

Instrumentacija udaraljki u komornom ansamblu

Matišić, Šimun

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/um:nbn:hr:116:731717>

Rights / Prava: [In copyright/Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-26**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

III. ODSJEK

ŠIMUN MATIŠIĆ

Instrumentacija udaraljki u komornom
ansamblu

(Olivier Messiaen: „Harawi“)

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

III. ODSJEK

Instrumentacija udaraljki u komornom ansamblu

(Olivier Messiaen: „Harawi“)

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Ivana Kuljerić Bilić

Student: Šimun Matišić

Ak.god. 2022./2023.

ZAGREB, 2023.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Prof. Ivana Kuljerić Bilić

Potpis

U Zagrebu, 31.01.2023.

POVJERENSTVO:

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SAŽETAK

Tema ovog rada je glazba velikog francuskog skladatelja Oliviera Messiaena, odnosno proces instrumentacije skladbe ***Harawi***. Posljednjih pet godina sam se, bilo u ulozi skladatelja ili izvođača udaraljkaša, vrlo intenzivno bavio njegovim djelom. Projekt instrumentacije i izvedbe ove skladbe inspirirao me da se i pismeno, kroz diplomski rad, osvrnem na sve ono što sam iz tog iskustva kao glazbenik naučio.

Ključne riječi: Olivier Messiaen, Harawi, udaraljke, instrumentacija, komorna glazba

ABSTRACT

The topic of this paper is the music of the great French composer Olivier Messiaen, that is, the instrumentation process of composition *Harawi*. For the last five years, either in the role of a composer, or a percussionist, I have been very intensively involved in his work. The project of instrumentation and performance of this piece inspired me to look back in writing, through my graduation thesis, on all that I learned from that experience as a musician.

Key words: Olivier Messiaen, Harawi, percussion, instrumentation, chamber music

SADRŽAJ

1. Uvod.....	1
2. Olivier Messiaen – o skladatelju i njegovom opusu	2
3. Ciklus Harawi u kontekstu trilogije	4
3.1. Strukturalna i sadržajna analiza ciklusa Harawi	6
4. Udaraljke u komornom ansamblu.....	11
4.1. Instrumentacija skladbe Harawi za komorni ansambl.....	14
5. Zaključak	32
6. Literatura	34
7. Prilozi	35

1. Uvod

Za temu svoga diplomskog rada *Instrumentacija udaraljki u komornom ansamblu* (Olivier Messiaen: ***Harawi***), odlučio sam se nakon intenzivnog dugogodišnjeg bavljenja ovim skladateljem, a posebno njegovim ciklusima za sopran i klavir: ***Poèmes pour Mi***, 1937. (*Pjesme za Mi*), ***Chants de terre et de Ciel***, 1938. (*Pjesme zemlje i Neba*), te ***Harawi – Chant d'amour et de mort***, 1945. (*Harawi – Pjesme ljubavi i smrti*). Tim sam se glazbenim djelima bavio kao izvođač, ali sam i radio instrumentaciju za komorni ansambl „*Harlequin Art Collective*“. Ove dvije perspektive uvelike su proširile moje razumijevanje djela. Ono što me privuklo Olivieru Messiaenu i njegovim ciklusima za sopran i klavir jest ogromno bogatstvo ritma i boje, što je generalno vrlo važna značajka njegova opusa, ali je također i nešto što je usko vezano za moj primarni instrument: udaraljke.

Svirajući ove skladbe našao sam se u raznovrsnim glazbenim situacijama, koje ne bih našao u do sada napisanoj udaraljkaškoj literaturi, što je na mnogo načina doprinijelo mojoj izvođenju komorne glazbe, a instrumentirajući ih i zapravo eksperimentirajući instrumentacijom, postao sam svjestan nevjerojatnih suzvucja koja nastaju kombinacijom udaraljki i drugih instrumenata, a koja do tada nisam primjećivao.

U ovom ću radu predstaviti nekoliko za mene najzanimljivijih i najizazovnijih situacija iz moje instrumentacije skladbe ***Harawi***, objasniti zašto su mi zanimljive te na koji način su na mene utjecale kao izvođača, a na koji kao skladatelja.

2. Olivier Messiaen – o skladatelju i njegovom opusu

Olivier Messiaen francuski je skladatelj, orguljaš i pedagog, rođen u Avignonu 10.12.1908. godine. Nakon preseljenja u Pariz primljen je na pariški Konzervatorij (*Conservatoire de Paris*) 1923. godine gdje studira orgulje i improvizaciju kod Marcela Dupréa te kompoziciju kod Paula Dukasa. Po završetku studija, godine 1931. postaje glavni orguljaš u katedrali Presvetog Trojstva (*La Trinité*) u Parizu, te na toj poziciji ostaje sve do svoje smrti. Pedagoškim radom bavio se na institucijama kao što su *École Normale de Musique* i *Schola Cantorum*, a od 1942. predaje harmoniju i kompoziciju na pariškom Konzervatoriju (*Conservatoire de Paris*). Također održava i privatne satove i seminare, koje su u svojim prvim koracima pohađali neki od najistaknutijih i najvažnijih skladatelja i glazbenika dvadesetog stoljeća: P. Boulez, S. Nigga, K. Stockhausen, Y. Loriod, I. Xenakis, T. Murail, G. Benjamin i mnogi drugi.

Godine 1936., vođen idejom i željom obnavljanja strastvenosti i senzualnosti u glazbi, uz D. Lesura, Y. Baudriera i A. Joliveta osniva grupu *Mlada Francuska (La jeune France)*. Njihov manifest implicitno napada neposrednost koja u to vrijeme prevladava u suvremenoj pariškoj glazbi te kontrira eseju *Kokot i Harlekin (Le Coq et l'Arlequin)* Jeana Cocteaua iz 1918. Messiaen sa svojim istomišljenicima u navedenom manifestu naglašava iskrenost, skromnost i umjetničku velikodušnost nasuprot artificijelne estetike.

Početkom II. svjetskog rata, u svibnju 1940. zarobljen je u Verdunu, te odveden u zarobljeništvo u logor *Stalag VII-A* u gradu Görlitzu. Među zatvorenicima upoznaje kolege glazbenike H. Akoku (klarinet), E. Pasquiera (violončelo) i J. Le Boulairea (violina) te isprovociran i inspiriran situacijom, 1941. sklada jedno od svojih najpoznatijih i najutjecajnijih djela *Quatuor pour la fin du temps* (*Kvartet za kraj vremena*) za njihov „zatvorski“ kvartet. Naime, djelo je svoju praizvedbu doživjelo u zatvoru 1941. ispred zatvorenika i čuvara, gdje je uz svoje u zatvoru stečene prijatelje sam Messiaen svirao klavir. Kvartet koji u svom sastavu ima klarinet, violinu, violončelo i klavir, od onda nosi „interni“ naziv „*Messiaenov kvartet*“.

Svoj vrlo prepoznatljiv i individualan pristup skladanju, koji se očituje u originalnom korištenju ritma (indijski ritmovi, grčki metar, neretrogradni ritmovi) i boje (modusi

ograničene transpozicije, akordi rezonance), objasnio je u knjizi *Téchniqe de mon langage musical*, 1944. (Tehnika moga glazbenog jezika). U njoj uz teoriju i objašnjenja navodi primjere iz svojih skladbi, pogotovo iz *Kvarteta za kraj vremena*.

Vrlo intenzivno se bavi i proučavanjem ptičjeg pjeva, koji obilato koristi u svojim kompozicijama, te između 1949. i 1992. piše svoj *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (Traktat o ritmu, boji i ornitologiji), vrlo opsežno teorijsko djelo u 8 tomova, u kojem se uz zapise pjeva raznih ptica, analizom vlastitog shvaćanja i korištenja ritma i boje, bavi i analizom djela drugih skladatelja.

Također, u Messiaenovom stvaralaštvu nemoguće je ne porepoznati njegovu religijoznost i bogatsvo duhovnog života. Mnoge njegove skladbe inspirirane su biblijskim temama - *Le banquet céleste*, 1928. (Nebeski banket), *Apparition de l'église éternelle*, 1932. (Ukazanje vječne crkve), *La nativité du Seigneur*, 1935. (Rođenje Gospodinovo), *Quatuor pour la fin du temps*, 1941. (Kvartet za kraj vremena), *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*, 1943. (Dvadeset pogleda na dijete Isusa) i dr. Primjerice u uvodu *Kvarteta za kraj vremena* Messiaen citira knjigu Otkrivenja: „*I vidjeh drugog moćnog anđela kako silazi s neba, ogrnut oblakom: i duga bijaše na njegovoj glavi, i njegovo lice bijaše kao sunce, a njegove noge kao vatreni stupovi...i postavi svoju desnu nogu u more, a lijevu nogu na zemlju...I anđeo kojeg sam video kako stoji na moru i na zemlji podigao je svoju ruku prema nebu, i zakleo se Onim koji živi u vjeke vjekova...vremena više ne bi trebalo biti: Ali u danima glasa sedmog anđela, kad zatrubi, otajstvo Božje mora biti dovršeno...*“

Messiaenov skladateljski život obuhvaća veliko vremensko razdoblje od više od sedam desetljeća, a njegov opus sadrži djela za raznovrsne sastave, od djela za solo klavir, ciklusa za glas i klavir, djela za orgulje, komornih djela, sve do djela za veliki orkestar i zbor te operu.

