kraja ovog komada neprestano provlači. S obzirom na to da prva četiri tona *teme zvezde i krsta* obrazuju konturu analogno figuri krsta,⁹² datom motivu bismo stoga mogli dati naziv *motiv krsta*, iako pomenutata spekulacija u daljem tekstu nailazi na dematovanje.

primer 12 (*Regard de la Vierge*, 35t)

Figura koja pomenutom motivu sačinjava sopransku kontrapunktsku liniju, po svojoj melodijskoj konturi i akcentuaciji podseća na improvizovani ptičiji napev (35t). Premda, Mesijan otkriva transkribovanu pojavu ptičije pesme tek u sledećem izlaganju *motiva krsta* (38-39t). Od

⁹² Vidi primer 7.

40t do 62t, Mesijan dodaje još jedan simboličko-muzički znak – zvono. Kao što je već ranije napomenuto u analizi prvog komada, ton **Cis** ima svoje referentno značenje u kontekstu celine ciklusa i osim čisto „harmoniske“ funkcije (dominantna oblast) Mesijan ga simbolično koristi upućivanjem na rezoniranje zvona. S tim u vezi, dvotaktni blokovi u 40-41t i 47-48t sadrže zvučni simbol zvona kroz oktavno udvojeni ton **Cis**, dok podređena akordska zvučanja deluju u funkciji podređenog rezoniranja (superiorne ili gornje rezonance⁹³). Kao što je već dinamičkim i artikulacijskim oznakama precizirano, pijanista bi trebalo da jasno izdvoji okatvni *motiv zvona* od ostalih akorada koji više imaju funkciju tonskog bojenja. Strukturalno gledano, motiv krsta se permutovano provlači u svakom novom frazalnom bloku odseka C, u vidu više različitih vrsta variranja (primeri 13).

primer 13a (*Regard de la Vierge*, 35t)



primer 13b (isto, 35t)



primer 13c (isto, 42t)



primer 13d (isto, 45t)



primer 13e (isto, 58t)



primer 13f (isto, 52t)



primer 13g (isto, 59t)



primer 13h (isto, 61t)



⁹³ *superior resonance*, vidi u Messiaen, *The technique*, op. cit., 51 (primer 217-218); Slično se govorilo u analizi II komada, gde je bio razrađivan Mesijanov pojam inferiorne (donje) rezonance. Način interpretiranja je praktično isti, s tim što se podređeno sazvučje u ovom slučaju nalazi iznad fundamentalnog zvučanja.

Nakon kadencijalnog kolorativnog klastera u posljednjem taktu dela C (i eventualnog ptičijeg napeva u taktu pre), nastupa varirano repriziranje prethodnog trodelnog dela. Mesijan je tematskom materijalu u delu A2 (63t) domišljato nadgradio *motiv krsta* u sopranskom glasu, dajući mu izražajnu prednost (*très tendre*) u odnosu na prvobitnu melodiju s početka komada. Kompozitor je u svom kasnijem programskom opisu napomenuo da novi melodijsko-kontrapunktski glas izražava materinsku nežnost.⁹⁴ Mesijanov iskaz kosi se sa prethodno iznetom pretpostavkom o prisustvu simboličnog prikazivanja krsta, obzirom da krst izaziva dijametralno drukčiju konotaciju od pojma nežnosti. Iako ne nalazeći analogiju sa *temom zvezde i krsta* već sa indirektnim motivom Isusove agonije iz trećeg stava Mesijanovog ciklusa za dva klavira *Visions de l'Amen* (primer 14a, 14b), Siglind Bruhn sugerije da je u variranom refrenu komada *Regard de la Vierge* (63t) moguće simbolično prisustvo dva simultano isprepletana osećanja – materinska ljubav i nežnost osenčena sa predosećajem teške sudbine koja očekuje njeno novorođenče.⁹⁵

primer 14a (*Regard de la Vierge*, 35-37t)

primer 14b (*Amen de l'agonie de Jesus*, 29-30t)



Sa druge strane, govoreći u opštim crtama o karakteru dela C, Piter Hil zastupa potpuno suprotan stav od pomenute autorke. Naime, Hil smatra da simboličnim nagoveštajima zvona i ptičijeg napeva, Mesijan zapravo izražava jednu vrstu slavljeničkog karaktera. Ta tvrdnja svakako odgovara opštoj tematici komada, dok su simboli zvona i ptičije pesme nedvosmisleno znaci koji za Mesijanov teološki pogled na svet upućuju na radost i slavoslovlje. Slično nagoveštava i pijanistkinja Joanna MacGregor u svom kratkom opisu ciklusa.⁹⁶ Što se tiče enigmatskog značenja *motiva krsta*, Hil misli da dati motiv predstavlja Mesijanovu transkripciju gregorijanskog napeva

⁹⁴ Michael Stephens, *Two Ways of Looking at Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, (Pittsburgh: University of Pittsburgh 2007), 73.

⁹⁵ Siglind Bruhn, *Messiaen's contemplations of covenant and incarnation: musical symbols of faith in the two great piano cycles of the 1940s*, (New York: Pendragon Press 2007), 166-168.

⁹⁶ <https://soundcircus.com/vingt-regards-sur-lenfant-jesus/>, pristupljeno septembra 2020.

*Magnificat*⁹⁷ – što takođe upućuje izvođača na kontrastno doživljavanje datog muzičkog karaktera u poređenju sa pomenutom spekulacijom Brunove. Svakako, obe tvrdnje mogu biti uključene u generalno tumačenje datih motiva, tako da pijanisti mogu uzeti u obzir sve predočene mogućnosti u korist produbljanja datog muzičkog karaktera.

Deo **B1** (76-86t) sadrži istovetni notni materijal iz svog paralelno srodnog dela **B**. Razlika u odnosu na prvobitno javljanje istovetnog sadržaja primećuje se u retrogradnoj melodijskoj permutaciji svih motivskih celina. Takođe, *motiv krsta* je inkorporiran u drugom motivskom bloku (akcentovane četvrtine sa tačkom, 80-83t), kao i u završna tri takta (84-86t). Dati motiv preuzima intonativno vođenje fraze čime ostala akordska sazvučja postaju podređeni motivi u interpretativnom i melodijskom smislu. Završni skraćeni refren **A3** (87-94t) zadržava prethodnu formu varijacije nakon kojeg sledi Koda (95-102t). **Koda** sadrži motivski materijal redukovan na početne i završne motive dela **C**, zaključujući Bogorodičin pogled kaprizioznim gestom enigmatičnog motiva.

U širem kontekstu, „tonikalizujući“ ton **Cis** ujedno postaje dominantni ton za tonsku oblast *in Fis* koja će uslediti u *temi Boga* u narednom stavu ciklusa. Može se reći da je to još jedna ambivalentnost koja se nalazi u upitnom *motivu krsta*. Sve u svemu, trebalo bi donekle prepustiti muzici da obitava u svojoj prirodi koja je više bliža apstraktnom i nesaznatljivom domenu stvarnosti nego eksplicitnom.

Tonalna karakteristika

Sa tonalnog aspekta, nije teško primetiti učestalost javljanja određenih tonskih visina u vidu referentnih tonskih oblasti. Autori Ziglind Brun i Majkl Stifens⁹⁸ ističu pojavu stabilne tonske oblasti *in Cis*. U epizodnim odsecima, naročito pri javljanju srednjeg dela (deo C), ton **Cis** se može okarakterisati u formi tonalne ose oko koje kruži dati muzički sadržaj. Što se tiče tematskih delova, Stifens putem dubinske analize zaključuje da se radi o tonskoj kolekciji čija je tonalna teža na tonu **Cis**. Po njegovom mišljenju, poslednji akord (akord na kraju 5t i sl.) svih kadencirajućih fraza

⁹⁷ Privatna konverzacija sa autorom.

⁹⁸ Bruhn, *Messiaen's contemplations*, op. cit., 165-166; Stephens, *Two Ways*, op. cit., 7-20.

unutar refrenskih delova, stoji u formi dispozicioniranog⁹⁹ sazvučja u odnosu na tonalni centar in **Cis** – što analogno ukazuje na postojanje nepotpune kadence „na dominanti“ (primer 15).

primer 15 (*Regard de la Vierge*, 5t)

(in Cis): "D"

Značajno je istaći da se pomenuti akord (dis, a, d, fis) može sagledati kao varijanta frigijskog ili napolitanskog akorda u odnosu na dati tonalni centar. Jasan zvučni utisak stabilnog tonalnog centra, može se doživeti tek pri zvučanju finalnog gesta u poslednjem taktu komada, gde Mesijan nedvosmisleno zaokružuje tonalni plan stavljajući dramaturšku tačku na tonu **Cis**. Data analitička skica može značajno pomoći u nalaženju tonskih teža i protivteža u sklopu idiosinkratičnog muzičkog jezika ovog komada, dok bi njena krajnja svrha služila u cilju osmišljavanja mikro i makro interpretativne koncepcije.

⁹⁹ Terminska kovanica muzičkog analitičara Čarlsa Morisona (Charles D. Morrison) koja u posttonalnoj muzici upućuje na kritične (vođične) tonove naspram referentnim (razrešavajućim).

3.5. Regard du Fils sur le Fils¹⁰⁰

(Mystère, rais de lumière dans la nuit-réfraction de la joie, les oiseaux du silence_la personne du Verbe dans une nature humaine_mariage des natures humaine et divine in Jésus-Christ ...)¹⁰¹

Peti komad ciklusa *Dvadeset pogleda na dete Isusa*, stoji u varijantnom vidu prema prvom komadu *Regard du Père*. Mesijan je, u datom slučaju, preuzeo celokupni razvoj teme Boga iz prvog komada, ukrašavajući ga novim motivskim slojevima. S obzirom na naslov komada, glavni lajtmotiv bi trebalo da reprezentuje dvojaku prirodu drugog lica svete Trojice. Nažalost, Mesijan nije objasnio i način na koji je izrazio dati programski sadržaj. Kompozitor je jedino naglasio to (ne i teološki kako) da se ovim komadom prikazuje sagledavanje Sina Božijega na Sina čovečijega, a ne obrnuto.¹⁰² S tim u vezi, sam naziv komada ukazuje na pomalo netipično prikazivanje Boga Logosa iz perspektive rimsko-vizantijske doktrine hristologije. Imajući u vidu da je Mesijan bio pod uticajem zapadno-sholastičke škole (čiji je jedan od glavnih predstavnika Toma Akvinski), trebalo bi u sklopu datog diskursa razumeti način na koji je Mesijan sagledavao određene teološke tajne. Kao što je sholastički um imao sklonosti da determiniše pitanja vere sa stanovišta samospoznajućih ideja (koje se mogu dokučiti okvirima ljudskog razuma i logike), slično shvatanje Mesijan je podražavao izabiranjem određenih teoloških ideja i zatim ih izražavao svojim muzičkim jezikom.¹⁰³

Simbolizam

Što se tiče primarne tematike komada, postoje različita tumačenja „Isusovog pogleda“. Naime, Brun tvrdi da se Isusova dvojaka priroda (božanska i čovečanska) simbolično ogleda u delovanju kanonskih glasova. Ona ističe da izabrane vrste modusa ograničenih transpozicija (6^3 i 4^4) kao i zbirovi akordskih tonova u okviru dva kanonska sistema, imaju svoju numerološku simboliku: gornji red simbolično predstavlja Isusovo božanstvo zbog konstatovanja broja tri analogno svetom Trojstvu (trozvučni akordi; treća transpozicija šestog modusa); dok donji red, sa upotrebom

¹⁰⁰ Pogled Sina na Sina

¹⁰¹ Tajnovitost, svetlucanje zraka tokom noći – prelamanje radosti, ptice tišine – Logos kao ličnost u ljudskoj prirodi – savez (brak) ljudske i božanske prirode Isusa Hrista...

¹⁰² Stephens, *Two ways*, op. cit., 73.

¹⁰³ Johnson, *Messiaen*, op. cit., 41.

četvrtog modusa na četvorozvucima, simbolično prikazuje Isusovu ljudsku prirodu (broj četiri simbolizuje zemlju/prirodu putem četiri osnovna elementa Zemlje).¹⁰⁴ Što se tiče notnog sistema u kome je sadržano izlaganje *teme Boga*, Brun misli da dati materijal reprezentuje Boga Oca u formi blagodatnog jedinstva sa bogočovekom Isusom.¹⁰⁵ Sa druge strane, Robert Džonson tumači aspekt Isusovog dvojstva iz krupnije prizme. Pomenuti autor je mišljenja da se dualitet Isusove prirode, pored dvostrukosti u samom kanonu, ogleda i u opštem kontrastu između strukturalno različitih tekstura. On razdvaja kanon i liniju *teme Boga*, smatrajući da ta dva entiteta zajedno simbolizuju dvojaku Hristovu prirodu – kanon za njega reprezentuje Isusa čoveka, dok je linija *teme Boga* vezana za Isusovo božanstvo.¹⁰⁶ Sagledavajući krupni plan komada, Džonson uzima u obzir i naizmeničnost kontrastnih odseka između kanona i ptičije pesme u čijem procesu takođe konstatuje postojanje dualiteta.¹⁰⁷ U daljem tekstu, biće priloženo nekoliko misli o pokušaju praktične primene predočene simbolike.

Analiza, interpretacija

Na samom početku komada, mogu se uočiti više različitih kompozitorovih oznaka. Pored interpretativnih instrukcija, Mesijan je predočio i vrste kompozicionih postupaka koje je na ovom mestu upotrebio. Nad tematskom konstrukcijom (*tema Boga*) Mesijan je nadgradio polimodalni ritmički kanon nazivajući ga *canon rythmique par ajout du point*.¹⁰⁸ U nazivu kanona otkriva se i njegov ritmički princip po kojem deluje. Naime, Mesijan je već oformljeni ritmički obrazac duplirao u augmentisanom obliku proširujući ga za još pola od njegove originalne ritmičke vrednosti – „dodavanjem tačke“. Mesto susretanja dva kanonska glasa se dešava nakon trećeg izlaganja prvog glasa (20t – druga doba). Slična atmosfera datog postupka može se naći u prvom komadu Mesijanovog ciklusa za dva klavira – *Visions de l'Amen* i u poslednjoj pesmi ciklusa *Harawi*. Mesijan je datim ritmičkim postupkom stvorio iluziju postojanja dva nezavisna tempa. Međutim metar se, kao i u slučaju prvog stava, do samog kraja komada ne menja. Kako bi se postigao efekat „netemporalnosti“ pijanista bi zapravo trebalo da dati kanon ritmički precizno izvodi. U tom pogledu, preporučio bih da se za jedinicu brojanja odabere jedna šesnaestina (dakle,

¹⁰⁴ Bruhn, *Messiaen's contemplations*, op. cit., 172-173.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Johnson, *Messiaen*, op. cit., 72.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 41.

¹⁰⁸ Ritmički kanon po principu dodavanja tačke.

metar takta bi mogao da otkucava na 8/16), dok u okviru predloženog metra pijanista ima slobodu i da kreira svoju potpodelu brojanja radi lakšeg snalaženja (4+4/16 ili 2+2+2+2/16). Strukturu datog ritma Mesijan je sastavio pomoći hinduističkih tala (deçî-tâlas), tako što je spojio tri ritmičke tala figure u jedan ritmički obrazac (primer 16).

primer 16 (ritmički obrazac kanonskog glasa V komada)



Inače, zbog učestale primene datog obrasca u raznim Mesijanovim delima, pomenuta ritmička struktura nazivana je još i kao Mesijanov „ritmički potpis“. ¹⁰⁹ Mesijanov „ritmički potpis“ može se naći u VI, XIV i XVII komadu ciklusa, kao i u ostalim delima prepoznatljivog „mističnog“ perioda kompozitora: *Vision de l’Amen*, *Chants de terre*, *Quatuor pour la fin du temps*, *Turangaîla-Symphonie...* Ziglind Brun tumači ovaj ritmički obrazac u kontekstu Mesijanovog izražavanja svojih verskih shvatanja, navodeći da Mesijan uključuje dati postupak za prikazivanje isprepletenosti večnosti i vremena – nebeske i zemaljske stvarnosti. ¹¹⁰

Što se tiče kompozitorovih interpretativnih oznaka, treba primetiti da se od pijaniste zahteva „razlikovanje sve tri sonornosti“. ¹¹¹ Mesijan je u tom pogledu svakom notnom sistemu odredio drukčiju dinamičku oznaku. No pored konstatacije da se radi o tri različita dinamička nivoa, Mesijan na kraju ipak razlikuje dva različita teksturalna entiteta – ritmički kanon i deonicu *teme Boga*. Ta činjenica se potvrđuje još jednom kompozitorovom interpretativnom instrukcijom kojom opisuje karaktere datih tekstura (*lumineux et solennel; doux et mystérieux*). Tematski sadržaj po Mesijanovom opisu trebalo bi da zvuči „svetlo i dostojanstveno/svečano“, dok nadređeni kanon uspostavlja atmosferu u „mekom i misterioznom“ zvučanju. Iako priroda zvučanja kanona može „iskušavati“ pijanistu da dati motivski sloj shvata kao *zamagljujući* homofoni entitet, Piter Hil ističe da je Mesijan zahtevao da deonica kanona zvuči jasno i čisto. ¹¹² Tematski materijal zapravo bi trebalo da ima glavnu vodeću liniju, analogno vodećem glasu u

¹⁰⁹ Bruhn, *Messiaen’s Contemplations*, op. cit., 53.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Bien différencier les 3 sonorites*: odnosi se na tri notna sistema.

¹¹² Hill, *Companion*, op. cit., 98.

tradicionalnom shvatanju muzičkih parametara, iako se zapravo radi o sukcesivnoj smeni harmonija. U tom smislu, mislim da je veoma važno da izvođač navede slušaoca da prepozna datu temu kao rekapitulaciju sadržaja iz prvog stava – čime bi se probudila asocijacija na uzvišeni karakter s početka ciklusa. Stoga bi bilo poželjno da se odabere približan tempo iz uvodnog stava, a zatim i da se omogući objektivno prepoznavanje *teme Boga* izražajnim interpretiranjem. Tačno interpretiranje dinamičko-artikulacijskog modela *teme Boga* takođe je jedan od ključnih faktora za njeno prepoznavanje. Izvođač ima slobodu da u sklopu tematskih akorada *izvuče* gornji glas, mada u konkretnom slučaju teško je govoriti o postojanju melodijskog glasa. Muzički tok je više određen smenom harmonskih prelamanja, što je za Mesijana predstavljalo smenjivanje raznolikih boja, pogotovo ako se radi o harmonskoj upotrebi modusa ograničenih transpozicija.¹¹³ Kanonska deonica pored svog simboličnog značenja, takođe ima i praktičnu ulogu tonskog bojenja. Mesijan je u datom slučaju suprotstavio dva svoja modusa – gornjem glasu je dodelio šesti modus u trećoj transpoziciji, dok donji glas obrazuje harmonije iz četvrte transpozicije četvrtog modusa. Kako bi se pijanista lakše snašao u diferenciranju intonacije i tembra različitih sonornosti, Mesijan je raščlanio kanonske glasove zadržavajući jednak broj tonova u obe deonice (gornja deonica ima uvek tri tonske visine, dok donja deonica poseduje konstantno četiri). U tom smislu, trebalo bi diferencirati kanonske deonice (trozvuke i četvorozvuke) putem upotrebe dve različite vrste tušea. Prodložio bih da se trozvuci uvek sviraju sa bržim ulaskom u dirke (time će se obezbediti i *svetlija* boja) u odnosu na četvorozvuke, koje bi trebalo izvoditi mekšim dodirom. Pijanista ima slobodu da premešta glasove iz jedne ruke u drugu ukoliko nailazi na bolje tehničko rešenje, premda, pomenuti odnos dodira i tembralne karakteristike između glasova ne bi trebao da se porementu.

Kontrastni delovi komada *Regard du Fils sur le Fils* uvode novi motivski sadržaj redukcijom notnog sistema na dve linije (22t, 55t). Po prvi put u ciklusu, Mesijan u službi naracije transparentno uključuje ptičiju pesmu. Po Mesijanovim rečima,¹¹⁴ ptičiji napev je transkribovan od dve ptice – crnog kosa i sive (ili baštenske) grmuše.¹¹⁵ Ipak, u okviru ptičijih odseka, kompozitor nije obeležio koji motivi i fraze pripadaju kojoj ptici. U svom traktatu (*Traité Vol. II*), Mesijan objašnjava da su ptičiji motivi u slučaju ovog komada bazirani na dve motivske formule (primer 17) i da je većina motiva varirano konstruisana od motivskog modela iz neumske notacije

¹¹³ Messiaen, *Music and color*, op. cit., 40-42.

¹¹⁴ Stephens, *Two ways*, 73.

¹¹⁵ Mada Hil navodi da je u pitanju poljska ševa, budući da tu pticu karakteriše njen virtuozni napev. (Hill, *Companion*, op. cit., 98)

(primer 18).¹¹⁶ Kao praktikujući katolik, Mesijan je smatrao da ptice imaju posebnu ulogu među Božijim stvorenjima, nazivajući ih „najvećim muzičarima na našoj planeti“.¹¹⁷ Stoga, pojava ptičijih napeva u petom komadu može se shvatiti u vidu simboličnog prikaza slavljeničkog karaktera događaja koji raduje ne samo ljudski rod već i sva Božija stvorenja.¹¹⁸

primer 17 (*Regard du Fils sur le Fils*, 23t; 30t)



primer 18 (ptičiji motivi iz 22t, 25t, 27t i 31t)



Sam Mesijan priznaje da do 1952. godine – kada je upoznao čuvenog francuskog ornitologa Žaka Delamena (Jacques Delamain, 1874-1953), nije precizno raspoznavao određene vrste ptičijih napeva.¹¹⁹ Ipak, pijanista bi svakako trebalo da uspostavi određeni dijalog među ptičijim motivima. Loo Fung Chiat predlaže da ptičiji motiv koji se najviše ponavlja (motiv iz 30t), može imati funkciju odgovora ili mesta stabilnosti u odnosu na motive koji su po Mesijanovim rečima izvedeni iz motiva u 23. taktu.¹²⁰ No, opšta funkcija ptičijih motiva u ovom slučaju više je ornamentalnog karaktera. Što se tiče praktičnog izvođenja ptičijih motiva, postoje različita interpretativna tumačenja. Ukoliko bismo analizirali izvođenje dva referentna izvođača

¹¹⁶ Messiaen, *Traité Vol. II*, 444.

¹¹⁷ Messiaen, *Music and Color*, op. cit., 85.

¹¹⁸ Hill, *Oiseaux*, op. cit., 3.

¹¹⁹ *Ibid*, 24.

¹²⁰ Loo Fung Chiat, *Olivier Messiaen's Catalogued'oiseaux: A Performer's Perspective*, PhD (University of Sheffield, 2005), 6.

Mesijanove klavirske muzike – Pitera Hila i Pier-Loran Emar (Pierre Laurent-Aimard), primetili bismo dva suprotna shvatanja u izvođenju ptičije pesme. Naime, Emar ptičiji napev doživljava kroz vrlo precizan ritmički odnos tonova kakav je i zapisan u tekstu, sa vrlo jasnom i izraženom artikulacijom, dok sa druge strane, Hil ima slobodniju agogiku, liričniji izraz i na neki način pticama pridodaje svojstvo ljudskog pevačkog glasa. Imajući priliku da na konkretnom komadu radim sa istaknutim poznavaoцем Mesijanove muzike – Momo Kodamom (Momo Kodama), saznao sam to da pri izvođenju bilo kojih Mesijanovih ptičijih motiva treba imati meru u upotrebi agogike, kao i da bi trebalo imitirati ptičiji napev bez dodavanja sentimentalosti. Kodama takođe ističe da u sklopu ptičijih fraza koje se završavaju sa *staccato* oznakom, agogički smer treba ići ka poslednjoj noti, blago je naglašavajući. Vrlo originalno izvođenje možemo čuti od Džona Ogdona, koji ptičiju pesmu u ovom komadu izvodi bliže realnoj imitaciji. Premada isti pijanista donekle vodi ptičiju pesmu u *ad libitum* maniru i za razliku od kontrastnih odseka tempo u ptičijem je znatno brži. Ono što je pri izvođenju datih motiva zajedničko u svim referentnim izvođenjima jeste postojanje mikro-dinamičke izražajnosti, dok je virtuoznost i sugestivnost prisutna u svrsi karakternog dočaravanja ptičijega peva.

3.6. Par Lui tout a été fait¹²¹

(Foisonnement des espaces et durées, galaxies, photons, spirales contraires, foudres inverses; par Lui (le Verbe) tout a été fait... à un moment, la création nous ouvre l'ombre lumineuse de sa Voix...)¹²²

Šesti komad ciklusa *Dvadeset pogleda na dete Isusa* stoji za jedan od najvirtuoznijih i pijanistički najzahtevnijih komada u celokupnom Mesijanovom klavirskom opusu, kao i u klavirskoj literaturi uopšte. Nakon uvodnih pet komada u kojima je tematika uglavnom centralizovana oko zemaljskog aspekta Isusa Bogočoveka, šesti komad u svom programskom opisu seže u sferu prapočetka stvorenog, materjalnog sveta. Mesijan je bio direktno inspirisan uvodnim stihovima Jovanovog Jevanđelja, gde se govori o Isusovom božanskom poreklu, ili onome koji je suština svake stvorene stvari.¹²³ Sam naziv komada citiran je u skraćenom obliku prolognog jevanđelskog stiha: „Sve kroz njega postade, i bez njega ništa ne postade što je postalo”.¹²⁴ Iako šesti stav spada u sedam komada ciklusa koji nisu imenovani kroz formu „Pogleda”, subjekat je, po Mesijanovim rečima, stvaranje sveta.¹²⁵ Numeričkom pozicijom komada, Mesijan ukazuje na prisustvo numerološke simbolike broja šest, vezujući ga za simbol stvaranja (broj šest u hrišćanstvu simbolizuje stvaranje – po broju dana Božijega stvaranja opisanog u Mojsijevoj Knjizi Postanja). Komad o kome je reč rekapitulira ceo kosmogonički proces u pojmovima *beskrajno malog* i *beskrajno velikog* kroz metaforičko ispoljavanje muzičkih struktura.

Opšte karakteristike komada

Kako bi dočarao sveprožimujući proces stvaranja (ili Velikog praska), Mesijan je iskoristio kompozicionu tehniku fuge. Kompozitor sa svog verskog gledišta ističe da čitava priroda pa i same ljudske umne snage nisu u stanju da u potpunosti opišu i iskažu suštinu Boga, već je to moguće samo delimično, u obrisima funkcija stvarne prirode.¹²⁶ Mesijan se, u svojoj *zanemelosti* pred *neizrecivim*, izražava kroz kompozicionu tehniku apsolutne muzike istovremenim dodeljivanjem

¹²¹ Kroz Njega sve postade

¹²² Mnogostrukost prostora i vremena; Galaksije, fotoni, suprotne spirale, obrnute munje; kroz Njega (Reč) sve postade...u jednom momentu, stvoreno nam se otkriva kroz blistavu senku Njegovog glasa...

¹²³ Jn 1:1-18

¹²⁴ Jn 1:3

¹²⁵ Burton, *Messiaen*, op. cit., 101.

¹²⁶ *Ibid.*, op. cit., 74.

programskog sadržaja. Zbog konstantnog intervalskog dispozicioniranja i učestalih promena faktura, Pol Griffiths naziva Mesijanovu fugu anti-fuga.¹²⁷ Dati autor zapaža da Mesijanova konstrukcija fuge muzički više deluje u stilu tokatnog ostinata, nalazeći sličnosti ne sa Bahovim kontrapunktom već anahrono sa Bulezovom (Pierre Boulez, 1925-2016) drugom klavirskom sonatom.¹²⁸ Posmatrano sa tonalnog aspekta, odsek fuge je pisan u atonalnom, slobodnom dodekafonskom stilu, dok je drugi deo komada isprepletan sa modalnim i atonalnim sazvučjima. Smenom i suprotavljanjem tonalnih i atonalnih motiva, Mesijan je hteo da prikaže dramu harmoničnosti i disharmoničnosti među kojima harmoničnost (tonalnost) trijumfuje na samom kraju komada.

Što se tiče upotrebe lajt-motiva, *tema Boga* je data na veoma trijumfalan način pri svom prvom javljanju, dok se u Kodi javlja u novom transformisanom vidu. Po prvi put u ciklusu, Mesijan upotrebljava lajt-motiv pod nazivom *tema akorada* (thème d'accords). Pomenuti lajt-motiv se tokom komada javlja na više varijantnih načina, nekada vrlo transparentno, dok se u nekim slučajevima javlja fragmentarno ili dispozicionirano, skriveno za zvučnu percepciju. U Kodi, Mesijan otkriva još jedan lajt-motiv koji je izveden iz razvoja *teme Boga* iz prvog komada. Datu temu Mesijan naziva *tema ljubavi* (thème d'amour) i koristiće je u još nekoliko narednih stavova ciklusa (**XV**, **XIX**, **XX** i implicitno u **X** komadu).¹²⁹

Forma i struktura komada se vrlo jasno mogu raščlaniti, budući da se radi o smenjivanju muzičkih blokova, bilo da se radi o ekspoziciji (1-129t), srednjem/prelaznom (130-160t) ili razvojnom delu sa Kodom (161-231t). Takođe, Mesijan je u partituri kao i u sklopu programskog opisa sažeto predočio formalnu konstrukciju komada, tako da ćemo se najpre voditi kompozitorovim nazivima za delove forme.

Fuga (1-129t)

Ekspozicija komada počinje sa simultanim izlaganjem teme i kontrasubjekta. Jan Mecdugl¹³⁰ primećuje da je tonska postavka teme izgrađen u Mesijanovom četvrtom modusu u četvrtoj

¹²⁷ Griffiths, *Messiaen*, op. cit., Location 2236.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Zanimljivo je to da se data tema javlja duplo više puta nego *tema zvezde i krsta* koja je za razliku od *teme ljubavi* predočena u predgovoru ciklusa. Tek kasnije (1954) Mesijan je dodao *temu ljubavi* kao jedan od lajt-motiva.

¹³⁰ Ian C. Mecdougall, *Olivier Messiaen: Structural aspects of the pianoforte music*, Durham thesis (Durham University, 1972), 60.

Nakon kanona sledi smena kontrasubjekta i atonalnih sazvučja u kojima se po prvi put u ciklusu prepoznaje *tema akorada* u koncentrisanom vidu (22t). Pomenuta deonica (21-25t) trebalo bi interpretativno da deluje u vidu dva zvučna sloja: kontrasubjekt kao vodeći motivski sloj i akordski motivi u vidu podređene zvučne kolorature. Lukovi na utrojenom tonu **Gis** (22t) znače da bi konkretno zvučanje trebalo da se prolongira do oznake za prekid desnog pedala. Efekat zvučanja datog tona bi mogao da asocira na udar zvona, tako da bi pijanista mogao da ga reprodukuje perkusivnim načinom dodira („iz klavira“).

Potom sledi još jedan troglasni kanon (26-33t) u kojem Mesijan koristi svoj „ritmički potpis“.¹³² Mislim da iako neupućen slušalac teško može primetiti da se radi o kanonskoj varijaciji teme, izvođač treba donekle diferencirati glasove organizacijom intoniranja. Time će se linija muzičkog toka moći jasnije pratiti. Zatim Mesijan na kratko rekapitulira izlaganje duksa i komesa (43-44t) u svom „originalnom“ obliku, podsećajući slušaoca na izvorno zvučanje teme. U narednih pet taktova (45-49t), otkriva se Mesijanovo majstorstvo u osmišljavanju varijante prototipne teme, tako da slušalac dobija potpuno transformisanu zvučnu sliku od praktično istih tonova. Pored toga što je intervalski dispozicionirana tema ukrašena hromatskim motivima, pijanista ne bi trebalo da prenebregne intoniranje osnovnih tonskih činilaca teme fuge. Deonica akordskih tremola (gde je inkorporirana i *tema akorada*, 47-49t) zvučno¹³³ i formalno stoji u vidu okosnice koja deli dva veća odseka.

Odsek koji sledi (50-63t) Mesijan opisuje u vidu *Divertimenta* čija se faktura sastoji od tri superimponirana elementa: 1) basova linija (tema se u fragmentarnom i variranom vidu razvija procesom *asimetrične augmentacije*); 2) tema fuge i motivi u sličnoj tonskoj konstrukciji (tretirani u palindromskom ritmu, procesuirajući u obliku progresivne amputacije tonova iz oba horizontalna pravca); 3) grupe dvozvučnih motiva koje odlikuje intervalsko račvanje i ritmička permutacija. Nakon savladavanja procesa *asimetrične augmentacije* u **III** komadu, pijanista bi trebalo da bez velike muke obuhvati dati proces koji se u datom odseku odvija na nivou samo jednog glasa (i jedne ruke!). Zanimljivo je primetiti da ritmički model basove linije *Divertimenta* iznosi istovetni broj šesnaestina kao i početna tema fuge (23). Određivanjem šesnaestine za osnovnu jedinicu brojenja, ritmičko grupisanje basove deonice može se odrediti u formi 5+5+5+8 (isto se može

¹³² Vidi stranu 47.

¹³³ Mesijan u svom programskom opisu pravi analogiju datog zvučanja sa zvukom metalnih udaraljki.

odnositi i na grupe dvozvučnih motiva koji se odvijaju po istom modelu ritmičke permutacije). U sklopu izloženog odseka (50-58t), pijanista bi mogao da osmisli dramaturgiju procesuiranog odvijanja deonice *asimetrične augmentacije* iako kompozitor nije naznačio postepenu promenu dinamike. Deonica leve ruke bi u tom smislu mogla intonativno voditi muzički tok datog odseka. Mislim da se intonativna progresija najviše može osetiti na poslednjim tonovima basove deonice (oktave u polovinama) i stoga bi trebalo organizovati dinamički smer koji bi (po predloženoj koncepciji) trebalo da kulminira na poslednjoj polovini u nizu (57t). Dati odsek se završava simultanom prezentacijom teme i odgovora (59-61t) čime se prvi deo fuge zaokružuje.

Naredni odsek (62-68t) predstavlja formalnu osu koja deli prvi i drugi (retrogradni) deo fuge. Govoreći o datom odseku, Mesijan u svom programskom opisu ističe da mu je ideja bila da prikaže odnos razmere ekstremno velikih i ekstremno malih kosmičkih objekata (poređenje zvezda i elektrona/fotona).¹³⁴ Po njegovim rečima, ulogu velikih objekata igraju akordi izvedeni iz *teme akorada* – razloženo sačinjeni u kanonskoj korespodenciji; dok u ekstremno udaljenim registrima udvojeni motiv kontrasubjekta izražava sićušne objekte.¹³⁵ Kao što je nešto ranije u tekstu predočeno, pijanista će uočiti isti princip slojevite nadgradnje muzičkog tkiva smenjivanjem dva različita motivska entiteta. Što se tiče praktične primene datog sadržaja treba napomenuti sledeće. Oko ratnog perioda prošlog veka većina klavira francuskih brendova (Erard, Pleyel) nisu imali srednji (*sostenuto*) pedal, pa je otuda Mesijan i izostavljao njegovo notiranje u svojim ranijim delima, iako je imao praktičnu potrebu za njim.¹³⁶ No srećom, danas je za većinu klavirskih brendova srednji pedal manufaktorni standard, pa se pijanisti uglavnom mogu odlučivati za njegovu upotrebu, pogotovu kada je reč o diskutabilnim mestima pomenute problematike Mesijanovih komada. U datom odseku, Mesijan notira znak za puštanje desnog pedala negde na polovini svake od fraza, budući da bi pod konstantno držanim pedalom došlo do potpunog zvučnog stapanja motiva i efekat dvoslojne fakture bi nestao u potpunosti. Većina referentnih pijanista zapravo poštuje prvobitnu Mesijanovu pedalnu indikaciju, previđajući mogućnost koju im nudi srednji pedal na savremenom klaviru. Kako bi slikovitije pokazao dvozvučnu slojevitost, mislim da pijanista treba upotrebiti srednji pedal na zadnjim tonovima motiva *sitnih vrednosti*, čime će

¹³⁴ Stephens, *Two ways*, op. cit., 76.

