

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА КАМЕРНУ МУЗИКУ

Александар Ружичић

**Нивелација звука и обликовање интерпретације у камерним делима
Мориса Равела, Андре Жоливеа, Енрика Јосифа, Горана Маринковића,
Милана Михајловића и Ејнојуханија Раутаваре у чијем саставу је
флаута са сродним музичким инструментима (пиколо флаута и алт
флаута)**

(завршни рад на докторским академским студијама – извођачке уметности)

Ментор,

др ум. Горан Маринковић, редовни професор

Београд
2023

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC
CHAMBER MUSIC DEPARTMENT

Aleksandar Ružičić

**Sound leveling and shaping of interpretation in the chamber music works of
Maurice Ravel, Andre Jolivet, Enriko Josif, Goran Marinković, Milan
Mihajlović and Einojuhani Rautavaara, whose compositions include the flute
and related musical instruments (piccolo flute and alto flute).**

Menthor,

PhD Goran Marinković, full professor at Chamber Music Department

Belgrade,

2023

Апстракт

Предмет истраживања докторског уметничког пројекта *Нивелација звука и обликовање интерпретације у камерним делима Мориса Равела, Андре Жоливеа, Енрика Јосифа, Горана Маринковића, Милана Михајловића и Ејнојуханија Раутавааре у чијем саставу је флаута са сродним музичким инструментима (пиколо флаута и алт флаута)* заснива се на музичким делима у којима су три музичка инструмента флаута, пиколо флаута и алт флаута присутна у једној од деоница камерног ансамбла. Реализација овог уметничког пројекта претпоставља умеће свирања три музичка инструмента како у техничком, тако и у сегменту обликовања звука по различитим параметрима музике, пре свега артикулације и динамичког нијансирања.

Циљ овог докторског уметничког пројекта је дефинисање начина на који се могу постићи брза и ажурна промена свирања флауте, пиколо флауте и алт флауте, а да она не делује на ток дела које интерпретира камерни ансамбл. То подразумева муњевито прилагођавање тонским и техничким карактеристикама музичких инструмената (флауте, пиколо флауте и алт флауте), одржавање нивелације звука камерног ансамбла, чисте интонације, очување специфичног волумена као и нивелацију динамике и динамичког нијансирања. За реализацију циља неопходно је минуциозно познавање камерног дела које се изводи у оквиру овог докторског уметничког пројекта - фактура, облик, хармонски језик, музичко стилске карактеристике, односно комплетна архитектоника музичког дела. Претпоставка је да ће студиозно истраживање начина на који ће се постићи чиста интонација камерног ансамбла, стабилно одржавање метра и темпа приликом промене музичких инструмената, значајно допринети формирању интрепретативног израза и квалитетног извођења одабраних музичких дела у оквиру докторског уметничког пројекта. У концертном делу докторског уметничког пројекта биће примењени резултати истраживања писаног рада.

Методе које су примењене у реализацији овог докторског уметничког пројекта су: **Аналитичко-синтетички метод** који се односи на минуциозно сагледавање структуре и садржине камерних дела која се изводе; **Компаративна метода** истраживања која подразумева упоређивање музичких и техничких својстава три музичка инструмента (флаута – пиколо флаута – алт флаута са циљем проналажења идеалне нивелације звука

која се подразумева у камерним музичким делима у којима се три сродна, али различита музичка инструмента третирају као (јединствена) деоница камерног ансамбла и **практично-извођачки приступ** који подразумева трагање за адекватним средствима израза у процесу формирања интерпретације и извођења одабраних камерних дела, како извођача на три инструмента (флаута, пиколо флаута, алт флаута) у оквиру једне деонице, тако и осталих чланова камерног ансамбла.

Кључне речи: флаута, пиколо флаута, алт флаута, нивелација звука, интерпретација, анализа.

Abstract

The subject of research of the doctoral artistic project "Sound leveling and shaping of interpretation in the chamber music works of Maurice Ravel, Andre Jolivet, Enriko Josif, Goran Marinković, Milan Mihajlović and Einojuhani Rautavaara, whose compositions include the flute and related musical instruments (piccolo flute and alto flute)" is based on musical works in which the three musical instruments flute, piccolo flute and alto flute are present in one of the parts of the chamber ensemble. The realization of this artistic project presupposes the skill of playing three musical instruments both in the technical and in the segment of sound shaping according to different parameters of music, primarily articulation and dynamic nuances.

The goal of this doctoral art project is to define the ways in which a quick and timely change of playing the flute, piccolo flute and alto flute can be achieved, without it affecting the flow of the piece interpreted by the chamber ensemble. This means *lightning-fast* adjustment to the tonal and technical characteristics of musical instruments (flutes, piccolo flutes and alto flutes), maintaining the sound leveling of the chamber ensemble, precise intonation, preserving the specific volume as well as leveling the dynamics and dynamic shading. In order to realize the goal, a thorough knowledge of the chamber work performed within this doctoral art project is necessary - texture, form, harmonic language, musical stylistic characteristics, i.e. the complete architecture of the musical work. The assumption is that the studious research of the way to achieve clean/precise intonation of the chamber ensemble, stable maintenance of meter and tempo when changing musical instruments, will significantly contribute to the formation of interpretative expression and quality performance of selected musical works within the doctoral art project.

The methods that were applied in the realization of this doctoral art project are: **Analytical-synthetic method** that refers to the meticulous observation of the structure and content of the chamber works that are performed; **A comparative research method** that involves comparing the musical and technical properties of three musical instruments (flute - piccolo flute - alto flute) with the aim of finding the ideal leveling of sound that is implied in chamber music pieces in which three related but different musical instruments are treated as a (single) part of a chamber ensemble and a **practical-performer approach**, which involves searching for adequate means of expression in the process of forming an interpretation and performance of selected chamber

pieces, both by performers on three instruments (flute, piccolo flute, alto flute) within one section, and by other members of the chamber ensemble.

Key words: flute, piccolo flute, alto flute, sound leveling, interpretation, analysis.

САДРЖАЈ

УВОД.....1

I

Флаута, пиколо флаута и алт флаута

1. Историјат, тонски опсег, грађа, начин свирања флауте и њених сродних музичких инструмената.....4
2. Сличност и различитост флауте и сродних инструмената и нивелација њиховог заједничког звука.....15
3. Флаута, пиколо флаута и алт флаута у камерним ансамблима.....19

II

Архитектоника релевантна за обликовање интерпретације камерних дела за флауту, пиколо флауту и алт флауту (форма, хармонска структура, фактура музичко стилске карактеристике, поетика)

1. Интерпретативна анализа
Морис Равел, *Песме са Мадагаскара* за флауту/пиколо флауту, виолончело, глас и клавир.....24
2. Интерпретативна анализа
Андре Жоливе, *Мала Свита* за флауту/пиколо флауту, виолу и харфу.....36
3. Интерпретативна анализа
Енрико Јосиф, *Сновиђења*, за флауту/пиколо флауту, харфу и клавир.....43
4. Интерпретативна анализа
Горан Маринковић, *Трио* за флауту, енглески рог или алт флауту и харфу.....50
5. Интерпретативна анализа
Милан Михајловић, *Eine Kline Trauermusik* за флауту/алт флауту, обоу, кларинет, фагот и клавир.....55
6. Интерпретативна анализа
Ејонјухани Раутавара, *Соната* за флауту/алт флауту/пиколо флауту и гитару.....59

ЗАКЉУЧАК.....63

ПРИЛОЗИ.....65

ЛИТЕРАТУРА.....80

БИОГРАФИЈА.....83

УВОД

Извођење, те и интерпретација камерног дела у чијем саставу су флаута, пиколо флаута и алт флаута, а односи се на једног извођача, фактички претпоставља умеће свирања сва три сродна дувачка музичка инструмента. Реч је о инструменталном варијетету флауте и њених сродних инструмената приликом интерпретације камерних музичких дела у коме су, мање или више, равноправно заступљени. Ова три инструмента припадају истом роду, међутим, захваљујући различитости, у пре свега величини, природно имају становиту тонску и техничку диференцираност. Сличност је условљена сродношћу, а дистинктивност је последица варијетета, али и историјата њиховог настанка и начина употребе. Неопходна је вештина и знање као и начин на који се могу постићи брза и ажурна промена свирања сва три дувачка инструмента, а да она не делује на музички ток дела које изводи камерни ансамбл. То подразумева вешто прилагођавање тонским и техничким карактеристикама музичких инструмената, а уједно и одржавање нивелације звука камерног ансамбла, очување специфичног волумена музичког тока, интонативну и артикулациону прецизност као и нивелацију динамике и динамичког нијансирања.

У оквиру музичке литературе која је компонована за дувачке камерне ансамбле флаута има најширу употребу. Пиколо флаута је присутна у невеликом броју камерних ансамбала, а алт флаута, у односу на поменута два инструмента, је мање заступљена. Комбинацијом звука ова три музичка инструмента постиже се велики тонски распон од пет и по октава што, осим регистарски, доприноси и занимљивој комбинацији звучности и боја музике која се изводи.