Umire 28. travnja 1992. godine u Parizu te se smatra jednim od najvažnijih i najutjecajnijih skladatelja 20. stoljeća.

3. Ciklus ***Harawi*** u kontekstu trilogija

Nemoguće je govoriti o ciklusu za sopran i klavir ***Harawi – Chant d'amour et de mort, 1945.*** (*Harawi - Pjesme ljubavi i smrti*), a da se na neki način ne spomene njegova „dvostruka“ pripadnost dvama većim trilogijama. Iako je ***Harawi*** službeno prva skladba „Tristan trilogije“ (***Harawi - Turangalîlâ-Symphonie - Cinq Rechants***), teško je ne primjetiti vrlo blisku vezu ciklusa ***Harawi*** sa Messiaenova prva dva ciklusa za sopran i klavir: ***Poèmes pour Mi, 1937.*** (*Pjesme za Mi*) i ***Chants de terre et de ciel, 1938.*** (*Pjesme neba i zemlje*). Radi boljeg uvida i ulaska u analizu samog ciklusa ***Harawi*** potrebno je ipak nešto reći i o dijelovima dvaju trilogija koji mu prethode odnosno slijede.

Poèmes pour Mi skladba je originalno napisana za sopran i klavir, te je prvi ciklus koji je Messiaen napisao s posvetom svojoj ženi, Claire Delbos („Mi“). Djelo je nadahnuto, kao i većina Messiaenovih djela napisanih u periodu od 1936. do 1948., istraživanjem ljubavi, duhovnog putovanja, odnosom Boga i čovjeka, te unutarnjeg sukoba i pomirenja između Božanske i osobne volje.

Chants de terre et de ciel drugi je Messiaenov ciklus koji je napisao za svoju ženu *Mi*, te za svog tada jednogodišnjeg sina. Ciklus je prožet osjećajima sreće koji katkada vode u potpunu ekstazu, te duboko uranja u vrlo osobne i intimne teme kao što su ljubav, rođenje prvog sina, smrt, uskrsnuće...

Harawi - Chant d'amour et de mort, pomalo začudan naslov, dolazi od kečuanske riječi za indijansku ljubavnu pjesmu. Ova tradicionalna forma često završava smrću dvaju ljubavnika pa se u tom smislu i Messiaenov ciklus bavi istraživanjem ljubavi i smrti. Priča je to o dvoje nesuđenih ljubavnika, Piroutchi i bezimenome muškarcu, inspirirana mitom o Tristanu i Izoldi koji se za razliku od glavnih likova najpoznatije „konkurentske“ tragedije „*Romeo i Julija*“, zaljubljuju posredovanjem slučajno ispjenog ljubavnog napitka.

Messiaenu je ta tematike i inače vrlo bliska vrlo bliska, ali se u ovom ciklusu osjeća njegova posebna povezanost s problemima ljubavi i smrti. Naime, u tom periodu njegova tadašnja žena Claire Delbos obolijeva od mentalne bolesti, od koje deset godina kasnije i umire. Iako Messiaen u ovom ciklusu nigdje nije napisao posvetu,

nemoguće u tom djelu ne prepoznati skladateljevo duboko proživljavanje ženine bolesti. Od sva tri ciklusa, *Harawi* je najveći, najbogatiji, te uvjetno rečeno „najnapredniji“. Tekst je nadrealističan, te za razliku od prethodna dva ciklusa predstavlja izolirane „simbole“ koji teže idealu odvajanja od gramatičke kategorije, te se približava sintaktičkim konstrukcijama. U ciklusu se Messiaen također koristi kečua jezikom andskih područja Južne Amerike, ali ne zbog njegovog semantičkog značenja već zbog tonske zanimljivosti gdje primjerice Messiaen koristi određeni perkusivni ili melodijski karakter slogova za onomatopejsko opisivanje.

Za sva tri ciklusa tekst je napisao sam skladatelj, a glazba je izrazito bogata izmjenama dramskih i lirske dijelova. U njima Messiaen pokazuje nevjerljivo raskošnu paletu svojih skladateljskih stremljenja, motiva, tehnika i dostignuća.

Iako ova tri ciklusa „službeno“ ne spadaju u trilogiju, teme kojima se Messiaen u njima bavi međusobno su vrlo bliske, čak neodvojive, te pričaju priču koja prati vrlo intimne i tragične aspekte skladateljevog života.

Turangalila simfonija, 1948., nastavlja se na *Harawi*, čineći drugi dio „Tristan trilogije“. Ime *Turangalila* dolazi od kombinacije dviju riječi iz Sanskrta; *Turanga* u značenju: vrijeme, protok vremena, te *Lila*: život, pokret, kreacija i destrukcija u kozmičkim razmjerima te najvažnije, ljubav. Iako je na prvi pogled struktura simfonije vrlo kompleksna, za Messiaena je ona jednostavna himna užitku i pjesma ljubavi. Užitak je za Messiaena nešto nadljudsko, preplavljujuće i uzbudjujuće, dok je ljubav fatalna, moćnija od čovjeka samog, kao što je to uostalom i ljubavni napitak, koji je odredio sudbinu Tristana i Izolde, te posredno i Messiaenove Piroutche i njenog ljubavnika. Za razliku od većine njegova opusa, „Tristan trilogija“ u svojoj srži ne sadrži religijsku simboliku, već se bavi vrlo sveopćom temom ljudske ljubavi i smrti. Pa ipak, ne može se zaobići činjenica da su i ljubav i smrt jedne od centralnih tema kršćanstva, pa tako svaki pravi čin ljubavi iziskuje neku vrstu žrtve - bilo da se radi o Božjoj ljubavi prema čovjeku koja se očituje žrtvom na križu, ili o ljubavi čovjeka prema svome bližnjemu. Time i u ovoj trilogiji možemo prepoznati utjecaje kršćanstva.

Cinq Rechants, 1948., Treće je i finalno djelo „Tristan trilogije“. Sastoji se od pet pjesama za mješoviti zbor *a cappella*, te je uvjerljivo najkraće djelo trilogije. Koristeći „razumljiv“ i „nerazumljiv“ (apstraktan) tekst, te razne kombinacije suzvučja, Messiaen sklada arhetipsku ljubavnu priču.

3.1. Strukturalna i sadržajna analiza ciklusa *Harawi*

Volio bih, prije nego započnem s analizom, reći par riječi o tome što je meni značilo bavljenje glazbom Oliviera Messiaena te na koji sam se način prvi puta s njome susreo. Svjestan sam da će narednih nekoliko rečenica moći biti protumačene kao previše osobne za znanstveni rad, što god takav rad o glazbi značio, no s obzirom da mi je ta priča vrlo važna, uzet ću si slobodu i preuzeti rizik koji to možda donosi.

Još u najranijim danima mojega glazbenog obrazovanja, glazba Oliviera Messiaena „došla je u moj život“. Profesorica Sretna Meštrović, moja tadašnja profesorica klavira, pripremala je koncert Messiaenovih *Dvadeset pogleda*, te bih je vrlo često, dolazeći joj na satove, kroz vrata iz hodnika čuo kako vježba. Skoro svaki puta kada bismo se našli u toj situaciji odvojila bi nekoliko minuta da mi neki dio iz ciklusa odsvira, objasni zašto je napisan na način na koji je napisan te mi je uvijek govorila kako zna da je meni to sve skupa trenutno nerazumljivo, da mi se vjerojatno niti ne sviđa, ali da smatra kako je bitno da taj „Messiaenov zvuk“ čujem i na njega se pokušam naviknuti od najranijih dana. Naravno, bilo je kako je i rekla te sam se doista, desetak godina kasnije, i sam „zaljubio“ u glazbu Oliviera Messiaena, koja mi se zbog profesorice Meštrović činila oduvijek poznatom i bliskom.

Glazbom Oliviera Messiaena sam se najprije bavio kao skladatelj; analizirao sam do tada mi nepoznate moduse ograničenih transpozicija, istraživao izvangelazbeni kontekst u kojem je djelo nastalo, bavio se analizom Messiaenove orkestracije i nevjerojatnih boja i atmosfera koje postiže te me sav taj rad na njegovoj glazbi još više potaknuo da se njome bavim i praktično. S obzirom da je glazba Oliviera Messiaena uglavnom vrlo zahtjevna za izvođenje, vrlo brzo sam shvatio kako ću je vrlo teško izvoditi na klaviru, makar i „turistički“, za sebe. Negdje u tom periodu se i rodila ideja o osnivanju ansambla „*Harlequin Art Collective*“ te nam se svima koji smo u tom ansamblu, na prvi spomen, svidjela ideja o izvođenju Messiaenovih ciklusa za glas i klavir, a mene je posebno veselio zadatak da ih instrumentiram za naš sastav. Proces instrumentacije bio je, naravno, izuzetno zanimljivo i korisno iskustvo za mene, i kao udaraljkaša, i kao skladatelja. Kao skladatelj, dobio sam puno dublji uvid u samu glazbenu strukturu i video skrivene detalje koje sigurno ne bih primijetio samo kao izvođač. Kao udaraljkaš pak, našao sam se u jedinstvenim glazbenim situacijama koje

su mi izuzetno mnogo značile i koristile, a naučile su me o sviranju udaraljki u komornom ansamblu na poseban i zanimljiv način.

Analiza koja slijedi neće biti pretjerano tehničke naravi, jer smatram da je takvih analiza o djelima Oliviera Messiaena dovoljno, nego će se baviti širim kontekstom kompozicije, odnosom između stavaka, izvangelazbenim i apstraktnim aspektima djela, te svime onime što je meni kao udaraljkašu i skladatelju važno i blisko u toj glazbi.

