

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за камерну музику

Студент: Катарина Поповић

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Писана теза

*Квартет за крај времена* Оливијеа Месијана као извођачка екстензија  
кларинетског трија  
кларинет; виолина; клавир 'плус' виолончело

ментор др ум. Горан Маринковић, редовни професор  
коментор др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор

Београд, 2019.



## САДРЖАЈ

<b>КЛАРИНЕТСКИ ТРИО .....</b>	<b>5</b>
Историјат кларинетског трија .....	5
Кларинетски трио у саставу кларинет-виолина-клавир .....	9
О репрезентативним делима посвећеним саставу кларинет-виолина- клавир .....	11
<b>О ФОРМИРАЊУ, ИЗГРАДЊИ И РАДУ КАМЕРНОГ АНСАМБЛА .....</b>	<b>24</b>
Формирање камерног ансамбла .....	24
Методски приступ у реализацији рада камерног ансамбла .....	27
Специфичности рада у камерном ансамблу .....	30
<b>КВАРТЕТ ЗА КРАЈ ВРЕМЕНА ОЛИВИЈЕА МЕСИЈАНА .....</b>	<b>36</b>
Идеја о могућој ‘екстензији’ ансамбла ка <i>Квартету</i> и квартету .....	36
О композитору .....	38
О <i>Квартету</i> .....	39
Поређење снимљених извођења .....	50
<b>АРАТОС ТРИО + .....</b>	<b>59</b>
Практичан рад на ‘екстензији’ кларинетског трија .....	59
Индивидуално упознавање с <i>Квартетом</i> .....	62
Рад у трију .....	77
Интерлудијум - Време <i>Квартета</i> и време квартета .....	85
<i>Квартет</i> као квартет .....	91
Закључна разматрања екстензије ансамбла .....	107
Редакција виолинске деонице <i>Квартета</i> .....	110
<b>СПИСАК КОРИШЋЕНЕ ЛИТЕРАТУРЕ (ИЗБОР).....</b>	<b>125</b>



## КЛАРИНЕТСКИ ТРИО

### Историјат кларинетског трија

Корени заједничког музицирања у трију могу се пратити још из времена барока и трио сонате. Писана за два мелодијска инструмента и басо континуо, трио соната представља једну од најчешће компонованих форми у барокној епохи. Састав трио сонате чине гудачки или дувачки инструменти у две мелодијске деонице и басо континуо чију деоницу тумачи један или више инструмената. Басо континуо чине најчешће хармонски инструменти, као што су чембало, оргуље, лаута или теорба, и/или мелодијски бас инструмент као што је виолончело, виолоне, бас виола да гамба или фагот.<sup>1</sup> У периоду раног барока трио соната је могла подразумевати два разнородна инструмента у мелодијским гласовима, као што су виолина и фагот, виолина и блок флаута, или виолина и корнето, али ипак као најчешћи успоставља се модел са истородним инструментима кога су у потпуности усавршили Корели и Вивалди. Ту праксу настављају и композитори фокусирани више на дувачке инструменте, у делима за две флауте, фаготе, трубе и друге дувачке инструменте и басо континуо, угледајући се на већ прихваћену форму трио сонате италијанских мајстора. У високом бароку се опет буди веће интересовање композитора за другачије инструменталне боје у трио сонати, па тако Јохан Себастијан Бах пише једно од својих најпознатијих дела *Музичку жртву* која садржи и трио сонату за флауту, виолину и континуо. Бах развија самосталност деоница и подиже извођачке захтеве на свим инструментима. Такве тенденције у третману трија проналазимо у исто време у Француској. Жан Филип Рамо komponује пет концерата за чембало облигато, виолину и виола да гамбу, са напоменом да виолинску деоницу може свирати флаута, а деоницу гамбе виолина. Иако су насловљени као концерти, виолина и гамба имају битну улогу, али се нарочито истиче чембало које више нема улогу континуа већ има исписану солистичку деоницу. Давање важности сваком инструменту појединачно озваничава Јохан Јоаким Кванц у свом теоријском раду *Уметност свирања на флаути*.<sup>2</sup> Овакав третман, и својеврсно `фиксирање` улоге и деонице инструмената полако води ка новом инструменталном

---

<sup>1</sup> Скорија истраживања доказују да је континуо могао да чини и само мелодијски бас инструмент без чембала, оргуља или неког другог хармонског инструмента.

<sup>2</sup> До Кванца, јединствена пракса навођења деоница у насловима композиција третирала је басо континуо као један ентитет, иако су ту деоницу могли сачињавати један до три, па и више различитих инструмената.

саставу, клавирском трију, у коме се свака од три деонице третира солистички. Непосредна претходница клавирског трија јавља се у неким делима немачких композитора из средине осамнаестог века, у којима виолончело и даље свира исту деоницу као лева рука на клавијатури. Еманципацијом виолончела настају прва права клавирска трија (виолина, виолончело, клавир) и временом постају стандардизовани камерни састав, један од најзаступљенијих камерних састава у историји музике. Код неких композитора у почетку се клавир појављује као доминантан инструмент у односу на гудаче, до те мере да је деоница чела често сведен бас у односу на клавирску облигато деоницу. Поред деонице виолончела и виолинска деоница је понекад насловљена *ад либитум*, а у неким издањима деоница виолончела није била ни штампана, што додатно говори о њеној произвољности. Дobar пример оваквог третмана инструмената је Моцартов *Трио у Бе дуру К.254* који је написан као соната за клавир уз пратњу гудача, док су његова касније настала трија, као на пример *К.542* у *Е дуру*, донела потпуно равноправну улогу сва три инструмента. Хајдн је у својим првим тријима, као на пример у *Нов XV:1* у *ге-молу*, имао сличан приступ инструментима као и Моцарт док је музички језик приближнији барокном. Хајднова трија настала у каснијим годинама живота имају много сложенију форму и музички језик, готово као позне симфоније и квартети. Лудвиг ван Бетовен и Франц Шуберт су кроз своја клавирска трија наставили развијање деонице виолончела које дефинитивно прелази дуг пут од удвојене деонице хармонског инструмента до самосталне солистичке деонице. Поред тога, Бетовен и Шуберт су прихватили четвороставачну форму као коначну форму клавирског триа. Овај састав је постао толико популаран почетком 19. века да су многе веће и комплексније форме биле често аранжиране за клавирски трио, па је тако и сам Лудвиг Ван Бетовен аранжирао своју *Другу симфонију* за трио, а написао је и *Концерт у це молу* Оп.56 за виолину, виолончело, клавир (клавирски трио) и симфонијски оркестар. Овакав развој клавирског трија не би био могућ да се паралелно с њим нису развијали виолина, чело и клавир као солистички инструменти, који средином 19. века своје техничке могућности подижу на сасвим други ниво. До средине 19. века настају нека од највећих дела писана за ова три инструмента соло, успоставља се романтичарски концерт за соло инструмент и симфонијски оркестар као нова форма, која сама по себи доноси виолини, челу и клавиру још изражајнију солистичку улогу. Клавирски трио наставља свој пут кроз стваралаштво Менделсона, Шумана, Брамса, Шостаковича, Равела и других великих композитора све до данашњих дана, али на том путу доживљава и одређене промене из којих се рађају нови

инструментални састави. Док су флаута, виолина и клавијатурни инструмент били већ позната и радо коришћена комбинација, током 18. века настаје један нови инструмент који ће оформити сопствени камерни састав. Рани, прелазни облици кларинета и инструменти као што су шалмај (*chalumeau*) и басет хорн (*basset horn*) су својим карактеристичним бојама привлачили пажњу композитора који су их од прве половине 18. века укључивали у оркестре. Први прави кларинетски трио, *Кегелитат трио* (1786) компонује тридесетогодишњи Моцарт и тиме даје кларинету сасвим нову улогу. Док је виолини требало око 250 година да достигне постојећи облик и место у музици, кларинет је своју експанзију доживео знатно брже. Као што је то био случај с виолином, виолончелом и клавиром чија се улога у камерној музици мењала и усложњавала паралелно с развојем инструмента, естетиком музике, подизањем техничких могућности и ширењем солистичког репертоара, тако је и кларинет од свог настанка у 18. веку прешао велики пут од искључиво оркестарског инструмента до равноправног члана камерног састава и солистичког инструмента. Средином 18. века је имао улогу углавном ‘забавног’ инструмента коме су углавном посвећивана дивертимента и серенаде, али како је веома брзо доживео експанзију и његова улога се значајно променила. После Моцарта, у саставу кларинета са клавиром су се смењивали виолончело и виола, додељујући кларинету сопранску деоницу која је по регистру највише одговарала овом инструменту. Кларинетски трио са виолом у средини нарочито је био интересантан Роберту Шуману (*Märchenerzählungen* Оп. 132), Максу Бруху (*Концерт за кларинет, виолу и клавир* Оп. 88; *Осам комада за кларинет, виолу и клавир* Оп. 83 где деоницу виоле може свирати и виолончело), као и Карлу Рајнекеу (*Трио за кларинет, виолу и клавир* Оп. 264). Ипак, много је већи број композитора који су сматрали да је клавирски трио у коме улогу виолине једноставно преузима кларинет, бољи и савршенији од трија са виолом, па је списак аутора који су компоновали за овај састав знатно већи. Најпознатији су свакако Бетовенов *Трио* у Бе-дуру, оп. 11 и Брамсов *Трио* у а-молу, оп. 114, али су и многи други композитори били инспирисани овим саставом. За овакав састав кларинетског трија се компонују дела нарочито у 20. и 21. веку укључујући и домаће ауторе као што је Марко Тајчевић који је сопствену композицију *7 балканских игара* писану за клавир, аранжирао за кларинет, виолончело и клавир. Такође, специфична боја и регистар кларинета су композиторима дали нову могућност комбиновања овог инструмента са разним другим инструментима: кларинет и гудачки трио, кларинет и гудачки квартет, многе комбинације са дувачким инструментима, итд. Намеће се питање: зашто нико до 20. века не компонује за трио у

саставу кларинет, виолина и клавир? Све до Игора Стравинског и 1918. године највероватније ниједан значајнији аутор није компоновао за овај састав<sup>3</sup>. Иако су се многи од њих бавили проблематиком проналажења што бољег инструмента који би парирао кларинету у алтовском и бас регистру, тек се Стравински значајније опробао у комбиновању виолине, кларинета и клавира и откривању јединствене боје овог састава. Ова чињеница упућује да је дотадашња пракса оркестрације заправо била једна од највећих препрека при компоновању за овај састав. Како и виолина и кларинет начелно спадају у инструменте вишег регистра, у дотадашњој пракси оркестрације регистар виолине директно потиरे регистар кларинета. Већ прва дела која су написана за кларинетски трио са виолином најбољи су доказ да препрека сличних регистара није непремостива, шта више, она приказују потпуно избалансиране деонице при чему се, кроз комбинацију ова два инструмента, фокус композитора помера ка специфичним истраживањима тембра која попримају историјски значај.

На основу изложеног, видимо да поставка кларинетског трија као састава није сасвим једноставна, поготову сагледавано кроз различите историјске контексте. У том смислу, можемо потражити могућу нову дефиницију кларинетског трија. Под 'кларинетским триом' најчешће се мисли на три могућа инструментална састава кога чине кларинет, клавир и један гудачки инструмент, а то су: кларинет-виола-клавир, кларинет-виолончело-клавир и кларинет-виолина-клавир<sup>4</sup>. У том смислу, види се могућност да су ова три састава подједнако 'кларинетска трија', те више представљају подваријанте или различите облике једног универзалног састава, где специфичне разлике у одабиру гудачког инструмента више доприносе разноврсности веће целине, него што дају основа потенцирању различитости ових састава, те парцијализацији и строгој аутономији сваке засебне варијанте кларинетског трија. Тако посматрано, може се рећи и да је кларинетски трио камерни састав сложеније категорије који се појављује у три равноправна облика од којих су кларинет и клавир стални сачинитељи, а виолина, виола или виолончело променљиви, што чини специфичну карактеристику овог

---

<sup>3</sup> Пре Стравинског, може се издвојити немачки композитор Валдемар фон Бауснерн који је инспирисан чувеним кларинетистом Рихардом Милфелдом највероватније 1898. компоновао *Серенату* за овај састав коју издавач *Симрок* објављује 1905. године. Ова композиција је оригинално написана за састав кларинет-виолина-клавир, али није узета у разматрање јер је компонована углавном у стилу раног романтизма и више показује својеврсни анахрони изузетак него иновативне композиторске тенденције у односу на специфичан састав кларинетског трија.

<sup>4</sup> Логички и лингвистички, три кларинета могу такође чинити састав под оправданим именом 'кларинетски трио'. Због разнородности у односу на предмет разматрања, те мале заступљености и скромног композиторског интересовања за овај састав, он не улази у покушај давања нове дефиниције кларинетског трија.



састава. Овако дефинисан кларинетски трио са специфичним 'варијантним' обликом има све разлоге да добије епитет 'класичног' састава у пуном смислу те речи, те стане упоредо са традиционалнијим инструменталним саставима као што су клавијерски трио или гудачки квартет, чиме даје нови квалитет уметничкој области камерне музике, као и могућу нову област интересовања различитих промишљања о музици и уметности уопште.

### Кларинетски трио у саставу кларинет-виолина-клавир

У специфичном фокусу овог докторског уметничког пројекта јесте кларинетски трио у саставу кларинет-виолина-клавир. Тешко је добити потпун и задовољавајући одговор зашто се тенденције ка неговању овог састава јављају тек почетком 20. века. Можда баш оно што је у 18. и 19. веку представљало ману састава кларинетског трија са виолином, у 20. и 21. веку управо чини његову највећу предност. У сваком случају, развитак релативно новог медија кроз дела која су до данас настала за кларинет, виолину и клавир говоре о квалитету, специфичности и непресушности палете звуковних комбинација које дају ова три инструмента спојена у једну целину, и у том смислу је вредност овог састава кларинетског трија изузетна.

Број дела писаних за трио у саставу кларинет-виолина-клавир у периоду од 1918. до 1949. године није велики. Поред *Свите из Приче о војнику* Игора Стравинског коју је за овај састав аранжирао сам композитор ту су и: Бартокови *Контрасти за кларинет, виолину и клавир* Sz. 111, BV 116 из 1938. године, Бергов *Адађо*, други став концерта који је заправо Берг аранжирао за овај састав 1926. године, Ајвзов *Ларго за виолину, кларинет и клавир* из 1934. године, Хачатурјанов *Трио* из 1932. године, Кшенеков *Трио* Оп. 108 компонован 1946. године и Мијоова *Свита за кларинет, виолину и клавир* Оп. 1576 из 1936. године<sup>5</sup>. Сва горе наведена дела су укупног трајања око 130 минута и са овим сазнањем сусретне се свако ко пожели да свира у овом саставу, па је тако до истог проблема дошао и *Вердер трио (Verdehr Trio)* који је заслужан за можда највеће проширење репертоара једног камерног састава у историји музике. *Вердер трио* је настао 1972. године, а оформила су га три сјајна музичара Валтер Вердер - виолина (Walter Verdehr), Елза Лудевиг-Вердер - кларинет (Elsa

---

<sup>5</sup> Не можемо са сигурношћу рећи да је списак дела потпун, те можемо говорити само о делима чије је постојање до сада потврђено.

Ludewig-Verdehr) и Гери Киркпатрик - клавир (Gary Kirkpatrick). Како су веома брзо одсвирали практично сав постојећи репертоар, дошли су на идеју да подстакну композиторе да компоњују за овај састав. Уз помоћ Државног универзитета из Мичигена (САД) на коме су сво троје музичара били запослени, покренули су пројекат који и дан данас траје, с циљем да сакупе што више аутора који би компоновали за *Вердер трио*. Како сведочи Елза Лудевиг-Вердер: „Понекад осећам да добијам неправедну заслугу за број дела које је трио поручио. Док сам ја започела прве поруџбине од Хусе, Басета, Тее Масгрејв и других, Валтер је преузео напоре у поруџбинама дела од тада. Зовем га ‘Бог поруџбина’. Током претходне деценије он је константно на телефонској вези са композиторима из целог света, а резултати су драматични. Иако сам понекад ја направила иницијални контакт са композитором, као што је случај са Билом Болкомом, Валтер је тај који наставља комуникацију док не добијемо готово дело. За то је потребно пуно телефонских разговора и преписке - не можете да замислите.“<sup>6</sup> Резултат овог пројекта је око 200 композиција насталих за кларинет, виолину и клавир, које су компоновали многобројни композитори широм света као што су Лесли Басет, Вилијам Болком, Питер Дикинсон, Ида Годковски, Алан Ховханес, Карел Хуса, Џон Мекејб, Ђанкарло Меноти, Теа Масгрејв, Нед Рорем, Гинтер Шилер и други. „Наша мисија је да развијемо широко заснован репертоар који заступа пуно различитих стилских трендова овог историјског периода.“, Валтер даље објашњава: „Распон поручених дела је огроман. Увек сам осећао да је потребно да стопите сопствени укус са композиторовим - другим речима, да превазиђете ограничења сопственог укуса и да, пре свега, тражите квалитет. У основи, ми једноставно тражимо креативне уметнике којима се дивимо.“<sup>7</sup> Иако се између 1950. и 1972. године постепено повећава број композитора који пишу за кларинетски трио, Вердер трио је заправо био дефинитивна прекретница у популаризацији овог састава, те је проблем мањка репертоара практично ишчезао.

---

<sup>6</sup> Преведен текст из: "25 Years of the Verdehr Trio" from *The Clarinet*, Vol. 25, No. 1, November-December, 1997, Vol. 26, No. 2 February-March, 1998.

<sup>7</sup> *ibid.*

## О репрезентативним делима посвећеним саставу кларинет-виолина-клавир

Током протеклих пет година, континуираним радом у ансамблу *Аратос трио*<sup>8</sup> свака нова композиција постепено је откривала проблематику кларинетског трија. Ради бољег разумевања проблематике и специфичности кларинетског трија уследиће кратак извођачки преглед неких од најбитнијих композиција, а на основу практичног искуства рада *Аратос трија*.

**Игор Стравински: *Свита из Приче о војнику*.** *Причу о војнику* је Стравински компоновао за „причање, певање и играње“, односно за три наратора (ђаво, војник и наратор), једног или више играча, и седам свирача (виолина, кларинет, контрабас, фагот, труба или корнет, перкусије и тромбон). Због веома компликованог ритма и честих метричких промена дело се углавном изводило уз диригента. Либрето се односи на причу о војнику коме ђаво нуди књигу са догађајима из будућности у замену за виолину. Војник испрва не прихвата јер не зна да користи књигу. Ђаво му потом нуди да ће га у року од три дана на путу до његовог родног места научити да користи књигу ако он њега научи да свира виолину. Када војник схвати колико је ђаво лепо и богато обучен, пристаје на нагодбу. Иако је Стравински овај састав сачинио како би у ратним временима било лакше организовати путовања ансамбла, састав је ипак и даље био прегломазан. Баш је то био и разлог настанка *Свите* за кларинет, виолину и клавир која је чак и премијеру доживела пре оригиналне верзије. Стравински је обе верзије посветио Вернеру Рајнхарту, швајцарском филантропу и аматерском кларинетисти који га је годинама финансијски помагао и подржавао. *Свита* се састоји из пет ставова док оригинална верзија има осам. Сваки од ставова има свој наслов и јединствен карактер, али и посебну проблематику. Први став, *Војников марш*, веома је једноставне и компактне структуре. Ритам марша се провлачи кроз цео став у деоници клавира која својим осминским покретом контрастира виолини и кларинету. Деоница виолине није посебно изражена, углавном су то мали одсеци фрагментарне структуре у функцији перкусија, док кларинет у другом делу става има помало гротескну мелодију у фортисимо динамици, која са унисоним октавама у клавиру подсећа на неки ‘морбидни циркус’. Ова тема ће се јавити још пар пута, у трећем и у петом ставу. Стравински је делимично уредио и избалансирао однос деоница, па су, на пример, пунктирани ритам

---

<sup>8</sup> Кларинетски трио у саставу Михаило Саморан - кларинет, Катарина Поповић - виолина (и ауторка овог рада) и Вања Шћепановић - клавир.

и акорди којима се отвара цела композиција обележени посебном динамиком за сваки инструмент појединачно, док виолина има посебну назнаку „на четвртој жици“ како би се добила одређена боја и јачина тона коју је Стравински желео. У запису текста се врло често наилази на композиторове смернице писане на француском, италијанском или немачком језику, које се у виолини односе на потезе гудалом, жицу на којој се свира или начин на који жели да се нешто изведе. Дobar пример за то је други став *Војникова виолина* где он не користи уобичајене ознаке за динамику или потезе, већ све текстуално објашњава, па уместо знака за *pp* он пише *trés calme*, или уместо знака + за пицкато левом руком, он речима пише *pizz. main gauche*. Други став је генерално писан у *p* динамици са спикато потезом у виолини који се провлачи кроз цео став, и веома честим променама метра. Сам почетак става је за виолинисту веома незгодан, јер пиано динамика не дозвољава довољно слободе у извођењу спикато потеза, па се може лако десити да почетак буде непрецизан. Управо та ритмичка прецизност је кључна за карактер целог става. Илустрација промене метра може се показати кроз партитурне бројеве 4-7 (Пример 1), где се у току двадесет три такта метар мења укупно седамнаест пута (означена хоризонтална полиметрија). Ове промене су велика замка за извођаче, јер непрекидно бројање одвраћа пажњу и доводи у питање одвијање музичког тока. У партитурном броју 5, кларинет има дугачку мелодију која би требало да се одсвира на један дах без стајања, што је за кларинетисту јако тешко и представља прави изазов. Трећи став *Мали концерт* има најгушћу фактуру од свих пет ставова. Технички је захтеван за сва три инструмента али и за проналажење заједничког звука ансамбла. Специфичност овог става лежи управо у вештини извођача да наизглед ‘хаос и буку’, која се на први поглед причини у партитури, претвори у нешто транспарентно, доступно и разумљиво слушаоцу. *Мали концерт* је А Б А форме, где се секо А делови супротстављају Б делу кога карактерише тема коју смо назвали ‘морбидни циркус’ као реминисценција на први став. Иако је та тема сада у брзом темпу као и остатак става, она ипак представља неки моменат смирења. Четврти и најдужи став *Танго-Валцер-Рег* састоји се из три јасно одвојене целине. У првој целини доминира виолина која доноси карактеристичну тему, док је сам ритам танга поверен клавиру. Мелодија у виолини написана је веома ритмично уз доминирајућу стакато артикулацију, и у константном је контрапункту са клавиром. Резултирајуће полиритмије додатно су асинхроне употребом синкопирања и прилично напете до краја целине *Танга*. Стравински је веома успешно осмислио дијалог између виолине и клавира који стварају сасвим специфичну

тензију коју танго носи са собом. Она затим изненада прелази у *Валцер* који после *Танга* доноси опуштање.

The image displays a musical score for the second movement of Igor Stravinsky's 'The Soldier's Tale'. The score is written for a string quartet and a clarinet. It is divided into four systems, each containing a single staff for the clarinet and a grand staff (treble and bass clefs) for the strings. The first system shows the initial rhythmic patterns. The second system is marked with a box containing the number '5' and includes the instruction 'spiccato' above the clarinet staff and 'sempre legato' below the string grand staff. The third system is marked with a box containing the number '6'. The fourth system is marked with a box containing the number '7' and includes various performance instructions: 'pizz.' (pizzicato) above the clarinet staff, 'arco' (arco) above the string grand staff, and 'sen. saltato' (senza saltato) below the string grand staff. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as 'mf' and 'f'.

Пример 1: Стравински - *Свита из Приче о војнику*, 2. став

Док је кларинет од почетка става углавном имао кратке фрагменте као пролазне ефекте, у другом делу *Валцера* се јавља с новим тематским материјалом. За разлику од прелаза

између *Танга* и *Валцера* где се види јасна граница, између *Валцера* и *Рега* она не постоји, већ се поновним померањем метра дешава спонтано без паузе. За разлику од валцера који је у то време био већ добро устаљена метро-ритмичка форма, и танга који је у моменту настанка *Приче о војнику* био веома популаран у Швајцарској где је Стравинки тада живео, интересантно је да до момента писања ове композиције Стравински никада није чуо рег ни цез. Он је само претпостављао како би то могло да звучи из нотних записа које је добио од свог доброг пријатеља Ернеста Ансермеа (*Ernest Alexandre Ansermet*). На основу тога је настао овај *Рег*, ритмички веома компликован и незгодан за заједничко музицирање. Проблематика се крије у акцентима који су потпуно супротни музичком метру у коме се налазе, па кроз спровођење метро-ритмичких патерна који занемарују тактице долази до појаве неозначене полиритмије и полиметрије. Метар се мења практично у сваком такту и то са 3/16 на 7/16, 4/8, 5/16, 7/16, 4/8, итд. Добро одсвирано оставља снажан утисак на слушаоца са темом која се практично увлачи под кожу и позива на плес, али до тог момента је ансамблу потребно доста вежбе како би дешифровао скривени патерн који је Стравински задао. Пети и последњи став, *Ђавољи плес*, веома динамичан и инспиративан, оставља можда најјачи утисак на публику. Кратак и веома брз последњи став, заиста одаје утисак присуства неке мрачне силе и ђавола који се смеје у позадини. Постоје многа места која су интонативно захтевна за виолину и кларинет, а иако је Стравински свирао клавир и није био виолиниста, у виолинској деоници се то не може приметити. Он проширује могућности виолине и виолинисте до самих граница трагајући за бојама које се не могу добити на конвенционалан начин. Од виолинисте тражи домишљатост на пољу прстореда и изузетну спретност на инструменту, али не постоји ни једно место које је технички неизводљиво, што додатно говори о композитору као о изузетном инструментатору и оркестратору. Ако се присетимо приче која прати ову композицију, сваки од ставова својим музичким садржајем прати одређени текст *Приче*. Без обзира што у варијанти *Свите* трио нема наратора, ту улогу преузимају инструменти и извођачи што, у извесној мери, наговештава елементе музичког театра.

**Арам Хачатурјан: Трио.** Хачатурјан је као мали свирао више инструмената, пре свега клавир који је највише волео, али и чело које му је наводно боље ишло од клавира. Касније се определио за композицију коју је студирао у Москви код Николаја Мијасковског, а баш током студија настало је његово једино дело камерне музике, *Трио* за виолину, кларинет и клавир, које је добило веома добру критику. Овај трио је писан са снажним утицајем грузијског, јерменског и узбекистанског фолклора, а улоге

носилаца ових тема композитор је поверио виолини и кларинету. Дело садржи три става при чему је средишњи став бржег темпа, док су први и трећи ставови умерено лагани. Први став *Andante con dolore, con molto espressivo* има веома наглашену фолклорну ноту, што се чује већ на почетку става у дијалогу виолине и кларинета. За разлику од Стравинског који је прецизно артикулисао динамичке ознаке и тиме вешто балансирао сва три инструмента, Хачатурјан као да у томе није био у потпуности успешан, те се могу приметити очигледне нелогичности у односу динамичког плана сва три инструмента и тежишта музичког тока на самом почетку првог става. У композицијама за камерне ансамбле и оркестре често се обједињују инструменти са различитим динамичким могућностима, а од интереса није само општи распон јачине звучања већ и интензитет звучања у различитим лагама. При увежбавању овог трија испоставља се да у захтеву за општим форте звуком многи делови потону у звучању, па се неки важни елементи могу изгубити у свеопштој 'буци'. Форте у ансамблу је одређен динамичким могућностима најслабијег инструмента, што је у кларинетском трију свакако виолина. При томе, звучање водеће линије, у којој год да је деоници и динамици, мора бити интензивније од звучања пратећих. Из тог разлога, у извођењу Хачатурјановог *Трија* ансамбл се не може дословно придржавати свих записаних динамика у смислу волумена јер у супротном баланс не би био добар. Писане динамике се, дакле, морају тумачити као смернице за израз, карактер и атмосферу одређених сегмената више него као ознаке различитог волумена. Форте не мора нужно значити и гласно, а свакако не значи само гласно. У том смислу, динамичке смернице у Хачатурјановом *Трију* су свакако вишезначне, а вешта употреба нијансирања и финих подешавања је кључна у откривању специфичне природе ове музике и њеног емотивног садржаја. У сфери фразирања, динамика је неизоставна компонента логичног вођења мелодије, јер другачије постављени акценти и кулминације драстично мењају смисао и усмереност тока. Почетак првог става тражи посебну, веома деликатну боју и танани звук која се мења, преплиће и преноси са инструмента на инструмент. Пијаниста мора да буде веома обазрив са педалом који врло лако може да прекрије ову филигранску музичку нит. Два пута се у ставу појављује полиритмија између клавира и виолине при промени темпа, која испрва делује непрегледно, али се да успешно решити кроз рад на балансу и артикулацији. За разлику од првог става, који тражи извесну интимност и савршено избалансиран звук, други став *Allegro* је у карактеру народне игре, па од извођача изискује другу, грубљу страну обликовања звука. Током целог става преплићу се народне теме у деоници кларинета и виолине и тиме стварају својеврстан дијалог

који се у одређеним моментима сажима у једну униsono мисао подржану акордима у клавиру. Последњих пар тактова овог става представља разрешење догађања кроз смирење и олакшање после напетости која им је претходила - Хачатурјан пише мелодијски покрет навихше кроз декрешендо до последње ноте коју униsono свирају кларинет и виолина. Овај крај је интонативно захтеван и мора савршено да штимује како би дошло до потпуног смирења. Трећи став *Moderato* почиње дивном узбекистанском народном мелодијом коју је Хачатурјан доделио деоници кларинета (Пример 2). Уз мале измене потом је свира клавир, а онда је понавља виолина у двозвучима са остинантним тоном ге (празна жица). Ова тема је посебно захвална за нијансирање у интерпретацији, па је свака деоница, тј. извођач може на свој начин изнети и приближити слушаоцу. Како је при сваком понављању Хачатурјан по мало варирао тему, уз креативну индивидуалност чланова ансамбла и лични доживљај, као резултат добија се природна проточност уз разноликост мелодије.

Пример 2: Хачатурјан - Трио, 3. став, почетак - тема кларинета

Налик на први став, и у трећем ставу константно се смењују теме виолине и кларинета уз делове који се свирају униsono или у октави, па с те стране нема посебне иновативности у третману ансамбла. Ипак, овде клавир има битнију улогу него у првом ставу, па кроз своју густу фактуру доприноси стварању савршене панораме овог става



који као да води слушаоца кроз пределе Јерменије све до планине Арарат. Међу композицијама за кларинертски трио у саставу с виолином, Хачатурјанов *Трио* је можда најконвенционалнијег музичког језика односно најпријемчљивији. Ово дело плени једноставношћу и лепотом употребљеног фолклора, пружа другачију и можда већу слободу у интерпретацији и проналажењу различитих решења обликовања музичког тока у односу, на пример, на композиције које су написали Барток или Стравински, те свакако завређује значајно место у истраживачком раду ансамбла.

