

## Милош Браловић

Студент ДАС, Факултет музичке уметности,  
Универзитет уметности у Београду, Србија  
milosbralovic@gmail.com

# ПТИЦЕ КАО ИНСПИРАЦИЈА: ЦРНОГЛАВКА ОЛИВИЈЕА МЕСИЈАНА\*

## Сажетак

Мелодијски обрасци птичијег певања су још од позног средњег века били готово саставни део западноевропске музичке праксе, у виду имитација или ономатопеја. Сагледавање одабраних примера у периоду од XII до XIX века требало би да нам представи начине на које такве имитације и ономатопеје функционишу у западноевропској музичкој пракси.

У XX веку долази до отклона од имитације и ономатопеје птичијег певања. Односно, музички материјал који потиче од птичијег певања постаје градивни материјал музичког дела, што проучавање и коришћење звукова птичијег певања раздваја на две гране: 1) употреба снимљеног, односно конкретног звука; 2) орнитолошке радове, где се према сонограмима снимака птичијег певања оно проучава. С тим у вези, размотрићемо комад *Црноглавка* (*La bouscarle*) Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen, 1902–1992). Месијанов рад на изради овог, али и осталих, комада из циклуса *Каталог птица* (*Catalogue d'oiseaux*, 1956–1958), састојао се из шетњи по природи, где је композитор директно на нотни папир бележио звукове птица које је чуо. Затим би, у складу са понашањем птица у природи, на основу бележеног материјала, креирао комад за клавир. Сваки од комада садржи кратак предговор где Месијан описује призор у коме се налази.

Циљ овог рада је да прикаже на који начин се у делу Оливијеа Месијана променио однос према птичијем певању, од његовог коришћења као имитације или ономатопеје до птичијег певања као градивног елемента композиције.

**Кључне речи:** Оливије Месијан, *Каталог птица*, *Црноглавка*, орнитологија, клавир

## Увод

У западноевропској уметничкој музици јављали су се бројни примери подражавања, односно, најчешће готово „ономатопејског” имитирања птичијег певања,<sup>1</sup> који се у највећем броју случајева препознају као

\* Рад је адаптација семинарског рада који је написан у оквиру изборног предмета „Примењена зоомузикологија” под менторством ванр. проф. др Милене Петровић на докторским студијама музикологије на Факултету музичке уметности у Београду.

<sup>1</sup> У овом раду, термини имитација и ономатопеја означавају, у конвенционалном смислу, композиторску технику познату као тонско сликање.

карактеристични мотиви који би требало да асоцирају на звук који одређена врста птице производи. Често је реч и о програмском садржају дела – његовом насловљавању према одређеној врсти птице чији се звук у делу опонаша. У складу са тим, биће представљена неколицина дела, у виду одабраних, репрезентативних примера, настајалих у периоду између XIII и XX века. Будући да у XX веку долази до развоја уређаја за снимање звука, као и развоја орнитологије као дисциплине која се бави мелографијом птичијег певања, дела инспирисана птичијим певањем у XX веку, као и главна тема овог есеја, Месијанов третман материјала потеклог од птичијег певања, биће посебно размотрени.

### Имитација и ономатопеја

Средином XIII века, настао је *Лейѝи канон* (*Sumer is icumen in*), непознатог аутора, који у самом тексту садржи стих „кукавице певај” (в. пример 1). У музичком току појављују се поједини фрагменти који би требало да асоцирају на мотив силазне терце карактеристичан за певање кукавице. Исто тако, мотив силазне терце представља и једну од главних окосница музичког тока. Такође, и карактеристичан ритам мелодије би требало да опонаша ритам певања кукавице. Ово је један од најстаријих примера западноевропске музике у којем се појављује асоцијација на птичије певање, пре свега као имитација, која се наслуђује из ритмичких и мелодијских окосница музичког тока.