Kao i u *Visions de l'Amen*, 1943. (*Vizije Amena*) i *Vingt Regards sur l'Enfant – Jésus*, 1944. (*Dvadeset pogleda na dijete Isusa*), Messiean se i u skladbi *Harawi* koristi cikličkim temama te organizira stavke simetrično oko centralnog stavka, s obzirom na njihov glazbeni i poetski kontekst. U tom smislu prvi je stavak zaseban te funkcioniра kao uvod. Naslov pjesme prvog stavka *La ville qui dormait, toi* (*Grad koji je spavao, ti*) je vrlo simboličan. Messiaen spaja slike vanjskog svijeta s bićem svoje ljubljene, pronalazeći analogiju između grada koji spava i nje, još neprobuđene u svijetu ljubavi.

Drugi, *Bonjour toi, colombe verte* (*Dobar dan tebi, golubice zelena*), sedmi, *Adieu* (*Zbogom*), te posljednji stavak, *Dans le noir* (*U crnilu*), formalno čine glavne okosnice oko kojih se drugi stavci oblikuju. Koralna tema ovih stavaka ciklične je građe te se, predstavljena u drugom stavku, u ostala dva pojavljuje u razrađenom obliku. Ta tri stavka/tri pjesme u sebi sadrže srž cijelog ciklusa: sve tri se obraćaju „zelenoj golubici“ koja je u kulturi Maya sveti simbol ljubljene te je kroz njih ispričana ljubavna priča od prvog pozdrava („*Bonjour toi...*“), odvajanja u smrti („*Adieu*“) do vječnosti („*Dans le noir*“). Epizode koje se u stavcima pojavljuju između ciklične teme, odgovaraju dramaturški ugodajima i temama pjesama: u drugom stavku epizode su pjev ptica, koje simboliziraju sreću, u sedmom su to sprovodna zvona, dok su u posljednjem stavku epizode sazdane od akordičkih struktura u, za Messiaena vrlo tipičnom ritamskom kanonu, te doslovnim ponavljanjem stvaraju ugodaj vječnosti.

Treći stavak *Montagnes* (*Planine*) ujedinjuje simboliku smrti i zaljubljivanja u metafore gledanja prema dolje sa vrha planine. Iskustvo vrtoglavice povezuje se s fizičkim manifestacijama zaljubljenosti te s ništavilom smrti.

Četvrti *Doundou Tchil* i deveti *L'escalier redit, gestes du soleil* (*Stubište ponavlja, geste sunca*) stavak u nazužoj su svezi sa „temeljna“ tri stavka i oba koriste materijal

ciklične teme i imaju isti tonski centar: ton Es. Svaki stavak je uparen s polaganim stavkom koji ga slijedi *L'Amour de Piroutcha* (*Ljubav Piroutche*) i *Amour, oiseau d'étoile* (*Ljubav ptice zvijezda*) pa je na taj način svaki par stavaka u simetričnom odnosu sa stavkom *Adieu*. Naslov četvrтog stavka *Doundou Tchil* dolazi od onomatopejskih riječi koje opisuju zvuk zvončića peruañkih Indijanaca te je taj materijal predstavljen na početku kompozicije i u *codi*, praćen klavirskom dionicom koja opisuje zvukove „primitivnih“ bubenjeva. Cijeli stavak ima iskonski prizvuk, simbolizirajući ritual udvaranja.

Ritual udvaranja dovodi nas do petog stavka *L'Amour de Piroutcha* (*Ljubav Piroutche*) koji je za Messiaena u tonalitetu žudnje: G-duru. Stavak je pisan u obliku dijaloga između mladog muškarca i mlade žene, ljubavnika koji žude jedan za drugim. „Lanci“ u tekstu pjesme predstavljaju planinske lance Anda, te se njihova poveznica s ljubavlji smrti direktno referira na treći stavak *Montagnes*.

Šesti *Répétition planétaire* (*Planetarno ponavljanje*) i osmi stavak *Syllabes* (*Slogovi*) nadrealističkog su i ritualnog karaktera. Kataklizmička atmosfera šestog stavka navješćuje dolazak smrti bolnim jecajima na početku i kraju stavka, a polu recitativni dio „*Mapa, nama, nama, tchil*“ simbolizira ritual crne magije koji nas dovodi do klimaksa stavka. Jecaji s početka sada odjekuju vječnošću „*Enfourche un cri noir, Echo noir du temps, Cri d'avant la terre à tout moment...*“ (*Uzjaši crni krik, Crna jeka vremena, Krik bilo kad prije zemlje...*). Ljubavnici prolazeći „zavojitim stubištem“ od vremena do vječnosti, bivaju uhvaćeni u vrtlog koji je kao planet te prijeti da će ih progutati. Za njih to predstavlja bol odbacivanja sebe samih, koja je nužna za njihov orgijski ulazak u novu i još intenzivniju fazu ljubavi. Osmi stavak *Syllabes* simbolizira opasnost koja je uvijek prisutna kod samožrtvovanja. Kroz ritualni karakter stavak donosi materijal tradicionalnog peruañkih „Plesa majmuna“. Ples je to koji slavi princa iz plemena Inka kojega su majmuni spasili od opasnosti glasnim krikovima upozorenja, njšući se s grane na granu. U stavku *Syllabes*, kao i u originalnom peruañkom tradicionalnom plesu, ti krikovi su simulirani brzim ponavljanjem sloga „pia“.

Ritualni karakter osmog stavka vodi nas do ekstaze u devetom stavku *L'escalier redit* (*Stubište ponavlja...*) koji govori o jedinstvu neba, vode i vremena, o ljubavnicima ujedinjenima ne samo među sobom, već s ljubavlju cijelog svijeta. Oni postaju jedno

s kreativnim i evolucijskim snagama prirode: „*J'attends dans le vert étoilé d'amour. C'est si simple d'être mort.*“ (Čekam u zelenilu ljubavi posutom zvijezdama, Jednostavno je biti mrtav.). U ovoj je rečenici sadržana cijela simbolika ljubavi i smrti: zelena nije samo sveta boja ljubljene (*colombe verte*), nego i boja proljeća. Opasnost je prošla, žrtva je učinjena, a bolna iskustva prošlosti su zaboravljena u iskustvu novog života.

Deseti stavak ***Amour oiseau d'étoile*** (Ljubav ptice zvijezda) kao pandan petom ***L'amour de Piroutcha***, iz potonjeg stavka koji je u G - duru (tonalitetu žudnje), prelazi u Fis-dur, za Messiaena tonalitet mistične ljubavi i božanskog. Tekst ovog stavka opisuje nadrealističku sliku Sir Rolanda Penrosea, koja prikazuje mušku ruku kako izranja iz vode, žensku glavu koja se spušta iz oblačnog noćnog neba. Ta slika je prema Messiaenu „simbol cijelog ciklusa Harawi“. Vrlo je, po mome mišljenju, jasna poveznica između ovog stavka te šestog stavka ***Jardin du sommeil d'amour*** (Vrt ljubavnog sna) Turangalila simfonije: oba stavka su skladana od korala u Fis - duru, nad kojim se nadvija pjev ptica.



Sir Roland Penrose: „*Seeing Is Believing*“

Kao snažan kontrast desetom stavku nastavlja se jedanaesti stavak ***Katchikatchi les étoiles*** (Katchikatchi zvijezde), koji priziva kozmičku kataklizmu trenutka smrti. Stavak

opisuje nadrealističnu noćnu moru u kojoj ljubavnici vide zvijezde, atome i cijeli svemir kako skaču kao skakavci („*Katchikatchi*“ je kečuanska riječ za skakavca). Tako simbolični ritualni ples četvrtog stavka (**Doundou tchil**), postaje stvarnost u jedanaestom stavku (**Katchikatchi...**).

Posljednji, dvanaesti stavak **Dans le noir** (*U crnilu*) predstavlja vječnu smrt; ljubavnici počivaju „daleko od ljubavi“ („*loin d'amour*“). U svojoj namjeri, **Harawi**, kao i sve velike ljubavne priče, „Orfej i Euridika“, „Romeo i Julija“ te „Tristan i Izolda“, završava neizmjerno tragično. Bez obzira na mitološku simboliku smrti kao ispunjenja ljubavi kroz žrtvu, ljubav između muškarca i žene u ovom kontekstu nije krajnji cilj; prije ili kasnije ta ljubav „umire“, možda kako bi bila zamijenjena većim zajedništvom između Boga i čovjeka...ali o tome nam Messiaen i **Harawi** ne govore ništa...

4. Udaraljke u komornom ansamblu

Prije nego krenem u analizu vlastite instrumentacije Messiaenovog ciklusa ***Harawi***, kratko ću se osvrnuti na neka važna djela u povijesti glazbe koja koriste udaraljke kao integralni dio ansambla, to jest kao koncertantni instrument, a meni su izrazito draga i inspirativna.

