

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
Катедра за камерну музику



**Вања Шћепановић**

Синестезија и улога боја у обликовању интерпретације у камерном делу

*Квартет за крај времена* Оливијеа Месијана

Докторски уметнички пројекат

Ментор:  
др ум. Горан Маринковић,  
редовни професор

Коментор:  
др Тијана Поповић-Млађеновић,  
редовни професор

Београд,  
2019.



## Апстракт

Теоријски аспект докторског уметничког пројекта усмерен је на разматрање улоге синестезије и третмана боја, као есенцијалног извођачког средстава у тумачењу и разумевању музичког језика Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen), у камерном делу *Квартет за крај времена*. Још у десетој години живота витражи *Свете капеле* у Паризу утицали су на његову стваралачку поетику, засновану на феномену *синестезије*. Захваљујући овом перцептивном феномену, у којем стимулација једног сензорног или когнитивног пута води до аутоматских искустава у другом сензорном или когнитивном путу, Месијан је музику доживљавао кроз призму различитих боја. Као синестета, Месијан није само указивао на поседовање способности синестезије већ ју је и експлицитно искористио како би дефинисао боје у својој музици. Базу његовог композиционог начина компоновања чине *модуси ограничене транспозиције*, на којима се гради и мелодија и хармонија. Сваки модус, било у својој позицији или транспозицији, експримирао је одређену боју или мешавину боја. Другим речима, од укупно 19 комбинација модуса у овом раду биће представљено 19 различитих комбинација боја. Исто тако, на модусима ограничене транспозиције Месијан је дефинисао и акордске структуре. Од укупно 4 групе акорада, сврстаних у неколико сетова, наилазимо на 180 различитих акордских боја. Све боје модуса и акорада експликативно су дате у књизи Оливијеа Месијана *Трактат о ритму, боји и орнитологији*, седми том, што ће бити и примарна литература на којој ће се заснивати анализа квартета. У раду ће се аналитички представити доступне корелације између звука и боје, а донесени закључци даће кључ разумевања питања структуре у музици Оливијеа Месијана.

**Кључне речи:** *Оливије Месијан; синестезија; Квартет за крај времена; Трактат о ритму, боји и орнитологији; модуси ограничене транспозиције; боја; витраж.*

## Садржај

УВОД .....	5
I Теорија боја и историјски контекст .....	7
1.1. Колоризам у музичкој уметности - тембр.....	9
II Месијан и синестезија.....	12
2.1. Када чујем музику видим одговарајуће боје .....	15
2.2. Однос звука и боје.....	17
III Модуси ограничене транспозиције у функцији боје. Мелодијски аспект .....	19
IV Акорди у функцији боја. Хармонски аспект.....	35
4.1. Контраст тоналитета .....	39
V Квартет за крај времена. Анализа боја.....	42
5.1. Литургија кристала .....	43
5.2. Вокализа за анђела који најављује крај Времена .....	48
5.3. Понор птица.....	52
5.4. Међувреме.....	55
5.5. Слава вечности Исуса .....	57
5.6. Игра фурија, за седам труба .....	61
5.7. Кластер дуга, за Анђела који најављује крај Времена.....	64
5.8. Слава бесмртности Исуса .....	67
ЗАКЉУЧАК .....	71
ЛИТЕРАТУРА.....	75

## УВОД

Свако ко познаје музику Оливијеа Месијана зна да многе његове партитуре инкорпорирају имена боја. Након више од 40 година извођења Месијанове музике широм света још увек нико није покушао да да опис и анализу Месијанових боја у конкретној партитури. Тема је дуго била деликатна и до сада је само површно истраживана - делом зато што је седми том његовог трактата, који садржи описе боја, последњи који је објављен. Упркос растућем истраживачком интересу за Месијанову музику, извођачи избегавају ову тему и не желе да се упуштају у анализу из приступа који је крајње субјективан. Имајући у виду значај који је Месијан сам доделио својим асоцијацијама боја, требало их је истражити изван фазе тога да су извођачи само свесни или информисани о њиховом постојању у партитури.

Као синестета, Месијан је јединствен међу композиторима, јер није само указивао на поседовање способности синестезије већ ју је и експлицитно искористио како би одредио боје хармоније и инструменталне текстуре сазвучја. Његова повезаност боје и звука није само симболична, него је његова нотација звукова инспирисана асоцијацијама на боје сцена из Књиге Откривења.<sup>1</sup> Наравно, везе између боје и звука су субјективне, као што то Месијан сам објашњава. То, међутим, не би требало да спречи тврдњу да је његова синестетичка способност витални део његовог музичког језика. Месијан је био један од оних синестета који могу да доживе двосмерну сензорну асоцијацију. Другим речима, био је у стању да чује звук боја и забележи оркестарске акорде који евоцирају и кореспондирају с одређеним бојама. Управо та способност била је кључна да одређене компоненте музичког тока спроведе под одређене колористичке ефекте. На пример, употреба тоничног квинтакорда је увек била светло плаве боје.

---

<sup>1</sup> *Књига Откривења*, позната и као *Откровење Јованово* (грч. Ἀποκάλυψις) је део *Новог завета*. Садржајно је усмерена ка будућности. Док *Књига постања* доноси химну о стварању, *Откривење*, закључује Библију визијом Новог Света, Новог Неба и Нове Земље. Откривење је било најразличитије тумачено због апокалиптичке форме.

Током заточеништва у Сталагу недостатак хране у садејству са хладноћом узроковала је Месијанове живе снове у боји (обојене снове) – готово халуцинације – који су га подсећали на вибрантне, често виолентне приказе Апокалипсе и њених анђела око којих „бејаше дуга”, како најављују крај времена. Давно пре тога, када је по први пут „открио“ Апокалипсу, она је за Месијана представљала једну од најчаробнијих, најдивнијих и најчудеснијих бајки – јер је у потпуности истинита. „У мојим сновима”, говорио је композитор, „чујем и видим класификоване акорде и мелодије, уобичајене боје и форме; затим, после овог транзитивног стања, улазим у нестваран свет и почињем да се губим у усхићењу изазваном ковитлацем вртложних спојева надљудских звукова и боја. Ти огњени мачеви, та језера наранџасто-плаве лаве, те распрскавајуће звезде; тај заплетени лет, то су дуге!”<sup>2</sup>

Велики диверзитет интересовања ван музике, чију синтезу налазимо у поменутом делу, указује на сложен проседе овог композитора. Цвркулт птица, модусе ограничене транспозиције, елементе индијских и старогрчких ритмова, Месијан записује традиционалним нотним писмом, док додатним вербалним описима даје експликације за њихово извођење. При том, мисли се на њихову колористичку одређеност која имплицира есенцијалне градивне елементе уметничке представе, а тиче се карактера, емоционалних концепата и атмосфере. Од интерпрета се очекује познавање и разумевање синестезије и семантике боја у циљу аутентичније репродукције и обликовања музичког тока дела. У вези са тим, циљ рада јесте разоткривање дубљих значења појединих извођачких средства инспирисаних одређеним колористичким потенцијалитетом, кроз разумевање поетике овог композитора. Дакле, може се рећи да боја представља идиом стилског језика Оливијеа Месијана у креирању структуре квартета, што је основна хипотеза овог рада.

Више од 20 година након Месијанове смрти, могућности за истраживање и анализу његових радова према методама и преференцијама описаним на хиљадама страница трактата и његових других списа, далеко су могуће. У том подухвату, покушаћу да разрадим анализу боја на основу описа датих од стране композитора. У том смислу, предмет мог завршног уметничко-истраживачког рада је разматрање улоге синестезије и третмана боја у камерном делу *Квартет за крај времена*.

<sup>2</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, *Време и свет који се разоткривају пред Квартетом за крај времена Оливијеа Месијана* (Нав. према: Rebecca Rischin, *For the End of Time. The Story of the Messiaen Quartet*), pp. 119-120.

## I Теорија боја и историјски контекст

Да би се што адекватније схватила суштина овог рада неопходно је поћи од главног упоришта, на основу којег је уопште могуће анализирати музику кроз призму боје. Међу првим објашњењима шта су то боје, наилазимо на рад немачког књижевника Јохана Волфганга Гетеа<sup>3</sup>, у књизи *Теорија боја*.<sup>4</sup> Ово Гетеово дело је својим приступом омогућило поље испитивања феномена људске перцепције боје. Гете се у својим анализама ослонио на теорију коју је већ дао Исак Њутн<sup>5</sup> у књизи *Оптика* из 1704. која се сматра првим научним објашњењем како настају боје.<sup>6</sup> Међутим, одбацивши Њутнову теорију (да је светлост сачињена од честица), као и Хајгенсову<sup>7</sup> школу (да је светлост талас), Гете је дефинисао свој точак од шест боја.<sup>8</sup>

Шта је боја? Да ли је исправно тврдити да је она само људска илузија, или је тачније рећи да је боја визуелно перцептивно својство. Питање може изгледати сувишно. За физичара, реч боја означава светлост – зрачење одређене таласне дужине. Човек је захваљујући рецепторима у оку у стању да види само део електромагнетног спектра. Ова зрачења су класификована према њиховој таласној дужини, која се неосетно смањује од црвене до љубичасте. У ствари, сунчева светлост се састоји од бесконачног броја нијанси, а људско око може да разликује њих 700. Уместо у седам боја, подједнако је могуће поделити спектар на девет нијанси, или чак на три основне боје (плава, жута и црвена), које помешане омогућавају реконструисање свих осталих.

---

<sup>3</sup> Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832).

<sup>4</sup> *Zur Farbenlehre*, објављена 1810. године у Немачкој.

<sup>5</sup> Исак Њутн (Isaac Newton), је дефинисао спектар од седам основних боја и сматрао је да оне одговарају тоновима дијатонске, Це-дур скале.

<sup>6</sup> Скрјабинов (Alexander Scriabin) систем боја, који се заснива на квинтном кругу, био је дефинисан по поменутом Њутновом делу *Оптика*, са разликом што је Скрјабин користио дванаест уместо седам боја (аналогија са дванаесттонским системом).

<sup>7</sup> Christiaan Huygens (1629–1695).

<sup>8</sup> Немачки научници су крајем 19. века дефинисали три основне боје: црвену, зелену и плаву.

Потребу да се одређене боје повежу са тоновима (инструментима, тоналитетима, акордима, скалама итд.) налазимо још у старим цивилизацијама.<sup>9</sup> Свакако, кроз историју уметности највеће садејство у прожимању главних изражајних средстава срећемо у ликовној и музичкој уметности. Дела која су настајала, како ликовна тако и музичка, била су резултат или личног синестетичког доживљаја (бојена слика настајала је као последица одслушаног дела које је изазвало одређене призоре у уму слушаоца или је композиција настајала као резултат посматрања слике) или су стварана да би изазивала синестетички доживљај.<sup>10</sup> Чињеница је да је сваки од уметника развијао своју индивидуалну теорију према личној перцепцији звукова (тонова) и боја које му одговарају, а неки од њих су поседовали синестетичку способност.



Слика 1. Хроматски круг основних са комплементарним бојама. Мишел-Ежен Шеврел, 1855.

(Национална библиотека Француске, Париз)

Један од важних аспеката прожимања боја кроз уметност јесте постојање поменутих теорија о бојама.<sup>11</sup> У вези са тим, 1863. године физичар Херман фон Хелмхолц (Hermann

<sup>9</sup> Код старих цивилизација, у Кини, налазимо на тумачење да тон **до** представља црну боју; **ре** љубичасту, **ми** жуту, **сол** белу, **ла** црвену боју, а прве тзв. *оргуље у боји* датирају из 18. века.

<sup>10</sup> Jennifer Gilbert, *The Influence of Music on Painting and Animation*, p. 6.

<sup>11</sup> Једна од теорија перцепције боја јесте теорија Томаса Јанга (Т. Young), по којој је доказао да се боје могу створити линеарном комбинацијом од само три боје – црвене, зелене и плаве. Нешто касније потврђено је да постоје само три врсте конуса у мрежњачи ока, односно да је људско чуло за боје тродимензионално. Што ће рећи, да црвени сензори могу да апсорбују енергију у опсегу екстремно плаве до љубичасте боје. (Т. Young, *Becserian Lecture: On the Theory of Light and Colours*, PTRSL, London, 1802, p. 92.)



von Helmholtz) објављује своја открића о односу између звука и боје, у књизи *Тонска разноврсност као психолошка основа за теорију музике*.<sup>12</sup> Исто тако о самом стилу импресиониста и њиховом третману колорита великог утицаја је имала књига Ежена Шеврела (Michel Eugène Chevreul) *О закону симултаног контраста боје*<sup>13</sup> из 1839. године. Истраживања Ежена Шеврела су показала да се светлост састоји од основних боја: црвене, жуте и плаве и њима комплементарних боја: зелене, љубичасте и наранџасте (слика 1).

## 1.1. Колоризам у музичкој уметности - тембр

Сагледавање и компарација односа између звука (у музици) и боја (у сликарству) је крајње оправдана, јер боје, као и тонови, могу да мењају интензитет. Тако је могуће креирати хармоничне (консонантне) и дисхармоничне (дисонантне) комбинације. Поставља се базично питање шта су то боје у музици, односно извођаштву.

На самом почетку разлагања о бојама важно је дефинисати појам тонске, односно инструменталне боје, која се често у извођаштву означава термином *тембр*. Овде долазимо до питања односа инструменталне и тонске боје. За инструменталну боју се неминовно везује тонска боја. Међутим, тонска боја је донекле осамостаљенија од инструменталне, јер се састоји од својих аликвота.

Композитор и теоретичар Дејан Деспић наводи да је хармонија носилац главне колористичке функције. Он сугерише да се колористичка својства хармоније истичу на два основна начина: у самом избору сазвучја и кроз њихове међусобне односе, било вертикалне (у наслојавању), или хоризонталне (у редоследу). Дакле, под термином тембр подразумева се међусобни однос боје инструмента и хармонске боје, које се постижу одговарајућом поставком и третманом хармоније - акордских сазвучја.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *On the sensations of tone as a psychological basis for the theory of music.*

<sup>13</sup> *De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs.*

<sup>14</sup> Дејан Деспић, *Хармонија са хармонском анализом*, р. 402.

Овим питањем се бавио и Душан Плавша. У оквиру едиције *Енциклопедијски лексикон мозаик знања* он објашњава појам *колоризам*: „Композициони поступак у којем се тонској боји даје приоритет над другим изражајним музичким елементима, који на одређени начин и даље постоје. Колоризам се нарочито развија у музичком импресионизму и неким савременим правцима музике (серијална музика, пунктуализам, електронска музика, композитори тзв. „Клангфарбе-структура“). Композитори склони колоризму најчешће су изврсни оркестратори, а и у музици камерног и солистичког типа они негују колористичку ефектност (колористички контрасти инструменталних боја и боја инструмената и људског гласа, контрасти разних артикулационих ефеката, колористичко градирање, колористичко педализирање у клавирској техници, као и колористички третман неких паралелних интервалских и акордских кретања, контрастирање тонским волуменима и сл.)“<sup>15</sup>

Када је реч о клавиру, боја тона на једном тону се не може променити, али захваљујући различитим изражајним средствима ми можемо представити боје. Тонске боје представљају апстрактне димензије које можемо постићи интерпретативним вештинама. На пример, уколико постоји више стратума у делу, различитим динамичким нијансирањима (како између свих инструмената, тако и поставком акордске фактуре клавира, издвајањем и маркирањем посебних тонова и сазвучја у акордима) могуће је крирати илузију различитих боја у уху слушаоца. Оваквим начином поставке интерпретације могуће су различите динамичке варијабле, а тим и различита колористичка сенчења. Такође, композитори често експликативно наводе опис атмосфере коју желе да извођач постигне,<sup>16</sup> док је извођач тај који треба да одгонетне подтекст и декодира све ознаке на адекватан начин како би постигао жељени ефекат. У вези са тим, различитим нијансама у динамици и агогици, употребом педала, као и осталих елемената које композиција поседује (фактура, тоналитети, интервали, модулације, хармонски језик итд.) и различитим алегоријама, извођач може да креира илузију тонске боје.

