

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
Katedra za duvačke instrumente

Marko Miletić

*Osobnosti muzičkog jezika
i izazovi interpretacije
dela za klarinet francuskih kompozitora
sredine XX veka*

Pisani deo doktorskog umetničkog projekta

Mentor:

vanr. prof. dr Ognjen Popović

Komentor:

red. prof. dr Sonja Marinković

Beograd, 2020.

Zahvalnost

Najveću zahvalnost dugujem majci Gordani, dugogodišnjem profesoru harmonike na rečima podrške, strpljenju i finansiranju mojih instrumenata i obrazovanja.

Posebnu zahvalnost upućujem svom mentoru, prof. Ognjenu Popoviću koji mi je pružio priliku da proširim svoje vidike i napredujem u svojoj profesiji kao i komentoru, prof. Sonji Marinković za neizmernu podršku prilikom izrade i uobličavanja ovog rada.

Ovaj rad posvećujem supruzi Sandri i sinu Adamu.

Apstrakt

Cilj doktorskog umetničkog projekta je tumačenje osobnosti muzičkog jezika dela za klarinet francuskih kompozitora koja su nastala sredinom XX veka, a odlikuje ih širok dijapazon korišćenih sredstava izraza, kao i kompozicionih i izvođačkih tehnika. U radu i interpretaciji tragao sam za elementima koji se mogu tumačiti kao zajednički, i koji mogu biti označeni kao izraz specifičnog francuskog umetničkog duha, istovremeno ističući osobnosti pojedinačnih rešenja i autentičnost rukopisa svakog od izabranih autora. Uočavanjem specifičnih elemenata interpretacije i njihovog mogućeg tumačenja otvoren je prostor za evaluaciju kako samog analitičkog procesa, tako i realizacije njegovih interpretativnih dometa.

Metodi umetničkog istraživanja su: istorijski, metod analize sadržaja, komparativni i praktično-izvođački. Istorijski metod se koristi da bi se objasnio uticaj istorijsko-kulturoloških okolnosti i razvoj umetničkih tendencija sredinom XX veka. Metod analize sadržaja podrazumeva sagledavanje svih sredstava, načina i tehnika kojima su oblikovana proučavana dela (kompozicione tehnike, harmonski jezik, ritam, melodijska struktura, oblik, tempo, agogika, akcentuacija i drugo). Komparativni metod podrazumeva uporedno umetničko istraživanje sličnosti i razlika, stilskih karakteristika i interpretativnih zahteva i mogućnosti koje pružaju izabrani opusi. Praktično-izvođački metod podrazumeva korišćenje prethodnih koraka istraživanja za ostvarenje što kvalitetnije izvođačke realizacije proučavanih dela u svim aspektima koji čine interpretaciju: čitanje i razumevanje partiture, odabir odgovarajućeg tonskog i zvučnog pristupa koji odgovara karakteru kompozicije, odgovarajuća agogika, ispravno fraziranje, otkrivanje potencijala u domenu izvođačke kreativnosti i drugo.

Ključne reči: klarinet, analiza, interpretacija, francuska muzika, XX vek, Žan Franse, Pjer Sankan, Henri Tomazi, Pjer Bulez

Abstract

The aim of the doctoral artistic project is to interpret the peculiarities of the musical language of the pieces for the clarinet by French composers created in the middle of the 20th century, characterized by a wide range expressions, as well as compositional and performing techniques. In the work and interpretation I will look for the elements which can be interpreted as common and which can be marked as expressions of specific French artistic spirit, while at the same time emphasizing the peculiarities of individual solutions and the authenticity of the work of the selected authors. Identifying the specific elements of interpretation and their possible explanation should open up evaluation space of both the analytical process itself and realization of its interpretative range.

The methods of artistic research are: historical, content analysis method, comparative and practical-performing. The historical method is used to explain the influence of historical and cultural circumstances and the development of artistic tendencies in the mid-20th century. The content analysis method implies consideration of all the resources, ways and techniques which shaped the studied pieces (compositional techniques, harmonic language, rhythm, melodic structure, form, tempo, agogics, accentuation, etc.). The comparative method implies a comparative artistic research of the similarities and the differences, stylistic characteristics and interpretative requirements, as well as the possibilities given by the selected opuses. The practical-performing method implies the use of previous research steps to achieve the highest quality performance of the studied works in all the aspects of interpretation: reading and understanding the score, choosing the appropriate tonal and sound approach which corresponds to the character of the composition, appropriate agogics, correct phrasing, discovering potential in the domain of performance creativity and other.

Keywords: clarinet, analysis, interpretation, French music, 20th century, Jean Françaix, Pierre Sancan, Henry Tomasi, Pierre Boulez

Sadržaj:

Uvod.....	6
Žan Franse – Varijacije za klarinet	
Biografija.....	8
Analiza.....	11
Pjer Sankan – Sonatina	
Biografija.....	30
Analiza.....	32
Henri Tomazi – Koncert	
Biografija.....	41
Analiza.....	45
Pjer Bulez – „ <i>Domaines</i> “	
Biografija.....	61
Analiza.....	63
Zaključak.....	69
Literatura.....	70

Uvod

Sa sigurnošću se može tvrditi da većina instrumentalnih izvođača, bez obzira na kom instrumentu sviraju, na kraju svog formalnog obrazovanja dosegne repertoarski do kompozicija poznog romantizma, eventualno impresionizma. Ukoliko se u završnom ispitnom programu ili recitalu i nađe delo kasnijih epoha (kolokvijalno nazvanog „modernjak“), ono je najčešće u funkciji postizanja ekstravagantnosti događaja. Razloge za to treba tražiti u samom obrazovnom procesu koji je prirodno zasnovan na tri epohe tonalne muzike – baroku, klasicizmu i romantizmu - sa prepoznatljivim „reprezentativnim formama stilova“ i „graničnim zonama“¹ Praktično svi tehnički izazovi na koje izvođač nailazi, od početnog štimovanja i postavke tona do onih najzahtevnijih – mogu se savladati kroz muziku ovih epoha. Tonalno muzičko mišljenje proisteklo iz same suštine tona i njegovog alikvotnog niza jeste prirodno okruženje za sluh mladog muzičara. Razvoj tonaliteta, njegovo proširivanje i usložnjavanje u istorijskom smislu predstavlja kontinuirani proces, imanentan kontinuitetu samog obrazovnog procesa. Sa druge strane, diskontinuitet kao dominantna odlika muzike XX veka, kao i velika raznolikost muzičkih jezika i stilova toga doba, podrazumevaju posebna znanja i sposobnosti izvođača. Navikavanje sluha na opora sazvučja atonalne ili politonalne muzike je jedan od preduslova njene dublje spoznaje. Često je za razumevanje estetičkog konteksta nekog dela neophodno upoznavanje sa istorijskim činjenicama i proklamovanim umetničkim stavovima.

Navedeni razlozi zbog kojih savremena muzika nije u fokusu interesovanja većine instrumentalnih izvođača svakako nisu opravdanje za njeno ignorisanje. Naprotiv, oni treba da budu putokaz za prevazilaženje skepsi i predrasuda prema značajnom delu umetničke muzike. Povod za realizaciju ovog umetničkog projekta je potreba za daljim usavršavanjem, kako na interpretatorskom planu tako i kroz upoznavanje umetničkog i društvenog aspekta savremene muzike.

¹ Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti*, Prosveta, Beograd 1968.

Četiri kompozicije koje su predmet projekta nastale su sredinom XX veka, u vreme emancipacije društva nakon što je II Svetski rat završen prvom upotrebom atomske bombe. Nagon ljudskog društva za samoodržanjem je probudio veru u novi napredak podstaknut naučnim i tehnološkim otkrićima i uspostavljanjem novih društvenih odnosa. Dinamičnost društvenog života i njena transpozicija na umetnost su bili naročito vidljivi u evropskim metropolama kakav je i Pariz. Tomazi, Sankan, Franse i Bulez su umetnici koji su svojim delovanjem kao kompozitori, dirigenti, izvođači ili pedagozi neizmerno značajni u profilisanju duha jednog vremena. Različite biografije, različiti uticaji, umetnička stremljenja i dostignuća, a istovremeno deo jedne kulturne sredine, jednog civilizacijskog obrazca.

U narednom četvorodelnom analitičkom segmentu pisanog dela projekta je svako delo analizirano ponaosob, uz prethodni osvrt na biografije kompozitora. Teoretska analiza dela, odnosno sagledavanje muzičkih elemenata koji su relevantni za interpretaciju je komplementarna praktičnom delu projekta, odnosno sviranju kompozicija.

Koncert je održan 13.07.2020. u 17 časova pred komisijom u sali FMU u Beogradu i izvedene su četiri kompozicije koje su analizirane u ovom radu.

Ž.Franse-Tema sa varijacijama

P.Sankan-Sonatina

H.Tomazi-Koncert za klarinet

P.Bulez-Domaines

Umetnički saradnici u realizaciji koncerta su Antonela Grgin i Uki Ovaskainen.

Žan Franse – Varijacije

Biografija

Moglo bi se reći da je Žan Franse (Jean René Désiré Françaix, 1912-1997) svojim rođenjem bio predodređen za karijeru muzičkog umetnika, priznatog najpre u rodnom Le Manu, a zatim u Parizu i drugim evropskim i svetskim muzičkim centrima. Prva saznanja o muzici, budući pijanista i kompozitor dobio je veoma rano od svojih roditelja, profesionalnih muzičara. Dom direktora Muzičkog konzervatorijuma iz Le Mana i njegove supruge, operne pevačice i osnivača ženskog hora, bio je stečište umetnika čiji su razgovori o umetnosti, sviranje i pevanje u salonu približili lepotu muzike njihovom jedinom detetu. Naročit uticaj na Žanov početni muzički razvoj imao je njegov deda po majci, violončelista amater kome je 1934. posvetio Fantaziju za violončelo. Odrastajući u ovakvom okruženju, nije mu bilo teško da od malih nogu vežba klavir po dva i po sata dnevno². Sa desetak godina je već bio u stanju da *prima vista* svira klavirsku deonicu Debisijeve Sonate za violončelo. Često je u malim kućnim koncertima pratio majku u izvođenju romantičarskih solo pesama. Majka je pored pevanja svirala i violinu, pa je sa njom i dedom izvodio dela klasične i savremene muzike.

Naročitu ulogu u životu umetnika je imala čuveni muzički pedagog Nađa Bulanže (Nadia Boulanger). „Nađa Bulanže je sebe nazivala "dobrom vilom" koja je uticala na njegovu sudbinu. Bolje od čarobne kočije, ponudila mu je ulaznicu u blještavi svet 1930-ih godina sa međunarodnim susretima i prijemima u salonima. Takođe ga je upoznala sa sjajem muzike starih majstora, kao i sa talentovanim stvaraocima nove muzike na njenim koncertima u „Ecole Normale de Musique“ i na večerima koje je priređivala princeza Edmond de Polinjak.“³ Druga osoba koja ga je uvela u visoke pariske umetničke krugove bila je naslednica bogatstva kompanije za proizvodnju šivaćih mašina „Singer“, amerikanka po poreklu, sa titulom princeze (Princesse de Polignac), Vinareta Singer (Winaretta Singer), koja je u to vreme bila mecena mnogih savremenih

² Bellier, Muriel – Jean Françaix: Biographie, Fondation Singer-Polignac, 1999., str.12

³ Isto, str. 7

kompozitora. Mladi Žan se, posredstvom svog profesora klavira Isidora Filipa (Isidore Philipp), našao u ovom društvu već sa 12 godina, okrećući stranice partiture Igoru Stravinskom dok je na klaviru izvodio sopstvene kompozicije. Deset godina kasnije, Vinareta Singer je njegov klavirski koncert uvrstila u program koji se izvodio u njenom salonu, uz druga klasična i savremena dela. Iz plejade kompozitora sa kojima se susretao, izdvojio se Francis Pulank (Francis Poulenc) sa kojim je 1937., pod patronatom Vinarete Singer, radio na novim kompozicijama i zajedničkim koncertima. Kroz druženje sa pariskom umetničkom elitom se upoznaje sa čuvenom družinom „Ruski balet“ za koju komponuje „Školu baleta“ („Scuola di ballo“). Posredstvom Pulanka se tokom II Svetskog rata sprijatelji sa slikarom Todorom Stravinskim, Igorovim sinom.

Iako je tokom svoje karijere bio priznat kompozitor i pijanista u Evropi i Americi, Franse je ostao privržen rodnom Le Manu u kome je živio sve do 1952. godine, kada se preselio u mirno predgrađe Pariza. Za svoj veliki doprinos muzici kao pijanista i pre svega kompozitor, 1991. godine je odlikovan francuskim ordenom Legije časti.

Kao odrasla osoba, Franse se sećao da je kompozitorski instinkt prepoznao u sebi još kao dete. Zahvaljujući okruženju u kome je rastao, posvećenom vežbanju klavirske tehnike i učenju harmonije i kontrapunkta, nadareni dečak se počeo rano baviti komponovanjem. Prva objavljena kompozicija, klavirska svita „Pour Jacqueline“ je zbog prikazane zrelosti i estetskih dometa izazvala nevericu kod starijih kolega, jer je mali Žan imao samo deset godina kada je objavljena⁴.

Upoznavanjem muzike kroz sviranje kamernih dela u malim kućnim koncertima sa majkom i dedom, kod njega se rano počeo kristalisati muzički ukus koji će se tokom cele karijere sistematično nadograđivati. Iako je bio u žiži muzičkih zbivanja, Franse se nije upuštao u muzičke ekstravagancije kakve je XX vek donosio u izobilju. Od samog početka je ostao privržen melodiji kao jednom od najvažnijih elemenata muzike. Otuda i njegovo poređenje sa Prokofjevima, koji je kao i on, bio autentični neoklasični kompozitor.

⁴ Bellier, Muriel – Jean Françaix: Biographie, Fondation Singer-Polignac, 1999., str.16

Franse se kao kompozitor iskazao bogatim opusom, pisanim za različite ansamble. Pre svega, kao izuzetni pijanista veliki deo svog opusa posvetio je ovom instrumentu. Iz brojnih dela za velike ansamble – koncerata, simfonija, opera, baleta, kantata – po kompleksnosti partiture se izdvaja oratorijum „Otkrovenje Svetog Jovana“ („L'apocalypse selon St. Jean“) pisan za četiri soliste, mešoviti hor i dva orkestra. U vreme uspona filmske umetnosti pisao je muziku za deset filmova reditelja ruskog porekla Saše Gitrija (Alexandre-Pierre Georges "Sacha" Guitry), a kamerna dela kao važan deo opusa obuhvataju gotovo sve instrumente simfonijskog orkestra.