Jedna od najvažnijih skladbi za emancipaciju udaraljki, a ujedno i prva koja udaraljke tretira kao koncertantni instrument unutar ansambla, jest kompozicija Igora Stravinskog ***L'histoire du soldat***, 1918. (*Priča o vojniku*), za klarinet, fagot, trubu, trombon, udaraljke, violinu, kontrabas te tri glumca; naratora, vojnika i vraka. Djelo je nastalo u vrlo teškom periodu skladateljeva života, kako poslovno, tako i privatno te mu je namjera bila napisati skladbu za mali ansambl koji će lako putovati te samim time i lakše zarađivati (za razliku od prethodno napisanih baleta). Zanimljivo je primijetiti kako Stravinski u ovoj skladbi koristi improvizirani *drumset*, instrument s kojim se prvi puta susreo u jazz glazbi afroameričkih vojnika iz prvog svjetskog rata koji su dolazili u Pariz. Grad koji je u poslijeratnom razdoblju bio mjesto ponovnog oživljavanja kulture, modernizacije i tolerancije u svakom je slučaju svojim uvjetima bio privlačan Afroamerikancima u ono doba te je time postao grad kroz koji su jazz i afroamerička kultura „ušli“ u Europu.

Skladba Béle Bartóka, ***Sonata for two pianos and percussion***, 1937. (*Sonata za dva klavira i udaraljke*), jedna je od skladateljevih najizvođenijih kompozicija. Uz dva klavira, skladatelj koristi timpane, veliki bubanj, činele, triangl, mali bubanj, tam-tam i ksilofon, te partitura obiluje detaljnim uputama za udaraljkaše koje upućuju na različite tehnike i načine sviranja. Bitno je primijetiti i vrlo ambiciozan tretman timpana u pogledu preštimavanja tijekom sviranja, upotrebe glissando tehnike te korištenje akordičkih i neakordičkih tonova, što do tada sa timpanima nije bila praksa.

Le Marteau sans maître, 1955. (*Čekić bez gospodara*) komorna je kantata Pierra Bouleza komponirana na stihove Renéa Chara. Djelo je napisano za sekstet kojega čine kontraalt, alt flauta, viola, gitara, vibrafon, ksilorimba, bongosi, „*frame drum*“, „*finger cymbals*“ „*agogo*“, triangl, *maracas*, tri tam-tama te činela. Ovo izuzetno zahtjevno djelo, kako za pojedince, tako i za ansambl zajedno, stvara zanimljivu i za

ono vrijeme novu glazbenu strukturu koja uključuje i udaraljke. Pointiliističkim tretmanom udaraljki, primjerice vibrafona i ksilofona, u suzvučju sa gitarom i violom *pizzicato* stvorena je struktura u kojoj se nakon nekog vremena instrumenti gotovo više i ne razlikuju.

Skladba ***Refrain***, 1958. (Refren) Karlheinza Stockhausena trio je za klavir, koji svira i tri *woodblocka*, ozvučenu čelestu koja svira i tri *cymbales antiques*, te vibrafon, koji također koristi i tri ugođena kravila zvona te tri pločice *glockenspiela*. Ovih dvanaest „dodanih“ udaraljkaških instrumenata i njihove visine čine okosnicu čitavog djela na mikro i makro planu. Udaraljke su u ovoj skladbi gotovo potpuno uklopljene u zajednički zvuk ansambla, te bi se moglo reći da skladatelj želi postići homogeni zvuk novog, „velikog“ instrumenta koji je zapravo velika udaraljka.

Komboi, 1981., skladba je Iannisa Xenakisa za čembalo i *multipercussion*. Ovo izuzetno agresivno i primordijalno djelo prikazuje udaraljke na jedan, za Xenakisa vrlo specifičan i čest način. Ritualni prizvuk je čest u svim njegovim skladbama, pogotovo u onima za udaraljke, te takvim pristupom on otvara sasvim novo poglavlje u koncertnoj glazbi za udaraljke. U ovoj skladbi čembalo i udaraljke ritualno ponavljaju zajedničke udarce kojima se, između ostalih skladateljskih tehnika, mijenjaju naglasci te samim time i metar cijele skladbe, što je također vrlo tipično za Xenakisa. Moglo bi se reći da u ovoj skladbi i čembalo povremeno postaje neka vrsta udaraljke.

U ovim smo primjerima mogli vidjeti nekoliko značajnih djela za udaraljke u komornom ansamblu te neke od načina na koje se one u ansamblima mogu koristiti. U skladbi ***Priča o vojniku*** udaraljke ne dolaze pretjerano do solističkog izražaja, već dupliraju i podržavaju ritamsku strukturu skladbe. U ***Sonati za dva klavira i udaraljke*** vidimo emancipiranije udaraljke, koje više utječu na samu strukturu i razvoj skladbe. ***Čekić bez gospodara*** nam uglavnom predstavlja pointiliističku kvalitetu zvučanja udaraljki, gdje u kreiranju zajedničke strukture s ostalim instrumentima dolazi do izražaja kratkoča i jasnoća njihovog zvuka. Skladba ***Refren*** nam donosi novi instrument sačinjen od klavira, čeleste i vibrafona te bi se moglo reći kako klavir i čelesta pokušavaju oponašati udaraljke kako bi u konačnici zajedno s vibrafonom kreirali homogeni zvuk. I naposljetku, ***Komboi*** prezentira udaraljke u agresivnom i ritualnom svjetlu te nas vraća njihovoj iskonskoj funkciji.

Od vremena nastanka navedenih djela udaraljke su postale gotovo nezaobilazna grupa instrumenata u suvremenoj komornoj i orkestralnoj glazbi te je njihova ogromna paleta zvukovnih boja i velika artikulacijska izražajna mogućnost postala nepresušno vrelo inspiracije skladateljima. Sukladno tome, i hrvatski skladatelji su se sve više upoznavali s udaraljkaškim instrumentima, pogotovo preko *Muzičkog biennala Zagreb*, upoznavši se s velikim brojem skladatelja i ansambala iz cijelog svijeta, a samim time i udaraljkaškim instrumentima. Posebno je važno naglasiti da je upravo ovo - „iz cijelog svijeta“, možda presudno za upotrebu i tretman udaraljki u suvremenoj glazbi; naime udaraljke su kao prvi instrument, nakon pjevanja, sastavni dio velike većine folklorne glazbe svijeta te je vrlo često nemoguće zanemariti asocijativnu moć većine udaraljkaških instrumenata u smislu „odjeka“ različitih kultura svijeta, što nepobitno utječe i na njihov tretman u suvremenoj klasičnoj glazbi. Što se upotrebe udaraljkaških instrumenata kod hrvatskih skladatelja tiče, u vrlo nezavidnoj situaciji odabira, navesti ću neke od njih kod kojih udaraljke vrlo često imaju jako važnu funkciju: Ivo Malec, Milko Kelemen, Dubravko Detoni, Igor Kuljerić, Boris Papandopulo, Berislav Šipuš, Mladen Tarbuk, Ante Knešaurek, Frano Đurović, Tomislav Oliver i mnogi drugi.

Važno je napomenuti kako je u suvremenoj praksi glazbenika udaraljkaša često prisutna skladateljska inicijativa, ali i aktivnost aranžiranja i instrumentiranja skladbi za udaraljkaške instrumente koje nisu originalno za njih pisane. Razlog tomu je vrlo vjerojatno udaraljkaška znatiželja i potreba za raznovrsnim repertoarom što u konačnici donosi istraživanje i proširivanje mnogobrojnih izražajnih mogućnosti udaraljkaških instrumenata.

4.1. Instrumentacija skladbe ***Harawi*** za komorni ansambl

U ovom ču poglavlju govoriti o vlastitoj instrumentaciji Messiaenovog ciklusa za glas i klavir ***Harawi*** kojeg sam instrumentirao za komorni ansambl „*Harlequin Art Collective*“, a u kojem djelujem kao udaraljkaš i aranžer. Ansambl čini pet instrumenata: Marta Schwaiger - sopran, Dani Bošnjak - flauta (bas flauta, alt flauta, sopran flauta i *piccolo* flauta), , Stjepan Vuger – harmonika, Alan Bošnjak - trombon (alt trombon, tenor trombon i bas trombon), te autor ovog teksta, Šimun Matišić - udaraljke (vibrafon, marimba, veliki bubanj, tam-tam).

Predstavit ću neke primjere iz samog ciklusa usporedno prikazujući originalan zapis za klavir i izvadak iz moje partiture, kako bih pokazao instrumentacijska rješenja i mogućnosti ovakvog sastava.

Primjer 1 – Prvi stavak

Extrêmement lent, en rêve

PPP

La vil - le qui dor - mait, toi.

Extrêmement lent, en rêve

PPP

PPP

U prvom primjeru vidimo jednostavnu klavirsku strukturu koja je u istom ritmu kao i sopranska dionica, te je diskant akorda u ekvizonom odnosu prema pjevačici. S obzirom da je materijal desne ruke (male sekunde i male none izmjenično) vrlo sonoran i na neki način prikladan za vibrafon, taj materijal sam dao vibrafonu, dok harmonika svira akorde lijeve ruke, u registru koji je za kontrolu zvuka i dinamike na tom instrumentu najpogodniji. U ovakvoj situaciji vibrafon i harmonika zvuče vrlo skladno, te nema potrebe za nikakvim dodatnim intervencijama kako bi njihov zvuk bio homogeniji.

Extrêmement lent, en rêve

Soprano

Vibraphone

Accordion

PPP

PPP

PPP

Primjer 2 – Drugi stavak

Un peu vif
f (comme un oiseau)
ff
Rd.

p
ff
Rd.

