

Sladana BUBANJA

Muzička akademija

sladjanababovic94@gmail.com

Mentor: mr Bojan Martinović, redovni profesor

SINESTEZIJA KAO FUNDAMENT MUZIČKOG JEZIKA I INTERPRETACIJE U MESIJANOVIM PRELUDIJUMIMA ZA KLAVIR (1928–1929)

UDK 786:78.071.1(043.2)

Sažetak: Olivije Mesijan je kao uticajan francuski kompozitor XX vijeka često govorio o svojoj muzici, čak je i autor traktata u kojima piše o karakterističnim elementima svog muzičkog jezika. Kako su u fokusu izvođača i teoretičara najčešće djela iz njegovog zrelog opusa, poput *Dvadeset pogleda na dijete Isusa*, *Vizije Amena*, te *Kvartet za kraj vremena*, dok su ranija djela manje izvođena i analizirana, svrha ovog rada jeste upravo istraživanje razvoja kompozitorovog muzičkog jezika analizirajući njegova prva djela – ciklus od *Osam preludijuma* za klavir. Nakon kratkog pregleda Mesijanovih izražajnih sredstava u drugom poglavlju i uticaja sinestezije na njegovo stvaralaštvo, treće poglavlje predstavlja osvrt na razvoj kompozitora pod uticajem francuskog impresionizma, naročito Debisija. Oslanjajući se na nasljeđe svojih prethodnika, ali istovremeno pomjerajući granice zapadnjačke muzike i obogaćujući je elementima drugih tradicija, Mesijan stvara jedinstven muzički izraz. Pojedinačna formalna analiza preludijuma iz ciklusa prikazuje uticaje Debisija, ali i začetke razvoja Mesijanovog zrelog muzičkog jezika kroz upotrebu harmonskih progresija, modusa ograničenih transpozicija, kao i tretmana ritma. Na samom kraju, komparativna analiza interpretacija posljednjeg preludijuma *Odras u vjetru* prikazuje subjektivnost doživljaja djela i njegovog konteksta.

Ključne riječi: klavirska muzika XX vijeka, Olivije Mesijan, sinestezija, preludijumi, modusi ograničenih transpozicija

UVOD

Muzika Olivijea Mesijana (Olivier Messiaen, 1908–1992) predstavlja primjer ingenioznosti jednog kompozitora koji već kroz rana djela oblikuje svoj muzički jezik, kreirajući jedinstvena izražajna sredstva. Oslanjajući se na nasljeđe svojih prethodnika, ali istovremeno pomjerajući granice zapadnjačke muzike i obogaćujući je elementima drugih tradicija, Mesijan stvara jedinstveni muzički izraz. Muzika puna imaginacije i duboke ekspresije, ujedno intelektualno uobličena i sofisticirana, postala je prepoznata i često izvođena.

Predmet ovog rada je ciklus *Preludijuma*, osam kompozicija nastalih 1928. i 1929. godine, dok je Mesijan još uvijek bio student Pariškog konzervatorijuma. Drugo poglavlje rada opisuje karakteristična izražajna sredstva u Mesijanovoj muzici, na čije „embrionske“ forme nailazimo u ciklusu *Preludijuma*, dok treće poglavlje prati razvoj kompozitora pod uticajima impresionizma i njegovih predstavnika. U četvrtom poglavlju rada, analizira se formalna struktura svakog preludijuma pojedinačno, a peto se bavi analizom interpretativnih zahtjeva ovog djela.

Cilj ovog rada jeste ukazivanje na važnost sagledavanja i istraživanja različitih aspekata muzičkog djela, kao polazne tačke za oblikovanje kvalitetne interpretacije, kao i vrednovanje manje poznatih i popularnih djela kompozitora, koje može značajno obogatiti muzički repertoar.

Mesijan je svojom veoma subjektivnom muzikom izvođačima otvorio vrata ka potpuno novoj percepciji muzike, učeći nas da je slušamo i posmatramo kroz boje, što se značajno može odraziti na percepciju ne samo njegove muzike, već i muzičkog repertoara uopšte.

Opšte karakteristike Mesijanovog stvaralaštva

Jezik kojim se Olivije Mesijan koristio tokom cijelog svog kompozitorskog perioda svakako nije u cjelini razvijen u periodu nastanka *Preludijuma*. Ono što je važno istaći jeste da u *Preludijumima*, kao jednom od njegovih ranih djela, nailazimo na ideje o određenim tehnikama, odnosno, njihove začetke i rane faze. U njima se još uvijek izgrađuju glavna obilježja njegovog zrelog muzičkog jezika, uz snažan uticaj i prizvuk francuskih impresionista, poput Ravela i Debisija.

Mesijan 1944. godine piše traktat *Tehnika mog muzičkog jezika* (*Technique de mon langage musical*) u kom objašnjava i opisuje ključne tehnike, kako bi približio i pojasnio svoj način komponovanja. Traktat je napravljen iz dva dijela: prvi dio sadrži tekstualnu analizu, dok su u drugom dati notni primjeri koji prate analizu. U traktatu se u svakom poglavlju, od ukupno 19, opisuje pojedinačna tema: ritmovi, harmonije, forme, melodija, pjesma ptica i modusi ograničene transpozicije. Bez obzira što se u *Preludijumima* ne pojavljuju apsolutno svi elementi njegovog kompozitorskog stila u svom razvijenom obliku, od velike je važnosti za razumijevanje konteksta Mesijanove muzike pomenuti karakteristične tehnike muzičkog jezika koje se razvijaju kroz njegov kompozitorski opus.

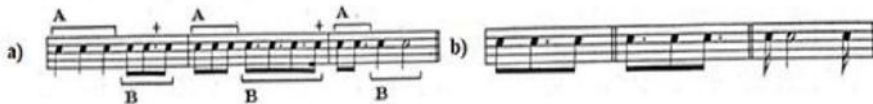
Mesijanova muzika zasniva se na neregularnom pulsu i različitim ritmičkim i metričkim obrascima, koji su u njegov muzički jezik ušli uticajem grčke i indijske muzike.

Tokom godina provedenih na Pariškom konzervatorijumu, prvo je otkrio drevnu grčku metriku (u grčkoj muzici, ali najviše u grčkoj poeziji) na časovima istorije muzike sa Morisom Emanuelom i takođe tokom časova orgulja sa Marselom Dupreom, koji su ga ohrabivali da improvizuje na grčke ritmove. (Moreira, 2018:13–14)

U njegovoj muzici nailazimo i na retrogradne i neretrogradne ritmove. Retrogradno kretanje poznato je kao jedna od tehnika kontrapunkta, gdje se melodija kreće unazad, odnosno ranije izložena tema pojavljuje se u retrogradnom – račjem kretanju. Primjenu ove tehnike samo na ritmu Mesijan (Messiaen, 1956) opisuje ovako: redosljed vrijednosti je potpuno obrnut, diminucija se mijenja u augmentaciju i obrnuto.

Neretrogradni ritam predstavlja notne vrijednosti koje ostaju nepromijenjene i kada se čitaju unazad.

Primjer br. 1: a) retrogradni i b) neretrogradni ritmovi



Mesijanov pristup harmoniji donosi nekoliko veoma specifičnih rješenja, od kojih se ističu određene harmonske progresije i sklopovi akorda. Kao i druge aspekte svog stila, Mesijan je u *Tehnici*¹ opisao ove pojave.

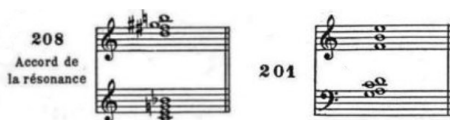
Notes ajoutées su dodati tonovi koji se pojavljuju u akordu i njihova primarna uloga je promjena boje akorda, pa se može reći da je na neki način njihova uloga nije formalna, već estetska. Kompozitor to opisuje ovako: „... to je pitanje stranih tonova, koje nemaju ni pripremu, ni razrješenje, bez naročito ekspresivnih akcenata, koje mirno postaju dio akorda, mijenjajući mu boju, dajući mu začim, novi miris“ (Messiaen, 1956: 47). Govoreći o dodatim tonovima, Mesijan opisuje zadržice i prolaznice bez razrješenja koje se često nalaze u Debisijevim *Preludijumima*, u *Peleasu* i *Melisandi* itd. Kao najčešće korištene, navodi dodate sekste i smatra da su upotrebljavane od Ramoa, preko Šopena i Vagnera, do Debisija i Ravela, koji su ih u potpunosti uveli u muzički jezik.

U četrnaestom poglavlju *Tehnike mog muzičkog jezika*, Mesijan piše o nekoliko akorda koji se ističu u njegovim kompozicijama. Prvi od njih je *akord na dominantu*. Ono što je interesantno, ovaj akord nema funkciju klasične D ili D7, već predstavlja skup svih dijatonskih tonova durske skale izgrađenih na tonu dominante.

Tu je i *accord de la resonance* – akord u kome se, prema Mesijanu, nalaze gotovo svi tonovi koje „prefinjeno“ uho može percipirati iz rezonance tona C. Analizirajući sklop ovog akorda, primjećuje se da se on sastoji iz malog durskog septakorda (D7), sa dodatom 9, P4, P5 i V7, zapisanim za oktavu više. Tonovi ovog akorda predstavljaju sve tonove koje sadrži modus ograničene transpozicije br. 3.²

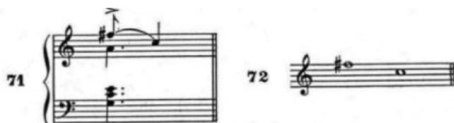
¹ *Tehnika mog muzičkog jezika (Technique de mon langage musical).*

² Jedan od sedam modusa ograničene transpozicije, opisanih na strani 264–265.

Primjer br. 2: Rezonantni akord i akord na dominantanti

Pored gore pomenutih akorada, tu je i *akord u kvartama* koji sadrži sve tonove petog modusa ograničenih transpozicija i gradi se smjenjivanjem prekomjernih i čistih kvarti.