¹³⁵ Zbir notnih vrednosti kod javljanja oba motivska elementa je sačinjen od prostih brojeva: 3, 5, 7, 11 (kontrasubjekt); 31, 29, 23 (akordski motivi). Prosti brojevi za Mesijana kriju tajanstvenu silu, kao što je to za njega „nedeljivost“ božanstva (Messiaen, *Music and Color*, 79).

¹³⁶ Hill, *Companion*, op. cit., 296-297.

obezbediti da se udvojeni ton zvučno istovremeno prolongira uz sloj akordskih motiva. S tim u vezi, bitno je izvući više basov ton, budući da po svojoj prirodi duže rezonira od diskantnog registra. U sklopu akordskih motiva moguće je koristiti se i blago pritisnutim (ili vibrirajućim) desnim pedalom, ali tako da se ne „pokrije“ ton koji je održavan srednjim pedalom. Sličan postupak prolongacije zvučanja Mesijan će upotrebiti i na kraju komada u odseku (222-228t) koji u analogiji sa izloženim pasažom krije dublju teološku poruku, o kojoj će biti reči na kraju poglavlja.

Nova „noćna mora“ za pijanistu predstavlja deo koji zapravo reprizira celokupnu ekspoziciju (prvi deo fuge), u retrogradnom vidu. Retrogradni proces u datom slučaju Mesijan doslovno prepisuje.¹³⁷ Tek po završetku retrogradne ekspozicije može se doći do zaključka zbog čega je Mesijan izabrao tako „tvrđi“ atonalni jezik kakav se više ne nalazi u široj elaboraciji tokom daljeg odvijanja ciklusa. Odgovor se logički nameće – jedino je u potpuno atonalnom jeziku moguće izvesti totalnu retrogradnju muzičkog materijala i u isto vreme zadržati „harmoničnost“ jedinstvene zvučne slike. Sa interpretativnog aspekta, važile bi dosad rečene sugestije, budući da je motivski materijal praktično isti. Uopšteno govoreći, pijanista ne mora da se trudi da u okviru retrogradnog sadržaja mentalno rekonstruiše originalno izlaganje fuge, već bi praktičnije bilo da napravi novu vrstu interpretativnih asocijacija.

Stretto (130-160t)

Novi deo komada se sastoji iz dva odseka. Prvi od odseka deluje u vidu trostrukog kanona (130-141t), dok drugi (142-160t) koristi temu fuge kroz simultani proces *asimetrične augmentacije* i inverzije. Odseci formalno deluju u vidu prelaza koji premošćuje ekspoziciju i „razvojni deo“. Tokom prvog od odsekâ, pijanista bi muzički tok trebalo da vodi organizovanjem intonativne korespondencije prvog kanonskog glasa, dok će se ostala dva nadovezivati sami po sebi. U drugom odseku treba obratiti pažnju da krešendo bude ekonomično rapoređen, kako ne bi došlo do prerane kulminacije koja se treba doživeti tek u *temi Boga* (slična opasnost od moguće zvučne prezasićenosti postoji u dinamičkoj strukturi **III** komada). Stoga bih predložio da, umesto naznačenim dinamičkim intezitetom u partituri (*più f*), pijanista započne muzički tok u *piano*

¹³⁷ Jedino se, očigledno greškom izdavača, može uvideti sitna nepravilnost u sopranskoj deonici 99. takta, gde obrnuto punktirana figura na drugoj dobi (tonovi Ais i H) nije retrogradno prepisana (ritam date figure trebalo bi da izgleda kao punktirana figura – osmina sa tačkom i šesnaestina).

dinamici, kako bi imao prostora za šire razvijanje krešenda u okviru datog sadržaja. Mesijan je u prelaznom delu na maestralan način iskoristio akumuliranje disonantnih sazvučja, tako što je u širokom potezu razvijao dramatičnost muzičkog toka čiji će se vrhunac, u vidu „razrešenja“, trijumfalno doživeti na akordu Fis-dura i ujedno glavnom lajt-motivu ciklusa.

Razvojni deo (161-204t)

Razvojni deo donosi potpuno novu fakturu i muzičku misao oslobođenu od potpune atonalnosti i kontrapunktske rigidnosti. Moglo bi se reći da se *tema Boga* iznenađujuće pojavljuje nakon haotično opsesivnog streta, zvučeći trijumfalno kao možda ni na jednom drugom mestu u ciklusu.¹³⁸ Pri javljanju *teme Boga*, Mesijan u partituri parafrazira stihove iz 49. psalma.¹³⁹ U jednom od svojih govora, Mesijan otkriva značenje datog odseka, izjavljujući da je *temom Boga* na datom mestu izrazio fenomen Velikog praska.¹⁴⁰ Stoga bi izvođač trebalo shvatiti dati momenat kao karakterni vrhunac stava. Uz koralno ispoljavanje *teme Boga*, Mesijan suprotstavlja transmutovanu *temu akorada* u najdubljem registru klavira stvarajući neverovatnu sonornost, nalik grmljavini ili rezoniranju vrste perkusionističkih instrumenata. Nakon *teme akorada* u arpežiranom vidu (168-169t), po prvi put u ciklusu se objavljuje *tema (mistične) ljubavi* (170t). Pomenuti lajt-motiv zapravo je izveden iz razvojne progresije *teme Boga* iz prvog stava (primer 20a, 20b).¹⁴¹ Zanimljivo je u narednom taktu uočiti transformisano javljanje teme fuge koja sa ostinato figurom u diskantu zvučno evocira zvuk udaraljki i bubnjeva (171t). *Tema Boga* se zatim transponovano javlja u istoj fakturi još dva puta i to u B-duru i D-duru (172t, 185t). Između *teme Boga*, umetnuto je par prolaznih motiva. S tim u vezi, pijanista treba raščlaniti motive po stepenu njihove efektnosti, tako što će izražajnu prednost dati odeljcima sa *temom Boga*, dok bi ostale motive trebalo svhatati u prolaznom, naratorskom karakteru.

¹³⁸ Dati momenat se karakterno jedino može nadmetati sa pojavom *teme Boga* u XX komadu (161t).

¹³⁹ "...javlja se Bog. Ide Bog naš i ne muči; pred njim je oganj koji proždire, oko njega je bura velika." (~ *La face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement*), Ps 49:2-3

¹⁴⁰ Francois Manceaux, Yvonne Loriod: *Pianist and Teacher (with the participation of Olivier Messiaen)* [DVD], (Harmonia Mundi, 2011).

¹⁴¹ Mesijan je kasnije preuzeo obrazac date teme i sačinio jedan od lajt-motiva za *Turagalila* simfoniju (*Turangalila-Symphonie*).

primer 20a (*Regard du Père*, 15t.)

primer 20b (*Par Lui tout a été fait*, 170t.)

Koda (205-231t)

Nakon dramaturške pauze (204t) sledi dvostruka Koda (205-221t; 222-231t). Prvi deo Kode započinje dvostrukim kanonom sačinjenim od motiva *teme Boga*. Mesijan u partituri ugrađuje i programski opis aludirajući na poslednji stih 150. psalma.¹⁴² „Druga“ Koda zapravo koristi isti ritmički model iz odseka koji deli ekspoziciju i njenu retrogradnu reprizu (62-68t), s tim što Mesijan na istom ritmičkom *terenu* postavlja drukčiji tonski sadržaj (222-228t). Grupa *veoma malih objekata* prikazana je *temom Boga* dok suprotnu grupu čini transponovani fragment *teme akorada*. Dati odsek može da implicira nekoliko simboličnih značenja. Kao što je u ranijem tekstu predloženo, upoređivanjem navedenog odseka sa njegovim „prototipom“ (62-68t), uočava se izvesna simbolika na širem planu komada. Naime, komad možemo podeliti na dve programske epizode. Prva bi u toj postavci mogla da reprezentuje stanje pre nastanka vremena i materije – gde još nisu postojale jasne funkcionalne forme postojanja, već jedan beskrajno mali prostor u sabijenoj koncentraciji fotona, elektrona i ostalih mikročestica¹⁴³ (kompletna fuga sa prelaznim delom); dok bi se u drugoj epizodi govorilo o trenutku Velikog praska, ili u kontekstu Mesijanove

¹⁴² *La création chante le thème de Dieu* ~ “Sve što diše neka hvali Gospoda! Aleluja!” Ps. 150:6

¹⁴³ Kako se inače u astofizici opisuje stanje pre nastanka materije kakvu danas poznajemo.

religije rečeno – Božijem „privođenju iz nebića u biće“. Po hrišćanskoj ontologiji (koja se delom može uporediti sa Heraklitovom filozofijom o Logosu) u svemu stvarnom postoji božanski smisao (*Logos*¹⁴⁴) kao inteligibilni i dinamički princip.¹⁴⁵ Datu teološku ideju Mesijan izražava suprotstavljanjem dveju pomenutih epizoda, dok se dublja elaboracija iste ideje ogleda u odsecima „kratkih i dugih vrednosti“. Drugi od odseka „kratkih i dugih vrednosti“ u tom smislu može simbolično predstavljati oživljavanje (preoblikovanje) bezoblične, nemušte *pramaterije* kojoj je Bog udahnuo iskru života, istovremeno joj dajući smisao svog postojanja.¹⁴⁶ Najbolje se to može protumačiti upoređivanjem motiva „kratkih“ vrednosti gde je atonalna struktura (kao simbol ništavilosti, besmisla?) zamenjena modalnim zvučanjem *teme Boga* (simbol smisla?) (primer 21a, 21b).

primer 21a (62t)



primer 21b (222t)

Sa interpretativnog aspekta „dugih vrednosti“ (223t, 225t i 227t) pijanista bi mogao da shvati prvi akord pasaža u vidu prolongiranog zvučanja (što je u *prototipnom* odseku urađeno putem srednje pedale). Imajući u vidu da držani tonovi na klaviru po svojoj akustičkoj prirodi sukcesivno gube na dinamičkom intezitetu, Mesijan je datim postupkom želeo iluzorno da zadrži konstantnost zvučnog volumena. Da bi se postigao dati efekat, predlažem da se trajanje prvog akorda blago produži, nakon čega bi pijanissimo akorde trebalo izvoditi u konstantnom pulsu. Što se tiče pijanističkog tušea, prvi akord bi mogao da se svira “iz klavira” (recimo slično

¹⁴⁴ Na Grčkom: smisao, zakon, misao, razum, proporcija, razlog, reč, itd.

¹⁴⁵ <http://www.pravoslavlje.net/index.php?title=%D0%9B%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D1%81>, pristupljeno septembra 2020.

¹⁴⁶ Setimo se stihova Starog Zaveta, gde je po hronologiji Bog prvo načinio čoveka od praha zemaljskog, a potom je udahnuo *silu života* u njega. (1. Mojsijeva 2:7)

akcentovanom stakato dodiru), dok bi ostalim akordima bilo svojstveno da se sviraju mekanijim dodirom sa polupritisnutih dirki.

Slična teološka ideja se može ogledati i u poslednjem pasažu, gde je akord Fis-dura ingeniozno pomešan sa *temom akorada* i hromatikom. Zapravo, rezoniranje durskog akorda bi trebalo da se percipira kao krajnje (kadencirajuće) zvučanje, što će se desiti nakon što ostali tonovi u srednjem registru i diskantu akustički *ispare*. Ukupno sazvučje datog pasaža bi stoga trebalo ostaviti da rezonuje sve dok se tonski spektar objektivno ne „iščisti“ na zvučanju durskog akorda. Tonovi Fis-dur akorda bi se u tom pogledu mogli izvesti perkusivnim dodirom radi šireg sonornog rasprostiranja. Nakon akustičkog iščišćavanja disonantnih tonova, trebalo bi obezbediti duži vremenski interval radi konačno mirnog percipiranja „kadencirajućeg“ akorda. Mesijan je poslednjim pasažom akustičkim putem iskazao trijumf harmoničnosti nad disharmoničnošću¹⁴⁷ – što se i sa religijsko-simboličnog aspekta može razumeti kao pobeda neprolaznih vrednosti nad prolaznim.

¹⁴⁷ Iako odnos konsonance i disonance, kako je već napomenuto u uvodu rada, kod Mesijana nije tretiran tradicionalno, u ovom slučaju bi trebalo shvatiti njihove funkcije u vidu programske simbolike.

3.7. Regard de la Croix¹⁴⁸

(La Croix lui dit: tu seras pretre dans mes bras...)¹⁴⁹

Posmatrajući ciklus *Dvadeset pogleda* sa hristološkog aspekta, jasno se može uočiti da je paradigma dobrovoljne žrtve prikazana jedino u **VII** komadu. Mesijan je hrišćansku simboliku broja sedam u ovom slučaju prikazao, primetilo bi se, na paradoksalan način. Budući da sedmica u biblijskom kontekstu simbolizuje „božanski počinak“,¹⁵⁰ Mesijan sagledava datu simboliku sa aspekta Hristove stradalne smrti – u vidu konačnog počinka od stradanja.¹⁵¹ Takođe, pišući o numeričkoj simbolici u programskom opisu ciklusa,¹⁵² Mesijan vezuje simboliku pomenutog broja za savršenstvo,¹⁵³ u smislu da je Isus svojim stradanjem na krstu uspostavio prvobitni „rajski“ poredak koji je bio uzurpiran praroditeljskim grehom. U podnaslovnom opisu komada, Mesijan izjednačuje Isusa sa sveštenečkim činom, što bi moglo da asocira na čuveni proročki psalamski stih koji se odnosi na iščekujućeg Mesiju: „ti si sveštenik doveka po redu Melhisedekovom“.¹⁵⁴ Takođe, u Hrišćanskoj sotiriološkoj teologiji, Hristos se simbolično poistovećuje sa pashalnom žrtvom (jagnjetom) i istovremeno sa prvosveštenečkim činom: „...Ti Sam si Onaj Koji prinosi i Koji se prinosi...“.¹⁵⁵ Iako Mesijan principijalno nije želeo u svojoj muzici da prikazuje koncepte greha i zla,¹⁵⁶ pojmovima kao što su život i radost, suprotstavljao je pak ontološke fenomene smrti i stradanja. Sagledavajući program i karaktere svih stavova ciklusa, jedino sedmi komad u pomenutom kontekstu potpuno evocira aspekte Isusovog krstolikog stradanja.¹⁵⁷ U tom pogledu, **VII** komad nastavlja i završava misao započetu u **II** komadu ciklusa.

¹⁴⁸ Pogled krsta

¹⁴⁹ Reče mu krst: „Ti ćeš biti sveštenik u mom naručju...“

¹⁵⁰ 1.Moj. 2: 2

¹⁵¹ Burton, *Messiaen*, op. cit., 102.

¹⁵² Messiaen, *Traité Vol. II*, op. cit., 438.

¹⁵³ Sedmica u biblijskom kontekstu takođe simbolizuje savršenstvo.

¹⁵⁴ Psal. 110: 4

¹⁵⁵ Sveštenečka liturgička molitva koja se izgovara pred momenat prenošenja svetih darova (hleba i vina) sa Žrvenika (oltar) na Presto (časna trpeza).

¹⁵⁶ Messiaen, *Music and Color*, op. cit., 213.

¹⁵⁷ U drugom komadu ciklusa takođe se eksplicitno prikazuje simbolika krsta, s tim što je težište programskog sižea na Isusovom rođenju, dok se o stradanju govori u vidu iščekivanja.

Struktura

Struktura komada *Regard de la Croix* sačinjena je od kompletnog monodijskog izlaganja *teme zvezde i krsta* i figuriranih akordskih sazvučja. *Tema zvezde i krsta* data je u augmentisanom vidu u poređenju sa njenim prethodnim izlaganjem u drugom komadu (*Regard de l'étoile*, 6-16t.), s tim što su „kadencirajući tonovi“¹⁵⁸ zadržani u istovetnoj proporciji notnih vrednosti (sve polovine i poslednju celu notu iz drugog komada Mesijan zadržava u proporciji 1:1). Takođe, moglo bi se reći da u odnosu na akordske motive, tema deluje kao vid kanuts firmusa. Što se tiče strukture akordskih formacija, moguće je uočiti tri vrste:

- a) Unisoni četvorozvuci – prostiru se od početka svake nove fraze do kadencirajućeg tona (1-2t; 5-6t; 9-11t; 14-17t; 20-21t). Njih karakteriše postupno kretanje intervala velike septime za po jedan polustepen, dok se molska terca **F-As** istovremeno zadržava u vidu unutrašnjeg pedalnog sazvučja (primer 21).
- b) Četvorozvučni (heterogeni) akordi: slede nakon dugih tonova na kraju svake monodijske celine (3-4t; 7-8t; 12-13t; 18-19t; 22-23t). Mesijan u ovom slučaju, sličnim postupkom kao u petom komadu, superimponira dva svoja modusa: modus 6⁴ u deonici desne ruke i modus 4⁶ u deonici leve ruke. Dati akoradi se tokom komada svakim novim javljanjem permutovano kombinuju u obe deonice.
- c) as-mol trozvuk sa dodatom velikom sekstom (može se okarakterisati kao kadencirajući akord). Brun nalazi blisku vezu datog akorda sa *akordom ljubavi*,¹⁵⁹ s obzirom na to da oba akorda poseduju srodnu intervalsku konstrukciju koju Mesijan često koristi na kadencirajućim mestima tokom ciklusa.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Odnosi se na sve parne taktove u okviru *teme zvezde i krsta* iz drugog komada ciklusa.

¹⁵⁹ Vidi stranu 22.

¹⁶⁰ Bruhn, *Messiaen's Contemplations*, op. cit., 196.

primer 22 (*Regard de la Croix*, 1-4t, strukturalna redukcija)

Interpretacija

Mesijan je u sklopu *teme zvezde i krsta* zadržao istovetnu artikulaciju kakvu prvobitno nalazimo u drugom komadu. Sa druge strane, možemo uočiti kontrastnu i progresivnu dinamiku koju nosi pomenuta tema, što pijanistu može uputiti ka osmišljavanju makro fraze čija dinamika oscilira od *pp* do *ff*. Kako je reč o jednom od glavnih lajt-motiva ciklusa, izvođač bi pre svega trebalo da osmisli način analognog povezivanja *teme zvezde i krsta* sa sadržajem **VII** komada. Ukoliko se radi o integralnom izvođenju ciklusa (ili kombinovanom izvođenju komada tako da drugi i sedmi komad budu na istom programu), prosečni slušalac teško da može prepoznati *temu zvezde i krsta* u sedmom komadu budući da spor tempo i data tekstura prirodno oslabljuju praćenje i postojanje melodijske niti.¹⁶¹ Jedini motiv koji bi slušaoca mogao lako da asociira na postojanje *teme zvezde i krsta* jeste ukrasna rubato figura iz teme (6-7t), s obzirom na to da se upečatljiva ritmičko-intervalska konfiguracija na vrlo sličan način pojavljuje u drugom komadu. Kako bi izvođač evocirao memorijsku asocijaciju kod slušaoca, mišljenja sam da je potrebno da se data figura agogički izvede na približan način kako je to prvobitno postignuto. Slušalac će potom, pretpostavlja se, moći donekle da prati odvijanje lajt-motiva ili barem uopšteno da poveže muzičko-programski diskurs sa drugim komadom.

¹⁶¹ U drugom komadu ciklusa pak *tema zvezde i krsta* jasno se može percipirati kao melodija.

Govoreći o načinu interpretiranja artikulacije u okviru *teme zvezde i krsta*, postoji izvesna paradoksalnost u tumačenju *legato* oznake. To se najviše odnosi na mestima dugih lukova gde su tematski tonovi „isprekidani” akordskim motivima (primer 23).

primer 23 (Regard de la Croix, 1t)



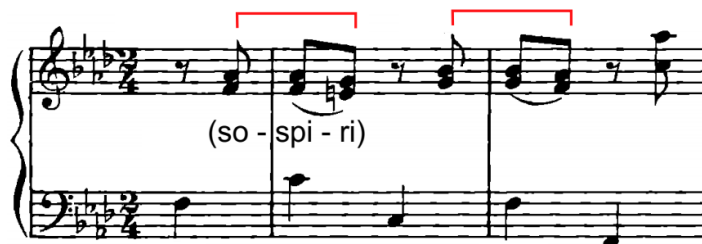
U tom pogledu, izvođač bi trebalo date lukove da shvati u vidu lukova za frazu – nalik „šopenovskom“ (Chopin) korišćenju dugih lukova, koji su više upućivali na intonativnu povezanost muzičkog toka ili fraze nego na akustičko *legato* sviranje.¹⁶² Po modelu Buzonijeve (Ferruccio Busoni) teorije o nemogućnosti legato interpretiranja na klaviru,¹⁶³ pijanista je u datom slučaju primoran da stvori iluziju o postojanju legata putem određenog dodira i pomoću desnog pedala. S tim u vezi, tematske tonove bi trebalo izvoditi sa težim pritiskom sviračkog aparata, u smislu da se tonovi teme na neki način izvode tenuto dodirom u obe ruke. Balans između dveju deonica mogao bi da se definiše tako što bi deonica desne ruke bila dinamički vodeća. Akordske figuracije, sa druge strane, ne bi trebalo da „zamagle“ tematski sloj i stoga bi ih trebalo izvoditi sa lakšim pritiskom. Takođe, pijanista bi u tom pogledu mogao da artikuliše balans među akordskim tonovima tako što bi deonici desne ruke dao dinamičku prednost (budući da akordi u datom registaru po svojoj prirodi manje rezonuju u poređenju sa istim akordima u basovoj deonici). Deonica leve ruke, može u tom smislu da služi kao kolorativna podloga sopranske deonice. Pulsacija komada, bi pored pomenutog, trebalo da teče u jednoličnom odnosu smenjivanja tematskih tonova i akordskih motiva, čime bi izvođač na neki način trebalo da proizvede opsesivni karakter pod tegobnom atmosferom.

¹⁶² Uporedi Šopenov nokturno u Fis-duru, op. 15 br. 2 (25-35t).

¹⁶³ Buzonijev komentar u vezi sa *legato* i *non-legato* sviranjem može se naći u njegovom izdanju Bahovog opusa *Prve sveske Dobrotemperovanog klavira* u okviru VI preludijuma.

Što se tiče mikro fraze akoradskih motiva, primećuje se jednolični dinamičko-artikulacijski model. Naime, Mesijan kao da je svesno preuzeo barokni topik *sospiri*¹⁶⁴ i zatim ga inkorporirao u svoj muzički izraz (primer 24a, 24b). Značenje *sospiri* motiva (koji u suštini obrazuju ritmičko-artikulacijsku građu komada) u kontekstu ovog komada može se simbolično vezati za golgotsku scenu „uzdisajnog“ Hristovog krstonošenja.

primer 24a (J. S. Bach: preludium, WTK II, BWV 881, 1-2t)

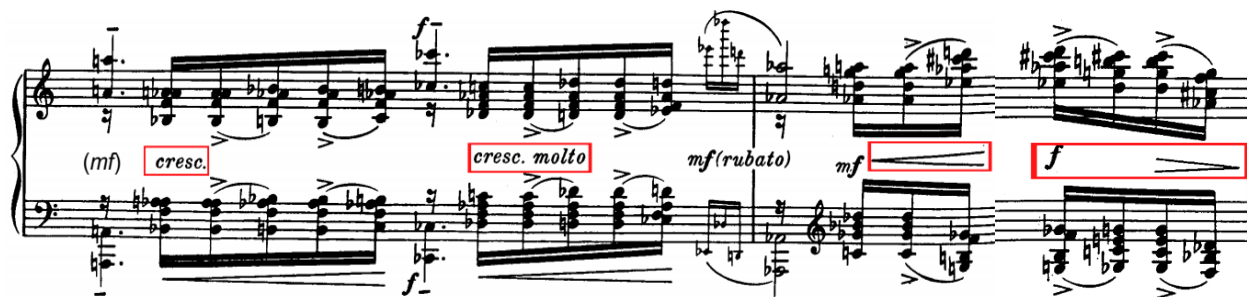


primer 24b (*Regard de la Croix*, 1t)



Akcentovani akordi svakako treba da imaju određenu dinamičku upečatljivost, ali ukoliko bi previše istupali iz svog dinamičkog okruženja narušili bi dinamičku hijerarhiju između dva glavna motivska sloja. Sa druge strane, akordski motivi preuzimaju glavnu frazalnu ulogu u momentima kadenciranja, gde je proširena grupa akorada oblikovana krešendo dinamičkim pokretom (primer 25).

primer 25 (*Regard de la Croix*, 6-7t)



¹⁶⁴ uzdasi; Andraš Šif (András Schiff) uzima Bahov f-mol preludijum kao reprezentni primer datog topika (<https://www.youtube.com/watch?v=KbJI-tP6tNA>, pristupljeno septembra 2020.).

Kadencirajući akord **VII** stava (as-mol sa dodatom sekstom) stoji u funkciji istovetnog tonalnog centra **II** stava – *in As*, s tim što efekat kadencirajućeg akorda u **VII** komadu svojim učestalim javljanjem doprinosi očiglednijem opažanju tonalnog centra. S tim u vezi, izvođač bi trebalo svako javljanje datog akorda da shvati u vidu muzičkog signala koji uporno anulira atonalni sadržaj svojim „tonalnim“ zvučanjem. U poslednjem taktu komada Mesijan kadencirajućem akordu dodaje akord klasterskog tipa uz čiju se tonsku kombinaciju obrazuje dvanaestotonski total. Pijanista bi dati klaster trebalo da shvati u vidu tonske kolorature, slično gestikularnoj pojavi na kraju **II** i **IX** komada gde klasterska sazvučja imaju ulogu tonskog bojenja kadencirajućeg odnosno fundamentalnog sazvučja.

Komad *Regard de la Croix* u svojoj, reklo bi se, turobnoj atmosferi, ne poseduje karakterno-kontrastne odseke u bilo kakvom smislu. Opšte raspoloženje tragične tegobnosti elaborira se do poslednjeg takta komada. Sa druge strane, pijanista bi putem dinamičkog i izražajnog oblikovanja fraza slušaoca trebalo da navede na percipiranje progresivnog akumuliranja muzičke dramaturgije, kako na lokalnom tako i na opštem planu komada. Moglo bi se reći da se dramatično težište pojavljuje tek u Kodi (24-29t), gde petostruko ponovljeni motiv krije simbol pobeđe nad smrću.¹⁶⁵ Iz te perspektive, moglo bi se govoriti o simboličnom prikazivanju herojskog arhetipa. Sadržaj poslednjeg takta krije i simbol celovitosti (hromatski total kao broj dvanaest), što nas navodi na Isusove reči kojima je zaokružio svoju iskupiteljsku misiju: „A kad primi Isus ocat reče: svrši se. I preklonivši glavu predade duh.“¹⁶⁶

¹⁶⁵ Mesijan ponekad prikazuje Hristovo vaskrsenje kroz simboliku broja pet iz Hindu tradicije („smrt smrti“). Vidi predgovor partiture Mesijanovog dela *Et exspecto resurrectionem mortuorum*.

¹⁶⁶ Jn. 19: 20

3.8. Regard des hauteurs¹⁶⁷

(Gloire dans les hauteurs...les hauteurs descendent sur
la creche comme un chant d'alouette...)¹⁶⁸

Po prvi put u ciklusu, ptičija pesma dobija svoj samostalni komad. U podnaslovu komada, Mesijan pominje da se radi o pesmi (poljske) ševe – ptice iz porodice ptica pevačica. U predgovornom tekstu partiture kompozitor glavnom „solisti“ priključuje grupu od još sedam ptica: slavuj, kos, crnoglavka, zeba, češljugar, cvrčić, žutarica.¹⁶⁹ Navedeni hor ptica, po Mesijanovim rečima, simbolizuje anđeosku pesmu iz čuvenog biblijskog odeljka gde se pastirima slavljeničkim pozdravom *sa visine* saopštava radosna vest o Hristovom rođenju: „Slava na visini Bogu i na zemlji mir, među ljudima dobra volja“.¹⁷⁰ Mesijan, u datom slučaju, ševi daje izražajnu prednost s obzirom na visinsko dominiranje njenog leta u odnosu na navedenu grupu ptica, kao i na raznovrsnost njenog napeva. Za razliku od **XIV** komada gde Mesijan simbolički suprotstavlja ptice i anđele, u **VIII** komadu anđeoski glas biva simbolički zamenjen ptičijom pesmom. Za Mesijana ptice simbolično zastupaju pojam nemušte prirode, dok ih sa religioznog pogleda na svet Mesijan stavlja u ulogu bića koja na najpoetičniji način proslavljaju svoga Tvorca.¹⁷¹ Što se tiče harmonskog jezika, Mesijan isključivo koristi tonsku organizaciju transkribovanih ptičijih napeva u variranom maniru, tako da je komad sačinjen od raznovrsnih tekstura, tonskih formacija i ponavljajućih motiva koji akumuliraju simbolično slavonslovlje.

Oblik komada je sačinjen kolažnom smenom nekoliko celina. Pri površinskoj analizi moguće je izdvojiti četiri jasno odeljena dela sa dodatom kodom: Uvod (1-8t); Središnji deo (9-55t); Repriza uvoda (56-59t); Ptičija kadenca (60-61t); Koda (62-64t). Sledstveno izloženom, dalji tekst će teći po hronološkom redu izloženih delova.

Uvod

Sam početak komada započinje jedinstvenim muzičkim motivom koji po Hilovom mišljenju muzički oslikava zavijanje planinskog vetra.¹⁷² Iako na konkretnom mestu Mesijan nije naznačio

¹⁶⁷ Pogled visina

¹⁶⁸ Slava na visini...Nebesa se spuštaju nad jasle nalik pesmi ševe...

¹⁶⁹ rossignol, merle, fauvette, pinson, chardonneret, bouscarle, cini.

¹⁷⁰ Lk 2: 14.

¹⁷¹ Messiaen, *Music and Color*, op. cit., 21, 34, 211.

¹⁷² Privatna konverzacija sa autorom.

postepene promene tempa (u vidu *accelerando*, *rallentando* i sličnih oznaka), pojedini pijanisti (Yvonne Loriod, Roger Muraro) ipak se koriste datom agogičkom tehnikom. Sa druge strane, Stiven Ozborn (Steven Osborne) i Pjer Loran-Emar izvode dati gest bez dodate agogičke modifikacije. Svakako, oba interpretativna tumačenja su opravdana, budući da dati motiv u svom dinamičkom gestu (*crescendo* – *decrescendo*) zaista kreira iluziju manifestacije brzo-sporog pokreta, nalik hujanju vetra.

Zanimljivo je to da motiv iz 2t ne poseduje nikakvu tekstualnu denotaciju ptičijeg napeva, iako njegovo zvučanje nedvosmisleno asocira na Mesijanov stil ptičijeg transkribovanja. Kao takav, motiv se javlja u paru sa motivom vetra na početku i pred završnu kadencu komada (57t). Pomenuti motiv sa aspekta muzičke sintakse pre se može vezati za uvodni gest komada nego za ptičije motive koji mu slede.

Govoreći o interpretiranju ptičijih motiva koji su pridodati slavuju (*Le rossignol*, 5-8t), mišljenja sam da bi ih trebalo obuhvatiti jednim frazalnom pokretom, budući da dati sadržaj svojom nadovezujućom gestikulacijom prirodno obrazuje jedinstvenu muzičku misao. Naravno, izvođač može osmisliti svoju potpodelu unutar fraze (2+2 takta, recimo), mada konkretna muzička misao će se svakako percipirati kao jedna celina, budući da je u datom tempu dužina ispisanih pauza zanemarujuća. Anticipirani motiv u intervalu oktave (7t) zapravo je varijantno ispisana cela notna vrednost tona Gis. Pijanista bi u tom smislu trebalo da kreira iluziju o držanom tonu pomoću desnog pedala i putem ogovarajućeg dodira koji podrazumeva legato artikulaciju. Paradoksalno, iluzija legato artikulacije na jednom tonu može se ostvariti tako što će se dati tonovi reprodukovati bez uzastopnog podizanja prstiju sa dirki. Drugim rečima, pijanista treba manipulirati čekićima klavira tako da pri uzastopnom ponavljanju njihova pozicija bude vrlo blizu žica.

Središnji deo

Što se tiče srednjeg dela stava (9-55t), uočava se kontrapunktalno nadmetanje dva monodijska glasa. Mesijan u ovom delu koristi isključivo stilizovane ptičije napeve u strofičnom i variranom ponavljanju. Sagledavajući datu celinu sa formalne strane, možemo govoriti o postojanju tri strofične celine: 9-30t; 31-40t; 41-55t. Intervalska konstrukcija skoro svih izloženih motiva oblikovana je tro-tonskom ćelijom kombinovanjem intervala čiste kvarte/kvinte i tritonusa, što harmonski gledano predstavlja bazičnu osnovu Mesijanovog harmonskog jezika (dominanta-tonika sa umetnutim intervalom trionusa) (primer 26).

primer 26 (*Regard des hauteurs*, 10-11t, zagrade obeležavaju opseg intervalske ćelije)

Kada je reč o Mesijanovoj transkripciji ptičijih napeva, nailazi se na određene poteškoće u identifikovanju datih ptica sa muzičkom reprezentacijom njihovog peva. Imajući u vidu da je Mesijan u svom ranijem periodu vrlo sporadično označavao vrstu ptičije pesme u partiturama, izvođač u takvoj situaciji teško može identifikovati većinu ptičijih napeva (čak i ako je ornitološki obrazovan). Za primer date problematike, možemo uzeti konkretni slučaj ovog komada gde su neobeleženi ptičiji motivi često međusobno isprepletani, paralelno se odvijajući u tipičnom Mesijanovskom heterofonom maniru – koji podrazumeva stapanje sukcesivnog i simultanog. U svom kasnijem programskom opisu¹⁷³, Mesijan govori o karakteristici ptičijeg napeva ševe u okviru kog razlikuje dva gesta: jedan dugi i niži ton ispuštan tokom ševinog kliznog leta, dok je njemu kontrastni, viši ton, aktiviran pri zamahu krila. Mesijan dalje tvrdi da je uz pomoć datog intervalskog modela izatkao čitavu motivsku konstrukciju komada (što se ogleda u primeru 25). Uzimajući u obzir pomenuti kompozitorov opis kao i analizu tekstualnih oznaka u partituri (9t; 28t), zaključilo bi se da Mesijan u srednjem delu komada obrađuje isključivo pesmu ševe. Ipak, postoje određeni kontrastni motivi koji se strofično javljaju u variranom vidu za koje bismo mogli reći da pripadaju nekim drugim pticama. Ugledajući se na Pola Grifitsa, Loren Gail u svojoj disertaciji spekuliše da strofični motivi zapravo ukazuju na određene vrste ptica,¹⁷⁴ primećujući da se u datom delu pojavljuje ptica iz porodice drozdova, kao i kratka javljanja kosa (23-24t, deonica desne ruke) i zebe (40t).¹⁷⁵ Svakako, treba zapaziti da obe deonice poseduju karakteristične motive

¹⁷³ Stephens, *Two ways*, op. cit., 77.

¹⁷⁴ Lauren Gail di Bisceglie, *Olivier Messiaen: Vingt regards sur l'enfant-Jesus. An analysis* (University of Witwatersrand, Johannesburg, 1987) 121-123.

¹⁷⁵ Mada, intervalski gledano, poslednje dve navedene ptice varijantno su izvedene iz ševinog napeva.

koji se elaboriraju u okviru svojstvenog registarskog i intervalskog opsega, dok nam dublja motivska analiza ukazuje da se tokom celog srednjeg dela varirano razrađuju samo tri motivske figure (ćelije) (primer 27):

1. motiv ševe (deonica desne ruke; varirano se elaborira do kraja odseka u istoj deonici);
2. motiv drozda (deonica leve ruke; motivi koji osciliraju između tonova As-G u rasponu kvartdecime);
3. „nepoznata ptica“ (deonica leve ruke; raspon velike sekste, karakterni tonovi su E, H i Cis)

Izvođač bi mogao da iskoristi izloženo zapažanje u smislu da data tri motiva postavi u korespondentni odnos. Sva tri motiva poseduju svojstvenu artikulaciju, a često se i dinamički razlikuju pri istovremenom zvučanju. U tom smislu, izvođač bi trebalo da raščlani motive osmišljavanjem karaktera svakog pojedinačnog ptičijeg motiva, kako bi, pored dobijanja odgovarajućih tonskih boja pomoću ispisane artikulacije i dinamike, mogao da osmisli muzički „trijalog“. Efekat datog odseka može pomalo da podseća na prvi stav Posvećenja proleća Igora Stravinskog, u kome samostalni motivi, karakterno pripisani odgovarajućim instrumentima, obrazuju motivsko-ritmičku tonsku mešavinu koja ukupno čini jedinstveni muzički tok. Što se tiče osmišljavanja tonske boje svakog pojedinačnog motiva, pijanista može imaginativno obojiti motive tembrom različitih vrsti instrumenata. Tako na primer staccato motiv ševe može biti pripisan određenom udaračkom drvenom instrumentu (ksilofon, marimba), dok bi ostala dva motiva mogla da se pridodaju izvesnim duvačkim instrumentima (klariner, oboa, fagot). U tom smislu, pijanista bi date motive mogao da izvodi u maniru prirode pomenutih instrumenata. Karakter sveukupnog muzičkog toka može pak delovati pomalo humoristično s obzirom na često iznenadne promene raspoloženja pri smeni ptičijih motiva.