U drugom primjeru iz drugog stavka, gdje po prvi puta čujemo ptice, a struktura i instrumentacija vrlo su jednostavne i čiste, koristio sam instrumentacijsku tehniku koja se u ovom ansamblu pokazala vrlo uspješnom. Desnu ruku, tj. ptice, naravno svira *piccolo flauta*, dok razlomljeni akord lijeve ruke, nad kojim se odvija ptičji pjev, svira vibrafon. Odmah nakon akorda vibrafona, u njegov se zvuk ušulja harmonika koja svira taj isti akord ali za oktavu više, oponašajući njegove alikvote, tvoreći zajedno sa vibrafonom bogat i prozračan zvuk te osebujnu podlogu *piccolo flauti* i pticama.

Un peu vif
f (comme un oiseau)
ff p
mf Rd.
pp

9
f
Vib.
Accord.

Primjer 3 – Drugi stavak

780.

Modéré, un peu vif

ti - ge.

Modéré, un peu vif

(avec pédale)

A.I., 20, 527

14

U trećem primjeru vidimo vrlo tipičnu akordičku strukturu za Messiaena, koja se očituje u stvaranju podloge od dva strukturalno i ritamski različita akordička sustava. Rezultat je zvučna slika koja nema svrhu niti želju biti išta više od toga. U ovoj sam situaciji instrumentacijski povezao harmoniku i *piccolo flautu*; harmonika svira akorde desne ruke, dok *piccolo flauta* svira njihov gornji glas. Harmonika je u ovom registru idealan instrument za *pianissimo* dinamiku jednako kao i *piccolo flauta*, koja u ovoj specifičnoj situaciji akordima desne ruke daje mogućnost *legata*, koji pak na harmonici zbog brze izmjene različitih akorada nije do te mjere moguće izvesti. Vibrafon svira akorde lijeve ruke, također u registru u kojem najlakše kontrolira dinamiku, pogotovo kada se zbog držanog pedala „nakupi“ zvuk. Kroz instrumentaciju ovih ciklusa primijetio sam da se postavljanjem vibrafona iznad harmonike postiže puno homogeniji zvuk, no s obzirom na radikalni register u kojem harmonika ovdje svira, vibrafon kao zvučni temelj vrlo dobro funkcioniра.

Modéré, un peu vif

12

S.

Picc.

Vib. *pp* (avec pédale)

Accord. *pp*

Primjer 4 – Treći stavak

III

CHANT *Très vif*

PIANO *Très vif*

ff (pour 2) (pour 2)

(pour 2) (pour 2)

Modéré

f

Modéré

Ad. *Ad.* *

Kao i u trećem primjeru, instrumentacija početka trećeg stavka podijeljena je na harmoniku i *piccolo* flautu, koji sviraju desnu ruku, te vibrafon koji svira lijevu ruku klavira. Iako je struktura instrumentacije ista, glazbeno ona mora poručiti potpuno oprečan sadržaj i emociju. *Fortissimo* akordi koji zvuče vrlo šiljato i pomalo prazno

predstavljaju vrhove planina, te se moraju svirati vrlo grubo i ritmički jasno. Harmonika i *piccolo* flauta zvuče upravo tako, što zbog registra u kojem se nalaze, što zbog intervala kvinte koji sviraju. Nasuprot njima, vibrafon u registru u kojem je vrlo sonoran lako svira u *fortissimo* dinamici te stvara dobar zvučni temelj na koji se harmonika i *piccolo* flauta nadograđuju. Zajedno tvore vrlo zanimljivu i agresivnu zvučnu sliku i boju koja se do ovog mesta još nije čula.

Très vif

Piccolo {

Vibraphone {

Accordion {

Primjer 5 – Četvrti stavak

IV

CHANT

Un peu vif ***p***

PIANO

Un peu vif

pp staccato

8va bassa

cresc.

cresc.

8va b

Peti primjer nam donosi jedno od meni najdražih, a ujedno i instrumentacijski najjednostavnijih mesta u cijelom ciklusu. Početak stavka odiše vrlo primordijalnim prizvukom u kojem klavir oponaša bubenjeve i ritual udvaranja, dok sopranska dionica izgovara onomatopejsko oponašanje zvončića peruanskih Indijanaca „*Doundou tchil*“. Dionicu lijeve ruke ovog dijela instrumentirao sam vrlo jednostavno; marimba, harmonika i trombon sviraju unisono, stvarajući novi instrument. Naime, iako je taj instrumentacijski pothvat vrlo jednostavan, moglo bi se reći i primitivan, ta tri instrumenta zajedno se vrlo skladno nadopunjaju te međusobno jedan drugome daju onaj aspekt zvuka, koji ovaj drugi nema. Marimba daje perkusivnost te je najbliža zvuku bubenjeva, a drveni zvuk pločica, pogotovo u niskom registru u kojem se ponekad čak niti intonacija ne razumije, što je u ovom slučaju zapravo i poželjno, cijeloj strukturi daje primordijalan prizvuk. Harmonika pak tom „zajedničkom instrumentu“ daje veliku mogućnost sviranja *legata* u brzom tempu, izvođenja brzih pred-udara, te je u ovom tempu intonacijski najtočnija. Trombon nasuprot harmonici, iako podjednako intonacijski točan, sa velikim mogućnostima sviranja legata, s obzirom na tempo cijeloj strukturi daje neobičan zvuk koji kao da je ponekad teško razaznati. Melodijska linija koja je puna skokova i brzih promjena na trombonu neminovno rezultira ponekim tonom koji dinamički odskače od ostatka ansambla, što u ovom slučaju jako doprinosi iskonskom i ritualnom karakteru koji je poželjan na ovom mjestu, te bi se čak moglo reći da na trenutke podsjeća na udaraljku.

Un peu vif

Soprano

Marimba *pp staccato*

Accordion *pp staccato* *8th*

Trombone *pp staccato*

≡

3

S.

Mar.

Accord.

(8)

Tbn.

≡

5 *cresc.*

S.

Mar. *cresc.*

Accord. *cresc.* *8th*

Tbn. *cresc.*

This musical score page contains four staves. The top staff is for Soprano, featuring a single note at the beginning followed by a rest. The second staff is for Marimba, showing a rhythmic pattern with dynamic *pp staccato*. The third staff is for Accordion, also with a rhythmic pattern and dynamic *pp staccato*, accompanied by eighth-note patterns below. The bottom staff is for Trombone, with a similar rhythmic pattern and dynamic *pp staccato*. A double bar line with repeat dots follows. The next section begins at measure 3, indicated by a '3' above the staff. It features eighth-note patterns for all instruments. The Accordion staff includes dynamic markings *8th*. Another double bar line with repeat dots follows. The final section begins at measure 5, indicated by a '5' above the staff. It features eighth-note patterns and dynamic markings *cresc.* for all instruments. The Accordion staff includes dynamic markings *cresc.* and *8th*.

Primjer 6 – Četvrti stavak

U šestom primjeru možemo vidjeti zanimljivu strukturu koja podsjeća na početak trećeg stavka. U trećem stavku glazba je opisivala planine dok u primjeru broj 6 mora opisivati staklo, na što je čak uputio i sam skladatelj u notnom zapisu. Glazbeno-dramaturški gledano, taj dio nastupa nakon ritualnih bubenjeva i udvaranja, te mu je svrha kulminirati taj čin udvaranja. Za razliku od početka četvrtog stavka (primjer 5), koji je što se registra tiče u dubokom području, šesti primjer nas odvodi u potpuno drugu krajnost, tako da se naravno ona mora očitovati i u instrumentaciji. Kao i na početku trećeg stavka (primjer 4) vibrafon je ovoga puta zadužen za najdublje glasove, dok *piccolo* flauta i harmonika dijele desnu ruku klavira. Ako pažljivije pogledamo i analiziramo originalni zapis i onaj instrumentirani, vidjet ćemo da odnosi tonova i intervali ne odgovaraju sasvim originalnom zapisu. To naravno nije slučajno; razlog tomu je činjenica da visinu tonova desne ruke klavirskog originala, u našem ansamblu, s ovom kombinacijom instrumenata ne možemo dosegnuti, te sam se stoga odlučio na ovom mjestu na mali kompromis i autorski upliv. S obzirom da ovo mjesto nema namjeru biti ništa više nego zvučna slika stakla, u dionicama *piccolo* flaute i harmonike izmijenio sam obrate nekih intervala, nastojeći biti, koliko sam mogao, što vjerniji originalnim intervalima i njihovim smjerovima kretanja. Oko ovakvih mesta, u kojima zapravo mijenjam intervale i obrate akorada, uvijek se dosta preispitujem, te ih mijenjam samo kada mislim da je to jedini način da se emocija zadana u originalnom zapisu bolje prenese u ansamblu za koji instrumentiram.

20 Vif

Picc. { *ff* (comme du verre)

Vib. { *ff* (comme du verre) *Léo.*

Accord. { *ff* (comme du verre)

Primjer 7 – Četvrti stavak

Même mouvement, berceur

Toun - - gou, toun - - gou, ma - - pa, na - - ma, ma -

Même mouvement, berceur

- pa, na - - ma, — ma - pa, — kahi - - pi - - pas.