**Даријус Мијо: *Свита*.** Док је Стравински развијао *Причу о војнику* са израженом улогом ритма, а Хачатурјан обилато употребљавао мелодијске елементе фолклора, Мијо је у својој *Свити* користио елементе цеза, клецмера и латиноамеричке музике. *Свита* се састоји из четири потпуно одвојена става, а Мијо је на својеврстан начин користио различите боје виолине и кларинета и занимљиво их уклапао са клавиром. Први став *Увертура (Ouverture)* обилује ритмом позајмљеним из цеза кога доноси клавир уз пратњу виолине и кларинета, често у унисоним тонским низовима и мелодијским кретањима. Кратак став, врло јасне структуре, готово прозачног звука, пружа извођачима довољно простора за бојење и тражење избалансираног звука. При просвиравању става, уочава се потреба да извођачи на кларинету и виолини посебну пажњу посвете истраживању различитих врста вибрата. При свирању Мијоове *Свите* употреба вибрата мора бити свесна и добро осмишљена, јер је вибрато неизоставни део стварања скоро сваке фразе. Испоставља се да само одређене врсте виолинског вибрата могу добро да звуче у комбинацији са, у том смислу, равнијим звуком кларинета (уопштено, звук кларинета је више од *non vibrato* до вибрата који је спорији а са широм амплитудом), те виолиниста има дужност да истражује која је то граница 'доброг укуса' вибрата која се не сме прећи. Такође, поред естетског елемента, непримерени и неуклопљени вибрато у овом случају доводи до размимоилажења деонице виолине и кларинета, те до мутног и/или интонативно лошег звучања. У зависности од контекста и дужине трајања нота, задовољавајуће може да звучи само умерен и филигрански изнијансиран вибрато. Други став назван *Забава (Divertissement)* састоји се из три целине. Он почиње дијалогом узлазног и силазног мотива кларинета и виолине без учешћа клавира, што представља извођачки веома неугодно место. Ови врло кратки наизменични мотиви у основној динамици мецопиано као да доводе извођача у сталну опасност прекидања мелодијске линије, што би у ствари, била грешка. Можда је ово добар тренутак да се укратко размотри питање интонације у кларинетском трију. Сваки ансамбл, па и кларинетски трио мора да контролише квалитет интонације, што је у

датом случају посао који пада првенствено на кларинетисту и виолинисту, узимајући интонацију задату на клавиру као референцу (када год је то могуће). Исто тако, веома је важно да сва три извођача буду у стању да се како интонативно, тако и у балансу прилагоде укупном звучању читавог ансамбла ради постизања јасног и звонког тона ансамбла у коме се чују бројни аликвоти. У конкретном случају почетка другог става Мијоове *Свите* у питању је мелодијски аспект интонирања и надовезивања између виолине и кларинета, јер клавир тај сегмент не свира. Кларинетски трио, као и сваки ансамбл са клавиром (који као темперовани инструмент даје основну интонацију), може по потреби проверавати интонацију осталих инструмената и у случајевима када клавир не свира. То је, на изврстан начин олакшавајућа околност у области рада на интонацији, под условом да је клавир добро наштамован. Исто тако, у зависности од хармонског језика и околности, виолина и кларинет имају дужност да се посебно баве изражајном интонацијом која у одређеним моментима незнатно одступа од клавирске али у оквиру боје одређених сазвучја даје најбољи музички резултат. У другом делу *Забаве* придружује се и клавир па сва три инструмента граде полифону структуру, а у трећем делу клавир има мелодију док су виолина и кларинет третирано као пратња. Иако је назван *Забавом*, овај став је веома миран, готово медитативан, па свакако није забава играчког или карневалеског типа. Трећи став *Игра (Јев)* посвећен је у потпуности виолини и кларинету, без учешћа клавира. Виолина је третирана као неки пратећи народни (можда трзачки) инструмент са веома израженом ритмичком деоницом и уз употребу пициката, док кларинет доноси мелодије, такође у народном стилу, неких француских провинција и Латинске Америке. Брза и весела тема готово да позива на плес, средишњи, мирнији део смањује постигнуту тензију, све до појаве репризе која враћа већ познати играчки елемент. У средишњем делу јавља се полиритмија четири такта која је врло захтевна за виолинисту - он свира шеснаестине, насупротив триолама у кларинету. Без јасног и прецизно одсвираног ритма, ова четири такта могу кобно да се заврше. Четврти став *Интродукција и финале* почиње темом из Мијоовог балета *Стварања света* (1923) подржаном акордима у клавиру (Пример 3). Овај део представља усамљени и помало тужан прелаз ка живахном финалу у коме се смењују клицмер и цез елементи наизменично све до смирења које ће уследити у виду коде пред сам крај композиције. Када је Мијо (иначе Француз јеврејског порекла) први пут чуо цез, његова очараност је толико расла да је додатно подстакла његов пут у Америку како би у Харлему чуо прави цез уживо. Од тог момента, свака његова композиција имаће елементе цеза, па је тако и *Свита* постала препознатљива по овим моментима.

Modéré

VIOLON

Clarinette en Do

Modéré

PIANO

1

2

3

Пример 3: Мијо - *Свита*, почетак 4. става

Цело дело, иако технички није превише захтевно ипак има моменте очигледних извођачких потешкоћа. Ускладити интонацију између кларинета и виолине није лако, јер често свирају унисоно или у терцама, а када се на то дода и прозачност фактуре која мора да звучи лако, елегантно и покретно, што је вековна карактеристика француског стила у музици, то је већ довољно посла за један ансамбл. Крајњи резултат извођачког рада на овој композицији је необично лепа, непретенциозна и опуштајућа музика, са врло вешто решеном инструментацијом у смислу третирања проблема истог регистра виолине и кларинета. У том смислу, може се рећи да је Мијо одлично избегао било каква регистарска потирања две деонице, а да је на себи својствен начин у потпуности искористио њихове тембровске различитости.

**Бела Барток: *Контрасти за виолину, кларинет и клавир.*** Овај трио настао је захваљујући племенитом гесту чувеног америчког цез кларинетисте Бенија Гудмана. Познати мађарски виолиниста Јозеф Сигети, који је већ живео и радио у Сједињеним америчким државама, испричао је Гудману причу о изузетно талентованом мађарском композитору Бели Бартоку који је трпео велике финансијске потешкоће у нацистичкој Европи. Гудман је 1938. године поручио од Бартока двоставачну композицију коју би свирали Сигети, Гудман и сам Барток. Поред саме наруџбине, Гудман је уговором предвидео и концерт у Америци, како би Барток са породицом могао да побегне из Европе, што се коначно и десило 1940. године. Оригинално двоставачна композиција је до 1940. године постала коначно троставачна са новим ставом, између првог и другог. У том коначном облику и саставу којег су чинила поменута три музичара, *Контрасти* су снимљени за *Columbia Records*, и тај снимак још увек постоји. Иако данас посредством интернета можемо веома лако да приступимо великом избору савременијих снимака на којима су забележена можда и технички савршенија извођења од овог првог, управо тај први снимак представља јединствен историјски документ и референцу која има непроценљиву вредност. Притом, *Контрасти* су уједно и једино Бартоково камерно дело које укључује дрвене дувачке инструменте. Сви до сада поменути композитори у овом прегледу су у своја дела за кларинетски трио унели елементе фолклора, а Барток не само да прожима текст фолклором, већ га не напушта ни у једном такту. Поред снажних мађарских и румунских фолклорних елемената који су свеprisутни, трио обилује и елементима цеза за које је вероватно заслужан снимак Гудманове музике који је Сигети послао свом пријатељу Бартоку у Мађарску. Први став је насловљен *Регрутни плес* и симболички представља мађарски плес који се вековима играо по селима при регрутацији мештана, као позив за прикључење војсци.

Барток користи карактеристичан мађарски, ‘обрнуто-пунктирани’ ритам, који се понавља кроз цео став у све три деонице. Почиње живахним пицикатором у виолини, а ритмички је до краја веома набијен, са брзим сменама дугих и кратких нота, акцената и веома интензивном динамиком, уз коришћење полимодалности (наизменично коришћење великих и малих терци, као и чистих и умањених квинти у односу на основне тонове). Сам почетак става је технички посебно тежак за кларинетисту, јер има пуно нота под легатом у брзом темпу, и са обиљем скокова, практично без места за узимање даха, што је, у ствари, карактеристика целог става, јер таква места често прожимају и деонице клавира и виолине. Комплетни *Контрасти* су у извођачком смислу веома захтевно дело, како за сва три извођача индивидуално, тако и за ансамбл у целини, и тражи велику посвећеност индивидуалном и заједничком вежбању. Насупрот првог дела става други део је мирнији и прозачније фактуре, али подједнако ритмички набијен као и први. У овом делу је ритмичка прецизност извођача од пресудног значаја јер само мала померања у ритму одају утисак несигурности и разводњавају маршевски карактер целог става. Крај става карактерише исписана соло каденца за кларинет кроз веома ефектну линију, после чега поново наступају клавир и виолина са карактеристичном пицикато мелодијом у виолини као реминисценцијом почетка, чиме се затвара пун круг. Други став је назван *Релаксација* и првобитно није био у плану *Контраста*. Овај став је интроспективне природе и као да нема дефинисану тему, па у некој слободној интерпретацији се може рећи да подсећа на маглу у ноћи која се полако спушта и подиже кроз цео став. Иако, поготову на почетку, став делује мирно и спокојно, кроз легато четвртине у кларинету и виолини, као и коментаре трилерима и низовима тонова у клавиру, ипак производи одређену тензију све до привремених смирења. Фразе су лучног типа, а извођење четвртина изискује велику спретност извођача, јер је потребно да се кроз нијансе пиано динамике, без икаквих прекида, створи квалитетан, густ и тензичан тон који се протеже целом дужином мелодије. У том смислу, добар резултат првенствено зависи од одговарајућег темпа који је условљен дужином даха кларинетисте и адекватним вођењем гудала код виолинисте. Интонација такође мора да буде потпуно уклопљена како би се сви елементи употпунили и обликовали мелодију која тек при одличном извођењу, и на нивоу целог става, заиста може да звучи на неки начин релаксирајуће. У средишњем делу става виолина и кларинет изненадно производе ‘ерупције’ кроз промену темпа, динамике и врсте фактуре (гласна тремола у виолини), а у завршном делу став се постепено враћа почетној атмосфери. Можемо рећи да се суштина доброг извођења

овог става крије у проналажењу праве мере, тј. односа темпа и динамике уз вешто извођење горе поменутих техничких елемената. Трећи став, насловљен *Брзи плес* још је један играчки став у Бартоковим *Контрастима*. Он почиње са виолином соло, и то празним жицама наштимованим по скордатури на две умањене и једну чисту квинту (G#-D-A-Eb). Имитирајући народну виолину, соло деоница став почиње смењивањем ових квинти у постепено убрзавајућем ритму: половина, затим четвртина које одмах потом постају осмине са наглашеном сваком другом нотом (тзв. народна контра). Барток је на овом месту баш тражио звук празних жица (иако се задати интервали могу извести и на регуларно наштимованој виолини), те у штиму стоји напомена да се овај сегмент изводи на другом инструменту наштимованом по задатој скордатури, после чега се хитро узима првобитна, регуларно наштимована виолина. Овај поступак ствара веома груб и помало сиров звук, али оставља снажан утисак на слушаоца. *Брзи плес* је најдужи став *Контраста*, и тражи од извођача велику кондицију у просвиравању како би могао да се при јавном извођењу добро обухвати у целину и активно обликује целим током. Технички је изузетно захтеван и изискује велику концентрацију нарочито због промена метра које су честе и попуно неприпремљене. Као илустрација, може се издвојити један такав сегмент од такта 93 до такта 104 (Пример 4). Након низања тактова 2/4, 5/8, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, после кратког крешенда у деоницама клавира и кларинета, Барток даје промену у још бржи темпо уз интензиван форте целог ансамбла. Из датог се уочава очигледна важност ритмичке стране извођења Бартокових *Контраста* која проистиче из веома захтевног метроритмичког аспекта музичког тока и изискује апсолутно јединство и синхронизацију заједничког свирања. Заједничко проналажење и одржавање 'квантитативних пропорција' у успорењима и убрзањима која је Барток задао, најтеже је при првој фази упознавања с овим ставом, те управо агогика чини специфичну проблематику рада ансамбла. Извођачи морају непрестано да обраћају пажњу на ритмичку дисциплину, прецизност у времену прекидања или издржавања тонова, а честе су и паузе које као да померају метар, па пијанисти стварају још већи проблем. У другом, мирнијем делу става Барток пише музику умереног темпа у мешовитом такту 8+5/8 који долази као затишје пред буру. У оквиру најбржег и најенергичнијег, последњег сегмента овог става (и целе композиције) налази се и каденца за виолину соло, коју је Барток посветио Сигетију у знак захвалности за све што је за њега урадио. Она чини својеврстан пар и даје баланс кларинетској каденци написаној за Гудмана у првом ставу и на симболичан начин говори о томе како је прича о настанку *Контраста* започела и завршила се са овом двојицом великана - Сигетијем

и Гудманом. *Контрасти* спадају у најпознатија Бартокова дела и заузима сигурно једно од најзначајнијих места у целокупном опусу камерне музике. Изузетно извођачки захтевна композиција, представља велики изазов за ансамбле, али исто тако пружа и огромну сатисфакцију сваком појединцу који се ухвати у коштац са *Контрастима* и успе да их изведе.

90

*p* *f* *mp* *f* *mp*

*mp* *f* *p* *mf* *sf*

*mp* *mp* *p* *mf* *sf*

*p, leggero*

*p, leggero*

*p*

Un poco più mosso, ♩ = 150

100

*cresc.*

100

*cresc.*

Un poco più mosso, ♩ = 150

48''

(*Red.*)

Пример 4: Барток - *Контрасти*, 3. став, тактови 90-104

## О ФОРМИРАЊУ, ИЗГРАДЊИ И РАДУ КАМЕРНОГ АНСАМБЛА

### Формирање камерног ансамбла

Француска реч ‘ансамбл’ (фра. *ensemble*) у директном преводу значи *заједно* или *целовито*, те указује на одређену целину, јединство групе или радње. У музичком значењу, извођачки ансамбл представља јединствени ентитет, својеврсно музичко биће где два или више извођача заједно чине једну целину. Мањи музички ансамбли називају се и камерни ансамбли јер су намењени за извођење ‘камерне музике’ - музичких дела компонованих за мањи број инструмената и предвиђених за извођење било приватно, у кућном окружењу са или без слушалаца, или јавно у мањим концертним дворанама. У својој бити, термин ‘камерна’ (ита. *camera* - соба) указује на интимну, пажљиво изграђену музику, компоновану и извођену у већој мери за сопствено задовољство музичара, што је и један од најважнијих елемената камерне музике - уживање у заједничком музицирању.

Виталност музичког ансамбла, креативна кохезија и карактер узајамних односа музичара у великој мери одређују личности чланова и њихова умешност да организују и изграде креативни рад ансамбла. За успешну делатност музичког ансамбла потребно је да се професионални односи тесно преплићу са осећањем личне симпатије, засноване на креативној посвећености чланова и манифестацији њихових моралних и професионалних квалитета. Међусобно уважавање и поверење чланова и спремност да увек подрже и притекну у помоћ једни другима активирају креативне снаге ансамбла, изграђују добро расположење, рађају оптимизам, надахњују на нове креативне напоре.

У првој фази формирања ансамбла упознају се индивидуални квалитети и мотиви чланова за заједнички рад. У процесу рада, који се шири ван чисто музичко-стручне сфере, чланови ансамбла стичу основне информације о професионалним вештинама и навикама колега, о врсти и нивоу формираности њихових музичких знања, о степену њихове активности, усмерености и мотивисаности, о својствима њихових карактера и црта личности. При формирању ансамбла изузетно је важно препознати код колега њихово креативно усмерење, јер је међусобна сличност креативних усмерења основни и неопходни фактор за формирање и очување ансамбла. Управо та међусобна сличност извођача треба да буде главни мотив за заједничко музицирање и одрживи кохезиони чинилац једног ансамбла. Такође, проучавање креативних потреба и интересовања колега, њихових мотива и идеала помаже да се



предвиди њихов однос према обавезама у ансамблу. Иако многи ансамбли одлично функционишу без успостављања хијерархије и истицања одређених функција чланова, да би се рад у колективу усмерио у креативном правцу, често се јавља улога руководиоца или вође ансамбла. Улога оснивача ансамбла, некога ко је окупио колеге око идеје заједничког музицирања, често се спонтано преноси и на даље организовање, руковођење и креативно подстицање ансамбла. Током рада на достизању вишег нивоа професионалне обуке, образовања и искуства једног ансамбла, без обзира на број чланова, међу уметницима је потребно стално усклађивање различитих жеља, својстава личности и карактера. Такође, добро расположење и креативан емоционални набој ансамбла треба да буду предмет посебне пажње, будући да је то важан фактор организације и стимулисања креативног уздицања: добро расположење изазива позитивне емоције и оптимизам и служи као извор радног ентузијазма. Верујем да се само на тај начин може направити добра и плодносна радна атмосфера и формирати ансамбл на здравим основама.

Професионална искуства чланова једног ансамбла могу бити потпуно различита, али разлике у степену професионалне припремљености не треба да буду велике - поготову у погледу оперативне способности, концентрације на рад и умешности у испољавању заједничких задатака. Ансамбл као колектив треба да тежи да без непотребног расипања снаге остварује нове захтеве, усваја нове информације и што слободније влада уметничким и техничким захватима на музичком материјалу. У том смислу, за формирање успешног ансамбла ниво обуке чланова мора бити приближно једнак и добро усклађен, док се све међусобне разлике морају узимати у обзир у свакодневном раду јер то помаже да се реално планира развој. При томе, музички ансамбл је идеалан за хармоничан развој индивидуалности, и у њему се стварају услови за потпуни и свестрани развој даровитости. Развијају се квалитети као што су - заједништво, пријатељство, едукација људи ка колективним тежњама, колективним проживљавањима и колективном мишљењу - чланови доброг музичког ансамбла током рада не говоре 'ја' већ 'ми'. Доживљавање радости рада у ансамблу, заједничко превладавање тешкоћа, креативна достигнућа и напети пут до њих стварају духовно јединство и доприносе усавршавању личности и заједнице. У ансамблу је неопходно развијати дух сарадње, узајамног помагања, активно формирати темељ колегијалне етике. Истовремено, сваки члан је дужан да на проби буде крајње захтеван према себи и својим колегама. Узајамно поштовање, разумевање и толеранција су свакако неизоставан део сваког колектива, па тако и музичког ансамбла у коме стална размена

енергије, емоција и сопствених вештина сигурно ствара много дубљу везу која превазилази пуко заједничко извођење неког музичког дела.

Важан фактор при формирању ансамбла је и карактер сваког музичара као и његова компатибилност са другим члановима. Психолошка некомпатибилност може да остави траг на читав ансамбл и негативно се одрази на резултате рада. Проучавањем индивидуалних карактеристика личности и активности чланова ансамбла стичу се представе о могућим путевима даљег развоја. Тако се могу предвидети и индивидуални циљеви и задаци колега чије остваривање треба да доведе до оптималних услова појединачне активности у ансамблу. При томе, увек треба имати у виду да се делатност сваког музичког колектива одвија под утицајем друштвеног окружења. Познавање окружења се показало као веома важно за музицирање у ансамблу - како због избора програма, тако и због планирања активности и успешне реализације циљева. Успеху у том послу у многоструком доприноси тесан контакт са колегама из других ансамбала - размена мишљења, искуство, солидарност и јединство деловања доприносе усавршавању рада различитих ансамбала, што је на обострану корист.

У процесу креативног развоја ансамбла код музичара се постепено губе оштре индивидуалне разлике, формирају се колективне вештине, карактер колективног звучања и сл. Иако је то понекад тешко због различитих индивидуалних обавеза и ангажмана, чланови треба да се стрпљиво односе према повременим знацима неусаглашености и да постепено остварују организационе и креативне задатке. Од самог почетка низ питања организационог, друштвеног и уметничког карактера треба да се решава заједнички. Колективизам у руковођењу и учешће свих музичара у решавању одређених питања везаних за активност ансамбла суштински су услов оптималне организације рада. Овакав систем помаже да се код колега пробуди најдубље интересовање за креативност, при чему циљеви и задаци постају како лични тако и заједнички за све чланове ансамбла. Уз овакав начин рада, циљ постаје својеврсна синтеза - када ће сви чланови ансамбла образовати јединствену целину, са заједничким задацима, циљевима и тежњама. Тиме би многа питања руковођења, организације и креативности ансамбл преузео на себе. У музичком ансамблу ова фаза долази као резултат дуготрајног заједничког рада и решавања низа најтежих креативних питања и задатака, а посебно након значајног броја јавних наступа. Другим речима, сваком ансамблу је потребно дуже време заједничког рада које би могло да покаже квалитет и релевантност горе наведених принципа. По природи музичких колектива, потребан је вишегодишњи заједнички рад за профилисање посебне

‘колективне индивидуалности’ која оставља неизбрисив траг на живот и делатност једног ансамбла и представља основ његове препознатљивости.

Наравно, не функционише сваки ансамбл по принципу колективног вођства, а постоји више видова решавања хијерархије унутар ансамбла. Најчешће је успостављање вође ансамбла према уметничким и организационим квалитетима. Вођа ово место заузима најчешће на основу својих изражених уметничко-извођачких способности, и донекле се намеће осталим члановима као доминантна креативна личност у ансамблу. Исто тако, вођа може бити члан ансамбла који генерише највећу покретачку енергију, постојано мотивише и окупља чланове око најбитнијих идеја и циљева ансамбла, те организује и руководи животом једног ансамбла. С обзиром на комплексност уметничког и организационог руковођења, позиција вође понекад је подељена на два члана где би један био уметнички а други организациони вођа, што је принцип који већ сам по себи приказује свест ансамбла о расподели задужења и задатака у колективу. Такође, и те појединачне функције вођства могу бити даље подељене по сегментима сезоне, пројекта или програма ансамбла, што приказује изузетну демократичност у руковођењу, и већ представља облик колективног вођства. Битно је истаћи да колектив најчешће препознаје истинског вођу као и оног који је насилно наметнут, те се може уочити разлика између ансамбла који искрено ‘прати’ руковођење, где чланови ангажовано креативно доприносе заједничком музицирању и ансамбла који је једноставно ‘послушан’, где чланови просто теже да што професионалније одраде задатке.

### **Методски приступ у реализацији рада камерног ансамбла**

Налик на методски приступ музичком делу које се изводи солистички, камерни ансамбл мора системски и свеобухватно да усваја композицију намењену заједничком музицирању. У том смислу, овај процес може се поделити на три етапе или фазе које представљају практичан приказ како од упознавања с композицијом треба доћи до јавног извођења, а потом и дуготрајног усвајања једног музичког дела.

**Прва фаза рада.** Најважнији предуслов за успешан рад ансамбла је стварање заједничке представе о музици која се изводи. Када говоримо о случају колективног уметничког вођства, сваки члан ансамбла је у могућности (обавези!) да на основу својих сазнања допринесе стварању заједничке представе о делу коме се приступа. У

случају израженог уметничког руководиоца ансамбла, налик на диригента, он је тај који има обавезу да изложи јасну слику о делу и пренесе је другим члановима ансамбла тако да је они искрено прихвате и заједнички обликују, и то на начин као да раде на сопственој креацији, а не нечему насилно наметнутом. Који год случај уметничког вођства да је у питању, да би се створила заједничка представа о делу, прву фазу рада карактерише опште упознавање с делом, разумевање основних идеја и формирање основа извођачког плана. То се односи на ишчитавање и анализу текста композиције (теоријски и инструментално), стицање звучне представе и индивидуално освајање дела. Ансамбл треба да без пуно прекидања, у темпу који је што ближи циљном, прочита текст композиције тако да се она обувати у целини, стварном звучењу и карактеру, без обраћања пажње на успутне грешке које ће се неминовно десити. На овај начин ансамбл ће добити оквирну слику о томе колики пут вежбањем заправо треба прећи до концертног извођења. Ова фаза рада обухвата и теоријско анализирање композиције, као и истраживање могућих интерпретација уз помоћ музиколошких метода. Било да је у питању савремена или музика неких ранијих епоха, ансамбл током прве етапе рада лоцира одређену извођачку праксу која произилази из специфичног разумевања стила и извођачких конвенција. Поред уобичајених солфеђијских метода и просвиравања с циљем стварања почетне звучне представе, током упознавања с новим делом могу се слушати и стручно поредити различита снимљена извођења која посебно откривају могућа виђења дела и примењена извођачка решења. Након стицања глобалне идеје о делу приступа се формирању сопствене интерпретације. У овој фази рада чланови ансамбла индивидуално вежбају своје деонице, израђују специфично тешка места уочена током просвиравања, те постепено уједначавају техничку спремност да се изврше интерпретативне замисли. Поред проба ансамбла, стручни разговори и дискусије такође карактеришу рад у првој етапи, те се кроз ову фазу рада постепено ствара заједничка представа о делу.

**Друга фаза рада.** Рад на извођачко-техничком освајању дела, те рад на балансирању и потцртавању улога појединачних деоница подразумева сегментирање композиције на мање целине како би се што детаљније обрадио сваки засебни део. Свира се у споријем темпу уз заустављања, пажња је усресређена на поједина места, делове и детаље, грешке се лоцирају, анализирају и отклањају се њихови узроци. Усавршавање технике извођења је чврсто повезано са разумевањем садржаја дела, те се може рећи да обликовање техничко-извођачких средстава искључиво произилази из музичких представа ансамбла. Такође, све вежбе, технички захвати, рад на заједничкој

интонацији, звучању, интерпретирању ритма, агогике, артикулацији, итд. засновани су на стабилним естетско-извођачким критеријумима и сложним разумевањем извођачке праксе, тј. ‘начина свирања’. У том смислу, посебно је очигледно на примеру камерног ансамбла да се врхунски резултати не могу постићи пуким техничким савладавањем дела ван икаквог другог контекста, само с циљем да се извежбани захтеви накнадно ставе у некакву службу музике. Код професионалаца, тј. ансамбала с већим искуством, техничко освајање дела је увек саставни део музичке израде, те се, на пример, одређени сегменти за вежбу увек поклапају и с фразама, чак и ако проблеми не трају читавом дужином трајања фраза, чиме се поред техничких одмах усвајају и мелодијски захтеви музичког тока; ако говоримо о тоналној музици, рад на балансу ансамбла никада неће бити ван контекста хармоније и улоге појединачних гласова у одређеном акорду; итд. Услед оваквог вежбања, детаљним анализирањем и понављањем музичких целина са свешћу о функцијама тих целина у музичком току врло брзо почиње да се развија и *заједничка интерпретација* ансамбла. Исправним радом, на основу правилног и освешћеног понављања сегмената композиције, музички гестови постају и извођачки гестови, тј. физички корелати замишљеног полако се аутоматизују на нивоу ‘руке слуге’ што доводи до свеобухватног техничког владања материјалом.

**Трећа фаза рада.** Стваралачка суштина извођаштва и уметничка индивидуалност ансамбла долазе до изражаја управо у трећој фази рада. Повезивањем сада већ научених делова композиције у веће целине добија се потпунија мапа по којој се ансамбл током извођења целокупне композиције лакше сналази. Вежба се у циљном темпу, без превише заустављања, о грешкама се накнадно дискутује. Ова фаза траје најдуже и подразумева својеврсно одржавање и припремање свирачких и менталних способности за јавни наступ као несвакидашње стање духа и тела. Финални део ове етапе обухвата мање измене завршних слојева интерпретације. Иако се не мења представа о делу, као ни суштински елементи почетног извођачког плана, све дубље познавање, разумевање и осећање дела, као и сагледавање целине музичког тока ‘изнутра’ и ‘са дистанце’, уноси извесне измене првобитних идеја ансамбла. У овој фази рада вежба се чин самог извођења композиције тако што ансамбл просвирава дело од почетка до краја, замишљајући при том бину и публику, а темпа се подижу до циљних/задатих. Сви детаљи и појединости унутарње динамике између музичких деоница и кореспондирајућих извођача добијају своје место и уметнички значај. Као резултат спонтаности извођења и интуитивних процеса који се одвијају међу члановима ансамбла током обликовања музичког тока, дешавају се непредвиђене

варијације и непоновљиве *ex tempore* импровизације које не нарушавају музички текст, већ му управо дају могуће коначне облике. Ова ‘извођачка игра’, креативна невербална комуникација и адаптивност једног камерног ансамбла одлично представљају карактеристичне перцептивно-креативне процесе музичког мишљења извођача ‘у’ и ‘кроз’ сам звук. Рад на делу у трећој етапи ствара предуслов да се одређена композиција може трајније усвојити и одржати на репертоару дужи временски период.

### Специфичности рада у камерном ансамблу

А. Д. Готлиб даје сажет одговор на питање шта је техника заједничког извођења: „За уметника то означава суверено владање свим изражајним средствима неопходним за постизање уметничких циљева, спремност да се испуни сваки ‘задатак’ аутора. Што је савршенија уметникова техника, то је шири дијапазон његових стваралачких могућности, слободније стваралачко истраживање. Прву етапу у стицању мајсторства представља стрпљиво учење азбуке заната, темељна анализа елементарних извођачких навика и поступака (...), (а) као неопходна претпоставка музичког проживљавања јавља се коректно извођење музичког текста. Основи технике камерног музичара су већ одређени називом самог жанра и састоје се, укратко, у умећу да се свира заједно”<sup>9</sup>. У основне вештине својствене ансамблу овај аутор наводи и осећај партнерства и способност постизања вештине самоконтроле и самовредновања властитог и колективног извођења. Такође каже да на пробама ансамбла учесници морају да науче да слушају и разумеју музичко дело и основне функције његових елемената (тема, пратеће мелодије, бас, фигурација и др.), које изводи како читав ансамбл тако и поједине секције; затим, да науче да свирају своју деоницу следећи договорени план тумачења; такође, да читају с листа своју деоницу и оријентишу се у њој.

Као што је изложено, саставни део упознавања с музичким делом је дубока, свеобухватна анализа ауторског текста, проналажење његових не само очигледних него и скривених закономерности, што се често пореди с читањем ‘између редова’. Запис текста композиције за ансамбл је заправо партитура (а не сваки штим појединачно!), те сваки члан ансамбла мора, поред сопствене деонице, добро да познаје и партитуру, те и

---

<sup>9</sup> Готлиб, А. *Основы ансамблевой техники*. Издање: „Музыка“ Москва 1971. Са руског превеле Марија Голубовић и Јасна Туцовић, Београд 2015, необјављено, стр. 16,17.

појединачно друге деонице. Дакле, за рад камерног ансамбла велики значај има разумевање функција сваке деонице, а три основне су: спровођење мелодијске линије, идентификација пратње и извођење једног од гласова у полифоном ткању. Такође, у заједничком музицирању неопходно је промислити о тежишту сваког сегмената музичког тока. Свест извођача о постојању и кретању тежишта музичког тока односи се само на функцију неког елемента музичке целине, а не на однос појединачног извођача према њој, с обзиром да у извођењу музике не би требало да буде другостепеног или безначајног. Због тога је битан значај сваке ноте и сваког звука као и посвећена пажња извођача у оквиру ансамбла ка свим детаљима. С тим у виду, пажљиво израђена, критички посматрана и уређена издања партитура и деоница (штимова) су основ квалитетног сагледавања музичког текста композиције за одређени камерни састав. Такође, од највеће важности је да чланови ансамбла раде на разумевању органске повезаности што већег броја елемената музичког текста са елементима извођачке изражајности. Овај процес се посебно компликује зато што ти елементи често имају хетероген квалитет због разлике између инструмената за које је компоновано, њихових специфичних темброва, начина производње звука и извођачке технике, те то утиче на све аспекте извођења. У складу са нијансама у интерпретацији музичког текста, ритам-темпо, динамика, фразирање, артикулација, боја и последично - прсторед, штрихови, дах, грифови, педалирања, итд, могу лако постати прилично дивергентни. У том смислу, кроз формирање заједничке интерпретације музичког текста, ансамбл треба постојано да ради на кохезији звучања кроз усаглашавање извођачких елемената, ма колико се чинило да се на појединим инструментима одступа од уобичајених извођачких поступака у солистичком свирању.

Ритмичка страна извођења у ансамблу веома је важна, што проистиче из захтева јединства и синхронизације заједничког свирања. Међутим, ритмичка прецизност не би требало да доведе до 'метрономичности', а истовремено, немогуће је свирати 'савршено заједно' већ само у најужој зони заједничког извођења ритма где извођачи и слушаоци не примећују размимоилажења деоница. Заједничко проналажење и одржавање квантитативних пропорција у успорењима и убрзањима које је предвидео композитор најтеже је при формирању вештине свирања у музичком колективу. Ансамбл мора непрестано да обраћа пажњу на ритмичку дисциплину, прецизност у времену почетка, издржавања и прекидања тонова, јер стално продужавање тонова током пауза, синкопа или тонова у низу, доводи до погрешних звучних комбинација и испадања из ритма и заједништва. Насупрот томе, аутентичан смисао за ритмички

изражајно свирање омогућава заједничко вођење и прецизно издржавање тонова, нарочито у деоницама гудачких инструмената и њиховим променама смера потеза гудалом, те управо захваљујући томе настају карактеристичне и занимљиво изведене музичке целине.