Изазов грађења интерпретације камерног дела базира се на разумевању музичке садржине композиција у којима су флаута, пиколо флаута и алт флаута присутни у једној од деоница камерног ансамбла. Истраживање у оквиру докторског уметничког пројекта који за тему има нивелацију звука и обликовање интерпретације у камерним делима композитора 20. века, подразумева познавање музичког стила, композиционих израза аутора чија дела ће се изводити, затим и њихове поетике, форме, фактуре и осталих релевантних параметара музике. Композиције Мориса Равела (Joseph-Maurice Ravel 1875

– 1937) *Песме са Мадагаскара* за флауту, виолончело, глас и клавир, Андреа Жоливеа (André Jolivet 1905 – 1974) *Мала свита* за флауту, виолу и харфу, Енрика Јосифа (1924 – 2003) *Сновиђења* за флауту, харфу и клавир, Горана Маринковића (1962) *Трио* за флауту, алт флауту и харфу, Милана Михајловића (1945) *Eine kleine Trauermusic* (Мала жалобна музика) за флауту, обоу, кларинет, фагот и клавир и Ејнојуханија Раутаваре (Einojuhani Rautavaara 1928 – 2016) *Соната* за флауту/пиколо флауту/алт флауту и гитару, које су одабране за докторски уметнички пројекат, отварају могућност аналитичко-синтетичког сагледавања компатибилности флауте и њених сродних инструмената унутар камерног ансамбла као и техничко изражајних особености флауте, пиколо флауте, алт флауте. Посебно је изазован рад на тонској/звучној нивелацији са осталим музичким инструментима који творе одређени камерни ансамбл.

Истраживањем, сагледавањем и дефинисањем техничке и интерпретативне проблематике, садејство са осталим инструментима заступљеним у различитим камерним саставима, заједнички колорит и компатибилност звука значајно би требало да допринесу формирању особите интерпретације одабраних камерних дела, што је предмет овог уметничког пројекта.

Овај рад је структуриран из два поглавља.

Прво поглавље третира историјски аспект релевантан за развој савремене флауте и њених сродних инструмената, затим тонске опсеге и грађу савремене флауте, а у складу са тим и начин свирања на тим музичким инструментима. Такође, у овом поглављу се елаборирају начини нивелације звука флауте и њених сродних инструмената.

У другом поглављу рада реч је о архитектоници дела која ће бити изведена на завршном концерту докторског уметничког пројекта. Истакнути су музички параметри и елементи (форма, хармонски језик, фактура, музичко стилске особености и тако даље) који су релевантни за обликовање звука камерног ансамбла то јест за формирање интерпретација одабраних композиција. Овде су дата и одређена решења за нивелацију звука то јест звучни баланс, усклађивање динамике и динамичког нијансирања, формирања боје звука камерног ансамбла, усклађивање артикулације и тако даље, а у складу са захтевима музичког текста тих композиција. Акцент је на проблематици која се јавља приликом промене три сродна инструмента, од којих сваки има звучну и техничку особеност.

Рад садржи нотне примере који су илустративног типа.

На крају рада налазе се и два Прилога – превод литерарног текста композиције Мориса Равела *Песме са Мадагаскара* за флауту, виолончело, глас и клавир и део партитуре композиције *Сновиђења* Енрика Јосифа за флауту, харфу и клавир.

У последњем делу рада налази се списак коришћене и консултоване литературе и навод о коришћеним нотним примерима.

I

Флаута, пиколо флаута и алт флаута

1. Историјат, тонски опсег, грађа, начин свирања флауте и њених сродних музичких инструмената

Да би се истражила улога флауте и њених варијетета – пиколо флауте и алт флауте, у камерним ансамблима, пре свега потребно је сагледати историјат настанка савремених инструмената са аспекта њихове грађе, тонских и техничких карактеристика које су деловале на њихову улогу као солистичких, оркестарских, овде са посебним акцентом – камерних музичких инструмената.

Флаута је један од најстаријих дувачких инструмената. Током своје дуге историје претрпела је бројне промене, од трске или шупље кости до музичког инструмента прављеног од разних врста племенитих метала. Током развоја флаута је имала не мали број техничких промена које су, кроз векове, побољшавале карактеристике овог музичког инструмента.

Током осамнаестог века, попречна *Traverso* флаута постаје омиљен и цењен као солистички и камерни музички инструмент. У овом периоду композитори – флаутисти, који су уједно били и градитељи инструмената, предано раде на усавршавању *Traverso* флауте. Инструмент из овог периода (осамнаести век) је велике покретљивости, али интонативно нестабилан, скромних динамичких распона и тамног тона. Своју интонативну нестабилност дугује рупицама за прсте које су бушене без акустичких принципа, прилагођене рукама (прстима) самог извођача. Скромни тон и мали динамички распони јављају се због малог усника. Из тог разлога флаута у доба класицизма, променом стила и естетике свирања, губи свој привилеговани положај који је уживала током барока и од солистичког и камерног музичког инструмента за који је компонована богата музичка литература, постаје искључиво оркестарски.

Своју данашњу конструкцију и изглед, са малим променама, флаута дугује немачком флаутисти, иноватору и градитељу флаута Теобалду Бему (Theobald Boehm 1794 – 1881). Истражујући, дошао је до две важне иновације. Године 1832. је новим начином

бушења рупа увео и прстенасте клапне, не на основу распона прстију свирача већ искључиво према акустичким мерењима. Занимљиво је да је Бем до овакве поставке отвора за прсте дошао без прецизних математичких и физичких прорачуна. Глава (део инструмента на коме се налази усник) флауте је и даље бушена на традиционалан начин – цилиндрично, а средњи део је коничан. На Бемовој флаути из 1832. године и даље није било клапне за тон *б*. Године 1847. он је, уз свесрдну помоћ и инструкције доктора Карла Шафхојтла (Karl Franz Emil von Schafhützl 1803 – 1890), конструисао флауту на прорачунима који су научно засновани.

Током деветнаестог века, савременици Теобалда Бема, градитељи флауте, уводе нови начин бушења цеви – средњи и доњи део флауте су цилиндрични, а глава флауте у правцу чепа је конусна. Просечни промер у цилиндричној цеви износи тридесети део цеви, а сужење код чепа десети део просека. Пречник отвора за прсте је повећан на 13mm код дрвених, а на 13,5mm код металних флаута. С’ обзиром на ово повећање, флаутисти тог доба нису били у могућности да врховима прстију, то јест јагодицама, покрију у потпуности отворе. Стога је Бем изнад сваког отвора поставио поклопац – клапну. Касније, француски градитељи на појединим клапнама праве отворе. Такву конструкцију, са такозваним отвореним системом, имају савремене флауте. Још је композитор, флаутиста и градитељ флаути из доба барока Јохан Георг Тромлиц (Johann George Tromlitz 1725 – 1805) повећао отвор за уста, а Бем је отвор поставио на анатомски обликован усник елипсастог облика, величине 10mm x 20mm.

Бем је изводио различите експерименте и са различитим материјалима. Градио је флауте од комбинације дрвета и метала: тело флауте од дрвета, а механизам, то јест систем полуга, од метала; флауте код којих је глава била израђена од метала; и на крају, оне које су биле грађене у целости од метала. Цев Бемове флауте је била безшавна, танка и чврста, и прављена је у радионицама за обраду племенитих метала.

Француз Луј Лот (Louis Lot 1807 – 1896), у сарадњи са Бемом, правио је квалитетне музичке инструменте од сребра чију је чистоћу и квалитет контролисао Француски државни завод за израду новца. Жиг квалитета сребра је урезиван на сва три дела флауте. Године 1869. Луј Лот је први направио флауту од злата. Велике тонске и техничке могућности Бемовог система подстакле су тадашње водеће флаутисте француске школе деветнаестог и двадесетог века да од флауте створе један од најсавршенијих дувачких

инструмената. Међу њима су: Пол Тафанел (Paul Taffanel 1844 – 1908), Филип Гобер (Philippe Gaubert 1879 – 1941), Луј Флери (Lois Flery 1878 – 1926), Гастон Кризел (Gaston Crunelle 1898 – 1990) и други.

Данашње флауте, грађене Бемовим системом, дужине су 660mm, док је унутрашњост, од чепа до краја цеви, дугачка од 616 до 618mm. Тонски распон сеже од c^1 (ређе h , у зависности од дужине ноге флауте) до c^4 . Пречник флауте је од 18 до 19mm у цилиндричном делу, има 17 тонских отвора са одговарајућих 17 до 18 клапни (у односу на величину ноге флауте) и 5 додатних полуга.

Тежину флауте условљава материјал од кога је направљена и варира од 400 до 600 грама. Осим сребра, које је најчешће у употреби, за градњу се користе и други материјали: легура сребра и злата, бело злато, ново сребро (легура бакра, цинка и никла), злато, а онедавно се користе и дрво (реплике старих инструмената), платина, паладијум и титанијум. Синтетички материјали до сада нису нашли примену у градњи флауте због непостојаности приликом термичких промена у току градње.

Савремена флаута је музички инструмент раскошног звука, великих динамичких распона, музички инструмент велике покретљивости, прецизне и јасне артикулације са могућношћу креирања различитих тонских боја.

Претходницом **пиколо флауте** се може сматрати мала фрулица (*engl. Pipe*, скраћено фрулица). До раздвајања фрулице од попречне пиколо флауте дошло је у периоду раног барока. Додавањем клапнице за тон *dis* на дужи конусни попречни инструмент допринело је прилагођавању пиколо флауте за свирање у концертним дворанама. Фрулица, са својом цилиндричном грађом и оштријим тоном, била је прикладнија за употребу у војним оркестрима те и свирању на отвореном простору. Како је главна разлика између пиколо флауте и фрулице величина инструмента и начин бушења цеви, фрулица се ипак може сматрати претечом пиколо флауте.

Оба музичка инструмента имају цилиндричну главу и конусно тело са додатком клапне за тон *dis*. Флаутиста и градитељ флаута Жак Мартин Хотетер (Jacques-Martin Hotteterre 1605 – 1690 или 92) додаје пиколо флаути и клапну за четврти прст десне руке чиме омогућава да се на инструменту изводе хроматски тонови те и хроматски низови.

Барокне пиколо флауте су прављене од разних врста дрвета, стакла, кристала и имале су два, три или четири дела са додавањем краћих или дужих прстенова између главе и тела пиколо флауте. На тај начин се, по потреби, цев инструмента чинила дужом или краћом, уз прилагођавање чепа на глави пиколо флауте и омогућавала је извођачима да штимују инструмент од $a^1 = 392\text{MHz}$ до $a^1 = 440\text{MHz}$.

