

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за камерну музику

Михаило Саморан

**Приступ музичком тексту и аспектима интерпретације
у *Квартету за крај времена* Оливијеа Месијана
и *Одјецима времена* Алексине Луи**

(завршни рад на докторским академским студијама – извођачке уметности)

Ментор: др ум. Горан Маринковић, редовни професор

Коментор: др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор

Београд, 2019.

САДРЖАЈ

Увод.....	2
Поетске и стилске одлике <i>Квартета за крај времена</i>	8
Образложење приступа тексту и аспектима интерпретације у процесу припреме концертног извођења <i>Квартета за крај времена</i>	25
Профилисање звука и улоге деонице кларинета у <i>Квартету за крај времена</i> и <i>Одјецима времена</i>	32
Одједи Месијана у 21. веку.....	40
Закључак.....	43
Прилог.....	45
Литература.....	54

Увод

Докторски уметнички пројекат под називом *Пристап музичком тексту и аспектима интерпретације у Квартету за крај времена и Одјецима времена Алексине Луи* у најширем смислу обрађује сваки процес припреме извођења одређеног дела. Извођачко искуство, поред претпоставке да се припреми интерпретације прилази са неоспорним ентузијазмом, говори да одређени сегменти интерпретације захтевају рад на детаљима који су стриктно одређени и који се косе са предубеђењем како је чин извођења музичког дела заправо плод потпуне слободе извођача. Циљ овог рада је да објасни на који начин ти стриктно одређени детаљи, односно аспекти интерпретације, кроз адекватан пристап припреми интерпретације чине да се финална интерпретација музичког дела са тачке извођача изведе на највишем могућем нивоу, док са се стране слушалаца има утисак о потпуно слободном чину.

Аспекти којима се завршни рад докторског уметничког пројекта бави јесу физички аспект (артикулација, динамика, одабири темпа, тембр, третман интонације; једном речју аспекти подложни „мерењу“), као и аспект под којим подразумевам шири истраживачки рад на пољу поетике композиција. Сам музички текст, односно нотни запис представља полазни спектар могућности који се оживљава, то јест звучно материјализује применом поменутих аспеката.

Активно наступајући са ансамблом *Аратос трио* сусрео сам се, као извођач, са новим изазовима које је пред мене поставила специфичност репертоара кларинетског трија. Неопходно је у даљем тексту кратко се осврнути на историјат кларинетског трија као ансамбла.

Наиме, комбинација инструмената (кларинет, виолина, клавир) своју најширу употребу доживела је тек у 20. веку. Како је музички језик доживео драстичне промене почетком 20. века, тако је и третман сваког инструмента понаособ значајно другачији од третмана који би се очекивао у каквом класичном трију. Ову констатацију не треба схватити у прилог тези да је кларинетски трио ансамбл који

је историјски неутемељен. Напротив, у 18. веку се јављају трија компонована за овај састав (Вагензајл, Ванхал). Истини за вољу, оба поменута композитора уз деонице трија сугеришу и употребу континуа, што из данашње перспективе донекле нарушава слику о камерном карактеру дела. Први трио компонован за овај састав настаће тек крајем 19. века из пера Валдемара фон Бауснерна. Стилски, његова композиција мири Брамсове, као и тенденције Нове немачке школе (Лист). Самим тим, третман инструмената не одступа од дотадашње праксе која је установљена у делима Моцарта, Бетовена, Шумана и Брамса, а компонована су у саставу за кларинет, гудачки инструмент који је тембровски супротан кларинету и клавир. Једино одступање се односи на комбиновање два тембровски сродна инструмента, што код претходника није био случај.

Управо овакаво упаривање кларинета и виолине насупрот клавиру послужиће као идеално средство за остваривање естетских тежњи музике експресионизма, те и не чуди да је једно од највреднијих дела за овај састав компоновао Бела Барток. Иако су Бартокови *Контрасти* по емотивном садржају и карактеру музике очигледнији пример експресионистичког стила, обрада *Приче о војнику* Игора Стравинског пружа потпуно други увид у епоху.

Са карактеристичним променама ритма и саркастичним поигравањем мотивима, а све у циљу подражавања дешавања на сцени, Стравински поново упарује кларинет и виолину у истим регистрима и супротсавља их клавиру који је у овом случају сведен на улогу перкусије. Ове две композиције, уједно и окоснице репертоара за овај састав, пружиле су ми полазну основу за рад на пољу поменутих аспеката.

Развој музике и ширење репертоара ансамбла неминовно је довео до тога да се већ постојећи аспекти извођења прошире, али на извештан начин и потврде већ виђени обрасци. Наводим само неке од композитора који су стварали за кларинетски трио у 20. односно 21. веку: Пол Шенфилд, Едуард Манукијан, Петер Шикеле, Рик Соваш, Себастијан Каријер.

Оно што је заједничко делима Пола Шенфилда, Едуарда Манукијана, Рика Соваша и делимично Шикелеа са Бартоком и Стравинским јесте јак фолклорни утицај, док

композиција Себастијана Каријера кокетира са строгим формалним решењима којима су обојица композитора били склони.

Заједнички изговор, балансирање звука у често замршеним структурама, екстремне комбинације регистара и нагле промене динамика, компликоване метричке структуре јесу питања која се намећу разноликошћу идиома наведених композиција.

Апотеозу ансамбла који чини један дувачки инструмент са гудачким инструментима и клавиром представља Месијанов *Квартет за крај времена*. Разлог томе лежи у чињеници да овај састав који је допуњен виолончелом на извешан начин заокружује све претходне тежње о комбиновању поменутих инструмената, док је, с друге стране, поетски и емотивним садржајем једно од најзначајнијих дела у историји музике. Уз све наведено, високи интерпретативни захтеви које *Квартет за крај времена* поставља пред извођаче представљају идеалану основу за рад на образлагању аспеката интерпретације *Квартета* и сличних дела.

У поступку интерпретације дела, односно припреме интерпретације дела, неопходно је било бавити се поетиком дела у циљу што бољег разумевања његове унутрашње организације. Другим речима, радом на поетици одређене композиције, интерпретатору се пружа могућност приближавања и „декодирања“ композиторове замисли. Наравно да не можемо са стопроцентном сигурношћу тврдити које су изворне идеје које су подстакле композитора на стварање одређеног дела, али рад на поетици свакако доприноси упознавању његовог дубљег садржаја. Из досадашње извођачке праксе наметнула се потреба претпостављања рада на поетици (есејистички приступ) раду на физичким аспектима побројаним у претходном тексту.

Оно што се дефинитивно показало као проблем при интерпретирању *Квартета за крај времена* јесте условна програмност композиције. Сваки од ставова *Квартета* има наслов и на први поглед би се могло очекивати да музика илуструје ситуације

описане у насловима.¹ Месијан говори новим музичким језиком, те се у *Квартету* не може очекивати програмност која се налази у периоду романтизма и у ранијим епохама. Како су *Одјеци времена* Алексине Луи замишљени као омаж и прелудијум *Квартета*, тежиште теоријског дела овог образложења биће на *Квартету за крај времена* Оливијеа Месијана.

Квартет за крај времена је можда прво од Месијанових дела у којима контрасти између одсека композиције постају заиста екстремни и који се могу посматрати као нови ниво „агресије“ у музици. Није тешко замислити зашто је то тако, с обзиром на познато порекло дела, написано док је Месијан био заробљеник у немачком логору за ратне заробљенике у току Другог светског рата. Сама борба да се не само издрже страшни услови, већ и да се то искуство угради у његову католичку веру, мора да је била веома дубока и потресна. Када је музичар са којим је заједно био интерниран у логору за ратне заробљенике, замолио Месијана да му се придружи у покушају бекства, Месијан је одговорио: „Не, Божја је воља што сам овде.“ Резултат овог искуства је дело које је емотивно изражајније него било које Месијаново претходно написано дело. За већину извођача и музиколога, *Квартет за крај времена* представља најотворенију и најекспресивнију од свих његових композиција, у којој су његова верска предубеђења изједначена с опипљивим осећајем чежње, док је, с друге стране, веома свесним и контролисаним поступцима на пољу ритма и модалности представила потпуно оригинални музички језик.

Композиција слушаоца интензивно аудитивно ангажује и дубоко уплиће у свој изражајни свет, те се све Месијанове композиционе иновације чине веома природним. Необична комбинација клавира, кларинета, виолине и виолончела, која одражава извођаче који су Месијану били доступни у заробљеничком логору, само је један део тога. Од његових осам ставова, само половина укључује сва четири извођача: један је намењен соло инструменту, два су дуети са клавиром, а један је

¹ Поређења ради, ставови Бартокових *Контраста* такође имају програмске наслове. Међутим, Барток не прибегава уметничкој синестезији попут Месијана, те је *Регрутна игра* заиста написана у духу импровизације на тараготу, а завршна брза игра *Шебеиш* такође написана у духу брзе народне игре тако да се стиче утисак да је Барток користио дословне цитате из фолклора. На тај начин Барток остаје на линији програмности која је утемељена у композиторској пракси 19. века.

трио. Што је још и необичније за једно камерно дело, кларинет и виолончело не свирају последњи став *Квартета*. Све неведено одражава потпуно необичну поетику дела: ставови који су написани за два инструмента су прерађене претходно написане композиције; став који је написан за соло кларинет компонован је као посвета музичару са којим је Месијан заједно путовао под немачком стражом; став за три инструмента је написан за пријатеље у заточеништву и пре него што је идеја компоновања *Квартета* уопште пала Месијану на памет. Само су преостала четири става написана за састав квартета.