Један од највећих изазова за млад музички ансамбл је добијање доброг, бистрог и препознатљивог звука ансамбла. Да би се то постигло, потребан је компетентан и фокусиран рад на формирању доброг звука. Ансамбл звучи онако како га чланови чују у својој машти, тако да рад на звуку треба да почне од првих нота које музичари одсвирају заједно - захтеви и пажња морају се фокусирати на произвођење зрелог, сонорног и носивог звука. Директно везано за звук је и питање интонације - ансамбл мора свакако да контролише квалитет интонације јер су обично 'очигледно неуспешна' места условљена нечистом, тј. фалш интонацијом. Веома је важно да сви музичари који свирају добро знају у којој деоници је интонативни ослонац и буду у стању да се прилагоде укупном звучању читавог ансамбла а не само колеги до кога седе. Генерално, о интонацији певача, дувача и гудача треба да се расправља одвојено, пошто је добра интонација не само основна тешкоћа већ и главни задатак обуке певања и свирања. Сви тонови се изводе по слуху, тако да је развој музичког слуха (интонирања) и асоцијативних представа (предслушања, предосећања и предвиђења) које претходе реалном звучању главни задатак и при индивидуалном вежбању и при увежбавању ансамбла. Даље, морамо толико да изоштримо корективни слух да сваки фалш тон делује на њега што је могуће непријатније и присили нас да извршимо све адаптивне покрете потпуно аутоматски и да за публику корекција буде нечујна. Ако је интонација чиста, добија се јасан и звонак звук ансамбла, јер се чују бројне аликвоте, док је при нетачној интонацији звук мутан и нејасан. Пре извођења одређене композиције потребно је припремити слух, 'прилагодити себе', а не само инструмент, и тиме изазвати звучне представе тоналитета, мотива, висине појединачних тонова, величине интервала, боје тона, итд. Изузетно је и разумевање зонске природе интонације, која као и ритам, не може бити савршено чиста, већ само у оквиру уских зона одступања око 'математички чистог'. У том смислу, до чистог свирања у ансамблу долази када се границе толеранције оквира зона подударују код свих чланова. Говорећи о традиционалном, тоналном репертоару (који треба да буде основ при изградњи ансамбла), специфичност рада на звуку ансамбла је да се изгради хармонска вертикала звучања и томе је неопходно указати повећану пажњу. Вертикала ће се изобличити, и у складу с тим покварити утисак о свирању ансамбла као целине, не само због фалш



свирања једног или групе музичара, већ и због лошег баланса одређених тонова у акорду. Акорде треба градити (интонативно и у волумену) од басовог тона који је најбогатији аликуотама, а затим наизменично додавати тонове сваке деонице редоследом: октава, квинта, терца, септима. На тај начин гради се добра вертикала, а то такође доприноси развоју не само мелодијског већ и хармонског слуха код музичара. Што је специфичнији и неуобичајенији хармонски склоп, потребно је више пажње, уметничког осећаја и прорачуна од стране извођача за његову интонацију. У случају свирања са темперованим инструментом као што је клавир, сви нетемперовани инструменти морају да се прилагоде и своје зоне интонативно чистог подреде и ускладе са звучањем клавира. Питање различите темперације инструмената и 'изражајне интонације' код нетемперованих инструмената такође су везана за познавање историје извођаштва, тј. употребе одговарајуће праксе одређених темперација и стилски адекватног изражајног усмеравања интонативних зона одређених тонова.

Као што је наговештено на примеру хармонске (или акустичке) вертикале, једнако важна за звучање ансамбла је и динамика, јер њена вешта употреба помаже да се покаже права природа музике и њен вишеслојни садржај. На пример, значај динамике у сфери фразирања је од изузетне важности: другачије постављени динамички акценти драстично мењају смисао тока музичког дела. Основа динамичке проблематике заједничког музицирања је та што се у ансамблима обједињују инструменти са различитим динамичким могућностима. Од интереса није само општи распон јачине звучања већ и интензитет звучања у различитим лагама (теситури). На пробама ансамбла се испоставља да се при нивоу форте одређене деонице, губе тонови других деоница и важни елементи музичког ткања - слушалац их не чује. Уопштено се може рећи да ниво форте има три могућа значења: форте код сваког инструмента појединачно, форте у ансамблу (или делу ансамбла) и форте целог ансамбла. Ако за прво значење није потребно објашњење, друго има суштинску одлику: оно је одређено динамичким могућностима 'најслабијег' инструмента. Динамика извођења форте целог ансамбла зависи и од онога шта свира водећи глас и од онога шта у том тренутку свирају остали гласови - звучање водеће деонице мора бити за нијансу интензивније од звучања пратећих. Аналогни закључци могу се извести и о контрастном динамичком нивоу - пиано.

Вежбање у ансамблу можемо сагледати кроз три различита облика: конструктивне разговоре и дискусије о интерпретацији, извођаштву и другим важним питањима за ансамбл, инструментално-извођачко вежбање у ужем смислу, све од

‘загревања’, савладавања конкретне извођачке проблематике, до интерпретативно-извођачких финеса, и вежбање заједничког понашања које учвршћује навике ансамбла, почевши од изласка на сцену, понашања на сцени, па до сложног поклона током аплауза и дисциплинованог одласка са сцене. Треба напоменути да се сва ова питања не могу решити на једној проби, те је очигледна важност организације рада. При вежбању, ансамбл треба да указује на најбитније, карактеристичне недостатке и грешке, фокусирајући на њих пажњу. Истовремено, ансамбл треба смишљено и свесно да прелази преко другоразредних пропуста и очигледних грешака које примећују сви чланови и које лако могу да исправе при наредном понављању одређеног проблематичног одсека без неке посебне дискусије и заустављања. Таквом организацијом вежбања прави се значајна уштеда времена и енергије, а повећава учинковитост због бољег одржавања пажње и елана, који би се иначе изгубили услед непотребних понављања. Током пробе треба планирати мањи број ‘методских јединица’, тј. три-четири издвојена главна проблема или типа недостатака, и сукцесивно радити на њиховом савладавању или исправљању. У том смислу, свака проба је резултат претходног планирања и договора: на ком материјалу ће се радити и тачно шта и како ће се вежбати. Покушај рада на више фронтова, те велики број проблема и различитих примедби, неизбежно ће расплинути пажњу ансамбла и неће дати жељени резултат.

Опуштање ансамбла се користи као метод у случајевима када је потребно да се повећа концентрација уморног колектива или оствари повремена релаксација радне атмосфере (освежење). Пауза за релаксацију, којом се постиже емоционално смирење, омогућава да се ефикасно управља заједничком пажњом ансамбла и да се он оријентише у жељеном правцу. Оцењивање је један од најефикаснијих подстицаја понашања и видова контроле, а похвала и позитивна оцена активирају креативност појединца и ансамбла. При појави чак и минималних позитивних помака, неопходно је да ансамбл путем похвале учврсти уочене промене на боље. Похвала код колега јача самопоуздање и стимулише тежње ка напретку и уметничкој иновацији. При давању похвала треба, наравно, имати осећај за меру. Ако се похвале деле често и из било ког разлога оне девалвирају и губе своју ефикасност. Као метод корекције најефикаснији су парцијална похвала и/или умерена критика. Потпуни изостанак похвале, као и груба и учестала критика нису сврсисходни за рад ансамбла.

После дужег рада у ансамблу, међусобног упознавања и заједничког рада, неминовно долази до поновног успостављања односа унутар групе. Како је за

квалитетно заједничко музицирање потребно да прође значајно време (пракса показује да је само за ваљано формирање ансамбла потребно барем две године усмереног и постојаног рада!), оно пружа могућност да се чланови много боље упознају од оног почетног представљања, да знају особине, навике али и реаговања једних и других у одређеним ситуацијама. У том смислу, толеранција и разумевање међу члановима имају кључну улогу у опстанку сваког ансамбла. Као и у свакој заједници, комуникација мора бити отворена и искрена, јер свако прећуткивање, било да се односи на личне примедбе или свирачку способност члана, само продубљује проблеме и ствара јаз који пре или касније завршава конфликтом и угрожавањем опстанка ансамбла. Ипак, размена емоција и искустава, као и и огроман рад који сваки камерни ансамбл мора заједнички да уложи како би успео, не може се мерити са радошћу коју резултати рада у колективу пружају, што би требало да буде и један од главних мотива заједничког музицирања. У моменту када су чланови ансамбла сасвим навикли једни на друге (увидевши своје сличности, разлике, мане и врлине), установили и ускладили међусобне навике и реакције у одређеним ситуацијама, можемо рећи да је ансамбл на здравим основама и спреман за дуговечан и квалитетан радни век. Јавни наступ представља посебан тренутак у животу сваког ансамбла, циљ и исход рада. Процес јавног наступа ансамбла веома је сложен, јер га сваки члан проживљава индивидуално, али и колективно, прилагођавајући се предвиђеним и непредвиђеним условима и ситуацијама, те реагујући и сналазећи се у оквиру састава. Такође, ансамбл би заједно требало да преживљава притисак, трему и стрес које јавно извођење са собом носи. Индивидуалност сваког члана ансамбла би током наступа требала да се подреди групном музицирању, чланови саборни и подршка једни другима, при чему се одржава кохезија звука која постаје неодвојива целина током јавног извођења, те за такве ансамбле публика каже да имају 'личност' и 'препознатљив звук'.

## КВАРТЕТ ЗА КРАЈ ВРЕМЕНА ОЛИВИЈЕА МЕСИЈАНА

### Идеја о ‘екстензији’ ансамбла ка *Квартету* и квартету

Приликом истраживања најзначајнијих дела која укључују кларинетски трио у саставу кларинет-виолина-клавир, неизоставно се открила могућност извођења и *Квартета за крај Времена* (*Quatuor pour la fin du temps*) Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen 1908-1992), ремек дела које заузима посебно место у литератури камерне музике. *Квартет* је настао између 1940. и 1941. године у несвакидашњим условима ратног заробљеничког логора у Шлезивији, где је доживео и премијерно извођење. Месијан је био веома комплексна личност, те су његова убеђења, специфична интересовања и елементи његове личности доста јасно изражени у музици и чине је сасвим посебном. Композитор за основну тематику *Квартета* узима део књиге *Откривења Светог Јована* (Нови Завет, Јованово Откривење - Апокалипса), те у партитури прилаже стихове из светог писма у вези са одређеним ставовима. Поред очигледне хришћанске тематике која осликава његову припадност католичкој цркви, јасно се запажају и елементи Месијановог доживљавања синестезије, орнитологије, као и оригинални композициони поступци, стварање модела и примене ‘модуса ограничене транспозиције’ и ритмова индијске класичне музике. Месијан компонује *Квартет* у осам ставова при чему четири става изводи пун састав (виолина-кларинет-виолончело-клавир), док су преостала четири става различитих формација укључујући и један став за соло кларинет. С обзиром да за инструменте које захтева партитура *Квартета за крај времена* (виолина-кларинет-виолончело-клавир) постоји у тој комбинацији свега пар композиција, можемо са извесном сигурношћу претпоставити да се тешко може наћи такозвани ‘стални’ ансамбл, који искључиво наступа у овом истом саставу квартета. Међутим, осим недостатка виолончела, кларинетски трио се савршено уклапа у захтеве партитуре *Квартета*. У том смислу, потреба *Аратос трија* за уметничким ‘освајањем’ Месијанове музике представља више од обичног репертоарског искорака, она подразумева својеврсну извођачку ‘екстензију’ већ оформљеног ансамбла, у виду деонице виолончела, тј. виолончелисте.

Овакав поступак осликава само једно од могућих проширења кларинетског трија, које *Аратос трио* доживљава као уметничку надоградњу и наредну степеницу у свом раду, што због самог квалитета и карактеристика Месијанове композиције, што због специфичних изражајних потенцијала комбиновања овог састава са виолончелом.

Поред ове екстензије, у литератури су евидентне и друге инструменталне комбинације при чему се додавањем гласа, фагота, флауте, саксофона, електронике, виоле или неког другог инструмента на кларинетски трио као основу добија потпуно другачији ансамбл по свим његовим звучним и извођачким параметрима.

У том смислу, специфичност овог докторског уметничког пројекта чини угао посматрања са становишта оформљеног кларинетског трија као полазне основе за разматрање ‘екстензије’. Посебно је интересантна чињеница да у композиционом смислу ‘екстензија’ не постоји; Месијан, дакле, није у музици *Квартета* за основу узео састав нека два или три инструмента. Такође, самим присуством виолончела које ‘попуњава’ празнину мелодијског инструмента у доњем регистру, нема говора о регистарском ‘проблему’ који на извештан начин ипак карактерише кларинетски трио са виолином. Међутим, са извођачке стране гледишта *Квартет* може бити посматран као својеврсно ‘извођачко проширење’ које са собом носи различите ‘неистражене територије’ за један ансамбл. У том смислу ово ‘истезање’ *Аратос трија* као већ добро формираног ансамбла је заправо вишеслојно те поставља питања о разноврсним музичким, интерпретативним, извођачким, психолошким и многим другим променама. Поред рада на профилисању посебне ‘колективне индивидуалности’ ансамбла, ублажавању индивидуалних разлика и идејног уклапања, свакако посебно треба истаћи и елементе извођачке природе као што су заједничка интонација, заједнички осећај за ритам и темпо, тембр, артикулација, заједничко ‘дисање’ ансамбла и др. Додавање још једног гудачког инструмента, у овом случају виолончела, довешће до неке нове ‘гудачке’ проблематике, те специфичну корелацију између виолине и виолончела (брзина гудала, вибрато, штрихови, пицикато, артикулација, обликовање тона...) која је у случају кларинетског трија била потпуно поверена виолинисти. Такође, доћи ће до стварања специфичних извођачких релација у оквиру ансамбла: кларинет-виолончело-клавир, виолончело-клавир, кларинет-виолончело, виолина-виолончело. Процес имплементације новог субјекта у већ постојеће музичко тело ансамбла и стварање нове недељиве ћелије, јединствене по свом звуку и својој личној интерпретацији представља процес који свакако може бити освежење за један ансамбл, али, услед нових околности и отварања питања - представља прави уметнички изазов.

## О композитору

Оливије Месијан (Olivier Messiaen), чувени француски композитор, оргуљаш и педагог рођен је у Авињону 1908. године, а већ у седмој години почиње да свира клавир и компоњује. Са једанаест година уписује Париски конзерваторијум као један од најмлађих студената, где је поред клавира и композиције учио оргуље и импровизацију, као и перкусије. Успешно је студирао код познатих француских професора тог времена као што су Жан Галон (*Jean Gallon*), Ноел Галон (*Noël Gallon*), Жорж Фалкенберг (*Georges Falkenberg*), Жорж Косад (*Georges Caussade*), Марсел Дипре (*Marcel Dupré*), Морис Емануел (*Maurice Emmanuel*) и други. Месијан напушта конзерваторијум 1931. године и преузима место оргуљаша у цркви Сетог Тројства (*La Trinité*) у Паризу где је радио више од шездесет година. После пар година добија и место професора у школи *Ecole Normale de Musique* и *Schola Cantorum* у Паризу. Убрзо потом, пријављује се у војску а 1940. године бива заробљен и одведен у заробљенички логор. Након репатријације, током Другог светског рата почео је да ради на Париском конзерваторијуму као професор хармоније, а враћа се и на стару позицију црквеног оргуљаша. До краја педагошке каријере предавао је некима од највећих композитора 20. века као што су Пјер Булез (*Pierre Boulez*), Карлајнц Штокхаузен (*Karlheinz Stockhausen*) и Јанис Ксенакис (*Iannis Xenakis*), а интересантно је напоменути да су и наши композитори Мирјана Живковић и Властимир Трајковић такође једно време студирали код Месијана.

Оливије Месијан је имао веома широка интересовања која су утицала на формирање његовог музичког језика и дала лични печат његовим делима, те је његово стваралаштво у много чему посебно и може се посматрати као стил сам за себе. На почетку каријере је компоновао под утицајем Стравинског и његове специфичне употребе ритма, хармонског језика Дебисија и Бартока, али и међуратним тенденцијама цеза. Ипак, врло брзо је створио сопствени музички језик који није био само директно везан за западноевропску традицију. Месијан је време и ритам посматрао на веома специфичан начин, те је заобилазећи уобичајене ритмичке обрасце, и коришћењем ритмичких ћелија састављених од комбинације ритмова индијске класичне музике и старогрчких ритмова, неретроградних, аугментираних и диминуираних елемената, успевао да код слушалаца промени осећај за ток времена и време прикаже као посебну, другу, димензију своје музике. Био је опчињен цвркутом птица, и могао је по слуху да препозна 50 врста птица у Француској и 550 врста птица у Европи на основу изгледа.

Често је путовао по Европи бележећи цвркулт птица као мелодијске диктате. Птице су за Месијана представљале непресушан извор инспирације. Прва композиција у којој је користио пев птица била је *Рађање Господа (La Nativité du Seigneur)* из 1935. године, док је *Квартет за крај времена (Quatuor pour la fin du temps)* из 1941. године прва композиција која садржи цвркулт тачно одређених птица. Месијан је такође био веома посвећен католичанству, те је писао и духовну музику која је имала за циљ да прикаже суштину хришћанске вере (што је од изузетне важности и за сам *Квартет за крај времена*). Познато је да је Месијан био синестета, те је синестезију<sup>10</sup>, која је у његовом животу била свеприсутна, на неки начин превео у музику кроз *Теорију модуса ограничене транспозиције* коју објашњава у својој књизи *Техника мог музичког језика*.<sup>11</sup> Поред ове, написао је још три књиге, *20 лекција из хармоније (Vingt leçons d'harmonie)* 1944. године, *Расправа о ритму, боји и орнитологији (Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie)* коју је завршила и објавила његова друга супруга Ивон Лориод (Yvonne Loriod) 1994. године, и *Анализа клавирских композиција Мориса Равела (Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel)* објављена 2005. године. Оливије Месијан преминуо је 1992. године.

### О Квартету

На почетку Другог светског рата, мање од два месеца након немачке инвазије Француске потписано је примирје између Немачке и квази-суверене Француске државе. Неколико дана пре потписивања примирја Оливије Месијан бива заробљен код Вердуна где је био распоређен. Након исцрпљујућег марша до саборног места у околини Нансија бива одведен у заробљенички логор *Сталаг VIII-A* близу града Герлица (Görlitz) у Шлезији. Током боравка у логору, између 1940. и 1941. године компонује чувени *Квартет за крај времена (Quatuor pour la fin du temps)*. Као што је већ изложено, Месијан је поседовао веома широка и разнородна интересовања ван саме музике чију својеврсну синтезу налазимо управо у његовим делима - кроз стваралачки рад он је наизглед неспојиве елементе успешно претакао у веома оригиналну музику.

---

<sup>10</sup> *Синестезија* - Неуролошка појава која подразумева да стимулација једног чулног или когнитивног пута, води до аутоматског, невољног искуства у други чулни или когнитивни пут. Људи који извештавају доживотну историју таквих искустава су познати као синестети. Месијан је звук видео у бојама - нпр. он је често напомињао да је тонични акорд А дура са додатом секстом код њега увек светло плава боја.

<sup>11</sup> Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc, 1944.

Тако *Квартет за крај времена* садржи мноштво слојева, који откривају композиторову дубоку католичку веру, љубав према посматрању и слушању птица, инвентивност у теорији музике кроз стварање нових лествица (модуса и/или серија), као и интересовање за старогрчку и индијску музику на пољу ритма. Цвркут птица, модусе ограничене транспозиције као и специфичне ритмове Месијан записује традиционалним нотним писмом, док успутним вербалним описима (нпр. *bronze; cote in oiseau*) или самим насловом става (нпр. *Хаос дуга, за Анђела који најављује крај Времена; Вокализа за анђела који најављује крај Времена*) даје додатне назнаке о садржини дела. Поред музичких ознака и израза које је Месијан користио да искаже и дочара своју замисао, он оставља извођачима ‘путоказе’ у предговору партитуре. Својим специфичним односом према ритму, Месијан показује проширење музичког мишљења у метро-ритмичком смислу, чиме утиче на осећај протока времена код слушаоца, најчешће одузимајући ‘очекиваност’ на коју је слушалац навикао у већини Западноевропске уметничке музике компоноване до настанка овог *Квартета*. Томе такође доприноси и неуобичајена форма дела, као и унутарњи односи између ставова. Вишеслојност *Квартета за крај времена*, у музичком, теолошком и филозофском смислу, те комплексност Месијановог музичког језика, па и сама прича о настанку квартета показују висок ниво сложености овог дела и просто изискују од извођача различите врсте ‘запитаности’ и ‘трагања’ за својеврсном суштином и значењем *Квартета*. У том смислу, Тијана Поповић Млађеновић истиче да: „Садржинско средиште Месијановог *Квартета за крај времена* јесте феномен, питање и/или проблем времена, или, другачије речено, питање преламања историјског, филозофског, теолошког, космичког, физичког, биолошког, психолошког или егзистенцијалног времена у музици, заправо, времена музике или музике у времену. Саобразно томе, трагање за значењем музичког времена овог дела одвија се уз „пресудан удео личног асоцијативног механизма и способности метафоричког изражавања”. (...) При томе, треба истаћи да само музичко искуство јесте искуство времена. Или: искуство обликовања и одвијања флуksа музике јесте искуство *начина* темпоралне организације свесног и/или несвесног ума. Наиме, музика јесте могућност да се само време мисли, али и да се оно осети као супстрат човековог унутрашњег доживљаја себе, као унутрашња кохеренција и јединство сопства.“<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Поповић-Млађеновић, Тијана. Време и свет који се пред квартетом за крај времена Оливијеа Месијана разоткривају. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Број 40, 2009.



*Квартет* је компонован за виолину, кларинет, виолончело и клавир и садржи осам ставова од којих сваки има свој наслов, као и посебно објашњење које у предговору партитуре даје сам композитор. Иако извођачки веома захтевно за сва четири инструмента понаособ, а посебно проблематично на нивоу заједничког музицирања, филозофски аспект дела је заправо прва ствар с којом се интерпретатор сусреће. Музика *Квартета* директно је инспирисана Светим писмом, тачније - *Новим Заветом*, десетом главом *Откривења Светог Јована Богослова*. Схватање времена, вечности и пролазности, али и обухватање оног ‘после’ краја времена представља основни композиторов захтев с којим је суочен сваки од извођача. Разумевање књиге *Откривења*, ослушкивање цвркута одређених птица о којима Месијан говори, проживљено тумачење композиторових израза боја, ритмова, модуса, итд. подразумева озбиљно истраживање које би кроз високи ниво извођачке спреме, и, коначно, лични интерпретативни печат извођача, на прави начин оживело композиторове замисли. Месијан овим речима из *Откривења* започиње предговор квартета, упућујући на верски садржај музике:

„И видјех другога анђела јака гдје силази с неба, који бјеше обучен у облак, и дуга бјеше на глави његовој, и лице његово бјеше као сунце, и ноге његове као стубови огњени; И имаше у руци својој књижицу отворену, и метну ногу своју десну на море, а лијеву на земљу. И анђеоло којега видјех гдје стоји на мору и на земљи, подиже руку своју к небу, И закле се онијем који живи ва вијек вијека, који сазда небо и што је на њему, и земљу и што је на њој, и море и што је у њему, да времена већ неће бити; Него у дане гласа седмога анђела кад затруби, онда ће се свршити тајна Божија, као што јави својим слугама пророцима.

Откривење 10<sup>13</sup>

Међу композицијама које су инспирисане *Откривењем*, *Квартет* је друга од осам композиција које је Месијан написао<sup>14</sup>, што говори о дуготрајности и интензитету његове инспирације. Композитор даље наставља:

„Осмишљен и написан током мог заточеништва, *Квартет за крај времена* премијерно смо извели Жан Ле Болер (*Jean Le Boulaire*) виолиниста; Анри Акока

---

<sup>13</sup> Messiaen, Olivier. *Quatuor Pour La Fin du Temps*. Durand, France, 1942. Почетак предговора партитуре *Квартета за крај времена* - делови десете главе *Откривења светог Јована Богослова*; (прим. прев. коришћен је превод светог писма Даничић-Караџић).

<sup>14</sup> По: Rischin, Rebecca. *For the End of Time, The Story of the Messiaen Quartet*, New York: Cornell University Press, 2006, p. 50.

(*Henri Akoka*), кларинетиста: Етјен Паскије (*Etienne Pasquier*), виолончелиста, и ја на клавиру, у *Сталагу VIII-A*, 15. јануара 1941. године. Квартет је директно инспирисан овим одломком из *Откривења Светог Јована*. Музички језик овог дела је у суштини трансцендентан, духован, католички. Одређени модуси, коришћени мелодијски и хармонски стварају тонску свеprisутност, те одвлаче слушаоца у осећај вечности простора и времена. Посебни ритмови су ван метра и веома доприносе протеривању темпоралности. (Све ово је само пука тежња и дечје муцање ако се пореди са грандиозношћу саме теме!)

Овај Квартет садржи осам ставова. Зашто? Седам је савршен број, Стварање за шест дана освећено божанским Сабатом, седми дан је одмор који се продужава у вечност, и постаје осми дан вечног светла, недвосмисленог мира.

1. *Литургија кристала*  
(*Liturgie de cristal*)

Између три и четири ујутру, буђење птица: соло импровизација коса или славуја уз ноте блистајућег звука и ореол трилера који нестају високо у дрвећу. Пренесено у религијски смисао добија се хармонична тишина Раја.

2. *Вокализа за анђела који најављује крај времена*  
(*Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*)

Прва и трећа деоница (веома кратко) буде снагу моћног анђела, с дугом у коси и одећом од облака, с једном ногом на мору а другом на земљи. Између ових деоница су неописиве хармоније Раја. Тихе каскаде плаво-наранџастих акорада у деоници клавира својом удаљеном звоњавом окружују речитатив виолине и виолончела који личи на тужбалицу.

3. *Пропаст птица*  
(*Abîme des oiseaux*, алтернативно:  
*Понор птица*)

Пропаст је само Време, са својим тугама и досадама. Птице су супротност Времену; оне су наша жудња за светлом, за звездама, за дугама, и за усхићеним изливима песме!

4. *Интерлудијум*  
(*Intermède*, алтернативно:  
*Међувреме*)

Скерцо. Више отвореног карактера од других ставова, али ипак повезан с њима различитим мелодијским референцама.

5. *Слава вечности Исусовој*  
(Louange à l'Éternité de Jésus)

Исус је овде посматран као једно с Речју. Дугачка фраза виолончела у бескрајно спором темпу, с љубављу и поштовањем према вечности Речи, моћна и милозвучна, „коју године никако не могу изморити“. Подједнако интимно и изванредно, мелодија се величанствено открива у даљини. „У почетку беше Реч, и Реч је била с Богом, и Реч је била Бог“

6. *Игра беса, за седам труба*  
(Danse de la fureur, pour les sept trompettes)

Ритмички најкарактеристичнији став композиције. Четири инструмента у унисону стварају ефекат гонгова и труба (првих шест труба Апокалипсе прате различите катастрофе, труба седмог анђела најављује свршење тајне Божије). У употреби су продужене нотне вредности, аугментирани и диминуирани ритмички патерни, неретроградни ритмови - систематска употреба вредности које читане с десна на лево остају исте. Музика камена, тешке звучности; покрет отпоран као челик; као огромни блокови ужареног гнева или ледене помаме. Посебно слушати застрашујући фортисимо теме у аугментацији и промену регистра, ка крају става.

7. *Хаос дуга, за Анђела који најављује крај Времена*  
(Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps)

Овде се понављају одређени пасажии из другог става. Појављује се моћни анђеол и посебно дуга која га обавија (дуга, симбол мира, мудрости, и сваког трептаја светлости и звука). У сновима видим и чујем уређене мелодије и акорде, познате нијансе и облике; затим, након ове прелазне фазе, прелазим у нестварно и екстатично се препуштам вртлогу, вртоглавој интерпенетрацији надљудских звукова и боја. Ови ватрени мачеви, ове реке плаво-наранцасте лаве, ове изненадне звезде: Погледај хаос, погледај дуге!

8. *Слава бесмртности Исусовој*  
(*Louange à l'Immortalité de Jésus*)

Велики виолински соло који је у балансу са солем виолончела из петог става. Зашто ово друго величање? Посебно се обраћа другом аспекту Исуса - Исусу као човеку, Речи која је постала тело, њему који устао бесмртан из мртвих, да би посветио свој живот нама. Споро уздизање до врхунца става, представља вазнесење човека ка свом Богу, сина Божијег ка свом Оцу, мртвих, тек обожених ка рају.

И понављам шта сам рекао раније: Све ово је само пука тежња и дечје муцање ако се пореди са грандиозношћу саме теме!<sup>15</sup>

Постоји доста занимљивости, али и недоумица везаних за сам настанак *Квартета за крај времена*. Иако је *Квартет* као такав настао у *Сталагу VIII-A*, компоновање овог дела највероватније је *de facto* почело у Вердуну где је Месијан у саставу војног оркестра упознао два музичара - виолончелисту Етјена Паскијеа и кларинетисту Анрија Акоку, с којима ће касније завршити у истом заробљеничком логору и премијерно извести ово дело. Наиме, изузетно је тешко утврдити тачну хронологију настанка ставова *Квартета* због контрадикторних и непотпуних података до којих је тренутно могуће доћи. Иако постоји могућност да је у Вердуну прво компонован *Пропаст птица* као комад за соло кларинет (касније трећи став *Квартета*), трагањем за неким тежиштем или полазном тачком *Квартета* као 'музичким центром дела' можемо доћи до закључка да је то управо четврти став - *Интерлудијум*. Музика петог става, *Слава вечности Исусовој* за виолончело и клавир заправо је преузета из дела Месијанове композиције *Празници прелепих вода за Мартеноове таласе (Fetes des belles eaux for ondes Martenots)* из 1937. године, док је осми став *Слава бесмртности Исусовој* за виолину и клавир прерада дела композиције *Диптих (Diptyque)* за оргуље, коју је написао 1930. године. Не може се с потпуном прецизношћу утврдити хронологија настанка аранжмана ових композиција у комаде за виолончело и клавир и виолину и клавир, то јест, пети и осми став *Квартета*. Остали ставови *Квартета* највероватније су у потпуности компоновани у заробљеничком логору.

---

<sup>15</sup> Месијан - предговор *Квартета*.

Убрзо након доласка у логор, Месијан је био препознат као чувени композитор, те је убрзо размештен од осталих заробљеника и додељена му је барака где је могао на миру да компонује. Иако је *Сталаг VIII-A* био заробљенички логор, у њему су сви уметници, а нарочито музичари били повлашћени без обзира на националност. Поред тога што су руководећи немачки официри били културни људи који су ценили уметност, подршка музичарима у заробљеништву била је свакако и део нацистичке пропаганде. Логор је иначе био претрпан - око 30.000 затвореника, углавном Француза, Белгијанаца и Пољака од чега је већина живела у испоставама логора, где су махом радили у рудницима, фабрикама, радионицама и на фармама, док је у самом кампу било увек око 1000 затвореника<sup>16</sup>. У оквиру кампа постојало је више оркестара укључујући и цез оркестар. Тако је Етјен Паскије након кратког времена рада у руднику пребачен на рад у кампу са смештајем у барацаи заједно са куварима. Месијан је на позив католичких свештеника у логору одржао и једно предавање о важности боја и бројева у *Књизи Откривења* - „Боје и Бројеви у Апокалипси“, после чега се, наводно, и потпуно уобличио идеја о компоновању *Квартета* те су се Акока, Паскије и сам Месијан дали у потрагу за виолинистом.

Интересантно је да су поред Месијана, и остали чланови квартета били високошколовани музичари, неки са већ значајном каријером иза себе. Етијен Паскје, рођен 1905. године, био је вундеркинд који је почео да свира чело са пет година, а са тринаест је већ уписао Париски конзерваторијум, где је добио прву награду<sup>17</sup> у шеснаестој години. Исте године постао је најмлађи члан *Concerts Colonne Orchestra*, а после годину дана и заменик вође виолончела. Пред Други светски рат остварио је успешну међународну каријеру са *Триом Паскије* у коме је свирао са својом браћом. Жан Ле Булер рођен је 1913. године у Француској. Виолину је почео да свира са седам година, а са четрнаест је уписао Париски конзерваторијум. Стицајем околности, једини је од чланова логорског 'квартета' који није завршио конзерваторијум с првом наградом. После репатријације започео је успешну глумачку каријеру и под именом Жан Леније (*Jean Lenier*). Анри Акока, иначе јеврејског порекла, рођен је 1912. године у Алжиру. Испрва је новац зарађивао свирајући у оркестру који је био при фабрици папира у којој је био запослен. Париски конзерваторијум уписује са четрнаест година,

---

<sup>16</sup> Занимљиво је истаћи да су у делу кампа где су били смештени заробљеници из Западне Европе били смештени и припадници Југословенске краљевске војске. На скици тлоцрта логора *Сталаг VIII-A* датој у књизи Ребеке Ришин јасно се виде три бараке (од укупно око 40) с натписом *Serbians*.