Analiza

Delo "Tema sa varijacijama" za klarinet je komponovano 1974. godine kao porudžbina odseka za klarinet Pariskog konzervatorijuma. Iako je iste godine uvršteno u takmičarski program Konzervatorijuma, kompozitor je na početku dela naveo da ga je posvetio svom unuku - "Pour mon petit fils OLIVIER". Neoklasični stil kome je Franse ostao dosledan u celom svom opusu je doprineo da Varijacije postanu popularne kod klarinetista i čest deo koncertnih programa kamernе muzike. Četiri godine nakon nastanka kompozitor je revidirao delo i transkribovao ga za klarinet i gudački orkestar, ali kao takvo nije značajnije zaživelo u izvođačkoj praksi.

Sam izbor forme odražava kompozitorov stav da je varijacioni princip pre svega muzička kategorija, a ne istorijska, te da kao takav nije prevaziđen ni u turbulentnom vremenu postmodernističkog „kraja istorije“. Sadržina dela je komplementarna ovakvom stavu: muzički tok sa klasičnim principima formiranja i razrade motivskog materijala i u drugoj polovini XX veka odiše svežinom i kompozitorovom inventivnošću. Razvijeni harmonski jezik na osnovama impresionizma se uglavnom kreće u tonalnom i politonalnom okviru, pri čemu je mestimična upotreba atonalnosti u funkciji dramaturgije muzičkog toka.

Svrha predstojeće analize dela je osvetljavanje svih elemenata na koje izvođač treba da obrati pažnju prilikom sviranja. Da bismo na pravi način sagledali svaki interpretativni izazov ponaosob, neophodno je razumeti njegovu suštinu, zbog čega će biti elaboriran onaj element muzičkog toka koji je bitan za način izvođenja.

Tema

Osnovni elementi motiva teme - melodija, ritam, harmonska osnova i metar, anticipirani su u dva takta klavirskog uvoda:

Primer 1

The image shows a musical score for a piano introduction. It is in D major and 7/8 time. The top part consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Largo (♩ = 52)' and 'p'. The second system is marked 'Moderato (♩ = 132)' and 'ppp'. The bottom part shows a single system of piano accompaniment marked 'mp'. Circled notes in the piano parts are connected by lines to a circled note in the single system below, illustrating the melodic motif.

Sinkopiranim povezivanjem troosminskog melodijskog obrasca (c2-f2-d2) i njegove transpozicije (d2-g2-f2), uz izostavljanje ponavljanja osminske pauze, formiran je 7/8 metar koji celom toku teme daje karakterističnu motoričnost. Proces kreiranja osnovnog motiva se slikovito može prikazati na sledeći način:

Primer 2

The image shows a melodic motif in 7/8 time. The motif is shown in two forms: a single eighth note followed by a dotted quarter note, and a single eighth note followed by a dotted quarter note with a slur over the eighth note.

Druga izrazita karakteristika celog toka teme (osim poslednja tri takta) jeste agogički kontrast između deonica. Solistička melodija sa dužim ili kraćim ligaturama je, osim u osnovnom motivu, nezavisna od metra tako da fraza može početi i završiti na bilo kojoj dobi takta. Zbog toga je pri njenom samostalnom izvođenju taktna osnova u većem delu neprepoznatljiva, pa je pri vežbanju važno pravilno razbrajanje taktova. Solističkoj melodiji je suprotstavljen klavirski *staccato* sa oštrim smenjivanjem akorada i dvoglasa između desne i leve ruke.

Utisak prethodno opisanog metričkog pomeranja je pojačan naglaskom u pratnji na petoj osmini takta, iznad sinkope u solističkoj deonici.

Primer 3



Tema se sastoji od tri strukturno identične fraze zasnovane na motivu, njegovom ponavljanju i razradi: prva je od 3. , druga od 11. i treća od 17. takta. Sagledavanjem i upoređivanjem navedenih elemenata u frazama biće uočene njihove transformacije koje će, zajedno sa prethodno uočenim specifičnostima, biti putokaz za optimalnu interpretaciju.

Ponavljanje motiva za sekundu više u prvoj frazi (4) jeste nijansiranje samo po sebi, zbog čega je nepotrebno dinamičko podcrtavanje. Ukratko, motiv i njegovo ponavljanje su dinamički identični. Na početku druge fraze je ponavljanje za sekundu niže (12) praćeno smanjivanjem dinamike, a ponavljanje u trećoj frazi je u *crescendu*.

Primer 4

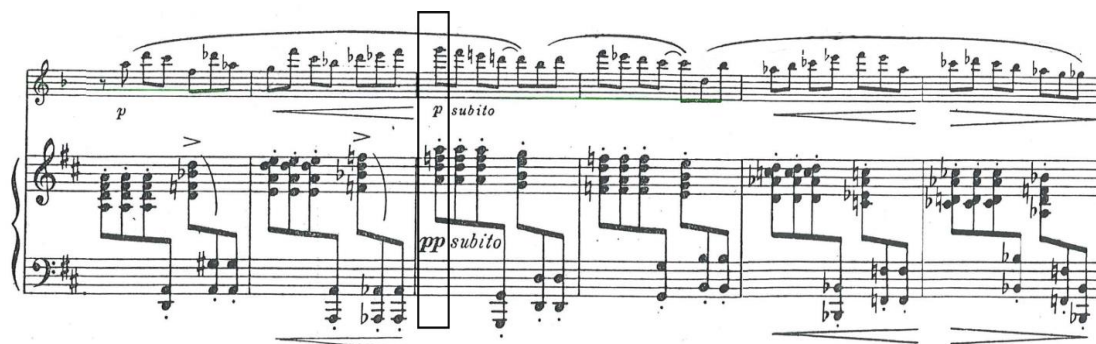


Melodije u razvojnim segmentima fraza počinju uzlaznim kretanjem do najvišeg kulminacionog tona, nakon čega se suprotnim melodijskim tokom razrešava muzička napetost.

Umesto dinamičke kulminacije, najviši ton solističke deonice i najširi registarski opseg u prvoj frazi pratnje su *subito pianissimo*.

Visoki ton g3 u subito piano dinamici zahteva snažan pritisak vazduha i podrazumeva ambažuru u vrhunskoj formi.

Primer 5

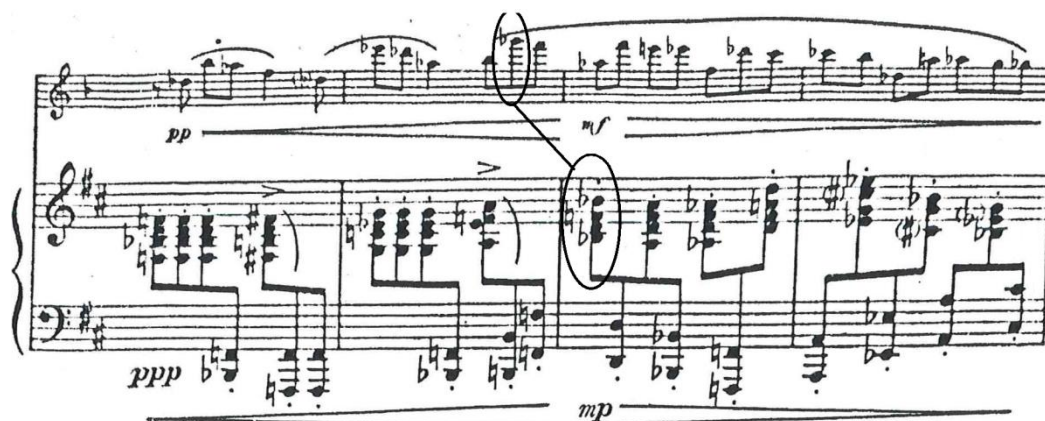


The musical score for Example 5 consists of two staves. The upper staff is a single melodic line, and the lower staff is a piano accompaniment. The solo part begins with a dynamic marking of *p*. At the start of the second phrase, there is a vertical line indicating a dynamic change to *p subito*. The accompaniment begins with a dynamic marking of *pp subito*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Neočekivani dinamički obrt otvara prostor za dalje razvijanje muzičkog toka, zbog čega je važno ne usporavati na navedenom mestu. Potvrda zadržavanja tempa je kompozitorovo precizno uputstvo trajanja četvrtine note na početku teme (132). Izostavljanjem naglasaka na polovinama taktova u pratnji, do kraja fraze je donekle ublažen agogički kontrast između deonica.

Koliko je solistička melodija nezavisna od metra pokazuje i činjenica da se kulminacioni tonovi u drugoj i trećoj frazi ne poklapaju sa naglašenim prvim dobama u taktu. U drugoj frazi klimaks je pre,

Primer 6



The musical score for Example 6 consists of two staves. The upper staff is a single melodic line, and the lower staff is a piano accompaniment. The solo part begins with a dynamic marking of *pp*. At the start of the second phrase, there is a vertical line indicating a dynamic change to *mf*. The accompaniment begins with a dynamic marking of *ppp*. At the start of the second phrase, there is a vertical line indicating a dynamic change to *mp*. There are circled notes in both staves, highlighting specific musical features.

a u trećoj posle prve dobe u taktu:

Primer 7

The musical score for Primer 7 consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *f* and a *secco* marking. The grand staff has a *mf* marking in the right hand and a *p* marking in the left hand. The piece concludes with a *pp* marking and a *secco* marking. A *tenuto* marking is also present in the right hand of the grand staff.

Opisane dinamičke razlike početaka fraza i njihovih klimaksa od koji je prvi *subito p*, drugi *mf* i treći *f*, deluju u pravcu objedinjavanja celokupnog toka teme. Završnim melodijskim poniranjem solističke deonice do najnižeg tona i vraćanjem na proređenu fakturu klavirske pratnje se u potpunosti umiruje muzički tok.

I varijacija

Razrešavanjem napetosti na kraju teme i preznačenjem poslednje tonike u tercu novog tonaliteta, dva odseka su povezana u jedinstven muzički tok.

Primer 8

The musical score for Primer 8 consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *f* and a *secco* marking. The grand staff has a *mf* marking in the right hand and a *p* marking in the left hand. The piece concludes with a *pp* marking and a *secco* marking. A *tenuto* marking is also present in the right hand of the grand staff. The variation section (VAR.1. *Larghetto misterioso*) is marked with a tempo of $\downarrow = 62$ and a dynamic marking of *ppp*. The variation section is marked with *ppp legatissimo, con Ped.* and includes a key signature change to two flats (Bb) and a time signature change to 3/4. The variation section is marked with *D:T* and *B:T*.

Insistiranje na kontinuitetu muzičkog toka vidljivo je i u činjenici da je izmenjena melodijska linija osnovnog motiva zapravo nastavak njegovog variranja započetog na početku treće fraze u temi. Uvođenjem triole, motiv je prilagođen novom 3/4 metru.

Primer 9

Treća fraza prve teme



Prva varijacija



Jednolični četvrtinski puls akorada u klavirskoj deonici koji povremeno remeti punktirani ritam daje prvoj varijaciji karakter menueta. Uporedo sa četvrtinskim pulsom pratnje, u lirskoj solističkoj deonici preovlađuju osmine, tako da mirni tok varijacije pruža mogućnosti za diskretno nijansiranje tempa. Važno je napomenuti da na početku ne bi trebalo uzimati vazduh na svakoj osminkoj pauzi kako se taj tok ne bi remetio. Atribut *misterioso* ne označava konkretan način interpretacije, već podstiče izvođača da sopstvenom imaginacijom dočara notni tekst. U tom smislu je logično blago usporavanje tempa na kraju fraza. Najočigledniji primer je završetak fraze ispred broja 3, pri prelasku solističke deonice na dvočetvrtinsku podelu takta:

Primer 10



Sa druge strane, utisak povremenog kratkog ubrzavanja koje stvaraju triole naročito je izražen pri njihovom „sukobu“ sa dvodelnom podelom prateće deonice na krajevima motiva:

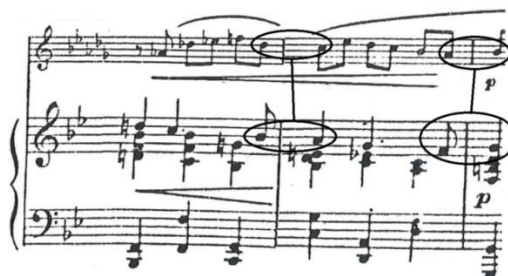
Primer 11



ppp legatissimo, con Ped.

Dve deonice imaju jasne uloge, tako da je u solističkoj deonici melodija a u pratećoj harmonska osnova. Mali, ali bitan izuzetak je deo fraze od 5. takta u kome je pojačavanje dinamike praćeno sa dva kratka unisona pokreta u pratećoj deonici:

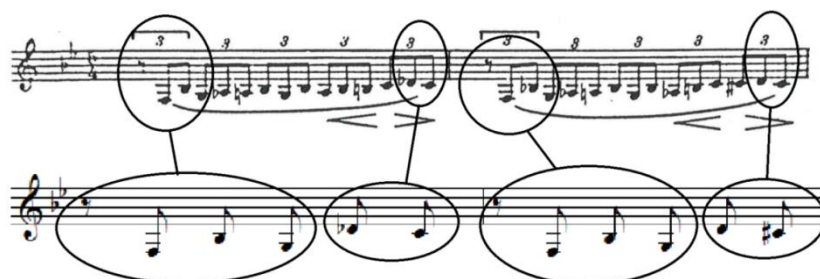
Primer 12



II varijacija

Otklon od početnog motiva teme u drugoj varijaciji je toliki da je pri slušanju praktično neprepoznatljiv. Osnovna melodija je prikrivena nizom brzih triola u malom registarskom opsegu:

Primer 13



Ligature i dinamika početna dva takta sa prethodne slike ekvivalentne su početku teme.

Ionako neprepoznatljiv motiv teme ovde nije osnovni materijal na kome je zasnovana varijacija. Prva četiri takta na dominantni G(B)-dura su uvod u razigranu melodijsku liniju u obliku trodela *aba*, gde su odsek *a* i njegova repriza u brojevima 4 i 6, između kojih je u broju 5 odsek *b*.

Kao jedna od tehnički zahtevnijih, druga varijacija dolazi nakon mirne lirske melodije prethodnog odseka, te je za izvođača naročito važna priprema

za ovaj agogički obrt. Prvi interpretativni izazov je uvodni brzi *crescendo* sa melodijskim opsegom od preko dve oktave:

Primer 14

VAR.2. Presto (♩ = 160)

The score for Example 14 is a piano solo in 2/4 time, marked 'Presto' with a tempo of 160 beats per minute. It features a complex melodic line with many triplets and slurs, and a dynamic range from *pp* to *mf*. The bass line is simple, providing a steady accompaniment.