Što se pak tiče samog gestikularnog izvođenja Mesijanovih ptičijih transkripcija, Ivon Lorio pominje kako je Mesijanov cilj bio da izvođač što približnije dočara pev određene ptice kako bi slušaocu približio njen karakterni napev. Izvođač bi, po njenim rečima, to najpre trebalo izvesti oponašanjem boje ptičijeg glasa, a zatim i samog agogičkog karaktera. Analizom referentnih izvođenja datog komada, primetilo bi se da uglavnom svi izvođači izvode date ptičije napeve sa veoma izražajnom artikulacijom sa puno mikro-dinamičkih nijansi, dok ispisane ukrase interpretiraju sa izvesnom odsečnošću, nalik realnom ptičijem pevanju.

primer 27 (*Regard des hauteurs*, 10-25t)

50

Ševa (počinje jednim taktom pre)

System 1: Treble clef, key signature of two flats, 8/8 time. The right hand plays a melodic line with eighth notes. The left hand plays a bass line with eighth notes. Performance markings include *legato* and *f*. A blue bracket labeled "Drozd" spans the first two measures. A purple bracket labeled "Ptica x" spans the last two measures. The instruction *stacc. sempre* is written above the staff.

System 2: Continuation of the previous system. A blue bracket labeled "Drozd" spans the first two measures. A purple bracket labeled "Ptica x" spans the last two measures. A red bracket labeled "Ševa" spans the last two measures. The left hand has a sixteenth-note accompaniment.

System 3: Continuation of the previous system. A blue bracket labeled "Drozd" spans the last two measures. The right hand features a trill marked *tr* in the final measure.

System 4: Continuation of the previous system. The right hand has a trill marked *tr* in the first measure. The instruction *piu f* is written above the staff. A blue bracket labeled "Drozd" spans the last two measures. The left hand has a sixteenth-note accompaniment.

System 5: Continuation of the previous system. The right hand has a trill marked *tr* in the first measure. A purple bracket labeled "Ptica x" spans the first two measures. A blue bracket labeled "Drozd" spans the last two measures. The left hand has a sixteenth-note accompaniment.

D. & F. 13.230

Ptičija kadenca

Nakon repriziranog gesta vetra i crvkuta *nepoznate ptice* (56-59t), Mesijan pridodaje ostali broj ptica u monodijskoj fakturi (60-61t). U tekstualnoj oznaci pred kadencu, kompozitor jedino navodi da se radi o „kosu i svim ostalim pticama“. U izuzetno zahtevnoj i virtuoornoj deonici, mogu se izdvojiti par motiva koji se tokom odseka varijantno javljaju, što bi moglo da ukaže na raznovrsnost ptičijih vrsta. Na prvi pogled, može delovati začuđujuće to da Mesijan zahteva od izvođača korišćenje desnog pedala za monodijsko transkribovanu ptičiju pesmu. No, budući da se data deonica treba izvesti u veoma brzom tempu u visokim registrima, pedal neće doprineti prekomernom zvučnom i rezonantnom mešanju motiva ukoliko se štedljivo koristi. Može se reći da je Mesijan tim postupkom želeo da ptičijim motivima pridoda i izvesnu količinu eha. Međutim, pijanista treba proceniti, srazmerno tipu klavira, koja količina pedale je dovoljna za postizanje datog efekta. Izvođač može menjati pedal u zavisnosti od osmišljene fraze, dok se takođe može služiti i treperujućim (vibrato) pedalom – što je za dati slučaj možda najadekvatnija vrsta upotrebe.

Koda

Koda (62-64t) donosi novu fakturu u pomalo mističnom karakteru, gde se kvintno nizanje dvanaestotonskog agregata kombinuje sa novim ptičijim napevom. Za razliku od poznatih izvođenja, gde se vodeća misao datog gesta percipira u sopranskoj deonici, autor ovog rada pak daje izražajnu prednost motivu donje deonice. Dubljim sagledavanjem progresije pasaža u deonici leve ruke, moguće je naime uočiti evoluciju tonskog tembra dvanaest različitih tonova analogno multikolornom prelamanju nijansi osnovnih (takođe dvanaest!) vizualnih boja. U tom smislu, trebalo bi obratiti pažnju na intonativnu vezu između „ređanja“ tonova kvintnim redosledom, tako da se svakim sledećim tonom postepeno transformiše i zvučna boja pasaža. Iako je Mesijan na datom mestu odredio veoma brz tempo, frazu je moguće započeti nešto sporije, kako bi se pri traženom ubrzanju pijanista mogao izraziti u komotnijem „prostoru“. Komad završava uzlaznim gestom s početka, dok je dobijena rezonirajuća sonornost iznenadno prekinuta *secco* akordom u najnižem registru klavira. Treba primetiti da dati gest stoji u karakternom kontekstu celine **VII** stava, budući da ceo komad počiva na smeni kontrastnih motiva i gestikulacija.

3.9. Regard du temps¹⁷⁶

(Mystere de la plénitude des temps; le temps voit
naître en lui Celui qui est éternel...)¹⁷⁷

U **IX** komadu, Mesijan obrađuje jedno od svojih omiljenih i (kako ga on opisuje) najčudesnijih Božijih stvorenja¹⁷⁸ – vreme. Mesijan pojam vremena u datom slučaju razrađuje zajedno sa pojmom večnosti kao njegovom ontološkom suprotnošću. Bitno je odmah na početku reći da je Mesijan sagledavao pojam večnosti i vremena isključivo iz perspektive svog religijskog ubeđenja. Takođe, Mesijan prihvata hrišćansku eshatološku teologiju u kojoj se večnost definiše kao neodvojivi princip same prirode (suštine) Boga. Zato je pojam večnosti za Mesijana bio jedan od omiljenih pojmova koje je obrađivao tokom svog grandioznog opusa. Značenje prve rečenice podnaslova može se tumačiti sagledavanjem stiha iz apostolske poslanice koji se odnosi na Isusovo ovaploćenje: „A kad dođe punoća vremena, posla Bog Sina svojega...“.¹⁷⁹ Takođe, numeričku poziciju komada Mesijan simbolično vezuje za prenatalni devetomesečni period,¹⁸⁰ dok Ričard Barton time simbolično sagledava „rađanje Večnosti iz Vremena“.¹⁸¹ Druga rečenica podnaslova odnosi se na uzajamno preplitanje vremena i večnosti Hristovim posredstvom. Na ovome principu zapravo počiva muzički sadržaj i tok čitavog komada.

Pored predočene simbolike, Mesijan u predgovoru ciklusa na prvi pogled pravi čudnu komparaciju tematskog sadržaja komada sa de Kirikovim (Giorgio de Chirico, 1888-1978) slikama u kojima su prikazane figure sa jajastim glavama.¹⁸² Brun tvrdi da nije baš najjansije na koji način Mesijan pravi analogiju muzičkog sadržaja i de Kirikovih slika, kao i da postoji dvosmislenost u Mesijanovoj denotaciji muzičkog termina *tema* (u smislu da karakterni opis za temu iz Mesijanovog predgovora može da se pripíše obema „temama“).¹⁸³ Ipak, autor ovog rada smatra da je iz Mesijanovog opisa sasvim jasno da postoje dva različita muzička entiteta od kojih je jedan tema,

¹⁷⁶ Pogled vremena

¹⁷⁷ Tajna punoće vremena; Vreme sagledava u sebi rođenje Onoga koji je večan...

¹⁷⁸ Messiaen, *Music and Color*, op. cit., 34.

¹⁷⁹ Gal. 4:4

¹⁸⁰ Hill, *Companion*, op. cit., 89.

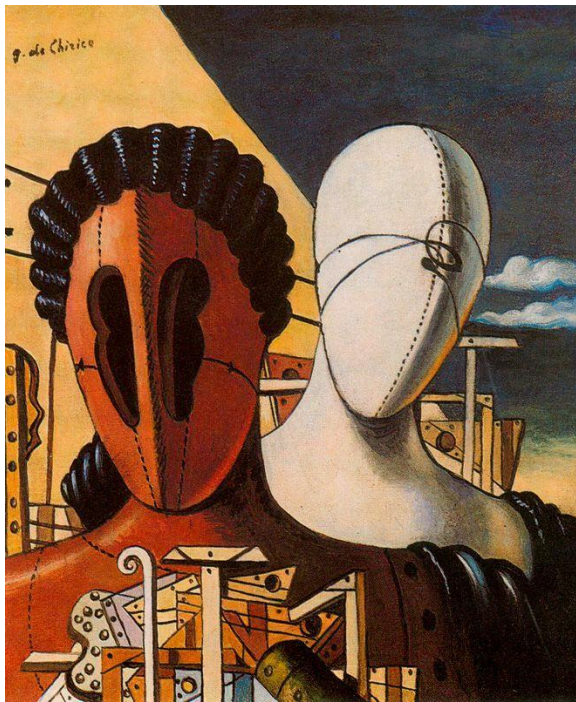
¹⁸¹ Burton, *Olivier Messiaen*, op. cit., 103.

¹⁸² Burton je mišljenja da bi od mnoštva slika pomenutog sadržaja, Mesijan mogao imati na umu, između ostalih, sledeće de Kirikove slike: *El filósofo y el poeta* (1916); *El gran metafísico* (1917); *Las máscaras* (1917); *Ibid.*

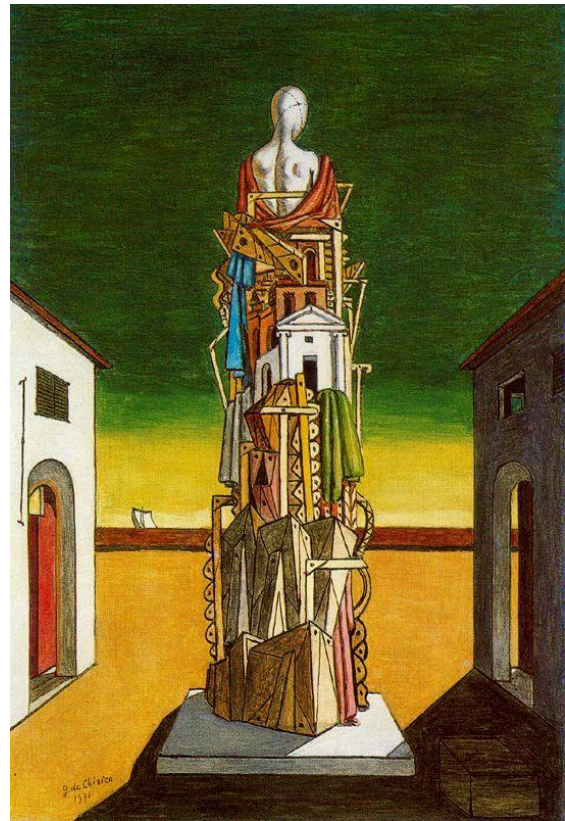
¹⁸³ Brun ritmičkom kanonu pripisuje svojstvo teme pa sledstveno tome postoje dve jukstapozicionirane teme. Autorka je mišljenja da se karakterni opis „hladna i čudna tema“ pre odnosi na ritmički kanon. Bruhn, *Messiaen's contemplations*, op. cit., 201.

a drugi ritmički kanon.¹⁸⁴ Istovremeno, može se kazati da karakterni opis sasvim odgovara prvom entitetu (temi) i kao takav ne podrazumeva da tema treba da zvuči hladno u smislu dinamičke i kolorativne statičnosti (što ispisana progresivna dinamika i artikulacija to demantuju), već svojim zvučanjem više upućuje na izvestan karakter ozbiljnosti, dok se melanholična atmosfera pre odnosi na opšti muzički sadržaj koji se odvija bez nekog određujućeg pravca kretanja.

primer 28a (de Chirico, Las máscaras)



primer 28b (de Chirico, El gran metafísico)



Forma

Komad *Regard du temps* čini prostu formu koja je sačinjena od smenjivanja dva frazličita muzička bloka – teme (u vidu homoritmčnih fraza) i trostrukog ritmičkog kanona. Data forma se može generalno podeliti na tri celine gde svaka započinje istim dvotaktom s početka komada, dok su svakog narednog puta izloženi u drukčijem obimu (1-18t; 19-32t; 33-44t). Tema je isprekidana naglim ulaskom kanona čije je svako novo izlaganje (osim poslednjeg koje je istovetno sa prvim) dato u izmenjenom trajanju i drukčijem ritmičkom obrascu. Kodu (43-44t) čini kadencirajući

¹⁸⁴ Thème court, froid, étrange, comme les têtes en œuf de Chirico; canon rythmique. (Kratka tema, hladna (ravnodušna), čudna, nalik de Kirikovim jajastim glavama; ritmički kanon).

segment teme i akordski klaster koji u zajedničkom zvučanju obrazuju dvanaestotonski total, vrlo slično završnom gestu iz **VII** komada ciklusa. Potpoglavlja koja slede obrađivaće različite aspekte dva kontrastna odseka stava, dok će na kraju izlaganja biti priložena opšta interpretativna koncepcija.

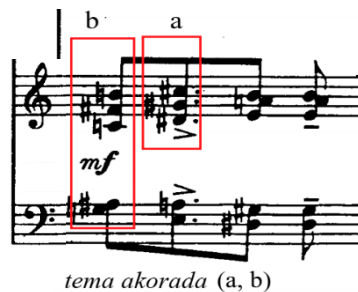
Tema

Komad započinje akordskim blokovima koji obrazuju koherentnu harmonsko-melodijsku celinu. Prvi dvotakt, zapravo je samo jedan frazalni isečak celokupne teme koju Mesijan prezentuje u celini tek pred sam kraj komada (33-38t). Do tada, tema je izlagana parcijalno i njen tok prekida pojava kanona. Što se tiče tonskog sklopa teme, Mesijan ingeniozno kombinuje sazvučja iz *teme akorada* i varijante svojih rezonirajućih akorada čiju je sonornost koristio u još nekoliko komada ovog ciklusa¹⁸⁵ (primer 29a, 29b, 29c).

primer 29a (*tema akorada*)



primer 29c (*Regard du temps*, 12t)



primer 29b (*Regard du temps*, 1-2t)

A musical score for a four-measure phrase. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps. The notes are: M1 (F#, C#, G), M2 (F#, C#, G), M3 (F#, C#, G), M4 (F#, C#, G). The chords are labeled 'd', 'c', 'd', 'c' in red below the notes. A dynamic marking 'pp' is present. Below the score are the labels 'tema akorada (c, d)', '"akordi duge"', and 'tema akorada (a, c, d)'.

¹⁸⁵ Prva dva akorda iz drugog takta po svojoj funkciji podsećaju na „akorde duge“ iz **XVII** komada (41t). *Akordi duge* su takođe korišćeni pod istim nazivom u Mesijanovom delu *Vision de l'Amen* i *Quatuor de la fin du temps*.

Ritmički model teme Mesijan je preuzeo od pojedinih Hindu tala kao i starogrčke metrike, istovremeno prikazujući time određenu numerološku simboliku brojeva pet i devet (primer 30a, 30b).¹⁸⁶

primer 30a (deçi-tâlas ritmički modeli)



primer 30b (*Regard du temps*, 1t)



Iz sveukupne tonske osnove teme, moguće je izdvojiti dva tona koja se najfrekventnije javljaju: ton **E** u vidu skrivenog pedalnog tona i ton **H** kao najučestaliji u vodećem glasu (mada u pojedinim slučajevima deluje i kao pedalni ton). Sa interpretativne tačke gledišta, Mesijan nije naveo koji bi glas u temi trebalo da bude vodeći, kao što je to bio slučaj u akordskoj temi **IV** komada. Iako bi možda logika oblikovanja melodije podrazumevala da se gornji glas dinamički uvek podvlači, priroda zvučanja datih akorada sopranskom glasu ipak ne dozvoljava uvek dinamičko dominiranje. To se najviše odnosi na prvi takt teme, budući da su najvišem glasu pridodati grubo disonantni intervali – polustepen (prvi akord, H-Ais) i polustepen na rastojanju tritonusa (drugi akord, H-Fis-Eis). Slušajući objektivno prva četiri akorda teme, slušalac će pre percipirati dvojadi melodijski pokret nego sukcesivno ponavljanje istovetnog tona. U drugom taktu pak intervalski raspon je sveukupno širi, tako da je dinamičko izvlačenje gornjeg glasa moguće. Isto se može reći i za ostale akorde teme koji nemaju tako usku intervalsku konstrukciju nalik onoj iz prvog takta. S tim u vezi, mišljenja sam da se akordi prvog takta treba shvatiti u funkciji smene različitih harmonskih boja (nalik Debisijevom načinu dočaravanja menjanja vizualnih nijansi, što se može čuti u stavu *Nuages* iz okrestarskih Nokturna). Takođe, sama tonska struktura isto potvrđuje, budući da je sadržaj teme akorada Mesijan češće koristio u vidu dekorativne ekspresije.

Što se pak tiče opšteg karaktera predloženog u uvodnom izlaganju, izvođač bi trebalo muzički tok da uskladi vodeći ga bez ikakvog rubata. Mesijan za karakterni opis koristi reč *froid* (hladnoća) koja se u figurativnom značenju razume u vidu ravnodušnosti, bezizražajnosti. Slično se može reći

¹⁸⁶ Pri korišćenju dhenkî ritma iz Šarngadevinog kataloga deci-talasa, simboliku broja pet Mesijan vezuje za prikazivanje čoveka, odnosno materije (istovetni obrazac ima i kritski ritam). Messiaen, *Traite Vol. I*, op. cit., 96.

za utisak kakav ostavljaju pomenute de Kirikove slike u kojima su ljudske figure prikazane bez ikakvog izraza lica, dok je mesto prikaza često nadrealistična mešavina različitih izumrelih epoha – time možda aludirajući na duhovnu pustoš i dezorijentaciju današnje civilizacije. Naravno, Mesijan u datom komadu ne prikazuje tako sumorna i beznadežna stanja, već pre selektivno reflektuje ideju neobuhvaćenosti uz „metafizičku“ evokaciju podsvesnog – što je često odišuća atmosfera u de Kirikovim slikama.

Ritmički kanon

Kontrastni element temi čini trostruki kanon koji je sačinjen od tonske strukture epilognog motiva s kraja **II** komada (primer 31a, 31b). Sva tri glasa imaju različit pravac kretanja, dok pri istovremenom zvučanju čine zbir od osam različitih tonskih visina (simbol večnosti?). Kanon konstantno zadržava svoj dinamički okvir i svojom zvučnom pojavom stvara utisak neuhvatljive pulsacije, iako je ritmički striktno organizovan. Osećaj neodređenosti dodatno pojačava priroda njegovog tonskog sadržaja kojim je eliminisana bilo kakva asocijacija o postojanju tonalnog centra. Zapravo Mesijan prikazuje pojam večnosti prilično „eteričnom“ zvučnom masom.¹⁸⁷ Sa interpretativnog aspekta, kanon bi trebalo reprodukovati u jednoličnom dinamičkom i agogičkom izrazu, nalik načinu ispoljavanja dvostrukog kanona iz **V** komada. Blagi krešendo, koji je dat na krajevima trećeg i četvrtog kanona (18t; 32t), ima za ulogu da postepeno uvede temu dinamičkim pokretom. Mesijan je dati krešendo zapisao jedino na kraju pomenuta dva kanona, budući da jedino nakon njih sledi početna fraza teme. Dati dinamički gest pijanista može iskoristiti kako bi slušaocu nagovestio povratak na početak teme.

primer 31a (*Regard de l'étoile*, 41t)



primer 31a (*Regard du temps*, 9-10t)

¹⁸⁷ U hrišćanstvu večnost se ne odnosi na bezgranično proticanje vremena, već je shvaćeno u vidu potpuno kontrastnog poimanja stvarnosti i postojanja u odnosu na dimenziju vremena i prostora kakvu na zemlji poznajemo. Večnost se iz datog religijskog konteksta tumači kao stanje bez početka i bez kraja, vremenski je nedeljivo i podrazumeva dinamičnost prožetu sveobuhvatnom simultanošću. Vidi više o tome u: St. Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, op. cit., Whether eternity differs from time?

Kada govorimo o prvom susretanju naizgled komplikovane ritmičke notacije kanona, trebalo bi napraviti unutrašnju potpodelu ritmičkih figura na sitnije vrednosti. Puls bi trebalo da se zadrži na osmini, dok interpretativnu potpodelu pulsacije mogu da čine po dve šesnaestine u grupi (prva naglašena, druga nenaglašena). Ritam kanona najviše može delovati zbunjujuće zbog istovremeno prevezanih akorada unutar takta i preko taktnih crta. Radi jednostavnije unutrašnje ritmičke organizacije, predlažem da se ritmička teza uvek smešta na početnom akordu kanonskog segmenta, čak i u slučajevima kada kanon započinje svoje izlaganje jednom šesnaestinom iza taktne crte – na „nenaglašenom“ delu takta. Izvođač će uz predloženi način organizacije uspeti da ritmičku strukturu kanona upravlja prema zamišljenoj tezi, dok će slušalac istovremeno imati iluziju o nepravilnom ritmičko/metričkom odvijanju.

Generalna koncepcija interpretacije

Iako se u ovom komadu obrađuje jedna religiozno metafizička ideja, nije suvišno navesti jedno filozofsko shvatanje vremena koje Mesijan navodi u svom traktatu, a moglo bi biti od koristi pri osmišljavanju opšte interpretativne koncepcije. Naime, Mesijan navodi Bergsonovo (Henri Bergson, 1859-1941) učenje o filozofiji trajanja (vremena) u kom se dati pojam percipira kroz fluktuaciju različitih tempa i to na dva načina: **1) Pravo trajanje** – odnosi se na heterogeno trajanje čija evaluacija suštinski zavisi od kvalitativnog broja spoljašnjih i unutrašnjih događaja (prošlih i sadašnjih) koji prožimaju svaku tvar. Drugim rečima, *pravo trajanje* čini sukcesivni proces subjektivnog stanja svesti; **2) Apstraktno** ili *strukturirano vreme* podrazumeva svest o protoku vremena prema ustaljenom mernom sistemu vremena i po svojoj prirodi je homogeno (tempo je nepromenljiv, objektivan).¹⁸⁸

Slična stanja svesti mogu se doživeti slušanjem ovog komada čija dva kontrastna elementa u svom smenjivanju mogu proizvesti percipiranje dva različita vremena. U tom smislu element teme bi odgovarao pojmu *pravog trajanja*, budući da njen intimni karakter više evocira unutrašnji, subjektivni tok svesti i emocija. Takođe, tema tokom odvijanja komada nikada nije data u istom obliku, što bi moglo da se podvede pod „kvalitativni broj događaja“. Ritmički kanon, sa druge strane, mogao bi da zauzima vrstu *strukturiranog vremena*, s obzirom na to da se njegova forma generički razvija i svojim zvučanjem kreira objektivno apstraktan entitet. U tom smislu, pijanista

¹⁸⁸ Messiaen, *Traite Vol. I*, op. cit., 18-22.

bi trebalo oba zvučna entiteta da doživi u potpuno kontrastnom karakteru, koristeći se najpre naglim i ekstremnim promenama zvučnih boja. Ritmični kanon bi, stoga, trebalo izvoditi u konstantno istoj zvučnoj boji, dok tema može fluktuirati u različitim nijansama u okviru svog karaktera. Za razliku od kanona, tema je ta koja, pored svog intimnog melanholičnog karaktera, donosi glavnu izražajnost dela, dok je uloga kanona da na neki način prouzrokuje odsustvo logičkog percipiranja vremena.

3.10. Regard de l'Esprit de joie¹⁸⁹

(Danse véhémence, ton ivre des cors, transport du Saint-Esprit...
la joie d'amour du Dieu bienheureux dans l'âme de Jésus-Christ...)¹⁹⁰

Deseti komad ciklusa *Dvadeset pogleda* programski je vezan za treću ličnost svete Trojice – Svetoga Duha. Mesijan prikazuje Svetoga Duha kroz paradigmu radosti, što je po njegovom mišljenju esencijalna odlika Božijeg bitija. U svom predgovornom tekstu ciklusa, kompozitor otkriva svoju ganutost teološkom činjenicom da je Božije biće suštinski prožeto radošću, kao i to da je ista radost nastanjena u duši Hristovoj. Aludirajući na odeljak iz Dela apostolskih (gde su se Jevreji podsmevali apostolima kako su se napili vina, dok su oni zapravo bili blagodatno zanešeni događajem Pedesetnice¹⁹¹), Mesijan takođe opisuje svoj doživljaj radosti koji je, po njegovim rečima, nalik ekstazi ili zanešene (trezvene) opijenosti u duhovnom smislu. Što se pak tiče pomalo čudnog opisa za hrišćansku duhovnost, podnaslovni opis „strastveni ples“ Ričard Barton reminiscentno sagledava uz poređenje starozavetne slike ekstaznog plesa cara Davida ispred kovčega Gospodnjeg.¹⁹² Mesijan u podnaslovnom opisu uključuje i instrument horne (ili trube), što bi moglo da upućuje na jedan od Davidovih „muzičkih“ psalama: *Hvalite Ga uz glas trubni...* (Ps. 150). Pomenuta spekulacija biće dublje istumačena u toku dalje muzičke i interpretativne analize čiji će odeljci biti organizovani prateći formalnu strukturu komada.

¹⁸⁹ Pogled Duha radosti

¹⁹⁰ Strastveni ples, zanosni zvuk horne, uzlet Svetoga Duha...Radost Božije ljubavi blaženstvuje u duši Isusa Hrista...

¹⁹¹ Dela 2, 13

¹⁹² Burton, *Messiaen*, op. cit., 104; 2 Sam. 6: 14-23

Forma

Komad *Regard de l'Esprit de joie* poseduje sedam blokovski odeljenih delova koji su međusobno suprotstavljene tempom, karakterom, ritmom i tonalnom organizacijom:

1. Tema orijentalnog plesa (*Presque vif*, 1-32t)
2. Tema radosti (*Modéré, expressif*, 33-40t)
3. Asimetrična augmentacija + kodeta (*Un peu plus vif*, 41-59t)
4. Lovačka pesma, zov horni (*Bien modéré*, 60-131t)
5. Tema radosti i tema Boga (*Trés modéré / Modéré*, 132-184t)
6. Repriza orijentalnog plesa (*Presque vif*, 185-216t)
7. Koda (*Très lent / Modéré / Bien modéré / Vif*, 217-231t)

Sa tonalnog aspekta značajno je prikazati Džonsonovu analizu tonalnog plana gde se modulacijske promene odvijaju na nivou sukcesija tonalnih oblasti na rastojanju malih i velikih terci (primer 32).¹⁹³

primer 32 (tonalna šema komada *Regard de l'Esprit de joie*)

Theme I (<i>thème de danse orientale</i>)	Theme II (<i>thème de joie</i>)
F sharp	E flat - C - A
└── falling minor thirds ──┘	

Transition to	Theme III (<i>air de chasse</i>)
(on the dominant of A)	A - D flat - F
└── rising major thirds ──┘	

Theme II	Fragments of <i>thème de Dieu</i>	Theme II	Theme I and Coda
(F) - A flat - B . . .	B - D -	B flat -	F sharp
└── rising minor thirds ──┘		└── falling major thirds ──┘	

¹⁹³ Johnson, *Messiaen*, op. cit., 74.

Orijentalni ples

U uvodnom odseku komada, Mesijan kreira jedinstveni muzički izraz kombinacijom transkripcije crkvenog napeva u orijentalno-ritualnom zvučnom karakteru. Kompletno izlaganje teme orijentalnog plesa, Mesijan je satkao preuzimanjem melodijsko-ritmičke konture vaskršnje crkvene himne blagodarnosti *Haec dies*,¹⁹⁴ transkribujući je u svoj modalno-ritmički jezik (4² modus) (primer 33a, 33b). Između taktova transkribovanih napeva, Mesijan umeće ornamentisane akorde atonalnog tipa koji čine kontra gest prethodnom muzičkom sadržaju. Zanimljivo je naći paralelu datog muzičkog gesta sa uvodnim taktovima Simfonije psalama (*Symphony of Psalms*) gde Stravinski na vrlo sličan način suprotstavlja dva muzička entiteta (primer 34).

primer 33a (Gradual: *Haec dies*)

Grad.
2
h
ÆC dí- es, * quam fé- cit Dó-
mi- nus : exsulté- mus,

primer 33b (uvodni taktovi komada *Regard de l'Esprit de joie* i napeva *Haec dies*)

Haec dies (transponovano u klasičnoj notaciji)

¹⁹⁴ Stihovi date himne upućuju na još jednu vrstu radosti: *Evo dan, koji stvori Gospod! Radujmo se i veselimo se u nj!* (Ps. 118).

primer 34 (Stravinski: *Simfonija psalama*, 1-5t)

Reklo bi se da je Mesijan ritmičke figure namenski grupisao zarad interpretativnog oblikovanja fraze (slično načinu grupisanja prva dva izlaganja teme fuge u VI komadu¹⁹⁵). Sve rebrima vezane figure stoje u odnosu pravilnih tonskih grupa gde vremenski odnos šesnaestina uvek ostaje isti. Uvodnim delom bi zapravo trebalo evocirati igru. Po Mesijanovom mišljenju, princip igre se zasniva na kombinaciji teze i arze, što je esencijalni koncept ritma kao muzičkog pojma.¹⁹⁶ S tim u vezi, predlažem da se šesnaestinske figure podvedu pod hijerarhiju ritmičko-metričkih naglasaka. U tom kontekstu blagi dinamički naglasak svih figura manjih grupa (do tri vezana tona) bi se nalazio uvek na prvom tonu, dok bi se veće grupe mogle podeliti na nekoliko tezi i arzi (primer 35).

primer 35 (*Regard de l'Esprit de joie*, 1-3t)

Takođe, smatram da bi se ukrasne note ispred akorada i akcentuiranih osmina trebalo izvoditi brzo i odsečno, jer bi se opšti muzički tok i igrački karakter narušili ukoliko bi se ukrasi „rasviravali“. Dok se neumske figure izvode bez desnog pedala, izvođač ima slobodu da se njime služi u okviru tonova/motiva kojima prethodi ukrasna figura. Naročito bi to moglo da bude interpretativno svojstvo u sklopu *violent* akorada koji zajedno sa ukrasnim figurama čine jedinstveni zvučni klaster.

¹⁹⁵ Vidi stranu 52.

¹⁹⁶ Messiaen, *Traite Vol. I*, op. cit., 76.

Tema radosti (Thème de joie)

Drugi deo donosi novu „temu“ ciklusa koja je u izvornom obliku data jedino u ovom komadu.¹⁹⁷ Tema radosti je jukstaponirana sa atonalnim motivskim strukturama od kojih bi neke mogle da se prepoznaju u vidu transkribovanih ptičijih napeva (pasaž u 34t, 37t i 40t). Zajedno sa atonalnim motivskim okruženjem, *tema radosti* je data u tri različite tonalne pozicije, dok se poslednjoj u nizu pridodaje i tonski sadržaj *teme akorada* (40t). Izvođač bi *temu radosti* trebalo na vrlo upečatljiv način da iznese, budući da će se njen sadržaj u kasnijem toku ciklusa projaviti u potpuno transformisanom i programski prikladnijim zvučnim karakterom (132-143t). Kako bi slušalac napravio memorijsku asocijaciju između prve i „varirane“ vezije iste teme, predložio bih da se prvo izlaganje *teme radosti* svira vrlo izražajno, tako da se zvučni karakter datog sadržaja prikaže vrlo transparentno. Najprikladnije bi se to moglo izvesti dinamičkom i tembralnom diferencijacijom teme i njoj nadređenih motiva – možda čak i većom dinamičkom razlikom nego što je to u notnom tekstu zapisano (umesto odnosa *ff-f*, razlika bi recimo mogla biti *ff-mf*). Motivi i pasaži koji su umetnuti između tema, pijanista bi trebalo shvatiti u vidu prolaznih, premošćujućih motiva i u tom pogledu ne bi im trebalo pridavati dodatnu ekspresivnost, kako karakterni odnos između teme i ostalih motiva ne bi postao kompresovan.

Asimetrična augmentacija, kodeta

U sklopu procesa *asimetrične augmentacije*, nepokretna tonska visina ponovo je data na tonu **E**, kao što je to bio slučaj u istom kompozicionom postupku tokom **III** i **VI** komada (isti slučaj imamo i u završnom stavu). U datom kontekstu pak statični ton **E** dobija i svoju harmonsko-funkcionalnu ulogu dominante za odsek koji sledi. Što se tiče interpretativnog aspekta odseka *asimetrične augmentacije*, izvođač bi mudro trebalo organizovati progresivni rast tempa i dinamike. Vodeći se interpretativnim iskustvom, mišljenja sam da problem može nastati u neefikasnom raspoređivanju postepenog ubrzanja, što može dovesti do izmaka izvođačke kontrole. Kako bi se to izbeglo, pre svega je važno da ubrzanje krene što kasnije u odseku, otprilike jedan takt nakon same oznake za *accelerando* (*Pressez peu à peu*). Zatim, unutrašnje građenje ubrzanja treba da se odvija vrlo fluidno, tako što će između poslednje triole sa osminom i prve triole u narednom taktu biti neosetna promena pulsa, dok postepeno ubrzanje zapravo treba da prave ostale, unutrašnje figure. Kako se

¹⁹⁷ Moglo bi da se govori o njenoj retrogradnoj pojavi u XV komadu ciklusa (uporedi deonicu desne ruke u 95t).

odsek približava svom kraju, poslednja figura u taktu može stvoriti tendenciju ka mnogo većem ubrzanju, s obzirom na to da je sledeća figura sve više udaljenija od tona E. U tom pogledu, mislim da izvođač može „ukrasti“ malo vremena tokom prelaza između poslednje figure u taktu i prve u narednom, što se objektivno neće percipirati kao prekid muzičkog toka, budući da progresivna dinamika u brujanju tonova leve ruke zvučno nadomešćuje dati skok. Klusterski pasaž u kombinaciji crnih i belih dirki (54t), originalna je Mesijanova pijanistička invencija u kojoj palac služi kao okosnica oko koje se ostali prsti moraju vispreno kretati naizmeničnim kombinovanjem crnih i belih dirki. Ipak, mislim da je u datom motivu važnije nastaviti usmereno intoniranje tona E koji će ubrzo imati svoje „dursko“ razrešenje u *lovačkoj pesmi*.

Bien modéré, lovačka pesma

Četvrti deo donosi novi motivski materijal koji bi u punom smislu mogao da čini glavni tematski materijal komada, budući da se u datom delu na najkarakterističniji način apoteozira pojam radosti. Deo je sastavljen od tri varijantno izložene strofe. Sa tonalnog aspekta, ceo deo je baziran na Mesijanovom drugom modusu ograničene transpozicije, dok su tri sukcesivna odseka (strofe) data u sledećem redu modalnih oblasti: *in A* (60-83t), *in Des* (84-107t) i *in F* (108-131t). Iako Mesijan tekstualno ne upućuje na srodnost sa nekim od strukturalnih temâ ciklusa, motivska struktura odseka nedvosmisleno podseća na varijantni oblik lajt-motiva *teme ljubavi*, dok harmonska progresija značajno aludira na harmonsko odvijanje muzičkog materijala iz prvog stava ciklusa (*Regard du Père*).