<sup>17</sup> Диплома с највишом оценом.

где је и дипломирао 1935. године. Убрзо се запошљава у Стразбуршком симфонијском радио оркестру, након тога у Националном радијском оркестру у Паризу, а после четири године бива мобилисан и послат да свира у војном оркестру близу Вердуна, где и упознаје Месијана и Паскијеа, те су се врло брзо сва тројица спријатељила. Акока је два пута покушао да побегне из заробљеничког логора *Сталаг VIII-A* што је другог пута коначно и успео.

У логору се знало да док Месијан компоњује нико не сме да га омета, те је чак патрола чувала бараку у којој је радио. Данас је познато и име локалног официра који је на различите начине и из очигледно искрених разлога помагао Месијану и осталим музичарима током боравка у логору. Капетан Карл-Алберт Брил (*Karl-Albert Brüll*) је композитору, између осталог, кришом достављао нотни папир и мастило, неопходне за записивање музике. Такође, Брил је скривао неке Јевреје по испоставама логора или им је касније помагао да побегну из заробљеништва. Брил је такође заслужан за набавку виолине и виолончела на којима су музичари извели чувени *Квартет*. Акокин кларинет, кога је он чак и у најопсанијим ситуацијама увек носио са собом, био је једини приватни инструмент у логору. У *Сталагу* је у почетку било само пет виолина, два виолончела, и један клавир, па су Булер и Паскије морали на смену да користе инструменте са другим заробљеницима, што је била сасвим немогућа ситуација за припремање извођења Месијановог *Квартета*. Клавир на коме је Месијан компоновао *Квартет* био је потпуно раштимован, са диркама које су се стално заглављивале, а када је компоновање завршено, сваког дана у 18 часова организована је проба ансамбла и то у трајању од четири сата. Месијан је једном рекао да им је горе поменути капетан Брил помагао да се што 'комфорније' осећају током рада, па је наредио да се појача грејање у бараци број 27 (заробљенички импровизовани простор за представе, концерте, филмове и предавања) за време трајања проба *Квартета*<sup>18</sup>. Ипак, пошто се клавир налазио у заједничким просторијама бараке 27, јако је било тешко обезбедити тишину током пробе, тако да су музичари најчешће вежбали у присуству осталих заробљеника. Композитор напомиње у предговору *Квартета* да су Анри Акока, Жан Ле Булер и Етјен Паскије својим свирањем и сугестијама умногоме допринели крајњем облику дела.

Што се тиче инструментације *Квартета*, ово питање је посебно интересантно за извођачка разматрања. Избор инструмената и број деоница варирају у сваком ставу

---

<sup>18</sup> Зима 1940. на 1941. годину је била веома јака и температуре у Шлезии су се спуштале и на испод -25 степени по целзијусовој скали. Сама премијера *Квартета за крај времена* одржана је на -20С.

*Квартета*, од трећег који је писан за соло кларинет, преко ставова писаних за два или три инструмента, до тутија у првом, другом, шестом и седмом ставу (Пример 5).

Редослед и име става	Комбинације инструмената
1. <i>Литургија кристала</i>	виолина, виолончело, кларинет и клавир
2. <i>Вокализа за Анђела који најављује крај</i>	виолина, виолончело, кларинет и клавир
3. <i>Пропаст птица</i>	соло кларинет
4. <i>Интерлудијум</i>	виолина, виолончело, кларинет
5. <i>Слава вечности Исусовој</i>	виолончело, клавир
6. <i>Игра беса, за седам труба</i>	виолина, виолончело, кларинет, клавир
7. <i>Хаос дуга, за Анђела који најављује крај Времена</i>	виолина, виолончело, кларинет, клавир
8. <i>Слава бесмртности Исусовој</i>	виолина, клавир
<b>Пример 5:</b> Распоред комбинација инструмената по ставовима	

С практичног становишта, распоред комбинација инструмената по ставовима указује да су извођачи имали и музички оправдану могућност да се делимично самостално или у мањим формацијама припремају за извођење *Квартета*. О овоме ће бити више речи касније у раду.

У књизи *Расправа о ритму, боји и орнитологији* у поглављу *Време*, потпоглављу *Време и вечност*, Месијан напомиње: „Време није, као што ми верујемо, део вечности. Оно не укључује, нити продужава Вечност. Важно је разликовати шта време, а шта вечност мери. Време је мера стварања, а вечност сам Бог.“<sup>19</sup> Композитор објашњава да двосмисленост наслова није идеја о бескрајном заробљеништву, већ жеља да се избришу конвенционална схватања прошлости и будућности. Говорећи о времену, неретроградни ритмови су једно од техничких средстава којим је Месијан реализовао прекид музичког времена. Међу друга средства можемо уврстити: укупна дужина дела, која иако осцилира од извођења до извођења, ипак спада међу дужа дела камерне музике; ослањање више на ритмичко трајање нота него на метар; специфичан распоред и уодношавање ставова при чему као да постоје ‘два краја’, а музички ток као да је центриран ‘на унутра’; веома спора темпа петог и осмог става, као и делова другог, трећег и седмог. У квартету се могу наћи и ритмови из индијске класичне музике које је Месијан врло често користио, и о којима је писао у својим књигама. Већ у првом ставу

<sup>19</sup> Messiaen, O. *Treatise on Rhythm, Color and Ornithology*. Vol.1, p.15.

у деоници клавира он користи три индијска ритма рагавардана (*Ragavardana*), кандракала (*Kandrakala*) и лаксмиса (*Laksmisa*).

## I. Liturgie de cristal

**Bien modéré, en poudrolement harmonieux** (comme un oiseau) *ppp* (son flûte)

**VIOLON**

**CLARINETTE en SI b** (comme un oiseau) *p expressif*

**VIOLONCELLE** *ppp (vibrato)*

**PIANO** **A** **Bien modéré, en poudrolement harmonieux** (♩ = 54 environ) *pp legato (très enveloppé de pédale)*

**Von** vers la pointe

**Clar.**

**celle** *glissando* (\*) *gliss.*

(\*) *Glissando bref, id. aux passages similaires.*  
Tous droits d'exécution réservés.  
Copyright by CURAND & C<sup>ie</sup> 1942 D.&C. 14 064 Paris, 4 Place de la Madeleine.

**Пример 6:** Илустрација дијалога коса и славуја у деоницама виолине и кларинета на почетку првог става *Квартета за крај времена*.

У својој књизи *Техника мог музичког језика*, Месијан даје анализу употребе цвркута птица у *Квартету за крај времена*. Тако у првом ставу супротставља коса - кларинет, са славујем - виолином. *Квартет* је прво Месијаново дело у коме он музичке деонице и инструменте везује за цвркут одређених птица. Док кларинет своју улогу птице остварује уз полустепене трилере који најбоље дочаравају коса, виолина имитира песму славуја брзим понављањем истог тона у шеснаестинама и понављању истог



интервала у тридесетдвојкама или шездесетчетворкама<sup>20</sup> (погледати Пример 6). Он напомиње да поред трилера, мелодија у кларинету опонаша специфично певање птица. У музици се такође поред коса и славуја може наћи и шева, а у запису текста цвркулт птица је обележен ознаком *comme un oiseau*.<sup>21</sup>

Као што композитор сам каже: „Одређени модуси, коришћени мелодијски и хармонски, стварају тонску свеprisутност, те одвлаче слушаоца у осећај вечности простора и времена.“. Месијан у *Квартету за крај времена* по први пут користи седам модуса ограничене транспозиције. За разлику од уобичајених лествица које почињу и завршавају истим тоном и имају једнак број тонова, Месијанови модуси немају исти почетни и завршни тон, а број тонова у оквиру модуса варира од осам до десет. Први модус представља целостепени низ и може се транспоновати само једанпут. Други модус је заправо октатонска скала, настала од узастопно транспоноване ћелије два тона и може се транспоновати два пута. За њену прву транспозицију Месијан каже: „Плаво-љубичасто камење ишарано малим сивим коцкама, кобалт плаве, тамне Пруско плаве, чиме истиче ноту Бе са мало љубичасто-пурпурне, златне, рубин црвене, звездасто слезове, црне и беле. Плаво љубичаста је доминантна.“<sup>22</sup> Трећи модус је екстензија хексатонске скале и настала је из ћелије од три тона, а може се транспоновати три пута. Остале модусе, од четири до седам користи ређе од првог и другог модуса, и сваки се може транспоновати шест пута. Иако је структура дела веома компликована и тражи велико познавање и разумевање Месијановог музичког језика и технике компоновања, ознаке и изрази које он користи у самом нотном тексту су заправо веома уобичајене.

„Месијан је, наравно, прави представник француске традиције у оној мери у којој његова музика приказује хармонску разумљивост и напуштање форме. Али истовремено, то представља веома несталан феномен у поређењу с клишеима који симболизују и ограничавају ову традицију. (...) Месијан човек нас је напустио: али иза себе је оставио снажан, раскошан опус дела који ће остати као један од главних оријентира музике друге половине века. Човек је чувао своју тајну: његов рад ће је стога открити.“<sup>23</sup>

*Квартет за крај времена* премијерно је изведен 15. јануара 1941. године у логору као целовечерњи концерт за шта је Месијан добио посебну дозволу. Обичај је

---

<sup>20</sup> Messiaen, O. *Quatuor Pour La Fin du Temps*, Durand, France, 1942.

<sup>21</sup> Као птице.

<sup>22</sup> Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc, 1944. p.59

<sup>23</sup> Пјер Булез, предговор у књизи Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949–1992) tr. Yvonne Loriod. Paris: Leduc, 1994–2002. стр. 6

био да музички део програма заузима само део вечери, док би остатак програма био забавног карактера. Командант кампа је препознао важност овог догађаја, те је наложио да се за концерт одштапају програми који су садржали име логора, наслов композиције, име композитора, датум премијере, имена извођача и званични печат логора. За улаз на концерт затвореници су морали да имају посебну дозволу, а на крају су сва места била попуњена (барака имала 450-500 места). Пре почетка концерта, Месијан је одржао говор о самом делу. Након извођења реакције публике биле су подељене, од оних који су били одушевљени до оних који су били запрепашћени, али значајна реакција је свакако постојала.<sup>24</sup> За затворенике логора, оне који су учествовали у извођењу *Квартета*, али и оне који су само слушали, овај концерт је свакако представљао мали бег од сурове реалности, што је ово ледено зимско вече у Сталагу учинило чаробним.

У фебруару 1941. Месијан и Паскије су пуштени из заробљеништва и враћени у Француску. Ле Булер и Акока су још неко време остали у логору. Неколико месеци након репатријације, у јуну 1941. године, Месијан је заједно са Етјеном Паскијеом, његовим братом Жаном Паскијеом (*Jean Pasquier*) виолинистом, и Андреом Васелијеом (*Andre Vacellier*) кларинетистом, извео Париску премијеру *Квартета*. У истом саставу, 1956. године остварен је први трајни снимак *Квартета за крај времена* за издавачку кућу Акорд/ Универзал.

### Поређење снимљених извођења

У раду ће се поредити два снимљена извођења *Квартета*, кроз различита тумачења сегмената Месијанове музике. Ова метода приступа музичком делу, поред аудитивне представе омогућава детаљније и вишестрано сагледавање појединих елемената композиције (разумевање идеје дате у предговору *Квартета*, поимање времена, пев птица, ритмичко-метрички елемент, модуси, боје), али и интерпретативних наноса и могућих извођачких поступака. Прво извођење је снимак из 1956. године, остварен за издавачку кућу Акорд (*Accord*), а извођачи су, као што је већ поменуто, Оливије Месијан - клавира, Етјен Паскије (*Etienne Pasquier*) - виолончело, његов брат Жан Паскије (*Jean Pasquier*) - виолина, и Андре Васелије (*Andre Vacellier*) - кларинет. Друго

---

<sup>24</sup> По: Rischin, Rebecca (2003), *For the End of Time, The Story of the Messiaen Quartet*, Cornell University Press, New York, p. 66.

извођење је нешто новијег датума, из 1988. године, а извођачи су Клод Дезирмон (*Claude Desormont*) - кларинет, Лубен Јорданов (*Luben Yordanoff*) - виолина, Албер Тетар (*Albert Tetard*) - виолончело и Данијел Баренбојм (*Daniel Barenboim*) - клавир. Овај снимак остварен је за Дојче Грамофон (*Deutsche Grammophon*). Иако је у првом извођењу учествовао сам композитор, то не мора засигурно бити предност овог извођења, те ће у раду бити посматрано равноправно са другим извођењем. Такође, друго извођење снимљено је уз присуство и надзор самог композитора. За потребе овог рада биће занемарене разлике настале услед различите технологије и технике снимања звука, као и питања врсте и квалитета носача звука, опреме на којој се снимци репродукују и просторије у којој се слуша. Разлике у приступу, извођачкој концепцији, балансу ансамбла, извођењу динамике, агогике, артикулације, фразирању, али и у техничкој прецизности извођења могу се запазити у сваком ставу ова ‘два’ *Квартета*. Због обимности композиције, пажњу ћемо посветити ставовима у којима су разлике можда највеће; првенствено разлике у дужини трајања првог, другог, трећег и осмог става указују на другачија поимања времена и музичког тока, што се чини основним полазиштем у тумачењу овог дела. У првом и другом ставу учествују сви извођачи, док је трећи написан за кларинет соло, а осми за виолину и клавир. Ради лакшег разумевања, даље у тексту ћемо се позивати на *прво* (‘Месијанов квартет’) и *друго* (‘Баренбојмов квартет’) извођење.

### *Литургија кристала*

„Између три и четири ујутру, буђење птица: соло импровизација коса или славуја уз ноте блистајућег звука и ореол трилера који нестају високо у дрвећу. Пренесено у религијски смисао добија се хармонична тишина Раја.“<sup>25</sup>

Први став *Квартета* писан је за сва четири инструмента, где сваки од инструмената има другачију улогу. Виолина и кларинет доносе *соло импровизацију славуја* (виолина) и *коса* (кларинет), чело флажолетима дочарава *ноте блистајућег звука*, а клавир у акордима узастопно излаже индијске ритмове: рагавардана (*Ragavardana*), кандракала (*Kandrakala*) и лакшмиса (*Lakskmiça*).<sup>26</sup> Током целог става спроводи се овај специфичан дијалог четири инструмента, без икаквих посебних дешавања ван њега, чиме Месијан жели да дочара *хармоничну тишину Раја*.

<sup>25</sup> Месијан - у предговору партитуре даје опис сваког става.

<sup>26</sup> Messiaen, O. *Treatise on Rhythm, Color and Ornithology*. Vol. 1, p. 374.

Динамички план је прилично сведен, и практично исти од почетка до краја става. Он на самом почетку одређује, и балансира квартет тако да кларинет бива у првом плану (*p*), клавир у другом (*pp*), а виолина и виолончело у трећем - готово нечујни (*ppp*). У средишњем делу става Месијан само у једном тренутку кларинету додељује *f*, који одмах потом спушта у *p* како се и завршава цео став. Интересантно је да се у поређењу ова два извођења лако може приметити да друго одише миром и сталоженошћу, а прво код слушаоца стално изазива осећај ужурбаности и немира, иако временска разлика међу ова два извођења није велика, свега 45 секунди. Но ако погледамо да читав став траје 3:01 мин, у другом извођењу, односно 2:16 мин, у првом, онда ова разлика и није тако мала. Деоница клавира константно има комбинацију индијских ритмова којима композитор и жели да дочара неумитни проток времена, те се ова деоница супротстављена остатку ансамбла који прекида њен ток глисандима, или цвркутом птица. У првом извођењу можемо чути како пијаниста (композитор) одваја ритмички сегмент деонице клавира потцртавајући сопствену линију, те оставља звучни простор за *соло импровизацију коса или славуја* који код слушаоца стварају осећај *нестајања високо у дрвећу*. Овим флукуацијама у темпу, и пулсацији истакнутих индијских ритмова, извођачи дају карактерну црту овом извођењу, а 'време' измиче слушаоцу и помера га из 'навикнутог', или 'очекиваног'. У другом извођењу ритмичка проблематика као да је решена нешто споријим темпом - интерпретација указује на својеврсно синхронизовање деоница у вертикали (која као да не постоји!) и прозачнију звучну слику, али истовремено чини став доста разуђеним. Поред тога, пулсација клавирске деонице, готово метрономски тачна, даје осећај предвидљивости и неумитног протока времена, док можда 'успорено' певање птица у горњим гласовима донекле губи своју ведрину и карактеристичност. Могло би се рећи да овде имамо два различита тумачења музичког текста, при чему је у првом извођењу он схваћен квази-импровизаторно, а у другом можда више дословно, те прво извођење одаје утисак слободе и бесконачности звука, док друго, иако транспарентно, више одише прецизношћу извођења самог записа.

#### *Вокализа за анђела који најављује крај Времена*

„Први и трећи део (веома кратко) буде снагу моћног анђела, с дугом у коси и одећом од облака, с једном ногом на мору, а другом на земљи. Између ових делова су неописиве хармоније Раја. Тихе каскаде плаво-наранџастих акорада у деоници клавира својом

удаљеном звоњавом окружују речитатив виолине и виолончела који личи на тужбалицу.“

У другом ставу *Вокализа за анђела који најављује крај Времена*, композитор јасно разграничава одсеке А Б А'. Он обликује овај став тако да дупло дужи Б одсек постаје тежиште става, па можемо говорити о лучној форми, у којој одсеци А и А' гравитирају ка средишњем делу. У А делу смењују се снажни наступи клавира и кларинета са моторичним наступима виолине и виолончела који заједно *буде снагу моћног анђела*. У нешто дужем Б одсеку се *тихе каскаде плаво-наранџастих акорада* у деоници клавира супротстављају виолини и челу који изводе речитатив налик на *тужбалицу*, све заједно дочаравајући *неописиве хармоније Раја*. А' одсек је, у ствари, А у скраћеној форми, тачније само други део тог одсека. А и А' одсеци писани су за сва четири инструмента, док је Б део поверен виолини, челу и клавиру. У одсеку А композитор више пута смењује два основна карактера - *Робусно, умерено брзо (Robuste, modéré)* кога износе клавир и кларинет, и *Веома брзо и радосно (Presque vif, joyous)* где наступају виолина и чело. Идеја дела А, у коме композитор жели да прикаже буђење снаге моћног анђела, веома је добро демонстрирана првим извођењем. Снага звука у клавиру и слобода пасажа у кларинету (кларинет има ознаку *Ad libitum* током читавог уводног дела), са опет изразито јасним звуком виолине и чела, дочарава ту неслућену моћ седмог анђела свеуништитеља. Ова 'драма' се у првом извођењу веома јасно може чути кроз одлично избалансиране деонице кларинета и клавира, употпуњене радосним извођењем деонице виолине и виолончела. У првом извођењу, током наступа виолине и виолончела може се чути трајање акорда кога претходно задају клавир и кларинет, те такав баланс ансамбла резултира пуним, заокружен звуком. У другом извођењу деоница кларинета звучи помало повучено у односу на виолину и виолончело који свирају пуним, интензивним, можда чак оштрим тоном. При томе, кларинетиста као да своју концепцију није везао за слободу коју му је композитор омогућио, те би се могло рећи да скоро 'метрономично' изводи своју деоницу, у којој је сасвим неприметно одсвирао реминисценцију *коса* из првог става. У извођењима наредног дела можемо приметити разлику у темпу и у интерпретацији деонице клавира. У Б одсеку виолина и виолончело у октавама свирају аугментовану тему из А дела, дугачке линије са легатурама које повезују скоковиту мелодију у *pp*, заиста налик на тужбалицу. Насупрот томе, клавир у константном шеснаестинском покрету наниже и артикулацији стакато имитира *Капљице воде у дуги (Gouttes d'eau en arc-en-ciel)*. Композитор у средишњем делу мења карактер у *Веома споро, недодирљиво, удаљено (Presque lent,*

*impalpable, lointain*) при чему је темпо означен отприлике  $\text{♩}=50$ , међутим у првом извођењу сам Месијан свира доста брже, око  $\text{♩}=75$ . Друго извођење, међутим, у овом делу нешто спорије и уједначеније излаже материјал, тако *тихе каскаде плаво-наранџастих акорада у деоници клавира својом удаљеном звоњавом* дочаравају мистериозан призвук употпуњен ненаметљивом тужбалицом виолине и виолончела те укупним миром *неописиве хармоније Раја*. Горња два инструмента свирају цео одсек са сординама које употпуњују тај осећај удаљености. Ми овде наравно не можемо говорити о томе да ли су акорди заиста плаво-наранџасти, али они свакако метафорички дочаравају удаљену звоњаву о којој Месијан говори - фразирање у деоници клавира, у овом извођењу природно понире ка најнижем тону сваке фразе. Виолина и виолончело овде имају заправо веома једноставну улогу, да што дуже одрже миран и непрекидан тон (уз завидну илузију нечујне промене смера потеза гудала), који благо трепери ситним вибратором у обе деонице. После *В* одсека, поново се враћамо на скраћени *А1* одсек који започиње трећим Месијановим модусом у деоницама виолине и виолончела изведеним паралелно у оба гласа из вишег ка нижем регистру. У овом одсеку се понавља звучна слика првог дела. Као и у претходном ставу и овде можемо сумирати различите идеје које су интерпретатори пренели кроз своје извођење. Као што је горе напоменуто, централни одсек видимо као тежиште става те је важно истаћи разлике у повезивању одсека у оба извођења. У првом извођењу можемо чути блиску повезаност међу одсецима (веома малу паузу између одсека) али јасну идеју која осликава карактерни контраст између њих, док је у другом извођењу сваки део интерпретиран као самостална, засебна целина, без тежње ка унутрашњој повезаности става, тј. већој целини. У прилог различитом вођењу и обликовању музичког тока говори и трајање извођења где је прво 3:57 а друго 5:11 минута, што представља значајну разлику.

### *Пропаст птица*

„Пропаст је само Време, са својим тугама и досадама. Птице су супротност Времену; оне су наша жудња за светлом, за звездама, за дугама, и за усхићеним изливима песме!"

У трећем ставу, *Пропаст птица*, Месијан не даје ознаку за метар, али оквирно одређује трајање осмине ноте као јединице бројања ( $\text{♩} = 44 \text{ env.}$ ) и ознаку карактера *Широко, изражајно и тужно* (*Lent, expressif et triste*). Ове параметре ће мењати више пута током става и тиме водити деоницу кларинета одређеним путем *quasi improvisando*

супротстављајући два основна елемента током читавог става, а то су време и птице. Он у предговору каже *Пронаст* (понор, амбис) је само *Време*, те у првом делу става, у запису можемо јасно видети да овде указује на ‘трајање’ дајући нешто дуже нотне вредности и дугачке легатуре. У другом извођењу можемо запазити да су легатуре веома сливене, а цела линија мелодијски испевана, оно одише смиреношћу која ствара осећај бесконачности, што је везано и за доста спорији темпо у односу на прво извођење. Треба напоменути да је разлика у трајању става између ова два извођења 2:28 мин! Динамички план у овом делу става се креће од *ppp* до *fff*, вешто избалансирано да се леагатуре и дахови савршено уклапају са суптилним променама и преливањима динамика, док су велике динамичке разлике углавном забележене на једном дугачком тону. У оба извођења су ове разлике јасне, али други интерпретатор веома вешто влада пијаном, те је његов *ppp* тих, готово нечујан, а ипак веома присутан. Он из нечујног постепено прелази у јачи динамику, и поступно а ненаметљиво доводи динамику до *fff* тако да то не превазилази оквире ‘доброг тона’, а опет јасно гравитира ка кулминацији у *fff*. Насупрот томе, први извођач динамику изводи у виду терасасте структуре нешто мањег распона, са великом слободом у изразу. Месијан овај део супротставља другом, *живом, каприциозном* (*Presque vif, gai, capricieux*, ♩=126) где у тексту поред карактера бележи: *сунчано, као птице, веома слободно у покрету* (*ensoleillé, comme un oiseau, très libre de mouvt*). Овде су фактура, артикулација, динамика и кретање тока потпуно различити у односу на претходни део става. Док је тамо све одисало смиреношћу, овде композитор тражи живост и ужурбаност. Он каже *Птице су супротност Времену; оне су наша жудња за светлом, за звездама, за дугама, и за усхићеним изливима песме!*, и то се из партитуре јасно може видети. Мноштво кратких шеснаестина са обележеним стакатом на готово свакој ноти, кратким легатима и наглим променама динамике, а све испрекидано кратким паузама које додатно стварају цезуре у већ немирној деоници кларинета. Све ово је, чини се, пријало кларинетисти у првом извођењу, те овај део у његовом извођењу заиста одише ведрином и усхићеношћу о којој је Месјан говорио. Слобода у звуку и покрету заиста дочарава цврнут птица и њихов лет. Овде можемо чути снажни лични печат који извођач даје у свом извођењу, осликан нешто бржим темпом и врцавошћу звука која не произилази из партитуре већ самосталног осмишљавања оног што је композитор оставио у запису. У другом извођењу темпо овог дела је приближнији задатом у партитури, а динамичке разлике веома изражене. Као и у претходном ставу чује се да концепција извођења има јасно упориште у запису, веома

прецизно изведено са нешто мање фантазије. После овог одсека, Месијан се враћа ‘понору’ тј. пропасти, те добијамо некакву слободнију троделну структуру, при чему у сваком од контрастних одсека он даје својеврсне цитате другог одсека. Тако у *пропасти* има *птица* и у *птицама пропасти*. Оба извођења приказују ове контрасте става на себи својствен начин. Друго извођење се посебно истиче динамичким разликама, нечујним *ppp* и бескрајним природним легатима у првом делу и тиме ствара осећај вечности који контрастира стакату и виртуозности другог дела, док прво извођење нуди слушаоцу мноштво искричавих момената, специфичних солистичко-виртуозних тенденција живих одсека. Остало је да се питамо, да ли поред различитих тумачења и извођачких квалитета два интерпретатора, техничке могућности извођења условљавају и два различита типа кларинета на ова два снимка?

### *Слава бесмртности Исусовој*

„Велики виолински соло који је у балансу са солем виолончела из петог става. Зашто ово друго величање? Посебно се обраћа другом аспекту Исуса - Исусу као човеку, Речи која је постала тело, њему који је устао бесмртан из мртвих, да би посветио свој живот нама. Споро уздизање до врхунца става, представља вазнесење човека ка свом Богу, сина Божијег ка свом Оцу, мртвих, тек обожених ка рају.“

Осми став писан је за виолину и клавир и последњи је став *Квартета*. Месијан на почетку става даје ознаку карактера *Веома споро и нежно, усхићено (extrêmement lent et tendre, extatique ♩=36)*. Он овде суочава деоницу виолине и клавира у полиритмији, додељујући клавиру обрнуто пунктиран ритам, а виолини углавном триолске и осминске синкопиране покрете. Виолина гради бесконачно дугу линију која постепено прелази из нижег у виши регистар ка кулминацији, одакле се накратко спушта, па поново подиже ка коначном врхунцу на самом крају става. Насупрот томе, клавир све време контрастира истим ритмичким образцем у обрнуто пунктираном ритму, написан тако да је свака прва нота у групи од две, подвучена акцентом и тенутом, што звучно резултира утиском еха и тежине, али и неумитности тока или симболички бесконачности простора и времена. За разлику од виолине која две кулминације постиже постепеним прелазком са Ге на Е жицу, од нижег ка вишем регистру, и константним вибратором који ка врхунцу смањује амплитуду и тиме појачава тензију, у деоници клавира Месијан прави ‘природни крешендо’ згушњавањем хармонија ка врхунцу, тако да уместо досадашње четири ноте са почетка става, на



врхунцу у деоници клавира чујемо седам, или чак осам нота симултано. Оно што је извођачу остављено као лични избор, а заправо је и недостатак самог записа, то је време почетка и краја сваке ноте, односно начин постављања сваког акорда и манипулација микротишином између две ноте у групи, као и временом одзвука претходног акорда. Односи успостављања те тишине такође граде 'време' овог става. Композитор мења хармоније веома вешто, па слушалац никада не осећа снажну промену у клавиру, већ благо треперење које подржава и појачава драматургију виолине. Овај став је веома деликатан и захтеван за извођаче из више разлога. Као последњи став композиције који описује *вазнесење ка рају*, он има велику важност, те представља посебан изазов интерпретативне природе. У првом извођењу можемо чути да виолина своју деоницу ваја понешто засебно од клавира јер пијаниста потенцира ритмички модел - не 'прати' виолину, и не подстиче је динамички на путу ка кулминацији већ допушта да се виолина измести и *вазнесе* из тешког и помало драматичног звука деонице клавира. Донекле интонативне непрецизности на дуго држаним нотама где се због вибрата интонација постепено изобличава и подиже, могу се тумачити као својеврсно интонативно бојење с обзиром да виолиниста инсистира на овом елементу. С друге стране, могуће је да је у питању извођачка немоћ. Треба напоменути, да виолиниста у првом извођењу свира оригиналне Месијанове легатуре којима се теже може добити тражена динамика, док виолиниста у другом извођењу чујно мења оригиналне легатуре, али тиме динамички лакше постиже кулминацију става. Како Месијан није био виолиниста, остаће недоумица да ли је он сам инсистирао на овим легатима у *ff* или је то била редакција виолинисте квартета у *Сталагу*. Друго извођење такође пружа веома јасну концепцију, која се од првог извођења разликује пре свега по интерпретацији пијанисте. Он своју деоницу звучно и динамички приближава виолини у крешендима, а временски одаје утисак доминације над виолином. Такође док у првом извођењу пијаниста озвучава простор између акорада, у другом акорди замиру, што је везано и за различито конципирање педализације. Виолиниста у другом извођењу веома сонорним звуком ствара дугачки крешендо који се постепено уздиже ка врхунцу. Као што је већ поменуто, закључујемо да је у првом извођењу концепција интерпретатора била усмерена ка одвајању деоница, те самосталном, линеарном вођењу деоница виолине и клавира чиме се постиже звучни рељеф *спорог уздизања до врхунца става*, и илустрација вазнесења како динамички, тако и у вертикалном раслојавању. У извођењу првог квартета овај став траје 7:23, док је у извођењу другог квартета 6:29.

Ако се фокусирамо само на разлику у темпима извођења *Квартета*, она можда говори нешто о различитом доживљају дела - прво извођење траје 43:06, а друго 48:43 минута. Та мала али значајна разлика указује и на различит доживљај времена и обликовање музичког тока код ансамбала. Време није прецизно записано у партитури, време је дато извођачима да путем њега комуницирају и стварају сопствени 'ритам' *Квартета*. „За све музичаре и све ритмичаре, схватање времена је извор целокупне музике и ритма.“<sup>27</sup> Намерно изабрана два извођења, где је у оба на неки начин укључен сам композитор, заправо нас доводе у недоумицу шта из Месијановог записа можемо као извођачи да закључимо, односно, колико је текст прецизно записан. „Оно што композитор понесен својим надахнућем преко знакова губи, то извођач треба, сопственим, да изнова успостави.“<sup>28</sup> Да ли је композиторово извођење *Квартета* заправо продужетак партитуре, својеврсна допуна која нам као путоказ показује његову потпуну замисао, или је оно само слободно и храбро тумачење сопственог текста? Не може се прескочити чињеница да је Месијан током стваралачког процеса извођења свакако утицао на концепцију и идеју дела заједно са остатком чланова ансамбла. Овде се не полази од претпоставке да искључиво композитор у улози извођача може најбоље да проникне у суштину сопственог дела, јер очигледна предност овог извођења се огледа управо у чисто интерпретаторско-извођачким поступцима - Месијанов ансамбл намерно и логично превазилази сам запис, откривајући пуни потенцијал музичког текста. С друге стране, Баренбојмов квартет са много већом прецизношћу и техничком савршеношћу изводи композиторов запис, што као да представља извођачку концепцију која се снажно држи оног очигледног у партитури. Извођачка прецизност, било ритмичка, динамичка, интонативна или било која друга, губи сваки смисао у поређењу са снажним и свеобухватним идејама и унутрашњим доживљајем Месијановог квартета. Колико год запис наизглед омогућује увид у компликоване композиторске поступке, он, сам за себе, мало говори о пуном потенцијалу дела и различитим могућностима за његово тумачење. Оба извођења поштују основну идеју композитора фиксирану у партитури, али како она пружа безброј могућности за стварање нових интерпретација може се доћи до закључка да је у првом извођењу партитура можда користила више као полазна тачка, а у другом, као циљ за стварање сопствене интерпретације.