Дводелне и троделне пиколо флауте са једном клапном су се користиле и у периоду музичког класицизма. У том периоду на главу пиколо флауте додају се механизам за прештимавање инструмента. Поред тога уграђују се и клапне које мењају прсторед у односу на начин свирања на који су извођачи до тада били навикнути. На пиколо флаутама са једном клапном било је могуће свирати тоналитете са једном или две повисилице, док би појава повисилица или снизилица доводила до укрштања прстију током свирања, што је резултирало да су тонови, те и звук лошег квалитета и интонативно нестабилни. Иако је додавање клапни донекле решавало проблем, велики број извођача из периода музичког класицизма су ипак наставили да свирају на пиколо флаути са једном клапном. На почетку осамнаестог века пиколо флауте су биле *in Des* и *in F*. Око 1750. године пиколо флауте *in Des* преузимају примат и постају најпопуларније. Ови инструменти су се задржали и током деветнаестог века у војним оркестрима који су углавном свирали у тоналитетима са снизилицама, док у симфонијским оркестрима примат преузима пиколо флаута *in C*. Свирање на пиколо флаути *in Des* са јако малим бројем клапни је у војним оркестрима било једноставније. Али, извођење композиција у тоналитетима са више повисилица захтевало је да извођачи поседују више различито наштимованих музичких инструмената или да музичко дело изводе на једном инструменту, уз значајно проблематичне грифове, то јест позиције прстију приликом свирања.

Током периода музичког романтизма изглед пиколо флауте се променио. Уместо дотадашњих шест клапни пиколо флаута добија још две са пратећим металним механизмом. Ово је отворило нову проблематику – чврстина дрвета од кога су се до тада правиле пиколо флауте није подносила притисак тежине механизма. Те пиколо флауте су биле склоне пуцању, па се прелази на изградњу инструмената од чвршћег дрвета, углавном гренадиле (абноса) и кокоса.

Иноватор, градитељ дувачких музичких инструмената и композитор Теобалд Бем је направио своју прву пиколо флауту 1835. године по старим принципима и током свог

живота није направио много музичких инструмената тог типа. Иако инструменти које је он конструисао и израдио постају популарни међу флаутистима, коришћење пиколо флауте са шест клапница се и даље задржало у музичкој пракси. Иако је Бемова флаута пружала извођачима већи волумен звука, интонативну прецизност и виртуозност, величина пиколо флауте и осетљивост механике је спречавала даљи развитак тог инструмента. Године 1847. он прави прву конусну пиколо флауту, иако је код флауте и даље користио цилиндрично бушење цеви. После 1862. године конструише још три типа пиколо флауте са цилиндричним телом и то: сребрну са дрвеним усником, дрвену са сребрном механиком и дрвену са механиком од Немачког сребра¹.

Увођење Бемовог система на пиколо флаути, пиколо *in Des* временом излази из употребе и замењује је пиколо *in C*.

До значајног помака у развоју пиколо флауте долази почетком двадесетог века када се: појављују нови материјали од којих се праве кожице за клапне, унапређена је структура механизма, додају се нове клапнице и примењују се прецизнија мерења величине тонских рупа на инструменту. Бемов систем механике коначно почиње да се примењује од 1920. године и то искључиво на захтев извођача и композитора који су били свесни мањкавости пиколо флауте са шест клапни. Занимљиво је да и током двадесетог века траје расправа да ли правити конусни или цилиндрични инструмент и да се обе врсте пиколо флауте користе и данас.

Пиколо флаута је готово упола мања него модерна концертна флаута. Прецизности ради, флаута је дуга око 66 – 68цм, док је пиколо флаута дужине око 32цм. Пошто је пиколо флаута упола мања од флауте, њен опсег је за октаву виши, од d^2 до c^5 . Као реална последица пиколо флаута је лакша од флауте, тежи од 150 до 250гр. и то у зависности од материјала од кога је направљена.

Већина флаута је данас конструисана од посребреног месинга, никл сребра, сребра или злата, док се пиколо флауте праве и од метала и од дрвета. Технички и тонски једноставније је и лакше свирати на металним пиколо флаутама, али оне имају нерафиниран звук и користе се углавном у војним и марширајућим оркестрима. Дрвене пиколо флауте имају мекши, племенитији звук који своје место налази у оперским и симфонијским оркестрима, камерним ансамблима или као солистички музички

¹ Немачко сребро је легура која садржи бакар, цинк и никл.

инструмент. Оне захтевају и више бриге јер је дрво од којег је пиколо флаута направљена склоно пуцању.

Положај прстију (грифови) код пиколо флауте је идентичан као код флауте, а постоје и алтернативне позиције прстију за одређене тонове који служе прилагођавању интонације или свирању проблематичних тонова на пиколо флаути (на пример *gis*⁴). Близина прстију изузетно доприноси покретљивости и виртуозности извођача. Пошто је пиколо флаута упола мања, положај руку и прстију је ближи него код флауте што је неугодно за неког ко се по први пут сусреће са пиколо флаутом, поготову ако свирач има велике руке. Проблематика се јавља и код извођења композиција где је потребно имати посебну вештину прилагођавања на мањи инструмент.

Већина свирача у симфонијским и оперским оркестрима свирају флауту у алтернацији са пиколо флаутом, односно свирају ова два инструмента наизменично. При томе имају различите позиције усног апарата односно амбажуре. Када је реч о адаптацији, односно прилагођавању (извођач у кратком времену мења ова два инструмента), требало би имати у виду да је за свирање на пиколо флаути потребно мање ваздуха него за свирање на флаути. При том, за свирање на пиколо флаути потребна је много већа абдоминална подршка, поготову за високи регистар. Поред тога, фокусираност усног апарата код свирања пиколо флауте мора бити већа него на флаути. Разлог томе је да пиколо флаута има мањи отвор на глави инструмента, а уједно је за емисију тона потребан бржи и снажнији проток ваздуха. Самим тим, поједини флаутисти у оваквим приликама мењају положај усника тако што усник пиколо флауте поставе на половину доње усне за разлику од флауте где је положај усника испод доње усне. Ова подешавања, после неког времена, постају аутоматска радња.

Интонативна прецизност и стабилност је дефинитивно најтежи аспект свирања пиколо флауте. По грађи инструмента поједини тонови на пиколо флаути имају своју природну тенденцију да буду интонативно ниски или високи. Из тог разлога, чак и мала промена – подешавање усног апарата или угла дувања са циљем интонативне прецизности, може довести до поремећаја интонације, поготову у високом регистру. Пример који следи је из опере Исидоре Жебељан, *Две главе и девојка*. Деоница пиколо флауте је компонована у виртуозном темпу (јединица бројања је 200), у највишем регистру и пиколиста мора имати вештину брзог подешавања усног апарата, адекватне углове

дувања, перманентну слушну контролу да би се ова музика могла извести интонативно и технички прецизно.

Пример број 1, Исидора Жебељан, *Две главе и девојка*, опера, штим пиколо флауте, инсерт:

♩ = 200
Picc.
ff

3+2

3

2 *legatissimo*

3

Музика компонована за пиколо флауту се бележи/пише за октаву ниже од реалног звука, како би се у трећем регистру пиколо флауте избегле помоћнице. Из тог разлога се пиколо може сматрати транспонујућим музичким инструментом.

Трагови постанка **алт флауте** се проналазе: у ренесансним ансамблима флаута, у барокној „флаути да море“ (*flauto da more*) *in A* и бас флаутама које су биле наштимоване за квинту или кварту ниже, односно *in F* или *in G*. Ови музички инструменти су били од 10 до 15цм дужи од барокне концертне флауте и због малог пречника цеви и усника имале су обао и нежан тон, поготову у средњем и високом регистру. Прављене су од дрвета са закривљеном главом из једног комада дрвета и распоред прстију је, као код флауте

барокног периода, прилагођаван прстима свирача. Технички су били веома непокретљиви и интонативно изузетно нестабилни. Ови музички инструменти су транспонујући и сваки извођач те епохе је морао имати вештину брзог транспоновања нотног записа.

Градитељи флаута се у периоду музичког класицизма углавном фокусирају на техничка побољшања концертне флауте, док се сродним инструментима не придаје превелика пажња.

До почетка деветнаестог века извори о развоју ниских флаута, односно сродних инструмената нижих од концертне флауте су ретки, све док 1854. или 1855. године Теобалд Бем није применио механизам концертне *c* флауте и на алт флауту. Иако су 1815. године бечки произвођачи инструмената продужили дужину концертне флауте, који је проширио тонски опсег до тона *g₂* из мале октаве резултат оваквог експеримента је био неуспешан и то због лошег квалитета тона и мање покретљивог механизма. Да би прилагодили додатну дужину инструмента, бечки градитељи су умањили пречник конусног отвора на глави флауте на 6мм чиме су доњи регистар овог инструмента лишили обима и квалитета тона. Такође, сама механика инструмента није била практична за већу флауту. Бем је са успехом прилагодио своја механичка достигнућа и успешно решио тешкоће свирања новим механизмом на алт флаути. Одабрао је прав дизајн (без завијутка), односно изглед који је био идентичан као код концертне флауте. Овим је направио већу удаљеност усника од клапни, а распоред прстију је био угодан са исправним положајем рупа и клапни на инструменту. Такође је додао и октав-клапну коју флаута није имала и која се даљим усавршавањем алт флауте, губи. Први Бемов дизајн алт флауте заснован је на пречнику цеви од 26мм. Упркос недостацима које је овај инструмент имао (нестабилна интонација и неуједначени доњи регистар) ово је први пут да је механизам концертне флауте прилагођен већем, сада новом инструменту. Концертну флауту побољшаних перформанси и концертну алт флауту Бем је представио на Светској изложби у Паризу 1867. године. Оба инструмента су примљена са резервом, али су касније, у пракси ипак препознати као најбољи и као инструменти који имају најфункционалнију конструкцију.