Kada je u pitanju melodijska linija, Mesijan u traktatu piše o melodiji kao glavnoj težnji i cilju, a ritam i harmonija su podređeni razvoju melodije i njenim potrebama. Govoreći o melodiji, ističe izbor intervala koji upotrebljava. Ovdje se osvrće na pomenuti odnos tonova Fis i C i razrješenje prekomjerne kvarte u toniku. Interval P4 naniže postaje prvi „odabrani“ interval. Pored njega, tu je i V6. Izbor intervala u melodijskom kretanju interesantan je zbog činjenice da ista ova dva intervala upotrebljava kao *notes ajoutées* u akordima. Pored ova dva intervala, izdvaja i hromatsko kretanje.

Primjer br. 3: Upotreba intervala P4

Mesijan je prvi kompozitor koji je u potpunosti bio posvećen izučavanju ptica i njihovog poja. Njegovo interesovanje je bilo toliko da je čak saradivao sa ornitolozima i izučavao vrste ptica i njihove karakteristike. Iz njegovih istraživanja i bavljenja transkripcijom ptičjih napjeva proizilazi nekoliko ciklusa kompozicija:

- *Katalog ptica (Catalogue d'oiseaux)*, 1956–1958.
- *Vrtna peraja (La Fauvette des jardins)*, 1970.
- *Buđenje ptica (Réveil des oiseaux)*, 1953.
- *Egzotične ptice (Oiseaux exotiques)*, 1955–1956.

Naravno, s obzirom na to da zbog prirode ptičjeg poja (frekvencije, metričkih i ritmičkih obrazaca, boje, itd.) ptičje napjeve nije moguće bukvalno zapisati i reprodukovati na muzičkim instrumentima, Mesijan je u svojim kompozicijama maštovito prikazivao karakteristične crte i obrasce ptičjih pjesama prema vrsti ptica.

Ohrabren od strane svojih profesora Morisa Emanuela i Marsela Duprea da se u svojim improvizacijama na orguljama koristi nekonvencionalnim modusima, da istražuje ritmove i ljestvice indijske i istočne kulture, Mesijan se bavio istraživanjem mogućnosti raznih modusa i hromatskih ljestvica. Kroz muziku Skrjabina, Debisija, Stravinskog nailazio je na primjere upotrebe modusa. Iz tih metodičnih istraživanja proizilaze *modusi ograničenih transpozicija*. Naziv „modusi ograničenih transpozicija“ nastao je zbog činjenice da, za razliku od bilo koje druge

skale ili modusa, ovi modusi ne mogu biti transponovani u dvanaest različitih transpozicija. Nakon određenog broja transpozicija, koji se razlikuje od modusa do modusa, ponavljaju se tonovi prvog modusa, po drugačijem redosljedu ili kao enharmonska zamjena.

U nastavku je dat kratak prikaz modusa, sa označenim grupama od kojih su sačinjeni. Važno je napomenuti da ton od kog modus započinje ne mora nužno biti tonalna osnova, već da, u zavisnosti od konteksta muzike, bilo koji ton modusa može postati tonika.

Primjer br. 4: Pregled modusa ograničenih transpozicija

The image displays seven musical staves, each representing a different mode (Modus 1¹ through Modus 7¹). The notes are connected by lines and ties, and some have accidentals (sharps, flats, naturals). Dashed lines are used to group notes, likely indicating intervals or specific structural elements within each mode's scale.

Sinestezija i upotreba boja kroz *Preludijume*

Sinestezija je rijetka neuropsihološka pojava, kod koje stimulacija jednog čula izaziva iskustvo koje je povezano sa drugim čulima. Riječ je nastala od starogrčkih riječi *syn*, što znači *sa*, *ujedinjenjeno* i *aesthesis* što znači *senzacija*. U bukvalnom prevodu, ovo bi značilo udruženje senzacija.

Sinestete očigledno doživljavaju paralelne senzacije tokom kojih čuju boje, okuse oblike, vide bol i mogu imati njihova razna čula ispunjena bojom. Iskustvo je proizvod mozga, a ne proizvod uma ili njegovih kreativnih djela. (Dukes 1998:15–16, prema Cytowic, 1989).

Flin (Flynn, 2014) opisuje nekoliko vrsta sinestezije, na primjer *grafem-boja*, gdje sinesteta za svaki broj ili slovo vidi određenu boju; *zvuk-ukus* pri kome

zvuk asocira na osjećaj određenog ukusa, zatim *zvuk-boja*, kada zvuk prouzrokuje vizualizaciju boje kod slušaoca. Dakle, moguća je gotovo svaka kombinacija i asocijacija prilikom nadražaja jednog od čula. Interesantna je i činjenica da sinestete sa istim oblikom sinestezijske nemaju iste asocijacije.

Sinestetičko iskustvo zvuka-vida i obrnuto se najčešće posebno opisuje kao obojen sluh, ili hromostezija. (Dukes, 1998:18).

Mesijan je, dakle, bio hromosteta. U svom ranom stvaralaštvu, na primjer za vrijeme stvaranja *Preludijuma*, Mesijan nije govorio o ovoj pojavi. Tome svjedoči i činjenica da u *Tehnici mog muzičkog jezika* nije pisao o bojama u svojoj muzici, iako će to predstavljati jednu od glavnih karakteristika. Tek kasnije, u svom nedovršenom *Traktatu o ritmu, bojama i ornitologiji*, govori i piše o svojoj muzici opisujući je bojama koje doživljava. U razgovoru sa Klodom Samuelom, Mesijan kaže:

Klasični tonaliteti imaju toniku. Drevni modusi imaju finalis. Moji modusi nemaju ni toniku ni finalis; oni su boje. Klasični akordi imaju napetost i razrješenje. Moji akordi su boje. Oni izazivaju intelektualne boje, koje evoluiraju zajedno sa njima. (Samuel, 1994:62).

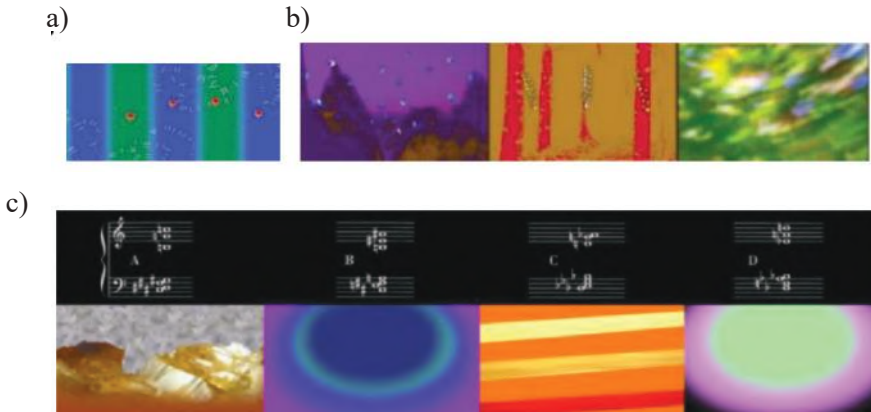
Muzički izvođači često, figurativno, upotrebljavaju riječ „boja“ u kontekstu zvuka. To se odnosi na načine izvođenja i nijansiranja zvuka kojima postizemo kvalitet tona potreban za izražajnost interpretacije. Kod Mesijana, boja zvuka ima bukvalno značenje, i svaki njegov akord, modus, pasaž, za njega ima određenu boju. U nekoliko intervjua, Mesijan ističe da je doživljaj boje individualan, i da svaki izvođač treba da pronađe svoj lični doživljaj boja u njegovim kompozicijama.

U razgovorima, kao i u svojim zabilješkama, Mesijan je opisivao boje modusa onako kako ih doživljava. Kao možda najbolji od svojih modusa izdvajao je drugu transpoziciju modusa br. 3. Opisivao ga je ovako: „vodoravno poredane pruge: odozdo prema gore, tamno siva, mauve³, svijetlo siva i bijela sa mauve i blijedo žutim odsjajima – sa plamenim zlatnim slovima nepoznatog pisma i količinom malo crvenih ili plavih lukova koji su vrlo tanki, vrlo fini, jedva vidljivi. Dominantne su sive i mauve.“ Moreira ističe da je evidentno da je Mesijan, pored boja, vidio i razne oblike.

Hakon Austbo (Håkon Austbø), pijanista i profesor na Norveškoj muzičkoj akademiji, vodio je projekat čiji je krajni cilj bio otkrivanje boja u ciklusu *Dvadeset pogleda na dijete Isusa*. Tokom projekta, Austbo je radio na katalogu Mesijanovih boja povezanih sa zvukovima na osnovu Mesijanovih opisa. Austbo daje slikovite prikaze određenih modusa i akorda (Primjer br. 5):

³ Sivoljubičasta nijansa. U našem jeziku ne postoji riječ za ovu boju, pa se često upotrebljava izvorna riječ – mauve.

Primjer br. 5: Slikoviti prikaz boja u modusima i akordima: a) Modus 3³; b) Transpozicije modusa 2; c) Inverzije akorada na istom basovom tonu



Izvor: Austbø, H. (s.a.) Visualising Visions: The significance of Messiaen's colours, Music and practise, Vol.2 DOI: 10.32063/0201

Francuski impresionisti i Mesijan

Olivije Mesijan je rođen 10. decembra 1908. godine u Avinjonu u Francuskoj, za vrijeme impresionističkog pokreta. Sa porodicom se preselio u Pariz kada je imao 11 godina, i već tada je započeo školovanje na Pariškom konzervatorijumu. Pohađao je časove kod Morisa Emanuela (Maurice Emanuele) i Marsela Duprea (Marcel Dupre). Ubrzo su orgulje postale njegov primarni instrument.

Prije dolaska u Pariz nekoliko puta se selio. Sa sedam godina se sa porodicom preselio u Gibon, grad u Francuskoj za koji kaže da je u njemu otkrio da je kompozitor. S obzirom da je njegova majka, Sesil Mesijan (Cecile Messiaen) bila pjesnikinja, on je kao dijete imao konekciju sa umjetnošću. Nakon tri godine sele se u Nant, gdje započinje sa formalnim časovima muzike, i tu se dešava jedna od stvari koje će zauvijek obilježiti njegovo stvaralaštvo – dobija partiture Debisijevog *Peleasa i Melisande* na poklon od svog profesora. Ciklus *Preludijuma* nastao je u periodu kada je Mesijan još uvijek bio student, nakon smrti njegove majke Sesil.

Džon Li (Lee, 1983) navodi da se, kao što je i očekivano, u ranim Mesijanovim djelima osjećaju uticaji impresionizma, ali da on nije zadugo ostao postimpresionista, već je modifikovao harmoniju, melodijske i ritmičke materijale svojih prethodnika i kreirao nešto prema svom ukusu.