---

<sup>27</sup> Messiaen, O. *Treatise on Rhythm, Color and Ornithology*. Vol.1, стр. 18.

<sup>28</sup> Бузони, Ф. *Нацрт за једну нову естетику музике*. стр. 26.

## АРАТОС ТРИО +

### Практичан рад на могућој ‘екстензији’ кларинетског трија

Током пет година свирања у истом саставу *Аратос трио* је одсвирао 27 композиција написаних за састав кларинет-виолина-клавир. Свака од одсвираних композиција је својим садржајем и проблематиком на индивидуалном и групном плану утицала на развој нашег ансамбла. Извођачки изазови са којима смо се сусретали нехотице су откривали све наше врлине, мане, добре и лоше навике, те смо се у одређеном моменту развоја ансамбла осетили као ‘једна извођачка ћелија’, довољно јака да се може упустити у нови истраживачки излет у области заједничког музицирања и то покушај сједињења с ‘другом ћелијом’, могућим новим чланом ансамбла. Поред поставки „идеја о могућој ‘екстензији’ ансамбла ка *Квартету* и квартету“<sup>29</sup> изложених у истоименом поглављу, *Квартет за крај времена* Оливијеа Месијана се природно наметнуо и као својеврсни репертоарски врхунац *Аратос трија*. Такође, треба узети у обзир и вишеслојност индивидуалне мотивације чланова ансамбла, која задире на сасвим лични план. Мој први сусрет са *Квартетом* био је на часу историје музике у средњој школи. Иако ‘обучен’ у пуцкетави звук лоших звучника, са тихим жагором ђака у позадини, утисак који је ова композиција оставила на мене био је толико јак, да још увек памтим тај моменат као успорену слику у којој се дешава само музика *Квартета*, а његова околина губи сваки значај. У том периоду постојала је само младалачка жеља да једног дана учествујем у извођењу овог маестралног дела. Када сам са колегама основала *Аратос трио*, та жеља је коначно добила и неке реалистичније обресе, иако је на путу до њене коначне реализације стајало пуно вредног рада, различитих врста улагања, али и могућих препрека.

Када је *Аратос трио* одлучио да рад на извођењу Месијановог *Квартета* буде следећи пројекат, требало је прионути на тражење виолончелисте који би се свирачки, али и карактерно што боље уклопио у ансамбл. Размишљајући о томе које квалитете, осим високе извођачке спреме, потенцијални виолончелиста заправо треба да поседује за потребе пројекта *Аратос трио+*, дошли смо до закључка да нам је потребан неко ко: се бави камерном музиком; је заинтересован за извођење *Квартета* и сарадњу са *Аратос триом*; има искуства у свирању са дрвеним дувачима (идеално, да је већ свирао

---

<sup>29</sup> Поглавље „Идеја о могућој ‘екстензији’ ансамбла ка *Квартету* и квартету“ налази се на страници број 36.

у кларинетском трију или клавирском трију); поседује праксу извођења дела написаних у првој половини 20. века; и коначно, је спреман на посвећени рад у припреми концертног извођења. Касније у тексту биће изложени детаљи рада са изабраним челистом.

Битно је напоменути да је овај, четврти део рада „АРАТОС ТРИО +“, настао по завршетку концертног извођења управо зато што је у директној вези са процесом његове припреме. Водећи дневник током периода рада на *Квартету* (и квартету), записивала сам све оно што сам сматрала важним за процес рада, сагледавајући хронолошки све од избора челисте до завршног извођења као финалног концерта докторског уметничког пројекта из области камерне музике.

Програм концерта конципиран је као својеврстан омаж Оливијеу Месијану и *Квартету за крај времена*. Целовечерњи концерт подељен је у две целине, при чему централни део заузима сам *Квартет*, а уводни део композиција *Одјеци времена* (*Echoes of Time*) канадске композиторке Алексине Луи (*Alexina Louie*). Композиција *Одјеци времена* настала је 2011. године као резултат фасцинације књигом Ребеке Ришин - *За крај времена - Прича о Месијановом квартету*.<sup>30</sup> Дело је замишљено као својеврсни прелудијум нове позоришне представе засноване на садржају исте књиге, чију радњу би такође пратила музика Алексине Луи. Иако је оригинална идеја била да након представе следи интегрално извођење Месијановог *Квартета* као последње ‘поглавље вечери’, колико смо успели да сазнамо, до овог тренутка *Одјеци времена* никада нису јавно изведени заједно са *Квартетом*, што нам је кроз кореспонденцију потврдила и сама композиторка. Стога, идеја је била да у том оригиналном концепту Алексине Луи *Одјеци времена* и *Квартет* буду заједно по први пут изведени у Србији, а можда и шире<sup>31</sup>. По речима ауторке „Слушаоци упознати са *Квартетом* могу препознати његове фрагменте који су имплементирани у одређене структуралне делове *Одјека времена*, те су тако, удаљени једни од других, директно утицали на ток композиције. Загонетни крај композиције представља одјеке њеног узнемиреног почетка увијеног у фрагмент безвременог лирског петог става Месијановог *Квартета*.“. На самом крају предговора, ауторка даје позитиван опис: „Уметност надилази таму“.<sup>32</sup> Оваквим

---

<sup>30</sup> Rischin, Rebecca. *For the End of Time, The Story of the Messiaen Quartet*, New York: Cornell University Press, 2006.

<sup>31</sup> Интересантно је приметити да иако насловљена *Одјеци времена*, композиција концептуално треба да буде изведена у току вечери пре Месијановог *Квартета*, што може да доведе до погрешних закључака, у смислу да Месијанова музика ‘одјекује’ музиком Алексине Луи, а не обрнуто.

<sup>32</sup> Делови предговора партитуре *Одјека времена*.

конципирањем програма нашег завршног концерта желели смо да слушаоцима, између осталог, пружимо увид у генијалност Месијановог *Квартета за крај времена* и траг који је он оставио на потоња остварења.

Припрема извођења *Квартета за крај времена* и *Одјеца времена* спровођена је у више корака. Први корак подразумевао је набавку нотног материјала, релевантних издања поменутих композиција, као и стручне литературе која се односи првенствено на Месијана и његов *Квартет*. Како би се приближили самом извору *Квартета*, одлучили смо се за Дираново (*Editions Durand*) прво издање овог дела из 1942. године, а како је ово издање постојало у библиотеци Факултета музичке уметности у Београду лако смо га набавили. За другу композицију, *Одјеци времена*, контактирали смо композиторку, те смо директно од ње добили материјал. Набавка стручне литературе је била дуготрајан процес, те смо, поред извора доступних преко интернета и у библиотеци ФМУ поручили неколико књига.

Други корак подразумевао је индивидуални рад сваког појединца на рашчитавању материјала и упознавању са дискурсом композиција. За нас као *Артос трио*, овај корак започео је шест месеци пре концертног извођења. Ипак, како је овде реч о индивидуалном раду, могу говорити само о сопственој организацији времена и мом приступу рада на новим делима.<sup>33</sup> Као што је већ изложено, моје лично интересовање за *Квартетом* почело је годинама раније, те сам и пре овог пројекта имала опште информације о делу. Како виолина није заступљена у свим ставовима, трећи и пети став нису били главно поље мог интересовања током другог корака, тј. индивидуалног рада. За разлику од композиција које су писане за соло виолину, те је деоница виолине уједно и партитура дела, у камерној музици је неопходно своју деоницу посматрати као један од, у овом случају, четири сегмента једне целине. С тим у вези, користила сам партитуру и штим паралелно како би поред осмишљавања сопствене деонице имала увид у њено, у том тренутку делимично имагинарно, место у оквиру партитуре *Квартета*.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> С обзиром на тему рада, даље у тексту биће говора само о раду на Месијановом *Квартету*.

<sup>34</sup> Сва неопходна аудитивна припрема, истраживање контекста настанка дела, анализа, поређење снимака, интерпретација на основу увида у текст, индивидуално просвиравање и друго, ипак не могу надоместити стварно предвиђено звучање свих компонованих деоница и ансамбла кроз практично искуство извођења на проби, што, из перспективе камерне музике, у ствари представља 'право' прво упознавање и прво заједничко читање дела.

## Индивидуално упознавање с Квартетом

Литургија кристала, буђење птица, славуја или коса, између три и пола четири ујутру. Виолина има веома ритмизоване кратке коментаре у пианисимо динамици, који представљају цвркулт птица, како и сам композитор напомиње. Проблематика с којом сам се овде сусрела и моја велика дилема, била је права мера тумачења ритма, ритмичке прецизности и динамике која би најверодостојније дочарала цвркулт славуја с једне стране, а уједно била тембровски уклопљена у ансамбл с друге стране.

### I. Liturgie de cristal

The image shows a musical score for the first movement, 'Liturgie de cristal'. It features four staves: Violon (Violin), CLARINETTE en SI b (Clarinet), VIOLONCELLE (Cello), and PIANO. The Violon part is marked 'Bien modéré, en poudrolement harmonieux' and '(comme un oiseau)'. The Clarinet part is marked '(comme un oiseau)' and 'p expressif'. The Violoncelle part is marked 'ppp (vibrato)'. The Piano part is marked 'pp legato (très enveloppé de pédale)'. There is a section marked 'A' with the tempo 'Bien modéré, en poudrolement harmonieux' and a tempo marking '♩ = 54 environ'. The Violon part has a marking 'vers la pointe'. The Violoncelle part has a marking 'glissando' and a footnote reference '(\*)'. The Piano part has a marking 'gliss.' and a footnote reference '(\*)'.

(\*) *Glissando bref, id. aux passages similaires.*

Tous droits d'exécution réservés.  
Copyright by DURAND & C<sup>ie</sup> 1942

D. & C. 14 064

Paris, 4 Place de la Madeleine.

Пример 7: Први став, почетак.

Како кларинет током целог става има јасну мелодијску линију праћену синкопираним ритмом деонице клавира, виолина и виолончело свакако својим деоницама које су и динамички у другом, тј. трећем плану (*ppp*), само употпуњују ову звучну слику *буђења птица* (погледати Пример 7). Исто тако, деоница виолине је све време у високом регистру на Е жици, те је у овом тренутку индивидуалног рада на Квартету било врло важно постићи интонативну стабилност.

## II. Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

The image displays a musical score for the piece "Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps". The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin (VIOLON), Clarinet in Si<sup>b</sup> (CLARINETTE en Si<sup>b</sup>), Viola (VIOLONCELLE), and Piano (PIANO). The Violin part is marked "Robuste, modéré" and "Presque vif, Joyeux". The Clarinet part includes the instruction "ad lib.". The Piano part is divided into two sections, A and B. Section A is marked "Robuste, modéré (♩=54 env.)" and Section B is marked "Presque vif, joyeux (♩=104 env.)". The Piano part also includes dynamic markings like *fff* and *8<sup>a</sup> bassa*. The second system includes staves for Voice (Voc.), Clarinet (Clar.), Viola (Vclle), and Piano. The Voice part is marked "Modéré". The Piano part in the second system is also marked "Modéré (♩=54 env.)" and includes dynamic markings like *fff* and *8<sup>a</sup> b*.

Пример 8: Други став, прва страна.

Други став, *Вокализа за анђела који најављује крај времена* сачињена је из три одсека<sup>35</sup>, при чему су први и трећи сродни (А и А1) а други контрастни (Б) У првом и трећем делу се блоковски супротстављају кларинет и клавир с виолином и виолончелом, док у контрастном делу, који је уједно и временски најдужи део става, виолина и виолончело свирају веома дугачку мелодијску линију у паралелним октавама, праћени „тихим каскадама плаво-норанџастих акорада у деоници клавира“<sup>36</sup>. Први улаз виолине и виолончела заправо је мелодија која у основи има трећи Месијанов модус у шеснаестинском покрету, али са почетним тоном Ас (Пример 8). Како сам модус има врло специфичну боју са којом се до сада нисам сусретала, посебну пажњу сам посветила осмишљавању адекватног прстореда који би овом ‘пасажу’ дао жељену лакоћу у релативно брзом темпу  $\downarrow = 104$ , а при чему поновљени скок Де–Ас (погледати Пример 8), на ком Месијан инсистира, не би искакао од осталих нота које заокружују целину модуса. Цео пасаж, нотиран у високом регистру виолине (на Е жици), изискивао је посебну пажњу у тражењу одговарајућег тембра. Како поменути низ почиње са изостављеном првом шеснаестином, неопходно је било у вежбању контролисати покрете десне руке, тј, задржати фортисимо динамику у целом пасажу без акцентовања појединачних нота. После два оваква пасажа појављује се и трећи, који супротно од предходних почиње *p* на Ге жици, и током два такта узлазном путањом развија се до *fff* (погледати Пример 9). Врло је важно обратити пажњу на баланс између четири жице (од Ге до Е), те прилагодити количину струна, количину, тежину и брзину потеза гудалом, али и контактном месту са жицама, тако да цео пасаж, прелазећи из најнижег у високи регистар, као да ‘израња’ све до појаве трозвука А-дура који започиње виолина трилером на тону е3. Супротан, а опет сличан овом, одеску А1 се појављује још један пасаж са истом проблематиком у деоници виолине (а самим тим и виолончела), с том разликом што је смер кретања пасажа супротан - од Е ка Де жици. Средишњи одсек Б, врста спорог речитатива (или ‘вокализе’), иако саткан од идентичних нота првог пасажа, тј. трећег Месијановог модуса, открива потпуно другу проблематику (Пример 10).

<sup>35</sup> Други став: Одсек А (траје од почетка става до партитурног слова Д) и састоји се из дела **a** – *Robuste, modéré* који траје два такта, и **b** – *Presque viv. joyeux* који траје три такта; одсек Б (траје од партитурног слова Д до Х), **A1** (траје од Х до краја става).

<sup>36</sup> Из Месијановог Предговора партитуре.



Presque vif Modéré

*p cresc. molto* *fff*

*p cresc. molto* *fff*

**C** Presque vif (♩=104 env.) Modéré (♩=54 env.)

Пример 9: Деоница виолине, кларинета, виолончела и клавира.

Presque lent, impalpable, lointain

Sourdine *pp*

von

Sourdine *pp*

vclle

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

*ppp (gouttes d'eau en arc-en-ciel)*

Пример 10: Почетак средишњег Б одсека.

У Б одсеку (♩=50) значајно споријем и другачијем по карактеру, виолина се суочава са бескрајном синкопираном линијом на Е жици. Узастопним ‘превозивањем’ преко тактице, што синкопираних, што пунктираних фигурација, Месијан као да слушаоцу, али и извођачу, одузима утисак јасног метра. Иако у клавиру акорди све време пулсирају у шеснаестинском ритму, ни један почетак фразе није од почетка метричке добе већ је и он измештен на другу, трећу или четврту шеснаестину у групи од четири.

The image displays a musical score for Example 11, which is the climax of the B section. It consists of three systems of staves. The first system includes staves for Violin (violin), Viola (vielle), and Piano (piano). The second system continues with the same instruments, featuring dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p* (piano). The third system shows the piano part with a *pp* (pianissimo) marking and a fermata over the violin staff. The score is written in a complex, syncopated style characteristic of Messiaen's music.

Пример 11: Кулминација Б одсека.

У деоници клавира је јасно назначена педализација, кратка артикулација али и легатуре које означавају смер кретања акорада. Имајући у виду да је овај цео део без кларинета, виолина и виолончело су *con sordino*, а клавир као да лебди над диркама, рекло би се да је ово, на неки начин, спој неспојивог, мистичног и ‘далеког’ звука. С тим у вези, питање је било, којим извођачким средством би се најбоље могло ‘продужити време’, те сам доста пажње посветила изналажењу праве брзине потеза гудала у корелацији с

брзином вибрата, који би се преносио с ноте на ноту, и на тај начин додатно утицао на ионако необичан проток времена који је Месијан задао. Како је цео овај део *pp* на Е жици, било је потребно ублажити чујност промене позиција, тј, успорити покрет леве руке, јер уколико су промене неопрезно изведене, саме по себи праве акценте и могу утицати на ‘прекид’ времена. Такође, требало је освестити промене смера потеза гудалом, тако да се сама промена дешава без убрзавања вођења гудала, чак напротив, са благим успорењем при промени како не би настао непотребни акценат. Посебан моменат овог дела става је појава његовог највишег тона, где Месијан одступа од, можемо слободно рећи, устаљеног мистичног хода, те се појављује крешендо–декрешендо (*p–mf–p*) кроз два такта, са акцентом на кулминусу - тону де4 (Пример 11). Простор који је остављен тој кулминацији веома је мали, те је било потребно ускладити скок ас3–де4 у левој руци, при чему се равномерно мења и интензитет вибрата, тј. његова брзина и амплитуда, уз убрзање гудалом на почетку акцентованог кулминуса и мало већу тежину потеза.

*Интерлудијум* или *Међувреме*, скерцо, светлијег карактера од осталих ставова, али повезан с њима различитим мелодијским образцима како и сам композитор каже.

## IV. Intermède

**A** *Décidé, modéré, un peu vif* (♩=96 env.)

VIOLON

CLARINETTE en Si<sup>b</sup>

VIOLONCELLE

**B**

Violon

Clar

Celle

Пример 12: Четврти став, почетни тактови.

Мелодију, готово инфантилног карактера, у непотпуном Е дуру (који кореспондира са другим Месијановим модусом) унисоно, тј. у октавама изводе кларинет, виолина и виолончело, који без клавира изводе цео овај став (Пример 12). Он као да представља музичко и звучно острво *Квартета*, те својеврсно тежиште или ‘музички центар дела’ који својом једноставношћу и позитивношћу ‘освежава’ и ‘привлачи ка себи’ читаво дело. У првом моменту изненадила ме је управо та безбрижност овог става, те сам дуго покушавала да продрем у његову суштину, упорно покушавајући да ‘закомпликујем’ прилично једноставну деоницу виолине. За разлику од *Вокализе*, у којој је већ током првог читања текста било доста промишљања у деоници виолине, *Интерлудијум* заиста краси *Квартет* својом једноставношћу, те су решења долазила сама од себе. У средишњем делу<sup>37</sup>, после теме у деоници виолончела, јавља се имитација у деоници виолине са мелодијом састављеном од тонова другог Месијановог модуса, после чега се јавља и читав други модус наниже у шеснаестинском покрету (Пример 13).

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of three staves: Violin (Vcln.), Clarinet (Clar.), and Violoncello (Vcllo.).

- System 1:** Marked with a boxed 'D' above the Violin staff. The Violin part has a 'pizz.' marking. The Clarinet and Violoncello parts have 'pp' markings. The Violoncello part is also marked 'p chantant'.
- System 2:** The Violin part is marked 'arco' and 'p chantant'. The Violoncello part is marked 'pizz.' and 'pp'. The Clarinet part has a 'pp' marking.
- System 3:** Marked with a boxed 'E' above the Violin staff. The Violin part has a 'p' marking. The Clarinet and Violoncello parts have 'p' markings.

Пример 13: Појава лирске теме б дела у деоници виолончела, виолине и кларинета.

<sup>37</sup> Четврти став: одсек А ( траје од почетка става до партитурног слова Д ), одсек Б ( од партитурног слова Д до партитурног слова Х и састоји се из два дела ( а - од слова Д до слова Ф, б - од слова Ф до слова Х), одсек А1 ( траје од слова Х до краја става).

Кад год би се појавио неки од Месијанових модуса, било је неопходно обратити посебну пажњу на интонацију и прстореде, јер они сами по себи нису ‘под прстима’, то јест, нису у уобичајеној морфологији низања покрета прстију леве руке, с обзиром на необичан редослед полустепена и целих степена. Већ после пар тактова, јавља се и мелодија сачињена од тонова трећег Месијановог модуса којом ће у идентичном ритму, али за октаву ниже, почети шести став *Квартета* (Пример 14).

The image displays two systems of musical notation for a quartet. Each system consists of three staves: Violin (labeled 'von'), Clarinet (labeled 'Clar.'), and Violoncello (labeled 'vcllo'). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). In the first system, there are some specific markings like 'p' and 'pp' under the notes. In the second system, there is a boxed 'F' above the violin staff, and 'pp' and 'p' markings are visible under the notes. The music is written in a complex, non-metric style.

Пример 14: Слово Ф – б део

Шести став *Квартета*, *Игра беса за седам труба*, писан је у целини за сва четири инструмента унисоно, врло је ритмичан и без метричке ознаке, са аугментираним и диминуираним ритмичким патернима, додатим ритмичким вредностима и неретроградним ритмовима, те представља можда најсложенији став за рашчитавање. Овде је велика одговорност на сваком појединцу, те и најмања неправилност или омашка уносе дисбаланс у ансамбл и доводе до лако уочљиве грешке у звучању/извођењу. У том смислу, шести став истовремено представља и не представља пример ‘праве’ камерне музике. Осим у првом и осмом ставу, Месијан није писао предзнаке на почетку ставова, те овде то представља посебну проблематику јер визуелно оптерећује и онако сложену деоницу сваког инструмента. Навикнута на традицију тоналног система са јаким метричким ослонцем, пажња ми је током вежбања била прилично оптерећена поделом на ритмичке специфичности и контролу тачности одсвираних тонова Месијанових модуса који се смењују током става. Већ у првој

фрази<sup>38</sup> композитор користи систем ‘додатих нотних вредности’ тј, уметањем шеснаестина нарушава такт који је наизглед 4/4 и на тај начин одузима ‘осећај предвидивости’, те је било неопходно поновити исту целину више пута, све док се она исправно не меморише (Пример 15).

## VI. Danse de la fureur, pour les sept trompettes

*Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif*

**VIOLON** *ff*

**CLARINETTE en si b** *ff*

**VIOLONCELLE** *ff*

**PIANO** *ff (non legato, martelé)*

**A** *Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif (♩ = 176 env.)*

Пример 15: Шести став, почетни тактови

<sup>38</sup> Шести став: Одсек А (траје од почетка до слова Ф); одсек Б (од слова Ф до слова И); одсек Ц (од слова И до слова О), **кода** (од слова О до краја става).

Понављањем сваког дела одсека, а потом и читавих одсека, обухватала сам део по део става, имајући у виду важност сопствене прецизности која уједно постаје и прецизност читавог ансамбла. Од изузетне важности је артикулација, и обликовање дужих нотних вредности (четвртина и половина), јер је тенденција добро васпитаног свирача увек да ‘заокружи’ последњу ноту фразе, те је њихово прецизно издржавање изискивало посебно стрпљење, које ће се касније испоставити као најбитнији фактор за саборност ансамбла. Како из Дирановог издања можемо видети, у прва два такта овог става Месијан легатурама изнад нота указује на жељено фразирање. Ипак, у његовом рукопису можемо видети да је постојала и друга идеја (прецртана легатура у деоници кларинета), што без обзира на коначни исход сведочи о начину размишљања композитора, али и важности саме одлуке извођача (Пример 16).

The image shows a handwritten musical score for the piece "Danse de la fureur" by Olivier Messiaen. At the top, there is a stamp that reads "State VIII A de BEPUB" and the name "Olivier Messiaen". Below the title, it says "6<sup>e</sup> mouvement" and "Danse de la fureur pour les sept trompettes." The tempo is marked "Allegro (environ)" with a time signature of 16/8. The score includes parts for Violon, Clarinet in Bb, Violoncelle, and Piano. The music is characterized by dense, rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as "ff" and "sf".

Пример 16: Део рукописа шестог става.

У средишњем делу преовладавају дуже нотне вредности у неретроградним ритмичким обрасцима и *pp* динамици, те овај део представља својеврсно динамичко и фактурно ‘прочишћење’ става. Како је претходни део пулсирао шеснаестинским ритмом, важно

је било наћи добру унутрашњу поделу у дужим нотним вредностима средишњег дела како би се задржао приближно исти темпо на нивоу целог става (Пример 17).

The image displays a musical score for three systems of instruments: Violon (Vn), Clarinet (Clar.), Violoncello (Vclle), and Piano (P). The score is written in a single system with four staves per system. The first system includes dynamic markings 'cresc. molto' and 'pp (lointain)', and a tempo change 'Au mouvt' with a box 'F'. The second system continues the musical notation. The third system includes a box 'C'.

Пример 17: Почетак Б одсека

Слична проблематика јавља се и на крају става, где се појављује „заstraшујући фортисимо теме у аугментацији и промена регистра“ како сам Месијан каже. Свака нота је под акцентом у готово ‘изломљеној’ деоници уз пар врло незгодних



интервалских скокова који се дешавају практично без икакве припреме. Знајући проблематику свирања са кларинетом, инсистирала сам да управо ти скокови буду потпуно чисти без употребе вибрата на највишој ноти, јер је то једини начин за постизање интонативне прецизности у оваквим случајевима (Пример 18).

*Presque lent, terrible et puissant*

Von  
Clar.  
Vclle

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

8<sup>a</sup> bassa

Von  
Clar.  
Vclle

8<sup>a</sup> bassa

1<sup>er</sup> Mouvt  
Un peu plus vif

1<sup>er</sup> Mouvt (♩=176 env.)  
Un peu plus vif (♩=200 env.)

*pp (legato)*  
*fff non legato, martelé*

Пример 18: Шести став, кода.

Важно је напоменути да у овом ставу, више него у осталим, треба бити изузетно домишљат у прсторедним решењима, јер брз темпо и непостојање метра не остављају простора за претерано размишљање током изођења. Предложени прстореди Дирановог издања<sup>39</sup> нису се показали као одговарајући у мом случају, те сам добрим делом осмишљавала своје. Треба имати у виду да је, поред свих закономерности доброг прсторедног мишљења на гудачким инструментима, прсторед ипак индивидуални аспект извођаштва, те сваку редакцију треба узимати више као препоруку него као коначно решење.

У седмом ставу, *Хаос дуга за анђела који најављује крај времена* превасходно доминира клавир док остали инструменти употпуњују тај ‘хаос’. Месијан овде користи доста материјала из другог става, што и сам наводи у предговору партитуре. Почетна тема у виолончелу<sup>40</sup> која се врло брзо појављује и у деоници виолине је заправо варирана тема средишњег дела *Вокализе*, у истом темпу, са истом константном подлогом у клавиру и додатим нотним вредностима (исти је редослед кратка–дуга–дуга). Ипак, овде је тема у форте динамици. Друга тема је такође преузета из *Вокализе*, овог пута са самог почетка става. За разлику од осталих ставова где се у деоници виолине лако уочавала проблематика, овде ће се она открити касније током рада у ансамблу. Поред уобичајене пажње посвећене ритмичкој и интонативној прецизности, у тренутку прве спознаје материјала једино се постављало питање на који начин оджати толико дуго задату форте фортисимо динамику у поновљеној теми на крају става, која је овог пута потпуно прекривена трилерима, што изазива специфично интонативно ‘треперење’. Поред свих ознака које указују на интензитет овог одсека, Месијан легатурама спаја четири осмине на почетку саме теме, те је практично немогуће испунити све наведено у том моменту (погледати Пример 19). Због трилера је неопходно мењати позиције леве руке што ће, и при највештијем извођењу, ипак звучати као прекид у звуку. У темпу ♩=50 и у најинтензивнијој динамици која је назначена неопходно је штрихом поделити задату легатуру, те сам овде морала да изаберем компромисно решење и све остало подредим одржавању карактера, тј. интензитета овог одсека (Пример 19).

---

<sup>39</sup> Нема података о редактору виолинске деонице овог издања.

<sup>40</sup> Седми став: Одсек **A** (траје од почетка става до слова Е) и састоји се из три дела (**a**—од почетка става до слова Б, **b** - од слова Б до слова Д, **a1** - од слова Д до слова Е); одсек **B** састоји се из два дела (**a** - од слова Е до Х, и **b** од слова Х до К); одсек **A1** (од слова К до краја става).

Extatique (Mouvt du début)

Von

Clar.

Velle

*fff* *expressif*

*fff* *expressif*

*fff* *expressif*

Extatique (Mouvt du début) (♩ = 50 env.)

*fff*

etc.

Пример 19: Седми став, почетак одсека А1.

Никако не треба заборавити да штрих није фраза, већ средство којим се остварује одређена музичка идеја. С тим у вези, без обзира на промене смера потеза гудалом, усмерење и фраза у музици увек мора бити јасно тумачена према ознаци композитора, те и у овом делу „ватрених мачева“.

Слава бесмртности Исусовој је пандан петом ставу *Квартета*. Виолински соло са великим уздицањем ка врхунцу „представља вазнесење човека ка свом Богу, сина Божијег ка свом Оцу, мртвих, тек обожених ка рају“. Изузетно напоран за извођење пре свега због екстремно спорог темпа ( $\text{♩}=36$ ), захтева велику вештину извођача.

## VIII. Louange à l'Immortalité de Jésus

The musical score is for the piece "Louange à l'Immortalité de Jésus". It features a Violin (VIOLON) and Piano (PIANO) arrangement. The tempo is marked "Extrêmement lent et tendre, extatique" with a metronome marking of  $\text{♩}=36$  env. The score includes several dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, *mf*, and *sf*. There are also performance instructions like "expressif, paradisiaque" and "simile". The score is divided into sections marked with letters A and B. The piano part includes a section marked "etc." and "sur le Sol" and "sur le Ré".

Пример 20: Осми став, почетак.

Треба имати у виду, да је метрономска ознака кореспондирајућег дела Месијанове оргуљске композиције *Диптих*  $\text{♩}=58$ , као и да је предложено време извођења овог дела

4'17", док је то у *Квартету* приближније 7'00". Ипак, постоје снимци Месијановог извођења поменутог дела *Диптиха* у трајању и од 9'22".<sup>41</sup> Иако на први мах не изгледа претерано тешко за извођење, 'замка' се крије управо у менталној способности извођача, који после интензивног и драматичног седмог става, треба да пронађе и искаже потпуни унутрашњи мир. У овом ставу до изражаја долазе многи квалитети и мањкавости виолинисте, али и његовог/њеног заједништва са пијанистом. Истоветни ритмизовани патерн у деоници клавира пулсира током целог става, док виолина гради бескрајну линију која као да лебди над целим *Квартетом* (Пример 20). Извођачка проблематика овог става огледа се како у примењеној техници леве тако и у техници десне руке, с посебним акцентом на самоконтролу извођача. При овако спором темпу, неопходно је сваки покрет осветити и унапред испланирати. Улога прсторета је изузетно важна у овом ставу. Идеја ми је била да при сваком преласку позиција леве руке увек имам ослонац на доњој, одлазећој ноти, пре него што пређем на наредну, циљну, као и да вибрато континуирано преносим са ноте на ноту како бих што више повезала суседне ноте и појачала утисак 'бескрајне' мелодије. Наравно, брзина вибрата би се прилагођавала динамици и акцентуацији током става. Како би се што боље исказала изражајна својства инструмента, унапред је требало пројектовати брзину гудала, као и њену комбинацију са осталим параметрима доброг тона, прелазак са дебље на тању жицу без искакања нота, те све чиниоце интерпретације усмерити ка једном циљу - 'вечном' тону. Све поменуто добиће свој смисао у раду са клавиром као и током извођења читавог *Квартета*, јер овај став тек тада открива, како тешкоће, тако и креативне потенцијале извођача.

### Рад у трију

Након индивидуалног рада, трећи корак у припреми Месијановог *Квартета* и својеврсне екстензије ансамбла представљао је рад у трију. *Артос трио* се састајао без челисте, како би поставили основе *Квартета* у оквиру нашег ансамбла, верујући да ћемо као стабилна јединка лакше интегрисати новог члана у састав. Већ током првих пар проба *Квартет* је полако почео да се 'открива' пред нама, те је свако од нас брзо увидео промене које је било неопходно направити у својој деоници у односу на

---

<sup>41</sup> Anthony Pople, Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 82.