The image shows a musical score for the medieval song 'Sumer is icumen in'. It consists of six staves of music in G-clef, 12/8 time signature, with lyrics written below the notes. The lyrics are in Old English and Latin. The first staff has a '+' sign above the first measure. The second staff has a 'b' above the first measure. The third staff has a 'b' above the first measure. The fourth staff has a 'b' above the first measure. The fifth staff is labeled 'Pes I:' and the sixth staff is labeled 'Pes II:'. The lyrics are: 'Sv-mer is i-cu-men in. Lhu-de sing cuc-cu. Gro-weþ sed and blo-weþ med and springþ þe w - de nu. Sing cuc - cu. A - we ble - teþ af - ter lomb. lhouþ af - ter cal - ue cu. Bul - luc ster - teþ. buc - ke uer - teþ mur - ie sing cuc - cu. Cuc - cu cuc - cu wel sing - es þu cuc - cu ne swik þu na - uer nu. Sing cuc - cu nu. Sing cuc - cu. Pes I: Sing cuc - cu nu. Sing cuc - cu nu. Pes II: Sing cuc - cu. Sing cuc - cu nu.

Пример 1. Непознати аутор, *Лейѝи канон*

Мадригал Клемента Жанкена (Clément Janequin, 1485–1558), *Птичије певање* (*Le chant des oiseaux*), једно је од дела у којима се имитација птичијег певања доводи до ономотопеје, но реч је о, пре свега, књижевној ономотопеји: у тексту се појављују речи и слогови без значења, који би требало, самим изговарањем, да наликују цвркуту птица (пример 2). Четири одсека, који одговарају строфама лирског текста овог мадригала, почињу имитационо, да би се хомофони завршетак одсека припремио вештачком имитацијом тема у кратким нотним вредностима, са певањем речи, односно слогова без значења, док је у музици приметна техника тонског сликања.

The image shows a musical score for a madrigal by Clément Janequin. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Et fa. ri. ra-ri-ron, fa-ri-ra-ri-ron, fe-re-ly, io-ly, io." The second staff continues the lyrics: "fa. ri. ra-ri-ron, fa-ri-ra-ri-ron, fe-re-ly io-ly, io-ly, fe-re-ly. io-ly, io." The third staff has lyrics: "Et fa. ri-ra-ri-ron, fe-re-ly. io-ly, io-ly." The bottom staff is a bass line with lyrics: "io-ly, io-ly fe-re-ly io." The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Пример 2. Клемент Жанкен, *Птичије певање*, т. 31–33

Минијатура за чембало из Треће свите, од укупно четири свите комада за чембало и једног дивертисмана, Клода-Луја Дакена (Louis-Claude Daquin, 1694–1772), под називом *Кукавица*, (*Le Coucou*), пример је опонашања певања кукавице у бароку (пример 3). Овај комад у форми ронда садржи мотив силазне терце који се понавља готово током целе композиције, од различитих тонских висина, што је условљено сменом хармоније и тоналних центара датих одсека. Поменути мотив се трансформише у узлазну секунду, како би се уклопио у моторичан, секвентно понављан ток појединих сегмената овог комада. Уочава се и јампски метар овог мотива којим се опонаша звук кукавице.

Vivo.  
Piano. *p e leggiero*

cre - - scen - - do

Пример 3. Луј-Клод Дакен, *Кукавица*, т. 1–9

Вероватно један од најпознатијих примера из епохе класицизма у којима се јавља имитација птичијег певања јесте други став Бетовенове (Ludvig van Beethoven, 1770–1827) Шесте симфоније (пример 4). По форми сонатни облик, овај став завршава кратком кодом, где се у деоницама дрвених дувачких инструмената, флауте, обое и кларинета, јављају мотиви славуја, препелице и кукавице. Они су постављени симултано, уклопљени у тонику Бе-дура, који је основни тоналитет овог става. Мотив који представља звук славуја креће се у обиму велике секунде и постепено се убрзава од осминског, преко шеснаестинског покрета, до трилера. Препелица је представљена четири пута поновљеном пунктираном фигуром на једном тону, а кукавица уобичајеном, такође четири пута поновљеном силазном терцом.

Fl. *Wachtel.*

Ob. *cresc.*

Cl. *Kukuk.*

Fag.

Cor.

*p*

*p*

*p*

*p*

*arco.*

Пример 4. Лудвиг ван Бетовен, VI симфонија, II став, *Andante*, т. 130–134

Интересовање за птичије певање није престало ни током XIX века. Глинкина (Михаил Иванович Глинка, 1804–1857) соло песма, *Шева*, (прерађивана за клавир, или клавир и виолончело) садржи у уводу песме мотив који би требало да асоцира на звук шеве. Он почиње од ненаглашеног тактовог дела, реч је о, у основи јампском метру развијеном у мотив од четири шеснаестине (пример 5).