Амерички пијанисти и педагози Белемар (М. Bellemare) и Трауб (С. Traube) су дефинисали пет различитих боја које је могуће произвести на клавиру, третманом различитих изражајних средстава. Своје истраживање су описали у књизи *Изражајност у*

<sup>15</sup> Душан Плавша: *Колоризам*, у *Музичка уметност, Енциклопедијски лексикон мозаик знања*, pp. 263-264.

<sup>16</sup> Ово је посебно била пракса импресиониста. Клод Дебиси често експликативно наводи потребну атмосферу како би дело „засвучало“ на жељени начин.

постизању клавирског тембра: додир и техника у функцији контроле тембра у извођаштву, а добијени резултати су представљени у табели 1.<sup>17</sup>

Секо (сув, оштар) тон	Велики интензитет леве руке, веома кратак и брз удар прста, у стакато артикулацији, малом употребом педала.
Светао тон	Велики интензитет десне руке, са кратким ударом прста, дубоким притиском дирке, у нон легато артикулацији, без употребе левог педала и штедљивом употребом десног педала.
Округао тон	Умерени и константан интензитет, умереног притиска на дирку, са константном употребом десног педала, преовладава легато артикулација.
Таман тон	Велики контраст између руку (лева рука се свира са већим интензитетом), константна употреба десног педала, у легатисимо артикулацији.
Мек тон	Веома мали интензитет, притисак на дирку је плитак, са истовременом употребом левог и десног педала, у легатисимо артикулацији.

Табела 1. Приказ тембровских могућности на клавиру, по Белмару и Траубу.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> *Expressive Production of Piano Timbre: Touch and Playing Techniques for Timbre Control in Piano Performance.*

<sup>18</sup> Табела преузета из књиге *Expressive Production of Piano Timbre: Touch and Playing Techniques for Timbre Control in Piano Performance*, p. 345.

## II Месијан и синестезија

Још као дечак, у доби од 10 година, Оливије Месијан је био фасциниран бојама. Као дете би правио сетове боја од целофана. Посебно је био фасциниран када сунчева светлост пролази кроз њих, приказујући различите рефлексije у бојама. У том периоду је први пут угледао витраже *Сен Шанел* (Света капела, фр. *Sainte-Chapelle*) у Паризу – то искуство га је обележило доживотно (слика 2). Тринаест година касније, сусрет са швајцарским уметником Шарлом Бланк-Гатијем (Charles Blanc-Gatti) направио је дубок утицај и појачао Месијанове раније утиске о везама између боја и звукова.<sup>19</sup> Заправо, Гати је имао поремећај очног живца, што га је приморало да види боје када чује звукове. Тако би насликао оргуље, чије су цеви биле у различитим бојама. Гати је, дакле, насликао оно што је чуо.<sup>20</sup> Овај феномен је био кључан за Месијана:

„Схватио сам да сам и ја повезивао боје са звуковима, али интелектуално, а не визуелно. Заиста, када чујем или читам музику, увек видим комплексе боја у глави, које се крећу уз звучне комплексе.“<sup>21</sup>

Важно је поменути да су утицај на идеју о звучном колору имала и дела и таписерије Робера Делонеа (Robert Delaunay). Заиста, боје слика поменутог сликара представљају извесне колористичке комбинације боја које експримирају боје које Месијан наводи у свом квартету (слика 3).

Било да се ово прихвати или не, очигледно је да ови ‘преводи’ у боји и способност синестезије пружају важне назнаке у Месијановој музици и чине инхерентне аспекте његовог музичког језика. У ствари, Месијан експлицитно назива неколико својих дела

---

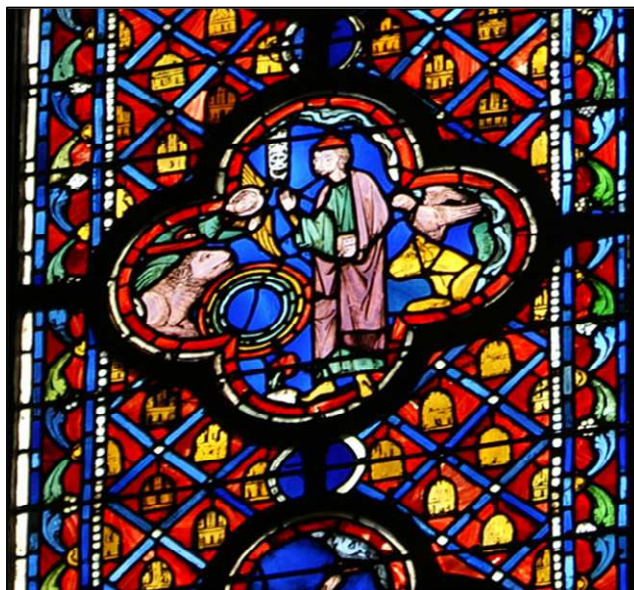
<sup>19</sup> Olivier Messiaen, *Traite de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, 2002, p. 7.

<sup>20</sup> Занимљива су запажања Гатија о комплексу основних боја витража у ружама, у катедралама средњег века. У свим катедралама брод катедрале садржи реплику ружа на северу и југу. На страни југа - страни светлости, сунца, на ружама доминирају топли тонови боја: црвене, наранџасте и жуте, док на северној страни - страни хладноће, ноћи, доминирају хладни тонови боја: зелене, плаве и љубичасте. Тако руже уједињују два симбола, дан и ноћ, јужно и северно, топло и хладно, подељено у два концентрична круга, један приказује топле тонове, друге хладне тонове. (Olivier Messiaen, *Op. cit.*, p. 8.)

<sup>21</sup> *Ibid.*

обојеним визијама, а у каснијим делима уноси детаљне описе боја у предговору својих композиција. Наравно, везе између боје и звука су субјективне, као што то Месијан и објашњава. Међутим, то не би требало да нас спречи да сматрамо да је његов „слух у боји“ идиом његовог музичког језика.

„Када чујем музику, видим одговарајуће боје. Мислим да свако поседује ово шесто чуло, али само неколицина њих га откривају. Покушао сам да уметнем ове боје у оно што сам написао. Не тражим од извођача да виде исте боје као и ја - успут, то није могуће - него да види боје, свако на свој начин.“<sup>22</sup>



Слика 2. Примери витража *Свете капеле* у Паризу.

Занимљиво је да је Месијан, чак и када је имао 80 година, још увек био збуњен због свог „шестог чула“, јер га описује као болест. Истовремено, он тврди да га сви поседују. Ово је заиста потврђено од стране неуролога.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Интервју са Pierre Tournelle, *Olivier Messiaen – Le Prêche aux Oiseaux*, објављен у: Diapason-Harmonie, (Dec., 1988), р. 76.

<sup>23</sup> Синестезија је данас дефинисана као урођена веза у мозгу, коју већина људи губи одрастањем.

Уколико разматрамо перцептивне могућности повезивања звука и боје, не може се избећи појам *синестезија*. Синестезија представља специфичан феномен перципирања боја. То је неурофизиолошки феномен код кога долази до замене чула. Реч потиче од грчке речи *syn* (заједно) и *aisthesis* (осетити). Доказано је да се човекова реакција на окружење највише заснива на перцепцији боја. Неки људи перцепирају слова, бројеве, речи или мирисе у одређеним бојама, док други могу да „осете“ музику. То се дешава зато што наша чула путују истим каналима, и узајамно интерреагују. У том смислу, постоји велики број типова синестезије и различити интензитети искустава.<sup>24</sup> Рецимо, код *графеме-боја* синестете деле значајне сличности боја одређених слова (А је црвено, О бело или црно, С жуто). Можда за нас најважнији тип синестезије јесте тип који подразумева да одређени звуци евоцирају боје или слике и често се назива „обојено слушање“, или хромостезија.<sup>25</sup> Она је у вези са постојањем апсолутног слуха и генетски се наслеђује. Поред тога што често звукове вежу са бојама, музичари при слушању или извођењу музике доживљавају везу и са другим чулима (укус, мирис, додир).<sup>26</sup> У историји музике, поред Оливијеа Месијана, познати композитори који су били синестете су Франц Лист (Franz Liszt), Николај Римски Корсаков (Nikolai Rimsky-Korsakov), Александар Скрјабин (Alexander Scriabin).<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Треба споменути и хромотерапију - терапеутску технику засновану на утицају боја на подсвест. Хромотерапију је хиндуистичка медицина неколико хиљада година користила раније од лека Хипократа, старог скоро 2.500 година. Следбеници ове технике претпостављају да свака боја спектра има директан и добро дефинисан утицај на здравље. Од хелиотерапије, која користи сунчеву светлост, до беле светлости, синтезе шест боја призме, прелазимо на хелиохромотерапију, која користи шест боја: црвена, наранџаста, жута, зелена, плаве и љубичасте, у циљу добијања лековитих учинака.

<sup>25</sup> Jenifer Gilbert, *The Influence of Music on Painting and Animation*, p. 6.

<sup>26</sup> Неке од студија, код од ове врсте синестета, су показале да одређени интервали изазивају различите укусе, па су тако: велика секунда и мала септима су горке, мала терца слана, а велика слатка итд. (Oliver Saks, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, p. 78.)

<sup>27</sup> Скрјабинова синестезија се, рецимо, огледала у вези између боја и менталних стања човека: светло плава је означавала духовност, тамно црвена похлепу, егоизам и бес. Поред тога, у својој симфонијској поеми *Прометеј*, из 1911. године, компоновао је деоницу за светлеће оргуље, које су емитовале боје на екрану.



Слика 3. Рад Робера Делонеа: *Ритам. Радост живота.*

## 2.1. Када чујем музику видим одговарајуће боје

„То није вид. Ове опасне и монструозне фантазмагорије су обојене халуцинације узроковане мескалином. Није чак ни питање ове чудне болести коју је Бланк-Гати (сликар звука) назвао ‘Синописис’ [...] То је само унутрашња визија, духовно око. Оне су дивне боје, неизрециве, изузетно разноврсне.“<sup>28</sup>

Месијан је компоновао „музику у боји“ на основама својих *модуса са ограниченим транспозицијама*, које је дефинисао као производ различитих комбинација боја. У седмом тому *Трактата о ритму, боји и орнитологији*<sup>29</sup>, Месијан наводи да док се звукови шире, мењају и крећу, боје се мешају и трансформишу са њима. У том смислу, он каже да нема

<sup>28</sup> Olivier Messiaen, *Op. cit.*, p. 97.

<sup>29</sup> *Трактат о ритму, боји и орнитологији* је рад Оливије Месијана, написан у седам томова. У последњем, седмом тому, даје описе боја модуса и акорада.

сумње да постоје константе у овом односу: одређени агрегати, одређени акорди, одређени комплекси звукова, који се поново чују у истом распореду и истом контексту, увек ће дати исте комбинације боја. Мозички мотив постављен у вишем или нижем регистру такође ће да промени боје. Екстремно високи регистар даће светлије нијансе основној боји, док ће ниски регистри дати тамнији тон. Месијан сматра да и динамика и темпо играју улогу у промени боја: фортисимо појачава, док пијанисимо умањује интензитет боје. Спора темпа раздвајају боје, док их брза темпа замагљују, према законима перспективе.<sup>30</sup>

„Боје које сам видео у музици других покушао сам да ставим у сопствену музику, да обојим своја осећања, можда моји слушаоци постану слепи слушаоци. Чак сам се потрудио да у својим партитурама укажем на боје које сам видео, како би диригенти и извођачи могли да их прикажу. Моји наслови коначно потичу из визуелно-аудитивне асоцијације: *Песма екстазе у тужној земљи, Дуга невиности, Егзотичне птице, Боје небеског града...*“<sup>31</sup>

У свим Месијановим делима боја има важну улогу као и сама музика. Уколико би се боје уклониле из музике, она би изгубила своју снагу. Месијан сигерише да су за разумевање звучне боје потребне две вештине. Прва јесте сам музички доживљај, продирући у поље вибрације, односно акустике. Другим речима, жели да нагласи могућност опажања хармоника, јер како они употпуњују и оплемењују тон, тако утичу и на трансформацију и интензитет боје.<sup>32</sup> Други услов јесте визуелни, односно познавање комплементарних боја. Евидентно је да су ова два аспекта повезана и да постоји очигледна сличност између хармоника и комплементарних боја. Он, такође, наводи да постоје одређене сличности у понашању звукова и боја. Уколико су звучни (акордски) комплекси разуђени они евоцирају зеленило - хладне боје, у супротном изазвију наранцасте и црвене – топле боје. Такође, ако се исти акорд пренесе за једну или више октава, у виши регистар, звучни ефекат ће проузроковати светлију боју. Обратно, уколико се понови у неком дубљем регистру звучни резултат даће тамније нијансе боји. Исто тако, исти акорд ће променити боју ако му се промени позиција, односно обртај. У вези са тим, Месијан наводи да се боје

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>32</sup> Доказано је да боја тона зависи од броја хармоника, односно од односа њихових амплитуда и фреквенција. Парни хармоници дају звуку топлину и мекоћу, док непарни хладноћу и оштрину.



истог акорда могу мењати дванаест пута, на свакој од дванаест транспозиција, односно дванаест полустепена формира различит спектар боја. Остали фактори који утичу на боју су, већ поменута извођачка средства, попут: динамике, темпа, ритма и артикулације. Међутим, треба истаћи оно на шта је и сам Месијан указивао, а то је да су боје модуса и акорада субјективне природе. Боје, које ће бити у даљем тексту разматране, могуће је примењивати искључиво на Месијанову музику, јер како наводи, за другу музику и други хармонски језик постојаће други спектар боја. Друго, музика јесте жива, темпорална уметност, тако да замрзнута слика не може да да објашњење и прикаже спирале и звезде, дуге са неизрецивим бојама – то је диван синестетички феномен, независан од јасне свести, несводив на класификације и каталоге.<sup>33</sup>

## 2.2. Однос звука и боје

Звук и светлост се крећу периодичним осциловањем из извора, у виду таласа одређене фреквенције. Опсег фреквенције звука коју може да чује људско ухо креће се у распону од 16Hz до 20KHz. Човек је у стању да види један део електромагнетног спектра, таласне дужине између 380 (црвена) и 780 нанометара (љубичаста). Дакле, ова зрачења су класификована према њиховој таласној дужини, која се неосетно смањује од црвене до љубичасте. Видљиви спектар се састоји од седам главних боја: љубичаста, индиго, плава зелена, жута, наранџаста и црвена. Док опсег фреквенције звука покрива око десет октава, опсег фреквенције светла коју покрива наше чуло вида износи само једну октаву. Свакако, постоје бројне нијансе сваке основне боје, а мешањем основних и комплементарних настају изведене боје. Тако постоје милиони боја, од којих човечије око може да региструје око 700 нијанси, док спектар светла између ултраљубичасте и инфрацрвене представља скоро тачно октаву (видети табелу 2 и 2а).

---

<sup>33</sup> Olivier Messiaen, *Op. cit.*, p. 105.