U virtuočnoj solističkoj melodiji se na ritmičkom pulsus osminskih triola kombinuje hromatika sa nepredvidivim skokovima. Nagli dinamički obrti su još jedan od elemenata koji varijaciju čine posebno zahtevnom za izvođenje. Dva najupečatljivija primera su na počecima odseka a,:

Primer 15

The score for Example 15 shows a melodic phrase with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning and *p* (piano) at the end, indicating a dynamic shift. The melody consists of eighth notes with slurs and triplets.

i odseka b:

Primer 16

The score for Example 16 shows a melodic phrase with a dynamic marking of *f subito* (suddenly forte) at the beginning and *p* (piano) at the end, indicating a dynamic shift. The melody consists of eighth notes with slurs and triplets.

Još jedan melodijski element koji zahteva dodatnu pažnju je trostruko ponavljanje tona u stakatu, koje je u odseku a (9,10) uvedeno prethodnom silaznom hromatikom,:

Primer 17

The score for Example 17 shows a melodic phrase with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). It features a triplet of eighth notes that are circled, indicating a specific rhythmic or melodic element.

a u odseku *b* skokovima, uz karakterističnu promenu tonskog roda (17,18):



Melodijska linija kulminira skokovima i silaznim *arpeggiom* u poslednja dva takta odseka *b* (19,20):

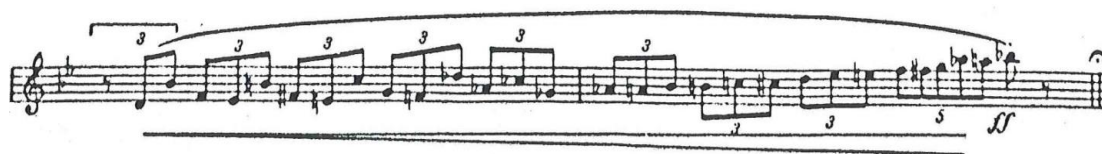
Primer 19



Zaokružene sinkope uvedene skokovima, na prvi pogled mogu biti problematične za pravilno ritmičko razdeljivanje. Međutim, imajući u vidu da je cela melodija sačinjena od osminskih triola, takt se može razbrojati kao 15/8 takt, odnosno kao 5 puta po 3/8 (pr-va-i, dru-ga-i, tre-ća-i, če-ta-i, pe-ta-i), čime će se jednostavno doći do pravilnog ritmičkog rasporeda tonova.

Pravilnom kontrolom vazduha u poslednja dva takta, dobiće se dugačak crescendo i vrlo ubedljiv završetak:

Primer 20



III varijacija

Suprotno hromatici solističke deonice prethodne varijacije, preovladavajući skokovi po akordskim tonovima u tonalno i harmonski jasnoj trećoj varijaciji omogućavaju izvođaču relaksiraniji odnos prema zadatom notnom tekstu, zbog čega ovaj odsek *Moderato* tempa ima opuštajući i

razdragan karakter. Kadencom u uvodnom dvotaktu, istaknuta je upravo harmonska komponenta,:

Primer 21

pp

C: T D₅ S D_D D

na koju se u solističkoj deonici (3) nadograđuje melodija sa prepoznatljivim konturama osnovnog motiva iz teme:

Primer 22

Varijaciju čine tri fraze sa istim početkom, razdeljene u brojevima 7 i 8.

U relativno mirnom dinamičkom toku izdvajaju se dva mesta na koje treba obratiti pažnju. Brza dinamička gradacija od *pp* do *f* uz najveći zahvaćeni registarski opseg na kraju varijacije se razvija uporedo sa ubrzavanjem tempa, doprinoseći ubedljivosti završetka.

Primer 23

poco a poco accelerando

pp

ppp mf

f

Nagli *piano*, zajedno sa varljivom kadencom⁵ u broju 8, povezuje drugu i treću frazu u jedinstven muzički tok:

Primer 24

The image shows a musical score for Example 24. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of *p* (piano) at the end of measure 8. The bass staff contains a bass line with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the end of measure 8. A box with the number '8' is placed above the treble staff. Below the bass staff, there are two chord symbols: 'C: D' and 'VI°'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Iako ovde nema agogičkih oznaka, legitimno je pojačati efekat kadence diskretnim ubrzavanjem silaznog niza na dominantanti i kratkom zadržkom pred njenim razrešenjem od broja 8.

Još jedno mesto gde je logična promena tempa je na prelazu iz prve u drugu frazu:

Primer 25

The image shows a musical score for Example 25. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the start of measure 7. The bass staff contains a bass line with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) at the start of measure 7. A box with the number '7' is placed above the treble staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Stišavanje dinamike na završetku prve fraze treba da bude praćeno blagim usporavanjem tempa čiji se prvobitni puls vraća na početku druge fraze.

⁵ Završna dominantanta druge fraze se na početku treće razrešava u tzv. „varijantni VI stupanj“ koji je pozajmljen iz istoimenog mola. Stilsko sredstvo je karakteristično za period zrelog romantizma i često je u Betovenovim delima.

IV varijacija

Po atmosferi koju donosi, četvrta varijacija je bliska prvoj. Elegična solistička melodija u *Adagio* tempu na trenutke zvuči *doloroso*, a kada je na durskoj harmonskoj osnovi dobija setni, pastoralni prizvuk. Harmonski jezik sa čestim promenama tonalnog centra između mola i paralelnog dura, mutacijama i upotrebom medijantike podseća na pozni romantizam kao i na Ravelov impresionizam.

Varijacija je u obliku perioda u kome dve rečenice od 8 i 9 taktova počinju dvotaktom zasnovanom na osnovnom motivu teme, koji se zatim varira i razrađuje.

Primer 26

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top for the solo melody, and a grand staff (treble and bass clefs) below for the accompaniment. The solo melody begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a long slur over the first four measures. The accompaniment starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and is characterized by a steady stream of eighth-note triplets in the right hand, while the left hand plays a simple bass line. The score is divided into two systems, with the first system containing 8 measures and the second system containing 9 measures.

Prozračna faktura varijacije je bazirana na tri ritmička plana. Harmonski tok određuju krupne notne vrednosti u basu klavirske deonice i razlaganje akorada u desnoj ruci. Važan interpretativni izazov predstavlja uspostavljanje optimalnog odnosa između triola u klavirskoj deonici i parne ritmičke strukture solističke deonice, pri čemu isticanje ritmičkog kontrasta ne sme narušiti karakter varijacije. Bas u klaviru počinje polovinom, razlaganje kasni za osminu u okviru triole, a solistička deonica za osminu, zbog čega je za ritmički precizno sukcesivno otpočinjanje tri ritmička plana naročito važna sinhronizacija između dva izvođača. Na ritmičku komponentu treba obratiti pažnju i pri izvođenju produžene sinkope u usporavajućem tempu na kraju prve rečenice (8):

Primer 27



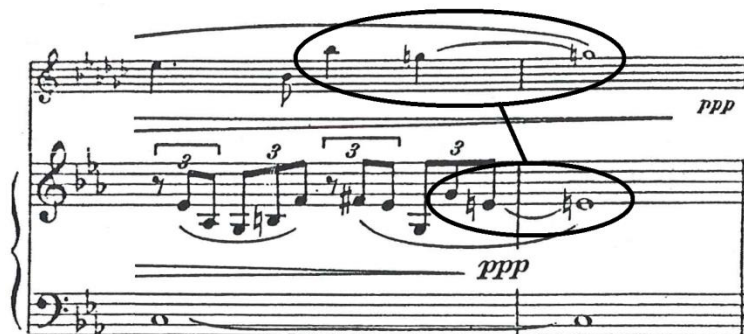
Fino dinamičko nijansiranje u uskom opsegu od *ppp* do *p* zahteva naročitu senzitivnost izvođača. Raspevana melodija u delu druge rečenice, od broja 10, kulminira najvišim tonom u *pianisimu*:

Primer 28



Blagim usporavanjem tempa na kraju varijacije se ističe eho efekat, odnosno ponavljanje završnog silaznog skoka solističke deonice u desnoj ruci klavira:

Primer 29



Pikardijska terca, odnosno durski završetak ostavlja utisak vedrine i prevage pastoralnog prizvuka nad elegičnim.

V varijacija

Elementi džeza u solističkoj melodiji i harmonskoj osnovi, oplemenjeni elegantnim valcerom prateće deonice sa drugom dobom *staccato* i trećom *tenuto*, daju ovoj varijaciji poseban karakter.

Neobičan uvodni efekat oklevanja ("*Esitando*") soliste da započne sviranje je postignut dugačkim pauzama različitog trajanja između samostalnih osmina:

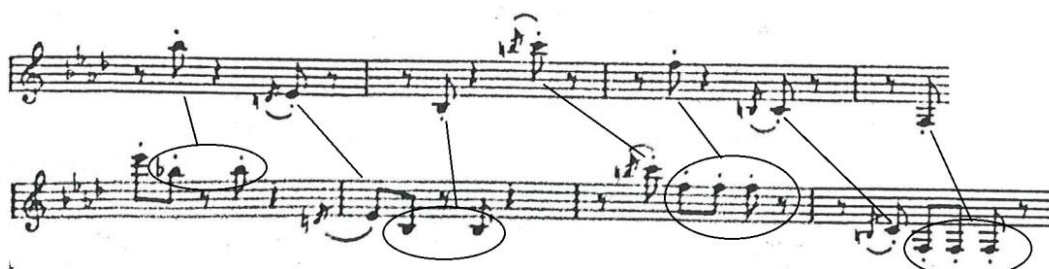
Primer 30



Solistička deonica u sva tri odseka trodelne pesme *aba*₁, razdeljenih u brojevima 11 i 12, počinje sličnim "oklevanjem" i neočekivanim skokovima, da bi se u kasnijem toku formirali najpre kraći, a zatim duži melodijski nizovi sa elementima osnovnog motiva. Osmine nota sa pauzama su zapravo najmanji fragmenti motiva koji bezuspešno pokušavaju da se sastave u celinu. Ovakvo razvijanje melodijske strukture suprotnim smerom u odnosu na temu je takođe jedan od idoma džeza.

Variacioni princip je zato usmeren na same fragmente, pa se na početku druge rečenice u periodu odseka *a* varira "oklevanje" sa početka prve:

Primer 31



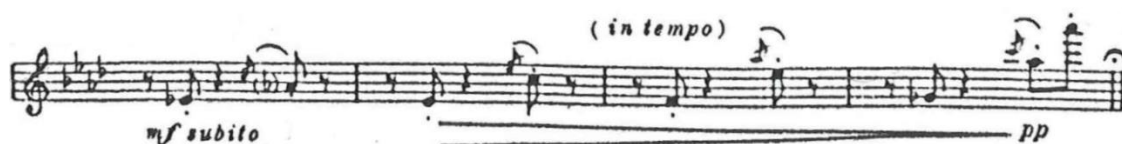
U odseku *a*₁ je varijacioni princip primenjen u okviru same druge rečenice između dva početna dvotakta:

Primer 32



Veliki melodijski skokovi solističke deonice su uglavnom u konsonantnom odnosu prema harmonskoj pratnji, što olakšava precizno izvođenje tonskih visina. Uzlazni predudari u polustepenom odnosu prema stakato osminama u opisanom “oklevanju” podsećaju na tzv. “manhajmske uzdahe”, karakteristične za klarinetsku muziku ranog klasicizma. Jedini silazni ukrasi na samom kraju su na tonovima toničnog kvintakorda, pa su takođe lako izvodljivi.

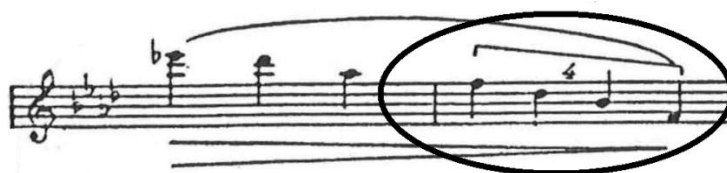
Primer 33



U završnom oktavnom skoku as_2-as_3 treba voditi računa da se drugi ton izvede suzdržano, bez nepotrebnog naglašavanja.

Solistička deonica, uglavnom bazirana na parnoj podeli doba se relativno lako savladava vežbanjem uz metronom. Stalni četvrtinski puls pratnje dodatno olakšava razbrajanje osminskih i četvrtinskih nota i pauza. Izuzetak su kvartole na sredini odseka b i na kraju odseka a_1 :

Primer 34



Međutim, ovde je ritmička preciznost irelevantna, imajući u vidu da se radi o delu silaznog razlaganja akorda na kraju fraze nakon koga dolazi kratka pauza i ponovna dominacija stabilnog ritmičkog pulsa pratnje.

Lakoća u postizanju melodijske i ritmičke preciznosti pri izvođenju je komplementarna sa preovlađujućim postupnim dinamičkim promenama. Mesto na koje treba obratiti pažnju je u a_1 odseku, od broja 13, gde *mf subito* dolazi nakon uzlaznih stakato osmina i nastavlja uzlaznim četvrtinama u legato:

Primer 35



Za izvođenje ove fraze je važan optimalan dah koji treba da bude dovoljno dubok da iznese uzlazni *mf* u *legatu*, a da pri tome ne smeta izvođaču pri sviranju početnog *piano staccata* u nižoj oktavi.

Brzo smenjivanje *staccato* i *legato* osmina u kulminirajućem uzlaznom nizu na kraju odseka *b* je nezavisno od ritmičke komponente, pa zahteva posebnu pažnju pri izvođenju:

Primer 36



Dodatni izazov je dinamička gradacija sa završnim "popuštanjem" tempa ("cédez") i kulminirajući ton u *pp subito*.

Kadenca

Dijalog između dva melodijska elementa daje kadenci, pa i celom dosadašnjem toku varijacija izvesnu dozu programnosti. Otuda je mnoštvo agogičkih i dinamičkih oznaka u kratkom notnom tekstu samo polazište za traženje suštine izvan notnog teksta, pa i izvan same muzike.

Primer 37



Čini se da je u osminskim skokovima ozbiljni osnovni motiv teme sublimiran sa karakterima svih njegovih dosadašnjih varijacija, od lirskog u prvoj, preko dramatičnog u drugoj, razdraganog u trećoj, melanholičnog i pastoralnog u četvrtoj, do savremenog u petoj. Solista je ovde ostavljen sam pred slušaocem da još jednom proživi ceo dosadašnji tok i da mu nađe smisao. Da otkrije kuda dalje. Možda je odgovor u veselom pasažu koji se u pojavljivanju čak smeje postavljenim dilemama:

Primer 38



I kada se dugačkim završnim fraziranjem gasi gotovo svaka nada u postojanje smisla, iz jednog tona se, kao iz semena, pojavljuje plamičak u vidu trilera koji se razvija i širi u katarzični plamen poslednje varijacije.