Uticaj Debisija na ciklus *Preludijuma*

Debisijev uticaj na ovaj ciklus ogleda se prvenstveno u programskim naslovima. Kao što je slučaj u Debisijevim *Preludijumima*, svaki ima ime. Razlika je u mjestu zapisivanja imena. Dok Debisi naziv preludijuma zapisuje na kraju, kod Mesijana naziv stoji na početku.

Bez obzira na sličnosti koje imaju ova dva kompozitora, njihova muzika se prilično razlikuje u formi i tretiranju ritma. Mesijan je, govoreći o stilovima svojih i Debisijevih Preludijuma rekao da je on 'ritmički daleko od Debisijeve božanske slobode'. (Samuel, 1994:111)

Koliko je Mesijan izučavao muziku Debisija i kakav je utisak ona ostavila na njega, govori činjenica da je jedno poglavlje u *Tehnici mog muzičkog jezika* posvetio analizi njegovih djela. Jedna od osnovnih zajedničkih tačaka jeste upotreba modusa, kao i sličnih harmonskih progresija. Debisi se veoma često služio pentatonskom ljestvicom, a Mesijanov prvi modus ograničene transpozicije ekvivalentan je upravo njoj. Ipak, zahvaljujući modusima ograničene transpozicije, Mesijan uspijeva da postigne prepoznatljivu zvučnost, koja se razlikuje od Debisija. Dok je Debisi često odlazio u udaljene tonalitete, Mesijan se trudio da iscrpi sve mogućnosti određenog modusa. Kada je harmonija u pitanju, oba kompozitora tretiraju je isto: ona ima estetsku, dekorativnu, a ne strogo funkcionalnu ulogu. Mesijan od Debisija preuzima i upotrebu paralelnih akorda, i na taj stil nailazimo u nekoliko preludijuma. Takođe, tretman melodijske linije je sličan – veoma često je ona okružena pratnjom u spoljnim glasovima u značajno tišoj dinamici. Stvaranje efekta eha i upotreba visokih registara, sprovođenje istih akorada kroz različite registre – sve su to elementi preuzeti iz Debisijevih ciklusa.

Još jedan uticaj ogleda se u Mesijanovom „pozajmljivanju ideja“. U *Tehnici*, Mesijan daje primjer isječka iz *Peleasa i Melisande*, a taj motiv će iskoristiti da na njemu raspiše svoj harmonski aranžman, a takođe i da ga inkorporira u pojedine preludijume. Oba kompozitora težila su fluidnosti kada je u pitanju metar, ali dok je Debisi to postizao upotrebom uglavnom tradicionalnih vrsta taktova i zapisivanjem ritmičkih figura unutar njih, Mesijan je išao korak dalje i prepuštao se čestim promjenama vrste takta.

Analiza Preludijuma

Oblik preludijuma se prvi put pojavljuje u 15. vijeku, karakterističan po nezavisnoj melodijskoj liniji, pratnji i ritmičkoj slobodi. Od 17. vijeka preludijumi postaju obilježje francuskih baroknih svita za lautu, a svrha im je bila da se izvođač usvira, provjeri štim instrumenta i uvede publiku u atmosferu tonaliteta. Žan Filip Ramo (Jean Philippe Rameau) u svojoj zbirci *Komadi za klavsen* iz 1706, uvrstio je preludijum kao jedan od komada. Tokom baroka, preludijum postaje dio svite (uvodni stav). Johan Sebastijan Bah (Johann Sebastian Bach) komponuje *Dobro temperovani klavir* – dvije zbirke od po 24 preludijuma i *Fuge*, pa ova forma postaje i uvodni dio za fugu.

Šopen je bio taj koji je uspostavio novi 'žanr' preludijuma stvarajući nezavisno djelo sugestivne, maštovite prirode. Iako svoje porijeklo još duguju ranijim preludijuma – kratke, stilizovane improvizacije, obično zasnovane na jednoj temi ili motivu i u svakom od 12 durskih i molskih tonaliteta, **24 Preludijuma op. 28 (1836–1839)** nisu u skladu sa tradicijom ... preludijuma iz prošlih vremena. (Meier, 1993:19)

Mesijanovi *Preludijumi za klavir* (1928–1929) predstavljaju ciklus od osam komada, koji istovremeno donose kompleksna nova sazvučja i prepoznatljiva impresionistička obilježja. Nove ideje, a opet, uticaje Debisija. U njima je Mesijanov muzički jezik još uvijek u ranoj fazi, a istovremeno sadrži gotovo sva glavna obilježja zrelog muzičkog jezika.

La colombe (Golubica)

Već u prvom, ujedno i najkraćem preludijumu, nailazi se na glavne karakteristike kompozitorovog stila. Preludijum počinje tritonusom F-H, intervalom koji Mesijan često ističe. Sa oznakom 2/4 takta, sa početkom pisanim u tri linijska sistema, ovaj preludijum nam donosi melodijsku liniju sa pratnjom, uz niz akorada u visokom registru, koji nas asocira na ptičji poj. U ovom slučaju, kako sam naziv komada indicira – pjesma golubice. Ova pojava ujedno je i prvi pokušaj kompozitora da prikaže ptičji napjev u svojoj muzici.

Preludijum je jasno podijeljen u dva jednaka dijela, koja se ponavljaju, a nakon kojih slijedi kratka Koda (A-B-A-B¹-Coda). Svaki dio traje po pet taktova + tri takta Kode.

Ugrubo određujući tonalitet, prateći liniju basa, možemo reći da ovaj preludijum počinje i završava u E-duru, a da je dio B pisan u dominantnom H-duru. Međutim, kompozitor od prvih taktova uključuje moduse ograničene transpozicije. Tako u dijelu A, dok basova linija (dionica lijeve ruke) donosi tonove T6/3 E-dura, glavna melodijska linija i „golubica“ slikaju bojama modusa 2². Akordi namijenjeni predavljanju golubice predstavljaju smjenjivanje molskih i durskih trozvuka, tipičnu upotrebu Modusa 2 u Mesijanovoj muzici. (Moreira, 2019)

Dio B započinje na basovom tonu H, što asocira na dominantni tonalitet. Međutim, tonalitet će već u drugom taktu ovog dijela poljuljati ton D, koji ne pripada H-duru, i ponovo nas odvesti u modalnost. Bernard (Bernard, 1986) ukazuje na to da dvije karakteristične melodije u donjem glasu, kao i gornji glas koji ih ukrašava, potiču iz modusa 2² i 3², iako se cijeli komad može tretirati kao tonalitet E-dura.

Bekman (Beckman, 2016) u svom radu *Sonornost i linearna struktura u tri rana djela Olivijea Mesijana* konstatuje da Bernard možda prenaglašava ulogu modusa 3², pokušavajući da objasni kompozitorov opis preludijuma. Mesijan ga je opisao kao narandžasti sa ljubičastim žilama, a takođe je modus 3² povezivao sa narandžastim nijansama. Međutim, Bekman takođe navodi da u taktovima br. 8–9 i 18–19 postoje tonovi koji bi se mogli opisati kao tonovi modusa 3², ali se takođe mogu lako objasniti i u E-duru. Ovakvo tumačenje poklapa se i sa tumačenjem Eduarda Moreire, koji u svojoj analizi prvog preludijuma ne navodi ovaj modus, već samo tonalitete E-dur, H-dur i modus 2².

Dio B nastavlja se „kaskadom“ akorada koji se sekventno penju, sve do sinkope na akordu H-dura sa dodatom septimom i nonom. Adriana Moreira (Moreira, 2010) na primjeru u članku o *Golubici* prikazuje izdvojenu melodijsku liniju dijela B.

Primjer br. 6: *Melodijska linija B dijela (Moreira, 2010:25)*



U ovom primjeru se jasno može uočiti motiv koji se kreće sekventno za M3 naviše, a nakon toga slijedi rad s motivom. Ponovljeni dio A u potpunosti je isti kao u prvom izlaganju, dok se dio B mijenja u 19. i 20. taktu, donoseći harmonije koje, uz isticanje tona h u liniji basa, ističu njegovu dominantnu funkciju. Nakon njega slijedi trotaktna Koda u kojoj Mesijan postiže *efekat rezonance*.

Akordu H-E-H sa kojim istovremeno zvuči Gis-Cis-Gis, kompozitor u visokim registrima dodaje isto melodijsko kretanje u razmaku od oktave označeno dimanikom *ppp*, a intervalskom razmaku M2. Ovi dodati tonovi ne pripadaju tonalitetu/modusu, već je njihova uloga isključivo koloristička. Efekat rezonance u kodi čini da kretanje melodija u razmaku M2 ne zvuči disonantno. Oktava u basu na tonu e koja se u 21. i 22. taktu pojavljuje na drugom dijelu druge dobe stvara atmosferu tonaliteta (naročito nakon prethodnog basovog tona na h), a tonalitet se potvrđuje u posljednjem taktu, oktavom na prvoj dobi.


U ovom kratkom preludijumu, iako još uvijek harmonski vezanom za tonalitet, kompozitor nas uvodi u moduse, efekat rezonance, upotrebu hromatike, dodate note, neregularne ritmičke obrasce, još uvijek njegujući zvuk impresionista koji su na njegovu muziku imali veliki uticaj.

Chant d'extase dans un paysage triste (Pjesma ekstaze u tužnom pejzažu)

Ovaj preludijum pisan je u jasnoj trodjelnoj formi – oblik složene trodjelne pjesme **ABA**, sa oblicima male trodjelne pjesme unutar svakog odjseka. Sam naziv preludijuma ukazuje na dva odvojena odsjeka unutar kompozicije. Prema atmosferi, dio **A** predstavljao bi „tužni pejzaž“, dok bi dio **B** bio „pjesma ekstaze“.

