

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ДУШАН З. САВКОВИЋ

**КОМПОЗИЦИЈЕ ЗА КЛАРИНЕТ У  
ВЕЛИКОЈ БРИТАНИЈИ ОД РОМАНТИЗМА  
ДО НЕОКЛАСИЦИЗМА:  
СТИЛСКИ УТИЦАЈИ И ПРОБЛЕМ  
ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Огњен Поповић, ванр.проф.

Коментор: др Соња Маринковић, ред.проф.

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF MUSIC

DUŠAN Z. SAVKOVIĆ

**COMPOSITION FOR CLARINET IN GREAT  
BRITAIN FROM ROMANTICISM TO  
NEOCLASSICISM: STYLISTIC INFLUENCES  
AND THE PROBLEM OF INTERPRETATION**

Doctoral Art Project

Mentor: Ognjen Popović, DMA, associate prof.

Co-mentor: Sonja Marinković, PhD, professor

Belgrade, 2022.

# КОМПОЗИЦИЈЕ ЗА КЛАРИНЕТ У ВЕЛИКОЈ БРИТАНИЈИ ОД РОМАНТИЗМА ДО НЕОКЛАСИЦИЗМА: СТИЛСКИ УТИЦАЈИ И ПРОБЛЕМ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

## Апстракт

Студија се бави британском музиком за кларинет компонованом у периоду романтизма и неокласицизма у 19. и првој половини 20. века. Прво се даје преглед британске друштвене историје и њеног утицаја на развој кларинетске извођачке уметности и композиторског стваралаштва за кларинет. Затим следи музичка и интерпретативна анализа *Сцене и арије* за кларинет и клавир Михала Бергсона, *Концерта* за кларинет и оркестар и *Три интермеца* за кларинет и клавир Чарлса Стенфорда, *Сонате* за кларинет и клавир Арнолда Бакса и *Фантазије* за соло кларинет Малколма Арнолда. Бергсонова композиција је под очигледним утицајем Шопена, пољског фолклора и Моцарта, оба Стенфордова дела одишу утицајем Брамса, у Баксовој касноромантичарској сонати провејавају утицаји импресионизма и неокласицизма, док је Арнолдова фантазија модерно остварење. Циљеви ове студије јесу да се представи историјски развој кларинетске музике у Великој Британији; да се прикажу извођачке, техничке и експресивне могућности кларинета у наведеним композицијама британских аутора; да се открију основни интерпретативни проблеми одабраног репертоара и дају објашњења о интерпретативном приступу, процедурама и стратегијама; да се истакну специфична стилска обележја композиција и осветли веза између стила и интерпретативних решења у погледу тона, ритма, темпа и флексибилности у темпу, техничке сигурности и артикулације. Интерпретативне проблеме Бергсонове *Сцене и арије* представљају дијалози и унисони делови између деоница кларинета и клавира, извођење речитативне мелодије и мини-каденца, као и захтеви у погледу динамике, артикулације и агогике. Проблеми интерпретације у Стенфордовим композицијама односе се на извођење трансформисаних мотива и дугих, развојних фраза без јасних каденци, честих метричких промена и полиритмије, захтевних арпеђираних пасажа у скоро целом опсегу кларинета, као и карактерних, динамичких, агогичких и артикулацијских промена. Баксова соната захтева извођачку концентрацију на честе промене темпа, тоналитета и динамике, разумевање тематског јединства композиције, као и прецизно извођење брзих пасажа. Најзад, Арнолдова Фантазија тражи прецизност у извођењу њених осам кратких делова, који су тематски обједињени тако што се почетна два мотива непрекидно трансформишу помоћу промена у темпу, тембру, метру, ритму, динамици, артикулацији и агогици.

**Кључне речи** британска музика, кларинет, Михал Бергсон, Чарлс Стенфорд, Арнолд Бакс, Малколм Арнолд, романтизам, неокласицизам, стил, интерпретација

**Уметничка област** Извођачке уметности

**Ужа уметничка област** Кларинет

# COMPOSITIONS FOR CLARINET IN GREAT BRITAIN FROM ROMANTICISM TO NEOCLASSICISM: STYLISTIC INFLUENCES AND THE PROBLEM OF INTERPRETATION

## Abstract

This thesis is a study of British music for clarinet composed from romanticism to neoclassicism in the 19th and first half of the 20th century. It starts with the British social background and its effect on musical activity and the development of clarinet players and music literature. Then follows the musical and interpretive analysis of Michal Bergson's *Scene and Aria* for clarinet and piano, Charles Stanford's *Concert* for clarinet and orchestra and *Three Intermezzi*, Arnold Bax's *Sonata* for clarinet and piano, and Malcolm Arnold's *Fantasia* for solo clarinet. Bergson's composition was influenced by Chopin, Polish folklore and Mozart, Stanford's both pieces by Brahms, Bax's late romantic sonata with influences of impressionism and neoclassicism, while Arnold's fantasy is a modern achievement. The aims were to show historical development of clarinet music in Great Britain; to present the performance, technical and expressive possibilities of the clarinet in the compositions of British authors; to identify the main interpretive problems of the selected repertoire, with explanations of the applied performing procedures and strategies; to point out the specific stylistic features of each individual composition, and the connection between style and interpretive solutions of tone, rhythm, tempo and tempo flexibility, technical security and articulation. The interpretive problems in Bergson's composition are dialogues and unison parts of clarinet and piano, recitative melody in clarinet, performance of mini cadenzas, as well as requirements in terms of dynamics, articulation and agogics. Problems of interpretation in Stanford's compositions relate to the performance of long, developing phrases without clear cadences, continuous development and transformation of motifs, frequent metrical changes, polyrhythm, demanding arpeggio passages, use of the full range of the clarinet, character, dynamic and agogic contrasts, as well as changes in articulation. When it comes to the interpretation of Bax's sonata, the performer must focus on frequent changes of tempo, tonality and dynamics, on the thematic unification of the composition, as well as on the precise performance of fast passages. Finally, Arnold's Fantasy requires a very precise performance of eight sections, which are thematically united among themselves by two initial motifs. Transformations of these initial motives are achieved by changing the tempo, timbre, meter, rhythm, dynamics, articulation and agogics.

**Keywords:** British music, clarinet, Michal Bergson, Charles Stanford, Arnold Bax, Malcolm Arnold, romanticism, neoclassicism, style, interpretation

**Artistic field** Performing Arts

**Artistic subfield** Clarinet

# Садржај

Увод 1

1. Социјалне околности у Великој Британији у 19. веку и првој половини 20. века које су утицале на развој музике за кларинет 6

2. Михал Бергсон (Michal Bargson 1820–1898) 9

2.1. Сцена и арија за кларинет и клавир, опус 82 9

3. Чарлс Стенфорд (Sir Charles Villiers Stanford 1852–1924) 13

3.1. Концерт за кларинет и оркестар, опус 80 15

3.2. *Три интермеца*, опус 13 24

4. Арнолд Бакс (Sir Arnold Edward Trevor Bax 1883–1953) 32

4.1. Соната за кларинет и клавир у Де-дуру 33

5. Малколм Арнолд (Malkolm Arnold 1921–2006) 39

5.1. Фантазија за соло кларинет, опус 87 40

Закључак 45

Списак литературе 48

Прилог 1. 50

Прилог 2. 51

Прилог 3. 52

## Увод

Предмет докторског уметничког пројекта представља истраживање кларинетизма у Великој Британији од романтизма 19. века до неокласицизма 20. века. Поред испитивања историјских чињеница које су довеле до развоја кларинетизма у Великој Британији, извођачки и аналитички део обухватиће пет композиција, од којих су четири написали композитори који су рођени и живели у Великој Британији, а пету композицију написао је пољски композитор, који је велики део свог животног и радног века провео у Лондону. Одабране композиције обухватају *Концерт* за кларинет и оркестар, опус 80 и *Три интермеца*, опус 13, Чарлса Станфорда (Charles Villiers Stanford, 1852–1924), *Сонату* за кларинет и клавир Арнолда Бакса (Arnold Bax, 1883–1953), *Фантазију* за соло кларинет, опус 87, Малколма Арнолда (Malcolm Arnold, 1921–2006) и *Сцену и арију* за кларинет и клавир Михала Бергсона (Michał Bergson, 1820-1898).

Аналитички део рада прати хронолошки редослед, те започиње *Сценом и аријом* за кларинет Михала Бергсона, а завршава *Фантазијом* за соло кларинет Малколма Арнолда. Основна идеја јесте да се применом историјске и интерпретативно-аналитичке методе, поштујући хронологију настанка дела, прикаже процес рада на постављању интерпретације – начин на који су решени одређени технички проблеми, начин на који је конципирано уодношавање звучних површина на основу анализе нотног текста и решено питање изражајности, али и коначни уметнички резултат који из таквог приступа происходи. Консултовање релевантних извора – литературе у којој су представљени ступњеви развоја кларинетизма – помогло је да се боље разуме индивидуална поетика композитора.

Одабрани корпус дела повезује најпре чињеница да су сви композитори или рођени на територији Велике Британије или су, као што је то случај са Михалом Бергсоном, читав свој радни век и већи део живота провели у некој од земаља Велике Британије. Хронолошки гледано, пет композиција представљају континуирану линију развоја у погледу музичких стилова. Будући да обухватају период од неколико деценија, њихово аналитичко сагледавање омогућило је увид у промене на прелазу из романтизма у неокласицизам.

Тема рада о стилским утицајима и проблемима интерпретације производ је мог дугогодишњег интересовања када је у питању кларинет, као и тежње да се одређени феномен посматра и анализира из перспективе целокупног друштвеног контекста времена у коме се дешава. Развој и употреба свих музичких инструмената кроз историју музике у великој мери зависили су од друштвених норми, уређења и културолошке свести земаља у којима су инструменти нашли своју примену. Гледајући уназад у последњих скоро двеста година, Велика Британија је на глобалном нивоу изнедрила неколико веома значајних композитора који су у својим делима велику пажњу посветили кларинету. Моја жеља је била да испитам који су догађаји утицали на такав развој дешавања, као и које су композиционе технике довеле до захтева за развијањем кларинета као инструмента и кларинетизма уопштено.

Циљеви докторског уметничког пројекта јесу:

1. Продубљивање знања о историјском развоју кларинетизма у Великој Британији у другој половини 19. и првој половини 20. века;
2. Преиспитивање извођачких, техничких и експресивних могућности кларинета у композицијама британских аутора;
3. Идентификовање кључних проблема у постављању интерпретације одабраног репертоара, уз адекватна и припадајућа образложење примењених извођачких поступака и стратегија;
4. Указивање на специфичне стилске одлике сваке композиције понаособ, на спрегу између стила и интерпретативних решења.