Primer 39



VI varijacija

Brz tempo i ponovno uspostavljanje početnog tonaliteta teme su osnovni elementi koji VI varijaciji daju karakter finala. Programnost muzičkog toka se ovde prepoznaje u veselom karakteru melodijske linije. Variranje osnovnog motiva teme u velikom registarskom opsegu i artističnost velikih skokova podsećaju na muziku iz kabarea ili cirkusa:

Primer 40



Veselo pulsiranje akorada u pratnji pojačava utisak neobuzdane razdraganosti i zanosa.

Promenom fature i dinamike na modalnoj tonskoj osnovi klavirske deonice se u središnjem delu varijacije (od broja 15) još jednom čuju neizvesni odjeci beznadežnog traganja za smislom iz kadence. Ohrabreni solista ih, kao kakvu neprijatnu utvaru, odagnava pljeskanjem ("slap"). Triler nad dinamičkom gradacijom je drhtaj straha pri pomisli da se neman može vratiti:

Primer 41



U dva dvotakta se krije melodijska linija osnovnog troosminskog obrasca na kome je zasnovan motiv teme.

Vraćanjem na početni veseli karakter varijacije se zaokružuje trodelna forma *aba*₁. Delo završava *crescendom* i melodijskim poniranjem u toniku:

Primer 42



Izvođenje završetka podrazumeva snažan interpretatorski naboje, zbog čega je u prethodnom toku emotivno i interpretativno iscrpljujuće finalne varijacije, važno optimalno trošenje energije.

Pjer Sankan – Sonatina

Biografija

Od četvorice kompozitora čija su dela predmet projekta, životni put Pjera Sankana (Pierre Sancan 1916 – 2008) ima najmirniji tok. Možda je to jedan od razloga zašto njegovi umetnički dometi nisu dovoljno zapaženi u evropskim i svetskim kulturnim centrima. Ipak, Sankan zauzima važno mesto u francuskoj muzici sredine XX veka kada modernizam gubi na svom zamahu, otvarajući prostor za novo preispitivanje estetskih načela i funkcije umetnosti u društvu.

U potrazi za muzičkim obrazovanjem, iz rodnog Mazameta na jugoistoku Francuske se najpre seli u Maroko, a zatim se vraća u Tuluz. Dolaskom na Pariski konzervatorijum nastavlja studije klavira u klasi čuvenog pijaniste i muzičkog pedagoga Iv Neta (Yves Nat), čiju će katedru preuzeti 1956. godine. Sankanov profesor kompozicije, orguljaš u mladosti, Henri Bizer (Henri Büsser) je bio čovek izuzetne biografije čiji se životni put ukrštao sa mnogim poznatim imenima francuske muzike sa početka XX veka – Sezarom Frankom, Gijoom Musoom, Klodom Debisijem. Nesumnjivo je da su saveti čoveka sa takvim iskustvom bili izuzetno važni za usavršavanje kompozitorskog zanata, kao i za razvijanje autentičnog individualnog stila.

Sankanov opus obuhvata relativno mali broj dela. Pored opere „Ondin“ („Ondine“) po tekstu francuskog dramskog pisca Žana Žiradoa (Jean Giraudoux), za scenu je komponovao i tri baleta. Od koncertnih dela se izdvajaju klavirski i violinski koncert, Simfonija za gudače i kantata „Legenda o Ikaru“ („La Légende de Icare“) za koju je 1943. godine nagrađen prestižnom Rimskom nagradom (Prix de Rome) u vidu stipendije za muzičko usavršavanje u Italiji. U kamernoj muzici vrsnog pijaniste veliki broj dela je namenjen ovom instrumentu. Ipak, najpopularnije Sankanovo delo je Sonatina za flautu i klavir iz 1946. godine.

Moderna solistička deonica u klasičnoj formi objedinjenog trostavačnog sonatnog ciklusa je osnovna odredica neoklasičnog stila Sonatine. Ritmički raznovrsna melodijska linija sa slobodnim skokovima na modalnoj osnovi ili

potpuno atonalna, odiše savremenošću XX veka. Sa druge strane, tretman motiva podrazumeva njihovo ponavljanje, transponovanje, variranje i sve druge načine rada poznate iz klasične stilske epohe. Osim toga, tri objedinjena stava su dodatno povezana zajedničkim motivima tako što jedan od sporednih motiva prethodnog stava postaje osnova sledećeg, što će detaljnije biti obrazloženo u daljoj analizi.

Analiza

Naziv „Sonatina“ ukazuje na niži strukturni nivo kako celokupnog dela, tako i njegovih segmenata. U sonatnom obliku bez reprize prvog stava, odseci su uglavnom fragmenti ili rečenice oblikovane pomenutim klasičnim principima rada sa motivskim materijalom. Spori tempo drugog stava u obliku trodela *aba*₁ otvara prostor za široku melodiju površinske strukture, bez određene unutrašnje organizacije motivskog materijala. Suprotno ovome, živahna tema finalnog ronda je u obliku perioda sa jasnom podelom nižih strukturnih nivoa – rečenica i polurečenica.

I stav

Početno izlaganje prve teme sonatnog oblika najpre u pratećoj, a zatim u solističkoj deonici ukazuje na koncertantni karakter Sonatine. Razilaženje metričkog naglaska sa melodijskim nije primetno u početnom unisonu prateće deonice, već u kontrapunktu solističke deonice prema polutaktnim obrascima pratnje:

Primer 1



The image shows a musical score for the first movement of a sonatina. It consists of two systems of staves. The first system is a piano introduction, marked with a 'p' dynamic. It features a single melodic line in the treble clef. The second system is a solo section, marked with a 'p' dynamic. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The piano introduction consists of a single melodic line in the treble clef, starting with a rest followed by a quarter note, then a series of eighth and sixteenth notes. The solo section consists of a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both starting with a quarter note and followed by eighth and sixteenth notes. The score is annotated with circles around specific notes and brackets indicating phrasing.

Melodija i metar se poklapaju tek na kraju fraze (a_2) jer su prva dva naglašena tona na metrički slabim drugim dobama taktova (d_2). Melodijski naglasci sami po sebi dovoljno kontrastiraju metru prateće deonice, zbog čega je njihovo dinamičko podcrtavanje suvišno, tj. cela fraza se izvodi u ravnomernom *pianu*. Sa druge strane, nijansiranje trostrukog izlaganja klimaksa treba da u prvi plan

istakne poslednji kulminacioni ton koji se razrešava ponavljanjem jednotaktnog obrasca u silaznoj melodiji:

Primer 2



Pri nijansiranju visokih tonova uvedenih uzlaznim skokom treba voditi računa da ne dođe do njihovog nepotrebnog naglašavanja jer su oni po prirodi glasniji. Uravnotežena dinamika se postiže dodavanjem malo jačeg pritiska vazduha donjim tonovima sa kojih se skokovi izvode.

Antifoni odnos deonica u drugoj temi podrazumeva oštro smenjivanje solističkog polutaktnog motiva i njegovih varijacija sa *secco* osminama pratnje:

Primer 3



Nasumičnim rasporedom fragmenata u obe deonice je i ovde relativizovan takt, te je za precizno izvođenje i sinhronizaciju deonica relevantan četvrtinski puls, kao i odlučnost u izvođenju početnih tonova fraza.

U zavisnosti od izvođačeve ambažure, usnika i instrumenta, kulminacioni ton *fis3* na kraju druge teme, uveden šesnaestinskim pasažom velikog registarskog opsega u *crescendu*, može se odsvirati na više načina od kojih je optimalan sa prstoredom 2-2.

Primer 4



Pored poznatih motiva iz ekspozicije, razvojni deo sadrži nove tematske materijale kao i one koji su proistekli iz postojećih. Jednotaktni silazni melodijski obrazac sa kraja prve teme se na početku razvojnog dela inverzira (33), a zatim slobodno diminuiruira, formirajući dvotakt (34-35) koji će se do kraja stava ponoviti još po jednom u obe deonice:

Primer 5



Iako nije upisana u notni tekst, dinamička gradacija je latentno prisutna u uzlaznoj melodiji inverziranog motiva. Takođe, gradacija tri naglašena tona *his* gde je svaki sledeći za nijansu jači od prethodnog, predstavlja logičnu pripremu za *crescendo* u poslednjem uzlaznom nizu šesnaestina.

Nov melodijski materijal je silazna sekvenca sa jednotaktnim modelom od 38. takta, koja se u slobodnoj transpoziciji ponavlja od 47. i 60. takta.

Primer 6



Podcrtavanje naglasaka polutaktnim ligaturama doprinosi tačnijoj ritmizaciji šesnaestina u sekvenci koja se izvodi iz jednog daha.

Centralni deo razvojnog odseka je „malo opuštenija“ (*Légèrément détendu*) treća tema, sa dugačkim tonovima visokog registra u *piano* i fleksibilnim tempom (*souplement*).

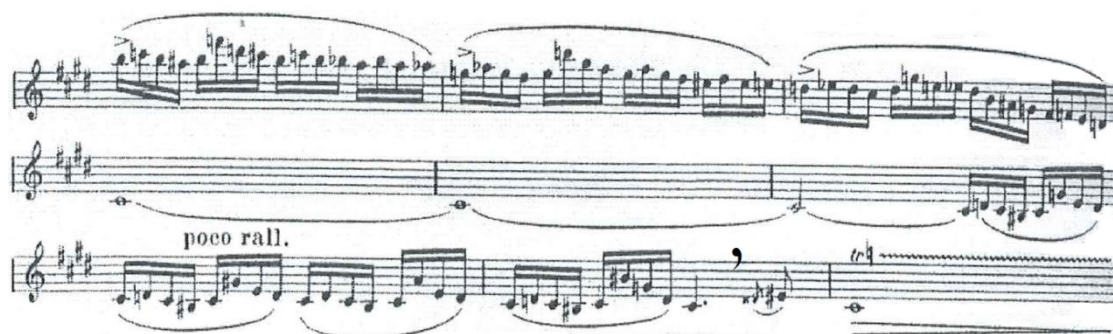
Primer 7



Radi dinamičke ravnoteže oktavnog skoka f_2-f_3 niži ton se izvodi sa većim pritiskom vazduha. Na završni ton teme, odnosno na celu notu a_2 se nadovezuje poznata silazna sekvenca. Dugački legato na ovom mestu i pomenuti *piano* u visokom registru zahtevaju od izvođača posebnu pažnju kako bi se do kraja fraze zadržala zadata dinamika.

Zadržani ton cis_1 nakon treće sekvence označava kraj stava:

Primer 8

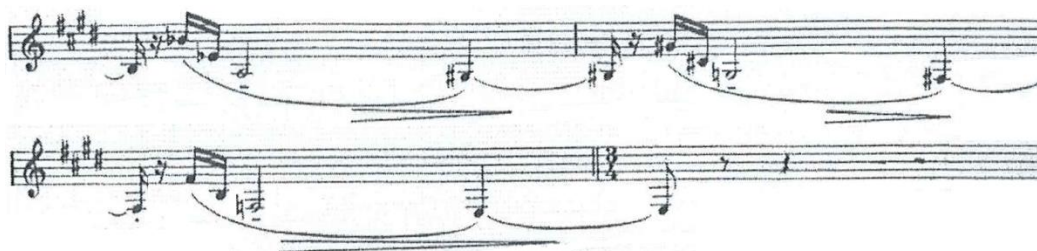


Melodijski raznovrsna dugačka fraza se izvodi jednim dahom zbog čega je važna njegoa pravilna raspodela.

II stav

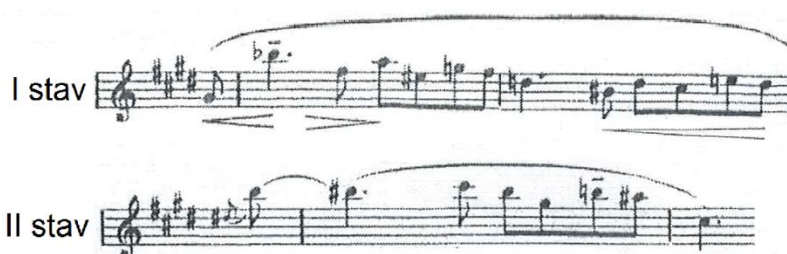
Atonalna harmonska osnova drugog stava sa pretežno tercnom strukturom akorada u klavirskoj pratnji podseća na lagane stavove impresionističkog stila. Zbog odsustva latentnog tonalnog centra, treba obratiti pažnju na precizno intoniranje tonova kod većih melodijskih skokova u solističkoj melodiji, kao što su npr. dvostruki šesnaestinski silazni skokovi na završetku odseka a:

Primer 9



Drugi stav je tematski objedinjen sa prvim preko početnog takta koji je ritmički, a u drugom delu i melodijski, u središnjem delu osnovne teme sonatnog oblika:

Primer 10



Ipak, razlike u tempu, dinamici, harmonskoj osnovi i drugim parametrima muzičkog toka daju ovom motivu novi karakter.

Melodija u umerenom tempu je pogodna za najfinije agogičko i dinamičko nijansiranje. U prvom izlaganju modela za sekvencu odseka *b* triole se izvode uz malo „popuštanje u tempu“ („poco cedendo“), uz *rubato*.

Primer 11



Dve agogičke odredice su bliske u svom značenju te je na izvođaču da pronađe fine nijanse koje bi svakoj dale autonomni smisao. „Popuštanje“ tempa označava njegovo blago usporavanje, pri čemu novouspostavljeni metrički puls

od tona a_{i2} ostaje stabilan do kraja modela za sekvencu. Rubato daje izvođaču slobodu u određivanju trajanja tonova u triolama ponovljenog modela uz uvažavanje agogičke oznake za legato i portato i podrazumevanu koordinaciju sa pratećom deonicom.