Током деветнаестог и двадесетог века многи градитељи инструмената широм света настоје да усаврше алт флауту. Лондонски градитељ флаута Хенри Карт (Henry W. Carte, 1856–1926) дизајнирао је алт флауту са мањим пречником цеви која је као резултат имала бољи квалитет тона, међутим његов дизајн није решио интонативне проблеме

инструмента. Године 1908. његов син је променио дизајн повећавањем и прилагођавањем пречника рупа за прсте. Џорџ Хејнс (George W. Haynes 1866 – 1947) је 1898. године конструисао алт флауту *in F* и то је била прва алт флаута са извученим тонским рупама, односно рупе за клапне су изливене из цеви флауте истискивањем материјала. Пречник цилиндричног дела инструмента је био 26мм и била је направљена од мексичких сребрних долара. До 1910. године Хејнс је сматран за најбољег произвођача алт флаута на свету, иако је тридесетих година двадесетог века увидео да је пречник цилиндричног дела флауте превелики.

До друге половине двадесетог века алт флаута остаје готово непромењена. Лондонски градитељ флаута Алберт Купер (Albert Cooper 1924 – 2011), шездесетих година уводи новине. Његов примарни допринос у прављењу флауте је такозвана Куперова скала, код које је детерминисан положај и величина (отвор) тонских рупа флауте. Овим је постигнута интонативна стабилност инструмента у свим регистрима. Куперова скала замењује стари систем Бемових мерења при конструкцији музичког инструмента и од 1990. године је универзално усвојена те је примењују велики произвођачи флаута. Примена Куперове скале није се односила само на концертну флауту већ и на сродне инструменте, алт флауту и пиколо флауту.

Савремена алт флаута има пун, мек, баршунаст и понекад и мистичан тон. Драгоцено замењује флауту *in C* у тоновима доње лаге. Тешка је од 800 до 1000гр. у зависности од материјала од кога је направљена. Дужина алт флауте зависи од главе инструмента. Данас се праве алт флауте које изгледом подсећају на концертну флауту, са правом главом, али и са главом која је у облику латиничног слова *U*, односно са закривљеном главом. Права алт флаута је дужине око 88цм, а са закривљеном главом је 67,5цм и тонског опсега је од *g* до *g*³. Пречник конусног дела цеви је од 25 до 26мм у зависности од произвођача.

Положај тела код свирања алт флауте у многоме зависи од главе инструмента. Уколико свирач поседује инструмент који има праву главу алт флауте, положај руку се у значајној мери мења у односу на концертну флауту. Овакав инструмент је погодан за свираче крупније грађе и дугачких руку, мада после дужег вежбања и свирања може доћи до озбиљних физиолошких проблема у горњем делу тела. Закривљеном главом се постигло да је дужина инструмента смањена на готово идентичну дужину као код

концертне флауте чиме је положај руку доведен у већ стандардни, научен положај. Грифови су идентични као код флауте као и положај прстију, али са мало ширим размаком између самих прстију. Ово је условљено грађом алт флауте и положајем клапни и у значајној мери успорава виртуозност. Овај проблем се превазилази вежбом и прилагођавањем. Алт флаута се ипак не сматра виртуозним инструментом, иако то може да буде, већ се углавном користи због специфичне боје тона, посебно у доњем регистру што је видљиво у примеру композиције *Инкантација за алт флауту соло...* Андре Жоливеа:

Пример број 2, Андре Жоливе, *Инкантација за алт флауту соло „... Pour que l'image devienne symbole”... Да би слика постала симбол, инсерт*

Très soutenu ♩ = ca 54

У савременој извођачкој пракси, у записима музике за симфонијске и оперске оркестре, алт флаута углавном има засебну деоницу и ретке су партитуре у којима је она у комбинацији са другим сродним инструментом. Када је таква партитура у питању, најчешће је у алтернацији са флаутом.

Принцип производње тона на алт флаути идентичан је као на флаути. Ипак, потребно је прилагођавање усног апарата. Због већег усника и величине инструмента (пречника) пожељно је направити већи отвор између горње и доње усне као и опуштање амбажуре. Другим речима, потребно је дозволити издувавање веће количине ваздуха. Код извођења тонова у вишим регистрима амбажура би требало да остане опуштена. Такође, требало би водити рачуна о изједначености квалитета тонова у вишим и високим регистрима у односу на доњи регистар, односно уједначити тонску боју у свим регистрима алт флауте. Наравно, за то је потребна велика абдоминална подршка као и велика количина ваздуха. Такође, није препоручљиво свирање вибрата на алт флаути јер би то могло довести до интонативног колебања.

Као и код пиколо флауте, интонативна прецизност код алт флауте представља проблем условљен грађом и величином инструмента. Инструмент има тенденцију да буде интонативно висок у вишим регистрима, тако да је потребна перманентна слушна контрола извођача. Упркос томе, интонативне проблеме је много лакше кориговати на алт флаути него на флаути или пиколо флаути једноставним прилагођавањем усног апарата.

Алт флаута је транспонујући музички инструмент и звучи за кварту ниже од флауте, односно инструмент је *in G*. Нотни запис за алт флауту идентичан је као и за флауту са обавезном ознаком изнад нотног текста *in G*.

2. Сличност и различитост флауте и сродних инструмената и нивелација њиховог заједничког звука

Подударност флауте, пиколо флауте и алт флауте односи се на: грађу – конусна глава и цилиндрично тело; рупе су отвори без или са клапнама; став и позиција држања инструмента која је идентична као и позиција прстију и грифова. Код сва три музичка инструмента опсег је одређен дужином цеви. Остали фактори, попут облика или дијаметра ваздушног стуба као и површине рупа, такође код сва три инструмента утичу на висине тонова. Поред тога, техника дусања им је идентична.

По појединим ауторима сва три инструмента су октавна, односно производе звук принципом „предувавања за једну октаву“.² Но, иако су грифови за флауту, пиколо флауту и алт флауту идентични у првој и другој октави, прелазак из прве у другу октаву се постиже променом угла дувања, а не „предувавањем“ ,то јест, додавањем веће количине ваздуха.

Различитост свирања сродних инструмената флауте, пиколо флауте и алт флауте се огледа:

- у неопходним микро корекцијама усног апарата које утичу на усмеравање ваздушног стуба условљено величином усника;
- у промени размака прстију и положаја руку;
- у промени количине ваздуха, односно самоконтроли при количини издувавања ваздуха при мењању инструмента;
- у интонативној (не)стабилности која настаје услед: промене инструмената, промене брзине протока ваздуха кроз ваздушни стуб као и промене регистра;
- потребној контроли динамике и динамичког нијансирања која настаје услед неугрејаности инструмената.

У зависности од фактуре музичког дела током извођења долази до промене тембра и разлике у волумену тонова што указује на потребу да се обрати посебна пажња на:

- интонативну прецизност и стабилност ансамбла;
- уједначену артикулацију, динамику и динамичко нијансирање;

² Деспих, Дејан, *Музички инструменти*, Београд, Универзитет уметности, 1979, 164.

- нивелацију звука при промени инструмента и уједначавање тембра са осталим деоницама камерног ансамбла;
- заједништво у дисању;
- баланс звучности читавог камерног ансамбла.

Имајући у виду наведену проблематику изазов је ускладити сличности и различитости сродних инструмената (флауте, пиколо флауте, алт флауте) са осталим музичким инструментима који чине камерни ансамбл.

Флаута је инструмент кога карактеришу велики динамички распони, од *ppp* до *fff*. У оквиру оваквог динамичког дијапазона при извођењу посебну пажњу би требало усмерити ка прецизној интонацији у ансамблу која има тенденцију да са појачавањем јачине тонова иде навише, а са утишавањем наниже. До овакве појаве долази и код осталих сродних инструмената. У оваквим случајевима најважнија је абдоминална подршка, перманентна слушна контрола и покретљивост усног апарата. Под покретљивошћу усног апарата се подразумева покретљивост вилице, која је у случају корекције интонативне нестабилности кључна. Корекција се врши померањем доње вилице, односно спајањем доње са горњом вилицом чиме се мења правац ваздушног стуба што као последицу ове интервенције доводи до више интонације. Наравно, обрнут процес даје нижу интонацију.

Флаута је један од ретких дувачких инструмената који пружа могућност промене боје тона. Самим тим и прилагођавање флауте осталим инструментима у оквиру камерног ансамбла је олакшано и пожељно. Промена боје тона на флаути се постиже микронским померањем усница (усног апарата), односно скупљањем и ширењем усана. Скупљањем усана добија се тамнија, опуштенија боја тона, а ширењем светлија и напрегнутија боја.

Такође, вибрато³ може нарушити нивелацију звука. Употреба неадекватног вибрата, било да је крупан или ситан, доводи до тембровске неуједначености, нарушавања заједничког звука и некомпатибилности са другим инструментима у оквиру камерног

³ „Назив вибрато потиче од латинске речи *vibrare* што значи треперење или подрхтавање (...) Често се чује мишљење да сваки флаутиста има „свој“ вибрато који га карактерише. Међутим, ово је погрешан став, јер сваки флаутиста мора тежити ка томе да располаже читавим спектром различитих врста вибрата, у зависности од тога какво се дело изводи. На избор врсте вибрата ће утицати епоха, стил, карактер, темпо, динамика композиције.“ Видети у: Сузана, Марочик, *Методика наставе флауте*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2019, 63 – 65.