Ослањањем на историјски метод, представљен је развој кларинетизма и самог инструмента на простору Велике Британије. С једне стране, историјска метода је омогућила да се одабрани репертоар смести у контекст традиције западноевропске музичке мисли, те да се увиде кључне промене које су се одиграле у периоду друге половине 19. и прве половине 20. века. С друге стране, интерпретативно-аналитички приступ суштински подразумева деконструкцију музичког текста и детаљан рад на мотивима, темама, фразама, а затим и већим деловима, док се не дође до целине. Примена ове методе омогућила је детаљно сагледавање различитих аспеката звучне површине, нарочито оних аспеката који се тичу ритма, мелодије, употребе регистра, динамике, артикулације и на крају музичког стила, на основу чијих резултата је изграђена

драматургија музичког дела. Значај одабраних метода остварен је у њиховом међусобном, комплементарном деловању.

Структура писаног рада подељена је у два дела. Први део заснован је на испитивању историјског аспекта кларинетизма у Великој Британији. Укратко су описани зачеци кларинетизма у Великој Британији, а затим представљен друштвени контекст друге половине 19. и прве половине 20. века, и сви аспекти који су утицали на развијање репертоара, извођачке технике, концертне праксе, па и самог инструмента. У другом делу рада аналитички су сагледане раније поменуте композиције према хронолошком редоследу. Истражен је њихов хармонски језик, музички облик и технички захтеви који се постављају пред извођача и донекле упоређени с композицијама немачких композитора – савременика британских композитора. Аналитичко сагледавање корпуса дела која припадају програму јавног уметничког извођења пројекта омогућило је да сагледамо развојну линију кларинетизма у Великој Британији, како кроз технику свирања, тако и кроз стратешки развој концертне праксе, музичког образовања и изградњу самог инструмента.

Полазна литература за истраживање историје британске музике јесте Јангова (Young) историја британске музике и Тарнерова (Turner) историја енглеске музике. Од великог значаја за сагледавање историјског развоја музике у Великој Британији биле су и Рејнорова књига о музици у Енглеској (Raynor) и Пиријева књига о периоду енглеске музичке ренесансе (Pirie). Разумевање социјалне историје енглеске музике, тј. социјалног аспекта који је утицао на развој музике у Великој Британији, у знатној мери је олакшано захваљујући књигама Макернеса (Mackerness) и Ерлиха (Ehrlich).

Осветљењу значаја кларинетизма у Великој Британији у 18. веку допринос је дао Алберт Рајс (Rice). Његов чланак „The clarinet in England during the 1760s“ објављен 2005. године у часопису *Early Music* покрива важне теме попут концертне праксе и извођача, градитеља кларинета и композитора који су компоновали музику за кларинет. Знатно опширније о кларинету у периоду класицизма може се пронаћи у Рајсовој књизи „The Clarinet in the Classical Period“. Она је била полазна тачка у припреми докторског уметничког пројекта, будући да се у њој говори о дизајну и конструкцијским карактеристима, историјском развоју кларинета и извођачким техникама које су биле актуелне у класицизму.



Текст који је својим садржајем помогао у разумевању развоја кларинетизма у Великој Британији јесте Рендалов (Rendall) текст “A Short Account of the Clarinet in England During the Eighteenth and Nineteenth Centuries”. Међутим, оно што њему недостаје јесте анализа композиција за кларинет. Питфилдова докторска дисертација бави се британском музиком за кларинет и клавир у периоду од 1880 до 1945 (Pitfield), док се Вестонова посветила кларинету у Енглеској у 19. и 20. веку и значајним кларинетистима овог периода (Weston).

Од посебног значаја биле су Стенфордове књиге о композицији, употреби народне песме и односу према националном у музици. О Стенфорду и његовој музици за кларинет писали су Хајм (Heim), Хадсон (Hudson), Фенел (Fennel) и Данхил (Dunhill). По броју и квалитету не заостаје литература посвећена животу и делу Арнолда Бакса. Издваја се докторска дисертација Вилета (Willett) о употреби кларинета у Баксовим соло и камерним делима, као и чланци о Баксовој музици Александра (Alexander), Блиса и сарадника (Bliss), Форемана (Foreman), Хербага (Herbage) и Пирија (Pirie). Нарочито су информативни били дневници, белешке и мемоари композитора Стенфорда (*Peaces From an Unwrtnen Diary*) и Бакса (*Farewell, My Youth*). О композитору Арнолду Малколму постоји само једна књига аутора Џексона, која се бави његовим животом и музиком (Jackson). Најмање је литературе која се бави биографским подацима и анализом композиција Михала Бергсона.

Прво поглавље осветљава социјалне околности у Великој Британији у 19. и првој половини 20. века, које су снажно утицале на развој и усавршавање кларинета, појаву виртуозних кларинетиста и нове генерације британских композитора која је стварала уметничку литературу за кларинет, али и на традицију војних и дувачких оркестара у Великој Британији, која је веома допринела популаризацији кларинета од краја 18. до 20. века. У поглављу се пажња посвећује значају који су на развој музичко-педагошке праксе и интересовања публике имали изградња концертних дворана, оснивање музичких колеџа и академија, као и организација фестивала и музичких друштава.

Друго поглавље бави се музиком за кларинет композитора Михала Бергсона. Иако је живео и стварао током читавог 19. века, о његовом животу и раду врло је мало писано. Био је Шопенов ученик у Варшави, где је рођен, па је очекиван његов утицај у *Сцени и арији* за кларинет и клавир, опус 82.

Треће поглавље посвећено је Чарлсу Стенфорду, чије је композиторско стваралаштво обележило другу половину 19. века и прве две деценије 20. века. Ово поглавље садржи два потпоглавља – прво доноси музичку и интерпретативну анализу *Концерта* за кларинет и оркестар, опус 80, а друго се бави анализом и интерпретацијом *Три интермеца* за кларинет и клавир, опус 13.

Четврто поглавље описује период у историји музике Велике Британије познат под називом енглеска музичка ренесанса, у ком је стварао композитор Арнолд Бакс. За себе је говорио да је романтичарски композитор, али пошто је његово стваралаштво везано за прву половину 20. века, тежио је да у своја дела унесе елементе модерне музике. Његова *Соната* за кларинет и клавир у Де-дуру стилски припада позноромантичарској, донекле вагнеријанској музичкој традицији, с повременом применом елемената импресионизма.

У петом поглављу представља се живот и стваралаштво британског композитора Малколма Арнолда и аналитичко-интерпретативни приказ његове *Фантазије* за кларинет. Арнолд је био значајан композитор у другој половини 20. века и у *Фантазији* је потврдио да је, и поред улива модерних и популарних музичких елемената у његову музику, остао везан за тонални звук и традиционални структурални израз.

Након петог поглавља следи закључак, списак литературе и прилози. У прилозима се налазе ноте свих наведених композиција, изјава о ауторству, изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта и биографија аутора.

Јавна презентација докторског уметничког пројекта одржана је 29. септембра 2022. године на Факултету музичке уметности у Београду. Програм пројекта обухватио је пет композиција: *Три интермеца* опус 13 и *Концерт за кларинет и оркестар* опус 80 Чарлса Стенфорда, *Фантазију за соло кларинет* опус 87 Арнолда Малколма, *Сонату за кларинет и клавир* Арнолда Бакса, и *Сцену и Арију за кларинет и клавир* опус 82 Михала Бергсона. Клавирски сарадник био је Анђело Јањић.

## 1. Социјалне околности у Великој Британији у 19. веку и првој половини 20. века које су утицале на развој музике за кларинет

У овом поглављу биће приказан преглед социјалних околности у Великој Британији, које су у великој мери утицале на образовање кларинетиста извођача и композитора који су писали за кларинет, али и на унапређење кларинета и развој музичке литературе намењене кларинету.

Након 1840. године, у Великој Британији је запажен значајан економски развој и све већа социјална стабилност доње и средње грађанске класе – плате су порасле, а радно време је скраћено. То је за последицу имало све веће занимање грађана за различитим облицима забаве у слободно време и њихову већу заинтересованост за уметничке садржаје.<sup>1</sup> Нови музички догађаји били су концерти дувачких оркестара на отвореном, концерти војних дувачких оркестара, као и концерти аматерских хорских друштава.<sup>2</sup> Око 1900. године, врло су често организовани клавирски реситали у викторијанским салонима, оперске представе и симфонијски концерти.<sup>3</sup>

Током 19. и почетком 20. века, најчешће место британске популарне музике био је мјузик-хол. Ова институција постојала је у готово свим већим градовима, са редовним концертним и позоришним репертоаром намењеним нижој и средњој класи.<sup>4</sup> Након 1880. године, вокална традиција мјузик-хола изнедрила је појаву минијатуре за кларинет и клавир, чији је карактер наликовао изразито мелодиозној и сентименталној вокалној балади. Минијатуре за кларинет и клавир извођене су на сцени салона и концертних дворана, а намењене су елитној публици више класе.

До 1880. музичка разноликост је постала саставни део свакодневног класног живота у Енглеској. Ово је време појаве виртуозних кларинетиста, за које је нова генерација британских композитора створила обиље литературе за кларинет и клавир у релативно кратком временском периоду. Развој војних оркестара у Енглеској допринео је

---

<sup>1</sup> Lowe, *Mastering modern British history*, London, 1990, 203.

<sup>2</sup> Raynor, *Music in England*, London, 1980, 164.

<sup>3</sup> Mackerness, *A Social History of English Music*, London, 1964: 172.

<sup>4</sup> Turner, *English Music*, London, 1941, 43.

напретку кларинета и развоју литературе за овај инструмент.<sup>5</sup> Традиција дувачких оркестара у Енглеској је веома допринела популаризацији кларинета од краја 18. све до 20. века.<sup>6</sup>

Кларинет се појавио на европској музичкој сцени шездесетих година 18. века, а први свирачи на новом инструменту стизали су у Енглеску највише из Немачке. Композитори су почели да пишу дела за кларинет, те је врло брзо кларинет постао веома популаран.<sup>7</sup> Кларинет се први пут појавио на лондонским концертима још 1726. године.<sup>8</sup> Први званични светски рецитал за соло кларинет извео је извесни господин Чарлс, 1742. године у Лондону.<sup>9</sup> Енглески композитор Џејмс Хук (James Hook) аутор је првог дела за кларинет, које је настало 1812. године.<sup>10</sup>

Од 1860. аматерске инструменталисте све су више замењивали професионални свирачи, који су побољшали ниво и квалитет концерата.<sup>11</sup> Међутим, аматерска музичка традиција наставила је да траје и остала је значајно обележје друштвеног живота у Великој Британији током 20. века све до данас.<sup>12</sup>

Музичка култура се развијала и захваљујући изградњи концертних дворана током последње две деценије 19. века, чиме су створени услови да већи број публике посећује концерте – чувени Алберт Хол и Квинс Хол изграђени су 1893. године.

Подједнако важан био је развој железничке мреже, која је омогућила музичарима и публици да путују.<sup>13</sup> Љубитељи музике основали су уметничке фестивале, као што су Питерборо и Линколн (1882), Брајтон (1870), Челтенхем (1887), Борнмут (1895), Скарборо (1899), Довер (1901), Саутпорт (1906), Торки и Хастингс (око 1913) и Кентербери (1928).<sup>14</sup>

Године 1813. основано је Филхармонијско друштво, чији је основни циљ био да промовише класичну музику (оркестарску и камерну) и подигне уметничке стандарде тог

---

<sup>5</sup> Norman Heim, *The Use of the Clarinet in Published Sonatas for Clarinet and Piano by English Composers 1800-1954*, Rochester, 1962, 7.