Тон	Херц	Нанометар	Боја
еф <sub>1</sub>	349.23	780.75	црвена
фис <sub>1</sub>	369.99	736.93	црвена
ге <sub>1</sub>	391.99	431	црвена
гис <sub>1</sub>	415.3	656.53	црвена
а <sub>1</sub>	440	619.68	наранџаста
аис <sub>1</sub>	466.16	584.9	жута
ха <sub>1</sub>	493.88	552.07	зелена
це <sub>2</sub>	523.25	521.09	зелена
цис <sub>2</sub>	554.37	491.84	светло плава
де <sub>2</sub>	587.33	464.24	тамно плава
дис <sub>2</sub>	622.25	438.18	љубичаста
е <sub>2</sub>	659.26	413.59	љубичаста
еф <sub>2</sub>	698.46	390.37	љубичаста

Табела 2. Однос између фреквенције тона (наведене у херцима) и таласне дужине светлости (наведене у нанометрима).<sup>34</sup>



Табела 2а. Видљиви део електромагнетног спектра.

<sup>34</sup> Табела преузета из: Thomas Young, *On the Theory of Light and Colours*, p. 12.

### III Модуси ограничене транспозиције у функцији боје. Мелодијски аспект

Централну улогу за Месијанов музички језик представљају *модуси ограничене транспозиције*. Месијан је развио свој властити сет модуса у двадесетој години живота. Реч је о посебној врсти композиционе технике у којој модуси могу бити транспоновани за полустепен, одређени број пута, након чега се почетни модус (из ког су изведене транспозиције) поново појављује. Дакле, на основу хроматског (темперованог) система од 12 тонова, модуси су формирано од неколико симетричних конструкција, а последња нота сваке групе је увек заједничка са првом из наредне. На крају одређеног броја хроматских транспозиција (чији број варира у сваком модусу) оне више нису могуће (јер ће четврта транспозиција бити идентична<sup>35</sup> са првом, пета са другом итд).<sup>36</sup> Њихова серија је затворена и математички није могуће наћи њихове варијанте изван датих, барем у нашем темперованом систему од 12 полустепена. Овај ефекат ограничене транспозиције Месијан назива *чаролија немогућности*.<sup>37</sup> То је, заправо, онај ефекат који експримира обојене визије. Како то сâм Месијан објашњава: „ови модуси нису ни мелодични ни хармонични, они су боје“.

Сви тонови модуса ограничене транспозиције се могу користити и по вертикали и по хоризонтали. Дакле и мелодијски и хармонски. Мелодија и хармонија никада не напуштају тонове модуса. Месијан их третира на три начина:

1. у комбинацији са дијатонским тоналитетима - Модуси ограничене транспозиције инкорпорирају неколико тоналитета у једном модусу. Дакле, модуси су у атмосфери одређеног броја тоналитета (без политоналности), при чему композитор даје превласт једном тоналитету или оставља тонални утисак

<sup>35</sup> Термин идентична подразумева енхармонски идентична, јер у фокусу није теоријски већ звучни аспект – *цис* је звучно исто што и *дес*.

<sup>36</sup> Модуси ограничене транспозиције немају заједничких одлика са три велика модална система Индије, Кине и Грчке.

<sup>37</sup> Olivier Messiaen, *The technique of my musical language*, 1956, p. 58.

одређеног тоналитета. Тако модус 2<sup>3</sup> може да се креће око четири главна тоналитета Це-дура, Ес-дура, Фис-дура и А-дура.<sup>38</sup> Употребом ове тоналне неодлучности другог модуса у оквиру исте транспозиције Месијан каже: „Не напуштају се тонови модуса већ заустављање на њима наглашава узнемиреност“.<sup>39</sup> Честим повратком на тонику или доминантни септакорд одређеног тоналитета меша се модус са главним тоналитетом;

2. модулација у оквиру истог модуса - Модуси могу модулирати у оквиру истог модуса али различите транспозиције;
3. модулација из једног модуса у други.

Као што сам већ навео, Месијанову лествичну основу сачињава седам модуса ограничене транспозиције, чији се принципи заснивају на ланчаном повезвању интервалских модела, који одређују број могућих транспозиција. У вези са тим, број транспозиција ће зависити од дужине модела и њиховог броја унутар октаве.<sup>40</sup>

Пре него што пређем на анализу боја модуса, морам истаћи да су модуси ограничене транспозиције имали своје три еволуције. Прва верзија модуса написана је 1943. године, у књизи *Техника мог музичког језика*,<sup>41</sup> друга верзија око 1956, у време настанка дела *Егзотичне птице*, а трећи, садашњи, између 1975. и 1990. године. Основна разлика између прве и треће верзије јесте што се у трећој верзији бришу пети и седми модус (пети модус је био исти као четврти, само са две транспозиције мање, док је седми модус коришћен само у неколико Месијанових дела). Први модус, по речима Оливијеа Месијана такође је ретко коришћен, с обзиром на поменути чињеницу да га је потпуно представио и искористио Клод Дебиси у својим делима.<sup>42</sup> У вези са тим, у овом раду ћу разматрати модусе који су остали у употреби, а реч је о модусима: два, три, четири и шест.

<sup>38</sup> Модус 2<sup>3</sup> предстаља други модус у његовој трећој транспозицији. Великим бројем означен је број модуса, а малим, број његове транспозиције.

<sup>39</sup> Olivier Messiaen (1956), *Op. cit.*, p. 64.

<sup>40</sup> Термин транспозиција у Месијановом случају представља и позицију модуса и његову транспозицију. У овом раду поменути термином ћу означавати само изведене модусе из основног, аутентичног модуса.

<sup>41</sup> Фр. *Technique de mon langage musical*, енгл. *The technique of my musical language*.

<sup>42</sup> Први модус је подељен у шест група од по две ноте, може да се транспонује један пут. Реч је о целостепеној лествици. Његова прва транспозиција се гради од тона *des*, док би друга транспозиција била идентична са позицијом модуса. Месијан је ретко користио овај модус.

Месијан појашњава да су модуси ограничене транспозиције повезани са тачно одређеним бојама које се јављају увек у истој нијанси, али у транспозицији модуса образују различит спектар. На пример, други модус дефинише се као: „плаво-љубичасто камење прошарано сивим коцкама; кобалт плава са мало наглашеном љубичасто-пурпурном, златном, црвеном и бојом рубина; и плаво-љубичасте, црне и беле звезде. Доминантна боја је плаво-љубичаста“. Исти модус у својој првој транспозицији је сасвим другачији: „златне и сребрне спирале на позадини смеђих и рубинасто-црвених вертикалних пруга. Златна је доминантна“. Код треће транспозиције учача се светло зелена и боја преријско-зеленог листа, са мрљама плаве, сребрне и црвенкасто-наранџасте. Доминантна је зелена.<sup>43</sup>

Важно је разумети да ни једна нота модуса не производи боју, већ акорди или мелодијски низови и низови акорда у датом модусу.<sup>44</sup> Сагледавајући Месијанове описе боја мелодијских и акордских структура могуће је установити да постоји неколико основних типова груписања боја. Као одличан познавалац теорије боја: њихових међусобних односа, усклађености, контраста и комплементарност боја, конструисао је акордске структуре према моделу комплементарности. Другим речима, проучавање тонских висина у модусима ограничене транспозиције представља примарни значај у одређивању боје сазвучја. Аналитички се могу представити доступне корелације између звука и боје и на основу њих истраживати различите фактори који регулишу Месијанову колористичку асоцијацију. Тако представљени низови чине одређене серије боја.

Као што је већ дотакнуто, Месијан је пружио значајне информације које омогућавају превођење у боју, мада, мора се рећи, он никада није намеравао да изводи своја дела симултано са видео пројекцијама боја. Ипак, осећао сам да је легитимно остварити визуелизацију његових боја у *Квартету за крај времена*, што ће бити од виталне важности за изучавање и упознавање извођача са Месијановим хармонским језиком. Да би се остварио коначан резултат, неопходне су педантне студије примарних извора, што је огроман аналитички задатак. Информације о бојама Месијан је описао у трећем и четвртом поглављу седмог тома свог Трактата. Ове информације укључују позиције и транспозиције свих модуса које је наставио користити, након што је одбацио употребу првог, петог и седмог модуса.

<sup>43</sup> Olivier Messiaen, (2002), *Op. cit.*, p. 118.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 107.

У случају постојања више модуса симултано, одређена боја може да преузме доминацију над другима у зависности од тога која се тонска доминација чује у одређеном акорду или које су ноте акорда посебно наглашене. У наставку текста представићу други, трећи, четврти и шести модус, заједно са транспозицијама, и даћу опис боја онако како је то Месијан урадио у свом трактату. Поред тога, биће представљени и низови главних акорада који се могу формирати од датог модуса.

### Други модус

Већ се у *Садку* Римског Корсакова налазе трагови овог модуса. Скрјабин их користи на свеснији начин, док су га Равел и Стравински користили пролазно. Међутим, све остаје у домену скице, док се више или мање апсорбовало у звуковима.<sup>45</sup> Подељен је у четири симетричне групе, од по три ноте. Ови трихорди, у узлазном смеру, се граде на наизменичном смењивању степена и полустепена. Има две транспозиције. Трећа транспозиција је звучно иста позицији модуса из ког су изведене транспозиције (видети пример 1).

Овај модус се може посматрати као комбинација четири тоналитета: Це-дура, Е-дура, Еф-дура и А-дура. Дакле, садржи комбинацију различитих боја које ће произвести *вибрирајући ефекат* када се посматрају истовремено, односно дају ефекат витража – алегорија витражних прозора катедрале у Паризу, којој се Месијан увек враћао. Вибрарајући ефекат симултано искоришћених тоналитета се, такође, примењује на другу и трећу транспозицију овог модуса.<sup>46</sup>

У наставку рада ћу представити избор графичког материјала за претходно описане модусе.



Пример 1. Други модус у позицији.

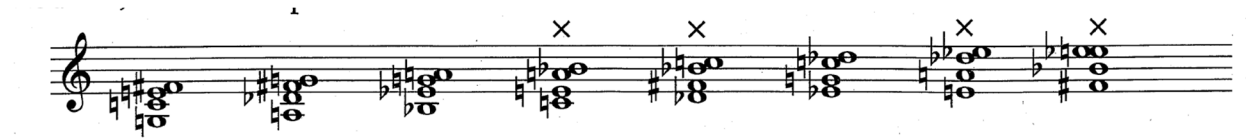
<sup>45</sup> Olivier Messiaen, (1956), *Op. cit.*, p. 59.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 60.

**Опис боја:** плаво-љубичасто камење прошарано сивим коцкама; кобалт плава са мало наглашеном љубичасто-пурпурном, златном, црвеном и бојом рубина; и плаво-љубичасте, црне и беле звездице.

**Доминантна боја:** плаво-љубичаста

Акорди формирани од овог модуса: основа ових акорада јесте интервал сексте (мала, велика и умањена) и прекомерна кварта, односно мала и велика септима. Етимолошки, акорд је настао од наполитанског секстакорда.<sup>47</sup>



Пример 2. Акордске структуре формиране од позиције другог модуса.



Слика 4. Графички приказ другог модуса.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Акорди са знаком X су акорди код којих је посебно наглашена љубичасто-плава боја.

<sup>48</sup> Сви графички прикази у раду преузети су из чланка *Visualizing Visions. The Significance of Messiaen's Colours*, норвешког аутора и пијанисте Nåkon Austbø.



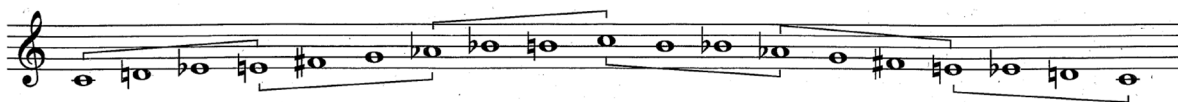




## Трећи модус

Трећи модус може да се трансформише три пута. Свака транспозиција модуса садржи шест дурских и шест молских трозвука, заједно са доминантним и полуумањеним септакордима, молским тозвучима са великом септимом и прекомерним трозвучима. Такође, свака транспозиција овог модуса садржи целостепену лествицу, а у уској вези су са Месијановим *резонантним акордом* (видети страну 22).

Подељен је у три групе од по четири ноте. Могуће га је поделити на три интервала, степен и два полустепена:



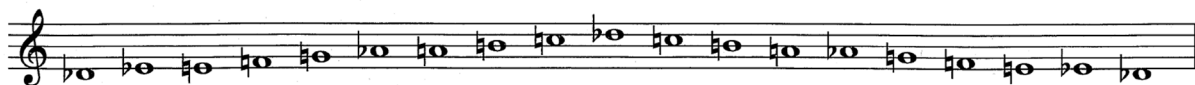
**Опис боја:** Наранџаста позадина, са златним и млечно белим дизајном, и пепељастосивим мрљама (ове мрље садрже спектре љубичасте, црвене и зелене боје).

**Доминантна боја:** наранџаста, боја злата и млечно-бела.

Акордске структуре формиране од трећег модуса:



## Прва транспозиција трећег модуса



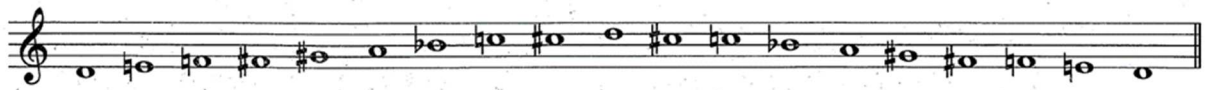
**Опис боја:** Хоризонталне пруге (од дна према врху): тамно-сиве, љубичасте, светло-сиве и беле са љубичастом и бледо-жутом рефлексијом; и златним словима.

Доминантне боје: сива и љубичаста.

Акордске структуре:



Друга транспозиција трећег модуса



Опис боја: Широке вертикалне пруге, у комбинацији кобалтно и тамно-плаве боје.

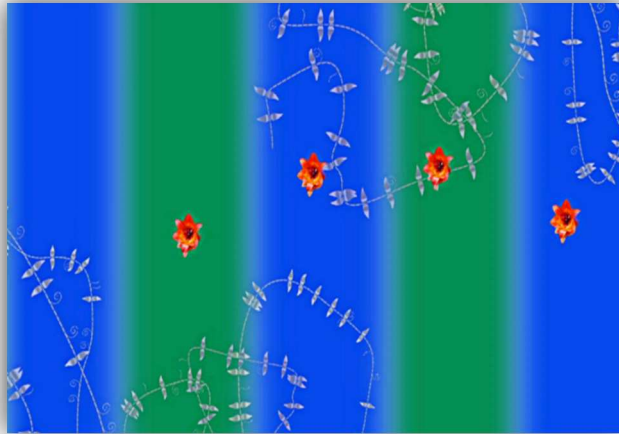
На позадини ових боја уочавају се наранџасто-црвени љиљани и сребрне лијане.

Доминантне боје: плава и зелена.

Акордске структуре:

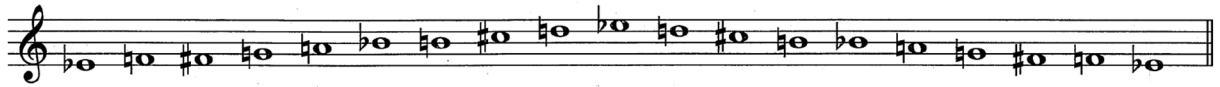


Слика која одговара овом опису приказана је на слици 7. Описане боје акорда су више или мање присутне на овој слици, где се боја злата и наранџаста виде у контурама љиљана, а сребрне нијансе у лијанама.



Слика 7. Графички приказ  $3^2$  модуса.

### Трећа транспозиција трећег модуса



**Опис боја:** велики пругасти наранџасти столњак, интензивно црвено-плав, са плавим и пурпурно-љубичастим гранама, сребрно-белим љиљанима, црвеним цветовима и тамно-наранџастим и зелено-плавим воћем.

**Доминантне боје:** наранџаста, црвена са мало плаве.

**Акордске структуре:** (ове боје су посебно уочљиве код означених акорада).



### Четврти модус

Поменути модус се може транспоновати пет пута, а подељен је у две симетричне групе од пет тонова.