ансамбла. Вибрато би требало свести на минимум или прилагодити се осталим инструментима у оквиру камерног ансамбла. Одмереност у употреби вибрата у појединим композицијама огледа се у следећем примеру, посебно јер камерни ансамбл у делу Андре Жоливе *Мала свита* у саставу има дувачки и гудачки музички инструмент – флауту и виолу:

Пример број 3, Андре Жоливе *Мала свита*, инсерт из првог става

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Alto, and Harpe. The score is divided into two systems. The first system is marked "Modéré (♩ = 56)" and features a flute part with a vibrato line above it, an alto part, and a harp part. The second system is marked "Cédez -- // a Tempo" and features a flute part with a vibrato line above it, an alto part, and a harp part. Dynamics include p, pp, and f.

С друге стране, употреба вибрата је и пожељна када флаута има соло деоницу или када би се употребом вибрата добио потпунији и лепши звук камерног ансамбла не нарушавајући тембр.

Код **пиколо флауте** динамички распони су од *pp* до *fff*. Динамику *pp* је могуће добити само у доњем регистру и у првој половини другог регистра пиколо флауте. Разлог због

кога није могуће свирати испод *pp* динамике је заправо тембр инструмента кога карактерише јак, продоран звук, оштра и изразито светла боја.

Код пиколо флауте је изазовно успоставити правилну нивелацију звука у оквиру камерног ансамбла који у саставу има инструменте тамнијег тембра, односно инструменте које карактеришу нижи тонски регистри. Такође, идентична проблематика се јавља са инструментима у оквиру камерног ансамбла који због своје природе, односно грађе, немају динамичке распоне који су карактеристични за пиколо флауту. У овим ситуацијама од извођача, односно члана камерног ансамбла, се захтева слушна контрола и рад на постизању заједничког звука.

Употреба вибрата на пиколо флаути не би требало да је опција јер било какво колебање ваздушног стуба на овом инструменту доводи до интонативног дисбаланса, изобличеног тона, односно претвара инструмент у карикатуру чиме се нарушава баланс и звучна слика камерног ансамбла.

Као супротност пиколо флаути, **алт флаута је** карактеристична по свом тамном, готово мистичном тону и динамичким распоним који се креће од *ppp* до *ff*. Због својих тонских карактеристика углавном је у употреби у доњем, првом регистру. Код алт флауте је, када је нивелација звука у питању, проблем њеног волумена. Како је за производњу звука на алт флаути потребна велика количина ваздуха, првенствено због грађе, инструмент има тенденцију да буде тиши од осталих у камерном ансамблу. Од извођача се очекује да, где је потребно, располаже великом количином ваздуха како би алт флауту ставио у равноправни положај са остатком ансамбла. Звук алт флауте у горњим регистрима није репрезентативан па се ретко и користи. Интонативно кориговање, као и нивелација звука се на алт флаути постиже слушном контролом, стабилном абдоминалном подршком и опуштеним усним апаратом. Вибрато, као код пиколо флауте, представља сметњу јер доводи до интонативног и тонског дисбаланса, поготову у другом и трећем, односно у средњем и вишем тонском регистру.

3. Флаута, пиколо флаута и алт флаута у камерним ансамблима

Музичка литература за камерне ансамбле у чијем саставу су флаута, пиколо флаута и алт флаута је богата и разноврсна. Ово се првенствено односи на **флауту** као један од најстаријих дувачких инструмената, још од периода музичког барока. Променом стила и естетике свирања током периода музичког класицизма, а условљено својим тонским и техничким могућностима, флаута од солистичког и камерног музичког инструмента постала је искључиво оркестарски инструмент. У овом периоду настају композиције које имају тенденцију да у оквиру гудачког квартета замене виолину флаутом. У том саставу са могућом алтернацијом компоновали су: Волфганг Амадеус Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart 1756 – 1791) – три квартета К. 285, 285а и 285b, Јозеф Хајдн (Franz Joseph Haydn 1732 – 1809) шест квартета у истој формацији, флаутисти Јохан Баптист (Вендлинг Johann Baptist Wendling 1723 – 1797) три квартета и Франсоа Девјен (François Devienne 1759 – 1803) такође три квартета и тако даље. Флаута као инструмент у камерним ансамблима у периоду класицизма налази се искључиво у делима композитора – флаутиста. Лудвиг ван Бетовен Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), од значајних дела за флауту је оставио *Серенату* оп. 25, трио кога чине флаута, виолина и виола, *Трио за флауту, фагот и клавир* WoO37 и *Сонату* у Бе-дур у за клавир и флауту WoO. Anh. 4. Захваљујући Антону Рајхи (Anton Joseph Reicha 1770 – 1836) и Францу Данцију (Franz Ignaz Danzi 1763 – 1826) у периоду музичког класицизма се етаблира као формација дувачки квинтет, чиме је за ову форму ансамбла дошло до интересовања композитора каснијих музичких стилова. Он постаје стандардни музички/камерни састав, како због разноврсности дувачких инструмената, тако и због лепоте тонских боја. У периоду позног класицизма и раног романтизма велики опус камерне музике, у чијем саставу је флаута, оставио је дански пијаниста и композитор Фридрих Кулау (Friedrich Daniel Rudolf Kuhlau 1786 – 1832). Реформом грађе флауте Теобалда Бема она доживљава своју експанзију. Побољшањем квалитета звука као и техничком надоградњом флаута убрзо постаје концертантни, солистички инструмент. Захваљујући интерпретаторима, флаутистима и композиторима, пре свега Теобалду Бему, Полу Тафанелу (Claude-Paul Taffanel 1844 – 1908), браћи Доплер (Albert Franz Doppler 1821 – 1883; Karl Doppler 1825 – 1900), Филипу Гоберу (Philippe Gaubert 1879 – 1941) и касније Марселу Мојсу (Marcel Moysé 1889 – 1984) флаута

доживљава препород и од тада до савременог доба постаје популаран и незаобилазан инструмент на концертним подијумима као солистички инструмент и као део камерних ансамбала. Управо од ових композитора настају дуети, трија, квартети и квинтети, камерни ансамбли у чијем саставу су различити музички инструменти.

Како су се техничке и тонске могућности флауте развијале и унапређивале, расте и интересовање композитора који у флаути проналазе средство за презентовање свог музичког израза. У двадесетом и двадесет првом веку за камерне ансамбле у чијем саставу је флаута је написан велики број композиција различитог музичког језика и израза. Флаута добија статус моћног, снажног музичког инструмента са великим динамичким распонима.

Пиколо флаута се током осамнаестог и деветнаестог века најчешће користи као оркестарски инструмент. У оквиру оркестра она је третирана засебно, односно била је поверена једном свирачу, или у алтернацији са флаутом када је један свирач у оквиру оркестра по потреби мењао инструменте. Пиколо флаута је због својих тонских и техничких карактеристика тешко пробијала свој пут до третмана солистичког и камерног музичког инструмента. Једна од првих композиција за камерне ансамбле у којој је пиколо флаута употребљена у алтернацији са флаутом су *Песме са Мадагаскара* Мориса Равела (1925 – 26). Овде би требало поменути да су у првој половини 20. века компоновани и *Дувачки квинтет Сан летње ноћи* Петра Коњовића (1883 – 1970) где је последњи став, „Селачка игра“, став поверен пиколо флаути, затим и *Мала свита* Андреа Жоливеа као једно од најрепрезентативнијих дела камерне музике у чијем саставу је, уз флауту и пиколо флауту. У другој половини двадесетог века композитори у трагању за другачијим звуком и изразом уводе пиколо флауту у своје композиције углавном у алтернацији са флаутом. Од најпознатијих дела где је пиколо са флаутом су *6 Багатела* за дувачки квинтет Ђерђа Лигетија (György Sándor Ligeti 1923 – 2006), *Селачке песме* Лучијана Берија (Luciano Berio 1925 – 2003) и *Сновиђења* Енрика Јосифа. Захваљујући извођачима на пиколо флаути у другој половини двадесетог века пиколо флаута постаје концертни и камерни инструмент. Настају тембровски занимљиве композиције. Тако, у композицији *3 за 3* Игора Кривокапича (1965) за пиколо флауту, фагот и клавир долази до спајања два потпуно дијаметрално тембровски супротних мелодијских инструмената различитих регистара у једну целину чиме се, уз клавир, добија веома интересантан тонски колорит.

Пример број 4, Игор Кривокапич, 3 за 3, инсерт

The image displays three systems of musical notation for the piece '3 за 3' by Igor Krivokapich. The first system includes parts for Piccolo, Bassoon, and Piano. The Piccolo part begins with a 'Vivace' tempo marking and a 3/4 time signature. The Bassoon part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part features a piano (*p*) dynamic that transitions to mezzo-forte (*mf*). The second system continues the Piccolo and Bassoon parts, with the Bassoon reaching a forte (*f*) dynamic. The Piano part is marked 'marcato' and includes a 'p sub' dynamic. The third system shows the Piccolo and Bassoon parts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, while the Piano part is marked 'poco a poco crescendo'.

Употреба алт флауте у музичкој литератури за камерну музику је ретка. Како је релативно нов инструмент који је конструисао Бем у деветнаестом веку, своју примену је нашла првенствено у оквиру оркестарског апарата. Прве композиције за алт флауту је записао Теобалд Бем и то су искључиво транскрипције написаних, у то време, популарних композиција. Циљ је вероватно био популаризација новог инструмента.

Као симфонијски инструмент алт флаута добија захтевније деонице у делима Игора Стравинског *Посвећење пролећа*, Густава Холста *Планете* и Мориса Равела *Дафнис и Клое*, *Свита бр.2* и тако даље.

Пример број 5, Игор Стравински, *Посвећење пролећа*, инсерт

У другој половини двадесетог века алт флаута постаје део камерних ансамбала, углавном у саставима у којима су заступљене све сродне врсте флаута – флаута, пиколо флаута, алт флаута, бас флаута, контрабас флаута.