<sup>6</sup> Rendall, *A Short Account of the Clarinet in England During the 18 and 19 Centuries*, *Proceedings of the Royal Musical Association LXVIII*, London, 1942, 58.

<sup>7</sup> Rise, *The clarinet in the Classical period*, Oxford University Press, 2003.

<sup>8</sup> Albert R. Rice, *The clarinet in England during the 1760s*, *Early Music*, 23/1, 2005, 55.

<sup>9</sup> Pamela Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past*, London, Robert Hale, 1971, 17.

<sup>10</sup> Pirie, *The English Musical Renaissance*, London, Victor Gollancz, 1979, 22.

<sup>11</sup> Pitfield, 2000, 10.

<sup>12</sup> Turner, *нав. дело*, 44.

<sup>13</sup> Nettel, *The Englishman makes Music*, London, 1952, 175.

<sup>14</sup> Pitfield, 2000, 13.

времена.<sup>15</sup> Ипак је од највећег значаја за развој оркестарског музицирања било оснивање Кристал Палас оркестра (Crystal Palace Orchestra) у организацији сер Џорџа Гроува (Sir George Grove, 1820-1900).

Оснивање Краљевске музичке академије (Royal Academy of Music, 1822), а касније и Хендл колеџа (Handel College, 1859), Националног колеџа (National College of Music, 1864), Тринити колеџа (Trinity College of Music, 1874), Гилхолда (Guildhall School of Music, 1880) и Кристал Палас школе (Crystal Palace School of Music, 1881) допринело је развоју академског образовања талентованих музичара и порасту интересовања за музичким образовањем међу општом популацијом.

Војни музичари су образовање стицали у Краљевској војној школи Кнелер Хол (Royal Military School of Music Kneller Hall). Из ове институције изашли су и стасали водећи британски свирачи дувачких инструмената с изузетним техничким способностима. Постепено се, затим, стварао значајан прелаз од војног музичара до соло инструменталисте, који је кључан за развој тзв. „енглеске школе“ дувачких инструмената.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Ehrlich, *Music Profession in Britain since the Eighteenth Century, a Social History*, Oxford University Press, 1985, 59.

<sup>16</sup> Pitfield, нав. дело, 15.

## 2. Михал Бергсон (Michal Bargson 1820–1898)

Рођен у Варшави, Бергсон је пореклом из познате јеврејске породице. Као веома млад постао је ученик Шопена, а касније промотер његове музичке традиције. Као композитор и пијаниста, већи део свог живота провео је ван Пољске, у Италији и Швајцарској. Године 1863. постао је професор на Конзерваторијуму у Женеви, а касније и директор ове установе. Године 1873. са супругом се преселио у Лондон, где је провео остатак живота. Аутор је две опере, неколико стотина соло песама, камерне музике и композиција за клавир.

### 2.1. Сцена и арија за кларинет и клавир, опус 82

Бергсонова опера *Luisa di Montfort* изведена је у Фиренци (1847) и Хамбургу (1849). Једну арију из ове опере Бергсон је аранжирао за кларинет и клавир и сачинио *Сцену и арију за кларинет и клавир*. Врло често је изводе војни оркестри широм света, а важан је део стандардног репертоара кларинетиста. То је уједно и једини део опере који се данас изводи. Композиција се одликује веома живахним карактером, с јасним стилским цртама пољског фолклора, који на тренутак подсећају на музику Шопена. Цео комад доноси разноврсне промена мере и темпа, као и велики број мини-каденци. Ови каденцирајући сегменти се посебно истичу, и у њима се може чути изузетно јак утицај класицизма, нарочито Моцартовог стила.

Комад је прокомпоноване структуре, у облику троделне форме АБеЦе. Део А (*Allegro con fuoco*, тактови 1-35) доноси дијалог између деонице клавира и кларинета: између снажних и фортисимо уводних клавирских делова у мери 4/4, кларинет излаже своју речитативно спору тему (пример 1).

*Пример 1.* Речитативна тема у деоници кларинета у делу А (тактови 8-11)



На крају првог дела, у деоници кларинета, налази се каденца класичарског типа (пример 2). У њој се налазе пасажии који се морају извести виртуозно, прецизно и чисто.

Пример 2. Каденца на крају првог дела (такт 28-30)



У делу Бе (*Andante con moto*, тактови 36-62) мера се мења у 12/8. Ова промена са собом доноси и велику промену у карактеру: после речитативне теме у делу А, у кларинету се сада излаже веома распевана, нежна и развојна тема, класичне периодичне структуре (пример 3).

Пример 3. Тема у кларинету у делу Бе (тактови 38-40)



Део Бе завршава технички веома захтевном каденцом (пример 4). Интерпретативни изазов представљају унисоне деонице кларинета и клавира, у којима се појављују ритенута, аћелеранда и динамичке промене. Пијаниста и кларинетиста морају бити врло добро увежбани и синхронизовани како би извођење ових деоница звучало како треба.

Пример 4. Каденца на крају дела Бе (такт 63)



Део Це (*Allegro brillante*, тактови 67-) најављује се снажним акордима у клавиру у темпу vivace (тактови 64-67). Тема (а) у облику десетотактне реченице у клавиру (тактови 67-76) веома подсећа на теме Шопенових полонеза, поготово по ритмичком садржају,

иако метар није троделан, већ је мера 2/4 (пример 5). Ову исту тему понавља затим кларинет у облику јасне, класичне периодичне структуре (тактови 77-92).

Пример 5. Тема у клавиру у делу Це



Нижу се, затим, периодичне теме у кларинету: бе (тактови 93-100); це (тактови 101-108); де (тактови 109-130). Следи тема (е) у клавиру (прима волта, тактови 131-148), након које се понавља одсек Це. Секунда волта представља велику каденцирајућу коду читавог комада (тактови 149-194).

У погледу интерпретације дела Це, брз темпо и бројни пасажии захтевају јасно и чисто извођење. Честе су смене стаката, легата и музички означених акцената. Извођач мора да води рачуна о томе да не претерује са музички означеним акценатима, јер се веома лако може десити да се поквари интонација, нарочито приликом извођења акцената на тоновима бе<sub>1</sub> и еф<sub>1</sub>. Уколико би се ти тонови изводили без контроле јачине звука и без контроле амбажуре, постоји опасност да интонација буде ниска.

Врло је важно да се одржи контрола темпа и да се не жури, како се не би нарушио баланс који ће се добити с кодом – у којој је назначено да се свира *piu mosso*. Сама кода мора бити бржа од претходне деонице. У коди се извођач суочава са много стакато пасажии у брзом темпу. Сви ти пасажии се морају извести тако да стакато не буде превише кратак, али ни портато. Позиција језика све време мора да буде јако близу трске због брзог темпа и стакато артикулације.

Тонални план комада је еф-мол у делу А, Еф-дур у делу Бе и Ас-дур у делу Це. У погледу раноромантичарског хармонског језика, поред главних ступњева користе се акорди заменика доминанте за четврти и други ступањ, интерполирана доминанта за шести ступањ без разрешења (пример 58), доминанта за други ступањ, акорд доминантине доминанте, акорд на повишеном другом ступњу, као и акорд доминанте за четврти ступањ, који је, поред акорда доминантине доминанте, заступљен у коди.



Пример 6. Интерполирана доминанта за шести ступањ без разрешења у Еф-дуру (такт 44)



Кад је реч о интерпретацији Бергсонове *Сцене и арије*, важно је поменути чињеницу да је он често користио музику као метафору за објашњење филозофских концепата, нарочито концепта времена и трајања.<sup>17</sup> Стога се бројна извођења овог Бергсоновог дела међу собом разликују највише по темпу његових делова – *Allegro con fuoco*, *Lento*, *Andante con moto*, *Allegro brillante*. О изједначавању концепта времена и трајања сведоче филозофске идеје његовог сина Анрија Бергсона (Henri Bergson), чувеног француског филозофа, на кога је утицало очево одлучно супротстављање идеји апстрактног и универзалног времена. Зато је приликом осмишљавања интерпретације Бергсонове *Сцене и арије* неопходно узети у разматрање његов филозофски однос према трајању као низу квалитативних промена, које се претапају и прожимају једна у другу. Појам музичког трајања треба разумети у проширеном смислу, од психичке датости и слободе, преко телесности и биолошко-физиолошких законитости, све до друштвено-етичких и религиозних питања.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Henri Bergson, *Time and Free Will: An essay on the immediate data of consciousness*, New York, Harper, 1960, 103-104.

<sup>18</sup> Исто.

### 3. Чарлс Стенфорд (Sir Charles Villiers Stanford 1852–1924)

Пореклом из имућне ирске породице из Даблина, Стенфорд је стекао солидно класично образовање, укључујући књижевност, поезију, латински и грчки језик. Упоредо с тим, имао је могућност да учи музику, што је укључивало часове клавира, оргуља и виолине и проучавање књижевности и композиционих стилова великих композитора различитих епоха.

Током студија на Кембрицу (1870-1874) организовао је локалне музичке активности и постојеће Музичко друштво Универзитета Кембриц претворио у мешовити хор и оркестар чији је диригент био.<sup>19</sup> Кембриц је тако постао важан музички центар, јер су се у његовим концертним салама изводила Стенфордова дела, као и друга премијерна извођења дела највећих композитора тога доба. Све ово допринело је томе да Стенфорд буде именован за професора композиције на Краљевском музичком колеџу (Royal College of Music) 1883. године, за диригента Лондонског Баховог хора (London Bach Choir) 1885. године, и за диригента фестивала у Лидсу (Leeds Festivals) 1901.

Његов опус садржи преко триста остварења, од којих многа нису нумерисана, нити објављена, већ постоје само у рукопису. Стенфорд је компоновао ораторијуме (32), црквену музику (2), опере (9), позоришну музику (7), симфоније (7), дела за соло инструмент(е) с оркестром (12), оркестарска дела (14), камерну музику (35), клавирску музику (22), музику за оргуље (20), песме (32), соло песме за глас и клавир (58).<sup>20</sup>

У својим композицијама често је цитирао мотиве из дела Бетовена, Шуберта, Шумана и Брамса, иако су му, у мањој мери, узор били и Верди, Чајковски, Сен-Санс и Дворжак. Допадљивост Стенфордове музике заснована је на употреби елемената народне ирске музике, који су у приличној мери потиснути снажним утицајем немачке традиције. Ипак, Стенфордова музика је у његово време била неприхваћена и превазиђена. Био је инспирисан Брамсовим четвороручним серенадама, секстетима и мађарским играма, али и

---

<sup>19</sup> Charles V. Stanford, *Peaces From an Unwrtnen Diary*, London, Eward Arnold, 1914, 2.