Uzlazni pasaž na kraju odseka *b* u *decrescendu* i prethodna degradacija napetosti stvaraju efekat gašenja muzičkog toka, podcrtanog pauzom:

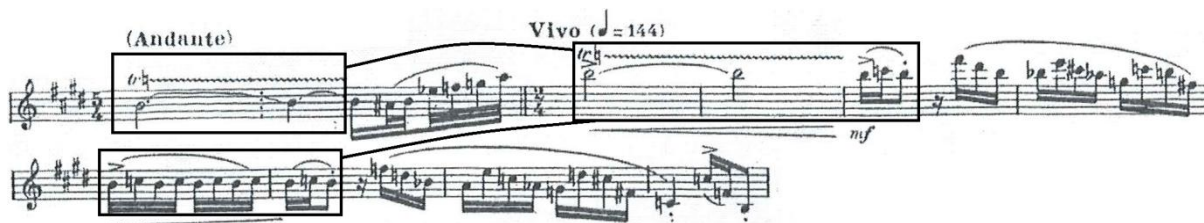
Primer 12



Udah za sledeću frazu nakon pauze se podrazumeva, pa oznaka za luftpauzu osim primarnog značenja ima funkciju svojevrsnog „resetovanja“ i pojačavanja efekta reprize.

Furiozno finale, koje je takođe vezano *attacca*, najavljuje lepršavi završetak drugog stava:

Primer 13



Kombinacija trilera, brzih pasaža i *arpeggia* daje ovoj frazi prizvuk nemirnog ptičijeg pevanja.

III stav

Tematsko objedinjavanje trećeg stava sa prethodnim muzičkim tokom je vidljivo već u početnom petotaktu na kom je zasnovana tema:

Primer 14



Dvostruki silazni šesnaestinski skokovi su varijacija završetka odseka *a* drugog stava⁶ dok je antifoni odnos dve deonice preuzet iz druge teme sonatnog oblika prvog stava⁷.

Pred poslednjim izlaganjem teme ronda je reminiscencija na osnovnu temu sonatnog oblika iz prvog stava,⁸:

Primer 15



i materijal iz razvojnog dela:⁹

Primer 16



Objedinjavanju globalne strukture dela doprinosi paralelni odnos tonalnih osnova krajnjih stavova, odnosno D(E)-dura poslednjeg i h(cis)-mola prvog stava.

⁶ videti primer 9

⁷ videti primer 3

⁸ videti primer 1

⁹ videti primer 5

Osnovna karakteristika virtuozne solističke deonice je kontrast između velikih melodijskih skokova i postupnog hromatskog ili dijatonskog kretanja u brzom tempu. Prva tema se završava spojem hromatike i skokova u velikom registarskom opsegu:

Primer 17



Dva melodijska principa su još više objedinjena u kombinaciji kratkih hromatskih nizova i skokova u prvom prelazu:

Primer 18



Šesnaestinski nizovi na počecima dva prelaza kontrastiraju temi agogički i dinamički. U prvom prelazu su u nižem registru,:

Primer 19



a u drugom je silazna sekvenca sa dvotaktnim modelom kroz dve oktave:

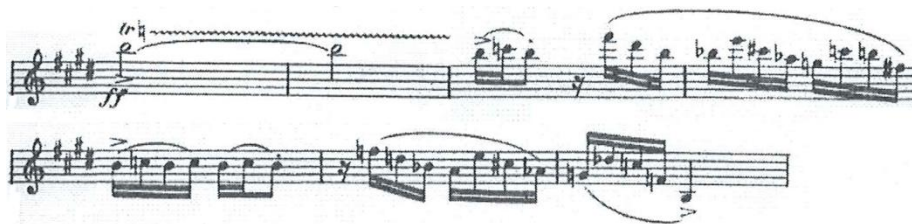
Primer 20



Fraze se izvode na jedan dah, a jednotaktne ligature su u funkciji preciznog trajanja šesnaestina. Treba obratiti pažnju na smenjivanja arpeđa sa donjim skretnicama u drugoj prikazanoj frazi (2-3, 4-5 takt).

Poslednji nastup teme je pripremljen na isti način kao i prvi¹⁰:

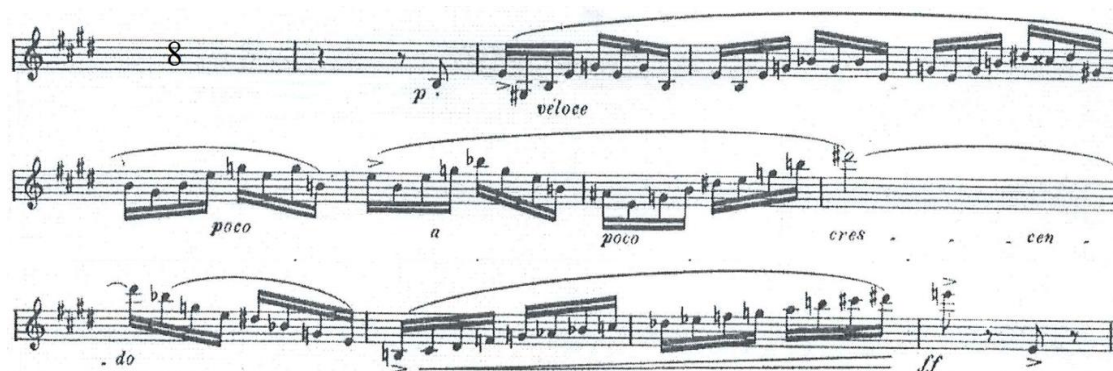
Primer 21



čime je postignut efekat reprize u stavu.

Furioznom završetku sonatine prethodi osmotaktna pauza, koja solisti omogućava adekvatnu pripremu.

Primer 22



Za optimalno izvođenje dugačkog *crescenda* tokom cele fraze je važno dobro planirati trošenje daha, pri čemu treba ostaviti dovoljno snage za završni pasaż i dve naglašene osmine u velikom registarskom prelomu.

¹⁰ primer 21 uporediti sa primerom 13

Henri Tomazi – koncert za klarinet

Biografija

Nesumnjivo najbogatiju životnu biografiju od četiri kompozitora čija su dela predmet doktorskog umetničkog projekta ima Henri Tomazi (1901-1971), dirigent i kompozitor čiji su visoki umetnički i stvaralački dometi bili priznati u kulturnim krugovima Pariza i drugih evropskih metropola još za njegovog života. Potekao iz radničke porodice u Marselju, kao dete je leti odlazio na Korziku – postojbinu svojih predaka, gde je od bake učio narodne melodije mediteranskog podneblja, koje će kasnije biti važan deo njegovog muzičkog izraza. Uz nadzor oca koji je i sam amaterski svirao flautu se u najranijim godinama upoznaje sa muzičkom teorijom i sviranjem klavira. Kao učenik klavira je zbog lošijeg materijalnog statusa primoravan da svira po kućama i salonima bogatih i uglednih porodica. Zbog poniženja koje je u tim trenucima osećao, postao je svestan socijalnih razlika protiv kojih je izražavao svoj stav u kasnijim delima. Radoznalost i nemiran duh kao dominantne osobine mladog čoveka su kod Tomazija bile izražene u želji da postane moreplovac. Kako je otac imao druge planove za njega, on će druge kulture upoznati kasnije, kao dirigent i kompozitor.

Brojne nagrade na takmičenjima iz teorije, harmonije i klavira su mladom umetniku utrle put ka daljem usavršavanju na Pariskom konzervatorijumu. Prvi svetski rat je, međutim, odložio njegov odlazak u Pariz i Tomazi ratne godine provodi svirajući po salonima, hotelima, bioskopima i bordelima. Intenzivnim sviranjem klavira, razvija sposobnost improvizovanja što će mu dalje biti osnova za izrastanje u vrsnog kompozitora.

Dolaskom u Pariz, 1921. godine, na sebe skreće pažnju posvećenim učenjem i sviranjem klavira po pariskim kafeima i bioskopima. Značajno za njegov razvoj kao kompozitora je bilo studiranje u klasi Vinsenta d Indija. Za svoje prvo delo – duvački kvintet "Varijacije na korzikansku temu" dobija 1925. godine nagradu Fondacije francuskog kompozitora Fernanda Halfena koja je

afirmisala mlade kompozitore, a već 1927. dobija prestižnu Rimsku nagradu za kantatu "Koriolan".

Tridesetih godina XX veka Tomazi doživljava punu afirmaciju kao jedan od osnivača čuvenog društva kompozitora „Triton“, posvećenog savremenoj kamernoj muzici. Društvu su pripadali poznatni savremeni kompozitori tog doba: Pulank, Mijo, Honeger, Martino i Prokofjev, a važni pridruženi članovi su bili i Ravel, Šenberg, Rihard Štraus, Stravinski i Bartok. Različiti stilovi i estetska načela drugih članova grupe su uticali na Tomazijevo obogaćivanje muzičkog izraza, a istovremeno i na kristalisanje ličnog umetničkog izraza.

Imenovanjem za dirigenta Radijskog kolonijalnog orkestra nakon izložbe posvećene kulturi naroda koji su bili pod francuskom kolonijalnom vlašću, Tomazi se upoznaje sa mešovitim ritmovima i živopisnom melodikom muzike Severne Afrike i Jugoistočne Azije (Indokina). Osim uticaja na muzički jezik, ovaj segment rada značajno doprinosi razvijanju njegove svesti o potrebi za jednakošću među narodima i socijalnom pravdom, čija je klica zametnuta u ranom detinjstvu tokom „ponižavajućeg“ sviranja bogatim marseljskim porodicama. Simfonija trećeg sveta i Pisma za Vijetnam iz njegovog kasnog stvaralačkog perioda je posvećena narodima koloniziranim od strane njegove zemlje. Dirigovanjem Radijskim kolonijalnim orkestrom, a kasnije i Simfonijskim orkestrom francuskog radija, Tomazi obogaćuje svoje poznavanje orkestracije što će mu koristiti pri stvaranju obimnih orkestarskih i scenskih dela: rekvijem posvećen žrtvama iz francuskog pokreta otpora u Drugom svetskom ratu, Opere „Atlantida“, „Testament Oca Gošera“ i „Sampiero Korso“ posvećena korzikanskom vojskovođi iz XVI veka. Poslednjim teatarskim delom u formi opere-baleta „U slavu ludila“ Tomazi izražava protest protiv upotrebe nuklearnog oružja.

Pored orkestarskih i scenskih dela, u Tomazijevom opusu se ističu koncerti, pre svega za duvačke instrumente. Najpoznatiji je koncert za trubu, a pored njega i za saksofon, flautu, klarinet, obou, fagot, hornu i trombon. Takođe je komponovao i koncerte za violinu i violu.

„Iako se ne odričem savremenih načina izražavanja, u srcu sam uvek bio posvećen melodiji. Ne prihvatam sisteme i sektaštvo. Pišem za široku publiku. Muzika koja ne dolazi iz srca nije muzika.“ Kompozitorovo kratko obrazloženje sopstvenih estetskih načela zajedno sa različitim uticajima iznetim u prethodnoj biografiji su najadekvatnije polazište za razumevanje njegovog muzičkog jezika.

U osnovi Tomazijeve muzike je melodija, kao što je i u muzici zavičajne Korzike. Melodijom iskazuje najrazličitija osećanja i duševna stanja, od nežnih lirskih, preko ushićenosti i slavljenja života do razočarenja u ljudski rod. Činjenica da je napisao toliko dela za duvačke instrumente koji su u osnovi monofoni možda najslikovitije opisuje kompozitorovu posvećenost melodiji. Bitna karakteristika Tomazijeve melodije je ekonomisanje u upotrebi motivskog materijala. Za razliku od svojih savremenika koji uglavnom slobodno razvijaju melodiju principom floridusa („cvetanja“), Tomazi tretira motivski materijal na klasičan način – variranjem, proširenjem, sekventno i sl. zbog čega je njegova melodija prijemčivija uhu običnog slušaoca kome se Tomazi obraća celim svojim opusom. Sposobnost klasičnog i polifonog razvijanja tematskog materijala kompozitor je usavršio još u mladosti, svirajući za po salonima, bioskopima i dr. U njegovim delima preovlađuje dijatonika zasnovana na srednjevekovnim modusima, narodnim lestvicama ili sintetiziranim tonskim nizovima karakterističnim za savremeni muzički izraz tog vremena.

Tomazijev harmonski jezik je uglavnom zasnovan na akordima terčne strukture, uz mnoštvo dodatih tonova kojima se postiže specifična boja. Umesto harmonskih veza u klasičnom smislu, akorde koristi kao koloraturni element, na način kako to rade Debisi, a naročito Ravel. Politonalnost i gusti akordi koji ponekad liče na klastere su karakteristike koje Tomazija definišu kao autentičnog kompozitora muzike XX veka.

Susrećući se sa bogatom ritmikom u muzici francuskih kolonija, Tomazi obogaćuje i ovaj segment svoje muzike mešovitim ritmovima, poliritmijom i naglim promenama ritma i tempa. Pomenuta stilska sredstva naročito koristi kada želi da prikaže ekstatična stanja, pri čemu njegova muzika često poprima igričan karakter.

Tomazi je kompozitor potekao iz najbrojnijeg, srednjeg sloja francuskog društva kome su poreklo i životni put definisali svetonazore i estetska načela. „Radoholik“ kako ga je jedan kolega opisao, obraćao se svojom muzikom običnom čoveku, što međutim nikako ne znači da mu je podilazio istrošenim stilskim sredstvima kakva su u to vreme bila Vagnerova. Naprotiv, činjenica da je bio jedan od članova grupe Triton sama za sebe govori koliko je bio cenjen u društvu savremenih kompozitora tog doba. Sa druge strane, ostao je dosledan u stavu da sve što je novo ne mora nužno biti i progresivno. Otuda je dosledno primenjivanje dodekafonskog sistema i korišćenje mašina u stvaranju muzike bez okolišanja nazvao sektašenjem. Izvođenje Tomazijeve muzike na scenama širom sveta toliko vremena nakon njegove smrti potvrđuje autentičnost njegovih umetničkih načela i muzičkog jezika.

Analiza

Delo "Koncert za klarinet" je komponovano 1953. godine i pripada kompozitorovom zreom stvaralačkom opusu. Tomazi ga je posvetio svom prijatelju, profesoru klarineta na Pariskom konzervatorijumu, Ulisu Delaklisu (Ulysse Delécluse) koji je, oduševljen delom, značajno doprineo njegovoj popularizaciji. Iste godine je prvi stav koncerta uvršten u ispitni program Konzervatorijuma, a 1966. godine su drugi i treći stav bili deo takmičarskog programa za klarinet.

„Ekonomisanje“ u tretiranju motivskog materijala je jedna od glavnih karakteristika celog dela. Pored široke razrade tematskog materijala, neki motivi se pojavljuju u sva tri stava, doprinoseći njegovoj tematskoj objedinjenosti.