Музичка литература у чијем саставу се налази алт флаута су, између осталих, *Дувачки квинтет* Ђерђа Лигетија, *Трио* за флауту, пиколо флауту и алт флауту Пола Реифа (Paul Reif 1910 – 1978), *3 Дивертисмана* оп. 90 Чарлса Коехлина (Charles Koechlin 1867 – 1950), *Towards the sea* Торуа Такемицуа (Tōru Takemitsu, 武満 徹, 1930 – 1996) за алт флауту и гитару... Такође ту су и дела српских композитора: *Лугубре и Дитирамб* за алт флауту и ансамбл флаута Енрика Јосифа, *Мезомед музи* Александра Обрадовића (1927 – 2001) за мецосопран, виолину, алт флауту и харфу, *Позна јесен* Владимира Трмчића (1983) за алт флауту, две харфе и две хармонике, *Les adieux* Милана Михајловића⁴ за пиколо флауту/алт флауту и харфу, *Eine Kline Trauermusik* истог аутора за флауту/алт флауту, обоу, кларинет, фагот и клавир, *Соната* за алт флауту и клавир Гране Стојковић (1955), *Трио за флауту, енглески рог/алт флауту и харфу* Горана Маринковића (1962).

Композиције у литератури за камерне ансамбле у којима су присутни сви варијетети флауте у истој деоници су веома ретке. Из музичке литературе издвајају се

⁴ Занимљиво је да је у овој композицији Милан Михајловић применио ретку праксу да у оквиру једне деонице спаја два сродна али тембровски потпуно супротна инструмента, пиколо флауту и алт флауту.

Соната за флауту/пиколо флауту/алт флауту и гитару Ејнојуханија Раутаваре и Соната за флауту/пиколо флауту/ алт флауту/ бас флауту и клавир Ингеборг Бугариновић (1953).⁵

Пример број 6, Ејнојухани Раутавара, Соната за флауту/пиколо флауту/алт флауту и гитару, инсерт

EINOJUHAN RAUTAVAARA

flauto grande

chitarra

Allegro
♩ = 120

p *mf* *p* *f*

Fl. alto

♩ = c. 132 (muta in flauto alto, volta!) *p*

♩ = c. 120 *p*

chitarra ~

Fl. picc.

mf *p*

3 *p*

⁵ Српска уметност флауте, емисија у продукцији РТС – ТВБ, одговорни уредник Зоран Христић, Београд, 1992. У емисији је снимак Сонате Ингеборг Бугариновић у извођењу Драгане Петровић, флаута и Оливере Ђурђевић, клавир.

II

Архитектоника релевантна за обликовање интерпретације камерних дела за флауту, пиколо флауту и алт флауту (форма, хармонска структура, фактура музичко стилске карактеристике, поетика)

Изазов грађења интерпретације камерног дела у којима су флаута, пиколо флаута и алт флаута присутни у једној од деоница камерног ансамбла и у коме су, мање или више заступљени равноправно, базира се на разумевању музичке садржине композиција. Камерни ансамбли у овом саставу третирају се као неформални, односно нестандартни.⁶ Самим тим отвара се проблематика креирања заједничког звука камерног ансамбла. Проблематика извођача је пре свега вешта и брза промена музичких инструмената, односно варијетета флауте у оквиру једне деонице композиције.

Композиције Мориса Равела, Андре Жоливеа, Енрика Јосифа, Горана Маринковића, Милана Михајловића и Ејноуханија Раутаваре компоноване су током двадесетог века. Но, композиционо, стилски те и жанровски, затим формално и структурално ове композиције се међусобно разликују, пре свега у зависности од композиционог језика аутора. Имајући ово у виду, а пре свега архитектонику ових музичких дела, при обликовању интерпретације изазов је осмислити заједнички звук и израз применом палете интерпретативних поступака.

Интерпретативна анализа

Морис Равел: *Песме са Мадагаскара* за флауту/пиколо флауту, виолончело, глас и клавир

Циклус *Песме с Мадагаскара* (1925) припада позној, последњој фази стваралаштва Мориса Равела.⁷ Међуратни период европске културе своју аутентичност у свим

⁶ Стандардни камерни ансамбли дувача су дувачки трио и дувачки квинтет (Деспић, Дејан, *Музички инструменти*, Универзитет уметности, Београд, 1979, 407.) Сви други састави се сматрају нестандартним.

⁷ Форма соло песме била је уметничка фасцинација Мориса Равела током читавог живота, о чему говори број циклуса у опусу: 9 циклуса и 28 соло песама.

уметничким областима дугује разуђености утицаја и сложености тренутка, политичким и социјалним превирањима, драматичној близини Другог светског рата, још увек снажним сећањима на тек завршени Велики рат. У том светлу настаје нови уметнички израз као одговор на притисак стварности: „Побуна је била у тражењу сржи уметности, у хтењу да се искаже суштина човекове околине (...) машту и амбиције уметника хранила су како открића тадашње науке, најпре физике и психологије, тако исто и ваневропске културе неразвијених народа и дечији цртежи“.⁸ Комплексност историјског контекста исказује и циклус ових песама. Настале по стиховима Е. Ф. де Парнија (Évariste Desiré de Forges, vicomte de Parny 1753 – 1814), песника XVIII века, *Песме са Мадагаскара* у оквиру музичког израза доносе спој језика музичког импресионизма (битоналност, изразито линеарна структура) и нове егзотичне тонске боје:

„The songs are sparse in texture yet strongly evocative in their innovative use of instrumental timbres, highly dramatic and text driven, frequently chromatic and periodically bitonal. These qualities render the work exemplary of the preoccupations that characterized Ravel’s career – his fascination with the exotic, his desire for technical clarity and perfection, the drive to explore new possibilities in timbre, harmony and rhythm“.

(„Песме су разуђене текстуре, али снажно евокативне у својој иновативној употреби инструменталних боја, веома драматичне и вођене текстом, често хроматске и повремено битоналне. Ови поступци представљају преокупацију која је карактерисала Равелов композиторски рад – његову фасцинацију егзотиком, његову жељу за техничком јасноћом и савршенством, нагон за истраживањем нових могућности у тембру, хармонији и ритму“).

Anna, M. Suthem⁹

Ангажованост Равела исказана циклусом *Песме са Мадагаскара*, заправо је политички наратив критике статуса Француске као колонијалне силе, очигледан у литерарном тексту песама. Историјски период настанка обојен је сличним превирањима, новим изазовима који се постављају пред ауторе који су ангажовани, дакле дилемама и запитаностима пред новим друштвеним околностима. У овом историјском тренутку издат је и роман *Чаробни брег* Томаса Мана (1924) који на сличан начин проблематизује

⁸ Андреј, Митровић, *Ангажовано и лепо*, Београд, Народна књига, 1983, 11.

⁹ Anna, M. Suthem, *Colonizing Voices in Maurice Ravel’s Chansons madecasses*, Macalester College, 2008, 5 – 6. Превод аутора овог рада.

двоумљење између конзервативних и прогресивних погледа.¹⁰ Немузички наратив дела овог времена је важан у изградњи интерпретације и као такав има реперкусије и на савремени приступ читању ове композиције. Сложеност процеса изградње интерпретације *Песама са Мадагаскара* укључује и читав низ дилема и одлука у односу на аспекте приступа и захтева који су постављени пре готово једног века у односу на савремено читање музичког дела стављеног у шири (друштвени) контекст. У микроизразу ово се односи на поступке који на први поглед потпадају под „техничке захтеве“ инструменталних деоница (на пример вибрата, портамента и осталих артикулационих израза), но реч је о односу музике и литерарног текста који је често декламаторан. О овој проблематици писала је Дајна Ли Елис:

„Chansons madecasses stands out in its obvious move toward the new sounds of the twentieth century. Atonal and bitonal harmonic section, as well as unexpected intervallic leaps which challenge the ear to make sense of the melodic movement, are sounds more often encountered in the middle part of the century. The quasi – recitative sections presents in each song not only create a speech – like presentation of the poetry but also set specific moods with unique effects, such as primitive – sounding percussive elements from the piano and cello as well as war cries from the voices“

„*Песме са Мадагаскара* истичу се по свом очигледном кретању ка новим звуцима двадесетог века. Атонални и битонални хармонијски делови, као и неочекивани интервални скокови који изазивају уво да смисли мелодијски покрет, звуци су који се чешће сусрећу средином века. Квази – рецитаторске секције присутне у свакој песми не само да стварају говор – попут презентације поезије постављају специфична расположења са јединственим ефектима, као што су примитивни – звучни ударни елементи из клавира и виолончела, као и ратни поклич из гласова“

Dianna Lea Ellis ¹¹

Захтевност интерпретаторског поступка подразумева разумевање композиторовог језика и доприноси одлукама о тумачењу музичког текста и дозвољене мере слободе у испитивању боја, артикулације, динамике, динамичког нијансирања, агогике, нивелације и баланса звука свих чланова камерног ансамбла.

¹⁰ „ (...) Томас Ман у свом роману (Чаробни брег) открива још једну карактеристику тог доба, наиме да су уметности представљале нераскидив део великих идеолошких и друштвено – политичких конфронтација“. Видети у: Андреј, Митровић, *Ангажовано и лепо*, Београд, Народна књига, 1983, 23.

¹¹ Dianna, Lea Ellis, *Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts*, University of North Texas, 2004, 13. Превод аутора овог рада.

Анализа интерпретације песме „Нахандове“

На почетку песме циклуса *Песме са Мадагаскара* Мориса Равела (А део) „Нахандове“ деонице гласа и виолончела започињу и излажу свој дијалог током кога су мелодијске линије независне, сливене у заједнички израз. Виолончело је у регистру који је по тонској боји најприближнији људском гласу. Мелодијску линију виолончела карактерише ритмичка формула која садржи пунктирани ритам, а која се касније прожима кроз целу песму, са малим ритмичким изменама у деоницама флауте, виолончела и клавира. Ритмичка формула у деоници виолончела је константна, уз незнатне измене.