<sup>20</sup> Frederick Hudson, "A Revised and Extended Catalogue of the Works of Charles Villiers Stanford (1852-1924)," *Music Review XXXVII*, 1976, 106-128

Баховим канонима и Пасијом по Метеју.<sup>21</sup> Отуда не чуди што је његова музика, иако настаје у другој половини 19. века и почетком 20. века, одише звуком који својом једноставношћу подсећа на позни класицизам и рани романтизам. Једноставност и чистота преносе се и на текстуру, али и музичку форму Стенфордових композиција.

Стенфорд није био заинтересован за експерименте у компоновању, већ се придржавао класичног метода с пажњом посвећеном детаљу.<sup>22</sup> Његов композиторски рад подељен је у два периода, која су јасно одвојена 1893. годином – годином јубилеја Музичког друштва Универзитета Кембриџ. Након концерта поводом јубилеја, Стенфорд је дао оставку на место диригента Музичког друштва и добио више слободног времена за компоновање. У том другом периоду настају нека од његових најважнијих остварења, међу њима и композиције за кларинет.

У композицијама за кларинет и даље преовладава утицај немачке музичке традиције, али су уочљиви елементи народне ирске музике. Следи хронолошки списак Стенфордових композиција за кларинет:

1. *Три интермеџа*, опус 13, за кларинет и клавир (1879);
2. *Концерт*, опус 80, за кларинет и оркестар (1902);
3. *Серенада*, опус 95 (нонет), за флауту, кларинет, хорну, фагот, две виолине, виолу, виолончело и контрабас (1905);
4. *Менует* (октет), за флауту, кларинет, хорну, две виолине, виолу, виолончело и харфу (1911);
5. *Соната*, опус 129, за кларинет и клавир (1911);
6. *Фантазија* у ге-молу, за кларинет, две виолине, виолу и виолончело (1921);
7. *Фантазија* у Еф-дуру, за кларинет, две виолине, виолу и виолончело (1922).

Анализа два Стенфордова дела за кларинет обухватиће формалну и хармонску структуру, као и осврт на стилске одреднице неопходан да се његова музика разуме.

---

<sup>21</sup> Stanford, *Diary*, 75-76.

<sup>22</sup> Dunhill, *Work and Influence LIII*, 51.

### 3.1. Концерт за кларинет и оркестар, опус 80

*Концерт за кларинет у а-молу опус 80* налази се међу Стенфордовим најпопуларнијим и најзначајнијим инструменталним композицијама и један је од ретких концерата за кларинет из периода романтизма који је стално на репертоару кларинетиста. *Концерт* је компонован 1902. године и иницијално је био посвећен познатом кларинетисти Рихарду Милфелду (Richard Mühlfeld), чувеном по томе што је био инспирација за настанак бројних Брамсових дела за кларинет која је премијерно изводио.<sup>23</sup> Прво извођење *Концерта* уследило је годину дана након што је написан (1903), али је солиста био Чарлс Дрејпер (Charles Draper). Како Милфелд никада није извео ово дело, Стенфорд је обрисао посвету, коју је 1922, наменио Фредерику Турстону (Frederick Thurston) који је концерт успешно извео. Рукопис партитуре *Концерта* за А и Бе кларинет и оркестар налази се у библиотеци Краљевске музичке академијес у Лондону (Royal Academy of Music).

*Концерт* је написан у три међусобно повезана става: *Allegro moderato*, *Andante con moto*, *quasi ma piu tranquillo*, и *Allegro moderato*. Прва два става повезана су двотактним прелазом који доноси модулацију у Еф-дур, а други и трећи став развијеном верзијом почетне теме првог става. Концепт повезаности ставова није представљао новину 1902. године, јер су га, пре Стенфорда, већ увелико користили у својим композицијама Менделсон, Лист и Брамс.

Хармонски језик *Концерта* је такође препознатљив и могуће га је упоредити са хармонским језиком композитора касног романтизма, поготово Брамса.

С разлогом је, такође, уочено да је Стенфорд умео да интегрише мотивске елементе народне ирске музике с романтичарским мелодијским структурама.<sup>24</sup>

Стенфорда је инспирисало извођење Веберовог концерта за кларинет у извођењу солисте Чарлса Дрејпера, тада још увек студента Краљевског музичког колеџа (Royal College of Music).<sup>25</sup> Међутим, стил и структура *Концерта* оп. 80 се врло разликује од Веберова два концерта за кларинет и више подсећа на карактеристике Брамсовог стила: мелодије нису независне целине са јасним завршетком; делови композиције су развојне

---

<sup>23</sup> Pamela Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past*, London: Novello and Company, 1971, 268.

<sup>24</sup> Fennell, 1988, 143.

<sup>25</sup> Weston. *Virtuosi*, 263.

структуре који се надовезују једна на другу, па је тешко одредити који је материјал важнији и значајнији јер је у питању континуирани процес стварања и трансформације мотива. Музички ток одликују и неправилна дужина фраза, изостанак класичне каденце, а метричке промене често замагљују формалне поделе.<sup>26</sup>

Први став има класичну формалну структуру са две контрасне теме и репризним финалним одсеком (такт 135). Став започиње маршевским тути излагањем првог тематског материјала пунктираног ритма, који убрзо преузима кларинет, доносећи *ad libitum* триолске пасаже и арпеђа. Чини се као да се између оркестра и соло инструмента успоставља ритмички дијалог, који захтева веома прецизно извођење богатог ритмичког садржаја, који подразумева и полиритмичке односе (пример 7).

Пример 7. Полиритмија у првом ставу *Концерта опус 80* (тактови 39–41)



Друга тема се појављује у такту 81, у паралелном Це-дуру. Њен почетни мотив је тротактне структуре (пример 8).

Пример 8. Тротактни мотив друге теме првог става *Концерта опус 80* (тактови 2-4 у примеру)



<sup>26</sup> William R. Ward, *Examples for the Study of Musical Style*, Iowa: William C. Brown, 1970, 163-164.

Друга реченица друге теме доноси исти тематски материјал, али метрички измењен, јер тема сада започиње предтактом (пример 9).

*Пример 9.* Друга реченица друге теме првог става *Концерта опус 80* (тактови 88-91)



Брамсов утицај огледа се и на плану непрекидног стварања и трансформације мотива. Стенфорд често користи интервале терце и сексте, али и кварте и квинте (пример 10). Развојем мотива и тока фразе, интервал кварте сужава се у терцу, а понекад се шири у квинту, док се интервал квинте шири у сексту најчешће независно од тоналног контекста.<sup>27</sup>

*Пример 10.* Део фразе финалне каденце првог става (тактови 164-167)



Утицај Брамса препознатљив је и у изостанку јасних каденци, услед непрекидног стварања нових мотива, понекад у комбинацији са другим мотивима. С једне стране, управо су дуге фразе, њихов континуирани развој, генерисање нових мотива, али и одсуство јасних каденци велики технички изазов за свираче. С друге стране, изазов приликом креирања интерпретацији представља Стенфордов манир да старе мотиве интегрише у нове. Занимљив је начин на који је интегрисао почетни мотив друге теме и мотиве друге теме у финалу концерта (пример 11).

<sup>27</sup> Fennell, 1988, 109.

Пример 11. Интеграција елемената прве теме (пунктиран ритам у такту 2) и мотива друге теме (претакт такта 1) у финалу првог става (тактови 148-155)

J.B.C. & Co. Ltd. 16371

Мотив у хорнама и виолончелима у другом става (пример 12) представља вешту трансформацију почетног тути мотива из првог става (пример 13).

Пример 12. Мотив (такт 2-3 у примеру) из другог става Концерта опус 80 (тактови 47-48)

Пример 13. Тути мотив из првог става (такт 3)



Услед развојног мотивског и мелодијског тока тешко је установити тачну формалну структуру другог става. Други став је најдужи и рапсодичан, почиње првом темом у форми свечаног корала за хорну и гудачке инструменте, коју затим преузима кларинет (пример 14).

Пример 14. Почетни мотив прве теме другог става у кларинету (такт 14-16)



Другу тему доносе кларинет и дрвени дувачки инструменти (такт 77), а даље је развија оркестар (пример 15). После дуге и развојне друге теме појављује се реприза, као финални одсек у такту 98.

Пример 15. Друга тема другог става *Концерта опус 80* (други такт у примеру)





Реминисценцијом на маршевску тему првог става отвара се лирски финални став. Његова прва тема у це-молу у стилу је народне ирске песме (пример 16).

*Пример 16. Прва тема трећег става Концерта опус 80*

① Clarinet in A  
mf  
pp

Трећи став је у рондо форми (АБсАЦсА) и захтева виртуозитет свих инструмената. Комбинацијом тема првог и другог става ствара се тематска структура трећег става. На пример, упечатљив мотив из првог става (пример 17) појављује се у трећем ставу, ритмички и метрички прилично измењен (пример 18).

*Пример 17. Мотив из првог става (тактови 55-57)*

Пример 18. Ритмички измењен мотив у трећем ставу (тактови 90-93)

Musical score for Example 18, measures 90-93. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The melodic line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, including some chords and single notes.

Друга тема првог става представља тематски материјал на основу којег је Стенфорд изградио део Це ронда у трећем ставу (пример 19, тактови 127-133).

Пример 19. Део Це ронда у трећем ставу изграђен је од тематског материјала друге теме из првог става (претакт трећег такта у примеру, тј. такта 129 у партитури)

Musical score for Example 19, measures 127-133. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The melodic line starts with a *Rall. poco* marking and ends with a *a tempo* marking. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, including some chords and single notes. The score includes markings for *p* (piano), *l.h.* (left hand), and *r.h.* (right hand). There are also markings for *3* (triplets) and *y* (accents).

Први став доноси честу промену из а-мола у паралелни Це-дур, али и иступања у субдоминантне тоналитете де-мол и Еф-дур. Други став је у Еф-дуру, с иступањима у Бе-дур, Ес-дур, це-мол и Це-дур. Тоналитети трећег става су, као и у првом ставу, а-мол и Це-дур, с иступањем у А-дур у тренутку припреме трећег дела ронда. Наредни делови ронда појављују се у тоналитетима Е-дур, Ха-дур, Фис-дур и фис-мол. Хармонски језик је романтичарски, са честом употребом заменика доминантних функција, вантоналних доминанти, медијанти и хроматике (пример 20). Утицај Брамса уочљив је у погледу нерегуларних дужина музичких фраза, које су тоналне, али са честим модалним хармонским елементима.

*Пример 20.* Хроматски пасаж у кларинету у другом ставу (тактови 88-93)

The image displays a musical score for a clarinet and piano. The top system shows the clarinet part with a chromatic scale (measures 88-93) and the piano accompaniment. The bottom system continues the piano accompaniment with a chromatic scale in the right hand and arpeggiated figures in the left hand. Dynamics include *f* and *mf*. A circled 'L' is present below the first system.