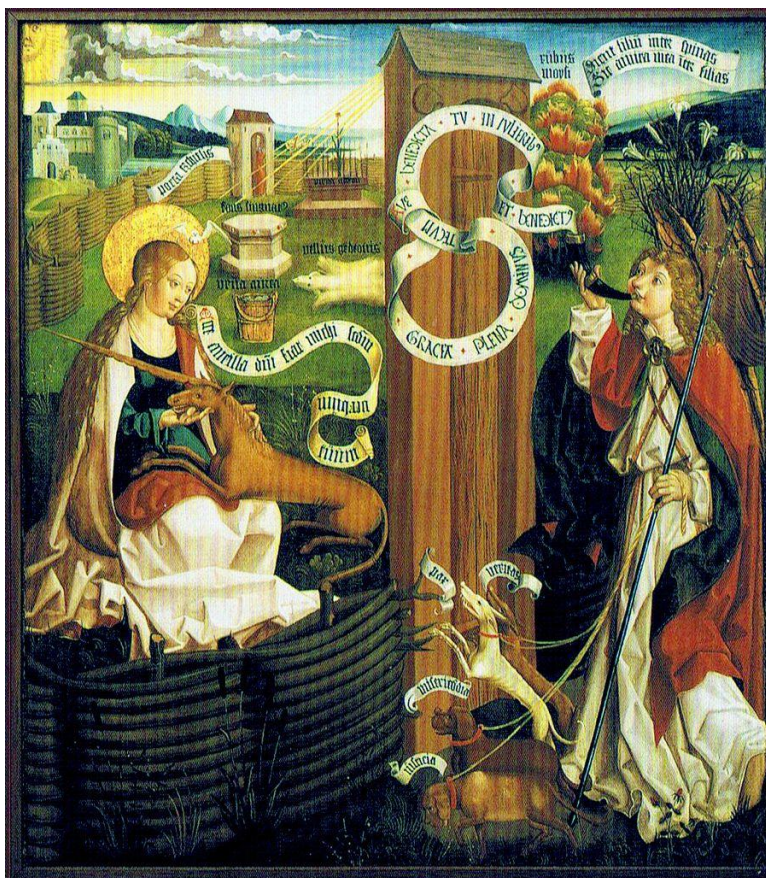
Sa simboličke tačke gledišta, Brun pravi veoma interesantnu paralelu datog odseka i katoličke srednjovekovne ikonografije. Pomenuta autorka povezuje jednu od ikoničnih reprezentacija jevandelskog događaja Blagovesti u kome je simbolično prikazana deva Marija kako sedi u zatvorenom vrtu sa jednorogom na svojim krilima, dok je anđeo Gavriilo prikazan u vidu lovca koji u pratnji pasa lovi jednoroga istovremeno svirajući u rog (primer 36).¹⁹⁸ Datu religioznu simboliku, Brun vezuje za Mesijanov karakterni opis *comme un air de chaise, comme des cors*,¹⁹⁹ što je jedno od mogućih hermeneutičkih tumačenja datog odseka. Svakako, dati

¹⁹⁸ Data ikonična predstava prikazivana je sa puno različitih simbola gde jednorog u ovom kontekstu predstavlja simbol Hristovog ovaploćenja u utrobi deve (po srednjovekovnoj legendi, jednorog se jedino može uloviti kada je konfrontiran prisustvom device, na čija krila će tada skočiti), dok psi (obično četiri njih) nose nazive za četiri božanske osobine koje oblikuju ovaploćenog Mesiju. Anđeo koji svira u rog simbol je vesnika radosne vesti.

¹⁹⁹ Nalik lovačkoj pesmi, nalik zvuku horni (roga).

karakterni opis najverovatnije je vezan za podnaslovni komentar – *ton ivre des cors*. Svako novo kompletno izlaganje *motiva horni* dato je registarskoj i tonalnoj transpoziciji, dok drugo izlaganje (pretpostavljano i treće) nosi još jedan Mesijanov zvučni opis koji upućuje na zvuk limenih instrumenata (*cuivré*, 84t). U tom pogledu, izvođač bi trebalo da oblikuje zvučnu boju date „teme“ što bliže zvučnoj karakteristici ansambla horni, prvenstveno tako što će se potruditi da u imaginativnoj slušnoj memoriji istovremeno čuje realni zvuk horni pri samom reprodukovanju datih pasaža na klaviru. Pijanistički dodir kojim će se dobiti tražena zvučna boja, može prirodno doći pijanisti ukoliko pre svega u unutrašnjem sluhu kreira dati zvučni karakter, nego obrnutim putem gde je svakako uzaludno veštački evocirati zvuk duvačkih instrumenata tembralnim svojstvima klavira. Ritmički motivi u sopranskoj deonici (60-83t) koji čine kontrapunktsku liniju „lovačke teme“, mogu imati zvučnu asocijaciju na metalne udaračke instrumente, pa bi stoga interpretativni balans među dva entiteta mogao da podrazumeva značajniju dinamičku i tembralnu razliku. Isto važi i za drugo varijantno javljanje (84-107t), s tim što dati tematski materijal može imaginativno doneti nove duvačke instrumente (sudeći po datoj registarskoj karakteristici, vrste trube bi bile najadekvatnije za evociranje). Motivi „lovačkoga zova“ iz trećeg izlaganja (108-131t) mogli bi zvučno da evociraju grupu od više vrsta limenih instrumenata, budući da je tematski materijal udvojen i istovremeno registarski proširen. Nije suvišno istaći da je u okviru sukcesije glavne tematske linije bitno dinamički istaći uvek gornji glas akorada, budući da se ipak radi o melodijskom kretanju. Mesijan je stanje „trezvene pijanosti“ i radosne zanešenosti iskazao putem nepravilnog ritma (kritskog) kao i pozivanjem na instrument horne – čiji se zvuk inače karakteriše kao „trom“. U tom smislu, deo *lovačke pesme* bi trebalo izvoditi dosta ritmično (uz organizaciju tezi i arzi), dok bi u isto vreme, po principu pomenutog intrumentalnog evociranja, trebalo zadržati izvesnu „tromost“ u pijanističkom dodiru. Opšti karakter datog dela bi mogao s tim u vezi da odgovara entuzijastičnom stanju kakvo se evocira u V i X stavu Turangalila simfonije.

primer 36 (Ikona Blagovesti 1500-19, crkva svetog Krsta, Erfurt)



Thème de joie, Thème de Dieu

Tema radosti bi sa interpretativne tačke gledišta, trebalo da predstavlja dramaturški vrhunac komada. Stoga je veoma bitno da poslednja dva takta prethodnog odseka imaju za cilj da dinamički i agogički dovedu muzički tok do svoje apogeje. Kako bi ritmička promena bila ujednačena, predložio bih da se poslednja figura (od pet šesnaestina) iz prethodnog odseka postepeno usporava tako da se poslednje dve šesnaestine svedu na evkivalentan puls osmina *teme radosti*. Tematski materijal preuzet je iz drugog dela komada i varirano je obogaćen modalnim sazvučjima. *Tema radosti* je data u deonici leve ruke, dok je u suprotnoj deonici data njena harmonsko-melodijska varijanta, tako da ukupno zvučanje kreira vrstu iluzije melodijske ambivalentnosti. Naročito je to zastupljeno u taktovima gde se tema i njena harmonska koloratura u deonici desne ruke simultano kreću u različitim pravcima (133t, 134t, 141t, 142t...). Nakon uvodna četiri takta *teme radosti* (132-133t), Mesijan razvija tematski materijal u sličnom karakteru, s tim što bih rekao da dinamička

oznaka (*ff*) može biti zamenjena jednim dinamičkim stepenom niže, budući da dati muzički gest svojom ekspresivnom liričnošću stoji ipak u određenom kontrastnom odnosu sa *temom radosti*. Kontrastni deo bi se stoga mogao svirati uz malu količinu rubata, dok bi *tema radosti* trebalo da poseduje određenu vrstu čvrstine u svetlu radosno-pobedonosnog karaktera. Dati odsek bez prelaznog muzičkog materijala donosi *temu Boga* u potpuno transformisanom, reklo bi se, igračkom karakteru. Dvostruko javljanje *teme Boga* (144t; 163t) jukstapozicionirano je sa raznolikim pasażima koji bi trebalo da se shvate u vidu prolaznih, ornamentarnih motiva (nalik kontrastnom suprotstavljanju motiva iz uvodnog javljanja *teme radosti*).

Reprizirani orijentalni ples

Pretposlednji deo varijantno je ponavljanje uvodnog. Dok su ritmičke i visinske vrednosti istovetne sa prvim formalnim izlaganjem, reprizirani odsek je zvučno obogaćen atonalnim ostinantnim figurama u najnižem registru klavira, dok je transkripcija neumske notacije kvartno udvojena i prebačena u diskantni registar. Zanimljivo je to da je kontra-gestikularni akord transformisan u istovetni tonski sklop *akorda ljubavi*.²⁰⁰ Sličan postupak Mesijan je iskoristio u **VI** komadu ciklusa, gde je iste ritmičke motive pri njihovom repriziranju oblačio u novo zvučno ruho.²⁰¹ Za razliku od uvodnog izlaganja, u novom variranom sadržaju moguće je koristiti se pedalom (na primer *vibrato* vrstom) tokom čitavog odseka, budući da dati karakter iziskuje puniji klavirski zvuk. S obzirom na ekstremnu tehničku težinu i prirodu zvučanja datih motiva u oblasti dveju polarno udaljenih deonica, mišljenja sam da se pijanista pre svega treba fokusirati da „čisto“ izvede tematsku liniju, dok je pokušaj ka perfektno preciznom izvođenju ostinato figura svakako uzaludan, budući da potencijalno promašeni tonovi basovih figura neće umanjiti opšti zvučni karakter odseka.

Koda

Koda započinje tonski obogaćenom *temom radosti* (218-220t) izloženoj u „razvučenom“ vremenskom okviru. Nakon poslednjeg izlaganja pomenute teme, tekstura se iznenadno menja upadom ptičijeg napeva, inače preuzetog iz ptičije kadence izložene prvi put u **VIII** komadu ciklusa. Ivon Lorio u datom taktu pak izražajni akcenat daje tonovima u deonici leve ruke,

²⁰⁰ Vidi stranu 22.

²⁰¹ Vidi primer 21a, 21b.

zaključujući da se radi o nizanju tonova Fis-dur akorda i time upućuje na glavnu tonsku referencu ciklusa. Uz prošireno ponavljanje klsterskih motiva s početka komada, Mesijan pred sam završetak poslednji put izlaže motiv *lovačke pesme* čime se komad zaključuje virtuoznim pasažom preko cele klavijature. Krajnji gest koji čini poslednji akord, bi karakterno i interpretativno mogao evocirati udarac bubnja.

Generalna izvođačka koncepcija

Poruka izraza muzičke poetičnosti komada *Regard de l'Esprit de joie*, priznaće se, može se sasvim oprečno percipirati u doživljenim impresijama među različitim recipijentima. Slušalac čije je uho naviknuto na diskurs tradicionalnih stilova, na prvi pogled mogao bi reći da su elementi muzičkog i literarnog sadržaja u svojoj kompaktnosti neukusno odabrani.²⁰² Data ambivalentnost se pojačava i efektom „monstruozne“ virtuoznosti nalik Listovim (Franz Liszt 1811-1886) transcedentalnim etidama. Ipak, izvođač je taj koji treba dovoljno ubedljivo približiti skriveno karakterno značenje muzičkog sadržaja. U tom pogledu, komad bi mogao da se grubo podeli na dva karakterno kontrastna dela. Prvi bi obuhvatao odseke *orijentalnog plesa* dok drugi podrazumeva sve proto-ljubavne teme (*tema radosti, tema ljubavi, tema Boga*). Sav ostali muzički sadržaj bi mogao da se podvede pod prolazne grupe motiva koji (u neutralnom karakteru) spajaju dva narativna diskursa. Takođe, mišljenja sam da u odsecima *orijentalnog plesa* Mesijan akcentuje pojam ritmičnosti (u igračkom smislu), dok se u tematskim odsecima (iako dosta ritmičnim) više izražavao melodijskim jezikom. U tom smislu, izvođač može graditi svoju interpretaciju obraćajući posebnu pažnju na generalni način intoniranja i agogike različitih delova komada.

²⁰² Mesijan je često trpeo oštre kritike koje su išle na račun njegove programske muzike, a posebno onda kada je muzikom dočaravao religiozni sadržaj. Vidi kritiku *Dvadeset pogleda* Bernarda Gavotija (Bernard Gavoty) u: Hill and Simeon, *Messiaen*, op. cit., 144.

3.11. Première communion de la Vierge²⁰³

(Après l'Annonciation, Marie adore Jésus en elle... mon Dieu, mon fils, mon Magnificat!_mon amour sans bruit de paroles...)²⁰⁴

Prvi komad iz druge polovine ciklusa, tematski se vraća na ličnost Bogorodice. Mesijan sozercava aspekt Marijine trudnoće i time njeno prvo neposredno pričešće ovaploćenim Logosom. Moglo bi se reći da je ovaj vrlo dubok teološki prikaz Mesijan muzički izrazio inspirišući se Dom Kolumbovim nadnošenjem nad datom temom. Dom Kolumba ikonično tumači Marijinu i Isusovu vezu u vidu evharistijske praslike crkve: „Bogorodica postaje Kovčeg Novoga zaveta između Boga i čoveka“.²⁰⁵ Kao praktikujući vernik, Mesijan iz te prizme ikonično sagledava Marijino materinsko sjedinjenje sa Bogom Logosom u vidu simboličnog prikaza prvog čovečijeg telesnog jedinstva sa ovaploćenim Bogom. Mesijan prikazuje Marijinu ljubav prema Isusu koja je istovremeno ispoljena u dvojakom pravcu – prema svome sinu i prema svome Bogu. Otuda Mesijan slično Dom Kolumbovim stilu tumačenja zaključuje da je nemoguće proniknuti u tajnu jedinstvenog i neponovljivog odnosa između Bogorodice i Hrista, birajući veoma jednostavan i intiman muzički izraz za *tajanstveno* sagledavanje „prvog i najvećeg pričešća“.²⁰⁶

Takođe, Mesijan je značajno bio pod neposrednim uticajem ideje materinstva putem literarnog dela *L'Âme en bourgeon* (Duša u pupoljku) njegove majke.²⁰⁷ Pomenuto književno delo, Sesil Suvaž (Cécile Sauvage 1883-1927) posvetila je Olivijeju Mesijanu (inače svom prvom sinu), poetično mu se obraćajući kroz dvadeset pesama tokom njegovog prenatalnog perioda. Može se spekulirati da je pišući jedanaesti *Pogled*, Mesijan dodatno imao na umu stihove svoje majke, dok se njegovo visoko poštovanje materinstva ogleda u sledećem iskazu: „Majka je nešto sveto, što ne bi trebalo direktno dirati... Čovek jednostavno ne može osetiti ili izraziti osećanje majčinstva i materinstva... Samo jednom sam, u *Dvadeset pogleda*, pokušao da prikažem „period iščekivanja“ koje je iskusila Bogorodica tokom svog devetomesečnog nošenja deteta Hrista u sebi... To je bilo u komadu pod nazivom *Première communion de la Vierge*.“²⁰⁸

²⁰³ Bogorodičino prvo pričešće

²⁰⁴ Nakon Blagovesti, Marija unutar sebe obožava Isusa...moj Bog, moj sin, moj Veličanstveni! Moja neopisiva ljubav...

²⁰⁵ Dom Columba, *Christ in His Mysteries*, op. cit., Kindle Locations 1238-1239.

²⁰⁶ Predgovor partiture.

²⁰⁷ Messiaen, *Music and Color*, op. cit., 109.

²⁰⁸ Dingle and Philip, *Olivier Messiaen*, op. cit., 266.

Forma

Tematska struktura komada *Première communion* pretežno je bazirana na lajt-motivu *teme Boga* koji se strofično prostire obuhvatajući celokupnu formu komada (1-16; 21-38; 75-80t). U srednjem delu komada (43-72t) Mesijan izlaže po mnogo čemu kontrastni materijal u kojem se između ostalih koristi tehnikom progresivnog uvećevanja ritmičkih vrednosti. Komad bi, dakle, mogao da se svede na sledeću formalnu šemu: **A** (1-16t) **B** (17-20t) **A1** (21-42t) **C** (43-72t) **A2** (73-80t). S obzirom na postojanje strofične strukture, dalje izlaganje teksta teći će po odvojenim aspektima formalnih delova.

Tema Boga

Glavni lajt-motiv ciklusa u ovom komadu transponovan je na tonsku poziciju *in B*. Karakter uvodnog izlaganja *teme Boga* u okviru date modalne transpozicije, Mesijan daje znatno drukčiju zvučnu sliku u odnosu na onu na kakvu je slušalac navikao u dotadašnjem cikličnom izlaganju. Tema je data u srednjem registru klavira, odvijajući se u vrlo mirnom, laganom tempu. Mesijan u sklopu interpretativnog opisa *intérieur* dodatno upućuje na introvertan karakter koji bi trebalo proizvesti. Može se reći da registarsko i tonsko ispoljavanje *teme Boga* u modalnoj oblasti *in B* oblikuje topliju zvučnu nijansu, budući da u poređenju sa istovetnim modusom *in Fis* njeno zvučanje deluje manje briljantno u kolorativnom pogledu i time omogućuje temi da zvuči u plemenitijem i intimnijem karakteru. Sama *tema Boga* se tokom čitavog prvog (1-16t) i trećeg izlaganja (75-80t) karakterno ne menja, osim što su joj ritmičke vrednosti blago modifikovane. Za razliku od prvobitog melodijsko-harmonskog modela *teme Boga*, Mesijan u ovom komadu poslednji akord lajt-motiva daje tek na kraju prvog odseka, dok ga u sledeća dva potpuno izostavlja.²⁰⁹

U drugom izlaganju (21-38t) *tema Boga* je data u karakteru nalik njenom varijantnom javljanju iz prethodnog stava ciklusa²¹⁰ i može se okarakterisati u vidu entuzijastičnog naleta radosti. Ritam konkretnog izlaganja teme, takođe može da asocira na ritmičku strukturu varirane *teme ljubavi* u **X** komadu gde se Mesijan koristio kritskim ritmičkim obrascem.²¹¹ Literarni Mesijanov opis datog odseka (*Magnificent, enthousiasme haletant*) upućuje na radosni karakter

²⁰⁹ “Razrešujući” ili peti akord *teme Boga* diskontinuirano je dat u istom registru tek u 16. i 18. taktu uvodnog odseka.

²¹⁰ Vidi 144t komada *Regard de l’Esprit de joie*; Takođe, paralela se može podvući i sa kontrastnim odsekom petog stava ciklusa *Visions de l’Amen* (od 45t).

²¹¹ Vidi 60t komada *Regard de l’Esprit de joie*.

pesme Veličanja, što bi trebalo da reprezentuje stanje Bogorodičinog radosnog usklika: *Veliča duša moja Gospoda, i obradova se duh moj Bogu, Spasitelju mome...*²¹²

U sklopu dela A, nadređeni motivi u deonici desne ruke čine mešavinu atonalne i modalne vrste tonskog sadržaja. Atonalni gest u prvom taktu može svojom zvučnom karakteristikom podsećati na transkribovani ptičiji napev, no Mesijan dati pasaž koristi isključivo ornamentarno pozivajući se na vizualne konture pećinskih stalaktita.²¹³ Ptičiju pesmu možemo percipirati jedino u okviru 7. i 8. takta. Zanimljivo je da se u datom napevu može naći sličnost sa ptičijim motivima iz petog komada ciklusa, što upućuje na simbolično priključivanje nemušte prirode slavoslovlju radosnog biblijskog događaja.²¹⁴ Modalna figura nalik onoj iz drugog takta, boji zvučni spektar u vrlo nežnom zvučnom karakteru Mesijanovog drugog modusa. Po tumačenju Rožea Miraroa, dati pasaž može simbolično da predstavlja ljubavno milovanje majčinskih ruku.²¹⁵ Poslednja terca datog pasaža asimiluje zvučno okruženje ostavljajući akord B-dura da čisto rezonuje. Za razliku od prethodno pomenute tvrdnje, data terca može da stoji u formi „kadencirajućeg“ akorda *teme Boga*, budući da njena intervalska konstrukcija odgovara gornjem intervalu poslednjeg akorda teme (primer 37a, 37b).

primer 37a (*tema Boga*)



primer 37b (*Première communion de la Vierge, 1-2t*)

²¹² Lk 1:46

²¹³ Stephens, *Two ways*, op. cit., 79; Mesijan verovatno nije imao za cilj da date prirodne fenomene zvučno trsansfiguriše; pre se misli da date notne figure svojim konturama podsećaju na vizualne konture stalaktita.

²¹⁴ Bilo bi zanimljivo spomenuti da je Mesijan u sklopu svojih orguljskih dela koristio ptičije napeve kao alegorijski aparat i za izražavanje Pričešća. Dingle, *Messiaen*, op. cit., 139.

²¹⁵ Muraro, *Messiaen*, op. cit., [DVD Video].

U svakom slučaju, izvođač treba razumeti da se radi o kadencirajućem gestu, što podrazumeva relaksaciju muzičkog toka. Zapravo, intonativna analiza pokazuje da svaku tematsku frazu Mesijan zaključuje tonom **D**, koji može biti shvaćen u vidu oktavne i intervalske redukcije završnog akorda *teme Boga*. S tim u vezi, postoji mogućnost da se celokupan pasaž iz drugog takta (kao i 4t, 76t i 78t) izvodi pod jednim pedalom. To je moguće učiniti budući da su Mesijanovi modalni pasaži u visokim registrima često podrazumevali obuhvatanje jednim pedalom, bez obzira na to što se zbog prekomernog mešanja disonanci tradicionalnom pijanističkom uhu može učiniti da je pedala nepravilno upotrebljena. Pored pomenutog, predlažem da se iščišćivanje mešovitog rezoniranja odvija postepenim puštanjem pedala tek nekoliko momenata nakon zvučanja poslednje terce pasaža. Time bi nevin karakter došao do izražaja ponovnim uspostavljanjem zvučanja „čistog“ B-dur akorda.

Nije na odmet reći par reči o organizaciji pulsacije uvodnog odseka. Naime, postoji izvesna teškoća pri usaglašavanju ritmičkog odnosa prva dva takta komada, a s tim i celokupnog uvodnog odseka. Izvođaču se može činiti da se ritmički odnos figura u prvom taktu može izvoditi u *ad libitum* ili pak *rubato* maniru (što je često i slučaj u većini izvođenja), a da se ujednačeni puls uspostavlja tek u sledećem taktu. No, takva koncepcija bi mogla da naruši miran (meditativan?) karakter komada. U tom pogledu, mislim da je najprikladnije da pijanista organizuje početni ritmički odnos motiva u skladu sa pulsacijom osmina drugog takta.

Među poslednja dva javljanje *teme Boga* (9-12t) iz dela **A**, moguće je koristiti se srednjim pedalom, iako to u notnom tekstu nije naznačeno, nije je uočljivo kao praksa kod referentnih izvođenja.²¹⁶ Naime, uočićemo da se četvrti akord teme (10t; 12t), u odnosu na uvodna izlaganja, skraćuje pri upadu „kolorativnih“ motiva u sopranu. Razlog bi mogao biti jedino tehničke prirode, budući da se nadređeni motivi moraju izvoditi sa obe ruke. U tom pogledu, mislim da će upotrebljavanje srednjeg pedala doprineti obrazovanju sličnog karakternog i zvučnog efekta s početka komada.

Što se tiče izvođenja dva virtuoza pasaža u *rubato* maniru (26-28t; 34-36t), pijanista se takođe može koristiti srednjim pedalom (u kombinaciji sa desnim) iako to nije naznačeno. Dati pasaž zapravo stoji u formi kolorativno-modalne prolongacije četvrtog akorda *teme Boga* (koji bi bio pod srednjim pedalom) i kao takav može dodatno rezonovati uz pomoć desnog polu-pedala.

²¹⁶ O problematici i eventualnoj upotrebi *sostenuto* pedala, bilo je prvobitno reči u **VI** komadu.

U delu **B** Mesijan citira jedan od svojih omiljenih lajt-motiva, prvi put formiranog u uvodnom stavu njegovog orguljskog ciklusa *La Nativité du Seigneur* (1935). Mesijan otkriva njegovo poreklo u svom prvom traktatu, navodeći melodijsku konturu početnog motiva *Borisa Godunova* iz istoimene opere Musorskog (Модест Петрович Мусоргский, 1839–1881).²¹⁷ Dati motiv, Mesijan je često citirao u svojim delima u skoro nepromenjenom karakteru i modalnom okruženju svog drugog modusa²¹⁸ (primer 38a, 38b, 38c).

primer 38a (Mussorgsky, *Boris Godunov*, 4t)



primer 38b (*La Nativité du Seigneur*, 1t)



primer 38c (*Première communion de la Vierge*, 17-19t)



Isti motiv citiran je još u **XIII** i **XIX** komadu ovog ciklusa. U skladu sa konstatovanim, mislim da je važno da pijanista jasno izvuče melodiju date teme, kako bi potencijalni poznavaooci Mesijanove muzike mogli lako da prepoznaju dati citat. Završni takt datog dela (20t), Mesijan „boji“ tonskom paletom dvanaestotonskog agregata na veoma kreativan način. Sličan gest može se naći i na kraju prvog dela (16t). Pomenuti gest pijanista treba shvatiti u vidu inferiornog motiva u odnosu na prethodni (fundamentalni) akord, slično efektu inferiorne (ili superiorne) rezonance o čemu je bilo reči u izlaganju prethodnih komada.

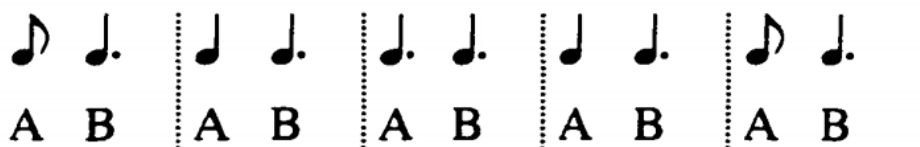
²¹⁷ Messiaen, *Technique*, op. cit., 31.

²¹⁸ Mesijan je koristio dati motiv i u: III stavu *Visions de l'Amen*; V stavu *Chants de Terre et de Ciel*; II stavu *Éclairs sur l'Au-Delà*; I stavu *Fête des belles eaux*; *Le Merle Bleu* iz *Catalogue d'oiseaux*...

Modéré (otkucaji srca)

Kontrastni deo (43-72t) donosi dosta različit muzički izraz u odnosu na varirana izlaganja *teme Boga*. Mesijan započinje dati deo sa atonalnim akordskim sazvučjima, organizovanih po Mesijanovom strukturalnom modelu „harmonskih litanija“,²¹⁹ dok intervalska struktura sastavljena od Mesijanovih „akorada sa transponovanim inverzijama“. Ritmičku strukturu, kompozitor je gradio po uzoru na vrstu ritmičkog obrasca Hindu tale pod nazivom „lavlji skok“ (Simhanâda). Pomenuti tala obrazac deluje po principu augmentacije ili diminucije jedne od notnih vrednosti ponavljalog ritmičnog para dok druga vrednost tokom iste sukcesije ostaje nepromenjena (primer 39).²²⁰

primer 39: Tâla 31, Simhanâda



Predstavljeni obrazac zapravo se odvija od 47t do 51t gde se prva notna vrednost progresivno uvećava nizom prostih brojeva (2, 3, 5, 7, 11). S tim u vezi, čitav segment karakterno može delovati nalik izvesnoj zvučnoj uzbuni koja najavljuje nekakav strašan, poseban događaj. Akordski motivi na početku datog dela, mogu (u kontekstu Mesijanovog izraza) karakterno da asociraju na zvučne signale zvona. Ukoliko se data spekulacija može uklopiti u ličnu interpretativnu koncepciju, evociranje zvona bi moglo da se izvede artikulisanjem odsečnijeg, perkusivnog dodira, dok se muzički tok u celini treba odvijati u veoma strogoj pulsaciji, budući da je u datom delu ritam taj koji dominira nad ostalim muzičkim parametrima. Što se tiče generalnog intoniranja, data sazvučja bi trebalo interpretirati tako da se svi akordski tonovi (i oni koji su u funkciji ukrasa) podjednako čuju. Za dodatnu tehničku sugestiju, dodao bih i to da se desni pedal može koristiti (menjajući se na novim harmonskim promenama) u punom potencijalu kako bi tonovi duže i „prostranije“ rezonirali. Programski gledano, muzički tok datom „uzbunom“ odvaja

²¹⁹ „Harmonska litanija je melodijski fragment od dva ili više ponovljenih tonova koji su drukčije harmonizovani“ Messiaen, *Technique*, op. cit., 53.

²²⁰ Istovetnu ritmičku proceduru, Mesijan tvrdi da je takođe i Stravinski koristio u stavovima *Glorification de L'Elue* i *Danse sacrale* svog *Posvećenja*. Stephen Broad, *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*, (Farnham: Ashgate 2012), 86.

slušaočevu pažnju sa Bogorodičine radosti i usmerava ga ka veličanstvenoj tajni koja se krije u njenoj utrobi.

Naredni deo (53-72t) koristi se sličnim ritmičkim modelom, s tim što su za razliku od prethodnog dela, oba notna para progresivno uvećavana (progresivni šesnaestinski rast u recipročnom nizu: 1-3, 2-4, 3-5..., 13-15). Pored čisto matematičko-muzičke permutacije, Mesijan u poslednjem segmentu istog dela (61-72t) transformiše muzički materijal slikovitim prikazivanjem kucanja Isusovog srca. Motiv otkucaja srca započinje sa devet šesnaestina (simbol vremena?²²¹) i progresivno se uvećava do petnaest, što u celini može da simboliše prenatalni intezivni razvoj deteta. Progresivna augmentacija notnih vrednosti, zapravo kreira efekat ispisanog usporavanja tempa nalik *rallentando* agogici, što znači da izvođač ne bi trebalo dodatno da usporava muzički tok. Slobodnije agogičko interpretiranje ritmičkih vrednosti, Mesijan dopušta jedino na arpežiranim pasažima čiji tempo može postepeno da opada zajedno sa postepenim umanjnjem dinamike. U tom pogledu, pijanista bi trebalo da ceo odsek izvodi ritmički precizno, kako bi kreirao iluziju postepenog usporenja (koje zapravo simbolizuje Isusov zemaljski rast). Zanimljivo je da poslednji akord odseka broji šesnaest šesnaestina i time simultano sublimira i kompletira broj otkucaja, što bi značilo da se ukupna frazalna celina „motiva srca“ zaokružuje tek u 72t. Iako je naznačeno da se tokom celokupnog odseka pijanista koristi desnim pedalom, svaki pojedinačni otkucaj šesnaestinskih figura bi se trebalo jasno čuti ukoliko izvođač ima nameru da ih simbolično prikaže. Imajući u vidu da zbog prirode pedaliziranih figura u nižem tonskom registru klavira postoji mogućnost zvučnog nivelisanja (ili gubljenja) pojedinačnih tonskih udaraca, datu situaciju pijanista bi mogao izbeći tako što bi anticipirane tonove izvodio fokusiranijim dodirrom i organizovanim fražiranjem.²²² Naravno, dodir bi trebalo prilagoditi u skladu sa prirodom raznovrsnih mehanika klavira.

Très lent

U završnom delu (73-80t) repetiraju se motivi stalaktita s početka komada, dok kvartno-kvintnim nizanjem tonova u suprotnoj deonici Mesijan na neki način reminiscira završni odsek **VIII** komada. Stoga, mislim da bi sličan interpretativni postupak mogao da se primeni i na ovom

²²¹ Budući da je broj devet fiksiran za simbol vremena u kontekstu **IX** stava ciklusa (Pogled vremena).

²²² Mikro-fražiranje otkucaja bi moglo da se organizuje tako što će teza uvek biti na prvom tonu svake tonske grupe.

mestu.²²³ U poslednjim taktovima komada, parcijalno se reprizira uvodni deo. Nakon završetka dramatičnog srednjeg dela, stiče se utisak je karakter repriziranog odseka još nežniji, iako je njegov tempo i suštinski karakter ostao nepromenjen. Mesijan završava komad postepenim amputiranjem tematskog sadržaja na čije mesto umeće pauze (ili bolje reći tišinu). U tom smislu, pauze ne bi trebalo shvatati u vidu zvučnog negativa,²²⁴ već bi ih pre trebalo doživeti kao gest koji produžuje karakter slike majčinskog ljubavnog zagrljaja.

3.12. La parole toute-puissante²²⁵

(Cet enfant est le Verbe qui soutient toutes choses
par la puissance de sa parole...)²²⁶

Nakon prikazivanja mirnog i ljubavnog perioda gestacije, u **XII** komadu nailazimo na eksplozivno muzičko izražavanje suštine Isusa-deteta kao ovaploćene Reči. Mesijan u datom komadu obrađuje pojam Božije reči u neoplatonsko-hrišćanskom (Avgustinovom) kontekstu gde je Reč (Logos) shvaćena u vidu smisla svake stvari. U podnaslovu komada Mesijan parafrazira stihove iz poslanice apostola Pavla Jevrejima: [...] *Koji budući sjajnost slave i obličje bića Njegovog, i noseći sve u reči sile svoje, učinivši sobom očišćenje greha naših, sede s desne strane prestola veličine na visini...*²²⁷ Takođe, naslov komada može upućivati i na starozavetni kontekst Postanja gde je Reč poistovećena sa Božijom suštinom i time definisana kao prapočetak svega stvorenog. U tom pogledu, dalje se može napraviti i paralela sa odeljcima Jovanovog jevanđelja gde je pojam Reči usko vezivan za drugo lice Svete Trojice. Sagledavajući datu tematiku u kontekstu celokupnog programskog sadržaja ciklusa, **XII** komad upućuje na direktnu vezu sa **VI** komadom u kojem se simbolično obrađuje tema Stvaranja. Mesijan datu vezu jača i numeričkom srodnošću tako što je brojčano pozicioniranje tematike ovog komada odredio dupliranjem broja šest.

²²³ Vidi stranu 72.

²²⁴ Nalik serijalnom načinu shvatanja pauze kakav je Bulez koristio u svojoj drugoj klavirskoj sonati. Vidi više o tome u Messiaen, *Traite Vol. I*, op. cit., 63-65.

²²⁵ Svesilna Reč

²²⁶ Ovo Dete je Reč koja (p)održava sve stvari silom svoga govora...

²²⁷ Jevr. 1:3

Struktura

Komad *La parole toute-puissante* spada u stavove koji ne poseduju nijednu od cikličnih tema ciklusa. Sa druge strane, osim programske veze, srodnost sa ostalim komadima ciklusa može se naći u određenim kompozicionim postupcima. Najviše bi se to moglo odnositi na upotrebu ritmičkog pedala kao superponiranog motivskog sloja (što se kao postupak može naći u vidu superponiranog ritmičkog kanona u komadima **V**, **VI** i **XIV**) kao i sekventnom upotrebom ne-retrogradnih ritmova (**VI**, **X** i **XX**). Sličnu tehniku, Mesijan je iskoristio u **VI** stavu *Éclairs sur l'au-delà*, jedno od njegovih poslednjih dela. Sa pomenutim stavom mogla bi se podvući paralela i u pogledu sličnog ispoljavanja muzičkog izraza i karaktera, kao i u kombinaciji instrumentalnih boja koje bi mogle imaginativno da se pripisu komadu o kome je u ovom poglavlju reč.

Tekstura **XII** komada jasno se može raščlaniti na dva elementa koji mogu funkcionalno da se poistovete sa tradicionalnim delovanjem melodije i harmonije. Harmonija kao muzički parametar u ovom kontekstu može se percipirati u vidu figuriranog ostinato klastera datog na najniža tri tona klavira, dok se melodija može opažati kao oktavno dispozicionirana monodijska linija. Ritmička sekvenca ostinato figure sačinjena je od palindromskog odnosa brojeva Fibonačijevog niza (3-5-8-5-3), dok je njeno sukcesivno izlaganje odvojeno ravnomernim pauzama (u trajanju od sedam šesnaestina). Za sastavljanje oktavne monodije, Mesijan je koristio svoje poznavanje grčkog ritma, kao i motive tradicionalne korejanske *kagok* (ili *gagog*) melodije pod nazivom *Mân tâiyep*.²²⁸ Forma komada deluje bez kontrastnih delova, mada moguće je govoriti o podeli kompozicije na više rečeničnih celina:

I	II	(III) ²²⁹	IV	V	VI
1-9t	10-15t	16-26t	27-38t	38-43t	44-58t

Interpretacija

Glavna problematika u sklopu interpretacije ovog komada stoji u nalaženju prave mere u zvučnom balansiranju monodijske linije i ritmičkog pedala. Problematika postaje utoliko veća ukoliko se komad izvodi na kraćim koncertnim klavirima budući da je kvalitet registarsko-tembralne

²²⁸ Cole Philip Burger, *Olivier Messiaen's Vingt regards sur l'Enfant-Jesus: Analytical, Religious, and Literary Considerations*, (The University of Texas at Austin: PhD, 2009), 36.