Prva tema sonatnog oblika, koja je na početku klasičnog trostavačnog ciklusa, počinje neuobičajenim klarinetskim solom za koji je sam kompozitor naveo da je improvizatorskog karaktera. Nagla smenjivanja igričnog 7/8 i mirnog 3/4 takta u razvojnom delu daju ovom stavu dramatiku koja kulminira i razrešava se u reprizi. Rafinirani dijalog solističke i prateće deonice u Nokturnu trodelnog oblika se odvija na impresionističkoj akordskoj osnovi uz upotrebu modalnih tonskih nizova. Originalnim nazivom poslednjeg stava – „Scherzo Final“ kompozitor ukazuje na karakter prve teme sonatnog ronda, u čijoj se „šaljivosti“ zapravo krije ironija.

U narednom tekstu će pojedini elementi muzičkog toka biti obrazloženi u onoj meri u kojoj su značajni za interpretaciju dela.

I stav

Improvizatorski karakter uvodnog sola na početku glavne teme sonatnog oblika se pre svega manifestuje kroz strukturu i ritam. Razradom kratkih fraza u vidu njihovog slobodnog ili sekventnog transponovanja, inverzije, proširenja i variranja - formiran je muzički tok koji daje utisak da sam izvođač kreira muziku bez zadatog notnog teksta. Isto tako, šarolika ritmička slika sa naglim smenjivanjem kraćih i dužih notnih vrednosti nameće potrebu oscilacija u tempu

kako bi se podcrtao željeni karakter. Kao primer će poslužiti prva fraza sa dopisanim oznakama za nijansiranje tempa.

Primer 1



Muzička napetost uvodnog secco undecimakorda se iz prateće deonice transponuje u forte dinamiku i razigran karakter početnog takta sola. Brz silazak u niži registar neutrališe zadatu tenziju koja se prigušuje zadržavanjem na tonu *dis1* (dopisano: „tenuto“). Novo podizanje tenzije prati uzlazna melodija i ubrzavajuće ponavljanje tona *cis2* (dopisano: *accelerando*) iz koga posledično izvire četiri šesnaestine na kraju trećeg takta. Novo usporavanje na kraju fraze je još ubedljivije, budući da se odvija u okviru silaznog skoka umanjene septime (dopisano: *ritt.*). Završni ton fraze – *ais1* traje najduže, ne samo zbog date notne vrednosti, već i zbog zaokruživanja fraze.

Opisani princip fraziranja se primenjuje i u daljem toku uvodnog sola. Izuzetak predstavlja augmentacija u okviru sekvence koja počinje u 12. taktu, kada se niz šesnaestina naglo prekida dvostrukim uvećanjem notnih vrednosti četvorošesnaestinskog obrasca:

Primer 2



Kinetička energija šesnaestinske sekvence se neočekivano usporava i kompenzuje proširivanjem melodijskog ambitusa u nastavku:

Primer 3

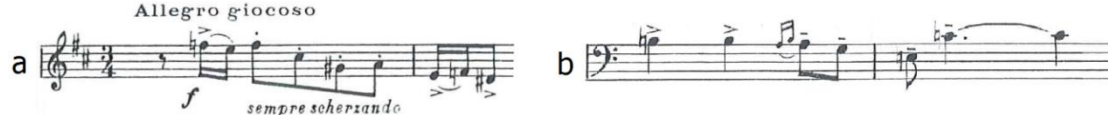


Zbog dužine fraze je za izvođača priličan izazov uzimanje vazduha tako da se ne remeti melodijski tok.

Glavna tema (do broja 10) sonatnog oblika je zasnovana na dva osnovna motiva: motiv a¹¹ sa početka solističkog uvoda i motiv b iz basa prateće deonice, sa početka broja 2:

Primer 4

Allegro giocoso




Ovde je Tomazi pokazao svu zanatsku veštinu ranije pominjanog „ekonomisanja“ u korišćenju motivskog materijala.

Motivu a iz prateće deonice broja 1¹² metrički kontrapunktira bas, deleći tročetvrtinski takt na dva dela, odnosno stvarajući privid šestoosminskog takta.

Primer 5

a Tempo I $\text{♩} = 120$



Započeto razvijanje melodije u najvišoj deonici pratnje preuzima solistička deonica u broju 2. Promenu nosioca melodije treba učiniti što neupadljivijom, izjednačavanjem agogičkih i dinamičkih elemenata klavira i klarineta¹³.

Šesnaestinski silazni skok pod ligaturom i sa naglaskom na prvom tonu na početku broja 2 i dodata donja skretnica u broju 3, formiraju četvorošesnaestinski obrazac koji dominira u ovoj solističkoj frazi. Naglašeni

¹¹ upotrebljene slovne oznake za imena motiva nisu ekvivalentne strukturnim oznakama na mikroplanu (npr. „odsek a u pesmi“ i sl.) i upotrebljene su radi njihovog lakšeg identifikovanja

¹² Naziv „broj“ ću koristiti kako bih izbegao zabunu korišćenjem naziva „deo“ ili „odsek“ koji u analizi predstavljaju strukturne komponente.

¹³ U orkestarskoj partituri je melodija pratnje poverena violinama, te je prelaz sa gudača na klarinet lakši i logičniji nego kada se radi o klaviru.

gornji tonovi sa kojih slede silazni skokovi diskretno formiraju latentnu melodiju koja kulminira najvišim tonom na početku broja 4.

Primer 6



Troosminskim obrascima u silaznom melodijskom toku broja 4 se relativizuje tročetvrtinski metar. Zgusnuto ponavljanje naglasaka pojačava zvučni volumen, pri čemu se solistička melodija povlači u donji registar iz koje zatim iznenadno izbija u prvi plan naglim zaustavljanjem pratnje. Promene zvučnih odnosa dve deonice u kratkom vremenskom okviru podrazumevaju preciznu ritmičku usklađenost dva izvođača.

Primer 7



U preostalom delu glavne teme se dijalog dve deonice nastavlja uz kontrapunktsko tretiranje glavnih motiva. Spuštanjem registra obe deonice, postupnim proređivanjem fakture i *decresendom* u broju 10 koji ima funkciju mosta se priprema druga tema.

Dugačka uvodna fraza široke elegične melodije druge teme u broju 11, zahteva od soliste promenu svih elemenata izvođačke tehnike. Za razliku od prve teme, ovde je potreban dugačak dah sa dosta kontrole vazduha kako pojedini tonovi ne bi izleteli nekontrolisano u *ppp* dinamici.

Primer 8

11 Poco meno (*molto espress.*)
ppp
mf molto espress.
a Tempo molto ritmico (*sans presser*)

Ekspresivnim dinamičkim nijansiranjem je potrebno izraziti potpuno drugačije raspoloženje od onog u prvoj temi, te se pored tehničkih zahteva, izvođač susreće sa agogičkim izazovima, tim pre što je deonica pratnje sa jednoličnom ritmičkom figurom sve vreme u drugom planu.

Najupečatljiviji novi element razvojnog dela je 7/8 takt koji, uz odgovarajući početni ritmički obrazac pratnje, daje ovom odseku sonatnog oblika igričan karakter.

Primer 9

12 a Tempo $\text{♩} = 120$ molto ritmico (*sans presser*)
mf

Identična struktura uvodnog i završnog odseka razvojnog dela u brojevima 12 i 15 podrazumeva najpre ponavljanje karakterističnog ritmičkog obrasca, a zatim njegovu razgradnju variranjem poslednje tri osmine u *decrescendu*. Centralni odsek je sastavljen od tri pododseka od kojih se u brojevima 13 i 15 razrađuje tematski materijal prve teme na 7/8-oj taktnoj osnovi, dok je u broju 14 prateća deonica zasnovana na drugoj temi. Nagle dinamičke, ritmičke i fakturane promene na početku brojeva 12, 14 i 15 daju ovom delu sonatnog oblika dramatičan i nemiran karakter.

Usklađivanje dinamičkog kontrasta deonica sa njihovim ritmičkim potencijalom u broju 13 je naročit izazov za oba izvođača. Živahni ritmički obrazac pratnje je u pianu dok je raspevana solistička melodija, u prvom planu


(*mf*). Naglasci u levoj ruci klavira se moraju izvoditi tako da ne nadjačaju uzlazne solističke pasaže u legatu:

Primer 10



Sedmoosminski ritmički obrazac kulminira u broju 15, gde su metrički naglasci podcrtani šesnaestinskom figurom, ekvivalentnom onoj iz broja 3. Brzi stakato kao i hromatika kombinovana sa naglim skokovima zahteva od soliste dodatnu pažnju radi tačnosti odsviranih tonova.

Primer 11



Drugi solo kojim počinje repriza u broju 17 se, kao i početni, izvodi tako da je *ad libitum*. Pri izvođenju je važno uvažavati sve dinamičke i agogičke oznake, kao i uputstva upisana na francuskom jeziku. Sekstakord D-dura sa dodatom kvintom cis-gis u pratnji je zadržan do broja 18. Kako je međutim njegovo trajanje ograničeno tehničkim mogućnostima klavira, ne može se postići dinamičko nijansiranje kao pri orkestarskoj pratnji, sa tremolom u gudačima.

Antifoni odnos gornjeg i donjeg registra prateće deonice u broju 19 deklarira basovu deonicu kao posebnu melodijsku liniju, koja zatim kontrapunktira solističkoj deonici. Dve deonice su u odnosu slobodnog kanona u kome basova deonica uz zakašnjenje varira solističku melodiju. U ovoj vrsti kontrapunkta je naročito važno poštovati dinamičke oznake, kako bi

naizmenično naglašeni tonovi bili jasno istaknuti. Prvi dvotakt je primer za navedeni princip smenjivanja naglasaka:

Primer 12

Ponovno uspostavljanje sedmoosmingskog takta kroz kvartnu uzlaznu sekvencu u basu prateće deonice u broju 21 je uvod u novi odsek reprize prve teme igričnog karaktera, koji obuhvata brojeve 22 i 23. Odnos šesnaestinskih pasaža u solističkoj i živahnih ritmičkih obrazaca u pratećoj deonici je ekvivalentan njihovom odnosu u broju 13.

Repriza druge teme u broju 24 ima drugačiju pratnju od one u ekspoziciji i samim tim zahteva i iznalaženje adekvatnog odnosa dve deonice. Umesto stalnog ponavljanja tročetvrtinskog ritmičkog obrasca, u pratnji se nastavlja razrada motiva prve teme, što ovom odseku daje veću muzičku napetost. Sa druge strane, agogička oznaka „sens pressée à l'aise“ podrazumeva lako sviranje široke druge teme, bez napetosti kakva je u pratnji. Agogički kontrast je donekle prevaziđen različitim registrima dve deonice.

U preostalom delu reprize se na energičnoj agogičkoj i dinamičkoj osnovi do krajnjih granica razrađuje poznati motivski materijal. Izuzetak na koji treba obratiti pažnju je nagli prekid kulminirajućeg muzičkog toka sekvencom u piano dinamici obe deonice na kraju broja 27:

Primer 13

II stav

Izrazito lirski Nocturno je u obliku složenog trodela tipa aBa, gde je odsek B oblika aba₁. Osnovne karakteristike stava su impresionistička harmonija, modalni karakter solističke melodije i polimetrijski odnos dve deonice.

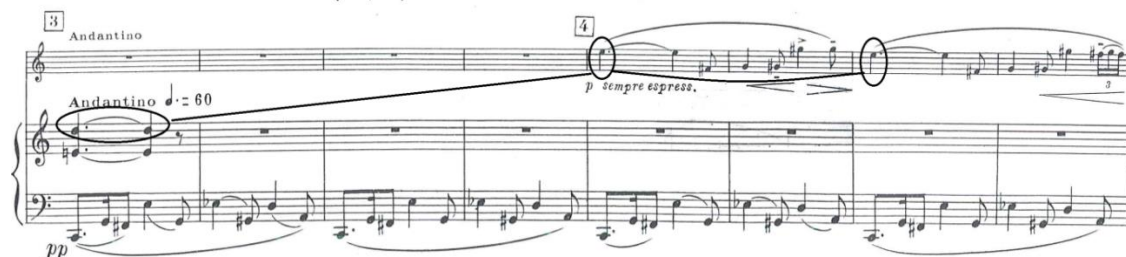
Nakon mističnog uvoda sa motivima iz prvog stava, prateća deonica u broju 3 donosi šestoosminski ostanatni model sa početnom sičilijanom.

Primer 14



Pri razvijanju elegične melodije nad ostanatom, za solistu je važno da ima jasnu predstavu o tonalnom centru svoje deonice u svakom trenutku, kao i njegovom odnosu prema deonici pratnje. Politonalnost kao osnovna karakteristika odseka a je anticipirana već na samom početku ostanata: nad basom koji je *in c* je u desnoj ruci najviši ton d₂(e₂) kojim od broja 4 počinje solistička melodija. Ponavljanje dvotakta u solističkoj deonici na početku broja 4 promoviše navedeni ton u tonalni centar solističke deonice.

Primer 15



Postignuti bitonalni odnos je „prikriven“ mnoštvom slobodno tretiranih hromatskih skretnica i prolaznica, kao i velikim melodijskim skokovima.

Uvođenjem pentatonike u solističkoj deonici, od 5. takta broja 4 se tonalni centar izmešta na ton h(cis), pre svega zbog ponavljanja početnog takta za

oktavu niže, a zatim zastoja na njegovoj kvinti, kao i zbog samog opsega od cis3 do cis1 (najniži ton u poslednjem taktu broja 4 – a(h) je relativizovan jer ima funkciju skretnice):

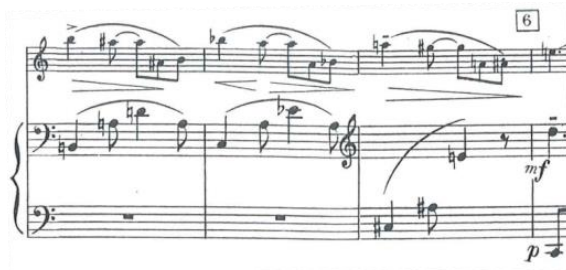
Primer 16



U broju 5 se ostinatni model slobodno transponuje za tercu više uz izmeštanje tonalnog centra na Es(F). Solistička deonica je prilagođena novom tonalnom centru tako da je u melodiji početnog dvotakta i njegovog ponavljanja prepoznatljiv i tonski rod – es(f)-mol.

Kulminacija na početku poslednjeg troakta broja 5 je uvod u atonalni deo muzičkog toka u kome se jednotaktni model solističke deonice transponuje hromatski naniže, a pratnje naviše:

Primer 17



Ponovno vraćanje na početni ostinatni model i završetak solističke melodije na istom tonu kojim je počela su elementi ekvivalentni kadenci.