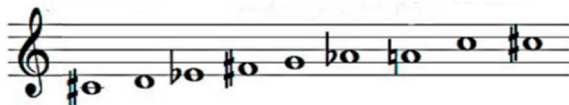


**Општа боја:** плава, сива и боја злата.

Акордске структуре:



### Прва транспозиција четвртог модуса

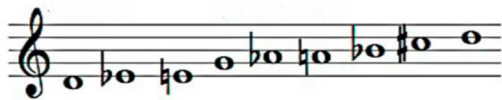


**Опис боја:** Рефлексије сиве, љубичасто-розе и бакрено-жуте, у комбинацији са тамно и светло пруско-плавом бојом, и зеленом и пурпурно-љубичастом.

Акордске структуре изведене из овог модуса:



## Друга транспозиција четвртог модуса

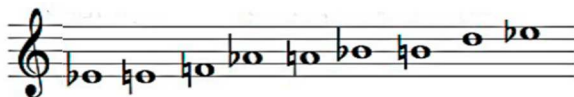


Опште боје: жута и љубичаста.

Акордске структуре:

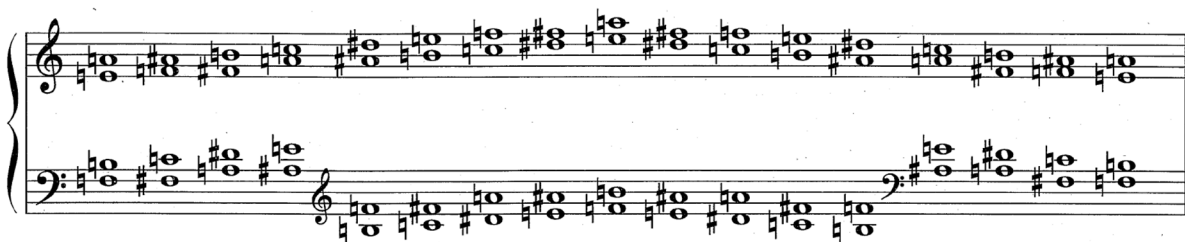


## Трећа транспозиција четвртог модуса



Опис боја: боја цветова петуније: тамно љубичаста, бела са љубичастом рефлексијом, пурпурно-љубичаста.

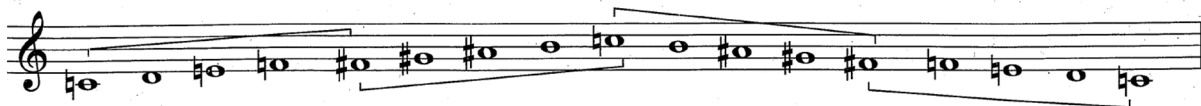
Акордске структуре:





## Шести модус

Шести модус се може транспоновати пет пута, а подељен је у две групе од пет тонова.

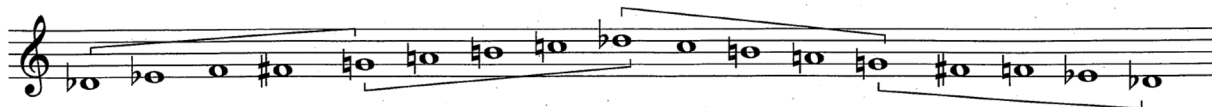


**Општа боја:** велика златна слова на сивој позадини, са наранџастим и тамно-зеленим мрљама.

Акордске структуре:



## Прва транспозиција шестог модуса



**Опис боја:** браон, чоколадна боја, са црвенкасто-наранџастим површинама и примесам тамно-љубичасте боје – комбинација бледо-сиве и љубичасте светлости.

**Доминантне боје:** браон, црвена, наранџаста.

Акордске структуре:





## Друга транспозиција шестог модуса

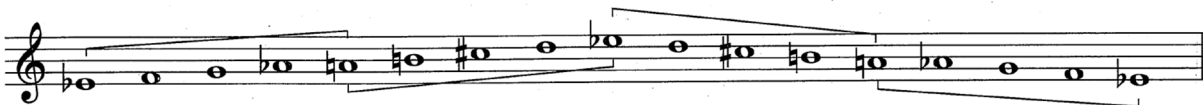


**Опис боје:** провидна сумпорно жута, са љубичастим рефлексјама, са пруско-плавим и љубичасто-смеђим нијансама.

Акордске структуре:



## Трећа транспозиција шестог модуса

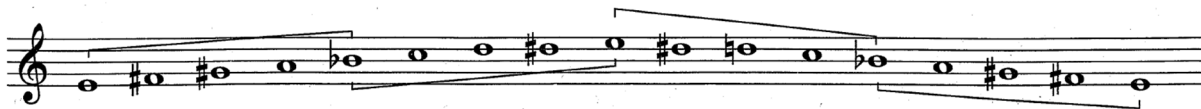


**Опис боје:** жуте, љубичасте и црне вертикалне пруге.

Акордске структуре:



## Четврта транспозиција шестог модуса

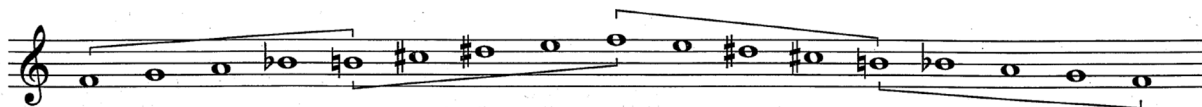


Опис боје: рефлексије златне, бледо-плаве и љубичасте боје, са смеђим нијансама.

Акордске структуре:



## Пета транспозиција шестог модуса



Опис боје: беле и црне вертикалне траке, посуте светло-плавим месецима.

Акордске структуре:



## IV Акорди у функцији боја. Хармонски аспект

Под утицајем интервалске употребе хармоније импресионистичких композитора, Месијан је сматрао да хармонија није толико функционална колико декоративна.<sup>49</sup> Своје модусе ограничене транспозиције је користио не само у мелодијском, већ и у хармонском смислу, како појединачно унутар целог дела, тако и суперпонирано у препознатљивом облику. У свом *Трактату о ритму, боји и орнитологији*, Оливије Месијан је дао описе свих типова акорада, као и њихових транспозиција, које је системски користио. Све акорде могуће је сврстати у четири групе:

1. Акорди са транспозицијама на исти басов тон,
2. Резонантни акорди,
3. Ротациони акорди,
4. Хроматски акорди.

У музици Месијана постоји још мноштво неклассификованих акорада, које је тешко анализирати и колористички описати, тако да ће у овом раду бити анализирани сетови акорада које је Месијан повезао са одређеним бојама. То су акорди који су засновани на одређеним интервалима, често са умањеном ноном, доминантни и квартни акорд, као и агрегације засноване на 12-тонским сетовима.

**Акорди са транспозицијама на исти басов тон** сврстани су у дванаест сетова од по четири акорда (пример 3). Користећи ове акордске промене на свих 12 хроматских полустепена добијамо 48 различитих боја акорада. Месијан описује: „При променама боја добијамо флуоресценцију - четири промене боје (и чак пет промена са повратком у фундаментално стање). Тај сјај, ове прелазеће рефлексије, евоцира одређене лептире чија

---

<sup>49</sup> Martha Summa-Chadwick, *Quartet for the End of Time*, p. 5.

крила од плавих постају зелена и љубичаста, према учесталости светлости. Још боље, они опонашају шарене покрете драгуља и драгог камења...<sup>50</sup>



Пример 3. Први сет од четири акорда на исти басов тон – тон *цис* (*дес*).

### Опис боја акорада:

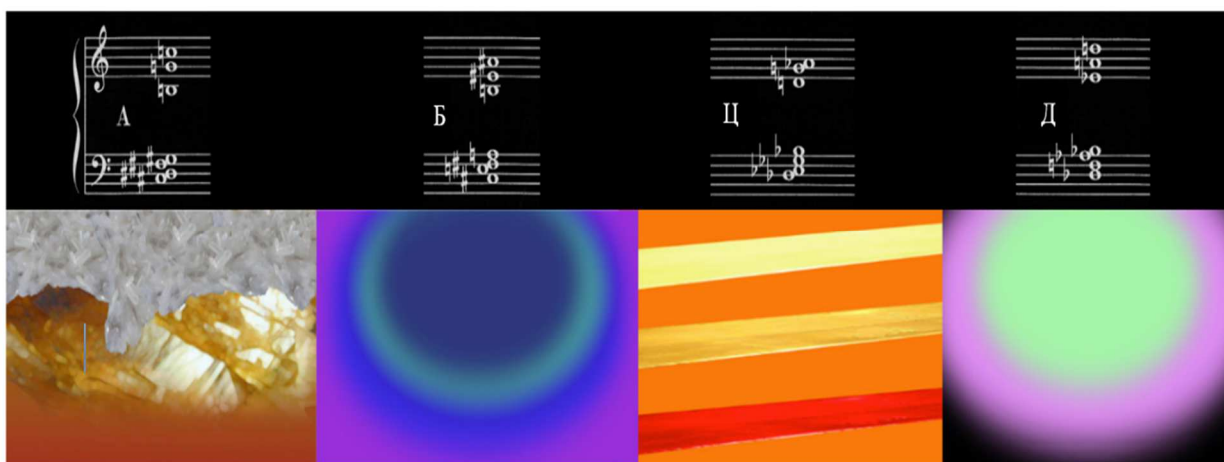
**Акорд А:** Боја кристалне стене и цитрина, са примесама боје бабра са златним рефлексима.<sup>51</sup>

**Акорд Б:** Сафирно плава, обавијена флуорно и тамно-плавом, и рефлексима љубичасте боје.

**Акорд Ц:** Наранџаста, са светло жутим тракама; црвена и боја злата.

**Акорд Д:** Светло зелена, аметист љубичаста и црна боја.

Фотографије боја које одговарају овом опису акорада приказане су на слици 8.



Слика 8. Приказ акордске структуре у корелацији са графичким приказом првог сета акорада на исти басов тон.

<sup>50</sup> Olivier Messiaen, (2002), *Op. cit.*, pp. 138-139.

<sup>51</sup> За сваки акорд боја се чита од врха ка дну (упоредити са сликом 8).

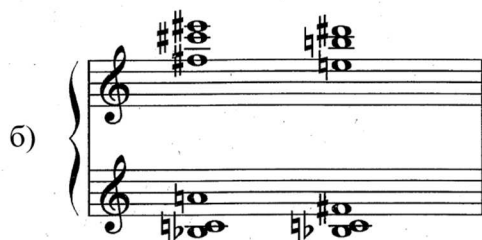
**Резонантни акорди** су сврстани у двадесет четири сета од по два акорда (апођатура и главни акорд), што је укупно 48 акорада, односно 48 различитих боја. Основа ових акорада формирана је на акустичком феномену низања аликуота. Резонантни акорди могу бити формирани на тоновима позиције трећег модуса, као и на свим његовим транспозицијама:



пример а)

акорд А: жута, љубичаста, оловно сива.

акорд Б: зелена плава, љубичаста, оловно сива



пример б)

Нијансе ружичасте, од јарко црвене до бледо ружичасте. Сет од два акорда описује два ружичаста камена: Родонит и Родокросит.

**Ротационе акорде** сачињава дванаест сетова од по три октотонска акорда, што је укупно 24 тона по сету, односно 36 акорада, тј. 72 различите боје. Како Месијан наводи: „Изгледа као октаедар у прозирном опалу или једноставно у преливном стаклу: свака страна октаедра (осам тонова сваког акорда) има могућност три промене у зависности од апсорбујуће светлости, која даје три комбинације од осам тонова, односно, укупно 24 тона, подељених у 3 акорда“.<sup>52</sup> У вези са тим, за сваки акорд наведена је одговарајућа боја, као и доминантна боја целог сета.



<sup>52</sup> *Ibid*, p. 166.

**Опис боја:**

- акорд А:  
горњи слој – наранџаста, црвена, љубичаста, рефлексија у белу,  
доњи слој – браон и плава.
- акорд Б:  
горњи слој – пурпурно-љубичаста,  
доњи слој – жута, роза, сива.
- акорд Ц:  
горњи слој – пурпурно-плава,  
доњи слој – пурпурно-плава или боја зумбула.

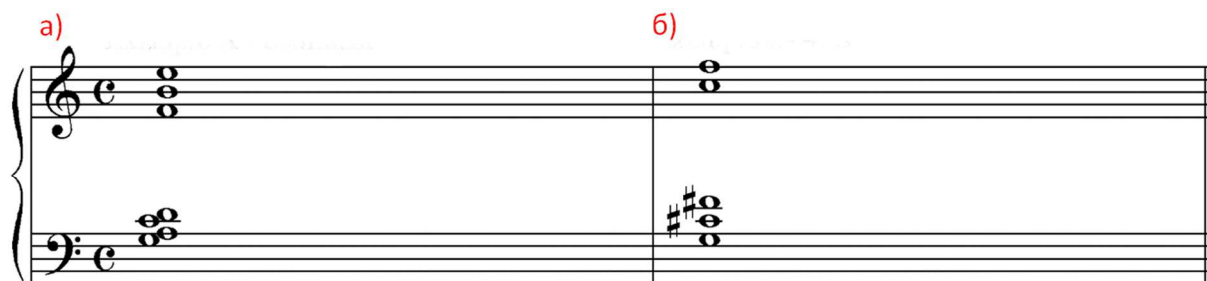
**Укупни ефекат боје:** пурпурно-плава.

**Хроматски акорди** су сврстани у 12 акорада, од сваког хроматског полустепена. Састоје се од низа секстакорада са великом септимом, односно низа квартсекстакорада са умањеном ноном. Укупно налазимо 12 различитих боја.

**Опис боје:**

Велики љубичасто-плави столњак, са ружичастим месецима, бледо-жутим и челично-сивим нијансама – четири додатне ноте које га окружују рефлектују светлозелене кругове.

У структури акорда, Месијан често ствара боје користећи неке од неклассификованих акорада – кластера, попут тзв. *доминантног акорда*, који садржи сваку ноту дијатонске скале (пример 4а). Он редовно користи овај акорд у комбинацији са апођатуром, како би створио ефекат онога што он назива *прозор од обојених стакала*. Поред овог акорда, често користи и *квартни акорд*, који се састоји од чистих или прекомерних кварта (пример 4б). Интервал прекомерна кварта се често користи у акордским, као у мелодијским контурама оствареним на темељу модуса ограничене транспозиције. Заснована на акустичком феномену аликвота у серији тонова, Месијан је установио да је коначна слушна јединица интервал *прекомерна кварта*.<sup>53</sup>



Пример 4. а) акорд доминанте, б) квартни акорд.

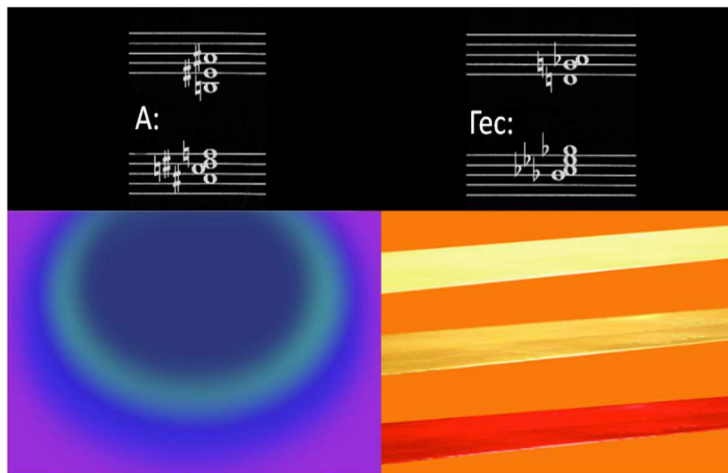
#### 4.1. Контраст тоналитета

Иако Месијан у свом трактату није расправљао и дао детаљан опис боја тоналитета, вероватно из разлога што основу његове музике чине првенствено модуси ограничене транспозиције, покушао сам да успоставим и дефинишем боје тоналитета који су се могли идентификовати у одређеним структурама (табела 3). Дакле, с обзиром на то да су поједини модуси настали на обрасцима одређених тоналитета, а с друге стране, у одређеним акордима (иако се ради о вантоналним акордима, акордима са додатим септимама, нонама,

<sup>53</sup> Ако узмемо почетни тон *це*, преко октаве, квинте, кварте, терце, добићемо тон *фис*, који даје интервал прекомерну кварту, а настоји да се разреши у *це*.