У четири става која укључују све извођаче, Месијан експериментише и поиграва се подривањем поимања музичког времена - користећи палиндромске ритмове и ометајући осећај правилног метра додавањем или одузимањем ситних нотних вредности. Такође, супротстављање мотива широког израза честим остинатима, опонашање птичјег поја, додатно доприносе разноврсности изражајног спектра *Квартета за крај времена*.

Најчешћи случај када је извођачка пракса камерне музике у питању јесте да је пун, односно исти састав инструмената присутан током целе композиције. Из претходно изнете констатације како су различити ставови квартета намењени различитим комбинацијама инструмената, наметнуо се додатни проблем профилисања звука појединачних деоница. Стога, било је потребно постићи изузетан ниво самоконтроле (Маринковић, 64) чланова ансамбла. Неретко се у *Квартету за крај времена* дешава да су читави одсеци компоновани за цео ансамбл у *форте* динамици која временски дуго траје, након чега јој контрастира одсек који је сведен на *пиано* динамику и редуковани ансамбл од свега два инструмента. Стога је неопходно било посветити читаво поглавље образлагању примењених уметничких поступака, односно ближег методског приступа решавању поменутих проблема. Такође, посебна пажња ће бити посвећена начину на који је била обликована деоница кларинета у *Квартету за крај времена*.

Дело *Одјеци времена* канадске композиторке Алексине Луи у потпуности је настало на фону *Квартета за крај времена*. Својим изражајним средствима готово

да се не разликује од Месијановог музичког стила и, као такво, нашло је своје место у уметничком делу докторског уметничког пројекта. Такође, *Одјеци времена*, који су замишљени да служе као прелудијум *Квартету за крај времена*, пружају сјајан пример колико је Месијанова естетика и даље актуелна, те се наново афирмише кроз ову посвету савремене композиторке.

Поетске и стилске одлике *Квартета за крај времена*

Главне одлике Месијановог стваралаштва категоришу три теме: хришћанство, љубав и природа. Треба напоменути да је природа код Месијана представљена кроз пој птица и боје. Употреба грчких и индијских ритмичких образаца, као и употреба тонских висина у складу са односом боја у дугином спектру карактеристични су примери уметничке синестезије којој је Месијан тежио. Принцип уметничке синестезије се може пронаћи и у вези хришћанства, љубави и природе као приказ божје свеprisутности.

Говорећи о односу према теми хришћанства треба напоменути да су многа Месијанова дела религиозне природе, али као таква нису намењена литургијској служби. Изненађујуће за дотадашњу композиторску праксу, на тај начин Месијан брише јасне границе између световне и духовне музике. Поједини аутори Месијанова дела религиозног карактера која нису намењена литургијској служби, већ концертној сали, виде као чин преношења литургије на место које јој није традиционално намењено.

Љубав се у Месијановом стваралаштву огледа у односу према легенди о Тристану. За разлику од Вагнера,² код кога је питање љубави обрађено на телеснији начин, код Месијанових остварења љубав представља снагу која преображава људски дух и тело и доводи до спознаје божанске љубави.

Једна од најпрепознатљивијих одлика Месијанове музике је опонашање птичјег поја. Надахнут хришћанством, птице је сматрао бићима једнаким анђелима. Иако се опонашање птичјег поја налази већ у *Квартету за крај времена*, Месијан ће највећи број композиција инспирисаних птицама остварити тек педесетих година 20. века па надаље. Важно је напоменути како птичји пој код Месијана не

² Месијанов велики узор, Клод Дебиси, је у почетку гајио велико интересовање за Вагнерово стваралаштво. О Вагнеровом Тристану је говорио као о “најбољој ствари коју је чуо”. Касније ће, као реакцију на “вагнеризацију” француске музике направити отклон од Вагнерове естетике.

представља пуки пасторални ванмузички ефекат, већ се успоставља као јако битан музички градивни елемент. *Квартет за крај времена* обједињује све постулате на којима се заснива естетика Месијанове музике: католичанство (односно хришћанство), третман ритма и опонашање птица. Питање третмана ритма је овде од посебног значаја. Наиме, ритам у музици представља временску организацију трајања нотних вредности. Назив *за крај времена*, стога, може се сагледавати двојачко: као музичка представа Апокалипсе или као Месијанов композиторски каприц у коме је кроз наслов композиције хтео да слушаоцима поручи како је раскрстио са традиционалним односом према музичком метру. Уистину, претходној констатацији говори у прилог и то што је квартет прва композиција у којој је применио метод додате вредности.

Опште је познато да је *Квартет за крај времена* настао током Месијановог боравка у логору за ратне заробљенике у Шлезиви. Међутим, поједини ставови композиције су настали пре дефинитивног трансфера у заробљенички логор број 8. Неконзистентан рад на компоновању *Квартета* може се приметити ако се погледа партитура дела. Иако је у питању камерна композиција, од осам ставова само четири су намењена целом ансамблу. Та је чињеница, поред ратних околности, интригирала музикологе и Месијанове биографе и навела их на додатно истраживање на пољу процеса настанка композиције. И поред бројних радова на том пољу ни данас се не може са потпуном прецизношћу утврдити када је који од ставова компонован. Са сигурношћу се зна да су ставови намењени соло виолини и соло виолончелу уз пратњу клавира заправо прераде композиција насталих неколико година раније. Како је који од музичара³ долазио у заробљенички круг, тако су ставови настајали. Према истраживањима које је вршила Ребека Ришин (Rischin, 16 - 20) намеће се закључак да је најпре компонован став за соло кларинет – *Понор птица*, затим *Интермецо*. Ришин отвара питање да ли је Месијан уопште имао намеру да компонује камерно дело великих димензија (извођење *Квартета за крај времена* траје у просеку око 50 минута!). У сваком случају, четврти став, *Интермецо*, поред епитета најлакшег и најнеобавезнијег става у себи садржи језгра

³ Састав који је премијерно извео *Квартет за крај времена* су, поред Месијана, чинили још и кларинетиста Анри Акока, виолиниста Жан де Булер и виолончелиста Етјен Паске.

тематских материјала осталих ставова: почетни мотив шестог става (*Игра беса за седам труба*), доминантни акорд који се неколико пута јавља у осталим ставовима као и типичан покрет триоле који каденцира на две стакато ноте.

Пример број 1, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена, Игра беса за седам труба*, почетак

The image shows the beginning of a musical score for 'The Seven Trumpets' from Olivier Messiaen's 'The Four Last Things'. It features four staves: Violon (Violin), Clarinette en Si_b (Clarinet in B-flat), Violoncelle (Cello), and Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif' with a quarter note equal to 176 (♩ = 176). The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) for the Violon, Clarinette, and Violoncelle, and 'ff non legato, martelé' for the Piano. The score shows the first two measures of the piece, with the Violon, Clarinette, and Violoncelle playing a melodic line and the Piano providing a rhythmic accompaniment.

Пример број 2, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена, Интермецо*, тактови 42 - 45, мотив *Игре беса за седам труба* се налази у деоницама виолине и виолончела

The image shows a specific section of a musical score, measures 42-45, from 'Intermezzo' in Olivier Messiaen's 'The Four Last Things'. It features three staves: Violon (Violin), Clarinette (Clarinet), and Violoncelle (Cello). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked 'p' (piano) for the Violon and Violoncelle, and 'pp' (pianissimo) for the Clarinette. The score shows the first four measures of this section, with the Violon and Violoncelle playing a melodic line and the Clarinette providing a rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the first measure of the Violon part.

Претходна два примера пружају добар увид у Месијанов третман музичког времена. Њиховим поређењем уочава се следеће: трајање нотних вредности у мотиву су идентични, али је запис другачији. Док је у *Интермецу* мотив записан на традиционални начин у двочетвртинском метру, у *Игри беса за седам труба* мотив је обрађен системом додатих вредности – без ознаке метра.

Доминантни акорд у свим својим транспозицијама и обртајима се увек налази у деоници кларинета и среће се у другом ставу (*Вокализа за Анђела који најављује крај времена*), трећем ставу (*Понор птица*) и седмом ставу (*Хаос дуга, за Анђела који најављује крај времена*). За разлику од почетног мотива *Игре беса*, доминантни акорд није подвргнут значајнијем третману по питању организације музичког времена. Једини такав случај је аугментација доминантног акорда у *Хаосу дуга*.

Пример број 3, основни облик доминантног акорда који се среће у ставовима *Понор птица* и *Интермецу*



Пример број 4, варијанта доминантног акорда која се јавља у ставу *Хаос дуга, за Анђела који најављује крај времена*



Чак и када се занемари чињеница о околностима под којима је *Квартет* настао, композиторова одлука да процесу компоновања приступи од једноставнијих ка сложеним ставовима довољно говори о Месијановој прагматичности која ће се касније изродити у сјајан педагошки рад (Rischin, 18). Збрци око редоследа компоновања ставова допринео је добрим делом и сам Месијан. У својим тврдњама није био доследан, те међу истраживачима његовог живота и дела остаје отворено питање разлога те недоследности.

Две компоненте естетике Месијанове музике је потребно посебно сегледати. У питању су компонента духовности, односно религиозни карактер његове музике, која се у великој мери одразила на третман времена, односно ритма. Друга је ванмузичка компонента, односно обилно коришћење имитације певања птица. Певање птица и религиозна компонента у Месијановој музици се најочигледније могу сагледати на примеру првог и трећег става *Квартета*.

Обе наведене естетске компоненте не само да говоре у прилог претходној тврдњи о условној програмности дела, већ извођача, уколико их претходно есејистичким радом освести, наводе на посебан третман извођачких аспеката. Тако се пред извођача поставља задатак овладавања потпуно новом естетиком, што за собом повлачи и другачији приступ читању музичког текста. Самим тим извођач је упућен и на тражење нових „занатских“ решења како би претходна сазнања кроз извођење учинио чујнима.