²²⁹ Data celina može da se pripoji prethodnoj, mada sa interpretativnog gledišta fraziranja nije loše imati više potpodela rečeničnih struktura.

diferencijacije srazmeran dužini klavirskih žica. Izvođača dodatno mogu da zbune i Mesijanove dinamičke indikacije koje, notaciono gledano, podrazumevaju upotrebu istovetne količine zvuka među oba „glasa“. Čak iako bi se komad izvodio i na *full-size* koncertnom klaviru, mišljenja sam da opasnost od zvučnog zamagljivanja melodije neodmerenim dinamičkim intoniranjem ritmičkih klastera svakako postoji. Mesijan u sazvučju ritmičkog pedala imaginativno pravi tembralnu sličnost sa perkusionističkim instrumentom tam-tama. Ono što je karakteristično za pomenuti instrument jeste to da se nakon udara o zvučnu površinu (obično mekanim čekićem) frekvencija i dinamika postepeno uvećavaju, dok se početni impuls (*attack*) zvuka percipira kroz vrlo oblu i sporu oscilaciju zvučnog talasa. Stoga, mišljenja sam da se ritmičkim kanonom pre svega treba evocirati zvučna boja datog perkusionističkog instrumenta, dok se *ff* dinamička oznaka pre treba shvatiti u vidu oznake za karakterni intezitet. Svakako, najniži tonovi na klaviru u pedaliziranoj klusterskoj kombinaciji sami po sebi mogu da kreiraju dosta efektanu zvučnu masu već i u umerenoj dinamici. U tom smislu, zvučni intezitet ritmičkog pedala treba odrediti prema granici zvučne jasnoće melodijske linije, što bi značilo da dinamika klastereskog pedala treba da fluktuiru u zavisnosti od intonativnog oblika vodeće fraze. Metaforički gledano, ritmički pedal može indicirati odsustvo temporalnog stanja, što sa aspekta Mesijanove teologije automatski signalizuje simbol večnosti.²³⁰ S tim u vezi, mislim da ritmički pedal ima ulogu da stvori iluziju o netemporalnosti, a time i beskonačnom prostoru odakle se Reč (ili glas Božiji) gromoglasno izkazuje u formi melodijske monodije.²³¹ Istovremeno, Bruhn ima teoriju da zvučanje trotonskog klastera u najnižem registru klavira, za Mesijana inače simbolizuje pojam religioznog strahopoštovanja (*Awe*),²³² tako da bi i iz tog ugla datim motivom trebalo evocirati vrstu uzvišenog karaktera. Za potrebno evociranje, klaster bi se sa tehničke strane mogao izvesti tako što bi njegovo zvučno rasprostiranje podrazumevalo tonsku reprodukciju „iz klavira“, odnosno modifikovanje pijanističkog dodira tako da klavirski zvuk rezonuje što dalje i šire u prostoru. Shodno tome, predložio bih da se dati klaster izvodi širim pokretom ruke, dok sam dodir dirki treba prilagoditi tako da se ruka odbije od

²³⁰ Gareth Healey, *Messiaen's musical techniques: the composer's view and beyond*, (Farnham: Ashgate 2013), 69.

²³¹ Zanimljivo je u tom kontekstu izneti Bernštajnovo muzički-semantičko tumačenje Postanja, gde govori da je početna stvaralačka reč Božija mogla biti u pevanoj intonaciji. Naravno, kako sam Bernštajn priznaje, više je to njegova privatna fantazija nego dublje teološko razmatranje. *The Unanswered Question - Six Talks at Harvard by Leonard Bernstein*, [DVD Video] (Kultur label, 2002) CD1.

²³² Bruhn, *Messiaen's contemplations*, op. cit., 166.

klavijature, mada, treba istaći da pokret odbijanja ne treba biti suviše brz. Drugim rečima, dati dodir bi trebalo podsećati na standardni način udara o površinu gonga ili tam-tama.

Monodijska linija zapravo čini koherentnu melodiju koja je registarski dispozicionirana. U tom pogledu, izvođač treba intonativno voditi datu liniju sasvim tradicionalnim načinom fraziranja. U okviru gestova dvostruko anticipiranih tonova, od kojih je prvi akcentovan a drugi pod *tenuto* artikulacijskom oznakom (nalik ponovljenoj oktavi na samom početku komada), referentni pijanisti Mesijanove muzike uglavnom dodaju na datoj ekspresivnosti „rastezanjem“ agogičkog prostora između anticipiranih oktava, dok bi puls uspostavljali tek od druge, *tenuto* oktave. Time se može produbiti retorični karakter, dok je isti postupak prigodan za odeljenje susednih odseka, budući da anticipiranim oktavama uglavnom započinje nova muzička misao. Što se tiče intonativne jasnoće, problem može postojati na svakom oktavnom tonu C, budući da je uvek dat u najnižem registru klavira u kombinaciji sa klusterskim sazvučjima. Kako bi se data tonska visina objektivno percipirala, mislim da je potrebno pre svega dodatno stišati *tam-tam* deonicu a zatim i dinamički izdvojiti gornji glas oktavnog tona. Tonove fraze kojima prethode ukrasne note, takođe treba jasno tembralno definisati kako bi se izbegla mogućnost da se zbog karakterističnog zvučanja ukrasnih motiva, celokupan sadržaj ne percipira kao klustersko sazvučje. U tom smislu, bitno je da se dva pomenuta entiteta dinamički i tembralno odvoje. Sam karakter celokupne monodijske deonice, trebalo bi doživeti u vrlo deklarativnom, strogom, reklo bi se imperativnom tonu. Takođe, moguće je napraviti i karakternu asocijaciju sa Davidovim psalmima u kojima se glas Božiji figurativno opisuje kao silan, gromak, podvikujući, uzdrmajuci, za razliku od blagog glasa kakav se doživljava pri događaju Isusovog krštenja i preobraženja (što je inače izraženo u prvom komadu ciklusa). Pored svega rečenog, monodijska linija bi trebalo da ima izvestan uzvišeno-strogi karakter koji se odvija autoritativnim tonom. Moguće je takođe napraviti imaginativnu asocijaciju sa zvučnom karakteristikom određenih limenih duvačkih instrumenata dubljeg registra – nalik trombonu ili tubi.²³³

Što se tiče osmišljavanja opšteg muzičkog klimaksa komada, pijanista treba postepeno razvijati muzički tok čija se kulminacija treba doživeti tek u završnim taktovima (od 51t). U tom pogled, dinamiku bi trebalo obazrivo organizovati kako ne bi došlo do preranog zasićenja glasnim zvukom.

²³³ Zvučni karakter bi stoga mogao da podseća i na *temu Statue* iz Turanglila simfonije.

3.13. Noël²³⁴

(Les cloches de Noël disent avec nous les doux noms de Jésus, Marie, Joseph...)²³⁵

Mesijan tek u **XIII** komadu konkretno koristi i obrađuje praznični termin Božić (*Noël*). Kratak opis komada upućuje na slavljenički zvuk crkvenih zvonâ kojima Mesijan pripisuje alegorijski smisao, dok se u širem smislu obrađuje scena jevanđelskog narativa iz Lukinog jevanđelja: „i pohitavši, dođoše i nađoše Mariju i Josifa i dijete gde leži u jaslama“.²³⁶ Što se tiče objektivnog prikaza date tematike, moglo bi se reći da su zvana ta iz čije se prizme *sagledava* data biblijska scena. Slično kompozitorovom ranom, figurativnom načinu transkribovanja ptičije pesme, Mesijan simbolično izražava zvonjavu zvonâ (ili zvončića – *carillon*) na više različitih načina. U tom pogledu, lako bi se mogao pridodati i alternativni naslov komada u vidu naziva *Pogled zvonâ*.

Trinaesti komad izložen je u regularnoj formi ronda. Kontrastne sekcije jasno su odvojene po pitanjima aspekata fature, ritmičke i tonalne organizacije, kontrastnih promena tempa, dinamike i tome slično. Stoga, razmatranje analitičkih i pragmatičkih faktora biće raspoređeno u nekoliko potpoglavlja odvojenim po kontrastnim i formalnim delovima stava.

Zvona (refren, 1-7t)

Početni deo (u vidu refrena, 1-7t) sadrži tonski i motivski sadržaj koji je Mesijan iskoristio u ranijim stavovima ciklusa. Sličan tonski sklop prvi put je iskorišćen u poslednjem taktu drugog komada, dok je dati motiv šire elaboriran tokom stava *Regard du temps* (primer 40a, 40b).

primer 40a (*Noël motif*)²³⁷



II: Koda



IX: kanon



XIII: kraj prvog refrena

²³⁴ Božić

²³⁵ Božićna zvana nam kazuju o milim imenima Isusa, Marije i Josifa...

²³⁶ Lk. 2:16

²³⁷ Kovanica Dejvida Rogosina: Rogosin, *Aspects of structure*, op. cit., 65.

primer 40b (*Noël*, 1t; redukcija *Noël* motiva)

Très vif, joyeux (♩ = 168)

ff

vase (comme des cloches)

U **II** i **IX** stavu ciklusa, Mesijan koristi *Noël motif* u *pp* dinamici, dok sam muzički izraz deluje bezlično, u eteričnoj atmosferi. U slučaju **XIII** komada, dati motiv je objavljen gromkim tonom i kao takvog Mesijan ga simbolično tretira u vidu praznične zvonjave. Istom motivu u refrenu kontrapunktalno su pridodata još dva glasa (u donjem i srednjim notnom sistemu) koja takođe evociraju zvuk zvona. Tonski klaster u najnižem notnom sistemu dat je u istovetnom tonskom obliku kao i *tam-tam* motiv iz prethodnog stava, tako da se u tom pogledu može govoriti o postojanju izvesne motivske veze sa **XII** komadom. U pretposlednjem taktu prvog refrena (6t), Mesijan se koristi sazvučjima *teme akorada* koje takođe prilagođava prethodnom simboličnom kontekstu.

Sa interpretativne tačke gledišta, sve motive refrena bi trebalo izvoditi tako da se što približnije evocira rezoniranje i tembralna karakteristika zvonjave crkvenih zvona. Prvi uslov za to bi trebalo da uključuje korišćenje punog pedala sve do naredne oznake za njegovu promenu. Na sličan način, kako je to neretko objašnjeno u prethodnim komadima (gde postoji zvučno evociranje zvona ili ostalih udaračkih rezonantnih instrumenata), pijanista bi motive zvona mogao da reprodukuje perkusivnijim dodirom sviračkog aparata. Drugim rečima, dodir bi trebalo da se bazira na principu odbacivanja od klavijature nego na utiskivanju. Kako bi se što približnije evocirala zvonjava u okviru poslednja dva takta refrena, ritmičke vrednosti bi se mogle izvesti u *quasi ad libitum* maniru, budući da rezonantna oscilacija može da varira u odnosu na raznolikost zvučnih predispozicija različitih modela klavira. Uglavnom bi to podrazumevalo izvesno produžavanje notnih vrednosti, kako bi klustersko rezoniranje imalo vremena da se stopi u jedinstvenu zvučnu masu. Naravno, odnos ritmičkih vrednosti bi u blagom usporenju trebalo zadržati.

Epizoda (8-20t)

U narednom delu mogu se takođe percipirati zvučne asocijacije zvonâ i perkusivnih rezonirajućih instrumenata, od kojih Mesijan ističe ksilofon (8t, sopranska deonica). Od svojih ranijih kompozicionih postupaka, Mesijan se u ovom delu koristi inferiornom (donjom) i superiornom (gornjom) rezonancom. Kao što je već ranije u radu spominjano, podređena zvučanja (u vidu dodatih rezonatora) bi trebalo da doprinesu nadogradnji tonskog kolorita prvobitnom zvučanju. Može se spekulirati da je Mesijan datim muzičkim postupkom želeo i da proizvede vizuelni efekat prostorne perspektive. U svakom slučaju, pomenuti postupak nedvosmisleno upućuje na Mesijanovo uobičajno artikulisanje zvučnih boja na klaviru. Iako se može učiniti da su motivi prva dva takta epizodnog dela različiti po karakteru, pa time i u mogućoj korespondentnoj relaciji, mislim da data muzička fraza funkcioniše prilično koherentno. Stoga, moglo bi se predložiti da se „motiv ksilofona“ izvede tako što će početni tonovi zvučno „izranjati“ iz tonskog rezoniranja prethodna dva akorda, dok bi ostatak repetiranih tonova istog motiva progresivnim pojačavanjem dinamike istovremeno mogao i da menja svoju tembralnu karakteristiku ka svetlijoj nijansi. Izvođenje ukrasne figure od četiri šezdesetčetvorke (u okviru „motiva ksilofona“) moglo bi da se podeli u dve ruke, tako što bi leva ruka svirala prvi ton, dok bi desna preuzela ostatak tonova. Isti princip bi mogao da se primeni i u istom sekventno ponovljenom motivu (18-19t).

Po Mesijanovim rečima, od 10t do 12t upotrebljen je Hindu ritmički obrazac pod nazivom *Miçra Varna* što u prevodu sa sanskrita znači „mešavina boja“. Istovremeno, za dati ritmički obrazac Mesijan koristi tonski sadržaj *teme akorada* – što je jedan od ubedljivih argumenata da je dati lajt-motiv Mesijan prvenstveno koristio u svrhu kolorističkog efekta.²³⁸ U tom kontesktu, izvođač bi datim pasažima mogao da evocira odgovarajuće boje artikulacijom tonskog kolorita. S tim u vezi, predložio bih da se deonica *teme akorada* izvodi sa puno-pritisnutim desnim pedalom, čime bi se proizvela veća mešavina različitih tonskih boja. Takođe, za dobijanje što šireg tembralnog spektra trebalo bi napraviti intonativni balans među akordskim glasovima i ostalim motivima u basu tako da se datom dinamičko-tembralnom hijerarhijom heterogenizovan zvučni entitet objedini.

²³⁸ „Tonsko bojenje“ (sound-color) u Mesijanovom muzičkom izrazu ne bi trebalo mešati sa funkcijom ornamentalnog muzičkog elementa, iako bi u nekim pasažima to zaista mogao biti slučaj. Za Mesijana, tonska boja jednako je važan zvučni parametar kao i tonska visina, jačina i brzina, dok je tonsko bojenje u vidu ornamentike uglavnom izražavao putem nadređenih klsterskih, ukrasnih motiva (kao npr. kod klsterskih motiva u diskantu i basu u 20t XI komada).

Trotaktna deonica od 15t po svojoj motivskoj, tonalnoj i zvučnoj karakteristici može da asocira na motiv *otkucaja Isusovog srca* iz **XI** komada (vidi 61-70t), pa bi se shodno tome celokupna deonica trebalo izvoditi u strogoj pulsaciji sve do oznake za *rubato*.

Srednji deo (26-52t)

Po svom opštem karakteru, druga epizoda komada se dosta razlikuje u odnosu na prethodni sadržaj i u tom smislu zaslužuje da zauzme mesto kontrastnog dela. Za razliku od prethodnih delova, u kojima se pretežno ispoljava delovanje ritmičko-harmonskog aspekta, muzički tok srednjeg dela vođen je melodijom kao dominantnim muzičkim elementom. U tonalnom pogledu, Mesijan se koristi svojim trećim modusom ograničene transpozicije koji je na pojedinim mestima superponiran sa drugim modusom. Takvi slučajevi mogu se naći na mestima Mesijanovog muzičkog citata iz njegovog orguljskog dela *La Nativité* (36t, 42t i 48t). Dati citat Mesijan je na vrlo sličan način implementirao u ciklusu prvi put tokom **XI** komada, pa se u tom kontekstu može načiniti programska veza sa prikazom ljubavnog odnosa Bogorodice i bebe Isusa (*La Vierge et l'Enfant*). Za razliku od interpretativnog načina ispoljavanja citirane teme u **XI** komadu, realizacija datog citata u slučaju **XIII** komada nije toliko jednostavna, s obzirom na to da je melodijski glas jedino moguće izvoditi pomoću palca leve ruke. Time se automatski zatvara mogućnost „fizičkog“ legato povezivanja melodijske linije, čime se posledično stvara izvestna teškoća u „oblom“ fraziranju. Stoga, pijanista treba pronaći način dodira i tonskog intoniranja kojim će stvoriti iluziju o postojanju legata. Bitno je u tom smislu da se pronađe odgovarajuća mera u dinamičkom balansiranju između harmonskih glasova i melodije, a zatim osmisliti kulminacione tačke u mikrointoniranju.

Muzički izraz tokom srednjeg dela komada, dozvoljava izvođaču da kreira frazu u *rubato* maniru u znatno slobodnijoj meri nego što je to bio slučaj u prethodnim komadima gde su *rubato* oznake bile implementirane u sklopu kraćih fraza. Ipak, mišljenja sam da to ne bi trebalo da je slučaj na „praznim“ taktovima, motivima sa *staccato* oktavama (inače redukovanom *Noël* motivu), kao i na lokalnom kontrastnom odseku koji bi trebalo da simboliše otkucaje Isusovog srca (39-40t). *Rubato* pokret pak ne bi trebalo da naruši opšti ritmički odnos motiva, već se njime pre treba služiti u svrhu karakternog dočaravanja nežne (*tendre*) i ljubavne majčinske naklonosti. Motive *otkucaja srca* (39-40t) bi trebalo vrlo jasno tembralno i artikulacijski rašlaniti tako da se kod slušaoca stvori iluzija o simultanom kretanju dva zasebna motiva. Gornji glas motiva *otkucaja* bi

u tom smislu trebalo izvoditi u jednoličnoj dinamici, dok fraza donjeg glasa dinamički treba blago oscilirati. Ukoliko je gornji glas *otkucaja* podeljen u grupe od po dve šesnaestine (što je možda i jedini način grupisanja), drugu šesnaestinu bi trebalo izvoditi istim dinamičko-artikulacijskim intezitetom, naravno u meri koliko je to moguće (budući da je potreban veoma brz refleks u interpretiranju skoka koji deli interakciju dva motivska elementa).

Koda (69-80t)

Nakon repriziranog refrena (53-68t) u pomalo skraćenom obimu, Mesijan u Kodi progresivno proširuje *Noël motif* čiji se glasovi kreću u konvergentnom smeru. Završni taktovi se jukstaponirano nadovezuju na nežnu temu srednjeg dela čiji je tok iznenadno prekinut poslednjim gestom komada u vidu basovog tremola. Zanimljivo je zapaziti da na pretposlednjem taktu Mesijan zahteva od izvođača krešendo dinamički pokret na pasivnom zvučanju. Ipak, mislim da je datu iluziju moguće izvesti uz pomoć desnog pedala. Naime, pretposlednji takt bi mogao da se obuhvati jednim pedalom, dok bi njegovo puštanje (iščišćavanje) trebalo pokrenuti nakon ataka završnog akorda. U trenutku kada se harmonija potpuno iščisti, pedal bi trebalo ponovo pritisnuti, čime će se ukupno rezoniranje naglo „podignuti“ i time će se stvoriti luzija o uzlaznom dinamičkom kretanju. Pomenuta tehnička sugestija iziskuje od izvođača da poslednju osminu blago produži kako bi stigao da izvrši datu zvučnu manipulaciju.

3.14. Regard des Anges²³⁹

(Scintillements, percussions; souffle puissant dans d'immenses trombones; tes serviteurs sont des flammes de feu... puis le chant des oiseaux qui avale du bleu, _et la stupeur des anges s'agrandit: _car ce n'est pas à eux mais à la race humaine que Dieu s'est uni...) ²⁴⁰

Za programski komentar komada *Pogled anđela*, Mesijan je bio inspirisan sledećim stihom iz poslanice sv. apostola Pavla: „Jer zaista, ne prisajedini se (Bog) anđelima, nego se prisajedini sjemenu Avraamovu“.²⁴¹ Takođe istu misao teološki razrađuje i Dom Kolumba koji sozercava anđele sa aspekta njihove reakcije na Logosovo ovaploćenje: „Anđeli takođe sagledavaju novorođenu bebu, Reč koja postade plot. Oni su u Njemu videli svog Boga; to saznanje bacilo je ove čiste duhove u strahopoštovanje i začuđenost pri pogledu na takvo nedokučivo samouniženje: jer (Bog) nije odlučio da se prisajedini njihovoj prirodi već ljudskoj“.²⁴² Svedočanstvo da je Mesijan bio pod direktnim uticajem Kolumbovog teksta, otkriva nam njegovo pismo koje je u vremenu stvaranja *Dvadeset pogleda* uputio Morisu Toesku (Maurice Toesca, 1904 – 1998), u kome se između ostalog pojavljuje istovetni citat.²⁴³ Po svemu sudeći, Mesijan nije doživljavao anđele u vidu ustaljenog klišeja u kome se oni prikazuju u vidu detinjastih, ljupkih i krilatih dečacića koji radosno pevaju na oblacima sa harfom u svojim rukama. U slučaju ovog komada, Mesijan je anđele prikazao u konvencionalno-ikonografskom vidu hijerarhije nebeskih ratnika – analogno zemaljskoj vojsci i njenim činovima. Moglo bi se reći da je Mesijan bio pod velikim uticajem apokaliptičnog opisa anđeoskog karaktera,²⁴⁴ kao i uopšte autentičnog biblijskog poimanja anđeoske prirode gde su anđeli opisivani kao silni, moćni, neustrašivi – naravno uvek u odbrani dobra. Analogno tome, Mesijan je ovim komadom izrazio i svoj utisak Mikelandelove (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni 1475 – 1564) ikonografske evokacije Strašnog suda, vizualno prikazanom na svodovima Sikstinske kapele (primer 41). U tom smislu, u odnosu

²³⁹ Pogled anđela

²⁴⁰ Svetlucanje, efekat udaraljki; snažan dah kroz zvučanje ogromnih trombona; ognjeni plamenovi su ti sluge...zatim ptičija pesma koja se spušta sa nebesa i zadivljenje anđela koje raste: jer se Bog ne ujedini sa njima, već sa ljudskim rodnom...

²⁴¹ Jev. 2:16

²⁴² Dom Columba, *Christ in His mysteries*, op. cit., location 790.

²⁴³ Christopher Dingle & Robert Fallon, *Messiaen Perspectives 1: Sources and Influences* (Farnham, Ashgate 2013), 93-94.

²⁴⁴ Uporedi sa Otk. 10:1-6

na ostale komade ciklusa, **XIV** komad možda najpribližnije dočarava vizuelni prikaz muzičkim jezikom.

primer 41 (Michelangelo – fragmentarni isečak freske *Il Giudizio Universale*, 1536–1541)



Forma

Komad *Pogled anđela* se po Mesijanovoj ličnoj analizi²⁴⁵ sastoji od pet strofa. Prve tri strofe (1-18t; 19-43t; 44-77t) koriste istovetni motivski materijal, dok je njihova suštinska razlika u obimu rečeničnih struktura i sukcesivnom objavljivanju novih motiva svakom narednom strofičnom pojavom. Četvrta strofa (78-133t) zapravo deluje po principu prve tri, što uključuje progresivno širenje motivskog obima. Može se takođe reći da se u četvrtoj strofi varijantno sažimaju (ili uslovno razvijaju) prethodne tri, gde je vodeći motivski entitet pridodat ptičijem pevu. Poslednja strofa (134-156t) deluje u obliku Kode, gde motivska struktura oponaša Mesijanovu tehniku

²⁴⁵ Stephens, *Two ways*, op. cit., 81.

asimetrične augmentacije čime se komad završava u veoma dramatičnom i strahotnom tonu. Dublja analiza komada teći će analognim redom izloženih strofa.

Prve tri strofe

Tri polazne strofe mogu se posmatrati kao tri celine od kojih se svaka podvrgava različitim razvojnim procesima. Sve tri strofe sadrže pet segmenta od kojih tri ostaju nepromenjena u svom obimu pri svakoj strofičnoj smeni, dok ostala dva menjaju svoj obim tokom svake nove strofe. Moglo bi se reći da statični motivi imaju ulogu uvodnog gesta za kojima sledi aktivni razvoj muzičkog toka. Motivi koji stoje nasuprot statičnim, svakim novim strofičnim izlaganjem postaju sve duži – u vidu progresivne ekspanzije fraza, dok se istovremeno njihov muzički sadržaj suštinski ne menja.

Prvi statični segment (1-4t; 19-22t; 44-47t) čini unakrsno kreiran motiv od crnih i belih dirki i, po Mesijanovom uputstvu, muzički ilustruje citat Davidovog psalma (inače citiranog u podnaslovu komada): „ognjeni plamenovi su ti sluge“.²⁴⁶ Na koji način bi dati motiv trebalo da asocira na plamenove nije dublje razmatrano od strane kompozitora, osim što se može pretpostaviti da njegovo resko zvučanje i brzina figura na nekin način pikturalno evociraju brzinu i varničenje plamena vatre. Shodno navedenom, pijanista bi mogao na interpretacijskom nivou to ilustrovati tako što će jasno izvući akcentovane tonove (koji bi recimo mogli da predstavljaju vrhove plamenova), dok će ostali tonovi svojom drukčijom artikulacijom i samom brzinom dopunjavati tonski kolorit analogno svetlucavom varničenju. Stoga je važno da se razložene figure jasno artikulišu kako bi se izbeglo tonsko slivanje.

Drugi segment (5-6t; 25-26t; 51-52t) sadrži *temu akorada* i zanimljivo je reći da se dati lajt-motiv po prvi put javlja u svom „originalnom“ intervalskom i visinskom obliku kakav je prikazan u programskoj introdukciji pariture. Posmatrajući dati dvotakt sa ritmičkog aspekta, uviđa se postepena ekspanzija notnih vrednosti, što bi neobavezno moglo asocirati na postepeni rast „zbunjenosti“ anđeoskog pogleda.

Treći statični segment (7-8t; 27-28t; 53-54t) po svom zvučanju mogao bi da asocira na podnaslovni komentar *percussions*. Smatram da obeleženi predah između taktne crte motiva „udaraljki“ i kanona, takođe treba biti u pulsu i stoga bi mogao da traje u ekvivalentnom trajanju četvrtine.

²⁴⁶ Ps. 104:4

Trostruki ritmički kanon (9-13t; 29-37t; 55-68t) čini četvrti segment i sačinjen je od već ranije iskorišćenog hibridizovanog Hindu ritmičkog obrasca – identifikovanog ranije kao „Mesijanov ritmički potpis“.²⁴⁷ Obim datog kanona svakim novim izlaganjem se proširuje, što je takođe slučaj i u četvrtoj strofi. S obzirom na to da Mesijan zahteva identični dinamički intezitet među sva tri glasa, traženu akcentuaciju pri *forte* dinamici (i načinu interpretiranja glasova) je prilično teško izvesti jasno. Stoga bih predložio da se sva neakcentovana sazvučja interpretiraju u *mf/mp* dinamici kako bi realna akustička jačina *forte* mogla doći do izražaja na akcentovanim intervalima.

Poslednji segment (14-18t; 38-43t; 69-77t) sačinjen je od oktavnih intervala u basu koji bi trebalo da evociraju zvuk trombona, dok se u sopranskoj deonici nalaze atonalna sazvučja među kojima se fragmentarno provlači i *tema akorada*, sličnom fakturom kao u Kodi VI komada (207t, 210t). Data sekcija bi po Mesijanovim rečima trebalo da evocira scenu sa već pomenute Mikelandelove freske (vidi primer 41). Ista deonica javiće se i pred samu Kodu komada, mada u najkraćem obimu (132-133t). Kako bi se zvuk trombona evocirao, mišljenja sam da date oktave treba izvoditi sa tromim i oblim pokretom ruke kao i masivnom težinom sviračkog aparata, dok bi izbor sporijeg ulaza u dirke izazvao dublji udar čekića u žice klavira, čime bi ukupan dinamičko-tembralni rezultat date deonice mogao karakterno da zaliči na zvuk trombona. Svakako, frazalna linija trombona bi trebalo da ima svoju kulminaciju, koja se očigledno otkriva tek na poslednjoj oktavi trećeg, kao i najdužeg izlaganja datog segmenta.

Pri pojavi druge i treće strofe, Mesijan između prvog i drugog segmenta umeće nove motive koji karakterno mogu da asociraju na stiliovine ptičije napeve. Naročito je to karakteristično u trećoj strofi gde je pri jasnoj pojavi ptičije pesme (48t) tempo blago usporen – što bi istovremeno moglo podrazumevati blago razvlačenje muzičkog toka (u *cantabile* maniru).

Četvrta strofa (78-133t)

Četvrti deo komada zapravo varirano rekapitulira prethodne tri strofe. Od prethodnih motivskih segmenata, Mesijan koristi samo početni (u redukovanom vidu – deonica leve ruke) u naizmeničnoj kombinaciji sa ritmičkim kanonom koji je izvesnim delom dat u drukčijem tonskom karakteru (upoređi slične taktove sa 86t). Oba segmenta su u četvrtoj strofi sukcesivno uvećavana prethodnim modelom progresivne ekspanzije. Vrsta ptičije pesme nije denotirana, osim što

²⁴⁷ Vidi stranu 47.

Mesijan u svom naknadnom programskom opisu navodi pesmu crnog kosa kao dominantnu. Može se primetiti da ptičija pesma menja svoj registar (a time i pesmu) istovremenom promenom motivske fakture u deonici leve ruke, dok dato smenjivanje izvođač može iskoristiti u osmišljavanju karakternog korepspondiranja ptičijeg dijaloga.

Govoreći o simboličkom aspektu, Hil tvrdi da se u ovom komadu, između ostalog, prikazuje borba između ptica i anđela – u smislu da su ptice te koje su blagoslovene darom muzičkog slavonslovlja, a ne anđeli.²⁴⁸ Takođe po istom tumačenju, poslednje širenje anđeoskog zaprepašćenja (u Kodi) prouzrokovano je trijumfalnim usklikom ptica izraženim u vidu virtuoznog monodijskog unisa na kraju četvrte strofe.

Koda (134-156t)

Nakon kratkog prelaza datog u vidu jukstaponiranja unisone ptičije pesme i *teme akorada* (128-133t), Mesijan završava stav služeći se diminuiranim motivom trombona. Dati motiv se svakim narednim taktom širi na nivou intervalske relacije, dok se najveće registarsko rastojanje sukcesivno odvija na trećem i četvrtom tonskom činiocu datog motiva. Sa interpretativne tačke gladišta, bitno je naglasiti to da se intonativna nit treba voditi u okviru poslednje dve oktave u taktu, dok bi (akcentovana) šesnaestinska oktava trebalo da predstavlja glavni melodijski incijator. Iako Mesijan zahteva progresivno uvećavanje dinamičkog inteziteta, pijanista treba obuzdavati tempo kako istovremeno ne bi došlo do ubrzavanja. Iz iskustva ličnog rada sa Mesijanom, Hil prenosi da je Mesijan u datom pasažu želeo metaforički da prikaže anđele čija se usta postepeno šire analogno ekspanziji njihovog iščuđavanja.²⁴⁹ Shodno tome, izvođač bi dati prikaz mogao preneti i na svoje ruke, doživljavajući ga, drugim rečima, kroz centrifugalni pokret svoje anatomije. U tom smislu, zauzdavanje tempa biće opravdano ako istovremenim intervalskim udaljavanjem pijanista i na anatomskom planu doživi slikoviti prikaz.

²⁴⁸ Hill, *Messiaen's Catalogue d'oiseaux*, op. cit., 3.

²⁴⁹ Privatna konverzacija sa autorom.

3.15. Le baiser de l'Enfant-Jésus²⁵⁰

(A chaque communion, l'Enfant-Jésus dort avec nous
près de la porte; puis il l'ouvre sur le jardin et se précipite à toute lumière pour nous
embrasser...)²⁵¹

Nalik komadu *Première communion de la Vierge*, **XV** stav ciklusa inspirisan je vizualnim prikazom odojčadi Isusa i Bogorodice kao simbolom svete tajne pričešća. Mesijan u svom programskom opisu navodi sliku gde je prikazana Sestra Tereza (*Thérèse of Lisieux*, 1873-1897) u čiji zagrljaj Bogorodica prepušta dete Isusa (primer 42). Podnaslovni tekst započinje evokacijom predstave mladenca Hrista koji spava pokraj kapije (rajskog) vrta, čekajući da ih otvori svakome ko mu želi prići. Razume se, data predstava je metaforični opis duhovnog evharistijskog doživljaja. Izjednačavanje poljupca i zagrljaja sa evharistijom uobičajeno je ikonično hrišćansko aludiranje na stihove Pisme nad pesmama koja odiše uzvišeno-ljubavnim misticizmom. Takođe, može se reći da je ovaj komad u odnosu na ostale u ciklusu najbliži vrsti programske muzike, s obzirom na to da svi formalni delovi nose nazive zasebnih programskih scena. Pojmovi iz podnaslovnog epigrafa hronološkim redom su poetično elaborirani u odvojenim formalnim celinama (*spavanje – vrt – širenje ruku prema ljubavi – poljubac – senka poljupca*). Budući da se **XV** komad nalazi na jednom od pet tematskih stubova ciklusa,²⁵² Mesijan izobilno upotrebljava glavni lajt-motiv (*tema Boga*) u funkciji opisivanja telesnog aspekta drugog lica Svete Trojice. Shodno pomenutom, svaka nova promena fakture na širem planu kreira impresiju postojanja muzičke forme nalik varijacijama sa epizodama.²⁵³ Dalja analiza odvijaće se po hronološkom redu programskih podnaslova komada.

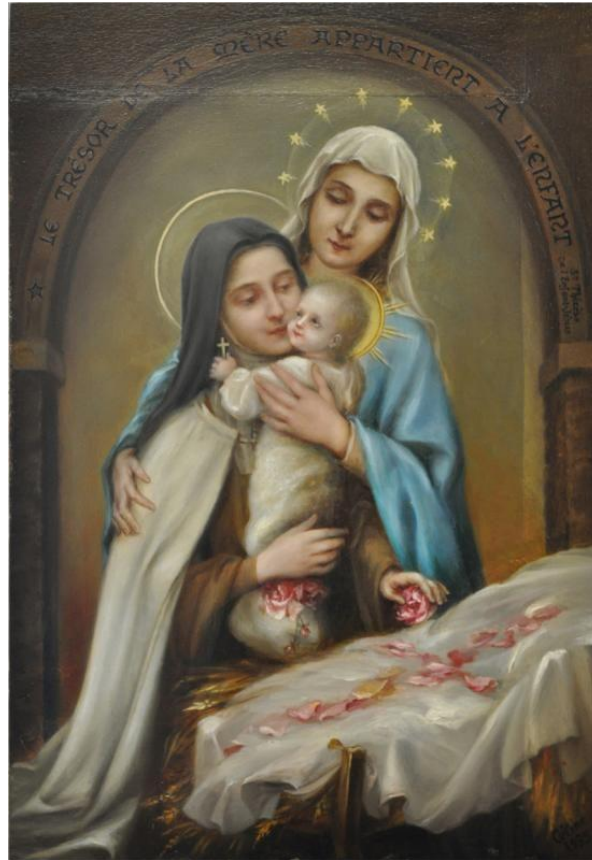
²⁵⁰ Poljubac deteta Isusa

²⁵¹ Pri svakom pričešću, dete Isus spava pokraj naših vrata; potom nas, otvarajući vrata, vodi u vrt odakle nam svetlonosno juri u zagrljaj...

²⁵² Mesijan grupiše osnovne aspekte tematike ciklusa na pet komada koji su srazmerno udaljeni jedni od drugih (**I**, **V**, **X**, **XV** i **XX**). François Manceaux, *Yvonne Loriod: Pianist and teacher*, [DVD] (Harmonia Mundi, 2011).