и акордима који чине дванаестотонски агрегат), често је могуће установити тонику тоналитета.

Тако, на пример, други модус садржи елементе А-дура и Гес-дура (енхармонски Фис-дура). Боје већ описаног модуса потврђују везу плаво-љубичасте боје са А-дур скалом, док Гес-дур потврђује везу са бојом злата. Исто тако, опис боја одређених Месијанових акорада, јасно упућују на везу са горе поменутиим тоналитетима. У следећем примеру приметна је јасна тонална доминација у наведеним акордима. Акордом **А** доминира А-дур, представљен такође плавом бојом, док акордом **Б** доминира Гес-дур представљен златно-наранџастом бојом (слика 9).



Слика 9. Графички приказ акорада А-дура и Гес-дура.

Према списима Сергеја Рахмањинова (S. Rachmaninoff) забележени су визуелни доживљаји тоналитета Скрјабина и Корсакова, који су такође били синестете. Упоредјујући боје тоналитета код ове тријаде синестета могуће је закључити одређене сличности и разлике. Док је за Скрјабина и Корсакова Де-дур жуте боје, код Месијана се уочава светло-зелена боја. Слично томе, Це-дур је према Корсакову бео, као и код Месијана, док је код



Скрјабина црвен. Ге-дур, за Скрјабина и Месијана, рефлектује наранџасте нијансе, док код Корсакова је боје злата. Са друге стране, Ас-дур код свих евоцира љубичасте рефлексије.<sup>54</sup>

Тоналитет	Дур/боја	Мол/боја
Це	бела	сива, жута
Цис	зелена	тамно браон
Де	светло зелена	тамно зелена
Ес	пурпурно роза	тамно црвена
Е	црвена	наранџаста
Еф	светло зелена	сафирно-плава
Фис	боја злата	преријско-зелена
Ге	жута	црвено-наранџаста
Ас	пурпурно-љубичаста	љубичаста
А	плава	светло-плава
Бе	сиво-црвена	тамно-наранџаста
Ха	браон	сива

Табела 3. Табеларни приказ боја тоналитета према дескриптивним описима О. Месијана.

<sup>54</sup> Табела тоналитета Скрјабина и Корсакова дата у чланку: *Colour and Music*, p. 183, Oxford University Press, VIII издање, Лондон, 1950.

## V Квартет за крај времена. Анализа боја.

Позван на војну службу маја 1940. године, Оливије Месијан бива заробљен и одведен у војни логор где настаје инспирација за његово ремек дело камерне музике: *Квартет за крај времена*. Квартет је завршен и изведен у логору, 1941. године. Дело *Квартет за крај времена* Оливијеа Месијана биће централно дело за разматрање и анализу у овом раду.

Ребека Рашин (Rebecca Rischin) сугерише: „Квартет је јединствен међу композицијама Месијана, јер његово 'звучно сликарство' не произлази само из животне фасцинације композитора са бојама, већ из његовог физичког лишавања као затвореника у Сталагу VIIIA. [...] У каснијим композицијама, четкица је радила руку под руку са оловком, служићи као један од главних водича инструментације Месијан-а.“<sup>55</sup> Квартет се састоји из осам ставова. Број ставова је интенционалан: „Седам је савршен број, Стварање у шест дана посвећено је божанском Суботом; седми дан се протеже у вечност и постаје осми дан вечне светлости“.<sup>56</sup> Одликује се јединственом комбинацијом инструмената: виолина, кларинет ин Бе, виолончело и клавир. Број употребљених инструмената кроз ставове варира. Трећи став је поверен кларинету ин Бе, у четвртном ставу се комбинују три инструмента, док се у првом, другом и шестом ставу користе сви инструменти. Оваква инструментација само је делимично интенционална, јер је према историјским изворима Месијан компоновао квартет у складу са доступним инструментима, односно извођачима, са којима је боравио у заробљеништву.

Месијанов квартет за крај времена је био веома значајан, како за извођаче тако и за самог Месијана, из неколико разлога:

- То је прва композиција у којој је аутор систематски користио птичије певање,
- Квартет је композиција у којој настају прве идеје о његовом *Трактату о ритму*.

Као такав, сматра се једним од најзначајнијих камерних дела Оливијеа Месијана, као и дѐла камерне музике XX века уопште.

<sup>55</sup> Rebecca Rischin, *For the End of Time, The Story of the Messiaen Quartet*, p. 57.

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 129.

## 5.1. 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>57</sup>

На основу Месијановог описа отварања става може се тумачити да је став конципиран у конјункцији неба и природног – земаљског света, који заузимају централно место у изразу његове музичке теологије.<sup>58</sup> У вези са тим, Месијан је, чини се, третирањем сва четири инструмента (груписаних у две групе), настојао да представи алегорију неба и земље. Виолина и кларинет доносе *соло импровизацију славуја* (виолина) и *коса* (кларинет), док виолончело и клавир доносе непроменљиви и континуирани материјал. У том смислу, деонице клавира и виолончела су представљене кроз алегорију неба (фокус је на небеској вечности). Заиста, као што ћемо и видети, музика виолончела и клавира је конструисана тако да је у концепту трајна - без почетка или краја. Кларинет (звук коса) бива у првом плану (*p*), клавир (алегорија неба) у другом (*pp*), а виолина и виолончело у трећем (*ppp*). Дакле, динамичко профилисање даје јасну слику „хармоничне тишине Раја“.

Мелодије у деоницама виолине и кларинета осмишљене су као ономотопеја звука птица. Свака од њих има своју јединствену профилизацију. Мелодија у деоници виолине високо је регистарски постављена, мотивски јасно профилисана на основу ситнијих ритмичких вредности и понављања карактеристичних интервала, било непосредно или на одстојању. Интервал кварте на почетку *ес-а* даје почетни импулс мелодији (видети пример 5). У изведеном субмотиву који следи интервал кварте је транспонован и проширен једним тоном: *цис-ге-е*. Даљи ток мелодије у деоници виолине обележиће инсистирање управо на овим тоновима и интервалима, укупно 13 пута.

<sup>57</sup> Месијан у предговору даје опис сваког става; у раду ће опис сваког става бити дат пре његове анализе.

<sup>58</sup> Anthony Pople, *Messiaen Quatuor pour la fin du temps*, p. 17.

Међутим, у оквиру ове мелодијске поставке могу се уочити и извесни климакси (тактови број: 14, и 30-32), са евидентним динамичким нијансирањима. Ако узмемо у обзир да је структурно најзначајнији интервал прекомерна кварта која се јавља у три вида: *ес-а, цис(дес)-ге и ха-еф*, мелодију у деоници виолине могуће је сместити у оквире  $б^1$  модуса (шести модус, друга транспозиција). Поред поменутих тонова, у мелодији се јављају и тонови *де, е, фес и гес*, углавном у склопу брзих и кратких пасажа, па се с тога могу сматрати тоновима од секундарног значаја. Из горе наведеног, основа ове мелодије може се описати бојама шестог модуса, прве транспозиције, што даје спектар боја: *браон, црвене и наранџасте*.



Пример 5. Тема у деоници виолине (мотив славуја).

Мелодија у деоници кларинета је у првом плану у односу на деонице остала три инструмента. Главна одлика ове теме је покретљивост, синкопиран ритам у комбинацији са триолом (у мањим ритмичким вредностима) и трилери (видети пример 6). Тема се понавља укупно седам пута и најкомплементарнија је са деоницом клавира. Основа мелодијске линије заснована је на  $3^1$  модусу (*des, es, e, f, g, as, a, h, c, des*), а најкарактеристичније боје модуса су: *сива и љубичаста*.



Пример 6. Тема у деоници кларинета (мотив коса).

У односу на деоницу виолине и виолончела, мелодија у кларинету је и тонски и динамички богатија и садржајнија. У пасажу који претходи кулминацији можемо да идентификујемо прва три Месијанова модуса (видети пример 7) – први, други у првој транспозицији и трећи модус. Доминантне боје пасажа: *наранџаста, браон и боја злата*.



Пример 7. Деоница кларинета, тактови: 37-38.

Што се тиче музичке организације, највећа ригорозност се може наћи у материјалу који доносе виолончело и клавир. Месијан мелодију у деоници виолончела такође организује према обрасцу, али обрасцу од пет тонова: *це-е-де-фис-бе*, који су формиран на тоновима *трећег модуса* (видети пример 8). Овај мелодијски образац се на нивоу става јавља двадесет два пута (последњи пут је изостављен последњи тон *бе*).

Паралелно са мелодијским обрасцем јавља се ритмички образац од петнаест ритмичких јединица (комбинују се вредности осмине, четвртине, четвртине с тачком и половине). Разматрајући изолован ритам уочава се принцип *неретроградног ритма*, тзв. *палиндром* - не може бити представљен ретроградно. У току трајања става овај образац се понавља седам и по пута (последњи пут се прекида након четвртог тона). Из овога се изводи чињеница да се мелодијски образац (од пет тонова) јавља тачно три пута, паралелно са ритмичким обрасцем (од 15 ритмичких јединица). Боје која доминирају деоницом виолончела су, такође, *наранџаста, боја злата и млечно бела боја*.

Мелодија у деоници клавира је *флуидна* – образована је на највишим тоновима дисонантних акордских склопова. Свако померање тона у мелодији, па и репетиција тона, уједно доноси и нову хармонску боју, односно промену у самом акордском склопу што указује на колористички третман хармоније. Ритмички и мелодијски обрасци су сложенији у односу на образац у деоници виолончела. Ритмичка секвенца је сачињена од седамнаест нотних вредности. Првих шест нотних вредности из ретроградне ритмичке формуле

индијских ритмова: *рагавардана* (*Ragavardana*), следећих седам представља формулу *кандракала* (*Kandrakala*) и последња четири *лакшмиџа* (*Lakskmiḥa*).<sup>59</sup> Са друге стране, мелодијски образац садржи много више тонова у односу на ритмички образац. Грађен је из двадесет и девет акордских низова. На нивоу става понавља се шест пута (пример 9).

**Мелодијски образац**

**Ритмички образац**

Пример 8. Деоница виолончела. Мелодијски и ритмички образци.

**Мелодијски (хармонски) образац**

**Ритмички образац**

Пример 9. Деоница клавира. Приказ ритмичког и мелодијског образаца.

<sup>59</sup> Olivier Messiaen, *Treatise on Rhythm, Color and Ornithology*, том 1, p. 374.

Првих осам акорада низа представљају акорде из петог сета акорада, грађених на истом басовом тону (груписани од по два акорда – први акорд представља главни акорд из сета). Чине карактеристичну хармонску прогресију, засновану на ономе што Месијан назива **акорд доминанте**. Употреба понављајуће ноте у басу била је од великог значаја за композитора због свог синестетичког квалитета. Реч је о хармонском педалу. У својим списима Месијан га повезује са игром боје и описује као „ефекат прозора од витража“.<sup>60</sup> Доминантне боје овог сета акорада, према Месијановим схеми су: **роза** и **светло-зелена боја**, са **љубичастом рефлексijом**.

Акорди од 9 до 12 задржавају боју педалног тона **еф** у басу али се хроматски преливају кроз дијатноске тоналитете Гес – Ге – Ас и А-дур, да би се потом акорди од броја 13 до 15 кретали по дијатонским тоновима започетог Гес-дура. Доминантна боја: **боја злата**, преко **љубичасте** до **плаве**. Потом се следећих шест акорада гради на основу Месијановог 3<sup>2</sup> модуса (доминантне боје: **плава** и **зелена**), да би се последњих осам акорада градило на основу другог модуса (доминантне боје: **плава** и **љубичаста**).

#### **Закључак:**

На основу сагледаног хармонског, односно колористичког, аспекта дефинише се следећи распоред боја:

- виолине: *браон, црвена, наранџаста;*
- кларинета: *сива и љубичаста;*
- виолончело: *наранџаста, боја злата и млечно бела боја;*
- клавира: *преко розе, светло зелене, љубичасте до плаве боје. Доминантна је плава боја.*

Сагледавањем распореда боја у деоницама свих инструмената уочавају се јарке и земљане боје у деоницама виолине и кларинета, док су светлије нијансе боја поверене деоницама виолончела и клавира, што потврђује конјункцију дату у предговору дела. Исто тако, непрестано понављање мелодијских и ритмичких секвенци, различит (недељив) број пута, заједно са неретроградним ритмовима и модусима ограничене транспозиције, потврђују оно што је Месијан називао „чаролија немогућности“, што би представљало алегорију вечности.

<sup>60</sup> Olivier Messiaen, (1956), *Op. cit.*, p. 23

## 5.2. 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.“

Други став, са којим у делу почиње одвијање „унутар времена”, јасно указује на Месијаново исходиште у времену музике – на Дебисија (Claude Debussy) и његово поетичко средиште садржано у реченици: „Музика је сачињена од боја и ритмизованог времена”. Самим тим, и на сопствено структурно тежиште – златне и зелене, љубичасто-црвене, плаво-наранџасте акорде и ирегуларан ритам.<sup>61</sup>

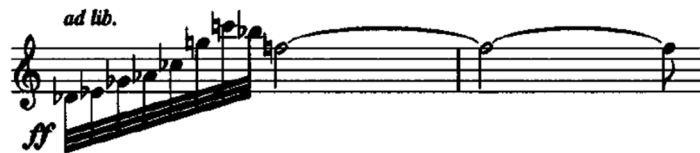
Композитор јасно разграничава одсеке **a b a<sub>1</sub>**. Став је обликован тако да дупло дужи **b** одсек постаје тежиште става, ка коме одсеци **a** и **a<sub>1</sub>** гравитирају. У **a** делу смењују се наступи клавира и кларинета са наступима виолине и виолончела. У **b** одсеку се деоница клавира супротставља виолини и виолончелу који изводе речитатив налик на *тужбалицу*. Заправо, у средњем делу клавир има улогу пратећег инструмента, док алегорију вокализе дочаравају наступи виолине и виолончела, изводећи унисоно мелодију. Реприза **a'** је, у ствари, **a** у скраћеној форми, тачније само други део **a** одсека, у инверзији. Одсеци **a** и **a'** писани су за сва четири инструмента, док је **b** део поверен виолини, виолончелу и клавиру. Контраст одсека маркиран је и динамичким разликама, код сва четири инструмента. Делове **a** и **a'** Месијан инсистира на *fff* динамици у деоници клавира, док *ff* поверава осталим инструментима. У средњем делу, динамика се трансформише на исти начин, само у пијано нијансама – деница клавира у *ppp*, а остали инструменти у *pp* динамици. Када је карактер у питању, у одсеку **a** композитор смењује два основна карактера - *Робусно, умерено брзо* (*Robuste, modéré*) кога доносе клавир и кларинет, и *Веома брзо и радосно* (*Presque vif, joyous*) у наступима виолине и виолончела. Корелација оштрих контраста у динамици и

<sup>61</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, *Op. cit.*, p. 11.



карактеру појачава идеју композитора о буђењу снаге моћног анђела, и тужбалице (вокализе Анђела) из средњег дела става.