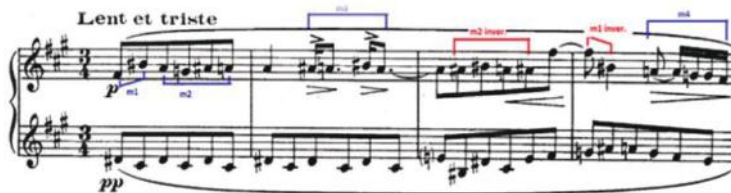
Dio **A** pisan je u obliku male trodjelne pjesme **aba**₁ (t. 1–24). Dio **a** (t. 1–11) predstavlja mali period, sa spoljašnjim proširenjem od tri takta, koje materijalom priprema dio **b**. Tonalna osnova je Fis-mol, međutim, zbog nepostojanja funkcionalnih akorda koji jasno potvrđuju tonalitet, kreira se modalna atmosfera. Tome značajno doprinosi melodijska linija koja se kreće po tonovima modusa br. 2.

Dio **a** počinje sporim tempom (*lent et triste*), u osminskom kretanju, sa karakterističnim intervalom P4, odnosno tritonusom Fis-His. Period koji čine dvije rečenice građe 2+2 može se podijeliti u nekoliko motiva koji grade kompletnu melodijsku liniju **a** dijela (Primjer br. 7):

- motiv 1 – prekomjerna kvarta
- motiv 2 – sekventno kretanje u sekundama
- motiv 3 – figura obrnuto punktirane note
- motiv 4 – melodijsko-ritmička figura u  silaznom kretanju

Motiv prekomjerne kvarte pojavljuje se na početku, u taktu br. 1, a zatim u inverziji u taktu br. 4, 8 i 11. Motiv br. 2 nakon izlaganja u prvom taktu, pojavljuje se u 3. taktu u inverziji, a zatim u 7. taktu sa izmijenjenim melodijskim kretanjem – u tercama umjesto u sekundama. U 10. taktu pojavljuje se u identičnom obliku inverzije iz 3. takta, u tri melodijske linije: mala oktava, druga i treća oktava. Ovakav zvuk stvara eho efekat i odaje još jedan uticaj Debisija. Tehnika ponavljanja motiva u ekstremno visokim registrima, koji predstavljaju eho, karakteristična je za Debisijevu muziku.

Primjer br. 7: Chant d'extase dans un paysage triste – motivi u dijelu a



Dio **b** traje od 12. do 16. takta. Ovaj odsjek je izgrađen na motivu br. 4 iz dijela **a**. Za razliku od prvog dijela, uglavnom zasnovanog na dvije melodijske linije u osminskom kretanju, dio **b** donosi akordsku strukturu u tri melodijske linije, sa karakterističnim harmonskim progresijama.

Pred povratak u dio **a**, na kraju 16. takta pojavljuje se D9 za Fis-mol, koji se oslabljuje dodatom sekstom i pojavom istovremenog zvučanja sa akordom G-dura. Ovo je još jedna tehnika Debisijevog nasljeđa – slabljenje dominantne funkcije smjenjivanjem dominante sa drugim akordima, istovremenim zvučanjem sa drugim akordima, izostavljanja tonova dominantnog akorda ili izbjegavanje upotrebe akorda u osnovnom obliku. Glavna razlika u odnosu na izlaganje u dijelu **a** jeste faktura, kao i nepostojanje proširenja. U ovom izlaganju glavna melodijska linija pocrtana je oktavom, a pratnja akordskom strukturom.

Odsjek **B** sa oznakom *un plus vif* kreće novim, bržim tempom, i donosi kontrast prethodnom odsjeku. Oblika je male trodjelne pjesme (**c-d-c**). Dio **c** mutira u Fis-dur. Karakterističnu „igru“ sa tonalitetom kompozitor primjenjuje i u ovom odsjeku. Iako se jasno čuje Fis-dur, naročito zbog česte pojave dominantnog akorda, nijednom se u ovom dijelu ne čuje jasna tonika, u svom osnovnom i potpunom obliku. Melodi Čan (Chan, 2015) u svojoj analizi ovog preludijuma ističe akorde (harmonije) koji se pojavljuju i ponavljaju u ovom odsjeku: durski akordi na tonovima Dis, Fis, Ais, Cis koji nam ukazuju na tonalni centar.

Kod Mesijana prelazak u novi tonalitet ima značajnu kolorističku ulogu. Interesantno je da je on isticao da modulacija u paralelni tonalitet ne predstavlja značajnu promjenu, zbog velikog broja zajedničkih tonova. Što su tonaliteti udaljeniji, to je promjena boje značajnija. „Boja postaje svjetlija kada modulacija ide naviše po kvintnom krugu (C-G-D...) i tamnija kada ide naniže (C-F-B...).“ (Moreira, 2019:70)

Mesijan u svom traktatu ovaj odsjek navodi kao primjer za dodate tonove, pokazujući nam još jednom da prioritet nije funkcionalni kontekst akorda, već boje koje stvaraju dodati tonovi.

Primjer br. 8: *Chant d'extase dans un paysage triste* (Tehnika mog muzičkog jezika)

„Razloženi“ akordi na tonovima Dis i Cis koji se ponavljaju u najvišem registru mogu se tretirati kao motiv preuzet iz ostinata u dijelu A. Još jedna veza sa dijelom A može se pronaći u melodijskoj liniji u srednjem glasu: tritonus i hromatsko kretanje u nastavku.

Dio **d** (takt 33–40) komponovan je kao dvoglasni kanon, jedna od kompozicionih tehnika koja će se pojavljivati i u drugim preludijumima. U formi je malog modulirajućeg perioda. Između dvije melodijske linije u najvišem i najnižem glasu, kompozitor raspisuje pratnju koja predstavlja ranu fazu onoga što će se često pojavljivati u njegovim kompozicijama – neretrogradni ritam. Objе fraze u ovom dijelu završavaju karakterističim kolorističkim momentom za Mesijana – kaskadom akorada.

Dio **A** vraća se u 49. taktu, u istoj formi kao prvi put. Oktavna struktura melodije i akordi u pratnji, kao u dijelu **a**, obogaćeni su unutrašnjim melodijskim kretanjem u šesnaestinama. Dio **b** je u potpunosti isti kao prvi put i vodi u ponovno **a**, koje je ovog puta predstavljeno kao početni **a**, ali sa udvojenim glasovima za oktavu niže u prvoj rečenici. Faktura se pojednostavljuje u drugoj rečenici, kada se tema pojavljuje kao na samom početku, za oktavu niže. Koda od dva takta izgrađena je na harmonijama od tonova modusa br. 2, a preludijum završava akordom Fis-dura sa dodatom sekstom, jednim od glavnih Mesijanovih muzičkih obilježja.

Kada sagledamo fakturu ovog preludijuma kroz njegovu formu, možemo primijetiti neretrogradne aspekte forme – u svakom pravcu gledano prva rečenica je jednostavne fakture koja nadalje postaje složenija. Akord sa dodatom sekstom, upotreba modusa ograničene transpozicije u kombinaciji sa tonalitetom, neretrogradni aspekti, upotreba dodatih tonova, dvoglasni kanon – sve su to elementi koji će se dalje razvijati kroz Mesijanov opus.

***Le nombre léger* (Svjetlosni broj)**

Forma ovog preludijuma bila je interesantna mnogima, i različito je tumačena. Robert Džonson (Johnson, 1975) u svojoj knjizi o Mesijanu označava ga kao dvodjelnu formu sa kodom – ABAB+Coda. Mišel Reverdi (Reverdy, 2007) navodi da je ovaj preludijum trodjelne forme ABA', gdje su A i B podijeljeni u dva kontrastna odsjeka. Autor ovog rada takođe smatra da je ovaj preludijum izgrađen

iz tri dijela sa kontrastnim odsjecima unutar njih, pa će se dalja analiza raditi u odnosu na takvo tumačenje. Radi jasnog razlikovanja odsjeka, u radu će se označavati sa: A, A₁, A², a kontrastne odsjeke u okviru njih malim slovima **a** i **b**.

Ovaj preludijum zasniva se na glavnoj melodijskoj liniji koja je označena dinamikom *mf*, dok je pratnja u akordskoj građi označena *pp*. Melodijska linija je tipična za Mesijana – upotreba tritonusa i hromatskih kretanja. Melodijski slojevi jasno odvojeni dinamičkim oznakama još jedan su od prepoznatljivih elemenata kompozitorovog načina izražavanja. Dio **a** sastoji se od četvorotaktne fraze koja se pojavljuje tri puta, od kojih se prvi i treći put pojavljuje u E-duru, dok se u sredini tonalni centar pomjera, jer kompozitor napušta akord E-dura i gradi melodijsku i harmonsku liniju na akordima G-dura. U ovom preludijumu pojavljuje se preplitanje tonalnosti i modalnosti. Mesijan je u *Tehnici* govorio da je tonalni centar često određen konstantnim povratkom na određeni tonalitet. Međutim, pored utiska tonalnog centra, ovaj E-dur oslabljen je nepojavljivanjem osnovnog oblika u basu i harmonijama koje ne pripadaju ovom tonalitetu. Te harmonije mogu se objasniti u modusu br. 2. Takođe, tema se kreće po tonovima modusa 2².

Dio **b** je fragmentarne građe, bez jasne melodijske linije, sa ponavljanjem ritmičko-melodijskih obrazaca koje čine kvintole i šesnaestine. Ono što je interesantno, i na neki način enigmatično, jeste to da je ovaj osmotaktovni odsjek samostalan, u tom smislu da ne postoji melodijska linija, a kompozitor je upravo početak ovog odsjeka dao u *Tehnici* kao primjer nečega što je nazvao *formule d'accompagnement*, tj. obrazac pratnje (Primjer br. 9).

Primjer br. 9: Le nombre leger, iz Tehnike mog muzičkog jezika



A₁ (t. 18–36) je tematski isti kao A, ali sa malim promjenama u trajanju unutrašnjih odsjeka. Dio **a** ovog puta je dva puta ponovljena četvorotaktna fraza, u tonalnoj atmosferi H-dura, dakle bez fraze u sredini koja napušta prvobitni tonalitet. Modulacija A₁ u H-dur, uslovlila je i promjenu transpozicije modusa za tonove teme, pa se sada modus br. 2 pojavljuje u svojoj trećoj transpoziciji.

Dio **b** je produžen razvijanjem motiva harmonskih litanija do akorada u stilu tokate, koje Moreira (Moreira, 2019) naziva pedalom na dominantni. (Primjer br. 10)

Primjer br. 10: Le nombre leger (t. 30–33)



Po istom tumačenju kao u prethodnom **b** dijelu, atmosfera tonalnog centra je gis-mol, a upotrebljavaju se tonovi modusa 2^2 i 2^3 .