Из даљег текста се може видети на који начин је духовна компонента музике утицала на два прилично мерљива аспекта музике, а то су: организација времена и организација тонских висина. Понекад се ова два аспекта поистувећују са линеарном односно хоризонталном и вертикалном организацијом музичког тока. Како су ови појмови преузети из физике, а физичке димензије утичу на нашу перцепцију стварности, тако Месијаново интервенисање око те музичке „стварности“ отвара врата потпуно новом музичком изразу. О духовној компоненти можда најбоље говори Месијан у предговору *Квартета* из 1942. године.

Према речима самог композитора *Квартет* је настао инспирисан стиховима из Откровења:

И видех још једног моћног анђела који је сишао са небеса, обавијен облаком: и дуга је била изнад његове главе, његово лице било је као Сунце, а његове ноге као стубови ватре. Поставио је десну ногу изнад мора, а леву на земљу, и, стојећи изнад мора и копна подигао је руку ка небу и заклео се Њиме који је живео вечно, говорећи - више неће бити времена: на дан трубе седмог анђела, Божја тајна ће бити свршена.

Такође, његова је намера била да кроз напуштање традиционалног поимања времена слушаоце одведе ка вечности васионе бришући на тај начин границу између временских категорија попут прошлости, садашњости и будућности. Успостављање модуса дело на брилијантан начин наслања на традицију средњовековне духовне музике, док посебан третман ритма који је често без традиционалне ознаке метра доприноси разградњи осећаја стриктне временске организације мотива и фраза. У погледу формирања модуса и одбацивања дур – мол система, Месијан се на оригиналан начин надовезује на старију генерацију композитора. Процес разградње тоналитета потакнут духовним доживљајем композитора је нешто већ виђено отприлике двадесет година раније са естетиком Друге бечке школе. Занимљиво је да су у оба случаја „окидачи“ за такву врсту разградње естетике били непосредни ратни ужаси.

Начин на који Месијан редефинише стварност, задире дубоко у историју западне музичке извођачко-стваралачке праксе. Укратко, кроз период од неколико стотина година, у музичкој пракси се установио одређени принцип предвидљивости односа између стабилног метричког пулса и музичке фразе. Принципи предтакта, лаких и тешких тактових доби, код слушаоца су могли да створе осећај предвидљивости музичког тока. Месијан чак и у ставовима *Квартета* који су обележени метром на традиционалан начин, третманом ритма доводи до потпуног осећаја брисања тактица и потире традиционалну временску организацију нотних вредности. Примера ради, први став је дат у трчетвртинском метру, али је кроз вешто

инкорпорирани принцип додатних вредности створен утисак сталног покрета, али без јасног осећаја тезе или арзе. На тај начин организована временска компонента губи однос прошло – садашње – будуће.

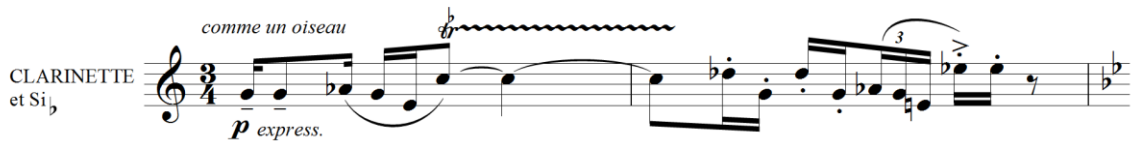
Још као студент, Месијан је започео интензивно проучавање античке грчке музике, која је поштовала правила модулације поезије како би комбиновала и спојила кратке и дуге интервале у "стопе", а самим тим и у метре који су често имали вредности простих бројева (5, 7, 11, итд.). Стога Месијан ставља тежиште на промену слободних вишеструких краћих временских интервала, а не на обичан метар. И сам је сматрао да је ритам промена и подела. Проучавати промену и поделу је проучавати време. Време које је мерено, релативно, физиолошко, психолошко - подељено је на хиљаде начина, док у вечности овакве ствари не постоје. Месијан је такође проучавао Сангита - ратнакару ("Океан музике и плеса"), свеобухватни трактат индијског музиколога Сарнгадеве из 13. века који истражује 120 тала (индијска ритмичка формула). Тала дословно значи тапшати, или тапкати некога по рамену и представља индијску музичку меру.

Већ је поменуто како се Месијанова дела религијског карактера сматрају неком врстом литургије у концертној сали. Сличан случај је и са *Квартетом за крај времена*. Од литургијског дела би се очекивало да има текст. Будући да је дело инструментално, примена текста је искључена. Међутим, сваки од ставова има наслов који упућује на религиозни садржај дела и сваки од наслова је у вези са феноменом времена, односно престанком истог. Не треба заборавити да је Месијан своју музику компоновао под утицајем уметничке синестезије. Стога, не треба очекивати да музика директно описује оно што је наведено у насловима ставова. Колико је уметничка синестезија (чија је карактеристика метафоричка) комплексна, види се можда најбоље на примеру првог става под називом *Литургија кристала*. Сам назив *Литургија* наводи нас на чин причешћа - најважнији чин у богослужењу. Дакле, у питању је метафора богослужења, никако стварни религијски обред. У свом предговору Месијан наводи и тачно доба дана које овај став представља:

„Између три и четири ујутру, буђење птица. Певање коса или славуја окружених светлуцавим звуком... Пренето на религијски ниво, чује се складни мир небеса.“

Сваки од инструмента у квартету је звучна слика за себе. Деонице виолине и кларинета представљају певање коса и славуја.

Пример број 5, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена, Литургија кристала*, тактови 1 – 3



Пример број 6, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена, Литургија кристала*, деоница виолине, тактови 4 – 6



Оба поја звуче потпуно ритмички и мелодијски независно, представљајући ону безвременост о којој је претходно било речи. Насупрот њима су постављене деонице виолончела и клавира у регуларном пулсу.

Пример број 7, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена*, *Литургија кристала*, деонице виолончела и клавира, тактови 1 – 3

VIOLONCELLE

ppp (vibr.)

Bien modéré, en poudroissement harmonieux (♩ = 54 environ)

Piano

pp legato (très enveloppé de pédale)

Литургија кристала, судећи према Месијановим речима, представља јутарњи мир у коме се садашње и прошло урушавају једно у друго. Иако орнитолошки прецизно транскрибовани за кларинет и виолину, слушалац без детаљног упутства композитора не би био у стању да препозна певање славуја и коса у раним јутарњим сатима.

Квартет за крај времена је композиција у којој је Месијан први пут употребио имитацију певања птица. Иако се у научним круговима *Квартет* не сврстава међу најзначајнија Месијанова дела по питању третмана птичјег поја, рад на *Квартету* је отворио пут за наредна остварења инспирисана птицама. Према биографима, Месијан је почео да бележи певање птица још од своје петнаесте године. *Квартет* садржи прве композиторове покушаје инструменталног опонашања одређених врста птица, пре свега славуја и црног коса. Певање птица ће Месијан, као поетичко тежиште, тек употребити у композицијама насталим педесетих година. У партитури и деоницама *Квартета* композитор није тачно навео која је птица приказана којим инструментом (као што је случај са Бетовеновом Пасторалном симфонијом). Месијан једноставно исписује: попут птице (comme un oiseau).

Третман птичјег поја, употребу модуса као и феномен времена у *Квартету за крај времена* је можда најбоље анализириати кроз први и трећи став *Квартета*.

У *Литургији кристала*, птице, које су представљене виолином и кларинетом, супротстављају се Времену које је оличено у остинатним фигурама клавира и виолончела. Значајно је сагледати кларинетску деоницу у *Литургији кристала*. Деоница је ослобођена изражајних ограничења које тактице могу да направе, те се код слушаоца ствара утисак потпуно слободне импровизације. Такође, деоница кларинета није само једноставно транскрибовање птичјег поја, већ представља инкорпорирање елемената птичјег поја у шири изражајни контекст са пуном композиторском свешћу о могућностима инструмента. У овом случају, управо изузимање строгих ограничења времена и метра омогућавају веродостојно опонашање певања птица у деоницама кларинета и виолине.

Пример број 8, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена*, *Литургија кристала*, деоница кларинета, тактови 1 - 4

The image shows two staves of musical notation for a clarinet part. The first staff is labeled 'CLARINETTE et Si b' and includes the instruction 'comme un oiseau' and 'p express.'. The second staff is labeled 'Cl.' and shows a triplet of notes. The music is in 3/4 time and features a melodic line with a trill and a triplet.

У деоници кларинета и виолине у првом ставу нема понављања мотива који се налазе у деоницама клавира и виолончела. Кларинетска деоница садржи типичну фигуру триоле праћену великим интервалским скоком на две стакато ноте - фигура која ће се јавити и у ставу за соло кларинет.

Пример број 9, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена*, *Понор птица*, такт 15



Пример број 10, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена*, *Литургија кристала*, деоница виолине, такт 5



Чини се да у првом ставу не постоји очигледан оквир ротације. Кларинету су, посебно, поверене дуге и разнолике фразе које контрастирају тихим остинатима виолончела и клавира. Централни тон кларинетске деонице је звучни тон *бе*. Најчешће је дат у дугом трајању, те се и из тог разлога може сматрати одредишном тачком дугачких фраза импровизацијског типа. Управо тон *бе* је кључан за стварање утиска релативне хармонске повезаности деоница. У деоници виолончела непрекидно је присутан покрет наниже на тон *бе* који је уједно и најнижи тон деонице, кларинет често завршава своје фразе на тону *бе*, каденционим мотивима у деоници виолине недостаје само тон *бе* како би се изградио умањени септакорд. Због тембровске карактеристике виолине у високом регистру и свирању при кобилици, ствара се утисак удаљеног певања славуја.