The image shows a musical score for the song 'Sheva' by Mikhail Glinka. The tempo is marked 'Moderato'. The score is in G major and 2/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic motif of sixteenth notes. The vocal line enters in measure 4 with the lyrics 'Меж . ду не . бом'. The score is divided into two systems. The first system shows measures 1-3, and the second system shows measures 4-5. The piano part has a dynamic marking of 'mf' in measure 1 and 'p' in measure 4. The vocal line has a dynamic marking of 'p' in measure 4. The tempo marking 'Moderato' is at the top left. The lyrics 'Меж . ду не . бом' are written below the vocal line in measure 4. The tempo marking 'semplice e con molta anima' is at the top right of the second system. The dynamic marking 'p' is at the top right of the second system.

Пример 5. Михаил Глинка, *Шева*, Moderato, т. 1–5

Интересантан је и пример из *Минијатура* оп. 23 Милоја Милојевића (1884–1946). Реч је о четвртном комаду, под називом *У врџу. Бубамарина усџаванка*. Наиме, на самом крају овог комада, јављају се, један за другим, мотиви детлића, кукавице и мушице, на релативно статичној хармонији, чиме би требало да се дочара мирна атмосфера вечери у врту (пример 6).

Пример 6. Милоје Милојевић, Минијатуре оп. 23, бр. 4, У врту. Бубамарина  
услѝаванка, т. 66–86

Чини се да у XX веку, са експресионизмом, долази до одаљавања од тонског сликања и тежи се постепеној изградњи музичке форме на основу звукова из природе. У том смислу, нарочито је занимљив четврти став Бартокове (Bela Bartók, 1881–1945) свите *Out of doors*, под називом *Musiques nocturnes* (пример 7). Овај став, иако садржи смену три различита одсека са прелазима (налик ронду: АВАСАВА), као да је у потпуности састављен од звукова из природе (у материјалима из одсека А, реч је о птицама, цврчцима и жабама, звуку корала у одсеку В и звуку пастирске свирале у одсеку С). Њихова темпа и карактери међусобно контрастирају, па је нарочито интересантно њихово напореда постављање током става.

Пример 7. Бела Барток, *Out of Doors*, IV став, т. 7–9

### Црноглавка Оливијеа Месијана

За разлику од претходних примера, где су постојали мотиви којима се углавном опонашају звукови птица, најпре у виду тонског сликања, овде се различити звукови из природе постављају као градивни елементи музичког тока, односно, чине његов основни музички материјал. У том смислу занимљива су и дела Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen 1908–1992) инспирисана композиторовим проучавањем птица.

Као једно од важних Месијанових дела насталих на основу проучавања птичијег певања јесте *Кашалој ишница* (1956–1958). У овој збирци налази се тринаест комада подељених у седам свезака. Сваки од комада носи назив према одређеној птици и садржи Месијанов опис (попут предговора) не само птичијег певања, већ и опис целокупне сцене која се одвија у природи (укључујући и друге птице које се „појављују” у комаду, као и опис природе, доба дана, године и слично). Другим речима, основу сваког од комада чине (слично Бартоковом ноктурну) звукови из одређеног амбијента, као градивни елементи музичког дела. Као пример, послужиће комад *Црноглавка* (*La Bouscarle*) из пете свеске.

Овако је Месијан пре самог комада описао сцену: *Крај айрила. Сен-Брис, Траш, Бурі-Шареній, обале Шареніша и Шареніона. У зеленој води се оілегају врбе и шойоле. Одједном, глас ошторі звука, насилан, јавља се у шрскама или у куйинама: то је црноглавка, ајресивна и невидљива зверка. Црна кокошка кваче. Једна йлавозелена сирела се сија на йовршини воде: водомар йролази*



11). То још закључујемо и из чињенице да је то једина птица која, поред описа песме коју пева, има описано понашање (оглашавање из даљине, свадбени лет, слетање, тек онда оглашавање међу другим птицама).

### **Le Martin – pêcheur ou la Bouscarle?**

Уколико постоји теза да је „главни лик” комада водомар, због чега се Месијан одлучио да назове комад *Црноглавка*?