²⁵³ Epizode se u ovom slučaju od varijacija razlikuju po svom motivskom materijalu koji u odnosu na „varirane“ delove ne sadrži derivat motiva *teme Boga*, već poseduje motivski autonomni i kontrastni materijal.

primer 42: sestra Selin (sœur Céline): Ikona sv. Tereze, Bogorodice i Hrista



Le sommeil (1-62t)

Komad započinje motivom *teme Boga* u skraćenom obliku u odnosu na svoj prototip, u opštem karakteru dečije uspavanke. Za razliku od svog punog izlaganja tokom I, V i XX stava ciklusa, *tema Boga* je u ovom slučaju reducirana na kraće, međuzavisne fraze. Korišćenjem različitih transpozicija svog drugog modusa, Mesijan kreira funkcionalni odnos tonike (modus 2¹), dominante (2²) i subdominante (2³) (primer 43a, 43b).

primer 43a (*Le baiser de l'Enfant-Jésus*, 1-3t)

(Le sommeil)

mode 2¹ (T) mode 2² (D) mode 2¹ (T)

primer 43b (Le baiser de l'Enfant-Jésus, 12-14t)

mode 2¹(T) _____ mode 2³(S) _____ mode 2¹(T) _____

Sa formalnog aspekta, uvodni deo sadrži dva odseka od kojih je drugi (39-62t) dat u vidu nepotpune varijacije prvog. S obzirom na to da se radi o simboličnom prikazu spavanja, prikazanog u vidu muzičkog evociranja pevane uspavanke, mišljenja sam da bi izvođač trebalo da prihvati opštu konvenciju o načinu izvođenja date pesme – što podrazumeva odvijanje motiva u ujednačenom i stabilnom pulsu. U tom pogledu, predložio bih da se za osnovnu metričku jedinicu odabere jedna šesnaestina, što se i podudara sa jedinicom Mesijanove metronomske oznake. Iako karakter muzičkog sadržaja svojom nežnošću i izvesnom „sladunjavošću“ može kušati izvođača da dati tok razvija u *rubato* maniru, ipak ne bi trebalo oklevati pri izboru ravnomerne pulsacije. Svakako, ujednačen puls bi trebalo da bude u službi proizvođenja karakternog efekta mira i spokojstva. Slično mišljenje o upotrebi rubata iznosi i sam Mesijan smatrajući da se njime „ubija ritam (ritmičnost)“ – a time i osećaj stabilnosti.²⁵⁴

Drugi odsek uvodnog dela (40-62t) donosi novi superponirani glas u vidu ukrasnih figura. Iako dinamičke oznake sugerišu da dodate figure deluju u vidu ornamentarnog elementa, u realnom zvučanju iste figure se više percipiraju u vidu pojave novog melodijskog glasa koji preuzima vodeću ulogu. To nam sugerise i Mesijanova oznaka *espressif*. Svakako, izvođač ima slobodu da odredi koja će deonica u izražajnom smislu biti dominantna, budući da oba glasa mogu zauzimati vodeću ulogu. U skladu sa pomenutim, novi melodijski glas bi pre svega trebalo da održava ritmičku strukturu. U tom pogledu, ritmičke figure sitnijih notnih vrednosti treba organizovati tako da se muzički tok vodi njihovom (minimalno fluktuiranom) pulsacijom. Naravno, određeni *rubato* treba da postoji na mestu trilera, ali ga ne bi trebalo arbitrarno oblikovati.

²⁵⁴ Colin Dennis Noble, *An Exploration of Performance Practice Issues for the Piano in Olivier Messiaen's Quatuor pour le fin du Temps (1941), Visions de l'Amen (1943) and Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus (1944)*, (Griffith University, PhD thesis, 2017), 44.

S tim u vezi, predlažem da svaki naredni triler u taktu dođe malo kasnije u odnosu na pratnju leve ruke, što se može učiniti i kao odstupanje od uobičajnog načina interpretiranja među referentnim izvođenjima. Time bi se kreirala iluzija o tečnom slivanju trilera iz jednog u drugi. Može se reći da u okviru tremola na kraju prvog dela (57t) tempo može varirati u zavisnosti od agogičkog oblikovanja koje može istovremeno da oscilira sa dinamičkom promenom (krešendo bi vodio ubrzanju, dok dekrešendo usporenju tremola).

Le jardin (63-78t)

„Varijacija“ koja prikazuje vrt se takođe sastoji iz dva odseka (63-72t; 73-78t). Prvi od njih sadrži pet uzastopnih transformacija *teme Boga*, dok drugi deluje sasvim kontrastno koristeći se atonalnim sadržajem sa implementiranom *temom akorada*. Može se reći da prvi od odseka deluje u pastoralnom karakteru, dok po opštem muzičkom izrazu može podsećati na Debisijev stil pisanja. Atonalni odsek iziskuje viši stepen motivskog, dinamičkog i tembralnog diferenciranja budući da data deonica sažima tri različita motivska entiteta (primer 44).

primer 44 (Le baiser de l'Enfant-Jésus, 74t)

Imajući u vidu da je *tema akorada* (kao i ostala sazvučja na mestu drugog motiva iz gornjeg primera) i u ovom slučaju agens kolorativnog efekta, izvođač bi date motive mogao izvododiti sa pomalo drukčijom artikulacijom među rukama tako što bi sazvučja u levoj ruci zadržavao (slično *tenuto* dodiru), dok bi tonove desne ruke svirao više perkusivnim tušoom. Iako to nije naznačeno u partituri, izvođač bi različitim vrstama sugerisanog dodira mogao da proizvede bogatiji kolorativno-tonske spektar.

Les bras tendus vers l'amour (79-94t)

Treći deo karakterno predstavlja dramsku okosnicu komada (formalno u vidu prve epizode). Mesijan artikuliše celokupnu deonicu na sličan način kako je to uradio u **VII** komadu ciklusa – koristeći se baroknim topikom *sospiri* (vidi stranu 65). Ipak, muzički karakter date deonice ne upućuje na stradanje ili patnju već je posredi metaforički opis širenja ruku u ljubavnom zanosu. S tim u vezi, iako muzički sadržaj može zvučno delovati dosta resko i u alarmantnom karakteru, izvođač ne bi trebalo predramatizovati muzičku naraciju (kako je to često slučaj kod dramsko neodmerenih izvođenja). Data epizoda, naime, više deluje kao prelazni deo i to u vidu akumuliranja karakterne tenzije koja će doživeti svoju eskalaciju u centralnom programskom događaju koji sledi.

Le baiser (95-118t)

Deo „Isusovog poljupca“ (kao druga epizoda) ponovo uspostavlja tonalni zvučni karakter Mesijanove modalne verzije *in Fis*. Ritmička konstrukcija *teme poljupca* zapravo je inverzivni oblik *teme radosti* iz **X** komada (vidi 132t u *Regard de l'Esprit de joie*), što dodatno ukazuje na vezu sa slavljeničko-radosnim karakterom. Ritmička organizacija i akcentuacija, može podsećati na Mocartov stil pisanja – što je Mesijan i naveo u svom kasnijem programskom opisu.²⁵⁵ U tom pogledu, izvođač bi mogao u intonativnom smislu da imitira prikazani Mocartov ritmički obrazac (primer 45a, 45b). Karakter dela bi trebalo dočarati u vidu ispoljavanja ljubavnog zanosu (*avec amour*). S obzirom na to da je muzički izraz pretežno melodijskog karaktera, trebalo bi izvući gornji glas među akordima vodeće deonice. Takođe, ukoliko određene fraze nije moguće fizički povezati *legato* dodirrom, pijanista će na pojedinim mestima morati da proizvede iluziju o njegovom postojanju. Uglavnom se to odnosi na akordske motive koji obrazuju ritmički model u kombinaciji osmina-četvrtina (kao na primer u sklopu početna dva akorda u 96t). Izvođač može datu iluziju izvesti uz pomoć određenog načina intoniranja i dinamike – tako što će se oba akorda izvoditi na jedan pokret ruke, dok se pod dinamičkim oblikovanjem podrazumeva da drugi akord bude uvek tiši od prvog. Ostali motivi duže građe u okviru kojih takođe nije moguće izvesti fizički *legato*, treba generalno shvatati u vidu jedinstvene frazalne formacije.

²⁵⁵ Stephens, *Two ways*, op. cit., 82; Mesijan je takođe došao do teorije u kojoj otkriva tipični ritmički obrazac koji je Mocart izobilno koristio u svojim delima (Messiaen, *Music and Color*, op. cit., 69).

primer 45a (W. A. Mozart: Klavirska sonata K. 333, 1-4t)

1 = *anacrusis*
(predudar)

2 = ritmički naglasak

3 = otpuštanje ritmičke tenzije

primer 45b (Le baiser de l'Enfant-Jésus, 95-98t)

L'ombre du baiser (119-145t)

U posljednjem delu komada, *tema Boga* se varirano vraća delujući istovremeno i kao harmonska podloga. Takođe, Mesijan u završnim taktovima fragmentarno izlaže *temu Boga* svodeći je na samo prva dva melodijska tona (od 137t). Izvođač ne bi trebalo propustiti priliku da sugestivnim načinom ukaže na fragmentarno javljanje date teme. Po opštem karakteru i fakturi, dati deo aludira u izvesnoj meri na Šopenov (Chopin) klavirski stil pisanja. S tim u vezi, mogla bi se podvući stilska

paralela ovog dela sa Šopenovom klavirskom baladom u g-molu, gde je upotrebljena istovetna oktatonka lestvica koju Mesijan inače u sklopu svog muzičkog jezika naziva *drugi modus ograničene transpozicije* (primer 46). U tom smislu, karakter datog dela prirodno daje slobodu pijanisti da date pasaže oblikuje u vrlo romantičnom rubato maniru, iako to nije slučaj kod većine referentnih izvođenja. Premda je Mesijan jasno odredio metronomsku oznaku, kod referentnih pijanista se uočava razlikovanje u ličnom odabiru tempa, što nam ukazuje na to da Mesijan nije bio suviše rigidan u insistiranju doslednog interpretiranja metronomskih oznaka. Shodno rečenom, pijanista može odrediti svoj lični tempo, naravno u granicama „figurativne“ metronomske oznake. Repetirani motiv u deonici desne ruke (od 136t) još jedna je transformacija kadencirajućeg gesta koji se mogao naći na kraju **VIII** i **XI** komada, s tim što je u ovom slučaju njegov tonski sadržaj dobio tonikalizujući karakter. Pomenuti pasaž postepeno smiruje muzički tok na čijem se kraju poslednji put nalazi prepoznatljivi kadencirajući motivski gest komada. Može se reći da karakter završnog dela zaključuje muzičku naraciju u spokojstvu, evociranjem biblijskog stiha iz knjige Otkrovenja: „I Bog će otrti svaku suzu od očiju njihovih, i smrti neće biti više, ni plača, ni vike, ni bolesti neće biti više; jer prvo prođe.“²⁵⁶

primer 46 (F. Chopin: Balada br. 1, op. 23, 130-137t)

The image shows a musical score for the final section of Chopin's Ballade No. 1, Op. 23, measures 130-137. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the right hand playing a complex, melodic line with many accidentals and fingerings, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The second system shows the right hand continuing the melodic line, which concludes with a 'più vivo' marking and a final cadence. The score is in G minor and 3/4 time.

²⁵⁶ Otk. 21:4

3.16. Regard des prophètes, des bergers et des Mages²⁵⁷

(Tam-tams et hautbois, concert énorme et nasillard...)²⁵⁸

Šesnaesti komad ciklusa vraća tok priče u jevađelski kontekst Isusovog rođenja u Vitlejemu. Doduše, sa određenog aspekta dati događaj je sagledavan iz prošlog vremena – podrazumevajući pod time vreme prorokâ iz Starog zaveta. Mesijan pod terminom *prophètes* obuhvata sve proroke čija je uloga bila da nagoveste budući dolazak Mesije koji se ispunio u Hristovom liku. Proročkoj družini Starog zaveta, Mesijan priključuje još dve simbolično bitne grupacije novozavetnih ljudi – pastire i mudrace. U tom pogledu, Mesijan svakoj zasebnoj grupi pridodaje posebne muzičke motive kojima ih simbolično prikazuje. Kompozitor je to naročito postigao evociranjem određenih instrumenata (tam-tama i oboe). Od ovog stava, Mesijan po prvi put u svoj muzički vokabular uvodi originalnu kompozicionu tehniku pod nazivom „hromatska skala trajanja“ (*gamme chromatique de durées*).²⁵⁹ Data tehnika se prožima u uvodnom i završnom delu komada, što je slučaj i sa **XVIII** komadom, dok je na sličan način Mesijan upotrebljava i u **XX** komadu. S tim u vezi, moguće je pridodati i simbolično značenje delovanju pomenute tehnike u okviru programskog konteksta celokupnog ciklusa, što će biti razmatrano u analitičkim redovima koji slede.

Forma

Oblik komada deluje u vidu složene trodelne pesme koja je oivičena delovima „progresivne izmene notnih vrednosti“. Shodno tome, Rogosin predlaže da se delovima *progresivnih izmena* dodeli uloga okvirnih delova, imajući u vidu da je njihovo muzičko delovanje tematski neutralno, dok se za formu trodelne pesme može smatrati kompletan centralni deo.²⁶⁰ Koda bi, zatim, obuhvatala poslednjih pet taktova koji deluju u vidu epiloga. U skladu sa izloženim, pomenuti autor **XVI** komad prikazuje u sledećem obliku:

X (1-21t) **A** (22-35t) **B** (36-59t) **A1** (60-73t) **X1** (74-94t) **Koda** (95-99t).²⁶¹

²⁵⁷ Pogled prorokâ, pastirâ i mudracâ

²⁵⁸ Tam-tam i oboa; prostran i nazalan zvuk...

²⁵⁹ Inače, Lorin Gejl pronalazi izvoriste datog kompozicionog postupka u muzici sa Balijsa; di Bisceglie, *Olivier Messiaen*, op. cit., 212.

²⁶⁰ Rogosin, *Aspects of structure*, op. cit., 185.

²⁶¹ Treba napomenuti da za Rogosina simbol **X** u formalnoj analizi označava spoljašnje delove, koji imaju uslovnu funkciju Uvoda i Kode. Stoga u slučajevima gde okvirni delovi pojedinih komada sadrže identični motivski materijal (kao u komadima X, XVII i XVIII), Rogosin izbegava tradicionalne oznake zbog terminološke ambivalencije.

Dalja struktura teksta biće raspodeljena po formalnim delovima, gde će srodni delovi činiti jedno potpoglavlje. Takođe, budući da ovaj komad u svojim različitim slojevima strukturalnih nivoa krije određenu motivsku međuzavisnost, u zasebnim potpoglavljima biće razmatrani i ostali motivi iz susednih formalnih delova.

X, XI

Okvirni delovi **X** (1-21t) i **XI** (74-94t) kao što je već spomenuto, obuhvataju postupak „hromatske skale trajanja“ u vidu progresivne izmene notnih vrednosti, što znači da je svako naredno sazvučje skraćeno/uvećano za najmanju ritmičku vrednost. Tom postupku Mesijan kontrapunktski suprotstavlja osminski ostinato koji se nepromenjeno ritmički i tonalno proteže tokom celog izlaganja oba okvirna dela. Celokupni obim uvodnog dela Mesijan reprizira na kraju komada, s tim što deonicu *progresivne izmene* ritmički i dinamički daje u njenom retrogradnom vidu. Sa simboličkog aspekta, okvirni delovi se mogu tumačiti na dva načina. Naime, budući da je u monodijskom izlaganju kojim započinje deo **A** (od 22t) najuočljivije evociranje pastira, prirodno bi se postavilo pitanje – kojim sredstvima je Mesijan prikazao ostale figure proroka i mudraca? Autorke Ziglind Brun i Lorin Gejl na to pitanje daju oprečne odgovore iz svojih egzegetskih tumačenja. Brun zastupa teoriju da deonica *progresivnog ubrzanja* u **XVI** (kao i u **XVIII** komadu) simbolizuju starozavetna proročanstva – u vidu muzičkog sumiranja vremenskog intervala između prvih proroštava o Mesiji i momenta njegovog rođenja, dok deonica *progresivnog usporenja* oslikava nova proročanstva koja se postepeno ispunjavaju nakon Hristovog rođenja.²⁶² Sa druge strane, Gejl date delove doživljava takođe slikovito, premda tvrdi da je njima simbolično prikazan vitlejemski dolazak i odlazak mudraca – analogno ritmičkom ubrzavanju i usporavanju notnih vrednosti.²⁶³ Time se posledično problematizuje tumačenje dela **B**, budući da se u njemu simbolično krije treća grupacija biblijskih figura iz naslova komada. Međutim, oba pomenuta autora se u svojim tumačenjima razilaze i po tom pitanju. Svakako, okvirni delovi imaju u svom izrazu prizvuk paganske ritualnosti, što upućuje na figure mudraca sa Istoka – ljude mnogobožackog verovanja. No, analizom dela **B** sa strukturalnog aspekta, otkriva se ispoljavanje broja tri – što logički ukazuje na simboličku denotaciju novozavetna tri mudraca. Takođe, ukoliko bi se napravila analogija sa spoljašnjim delovima **XVIII** komada, simbolično oslikavanje proroka

²⁶² Bruhn, *Messiaen's Contemplation*, op. cit., 242-247.

²⁶³ di Bisceglie, *Olivier Messiaen*, op. cit., 212.

bi svakako moglo da postoji i u tumačenju okvirnih delova ovog komada. U svakom slučaju, opšte hrišćansko tumačenje uloge jevanđelskih mudraca podrazumeva da su svakako i oni na neki način bili u funkciji proroka, s obzirom na to da su imali određena otkrovenja po pitanju Hristovog ovaploćenja. Dalja analiza će razjasniti datu hemeneutičku pretpostavku.

Nakon navedenih spekulacija, trebalo bi postaviti i praktično pitanje: kako se prethodno rečeno odnosi na interpretaciju? Ukoliko bismo prihvatili pretpostavku da se u sklopu okvirnih delova mogu istovremeno simbolično prikazivati figure proroka i mudraca – a time i opšti karakter slutnje, apstraktnosti, magije, mističnosti i tome slično, interpretacija bi mogla ići u generalnom smeru evociranja ritualnog. U tom pogledu, muzički sadržaj deonice desne ruke bi karakterno najviše mogao odgovarati datom evociranju (budući da se ritualno u muzici najčešće izražava kroz opsesivno ponavljanje istih motivskih blokova), dok sadržaj iz suprotne deonice pored svoje ritmičke karakteristike ima i harmonsko-kolorativnu ulogu kojom doprinosi opštoj mističnoj atmosferi. Kako bi se ritualni karakter prizvao, spoljašnje delove bi trebalo izvoditi sa štedljivom upotrebom desnog pedala u svrhu jasnog percipiranja ostinato motiva. U suprotnom, upotreba punog pedala može lako dovesti do zvučne kakofonije, budući da se kompletan motivski sadržaj nalazi u najnižem registru klavira. Desni pedal bi stoga mogao biti vrlo blago pritisnut, dok u poslednja četiri takta (odnosno prva četiri takta u retrogradnoj verziji dela) može potpuno i da izostane, s obzirom na to da se ritmički gusta raspoređenost akorada u basu ipak treba artikulisano čuti kao posledica progresivnog umanjenja/rasta notnih vrednosti. Takođe, spoljašnje delove bi trebalo izvoditi u neizmenljivom tempu i jednoličnoj artikulaciji među motivima gornje deonice.

A, A1

Trodelna pesma započinje direktnom promenom fature u odnosu na uvodni deo i to na jednoglas – što je izuzetak u čitavom ciklusu. Mesijan monodijskoj liniji dodeljuje interpretativnu oznaku (a time otkriva i simbolično značenje) koja se odnosi na karakterno i tembralno imitiranje instrumenta oboe ili neke od njenih preteča (šalmaj). Shodno tome dovoljno je jasno da deo **A**, kao i njegova repriza, simbolizuje figuru jevanđelskih pastira. Mesijanova oznaka *un peu criard* znači „pomalo piskavo, prodorno“ – time opisujući zvučnu boju oboe, dok se istovremeno ista oznaka može odnositi i na karakterno evociranje signala muzičkog zova ili pak jadikovanja. Zanimljivo je zapaziti da je metrička struktura svakog pojedinačnog takta monodijskog glasa sastavljena iz niza

šesnaestina koje u zbiru obrazuju proste brojeve (7, 11, 17).²⁶⁴ Hipnotična pastirska melodija se u daljem toku istog dela varirano izlaže u vidu augmentacije, harmonizacije (30-31t; 35t) i intervalskog dispozicioniranja (33t), dok se u reprizi javlja u intervalu terce. Kako bi dočarao prizvuk pastirskog zova, pijanista treba što približnije karakterno imitirati stil izražavanja oboe. Mislim da je to moguće najkarakterističnije dočarati načinom interpretiranja akcentovano-ukrašenih tonova. U tom smislu, akcentovanu notu bi trebalo blago produžiti, dok kratki predudar treba sugestivno izvoditi nalik orijentalnom stilu sviranja duvačkog instrumenta. Za dočaravanje piskavog tona oboe, potrebno je imati brži i odsečniji pokret prstiju. Interesantno je zapaziti da je tokom oba pastirska dela umetnut ptičiji napev (32t; 70t) koji inače podseća na iznenadni, takođe jednotaktni, ptičiji gest iz **XIV** komada (vidi 48t). U tom smislu, Mesijan pastirima priključuje i ptice kao vesnike radosnog događaja.

B

Srednji deo trodelne pesme po svemu sudeći simbolično izražava figuru tri mudraca. Simbolično prikazivanje broja tri ogleda se prvenstveno u tonskoj strukturi osnovnog motiva dela **B** (C, Cis, C, A) u okviru kog se uočavaju tri različite tonske visine date u intervalskom rasponu velike terce. Na širem planu dela, fraza datog motiva je razrađivana tri uzastopna puta (36-43t; 44-46t; 47-51t) u sličnoj kontrapunktskoj fakturi (razvijajući se do troglasa), dok se ukupna forma dela **B** može podeliti na tri sastavne odseka (36-43t; 44-51t; 52-59t). Takođe, evociranje ljudi sa Istoka može se ogledati i sa karakternog aspekta, budući da se lajt-motiv mudraca opsesivno repetira sve vreme tokom dela **B**. Pored navedenog načina ispoljavanja, *motiv mudraca* nalazi svoju sličnost sa *motivom proroka* iz okvirnih delova na ritmičko-melodijskom planu (primer 47a, 47b).

U tom pogledu, moglo bi se doći do zaključka u kojem se potvrđuje postojanje šire elaboracije *motiva mudraca*. Shodno konstatovanom, moguće je konstatovati da su u okvirnim delovima (**X**, **XI**) superponirana dva različita motiva – od kojih jedan reprezentuje figuru proroka putem *progresivne izmene vrednosti*, dok je drugi dat u vidu *perpetuum mobile* motiva označavajući time opšti proročki karakter mudraca sa Istoka. Odgonetanje motivskih označitelja biblijskih figura, na interpretacijskom nivou bi trebalo navesti izvođača da svako javljanje *motiva mudraca*

²⁶⁴ Mesijan je vezivao fenomen prostih brojeva za pojmove misterioznog, okultnog: „When I was a child, I already loved prime numbers, those numbers that, by the simple fact of not being divisible into equal fractions, represent an occult force (for you know that divinity is indivisible).“ Messiaen, *Music and Colour*, op. cit, 79.

(od dela **B** pa nadalje) izvodi sa posebnom izražajnošću, jer treba očekivati da se dati motiv u slušaoočevoj svesti barem podsvesno veže za njegov „praoblik“ s početka komada.

primer 47a (Regard des prophètes... 1t)

Musical score for example 47a, showing a piano part with dynamics *mf* and *sfff*, and the instruction *(laissez résonner)*. The score includes a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of two flats. There are upward and downward arrows above the notes.

primer 47b (Regard des prophètes... 36t)

Musical score for example 47b, showing a piano part with dynamics *f marcato* and *f*. The score includes a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of two flats. There are upward and downward arrows above the notes. Fingerings 5, 2, 1, 5, 1 are indicated below the notes.

Koda

Kratka Koda zaokružuje komad repriziranjem motiva iz trodelne pesme. Zanimljivo je porediti poslednji takt sa završnim taktovim delova **A** i **A1** (35t i 73t) iz perspektive progresivne permutacije motiva. Uočićemo da motiv tokom svoja tri izlaganja doživljava postepenu transformaciju iz *motiva pastira* u *motiv mudraca* (prvo i treće izlaganje deluje motivski homogeno, dok drugo sadrži fuziju oba motiva). Njihovim upoređivanjem, primećuje se vrlo srodna relacija po pitanju tonske konstrukcije. Naime, *motiv mudraca* može da se sagleda kao podskup²⁶⁵ (na Fortovom jeziku analize skupova) koji proističe iz *motiva pastira* (primer 48a, 48b).

primer 48a (Regard des prophètes, 22t)²⁶⁶

Musical score for example 48a, showing a piano part with dynamics *dr* and *pcs 6-2*. The score includes a treble clef with a key signature of one flat. There are upward arrows above the notes.

primer 48b (Regard des prophètes, 36t)

Musical score for example 48b, showing a piano part with dynamics *f marcato* and *f*. The score includes a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of two flats. There are upward and downward arrows above the notes. Fingerings 5, 2, 1, 5, 1 are indicated below the notes. The label *pcs 3-3 (podskup od pcs 6-2)* is written above the notes.

²⁶⁵ U okviru jednog skupa (što je naziv za određenu tonsku kolekciju) pojedine elemente možemo izdvojiti i posmatrati ih kao poseban skup. Taj manji skup koji ulazi u sastav većeg u Fortovoj teoriji skupova se naziva podskupom (*subset*).

²⁶⁶ Oznaka *pcs* označava skraćenicu od *pitch class set* (klasa tonskih visina) u Fortovoj analizi skupova, dok se numeričkim oznakama klasifikuje dati tonski skup iz Fortove tabele.

Takođe, može se reći da je *motiv mudraca* taj koji dominira budući da je obilnije korišćen kao i to da se komad ubedljivo završava upravo njime. Još jedan korak dalje i mogli bismo izvesti zaključak da se *motiv mudraca* zapravo interno provlači među ostala dva lajt-motivska činioca, i shodno tome reklo bi se da je kompletna motivska struktura komada zasnovana na jednom motivu. Sa poetičnog aspekta *motiv mudraca* zaokružuje dramu komada, dok svojim račvajućim pokretom na neki način imitira *progresivni rast notnih vrednosti*, doduše na intervalskom nivou. Moguće da je time Mesijan hteo simbolično da prikaže širenje vesti o Mesiji, što je i bila proročka uloga kako mudraca tako i pastira. Uniformisanjem datih lajt-motiva na tonalnom i funkcionalnom novou, Mesijan metaforički okuplja biblijske figure usmeravajući njihove varijantne poglede ka zajedničkom subjektu.

3.17. Regard du silence²⁶⁷

(Silence dans la main, arc-en-ciel renversé... chaque
silence de la crèche révèle musiques et couleurs qui sont les mystères de Jésus-Christ...)²⁶⁸

Komad *Pogled tišine* je po svom karakteru jedan od najmističnijih i najeteričnijih stavova ciklusa. Po svojoj neuhvatljivoj, mističnoj atmosferi moguće ga je jedino porediti sa stavom *Regard du temps*. Takođe, sam naslov komada možda još dublje evocira pojam tajnovitosti nego što je to slučaj sa **IX** komadom. Svako ko se suoči sa naslovom ovog komada, mora priznati da je perspektiva iz koje Mesijan želi da se priča sagledava, krajnje nepojmljiva čovekovom intelektu. Naravno, neretko je to slučaj i sa naslovima ostalih komada, premda pojam tišine u programskom kontekstu ciklusa kao da nehotično upućuje na nešto misteriozno. Pored toga, paradoksalno je to da Mesijan *tišinu* ipak dočarava zvukom, za razliku od nihilističkog pristupa Džona Kejdža (Cage). U poetičnom tekstu podnaslova Mesijan u nadrealističnom stilu spaja nesrodne pojmove kao što su *okrenuta duga, tišina na dlanu (u šaci), jasle*, dok je Hristos među tim mističkim simbolima ponovo u žiži sozercanja. Mesijan od pomenutih pojmova konkretno muzički oslikava jedino *dugu*, dok ostale pojmove ostavlja skrivenim među muzičkim tekstom. Pokušaj za njihovim dekriptovanjem biće iznesen u daljem analitičkom tekstu. Barton veruje da je Mesijan bio inspirisan poetikom određenih umetničkih slika Šagala (Marc Chagall) i Delonea (Robert

²⁶⁷ Pogled tišine

²⁶⁸ Tišina na dlanu, obrnuta duga... Svaka tišina iz jasala otkriva muziku i boje koje čine misteriju Isusa Hrista...

Delaunay), dok u duhovnom smislu isti autor povezuje neuhvatljivu atmosferu podnaslovnog teksta sa slikom Kovčega zaveta, kog je bilo moguće samo gledati.

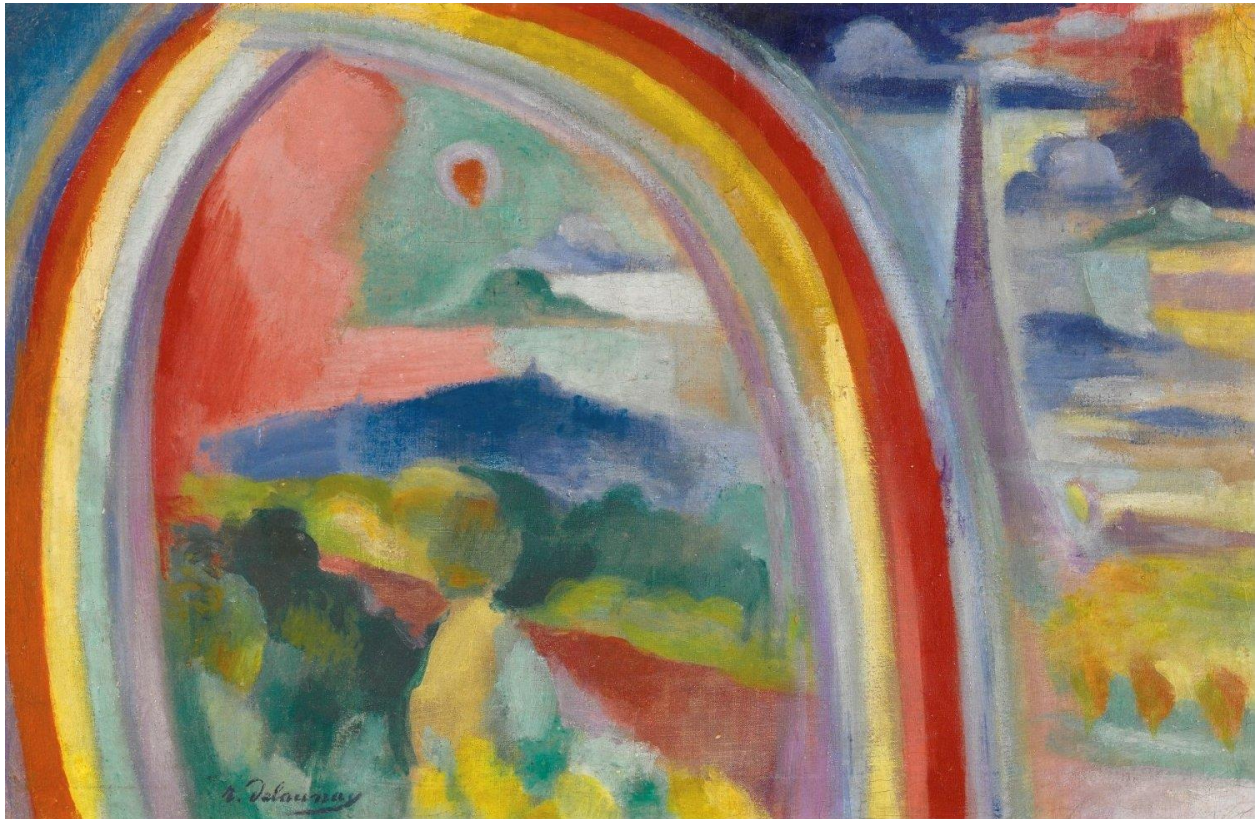
Forma

Oblik **XVII** komada se može prikazati u sledećem strofičnom obliku:

Uvod (1-19t) **A** (20-36t) **B** (37-40t) **C** (41-52t) **A1** (53-71t) **B1** (72-75t) **C1** (76-87t) **Koda** (88-109t)

Slično kao što je to bio slučaj i sa prethodnim stavom, centralni muzički sadržaj u ovom komadu uokviren je kontrastnim materijalom. Unutrašnji delovi deluju u vidu nizanja motivskih blokova raznovrsnog sadržaja i u tom smislu bi se moglo reći da komad funkcioniše u atematskom obliku. Od glavnih lajt-motiva ciklusa, Mesijan koristi *temu akorada* u svrhu programskog dočaravanja duge. S obzirom na to da se prva tri unutrašnja dela simetrično repriziraju bez suštinske izmene motivskog materijala, jedno potpoglavlje će simultano objedinjavati oba srodna dela.

Robert Delaunay (1885-1941): *Paris à l'Arc-en-ciel*, 1914



Uvod, Koda

Materijal uvodnog dela zapravo sačinjava ritmički kanon po principu dodavanja tačke koji je prvi put izložen u istovetnom ritmičkom obrascu (*Mesijanov ritmički potpis*) tokom V komada.²⁶⁹ Mesijan je u ovom slučaju preneo isti kanonski šablon na drukčiji tonski sadržaj superponiranjem dva svoja modusa – što je takođe ista ideja polimodalnosti u kanonu V komada. Interpretacijske oznake se pomalo razlikuju od Mesijanovih instrukcija u okviru kanona V stava. Naime, Mesijan zahteva da se desni pedal menja pri reprodukovanju svakog novog sazvučja leve ruke, dok oba kanonska glasa obuhvata jednom dinamičkom oznakom. Metod pomenutog menjanja pedala proizvodi specifičan efekat mešanja zvučnih boja, budući da je time Mesijan stvorio iluziju nepredvidive fluktuacije zvučne rezonance. Kao što je već u notnom tekstu nagovešteno, opšti karakter uvoda treba teći u neuhvatljivoj atmosferi (*impalpable*) – što podrazumeva oblikovanje ravne fraze, u smislu da kompletan sadržaj teče bez dodavanja dinamičko-agogičke sugestivnosti na već postojećem muzičkom izrazu. Sa simboličnog aspekta, nije teško ustanoviti da uvodni deo evocira pojam tišine. To nam ukazuje sama neopipljiva, misteriozna atmosfera koja muzički tok pretvara da deluje bez nekog određujućeg pravca kretanja. Za datu muziku se takođe može reći da počinje niotkuda, iluzorno delujući bez svog početka i kraja. Imajući to u vidu, izvođač bi pre nego što započne komad trebalo prethodnu tišinu da doživi kao sastavnu celinu datog muzičkog događaja, pa bi shodno tome prethodujuća tišina trebalo da traje u nešto dužem vremenskom intervalu. Shodno predloženom, prva sazvučja bi se mogla izvesti jednostavnim uplivavanjem iz prethodne tišine – u smislu da je određena muzika na neki način već bila prisutna u „tišini“ pre početka komada. U tom smislu, početna sazvučja ne bi trebalo shvatati kao apsolutni zvučni i metrički početak komada, već bi ih trebalo interpretativno (i imaginativno) nadovezati na prethodno kreiranu atmosferu.