Понор птица је трећи од укупно осам ставова *Квартета* и намењен је соло кларинету. О овом ставу сам композитор каже следеће:

„*Понор је Време са својом тугом, својом тежином. Птице су супротност Времену, оне представљају нашу потребу за светлом, дугом, звездама и срећним певањем*“

Заједно са првим, овај став представља оштру супротност између времена и птица. Символичка важност птица као отелотворења слободе за Месијана још више добија на снази када се узме у обзир чињеница да је *Квартет* настао у заточеноштву. Иначе, ово је први случај да је Месијан компоновао дело са таквим карактеристикама за соло инструмент. Пошто је стекао велику популарност због изражајних могућности које пружа, овај став се често налази на реситалским програмима кларинетиста као засебан комад. У том смислу се овај став може сматрати једином Месијановом композицијом за соло дувачки инструмент.

Став је подељен на следеће контрастирајуће одсеке:

Lent, expresif et triste

Presque vif

Moderе

Lent, expresif et triste (реприза)

Moderе

Presque vif

Из приложеног се виде оштре супротности у ознакама темпа (*Lent, Prseque vif*). Музички садржај у оквиру ових одсека осликава сву тежину времена (*Lent*) и слободни, оптимистични пој птица (*Presque vif*). Ознака за метар не постоји на почетку композиције, те се тако стиче утисак да кларинетиста свира слободно, готово без временске организације, али опет ритмично - што је условљено ритмичким структурама које је композитор унео у нотни текст. Композитор не даје упутсва кларинетисти које су тачно птице опонашане у брзом делу. Цео први одсек (*Lent, exspresif et triste*) изграђен је на низу од осам тонова (*це, дес, ес, е, фис, ге, а, бе*) и та чињеница наводи на закључак да се ради о другом Месијановом модусу. Знакови за дисање су јасно обележени и могу се доживети као границе фразе.

Пример број 11, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена, Понор птица*, тактови 1 - 11

Lent, expressif et triste (♩ = 44 env.)

CLARINETTE
et Si_b

p désolé

ppp

f

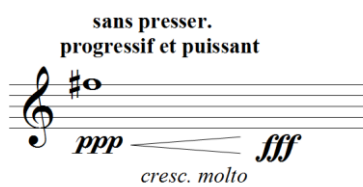
Почетна фраза првог одсека (*piano, desole*), броји укупно пет тактова и не прелази интервалски оквир умањене квинте односно тритонуса (*фис – це*). Тактице у оквиру фразе постоје, међутим без ознаке метра. Иако се слушаоцу може учинити да кларинетиста прилично слободно интерпретира по питању временске организације текста, ритмички образац је сачињен од десет ритмичких јединица које садрже вредности половине превезане са осмином, осмине и шеснаестине. Поменути ритмички образац се налази у првом двотакту и дословно је поновљен. Мелодијска структура је такође дословно поновљена изузев последња три тона другог двотакта који су у односу на први двотакт транспоновани за секунду више. Пети такт садржи само тон *фис* у трајању од половине и на тај начин тонално заокружује прву фразу.

Слећа фраза је интервал тритонуса и то као обртај граничних тонова из претходне фразе. За њим следи низ од седам осмина, једне шеснаестине и четвртине, који доноси преостале тонове основног тонског низа. Напоменућу да се тонови цис и дис налазе једнако и у својим енхармонским варијантама.

Низ од три тона у крешенду који се налази у деветом и десетом такту има улогу прелазног дела, условно речено моста ка следећој фрази која је дата у *forte* динамици. Ритмичка структура у овом одсеку је сведена на мање вредности, а најдужа ритмичка јединица је осмина са половином додате вредности. И ова фраза

је изграђена на основу поменутог низа од осам тонова са јасним истицањем тритонуса у силазном хроматском низу. Тритонус је употребљен и у узлазном покрету доводећи тако фразу до врхунца, а уједно и до највишег тона у досадашњем току композиције. Писани тон *бе2* се може сматрати кулминацијом целог лаганог одсека. Уведен је крешендом, појачан је акцентом и у тој регистарској варијанти се јавља само једном. Даљи ток од две кратке фразе доводи до смирења пред транзицију у брзи део композиције. Важно је поменути да је у целом форте одсеку композитор изоставио тактице. Тон *фис* у трајању од целе ноте са динамичком ознаком од *ppp* до *ffff* уводи у брзи, средњи одсек.

Пример број 12, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена, Понор птица*, такт 12



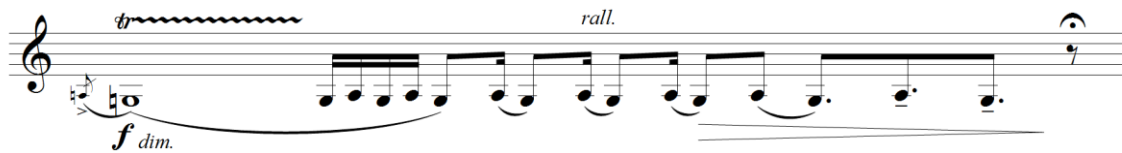
Брзи одсек са ознаком и карактера *ведро, попут птице, слободног покрета* већ довољно говори о контрасту према претходном одсеку који је означен као *жалобан, тужан*.

Тонски низ се проширује са додатна четири тона и на тај начин се искоришћава цео хроматски низ. Иако није наглашено, пратећи поетику *Кварета* као и тонску организацију мотива, намеће се закључак да су птице које су опонашане у овом сегменту црни кос, славуј и кукавица. Тритонус је и овом приликом истакнут. Опсег је такође проширен и он се сада креће у распону од малог *ха* до *е3*. Тон *фис2* у екстремном крешенду дели брзи одсек композиције на два мања дела. Други део такође почиње у маниру имитације певања птица, али је мањи у опсегу и траје свега три такта. Два трилера, којима се одсек завршава, заједно са својим предударима образују целостепени тетраход.

Одсек са ознаком *Modere* се јавља као кулминација целе композиције и претходи му пет узлазних арпеђа у крешенду. То је у ствари низ од пет тонова (*цис, де, е, еф* и *ге*) распоређених тако да тон *ге3* представља највиши тон целе композиције, док мало *е* представља најнижи тон у регистру кларинета. Уколико се изузме понављање истог мотива у ехо динамици, оба тона у тим регистарским варијантама се само једном јављају у целој композицији. Реприза наступа после временске разградње интервала велике секунде и то на следећи начин: интервал је најпре успостављен кроз трилер, дакле временски потпуно неорганизовано.

Након тога следи артикулисање интервала кроз организован покрет од четири шеснаестине, затим наизменичним покретима осмине и шеснаестине и, најзад, уз исписано успорење у ознаци темпа, ток се успорава ритмичком јединицом осмине са додатом половином трајања.

Пример број 13, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена, Понор птица*, такт 28



Првих пет тактова репризе су дословно понављање материјала из „експозиције“ али за октаву ниже. Разлог за овакав поступак може да лежи у томе што кларинет у најнижем регистру звучи прилично тамно и што због сонорности овог регистра ствара илузију заузимања већег простора. Ово би требало да допринесе тонској слици Месијанове визије времена као носиоца туге и тежине.

Наредна три такта у односу на први део су у погледу ритма дословно поновљени али овог пута су транспоновани за сексту ниже.

Форте део, који кореспондира делу из онога што сам назвао експозиција, напушта други модус и може се сврстати у седми са изузетком тона *бе*.

Кратка кода у себи садржи рекапитулацију дела на један врло специфичан начин. Наиме, у себи садржи све три ознаке темпа. Први део (*Modere*) је у ствари парафраза кулминације, с тим што је овога пута у питању разложени тетрахорд *фис, ге, а, бе*. Следи реминисценција на брзи, птичји одсек (*Presque vif*) и на крају повратак у почетни спори темпо (*Lent*) у фортисиму са завршним, односно почетним, *фис*.

Однос према времену је дефинитивно био полазна тачка за стварање *Квартета за крај времена*. Употребом јединствених ритмичких средстава попут додатих вредности, утицаја преузетих из хинду и грчких музичких пракси, ритмичких остината био је у стању да уобличи ново схватање времена у музици. *Квартет за крај времена* у том смислу представља угаони камен у Месијановој каријери, дело после кога је своје назоре по питању ритма све успешније звучно остваривао. Након *Квартета*, птичји пој заузеће централно место у поетици Месијановог стваралаштва и тако ће настати дела попут *Каталога птица* за клавир или оркестарске композиције *Егзотичне птице*. Ова два елемента представљају духовне идеје безвременог и слободе које су дубоко уткане не само у *Квартет за крај времена*. Те идеје ће трасирати пут познијим Месијановим делима.