индивидуалну припрему. На првој проби покушали смо да просвирамо цео *Квартет* (колико је то било могуће у непотпуном саставу) како би стекли идеју о целини, али и проблематици сваког става. Наравно, треба напоменути да том приликом нисмо свирали трећи и пети став. После првог ‘просвиравања’ извукли смо одређене закључке. У првом ставу одмах се као проблем могао назрети однос клавира и кларинета, тј. однос синкопираног ритма деонице клавира и мирне мелодије кларинета (певање коса); те две деонице је некако требало уклопити<sup>42</sup>. Није лако пронаћи праву меру прецизности, јасног изговора сваке синкопе и унутрашње пулсације која ипак везује ове две деонице. Виолина је овде и динамички стављена у трећи план (*ppp*) са својим цвркутавим коментарима (певање славуја) који треба несметано да се уклапају у дијалог кларинета и клавира, а опет да буду врло јасно ритмички артикулисани. Такође отворило се питање темпа који би најбоље одговарао карактеру става. Иако Месијан на почетку сваког става поставља јасну карактеризацију, опис и метрономску ознаку, ако послушамо извођење у ком он сам учествује или неко од четири друга извођења у којима је имао улогу музичког продуцента, приметит ćemo да темпа доста варирају у односу на партитуру. У другом ставу смо се бавили променама темпа и карактера који се смењују на два такта током првог одсека става<sup>43</sup>, док смо средишњи сегмент само просвирали без претераног задржавања, знајући да ће у овом сегменту највише бити посла у проналажењу одговарајуће боје, баланса и интонативне прецизности између виолине и виолончела. У четвртом ставу тежиште је било на постизању једноставности израза, осмишљавању динамичког плана, интонативној прецизности али и уклапању вибрата са специфичном бојом кларинета. Треба напоменути да током свирања у *Аратос трију* никада није било већих интонативних проблема између деоница кларинета и виолине, јер смо увек водили рачуна о балансу у оквиру акорада, као и добро осмишљеној и контролисаној употреби вибрата. Током година заједничког свирања, добро познати звук кларинета ми је увек био основа за комбиновање различитих техника вибрата, а увек с циљем стварања једног заједничког звучача тона, интервала или акорда на нивоу целог ансамбла. Као што сам већ поменула, у шестом ставу највећа је одговорност на сваком појединцу понаособ, али када је реч о заједничком музицирању неопходно је радити на тражењу унутрашњег пулса и дисању ансамбла. У овом сегменту вежбања фокусирали смо се управо на саборност и заједнички осећај ритмичког тајминга (организације времена у оквиру музичког тока),

---

<sup>42</sup> Сетимо се два различита приступа при поређењу снимљених извођења, стр. 50–58.

<sup>43</sup> Погледати пример 8 на страни 63.

те узајамној невербалној комуникацији која је била ослонац током читавог става. У том смислу, стални међусобни контакт и заједничко дисање ансамбла у овом ставу је од непроценљиве важности. Ипак, неопходно је било ‘мапирати’ став тако да у сваком тренутку неко од нас троје (касније четворо) буде кормилар ансамбла. Ко у ком тренутку ‘води’ ансамбл одлучивали смо према фактури, али и на основу практичних разлога - током целог става у овој улози су се смењивали кларинет и виолина. На основу партитуре, могли смо и другачије да се оријентишемо - према клавиру, али како је позиција пијанисте ван видокруга челисте, ипак смо се одлучили да то буду на смену кларинетиста и виолиниста. Говорила сам већ о проблематици Б одсека овог става, те смо овде договорили могућу унутарњу поделу дужих нотних вредности како би цео ансамбл пулсирао на исти начин (Пример 21).

The image displays a musical score for Example 21, illustrating the internal division of long note values within the word 'Eph'. The score is divided into two main sections. The upper section features three staves with the instruction 'Au mouv! (lointain)' and 'pp (lointain)'. Above the first staff, there are rhythmic symbols: a triangle (Δ), a vertical bar (|), and another triangle (Δ). A legend to the left of the score defines these symbols: Δ = a dotted quarter note, | = a quarter note, and another Δ = a dotted quarter note. The lower section features three staves labeled 'von', 'Clar.', and 'vclle', with the instruction 'Au mouv! (lointain)' and 'pp (legato)'. The piano accompaniment is shown at the bottom. The score demonstrates how these symbols are used to indicate specific rhythmic divisions and phrasing for different instruments.

Пример 21: Унутрашња подела дужих нотних вредности у оквиру слова Еф.

После овог сегмента, деонице се одвајају те се јавља дијалог између кларинета и клавира с једне стране, и виолине, виолончела и клавира с друге стране. Динамичке

промене које се дешавају веома брзо, као и промене темпа у овом сегменту, требало је извести потпуно свесно, с предзнањем о томе где се и на који начин музика креће. У том моменту најнезгоднијим сегментом става чинио се део који претходи завршном, „ужасном и моћном“ делу става. Константно убрзање где је почетни темпо већ прилично брз ( $\text{♩}=108$ ) и поступно пењање свих деоница ка кулминацији, уз Месијанове необичне модусе који никако нису ‘под прстима’ извођача, овај део чини изузетно напорним за извођење (Пример 22). Испоставило се да су прстореди које сам осмислила током индивидуалног рада на *Квартету* овде били практично неупотребљиви. Не толико због леве руке, већ због брзих промена жица у десној руци - прелаза преко жица који просто нису звучали довољно добро у том темпу. Упорним понављањем у различитим темпима, и инсистирањем на интонативној прецизности, и овај сегмент је ‘прозвучао’. Такође, било је потребно осветлити тачно када се која деоница искључује из тока, као и када се поново у њега укључује. У седмом ставу је веза клавира и виолончела нераскидива, те је проблематика овог става могла бити решена тек уједињењем с новим чланом ансамбла. Наравно, и овде смо покушали да обухватимо целину, и решимо сегменте у којима виолончело нема изражену функцију. Један такав пример је друго појављивање прве теме у деоници виолине (део a1 одсека A)<sup>44</sup>. За разлику од *Вокализе*, одакле оригинално потиче ова тема, овде се она јавља у форте динамици (*Rêveur, presque lent* - сањиво, скоро споро  $\text{♩}=50$ ) уз моторичну пратњу деонице клавира и кратке коментаре кларинета, те виолинска деоница својом мелодијом у служби везивног ткива повезује ансамбл. Тај успорени, усмерени ход осмина, са повременим упадима кратких шеснаестина требало је задржати што дуже, повезујући тонове вибратом. Фраза од три такта је прво изложена, затим поновљена и на крају варирана, што оваквим излагањем може асоцирати на класичну мотивску прогресију. Ипак не заборавимо да је овде реч о Месијану. Он својом музиком од извођача тражи да увек има потпуну контролу над менталним вођењем, покретима и инструментом, те је овако дугачке фразе могуће свирати на прави начин само уз потпуно посвећени рад. Екстремно спор темпо осмог, завршног става *Квартета*, али и одржавање тог темпа били су први проблеми на које смо наишли у заједничком свирању.

---

<sup>44</sup> Погледати напомену на страни 74.



Pressez insensiblement

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

**N** Pressez insensiblement

*non legato, martelé cresc.*

von

Clar.

celle

*ff cresc. sempre*

*ff cresc. sempre*

*ff cresc. sempre*

*ff cresc. sempre*

von

Clar.

celle

*fff cresc. sempre*

*fff cresc. sempre*

*fff cresc. sempre*

*fff cresc. sempre*

Pressez beaucoup

Un peu moins vif

*cresc. molto*

*f cresc. molto*

*f cresc. molto*

*f cresc. molto*

*(8va recita)*

Pressez beaucoup

Un peu moins vif ( $\text{♩} = 108 \text{ env.}$ )

*f cresc. molto*

*f cresc. molto*

*f cresc. molto*

*f cresc. molto*

Пример 22: Шести став, слово Н

Просвиравајући став по први пут заједно, пијаниста и ја смо схватили да постоје два начина на која можемо да приступимо раду. Пијаниста је предложио да ослонац буде пунктирани ритам у деоници клавира који неумитно пулсира од почетка до краја става указујући на неминовност протока времена, те да виолинска деоница својом мелодијом на неки начин буде спона између пунктираних мотива у клавиру. Ипак, како су ‘откуцаји’ у клавиру прилично удаљени једни од других, тешко је било тачно ускладити доживљаје протока времена, тј. пулсације пијанисте и виолинисте, а још теже уклапати триоле и дуоле виолинске деонице између ‘откуцаја’. Предложила сам да покушамо нешто другачији приступ, где ће ослонац бити ‘откуцаји’ деонице клавира али с пажњом пијанисте на мелодију виолине која ће својим усмереним током и елементима развоја ипак одредити нека места пунктираних мотива деонице клавира. Како се овај приступ показао значајно успешнији од предходног, одлучили смо се да га усвојимо у даљем раду. И поред тога, тешко је било попунити ‘време’ између две добе ( $\text{♩} = 36 / \text{♩} = 18$ ). Сменом дуола и триола у деоници виолине, често се дешавало да триоле свирам нешто брже, а дуоле спорије, па је темпо био нестабилан. Да бих решила овај проблем, било је неопходно осмислити унутрашњу поделу у оквиру добе. Због пунктираног ритма деонице клавира и ритма који има виолина, као једино логично решење наметао се пулс у осминама, при ком би када се јави триола прва нота ишла са добом, друга пре, а трећа после друге замишљене осмине. Вежбајући уз метроном, не толико због ослањања на његову стабилност, већ више због поимања сопствених тенденција у флукуацијама темпа (који су директно везани за ритмичке фигуре или динамику), дошла сам до пута ка успостављању неопходног мира. На тај начин је коначно био оформљен добар ‘ход’ осмог става. После пар проба, увидели смо да унутрашња подела на осмине није сасвим најбоље решење, јер се нехотице ствара претерана активност у оквиру добе, те се понегде чује унутрашња подела осмина. Из овог разлога, вратили смо се пулсирању у четвртинама, с том разликом што је овог пута то била надградња у односу на почетну фазу вежбања овог става, те смо сада, имајући иза себе већ разрађен систем са поделом на осмине, овај корак много лакше савладали. Сада је остало само обликовање деонице виолине тако да квалитет звука буде ненарушен, упркос реалним техничко-извођачким проблемима који настају свирањем у темпу и динамици коју Месијан захтева (прекид тона, губитак контакта гудалом, ‘колебање’ вибрата, интонативна непрецизност, одржавање интензитета на дугим нотама, итд). Постоји податак да се и Жан Ле Булер (као и Паскије у случају петог

става), виолиниста који је заједно са Месијаном учествовао у првом извођењу *Квартета*, жалио на темпо сугеришући композитору како је немогуће свирати толико споро. Ипак, Месијан га је само охрабривао да покуша поново не пристајући на компромис, тј. промену темпа.<sup>45</sup> Знајући све замке овог става из данашње перспективе, могу само претпоставити колико је тада проблема Ле Булер имао узимајући у обзир инструмент и опрему која му је била доступна, зимске температуре и опште услове заробљеничког логора у којима је припремано прво извођење *Квартета*. Иако не постоји аудио снимак првог извођења који нам то може потврдити, можемо основано претпоставити да ово извођење у техничком смислу није у потпуности могло да изнесе све захтеве партитуре *Квартета*, управо због услова у којима је припремано и изведено. Слушајући снимак Месијановог извођења *Квартета* и оне које је он у мањој или већој мери продуцирао, можемо приметити да темпа овог става прилично варирају, што указује да је на крају све ипак у рукама извођача.<sup>46</sup> Како увек при извођењу идемо од јасне музичке идеје до њене реализације, моја решења штрихова су такође прешла дуг пут од покушаја праћења бескрајних легатура потезом гудала, преко ‘развезивања истих’, у жељи за бољим квалитетом тона, и натраг до бескрајних легатура. Испрва је јако тешко било контролисати десну руку, свирати мирно са добрим контактом, а опет не прелазити *p* динамику у задатом темпу. Тон се често прекидао у покушају успоравања кретања гудала, а заправо сам била у недостатку бар ‘још једне дужине гудала’, тј. доба за добом је све раније долазила. У жељи да се ипак стекне нека слобода кретања десне руке покушала сам да развежем легата и ослободим контакт са жицом, те добијем нешто лакши, покретљивији звук. Иако технички једноставније за извођење, ово решење није било прихватљиво због губитка интензитета који је неопходан за екстатичан, небески еспресиво овог става. На крају сам се вратила дужим легатурама дисциплиновано вежбајући успорено кретање гудала уз метроном, чак и спорије од задатог темпа. Како би се добио тон на виолини, увек користимо комбинацију брзине и количине потеза гудалом, количине струна, избора контактеног места и тежине (притиска) руке. У овом ставу, од изузетне важности је било унапред освестити тачан избор и комбинацију ових ‘параметара’ током целог става, јер, као што је некад темпо превише брз да би адаптивно реаговали, овде је толико спор да се свака адаптивна реакција, грешка и корекција немилосрдно чују. Уколико дође до било какве исхитрене

---

<sup>45</sup> Rebecca Rischin, *For the End of Time. The Story of the Messiaen Quartet*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2003, pp. 41–42

<sup>46</sup> Погледати на стр. 56 – 58.

реакције, настаје акцент који моментално нарушава безвременско стање става. Нарочито важно је било унапред осмислити сваки акценат, или промену динамике која се некада јавља *субито*, те не дозвољава закаснелу реакцију извођача. Лева рука, пак, константним вибратором употпуњује звучну слику и, на неки начин, тим благим звучним трептајима додатно прави тензију, нарочито у моментима престанка вибрата где десна рука преузима потпуну контролу обликовања тона. Може се рећи да се овај став у потпуности успоставља изнад извођача, те је њим веома тешко, скоро немогуће ‘владати’. Извођач је са свих страна ограничен захтевима Месијанове музике, а истовремено постаје њен слуга у жељи да маштом и умећем стекне ишчекивану ‘слободу’ завршетком става. Љубица Марић је говорила да „када музика стоји, она заправо иде, и обрнуто, када иде, она заправо стоји“. Овај став осликава управо то стање ‘покрета у мировању’ те спорим уздицањем виолинске деонице ка кулминусу осећамо покрет без обзира на статичну пулсацију клавира.

Ако је претходни корак у раду представљо индивидуално упознавање извођача са деоницама *Квартета*, овај би могли да окарактеришемо као ‘прелазни’ с обзиром да смо током њега уобличавали и интерполирали појединачне деонице у већу (али не финалну) целину и проналазили њихов могући дубљи смисао, али и градили заједничко музицирање на нивоу нашег матичног ансамбла који нам је добро познат. Размењујући мишљења и ставове о *Квартету* током проба, на основу прочитане литературе и преслушаних снимака, али и на основу личних искустава током индивидуалног вежбања, заједно смо радили на интерпретацији и дубљем разумевању *Квартета*. Освешћавали смо поједине елементе и посматрали их из различитих углова, те су се нека раније осмишљена решења природно мењала и преобликовала. Вежбајући у непотпуном саставу, увек смо радили с идејом о још једном извођачу и инструменту који треба уклопити, те смо своје деонице обликовали имајући у виду улогу виолончела. Идеја је била да овим начином вежбања оснажимо ‘матичну ћелију трија’, поставимо основе и усмеримо интерпретацију, и олакшамо новом члану да се што спонтаније инкорпорира. После ‘поновног заједничког читања’ *Квартета*, сложили смо се да је он за вежбање врло практично написан. Ако се присетимо да је трећи став за соло кларинет, четврти без клавира, затим пети и осми са врло једноставном деоницом клавира, и да је од преостала четири става један унисоно за сва четири инструмента, намеће се закључак да је могуће вежбати без клавира све ставове осим првог, другог и седмог става. Претпоставка је да је у условима настанка и првог извођења *Квартета* овакав склоп значајно олакшавао припрему овог сложеног дела.

Ако узмемо у обзир да је (раштимовани и покварени) клавир тек нешто касније стигао у *Сталаг VIII-A*, више од пола композиције је могло до одређеног нивоа да буде вежбано без учешћа његове деонице, нарочито ако узмемо у обзир да је композитор од почетка био и лично присутан на пробама, пре него што је стигао клавир. Дакле, овим кораком смо већ могли да обухватимо трећи и осми став *Квартета*, с тим што је њихово уодношавање са осталим ставовима тек следило.

### Интерлудијум - Време *Квартета* и време квартета

Битно је исправно разумети да се ‘ексетнзија’ ансамбла у овом подухвату не односи на музичко-композициони аспект, већ извођачки аспект камерног ансамбла као музичког колектива. У том смилу, посебан изазов представља ‘разбијена структура’ колектива квартета при извођењу Месијановог *Квартета за крај времена*, јер он није писан тако да подстиче повезивање извођача свих деоница у једну ћелију. Ово дело пре свега истиче само себе, затим појединца, и тек на крају квартет као састав, те додатно отежава кохезију ансамбла и тако специфично утиче на процесе ‘екстензије’ трија ка квартету.<sup>47</sup> Ако покушамо да изведемо некакву ‘формулу’ која би нам приказала присуство сваког члана квартета у оквиру композиције, то можемо урадити на два начина. Сагледавајући ту ‘разбијену форму’ квартета, у овом смислу, можемо се запитати колики део музичког текста заправо тумачи сваки од извођача *Квартета*. Како би дошли до неког првог релевантног податка о заступљености извођача, било је неопходно пребројати укупан број тактова сваког става, затим број тактова у којима је сваки од извођача ангажован, и израчунати процентуалну заступљеност у самом запису тексту (Примери 23 и 24). Резултат до ког сам дошла је за мене био потпуно неочекиван. Без обзира на то што лако можемо увидети да сваки извођач свира укупно шест од осам ставова, резултат је изненађујућ. Невероватно је да Месијан успева да избалансира заступљеност сваког инструмента у запису тексту *Квартета* (она варира

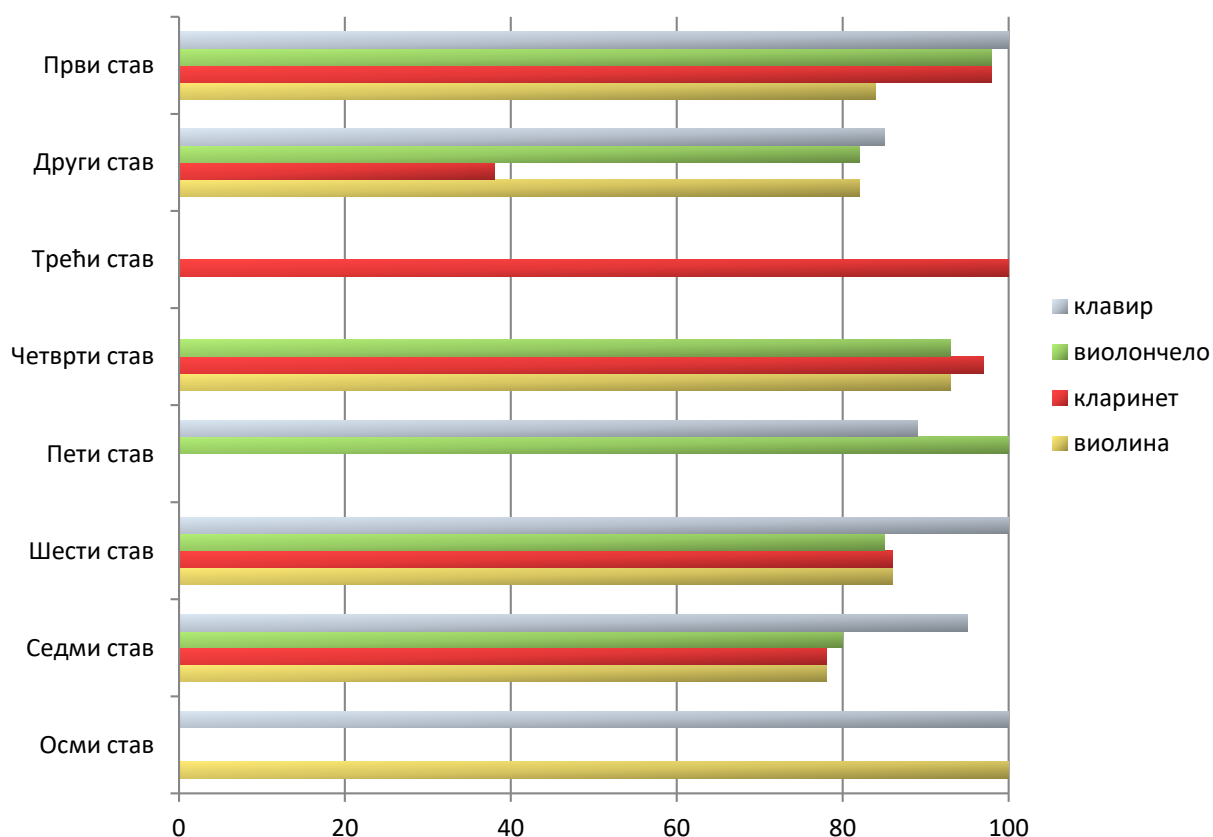
---

<sup>47</sup> У том смислу, сасвим супротан случај представљају дела камерне музике 18. и 19. века. Ако сагледавамо нпр. могућу извођачку екстензију ансамбла ка клавирском квартету, она је далеко лакша у смислу кохезије и имплементације нове јединке у постојећи колектив, било са стартне позиције клавирског трија или гудачког трија. Далеко је већи простор за постизање заједништва кроз прилагођавања унутар новог ансамбла, јер су све деонице углавном континуирано заступљене у оквиру композиција.

од 72% до 74% материјала) упркос константној промени састава не само међу ставовима, већ и у оквиру њих.

Став / Бр. т.	Укупно	Виолина / %	Кларинет / %	Виолончело / %	Клавир / %
Први	43	36 84%	42 98%	42 98%	43 100%
Други	55	45 82%	21 38%	45 82%	47 85%
Трећи	44	– 0%	44 100%	– 0%	– 0%
Четврти	73	68 93%	71 97%	68 93%	– 0%
Пети	35	– 0%	– 0%	35 100%	31 89%
Шести	111	96 86%	95 86%	94 85%	111 100%
Седми	97	76 78%	76 78%	78 80%	93 95%
Осми	32	32 100%	– 0%	– 0%	32 100%
<b>УКУПНО</b>	<b>490</b>	<b>353 72%</b>	<b>352 72%</b>	<b>362 74%</b>	<b>357 73%</b>

Пример 23: Табеларни приказ заступљености сваког од извођача у броју тактова.<sup>48</sup>



Пример 24: Графички приказ заступљености сваког од извођача у броју тактова изражено у процентима.

<sup>48</sup> Бројани су сви тактови у којима постоји макар једна нотна вредност.

Посебну пажњу привукла ми је разлика између укупног броја тактова (490) и броја тактова који свирају сви извођачи (352–362). Једноставно би било да од осам ставова сви заједно свирају целих шест ставова, али то у *Квартету* није случај, јер, на неки начин, сваком од извођача ипак ‘недостаје тактова’ и то скоро четвртина! Овај податак доприноси тврдњи о разбијености ансамбла на нивоу удела деоница у запису текста, што нам још једном сведочи о генијалности композитора.

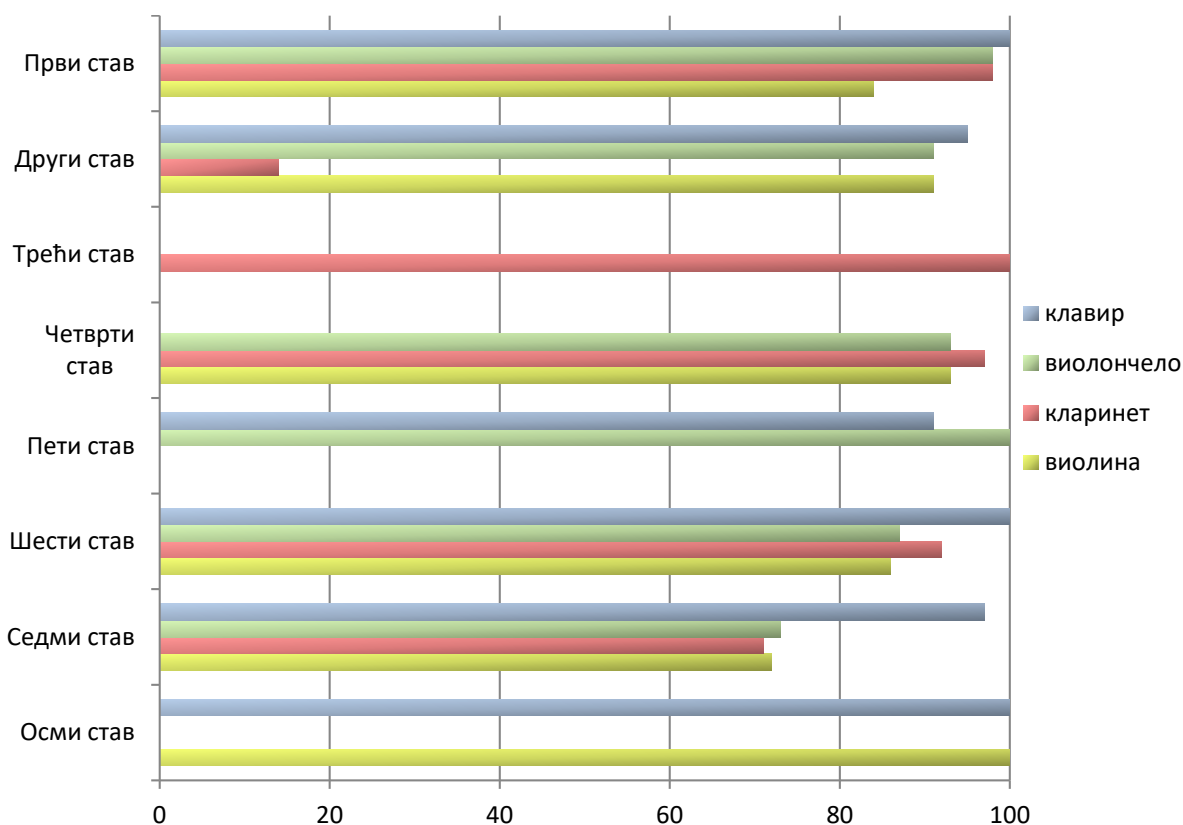
Ипак, иако даје први утисак, треба имати у виду да само пребројавање тактова не говори о заступљености у *времену* извођења *Квартета*. Сагледавано са темпима које је Месијан користио током композиције, запитала сам се каква је временска заступљеност у извођењу *Квартета*: да ли се избалансирани однос броја заступљених тактова односи и на време извођења сваке деонице или постоје неке разлике? Није могуће адекватно израчунати време заступљености сваке деонице и извођача само на основу написаних темпа, јер се поред непрецизности у квантизацији исписаних успорења и убрзања, губи тачност прорачуна и у хипотетизацији ад либитум сегмената, дахова и произвољних пауза. Пошто је питање *времена* питање тумачења, логички исправније је поредити времена стварних извођења, те ту пронаћи неки просек. Узела сам као пример снимак на ком Месијан свира клавир а Етјен Паскје виолончело,<sup>49</sup> и покушала да помоћу штоперице измерим колико је временски сваки извођач заступљен у *Квартету*. Треба имати у виду да је врло тешко извести изузетну тачност у овом експерименту, те овај пример служи само као илустрација могућег временског уодношавања (Примери 25 и 26). Како укупно време трајања *Квартета* као и темпа варирају од извођења до извођења, овај пример, као ни било који други пример овог типа нам не може прецизно објаснити лично ‘време’ сваког ансамбла и сваког извођача *Квартета*, али нам може отприлике указати на пропорционалну заступљеност сваког од њих. Намера ми је била да као референтно извођење узем управо оно у којем сам Месијан свира како би се што више приближили извору дела, упркос чињеници да никада нећемо сазнати да ли су темпа у којима је ово извођење забележено баш она која је Месијан као композитор замислио, или она која је Месијан као пијаниста и члан извођачког колектива - квартета хтео или могао да одсвира.

---

<sup>49</sup> Olivier Messiaen, Jean Pasquier, André Vacellier, Etienne Pasquier – Quatuor Pour La Fin Du Temps. Accord – 461 744-2, Recording: 1956, Club Français du Disque, Remastering 24-bit - 96 kHz. © 1956 Musidisc, un label Universal Music, © 2001 Musidisc, un label Universal Music. Barcode: 028946174425, Label Code: LC 00280.

Став / Време	Укупно	Виолина /%	Кларинет /%	Виолончело/%	Клавир / %
Први	2:16	1:54 84%	2:13 98%	2:13 98%	2:16 100%
Други	3:55	3:34 91%	0:14 14%	3:34 91%	3:43 95%
Трећи	5:03	– 0%	5:03 100%	– 0%	– 0%
Четврти	1:51	1:43 93%	1:48 97%	1:43 93%	– 0%
Пети	7:46	– 0%	– 0%	7:46 100%	7:03 91%
Шести	6:59	6:01 86%	6:25 92%	6:06 87%	6:59 100%
Седми	7:52	5:40 72%	5:36 71%	5:44 73%	7:36 97%
Осми	7:24	7:24 100%	– 0%	– 0%	7:24 100%
<b>УКУПНО</b>	<b>43:06</b>	<b>26:16 61%</b>	<b>21:19 49%</b>	<b>27:06 63%</b>	<b>35:01 81%</b>

Пример 25: Табеларни приказ временске заступљености извођача у Квартету.<sup>50</sup>



Пример 26: Графички приказ временске заступљености извођача у Квартету изражено у процентима.

У предходним примерима 23 и 24 могли смо видети да, иако је количина ‘нотног материјала’ сваког извођача прилично уједначена (од 352 такта колико има кларинет до

<sup>50</sup> У извођењу поменутог састава. Погледати напомену на претходној страни.



362 колико има виолончело), док нам следећа два примера указују да су временске пропорције потпуно другачије у односу на ту количину материјала: кларинет је заступљен 49% (око 21 минут) укупног трајања снимка извођења *Квартета* (око 43 минута), док је клавир убедљиво најзаступљенији са 81% (око 35 минута) времена. И поред ових поређења, чији резултати за мене нису били очекивани, општи утисак мене као слушаоца и мене као извођача је потпуно другачији. Док сам само као слушалац, преслушавајући снимке *Квартета* имала утисак да су сви инструменти подједнако заступљени, како сам почела да вежбам и упознајем дело ‘изнутра’, потпуно самоуверено бих рекла да су временски најзаступљенији клавир и кларинет, док су виолина и виолончело у другом плану. Овај податак управо говори да различити угао посматрања *Квартета* (слушалац, извођач, истраживач) мења *доживљај* времена, те иако ни један од резултата добијених истраживањем није у потпуности тачан, све прикупљене информације мењају доживљај и перспективе времена. Притом, као једна од основних одлика камерне музике, потпуно је могуће да кларинетиста, виолончелиста и пијаниста са својих позиција имају потпуно другачија виђења извођачких корелација унутар времена *Квартета* и квартета, што илуструје непресушно богатство заједничког музицирања.

Став	Скупови извођача
<b>Први</b>	{ вл + клар + влц + клав }
<b>Други</b>	<p><i>први део:</i>  { клар + клав } { вл + влц } { клар + клав } { вл + влц } { клар + клав } { вл + влц } { вл + влц + клар + клав }  такт: 0 – 2   3 – 5   6 – 8   8 – 9   10 – 11   12 – 13   14 – 18</p> <p><i>други део:</i>  { вл + влц + клав }  такт: 19 – 48</p> <p><i>трећи део:</i>  { вл + влц }   { вл + влц + клар + клав }  такт: 49 – 50   51 – 55</p>
<b>Трећи</b>	{ клар }
<b>Четврти</b>	{ вл + клар + влц }
<b>Пети</b>	{ влц + клав }
<b>Шести</b>	{ вл + влц + клар + клав }
<b>Седми</b>	<p><i>први део:</i>  { влц + клав } { вл + влц + клар + клав }   { вл + клар + клав }  такт: 0 – 12   13 – 26   27 – 38</p> <p><i>други део:</i>  { вл + влц + клар + клав }  такт: 39 – 97</p>
<b>Осми</b>	{ вл + клав }

Пример 27: Шематски приказ скупова извођача у оквиру *Квартета*.