U sedmom primjeru nailazimo na vrlo karakterističnu situaciju za Messiaena, korištenje skladateljske tehnike ritamskih kanona. U ovom se slučaju kanon realizira između desne ruke klavira, koja u repetiranim akordima ekvisono prati liniju soprana, i lijeve ruke, koja nastupa u odmaku od jedne četvrtinke. Kod instrumentacije desne ruke odlučio sam se za harmoniku i *piccolo* flautu. Iako je to kombinacija koju relativno često koristim, ovaj primjer je po svojoj strukturi i boji specifičan. Harmonika je za repetirane akorde u ovom registru logičan i očekivan izbor budući da oni na harmonici

gotovo isključivo funkcioniraju u *piano* dinamici, a povrh toga, mogućnost sviranja *détaché* tehnikom mijeha ovdje je idealan izbor. Za *piccolo* flautu koja svira sopranski glas tih akorada, to jest, u ekvizonom je odnosu sa dionicom soprana, odlučio sam se zbog *tenuto* oznake na svakoj promjeni akorda. Na taj se način postiže još izraženiji efekt jeke između *piccolo* flaute i *détaché* akorada u harmonici, a što se registra i dinamike tiče, *piccolo* flauta i harmonika ovdje zvuče izrazito skladno. Akorde lijeve ruke svira vibrafon te je ovo još jedna od onih iznimnih situacija, o kojima sam govorio u trećem primjeru, u kojoj se vibrafon kao registsarski najdublji instrument u određenoj tonskoj situaciji odlično nadopunjava s ostatkom ansambla. U ovom primjeru izazov predstavlja i postizanje balansa zvuka između tri instrumenta i soprana; harmonika i *piccolo* flauta u ovome registru i dinamici zvuče izrazito lagano i tanko te se zvuk vibrafona mora prilagoditi njihovome zvuku kako bi cijela situacija zvučala zaokruženo i kompaktno.

Même mouvement, berceur

38

S.

Picc.

Vib.

Accord.

Primjer 8 – Peti stavak

V

CHANT

PIANO

*Lent, tendre et berceur
LA JEUNE FILLE*

"Toungou, ahi, toungou, — toungou, ber - ce, tai, — ma cendre des lu, miè, res, —

Lent, tendre et berceur

p pp p pp p pp p pp

Red. * Red. * Red. * Red.

berce ta petite en tes brasverts. — Pi_routcha, — ta pe_ti, te cendre,

Instrumentacijska situacija s početka petog stavka (primjer 8), iako vrlo jednostavna, meni je jedna od najdražih u cijelom ciklusu. Razlog tomu jest minuciozno igranje s bojom koje omogućava polagani tempo stavka. Ljeva ruka klavira podijeljena je kao što vidimo u dva dijela, interval terce na prvu i treću dobu, te interval te iste terce za oktavu više na drugu i četvrtu dobu. No s obzirom da je ta druga terca dio akorda s desnom rukom, te djeluje kao neka vrsta odzvuka teških doba, doživljavam ju kao drugi sloj lijeve ruke. Tercu koja se pojavljuje na teškim dobama sviraju harmonika i vibrafon na način da harmonika svira tercu u trajanju od četvrtinke s točkom u dinamici *piano*, a vibrafon tu istu tercu u trajanju od polovinke u dinamici *pianissimo*. Za taj sam se postupak odlučio kako bih dobio vrlo zanimljivu boju između harmonike i vibrafona; harmonika koja svira glasnije, ali kraće traje, i vibrafon koji svira tiše, ali traje duže, zajedno stvaraju jedan novi instrument te se čini kao da zvuk harmonike pokreće odzvuk vibrafona, koji uz to kroz cijelu ovu situaciju drži pedal, što i harmonici daje novu dimenziju, te se na trenutke čini kao da i harmonika ima pedal. Desna ruka je podijeljena na teške i luke dobe na isti način kao i lijeva te sam se odlučio za slično

instrumentacijsko rješenje, no ovoga puta između harmonike i flaute. Zazive na teškim dobama, ponovno u intervalu male terce, sviraju harmonika i flauta na način da harmonika drži svoj ton sve do ponovnog nastupa na tešku dobu, dok flauta prekida ton osminku prije. Ovim postupkom postignut je sličan efekt kao i između vibrafona i harmonike u lijevoj ruci; harmonika i flauta postaju jedan instrument, te se u razlici u njihovom trajanju pojavljuje jako zanimljiva i lijepa promjena boje. Ovo je jedna od onih situacija u ovom ciklusu za koju mogu, doduše hrabro, reći da bi možda i samom Messiaenu bila draža u našoj izvedbi, nego u originalu. Ako se izvede dinamički i ritamski jako precizno, stvara se efekt velikog neobičnog instrumenta koji mijenja boju tona za vrijeme trajanja tog tona.

Lent, tendre et berceur
LA JEUNE FILLE

Soprano

Flute

Vibraphone

Accordion

Primjer 9 – Šesti stavak

Modéré, mystérieux

pp

Ma - pa, na - ma, ma - pa na - ma li - la,

Modéré, mystérieux

f legato *pp legato*

8a b

tchil. Ma - pa, na - ma, ma - pa

na - ma li - la, tchil. Ma - pa, na - ma.

8a b

U primjeru broj 9 nailazimo na vrlo zanimljivu i pomalo mračnu situaciju. Vodeća linija jest u lijevoj ruci u *forte* dinamici, dok je njen kontrapunkt u *piano* dinamici u desnoj. Ova je situacija instrumentacijski vrlo jednostavna pa sam joj tako i pristupio, no vrijedna je spomena zbog zanimljivosti korištenog efekta. Liniju lijeve ruke sviraju trombon i marimba, naravno oktavu više od originalnog zapisa, dok liniju desne ruke svira harmonika. Trombon i marimba međusobno se baš kao i u početku četvrtog stavka jako lijepo nadopunjaju, dok kontrapunkt u harmonici, opsegom puno veći iako

u puno tišoj dinamici, kao da izranja i ponovno uranja u njihov zvuk. Iz pozicije svirača, bilo mi je zanimljivo poigravati se promjenama dinamike na dugim *tremolo* notama na marimbi te, u kombinaciji s trombonom, mijenjati boju tona za vrijeme njegovog trajanja.

42 **Modere, mysterieux**

S. - - - - - *pp*

Mar. *f legato*

Accord. { *pp legato*

Tbn. *f legato*

=

43

S. - - - - -

Mar. - - - - -

Accord. { *pp legato*

Tbn. - - - - -

Primjer 10 – Sedmi stavak

A - dieu toi, mon ciel de ter - - - re,

Très lent

A - dieu tol, dé - sert qui pleu - - - re,

più f

AL 20, 527

dim.

mi - roir sans souf - fle d'a - mour, De fleur, de

dim.

53

U desetom primjeru govoriti će o koralnoj situaciji koja je za Messiaena i za njegove cikluse vrlo česta, a u ansamblu o kojem govorimo jako lijepo i moćno zvuči. U ovoj se situaciji radi o kulminaciji sedmog stavka, o svojevrsnom vrhuncu korala koji se uz prekide gradi od početka stavka. U ovakvim je situacijama instrumentacija dakako najjednostavnija i najintuitivnija, ali čini mi se ipak vrijedna spomena. Akorde u desnoj ruci svira vibrafon, te alt flauta, koja dakako svira diskant tog akorda i ujedno je u unisonu odnosu s dionicom soprana. Za alt flautu sam se u ovoj situaciji jer sam htio

izbjjeći „šiljasti“ zvuk akorada, a isto sam tako u visinama htio dobiti napetost u zvuku, koja je naravno puno veća na alt flauti nego na C-flauti. Harmonika svira akorde i desne i lijeve ruke kako bi se što bolje povezala sa vibrafonom, ali i s cijelim ansamblom. Princip ispreplitanja vibrafona i harmonike koristim u mnogim situacijama, te već sa sigurnošću mogu reći da to jako dobro funkcioniра. Bas tonove naravno svira trombon, ovdje dapače bas trombon. Ova koralna *forte* „situacija“ primjer je sigurnog mjesta nekog stavka ili ciklusa, a s obzirom da je vrlo česta kod Messiaena, smatram da je treba spomenuti jer omogućuje da ansambl zazvuči u svom punom sjaju.

Tres lent

67

71

piu *f*

ff

dim.

piu *f*

ff

dim.

piu *f*

ff

dim.

piu *f*

ff

dim.

ff

dim.

ff

dim.

5. Zaključak

Poznavanje različitih aspekata nekoga glazbenog djela, (harmonije, polifonije, oblika, instrumentacije, konteksta u kojem je djelo nastalo, itd.) uvelike doprinosi njegovoj izvedbi, a ja kao skladatelj imam privilegiju da se vrlo aktivno bavim svim aspektima glazbe čime je moja ideja da instrumentiram cikluse za sopran i klavir Oliviera Messiaena dvostruko potaknuta.

Kao skladatelj bio sam u prilici vrlo detaljno, „kirurški“ i „od note do note“, analizirati, upoznati i bolje razumijeti njegove skladbe. Instrumentirajući ih za vrlo netipičan sastav (kao što je to „*Harlequin Art Collective*“) mnogo sam naučio o svakom od instrumenata, kako posebno tako i u kontekstu ansambla, a prvi puta sam uvidio neke mogućnosti vlastitog instrumenta kojih do tada nisam bio svjestan.