A_2 (t.36-52) vraća se u tonalitet sa početka: E-dur, sa upotrebom tonova modusa 2^2 . Odsjek je komponovan kao kanon. Dok dva spoljna glasa kanonski iznose glavnu melodijsku liniju, unutrašnji glasovi donose kontrasubjekt u ostinato šesnaestinama. Ovaj odsjek ne sadrži dio **b**. Nakon tri izlaganja teme u kanonu, kompozitor kreće u rad sa motivom, uzimajući kraj teme kao motiv koji će do kraja u *accelerandu* dovesti do klimaksa i perkusivnog efekta u visokim registrima u *ff* dinamici. Perkusivnim „razdvajanjem“ akorda E-dura, još jednom se osvrćući na tokatne momente preludijuma, ovaj komad završava na akordu E-dura sa dodatom sekstom.

Instants défunts (Mrtvi trenuci)

Mrtvi trenuci je preludijum koji bolje od bilo kog drugog opisuje Stolpovu (Mareli Stolp) konstataciju o „simboličkom negiranju vremena u potpunosti“. Slušalac, a i izvođač, tokom ovog introvertnog komada, zatvoreni su u „vremenskoj kapsuli“ sporog tempa, sporih harmonskih progresija sa atonalnim prizvucima i upotrebom modusa ograničenih transpozicija, koji kroz neretrogradni ritam „simbolički negira vrijeme“.

Kada je forma ovog preludijuma u pitanju, kao i kod trećeg preludijuma, analize su različite. Mišel Reverdi navodi da je preludijum u formi ronda, gdje je tema „skraćena u svakom pojavljivanju, sve do potpunog razlaganja“. (Reverdy, 1978) Žirones u svojoj analizi takođe navodi formu Kuprenovog ronda sa skraćenim temama, ali sa produženim kupletima (Girones, 2008.) i prikazuje sljedeću shemu:

Refren: taktovi 1 do 8.

Prvi kuplet: t. 9 do 18.

Refren: t. 19 do 22 (samo drugi dio, iako Reverdi navodi da je u pitanju prethodni).

Drugi kuplet (zasnovan na istom materijalu kao i prvi): t. 23 do 35.

Refren: t. 36 do 38.

Završna Koda: t. 39 do 46.

Džonson navodi da ovaj preludijum sadrži dvije udaljene teme koje se smjenjuju. On ovaj preludijum formalno upoređuje sa *Preludijumom* br. 2 i br. 5, ističući da „asimetrija uvedena kroz proširenja i skraćjenja zadržava interesantnost koja nedostaje *Zvonima...*“ (Johnson, 1975:27). On smatra da postoji izrazita sličnost u formi *Mrtvih trenutaka* sa formom koju će Mesijan razviti i koristiti u svojim zrelim djelima, a to je Strofa, Antistrofa i Epoda⁴. Pomenuta forma Strofe, Antistrofe i Epode u periodu nastanka ovog preludijuma još uvijek je neupotrebljavana i nerazvijena od strane Mesijana, iako je od velikog značaja za njen dalji razvoj to što se ovdje najavljuje u nekom svom ranom obliku. S obzirom na to da

⁴ Oblik *trijada* u književnosti: u starogrčkoj poeziji, cjelina sačinjena od strofe, antistrofe i epode; kao i *stazimon* u grčkom teatru sačinjem od iste tri cjeline koji pjeva hor.

se trajanje odsjeka ne razlikuje ni u kom od ovih tumačenja, u ovom radu ćemo pristupiti analizi komada kao pisanog u formi Kuprenovog ronda, prema već prikazanoj shemi.

Refren (t. 1–8) sačinjavaju dvije male rečenice, sačinjene iz dva dvotakta kontrastnih ideja. Ove rečenice bi se, eventualno, mogle tretirati kao mali period jer prva rečenica završava na D, a druga na T D-dura. Međutim, snizilica iza ključa upućivala nas je na tonalitet d-mola. Kao što je bio slučaj i u prethodnim preludijumima, tonalitet je poljuljan upotrebom velikog broja „stranih“ tonova. Zbog upotrebe gotovo svakog hromatskog tona, teško je definisati čak i postojanje određenog modusa. Iz toga razloga, Džonson (Johnson, 1975) pretpostavlja da je upotrijebljen modus br. 7, jer on sadrži najviše tonova.

Melodija u lijevoj ruci, kao i kod nekoliko preludijuma do sada, započinje tritonusom (P4) i nastavlja kretanjem koje sadrži male sekunde. Osim tih elemenata koji će se javljati u zreлом kompozitorovom muzičkom jeziku, ova tema sadrži još jedan – neretrogradni ritam.

Kuplet 1 (t. 9–18) se sastoji od dvije rečenice, od kojih je druga proširena. Utisak tonalnog centra je D-mol, zbog toničnog akorda na početku fraze. Međutim, pojavom tritonusa As-D na kraju prvog takta fraze utisak tonaliteta slabi. Kompozitor se ovdje igra sa vremenom, koristeći *valeur ajutee* na tritonusu, ali i na još nekoliko mjesta u toku ovog kupleta. Vezujući tonove ligaturom i time kreirajući neregularne ritmičke obrasce, Mesijan ovdje prikazuje svoju tehniku dodatih vrijednosti u svom razvojnom obliku.

Refren 1 pojavljuje se skraćen; samo druga rečenica sa kadencom na T D-dura.

Kuplet 2 (t. 23–25) donosi istu melodijsku liniju kao prethodni kuplet, transponovanu za sekundu niže. Prvi akord je akord D-mola, ali melodija će biti harmonizovana tonovima modusa br. 6, koji se prvi put pojavljuje u ovom ciklusu. Ovaj kuplet se znatno razlikuje od prvog po kompozicionoj tehnici. Prva dva takta komponovana su kao kanon u inverziji, a nakon njih slijedi dvotakt koji ovog puta nema udvojenju melodijsku liniju, već raspisanu pratnju. Nakon prve fraze slijedi trotaktno proširenje fragmentarne građe. Druga fraza je izmijenjena – pojavljuje se samo jedan takt kanona u inverziji, dok drugi takt donosi sekventno kretanje početnog motiva melodije, sa oznakom za usporavanje *retenu*.

Refren (t. 36–38) u ovom pojavljivanju dolazi do, kako Reverdi navodi, potpunog razlaganja. Prvi takt je isti kao u prethodnim. Nakon toga je taj takt transponovan dva puta. Svaka nova transpozicija sa sobom nosi i skraćenje od po jednog otkućaja. Prvi takt je označen *mf*, a nakon toga u svakom sledećem taktu stoji oznaka za „još tiše“. Ovakvom dinamikom postiže se efekat postepenog „nestajanja“ zvuka.

Koda (t. 37–49) donosi materijal akordske stukture, u D-duru, sa motivom triole i tritonusa iz kupleta. Uz veliko usporavanje i stišavanje, Koda završava sekventnim ponavljanjem triole i tritonusa, sa fermatom na akordu Fis-dura sa dodatom prekomjernom kvartom.

Les sons impalpables du rêve (Nepromjenjivi zvuci sna)

Ovaj preludijum pisan je u formi složene trodjelne pjesme **ABA**. Dio **A** (t. 1–21) je forme **aba** i na početku, po prvi put, donosi primjer polimodalnosti. U gornjem linijskom sistemu se nalazi ostanantni pokret u akordima koji je izgrađen na tonovima modusa 3^3 , dok se melodijska linija iz donjeg linijskog sistema razvija u okviru modusa 2^1 . Kretanje ostanantnih akorada u desnoj ruci, i njihovo nepromijenjeno kretanje u toku **a** dijela, donosi začetak još jedne tehnike koju će kompozitor razvijati tokom stvaralačkog života – *groupe pedal* (pedalna grupa). Ova dva modusa kompozitor koristi tako da stvaraju atmosferu *A-dura*, pa se stvara utisak tona **a** kao tonalnog centra, jer oba modusa sadrže akord *A-dura*. Ovom akordu kompozitor dodaje i sekstu, pa se ponovo pojavljuje već prepoznatljiv akord sa dodatom sekstom.

Primjer br. 11: *Les sons impalpables du reve* (t. 1–3)

Dio **b** donosi reminiscenciju prethodnog dijela, kretanjem melodije u oktavama, u istom ritmu kao na kraju dijela **a** (t. 5). Ovaj dio započinje u modusu 2^1 . Sekventno kretanje i rad sa motivom dovodi do pojave kontrastnog dijela, sa sinkopiranim ritmom u lijevoj ruci. Na kraju **b** dijela pojavljuje se element iz prethodnih preludijuma – suprotno kretanje u akordima po tonovima modusa. U pitanju su tonovi modusa 6^1 . Interesantno je da ovaj modus sadrži durski akord na tonu E, pa se time stiče utisak da je tonalitet ovog odsjeka *E-dur*. Ovaj suprotni pokret predstavlja prelaz u ponovljeni dio **a**.

Dio **B** forme je dvodjelne pjesme **ab**. Dio **a** donosi jedno od Mesijanovih budućih omiljenih kompozicionih elemenata – ritmički kanon. Pisan u petoj transpoziciji šestog modusa, ovaj dio donosi ritmički kanon u inverziji. Nakon njega slijedi **b** koji je izgrađen na motivima iz prvog, **A** odsjeka. Krešendo u visokim registrima dovodi do klimaksa na pedalu na dominantu i fermate, nakon koje slijedi povratak u odsjek **A**. Nakon ponovljenog dijela **A** slijedi trotaktna Koda. „Poslednji akord djela veoma ilustruje Mesijanov rani harmonski stil. Koriste se istovremeno svi tonovi modusa 3^3 postavljani na tonični akord, *A-dur*, sa dodatom sekstom.“ (Moreira, 2019:109)

Cloches d'angoisses et larmes d'adieu (Zvona tjeskobe i suze oprostaja)

Zvona tjeskobe i suze oprostaja već u samom nazivu nose dvodjelnost. Tako je određena i formalna struktura ovog preludijuma. Dva velika odsjeka (*Zvona tjeskobe* i *Suze oprostaja*) predstavljena u trodjelnoj formi, predmet su različitih tumačenja.