Sve dosad rečeno o uvodnom delu moglo bi se preneti i na interpretativnu koncepciju Kode. Kao što je tišini na samom početku bilo potrebno da nađe svoju sublimaciju u formi „preudvodnog“ entiteta, isto delovanje bi moglo važiti i u sklopu njenog ponovnog „javljanja“ nakon zvučnog odumiranja poslednjeg akorda komada. Za razliku od uvodnog dela, kompletna Koda bi trebalo da se izvodi pod jednim pedalom. S obzirom na postojanje drukčijeg odnosa fakture i ritma, kao i na visoki stepen tehničke zahtevnosti u poređenju sa uvodnim delom,

²⁶⁹ Vidi stranu 47.

mišljenja sam da pijanista sebi može olakšati izvođenje date sekcije putem blagog dinamičkog i intonativnog fraziranja. Važno je samo odrediti interpretativnu granicu do koje se može ići, a da se istovremeno ne narušava opšti eterični karakter. Od početka Kode, puls treba biti konstantan sve do oznake za *rallentando*. Kako bi se postiglo ravnomerno usporenje, iz svog izvođačkog iskustva mislim da dati proces ne bi trebalo da obuhvata ukrasne note, jer bi se u suprotom šesnaestinske figure neravnomerno percipirale i time bi efekat postepenog mehaničkog gašenja izostao. Sa tehničke strane, to se može olakšati tako što bi se prva dva sazvučja nakon ukrasa svirala levom rukom, dok se ukras može izvesti u vidu predudarnog razloženog akorda. Slično interpretativnom objašnjenju ulaska prvog sazvučja u početni sadržaj komada, poslednje sazvučje ne bi trebalo shvatiti i kao kadencijalno (i metrički) poslednje, već frazu završnog takta treba izvesti tako da ritam i intonacija akordskih figura dozvole ostvarenom pedalnom rezoniranju da nastavi muzički tok. Trebalo bi, u tom smislu, organizovati ritam i agogiku završnih šesnaestinskih figura tako da se u slušaočevoj imaginaciji aktivira očekivanje za još nekim kadencirajućim tonskim sadržajem – na čije mesto zapravo dolazi odsustvo zvuka. Do „isparenja“ krajnjeg zvučnog rezoniranja, izvođač treba uzeti onoliko vremena koliko to ambijent sale u kojoj se delo izvodi iziskuje. Mislim da nije neophodno da se desni pedal drži sve dok tonovi sami ne utihnu, bitno je samo da se zvučno gašenje postepeno „ulija“ u tišinu. Proizvedena tišina bi zatim trebalo da traje onoliko koliko je potrebno da se isti pojam poetično percipira – što je i konačni cilj ovog komada.

A, AI

Deo **A**, kao i njegova reprizirana varijanta, sastavljen je iz dva odseka. Prvi odsek (20-29t; 53-62t) poseduje nizanje akordskih blokova pod harmonskim procesom koji Mesijan naziva „harmonske litanije“. Datom kompozicionom tehnikom, Mesijan naizmenično niže tonove G i F u pet uzastopno različitih harmonizacija (20-26t; 53-59t). Isti postupak iskorišćen je i u **XI** komadu ciklusa (od 43t). U skladu sa konstatovanim, moguće je reći da pomenuta dva tona funkcionišu u formi kratkog motiva. Stoga, pijanista bi mogao da putem dinamičkog i intonativnog diferenciranja izvuče gornji glas, dok ostale akordske glasove može staviti u ulogu harmonsko-tembralne kolorizacije. Sličan postupak Mesijan je u svojim kasnijim delima koristio pri notacionom stilizovanju ptičijeg napeva, gde je gornji glas uglavnom bio intonativno vodeći, dok su ostali akordski glasovi bili u funkciji zvučnog bojenja melodijske linije ili pak stilizovane

harmonizacije složenog tembra ptičijeg glasa (uporedi dela iz klavirskog ciklusa *Catalogue d'Oiseaux*). Drugi odsek (30-36t; 63-71t) sadrži smenu blokova od motiva repetiranih figura i modalnog harmonsko-melodijskog kretanja, u pomalo melanholičnom karakteru. U sklopu datog odseka, izvođač bi trebalo zapaziti postojanje melodijskog ispoljavanja koje se proteže bez prekida tokom oba odseka i vođenje muzičkog toka bi najprirodnije moglo da se uspostavi upravo vođenjem date meodijske liije. Budući da taktovi drugog odseka dela **A** i **A1** u melodijsko-harmonskom smislu evociraju momente iz **XI** i **XIII** komada,²⁷⁰ (čiji je program bio uglavnom usmeren ka jevanđelskim scenama iz vitlejemske pećine) *jasle* bi kao pojam iz predgovornog teksta mogao naći svoje muzičko oslikavanje među pomenutim deonicama.

B, B1

Za razliku od „melodizovanog“ dela, naredna celina u svom izrazu deluje melodijski indiferentno. Deo **B** i njegovu reprizu moguće je podeliti na tri motivska bloka (37t; 38-39t; 40t / 72t; 73-74t; 75t). Njegovo repriziranje dato je u neizmenjenom obimu, s tim što su motivi prvog bloka dati u kontra smeru, dok su ostala dva bloka transponovana za interval kvinte (tonično-dominantni odnos?). Opšti izraz delova **B** i **B1** može se doživeti kao nizanje zvučno-kolorativnih efekata. Izvođač bi, imajući to na umu, mogao da artikulacijski i intonativno definiše motivske slojeve tako da se mešanje zvučnih boja bude što raznovrsnije. Takođe, moguće je napraviti motivsku vezu prvog odseka dela **A** (i **A1**) sa drugim motivskim blokom dela **B** (i **B1**) ukoliko bismo obratili pažnju na delovanje gornjeg glasa arpežiranih akorada među deonicom desne ruke (interval velike sekunde). Iako to nije naznačeno, pijanista bi mogao intonativno pokazati gornje glasove shvatajući ih kao varijantu motiva iz dela **A/A1**. U sklopu trećeg motivskog bloka, mislim da bi se akcentuirana osmina mogla doživeti u vidu evociranja zvuka zvona – što podrazumeva upotrebu perkusivnog načina pijanističkog dodira.

C, C1 (41-52t / 76-87t)

Treći deo unutrašnjeg sadržaja komada započinje lajt-motivom *teme akorada*. Prva četiri takta dela **C** (kao i **C1**), programski opisuju „obrnutu dugu“ iz podnaslovnog komentara. Mesijan je dati prikaz dočarao tako što je simultano suprotstavio dve linije *teme akorada* od kojih se jedna kreće

²⁷⁰ Citirana ispoljavanja motiva *La Vierge et l'Enfant*, srednji deo **XIII** komada.

u retrogradnom smeru. Data akordska progresija podseća na onu iz **XIV** komada ciklusa (vidi 5t iz *Regard des Anges*). Takođe, motivska struktura se može sagledati iz perspektive delovanja superiorne (gornje) rezonance, što upućuje izvođača ka jasnijem zvučnom balansiranju. U tom smislu, retrogradna tema zvučno može da izgleda kao eho fundamentalne tematske linije – analogno odbljesku ili refleksiji realnog svetlosnog predmeta na površini drugog tela. Motivi narednog segmenta (od 45t / 80t) mogu delovati u Mesijanovom „ptičijem stilu“ (*le style oiseau*) i stoga bi trebalo imati jasnu i izražajnu artikulaciju. Zaključni segment dela **C/C1** (od 48t / 83t) donosi još jedno varijantno izlaganje motiva velike sekunde (G-F), pa bi se u tom pogledu moglo tvrditi da je dati motiv glavna motivska veza između svih unutrašnjih odseka komada. Poslednja četiri takta (49-52t) na vrlo ambivalentan način mogu da asociraju na pojavu *teme Boga* u sličnoj formi kakva je data tokom **I** komada ciklusa. To se najviše ogleda u anticipiranim oktavnim intervalima u šesnaestinskim triolama (anticipirana oktava Cis – simbol zvona u **I** komadu), kao i u deonici leve ruke gde je durški akord (redukovano dat u istom obrtaju kao na početku **I** stava) sukcesivno nizan za po jednu oktavu više. U tom smislu, moglo bi se zaključiti da je Mesijan u datom slučaju *temu Boga* izložio na transformisan način kakav nije koristio ni na jednom drugom mestu tokom njenog javljanja u ciklusu.

3.18. Regard de l'Onction terrible²⁷¹

(Le Verbe assume une certaine nature humaine;
choix de la chair de Jésus par la Majesté épouvantable...)²⁷²

„Pripaši, junače, uz bedro svoje mač svoj, čast svoju i krasotu svoju. I tako okićen pohitaj, sedi na kola za istinu i krotku pravdu, i desnica će tvoja pokazati čudesa. [...] Ljubiš pravdu i mrziš na bezakonje; toga radi pomaza te, Bože, Bog Tvoj uljem radosti više nego drugove Tvoje.“ (Ps. 45: 3-7)

Navedenim psalmskim stihovima Mesijan je bio direktno inspirisan za pisanje **XVIII** komada. Iako se u proročkim redovima datog psalma ne opisuje direktno događaj Hristovog ovaploćenja, moguće je napraviti vezu sa opštim naznačenjem njegovog dolaska u svet. U predhrišćanskom periodu izabranog naroda, pomazanje je predstavljalo obred prilikom koga je sveto ulje stavljano na glavu novom kralju ili prvosvešteniku. Sve od Mojsija do proroka Samuila, sveto ulje je koristilo isključivo sveštenstvo kako bi primilo „otkrivenje od Boga“. Pomazanik (hebrejski: Mesija, grčki: Hristos) je osoba pomazana svetim uljem, dok u širem značenju označava onog koga je Bog izabrao za određenu duhovnu misiju (Lk 4.18). U tom smislu hrišćani smatraju Isusa kao dugoočekivanog (obećanog) pomazanika, odakle i naziv Hristos, odnosno Mesija. Mesijan tvrdi da je u ovom kontekstu takođe bio inspirisan jednim vizualnim prikazom stare tapisarije gde je Hristos ikonično prikazan u vidu konjanika sa mačem koji istrebljuje zveri i njihove gospodare. Dati prikaz, naime, odgovora opisu scene iz knjige Otkrovenja i ikonično je prenet na jednu od francuskih tapisarija XIV veka, koja inače sačinjava tapisarijski ciklus pod nazivom *Angers Apocalypse*.²⁷³ Atribut *strašno*, iz podnaslovnog komentara, bi mogao da ukazuje na Božiju odluku da pošalje Sina svog ogrtnutog u ljudsko telo – što samo po sebi kao religiozna ideja izaziva vrstu strahopoštovanja, ili zapanjenosti.

²⁷¹ Pogled strašnog pomazanja

²⁷² Logos preuzima određenu ljudsku prirodu; strahovito Veličanstvo bira Isusovu plot...

²⁷³ Burton, *Messiaen*, op. cit., 108.

primer 49 (Jean Bondol: *Prva bitka svršetka, Hristos kao predvodnik vojske*, 1377-82)



Forma

Oblik komada je dat u vrlo sličnoj formi iz prethodna dva stava. Najviše se to ogleda u pojavi dva okvirna dela i simetričnom izlaganju unutrašnjih. Kompoziciona tehnika „progresivne izmene notnih vrednosti“ (ili skala trajanja) se za razliku od **XVI** komada provlači među obe deonice i to u suprotnim progresijama istovremeno (ubrzanje/usporenje). Između okvirnih i unutrašnjih delova postoji određeni, reklo bi se, klasterski motivski sadržaj koji deluje u vidu prelaza. Unutrašnji oblik komada moguće je prikazati na nekoliko različitih formalnih šema²⁷⁴ od kojih bi mogla da se izdvoji Rogosinova:²⁷⁵

²⁷⁴ Vidi takođe detaljniju formalnu analizu autorki Alves i Morera u: Aline da Silva Alves & Adriana Lopes Moreira, *Musical Analysis of Regard de l'Octon Terrible by Olivier Messiaen: Context, Symbolism, Form, and Performance* (Opus, v. 23, n. I, April 2017), 46.

²⁷⁵ Rogosin, *Aspects of structure*, op. cit., 200; Važno je istaći da Rogosin okvirne formalne odseke komada ne naziva uobičajnim terminima *Uvodom* i *Kodom*, budući da dati odseci ne funkcionišu kao takvi u tradicionalnom smislu datih

X (1-19t) **prelaz** (20-22t) **A** (23-52t) **B** (53-67t) **A1** (68-90t) **C** (91-97t)...
...**A2** (98-112t) **B1** (113-127t) **A3** (128-157t) **C1** (158-177t) **prelaz** (178-179t) **X1** (180-198t)

Imajući u vidu da prikazana forma za izvođača koji ovaj komad svira napamet možda i nije od velike pomoći – s obzirom na to da sukcesivno izlaganje relativno sličnog motivskog sadržaja može delovati zaista zamršavajuće, predložio bih praktičniju verziju koja bi sa interpretativnog aspekta mogla imati više smisla:

Uvod (1-19t) **prelaz** (20-22t) **A** (23-67t) **B** (68-97t) **C** (98-127t) **A1** (128-177t) **prelaz** (178-179t) **Zaključak**²⁷⁶ (180-198t)

Fransisko Siskar (Francisco Ciscar) u svom radu prezentuje zanimljivo simboličko tumačenje forme i motivskog sadržaja **XVIII** komada. Pomenuti autor smatra da se u uvodnom delu prikazuje prva rečenica podnaslovnog komentara (*Logos preuzima ljudsku prirodu*) – tako što se dve deonice približavaju jedna drugoj u konvergentom smeru; centralni sadržaj simbolično opisuje proces odabira konkretne Isusove plati putem učestalog transponovanja motivskog sadržaja; dok zaključak komada, po njegovim rečima, simboliše pretvaranje ljudske prirode u božansku, odnosno ispunjenje datog odabira – budući da je čitava deonica inverzija uvoda.²⁷⁷

Sa druge strane, Brun daje vernije tumačenje dovodeći ga u vezu sa Mesijanovim referiranjem na prikaz pomenute tapisarije, dok opšti programski sadržaj komada sagledava iz šire perspektive. Naime, Brun smatra da okvirni delovi vode poreklo, kako motivski tako i simbolički, iz **XVI** stava. U tom pogledu, za nju okvirni delovi imaju konotaciju ukazivanja na budućnost – što je direktna asocijacija proročke službe. Za razliku od **XVI** komada u kome su bili prikazivani starozavetni proroci, u **XVIII** komadu proroke mogu da reprezentuju određeni ljudi koji su poznavali Isusa i određenim odnosom prema njemu zadobili su zvanje proroka.²⁷⁸ Centralni deo

termina. Stoga, umesto naziva Uvod i Koda, Rogosin upotrebljava simbol X. Vidi takođe fusnotu 261 iz poglavlja o **XVI** komadu.

²⁷⁶ Iako se sa funkcionalnog aspekta poslednji formalni deo tradicionalnim analitičkim jezikom može označiti kao *Koda*, autor ovog rada smatra da je nomenklatura *Zaključak* adekvatnija, budući da dati deo praktično reprizira Uvod u strogoj retrogradnji, dok je dati naziv i sa programskog aspekta komada precizniji.

²⁷⁷ Francisco Javier Costa Ciscar, *Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: análisis de la obra para piano "Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus"*, Tesi Doctoral (Universitat de València, 2004).

²⁷⁸ Brun u tom kontekstu navodi Jovan Krstitelja i Mariju Magdalinu koji su na svojstveno simboličan način učestvovali u dvostrukom Isusovom pomazanju – krštenjem i izlivanjem ulja na glavu pre Isusovog smtnog ishoda. Bruhn, *Messiaen's Contemplations*, op. cit., 243-244.

komada bi zatim, po mišljenju istog autora, trebalo da dočarava dramatičnu apokaliptičnu borbu Isusa i zveri koja je prikazana na referiranoj tapisariji.

U svakom slučaju, iako se izložena tumačenja razlikuju po svojim programskim sadržajima, naracija muzičkog toka po svojoj dramaturgiji ostaje ista. Okvirni delovi zadržavaju ulogu „otvaranja“ i „zatvaranja“ priče, dok središnji deo jasno zauzima centar dramaturškog zbivanja. Stoga, šira analitičko-interpretativna analiza biće prikazana u naredna dva poglavlja koja će obuhvatati okvirne delove i centralni deo.

Uvod, Zaključak

Oba okvirna dela su po svom obimu i motivskom sadržaju identična. Razlikuju se jedino po redosledu motivskog izlaganja, budući da je zaključni deo potpuno retrogradno izlaganje uvodnog. Dati delovi se mogu podeliti na dva odseka od kojih prvi obuhvata celokupan proces *progresivne izmene vrednosti*, dok drugi sadrži motive u vidu arpežiranih atonalnih akorada. Zanimljivo je istaći da je intervalski sklop motiva *progresivne izmene* identičan sa tonskim sadržajem *Noël* motiva, koji se inače javlja u **II**, **IX**, **XIII**, **XVI** i **XX** komadu. Prilikom izvođenja deonica *progresivnih izmena*, treba napomenuti da je za postizanje efekta istovremenog postepenog usporenja/ubrzanja među deonicama potrebno precizno interpretiranje ritmičkih figura. Mesijan je zapravo superponirao dva ritmički srodna obrasca (drugi čini retrogradni ritam prvog) tako da slušalac kao rezultat dobija iluziju o simultanom kretanju dva različita tempa. Mislim da je takođe moguće interpretativno pokazati originalni ritmizovani proces sugestivnim izvođačkim rešenjima, u svrhu evokacije date simbolike komada. U tom pogledu, u sklopu procesa *progresivne izmene* vodeća muzička linija bi trebalo da započne od deonice koja započinje progresivnim uvećavanjem (usporenjem) notnih vrednosti, dok od druge polovine istog dela frazalnu (time i dinamičku) inicijativu treba da preuzme suprotna deonica (budući da se ritam u njoj postepeno zgušnjava). Što se tiče same organizacije pulsa i pravilnog izvođenja kompleksnog ritma, smatram da je jedino moguće da se za jedinicu brojanja odabere jedna šesnaestina. Deonica od koje bi trebalo da se broji (tokom celog procesa) jeste ona koja kreće šesnaestinskim figurama. Unutrašnje brojanje treba započeti od trećeg takta – odakle progresivni rast zapravo započinje. Bilo da izvođač svira komad napamet ili iz nota, potrebno je da zna na koji redni otkucaj tačno dolaze sazvučja deonice progresivnog ubrzanja. Data sugestija organizacije ritma prikazana je na primeru 50.

primer 50 (*Regard de l'Onction terrible*, 1-17t)²⁷⁹

Modéré (♩=80)

PIANO

p

cresc.

(Valeurs progressivement accélérées)

8ª bassa

8

3 3 4

5 6 7 8 9 10

1 2 6

11 12 13

10 11 10 6

8ª bassa

14 15

2 9 6 10 13 15

cresc.

molto

8ª bassa

Okvirne delove sa središnjim deli *glissando* motivski gest (20t; 179t). Njegova uloga je više sintetičnog karaktera, dok se takođe može spekulisati i da služi svrsi zvučnog anuliranja zvučne boje (ili uopšte muzičkog toka) prethodnog sadržaja. Dvotaktna celina, koju ispunjavaju arpežirani akordi u suprotnom smeru, deluje u vidu klusterskih nizanja bez ikakve šire progresije. Autorke Alin Alves i Adriana Morera navode zanimljivo zapažanje gde datu klustersku deonicu sa metričkog aspekta shvataju u opštem pojmu *teze* (s obzirom na ritmičku konstantnost i objektivni osećaj ritmičke stabilnosti), dok deonicu *progresivnih izmena* sagledavaju u vidu *arze* (ritmička nestabilnost, netemporalnost). Po njihovom mišljenju, data opaska se može preneti i u simbolički sistem gde teza označava materijalnu, dok arza duhovnu sferu postojanja (analogno

²⁷⁹ Brojevi iznad deonice desne ruke označavaju ukupan broj šesnaestinskih otkucaja, dok se donjim brojevima ukazuje na redni otkucaj pulsiranja gornje deonice.

zemaljskom i nebeskom aspektu Hrista).²⁸⁰ U tom kontekstu, *teza* deonicu treba izvoditi u jednoličnom pulsu, dok je fraziranje moguće voditi intonacijom gornjeg glasa deonice desne ruke.

Centralni deo

Središnji deo donosi potpuno nesrodan materijal u odnosu na okvirne delove (istovetni princip kao u prethodnom stavu). Sa stanovišta motivske strukture, primećuje se smenjivanje dva različita jukstaponirana sadržaja: motivski blokovi u kvartno/kvintnim sazvučjima i (uglavnom) šesnaestinske figure koje deluju u različitim ritmičkim i intervalskim formacijama. Motiv kvartnih blokova bismo donekle mogli svrstati u kategoriju teme, mada ne možemo govoriti o njenom širem razvijanju u tradicionalnom smislu. Dati tematski motiv se više pojavljuje u permutovanoj verziji i to samo u inverzivnom i transponovanom obliku. U intervalskom i melodijskom smislu, tematski motiv Mesijan gradi po svom modelu „melodijske formule“ koji se može naći u njegovom prvom traktatu (primer 51a, 51b).²⁸¹ Isto tako, data formula je takođe deo melodijske razrade *teme zvezde i krsta* iz II komada ciklusa – što može referirati na određenu simboličku vezu (borba = stradanje?) (primer 51c).

primer 51a (Messiaen, *The Technique*, primer 215)



primer 51b (*Regard de l'Onction terrible* 36-37t; 51-52t)

²⁸⁰ Alves & Moreira, *Musical Analysis of Regard de l'Onction Terrible*, op. cit., 49.

²⁸¹ Messiaen, *The Technique*, op. cit., 51

primer 51c (*Regard de l'étoile*, 8-9t)



Govoreći uopšteno o muzičkoj ulozi jukstaponiranih šesnaestinskih figura, moguće je utvrditi da stoje uvek u funkciji nadređenih motiva i time imaju zadatak da vežu (nalik komentatorskoj ulozi) tok vodećeg motivskog sadržaja. Jasan pokazatelj tome jeste prvenstveno odnos zapisanih dinamika, zatim i to da je sazvučje u polovini notne vrednosti (na kraju svake parcijalne fraze kvartnog motiva) obeleženo lukovima za produžavanje njegovog trajanja sve do naredne fraze istog motivskog sloja (primer 52). Sa tog aspekta, moguće je reći da su dva glavna motivska entiteta zapravo zvučno superponirani, dok se njihov jukstaponirani odnos više zasniva na nivou formalne strukture. Pijanista bi stoga trebalo da napravi vrlo prozračan balans među motivskim slojevima, tako da slušalac tokom početnog odvijanja centralnog dela može jasno da percipira vodeću i njoj podređenu motivsku liniju. Mislim da ukoliko izvođač želi da dobije frazalnu nit među isprekidanim vodećim motivskim slojem, to može postići sugestivnim agogičkim gestovima – koji podrazumevaju blago metronomsko osciliranje u zavisnosti o lokalnog vrhunca fraze.

primer 52 (*Regard de l'Onction terrible* 23-29t)

Takođe, agogičko oblikovanje može istovremeno da obuhvata i mikro-dinamičko modeliranje, tako da fraza tematskih motiva ima određenu izražajnu slobodu, premda ne bi trebalo izaći iz opšteg karaktera strogoće. Sa druge strane, smatram da brze (nadređene) figure treba izvoditi u striktnoj pulsaciji i umerenom izrazu, kako bi se i na tom nivou napravila razlika između „superponiranih“ motiva.

Jedini motivski blok koji je samostalan u odnosu na izložena dva, može se naći u vidu nanizanih atonalnih sazvučja, koja u formalnom smislu dele veće odseke (91-95t; 167-171t). Mesijan u datom slučaju harmonizuje svoju 'motivsku formulu' u tvrdo-disonantnim akordima među kojima je moguće prepoznati i *temu akorada*. Pijanista bi u datoj deonici trebalo da izvuče svaki gornji glas ukoliko bi želeo da ukaže na oblik varijantnog izlaganja tematskog motiva komada. Poslednja tri takta među oba pomenuta segmenta (od 93t; kao i od 168t) u melodijskom glasu evociraju davno čut motiv iz **IV** stava ciklusa, koji je u kontekstu ovog rada označen kao *motiv krsta* (vidi stranu 41-42). S obzirom na karakterni utisak koji dati segment prenosi, ne bi bilo pogrešno tvrditi da se radi upravo o evokaciji Isusovog stradanja.

U pogledu dramaturške progresije, autori Hil i Simien smatraju da se komadom *Regard de l'Onction terrible* dostiže klimaks u drugoj polovini ciklusa.²⁸² Na to jasno ukazuje i opšti energični karakter, koji ostaje nepromenjen tokom celog stava. Shodno tome, ukoliko je u pitanju integralno izvođenje ciklusa, dobro bi bilo napraviti duži predah pre početka **XIX** stava. Ovim komadom se zatvara epizoda misterioznih ideja koje su započete **XVI** stavom, tako da se u tom smislu može govoriti i o postojanju celine u vidu grupe od tri komada. Poslednji par komada koji sledi bi se stoga mogao poetično sagledati u vidu metaforičkog ispunjenja i razjašnjenja proroštava i apstraktnih ideja koje su se prethodno akumulirale.

²⁸² Hill and Simeon, *Messiaen*, op. cit., 134.

3.19. Je dors, mais mon cœur veille²⁸³

(Ce n'est pas d'un ange l'archet qui sourit, – c'est Jésus dormant
qui nous aime dans son Dimanche et nous donne l'oubli...)²⁸⁴

Pretposlednji stav ciklusa jedinstven je po mnogo čemu. Pre svega, uočićemo direktni biblijski citat u naslovu komada koji indirektno usmerava na perspektivu Isusovog *pogleda* na ljudski rod. Mesijan dati *pogled* dočarava u vrlo mistično-ljubavnom karakteru, opisujući pre svega Božiju samilost prema ljudima. Naslov komada upućuje na stihove čuvene Pesme nad pesmama iz Starog zaveta dok u predgovornom tekstu partiture, Mesijan dodaje još i sledeće programsko uputstvo: „Pesma ljubavi, dijalog mistične ljubavi. Tišina igra bitnu ulogu”. Hrišćansko teološko tumačenje datih stihova Starog zaveta obuhvata simbolički prikaz mističnog venčanja Hrista i Crkve.²⁸⁵ Takođe, tumačenje se može odnositi i na pojedinačni duhovni odnos ljudske duše i Boga. Onaj koji *spava* dok mu *srce bdi*, odnosi se na dušu koja u ljubavnoj ushićenosti isčekuje svoga ženika – Hrista. Shodno rečenom, moguće je napraviti programsku vezu sa **XV** komadom gde je ljubavni odnos Hrista i ljudske duše na sličan način opisan kroz evociranje ljubavnog sna i isčekujućeg susreta. Što se tiče programskog opisa (gde Mesijan uključuje anđela koji svira, što za razliku od opisa anđela iz **XIV** komada može asociirati na konvencionalno zapadno prikazivanje anđela-muzičara), treba istaći da Mesijan u njemu evocira scenu iz života svetog Franje Asiškog (San Francesco d'Assisi, 1181-1226).²⁸⁶ Nedelja u ovom programskom kontekstu označava nedeljni dan evharistijskog sabranja kao simbol Osmog dana.

U pogledu muzičkog izraza, čitav komad teče u Mesijanovom drugom modusu i time muzički jezik oplemenjuju pretežno tonalne harmonije. Opšti karakter komada podseća na „meditativne“ lagane stavove iz Mesijanovog srednjeg, „mističnog perioda“, gde je vrlo često tokom celog stava ili kompozicije koristio svoj drugi modus za dočaravanje katartično-ekstatičnog

²⁸³ Ja spavam, a srce je moje budno (Pes. 5:2)

²⁸⁴ Ne smeši nam se gudalo anđela – To je zaspali Isus koji nas voli i prašta u Njegovoj Nedelji...

²⁸⁵ Pod pojmom Crkva podrazumeva se organska zajednica vernih ljudi i Boga (simbolično *telo Hristovo*), dok se crkvom (sa malim c) može nazivati i sama građevina hrama.

²⁸⁶ „I stajajući (sv. Franjo) tako zamišljen, iznenada se anđeo pojavi u velikom sjaju, držeći violu u levoj ruci i uspravljeno gudalo; i pošto se sveti Franjo zadivi njegovom pojavom, anđeo uzdiže gudalo nad violom; i odmah, sa puno nežnosti, anđeoska melodija toliko začara dušu svetog Franje da ga je odvrtila od svih telesnih osećanja (mudrovanja) i od koje bi, po rečima njegove sabraće, njegova duša napustila telo ukoliko bi anđeo nastavio da svira.“ (prevod autora); Anonimo (a cura di Cesare Segre e Luigina Morini), *I Fioretti di San Francesco* (Milano, BUR Classici, 2010), Considerazione II, str. 188.

stanja.²⁸⁷ U tom pogledu, komad *Je dors, mais mon cœur veille* svojom poetičnošću najavljuje sličan karakter i program koji je Mesijan potom obrađivao u delima iz svoje „Tristanove trilogije”.²⁸⁸

Struktura

Delovi komada smenjuju se strofično, dok se njegov oblik može prikazati u simetričnoj formi vrste ronda: **A** (1-8t) **B** (9-23t) **C** (24-51t) **B1** (52-67t) **A1** (68-77t) **Koda** (78-86t). Sa motivske tačke gledišta, moguće je reći da delovi **A** i **A1** deluju više kao uvodni i završni delovi komada, budući da se motivski sadržaj svodi samo na razlaganje „toničnog” akorda. Razrada „pravog” tematskog materijala zapravo započinje delom **B**, dok je „druga tema” izložena u delu **C**. Važno je istaći da sve delove povezuje motiv od dva tona, dat u kvartno/kvintnom intervalskom odnosu (2t; 10t; 25t...). Dati motiv zapravo je fragmentarno izvučen iz *teme ljubavi*. Moglo bi se spekulirati da dati motiv simbolizuje otkucanje ’ljubavnikovog’ srca, na šta ukazuje podređena uloga njegovog ritmizovanog ispoljavanja.

U delovima **A** i **A1**, razlaganje tonova Fis-dur trozvuka jedini je muzički događaj. Tim postupkom, Mesijan na neki način *temu Boga* svodi na jedan akord. Iako se, u poređenju sa prethodnim stavovima, izvođaču/slušaoču može činiti da muzički tok okvirnih celina teče pomalo trivijalno (s obzirom na to da jednostavna durska razlaganja mogu trajati i do dva i po minuta), no Mesijan zapravo time akumulira osnovnu „zvučnu” boju²⁸⁹ ciklusa, istovremeno pripremajući tonski teren za finalno javljanje *teme Boga*. Mislim da pijanista u tom smislu najpre treba oslušivati ukupno tonsko rezoniranje koje proizvodi dato razlaganje. Stoga, u sklopu uvodnog i zaključnog dela, krucijalno je obratiti pažnju na način intoniranja kako bi se dobila koherentna tonska boja.

Nakon uvodnog izlaganja, deo **B** donosi melodijsko-harmonski materijal kakav se mogao naći u lirskim delovima prethodnih komada ciklusa (**XI**, **XIII** i **XV**). Mesijan takođe citira svoj omiljeni motiv *La Vierge et l’Enfant* (11t, 15t) – čime još jednom aludira na posebni ljubavni odnos Bogorodice i Isusa, koji u hrišćanskom svetu predstavlja paradigmu uzvišene ljubavi. Pored

²⁸⁷ Vidi u tom kontekstu: *Amen de desir (Visions de l’Amen) Le banquet céleste, Combat de la Mort et de la Vie (Les corps glorieux), Amour oiseau d’étoile (Harawi)*, V i VIII stav Kwarteta za kraj vremena...

²⁸⁸ Mesijanovu *Tristanovu trilogiju* čine dela *Harawi, Turangalila* i *Cinq rechants*.

²⁸⁹ U Mesijanovom rečniku harmonija je često sinonim za određenu vizualnu (a time i analognu zvučnu) boju, pa se zato u datom kontekstu pre koristi pojam *boja*.

melodijskih fraza, Mesijan umeće ornamentarno-komentatorske motive u vidu disonantnih akorada u diskantu. Dati motivi deluju u funkciji gornje rezonance, na sličan način kao što to čini *motiv srca* u vidu donje rezonance. Mišljenja sam da oba podređena motiva treba izvoditi u ravnomernoj pulsaciji, dok glavni motivski sloj pak može imati blaga agogička pomeranja u zavisnosti od poetičnog izraza koji pijanista želi iskazati. Svakako, upotreba agogike ne bi trebalo da naruši proporciju ritmičkog odnosa unutar datih figura. Fragment *teme ljubavi* moguće je u variranom obliku pronaći od 17t do 19t u interakciji između glasova različitih deonica (primer 53). Stoga, predložio bih da se data sazvučja smeste u jednu homogenu motivsku celinu – što podrazumeva smislenu frazalno intoniranje gornjeg glasa datih akordskih formacija.

primer 53 (Je dors, mais mon cœur veille, 18-19t)



Središnji deo C donosi *temu ljubavi* u njenom punom melodijskom obimu. Njeno javljanje, u kontekstu celog ciklusa, deluje u vidu najavljanja ili prizivanja buduće egzaltacije istog motiva. Data tema se tokom dela C učestalo javlja u nekoliko različitih harmonizacija i transpozicija, dok bi njen karakter mogao da se tumači u vidu evociranja neke vrste molitve ili ljubavne čežnje za svojim ljubljenim. Ukoliko se prihvati pretpostavka da se radi o vrsti muzičkog zova, pred orkestarskim uhom bi se pojavila indirektna zvučna asocijacija na instrument horne. U tom smislu treba pronaći odgovarajući pijanistički dodir za evociranje zvučne karakteristike roga, dok dinamičko mikro-fraziranje može da ima svoj vrhunac na najvišim (akcentuiranim) tonovima fraze. Može se takođe zapaziti da je Mesijan u datom delu koristio učestale i iznenadne promene pulsa koje čine da muzički tok teče u kvazi-rubato maniru. Poslednja tri takta dela C svakako treba doživeti u određenom zanosu (*extatique*), mada smatram da se poetični vrhunac dešava tek u naredna dva takta kojima započinje repriza (52-53t), budući da nadovezujuća melodija (tema komada) nastavlja prethodni muzički tok i time se u istoj atmosferi dešava ulančavanje dve različite muzičke misli. Na to ukazuje ispisan pedal koji upućuje izvođača na stvaranje zvučnog i

kolorativnog zamagljenja – što može biti shvaćeno u vidu karakternog evociranja domena snova, mašte ili ljubavne očaranosti. Budući da se repriza lančano nadovezuje oktavnim tonom **Cis** (koji je kao pedalni ton dat tokom prethodnog odseka) dati muzički tok (od 49-52t) se treba odvijati u jednostavnoj pulsaciji tako da tema nesmetano „uplovi” u istovetni puls prethodnog sadržaja. Time bi se proizvela pozitivna iznenađenost kod slušaoca, budući da harmonski obrtaj prvog sazvučja teme podseća na akorde iz prethodnih taktova, pa slušalac (koji možda još nije detaljno upoznat sa delom) u tom trenutku može očekivati da se tok nastavi sličnim motivima iz prethodnog dela.

Nakon dela **A1**, čiji obim u odnosu na uvodni deo Mesijan blago proširuje, sledi **Koda** u kojoj su sadržani svi glavni motivi komada. Muzički tok degradira u daljem razvoju motiva, što se ogleda u smenjivanju tematskih fragmenata i pauza i time Mesijan poetično dočarava karakter ljubavnog sanjarenja. Treba se u tom pogledu podsetiti da je Mesijan muzički termin *pauza* često zamenjivao sa pojmom *tišine* – koji je za njega imao širi smisao. U kontekstu **XIX** komada, date pauze imaju donekle simbolično značenje koje bi moglo da nosi konotaciju osećanja mira, duhovnog zadovoljstva, molitvenog tihovanja (bezmolvija) i tome slično. Mislim da je date pauze (pre *tišine*) u tom smislu moguće razumeti iz prizme japanskog koncepta pojma *Ma*, o čemu je bilo reči u uvodnom izlaganju ovog rada.²⁹⁰

Komad *Je dors, mais mon cœur veille* završava u vrlo spokojnom karakteru, mada za uho naviknuto na funkcionalno-harmonski sistem muzički tok završava na dominantni, što može proizvesti određeno iščekivanje toničnog razrešenja. Svakako, treba imati na umu da poslednji motiv u basovoj deonici (*motiv srca*) ima programsko-simboličnu ulogu u komadu i stoga ga Mesijan sa namerom smešta i u završnom taktu, dok će dominantni ton **Cis**, sa funkcionalne strane, imati svoju dalju prolongaciju kao i svoje konačno razrešenje u slavljeničkom ispoljavanju tonikalizujuće teme *Boga* tokom finalnog stava ciklusa.