Отварање кларинетске денице започиње акордом доминанте (пример 10), у слободној агогичкој реализацији (*ad libitum*). Када бисмо овај акорд трансформисали у боје његов спектар би сачињавале **наранџаста, црна, јарко-црвена и жута боја**. Потом Месијан користи два мотива певања птица из првог става. Наиме, мотив коса из првог става који доноси кларинет (тактови А:4-6 у другом ставу), и мотив славуја из првог става који доноси виолина (тактови А:6-7). Тоновима поменутих мотив изграђени су на тоновима  $3^3$  модуса, а његове доминантне боје су: **наранџаста и црвена**.



Пример 10. Акорд доминанте.

Деонице виолине и виолончела су у овом ставу дате унисоно, остајући конзистентно у оквиру трећег модуса (**це, де, е, ес, фис**, ге, **ас**, бе, **ха**), с тим да у **б** одсеку свирају аугментовану тему из **а** дела. Боја модуса: **наранџаста, боја злата и млечно-бела**. Деоница клавира доноси комбинацију резонантних акорада (садржи шест тонова трећег модуса – пример 11а) и квартних акорада (садржи седам звучних тонова и четири повисилице што реферира на дијатонску скалу Е-дур - пример 11б). Такође, ни мало случајно изабран Е-дур, и сукцесиван наступ интервала кварте, буде алегорију звона катедрале.

Снага резонантних акорада са почетка става се јавља и у седмом такту, само за секунду ниже. У овом наступу тонови су изграђени на модусу  $4^1$ . Његове доминантне боје су: **сива, розе и бакрено-жута**, у комбинацији са **тамно и светло пруско-плавом бојом**, и **зеленом и пурпурно-љубичастом**.

The image contains two musical examples, labeled 'a)' and 'б)'. Both are piano accompaniment parts for a quartet. Example 'a)' shows resonant chords in the third mode, with a bass line marked '8' bassa'. Example 'б)' shows quartal chords in the E-dur scale, also with a bass line marked '8' b'. Both examples feature a treble and bass clef staff with various musical notations including notes, rests, and dynamics like 'mf'.

Пример 11. а) Резонантни акорди у оквиру трећег модуса, б) Квартни акорди у оквиру Е-дур скале.

У средњем делу става наилазимо на најдиректнији доказ композиторове бриге о боји у музици - „тихе каскаде плаво-наранџастих акорда“. Деоница клавира је дата у константном шеснаестинском покрету наниже и артикулацији стакато, као *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)*. Цео одсек се састоји из понављања истих акордских структура, које се могу поделити у четири групе (видети пример 12):

1. А - квартни акорди,
2. Б - резонантни акорди базирани на трећем модусу, који се у наставку трансформише, односно модулира у своју прву транспозицију,
3. Ц – акорди засновани на модусу друге транспозиције,
4. Д – акорди засновани на трећем модусу.

Након *б* одсека, поново се враћамо на скраћени *а* одсек који започиње трећим Месијановим модусом у деоницама виолине и виолончела изведеним паралелно у оба гласа, из вишег ка нижем регистру.

Из горе наведеног закључује се да у комплетној акордској фактури преовладавају структуре базирани на другом и трећем модусу. Уколико бисмо модусе трансформисали у боје резултат би био следећи: други модус: *плава и љубичаста*; трећи модус: *наранџаста, боја злата и млечно бела*. У вези са тим, опис из Месијановог предговора о постојању плаво-наранџастих акорада је, у односу на структуру става, оправдан.

**Presque lent, impalpable, lointain**

Violon *pp* sourdine

Violoncelle *pp* sourdine

Piano *ppp*

Violon

Vielle

Piano *pp*

Д

The image displays a musical score for a quartet, featuring six staves. The top two staves are for Violon and Violoncelle, both marked with *pp* and 'sourdine'. The next two staves are for Piano, with the upper staff marked *ppp*. The bottom two staves are for Violon and Vielle. The score is titled 'Presque lent, impalpable, lointain'. Red letters A, B, C, and D are placed below the piano staves to indicate specific chordal structures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 12. Акордске структуре средњег одсека другог става,  
*Presque lent, impalpable, lointain*, Д:2-5, Е:7.

### 5.3. Понор птица

„Кларинет соло. Понор је 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!"

Овај став је еклатантан пример коришћења птичијег певања у Месијановим делима, поготово што је први пут птичији пев представљен на једном инструменту.<sup>62</sup> Пасионирани љубитељ птица, „композитор/орнитолог”, Месијан је једном изјавио: „Могуће је да су у уметничкој хијерархији птице највећи музичари на нашој планети... Ми стварамо ратове, а оне певају...”<sup>63</sup> Месијан је био фасциниран мелодијском контуром птичијег певања, али је знао да не може тачно представити њен интервалски однос унутар граница темперованог система, с обзиром да су у питању мањи интервалски односи од полустепена. Како Месијан наводи, мелодија мотива „птица“ ће бити транскрипција, трансформација и интерпретација нематеријалне радости.<sup>64</sup>

Са друге стране, Месијан не даје ознаку за метар, али оквирно одређује трајање јединице бројања и ознаку карактера. Иако је кларинету дата могућност да свира „без времена“ ове параметре ће мењати више пута током става и тиме водити деоницу кларинета *quasi improvisando*, супротстављајући два основна елемента током читавог става. То су **време** и **птице**.<sup>65</sup> Нагласак контраста између ова два ентитета Месијан наводи у предговору: „Време је понор, са својим тугама и досадама. Птице су супротност времену“. Контраст је назначен разликама у карактеру: **време** - *Lent, expressif et triste (Широко, изражајно и тужно, осмина = 44)*; и **птичији пев** – *Prasque vif, gai, capricieux (Живо, каприциозно, четвртина = 126)*, где у тексту поред карактера бележи *сунчано, као птице, веома слободно у покрету (ensoleillé, comme un oiseau, très libre de mouvt)*.

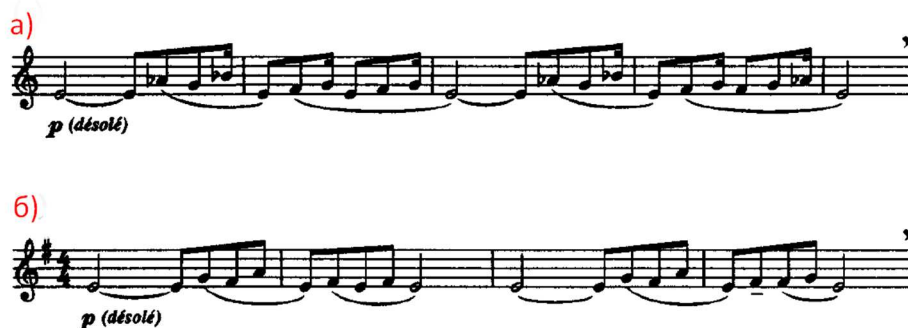
<sup>62</sup> Olivier Messiaen, (1956), *Op. cit.*, p. 38.

<sup>63</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>64</sup> Olivier Messiaen, (1956), *Op. cit.*, p. 38.

<sup>65</sup> Попл сугерише да птице у књижевности представљају мотив слободе, док су овде представљене као алегорична Исуса, који даје наду у спасење (Anthony Pople, *Messiaen Quatuor pour la fin du temps*, p. 41).

У запису се јасно уочава да у спором делу (*Lent, expressif et triste*) Месијан указује на време, односно трајање, дајући нешто дуже нотне вредности и дугачке лигатуре. С обзиром да нема метричког ограничења употреба тактица у овом ставу више је психолошког карактера за извођача, јер неки тактови садрже три, а неки и до 36 осмина. Заправо, сви тонови спорог става, који се развијају у аугментацији динамичког и ритмичког аспекта, замишљени су да представљају „меланхолију и јаловост земаљског постојања“. Месијанова полазна тачка за ову мелодију није била тужбалица, као што је била у другом ставу (иако стоји ознака *широко, изражајно и тужно*). Пратећи порекло неких својих мелодијских контура у *Техници мог музичког језика*, Месијан упоређује фразе из музике Мусоргског, Грига, Дебисија, руске народне песме. Тиме сугерише да се мелодије разликују само кроз имплементацију његових омиљених модалних облика и ритмичких иновација. Мелодијски образац из опере *Борис Годунов* Месијан трансформише и користи у овом ставу (пример 13).<sup>66</sup> Целокупан тонски сет сврстан је у модусу 2, иако је тонски фокус *ин Е* такође јасан, али не и континуиран. Доминантна боја: *плаво-љубичаста*.



Пример 13. а) Тема у деоници кларинета из трећег става, *Lent, expressif et triste*, т. 1-5;  
 б) тема из опере *Борис Годунов*, Модеста Мусоргског.

У прва четири такта брзог дела (*Prasque vif, gai, capricieux*) Месијан комбинује елементе птичијег пева црног коса и славуја (као и у отварању другог става квартета, пример 14). Потом обогаћује мелодију пасажима на акорду доминанте у жељи да створи слику

<sup>66</sup> Anthony Pople, *Op. cit.*, p. 42.

витража, а у част стварања ефекта птичије колоратуре.<sup>67</sup> У брзом делу мелодија модулира у трећи модус, у оквиру кога су приметна иступања у његовој трећој транспозицији. Додатан ефекат птичијег певања Месијан експримира слободним низањем пасажа у шеснаестинама са артикулацијом стакато на готово свакој ноти, кратким легатима и наглим променама динамике, раздвајајући фразе кратким паузама (пример 15).

Доминантне боје: комбинација боја трећег модуса и његове треће транспозиције: *наранџаста, боја злата и млечно бела са наранџастом, црвеном и светло-плавом.*



Пример 14. *Prasque vif, gai, capricieux*, тактови 1-3. Комбинација мотива славуја и коса.



Пример 15. Слободно низање акорада доминанте. Ефекат птичијег певања.

<sup>67</sup> Anthony Pople, *Op. cit.*, p. 43.

#### 5.4. Међувреме

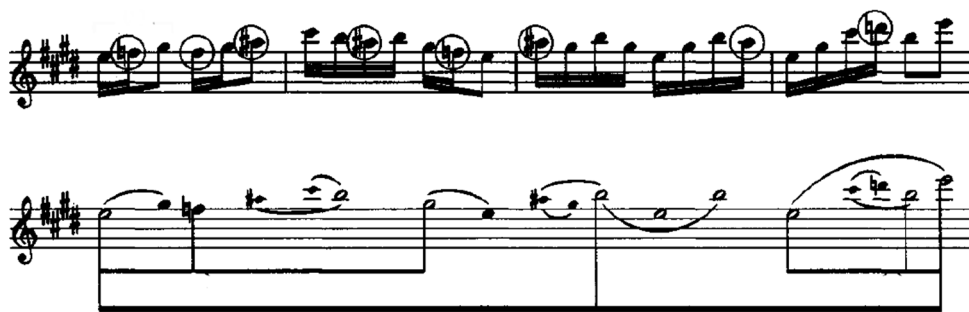
„Скерцо, више индивидуалности у карактеру од других ставова, али ипак повезан с њима одређеним мелодијским нитима.“

Овај став је једини став у квартету који је писан у доследном 2/4 метру (од почетка до краја става). Даје упечатљив контраст претходним ставовима. То је заправо иницијални став који је Месијан написао за квартет. Првобитно написан као трио за кларинет, виолину и виолончело, за своје колеге затворенике. Став се издаваја и по томе што је једини став који иницира дијалог између инструмената и не садржи теолошку тематику. Напротив, став преноси радост и шалу, измичући мрачној и тмурној карактеризацији осталих ставова квартета, али и заокружује број ставова који симболизују божанство унутар квартета.<sup>68</sup>

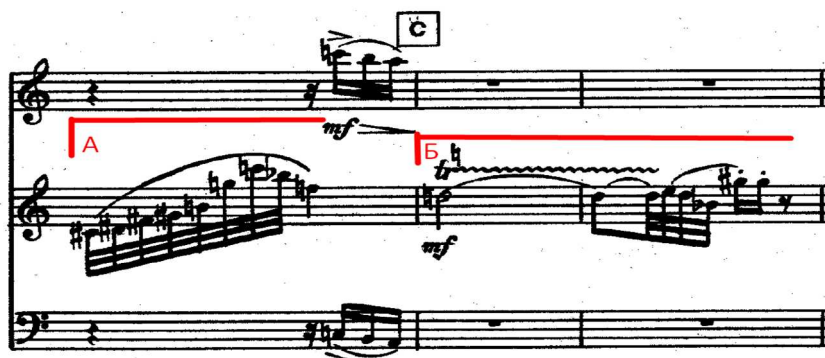
Четврти став је троделног облика, шеме **a b a1**. Први део **a** чине три готово симетричне фразе (8+8+7). Прва осмотактна фраза - тема отварања става, коју изводе виолина, кларинет и виолончело унисоно, писана је у 2<sup>1</sup> Месијановом модусу, који реферира на појаву дурског тоналитета Е-дура (пример 16). Боје које доминирају овим делом су: **боја злата** и **браон** боја. У њеној следећој итерацији (у седмом и осмом такту) кларинет износи пасаже на акорду доминанте, да би на почетку треће фразе донео мотив коса (пример 17). Потпуно идентичан композициони поступак налази се на почетку другог става, у деоници кларинета. У вези са тим, мелодија модулира из 2<sup>1</sup> Месијановог модуса у 3, при чему су уочљиве нијансе **наранџасте, боја злата** и **млечно беле боје**.

У делу **b** излаже се нова (четворотактна) тема, прво у деоници виолончела, потом виолине и на крају кларинета, након чега кларинет износи исти материјал из дела **a** (са акордима доминанте и мотивом коса), све до репризе, односно дела **a1** (пример 18). Тема се састоји од тонова трећег модуса, а реферира на постојање тоналитета терцне сродности - Це-дур лествице. Доминантне боје: **наранџаста, боја злата** и **млечно бела боја**.

<sup>68</sup> Anthony Pople, *Op. cit.*, p. 47.



Пример 16. а) Тема четвртог става квартета, *Decide, modere, un peu vif*, т. А:1-4;  
 б) Приказ трозвука Е-дура у првој тему четвртог става.



Пример 17. а) Акорд доминанте, Б:8; б) Мотив коса, Ц:1-2.



Пример 18. Друга тема, деоница виолинчела, Д:1-4.

У репризи почетну тему износи виолина, док остала два инструмента варирају иницијалну тему, у оквиру другог Месијановог модуса. Композиција завршава дугим,



унисоним трилером, на који се надовезује мотив коса у деоници виолине и кларинета и глисандом у деоници виолончела, са аутентичном кадэнцом *ин Е* (пример 19).

Доминантне боје става: *наранџаста, боја злата и млечно бела.*

Пример 19. Завршни тактови става, доноси мотив коса и аутентичну кадэнцу *ин Е*, И:5-10.

## 5.5. Слава вечности Исуса

„Исус се овде сматра као Реч. Широка мелодија у виолончелу, бескрајно спора, која слави љубав и поштовање вечности ове моћне и нежне Речи. [...] У почетку беше Реч, и Реч беше у Бога, и Реч беше Бог.”

Идеја бесконачности изражава се у петом ставу, *Слави вечности Исуса*, као избегнутом завршетку дела, у ослањању на ритмичка трајања, пре него на метар, и темељи на екстремно спором темпу, „нељудски спором”, и бесконачно дугој, незавршивој мелодији виолончела.<sup>69</sup> Инспирација за овај став потиче од дела које је Месијан компоновао 1937. године за *ondes martenot*.<sup>70</sup> Дело је названо *Прекрасни водени празници за мартеноте*<sup>71</sup>, иницијално написано за шест инструмената. У већ поменутој књизи *Техника мог музичког*

<sup>69</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>70</sup> *Ondes martenot* је рани електронски музички инструмент, који је конструисао Морис Мертенот (Maurice Mertenot), 1928. године. Свира се помоћу тастатуре или померањем прстена дуж жице. Извођач на ондес мартеноту назива се ондист.