*Концерт* је написан за две флауте, две обое, две флауте и два фагота, четири хорне, две трубе, тимпане и гудаче. Стенфорд је оркестрацијом постигао контраст, али уједно и интеракцију кларинета са другим инструментима, али нарочито с обоом. У прва два става текстура је хомофона, са фразама које се преклапају. Трећи став је више полифон услед

имитативног и стрето мотивског рада и наслојавања мотивског садржаја.<sup>28</sup> Изузетно Стенфордово познавање оркестрације чује се у тренутку када кларинет свира коралну тему над триолским ритмом у дрвеним дувачким инструментима (од такта 13 у другом ставу).

Ритмичка раноликост и захтевност огледа се на плану интерпретације, нарочито у погледу извођења лествица у тридесетдвојкама, полиритмије између солистичког инструмента и оркестра, али и захтевних арпеђираних пасажа (пример 21).

*Пример 21.* Захтевни улазни арпеђо пасажи у прелазном делу између прве и друге теме у другом ставу (тактови 65-70)

The image displays a musical score for Example 21, consisting of two systems of music. Each system is written for three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The first system covers measures 65-70, and the second system covers measures 71-76. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and is marked with dynamics like 'p' and 'f'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

У погледу метра, приметна је композиторова игра с акцентима, којима трансформише мотиве (метричко померање наступа друге реченице друге теме у првом ставу, тактови 81-83 и 88-91). Триолски тематски материјал кларинет износи *ad libitum*, и често се солисти препушта слобода у погледу темпа. У каденцирајућим моментима честа

<sup>28</sup> Fennell, 1988, 121.

је појава ритенута, а затим повратак у првобитни темпо с појавом новог мотивског материјала.

### 3.2. Три интермеца, опус 13

*Три интермеца* су компонована у новембру и децембру 1879. године. Премијерно извођење овог дела у фебруару наредне године било је поверено Станфордском ученику, кларинетисти Франсису Галпину (Francis Galpin). Након премијере Станфорд је направио доста измена у самом делу и коначни нотни запис композиција је добила закључно са Честеровим издањем (J & W Chester Music Publishers), које је и коришћено у процесу припреме јавне уметничке презентације и писаног дела докторског уметничког пројекта. Поређење појединих делова из првог става оригиналног записа с Новеловим и Честеровим издањем показују приличне разлике у погледу темпа, динамике и артикулације (табела 1).

Број тактова	Стенфордов запис деонице кларинета	Новелов запис деонице кларинета	Честеров запис деонице кларинета
1	<i>Andante espressivo</i>	<i>Andante espressivo</i> ♩ = 92	<i>Andante espressivo</i> ♩ = 92
32-33	<i>Cresc.</i> у такту 32, без динамичке ознаке у такту 33	<i>mf</i> у такту 32 и 33	<i>Cresc.</i> у такту 32, <i>mf</i> у такту 33
43	Нема метрономске ознаке	♩ = 76	♩ = 76
51,55	Без динамичке ознаке	<i>f</i>	<i>f</i>
53	Без стаката	<i>staccato</i>	<i>staccato</i>
57	Без динамичке ознаке	<i>P</i>	<i>p</i>

Табела 1. *Три интермеца*, опус 13: Поређење делова првог става оригиналног записа с издањем Новела (1880) и Честера (1979)<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Fennell, 1988, 49.

Иако је термин „интермецо“ био уобичајен у периоду романтизма за описивање расположења првенствено у клавирској литератури, његова употреба у литератури за кларинет и клавир оригинална је Стенфордова идеја.<sup>30</sup> Попис музике за кларинет из 1975. године показује да не постоје дела за кларинет под називом интермецо.<sup>31</sup>

Стенфордов је веома добро познавао Бетовенова, Шубертова, Шуманова, Шопенова и Брамсова дела овог типа, од којих је само Шуман написао карактерну минијатуру за кларинет и клавир *Phantasiestücke*, опус 73 (1849), као и шест клавирских интермеца, првобитно названих *Pieces phantastiques* (1832). Сва Брамсова интермеца настала су после 1879. године, једино су *Осам комада* за клавир, опус 76, од којих су четири интермеца, објављена 1879.<sup>32</sup> Међутим, осим истог наслова и формалне троделне структуре, мало је музичких сличности између ових наведених интермеца и Стенфордова три интермеца.

Већина минијатура из овог временског периода написана је у троделном облику, те и Стенфордова интермеца следе ову структуралну шему, од које је средишњи део контрастни, а трећи модификовани први део. Занимљиво је да се на крајевима сва три интермеца појављују реминисценције на контрастне теме из средишњих делова, чиме се донекле нарушава структурални однос тродела. У завршници трећег интермеца вешто су уклопљене прва и друга тема (пример 22), а у самој каденти се, након појаве прве теме, појављују акорди у клавирској деоници који подсећају на почетни мотив друге теме (пример 23).

Пример 22. Уклапање прве и друге теме у финалном делу трећег интермеца (тактови 58-62)



<sup>30</sup> Fennell, 1988, 88-89.

<sup>31</sup> Wayne Wilkins, *The Index of Clarinet Music*, Magnolia, Arkansas, The Music Register, 1975, 83-115.

<sup>32</sup> Fennell, 1988, 90.

Пример 23. Акордске структуре као мотив друге теме у финалу трећег интермеца (тактови 67-70)

The image shows a musical score for measures 67-70. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 67 starts with a piano (p) dynamic and a 'dim.' (diminuendo) marking. The melody in the top staff is a sequence of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment in the grand staff features chords and moving lines. Measures 68-70 continue the melodic and harmonic development, with a 'f rit.' (forte ritardando) marking in measure 69. The piece concludes in measure 70 with a final chord.

Сва три интермеца имају промене у темпу, метру и тоналитету. Први интермецо има 114 тактова и нешто дужи први и трећи део. Делови су означени променама темпа – *Andante espressivo*, *Allegretto leggiero* и првобитни темпо. Тоналитет првог интермеца је Бе-дур, с иступањима у Еф-дур, де-мол, це-мол и Ес-дур. Трећи део почиње у Де-дуру, али се убрзо враћа у Бе-дур и де-мол.

Други интермецо траје 164 такта, а његова три дела су готово подједнаке дужине. Први део је *Allegro agitato*, други *Tranquillo*, док трећи део нема ознаку за темпо. Тонални центар првог и трећег дела је де-мол, с иступањима у Еф-дур и ге-мол у првом, а у Бе-дур и ге-мол у трећем делу. Хармонски језик у другом делу другог интермеца највише подсећа на развијене романтичарске тоналне односе. Тонални центар је Бе-дур, али се из њега брзо модулира у де-мол, Дес-дур, Бе-дур, Ес-дур, да би се најзад, преко ес-мола, на педалу доминанте, успоставио повратак у де-мол.<sup>33</sup>

Трећи интермецо је најкраћи и траје 70 тактова. Први део је *Allegretto scherzando*, док други и трећи део немају ознаку за темпо. У Новеловом и Честеровом издању за други део стоји ознака *largamente*.<sup>34</sup> Тонални центар првог и трећег дела је це-мол, са повременим иступањима у Ес-дур и Ас-дур. У трећем делу се појављује тоналитет Дес-дур (који се првобитно већ јавио у другом делу другог интермеца). У њега се улази тако што заменик доминанте за други у Ес-дуру постаје заменик доминанте у Дес-дуру. Повратак у почетни це-мол успостављен је преко наполитанског секстакогда (пример 24).

<sup>33</sup> Fennell, 1988, 91.

<sup>34</sup> Fennell, 1988, 91.

Пример 24. Модулација из Ес-дура у Дес-дур преко заменика вантоналне доминанте за други, тј. трећи ступањ (такт 1 у примеру); модулација из Дес-дура у це-мол преко тоничног секстакорда, тј. наполитанског секстакорда (акорд на трећој четвртини у такту 3 у примеру)

The image shows a musical score for Example 24. It consists of two systems of staves. The top system has a single staff with a treble clef, and the bottom system has two staves (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The key signature changes from E major (one sharp) to D major (two sharps) and then to C minor (three flats). The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'ff'. There are also articulation marks and a triplet in the piano part.

Деоница кларинета је врло захтевно написана, јер се користи цео опсег инструмента, као и снажни карактерни (лирско – драмски), динамички (од пијанисима до фортисима) и артикулациони контрасти<sup>35</sup> (пример 25).

Пример 25. Употреба скоро целог опсега кларинета и снажних динамичких и артикулационих контраста, други део првог интермеца (тактови 64-68)

The image shows a musical score for Example 25. It consists of two systems of staves. The top system has a single staff with a treble clef, and the bottom system has two staves (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The key signature is C minor (three flats). The score includes dynamic markings such as 'f' and 'ff'. There are also articulation marks and a triplet in the piano part.

Баш као и у *Концерту* опус 80, и у *Три интермеца* Стенфорд врло често користи музичке мотиве састављене од интервала терце и сексте. На тај начин он развија и трансформише мелодијске и ритмичке мотиве: мала узлазна секста јесте мотив прве теме првог интермеца (пример 26); велика силазна терца мотив је прве теме другог интермеца (пример 27), која се у трећем делу другог интермеца трансформише у интервал квинте (пример 28).

<sup>35</sup> Fennell, 1988, 92.



Пример 26. Мотив прве теме првог интермеца (тактови 2-4)



Пример 27. Мотив прве теме другог интермеца (тактови 1-3)



Пример 28. Трансформисан мотив прве теме другог интермеца у трећем делу (тактови 111-113)



На сличан начин као и у *Концерту* опус 80, мотиви и теме једног одсека појављују се као трансформисане теме другог одсека. На пример, терцни мотив теме другог дела првог интермеца (пример 29) постао је основ за изградњу теме првог дела другог интермеца (пример 30), док је на основу ритмичког садржаја теме другог дела првог интермеца изграђена почетна тема трећег интермеца (пример 31).

Пример 29. Тема другог дела првог интермеца (тактови 43-45)



Пример 30. Прва тема другог интермеца (тактови 1-3)



Пример 31. Прва тема трећег интермеца (тактови 1-2)



Контрастност и разноврсност су у сва три интермеца постигнута интеракцијом између кларинета и клавира. На пример, у другом делу другог интермеца, тема се појављује наизменично у кларинету и, имитативно, у клавиру (пример 32).

Пример 32. Наизменична појава теме другог дела другог интермеца у кларинету и клавиру, у Дес-дуру, Бе-дуру, Ес-дуру и ес-молу (тактови (86-102)

Већ је напоменуто да се у литератури указује да многи тематски материјали три интермеца воде порекло из народне ирске музичке традиције.<sup>36</sup> Елементи ирске традиције огледају се у техници груписања фраза, као и у кратким, репетитивним мотивима, као што је то случај са три пута поновљеним мотивом на почетку другог интермеца (тактови 1–3), који се затим три пута секвентно понавља за терцу навише (такт 5 у примеру), те најзад четири пута секвентно понавља за следећу терцу навише (такт 8 у примеру 33).

*Пример 33.* Кратки репетитивни мотиви на почетку другог интермеца (тактови 1-11)

The image displays a musical score for two instruments: Clarinet in Bb and Piano. The tempo is marked 'Allegro agitato' with a quarter note equal to 144 (♩ = 144). The score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) shows a repeating motif in both parts. The Clarinet part starts with a motif of eighth notes, and the Piano part has a corresponding accompaniment. Dynamics are marked 'mp' and 'cresc.'. The second system (measures 6-11) continues the motif with sequential transpositions. The Clarinet part starts at measure 6, and the Piano part continues from measure 6. Dynamics include 'p' and 'cresc.'.