Епизоде водомара су дуже у односу на оне које су посвећене другим птицама, али у звучном резултату нису изразите као бучније и чешће епизоде црноглавке. Но, према наступима водомара, заиста би могла да се постави наизглед симетрична форма: А (т. 1–19) В (т. 20–52) А (т. 53–57) С (т. 58–84) А (т. 85–96) С (т. 97–161) А1 (т. 162–176) В (т. 177–217) А2 (Coda) (т. 218–231). Примећујемо да сваком од наступа теме (односно водомара), осим последња два (означена као А1 и А2) претходи „наступ” црноглавке, с тим што се у први наступ између црноглавке и водомара „умеће” и водена кокошка. Претпоследњи наступ састоји се само из свадбеног лета водомара дугог петнаест тактова, док се последњи уместо сигнала црноглавке састоји из водомаровог слетања у воду и оглашавања водомара, слично оном из даљине, које се чује на почетку.

Одсеци означени словом В представљају епизоде које отпочињу огледањем врба и топола на површини воде. Оне су краће у односу на одсеке означене словом С и садрже три, односно осам „наступа” (укључујући и дескрипцију огледања дрвећа) птица, чија је функција, рекло би се, да интензивирају музички ток по његовом почетку, или да га смире како се он приводи крају (ту је укључена и последња дескрипција реке, која се јавља попут реминисценције).

Словом С означене су екстензивније епизоде (у односу на друге одсеке) које се могу посматрати као најинтензивније у музичком току, с обзиром да се у њима појављује највише птица. Заједнички им је почетак дескрипцијом мирноће реке, мада се она (река) може јавити и у другим одсецима комада.

Уочава се и понављање одсека А и С, пошто се изложе један за другим. При том, одсек А је поновљен идентично, док је одсек С измењен. Односно, одсек А увек почиње мотивом црноглавке и остаје у већој мери непроменљив (на крају комада, распада се на мотиве водомара и црноглавке), док кроз понављања одсека С његов почетак (река, црвендаћ, црноглавка, прдавац, дрозд) остаје идентичан, а у његовом даљем току јављају се измене и проширења.

Насупрот овом тумачењу, у прилог чињеници да је звук црноглавке главни или најдоминантнији у целом „призору” (према томе је и комад добио име) говори и његов маркантни карактер, али и то да се готово увек јавља као почетни сигнал одсека А, да је присутан у готово свим осталим одсецима, а истовремено се понаша и попут ‘лајтмотива’ или можда пре

‘idée fixe-a’.<sup>2</sup> Истовремено, он је и мотив заокружења целог комада, како је то први и последњи мотив који се чује у комаду.

Сам „мотив” црноглавке нотиран је у високом регистру и карактеришу га оштра септимна сазвучја (пример 8). Акцентован је и маркиран динамиком *forte fortissimo*, што одговара Месијановом опису звука црноглавке: ...*глас ошѝрої звука, насилан*, а саму птицу описује као ...*агресивну и невидљиву зверку*.

Пример 8. Оливије Месијан, *Кашалої иѝица*, *Црноглавка*, т. 1–3

„Мотив” водомара је такође нотиран у високом регистру и садржи оштра септимна сазвучја али, то су кратки, одсечни звуци у динамикама *mezzo-forte* и *forte*. Такође, мотив је проширен и ‘суб-мотивом’ свадбеног лета водомара (који се понаша као засебан мотив) у *forte* динамици, нотираним паралелним узлазним трозвучима (пример 9). Водомар је описан као *једна илавозелена сѝрела (која) се сија на иовршини воде: водомар иролази уз неколико ошѝрих крикова и доји иејзаж*.

Пример 9. Оливије Месијан, *Кашалої иѝица*, *Црноглавка*, т. 7–12

<sup>2</sup> Разлике између лајтмотива и *idée fixe-a* су структурне. Лајтмотив има структурни значај мотива, док је *idée fixe* тема. У том смислу, третман *idée fixe-a* више одговара начину на који су третирани Месијанови записи, будући да свака од птица која се појављује у комаду има тематски значај.

Закључујемо да је, за Месијана црноглавка ипак важнија, јер он, при описивању птица, више инсистира на њеној песми, док код водомара латентно исказује звучну сличност, а више инсистира на његовом изгледу и понашању у целом призору. Тако би у целини могао да изгледа однос водомара и црноглавке. Но, морамо имати у виду да Месијан жели да представи један догађај из природе. Стога неопходно је да узмемо у обзир да је оваква форма, а и „распоред” дешавања можда ипак последица онога што је Месијан сам чуо и записао боравећи у природи.