Оваква метаморфна структура *Квартета за крај времена* додатно отежава извођачима да осете заједништво ансамбла, јер су чак и ставови у којима сви заједно свирају, често састављени од сегмената у којима су заступљене одређене мање групе извођача, тј. ансамбала у ансамблу. То представља још једну специфичност *Квартета* - унутар њега праве се скупови извођача који свирају заједно сегменте ставова или читав став (Пример 27). Као што можемо видети у предходном примеру број и комбинација извођача варира од става до става, што директно утиче на кохезију у оквиру колектива квартета. Важно је напоменути, да сваки скуп било састављен од једног или више извођача тежи томе да постане једна ћелија, те ствара динамичне индивидуалне односе које више ремете него изграђују ансамбл на нивоу квартета. У том смислу, раду у сваком скупу и малој ћелији камерне музике мора се приступити са посебном пажњом како би они допринели кохезији ансамбла, што је веома тешко. Специфичност овакве поделе унутар *Квартета*, је да у сваком 'малом ансамблу' извођачи прилагођавају своје свирање једни другима, те виолина у саставу само са клавиром, или виолина у саставу са виолончелом и клавиром неће звучати исто (виолиниста се неће понашати исто). Увежбавање сваког 'малог ансамбла' и његово увезивање са следећим сегментом који изводи други 'мали ансамбл' (а оно се некада дешава врло брзо) представља додатну, посебну проблематику *Квартета* (Пример 8). При томе, узимајући у обзир тачку посматрања *Аратос трија* као кларинетског трија, мора се истаћи да се састав виолина-кларинет-клавир као такав појављује само у једном делу седмог става *Квартета*, што је занемарљиво за наш матични састав. Ипак, разрађујући методе и стратегије укључивања новог члана у ансамбл, свесно смо радили на томе да, можда иако против налагања партитуре, оформимо снажну везу вежбањем управо у овом матичном саставу како би виолончелиста имао јаку основу на коју може да се ослони. Како ми овде говорио о екстензији ансамбла, те техникама придруживања новог члана саставу, овај начин припреме налазимо сасвим оправданим. Такође, ово је начин да се трасирањем интерпретације на нивоу кларинетског трија избегне мултипликовано индивидуално трагање по партитури.

## ***Квартет* као квартет**

Наредни, четврти корак представља заједнички рад на *Квартету* у пуном саставу квартета. Екстензија ансамбла кларинетског трија, у конкретном случају *Аратос трија*, одвија се у разумевању дискурса камерне музике, заједничког музицирања и рада у ансамблу какав је представљен у делу текста насловљеном „О формирању, изградњи и раду камерног ансамбла“<sup>51</sup>. Прва три корака рада на *Квартету* представљали су припремне процесе екстензије која сада, у четвртом кораку мора коначно да се спроведе. Према томе, практична и конкретна екстензија ансамбла ће се извршити кроз логичан и систематичан методски оквир рада у ансамблу. Оваква стратегија налаже да је неопходно вратити се на сам почетак рада, те сада са новим чланом, селективно и ‘убрзано’ проћи кроз различите етапе изградње и рада, почев од формирања ансамбла. Стога, овај четврти корак, тј. *de facto* екстензија ће у даљем тексту бити представљен управо како смо радили - према три етапе формирања ансамбла.

Како до сада нисмо свирали заједно и не познајемо свирачке навике једни других на релацији трио - виолончелиста, прве пробе су протицале управо у међусобном упознавању, али и стварању заједничке представе о музици. Да би се што боље упознао са Месијановим *Квартетом*, виолончелисти смо на време доставили нотни и аудио материјал, и део литературе о *Квартету*, као основу за лично истраживање. Поред стицања првих утисака и упознавања с делом, то је утицало и на боље иницијално обликовање деонице виолончела. На првој проби, просвиравајући дело заједно од почетка до краја, без обраћања пажње на успутне грешке које су се неминовно морале десити, покушали смо да стекнемо увид у пут који је неопходно прећи како би дошли до завршног извођења. Такође, челиста је имао прилику да искуси део већ трасиране интерпретације и извођачких решења које смо осмислили и припремили без њега. Како смо у предходном кораку вежбали без виолончелисте, као и виолончелиста без остатка ансамбла, а с обзиром да је највећи део материјала које виолончелиста свира унисон, у октави са виолином или унисон са свим инструментима, ово просвиравање нам је помогло да на спонтани начин уочимо основне разлике у свирачким тенденцијама, потенцијална размимоилажења у начину обликовања звука, али и ниво усвојености текста. Утисак после првих проба је углавном био очекиван. Како се челиста први пут сусрео са проблематиком Месијанових модуса, али и свирања

---

<sup>51</sup> Погледати *Методски приступ у реализацији рада камерног ансамбла* на страни 27.

са кларинетом у мањем саставу, било је изазовно постићи заједничку интонативну прецизност, те је долазило до повремених размимоилажења на овом плану. С друге стране, свирајући у гудачком квартету где је прва виолина обично та која води ансамбл током извођења, виолончелиста је имао потребу да аналогно буде 'вођен'. Како смо у трију увек тежили томе да не постоји само један члан ансамбла који води извођење, већ различите улоге вођства и организације додељујемо у зависности од музичког текста и тренутне хијерархије коју партитура налаже, у тој улози се смењивао свако од нас па је на неки начин свако привремено 'вођа'. Овај принцип смо задржали радећи и на *Квартету*, те је и виолончелиста такође постао један од 'вођа' у одређеним деловима композиције. Оваква унутрашња подела и организација ансамбла чини да сваки извођач подједнако активно учествује у грађењу интерпретације и спровођења извођачког плана, те не постоји опасност да се неко од извођача 'повуче' у улози неке пратеће, секундарне деонице у свирању. С друге стране, ово је први пут да у ансамблу имамо два, а не један гудачки инструмент, што је утицало доста на заједнички баланс, волумен тона, динамику, интонацију, али и на артикулацију. Како би се изгубиле оштре индивидуалне разлике, формирале колективне вештине и карактер колективног звучања било је неопходно кроз рад на *Квартету* поново убрзано проћи кроз све три фазе формирања ансамбла. Кроз поменутих првих пар заједничких проба, тј. прву етапу рада, већ смо стекли уопштenu представу о делу.

Друга етапа се превасходно односи на извођачко-техничко усвајање дела, али и на синхронизацију заједничког свирања, изградњу интерпретације, усвајању музичких гестова, 'дисање' ансамбла, и др.

Током целог првог става виолончело има флажолете са глисандима, која су заједно са виолинским 'птичјим цвркутом' у трећем плану, како динамички тако и функционално. Проблематика која се овде јавља је у ствари питање правог баланса, јер иако врло тихо, виолина, а нарочито виолончело, својим деоницама нарушавају дијалог кларинета и клавира. Дешавало се да синкопе деонице клавира спонтано 'крону унапред' само зато што је звучни баланс нарушен, те виолина и виолончело почну да 'сметају' у општој звучној слици. Не решавањем овог проблема, долазило би до размимоилажења између деонице кларинета и клавира, јер би онда и кларинет покушавајући да остане тачан у пулсацији, постепено свирао гласније. Динамички спуштајући виолину и виолончело на одговарајуће нивое, постигнут је динамички баланс ансамбла те је и темпо био стабилнији. Ипак, свирајући тако тихо, јавио се нов проблем. Коментари виолине написани су у врло високом регистру, те је цео став

практично у високим позицијама на Е жици. Звук који виолина у овом регистру производи је врло деликатан, и потребана је јако добра контрола покрета десне руке, да би се испоштовала назначена артикулација (само изнад прве три ноте у групи од једанаест су тачке), задржи јасноћа у пулсацији и *ppp* динамика. Глисанда на флажолетима у деоници виолончела као да замућују звучну слику, па спој ‘прецизног ритма’ (синкопе у клавиру и цвркута у деоници виолине) и ‘замућене прецизности’ (цвркутава мелодија кларинета и глисанда деонице виолончела) управо осликава *буђење* које помиње композитор у предговору. Како су све четири деонице доста независне у партитури, на неки начин је било потребно само испоштовати све ознаке како би се добио жељени баланс. Ипак, у пар наврата морали смо да вршимо одређене измене, јер нам је од пробе до пробе утисак о резултату био различит. Испрва смо стишавали виолину и виолончело, да би их касније поново појачавали. Последњи суд о томе како ћемо се односити према динамици првог става донели смо на самој генералној проби пред завршни концерт, јер је било немогуће одредити прави баланс у малим собама за вежбање и различитим клавирима. Управо ово преставља реалан проблем са којим се сусреће сваки ансамбл, нарочито онај који у свом саставу има и пијанисту. Иако је темпо првог става умерен *bien modéré, en poudroisement harmonieux* (веома умерено, у хармоничном ходу) у почетку смо вежбали спорије како би имали довољно времена да испратимо целокупну партитуру. Посебну пажњу смо посветили увежбавању два сегмента (тактови 13–21, 25–33) у којима се у деоници клавира налази више узастопно повезаних синкопа. Иако је тешко рећи да је овде посебно другачији ритам, дијалог виолине и кларинета повремено је отежавао пијанисти да задржи прецизност у синкопама. Понављањем ових сегмената у споријем па у бржем темпу, а потом и њиховим везивањем у веће целине, успоставили смо јасан ход, без нежељене нервозе или акцентуације у синкопама. Усвајајући техничке сегменте овог става, приближили смо се дефинисању умереног темпа, с тим што је он свој коначни облик добио нешто касније.

Други став заправо почиње супротстављањем два карактера у оквиру одсека А<sup>52</sup>: *Robuste, modéré* ♩=54 (Робусно, умерено) што представља део *a* који је додељен деоницама кларинета и клавира, и дела *b* *Presque vif, joyeux* ♩=104 (скоро живо, радосно) деонице виолине и виолончела. Како се карактери тј. одсеци *a* и *b* смењују

---

<sup>52</sup> Погледати пример 8 на страни 63 и напомену на страни 64.

врло брзо готово на свака два, тј. три такта, врло је важно од почетка направити јасан контраст између њих. Већ током првог просвиравања, открила се проблематика овог првог дела става (одсек А). Иако се јединица бројања на свака два такта смењује (са 54 на 104) сама промена је доста једноставна јер осмина из *Robuste, modéré* постаје четврина у готово дупло бржем *Presae vif, joyeux*. Оно што је проблематично у овом делу је пре свега надовезивање ових кратких делова јер се две главне линије у извођењу кларинета и клавира, и виолине и виолончела смењују тако што узастопно прекидају ток. Кларинет и клавир свирају почетна два такта, након чега виолина и виолончело улазе одлучно свирајући у октави тонове трећег Месијановог модуса у шеснаестинском покрету, са изостављеном првом шеснаестином у групи од четири. Како овај улаз нема никакву припрему, неопходно је било успоставити добру комуникацију између виолине и виолончела енергичним гестом који би најавио промену карактера овог одсека. У почетку је виолончело каскало са изговором шеснаестина, те се могао стећи утисак да повремено касни на упадима. С обзиром да су упади брзи, као и да је прва шеснаестина изостављена, гест који сам давала није могао да буде претерано велики јер би додатно отежао шеснаестине које наилазе, зато сам се одлучила за мали енергични покрет. У сваком случају, било је неопходно да свако засебно броји и буде спреман на време, да не би дошло управо до мутног или касног изговора шеснаестина што би угрозило карактер почетног А одсека. Сви интерпретативни гестови које смо правили су унапред били осмишљени, с тим што је приоритет био ка јасним знаковима за почетке мањих одсека. Како се после дугогодишњег заједничког музицирања у трију врло добро познајемо, гестови овог типа се дешавају спонтано, без претераног договарања или чак гледања. Сада када нам се придружио нови члан, требало је договорити унапред сваки знак, да не би дошло до збуњивања током извођења. Виолончелиста и ја нисмо до сада свирали заједно у мањем саставу, а како смо се договорили да ја дајем знакове у овом делу става, било је неопходно да на сваком месту у тексту где је за тим постојала потреба, освестимо начин на који ће гест бити изведен, док кларинетиста и пијаниста за тим нису имали потребе. Такође, у бржим деловима А одсека јавља се питање потеза али и баланса између виолине и виолончела. Живахне шеснаестине Месијановог модуса писане су у доста високом регистру инструмената у *ff* динамици, те смо краћим деташеом (са јасним контактом близу кобилице) покушали да дочарамо жељени карактер. Било је врло важно добро избалансирати однос виолончела и виолине, јер је од тога зависила и интонативна прецизност. Како виолончело свира све време за октаву ниже од виолине, логично је било да свира незнатно гласније како виолина не би

форсирала *ff* динамику, већ би могла да искористи природну сонорност дубљег инструмента (горњи тон интервала октаве мора да се уклопи са аликвотама које задаје основни тон). Овај принцип је присутан до краја другог става (и током Б дела), јер је само тако могуће постићи одговарајући звук оба инструмента у октави. После прва два упада виолине и виолончела, јавља се и трећи у којем два гудачка инструмента кроз шест група шеснаестина свирају Месијанов трећи модус у низу прелазећи при том преко све четири жице, од најдебље до најтање.<sup>53</sup> Како се овај пасаж креће у крешенду од *p* до *fff*, важно је било ускладити артикулацију и потез десне руке. Прелазећи кроз више фаза, од деташеа, преко спиката, дошли смо до идеалне мере комбиновања ова два потеза тако да на почетку пасажа преовладава деташе који онда полако прелази у спикато. Коришћењем мале количине гудала и јасним контактом на почетку пасажа, желели смо да постигнемо фокусираност звука у *p*, после чега смо постепеним повећењем количине гудала и преласком у одлучни спикато правили крешендо који се завршава *fff* трилером на дуго држаној ноти Е. Средишњи речитативни део става (Б одсек) пре свега доноси карактерну и звучну промену, јер уместо кратких делова сада имамо један веома дугачак одсек умереног темпа, а уместо наизменичног међусобног прекидања група инструмената, виолина и виолончело сложено 'лебде' над опадајућим акордима клавира. Поред напоменутог, цео одсек виолина и виолончело свирају са сординама у *pp* динамици што даје посебан звучни ефекат овом ставу, не само због динамичке деликатности тона коју са сордином ови инструменти производе, већ и због специфичне боје коју она ствара. Током одсека Б виолончело је за две октаве ниже од виолине која цео одсек свира у високом регистру на Е жици. Захтеви овог одсека односе се пре свега на интонативну прецизност, усклађеност вибрата и квалитет тона виолине и виолончела који су директно повезани са избалансираношћу ова два инструмента. Вежбањем мањих сегмената, прво без а онда и са клавиром, покушали смо да обухватимо све скокове и незгодне распореде целих степена и полустепена трећег Месијановом модуса. Током вежбања смо приметили да не обликујемо вибрато на исти начин. Како би га што боље ускладили, морали смо да се договоримо на који начин желимо да обликујемо вибрато. Месијан на почетку овог дела поставља карактер *Presque lent, impalpable, lointain* ♩=50 (Скоро споро, неопипљиво, удаљено), који доста прецизно објашњава жељени амбијент. У жељи да што боље дочарамо карактер, сугерисала сам да вибрато буде са нешто већом амплитудом и да се преноси са ноте на

---

<sup>53</sup> Погледати пример 9 на страни 65.

ноту без постепеног усвиравања на почетку сваког тона, међутим током рада на припреми завршног извођења никако нисмо успели да га обликујемо на овај начин, те сам се у завршној фази рада приклонила начину на који је вибрато обликовао виолончелиста да не би дошло до значајнијих размимоилажења. Посебне моменте овог дела става чине акценти и подвучене, тенуто ноте које стоје самостално у оквиру устаљене *pp* динамике, као и крешендо који се после достизања кулминуса у *mf* динамици враћа у *p*. Како би се акценти на исти начин изводили у оба инструмента, договорили смо се да они буду изведени више из десне руке, додавањм тежине потеза тј. уласком у жицу и повећањем брзине гудала на почетку ноте. Трајање акцената зависи од дужине нота која се акцентује, али како је овде најчешће у питању четвртина, акцент смо свирали у дужини једне шеснаестине. Цео успон ка кулминусу и повратак трају свега два такта, те се у овом кратком, али с обзиром на темпо спором моменту, вибрато ипак мења.<sup>54</sup> Амплитуда постаје нешто мања, а густина самог вибрата већа како би се нагласио драмски заплет средњег дела. Врло је важно било ускладити брзину и промене смера потеза гудала како би се у целом одсеку Б ноте несметано надовезивале једна на другу и на тај начин ‘нарушавале осећај протока времена’ код слушалаца. Предложени штрихови од стране редактора Дирановог издања су врло добро осмишљени, те смо у овом ставу све време користили управо њих. Пажљивим интонирањем и уз дисциплину производње сваког тона, током проба смо обухватили део по део става покушавајући да сваким новим тоном ‘продужимо време’. После дугог средишњег Б одсека, на крају се још једном смењују живљи и умерен карактер с почетка (A1), чиме се и заокружује цео став. Овог пута прво се појављује шеснаестински пасаж у деоници виолине и виолончела налик на онај који је предходио средњем делу става, с тим што се овог пута јавља у супротном смеру од највише ка на најнижој жици. С обзиром да и овог пута креће из *p* динамике, у ‘живљем’ карактеру, а да је регистарски врло високо применили смо исти принцип комбиновања деташеа и спиката, с тим што смо више пажње посветили артикулацији леве руке на самом почетку управо због проблема регистра. На крају A1 одсека последњи пут се појављује *Modéré*, с тим што њега сада изводе деонице сва четири инструмента. Проблематика одсека A1 иста је као у одсеку А - у смени темпа кратких делова а и б. Заједничким вежбањем из пробе у пробу смо покушавали да ускладимо те смене различитих темпа

---

<sup>54</sup> Погледати пример 10 на страни 65.



које су у почетку биле доста неспретно извођене, али како смо се упознавали, промене су се одвијале све прецизније.

Трећи став је кларинетиста и током ове фазе рада вежбао самостално, изузев оних проба где смо желели да сагледавамо већу целину. Током тих проба су и остали чланови ансамбла коментарисали извођење кларинетисте, које је од самог почетка било на врло високом нивоу. Касније, у завршној фази рада, радећи на организацији временског тока целог *Квартета*, и трећи став је постао неизоставан део проба.

Четврти став у ком Месијан поставља карактер *Décidé, modéré, un peu vif* ♩=96

(Одлучно, умерено, мало живље) једини је став где клавир није присутан (не узимајући у обзир трећи став за соло кларинет), те представља својеврсно ‘острво прочишћеног звука’ у односу на остатак *Квартета*. Једноставним ритмом и мелодијом налик на дечју песмицу (која као да стоји ван драматуршке орбите *Квартета*), овај став од почетка до краја задржава тај ‘невин’ и помало ‘инфантилан’ карактер. У звучном и драматуршком смислу, трећи, а можда и посебно баш четврти став као да привлачи музички ток целе композиције ка себи - ‘на унтра’. На почетку става (одсек А)<sup>55</sup> су сва три инструмента у паралелним октавама (виолончело свира у малој октави, кларинет у првој, а виолина у другој) што у извођачком смислу подразумева сличан третман као унисоно свирање, те је изузетно битно постићи интонативну прецизност. Иако је ово елемент коме увек тежимо без обзира да ли су инструменти унисоно или не, свирање унисоно (или у октави) захтева од извођача не само прецизност леве руке, већ и савршен баланс, као и тембровску уклопљеност тако да ниједан инструмент не ‘штрчи’ у односу на друге. Само на овај начин је могуће да сва три инструмента звуче сасвим ‘чисто’. Поред поменутог, важно је уклопити и остале чиниоце, као што су артикулација, вибрато и обликовање тона, те смо током првих проба, радили управо на усаглашавању ових елемената. Иако смо више пута покушавали да вербализујемо музичку идеју, и то управо због постизања заједништва током прве две фразе, често је долазило до размимоилажења у артикулацији које је онда проузроковало и низ других нежељених ефеката. Најчешће је звук био превише груб, тонови превише кратки, те је цела фраза звучала доста ‘исецкано’. Иако би виолончело, с обзиром да свира у малој октави, требало да буде интонативни ослонац током првог дела става, одлучили смо да то ипак буде кларинет због специфично ‘јасне’ боје инструмента и интонативне стабилности извођача. У почетку, интонација између кларинета који у овој

---

<sup>55</sup> Погледати пример 12 на страни 67 и напомену на страни 68.

консталацији представља интонативни ослонац, и осталих инструманата, није била најпрецизнија. Разлог због чега је долазило до интонативног разилажења је заправо врло једноставан. Како већ дуже време свирам са кларинетом, научила сам колико су важни транзијенти сваког тона, тј. сам изговор инструмента у првим моментима звучности. Управо из овог разлога, ослањала сам се интонативно на кларинет, тачније, обликовала сам звук према боји и брзини изговора кларинета, док је челиста, навикнут на слушање углавном гудачких инструмената, покушавао да уклапа своју интонацију углавном према виолини (што је методски такође погрешно, али је нажалост честа оркестарска пракса). Коначно, стабилна интонација деонице кларинета успостављена је као једина меродавна. Вежбајући одсек А у дуго држаним тоновима ослоњени на звук кларинета, тражећи одговарајући баланс између инструмената како би свака нота била постављена на право место, углавном смо решили интонативне проблеме. Како је прва реченица од осам тактова у *f* динамици после чега следи *ff*, идеја нам је била да мекшим звуком обликујемо сам почетак става и тиме додатно нагласимо одсуство клавира и промену звука у односу на предходни став за соло кларинет (али и наредни пети став), те да тек у средини одсека прикажемо сву његову снагу. У обликовању карактера одсека А и А1 требало је обратити посебну пажњу на ритмички мотив с почетка става (две шеснаестине и осмина) као и на метрику (такт две четвртине). У жељи да се покаже јасан смер музичког тока, многи извођачи свирају ритмички ‘унапред’ ове мотиве тако што после два кратка шеснаестинска ‘слога’ скрате и дугачак осмински, па свака следећа фигура долази нешто раније. То је очигледно због природне тенденције коју смо открили при понављању ових мотива - долази до несвесног акцентовања на самом почетку сваког (на првој шеснаестини)<sup>56</sup>, те се ток успорава, а добија се и нежељени акценат на другој доби такта где је иначе арза. На овај начин прекида се ток, те је у том смислу вођења фразе врло важно свесно формирати сам почетак одсека А и А1. Средишњи Б одсек четвртог става почиње ‘ирском темом’ у деоници виолончела, која се потом понавља у деоници виолине и кларинета (део *a* од слова Де до слова Ф). Ова лирска мелодија базирана је на тоновима другог Месијановог модуса у дужим нотним вредностима, те је на неки начин можемо доживљавати као контрастну тему у односу на почетни скерцозни карактер. Док кларинет излаже ову ‘лирску тему’ између виолине и виолончела се јавља комплементарни ритам у шеснаестинским покрету и који је у том тренутку секундаран у односу на деоницу кларинета. Док виолина има

---

<sup>56</sup> Честа тенденција при извођењу мотива аналогних поетском метру стиха, тј. реторичкој фигури анапеста.

мотив са изостављеном првом шеснаестином (у групи од четири), виолончело има осмину и две шеснаестине. Управо ово место представљало је још један вид проблематике ансамбла квартета (тј. скупа кога чини трио виолина-кларинет-чело) који је требало решити. Проблем је настао јер су и виолиниста и виолончелиста у почетку превише наглашавали прву шеснаестину, те је то непотребно акцентовање доводило до ритмичког разилажења. Увидевши проблематику, покушали смо да ‘сакријемо’ шеснаестине, те се ритмичко усклађивање врло брзо успоставило. Даље, од партитурног слова Ф (део б) у деоници виолине и виолончела, а затим кларинета јавља се почетна мелодија шестог става. Вежбајући самостално у првом кораку рада на *Квартету*, осмислила сам прсторед који се чинио сасвим логичним за овај сегмент. Покушала сам да избегнем празне жице које би у *p* динамици могле да звуче превише оштро, међутим, током заједничких проба било је неопходно да направим измене у прстореду, јер су овим избором преласци са жице на жицу између виолончела и виолине били на различитим местима па је због скокова (преласка кроз позиције) долазило до благог кашњења. Осмишљавањем и усвајањем новог прсторедом који је подразумевао коришћење празних жица уклоњен је проблем кашњења, док сам светлу боју празне Е жице избегла мекшим потезима десне руке. У последњем, А1 одсеку се почетна тема два пута појављује у *ff* динамици чиме се и завршава став.

Као што је то био случај са трећим, и пети став смо уклапали у целину тек касније у завршној фази рада, а до тада су виолончелиста и пијаниста самостално радили на обликовању овог става, чинећи дует у оквиру квартета.

Шести став *Квартета* можда више него други ставови, захтева од извођача заједништво и саборност на свим интерпретативним и извођачким пољима. Без метричке ознаке, унисоно (у октавама) у сва четири инструмента, са обиљем релативно честих промена темпа, те агогички врло сложен, шести став представља прави пример захтевне камерне музике. Главна техничка проблематика става је управо интонативно и ритмичко заједништво које извођачи треба да постигну. Знајући за то, предходни корак рада подразумевао је вежбање у склопу трија како би створили стабилност темпа и јак интонативни ослонац новом члану, да би се што лакше уклопио у боју ансамбла. И поред тога било је потребно више проба него за остале ставове да би текст био потпуно усвојен. Најважније је било постићи заједничко дисање током фразе, јер одсуство метра, употреба неретроградних ритмова, те (неправилно) аугментирани и диминуирани ритмиви и додате ритмичке вредности, врло лако могу бити непрецизно изведени уколико нема заједничке пулсације и заједничког дисања ансамбла. Када

музички текст има овакве захтеве, узалудно је покушавати да сваки члан ансамбла броји за себе, јер чак и код најпрецизнијег бројања сваког извођача понаособ, пулс никада неће бити исти. Да би се избегло непотребно размимоилажење, увек је боље одредити једног извођача који ће бити одговоран за пулсацију дела става или целог става у зависности од партитуре. Како је цео став сачињен из више мањих целина<sup>57</sup>, смењивали смо се у улози ‘вође’, с тим што најчешће то био кларинетиста јер је његова позиција у формацији квартета била највидљивија за све чланове ансамбла. Иако виолончелиста и кларинетиста имају врло добру позицију, када је улога ‘вође’ у деоници виолине, пијаниста би приликом сваког знака морао да окрене главу од клавира како би погледао у правцу виолинисте. Такође, кларинетиста током извођења има већ формирано дисање у односу на фразу, те је гест који он прави овом приликом природнији од геста који би направио гудач или пијаниста. Из ових разлога, осим делова става у којима је партитура захтевала другачије, одлучили смо да улога вође буде у деоници кларинета. Како је став сам по себи издељен на логичне целине при чему свака од њих има своје законитости и проблематику, током проба савладавали смо једну по једну појединачно, а потом их навезивали у веће делове и на крају читав став. У првом сегменту, до партитурног слова Ф (одсек А) (*Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif* ♩=176 - одлучно, снажно, гранитно, мало живахније) се поред већ уобичајеног рада на интонативном обухватању Месијанових модуса и постизању ритмичке прецизности, јавља и проблематика артикулације. Композитор врло одређено поставља легата и тенута на посебним тоновима, те је на ансамблу да с једне стране испоштује композиторову замисао, а с друге стране да их тонски и динамички уклопи у фразу тако да, иако артикулационо другачији, звучно не одскачу од осталих нота. Легато у односу на нон легато се лако може заједнички постићи, али је за тенута требало узети нешто више времена те је у брзом темпу било неопходно сложено обликовати артикулацију, с посебном пажњом на почетке и крајеве тонова. Као и све наредне сегменте става, и овај смо вежбали у различитим темпима почевши од умеренијег средњег темпа (♩=80) који је био довољно спор да поставимо сваки тон појединачно са свим његовим особеностима, али и да сагледамо контекст у ком се налази. Врло је важно да почетни темпо који узимамо за вежбање не буде превише спор, јер се на тај начин потпуно губи музички ток, а самим тим и музичка идеја која увек мора да буде водилца у свим фазама припреме јавног наступа. Наредни одсеци Б (од партитурног слова Ф до И) и Ц (од

---

<sup>57</sup> Погледати пример 15 и напомену на страни 70.

пар. сл. И до О) откривају нову проблематику која се односи на унутрашњу поделу дужих нотних вредности,<sup>58</sup> као и проблематику заједничког убрзања на самом крају става. Како смо се у претходној фази рада већ сусрели са проблематиком одсека Б и договорили унутрашњу поделу дужих нотних вредности, остало је само да је са новим чланом још једном осветимо и избалансирамо ансамбл, с обзиром да је цео одсек у *pp* динамици. Кључни моменат у изградњи интерпретације целог става је управо заједничко дисање, јер слушаоцу на крају због унисона није битан појединац већ само једна ћелија тј. звук ансамбла и флексибилност његовог покрета. На крају Б одсека појављује се убрзање праћено крешендом до *ff* које представља почетак новог сегмента. Како се у наредном Ц одсеку (у ком Месијан махом користи материјал А одсека само сада са потпуно другачијим ритмом) ансамбл дели на виолину-виолончело-клавир на супрот кларинету-клавиру, од убрзања на крају претходног одсека улогу ‘вође’ наизменично преузимају виолиниста и кларинетиста. Проблематика која се овде јавља односи се на навезивање ових малих контрастних делова који су супротстављени како саставом тако и фактуром. Када свирају кларинет и клавир, Месијан користи дуже, најчешће акцентоване нотне вредности па се стиче утисак успореног темпа, и супротно, када свирају виолина-виолончело-клавир, нотне вредности су краће (углавном шеснаестине), па одају утисак нешто бржег темпа. Ухо слушаоца овај одсек треба да доживи као једну сливену линију, без посебног фокуса на саме промене састава и фактуре. Како би што природније прешли са једног на други део, радили смо доста на организацији времена самих прелаза као и интерпретативним гестовима који их повезују. Било је потребно пар проба како би се сви чланови навикли на смене које се дешавају, како на ‘гестове почетака’ тако и на квалитет звука, артикулацију и обликовање тона у оквиру малих ансамбала. Пијаниста, као једини извођач који свира цео сегмент, морао је да осмисли и организује сопствену деоницу тако, да све промене може да изводи артикулационо активно као и да сваки свој тон прилагоди у односу на виолину-виолончело или кларинет. Од партитурног слова Л до слова О јавља се слична проблематика са почетка става, те смо овај део вежбали на исти начин. Поред поменутог, у овом сегменту се јавља највише агогичких промена, као и повремених искључења појединих извођача из ансамбла те је било потребно сваку од ових промена, било у темпу или саставу, осветити и уобличити у логичну целину. Последњи сегмент става, тј. кода<sup>59</sup> (од слова О до краја става) у ком се јавља *застрашујући фортисимо*

---

<sup>58</sup> Погледати пример 21 на страни 79.

<sup>59</sup> Погледати пример 18 страни 73.

теме у аугментацији како каже Месијан, било је потребно обликовати сваку ноту тако да њен почетак има јасан акценат, али да својим трајањем не губи на снази. Као у Б одсеку где смо успоставили унутрашњу поделу дугих нота, и овде смо прибегли истом решењу, те је кроз пар проба обухваћен и овај сегмент става. Интонативно врло захтеван за гудачке инструменте због великих скокова у левој руци као и због звучног баланса који је било потребно успоставити у односу са кларинетом, неопходно је било вежбати сваки тон посебно. Сваки од тонова, различите дужине трајања, постављали смо редоследом клавир-кларинет-виолончело-виолина. На овај начин, клавир, као непомерљива интонативна константа, служио је као ослонац кларинету који својим јасним и фокусираним тоном сада заједно са клавиром постоје стабилан ослонац за гудаче. Управо у овом делу, врло важно је било обликовати вибрато, јер почетни тренутак тона, нарочито тамо где су скокови велики, може доста одступати у односу на кларинет ако је вибрато непримерено велики. Додатна несигурност виолончелисте у скоковима била је потцртана вибратором који је утицао на интонативну нестабилност ансамбла. Вежбањем током проба, од тона до тона, спајајући их касније и у већу, логичнију целину, осигурали смо интонативно и овај одсек. Треба напоменути да Диранова редакција виолинских прсторедом у овом ставу има доста нелогичности, те сам прибегла осмишљавању сопствених прсторедом који су најбоље одговарали темпу, артикулацији целог ансамбла, и мом извођачком темпераменту.

Седми, иако последњи став у ком учествују сви извођачи, започиње мањим саставом виолончело-клавир. Тек у овој фази заједничког рада било је могуће обухватити цео став у ком виолончело има врло важну улогу. Као и претходни став, и овај је могуће поделити на више одсека<sup>60</sup>, од чега се први А одсек састоји из три мање целине. Овде се супротстављају два основна карактера: сањалачки, живљи *Rêveur, presque vif* (♩=50) (а део) који на почетку става постављају виолончело и клавир, а касније и виолина, кларинет и клавир, и робустан, умерен, нешто живљи *Robuste, modéré, un peu vif* (♩=66) (б део) који изводи цео састав између две оквирне сањалачке целине (а и а1). Поред проблематике која подразумева постављање и обликовање ових карактера, а затим и њихово супротстављање, појављује се и проблематика обликовања тона у оквиру ових малих целина. Вежбањем управо ових мањих делова током проба успоставили смо тонске специфичности сваког мањег састава, али и открили проблематику која у њима настаје. На самом почетку става, можда неочекивано,

---

<sup>60</sup> Погледати напомену на страни 74.