Mesijan je u poglavlju XII *Tehnike* govoreći o sonatnoj formi isticao da je sonatni oblik sa reprizom zastario, i da je potrebno omogućiti komponovanje sonatne forme ističući ono što je najinteresantnije u njoj – razvojni dio. Džonson (Johnson, 1975) ovakvu formu naziva „razvojno-ekspozicionom“ i preludijum br. 6 svrstava u ovu formu. U ovoj formi prvi odsjek nosi karakteristike tipične za razvojni dio sonate, a tema se pojavljuje samo u drugoj polovini i služi za utemeljenje tonalnog centra. Melodi Čan (Chan, 2015), Eduardo Moreira (Moreira, 2019) i Adriana Moreira (Moreira, 2008) ovaj preludijum dijele u dva velika odsjeka, ali sa različitim tumačenjima unutar njih. Melodi Čan i Eduardo Moreira navode da su oba odsjeka napisana u trodjelnoj formi (ABA-CDC-Coda), dok Adriana Moreira navodi da je prvi dio dvodjelne, a drugi trodjelne forme (aa₁-bb₁b-Coda). Uzimajući u obzir argumente nekoliko analiza koje impliciraju na dvodjelnost ovog preludijuma, a i obzirom na jasnu karakternu podjelu preludijuma na dva dijela, dalja analiza ovog preludijuma prikloniće se takvom tumačenju.

Odsjek A (t. 1–38) započinje karakterističnom ritmičkom formulom ponavljanjem tona G, koja predstavlja zvona. Ova pojava predstavlja pedal na dominantu i upućuje na tonalitet C-mol. Ova ritmička figura dominiraće cijelim A dijelom, kroz različite forme – kao pratnja, kao unutrašnji glas koji konstantno asocira na zvona i kreira atmosferu posmrtnog marša, ili kao tematski motiv. Kao što je ranije pomenuto, ovaj odsjek sadrži tri dijela – **aba₁**.

Dio **a** sastoji se od dvije rečenice, od kojih prva traje pet taktova, dok druga predstavlja ponovljenu prvu sa proširenjem (t. 6–13). U ovom dijelu pojavljuju se početni oblici Mesijanovih rezonantnih akorada, izgrađenih na kombinovanju modusa 2, 3 i 6. (Primjer br. 12).

Primjer br. 12: Chloses d'angoisse et larmes d'adieu, upotreba modusa u dijelu **a**

The image shows a musical score for the piece 'Cloches d'angoisses et larmes d'adieu'. It consists of three staves: a top staff in treble clef, a middle staff in bass clef, and a bottom staff in bass clef. The music is in 4/4 time and features complex chordal textures. Brackets and labels identify specific modes used in the piece: 'Modus 3¹' is labeled above the first staff, 'Modus 6¹' is labeled above the second staff, 'Modus 3²' is labeled below the first staff, and 'Modus 2²' is labeled below the second staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

Dio **b** (t. 14–20) donosi upotrebu kanona, kojeg je kompozitor upotrijebio u nekoliko prethodnih preludijuma. U tonalitetu D-dura, sa već nekoliko puta korištenim toničnim akordom sa dodatom P4, i upotrebom tonova modusa 2³, ovaj dio donosi malo drugačiju atmosferu, nagovještavajući olakšanje u odnosu na tjeskobni dio **a**. Kompozitor i u ovom dijelu melodijsku liniju izgrađuje na tritonusima.

Dio **a**₁ (t. 21–38) proširen je u odnosu na prethodni **a** dio, i uz to donosi drugačiji harmonski plan. Prva rečenica sa tonalnim centrom u Es-molu, kao i u prvom **a** dijelu, sa sobom nosi polimodalnost upotrebom modusa 2, 3 i 6. Na kraju ove rečenice kompozitor nas uvodi u novi tonalitet – G-mol, koji postaje tonalni centar druge rečenice.

Dio **B** sastoji se od tri dijela (**cdc**) koja predstavljaju „suze oproštaja“. Odsjek **c** (t. 39–48) započinje u H-duru i donosi veoma jednostavne harmonske linije u poređenju sa dijelom **A**. Čine ga dvije rečenice. Dok se u srednjem glasu kreće melodijska linija, u prvom i trećem se razlaže pratnja akordima koji se mijenjaju u svakom taktu (t. 1–5), izlažući sljedeće akordske stukture: mali durski septakord, umanjeni septakord, trozvuk sa dodatom prekomjernom kvartom, dodatom sekstom. Ovakvu vrstu pratnje kompozitor je koristio u prethodnom preludijumu – pedalna grupa. I u ovom dijelu, kompozitor ne odstupa od svojih omiljenih intervalskih odnosa. Mekdugal (Macdougall, 1972) na jednom primjeru u svom radu *Olivije Mesijan: Strukturalni aspekti klavirske muzike* izdvaja melodijsko kretanje odsjeka **B** i skreće pažnju na upotrebu tritonusa.

Dio **d** (t. 49–54) sa *rubato* oznakom sastoji se od tri fraze, koje su izgrađene na istom melodijskom motivu kao prethodni dio, ali sa drugačijim odnosom intervala i drugačijom pratnjom. Ovog puta, pratnju čine uzlazna i silazna kretanja. Prva fraza se ponavlja sekventno, za sekundu niže. Treća fraza započinje u 53. taktu i predstavlja dvotaktnu cjelinu. Povratak u dio **c**₁ donosi potpuno istu prvu frazu, dok je druga fraza skraćena i sadrži samo prvi dvotakt. Interesantna je pojava motiva zvona sa početka, koja najavljuje povratak zvona koji će uslijediti u Koda.

Koda (t. 63–74) sadrži materijale iz **A** i **B** dijela. Materijal **A** dijela ogleda se u povratku ritmičke figure koja predstavlja motiv zvona, dok se pratnja oslanja na materijal iz dijela **d**. Izgrađena na ponavljanju dvotakta sa poznatim melodijskim kretanjem, dinamički ističući melodiju i zvona, potpunim „nestajanjem“ zvuka, Koda vodi do poslednjeg takta, tri tona sa fermatama, sva tri u odnosu tritonusa.

Primjer br.13: Chloses d’angoise et larmes d’adieu, (t. 74)



Symboliku ovog takta, ova tri tona, predstavlja oznaka *adieu* koju je sam kompozitor zapisao – Mesijan se oprašta od svoje majke.

Plainte calme (Tiha žalba)

Nakon turobnog šestog preludijuma, *Tiha žalba* donosi kontrast, olakšanje nakon *Zvona*. Kratka, melodična minijatura u formi **aba**₁, donosi prefinjenu melodijsku liniju, bez gustih akordskih i disonantnih struktura. Dio **a** traje do 14. takta i sadrži dvije rečenice podijeljene u dva dvotakta. Melodijska linija počinje u najvišem glasu, a prati je kontrapunktirajuća melodija u srednjem, dok bas dopunjuje harmonije dvozvucima i trozvucima. Koristeći se tonovima modusa 2 u trećoj transpoziciji, kompozitor stvara atmosferu tonaliteta As-dura sa početkom i krajem na tom akordu, ali uvijek sa dodatom septimom, koja učini da se tonalitet oslabi. Harmoniski su interesantni krajevi dvije fraze u ovom odsjeku: prva fraza završava malim durskim septakordom na tonu D, dok druga završava malim durskim septakordom na As. Odnos septima ovih akorada, a i sami odnos dva akorda jeste Mesijanov prepoznatljivi interval – tritonus.

Odsjek **b** (t. 16–24) sačinjavaju dvije petotaktne fraze. Odsjek započinje motivom iz 3. i 4. takta. Motiv je izložen kanonski (melodiju iz najvišeg glasa imitira bas) i sekventno ponovljen za sekundu niže. Stiče se utisak G-mola kao tonalnog centra, ali tonalitet je oslabljen na isti način kao u prethodnom odsjeku – dodatim tonom na toničnom akordu. Ovog puta je u pitanju akord sa dodatom kvartom.

Primjer br. 14: *Plainte calme* (iznad t. 3–4, ispod t. 16)



U narednim taktovima, pojavljuje se kontrastna, akordska struktura, nakon koje se u 19. taktu potvrđuje tonalitet G-mola, sa oznakom *rallentando*, koji priprema povratak u ponavljanje fraze, u kojoj samo poslednji takt nije doslovno ponovljen.

Rallentando molto na kraju **b** dijela priprema povratak u *a tempo* i dio **a**₁, koji predstavlja ponavljanje druge fraze iz **a** dijela (9. takt), nakon koje se akordi na pedalnom tonu a nižu do visokih registara, sa *diminuendum* koji vodi do „nestajanja“ zvuka na akordu As-dura sa dodatom septimom.

Un reflet dans le vent... (Odraž u vjetru...)

Poslednji preludijum u ciklusu donosi i najveću zrelost u muzičkom jeziku kompozitora. Ovaj preludijum donosi virtuoзитet koji se u prethodnim pojavljivao samo

povremeno. Možda je to razlog zbog kog se on najčešće izvodi kao samostalno djelo, izdvojeno iz ciklusa. Formalno, ovaj preludijum (kao i nekoliko drugih) ima različita tumačenja. Međutim, najčešće tumačenje jeste da je u pitanju sonatna forma. Čan (Chan, 2015) smatra da je u pitanju trodjelna forma, sheme ABA'. Mekdugal o preludijumu kaže da je „najbolji primjer Mesijenovog pokušaja da svoj novootkriveni jezik uobliči u formalne i tonalne zahtjeve tradicionalne forme sonate“ (Macdougall, 1972: 26)

Kao sonatnu formu ovaj preludijum predstavljaju i Eduardo Moreira (Moreira, 2019) i Robert Džonson (Johnson, 1989) koji smatra da je oblik sonate nametnut materijalu ovog djela i da se on ne razvija logično iz tematskih i harmonskih procesa, kao što je slučaj u klasičnoj sonati. Nakon samostalne analize djela i meta-analize koja uključuje radove gore pomenutih autora, autor ovog djela zaključuje da je više argumenata za tumačenje ovog preludijuma kao sonatnog oblika (prva tema na T, druga na D; razvojni dio sa tematskim materijalom prve teme, tonalno nestabilan, sa čestim modulacijama; repriza u kojoj su i prva i druga tema izložene na T) pa će se ovaj rad baviti analizom oblika kao takvog.