²⁹⁰ Vidi referencu 43.

3.20. Regard de l'Eglise d'amour²⁹¹

(La grâce nous fait aimer Dieu comme Dieu s'aime; après les gerbes de nuit, les spirales d'angoisse, voici les cloches, la gloire et le baiser d'amour... toute la passion de nos bras autour de l'Invisible...)²⁹²

Poslednji stav ciklusa *Dvadeset pogleda na dete Isusa* čini svojevrsnu sintezu glavnih lajt-motiva, cikličnih motiva, kompozicionih tehnika i muzičkih simbola koji su se od početnog stava sporadično izlagali. Dvadeseti stav usmerava *pogled* ka pojmu Crkve u eklisiološkom smislu. U hrišćanskoj teologiji, Crkva je poistovećivana sa bogočovečanskim telom kao zajednicom Boga, anđela i vernih ljudi (članova Crkve). Takođe, termin „telo Hristovo” postoji u hrišćanskoj terminologiji kao simbolični sinonim za naziv Crkve.²⁹³ Shodno rečenom, može se reći da je Mesijan u svom „dvadesetom pogledu“ na indirektan način postavio Hrista u eshatološko-eklisiološku perspektivu posmatranja.

Prvi deo podnaslovnog komentara upućuje na mistagogički fenomen blagodati (La grâce), koji je kod ranih otaca crkve često obrađivan u kontekstu duhovnog čovečijeg oboženja kao delovanja savršene stvarnosti.²⁹⁴ Hrišćanska teologija nas uči da je uživanje u blagodatnim (božanskim) energijama moguće jedino posredstvom Duha Svetoga, kao i to da bez te blagodati nije moguće biti u jedinstvu sa svetom Trojicom: „niko ne može Isusa Gospodom nazvati osim Duhom Svetim“.²⁹⁵ U tom kontekstu, moguće je nadovezati se na stih iz Davidovog psalma koji je ušao u hrišćanske crkvene službe i time dobio svoje dublje evharistijsko značenje: „Jer je u Tebe izvor života, u svetlosti Tvojoj vidimo svetlost.“ (Ps 35:10).

Drugi deo podnaslova se pak može dvojako tumačiti. Brun smatra da kompletno izlaganje razvojnog dela komada (1-160t) uz pomoć različitih kompozicionih tehnika progresivnog uvećavanja, simbolizuje progresivno duhovno usavršavanje ljudskih duša ka paradigmi Božije ljubavi. Za razliku od pomenute hermeneutičke interpretacije, tumačenje autora ovog rada ide u smeru evociranja sasvim oprečnih biblijskih scena. Naime, Mesijanovi termini *snoplja tame* (gerbes de nuit) i *mučne spirale* (les spirales d'angoisse) mogu direktno da asociraju na

²⁹¹ Pogled Crkve ljubavi

²⁹² Blagodat nas osposobljava da volimo Gospoda na način kako On voli sebe; nakon noćnih snopalja i spiralnih muka, evo zvona, blaženstva (slave) i ljubavnog poljupca... sav ljubavni zanos naših ruku u grljenju Nevidljivog...

²⁹³ Ef. 1:22-23

²⁹⁴ Jovan Majendorf, *Uvod u svetootačko bogoslovlje* (Vrnjačka Banja: Prolog, 2006), 80-81.

²⁹⁵ I Kor. 12:3

novozavetne parabole u kojima se nepokajani grešnici slikovito izjednačavaju sa snopljem koje se baca u ognjenu peć, odnosno u pakao – *gde je tama najkrajnja; onde će biti plač i škrgut zuba.*²⁹⁶ U tom duhu moguće je napraviti indirektno hermeneutičko tumačenje uz pomoć simbolike pojedinih komada ciklusa, čime bi sledeći jevanđelski stih mogao da služi kao karakterni lajt-motiv uvodnog dela komada: „I poslaće anđele svoje s velikim glasom trubnim; i sabraće izbrane Njegove od četiri vjetra, od kraja do kraja nebesa.” Svakako, daljom analizom stvari će postati jasnije.

Forma

Mesijan se u poslednjem komadu okreće sonatnoj formi. Na sličan način svesnog narušavanja tradicionalne formalne konvencije, Mesijan i u slučaju ovog komada tradicionalni formalni oblik idiosinkratski modifikuje. Naime, delovi sonatne forme su dati u permutovanom redosledu: **Razvojni deo – Ekspozicija – Koda**. Sam kompozitor u svom naknadnom programskom komentaru to potvrđuje, dok je to moguće utvrditi i analizom motivske strukture komada. Kompletno izlaganje *teme Boga* (koja bi mogla da stoji i za temu komada, a time i ekspoziciju) percipira se tek u drugoj polovini stava, dok sadržaj kojim komad započinje može sačinjavati razvojni deo po ugledu na sonatnu formu. U tom pogledu, dalja analiza će teći po hronološkom izlaganju osnovih delova komada.

Razvojni deo (1-160t)

Razvojni deo se sastoji iz tri dela koji čine trodelnu formu: **A** (1-30t) **B** (31-84t) **A1** (85-160t). Prvi od delova sadrži nekoliko kontrastnih motiva koji će biti preneti u blago modifikovanom obliku tokom svoje reprize. Komad započinje smenjivanjem dva atonalna motiva među kojima se krije programska simbolika predočena u uvodnim redovima ovog poglavlja. Naime, primetićemo da se oba motiva (1t i 2t) svakom novom pojavom šire u svom tonsko-ritmičkom opsegu. Prvi motiv je dat u simetričnoj intervalsko-melodičnoj konstrukciji i programski bi mogao da bude vezan za predgovorni termin *gerbe* (snopalj, venac), dok drugi motiv karakteriše njegov ne-retrogradni ritmički obrazac. Sa strukturalnog aspekta pak, drugi motiv vuče svoje korene iz „trubnog“ *motiva anđela* iz XIV komada ciklusa (primer 54a, 54b).

²⁹⁶ Mt. 3:12; 13:30; 22:13

primer 54a (*Regard des Anges*, 38-43t)

pcs [9-3]

primer 54b (*Regard de l'Eglise d'amour*, 6t)

(amplifié à gauche) (et à droite)

ff

pcs [9-3]

Shodno rečenom, dati odsek je moguće dekodirati ranije navedenim citatima: *I envoie anges de sa voix avec un grand bruit de trompe...* (Mt. 24:31) *...i u vrijeme žetve reći ću žetocima* (čitaj anđelima): *saberite najprije kukolj, i svezite ga u snoplje da ga sažem; a pšenicu svezite u žitnicu moju...* (Mt. 13:30). Zatim, sasvim iznenadno nakon žustrih motiva, obelodanjuje se zvučanje *teme Boga* u vidu trijumfalne evokacije fanfarnih instrumenata. Njoj su podređeni ukrasni motivi kojima Mesijan dočarava udaračke instrumente nalik vrstama zvona i tam-tama, na način koji je neretko upotrebljavao u prethodnim komadima. Razume se, pijanistički dodir treba prilagoditi za što bolje evociranje datih instrumenata. S tim u vezi, karakter *teme Boga* bi mogao da aludira stigove 47. psalma: *Ide Bog uz podvikivanje, Gospod uz glas trubni*. Lajt-motiv *teme Boga* javiće se još dva puta u transponovanom vidu (17t; 27t) pre svog poslednjeg javljanja u svom „domaćem tonalitetu“. Zanimljivo je zapaziti da prva tri javljanja *teme Boga* postepeno pripremaju harmonsko-modalni teren za „tonični“ obrtaj Mesijanovog drugog modusa.²⁹⁷ Između trostrukog javljanja glavnog lajt-motiva, Mesijan umeće proces *asimetrične augmentacije* („nepomični“ ton **E** je uvek dat na početku intervalske permutacije u sopranskoj deonici). Dati segment bi bez mnogo

²⁹⁷ Prvo izlaganje je dato na poziciji subdominante (in H), drugo enharmonski na dominantni (in Des), a treće (in F) se u okviru sistema strukturalne analize analitičkih tokova XX veka može tumačiti kao dispozicionirana tonska oblast koja menja dominantnu.

spekulacija mogao da denotira programski opis *spirales d'angoisse*, budući da je pojam *spirale* Mesijan obrađivao istim procesom u **III** stavu. Turoban karakter 'grešničke agonije' akumuliraju motivi basove deonice. Iako se proces *asimetrične augmentacije* razvija po automatizmu, sugerisao bih izvođaču da svaku narednu asimetričnu seriju nadovezuje intonativnim vođenjem najvišeg tona u pasažu (uvek je to prvi i sedmi ton u taktu). Time će se i tempo zauzdavati, koji uz simultani dinamički rast lako može preći u nekontrolisani *accelerando*.

Deo **B** nastavlja muzički tok razvijanjem lajt-motiva *teme ljubavi*. Datu *temu* Mesijan izlaže u dvanaest različitih tonskih pozicija, pritom ne menjajući harmonski okvir svog drugog modusa. Čitav deo teče u smenjivanju dve različite fakture među kojima se *tema ljubavi* izlaže u apoteoznom karakteru. Treba napomenuti da je za jasno prepoznavanje datog lajt-motiva potrebno intonativno balasiranje glasova, tako da gornji glas harmonizovane teme frazalno dominira. To možda i ne predstavlja veliki problem dok je tema data u sopranskoj deonici (31-37t; 55-63t). Poteškoća se nalazi u fakturi gde je tema data u deonici leve ruke. Iako je dinamički volumen gornje deonice proporcionalno duplo smanjen u odnosu na donju, dinamička razlika može biti i veća zarad boljeg zvučnog balansa. Dati deo po svojoj fakturi i karakteru evocira momente *lovačke pesme* iz **X** komada gde je *tema ljubavi* na sličan način sekventno ponavljana u različitim transpozicijama. Analogija se može napraviti i u sličnom načinu interpretiranja „ukrasnih” sopranskih figura, što bi podrazumevalo uključivanje orkestarske imaginacije radi kreiranja različitih tonskih boja. Imaginativno poređenje može se preneti i na vizualni doživljaj analogno svetlucanju različitih vrsti dragih kamenja – što se i simbolički može preneti na scenu iz knjige Otkrovenja, gde se govori o dvanaest vrsti dragog kamenja koje je utkano u zidine „nebeskog Jerusalima“.²⁹⁸

Deo **A1** u svom prvom odseku (85-104t) reprizira materijal s početka. Osim *teme Boga*, svi motivi iz prvog dela su ponovljeni i to u blago izmenjenom vidu i redosledu. Odsek *asimetrične augmentacije* je trostruko uvećan u odnosu na svoje prvo izlaganje, dok razlomljena sazvučja u basovoj deonici doprinose da celokupan pasaž postaje jedan od tehnički najzahtevnijih u ciklusu. Datu deonicu prati i postepeno uvećavanje dinamičkog intenziteta, koje pijanista treba ekonomično osmisliti po uzoru na slična ispoljavanja dugih krešendo fraza u *perpetuum mobile* maniru (kao što je to bio slučaj u **III**, **VI**, **X**, **XIV** i **XVIII** komadu). Pasaž *asimetrične augmentacije* smenjuje drugi odsek (105-160t) koji u odnosu na dostignuti zvučni volumen reaguje

²⁹⁸ Otk. 21: 19-20; U tom kontekstu, broj 12 odgovara istom broju transpozicija *teme ljubavi*.

subito dinamičkom promenom. Novi odsek (koji deluje u vidu prelaza) rekapitulira nekoliko motiva iz prethodnih stavova. Zapravo, pomenutim odsekom započinje glavna dramska rekapitulacija mistično-simboličnih motiva ciklusa. Pre svega, interesantno je zapaziti da Mesijan na samom početku odseka u basovoj deonici izlaže *temu Boga* redukovanu na interval oktave i to u atonalnom harmonskom okruženju. Verovatno je to i jedini slučaj da Mesijan upotrebljava glavni lajt-motiv u takvoj tonskoj kombinaciji. Treba takođe reći, da od oktavnog motiva *teme Boga* pa sve do početka ekspozicije, ton **Cis** (prolongirana funkcija iz **XIX** komada) postaje pedalni ton u funkciji dominante. S tim u vezi, treba obratiti posebnu pažnju pri njegovom intoniranju – svhatajući ga u vidu niti koja drži intonativnu strukturu sve do završnice prelaza.

Kontrapunktska linija *teme Boga* podseća na *motiv proroka/mudraca* s početka **XVI** komada. Postepenim transponovanjem datog motiva za oktavu više, muzički tok se transformiše u *motive zvona*, prvi put datim u **II** stavu ciklusa (vidi *Regard de l'étoile* 3-5t). Akordi *zvona* (*Accords de carillon*) se u daljem toku zamenjuju sazvučjima *teme akorada* pod istim artikulacijskim oblikom. Oktavni ton **Cis**, od pojave *teme akorada*, može evocirati udar zvona ukoliko izvođač pokuša da ga reprodukuje određenim (perkusivnim) dodirom i većim tembralnim kontrastom među podređenim motivima, dok se može reći da je njegova simbolika vezana za apokaliptične otkucaje pozivajućeg zvona „nebeske Crkve“. Sazvučja *teme akorada* nastavljaju atonalni akordi u formacijama kakve su mogle da se nađu tokom **XI**, **XV**, **XVII** i **XVIII** komada. Mislim da je zvučno-estetska svrha akordskih motiva (počevši od *teme akorada*) obogaćivanje tonske boje i obrazovanje specifičnog rezoniranja oktavnog tona **Cis**. U tom slučaju, ne bi trebalo insistirati na velikom dinamičkom intezitetu u okviru akordskih formacija, kako se motiv zvona ne bi dinamički „pokrio“. Evociranje zvona se najednom prekida motivima čije se razvijanje odvija procesom *progresivnog uvećanja notnih vrednosti* (od 143t) u sličnoj fakturi kakva je data u okviru spoljašnjih delova **XVIII** komada (*Noël motif*). Ton **Cis** nastavlja svoju prolongaciju među sve gušćim akordskim sklopovima, kulminirajući, kako dinamički tako i u izražajnom smislu, na utrostručenom unisonu (simbol Trojstva?).²⁹⁹ Proces progresivnog koncentrisanja disonantnih intervala, čiji muzički tok vrhuni u konsonatnom sazvučju, podseća na efekat iz kulminacionog odseka **VI** komada (38. strana u partituri) – gde je Mesijan simbolički dočarao fenomen Velikog praska. Pri poslednjem „udaru“ tona **Cis** nailazi se na jedan od krucijalnih momenata u ciklusu. U

²⁹⁹ „savršena Jedinica u savršenoj Trojici i savršena Trojica u savršenoj Jedinici“; Justin Popović, *Dogmatika Pravoslavne Crkve – Tom I*, (© Svetosavlje.org, 2017), 25. Lična svojstva Božanskih Lica Presvete Trojice.

tom smislu, od početka prelaznog odseka pijanista treba postepeno akumulirati svoju snagu, kako bi mogao da iz jedne skoncentrisane tačke prenese svu sakupljenu energiju na datom kulminacionom tonu. Pijanistički dodir bi trebalo biti na principu odbijanja od klavijature uz korišćenje punog i prethodno iščišćenog pedala. Vreme trajanja korone može biti produženo po volji, mada što duže prolongiranje datog sazvučja može proizvesti bolji efekat evociranja odzvanjanja zvona. Nakon korone sledi kratka retorička pauza i *tema Boga* trijumfalno započinje svoje kompletno izlaganje.

Ekspozicija (161-199t)

Četnaest³⁰⁰ stavova je prošlo od kako je *tema Boga* zadnji put izložena u svom punom obimu (tokom V stava). Ton **Cis** konačno biva razrešen, posle čega više neće stojati u funkciji dominantne i dramatične tenzije. Tokom ekspozicije finala, Mesijan glavni lajt-motiv daje u svom kompletnom izlaganju treći (simbolično?) i poslednji put. Harmonska progresija teme u ovom slučaju ostaje ista kao u prvom i petom komadu, dok varirano uobličavanje trpi njena faktura i ritam. Među konstituisanim frazama celokupnog razvoja teme, Mesijan umeće „ukrasne“ motive koji bi trebalo da evociraju zvukove perkusionističkih instrumenata (slično tam-tam motivima u **XII** i **XIII** stavu). Nakon dramatičnog preobražaja, ton **Cis** prelazi u ulogu prizivanja slavljeničkog zvona. Na kraju svake duže fraze, kompozitor rekapitulira motiv ptice i ksilofona iz **IV** komada (vidi 35-39t **IV** stava). Razume se, simboličko ispoljavanje u sklopu datih motiva je shvaćeno kroz slavljeničko-radosni karakter, što možda nije tako transparentno percipirano tokom njihovog ispoljavanja u **IV** komadu. Iako je Mesijan na početku svake šesnaestine u frazi *teme Boga* ucrtao *tenuto* oznaku, mislim da time ne bi trebalo previše da se poljulja agogički izraz, u smislu da se ritmični tok odvija u prekomernom rubatu. No, treba zapaziti da iako je tema ekspozicije ispisana u relativno ravnomernom ritmu, slušalac može imati impresiju da se muzički tok odvija van strukturiranog pulsa zbog učestalosti ponavljanja istovetnih harmonija kao i homoritmičnog kretanja teme. Ipak, mišljenja sam da karakter tematskog materijala u ovom slučaju iziskuje ravnomernu pulsaciju, s obzirom na to da se motivi *teme Boga* učestalo repetiraju, kao i to da agogičku i karakternu kulminaciju treba sačuvati za materijal **Kode**. Naravno, *tenuto* oznaka može

³⁰⁰ “Svega dakle koljena od Avraama do Davida, koljena četrnaest, a od Davida do seobe Vavilonske, koljena četrnaest, a od seobe Vavilonske do Hrista, koljena četrnaest.” (Mt. 1:17); Pre će biti da je analogija numeričke organizacije stavova sa datim citatom slučajnost, no autor ovog rada uzima to kao zanimljivu simboličku komparaciju.

da podrazumeva blago agogičko produžavanje prve šesnaestine, dok njeno trajanje ne mora biti egzaktno pri svakom narednom motivskom ponavljanju, već može oscilirati u zavisnosti od harmonskih promena. *Tema Boga* u izražajnom smislu vrhuni u svojoj kadenci na *akrodu ljubavi* (196-199t), nakon čega sledi **Koda**, data u obliku spoljašnjeg proširenja.

Koda (200-220t)

Materijal **Kode** odvija se na sličnom prethodnom ritmičkom modelu *teme Boga*. Sa harmonskog aspekta, Mesijan apoteozira subdominantnu oblast u pratećem trijumfalno-ljubavnim i radosnim karakterom (*Triomphe d'amour et de joie*). Ton **Cis** je dvostruko dat uzastopnih šest puta u vidu slavljeničkog zvona (202t; 205t). Mislim da je za evociranje datog efekta na tonu **Cis** možda bolje upotrebiti palac leve ruke, čime bi se sa ukrasnim notama obrazovao jedan kružni pokret. U tom kontekstu, smatram da je moguće slično uraditi i sa tam-tam motivima, gde pijanista ima slobodu da подели ukrasno sazvučje i ton A u dve ruke, radi boljeg zvučnog efekta.

Dalji muzički tok teče u vrlo emotivnom i romantičnom zanosu, dok se dinamičko-izražajna kulminacija ostvaruje pri četvorostrukoj *forte* dinamici u okviru subdominatne oblasti (209t). Ubrzo sledi postepeno opuštanje karakternog naboja i muzički tok se na *akrodu ljubavi* konačno ustaljuje na domaćoj modalnoj oblasti ciklusa *in Fis* (215t). U melodijskom smislu, gornji akordski tonovi **Ais** – **Cis** fragmentarno evociraju melodijski oblik *teme ljubavi* (kao i *teme Boga*), nalik registarskoj imitaciji istog fragmenta pri kraju **XV** stava. U tom smislu, bilo bi poželjno izvući gornji glas, kako bi se tematski eho jasno oslušnuo. Priznaće se, simultano zvučanje molskih i durskih akorada proizvodi specifičnu vrstu ambivalentnog karaktera u vidu „radosne tuge” – što je hrišćanski termin iskovan po uzoru na paradoksalne stihove jevanđelskih blaženstava: „Blaženi koji plaču jer će se utešiti...”

U poslednjem pasažu dela *Dvadeset pogleda na dete Isusa*, Mesijan iznosi *temu Boga* sa blago izmenjenim redosledom modalnih progresija, tajanstveno izostavljajući pretposlednji akordsko-melodijski činilac teme. Zanimljivo je takođe primetiti da Mesijan poslednje javljanje *teme Boga* daje u vidu specifične harmonske permutacije. Naime, sazvučja gornje deonice poseduju uobičajni harmonski redosled *teme Boga* (samo pod intervalskom redukcijom), dok je sukcesija akorada donje deonice permutovana tako što je prvim dvema harmonijama izvršena rokada (primer 56). Shodno konstatovanom, mogu postojati brojne spekulacije u sklopu tumačenja mogućeg simboličnog ispoljavanja. Naime, činjenica je da Mesijan u poslednjem komadu ciklusa

rekapitulira karakteristične motive i postupke iz skoro svih prošlih stavova. Ipak, primetiće se da jedan od glavnih motiva uporno izostavlja – lajt-motiv *teme zvezde i krsta*. To svakako može imati smisla sa hrišćanskog eshatološkog aspekta, gde pojam krsta, kao simb(v)ol stradanja i iskupljenja od greha i smrti, zanevek biva preobražen u novu realnost (golgotski krst postaje novo Drvo života – koje je poistovećivano sa samim Hristom). S tim u vezi, motivsko nadomešćivanje *teme krsta* „ukrštanjem” akorada *teme Boga*, može se dovesti u vezu iznesenog hermeneutičkog tumačenja (primer 55). Iako to nije slučaj kod referentnih izvođenja, mislim da pijanista u sklopu završnih akorada *teme Boga* može blago smiriti tempo (istovremeno zadržavajući ravnomernu pulsaciju) zarad produbljivanja karaktera uzvišenosti. Ekstremno rastojanje između poslednja dva motivska gesta **Kode** mislim da, pored svojih ptičijih i intrumentalnih evokacija, odaje završno simboličko manifestovanje. Upravo na samom kraju Mesijan dočarava široki ljubavni zagrljaj (*toute la passion de nos bras*) koji se rasteže do svog ekstrema analogno najudaljenijim tonovima na klaviru.³⁰¹ U tom smislu, poslednji motivi bi mogli da zaključe ciklus karakternim aludiranjem na sledeće stihove apostola Pavla: „Jer znam jamačno da [...] ni *visina*, ni *dubina*, ni druga kakva tvar može nas razdvojiti od ljubavi Božije, koja je u Hristu Isusu Gospodu našem.”³⁰²

primer 55 (*Regard de l’Eglise d’amour*, 217-218t)



³⁰¹ Postoje spekulacije da je Mesijan do kasnih pedesetih godina u svom okruženju većinom imao prilike da koristi klavire od 85 dirki.

³⁰² Rim. 8: 38-39

IV ZAKLJUČAK

Rezultati koji se uz pomoć ovog rada mogu ostvariti podrazumevaju da na osnovu iscrpnih informacija o Mesijanovom ciklusu i upotrebom različitih analitičkih metoda, mogu nastati kreativne interpretacije sa potpunijim doživljajem. Kao što je već zapaženo, za razumevanje Mesijanove muzike potreban je interdisciplinarni pristup koji u ovom slučaju, između ostalog, uključuje temeljito poznavanje katoličke teologije. Primenjivanjem holističkog pristupa u sklopu tumačenja Mesijanovog muzičkog jezika, možemo se približiti kompozitorovom razumevanju religioznih pojmova i zatim naći način kako da upotrebimo ta znanja u korist svoje individualne izvođačke koncepcije. Na osnovu kompozitorovih vlastitih izjava, znamo da je Mesijan u svom čitavom opusu direktno (ili indirektno) „ispovedao“ dogmate Katoličke religije kompozicionom estetikom razvijanom pod uticajem tomističke misli – što podrazumeva da se Bog kao omniprisutno biće istovremeno manifestuje u svim stvorenim tvarima.³⁰³ Otuda je Mesijan svoju koncepciju muzike usmerio ka konstantnom pokušaju opisivanja Boga koji se, sledstveno pomenutoj ideji, može manifestovati i kroz zvuk. Stoga bi trebalo imati na umu da Mesijan nije kompozitor „čiste“ muzike, već je muziku najpre koristio u vidu sredstva za izražavanje „istina Katoličke vere“.³⁰⁴

Iz ličnog iskustva, mislim da jedan od uzroka nerazumevanja muzičkog (i uopšte umetničkog) dela jeste u nedostatku izvesne količine informacija o njegovom diskursu, sadržaju i stilu u kom je to delo nastalo. Sa druge strane, smatram da muzika može intuitivno ganuti slušaoca koji prethodno nije upoznat sa njenim (vanmuzičkim) sadržajem. Međutim, ono što razlikuje običnog slušaoca/interpretatora od kompetentnog jeste sposobnost drugog da doživi muziku (koju sluša/izvodi) i da je istovremeno svesno razume, što rezultira ka potpunijem doživljaju. Shodno tome, od krucijalnog značaja je da prvenstveno izvođač bude dovoljno informisan o delu koje izvodi i da zatim stečena znanja transfigurise u zvuk kako bi njegova interpretacija bila dovoljno izražajna i ubedljiva. U tom kontekstu, smatram da pijanisti koji se budu opredelili za izvođenje Mesijanovog ciklusa *Dvadeset pogleda na dete Isusa*, mogu imati koristi od saznanja koja su im prezentovana u ovom radu.

³⁰³ Andrew Shenton (edited by), *Messiaen the Theologian* (Farnham: Ahgate, 2010), 102-103.

³⁰⁴ Messiaen, *Music and Colour*, op. cit., 20-21.

Na kraju ostaje otvoreno pitanje da li će slušalac moći da prepozna sve signale i simbole kojima je Mesijan prenosio svoju misionarsku poruku. Može se takođe spekulirati da idealni slušalac Mesijanove muzike takođe treba biti dovoljno upućen u program i sadržaj dela, kao i uopšte u Mesijanovu poetiku.³⁰⁵ U svakom smislu, mislim da ukoliko izvođač studiozno prouči sadržaj kompozicije, utoliko postoji veća verovatnoća da bolje razume i celovitije doživi delo koje izvodi. Tek iz te perspektive je moguće govoriti o interpretativnom transmitovanju kompozitorovih intencija koje se krajnje reflektuju u recipijentu. Za Mesijana „muzika“ se ne nalazi u notama ili pak u zvuku koji od njih proističe, već u proširenom značenju koje bi preko zvuka trebali da otkrijemo. O tome govori i sledeći Mesijanov iskaz:

„Ti (biblijski, liturgijski) citati su od najveće važnosti; Oni su bitni do te mere, da ako to ne bi bio slučaj, smesta bih se mogao spakovati – odnosno ne bih više komponovao. Dati citati su neodvojivi element od same suštine moje orguljske muzike kao i od većine mojih dela koje nose religiozni sadržaj. [...] Nastojao sam da nađem sve što bi moglo da ima veze sa izabranim subjektom i potom sam se trudio da to izrazim muzičkim jezikom – ne samo preko nota, zvuka i ritma, već zvučnim koloritom, odnosno uopšte bojama. I naravno, interpretatori bi trebalo temeljito proučiti sve stvari i ideje koje sam želeo da izrazim – u krajnjoj instanci, tražim da donekle veruju u njih, kako bi bili u stanju da ih prenesu slušaocima.“³⁰⁶

³⁰⁵ S tim u vezi, moglo bi se iz prizme Mejerove teorije o prirodi muzičkog doživljaja reći da slušaoci Mesijanove muzike najviše odgovaraju grupi „referencijalnih ekspresionista“, što znači da je objektivno emocionalno izražavanje (doživljavanje) zavisno od razumevanja referencijalnog (vanmuzičkog) sadržaja muzike; Leonard B. Mejer, *Emocija i značenje u muzici* (Beograd: Nolit, 1986), 16-18.

³⁰⁶ Rössler, *Contributions*, op. cit., 28.

SPISAK LITERATURE:

Псалтир. Линц: Православац, 2002.

Пурић, Јован. *Символ – Кључ тајне*. Ниш – Београд: Одбор за просвету и културу Епархије Нишке, 2015.

Свето писмо – *Нови завјет Господа нашега Исуса Христа* (Превод комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве). Београд: Библијско друштво Србије, 2012.

Хопко, Томас. *Православна вера II књига: приручник – основно о православној вери*. Крагујевац: Каленић, 1997.

Alves, Aline da Silva & Adriana Lopes Moreira. *Musical Analysis of Regard de l'Oction Terrible by Olivier Messiaen: Context, Symbolism, Form, and Performance*. Opus, v. 23, n. I, April 2017.

Anonimo (a cura di Cesare Segre e Luigina Morini). *I Fioretti di San Francesco*. Milano: BUR Classici, 2010.

Aquinas, St. Thomas. *Summa Theologica*. (Translated by Fathers of the English Dominican Province), Benziger Bros edition, 1947.

Badura-Skoda, Paul. *Interpreting Bach at the Keyboard* (transl. Alfred Clayton). Oxford: Oxford University Press, 1995.

Baggech, Melody. *An English translation of Olivier Messiaen's Traite de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Vol. 1*. DMA Thesis Oklahoma: The University of Oklahoma Graduate College, 1998.

Bisceglie, Laureen Gail di, *Olivier Messiaen: Vingt regards sur l'enfant-Jesus. An analysis*. University of Witwatersrand, Johannesburg, 1987.

Boulez, Pierre. *Stocktakings from an Apprenticeship* (transl. Stephen Walsh). Oxford: Clarendon Press, 1991.

Broad, Stephen. *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*. Farnham: Ashgate, 2012.

- Bruhn, Siglind. *Messiaen's contemplations of covenant and incarnation: musical symbols of faith in the two great piano cycles of the 1940s*. New York: Pendragon Press, 2007.
- Burger, Cole Philip. *Olivier Messiaen's Vingt regards sur l'Enfant-Jesus: Analytical, Religious, and Literary Considerations*. The University of Texas at Austin: PhD, 2009.
- Chiat, Loo Fung. *Olivier Messiaen's Catalogue d'oiseaux: A Performer's Perspective*. University of Sheffield: PhD, 2005.
- Ciscar, Francisco Javier Costa. *Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: análisis de la obra para piano "Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus"*. Universitat de València, PhD Thesis, 2004.
- Dingle, Christopher and Christopher Philip. *Olivier Messiaen: music, art and literature*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Dingle, Christopher. *The life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Dingle, Christopher and Robert Fallon. *Messiaen Perspectives 1: Sources and Influences*. Aldershot: Ashgate 2013.
- Frutiger, Adrian. *Signs and Symbols Their Design and Meaning*. Dreieich: Weiss Verlag GmbH, 1989.
- Giffiths, Paul. *Messiaen and the Music of Time*. London: Faber and Faber, ebook, 2012.
- Healey, Gareth. *Messiaen's musical techniques: the composer's view and beyond*. Farnham: Ashgate, 2013.
- Hill, Peter (Edited by). *The Messiaen Companion*. London: Faber and Faber, 1994.
- Hill, Peter and Nigel Simeon. *Messiaen*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Hill, Peter. *Olivier Messiaen's Catalogue d'oiseaux: From Conception to Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Johnson, Robert-Sherlaw. *Messiaen*. London: Omnibus Press, 2008.
- Majendorf, Jovan. *Uvod u svetootačko bogoslovlje*. Vrnjačka Banja: Prolog, 2006.

- Manceaux, Francois. *Yvonne Loriod: Pianist and Teacher (with the participation of Olivier Messiaen)* [DVD] Harmonia Mundi, 2011.
- Marmion, Dom Columba. *Christ in His Mysteries: A Spiritual Guide Through the Liturgical Year* (Edited by Darrell Wright). Kindle Edition, 2016.
- Mecdougall, Ian C. *Olivier Messiaen: Structural aspects of the pianoforte music*. Durham University: Durham thesis, 1972.
- Mejer, Leonard B. *Emocija i značenje u muzici*. Beograd: Nolit, 1986.
- Messiaen, Olivier. *The Technique of My Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.
- Messiaen, Olivier. *Conférence de Bruxelles, prononcée à l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1958*. Paris: Alphonse Leduc, 1960.
- Messiaen, Olivier. *Olivier Messiaen: Music and Color Conversations with Claude Samuel* (English translation by E. Thomas Glasow). Oregon, Amadeus Press, 1986.
- Messiaen, Olivier. *Traite de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie Tome II*. Paris: Alphonse Leduc, 1995.
- Noble, Colin Dennis. *An Exploration of Performance Practice Issues for the Piano in Olivier Messiaen's Quatuor pour le fin du Temps (1941), Visions de l'Amen (1943) and Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus (1944)*. Griffith University: PhD thesis, 2017.
- Nonken, Marilyn. *The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin and Debussy to the Digital Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Popović, Justin. *Dogmatika Pravoslavne Crkve – Tom I*. © Svetosavlje.org, 2017.
- Popović, Justin. *Dogmatika Pravoslavne Crkve – Tom II*. © Svetosavlje.org, 2017.
- Popović, Justin. *Dogmatika Pravoslavne Crkve – Tom III, drugi deo*. © Svetosavlje.org, 2017.
- Pople, Anthony. *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Rössler, Almut. *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen: with the original texts by the composer*. Duisburg: Gilles & Francke, 1986.

Rostand, Claude. *Olivier Messiaen*. Paris: Ventadour, 1957.

Richard, D. E Burton (Ed. Roger Nichols). *Messiaen: Texts, Contexts, & intertexts (1937-1948)*, New York: Oxford University Press, 2016.

Rogosin, David, *Aspects of structure in Olivier Messiaen's Vingt regards sur l'enfant Jesus*. Vancouver: The University of British Columbia, 1996.

Shenton, Andrew. *Oliver Messiaen's System of Signs: Notes Towards Understanding His Music*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2008.

Shenton, Andrew. *Messiaen the Theologian*. Farnham: Ahgate Publishing Limited, 2010.

Stephens, Michael. *Two Ways of Looking at Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007.

Straus, Joseph N. *Stravinsky's Late Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Partiture:

Messiaen, Olivier. *La Nativité du Seigneur*. Paris: Alphonse Leduc, 1936.

———. *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*. Paris: Duran, 1947.

———. *Visions de l'Amen*. Paris: Duran, 1950.

———. *Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum*. Paris: Alphonse Leduc, 1966.

Audio i video snimci:

Aimard, Pierre-Laurent: *Messiaen: Vingt Regards sur l'enfant Jésus*. [CD], Teldec, 2010.

Beroff, Michel: *Messiaen: Vingt Regards sur l'Enfant Jesus / Preludes*. [CD], EMI Classics, 2007.

Bernstein, Leonard. *The Unanswered Question - Six Talks at Harvard by Leonard Bernstein*. [DVD], Kultur label, 2002.

Hill, Peter: *Messiaen: Vingt Regards Sur L'Enfant-Jesus Peter Hill*. [CD], Regis Records, 2006.

Kodama, Momo: *Vingt Regards Sur L'Enfant Jesus*. [CD], PID, 2010.

Loriod, Ivonne: *Vingt Regards Sur L'Enfant Jesus*. [CD], Elektra / Wea, 2007.

Manceaux, Francois. *Yvonne Loriod: Pianist and Teacher (with the participation of Olivier Messiaen)*. [DVD], Harmonia Mundi, 2011.

Muraro, Roger: *Messiaen - The Complete Solo Piano Works*. [CD], Accord, 2002.

Muraro, Roger: *Messiaen: Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus* [DVD], Accord, 2005.

Ogdon, John: *Messiaen: Vingt Regards sur l'enfant Jésus*. [CD], Decca, 2011.

Osborne, Steven: *Messiaen: Vingt Regards Sur L'Enfant Jesus*. [CD], Hyperion, 2002.

Serkin, Peter: *Messiaen: Vingt Regards Sur L'enfant Jesus*. [CD], RCA / BMG, 2006.

Messiaen, Olivier: *Complete Edition*. [CD], Deutsche Grammophon, 2013.

Internet stranice:

<http://www.pravoslavlje.net/index.php?title=%D0%9B%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D1%81>

<https://www.youtube.com/watch?v=KbJI-tP6tNA>

<https://soundcircus.com/vingt-regards-sur-lenfant-jesus/>