<sup>71</sup> *Fêtes des belles eaux for ondes Martenots.*

језика, Месијан наводи тему овог става као први од два примера „song-sentence“.<sup>72</sup> Иако то није ништа више од формалног нацрта мелодије, овај термин даје ново значење асоцијацији музике и речи: ако је то „песма“, онда је то сигурно *песма без речи*.<sup>73</sup>

Став је написан у троделном облику *а б а<sub>1</sub>* (видети табелу 4).

а	Прва тема	А:1-6: прва реченица, асцендент А:7-12 друга реченица, консеквент
б	Рад са мотивом	Б:1-6 прва реченица Ц:1-4 друга реченица Ц:5-8 трећа реченица
а	Реприза	Д:1-4 прва реченица, асцендент Д:5-9 друга реченица, консеквент

Табела 4. Приказ форме става.

Став је конципиран на модалној основи. Међутим, може да се тумачи и тонално. Разлог томе лежи у чињеници да су овај и претходни став настали много раније него сам квартет. Из тог разлога је став могуће посматрати и анализирати његове боје на два начина: и кроз призму тоналности и модалности. У поменутој техници Месијан управо даје објашњење комплементарности тоналитета и модуса и сугерише да су модуси засновани у атмосфери од неколико тоналитета. Тако се **други модус** прожима између четири тоналитета: Це-дура, Ес-дура, Фис-дура, и А-дура, док је **трећи модус** у атмосфери: Це-дура, Е-дура и Ас-дура.<sup>74</sup>

Тонална архитектура овог става се креће из тоничног трозвука Е-дура ка субдоминантном и доминантом трозвуку. У исто време, модална компонента хармонског језика не укључује само други модус, већ модулира у трећи Месијанов модус. Материјал прве теме могуће је објаснити и на нивоу тоналног и на нивоу модалног аспекта (видети

<sup>72</sup> Olivier Messiaen, (1956), *Op. cit.*, p. 37.

<sup>73</sup> Anthony Pople, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>74</sup> Olivier Messiaen, (1956), *Op. cit.*, p. 64.



Средњи део овог става је фрагментарне структуре и представља рад са мотивом прве теме. Материјал је заснован на истом тоналном, односно модалном центру, па је мелодијски ток модално-тоналних интеракција могуће на исти начин представити (пример 21). Отварање средњег одсека даје јасну тоналну представу: хармонија је заснована на тоновима другог модуса, што ће у тоналном смислу дати субдоминанти квинтакорад Е-дура, са прекомерном квалитетом, који је присутан у позицији другог Месијановог модуса (*це, цис, дис, е, фис, ге, а, бе, це*).

У дањем току мелодије материјал је базиран на 2<sup>2</sup> и 3 Месијановом модусу, што је на тоналном плану уоквирено тоналним центром у Е-дуру и Ха-дуру. Хроматском прогресијом и низовима вантоналних доминанти Месијан уводи у репризу. У репризи, као и на почетку става, хармонска структура у деоници клавира формирана је на основама другог модуса (са јасним тоналним центром, тичног квинтакорда Е-дура), док се мелодијско спуштање у деоници виолончела одликује модулацијом из другог у трећи Месијанов модус, при чему имамо колизију два различита колористичка момента.

Пример 21. Средњи одсек, Б:1-3.

Цео други став протиче у јасним модално-тоналним интеракцијама. Основа целог става јесте тонални центар *ин Е*, формиран на тоновима другог Месијановог модуса. Како се у току става на модалном плану мења основа (модулирајући у трећи модус) колористичка основа овог става је сачињена од следећих боја: *плаво-љубичаста, са рефлексијама златно-браон, наранџасте и млечно-беле боје*.

## 5.6. Игра фурија, за седам труба

„Ритмички најкарактеристичнији комад квартета. Четири инструмента унисоно су направљена да звуче као гонгови и трубе (првих шест труба Апокалипсе праћене разним катастрофама, труба седмог анђела који најављује довршење Божје мистерије). Одликује се употребом проширених вредности, ритмова у аугментацији и диминуцији и не-ретроградним ритмовима. Музика од камена, застрашујућа гранитна звучност; неодољиво кретање челика, огромни блокови беса, ледена опијеност. Слушајте пре свега застрашујуће фортисимо теме у аугментацији и промене регистра, према крају комада.“

У овом енергичном ставу нема хармоније која би ублажила утицај снажне мелодије: сва четири инструмента доносе исту мелодијску линију (клавир у октави), при чему се експримира снажна напетост инструменталног уједињења током комада. Како стоји у предговору, постоји извесна паралела између музичке форме и одломака из књиге Откровења Светог Јована Богослова, у којој је описан звук труба: „Гледао сам и чуо анђела како лети кроз небо, говорећи гласно: Јао, јао, јао становницима земље због осталих гласова трубе трију анђела, које тек треба да се чују!“<sup>75</sup> На сличан начин, након прва четири изношења теме (делови А, Б, Д, Е), надовезује се средњи, мање покретљив, Ф део, након чега се материјал прве теме износи у још покретљивијем темпу од претходног. Могуће је извести још једну паралелу са бројем труба и наступима тема: наиме, постоји укупно седам наступа прве теме, што би било аналогно са шест труба и седмом која „довршава Божију мистерију“.

Структура овог става представља највиши ниво изазова за извођаче. Разлог томе јесте да само једна погрешна нота постаје уочљива и може избацити целину из равнотеже. Овај осећај напетости посебно је изражен и карактеристичним аметричким ритмовима, без дефинисане метричке ознаке.

---

<sup>75</sup> Откривење Светог Јована Богослова, 8:13.

Главна тема овог става базирана је на тоновима  $6^2$  модуса (пример 22). Као што је поменуто, став је конципиран од седам наступа теме, које су дате у истом тонском опсегу и комбинацији, односно истом модусу. Неке од њих су извариране или су појединим тоновима проширене ритмичке вредности, при чему пулс бива измештен. Поједине теме имају и своје **консеквенте**, чија се модална основа помера у други Месијанов модус (пример 23а).

Ентони Попл (Anthony Pople), сугерише да је ова тема изведена из трећег става прве теме комада *L'Ange aux parfums*, писаног за оргуље, 1939. године.<sup>76</sup> Сасвим је јасно да је први такт из оргуљског комада послужио као модел за квартет, а да је седми такт био модел за први такт консеквента главне теме (пример 23б). Њихова главна разлика јесте у модалној бази: тема оргуљског комада заснована је на тоновима - *це, де, ес, еф, ге, а, ха*, да би у квартету била трансформисана по тоновима другог модуса – *це, дес, ес, фис, ге, а, бе* (упоредити примере 23а и 23б).



Пример 22. Тема шестог става, деоница клавира, *Decide, vigoureux, granitique, un peu vif*, A:1-4

Између четвртог и петог наступа главне теме налази се нешто мирнији и структурално различит, средњи одсек, означен словом **Φ**. Поред тога што је у нешто споријем темпу, његову основу чини **дванаестотонски агрегат** – мелодијску основу овог одсека сачињава свих дванаест тонова темперованог система. Након средњег одсека, померањем, односно убрзавањем темпа, на основама акорада доминанте (који чине везивни елемент између одсека), Месијан најављује пету итерацију теме (пример 24).

<sup>76</sup> Anthony Pople, *Op. cit.*, p. 67.

a)



b)



Пример 23. а) Консеквент, А:5-6; б) Тема оргуљског комада *L' Ange aux parfums*.



Пример 24. Средњи одсек става, *Au movt*, Ф:1-2.

Последњих шеснаест тактова става представљају *кodu* – сажета форма целог става. Кода је грађена из фрагментарне структуре, од материјала свих одсека става. На почетку се јавља прва тема у аугментацији (О:1-4), потом консеквент (О:5-9), следи реминисценција на средњи одсек, коју прекидају наступи акорда доминанте (П:1-5), и на самом крају реминисценција прве теме у скраћеном облику.

Дакле, основу овог става чини главна тема и њен консеквент, као алегорија труба из Књиге Откривења. Сви наступи теме дати су у оквиру шестог модуса и његове друге транспозиције, док су консеквенти грађени на модалној основи другог модуса. Колористичка слика овог става се дефинише као комбинација *сумпорно-жуто, и љубичастих и плавих нијанси*.

### 5.7. Кластер дуга, за Анђела који најављује крај Времена

„Неки делови из другог става се враћају. Појављује се моћни Анђео, изнад свих дуга које га крунишу (дуга: симбол мира, мудрости и свих звучних и блиставих вибрација). У мојим сновима чујем познате акорде и мелодије, видим познате боје и облике; затим, улазим у нестваран свет и почињем да се губим у усхићењу изазваном ковитлацем вртложних спојева надљудских звукова и боја. Ови ватрени мачеви, ова језгра плаве лаве, те распрскавајуће звезде; тај заплетени лет, то су дуге!“

Седми став реферира на други став. Својеврсни симетрични пандан *Вокализе*, по речима самог композитора, његове *обојене снове* у којима он ступа у *свет нестварног*. На том супра-индивидуалном нивоу, како наводи Виталиано, високе религиозне интуиције, симболичких визија, јасних илуминација плаве, златне и беле светлости, заправо, открочења светлости и звука, субјект се идентификује са објектом судбине.<sup>77</sup> Месијан користи цитате из другог става конципирајући структуру седмог става. Цео став се састоји из четири велика одсека и кратке коде. Први (А, Б, Ц) и други одсек (Д, Е, Х) су конципирани на исти начин (састоје се од уводног одсека, централног који доноси материјал из другог става и завршни одсек), с тим да је други проширен материјалном из другог става (Ф, Г); потом средњег одсека (И, Ј) грађеног од метеријала акордских стурктура (другог и трећег одсека) другог става квартета; нови, четврти одсек (К), и кода, реминисценција на уводну тему другог става (Л).

Први одсек (А) доноси акордску пратњу у деоници клавира и опозива тему из средњег дела другог става квартета, овога пута само у деоници виолончела (упоредити са примером 11). Одређену конхерентност ова два инструмента даје њихова модална окосница. Оба инструмента доносе мелодију засновану на другом Месијановом модусу, у свих дванаест тактова увода. Као и у претходном ставу, и овде је могуће анализирати

<sup>77</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, *Op. cit.*, p. 13.



хармонску структуру на основу тоналног плана, с обзиром на то да се у оквиру другог Месијановог модуса могу формирати тонични квинтакорди три тоналитета који се опајају у овом одсеку: А-дур, Ес-дур, Фис-дур (пример 25).

Одсек (Б) износи другу тему – цитат из уводног дела другог става квартета, заснованог на резонантним акордима трећег Месијановог модуса (видети страну 36), да би потом модулирао у шести Месијанов модус, користећи различите варијанте рада са мотивом (видети пример 26). Одсек Ц гради на структурама акорда доминанте, а након климакса у виду трилера се враћа на материјал из другог става – „плаво-наранџасте акорде“ (Ц:5-6).

The image shows a musical score for 'Rêveur, presque lent' by Olivier Messiaen. It is arranged for Violoncelle and Piano. The Violoncelle part is marked '8ve réelle' and 'p espress.'. The Piano part is marked 'p'. The tempo is 'Rêveur presque lent (♩=50 env.)'. The score shows a sequence of chords and melodic lines in 3/4 time, with various accidentals and dynamics. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Пример 25. Прва тема седмог става, *Reveur, presque lent*, A:1-3.

Други одсек става конципира на сличан начин као и први, с тим да различита комбинација инструмената доноси прву тему (овога пута виолина, кларинет и клавир – Д:1-12). Модално-тонални план остаје непромењен (други модус). Наступ друге теме у оквиру другог одсека (Е:1-8) дупло проширује за још осам тактова (Ф:1-8), у оквиру ког употребљава материјал из другог става, заснованог на кластерима акорда кварте, прво у деоници клавира (пример 27а), а потом у деоници остала три инструмента, ретроградно (пример 27б). Други одсек проширује са још пет тактова (Г:1-5), у којима клавир износи нови материјал, а потом кларинет доноси прву тему (која је иницијално била поверена виолончелу), уз пратњу виолончела. Модални центар се креће у оквиру другог модуса (Г:2-3).

Modéré, un peu vif

Piano

Example 26 shows a piano score with a melody in the right hand and a chordal accompaniment in the left hand. The melody is marked with dynamics *f* and *p*. The accompaniment is marked *p*. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The melody is marked with letters A, Б, Ц, and Д. The accompaniment is marked with letters E and F. The tempo is *Modéré, un peu vif*.

Пример 26. Шести модус, тактови Б:5-8 – А: основни облик, Б: супротно кретање, Ц: ретроградно кретање, Д и Е: инверзија.

Piano

Example 27 shows a piano score with a melody in the right hand and a chordal accompaniment in the left hand. The melody is marked with dynamics *p* and *simile cresc.*. The accompaniment is marked *p* and *cresc.*. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The melody is marked with letters Red and (etc.). The accompaniment is marked with letters Red and (etc.). The tempo is *Modéré, un peu vif*.

Violon

Clarinette en Sib

Violoncelle

Пример 27. Друга тема базирана на материјалу из другог става:  
а) деоница клавира – кластери на квартном акорду; б) ретроградно кретање.

Акумулација материјала из другог става најочитија је у трећем одсеку (И:1-6; Ј:1-9). Како се наводи у предговору, став се састоји од „препознатљивих акорада и мелодија“ и „токова плаве лаве“. Коришћењем дословно истих акордских структура, описаних у другом ставу, Месијан сугерише на постојање истих боја - „видим познате боје и облике“. Другим речима, реферирајући на други став он нам указује на плаво-наранџасте каскаде акорада, базираних на основама другог модуса.

Последњи, четврти одсек доноси исту хармонску основу у деоници клавира, у разложеним акордским структурама првог одсека. Овај дванаестотактни одсек је такође базиран на другом модусу. На самом крају, у коди, појављује се цитат (мотив Анђела), којим још једном указује на алегорију „моћног Анђела“ из другог става.

Седми став квартета базиран је на модалној основу другог Месијановог модуса, који модулира у трећи и шести Месијанов модус, са наступима резонантних, и акорада кварте и доминанте који дају слику витража. Са колористичке стране, овај став се дефинише као комбинација *плаво-љубичасте боје* другог модуса, затим *наранџасте, боје злата и млечно беле боје* трећег модуса, са рефлексима *златних слова на сивој позадини, са наранџастим и тамно-зеленим мрљама* шестог модуса.

## 5.8. Слава бесмртности Исуса

„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.“

Месијан је овај став компоновао много пре него квартет. Првобитно је то била композиција за оргуље, названа *Диптих*<sup>78</sup>, написана 1930. године, да би је Месијан касније

<sup>78</sup> *Diptyque*.

уобличио за виолину и клавир.<sup>79</sup> У вези са тим, теолошка тематика која је присутна у квартету није постојала у изворном облику. Ипак, Месијанова програмска белешка јасно показује да овај посљедњи став треба разматрати кроз контемплацију вечности у којој су напетости, које окружују догађаје апокалипсе, решене кроз крај времена.<sup>80</sup> Његов избор музике са јасном и једноставном општом формом и лако уоченом тонском архитектуром - у поређењу, најочигледније, са петим ставом - се мора схватити у поменутом контексту.