Ekspozicija traje od 1. do 74. takta. Prva tema (t. 1–32) sastoji se od tri tematska motiva: uvodne figure u šesnaestinama, sinkopirani ritam u oktavama i harmonske litanije. (Primjer br. 15)

Primjer br. 15: *Un reflet dans le vent...* – tematski motivi (t. 1–10)

Interesantna je tonalna osnova ekspozicije. Kompozitor je naznačio predznake D-dura. Međutim, veoma česta pojava tonova F i B, naročito u upečatljivom oktavnom motivu asocira na d-mol, dok s druge strane, česta pojava tona Fis u harmonskim litanijama potvrđuje dur. Kao što je ranije navedeno, pojedini modusi dozvoljavaju koegzistenciju durskih i molskih akorada na istoj osnovi, bez upotrebe tonova iz neke od transpozicija tog modusa.

Prva kadenca je u 14. taktu na dominantu. Nakon nje slijedi ponavljanje motiva koji se dalje razvijaju. Naizmjenične oktave iz drugog motiva se proširuju na još jedan takt. Motiv harmonskih litanija varira i skraćuje se, sa augmentacijom u posljednjem taktu koji je označen sa *rallentando* i predstavlja prelaz u drugu temu koja započinje u 33. taktu.

Druga tema (t. 33–74) je trodjelnog oblika. Mesijan u *Tehnici* navodi (primjer br. 16) da je ova tema inspirisana Grigovom *Solveginom pjesmom* (Grieg – *Solveig's song*) iz orkestarske svite *Per Gynt*.

Primjer br. 16: Motiv Solvegine pjesme u Odrazu vjetra (Messiaen, 1956)

Druga tema je pisana na tonovima modusa 3^3 , ali u atmosferi A-dura – dominantnog tonaliteta u odnosu na prvu temu. Pratinja u ovom dijelu predstavlja reminiscenciju prvog tematskog motiva u kompoziciji. Prva fraza u drugoj temi se ponavlja (t. 39–44). Nakon toga slijedi središnji dio koji donosi sličan materijal, sa isticanjem tritonusa u melodiji i ostanom u sekundama u tridesetdvojkama. Mesijan u *Tehnici* navodi takt 49 i 50 kao primjer izgrađen na fragmentima Debisijevog *Peleasa i Melisande*, koji je ranije upotrijebio u preludijumu br. 4.

Na kraju ove fraze pojavljuju se klasteri koji su proizišli iz tonova pratnje, dok pratnja donosi pokret u kvintolama (t. 51). Cijela prva fraza središnjeg odsjeka se ponavlja, a takt sa klasterima se proširuje (t. 52–60). Nakon ovog dijela, slijedi ponavljanje prvog dijela druge teme (t. 61–74), sa kratkim proširenjem od dva takta koje dalje vodi u razvojni dio.

Razvojni dio (t. 75–108) predstavlja tipičan razvojni dio u sonatnoj formi. Građen je uglavnom na tematskom materijalu prve teme, ali započinje materijalom druge teme na tonovima modusa 3^3 . Ubrzo nakon toga kao tonalni centar pojavljuje se b-mol i pasaž u razloženom trozvuku koji ga potvrđuje. Ovaj pasaž nakon toga preuzima tonove modusa 3^4 .

Moreira (Moreira, 2019) ističe jedan dio razvojnog dijela (t. 92–97) kao „uzvišen i pun ekstaze“. U ovom dijelu ističu se razlomljene oktave, praćene melodijom lijeve ruke u akordskom i oktavnom kretanju. Ovaj dio ima atmosferu Fis-dura, a koristi se tonovima modusa 2^1 . Pedalni ton koji donosi razlomljene oktave neodoljivo podsjeća na Debisijev preludijum *Šta je vidio zapadni vjetar*.

Primjer br. 17: a) Un reflet dans le vent... ; b) Debussy: Ce qu'a vu le vent d'ouest

Nakon zastoja označenog poslije virtuoznog prelaza, repriza započinje na pedalu na dominantni, koji ritmičkom figurom podsjeća na motiv zvona iz preludijuma br. 6.

Interpretacija

Preludijumi su nastali 1929. godine, dvije godine nakon smrti Mesijanove majke koja je preminula od posljedica tuberkuloze. Tri godine nakon toga je komponovao ciklus za sopran i klavir *Tri melodije (Trois melodies)*, na tekstove poema koje je njegova majka napisala.

U razgovoru sa muzičkim kritičarem Hoze Brujrom [Jose Bruyr], Mesijan kaže da su njegovi Preludijumi 'kolekcija duševnih stanja i ličnih osjećanja. Sada mi izgleda kao da je moja majka, nakon njene smrti, ta koja vodi moju ruku ili moj duh'. (Moreira, 2019:9)

Da bi što vjernije prikazao sadržaj djela, izvođač bi trebalo da osim muzičke analize djela i njegovih tehničkih zahtjeva, istraži i sagleda kontekst nastanka djela. Za ovaj ciklus od izuzetnog značaja je vrijeme njegovog nastanka. To se odnosi na period u kom se kompozitor u tom trenutku nalazio – kako u smislu profesionalnog razvoja (rano djelo, početak formiranja sopstvenog muzičkog jezika, istraživanje i razvijanje karakterističnih elemenata, uticaji drugih kompozitora), tako i u smislu životnih okolnosti u kojima se nalazio (bolest i smrt majke).

Atmosfera i interpretativni zahtjevi u *Preludijumima*

Kao što je već navedeno, pod velikim uticajem Debisijeve muzike i njegovih preludijuma, kompozitor u ovom ciklusu prikazuje fascinaciju blistavim, sjajnim zvucima u visokim registrima, eksperimente sa bojama zvuka, koristeći klavirski zvuk veoma često u *piano* i *pianissimo* dinamikama, zadajući izvođačima veliki tehnički zadatak da te „boje“ koje je na neki način označio u partiturama i koje je opisao u zapisanim razgovorima, osjete i ožive. Mesijan je često navodio da je svjestan subjektivnosti doživljaja i da izvođač ne mora doživljavati boje onako kako ih on doživljava.

Poneki od preludijuma svojim naslovima simbolički opisuju kompozitorovu tugu (*Pjesma ekstaze u tužnom pejzažu, Mrtvi trenuci, Zvona tjeskobe i suze oproštaja, Tiha žalba*), iako on nikada nije javno rekao da je ovaj ciklus posvećen njegovoj majci, niti da opisuje njegov gubitak. Kompozitor veoma jasno dinamički označava slojeve melodijskog kretanja, često opisujući i boju zvuka koju određena melodija ili odsjek treba da donese. Svaki preludijum donosi atmosferu koja je najavljena u naslovu:

Golubica, prvi preludijum koji je ujedno i najkraći, prikazuje nježno i donekle melanholično gugutanje golubice. Predstavljen je narandžastom bojom, sa ljubičastim žilama. *Pjesma ekstaze u tužnom pejzažu* donosi duboko misaonu temu koja prikazuje osjećaj tegobe, tuge. Takvim je bojama i opisana – siva, mauve, prusko plava. Srednji dio koji donosi dijamantsku i srebrnu boju donosi

i melodijsko kretanje koje predstavlja bljesak nade, ali se vraća i završava temom koja u sebi nosi tugovanje i bol zbog gubitka voljenih. *Svjetlosni broj* donosi malo drugačiju energiju, prvenstveno zbog živahnijeg tempa, ali ne narušavajući eteričnu atmosferu koju je slušalac iskusio u prethodnim preludijumima. Kompozitor ovaj preludijum doživljava jednakim bojama kao *Golubicu*. *Mrtvi trenuci* sa sobom donose nove boje i drugačiju strukturu. Zasnovani na kratkim motivima koji su baršunasto sivi, sa odsjajima ljubičaste i zelene, unose u ciklus pomalo zloslutnu atmosferu. *Nepromjenjivi zvuci sna* donose „polimodalan, superponirajući plavonaranđzasti modus u ostinatu kaskade akorada do ljubičasto-purpurnog modusa tretiranog u boji zvuka poput limenog duvačkog instrumenta.“ (Moreira, 2019: 37)

Zvona tjeskobe i suze oproštaja već sa prvim taktovima donose tugu. U ovom preludijumu prvi put jasno možemo osjetiti patnju kompozitora – ponavljanje tona G u ritmičkoj figuri koja predstavlja zvono, pomalo asocira i na posmrtni marš. Kraj kompozicije oslikava oproštaj, koji sa sobom nosi purpurnu, narandžastu i ljubičastu boju. *Tiha žalba* nosi boje kao i preludijumi br. 2 i br. 4. U njemu se osjeća usamljenost, jadikovanje, ali istovremeno mnogo manje tegobe nego što je sadržana u preludijumima br. 2 ili br. 4. *Odras u vjetru* u sebi nosi oluju, ali i svjetlost. Atmosfera ovog preludijuma biće bliže opisana u nastavku kroz analizu interpretacija pojedinih izvođača.

Komparativna analiza izvođača i njihovih interpretacija

Iako su *Preludijumi* u odnosu na ostala, uglavnom zrela, Mesijanova djela na neki način zapostavljeni, za određeni broj izvođača su neizostavni dio repertoara.

U ovom dijelu analiza će biti usmjerena na poslednji preludijum u ciklusu, koji je možda najreprezentativniji primjer Mesijanovog muzičkog i pijanističkog jezika. Zbog elemenata virtuoiziteta o kojima se govorilo u analizi iz prethodnog poglavlja, često se izvodi i kao samostalno djelo, ne samo kao dio ciklusa. U nastavku rada analiziraće se interpretacije pijanista različitih podneblja i generacija – Andele Hjuvit (Angela Hewitt), kanadske pijanistkinje rođene 1958. godine i Hakona Austba, norveškog pijaniste rođenog 1948.

Već u odabiru tempa, ovo dvoje pijanista pokazuju različita tumačenja. Dok je kod Austba tumačenje tempa prilično striktno, Hjuvit u svom izvođenju daje prednosti fleksibilnosti tempa. Pokušavajući da približi „nalete vjetra“, Hjuvit u nizanju oktava u (t. 7–8) koristeći *accelerando* postiže veći kontrast u odnosu na Austbovo izvođenje koje karakterišu minimalna odstupanja u tempu.