Иако се поетика *Квартета за крај времена* може сагледати у контексту избављења од ограничења које је створила ратна околност или на занесеност вечношћу предсказаним Откровењем, његов дубљи значај открива се када се схвати дословно - Месијан је тежио да оконча прихваћене појмове о музичком времену и да их замени ширим, сложеним и разноликим методама. Многи музичари и музиколози су сматрали Месијана као првог великог теоретичара ритма западне музике (и он је, наводно, себе описивао као "композитор и ритмичар"). Месијан је гајио извесну врсту отклона према музици која се ослања на предвидљива понављања и једноличан ритам, па чак и према цезу! Већ је поменуто како је изузетно ценио Дебисија као и свог учитеља Пола Дикаа. Међутим из појединих композиторских изјава се дошло до закључка да је такође дубоко ценио Моцарта због његовог вештог коришћења неправилних акцената и синкопације, што је њему, такође, био обавезан елемент у постзању музичког израза. Као што је и сам говорио, његова

музика је саздана од неравномерних тактова, као и у природи, у којој је таласање и жуборење воде неравномерно, њихање грана дрвећа је неуједначено, кретање облака је неуједначено. Може се, са једне стране, рећи да се *Квартетом за крај времена* Месијан делом побунио против лудила рата на специфичан начин - одбацивањем милитаристичке особине коју у себи садржи стабилни, устаљени ритам. Са друге стране, Месијанова ритмичка организованост се може посматрати више као контратеза “анархији” која је настала оног момента када се традиционални дур – мол тонски систем исцрпио и није га могао у потпуности заменити дванаесттонски систем. Наравно, овде израз анархија не треба схватити дословно. Иако су разградили традиционални дур – мол систем и тиме увели музички језик у атоналност, представници Друге бечке школе су остали верни традиционалној организацији музичког времена.

О томе на који начин су закључци, донети на основу анализа елемената естетике Месијанове музике, утицали на однос према нотном запису и аспектима интерпретације које они представљају биће речи у даљем току текста.

Образложење приступа тексту и аспектима интерпретације у процесу

припреме концертног извођења *Квартета за крај времена*

Есејистичким приступом, радом на анализи као и преслушавањем референтних снимака Месијановог *Квартета за крај времена* дошло се до детаљног увида у унутрашњу структуру композиције, њену укупну звучну уобличеност, емотивни садржај. Другим речима, стекли су се услови за припрему дела на начин који би ансамблу омогићио добро грађење драматургије дела уз верност нотном запису. Верност нотном запису не треба схватити у буквалном смислу. Она зависи од успостављања звучних односа у ансамблу, проналажењу тематски водећих материјала. Поменута уодношавања се, касније, преносе на микроплан. Под микропланом подразумевам унутрашњу организацију деоница по питању третмана најпре динамике и артикулације, а затим и осталих градивних елемената музичке агогике.

Испоставило се да, иако је сама намера композитора била разградња перцепције времена, извођачи треба управо аспекту временске организације музичког тока да приступе са крајњом пажњом. Тиме су извођачи доведени у апсурдну ситуацију: у композицији која код слушаоца ствара утисак ритмичке слободе (често и утисак да се ради о импровизацији), неопходно је дословно испоштовати ритмички запис.

Најбољи примери компликованости ритмичке организације се огледају у ставовима *Литургија кристала* и *Игра беса за седам труба*. Додатни проблем у интерпретацији поставиће се у каснијем ставу (*Игра беса за седам труба*). Став је, већ је било речи, компонован без традиционалног метра, системом додатих вредности. Поврх свега, *Игра беса за седам труба* је намењем целом ансамблу унисоно, те је композитор у исту раван сместио аспекте интонације, артикулације, динамике и ритма.

У процесу припреме интерпретације *Литургије кристала*, у први мах се уочавају звучни планови кларинета и клавира постављених један наспрам другог. Звучни

план садржан у деоници кларинета је најизражајнији у ансамблу и звучна слика је таква да се став доживљава као кларинетски соло уз пратњу остатка ансамбла. Међутим, кларинетска деоница кореспондира клавирској која је синкопирана. Синкопације у шеснаестинском пулсу стварају утисак измештања тешке тактове добе на непредвидив начин, нарушавајући метричку организацију коју наговештава почетна трочетвртинска ознака метра. Логично је било да таква ритмичка организација музичког садржаја наведе чланове ансамбла на договор око заједничког пулса у вредности осмина. Будући да је најмања нотна вредност у деоници виолине дата у тридесетдвојкама, у појединим интерпретацијама се може наслутити да су музичари у ансамблу прибегли „потподели“ у шеснаестинама.

Епитет „најизражајније“ кларинетска деоница не носи само због субјективног осећаја. То је, заправо, једина деоница у *Литургији кристала* која носи ознаку *expresif*. Такође, једина је деоница која садржи ознаке попут *крешендо* или *диминуендо*. На једном једином месту, кулминацији става, постоји и ознака *форте* динамике у кларинету. Несумњиво је да деоница таквих карактеристика у ставу који је целокупно замишљен да протекне у *пиано* динамици стиче улогу водеће деонице. Важно је напоменути да поред свих динамичких померања у деоници кларинета деонице преостала три инструмента све време остају у *пиано* или чак *пианисимо* динамици. Општа тиха динамика ансамбла се може одржати само ако се остали чланови ансамбла не поведу *крешендом* једног инструмента. Затим, водећа деоница кларинета не значи нужно гласније од осталих. Напротив, динамика кларинетске деонице може послужити као параметар који ће успоставити најтишу динамику према којој ће се остале деонице уодношавати. На тај начин *форте* у кулминативном одсеку ће бити услован и неће нарушити Месијанову звучну визију складног небеског мира. На основу сведочења о карактеристикама тона Анрија Акоке⁴, може се закључити каква је профилација звука кларинета потребна у интерпретацији *Литургије кристала*. Будући да је Акока свирао ужим и

⁴ Анри Акока (фр. Henri Akoka; 1912 - 1976) француски кларинетиста. Био је члан Оркестра радиодифузије из Стразбура а касније и Националног радио оркестра.

металнијим звуком од данашњих кларинетиста⁵ (Rischin, 13), што одговара тадашњој естетици француске кларинетске школе, кларинетисти данашње генерације су приморани да третман и брзину даха прилагоде жељеном естетском циљу. Естетика из периода прве половине 20. века француске школе кларинета се најбоље може пратити у дидактичким приручницима Данијела Бонада⁶. Слична се профилација звука од кларинетисте може очекивати у осталим ставовима. Поновићу још једном да су и деонице виолине и виолончела у *Литургији кристала* компоноване у високом регистру. То значи да узимање у обзир тембровских карактеристика које је поседовао Анри Акока може допринети бољем успостављању баланса између кларинета, виолине и виолончела.

Аспект артикулације се у *Литургији кристала*, уз кларинетску препознаје и у виолинској деоници. Три шеснаестине за којима следи осам тридесетдвојки су свесно означене *стакато* артикулацијом. Подсећам да су сви ономатопејски поступци у *Квартету за крај времена* орнитолошки прецизни, те је минуциозни третман артикулације у деоницама виолине и кларинета неопходан у циљу постизања добре звучне слике.

Пример број 14, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена*, *Литургија кристала*, деоница виолине, такт 3



⁵ Такве тонске карактеристике Акока делимично дугује и избору материјала. Наиме, Акока је свирао на кларинету произвођача Куинон и на уснику који је био рађен по мерама његовог професора Огиста Перијеа.

⁶ Данијел Бонад (фр. Daniel Bonade; 1896 – 1976), француски кларинетиста, оснивач савремене америчке школе кларинета. На позив Леополда Стоковског одлази у Сједињене Државе где започиње каријеру као соло кларинетиста Филаделфијског оркестра. Његов Компендијум се и данас сматра важним дидактичким приручником.

Други став, *Вокализа за анђела који најављује крај времена*, у буквалном смислу оправдава свој назив. Формално, у питању је песма са јасном шемом АВА. Иако је већ трећи такт означена као бржи (*presque vif* насупрот *Robuste, modere*) у питању је стрета која је постигнута дуплирањем пулса претходна три такта. Без увида у партитуру не би се стекао утисак промене темпа тако да у том смислу повезивање ова два контрастирајућа одсека не представља велики проблем. Одсек *Presque vif* садржи тонски низ на коме је изграђен средишњи део *Presque lent, impalable, lointain*.

Пример број 15, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена, Вокализа за Анђела који најављује крај времена*, такт 3

Presque vif, joyeux
(♩ = 104 env.)

B

ff

ff

Пример број 16, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена, Вокализа за Анђела који најављује крај времена*, такт 19

Presque lent, impalpable, lointain (♩ = 50 env.)

D

V.on *sourdine*

pp

V.elle *sourdine*

pp

Како су у оба ова одсека главни носиоци музичког материјала виолина и виолончело у интервалу октаве и у високим позицијама, основни интерпретативни проблем који обележава ове одсеке јесте постизање уједначеног звука. Односно, треба створити илузију звучања једног инструмента. У постизању такве музичке илузије кључну улогу има аспект динамике. Наиме, како се сваки аликвотни низ гради од басовог, односно најнижег тона, тако је и са грађењем сазвучја чисте октаве. Стога, иако су оба инструмента записана у *пианисиму*, виолончело би требало да заузме у звучном смислу доминантнију улогу, односно улогу водећег гласа. На тај начин се поставља добра звучна основа изнад које виолина у високом регистру звучи као аликвота виолончела.

Један од ретких примера где се Месијан наставља на традицију програмске музике јесте ознака *goutte d'eau arc en ciel* (капи воде и дуга) усмеравајући на тај начин имагинацију интерпретатора ка проналажењу адекватног звука. Такође, дубоко субјективне везе између доживљаја боје и звука есенцијалне су за Месијанову музику, те он у предговору *Квартета* за средњи део *Вокализе* каже: *нежне каскаде плаво – наранџастих акорда* (Рорле, 34). Силазни низ *портато* шеснаестина чак и графички говори сам за себе.

Пример број 17, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена*, *Вокализа за Анђела који најављује крај времена*, деоница клавира, тактови 20 - 21

Presque lent, impalpable, lointain (♩ = 50 env.)

ppp gouttes d'eau en arc-en-ciel

ped. ped. ped. ped. ped. ped. ped.

Иако је скраћена, реприза *Вокализе* доноси идентичне интерпретативне аспекте као у свом првом појављивању. По питању третмана аспеката интерпретације и организације музичке драматургије *Вокализе за Анђела који најављује крај времена* кореспондира седми став *Хаос дуга, за анђела који објављује крај времена*.