Kao izvođač često sam se našao u situaciji u kojoj mi netko od kolega iz ansambla daje sugestije o tome kako bih trebao svirati svoj instrument, udaraljke, s ciljem da bolje i zanimljivije zazuvi u kontekstu njihovih instrumenata. Takve su sugestije često bile potpuno lišene udaraljkaške terminologije na koju sam bio navikao kao učenik i student udaraljki te su me stavljale u vrlo zanimljive situacije u kojima sam ja, primjerice, trebao svirati vibrafon aktivno misleći na mijeh harmonike i pokušati oponašati tu vrstu „zraka“ i način vođenja neke fraze. Takve i slične situacije bile su nevjerojatno korisne za moje sviranje te sam do mnogih tehničkih „trikova“ koje danas aktivno koristim u svom sviranju, došao upravo preko tih „neudaraljkaških“ sugestija svojih prijatelja iz ansambla.

Također mislim da je važno spomenuti i jednu nevjerljatu priču koju smo mi kao ansambl imali sreće doživjeti. Prije četiri i pol godine kada smo prvi puta svirali ciklus ***Poèmes pour Mi*** uspjeli smo doći do kontakta gospodina Håkona Austbøa, norveškog pijanista koji je uz to što je svjetski pijanist također i jedan od trojice živućih ljudi koji su imali čast raditi i prijateljevati s Olivierom Messiaenom. Jako mu se svidjelo to što radimo te je predložio da bude neka vrsta mentora našem ansamblu i bavljenju Messiaenovom glazbom. Odmah smo oduševljeno pristali te je od tada gospodin Austbø naš čest gost u Zagrebu. U nekoliko navrata radio je s nama na Messiaenovim ciklusima te nam upućivao također vrlo „neudaraljkaške“ sugestije od kojih su neke

bile direktnе upute samog Messiaena. Između ostalog, sa sobom je donio note ciklusa u kojima mu je upute zapisivao sam Messiaen!

Iako ovaj osvrt na nevjerljivo iskustvo i prijateljstvo koje smo razvili s gospodinom Austbø možda nije toliko stručno povezano s ovim radom, osjećam veliku potrebu i na neki način obavezu ovdje ga spomenuti i na taj mu se način zahvaliti.

S obzirom na sva prekrasna iskustva koja sam imao i na količinu znanja koje sam stekao o glazbi i vlastitom instrumentu, želio bih zaključiti svoj rad iskrenom preporukom svim mladim udaraljkašima da se u svom glazbenom djelovanju intenzivno bave i onom glazbom koja nije pisana za njihov instrument, jer će to zasigurno puno pomoći njihovom sviranju i cijelokupnom razumijevanju glazbe, a tko zna, možda će to završiti i nekom zanimljivom pričom o kojoj trenutno ne mogu niti sanjati.

6. Literatura

Bruhn, Siglind *Messiaens musikalische Sprache. Theologische Symbolik in den Klavierzyklen Visions de l'Amen und Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Edition Gorz, Waldkirch 2006.

Bruhn, Siglind *Olivier Messiaen, Troubadour. Liebesverständnis und musikalische Symbolik in Poèmes pour Mi, Chants de terre et de ciel, Trois petites Liturgies de la présence divine, Harawi, Turangalîla-Sinfonie und Cinq Rechants*. Edition Gorz, Waldkirch 2007.

Donkin, Deborah Jean *The Vocal Works of Olivier Messiaen*. Diss. Rhodes University, Grahamstown 1994.

Elfving, Birgitte *Sounding syllables. A study of the relationship between text and music in Olivier Messiaen's song cycle Harawi*.

NORA, Oslo 2011.

Johnson, Robert Sherlow *Messiaen*. Omnibus Press, London/New York 2008.

Messiaen, Olivier, *Harawi, Chant d'amour et de mort*. Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris 1948.

Messiaen, Olivier *The technique of my musical language*. Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris 1956.

Reimer, Benjamin N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*. Schulich School of Music, McGill University, Montreal 2013.

Schweer, Markus *Olivier Messiaen und die Synästhesie*. Logos, Berlin 2017.

Internetski izvori:

Fama, Steven. *The Poetry of Olivier Messiaen, on his Centennial*.
<http://stevenfama.blogspot.com/2008/12/ionized-laughter-fury-of-clock.html>
(Pristupljeno 01. 09. 2022).

Messiaen, Olivier. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40306>
(Pristupljeno 15. 10. 2022.)

Olivier Messiaen. *Biografie*. In: KlassikAkzente.
<https://www.klassikakzente.de/olivier-messiaen/biografie>
(Pristupljeno 01. 09. 2022.)

7. Prilozi

Kao zaključak svog diplomskog rada prilažem i cijeloviti tekst pjesama ciklusa ***Harawi*** s hrvatskim prijevodom, koji potpisuje Mirta Borovec.

1) La ville qui dormait, toi	1) Grad koji je spavao, ti
La ville qui dormait, toi.	Grad koji je spavao, ti.
Ma main sur ton coeur par toi.	Moja ruka na tvom srcu od tebe.
Le plein minuit le banc, toi.	Obala duboko u ponoć, ti.
La violette double toi.	Ljubičica, ti,
L'oeil immobile, sans dénouer ton regard, moi.	Nepomično oko, bez sklanjanja tvog pogleda, ja.
2) Bonjour toi, colombe verte	2) Dobar dan tebi, golubice zelena
Bonjour toi, colombe verte,	Dobar dan tebi, golubice zelena,
Retour du ciel.	Povratak s neba.
Bonjour toi, perle limpide,	Dobar dan tebi, biseru čisti,
Départ de l'eau.	Izlazak iz vode.
Étoile enchaînée,	Okovana zvijezda,

Ombre partagée, Toi, de fleur, de fruit, de ciel et d'eau, Chant des oiseaux. Bonjour, D'eau.	Zajednička sjenka, Ti, od cvijeća, od voća, od neba i od vode, Pjev ptica. Dobar dan, Od vode.
3) Montagnes	3) Planine
Rouge-violet, noir sur noir.	Crveno-ljubičasto, crno na crnome.
L'antique inutile rayon noir.	Starina uzaludna crna zraka.
Montagne, écoute le chaos solaire du vertige.	Planina, slušaj solarni kaos vertiga.
La pierre agenouillée porte ses maîtres noirs.	Kamen na koljenima nosi svoje crne gospodare.
En capuchons serrés les sapins se hâtent vers le noir.	U uskim kapuljačama borovi se žure prema crnilu.
Gouffre lancé partout dans le vertige.	Ponor bačen posvuda u vertigu.
Noir sur noir.	Crno na crnom.

<p>4) Doundou Tchil</p> <p>Doundou tchil...</p> <p>Piroutcha te voilà, ô mon à-moi, la danse des étoiles, doundou tchil.</p> <p>Piroutcha te voilà, ô mon àmoi, miroir d'oiseau familier, doundou tchil.</p> <p>Arc-en-ciel, mon souffle, mon écho, ton regard est revenu, tchil, tchil.</p> <p>Piroutcha, te voilà, ô mon àmoi mon fruit léger dans la lumière, doundou tchil. Toungou, mapa, nama, kahipipas...</p> <p>Doundou tchil...</p>	<p>4) Doundou Tchil</p> <p>Doundou tchil</p> <p>Piroutcha, evo te, o moje što mi pripada, Ples zvijezda, doundou tchil.</p> <p>Piroutcha, evo te, o moje što mi pripada, Poznato zrcalo ptice, doundou tchil.</p> <p>Duga, moj dah, moja jeka</p> <p>Tvoj pogled se vratio, tchil, tchil.</p> <p>Piroutcha, evo te, o moje što mi pripada, Moje lako voće u svjetlosti, doundoun tchil.</p> <p>Toungou mapa, nama, kahipipas...</p> <p>Doundou tchil...</p>
<p>5) L'Amour de Piroutcha</p> <p>(La Jeune Fille)</p> <p>“Toungou, ahi, toungou, toungou, berce, toi,</p>	<p>5) Piroutchina Ijubav</p> <p>(Djevojka)</p> <p>“Toungou, ahi, toungou,</p>

ma cendre des lumières, berce ta petite en tes bras verts. Piroutcha, ta petite cendre, pour toi." (Le Jeune Homme) "Ton oeil tous les ciels, doundou tchil. Coupe-moi la tête doundou tchil. Nos souffles, nos souffles, bleu et or. Ahi! Ahi! Chaînes rouges, noires, mauves, amour, la mort."	toungou, njiši, ti, moj pepelu svjetlosti, njiši svoju malenu u tim rukama zelenim. Piroutcha, tvoj mali pepeo, za tebe." (Mladić) "Tvoje oko sva nebesa doundou tchil. Odreži mi glavu doundou tchil. Naš dah, naš dah, plav i zlatan. Ahi! Ahi! Crveni, crni, ljubičasti lanci, ljubav, smrt."
6) Répétition Planétaire Ahi! Ahi! Mapa, nama, lila, tchil... Mapa nama lila, mika pampahika... Enfourche un cri noir, Écho noir du temps, Cri d'avant la terre à tout moment, Écho noir du temps,	6) Planetarno ponavljanje Ahi! Ahi! Mapa, nama, lila, tchil... Mapa nama lila, mika pampahika... Uzjaši crni krik, Crna jeka vremena, Krik bilo kad prije zemlje, Crna jeka vremena,