Став представља један вид супериорне тишине, предивне музичке тишине. Дугачак, спори виолински соло ка екстремно високом регистру, ка Богу и рају, јесте ниво на коме се трансцендирање наставља утапањем у вишу „другу” стварност, водећи коначно до самог сједињења.<sup>81</sup> Дакле, сличан са петим ставом, у коме је материјал поверен виолончелу и клавиру а базиран на темељу „song-sentence“, осми, посљедњи став, доносе виолина и клавир и представља тзв. *бинарну реченицу* – „binary sentence“. Месијан дефинише бинарну реченицу као изношење материјала прве теме, коју прати први коментар<sup>82</sup> који модулира према доминантном тоналитету, потом се тема понавља, а затим се наводи други коментар који се завршава тоником основног тоналитета.<sup>83</sup> У вези са тим, формално-структуриалистички план овог става је следећи:

- 1) тема – А:1-6,
- 2) први коментар – Б:1-9,
- 3) тема – Ц:1-6,
- 4) други коментар – Д:1-11.

У овом ставу Месијан суочава деоницу виолине и клавира у полиритмији, додељујући клавиру обрнуто пунктиран ритам, а виолини триолске покрете. Тема се састоји од две тротактне фразе, од којих је друга транспонована за секунду наниже (пример 28). Заправо, тонски сет чине тонови другог модуса, док је са тоналног аспекта тему могуће сврстати у оквир тоничног квинтакорда Е-дура са додатом секстом. Тонски сет теме у прва три такта чине тонови: *цис, де, е, еф, фис, гис, аис, ха*; док у њену другу итерацију за секунду ниже чини тонски сет: *це, де, дис, е, фис, гис, а, ха*. Као што је приказано у табели 5. ови

<sup>79</sup> Rebeca Rischin, *Op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>80</sup> Anthony Pople, *Op. cit.*, p. 81.

<sup>81</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>82</sup> Термин *коментар* односи се на тематски развој базиран на једном или више фрагмената главне теме.

<sup>83</sup> Olivier Messiaen, (1956), *Op. cit.*, p. 38.

тонски сетови одговарају модалној основи другог модуса, у позицији (тактови А:1-3) и његовој првој транспозицији (тактови А:4-6).

У наставку првог коментара, мелодија се креће наниже ка субодминанти, али остаје у оквирима другог модуса, односно тонског сета: *це, е, фис, ге, а, бе*, формирајући плаво-љубичасти спектар. Цео коментар изграђен је на фрагменту прве теме, што је још једна одлика бинарне реченице (пример 29). Последњи акорд коментара завршава на доминанти основног тоналитета, са задржаним основним тоном.

Следи тема (Ц:1-6), која је дословно поновљена у оквирима другог модуса и други коментар који развија исти фрагмент као и први. Коначна потврда основног тоналитета и заокруживање става дешава се у седмом такту (Д:7). У последњих пет тактова виолина се приближава свом врхунцу: изводи тон *е<sub>4</sub>* у највишем регистру инструмента, док се деоница клавира креће у оквирима тоничног квинтакорда. Ово недвосмислено значи да последњи став квартета остаје конзистентан *плаво-љубичастом* спектру, другог Месијановог модуса ограничене транспозиције.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top system is for Violon (Violin) and Piano. The Violon part is marked 'p expressif, paradisiâque' and has a tempo of 'Extrêmement lent et tendre, extatique (♩=36 env.)'. The Piano part is marked 'p' and 'simile'. A red vertical line is drawn through the score at the beginning of the eighth measure.

Пример 28. Тема осмог става, деонице виолине и клавира,  
*Extrêmement lent et tendre, extatique*, А:1-5.

Прва тема А:1-3		цис	де		е	еф	фис		гис		аис	ха
Модус 2		цис	де		е	еф		ге	гис		аис	ха
Е-дур		цис		дис	е		фис		гис	а		ха
Прва тема А:4-6	це		де	дис	е		фис		гис	а		ха
Модус 2 <sup>1</sup>	це		де	дис		еф	фис		гис	а		ха
Е-дур		цис		дис	е		фис		гис	а		ха

Табела 5. Приказ тонског сета прве теме.

The image shows two staves of musical notation for voice (Vop) in E major. The first staff (a) shows a triplet of eighth notes. The second staff (b) shows a triplet of eighth notes with a box around the first note and the text "sur le Sol" above it, and "mf avec amour" below it.

Пример 29. а) Фрагмент прве теме, А:3; б) изведени фрагменти, А:6, Б:7.

## ЗАКЉУЧАК

Иако је *Квартет* рани рад Оливијеа Месијана, модуси ограничене транспозиције представљају ослонац његовог композиционог поступка, а боја главна преокупација у његовој музици. *Квартет* ни на који начин није одвојен од других дела Оливијеа Месијана, али је на неки начин био пресудан за његов стваралачки опус. Квартет није ни једино дело настало под утицајем периода из заробљеништва, нити је то једино његово дело које се заснива на догађајима апокалипсе.<sup>84</sup> Нема сумње да је *Квартет за крај времена* био инспирисан Месијановим религијским мистицизмом. Иако Месијан користи специфичне методе и структуралне технике за креирање ове музике, она генерише и наглашава мистични и безвременски елемент. Заправо, он ствара музичко окружење које сугерише визију о томе како би изгледало духовно искуство које превазилази људску потребу за простором и временом. Многи елементи унутар квартета су утемељени у контексту њихове невидљиве присутности, било да се ради о бојама иза звука или о свести иза тишине. Чак и тренуци тишине, који наглашавају сваку тему, постају важни за боју као и остале музичке елементе унутар аудитивног садржаја.

У идентификацији боја може се сумирати одређена хијерархија на основу које се може установити њихов идентитет, било да се ради о мелодијском или хармонском аспекту. Примарни фактор представља модална основа – врста модуса или његове транспозиције, која има преваленцију у односу на остале факторе који утичу на избор боја структуре. Посебно у раном периоду стваралаштва, из ког датира и квартет, може се очекивати и тонална основа која се спаја са модалном. То ће резултирати одступањима од модалне

---

<sup>84</sup> Након 50 година Месијан ће се поново вратити компоновању на пољу камерне музике. Међутим, компоновању за мале камерне ансамбле, чини се, Месијан није посветио велику пажњу у свом стваралачком опусу. Пред крај живота, Месијан се приближио сличној инструменталној поставци, компонујући оркестарско дело *Concert a quatre*, за квартет солиста: флаута, обоа, виолончело, клавир и оркестар. Његово последње оркестарско дело *Éclairs sur l’Au-Delà*, компоновано између 1987. и 1991, експлицитно се бави загробним животом. Дело је написано у 11 ставова, а наслови за њих шест су узети из Књиге Откривења. Шести став је насловљен исто као и шести став квартета и враћа се на теолошку тематику из квартета. Слична корелација се може успоставити и са петим ставовима.

основе, па ће се самим тим добити и одређена колористичка сенчења, односно мешање боја. Тамо где модалност није присутна, или је нејасна, примарни значај у одређивању боје дефинисаће се на основу специфичних висина, односно тонских сетова. Идентитет скупова висина је често користан показатељ колорита на местима где не постоји јасан тонални или модални идентитет. Са друге стране, два иста акорда истог скупа могу да одговарају двема различитим бојама, или обрнуто, два различита скупа могу, на основу преклапања, да одговарају истој боји или комплексу боја. Разлог томе јесте њихова различита интервалска поставка. Исто тако, пасажии у истој модалној транспозицији имају тенденцију да носе сличне или идентичне ознаке боја. Понекад је кореспонденција тачна, боја означава исто; међутим, често су одређене укључене нијансе мало, или чак битно различите. Месијан није, као што је то случај са неким каснијим опусима, открио више детаља о бојама и начинима на који их је применио у квартету. Даље аналитичко сагледавање би могло допринети решавању енигми кореспонденције звука и боје на основу подударности боја, кроз карактеристике садржаја и реда интервала у његовој музици.

На основу појединачних анализа ставова, описаних у петом поглављу овог рада, могуће је извући одређене закључке. Тако, **први став** квартета се може протумачити у конјункцији неба и земље, а на исти начин и сагледати присутне боје. Деоница виолине је дата у шестом модусу, а деоница њеног корелативног пара – виолончела, дата је у трећем модусу. Заједничка и доминантна боја ова два модуса је *наранџаста*, али су присутне и браон, црвена, боја злата и млечно бела боја. Са друге стране, други корелативни пар чине кларинет и клавир. Деоница кларинета је дата кроз призму трећег модуса у првој транспозицији, док клавир доноси други и трећи модус и другој транспозицији. Заједничка боја инструменталне текстуре је *љубичаста*, са рефлексијама плаве, зелене и сиве боје. Дакле, ставом доминира трећи модус, а доминантне боје: за виолину и виолончело је *наранџаста*, док је деоница кларинета и клавира дата кроз призму *љубичасте* боје. И *наранџаста* – топла боја, земаљска (изведена из основног круга боја, мешањем жуте и црвене) и *љубичаста* боја – хладна боја, боја неба (изведена из плаве и црвене боје), представљају изведене боје из групе од три основне боје.

**Други став** је једини који садржи Месијанов опис боја. Став је конструисан на модалном темељу два модуса: другог и трећег модуса. Колористички спектар је, дакле, сачињен од плаве и љубичасте боје другог модуса и наранџасте, боје злата и млечно беле



боје трећег модуса. Добијени резултати у потпуности оправдавају Месијанов опис „плаво-наранџастих акорада“ средњег дела другог става.

**Трећим ставом**, такође, доминирају други и трећи модус, што ће рећи да је спектар боја идентичан са другим ставом.

У **четвртном ставу** долази до модулације из другог модуса у првој транспозицији у трећи модус, који остаје конзистентан целом ставу. Колористички опис овог става ће се кретати од браон, боје злата до конзистентне плаво-љубичасте структуре.

**Пети став** је дефинисан на темељима другог и трећег модуса, са иступањем у другу транспозицију другог модуса. Његов колористички опис је идентичан са претходним ставовима.

У **шестом ставу** наилазимо на колизију теме, дате у шестом модусу, и њеног консеквента изграђеног на модалној основи другог модуса. У вези са тим, боје које доминирају овим ставом су жута, љубичаста и плава боја.

**Седми став** је, као други и трећи ставови, изграђен на позицијама другог и трећег модуса. Дакле, његов опис се креће у нијансама плаво-љубичасте боје другог и наранџасте, боје злата и млечно-беле боје трећег модуса.

Последњи, **осми став** је у целости дефинисан на модалној основи другог Месијановог модуса, односно плаво-љубичастом спектру боја.

Даљом анализом закључује се да је цео квартет изграђен на модалном дуализму два доминантна модуса: другом и трећем. Генерализовано, две доминантне боје квартета су **плава боја** другог модуса и **наранџаста** боја трећег модуса. С обзиром на присутан дуализам два модуса и њихове две боје може се констатовати да је опис боја у предговору другог става, дат од стране самог композитора („плаво-наранџасти акорди“), интенционалан и остаје конзистентан у целом квартету. Ово нас даље води ка хипотези да су витражи *Свете капеле* у Паризу (поменуте боје доминирају на витражима *Свете капеле*, видети слику 2.) били извор идеја у генези *Квартета за крај времена*.

Боја се, у Месијановој музици, доживљава у контексту ликовне уметности. Дакле, односи се на основни медијуму у ликовној уметности, чију је теорију Месијан несумњиво

добро познавао. Њена улога у музици Оливијеа Месијана је градивна, и у уској вези је са хармонијом. **Хармонија** одређује **боје**, а **извођач** је тај који одређује њихов **интензитет**. Одређеним степеном њихове интеграције или дезинтеграције извођач, различитим изражајним средствима, ствара различите спектре боја. Другим речима, познавајући поетику композитора, у садејству са интерпретативним вештинама, интерпрет конципира, креира дело. Познавање боја, односно хармоније и хармонског језика времена у коме је дело настало, доприноси јаснијој и објективнијој интерпретацији дела од стране интерпрета. Нераскидивост релације од композитора (идеје), преко партитуре, интерпретатора па све до звучне реализације те идеје, представља све оно што би требало да поседује интегрисано и комплетно уметничко дело, како би га, у циљу адекватног тумачења, било могуће осмотрити и анализирати са свих аспеката. Сходно томе, сам чин интерпретације добија нову димензију.

---

## ЛИТЕРАТУРА

- Baggech Melody, *An English Translation od Olivier Messiaen`s Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Vol. 1*, DMA Thesis Oklahoma: The University of Oklahoma Graduate College, 1998.
- Bernard Jonathan, *Messiaen`s Synaesthesia: the Correspondence Between Color and Sound Structure in His Music*, Music Perception, IV, 1986.
- Bernays Mischel, Caroline Traube, *Expressive Production of Piano Timbre: Touch and Playing Techniques for Timbre Control in Piano Performance*, доступно на интернет страници:  
[https://www.researchgate.net/publication/263657986\\_Expressive\\_production\\_of\\_piano\\_timbre\\_Touch\\_and\\_playing\\_techniques\\_for\\_timbre\\_control\\_in\\_piano\\_performance](https://www.researchgate.net/publication/263657986_Expressive_production_of_piano_timbre_Touch_and_playing_techniques_for_timbre_control_in_piano_performance), дана 21.03.2018.
- Greene B. David, Jonathan N. Badger, *Messiaens Quartet for the End of Time*, The Edwin Mellen Press, New York, 2012.
- Gilbert Jennifer, *The Influence of Music on Painting and Animation*, преузето са интернет странице: <https://www.yumpu.com/en/document/view/33331941/the-influence-of-music-on-painting-and-animation>
- Деспић Дејан, *Хармонија са хармонском анализом III*, УКС и СОКОЈ, Београд, 1994.
- Деспић Дејан, *Контраст тоналитета*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1989.
- Кохоутек, Цтирад, *Техника компоновања у музици XX века*, прев. Дејан Деспић, Универзитет уметности, Београд, 1984.
- Kraft David, *Birdsong in the music of Olivier Messiaen*, Middlesex University, London, 2000.
- 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*. Durand, France, 1942.
- Messiaen Olivier, *The technique of my musical language*, 1<sup>st</sup> Volume: Text, Transl. John Satterfield, Leduc, Paris, 1956.
- Messiaen Olivier, *The technique of my musical language*, 2<sup>nd</sup> Volume: Musical examples, Leduc, Paris, 1956.
- Messiaen Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Tome I, Leduc, Paris, 1994.
- Messiaen Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Tome VII, Leduc, Paris, 2002.
- Поповић-Млађеновић Тијана, *Време и свет који се разоткривају пред Квартетом за крај времена Оливијеа Месијана*, Метица Српска, Нови Сад, 2009.
- Плавша Душан, *Енциклопедијски лексикон мозаик знања*, Музичка уметност, Интерпрес, Београд, 1972.
- Pople Anthony, *Messiaen: Quatuor pour la fin du temps*, Cambridge University Press, 2003.
- Rischin Rebecca, *For the End of Time, The Story of the Messiaen Quartet*, New York: Cornell University Press, 2003.
- Summa-Chadwick Martha, *Quartet for the End of Time*, доступно на интернет страници: [https://www.google.com/search?q=%E2%80%A2+Martha+Summa-Chadwick%2C+Quartet+for+the+End+of+Time&rlz=1C1CHBF\\_enRS795RS795&oq=%E2%80%A2+Martha+Summa-Chadwick%2C+Quartet+for+the+End+of+Time&aqs=chrome..69i57.2394j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=%E2%80%A2+Martha+Summa-Chadwick%2C+Quartet+for+the+End+of+Time&rlz=1C1CHBF_enRS795RS795&oq=%E2%80%A2+Martha+Summa-Chadwick%2C+Quartet+for+the+End+of+Time&aqs=chrome..69i57.2394j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8), дана 12.01.2019.
- Citowic E. Richard, *Synesthesia: A Union of the Senses*. Cambridge, 2002.
- Håkon Austbø, *Visualizing Visions. The Significance of Messiaen's Colours*, доступно на интернет страници: <http://www.musicandpractice.org/volume-2/visualizing-visions-the-significance-of-messiaens-colours/>, дана 22.10.2018.
- Young Thomas, *On the Theory of Light and Colours*, PTRSL, London, 1801.