Поред употребе народне мелодике, занимљива је и појава цитата. Стенфорд је ритмички модификовао другу реченицу прве теме првог става Бетовенове Седме симфоније (тактови 6-8 у примеру 34) и употребио је као последња четири такта почетне теме свог првог интермеца (пример 35).

<sup>36</sup> Charles Stanford, Some Thoughts Concerning Folk-song and Nationality, *Musical Quarterly* 1/2, 1915, 238.

Пример 34. Прва тема првог става *Vivace* из Бетовенове Седме симфоније (тактови 67-74)



Пример 35. Последња четири такта почетне теме првог интермеца (тактови 7-10)



Укратко, Стенфордова *Три интермеца* представљају јединствену композицију за кларинет с тим насловом. Сваки интермецо има троделну форму и стандардну хармонску структуру типичну за период друге половине 19. века. Хармонски језик карактеришу појава модалности и честе модулације, понекад у удаљене тоналитете у односу на почетни тонални центар. Дело је обједињено захваљујући употреби мотива састављених од интервала терце и сексте, као примарног мотивског садржаја. Мелодијске фразе и ритмички мотиви настају и развијају се из овог примарног мотивског садржаја, те се на тај начин постиже стилско јединство. Интензитет, разноликост и контраст постижу се разноликом текстуром, стилским контрастима и променама у динамици, метру, темпу и тоналитетима. Употреба репетитивних мотива и ритмичких образаца из ирске народне музичке традиције указује на Стенфордово проучавање њене форме и структуре.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Fennell, 1988, 107.

## 4. Арнолд Бакс (Sir Arnold Edward Trevor Bax 1883–1953)

Музика раног двадесетог века позната је као енглеска музичка ренесанса.<sup>38</sup> У том периоду су, поред Бакса, деловали Холст (Holst), Делијус (Delius) и Елгар (Elgar) у Великој Британији, а Берг (Berg), Барток (Bartok), Сибелијус (Sibelius) и Веберн (Webern) на међународној музичкој сцени. Иако је сам себе називао „дрским романтичарем“<sup>39</sup> и тежио да постане главна музичка фигура и важан модерни композитор, Бакс је остао најмање познат међу наведеним композиторима, упркос томе што је компоновао седам симфонија, бројне соло песме (које су његова најпопуларнија дела), хорска дела, балетску и филмску музику, клавирске комаде, концерте и камерна дела.

Рођен у богатој лондонској породици, Бакс је уживао у привилегованом васпитању, које је укључивало приватног учитеља, велики дом, часове музике и честа друштвена окупљања. У годинама које су претходиле Великом рату, могао је себи да приушти путовања широм Европе, да слуша музику, присуствује балетским представама и учи о култури других народа. Иако Баксови родитељи нису били музичари, отац је био редован претплатник суботњих концерата у Кристалној палати у Лондону (Crystal Palace). То је утицало на Бакса да, као веома млад, сатима седи за клавиром и импровизује, али и компонује прву песму са дванаест година.<sup>40</sup>

Иако није сматран чудом од детета, Баксов таленат се даље развијао током студија композиције, клавира и кларинета на Краљевској музичкој академији. Његов посебан дар био је брзо и тачно читање с листа врло сложених партитура.<sup>41</sup> На формирање Баксовог стила утицала је музика Листа, Р. Штрауса и Глазунова, али и Елгара, с којим се Бакс приватно сусрео 1901. године.<sup>42</sup> Бакс је био под утицајем оркестарске технике Вагнера, Сибелијуса, Дебисија, Равела и Стравинског, али и ирске народне музике.<sup>43</sup> Бакс је врло често путовао у Ирску и читао поезију ирских писаца, па је и сам писао поезију, кратке приче и комаде.

---

<sup>38</sup> Percy Young, *A History of British Music*, New York, Norton, 1967, 41.

<sup>39</sup> Wollstein, Bax defines his music, *Musical America*, 48, 9.

<sup>40</sup> Arnold Bax, *Farewell, My Youth*, London, Longmans, Green & Co., 1943.

<sup>41</sup> Bliss, A., Benjamin, A., Bowen, Y., Coates, E., Hadley, P., Latham, P. and Walton, W., Arnold Bax: 1883–1953. *Music & Letters*, 35(1), 1–14.

<sup>42</sup> Arnold Bax, *Farewell, My Youth*, нав. дело, 41-42.

<sup>43</sup> Lewis Foreman, Bax, Sir Arnold, *Grove Music Online*, приступио 15. августа 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com>.

Баксову музику одликују романтичарски и импресионистички стилски елементи, нарочито у погледу смеле хармоније, честе појаве хроматизма, као и колористичке оркестрације.<sup>44</sup> Бакс много више користи варијацију и трансформацију мотивског материјала него доследно понављање. Користио је класичне формалне обрасце, али је богатим тематским материјалом проширио њихове димензије.<sup>45</sup> Међутим, Баксова музика је изашла из моде још за време његовог живота, а нарочито после Другог светског рата.<sup>46</sup>

Почетком тридесетих година 20. века, Бакс је компоновао бројна камерна дела, међу којима и дела која укључују кларинет – *Нонет* (1930), *Сонату за кларинет и клавир* (1934) и *Concertante* (1944).<sup>47</sup> У њима се осећа утицај Фредерика Тарстона (Frederick Thurston), водећег кларинетисте тог времена.

#### 4.1. Соната за кларинет и клавир у Де-дуру

*Соната* је компонована 1934. године и представља једно од последњих Баксових дела у позноромантичарском стилу. Посвећена је композиторовом пријатељу Хју Пруу (Hugh Prew), а ране скице за *Сонату* пронађене су након Баксове смрти. Написана је у два става: *Molto moderato* и *Vivace*. Премијерно је изведена 1935. године, а извели су је кларинетиста Тарстон и клавиристкиња Харијет Коен 1935. године. *Соната* је убрзо постала једно од Баксових најпопуларнијих дела и означила је врхунац у његовој каријери, која је већ била на заласку.

У време када је Бакс компоновао *Сонату*, већ је био један од познатих британских композитора, нарочито по својим симфонијским делима. У *Сонати* се осећа снажан утицај Вагнерове музичке традиције, јер је Бакс 1905. године боравио у Немачкој и читаву сезону слушао извођења музике Вагнера и Штрауса. Хармонски језик *Сонате* задржава чврст

---

<sup>44</sup> Julian Herbage, Sir Arnold Bax, in *British Music of Our Time*, ed. By A.L. Bacharach, Hannondsworth, Penguin Books, 1946, 116.

<sup>45</sup> Charles Howard Willett, *The use of the clarinet in the solo and chamber music of Arnold Bax*, US: The Florida State University, 1996, 53.

<sup>46</sup> Peter Pirie, The Odd Case of Arnold Bax, *The Musical Times*, 102, 559.

<sup>47</sup> Alexander P., The Bax Sonata for clarinet and piano, *Clarinet & Saxophone*, 8(1), February 1983.

тонални центар,<sup>48</sup> упркос богатој хроматици у мелодији и хроматским модулацијама (такт 3 и 4 у примеру 36), који делу даје атмосферу и богату постромантичну текстуру.<sup>49</sup>

Пример 36. Модулација помоћу промене склопа акорда (тактови 86-87)



Музички језик *Сонате* је изразито позноромантичарски, што се нарочито препознаје по богатим медијантним акордским везама (пример 31), али и медијантним тоналитетским односима међу одсецима: Де-дур – Еф-дур, Де-дур – Фис-дур (пример 37).

Пример 37. Медијантни однос између два акорда у другој теми првог става (тактови 47-48)



На тренутке се могу чути и утицаји импресионизма, нарочито када је у питању слагање боја у акордским структурама у деоници клавира (пример 38).

<sup>48</sup> George Grove & Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol 2, 1980, 307.

<sup>49</sup> Smith, *A Study of Leading British Clarinet Players of the 20th Century, and Works written for them by British Composers*, London, RAM, 1976, без пагинације.

Пример 38. Хроматски пасаж у кларинету над импресионистичким акордским структурама у клавиру (тактови 121-123)



У првом ставу кларинет и клавиру имају равноправну улогу. Деоница клавира се готово никад не појављује самостално, а деоница кларинета захтева велику виртуозност извођача, посебно у другом ставу. Оба става су у типичном сонатном облику, али њихове две теме не доносе традиционални тематски контраст, иако задржавају традиционални тонални однос: прва тема првог става је у Де-дуру (пример 39), а друга у Еф-дуру (пример 40). Развојни део почиње у е-молу (такт 74), а затим се нижу модулације у ес-мол (такт 87), Ха-дур и це-мол (тактови 96-113). Реприза започиње у такту 128 у Де-дуру.

Пример 39. Прва тема првог става Баксове Сонате (тактови 1-4)



Пример 40. Друга тема првог става Баксове Сонате (тактови 42-45)





Први став карактеришу честе промене темпа, динамике и тоналитета, што изискује од извођача висок степен концентрације. Цео став је мелодичан и миран уз повремена ачелеранда, која се морају извести веома контролисано да се не би нарушила целокупна атмосфера и структура става.

Други став почиње у темпу *vivace*. Став обилује брзим шеснаестинским пасажима, који су скоро увек у комбинацији са крешендом и декрешендом. Прву тему другог става опет доноси кларинет, али поред подједнако важне теме у клавирској деоници (пример 41). Пијанисимо динамика, у комбинацији са веома брзим шеснаестинским пасажима, који треба да се изведу крешендо, чине извођење прве теме веома захтевним и изазовним.

Пример 41. Прва тема другог става Баксове *Сонате* (тактови 1-5)

The image shows a musical score for the first theme of the second movement of Beethoven's Sonata, measures 1-5. The score is in 3/8 time and marked 'Vivace'. It features a treble and bass clef with piano dynamics (pp, p, mf, f, p) and articulation marks like accents and slurs.

Тонални центар другог става је углавном де-мол, али је прилично нејасан и тешко га је утврдити. Кратак развојни део почиње у такту 18, а друга тема у такту 49 у еф-молу (пример 42). Реприза прве теме у почетном темпу јавља се у такту 79, а друге теме у такту 110, с јасним повратком у почетни Де-дур.

Пример 42. Друга тема другог става Баксове Сонате (почиње у такту 4 у примеру)

У погледу техничке захтевности, комбинација тонова е мало и фис мало, прави оптерђење за мале прсте обе руке, што последично отежава синхронизацију прстију. На пример, врло је захтевно извођење шеснаестина (такт 2 и 3 у примеру 43), јер је регистар између ге1 и ха1 на кларинету изузетно тежак, нарочито приликом извођења брзих пасажа, као и одржавање контроле и синхронизације због положаја клапни и прстију.