Звучна организација четвртог (*Интермецо*) и шестог (*Игра беса за шест труба*) става заснива се на донекле сличним принципима. *Интермецо*, попут *Игре беса* садржи добар део материјала који је компонован унисоно. Будући да је тај став намењен целом саставу са изузетком клавира, у постизању звучног баланса треба посегнути за искуством из *Вокализе*. Фразирање у овом ставу најближи је идиому који би се могао наћи у камерним делима средине 18. века. Ова констатација има добро упориште када се узме у обзир да је *Интермецо* окарактерисан као став са најтрадиционалнијим изразом и став са најрастерећенијим емотивним садржајем. Уколико се музичком тексту са интонативне стране приступи брижљиво, звучна организација *Игре беса за седам труба* је донекле олакшана чињеницом да је компонована за целокупни ансамбл. У том смислу, улога носиоца звучне карактеризације овог става је у потпуности поверена клавиру. Моторични покрет *Игре беса за седам труба* је у деоницама виолине, кларинета и виолончела на моменте прекинут, тако да се на тим „одмориштима“ ансамбл редукује на три, а у једном одсеку и на свега два инструмента. Управо због те композиционе карактеристике чланови ансамбла би требало добро да се прилагоде клавијеском тембру како, након паузе, у моменту укључења у моторични ток не би дошло до скретања пажње на укључење новог тембра у ансамбл. Ритмичка организација контрастирајућег одсека обилује додатим вредностима, те се тако и у овом случају намеће потреба организације заједничког пулса у шеснаестинама. Поред тога, успостављање *пианисимо* динамике уз ознаку *lointain* (из даљине) треба вршити у односу на најтишу динамику клавира која је у таквој музичкој структури могућа.

Пример 18, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена, Игра беса за седам труба*, тактови 26 - 27

The image shows a musical score for measures 26 and 27. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: one treble clef and one bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked 'Au mouvt' (Allegretto moderato). The dynamics are 'pp' (pianissimo) and the articulation is 'lontain' (distant). The first system is marked 'pp lontain' on all three staves. The second system is marked 'pp legato' on the treble staff and 'pp lontain' on the bass staff. The music features a complex rhythmic pattern with many dotted rhythms and slurs.

Ставови *Понор птица*, *Слава вечности Исуса*, *Слава бесмртности Исуса*, иако спадају у домен соло композиција (*Понор птица* је за соло кларинет) или пак комада уз клавирску пратњу, по питању третмана свих наведених аспеката не разликују се од ставова који су намењени већем ансамблу.

Профилисање звука и улоге деонице кларинета у *Квартету за крај времена* и

Одјецима времена

Профилисање звука деонице кларинета у Месијановом *Квартету за крај времена* и *Одјецима времена* Алексине Луи у доброј мери је одступило у односу на утемељену праксу извођења камерне музике намењене ансамблу који чине кларинет, гудачки инструмент(и) и клавир. Да би се ово разумело потребно је остварити увид у звучне и изражајне карактеристике две врсте ансамбла: трио у саставу кларинет, виолончело и клавр и трио у саставу кларинет, виолина и клавир.

Како је већ било поменуто у претходном делу текста, комбиновање кларинета са гудачким инструментима и клавиром је историјски утемељена композиторска пракса. По питању тембровског усклађивања кларинета са поменутиим инструментима композитори су се водили устаљеном праксом поверавања улоге тембровски високог инструмента кларинету, док је улогу нижег инструмента најчешће преузимало виолончело (у појединим композицијама деоница виолончела може бити изведена и на фаготу). Као најрепрезентативнији примери такве комбинације инструмената узимају се композиције Бетовена, Глинке, Брамса и Цемлинског. Као што се из набројаног види, са изузетком Бетовена, преовлађују композитори епохе романтизма. Самим тим, третман боје тона, артикулације и вођења фразе условљен је у доброј мери стилским, односно изражајним карактеристикама које са собом носи епоха романтизма. Карактеристике ове врсте ансамбла (кларинет, виолончело, клавир) је најбоље сагледати кроз Брамсов *Трио* оп. 114 у а-молу. Насупрот Брамсовом *Трију* стоје као једна од најрепрезентативнијих композиција трија у саставу виолина, кларинет, клавир, Бартокови *Контрасти*.

Ако се стави у историјски временски контекст, Брамс је био истовремено и напредан и конзервативан композитор. Паралелно са Брамсом стварају Рихард

Вагнер, Клод Дебиси, Густав Малер, па чак и млади Рихард Штраус. Савременост, односно напредност се код Брамса огледа у третману ритма, док се конзервативан приступ форми и хармонији огледа кроз наслањање на традицију Бетовена, Шуберта и Шумана.

У ком смислу се Брамс сматра авангардним по питању третмана ритма? Када се ово питање разматра у Брамсовом случају важно је детерминисати улоге метра и ритма у његовим композицијама. Једноставним језиком речено - ритам, односно ритмичка организација мелодијских линија стоји у контрадикторности са означеним метром. То значи да ће слушалац, слушајући фразу, имати утисак тешке и лаке тактове доби супротно запису. Таква амбивалентност по питању ритмичке организације је приметна већ у првој теми *Трија* у а-молу оп. 114 где се триолски покрет у клавирској деоници доживљава као тешка тактова доба. Дакле, када се узме у обзир измештање улоге тезе и арзе, односно замагљеност перцепције музичког времена, Брамс и Месијан се могу ставити у исту раван.

Пример број 19, Јоханес Брамс, *Трио оп. 114*, први став, тактови 10 - 15



Слично Месијану, у својим делима Брамс драму у најужем смислу те речи гради помоћу ритма. Подсетићу, хармонски је Брамс и даље прилично конзервативан. Други велики мајстор драме и Брамсов савременик, Рихард Вагнер, управо

хармонијом гради драму док је по питању третмана ритам прилично конвенционалан. Оно што повезује Брамса и Вагнера поред епохе у којој су стварали јесте склоност ка широко извајаним линијама и изузетна „вокалност“ њихових композиција. Не треба заборавити да је Брамс, иако није оставио за собом остварења на подручју опере, компоновао велики број вокалних композиција. То стоји у директној вези са третманом дувачких инструмената, посебно оних из породице дрвених дувачких инструмената. Може се са сигурношћу тврдити како је епоха романтизма била врхунац употребе дрвених дувачких инструмената у складу са вокалном техником. Зато и не чуди како се почетком 20. века и оформила читава школа дувачких инструмената чији је метод директно под утицајем вокалне праксе. Због тога се често у дидактичким студијама и приручницима може наићи на израз *вокализација*. Кларинет је, својим регистром који обухвата готово четири октаве, постао значајно изражајно средство композитора романтизма. Поред тога, разноврсност боја и широк спектар динамика додатно су учврстили то место. Дакле, естетика самог звука кларинета која је данас у свести како извођача тако и публике је формирана у и током епохе романтизма. Важно је поменути да иако је било случајева поигравања са „оштријом“ страном карактера кларинетског звука који се односи углавном на највиши регистар инструмента, композитори позног романтизма (Брамсов *Трио* је настао 1891. године) остали су на линији експлоатисања мекшег кларинетског звука који своје основе проналази у дубљим аликвотама инструмента. Поменуте особине кореспондирају и са избором састава ансамбла, односно спајањем кларинета и виолончела. Неретко, поготово у случају Брамса, мотиви кларинетске деонице израстају из деонице виолончела чинећи на тај начин једну непрекинуту мисао. Тенденција повезвања високог регистра кларинета са регистром дубоких гудачких инструмената датира готово још од времена настанка кларинета као инструмента. Готово непосредно после конструисања кларинета, композитори су запазили тонске квалитете најдубље регистра кларинета и чинили су се напори ка ширењу кларинетског опсега у дубљем регистру. Резултат тих напора било је конструисање басетног рога, инструмента који је, регистарски покривао добар део регистра фагота или виолончела, не губећи при том квалитет звука у највишем регистру.

Третман вибрата је нешто што се често доводи у питање када се говори о профилисању кларинетског звука. Познато је да је Брамс свој *Трио оп 114* компоновао, између осталог, и за немачког кларинетисту Рихарда Милфелда, за кога се поуздано зна да је обилно користио вибрато. Стога, чуди чињеница да су немачки кларинетисти елиминисали вибрато из употребе. Такође, употреба вибрата одговара емотивном садржају музике романтизма, односно нечему што се може окарактерисати и као сентименталност са којом се музика романтизма доводи у везу. Насупрот сентименталности коју носи романтизам, неокласицизам (Барток се између осталог сврстава и међу неокласичаре) носи са собом епитет објективности и третман тона без вибрата може у великој мери одговарати таквом идиому. Такође, оштрији карактер звука кларинета ће постати занимљив композиторима који ће се тада појавити на сцени, тако да оно што је специфично за третман кларинетског звука у епохи романтизма стоји у супротности са третманом у епохи у којој су компоновали Барток и Стравински, композитори који су оставили најзначајнија дела за трио (кларинет, виолина, клавир).

Бартокови *Контрасти* су настали 1938. године на наруџбину виолинисте Јожефа Сигетија и кларинетисте Бенија Гудмена и нису били изведени све до 1942. године. Идиом ове композиције је, разуме се, знатно различит од идиома Брамсовог *Трија* о коме је претходно било речи. *Контрасте* је значајно поставити наспрам Брамсовог трија зато што су, по питању третмана иструмената и формирања опште звучне слике ансамбла, послужили као узор за већину дела која су настала за овај састав. Битна карактеристика *Контраста*, као и Бартокове музике уопште, јесте фолклорни утицај. Иако је Игор Стравински још 1919. године прерадио пет ставова из *Приче о војнику* за исти састав, *Контрасти* пружају детаљнији увид у начин на који је искоришћен звучни потенцијал овог ансамбла.