Nedosledno fraziranje u notnom zapisu solističke deonice u broju 5 je neophodno izmeniti na način tako da odgovara strukturi melodije. Dopisanim položenim srednjim zagradama ispod linijskog sistema je obeležen optimalan način fraziranja:

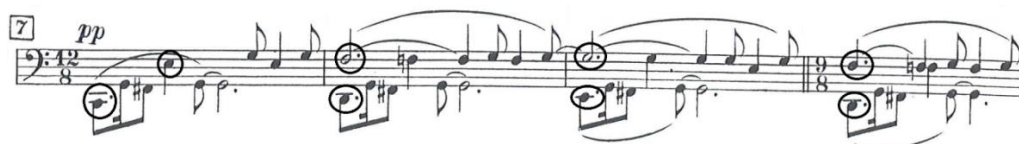
Primer 18



Ako je osnovna karakteristika odseka a politonalnost, onda je to u odseku B polimetrija. Troosminskoj podeli doba u pratećoj deonici je suprotstavljen 4/4 takt u solističkoj deonici. U interpretaciji je potrebno postići saglasje trodelnog i dvodelnog pulsa, odnosno voditi računa da ritmički kontrapunkt ne preraste u antagonizam dve deonice. U tom smislu je važno dinamički izbalansirati široku lirsku melodiju solističke deonice i jednotaktni model pratnje sa sičilijanom na početku.

Modalni karakter solističke melodije pododseka a (brojevi 7-9) je karakteristika impresionističkog stila. Tonalni centar – C(D), preciznije definiše pratnja u kojoj je harmonskim prilagođavanjem jednotaktnog modela formiran četvorotakt sa dominantnim pedalom uz kretanje dva glasa u tercama:

Primer 19



Novi izazov predstavlja promena uloga dve deonice na kraju pododseka a, gde se preklapaju završetak solističke melodije i početak melodije u pratećoj deonici.

Primer 20



Izvođenje treba da stvori utisak prelivanja melodijske komponente iz jedne u drugu instrumentalnu boju, pa solistički *decrescendo* mora biti pravovremen i izbalansiran. Ranijim i značajnijim *decrescendom* bi nepotrebno bio istaknut početak melodije u pratećoj deonici, čime bi se narušio kontinuitet muzičkog toka. Iz istog razloga promena klavirske fakture između poslednja dva takta broja 9 treba da bude što manje upadljiva.

Uporedo sa završetkom ponovljene druge solističke fraze, na kraju broja 9, u prvi plan izbija prateća deonica u kojoj se do broja 13 razrađuje prethodna solistička melodija. Kontrapunkt melodija između gornjeg glasa i basa u broju 11 je razdvojen razlaganjem akorada u triolama. Šesnaestinsko razlaganje akorada u solističkoj deonici od broja 11 je u unisonu sa srednjom melodijskom linijom u pratnji zbog čega su skokovi sa jednog akordskog tona na drugi intonativno precizni. Izuzetak je istovremeno zvučanje tonova Es(F) u solističkoj deonici i E(Fis) na poslednjim dobama dva takta, pri čemu su oba tona uvedena skokom, što zahteva pojačanu pažnju soliste pri izvođenju:

Primer 21

Da se ovde ne radi o grešci po kojoj je izostavljena snizilica ispred tona e u klaviru, potvrđuje gornja skretnica na kraju drugog takta. Naime, ukoliko bi na navedenom mestu bio ton es_2 , skretnični interval bi bio es_2-fis_2 , odnosno prekomerna sekunda koja nije idiom zapadnog muzičkog mišljenja.

Šesnaestinski pasaži u prva dva takta broja 12 su takođe u saglasju sa pratnjom na pentatonskoj osnovi sa tonalnim centrom *in* E(Fis). U druga dva takta se napušta tonalni centar i ceo odsek B kulminira u pododseku a_1 , od broja 13. Tonalnom centru Gis(B) solističke deonice i gornje deonice pratnje disoniraju tremolo terce u levoj ruci prateće deonice. Hromatskim uzlaznim

transponovanjem osmingskog razlaganja u pratnji, u broju 14 se tonalni centar hromatski pomera naviše do tona C(D) na početku reprize odseka a Nokturna u broju 15.

Doslovno reprizirana solistička deonica je obogaćena poznatim melodijskim elementima u gornjoj deonici pratnje. Poslednji interpretatorski izazov u stavu je postupni *decrescendo* i usporavanje tempa tokom kode u broju 18, do dugotrajnog završnog tona koji u *ppp*.

III stav

Oznaka „Enchainez“ (ulančavanje) na kraju drugog stava ukazuje na direktno povezivanje sa trećim, bez uobičajene pauze između stavova. Sam kompozitor je, opisujući tok koncerta, ovo mesto nazvao „furiозnim akcentima“ koji razbijaju tišinu prethodnog stava. Dodatna potvrda povezanosti je i pomenuta činjenica da su dva stava bili deo takmičarskog programa za klarinet na Pariskom konzervatorijumu, 1966. godine.

Troosminski puls sa preovlađujućim stakatom u *forte* dinamici i *secco* akordima u relativno retkoj fakturi prateće deonice daju prvoj temi živahan, moglo bi se reći i oštar karakter. Izvođenje upečatljivog osnovnog motiva u brzom tempu sa sičilijanom i silaznim osminama u stakatu zahteva od soliste striktno poštovanje zadate agogike. U tom smislu je važno obratiti pažnju na vezu sičilijane sa narednom osminom, odnosno izbeći produžetak prethodne ligature:

Primer 22



The image shows two musical staves in 6/8 time, both starting with a forte (*f*) dynamic marking. The top staff is labeled "ispravno" (correct) and shows a sixteenth note with an accent (^) followed by an eighth note, with a slur connecting them. The bottom staff is labeled "pogrešno" (incorrect) and shows the same sequence, but the eighth note is not properly connected to the sixteenth note, illustrating a common articulation error.

Na završni silazni hromatski pasaž prve teme se u broju 9 nadovezuje dvotaktni ostinatni model bitonalne harmonske osnove u pratećoj deonici koji predstavlja uvod u drugu temu:

Primer 23

Musical score for Example 23, measures 9 and 10. The score is in 2/4 time and features a bitonal harmonic structure. Measure 9 is marked with a box containing the number 9 and the key signature Λ in Fis(E). The melody in the right hand starts on a half note F#4 and descends chromatically. The accompaniment in the left hand is in C(D). Measure 10 is marked with a box containing the number 10 and the key signature in E(D). The melody in the right hand continues its chromatic descent. The accompaniment in the left hand is in B(C). The dynamic marking *p* is present in measure 9.

Ekspresivna solistička melodija od polovine broja 9, na tonalnom centru E(Fis) kontrastira prvoj temi postupnim melodijskim kretanjem u dužim notnim vrednostima na pretežno stabilnoj metričkoj osnovi, kao legato agogikom. Različito beleženje takta u dve deonice nije uočljivo u samom izvođenju jer je najmanja notna vrednost u solističkoj deonici četvrtina koja je ekvivalentna sičilijani, odnosno troosminskom obrascu iz pratnje. Izuzetak je na početku broja 10, gde osmine solističke deonice zvuče kao duole:

Primer 24

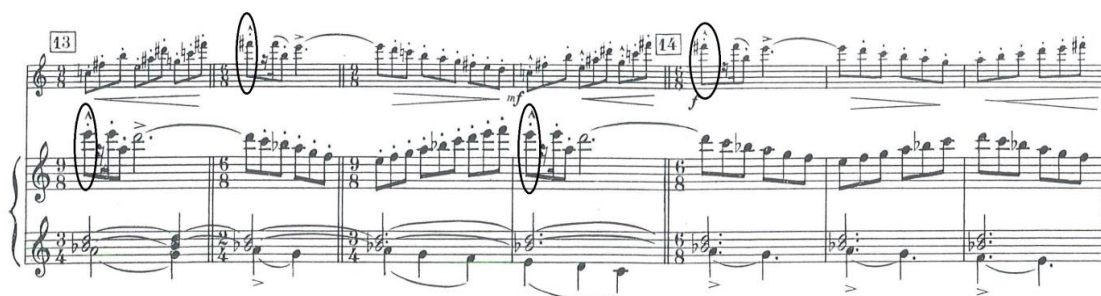
Musical score for Example 24, measures 10 and 11. The score is in 2/4 time and features a bitonal harmonic structure. Measure 10 is marked with a box containing the number 10 and the key signature Λ . The melody in the right hand starts on a half note F#4 and descends chromatically. The accompaniment in the left hand is in C(D). Measure 11 is marked with a box containing the number 11 and the key signature in E(D). The melody in the right hand continues its chromatic descent. The accompaniment in the left hand is in B(C). The dynamic marking *p* is present in measure 10.

Prelaskom melodije iz solističke u levu ruku prateće deonice uz ritmički obrazac harmonske pratnje u desnoj ruci koji je preuzet iz motiva prve teme, u broju 11 počinje prelaz do novog izlaganja osnovne teme ronda. Kontrapunktirajući segmenti druge teme u solističkoj deonici od trećeg takta broja 11 se registarski poklapaju sa levom rukom klavira, zbog čega treba obratiti pažnju na optimalan dinamički odnos deonica, tako da melodija leve ruke klavirske pratnje bude u prvom planu, odnosno ispred solističke deonice.

Harmonska pratnja u desnoj ruci klavirske deonice sa ritmičkim obrascem glavne teme je registarski izdvojena od dve melodije.

Novo izlaganje teme od broja 13 je varirano i počinje slobodnom kanonskom imitacijom između desne ruke klavirske i solističke deonice. I ovde se dve melodije registarski podudaraju zbog čega je naročito važno istaći naglaske na počecima sičilijana.

Primer 25



Dinamični nastavak prve teme sa razradom osnovnog tematskog materijala ima odlike razvojnog dela, te je potrebno obratiti pažnju na kontrapunkt tehnički zahtevne solističke deonice širokog melodijskog opsega sa melodijskim linijama pratnje.

Proređivanjem fakture prateće deonice i spuštanjem registra se u brojevima 21 i 22 razrešava muzička napetost do krajnjeg zaustavljanja muzičkog toka. Zbog toga početak ekspresivne treće teme u izvesnoj meri zvuči kao zaseban muzički tok, što je uobičajen manir u klasičnom sonatnom rondou.

Uloge dve deonice u trećoj temi su striktno podeljene u novoj fakturi: melodija u prvom planu je u solističkoj deonici, dok klavirska pratnja u vidu albertinskog basa zvuči prigušeno¹⁴.

¹⁴ „très enveloppe“ je doslovnom značenju kovertirano-uvijeno, ali u konkretnom slučaju, dato tumačenje „prigušeno“ je adekvatnije

Primer 26

23 *p* *molto espressivo* *poco rubato*
♩ = 56
pp
très enveloppé

Ovakav odnos omogućava solisti slobodno tretiranje tempa što je u broju 23 naglašeno agogičkim oznakama *molto espressivo* i *poco rubato*. Bogata ritmička slika uvodnog dela teme dodatno doprinosi utisku *ad libitum* izvođenja. Sentimentalna reminiscencija na lirsku temu iz Nokturna u nastavku, od broja 24 je obojena impresionističkom harmonskom pratnjom. Slobodne i eliptične akordske veze daju poznatom tematskom materijalu karakter odjeka romantične prošlosti.

„Gašenje“ lirske melodije i surovi povratak u realnost u broju 27, ekvivalentni su vezi Nokturna i Finala, ali je sada kontrast još snažniji. Zato je i repriza u sonatnom rondu izmenjena tako da u sebi nosi veću muzičku napetost nego što je bila na početku. Umesto doslovnog ponavljanja, repriziraju se motivi ili pojedine fraze tema u polifonom muzičkom tkivu gde se motivski materijal preliva iz jedne u drugu deonicu.

Izdvajanje melodije druge teme u gornji registar klavira uz ukrštene pasaže između solističke deonice i klavirskog basa, od broja 35 na kratko prigušuje nemirni tok reprize.

Primer 27

35 *pp* *p* *espress.*
pp

Novo muzičko razbuktavanje u poslednjem izlaganju osnovne teme u broju 38 vodi ubrzanim tokom do kode u broju 41 i još jednog sukobljavanja neukroćenih energija dva snažna početna motiva sonatnog runda. Polarni odnos između leve i desne ruke u poslednjem sazvučju stava, C-G – Fis-Cis, ostavlja delo otvorenim i bez nade u harmonsko i svako drugo razrešenje antagonizma.

Pjer Bulez – “*Domaines*”

Biografija

Sudeći po sklonostima ka prirodnim naukama koje je pokazivao od početka školovanja, Pjer Bulez (Pierre Boulez 1925–2016) je sigurno mogao biti uspешan naučnik koliko i kompozitor. Odrastao je u porodici srednje klase, u malom gradiću Montbrison, nedaleko od Liona. Sklonost ka prirodnim naukama je nasledio od oca inženjera u metalnoj industriji. Sa šest godina je počeo da uči sviranje klavira, sa devet je već svirao zahtevne Šopenove komade, a u četrnaestoj odlazi u obližnji Sen Etjen, gde nastavlja da se ozbiljnije usavršava. Uporedo sa muzičkim, od sedme godine započinje opšte osnovno obrazovanje gde pokazuje izuzetnu nadarenost za hemiju i fiziku, a sa šesnaest pohađa predavanja više matematike u Lionu.

Koliko je otac insistirao na njegovom obrazovanju na polju matematike, toliko je mladi Bulez iskazivao sklonost ka muzici. Nije ga obeshrabrio ni neuspeh na prijemnom ispitu na konzervatorijumu u Lionu, pa se 1942. odlučuje da započne ozbiljno studiranje muzike u Parizu. Važnu ulogu u ovoj fazi njegovog usavršavanja imaju predavanja kod tada već čuvenih savremenih kompozitora Olivijea Mesijana i Renea Lajbovica, kao i upoznavanje Šenbergove i Bergove serijalne kompozicione tehnike. Komponovanje muzike zasnovane na seriji od dvanaest različitih tonova hromatske skale je za mladog Buleza bio pravac za kojim je tragao tokom celog dotadašnjeg obrazovanja.