Escalier tournant.	Zavojite stube,
Tourbillon, étoile rouge, tourbillon	Vrtlog, crvena zvijezda, vrtlog
Planète mange en tournant.	Planeta izjeda u okretu.
7) Adieu	7) Zbogom
Adieu toi, colombe verte,	Zbogom tebi, golubice zelena.
Ange attristé.	Ožalošćeni anđele.
Adieu toi, perle limpide,	Zbogom tebi, biseru čisti,
Soleil gardien.	Sunce čuvaru,
Toi, de nuit, de fruit, de ciel de jour,	Ti, od noći, od voća, od neba, od dana,
Aile d'amour.	Krilo ljubavi.
Adieu toi, lumière neuve,	Zbogom tebi, nova svjetlosti,
Philtre à deux voix.	Ljubavni napitak s dva glasa.
Etoile enchaînée,	Okovana zvijezda,
Ombre partagée,	Zajednička sjenka,
Dans ma main mon fruit de ciel, de jour,	U ruci moje voće neba, dana,
Lointain d'amour.	Daleko od ljubavi.
Adieu toi, mon ciel de terre,	Zbogom tebi, moje zemaljsko nebo,

<p>Adieu toi, désert qui pleure, miroir sans souffle d'amour, De fleur, de nuit, de fruit, de ciel, de jour, Pour toujours.</p>	<p>Zbogom tebi, pustinjo koja plače, Ogledalo bez daška ljubavi, Od cvijeta, od noći, od voća, od neba, od dana, Zauvijek.</p>
<p>8) Syllabes</p>	<p>8) Slogovi</p>
<p>Colombe, colombe verte, Le chiffre cinq à toi,</p>	<p>Golubice, golubice zelena, Broj pet tebi,</p>
<p>La violette double doublera, Tres loin, tout bas.</p>	<p>Ljubičica udvostručit će se, Jako daleko, skroz tiho.</p>
<p>O mon ciel tu fleuris, Piroutcha mia!</p>	<p>O moje nebo, ti cvjetaš, Piroutcha mia !</p>
<p>O déplions du ciel, Piroutcha mia!</p>	<p>O, otvorimo se s neba, Piroutcha mia!</p>
<p>O fleurissons de l'eau, Piroutcha mia!</p>	<p>O, procvjetajmo iz vode, Piroutcha mia!</p>
<p>Kahi pipas, mahi pipas... Pia pia pia pia... doundou tchil...</p>	<p>Kahi pipas, mahi pipas... Pia pia pia pia... doundou tchil...</p>
<p>Tout bas.</p>	<p>skroz tiho.</p>

9) L'Escailier redit, gestes du soleil	9) Stubište ponavlja, geste sunca
Il ne parle plus, l'escailier sourit, Chaque marche vers le sud. Du ciel, de l'eau, du temps, l'escalier du temps. Son oeil est désert, lumière en secret. Pierre claire et soleil clair. De l'eau, du temps, du ciel, l'escalier du ciel. Ma petite cendre tu es là, tes tempes vertes, mauves, sur de l'eau. Comme la mort. L'oeil de l'eau. L'escalier redit, gestes du soleil, Couleur de silence neuf. De l'eau, du temps, du ciel, l'escalier du ciel. J'attends dans le vert étoilé d'amour. C'est si simple d'être mort.	On više ne govori, stubište se smije, Svaki korak prema jugu. Od neba, od vode, od vremena, stubište vremena. Njegovo oko je pustoš, svjetlost u tajnosti. Svijetli kamen i jarko sunce. Od vode, od vremena, od neba, stubište neba. Moj mali pepelu tu si, tvoji hramovi zeleni, ljubičasti, na vodi. Poput smrti. Oko vode. Stubište ponavlja, geste sunca Boja nove tištine. Od vode, od vremena, od neba, stubište neba.

Du temps, du ciel, de l'eau, l'escalier de l'eau.	Čekam na zelenoj zvijezdi ljubavi. Jednostavno je biti mrtav.
Ma petite cendre tu es là, tes tempes vertes, mauves, sur du temps.	Od neba, od vode, od vremena, stubište vode.
Comme la mort.	Moj mali pepelu, tu si, tvoji hramovi zeleni, ljubičasti, na vremenu.
L'oeil du temps.	Poput smrti.
Du ciel, de l'eau, du temps,	Oko vremena.
Ton oeil présent qui respire.	Od neba, od vode, od vremena,
De l'eau, du temps, du ciel,	Tvoje trenutno oko koje diše.
Le coeur de l'horloge folle.	Od vode, od vremena, od neba.
La mort est là, ma colombe verte,	Srce ludog sata.
La mort est là, ma perle limpide,	Smrt je ovdje, moja golubice zelena,
La mort est là.	Smrt je ovdje, moj biseru čisti,
Nous dormons loin du temps dans ton regard.	Smrt je ovdje.
Je suis mort.	Spavamo daleko od vremena u tvom pogledu.
L'eau dépassera nos têtes,	Mrtav sam.
Soleil gardien.	Voda će nadići naše glave,
Le feu mangera nos souffles,	

Philtre à deux voix.	Sunce čuvar.
Nos regards d'un bout à l'autre	Vatra će progutati naš dah,
Vus par la mort.	Ljubavni napitak s dva glasa.
Inventons l'amour du monde	Naši pogledi s jednog kraja na drugi
Pour nous chercher, pour nous pleurer, pour nous rêver, pour nous trouver.	Smrt ih je vidjela.
Du ciel, de l'eau, du temps, ton coeur qui bat, mon fruit, ma part de ténèbres, tu es là, toi. L'amour, la joie!	Izmislimo ljubav svijeta
Le silence est mort, embrasse le temps.	Da tražimo nas, da plačemo za nama, da sanjamo o nama, da pronađemo nas.
Le soleil aux cris joyeux.	Od neba, od vode, tvoje srce koje kuca, moje voće, dio moje tame, ti si tu, ti.
Du temps, du ciel, de l'eau, l'escalier de l'eau. La gaieté fleurit dans les bras du ciel.	Ljubav, sreća !
Éventail en chant d'oiseau.	Tišina je mrtva, zagrli vrijeme.
Du ciel, de l'eau, du temps, l'escalier du temps. Ma petite cendre tu es là, tes tempes vertes, mauves, sur du ciel, tes tempes sur du ciel.	Sunce s radosnim vriskovima.
Comme la mort.	Od vremena, od neba, od vode, stopenište vode.
	Veselje cvjeta u rukama neba.
	Lepeza od ptičjeg pjeva.
	Od neba, od vode, od vremena, stopenište vremena.

L'oeil du ciel.	Moj mali pepelu, tu si, tvoji hramovi zeleni, ljubičasti, na nebu, tvoji hramovi na nebu. Poput smrti. Oko neba.
10) Amour oiseau d'étoile Oiseau d'étoile, Ton oeil qui chante, Vers les étoiles, Ta tête à l'envers sous le ciel. Ton oeil d'étoile, Chaînes tombantes, Vers les étoiles, Plus court chemin de l'ombre au ciel. Tous les oiseaux des étoiles,	10) Ljubav ptice zvijezda Ptica zvijezda, Tvoje oko koje pjeva, Prema zvijezdama, Tvoja glava izvrnuta ispod neba. Tvoje zvjezdano oko, Okovi koji padaju, Prema zvijezdama, Najkraći put od sjenke do neba. Sve ptice zvijezdi, Daleko od slike moje ruke pjevaju, Zvijezda, uvećana tišina neba.

<p>Loin du tableau mes mains chantent, Étoile, silence augmenté du ciel.</p>	<p>Moje ruke, tvoje oko, tvoj vrat, nebo.</p>
<p>Mes mains, ton oeil, ton cou, le ciel.</p>	<p>11) Katchikatchi zvijezde</p>
<p>11) Katchikatchi les étoiles</p>	<p>Katchikatchi zvijezde, neka skaču,</p>
<p>Katchikatchi les étoiles, faites-les sauter, Katchikatchi les étoiles, faites-les danser. Katchikatchi les atomes, faites- les sauter, Katchikatchi les atomes, faites-les danser.</p>	<p>Katchikatchi atomi, neka skaču, Katchikatchi atomi, neka plešu. Spiralne nebule, ruke moje kose.</p>
<p>Les nébuleuses spirales, mains de mes cheveux. Les électrons, fourmis, flèches, le silence en deux.</p>	<p>Elektroni, mravi, strijele, prepolovljena tišina.</p>
<p>Alpha du Centaure, Bételgeuse, Aldébaran, Dilatez, l'espace arc-en-ciel tapageur du temps,</p>	<p>Alfa Centauri, Betelgez, Aldebaran, Proširite svemir, hvalisava duga vremena,</p>
<p>Rire ionisé fureur d'horloge au meurtre absent, Coupez ma tête, son chiffre roule dans le sang! Tou, ahi! mané mani...</p>	<p>Ionizirani smijeh bijes sata na odsutno ubojsstvo, Odrubite mi glavu, njegov broj teče mi u krvi!</p>
<p>O, Roule dans le sang... Ahi!</p>	<p>Tou, ahi! mané mani...</p>
	<p>O, teče u krvi...Ahi!</p>

	12) U crnilu
	U crnilu, golubice zelena.
	U crnilu, biseru čisti.
12) Dans le noir	U crnilu, moje voće neba, dana,
Dans le noir, colombe verte.	Daleko od ljubavi.
Dans le noir, perle limpide.	Moja ljubav, moj dah !
Dans le noir, mon fruit de ciel, de jour,	Golubice, golubice zelena,
Lointain d'amour.	Broj pet tebi,
Mon amour, mon souffle!	Dvostruka ljubica, udvostručit će se,
Colombe, colombe verte,	Jako daleko, skroz tiho...
Le chiffre cinq à toi,	Grad koji je spavao....
La violette double, doublera,	
Très loin, tout bas...	
La ville qui dormait...	