Како се говори о времену непосредно пред Други светски рат, неопходно је имати у виду да се целокупна музичка сцена знатно променила, не само у односу на Брамсово доба, него и на доба око Првог светског рата. Велики уплив америчке популарне музике (џеза и свинга) извршио је утицај и на језик уметничке музике. Неоспорно је, а и опште је место, да је кларинет као инструмент доживео

експанзију у стиливима музике који су дошли с друге стране Атлантика. Већ је поменуто да су *Контрасти* написани на захтев Бенија Гудмена, те се сам по себи намеће закључак да је профилисање звука кларинета у овом случају усмерено у сасвим другом естетском правцу од оног у ком је било усмерено у епохи романтизма. Такође, Бартокова музика садржи и јак експресионистички карактер тако да рески и продорни звук највишег регистра кларинета ту налази одговарајућу примену. У много случајева у току композиције, композитор управо овај регистар вешто користи, користећи крајње тонове опсега инструмента у *форте* динамици.

Пример број 20, Бела Барток, *Контрасти*, први став тактови 50 - 52

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a circled '50' above it, and a bass clef staff below it. The second system also starts with a circled '50' above the treble clef staff. The piano part in the second system includes a '2 1' fingering and a '3' below a note. At the bottom left of the second system, the text '3. Ens. 49-73' is visible.

Оно што је главна звучна карактеристика ансамбла у саставу кларинет, виолина и клавир јесу екстремни динамички распон као и промена волумена целог ансамбла у кратком временском трајању. У том смислу, третман звука кларинета је ослобођен претераног вођења рачуна о постављању граница „лепог звука“, што одговара поетици експресионистичке, а касније и постмодернистичке музике која је компонована за ансамбл у овом саставу. Ради боље компарације, већи одломци поменутих композиција су дати у прилогу.

Већ је речено да *Квартет за крај времена* представља апотеозу састава у коме је кларинет комбинован са гудачким инструментом и клавиром. На тај начин се

профилисање звука кларинетске деонице у *Квартету за крај времена* може окарактерисати као сублимирање искустава стечених у обе врсте ансамбла. Са потупном се слободом може тврдити како Месијанов музички језик у *Квартету за крај времена* комбинује елементе звучних светова који су описани кроз Брамса и Бартока. У *Понору птица*, обилно се користи дубоким регистром кларинета, на начин готово истоветан роматичарима, док у *Игри беса за седам труба* користи, попут Бартока, готово крајњи регистар инструмента. Такође у истом ставу, Месијан користи и најнижи регистар кларинета на један несвакидашњи, агресиван начин. Додатни ефекат агресије постигнут је и тиме што сва четири инструмента свирају унисоно. Тиме је третман односа аспекта интонације и аспекта динамике поново стављен у први план, па се у процесу припреме концертног извођења тежило за компромисом између постизања записане динамике и одржавања стабилне интонације.

Пример број 21, Оливије Месијан, *Квартет за крај времена*, *Игра беса за седам труба*, тактови 94 - 97

Presque lent, terrible et puissant (♩=76 env.)

Cl.

Belle

Presque lent, terrible et puissant (♩=76 env.)

8^{va} bassa

8^{va} bassa

На све то, карактеристике Месијановог *Квартета за крај времена* захтевају од извођача максималну, готово минималистичку контролу динамике и пулса. Како Месијанова музика захтева од извођача контролу аспеката динамике и ритма, тако поетика дела, односно снажан религиозни карактер упућује све извођаче на аскетизам и по питању вибрата. Ово је посебно осетљиво подручје за извођаче на гудачким инструментима, док се са становишта већински прихваћене естетике кларинетског звука овај захтев веома лако инкорпорира у процес извођења.

Будући да су динамике детаљно записане од стране самог композитора, профилисање улога инструмената у оквиру ансамбла није био тежак задатак. Свака деоница је динамички обележена независно од остатка ансамбла, те је тиме постигнута прегледност у истицању носећих тематских мотива. Тако се, на пример, у одсецима композиције у којима провлађују остинатни покрети не долази до звучног презасићења.

Може се рећи да, када је деоница кларинета у питању, улога поверена том инструменту зависи од конкретног става композиције. Кларинет је заступљен у шест од укупно осам ставова *Квартета за крај времена* током којих је Месијан кларинету доделио широк дијапазон улога - од проминентне улоге у *Литургији кристала* и *Понора птица* преко чисто пратеће улоге у *Хаосу дуга, за Анђела који најављује крај времена*. Профилисање звука кларинета у ставу *Понор птица* се током целог свог тока не разликује битно од остатка *Квартета за крај времена*. Оно што овај став издваја по питању третмана звука јесте коришћење *echo ефекта* као и екстремног *пианисима* у неколико наврата (видети нотни пример број 12). Такви ефекти су релативно лаки за постизање захваљујући физичким карактеристикама самог инструмента. Кларинет, за разлику од фагота и обое, не поседује двоструки дрвени језичак већ се звук производи само вибрацијом само једне трске која је наслоњена на доњу усну. Захваљујући управо тој карактеристици, започињање тона без уобичајене атаке је далеко лакше на кларинету него на поменутиим инструментима. Такав ефекат није тековина само 20. и 21. века већ је био добро познат композиторима и извођачима и раније. Тако се већ почетком 19. века може

наићи на музичке критике у којима се описују такве способности код кларинетиста.⁷

Иако није нов, ефекат *пианисима*, који као да извире ни из чега и нараста до заглушујућег *фортисима*, код Месијана добија нову димензију и надовезује се на онај сегмент његове естетике који се тиче питања времена, простора, а самим тим и редефинисања стварности.

⁷ Аутор једне такве критике је Франсоа Жозеф Фетис (Francois- Joseph Fetis, 1784–1871). Белгијски композитор и педагог, један од најзначајнијих музичких критичара 19. века. У својој критици је истицао ехо ефекат који је искористио Хајнрих Берман изводећи у Паризу један од Веберових концерата за кларинет. Критику је објавио Колин Лосон у књижици од издања *Clarinet classics, London, 1994*.

Одједи Месијана у 21. веку

Из досадашњег текста завршног рада се видело на који начин је *Квартет за Крај времена* привлачио пажњу углавном научне јавности. Објављене су многе студије које се тичу целокупног Месијановог стваралаштва, али и на тему самог *Квартета*.

Прави омаж овом ремек-делу камерне музике дала је савремена канадска композиторка Алексина Луи (рођена 1949. године) својом композицијом *Одједи времена*. О настанку своје композиције ауторка тврди како је настала на иницијативу виолончелисте Романа Бориса, члана канадског клавирског трија Грифон. Како су обоје били фасцинирани студијом коју је објавила Ребека Ришин, Борис је предложио композицију која би служила као прелудијум за позоришни комад који би био инспирисан догађајима које је Ребека Ришин описала у својој књизи, будући да последњи чин комада представља премијерно извођење *Квартета за крај времена* у Логору број 8.

На тај начин јој се, тврди композиторка, пружила могућност да ода почаст не само композитору кога изузетно цени, него и композицији коју сврстава међу највећа остварења у жанру камерне музике.

Очекивано је од композиције тог типа да садржи елементе Месијановог музичког језика као и цитате мотива из *Квартета за крај времена*. Тако се у *Одједима времена* могу препознати карактеристичан мотив везан за црног коса и славуја. Аналогно *Квартету за крај времена*, у *Одједима времена* мотиви птица поверени су кореспондирајућим инструментима. Читав одсек у коме се јављају поменути мотиви је парафраза *Литургије кристала*.

Пример 20, Алексина Луи, *Одјеци времена*, тактови 48 - 52

The musical score for Example 20, measures 48-52, is presented in a multi-staff format. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/4, then back to 2/4, then 3/4, and finally 2/4. The score includes a first ending bracket labeled (8va) at the beginning. The piano part (bottom two staves) features a glissando effect in the right hand, indicated by a wavy line and the instruction 'p l.v.'. The dynamics are marked as pp and p. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (3, 6).

Уз елементе преузете из *Квартета за крај времена*, композиторка остаје верна свом стилу, те се у уводном одсеку могу наћи елементи контролисане алеаторике као и авангардна техника свирања клавира по којој пијаниста изводи глисандо директним потезом ноктима преко жица.

У процесу припреме интерпретације *Одјека времена* проблем је био ускладити ритмичко надовезивање кларинета, виолине и виолончела у уводном одсеку композиције. Музички материјал је заснован на изградњи кластера који се гради посетпеним наступом инструмената са једном осмином закашњења. Поред замршене ритмичке организације целог одсека, звучни однос, односно комуникација међу члановима ансамбла је била отежана чињеницом да је сваки од тонова под трилером. Неопходно је било, у том случају, доделити неком од чланова ансамбла улогу „диригента“ који би осталим члановима ансамбла суптилним гестом дао до знања на којој тактовој доби се у одређеном моменту налази музички ток.

Одјеци времена се завршавају, како сама композиторка каже, као неодговорено питање. Изведени непосредно пре *Квартета за крај времена*, добијају улогу његовог прелудијума.

Уз све набројане карактеристике композиције Алексине Луи намеће се закључак да, што се аспеката интерпретације тиче, нема великих одступања у односу на Месијанов *Квартет*. То је емпиријски и потврђено у процесу рада на припреми уметничког дела докторског пројекта.