Пример 43. Шеснаестинске групе представљају изазов за солисту у погледу регистра, темпа и синхронизације (тактови 20-23)

У оквиру репризе прве теме налазе се веома захтевни пасажии кларинета, који представљају велики изазов за солисту кад је реч о дисању. Наиме, за извођача је важно да на свакој осминској паузи или након групе од четири легато шеснаестине узме кратак дах, како би успео да одсвира дугу фразу која захтева фортисимо силазне пасаже, постепено утишење динамике и успорење темпа (пример 44).

Пример 44. Захтевна деоница кларинета у погледу одржавања даха (тактови 106-108)



На врло сличан начин као што је то Стенфорд чинио у *Концерту* и *Три интермеца*, Бакс посеже за тематским обједињењем *Сонате*. Баксу је прва тема првог става извориште и снажно мотивско упориште (пример 45), јер цео први став завршава овим мотивом (пример 46).

Пример 45. Мотив прве теме првог става (тактови 1-2)



Пример 46. Мотив прве теме првог става на крају првог става (тактови 167-168)



Мотив прве теме првог става постао је ритмичка окосница друге теме другог става (пример 47). Овај мотив се убрзо затим, у области друге теме другог става, појављује у свом готово првобитном облику (пример 48). Како би постигао снажно мотивско јединство овог двоставачног циклуса, Бакс други став завршава истим мотивом – мотивом прве теме првог става (пример 49).

Пример 47. Мотив друге теме другог става (тактови 49-50)



Пример 48. Мотив прве теме првог става у другом ставу (тактови 67-68)



Пример 49. Мотив прве теме првог става у завршници другог става (тактови 132-133)



## 5. Малколм Арнолд (Malkolm Arnold 1921–2006)

Био је међу најуспешнијим композиторима у Великој Британији у периоду од 1948. до раних седамдесетих година 20. века.<sup>50</sup> Арнолд је компоновао музику веома различитих стилских проседа – од препознатљиво и прихватљиво тоналних композиција до оних дисонантних с употребом серијализма. У своје композиције је укључивао популарне елементе проистекле из цеза и рока. Био је међу најуспешнијим британским композиторима филмске музике, а добитник је Оскара за најбољу музику за филм „Мост на реци Квај“ 1957. године.<sup>51</sup>

Још од малена показивао је жељу и тежњу да постане композитор. Његова породица је подржавала Арнолдов музички развој, јер му је мајка била пијанисткиња и корепетитор. Арнолд је учио да свира оргуље и трубу, а 1937. године добио је стипендију да на Краљевском музичком колеџу (Royal College of Music) студира трубу и композицију.

<sup>50</sup> Paul Jackson, *The Life and Music of Sir Malcolm Arnold, The Brilliant and the Dark*, Aldershot, Ashgate, 2003, 115-6, 140.

<sup>51</sup> Whittall, *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford University Press, 1999.

Међутим, напустио је студије и запослио се на месту друге трубе у лондонској Филхармонији. После Другог светског рата посветио се композиторском раду.<sup>52</sup>

Иако је музика у Великој Британији у периоду када је Арнолд стварао била препозната на мапи европског развоја, она није била међу водећим у погледу напретка и новина. Композитори тога доба задовољавали су се тиме да у традиционалне стилске и жанровске обрасце унесу понеке модернистичке елементе, као и да прошире тоналитет.<sup>53</sup> Управо је изостанак утицаја музичке авангарде на британску музику све до шездесетих година 20. века, био повод за негативне критичке реакције на Арнолдову музику. Његова дела су често била оспоравана од стране музичке критике, нарочито због употребе популарних елемената у класичним жанровима, али и лаке, популаристичке музике.<sup>54</sup>

Арнолдов стил и композициона техника показују утицај традиционалних и конзервативних музичара, попут Сибелијуса, Малера и Берлиоза. Асимилирајући сва достигнућа симфонијске романтичарске традиције, као и савремену композициону технику, Арнолд је развио лични стил у коме је слободно бирао средства композиционог израза и исказивао естетску вредност кроз широк распон емоција.<sup>55</sup>

Свој допринос литератури за кларинет дао је *Фантазијом за соло кларинет*, која је настала 1966. године за потребе такмичења дувачких инструмената.

## 5.1. Фантазија за соло кларинет, опус 87

И поред чињенице да је написана у другој половини 20. века, хармонски језик ове композиције је изразито тоналан. Тек се у појединим пасажима могу уочити елементи хармонског језика који се заснива на одсуству тоналног усмерења. Облик композиције заснива се на варијационом принципу у којем се једна тема подвргава различитим изменама.

*Фантазија* је „дело у непрекидном покрету, које траје краће од уобичајених класичних дела, а ослобођено је структуралних закона 'класичне' форме”.<sup>56</sup> *Фантазија* је

---

<sup>52</sup> Aileen Marie Razey, *The inspiration behind compositions for clarinetist Frederick Thurston*, US, University of North Texas, 2018, 29.

<sup>53</sup> Paul Jackson, *нав. дело*, 31.

<sup>54</sup> Peter Evans, *Music in Britain: The Twentieth Century*, Oxford, Blackwell, 1995.

<sup>55</sup> Jackson, *нав. дело*, 98.

<sup>56</sup> Cobbett, *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Vol. I, 2nd edition, London, 1963, 285.

још и „...природна побуна против превелике дужине модерних дела ... Облик који је све делове сонатне форме сажео у један део.“<sup>57</sup>

Арнолдова *Фантазија* траје кратко, око четири минута. Написана је за кларинет и Бе. Подељена је у осам делова, а сам композитор је делове означио словима – од А до Ха. Сваки одсек има другачију меру. *Фантазија* почиње осмотактним уводом који доноси прву тему у мери 4/4 и де молу. Затим следи део А у коме се поново излаже прва тема у трајању од осам тактова. Разлика између прве теме у уводу и делу А јесте у динамици – у уводу се она свира фортисимо, а у делу А пијанисимо. Апођатура из такта 4 из увода не свира се у првом делу. Мелодија прве теме је херојског карактера и лако се памти. Изграђена је од два мотива – први је у тактовима 1,3,5 и 7, а други у тактовима 2,4,6 и 8 (пример 50).

*Пример 50.* Прва тема из увода и дела А (тактови 1-8)



У делу Бе мења се темпо, а мера из 4/4 прелази у 3/8. Тема има два дела. Први њен део почиње мотивом који је настао понављањем каденце претходног одсека (тј. од другог мотива из прве теме), али карактерно измењене у играчки мотив (тактови 17-18 у примеру 51). Од овог почетног мотива постепено се формирају разложени акорди (пример 52).

<sup>57</sup> Stanford, *Musical Composition*, London, 1911, 162-163.

Пример 51. Карактерно измењен мотив (тактови 3 и 4 у примеру) каденце претходног одсека (такт 2 у примеру)



Пример 52. Формирање разложених акорда на основу почетног мотива дела Бе (тактови 21-24)



Други део теме Бе моторичног је ритма, покретљив и секвентан. Мелодијско-хармонски садржај јесте латентни двоглас који се јасно распознаје уколико се слушају промене регистара кларинета. Дијалог између четири пута секвентно поновљеног мотива остварен је коришћењем различите кларинетске боје (пример 53). Последња два такта представљају увод за део Це.

Пример 53. Други део теме из дела Б (тактови 25-32)



Део Це доноси други део теме из одсека Бе, у трајању од осам тактова, с проширењем у којем се тема разлаже прво на почетни мотив (тактови 3 и 4 у примеру 54), а затим и на само један тон (пример 55), којим се најављује почетак дела Де.

Пример 54. Проширење дела Це у коме се излаже само мотив теме (тактови 48-49)



Пример 55. Проширење дела Це у коме се мотив разлаже на један тон (тактови 50-51)



Део Де представља микстуру претходно изложених тема, и то према следећем редоследу: двотакт ритмички измењеног првог мотива почетне теме; варијантни двотакт другог мотива почетне теме; двотакт ритмички измењеног првог мотива почетне теме; варијантни двотакт другог мотива почетне теме; четири пута секвентно поновљени други део теме Бе; четвортактна варијанта каденце из дела А (пример 56).

Пример 56. Каденца дела Де (тактови 69-72)



Мера дела Е је поново 4/4, а темпо је маршевски. Одсек почиње излагањем првог мотива почетне теме у једном такту. За њим следи веома удаљена варијанта другог дела мотива почетне теме (такт 2 у примеру 57). Део Е завршава четвортактом у коме се други мотив почетне теме још више растаче и удаљава од оригиналног звука.



Пример 57. (такты 75-76)



Део Еф је у ге молу, а састављен је од разложених акордских пасажа у секстолама, с повременим реминисценцијама на претходне мотиве. Након последњег пасажа и каденце унутар које се темпо постепено успорава, почиње следећи део Ге доносећи снажан контраст претходном гласном и брзом одсеку. Темпо дела Ге је ленто, мелодија је успорена и мирна, с аугментираним ритмом. У погледу тематског материјала, у делу Ге се, баш као и у делу Еф, разлажу акорди и тако се припрема појава последњег дела Ха. Завршни део доноси тематско заокружење, јер се у њему појављује реминисценција на све досадашње мотиве: први и други мотив из почетне теме, као и мотив с разложеним доминантним акордом у де молу.

Арнолдова *Фантазија* заснована је на два контрастна мотива почетне теме, који се током композиције трансформисано појављују. У *Фантазији* се користе изненадне промене динамике, тоналитета, али и темпа и мере. У погледу артикулације, нарочито се инсистира на смени између стаката и музички означених акцената, легата и стаката, али и легата и нон легата.

## Закључак

Писани део докторског уметничког пројекта представља преглед британске музике из угла пет репрезентативних британских композитора и музичко-интерпретативну анализу њихових композиција за соло кларинет, кларинет и клавир, те кларинет и оркестар, у 19. и првој половини 20. века. Овај период је представљало 'златно доба' музике за кларинет у Великој Британији, током којег је уочена појава све већег броја националних композитора, који ће попутно доминирати репертоарским листама око 1930. године.

Рад почиње кратким прегледом британске друштвене историје 19. и 20. века, која је веома утицала на трендове у стварању музике, образовни развој композитора и инструменталиста, као и техничке иновације. У то доба знатно се развијала свирачка традиција и уочена је појава већег броја виртуозних кларинетиста, који су, с једне стране, инспирисали композиторе да пишу литературу за кларинет, а с друге стране градили наставне методе и временом створили познату британску школу кларинета.

О композитору Бергсону и његовој музици мало је писано. У раду је анализирана *Сцена и арија* из Бергсонове опере *Luisa di Montfort*, аранжирана за кларинет и клавир. Композиција одише стилским цртама пољског фолклора и у појединим њеним деловима препознаје се мелодија Шопенових мазурки и полонеза. Честе мини-каденце у кларинету показују утицај класицизма и Моцарта. Пред извођача се постављају захтеви у погледу прокомпоноване троделне форме, дијалога између деонице клавира и кларинета, унисоних деоница кларинета и клавира, агогичких и динамичких промена. Извођач мора прецизно да изведе све записане музичке ознаке, виртуозне пасаже и каденце, али и да кларинетом имитира речитативни део из арије.