челиста се суочавао са изазовима тумачења ритма, те смо понављањем ‘а дела’ током проба покушали да постигнемо ритмичку прецизност и сигурност. Када се после средишњег ‘робустнијег’ б дела јавља иста тема у деоници виолине, то је први пут у оквиру *Квартета* да се јавља састав виолина-кларинет-клавир као такав, те смо овај део врло брзо савладали знајући унапред проблематику тог састава. Средишњи Б одсек става (у ком Месијан на почетку користи материјал б дела из А одсека) задржава све време исти карактер *Robuste, modéré, un peu vif* ( $\text{♩}=66$ ). Од почетка овог сегмента клавир преузима главну улогу, те постаје везивно ткиво ансамбла све до почетка наредног одсека. Динамички најинтензивнији ‘хаос дуга’ Б одсека иако можда звучно конфузан, унутар сваког сегмента мора бити врло добро организован, те смо током проба доста времена посветили управо уређењу вертикале. Овај ‘организовани хаос’ заправо има врло јасну ритмичку структуру која одржава ред током одсека. Посебан тренутак овог дела става представља успон ка његовој кулминацији (на првом тону новог одсека А1), до које мора довести идеална, пре свега ритмичка али и енергетска повезаност између виолончела и клавира како би заиста дошло до својеврсног ‘прочишћења’ првом такту одсека А1. Управо ових пет тактова (пред А1, тј. слово К) су били можда најзахтевнији за све извођаче због великог звучног волумена и крешенда који током тих пет тактова цео квартет гради од *f* до *fff*, те је тешко разазнати јасну артикулацију због чега је долазило до честих размимоилажења. Како би звучна слика била нешто чистија, а да би виолончелиста и пијаниста могли несметано да комуницирају, покушали смо да избалансирамо звук ансамбла тако да кларинет и виолина ипак буду нешто тиши, у другом плану, али да енергетски подрже велики крешендо који води ка кулминацији. У последњем такту пред кулминацију, Месијан појачава интензитет крешенда код слушаоца успорењем које ‘воде’ виолончелиста и пијаниста те смо упорним вежбањем и јасним обликовањем фигурација деонице виолончела успоставили жељени набој са експлозијом у трилерима наредног одсека. Последњи одсек А1 представља кулминацију читавог става, целог *Квартета* и заједничког музицирања квартета, јер је то заправо последње појављивање ансамбла у пуном саставу. Изражајни *fff* у сва четири инструмента, при чему виолина и виолончело у октавама додатно наглашавају интензитет звука трилерима на готово ноти, ојачани кристално јасним звуком кларинета и арпеђима у деоници клавира, заиста има екстатични карактер који Месијан поставља на почетку одсека *Extatique* ( $\text{♩}=50$ ). Иако интонативна прецизност овде јесте изазов за извођаче, главни захтев је заправо динамички интензитет који цео квартет

треба да задржи практично до самог краја става<sup>61</sup>. Вежбајући током проба управо контролу производње и пројекције звука, временом смо успели да ускладимо баланс са динамичким потенцијалом ансамбла и постигнемо жељени интензитет. У овоме је гудачима помогла боља расподела гудала и штрихови другачији од предлога Диранове редакције, те је уз веште, нешто чешће промене гудала савладана и ова препрека *Квартета*.

Већ детаљно разрађен осми став у претходној фази рада, сада је требало уобличити и ублажити поједине грубости које настају из чисто техничких разлога, те га и временски обухватити као целину и уклопити у *Квартет*. Како време тече 'различитим токовима' за извођаче *Квартета*, виолиниста и пијаниста морају сачувати довољно снаге, концентрације и енергије за овај последњи став композиције. Осми став захтева од извођача способност самоконтроле да превазиђе неопходну пажњу усмерену на сваку појединачну ноту, и својом интерпретацијом обухвати дугачку, готово непрегледну музичку мисао. Како би се постигла ова равнотежа, било је потребно вежбати с мишљу да је крај не после седмог већ после осмог става који се продужава „у вечност“. Ово подразумева не само специфично обликовање осмог, већ и седмог става који мора бити завршен тако да оставља простор за заокруживање композиције управо осмим ставом. Током проба смо у овој фази рада највише времена посветили извођачко-техничком освајању дела, те раду на балансирању и потцртавању улога појединачних деоница, што подразумева дељење композиције на мање целине тј. ставове, и ставова на одсеке, делове и сегменте, како би се што детаљније и темељније обрадио сав материјал. Управо израђивање детаља, размена утисака и разрађивање интерпретативних мисли извођача довело је до свеобухватног усвајања *Квартета*, али и дубљег међусобног упознавања, те изградње заједничке интерпретације ансамбла.

Последња, трећа етапа рада на екстензији ансамбла подразумева не само последњи период припреме завршног извођења већ и сам јавни наступ. Она представља својеврсно одржавање и припремање свирачких и менталних способности извођача за јавни наступ који је свакако несвакидашње стање духа и тела, уодношавање ставова *Квартета* и током те етапе су се одвијале мање измене завршних слојева интерпретације. Током последњих проба, просвиравајући *Квартет*, заједнички смо обухватили цело дело, али и целокупни програм завршног извођења, те смо *Квартет*

---

<sup>61</sup> Погледати пример 19 на страни 75.



повезали са *Одјецима Времена* композиторке Алексине Луи и тиме заокружили програмску целину завршног концерта. Пролазећи заједно кроз све стратешке кораке, али и етапе конкретне екстензије, изградили смо заједнички звук који је тек сада добијао праву функцију. Тако смо коначно могли да одредимо динамички опсег ансамбла, и да коначно избалансирамо сваки специфичан сегмент *Квартета* према могућностима ансамбла као целине. Како се у *Квартету* динамика креће од *ppp* до *fff*, врло је било важно одредити где се ове динамике налазе у нашем ансамблу, тј. која је најтиша а која најјача динамика коју ансамбл у различитим саставима од једног до четири извођача може да произведе. Динамички опсег је индивидуалан за сваки ансамбл (и у овом случају сваки мањи скуп, тј. састав), али се такође временом може мењати у складу са променама у свирању сваког појединца. Тек сада је могуће било осмислити комплетан финални план за цео *Квартет*. Иако смо у више наврата мењали звучне односе извођача у првом ставу, сада смо могли јасно да направимо сва три динамичка нивоа која је Месијан поставио. Како је у музици све међусобно повезано, услед постављене динамике и потез у десној руци ‘цвркута виолине’ је сада добио свој коначни облик, довољно прецизан и артикулисан, а не превише гласан. Флажолети у виолончелу су постали спонтаније изведени. Пијаниста и кларинетиста су остварили сливенију линију између синкопираног ритма и мотива птица деонице кларинета те звучно поцртали карактеризацију става. На овај начин су завршно профилисани и остали ставови. Како је заједничко време које смо проводили бивало све учесталије, интерпретативни гестови су постајали све природнији, а заједнички музички покрет и дисање ансамбла спонтанији. Постепено се стварала креативна невербална комуникација међу члановима у којој су мали покрети извођача били довољни за покретање великих гестова или промена. Ипак, за ‘извођачку игру’ која подразумева одређени ниво благе импровизације међу извођачима, било је ипак прерано. Овај ниво уметничке и извођачке слободе за сада је остао доступан само у формацији *Аратос трија*. Убрзани и селективни процес изградње ансамбла ипак не може потпуно надоместити темељни вишегодишњи рад. При том, практичне околности рада нису омогућиле више времена за трећу етапу рада, која би требало да буде најдужа<sup>62</sup>. Илустративно је ову проблематику, која произилази из познавања и слободе у оквиру ансамбла, сагледати на примеру првог одсека седмог става где се почетна мелодија у деоници виолончела и клавира још увек није сасвим ритмички усталила, док је поновно

---

<sup>62</sup> Генерално, комплетан ефективан рад са виолончелистом одвијао се у периоду од око месец и по дана, у почетку по две пробе недељно, а последње недеље пред концерт уз свакодневне пробе.

појављивање те мелодије (a1) у саставу виолина-кларинет-клавир сасвим одисало слободом покрета и израза. Сумарно, можемо закључити да су могућности рада у трећој етапи биле веома ограничавајуће.

Знајући да звук ‘изнутра’ и ‘ван’ ансамбла није исти, на једној од проба направили смо аудио запис целог *Квартета*, што нам је помогло да реалније сагледамо целину. Овај метод је веома користан у финалној фази рада на делу. Преслушавајући и коментаришући снимак појединачно али и у склопу ансамбла, свако од извођача је био у прилици да непристрасно извуче закључак о тренутном стању колектива и извођења *Квартета*. Заправо, стављајући се у улогу слушаоца-критичара, могли смо, да ‘споља’ посматрамо реализован рад. Ипак, ‘ухо ствараоца’ оптерећено познавањем детаља и проблематике *Квартета*, није могло сасвим објективно да сагледа целокупну слику као што то може непристрасан слушалац који ‘упија музику’ без предубеђења. Треба напоменути, да је звучни запис начињен у једној од просторија у којима смо одржавали пробе, те имајући у виду изузетно мали простор у којем формација квартета није могла одговарајуће да звучи (још уз раштимовањем клавира), снимак није могао послужити као релевантан приказ свих аспеката извођења, као што су баланс звука и реална интонативна слика. И поред тога, ова ‘показна вежба’ открила је доста тога на пољу ритма, тј. третмана времена, што је можда и најважније. Проучавајући *Квартет* ‘споља’ као слушаоци-истраживачи и ‘изнутра’ као извођачи, покушали смо да још дубље продремо у суштину *Квартета*. Тек у завршној фази рада, у којој смо већ довољно оснажили квартет тако да је заједнички покрет постао флексибилнији, успели смо да обликујемо наш временски ток *Квартета*, имајући увид у целокупну звучну слику дела ‘изнутра’ и ‘споља’, те обухватимо време музике (ставови) и тишине (међуставачни простор) у једну целину. После готово шестомесечне припреме, дошао је и тренутак јавног извођења. Након акустичке пробе на којој смо последњи пут преобликовали баланс ансамбла у односу на много већи простор од оног у ком су текле припреме, и постављајући завршну формацију квартета која је најпогоднија за међусобну комуникацију, уследио је и сам завршни концерт. Иако смо сви небројано пута имали јавне наступе у различитим формацијама, за наш квартет ово је био први.

## Закључна разматрања екстензије ансамбла

Као што је већ напоменуто, стратегија екстензије ансамбла која је примењена у овом истраживачком пројекту заправо представља убрзани поступак проласка матичног ансамбла кроз све етапе формирања и изградње ансамбла са новим чланом укључујући и јавни наступ. Екстензија ансамбла приказује покушај изградње нове, јединствене и недељиве ћелије заједничког музицирања, али с тежњом ка повратку у првобитни облик (у складу с разумевањем појма екстензије). Она не представља трајно проширење, већ својеврсно еластично истезање које свакако увек гравитира ка основном саставу. Као таква, метаморфна структура, пружа безброј могућности за нове облике у којима остаје дуго онолико колико је снажно гравитационо поље тог облика задржава, у супротном се враћа у постојећи, добро познати матични облик. Вид екстензије приказан на примеру *Квартета за крај времена* Оливијеа Месијана био је за чланове *Аратос трија* врло изазован и поучан истраживачки подухват. Како је појам времена „садржинско средиште“ Месијановог *Квартета*, током рада смо доста труда посветили управо разноврсном третирању ритма, темпа, али и различитим поимањима ‘времена’. Месијан својим компоновањем покушава слушаоцу да одузме осећај ‘временске предвидивости’, те екстремно спорим темпима у петом и осмом ставу, непостојањем метра и карактеристичним третирањем ритма у шестом ставу, неретроградним ритмовима у четвртном, и уопште - сасвим специфичним третманом ритма и темпа у целој композицији, разбија темпоралност дела. Као што је раније већ наведено, Поповић Млађеновић<sup>63</sup> изузетно интересантно посматра Месијанов *Квартет* те учитава могућа ‘времена’ у њему: историјско време, музичко-историјско време, време делиријума, време мистичног и космичког, библијско и теолошко време, религијско и филозофско, хронологију догађаја, музичко време Квартета.<sup>64</sup> Након целокупног посматрања *Квартета* са позиције уметника-истраживача у области камерне музике, додала бих свакако и **време ансамбла**, што можда представља један од најинтересантнијих резултата овог истраживања. Када помислимо на квартет, замишљамо четири извођача која заједно изводе одређено дело, или дело писано за четири извођача која га заједнички изводе. Међутим, овај *Квартет*/квартет подразумева један став за соло инструмент, два дуа, један трио и четири става за пун

---

<sup>63</sup> Поповић Млађеновић, Тијана. Време и свет који се пред квартетом за крај времена Оливијеа Месијана разоткривају. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Број 40, 2009.

<sup>64</sup> Исто, 6–8.

састав од четири извођача, мада ни та четири заједничка става нису у потпуности посвећена квартету, већ се и у оквиру њих ансамбл дели на мање саставе<sup>65</sup>. На овај начин је квартету отежано успостављање нераскидивих међусобних веза, већ се извођачи упознају парцијално, у оквиру мањих састава, а простор на коме то чине је практично већи од простора у ком музицирају сво четворо истовремено. Ако у квартету говоримо о четири извођача која постају целина, ћелија - *један*, онда је овде то случај са првим, шестим, и деловима другог и седмог става, док осталим ставовима *један* представља соло инструмент, дуо или трио. На овај начин разбија се темпоралност заједничког музицирања, тј. разбија се **време ансамбла**, што је додатно отежавало рад на екстензији.

Посматрајући околности настанка, *Квартет* није једноставно ‘настао’, већ је постепено ‘настајао’ за четири извођача која су спојена пуком случајношћу без икакве претходне селекције или могућности избора, и то у страшним околностима Другог светског рата. Такође, не смемо занемарити чињеницу да је настанак *Квартета* директно повезан са условима припреме првог извођења, те су учесници у њему сигурно на неки начин утицали и на коначни облик дела. Тај утицај не изгледа да је био сасвим на нивоу ‘коаутора’ музике, али уз извесну инспирацију које су личности извођача давале Месијану (неки више а неки мање), њихове извођачке могућности у комбинацији с извођачким (и животним) условима у заробљеничком логору, су ипак представљале неки градивни сегмент *Квартета*. Иако не постоји никакав критички осврт на прво извођење *Квартета*, на основу свих података који су до сада прикупљени можемо само претпоставити како је оно могло бити. Надилазећи животне околности, композитор је евидентно ‘гурао’ извођаче до, а можда и преко њихових извођачких граница. Мишљења сам да се тај екстремни, фанатично пожртвовани приступ извођаштву на неки начин сигурно ‘уклесао’ између редова партитуре *Квартета*, те он и данас тражи ‘увек више’ од извођача. У том смислу, иако је *Аратос трио* имао могућност да утиче на избор виолончелисте с којим ће чинити квартет за потребе *Квартета*, остаје утисак да ипак нисмо успели да остваримо дубљу међусобну повезаност. Различит приступ раду, ниво заинтересованости за детаље и истраживање богатства ансамбалског звука, али и ништа више него колегијални међусобни односи<sup>66</sup> учинили су да ‘гравитациона сила’ новог ансамбла ипак не буде тако јака као сила

---

<sup>65</sup> Погледати поглавље „Интерлудијум - Време *Квартета* и време квартета“ на страни 85.

<sup>66</sup> Међусобна блискост и резонирање чланова у оквиру ансамбла кључни су фактори за квалитет, развој и одрживост одређеног музичког колектива.

екстензије, те је по природи процеса овај нови квартетски облик ансамбла ипак враћен у првобитно стање - кларинетски трио. Како је време за овај подухват екстензије било унапред ограничено бројем и распоредом заједничких проба, као и коначним термином завршног извођења, то није остављало простора за могући даљи развој квартета у трећој етапи рада са искуствима стеченим након првог јавног наступа. У том смислу прво извођење је било на неки начин и последње (барем у догледном временском периоду).

Након самог завршног извођења, покушала сам да без било каквог претходног објашњења проблематике екстензије ансамбла пажљиво саслушам непосредне коментаре неколицине слушалаца. Кроз разговор сам увидела да је мањи део публике приметио блага размимоилажења у заједничком музицирању ансамбла која су била узрокована управо процесима екстензије. Углавном позитивни коментари, односили су се на музику уопште и целокупно извођење програма, што говори у прилог томе да слика 'ван' и 'унутар' ансамбла, иако различита, не мора да утиче на општи утисак квалитета извођења. Како год, оно што би се за чланове *Аратос трија* сматрало сасвим задовољавајућом екстензијом ансамбла, било би безкомпромисно извођење које би свим извођачима појединачно, али и ансамблу у целини као *једном* бићу остављало бескрајну слободу креације, што ће ипак остати жеља за неку другу прилику. Рад 'на' и 'у' ансамблу се после сваког концерта продубљује и открива нову страну сваког члана, али и финије позиционира његово место и улогу у ансамблу, што оставља могућност за даљи потенцијални рад на овом *Квартету* и квартету. У том смислу, екстензија, као временски независтан облик, може се као потреба ансамбла поново јавити и у скоријој будућности након завршног концерта докторског уметничког пројекта, и то у истом или промењеном саставу. Резултати те потенцијалне поновне екстензије могу бити делимично, или можда чак потпуно другачији у односу на резултате приказане овим истраживањем, али оно што је сигурно, је да уз већ успостављене стратегије и методски оквир, као и практично познавање техника и процеса екстензије, сваким новим истраживачким подухватом матична ћелија ансамбла јача и усавршава се.

## Редакција виолинске деонице *Квартета за крај времена* Оливијеа Месијана

Узимајући као полазну основу Дираново издање *Квартета*, током припреме завршног извођења прилагодила сам понуђена извођачка решења виолинске деонице музичким идејама које су у директној вези са захтевима партитуре, али и ансамбла у оквиру ког настају. У неким ставовима предложена решења од стране редактора су потпуно задовољавајућа, док су у другим морала претрпети одређене промене. Како би графички било прегледније, изнад оригиналних Диранових штампаних прстореда су оловком дописана моја извођачка решења. Такође, легатуре и штрихови писани оловком, спадају у моје предлоге ове извођачке редакције. Понуђена решења могу и не морају бити одговарајућа за друге извођаче и ансамбле, јер су, поред рада у ансамблу, настала на основу мојих личних уметничких и извођачко-техничких навика и тенденција, али свакако могу указати на начин обликовања деонице виолине у оквиру овог докторског уметничког пројекта.

# QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS

Violon, Clarinette en Si $\flat$ , Violoncelle et Piano

VIOLON

OLIVIER MESSIAEN

## I. Liturgie de cristal

**A** Bien modéré, en poudrolement harmonieux ( $\text{♩} = 54 \text{ env.}$ )

Violon

Clarinette

(comme un oiseau)  
*pppp*  
(son flûté,

vers la pointe)

**B**

**C**

Tous droits d'exécution réservés  
Copyright by DURAND & C<sup>ie</sup> 1942

D. & F. 13,091

Paris, 4 Place de la Madeleine.

VIOLON

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a series of sixteenth-note chords, some marked with a 'b' (basso) and others with a '#'. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a wavy line indicating a tremolo effect.

The second system is marked with a 'D' in a box at the beginning. It continues the musical notation from the first system, with similar chordal textures in the upper staff and a melodic line in the lower staff. A wavy line is present in the lower staff, and there are some dynamic markings like 's' (sforzando).

The third system continues the piece, showing more complex chordal structures in the upper staff and a melodic line in the lower staff. There are some slurs and accents over the notes.

The fourth system is marked with an 'E' in a box. It features a melodic line in the upper staff and a more active melodic line in the lower staff. There are some slurs and accents.

The fifth system includes performance markings. The upper staff has a 'V' marking above a chord, and the lower staff has a '2' marking above a chord. There are also '4-4' markings above the final chords. The notation continues with complex textures in both staves.

D. & F. 13,091



VIOLON

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. A box labeled 'F' is positioned above the treble staff. The music consists of sixteenth-note patterns in the treble and eighth-note patterns in the bass.

Musical notation for the second system, continuing the piece. It includes a treble staff with a measure rest and a bass staff with a wavy line labeled 'trb' and a fermata. The treble staff has a measure rest followed by a sixteenth-note pattern.

Musical notation for the third system, featuring a treble staff with a sixteenth-note pattern and a bass staff with a wavy line labeled 'trb' and a fermata.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble staff with a sixteenth-note pattern and a bass staff with a sixteenth-note pattern. A box labeled 'G' is positioned above the treble staff.

Musical notation for the fifth system, featuring a treble staff with a sixteenth-note pattern and a bass staff with a sixteenth-note pattern. A box labeled '1-2' is positioned above the treble staff.

Musical notation for the sixth system, featuring a treble staff with a sixteenth-note pattern and a bass staff with a sixteenth-note pattern. The system concludes with a measure rest in the treble staff and a measure rest in the bass staff, with a 'ppp' dynamic marking.

## II. Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

**A** Robuste, modéré (♩=54 env.)

Clar. Piano

**B** Presque vif, joyeux (♩=104 env.)

*ff*

Modéré (♩=54 env.)

Clar. Piano

Presque vif (♩=104 env.)

*ff*

Modéré (♩=54 env.)

**C** Presque vif (♩=104 env.)

*p cresc. molto*

Modéré (♩=54 env.)

*fff*

Piano

Clar. *s*

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

*pp* (Sourdine)

**E**

*p*

VIOLON

5

The image shows a page of a violin score for the piece 'Abîme des oiseaux'. It consists of seven staves of music. The first six staves are in a single system, with various fingering numbers (1-4) and slurs. The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The third staff has a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a dynamic marking of *pp*. The fifth staff has a dynamic marking of *pp*. The sixth staff has a dynamic marking of *ppp*. The seventh staff is a separate system, starting with a dynamic marking of *ppp* and a tempo marking of 'Presque vif (♩=104 env.)'. It includes a performance instruction: '(ôtez la p cresc. molto sourdine)'. The eighth staff is a separate system, starting with a dynamic marking of *fff* and a tempo marking of 'Modéré (♩=54 env.)'. It includes a performance instruction: '(ôtez la p cresc. molto sourdine)'. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

III. Abîme des oiseaux: TACET

D. & F. 13,091

# IV. Intermède

**A** Décidé, modéré, un peu vif (♩=96 env.)

The musical score is written for Violin in 4/4 time. It consists of five sections labeled A through E. Section A begins with a forte (*f*) dynamic and includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a breath mark (O). Section B starts with fortissimo (*ff*) and includes a breath mark (O). Section C is marked for Clarinet (*Clar.*) and features a forte (*f*) dynamic. Section D includes a pizzicato (*pizz.*) instruction, a piano (*pp*) dynamic, and a section marked *arco* with a *p* *chantant* instruction. Section E concludes with a piano (*p*) dynamic and includes a breath mark (V). The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulation marks.

D. & F. 13,091

VIOLON

7

1  
Clar.  
*pp*  
2  
*p*  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
Clar.  
*pp*  
*p*  
*mf*  
*p*  
*ff*  
*f*  
pizz.  
arco  
*f*  
2  
1

V. Louange à l'Éternité de Jésus: TACET

## VI. Danse de la fureur, pour les sept trompettes

**A** Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif (♩=176 env.) *ff* **V**

**B** **V**

**C** **V**

**D** **V** *dim.* *p*

**E** **V** *ff*

VIOLON

V **Pressez un peu** *f cresc.* **Pressez encore** *cresc. sempre* (IV<sup>e</sup>) *cresc. molto*

Clar.

**F** **Au mouvt** (III<sup>e</sup>) *pp (lointain)*

**G**

**Pressez** *cresc.* *f*

**H** **Un peu plus vif** (♩=200 env.) *ff*

**Au mouvt** (♩=176 env.) *ff* **Un peu plus vif** (♩=200 env.) *ff*

**I**

**Piano**

**J** *ff* Clar.

**K** *ff* Clar.

VIOLON

**L** Plus vif (♩=108 env.)

*ff*

**M**

*ff* *f cresc.*

*fff* Clar.

**N** Pressez insensiblement

Clar. *f* *cresc.*

*fff* *cresc. sempre*

Pressez beaucoup 2 (3-3) (segue)

*fff* *cresc. sempre*

Un peu moins vif (♩=108 env.)

*f* *cresc. molto*

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

*pp* *Rall.* *cresc. molto* *fff*

*fff* Clar.

**P** 1<sup>er</sup> mouvt (♩=176 env.)

*pp*

Un peu plus vif (♩=200 env.)

*fff*

Moins vif (♩=160 env.)

*fff* Clar.



# VII. Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

**A** Rêveur, presque lent (♩=50 env.)

8 Violoncelle

**B** Robuste, modéré, un peu vif (♩=66 env.)

*ff* *p* *ff*

Piano

*p* *pp*

Clar. *Pressez un peu*

*Rall.* *Au mouvt*

Piano *fff* *fff(trille)*

Piano *Rall.* **D** Rêveur, presque lent (♩=50 env.)

*f expressif* (sur le Ré)

(sur le Sol jusqu'à \*)

*Pressez* Clar.

VIOLON

**E** Robuste, modéré, un peu vif (♩=66 env.) *pp* *p* *mf* *cresc.* *ff*

*simile*

*pp subito*

Piano Clar.

8<sup>a</sup> b.....!

*f* *p* *cresc.*

**G** Même mouv<sup>t</sup> (♩=66 env.) *molto* *pp*

Piano Clar.

11 11

Piano Clar.

11 11

**H** Même mouv<sup>t</sup> (♩=66 env.) *mf*

Piano

Pressez un peu (sur le Sol jusqu'à \*) *cresc.* *mf* *cresc.* *ff* *Rall.*

**I** Au mouvt  
*fff* (trille) *f* *fff* (trille)

**J**  
Piano

*f* *cresc.*

*sempre cresc.*

Rall. - - - molto - **K** Extatique (Mouvt du début) (♩=50 env.)  
*fff* *expressif*

Robuste, modéré, un peu vif **L** (♩=66 env.)  
*ff* *p* *ff*

## VIII. Louange à l'Immortalité de Jésus

**A** Extrêmement lent et tendre, extatique (♩-36 env.)  
*p* expressif, paradisiaque

**B** (avec amour)  
*mf* (sur le Sol) *pp* *cresc.*

*f* *dim.*

**C** *pp*

(peu à peu *p*)

**D** (avec amour)  
*mf* (sur le Sol)

*pp* *cresc.*

Un peu ralenti 3-3

*f* *cresc.*

**Au mouvt**  
*ff* *dim.* *dim. sempre* *ppp*

## СПИСАК КОРИШЋЕНЕ ЛИТЕРАТУРЕ (ИЗБОР)

- Baggech, Melody. *An English Translation od Olivier Messiaen`s Trait  de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol.1. DMA Thesis Oklahoma: The University of Oklahoma Graduate College, 1998.
- Bela Bartok by Malcom Gillies. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Chamber music by David Topp. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Citowic, E. Richard. *Synesthesia: A Union of the Senses*. Cambridge: A Bradford Book, 2002.
- Clarinet by Nicholas Shackleton. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Hajdukovi , Mirjana. *Muzi ko delo u nastavi violine*. Beograd: Zadu bina Andrejevi , 2005.
- Igor Stravinsky by Stephen Walsh. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Louie, Alexina. *Echoes of Time*. Musical score. Toronto: Canadian Music Centre, 2011.
- Machlis, Joseph. *Introduction to Contemporary Music*. New York: Second Edition, Norton & Company, 1979.
- Markevitch, Dimitry, „The Cello as an Accompanying Instrument in the 18th Century“, *Strings*, Vol. VI, No. 3, (Nov./Dec. 1991).
- Messiaen, Olivier by Paul Griffiths. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Messiaen, Olivier. *Quatuor Pour La Fin du Temps*. Partition de musique. Paris: Durand, 1942.
- Messiaen, Olivier. *The technique of my musical language*. Tr. by John Satterfield Paris: Leduc, 1944.
- Mihailovi , Dejan. *Elementi violinizma. Violinska pedagogija i Izvođaštvo*. Beograd: Studio Lirica, 2016.
- Norton, M. D. Herte. *The art of string quartet playing: practice, technique and interpretation: with 132 examples in full score and a preface by Isaac Stern*. New York: The Norton Library, 1966.
- Paul Schoenfield by Anthony Philip Pattin. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Piano trio by Michael Tilmouth/Basil Smallman. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Platt Mary, „A musical partnership: 25 years of the Verdehr Trio“, *The Clarinet Magazine*, Vol. 25, No. 1, November-December, 1997 and Vol. 25, No. 2, February-March, 1998.

Pople, Anthony. *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Richard E. Citowic. *Synesthesia: A Union of the Senses*. Cambridge: A Bradford Book, 2002.

Rink, John. *Musical performance A Guide to Understanding*. Cambridge University Press, 2002.

Rischin, Rebecca. *For the End of Time, The Story of the Messiaen Quartet*, New York: Cornell University Press, 2006.

Roth, Henry, „The Making of a Medium“, *The Strad*, Volume 106, Number 1267 (November 1995).

Trio by Erich Schwandt. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Trio Sonata by Sandra Mangsen. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Verdehr trio by Pamela Weston. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Ludewig-Verdehr, Elsa. *Verdehrs' Making of a Medium means working with some of the 20th century's greatest composers*, преузето са <http://www.verdehr.com/article3.htm> приступљено 20.1.2019.

Watkin, David. „Corelli's Op.5 Sonatas: 'Violino e violone o cimballo'?", *Early Music*, Vol. 24, No. 4 (Nov., 1996).

Williamon, Aaron. *Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Woodall, Tim, „Four Into One“, *Strad*, Vol. 124, Issue 1481 (September 2013).

Бузони, Феручо. *Нацрт за једну нову естетику музике*. Превео: Драгослав Илић. Београд: Студио Лирика, 2014.

Гертович, Р. К., „Оркестр в детской музыкальной школе: вопросы организации и руководства“, *Вопросы музыкальной педагогики*, сост. Руденко, В. И. Вып.7. - Москва: Музыка, 1986.

Готлиб, А. *Основы ансамблевой техники*. Москва: Музыка, 1971. Са руског превеле Марија Голубовић и Јасна Туцовић, Београд 2015, необјављено.

Леман, А. К, Џ. Е. Слобода и Р. Х. Вуди. *Психологија за музичаре, Разумевање и стицање вештина*. Превод: Горан Капетановић. Универзитет уметности у Београду, 2012.

Мордкович, Л. Н., „Детский музыкальный коллектив: некоторые аспекты работы на примере ансамбля скрипачей“, *Вопросы музыкальной педагогики*, сост. Руденко, В. И. Вып.7. - Москва: Музыка, 1986.

Поповић Млађеновић, Тијана, „Време и свет који се пред Квартетом за крај времена Оливијеа Месијана разоткривају“, Зоран Т. Јовановић, главни и одговорни уредник, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Број 40. Нови Сад: Матица српска, 2009.

Поповић Млађеновић, Тијана, „Господари чекића, фауна и времена. Чекић без господара Пјера Булеза у контексту француског музичког писма времена“, Зоран Т. Јовановић, главни и одговорни уредник, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Број 51. Нови Сад: Матица српска, 2014.

Поповић Млађеновић, Тијана. *Музичко писмо*. Београд: Клио, 1996.

Текст Светог писма, Нови Завет, 10. глава Откривења Светог Јована Богослова преузет са <http://pouke.org/svetopismo/biblija.php?lang=ijekav&lang2=&book=66&chap=10>, приступљено 20.1.2019.

Recording: O. Messiaen, J. Pasquier, A. Vacellier, E. Pasquier – *Quatuor Pour La Fin Du Temps*. Accord – 461 744-2. 1956, Club Français du Disque, Remastering 24-bit - 96 kHz. © 1956 Musidisc, un label Universal Music, © 2001 Musidisc, un label Universal Music. Barcode: 028946174425, Label Code: LC 00280.

Recording: L. Yordanoff, A. Tétard, C. Desurmont, D. Barenboim - *Quatuor Pour La Fin Du Temps*. Deutsche Grammophon – 423 247-2. Recording: Originally released by DG in 1979. Reissue, Remastered Label 1988. Code: LC 0173, Barcode: 0 28942 324725.