Закључак

Претходно излагање представља увид у процес припреме интерпретације једног музичког дела. Изузев извођења композиција за соло инструмент, јасно је да музицирање увек носи са собом компоненту уодношавања и усаглашавања са другим инструменталним или, неретко, вокалним групама. Принципи о којима је у образложењу било речи се са лакоћом могу применити и на остале жанрове уметничке музике. Другим речима, камерни карактер музицирања је присутан, иако се то на први поглед не чини, и у најсложенијим симфонијским формама.

Моја почетна идеја је била да осветлим процес схватања једног музичког стила. Такви процеси неизоставно доводе до нових естетских захтева, а они са собом, наравно, доносе и потребу за новим техничким решењима која би омогућила испуњавање тих захтева. Дручим речима, приступ припреми интерпретације камерног (или било ког) дела захтева од извођача сагледавање истог тог дела из различитих углова.

Сматрам да је приликом рада на припреми интерпретације неког дела, дакле не само пројеката овог типа, рад на пољу поетике јако битан. Сва искуства стечена приликом припреме интерпретације су инкорпорирана у текст образложења пројекта чинећи на тај начин недељиву целину. Такође, без истраживања на пољу поетике, пут проналажења одређених „занатских“ решења био би тежи. Наравно, никад не треба изгубити из вида чињеницу да је све ово учињено у служби уметности, а уметност пре свега треба да пренесе одређену емотивну поруку. Рад на чисто теоретским подацима, без да та сазнања не помогну у преношењу емотивне поруке аудиторијуму, био би криви пут.

Процес уметничког истраживања који је био саставни део овог докторско-уметничког пројекта остварио је циљеве на пољу анализе и истраживања поетике Месијановог *Квартета за крај времена*. Такође, сам рад на припреми

интерпретације суочио је ансамбл са специфичним проблемима које са собом носи естетика Месијанове музике. Неопходно је било, уз сву свест о томе да је у питању припрема камерног дела, детаљније објаснити на који начин су поједине деонице обликоване у оквиру ансамбла. На тај начин су практична извођачка решења уз стечена сазнања на теоретском пољу омогућили члановима ансамбла овладавање једним специфичним музичким језиком.

ПРИЛОГ

Прилог број 1, Бела Барток, *Контрасти*, први став, тактови 38 – 84

Più mosso, ♩ = 90 *Meno mosso, ♩ = 75* (40) *p sub.*

Più mosso, ♩ = 90 *Meno mosso, ♩ = 75* (40) *p*

(sempre con ad)

Più mosso, ♩ = 90 *accelerando* *p* *mf*

Più mosso, ♩ = 90 *accelerando* *cresc.* *mf*

B. Ens. 49-78

Tempo I. (45)

Musical score for the first system, measures 45-49. It features two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. The piano accompaniment has a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. Dynamics include *piu f* and *ff*. A circled measure number (45) is present.

Musical score for the second system, measures 50-54. It features two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. The piano accompaniment has a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. Dynamics include *ff* and *piu f*. A circled measure number (50) is present.

Musical score for the third system, measures 55-59. It features two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. The piano accompaniment has a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. Dynamics include *ff*. A circled measure number (50) is present.

Musical score for the fourth system, measures 60-64. It features two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. The piano accompaniment has a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. Dynamics include *ff*. A circled measure number (50) is present.

55 *tornando*
fff *mf* *p* *più p*
fff *mf* *p* *più p*
ff *mf* *p* *pp*

Tranquillo, ♩ = 84
p, dolce *mf* *ff* *pizz.*
p, dolce *mf* *ff*

Tranquillo, ♩ = 84
p *mf* *ff*
 17'' 3

arco *p, dolce* *mf* *ff* *(quasi gliss)*
p, dolce *mf* *ff*
 8 3

* † Indicate a strong pizz. so that the string rebounds on to the fingerboard.
 B. Ens. 49-78 * † Indique un pizz. violent de façon que la corde en rebondissant heurte la touche

65

mf, semplice

mf, semplice

p

p

70

poco rallent. Più mosso, ♩ = 104

pp

pp

45"

3 4

2 4

pp, legatissimo

(2ed.)

75

75

4 3 4 3

4 2 4 2

pp

pp

First system of musical notation. It includes two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have dynamic markings *fsub.*, *mf*, and *ff*. The piano accompaniment features a 3/2 time signature and dynamic markings *p* and *mf*. There are also some Roman numerals like *IV* in the vocal line.

Tempo I. (♩=95)

80

Second system of musical notation. It includes two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have dynamic markings *mf, dolce*, *mf*, and *f*. The piano accompaniment features a 3/2 time signature and dynamic markings *p, dolce* and *f (stacc)*. There is a circled number 80 above the piano part.

Tempo I. (♩=95)

80

Third system of musical notation. It includes two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have dynamic markings *pp* and *poco*. The piano accompaniment features a 3/2 time signature and dynamic markings *pp* and *poco*. There are some markings like 8 and 4 in the piano part.

poco rallent.

più p

Fourth system of musical notation. It includes two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have dynamic markings *più p* and *poco rallent.*. The piano accompaniment features a 3/2 time signature and dynamic markings *pp*, *p*, and *pp*. There is a circled number 89 at the end of the system.

B. Ens. 49-78

89

Прилог број 2, Јоханес Брамс, *Трио оп. 114*, први став, експозиција

Op. 114

Klarinette in A

Violoncello

Klavier

Allegro

poco f

dim.

un poco f

dim.

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex texture with triplets and arpeggiated chords.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. A section labeled 'B' begins, marked with a forte 'f' dynamic.

Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The piano part includes sixteenth-note passages and sixteenth-note chords.

Fourth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

First system of musical notation. It consists of a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part is marked *dolce*. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The vocal line features a melodic line with some rests. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line and a more active treble line.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano part includes a dynamic marking *p* (piano) and a section marked with a 'C' time signature change to common time. The piano accompaniment features a mix of chords and moving lines.

Third system of musical notation. The piano part features a dynamic marking *f* (forte). The piano accompaniment is characterized by a series of chords in the right hand and a more active bass line. The vocal line continues with a melodic line.

Fourth system of musical notation. The piano part features a dynamic marking *f* (forte). The piano accompaniment includes a triplet in the bass line. The vocal line continues with a melodic line.

The musical score is arranged in five systems. Each system contains three staves: two for the vocal line and one for the piano accompaniment. The first system begins with a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. Dynamics include *f* and *p*. The second system features a key signature change to D major, indicated by a 'D' above the first staff. Dynamics include *f*. The third system includes dynamics *f* and *dim.*. The fourth system includes dynamics *p* and *dim.*. The fifth system includes dynamics *p dim.* and *p*. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

ЛІТЕРАТУРА

1. A musical partnership: 25 years of the Verdehr Trio by Mary Platt. *The Clarinet Magazine*, Vol. 25, No. 1, November-December, 1997 and Vol. 25, No. 2, February-March, 1998.
2. Baggech, Melody. *An English Translation od Olivier Messiaen`sTraité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Vol. 1.* DMA Thesis Oklahoma: The University of Oklahoma Graduate College, 1998.
3. Baggech, Melody. *An English Translation od Olivier Messiaen`sTraité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Vol. 2.* DMA Thesis Oklahoma: The University of Oklahoma Graduate College, 1998.
4. Barenboim, Daniel; Said, Edward Wabie, *Parallels and Paradoxes: explorations in music and society*, London, Bloomsbury Publishing, 2004.
5. Bela Bartok by Malcom Gillies.*New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed.Oxford: Oxford University Press, 2011.
6. Benitez, Vincent; *Olivier Messiaen, a research and information guide*, New York, Routledge, 2008.
7. Bonade, Daniel; *The clarinetist`s compendium*, Leblanc, 1962.
8. Cavallaro, Dani; *Synesthesia and the Arts*, McFarland, London, 2013.
9. Clarinet by Nicholas Schackleton.*New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
10. Dingle, Christopher; Fallon, Robert; *Messiaen perspectives 1: Sources and Influences*, Ashgate, Burlington, 2013.
11. Dingle, Christopher; Fallon, Robert; *Messiaen perspectives 2: Techniques, Influence and Reception*, Ashgate, Blurington, 2013.
12. Fallon, Robert; *Birds, Beasts and Bombs in Messiaen`s Cold War Mass, The Journal of Musicology*, Vol. 26, University of California, 2009.
13. Greene, David; *The spirituality of Mozart`s Mass in c – minor, Bach`s Mass in b – minor and Messiaen`s Quartet for the end of time*, The Edwin Meller press, Lewiston, 2012.

14. Healey, Gareth; *Messiaen's musical techniques: composer's view and beyond*, Ashgate, Burlington, 2013.
15. Igor Stravinsky by Stephen Walsh. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
16. Lawson, Colin (ed.) *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
17. Messiaen, Olivier; *The Technique of my Musical Language vol.1*, Leduc, Paris, 1956
18. Messiaen, Olivier by Paul Griffiths. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
19. Paul Schoenfield by Anthony Philip Pattin. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
20. Pople, Anthony; *Messiaen Quartour pour la Fin du temps*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
21. Rischin, Rebecca. *For the End of Time, The Story of the Messiaen Quartet*, New York: Cornell University Press, 2003.
22. Topp, David (2001). Chamber music. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press.
23. Trio by Erich Schwandt. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
24. Verdehr trio by Pamela Weston. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
25. Verdehrs' Making of a Medium meansworking with some of the 20th century's greatest composers by Elsa Ludwig-Verdehr from <http://www.verdehr.com/article3.htm>
26. Маринковић, Горан. *Профилација звука и интерпретативна улога фагота у камерним делима српских композитора 20. и 21. века*, Београд, 2013.
27. Поповић-Млађеновић, Тијана. *Музичко писмо*, Београд: Клио, 1996.