Чарлс Стенфорд је већ на почетку своје композиторске, диригентске и педагошке каријере прихваћен као веома талентован и надарен музичар. Одлично је познавао композициону технику и писао разноврсну музику – црквену, вокалну, оперску и симфонијску. У његовим композицијама за кларинет – *Концерту* и *Три интермеца* – преовлађује утицај Брамса, који се огледа у третману мелодија без јасног завршетка, континуираном процесу стварања и трансформације мотива, неправилној дужини фразе, изостанку класичне каденце и честим метричким променама које замагљују јасне

формалне поделе. Сви ови наведени елементи постављају пред извођача велике интерпретативне захтеве.

Брамсов утицај огледа се у позноромантичарском хармонском језику Стенфордових композиција. Формалне структуре су у њима традиционално третиране. У Концерту је присутна појава атака повезивања ставова, што није била новина у то време, већ добро познат манир у вишеставачним остварењима Менделсона, Листа и Брамса. Као и већина минијатура из овог временског периода, Три интермеца је Стенфорд написао у тродленом облику са контрастним средишњим делом. За извођача је нарочито значајно како ће извести крајеве сва три интермеца у којима се појављују реминисценције на контрастне теме из средишњих делова, чиме се благо нарушава структурални однос тродела. Интерпретативни захтеви односе и на честе промене у темпу, метру и тоналитету у сва три интермеца и њиховим деловима, али и на употребу скоро целог опсега кларинета и снажних динамичких и артикулационих контраста.

Поред утицаја Брамсовог стила, у Стенфордовим композицијама за кларинет провејава утицај ирске народне музичке традиције у погледу технике груписања фраза. Стенфордова способност била је да вешто сједини сопствене мотиве с елементима ирских народних мелодија, те је резултат тога честа употреба кратких, репетитивних мотива с интервалима терце и сексте.

Баш као и Стенфорд, и Арнолд Бакс у својим композицијама за кларинет користи елементе народне ирске музичке традиције, али и тежи да тематски обједини своју Сонату за кларинет и клавир. Прва тема првог става јесте мотивско језгро целе Сонате. Иако се Соната у литератури помиње као позноромантичарско дело по смелим хармонским решењима и појави хроматизма, она се може сагледавати и као неокласичарско остварење, нарочито по формалној равнотежи, јасноћи израза и емоционалној уздржаности. Неокласични музички елементи односе се и на истакнут ритам и контрапунктску текстуру, које извођач мора врло прецизно да свира.

Последње дело – *Фантазија* за соло кларинет Малколма Арнолда – припада групи минијатура које су биле популарне у наведеном периоду. Стенфорд је такође аутор две фантазије за кларинет. Арнолдова Фантазија садржи осам кратких делова и изграђена је од само два контрастна мотива почетне теме, који се током композиције варирају. Специфичност интерпретативног задатка јесте извођење ова два мотива и њихових

трансформација, које се постижу променама у динамици, тоналитету, темпу и мери. Почетна два мотива варирају се и помоћу честих артикулационих ознака (стакато, легато, нон легато и музички означени акценти) које извођач мора прецизно, али и с мером да користи.

Тон, техника и музикалност разликују се у чисто романтичарским остварењима Бергсона и Стенфорда, позноромантичарској и неокласичарској Баксовој Сонати, као и модерној Арнолдовој Фантазији. У извођењу романтичарске музике треба да преовлађују уметничка осећања, која се изражавају кроз разноврсне ритмове, раскошне и развијене мелодије, честе динамичке промене. Неокласичарска музика захтева ред, економичност у изразу емоција, богатство контрапунктске текстуре и проширен тоналитет. Стога је с преласком у 20. век забележен значајан помак ка слободнијим, мање стриктним и традиционалним композицијама за кларинет и начинима интерпретације. Уметници двадесетог века више су трагали за емотивном дубином музичког садржаја у жељи да покажу своју индивидуалност.

## Списак литературе

1. Alexander, P. (1983). The Bax Sonata for Clarinet and Piano. *Clarinet & Saxophone*, 8(1).
2. Bax, Arnold (1943). *Farewell, My Youth*. London: Longmans, Green & Co.
3. Bliss, A., Benjamin, A., Bowen, Y., Coates, E., Hadley, P., Latham, P. and Walton, W. (1954). Arnold Bax: 1883–1953. *Music & Letters*, 35(1): 1–14.
4. Cobbett, Walter Wilson (1963). *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. London: Oxford University Press.
5. Despić, Dejan (1987). *Harmonska analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
6. Dunhill, Thomas F. (1927). Charles Villiers Stanford: Some Aspects of His Work and Influence (41–65). In: *Proceedings of the Royal Musical Association LIII*.
7. Ehrlich, Cyril (1985). *Music Profession in Britain since the Eighteenth Century, a Social History*. Oxford: Clarendon Paperback.
8. Evans, Peter (1995). *Music in Britain: The Twentieth Century*. Oxford: Blackwell.
9. Fennel, L. David (1988). *The Clarinet Music of Charles Villiers Stanford*. US: Texas Tech University.
10. Foreman, Lewis. Bax, Sir Arnold. *Grove Music Online*. Приступно 15. августа 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com>.
11. Grove, George & Sadie, Stanley (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol 2, 307.
12. Heim, Norman (1962). *The Use of the Clarinet in Published Sonatas for Clarinet and Piano by English Composers 1800–1954*. UK: University of Rochester.
13. Herbage, Julian (1946). Sir Arnold Bax. In: A. L. Bacharach (Ed.), *British Music of Our Time* (126). Hannondsworth: Penguin Books.
14. Hudson, Frederick (1976). A Revised and Extended Catalogue of the Works of Charles Villiers Stanford (1852–1924). *Music Review*, XXXVII, 106-128.
15. Jackson, Paul (2003). *The Life and Music of Sir Malcolm Arnold, The Brilliant and the Dark*. Aldershot: Ashgate.
16. Lowe, Norman (1990). *Mastering modern British history*. London: Palgrave MacMillan.
17. Mackerness, Eric David (1964). *A Social History of English Music*. London: Routledge.
18. Nettel, Reginald (1952). *The Englishman makes Music*. London: D. Dobson.

19. Pirie, Peter J. (1961). The Odd Case of Arnold Bax. *The Musical Times*, 102, 559–560.
20. Pirie, Peter (1979). *The English Musical Renaissance*. London: Victor Gollancz.
21. Pitfield, Spencer Simpson (2000). *British music for clarinet and piano 1880 to 1945: Repertory and performance practice*. Sheffield, UK: The University of Sheffield Music Department.
22. Raynor, Henry (1980). *Music in England*. London: R. Hale.
23. Razey, Aileen M. (2018). *The inspiration behind compositions for clarinetist Frederick Thurston*. US: University of North Texas.
24. Rendall, Francis Geoffrey (1942). A Short Account of the Clarinet in England During the 18th and 19th Centuries. In: *Proceedings of the Royal Musical Association LXVIII*.
25. Rice, Albert R. (2003). *The clarinet in the Classical period*. Oxford University Press.
26. Rice, Albert R. (2005). The clarinet in England during the 1760s. *Early Music*, 23/1, 55–64.
27. Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
28. Smith, Andrew (1976). *A Study of Leading British Clarinet Players of the 20th Century, and Works written for them by British Composers*. London: RAM.
29. Stanford, Charles V. (1911). *Musical Composition*. New York: The Macmillan Company.
30. Stanford, Charles V. (1914). *Peaces From an Unwritten Diary*. London: Edward Arnold.
31. Stanford, Charles V. (1915). Some Thoughts Concerning Folk-song and Nationality. *Musical Quarterly*, 1/2, 232–245.
32. Turner, Walter James (1941). *English Music*. London: William Collins.
33. Young, Percy (1967). *A History of British Music*. New York: Norton.
34. Ward, William R. (1970). *Examples for the Study of Musical Style*. Iowa: William C. Brown.
35. Weston, Pamela (1971). *Clarinet Virtuosi of the Past*. London: Novello and Company.
36. Whittall, Arnold (1999). *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.
37. Willett, Charles H. (1996). *The use of the clarinet in the solo and chamber music of Arnold Bax*. US: The Florida State University.
38. Wilkins, Wayne (1975). *The Index of Clarinet Music*. Arkansas: Magnolia.
39. Wollstein, R. H. (1928). Bax defines his music. *Musical America*, 48: 9.

## Прилог 1.

### ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани: Душан З. Савковић

Број индекса: 363/2018

### ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат под насловом:

#### КОМПОЗИЦИЈЕ ЗА КЛАРИНЕТ У ВЕЛИКОЈ БРИТАНИЈИ ОД РОМАНТИЗМА ДО НЕОКЛАСИЦИЗМА: СТИЛСКИ УТИЦАЈИ И ПРОБЛЕМ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 20.9.2022.

Потпис докторанда



## Прилог 2.

### ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ПИСАНОГ ДЕЛА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Име и презиме аутора: Душан З. Савковић

Број индекса: 363/2018

Студијски програм: Извођачке уметности – кларинет

Наслов докторског уметничког пројекта: КОМПОЗИЦИЈЕ ЗА КЛАРИНЕТ У ВЕЛИКОЈ  
БРИТАНИЈИ ОД РОМАНТИЗМА ДО НЕОКЛАСИЦИЗМА: СТИЛСКИ УТИЦАЈИ И  
ПРОБЛЕМ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Ментор: др ум. Огњен Поповић, ванр.проф.

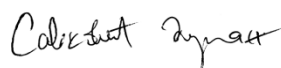
Коментор: др Соња Маринковић, ред.проф.

### ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 20.9.2022.

Потпис докторанда





## Прилог 3.

### БИОГРАФИЈА

Душан З. Савковић је рођен 1986. у Београду. У току основног и средњег музичког школовања био је добитник бројних награда. На Факултету музичке уметности у Београду завршио је основне академске студије (2010) и мастер академске студије (2011) у класи професора Огњена Поповића и Анте Гргина с највишом оценом. Запослен је као професор кларинета у музичкој школи „Даворин Јенко“ у Београду. Редовно одржава концерте са пијанискињом Мионом Барбул у Београду (сала САНУ, сала Културног центра Београд), Панчеву (Културни центар Панчево) и другим градовима у Србији, а наступао је и у иностранству (Немачка, Холандија, Аустрија, Бугарска, Црна Гора). Био је стално ангажован у симфонијском оркестру РТС (2010-2015). Наступао је у оркестрима као што су Београдска филхармонија, Камерата Србика, Станислав Бинички, Омладински оркестар Југоисточне Европе и Крагујевачки симфонијски оркестар. Као солиста је наступио са Београдским камерним оркестром Орфеј, а као камерни музичар сарађивао је с истакнутим солистима као што су Огњен Поповић, Ненад Јанковић, Гај Порат и Ненад Васић. Похађао је мајсторске курсеве у класи Огњена Поповића, Џералд Пахингера, Пол Мејера и Дејвид Грифитса.