Bulez je svoju težnju ka novom muzičkom izrazu pokazivao kako kroz proces učenja, tako i u odnosu prema sopstvenom stvaralaštvu, odbacivanjem kompozicija koje je pisao tokom studentskih dana. Bulezov nemirni duh i težnju ka novom u muzici slikovito opisuje sam Mesijan: „Na prvom predavanju je bio vrlo fin, a zatim se ubrzo naljutio na ceo svet i sva muzika je za njega postala pogrešna. Onda ga je potpuno preobratile spoznaja serijalne muzike, koja je za njega postala jedini mogući muzički jezik“.¹⁵

¹⁵ Peyser, Joan – „Boulez“, Schirmer books, New York, 1977., str.31

Početno oduševljenje Šenbergovom striktnom dodekafonijom kasnije je evoluiralo u težnju ka višim nivoima organizacije muzičkog materijala i korišćenjem dvanaestotonske serije kao jednog od segmenata dela. Melodija i ritam su za njega ubrzo postali balast stare, prevaziđene muzike, pa se u drugoj stvaralačkoj fazi posvećuje istraživanju ekspresivne funkcije zvuka. „Aleatorička forma ima strukturu lavirinta, što znači da se između određenog ulaza prepliće mreža hodnika koja nudi mnoštvo puteva, od kojih ne vode svi do izlaza. Stoga Boulez uvodi uputstva, neka obavezna, a druga po izboru. On smatra da treba da vodi izvođača, kako ne bi završio u slepoj ulici. Kada bi forma bila prepuštena čistom slučaju i totalnoj neodređenosti, uspostavilo bi se statističko polje mogućnosti u kojem bi jedan od deset miliona slučajeva mogao da bude zanimljiv.“¹⁶

Njegova Prva klavirska sonata iz 1946. godine je komponovana dodekafonskom kompozicionom tehnikom, a već u Drugoj sonati klavir tretira kao udarački instrument. Svakako najznačajniji deo Bulezovog opusa čine dela sa kontrolisanom, odnosno ograničenom aleatorikom, među kojima je i *Domaines*. U zreлом stvaralačkom dobu je eksperimentisao sa elektronskim zvukom, a naročito je bio vešt u sviranju Martenoovih talasa.

Muzička karijera Pjera Buleza bi se u najkraćem mogla opisati kao bunt i stalno ispitivanje neistraženih fenomena muzike i zvuka, zbog čega zauzima značajno mesto u istoriji muzike XX veka.

¹⁶ Cvejić, Bojana, *Otvoreno delo u muzici – Boulez, Stockhausen, Cage, SKC*, Beograd, 2004., str.44

Analiza

Delo "Domaines" je prvobitno komponovano za klarinet solo, da bi partitura kasnije bila proširena dodavanjem šest malih ansambala. Kao i većina Bulezovih dela, Domaines obuhvataju dugačak vremenski period od prvobitnog koncepta do krajnjeg izgleda kompozicije. Aleatorički koncept dela potiče od pesme Stefana Mallarmea „bacanje kocke“ („*Un Coup de dés*“). Kao što na dve sastavljene stranice, razbacane reči i delovi teksta daju mogućnost čitaocu da slobodnim izborom redosleda njihovog čitanja svaki put stvara novi smisao ili poetski zvuk, Bulez od izvođača zahteva da izabere redosled sviranja delova kompozicije, promovišući ga u koautora dela. Nasumično ređanje delova kao posledica slučajnosti je blisko bacanju kocke, zbog čega se ova kompoziciona tehnika naziva aleatorika („alea“ na grčkom – kocka). Time se uobičajeni pravolinijski sled muzičkog događanja (početak, sredina, kraj) transformiše u prostorni raspored, identičan onom iz Mallarmeove pesme. Otuda i naslov dela „Domaines“, u slobodnom prevodi sa francuskog – područja, prostori.

Partituru dela čine dve grupe od po šest stranica koje Bulez naziva skice (francuski „*cahires*“). Prva grupa skica su „originali“, obeleženi slovima abecede od A do F koje izvođač svira redosledom po slobodnom izboru. U svakom od originala je na različite načine raspoređeno po šest „ćelija“, odnosno notnih zapisa muzičkih fragmenata veličine od jednog tona do četiri reda notacije. Ćelije su po originalima raspoređene na sledeći način:

Primer 1

A	B	C	D	E	F
	*				
*			*	*	*
*		*	*	*	*
	*		*	*	*

Izvođač se za svaki original pojedinačno opredeljuje za jedan od dva redosleda izvođenja ćelija, horizontalni ili vertikalni. U sledećem prikazu su dva redosleda ćelija originala D:

Primer 2

1		2
	3	
	4	
5		6

1		5
	3	
	4	
2		6

Svakom od šest originala odgovara po jedan „Miroir“, odnosno inverzija u okviru druge grupe skica, u kojoj je raspored ekvivalentnih „ćelija“ dat kao u ogledalu u odnosu na original. Originalu A odgovara inverzija A, originalu B – inverzija B, itd. Princip rotiranja ćelija kojim se formira odraz u ogledalu je sledeći: ćelije u srednjoj vertikali se međusobno rotiraju, a u spoljnim vertikalama se rotiraju po dijagonali. Na primeru originala i inverzije D to izgleda ovako:

Primer 3

original

1		2
	3	
	4	
5		6

miroir

6		5
	4	
	3	
2		1

Inverzije se izvode nakon izvedenih šest originala. Raspored skica je slobodan kao i kod izvođenja originala, dok je raspored čitanja ćelija suprotan odabranom rasporedu iz odgovarajućeg originala. Npr. ukoliko je original D odsviran u horizontalnom rasporedu, ćelije „inverzije D“ će se izvoditi po vertikalnom rasporedu.

Izvođaču je pri sviranju mnogih ćelija ostavljena mogućnost izbora tempa, dinamike, agogike i drugih parametra, čime se broj mogućih različitih

izvedbi dela povećava do nezamislivog. Opisani izbori sviranja skica i ćelija ukazuju na specifičnu poziciju izvođača kome kompozitor daje mogućnosti odabira toka dela, ali ga i ograničava pojedinim pravilima. Bulezova aleatorika je kontrolisana tako da je izvođač koautor dela, ali istovremeno je i kompozitorovo oruđe – instrument kojim delo nastaje.

Bulez svojim delima radikalno raskida kontinuitet sa dotadašnjom muzičkom praksom. Zbog toga je za pristupanje Bulezovoj muzici, bilo kao izvođač ili slušalac, neophodno revidirati sam pojam muzike koji je proširen na zvuk, svejedno da li prijatan ili neprijatan ljudskom uhu. Osnovne estetske norme vekovima ustaljene muzičke prakse su potpuno odbačene, a umesto njih je u prvom planu kompozicioni postupak i međusobni odnosi autora, izvođača dela i slušaoca.

Bulez insistira na potpunom negiranju poznatih muzičkih elemenata. Jedan od osnovnih razloga zašto su Domains neobične kako izvođaču, tako i slušaocu, jeste nedostatak melodije. Ne-melodiju pre svega karakteriše odsustvo postupnih pokreta. Ako se u osnovi neke ćelije i nađe niz uzastopnih tonova, on je obavezno prikriven intervalskim i registarskim prelomima. Slikovit primer je skrivanje hromatske melodijske osnove skokovima septime i none u ćeliji skice „Original C“:

Primer 4

The image shows two rows of musical notation. The first row starts with a staff labeled 'melodijska osnova' (melodic base) containing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. An arrow points to a staff labeled 'ćelija 2' (cell 2) which contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a sharp sign above the C5 note. The second row starts with a staff labeled 'melodijska osnova' containing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. An arrow points to a staff labeled 'ćelija 5' (cell 5) which contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a sharp sign above the C5 note and a trill symbol above the final G4 note.

Kompleksniji način „skrivanja“ hromatike je primenjen u trećoj ćeliji originala A:

Primer 5

The image shows three staves of musical notation connected by arrows. The first staff is labeled 'melodijska osnova' (melodic base) and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff is labeled 'varijacija (međufaza)' (variation (interphase)) and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a sharp sign above the C5 note. The third staff is labeled 'ćelija 3' (cell 3) and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a sharp sign above the C5 note and a trill symbol above the final G4 note.

U međufazi je hromatska osnova varirana inverzijom tonskih parova (h_1 - ais_1 des_2 - c_2), a onda se intervalskim i registarskim prelomima, uz ritmiziranje pomoću ukrasa i osmina dolazi do krajnjeg izgleda ćelije.

Povezivanjem tonova i pauza drastično različitog trajanja i insistiranjem na izbegavanju bilo kakve doslednosti koja bi mogla da navede na prepoznavanje ritmičkih obrazaca, u potpunosti je negirano tradicionalno shvatanje ritmičke komponente. Redak primer ritmičke doslednosti je osminski niz druge ćelije originala A:

Primer 6

a. *Modéré*: *tr tr tr tr tr tr tr* ($\frac{1}{2}$ ton inférieur)

b. *Assez Vif*: *Flatterzunge*

Melodijski i dinamički inverzan odnos dva troosminska segmenta ćelije nije prepoznatljiv pri slušanju jer je u prvom planu opori zvuk trilera, odnosno flatercunga.

Opisani karakter ritmičke komponente, međutim nikako ne znači da se ona može slobodno tumačiti. Prilikom probe za premijeru dela u verziji sa orkestrom kojim je dirigovao Bulez, solista je svoju deonicu svirao dosta slobodno, ne obraćajući previše pažnju na zadate ritmičke vrednosti. Bulez je odmah reagovao insistirajući na preciznom izvođenju zadatih ritmičkih vrednosti tonova, zbog čega je solista zatražio od Buleza dodatna tri dana samostalnog vežbanja.¹⁷

Delo koje je u znaku broja šest ima isto toliko oznaka za tempo: vrlo sporo, sporo, dosta umereno, umereno, živo i veoma živo (*Très Lent*, *Lent*, *Très Modéré*, *Modéré*, *Vif*, i *Assez Vif*). U osnovi se radi o tri odredice za tempo od kojih svaka ima po dva nivoa. Svojevrсно nijansiranje između šest ustaljenih tempa je naznačeno u drugoj i trećoj ćeliji originala F (*D'assez lent à Très*

¹⁷ Weston, Pamela – „Clarinet Virtuosi of Today“, Baldock, England, 1989., str 35.

Modéré, De Modéré à Vif). U prvoj, drugoj i petoj ćeliji originala A, kao i odgovarajućim ćelijama inverzije A izvođač se opredeljuje za jedan od dva naznačena tempa:

Primer 7

□ → *Très Lent: harmonique*
 ○ → *Lent: normal*

ppp
(senza cresc.)

sffz
subito

Primer prve ćelije pokazuje neposrednu uslovljenost tempa i načina sviranja: u vrlo sporom tempu (*Très Lent*) se insistira na zvučanju alikvota (*harmonique*), a u sporom ne (*normal*).

Agogički, dinamički i interpretativni zahtevi koji se stavljaju pred izvođača tretiraju klarinet kao predmet pomoću koga se proizvodi zvuk, pri čemu su potpuno odbačeni tradicionalni pojmovi plemenitosti i lepote tona. U tom smislu su flatercung, tremolo, dvozvuci i alternativni grifovi jednako važni kao i uobičajeni tonovi. Mnoštvo oznaka koje nisu deo uobičajene notacije nekad do tančina preciziraju pojedine muzičke parametre, a nekad ostavljaju prostor za njihovo individualno tumačenje. Najupečatljivije su strelice koje ukazuju na dva tipa određenog muzičkog parametra. U prethodnom primeru 7 ukazuju na dva tempa, a isto tako mogu označavati različit dinamički plan, kao npr. u četvrtoj ćeliji originala A:

Primer 8

Modéré

○ → *p*
 ○ → *mf*

mf

p

p
mf

U delu u kom se na opisani način negiraju osnovni elementi muzičkog toka, negiran je i sam muzički tok. Odbacivanjem bilo kakvog ponavljanja ili

najmanje naznake ekvivalentnosti obesmišljen je uobičajeni perceptivni aparat slušaoca, odnosno njegova sposobnost da kreira delo na zamišljenoj traci vremena. Sa druge strane, opisana strukturna organizacija originala, inverzija i ćelija se može sagledati samo gledanjem partiture. Slušalac, a i sam izvođač tako ostaju na brisanom prostoru pred oporim zvukom Domainesa.

Zaključak

Iako raspored prethodnih poglavlja odaje utisak doslednog kontinuiteta u realizaciji umetničkog projekta, to zapravo nije slučaj. Proces je više ličio na sastavljanje mozaika od elemenata interpretacije i analize. Uporedo sa čitanjem notnog teksta i postupnim otkrivanjem njegovih slojeva odvijalo se i njegovo analitičko sagledavanje. U početnoj fazi su rešavani specifični tehnički zahtevi pojedinih elemenata notnog zapisa – melodike, ritma, dinamike, agogike i dr. Dubljim upoznavanjem partiture su prepoznavani odnosi među segmentima kompozicija, kako na planu globalne strukture, tako i na nivou ekvivalentnosti manjih segmenata. Krajnji rezultat ovakvog procesa bio je praktična i analitička spoznaja celine dela.

Nezaobilazan i za mene dragocen rezultat ovog projekta jeste promena odnosa prema sviranju i zvuku muzike XX veka. Osetljivost sluha prema disonanci u klasičnom smislu je relativizovana, kao i latentna potreba za razvrstavanjem na prijatan i neprijatan zvuk. Postupnim „usvajanjem“ partiture sazrevala je i svest o estetskoj vrednosti muzike, za koju se nadam da sam uspeo da je prenesem adekvatnom interpretacijom.

Literatura

Bellier, Muriel, *Jean Françaix*, Polignac Foundation, Paris, 1999.

Cvejić, Bojana, *Otvoreno delo u muzici – Boulez, Stockhausen, Cage*, SKC, Beograd, 2004.

Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti*, Prosveta, Beograd 1968.

Jameux, Dominique, *Pierre Boulez* (engleski prevod sa originalnog francuskog – Susan Bradshaw), Harvard University Press, 1990.

Kim, Jinkyu, *A Study of Domaines and Riul: Two Serial Pieces Written in 1968 by Pierre Boulez and Isang Yun*, Indiana University May 2018.

Peyser, Joan, *Boulese*, Schirmer books, New York, 1977.

Pino, David, *The Clarinet and Clarinet Playing*, C. Scribner's Sons, 1980.

Watkins, Hannah Elizabeth, *The French Three: A Comparison (Performed) of Recital Music by Darius Milhaud, Henri Tomasi and Eugene Bozza*, University of Maryland, 2005.

Weston, Pamela, *Clarinet Virtuosi of Today*, Baldock, England, 1989.

Web izvori

<https://www.henri-tomasi.fr/1969-tomasi-autobiography-musical-evolution/?lang=en>

<https://www.pcmsconcerts.org/composer/jean-francaix/>

<https://www.allmusic.com/artist/pierre-sancan-mn0001629908/biography>