U frazi b koja slijedi (taktovi 9–13 i gdje se ponovo pojavljuje u toku djela) Hjuvit to tretira vrlo efektivno, jer malo diše između taktova 10 i 11, zatim oblikuje hromatske terce prema načinu na koji se penju i spuštaju što prikazuje vrtložne efekte vjetra. (Chan, 2015:14)

U dijelu od 25. do 32. takta, Hjuvit pojačava dinamiku kako bi istakla transpoziciju prva dva takta, a nakon toga postepeno stišavanje pod pedalom koristi kao način da osnaži efekat nestajanja „vrtloga“ izazvanog vjetrom. Kod Austba se efekat nestajanja postiže dužim *diminuendom* i tretiranjem oznake *tenuto* u poslednjem taktu ne bukvalno, već kao „rastezanje“ vremena, trenutka.

Lirska melodija u drugoj temi sadrži dva elementa: melodijsku liniju izgrađenu na tritonusima i pratnju u tridesetdvojkama koja uzlaznim i silaznim kretanjem odražava karakteristično hujanje vjetra. S obzirom da je ovaj odsjek sačinjen od dvije fraze, Hjuvit u prvoj frazi ističe melodijsku liniju i prilično statično tretira tempo – jasno i ritmički precizno. Međutim, već u narednom izlaganju fraze tempo tretira sa mnogo više slobode i melodiju svira više *rubato*, sa tendencijom da stišavanjem nagovijesti da se odsjek približava kraju. Austbo, za razliku od nje, počinje sa blago bržim tempom, i u drugom izlaganju fraze koristi se dinamičkim kontrastima. Prednost takođe daje melodijskoj liniji u odnosu na pratnju jasno je ističući, ali pratnja je prisutnija u odnosu na Hjuvit i koristi se sa manje pedala, kako bi melodijska linija ostala jasna. Na pojedinim mjestima svira u potpunosti bez pedala kako bi postigao efekat odvojenih tridesetdvojki.

Razvojni dio donosi novi karakter, sa puno modulacija, bez obzira na sličnost sa materijalom iz ekspozicije. Hjuvit pravi jasan kontrast tako što u ovom odsjeku više pažnje usmjerava na oblikovanje pratnje nego što je bio slučaj sa prethodnim odsjekom. Pratnja sada nije šaputanje i „mrmljanje“, već je jasna, *staccato* i *secco*. Takođe, u ovom odjeku daje više vremena akcentovanim tonovima, pauzama između taktova, i koristeći se krešendom produžava tenziju koja traje sve do 91. takta. Reprizu započinje sporijim tempom od ekspozicije, koristeći *rallentando* u taktovima 140–142. Drugi dio teme izvodi karakterno jednako kao i u ekspoziciji. Kodu takođe započinje sporijim tempom, iz piano dimanike, nakon koje velikim krešendom stiže do 192. takta, u kom kratko zaustavlja tenziju kako bi do kraja napravila dramatičan efekat krešenda do fortisima.

Austbo drugačije tretira kompozitorove oznake. *Rallentando* označen u pojedinim taktovima, zatim koronu označenu na kraju razvojnog dijela ne izvodi, već prelazi u reprizu bez uzimanja previše vremena između odsjeka. Takođe, u razvojni dio ulazi bez usporavanja i postepenog ulaska u odsjek. Za razliku od Hjuvit, *secco* pratnja nije toliko suva i istaknuta, a i *mf* dinamiku izvodi znatno tiše. U reprizu kreće *a tempo*. Dinamiku po frazama izvodi obrnuto u odnosu na ekspoziciju. Kodu započinje kao i razvojni dio, bez zastajanja između odsjeka, bez prethodne pripreme prelaza. Njegov način izgradnje tenzije u Kodi ogleda se kroz rast dinamike i tempa. Zbog konstantnog ubrzavanja, Austbo ne izvodi *rallentando* oznaku u 198. taktu.

Nakon analize navedenih interpretacija moglo bi se zaključiti da kompozitor možda i nije stavio dovoljno oznaka u pojedinim odsjecima – npr. ponavljena fraza najčešće nije označena drugačijom dinamikom, a izvođači imaju tendenciju da na taj način prave kontraste. S druge strane, upravo to je ono što daje draž pri izvođenju – sloboda tumačenja i doživljaja svakog odsjeka u kompoziciji, istovremeno ne odstupajući od ideje kompozitora. Upravo tamo gdje ima najmanje oznaka za interpretaciju, uočavaju se razlike u tumačenju od izvođača do izvođača: primjećuje se veoma drugačija percepcija tempa, *rallentando* oznaka i tretiranja pratnje, kao i upotrebe pedala. Takođe, različito se doživljavaju i tumače krajevi odsjeka i ulasci u nove odsjeke. Tretman tridesetdvojki u pratnji, oscilacije u tempu i dinamici oslikavaju subjektivnost doživljaja „odraza u vjetru“, vjetra kao prirodne pojave, njegove moći i energije. Sve ovo upućuje na suštinu Mesijanovih tvrdnji o subjektivnosti, iako je on o tome govorio u smislu upotrebe boja. Komparacija ova dva izvođenja u potpunosti potvrđuju utemeljenost takvih tvrdnji.

LITERATURA

- Austbø, H. (2015). *Visualizing visions: The Significance of Messiaen's Colours*. Music & Practise, 2, 1901-1985.
- Beckman, K. L. (2016). *Sonority and Linear Structure in Three Early Works of Olivier Messiaen*. Denver, Colo. University of Denver.
- Bernard, J. W. (1986). *Messiaen's synaesthesia: The correspondence between color and sound structure in his music*. Music Perception, 4(1), 41-68.
- Chan, M. (2015). *A Study of Influence, Structure, and Performance in Messiaen's "Préludes" (1928-29)*. University of Toronto (Canada).
- Dukes, L. D. (1998). *An exploration of Olivier Messiaen's piano style and application of color in "Le baiser de l'Enfant-Jesus" and "Le courlis cendre"*. The University of Arizona.
- Girones Cervera, M. (2008). *Préludes réludes pour Piano, de Olivier Messiaen: un acercamiento desde el Análisis de Conjuntos*, Valencia: Universidad politecnica de Valencia.
- Lee, J. M. (1983, April). *Harmony in the Solo Piano Works of Olivier Messiaen: The First Twenty Years*. In College Music Symposium (Vol. 23, No. 1, pp. 65-80). College Music Society.
- Macdougall, I. C. (1972). *Oliver Messiaen: Structural aspects of the pianoforte music* (Doctoral dissertation, Durham University).
- Meier, M. A. (1993). *Chopin twenty-four preludes opus 28*, Wollongong: University of Wollongong.
- Messiaen, O. (1956). *Technique de mon langage musical*, Paris: Alphonse Leduc.
- Messiaen, O. (1930). *Préludes pour piano*, Paris: Durand.
- Moreira, A. L. D. C. (2010). *Musical analysis of the Prelude n. 1, La Colombe*, by Olivier Messiaen. Musica Hodie, 10(1), 21-30.
- Moreira, A. (2008). *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*, Campinas: s.n.
- Moreira, E. (2019). *Messiaen's 8 Préludes for piano: The rise of a new voice in 20th century music*, s.l.: s.n.
- Moreira, E. (2018). *Messiaen's 8 Preludes: Origins of a style*, Eugene, Oreg.: University of Oregon.
- Norcross Flynn, E. (2014). *Liberation of the Senses: An Exploration of Sound-Color Synesthesia in the Music of Alexander Scriabin and Olivier Messiaen*, Lawrence, Kans.: University of Kansas.
- Reverdy, M. (1978). *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, Paris: Alphonse Leduc.
- Samuel, C. (1994). *Olivier Messiaen: Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland, Oreg.: Amadeus Press.
- Schreiner, D. (2014). *Atmospheres of sound: Debussy's impressionism and the music of Beethoven and Messiaen*, Williamstown, Mass.: Williams College.
- Stolp, M. (2007). *Messiaen's approach to time in music* (Doctoral dissertation, University of Pretoria).

Slađana BUBANJA**SYNESTHESIA AS A FOUNDATION OF MUSICAL LANGUAGE AND INTERPRETATION IN
MESSIAEN'S PRELUDES FOR THE PIANO (1928-1929)**

Abstract: As an influential French composer of the 20th century, Olivier Messiaen often spoke about his music, and he was even the author of tracts in which he wrote about the characteristic elements of his musical language. Since the focus of performers and theoreticians are, most often, the works from his mature oeuvre, such as *Twenty Contemplations on the Infant Jesus*, *Vision of Amen*, *Quartet for the End of Time*, while earlier works are less performed and analyzed, the purpose of this work is to research the development of the composer's musical language by analyzing one of his first works - a cycle of eight preludes for the piano. After a brief overview of Messiaen's means of expression in the second chapter and the influence of synesthesia on his creativity, the third chapter presents a review of the composer's development under the influence of French impressionism, especially Debussy. Relying on the legacy of his predecessors, but at the same time pushing the boundaries of Western music and enriching it with elements of other traditions, Messiaen creates a unique musical expression. The individual formal analysis of the preludes from the cycle shows the influences of Debussy, but also the beginnings of the development of Messiaen's mature musical language through the use of harmonic progressions, modes of limited transpositions, as well as the treatment of rhythm. At the very end, a comparative analysis of interpretations of the last prelude *Reflection in the Wind* shows the subjectivity of the experience of the work and its context.

Key words: piano music of the 20th century, Olivier Messiaen, synaesthesia, preludes, modes of limited transpositions



Muzička akademija

SLAĐANA BUBANJA rođena je 1994. godine u Beranama, gdje stiče osnovno muzičko obrazovanje. Školovanje nastavlja u Umjetničkoj školi za muziku i balet „Vasa Pavić“ u Podgorici. Studije završava na Muzičkoj akademiji na Cetinju, u klasi prof. Bojana Martinovića. Kao dobitnica stipendije *Erasmus+ programa*, tokom 2016, usavršavala se na *Konzervatorijumu Giuseppe Tartini*

u Trstu, kod prof. Đuzepea Albanezea. Godine 2022. stiče zvanje master izvođačkih umjetnosti. Dobitnica je brojnih nagrada na republičkim i međunarodnim takmičenjima. Kao solista i član kamernih ansambala nastupala je u Crnoj Gori, Hrvatskoj, Srbiji, Makedoniji i Italiji, od kojih se izdvajaju nastupi na festivalu *Espressivo, Purgatorije, Fortepiano*.