Распон гласа је од $d^1 - e^2$. Својим покретима линија виолончела надопуњује музички материјал који је исказан у деоници гласа. Мелодијска линија гласа је певна и широка, а твори је легато артикулација која се повремено прекида у складу са потребом израза литерарног текста.

У следећем сегменту (Б део) композиције, уз глас, почиње наступ трећег инструмента – клавира. Ритмичка фигура у деоници клавира је у шестосминском такту са фигуром четвртина и осмина и карактеристична је за првих петнаест тактова Б одсека у доњем гласу (лева рука). Такође, појава акцентованих тонова у клавиру имају занимљиву функцију повезивања мелодијских линија доњег и горњег гласа клавира (лева и десна рука). Уз вешту употребу рада са почетним мотивом (виолончело) у дословном и измењеном мотивском понављању твори се тонска и динамичка градација која сеже од *pp* до снажног *f*. Овај део композиције изазован је за извођење, а интрепретативни моменат зависи од схватања артикулације, то јест начина извођења убележених акцената и начина извођења карактеристичних ритмичких фигура (кратки покрети дводелне поделе осмине као јединице бројања, кратке шеснаестинске паузе и тако даље). Циљ је постићи музички ток који у себи носи врсту драматичности, акцентовану деоницом гласа и снажним литерарним текстом који свакако мора бити изражајно донешен.

Пример број 7, Морис Равел, *Песме са Мадагаскара*, „Нахандове“, инсерт

The image shows a musical score for Flute and Piano. The flute part is labeled 'FLAUTO' and enters in the 10th measure with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note pulse in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include 'p subito' and 'f'. The lyrics are in French: 'ment de la pa-gne qui l'enve-lop-pe: c'est el-le, c'est el-le, c'est el-le, c'est' and 'Nahan-do-ve, la bel-le Nahan-do-ve!'.

Темпо се у овом сегменту не мења значајно, али се стиче звучни утисак лаганог убрзавања, што је последица појаве краћих нотних вредности, као и кратких паузи. Овакав музички материјал се јавља у дисканту клавира, док у доњем гласу клавира доминира покрет равномерне пулсације.

У десетом такту Б одсека се први пут појављује звук флауте. Ритмичка фигурација у деоници флауте је преузета са почетка Б одсека из десне руке клавирске деонице. Уласком флауте, која наставља ритмички материјал клавирске деонице, добија се пуноћа звука и потпунија акордска структура. Пулс у левој и десној руци клавирске деонице се употпуњује и добија се сталан пулс у осминама као јединица бројања. Деоница флауте је у добром (удобном) регистру, добре чујности (динамика је *f*) и могло би се рећи да је постала дискант клавирске деонице.

У овом сегменту **Б** одсека виолончело употпуњује ритмичку структуру флаутске и клавирске деонице. Глас и даље има свој ток уз појаву алтерованих тонова а мелодијска линија, после почетног Це-дура одлази у нови, поларни тоналитет, Фис-дур.

Код промене темпа *Piu lento* клавирска деоница у левој руци носи мелодијску линију, а у десној руци удваја ритмичку структуру деонице виолончела. Деоница виолончела спушта зону звучности за октаву чиме добија боју људског гласа.

У другом такту новог тоналитета уместо флауте композитор користи пиколо флауту. У овом сегменту композитор је оставио довољно времена извођачу за прилагођавање другом инструменту. Иако се деоница пиколо флауте могла поверити флаути, оваква поставка мелодијске линије у најнезвучнијем регистару пиколо флауте пружа другачију тонску боју комплетном ансамблу. Претпоставка је да композитор није желео леп, соноран и пун звук флауте, већ звук који би био најсличнији фриули или неком афричком тршчаном дувачком инструменту.

У следећем примеру приказан је запис дела композиције у тренутку када извођач мења флауту и свира пиколо флауту.

Пример број 8, Морис Равел, *Песме са Мадагаскара*, „Нахандове“, инсерт:

The image shows a musical score for the song "Nahando" by Maurice Ravel. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line includes the lyrics: ". ve, ô bel.le Nahando . ve! Tes baisers pènè . trent jusqu'à l'â . me: tes ca .". The piano accompaniment includes markings for "Vello" and "OTTAVINO". The second system continues the vocal line with lyrics: ". resses brûlent tous mes sens: ar.rê . te,ou je vais mourir. Meurt-on de volupté, Nahan.do . ve, ô bel.le Nahan.". The piano accompaniment includes a dynamic marking of "p".

Идентична ритмичка структура и артикулација провлаче се у наставку песме кроз све инструменте камерног ансамбла као својеврсни лајт мотив. Мелодијска линија у

деоници гласа овде је постављена у високом регистру. Деоница клавира користи већ познату ритмичку структуру из **A** и претходног дела **B** одсека песме. После три такта деоницу пиколо флауте поново преузима флаута. За промену и прилагођавање на другом инструменту композитор оставља интерпретатору – флаутисти само три такта времена (паузе испред броја 4).

Пример број 9, Морис Равел, Песме са Мадагаскара, „Нахандове“, инсерт:

The image shows a musical score for the song "Nahandove" by Maurice Ravel. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked "PIANO" and "Accelerando". There is a box with the number "4" indicating a four-measure rest for the piccolo flute. The flute part is labeled "FLAUTO". The lyrics are in French: "do - ve? Le plaisir passe comme un é - clair; ta douce ha - lei - ne - s'affai - blit, tes yeux humi - des - se referment, ta tête se pen - che - mollement, et -".

Избором тонских регистара од броја 4 код свих чланова камерног ансамбла композитор постиже ефекат смирења. Правац смирења се донекле нарушава поновним уласком пиколо флауте четири такта пре краја шеснаестинским покретима, дакле дводелном поделом ритмичке јединице, у *pp* динамици. Шест тактова од краја деоница виолончела има ритмичку структуру која је реминисценција на почетак, чиме се и завршава прва песма *Нахандове*.

Анализа интерпретације песме „Аоуа“

Уводни део песме је у *fff* динамици у деоницама гласа, флауте и клавира звучи готово претеће и представља врисак и упозорење на опасност „белог човека“. Док се у деоници клавира и флауте провлачи идентична ритмичка формула кроз прва три такта, у деоници гласа је узвик *Aoua* који асоцира на урођеничке покличе староседелаца острва.

Пример број 7, Морис Равел, *Песме са Мадагаскара*, „Аоуа“, инсерт:

The image shows a musical score for the piece 'Aoua' by Maurice Ravel. It consists of four staves: Flauto (Flute), Violoncello (Violoncello), Canto (Canto), and Piano (Piano). The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'ff' (fortissimo). The Flauto part features a melodic line with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The Violoncello part is marked 'pizz.' and features a rhythmic pattern. The Canto part includes the lyrics 'Aoua!', 'Aoua!', and 'Méli.ez-vous des blancs, habi.'. The Piano part features a complex rhythmic and harmonic structure. The score is marked with 'Andante' and a tempo of '♩ = 60'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'pizz.' (pizzicato). The Flauto part is marked with 'ff' and 'pizz.'. The Violoncello part is marked with 'pizz.'. The Canto part is marked with 'ff' and includes the lyrics 'Aoua!', 'Aoua!', and 'Méli.ez-vous des blancs, habi.'. The Piano part is marked with 'ff' and includes a tempo marking of 'Andante ♩ = 60'. The score is marked with '8 b. 1' at the bottom of the Piano part.

Од трећег такта песме деоница гласа износи мелодијску линију. Деоница виолончела у прва три такта свира *pizzicato* у разложеним акордима и асоцира на звук ударалџи. Напетост литерарног текста мелодијске линије се постиже акцентима и акордским сазвучјима у клавирској деоници који су допуњени мелодијском линијом у кратким нотним вредностима у флаутској деоници. У броју 1 долази до промене тоналитета у деоници гласа и десној руци клавирске деонице из почетног а-мола у удаљени дис-мол. Деоница флауте и виолончела не мењају тоналитет. Због постизања мистичности звука деоница виолончела је написана *Sordina. arco*. У флаутској деоници се у првих дванаест тактова у броју 1 понавља идентична ритмичка формула и мелодијска линија са почетка песме. У деоници виолончела се такође понавља мелодијска и ритмичка формула до броја

три, са променом тоналитета у дис-мол, пет тактова испред броја 3. На овај начин композитор миран звук флауте и виолончела прилагођава ритмизованом покрету у клавирској деоници. Једини мелодијски покрети у овом делу песме се налазе у деоници гласа која је речитативног карактера са малим амбитусом. Оваквим третманом, односно непрестаном пулсацијом у осминама, деоница камерног ансамбла, одговара барокној моторици те ствара привид непрекидне напетости.

Од броја 3 наступа деоница флауте која је по фактури једноставна и реминисценција је на почетак песме у *mf* динамици. Деоница виолончела мења своје мирне покрете у четвртинама са глисандима и арпеђима. Деоница гласа у броју 3 напушта дис-мол и са покретима у триолама, пунктираним ритмом и малим триолама „супротставља се“ деоници флауте и левој руци клавира који имају идентичан ритмички покрет. Овај ритмички покрет асоцира на „врисак“ са почетка песме. Десна рука у клавирској деоници остаје у дис-молу и има идентичну ритмизовану формулу из броја 1. Појавом кратких нотних вредности у вокалној деоници, уз непрестани раст динамике, долази до кулминације у шестом такту броја 3 која је идентична почетку песме.

Allegro feroce, један такт испред броја 4, почиње деоницом гласа без пратње. Од броја 4 деоница клавира је у почетном тоналитету а-молу песме, док су деонице гласа и флауте у дис-молу. Број 4 је у трочетвртинском такту са карактеристичним ритмичким покретом у клавиру.

Деоница флауте почиње на трећој доби првог такта у броју четири изобличеним звуком флауте у првом регистру са ознаком *Quasi tromba*, који све време траје са акцентима на четвртинама и осминама у *ff* динамици.