Темељност у Месијановом запису птичијег певања (при чему, његов рад доприноси развоју орнитологије<sup>3</sup>), очигледна је у упоређивању његовог записа који се јавља у деоници клавира са теренским снимцима птичијег певања, те смо за ову прилику то начинили са снимцима црноглавке и водомара.<sup>4</sup> При томе, акордска вертикала би требало да, изведена на клавиру, колористичким ефектима реферира на звукове птица које Месијан користи.

### Закључак

Сагледавши начине на који се кроз историју западне музике реферирало на птичије певање, закључујемо да се оно јако дуго задржало на нивоу тонског сликања. Управо у XX веку, долази до промене третмана птичијег певања у западноевропској уметничкој музици, пре свега кроз развој интересовања, али и техничких могућности за проучавање птичијег певања. Месијанов рад на проучавању птичијег певања је допринео како развоју орнитологије, тако и богаћењу музичког језика Западне Европе заснованог на својеврсном транскрибовању звукова из природе у партитуру. Реч је о, наизглед једноставном поступку, који се састоји од теренског записивања цвркута птица и њиховог мозаичног „утрађивања” у партитуру. Но, Месијан, управо пратећи окружење у којем се налази, у комаду *Црноглавка* (али и у осталим комадима из збирке *Кашалој ишница*) изграђује једну динамичну и веома прецизно структурирану целину. Самим тим, није реч о пуком подражавању звукова из природе, тонском сликању, то јест, некој врсти музичке дескрипције, већ о конституисању једне развијене форме и сложеног музичког језика, оличеним у захтевној пијанистичкој техници (мада се у овом раду питањима везаним за пијанистичку технику нисмо бавили). Месијан је својим минуциозним радом на комадима из *Кашалоја ишница* постигао јединство звукова природе и високог уметничког израза.

<sup>3</sup> Реч је о дисциплини сродној мелографији, базираној на снимању и транскрибовању цвркута птица. Напомињемо да Месијан није снимао, већ је на терену записивао цвркут птица.

<sup>4</sup> Поређење је начињено према следећим теренским снимцима: <https://www.youtube.com/watch?v=bIElpEzR1ps> (црноглавка) и <https://www.youtube.com/watch?v=BTDT-K54QuMY> (водомар), приступљено 21. 05. 2017.

## Литература

*Cetti's warbler singing / Chant de la bouscarle de Cetti*, <https://www.youtube.com/watch?v=bIELEzR1ps>, приступљено 21.05.2017.

Freeman, Robin (1995). Courtesy towards the things of Nature: Interpretations of Messiaen's "Catalogue d'Oiseaux". *Tempo: A Quaterly Review of Modern Music*, No. 192. 9–14.

Martin-pêcheur, <https://www.youtube.com/watch?v=BTDTK54QuMY>, приступљено 21. 05. 2017.

Messiaen, Olivier (1956), *Catalogue d'oiseaux. Livre 5e*[partition]. Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.

### **BIRDS AS AN INPIRATION: LA BOUSCARLE BY OLIVIER MESSIAEN**

Melodic fragments of birdsong were an integral part of Western musical practices, since medieval times, in form of imitation and onomatopoeia. Looking at selected works from XIII to XX century should serve us as an example of imitation and onomatopoeia in Western musical practices.

In XX century, the mentioned imitation and onomatopoeia are being replaced with the use of birdsong as a constructive element of a musical piece. Therefore, the use and studying of birdsong splits into two branches: 1) the use of recorded material, so to say *musique concrète*; 2) ornithological studies where birdsong is studied according to sonograms. According to that, a piece named *La bouscarle* by Olivier Messiaen (1902–1992) will be examined. Messiaen's work in this (and all the other) pieces in cycle *Catalogue d'oiseaux* (1956–1958) consisted of walks trough nature and noting on paper the birdsong he heard. Next, the composer would, according to regular behaviour of birds and noted material, create a piano piece. Every piece contains a short preface in which Messiaen describes the area he is in.

**Key words:** Olivier Messiaen, *Catalogue d'oiseaux*, *La bouscarle*, ornithology, piano