Пример број 8, Морис Равел, *Песме са Мадагаскара*, „Аоиа“, инсерт:

Оваквим звуком у флаутској деоници композитор дочарава звук ратничке трубе. У петом такту броја 4 деоница гласа износи свој текст великим акцентима на првој и на последњој доби такта, код новог почетка стиха. Овакав наступ деонице гласа, флауте и клавира се одржава готово деветнаест тактова, где се на трећој доби, у двадесетом такту, појављује мотив са почетка песме у клавирској деоници. Оваква садржина захтева потпуно артикулационо сагласје ансамбла.

Од двадесет другог такта инсистира се на динамичком смирењу са напоменом *molto ritenuto*, кроз наредна четири такта у све три присутне деонице камерног ансамбла. Овде је такође неходна максимална синхронизованост при нивелацији звука и агогике.

Од броја 5 долази до промене метра, динамике и темпа, такт је 4/4, динамика *pp* а темпо је *Adagio*. Квази узвик, „врисак“ са почетка композиције, у деоници гласа је у броју пет написан у *pp* динамици за октаву ниже и оставља утисак умора. У шестом такту у броју 5 камерни ансамбл наступа у јединственом сазвучју. Деонице клавира и флауте имају реминисценцију ритмичке формуле и мелодијске линије из броја 2. Деоница виолончела је *Sordina. arco* и заједно са басом у клавирској деоници завршава песму у *ppp* динамици.

Анализа интерпретације песме „Il est doux“ („Пријатно је“)

Трећа, последња песма овог циклуса, почиње соло флаутом у бе–молу. Избор тоналитета и карактер композиције *Lento* солу флауте даје деловање смирености и чулности. Другим речима, деоница почиње од тона c^1 , најнижег тона који се може извести на флаути, чиме се, због звучности инструмента у првој октави, добија мистичност и сензуалност која је карактеристична за доњи регистар инструмента.

Пример број 9, Морис Равел, *Песме са Мадагаскара*, „Il est doux“ (Пријатно је) инсерт:

The image shows a musical score for the piece "Il est doux" by Maurice Ravel. It consists of three staves. The top staff is for the Flute (FLAUTO), marked "Lento" and "p". The middle staff is for the Voice (Velle), also marked "p", with the lyrics "Il est doux de se coucher durant la chaleur sous un". The bottom staff is for the Piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Соло у флаутској деонци траје четири такта, док се у петом такту прикључује виолончело у флажолетима. Уласком виолончела деоница флауте напушта прву октаву и прелази у други и трећи регистар, користећи такође флажолете.¹² Оваквим третманом инструмената, композитор добија боје које су прозрочне и наизглед тонски неодређене.

У седмом такту улази деоница клавира у дисканту.

Од броја 1 наступа деоница гласа која износи литерарни текст скоро силабично, у мањим нотним вредностима (шеснаестине и осмине у односу на претходни део музичког текста).

Од трећег такта у броју 1 наступа флаута која има идентичну ритмичку и мелодијску линију као на почетку песме чиме се добија дијалог између две деонице – гласа и флауте.

¹² Флажолети на флаути су аликвотни тонови који се изводе благом корекцијом амбажуре (усана) и променом угла дувања на тоновима прве октаве.

Од седмог такта у броју 1 деоница гласа улази у нови тоналитет цис-мол. У осмом такту броја 1 уводи се клавир (лева рука) уз глас. Стиче се утисак о два дијалога које се одвијају између флауте и гласа и клавира и гласа. Од броја 2 се укључује виолончело у гис-молу, што је и нови тоналитет у вокалној деоници. Деоница гласа се и даље силабично креће мелодијском линијом без већих скокова са константним ритмичким покретима у четвороделној подели ритмичке јединице. У деоници виолончела су секстоле које се супротстављају шеснастинским покретима деонице гласа и осминским покретима у клавирској деоници. У четвртом такту броја 2 у деоници виолончела полустепени трилер наниже на тону *dis-cisis* се ритмички обогаћује синкопом. Другим речима, од другог такта у броју 2 деоница виолончела уситњавањем јединице бројања добија динамичку градицију и ефекат убрзања. Од шестог такта у броју 2 долази до промене метра, темпа и тоналитета у деоницама гласа и виолончела. Нови карактер *Andante* доноси мирне покрете у деоници гласа уз лежеће двозвуке у деоници виолончела. Уместо флауте у броју 3 уводи се пиколо флаута чији је музички текст написан у *pp* динамици у другом регистру, са распеваном мелодијском линијом и представља реминисценцију на прву песму.

Темпо се у броју 3 враћа са почетка песме, а у клавирској деоници се појављује ритмичка реминисценција на другу песму „Аоиа“. Оваква ритмичка формула у клавирској деоници је присутна наредних осам тактова. Деоница виолончела се ритмички надопуњује деоницом пиколо флауте својим *pizzicato* ефектима и у константном су моторичком покрету. Овде је потребно ускладити тембр ова два музичка инструмента и одржавати равномеран пулс.

У последњих једанаест тактова, односно од броја 4, долази до промене карактера *Andante quasi Allegretto* и тоналитета у деоницама гласа и клавира без партиципирања деоница виолончела и флауте – пиколо флауте. Једини покрети су у деоници гласа који речитативно износи силабично текст. У последња два такта смиривање наступа у деоници гласа са позивом на „припрему вечере“. (Погледати прилог број 1)

Генерално, *Песме са Магадаскара* Мориса Равела су интерпретативно захтевне јер је дело компоновано за разнородне музичке инструменте и људски глас. Проблематика је артикулација гудачког и дувачког инструмента и усклађивање емисије њиховог звука. Поред тога, задатак је обликовање боје звука која дефинише специфичан израз епохе музичког импресионизма као и поруке композитора дате и кроз литерарни и кроз музички

текст. Овде свакако треба додати и потребу интонативне прецизности усклађене са клавиром, динамиком, динамичког нијансирања као и одмерене агогике.

Интерпретативна анализа Андре Жоливе, *Мала Свита* за флауту/пиколо флауту, виолу и харфу

Уметнички оквир стваралаштва Андреа Жоливеа, једног од најзначајнијих француских композитора XX века, представља нијансирање и преплитање две активне позиције – иновативног језика изразите модерности и нове свежине, са традиционалним формалним и тоналним поставкама.¹³ Повезаност ових тачака је у јединственој поетичкој тежњи која дефинише читав Жоливеов опус – повратак обредном, магијском, као суштини музике:

„ (...) restore music’s ancient original meaning when it was a magic and incantatory expression of the sacred in human communities.“

„ (...) обновити древно првобитно значење музике када је била магични и инкантацијски израз светог у људским заједницама.“

Caroline Rae¹⁴

Мала свита настала је 1941. године, на самом почетку Другог светског рата. Композитор, после мобилизације, учествовања на фронту (1939-1940) и повратка у окупирани Париз, пролази кроз драматичан друштвени и лични период. Рефлексија ових промена очигледна је у његовој уметничкој експресији. Време ратних година у Жоливеовој музици представља промену и води у чврсте формалне и тоналне оквири, какви су управо карактеристични за ову композицију. Стилска промена у односу на модеран израз претходних композиција (из 30-их година прошлог века), интонирана је и окретањем филозофском и религијском оквиру.¹⁵ Последице ратних промена дефинишу мењања у животу и уметничком изразу композитора:

„Profoundly moved by his experiences of war, he began to write in a more tonally based musical language (...) with the consciously humanist objective of making his

¹³ Rae, Caroline, Andre Jolivet: Music, *Art and Literature*, Routledge, London and New York, 2019, I.

¹⁴ Ibid. I. Превод аутора рада

¹⁵ У овом периоду настају и две мисе Андреа Жоливеа, *Messe pour le jour de la paix*, 1940. и *The Suite liturgique* 1942.

very personal and deeply spiritual statements more accessible. Jolivet's stylistic change was also marked by a move towards more religiously inspired composition...“
„(Дубоко дирнут својим ратним искуствима, почео је да пише тонски заснованим музичким језиком (...)) са свесним хуманистичким циљем да своје веома личне и дубоко духовне ставове учини доступнијим. Жоливеову стилску промену обележило је и кретање ка религиознијој композицији...)¹⁶

Caroline Rae

Музика садржи црту која није карактеристична за музички језик Андре Жоливеа. У том светлу неопходно је посматрати, приступити тумачењу и интерпретацији *Мале свите*, читајући њену изразиту тоналност и формалну структуру свите са препознатљивим ставовима/играма различитог карактера.

Почетак композиције презентује сва три музичка инструмента – флауту, виолу и харфу. Због једноставности фактуре и хармонске структуре, мора се обратити пажња да се мелодија која се појављује у све три деонице, донесе усклађеним звуком и тембром ансамбла. Деонице виоле и флауте су компоноване средњем регистру. Харфа је такође носилац мелодијске линије и, као хармонски музички инструмент, „увезује“ и хармонизује почетну музичку мисао. Виола и флаута овде имају могућност коришћења вибрата¹⁷ и због тога би било пожељно да се овај начин свирања усклади међусобно, као и са тембровском одређеношћу харфе и њеним природним својством треперења тона, односно жице, те и звука. Реч је заправо о усклађивању амплитуде и осцилације тона/тонова сва три инструмента, јер без овога, због специфичности људског уха које разазнаје најнижи и највиши део амплитуде тона, може се стећи утисак интонативне непрецизности.

Већи део става је у динамици *p* и *pp*, осим кратке динамичке градације до *f*, пред сам крај става. Посебан задатак је да се звук флауте усклади са виолом и харфом и то кроз минималне динамичке промене које не би требало да буду нарушене кретањем мелодијске линије у највиши (трећи) регистар овог музичког инструмента.

У делу великог слова **B** (од 12. такта) композитор користи идентичну ритмичку формулу као на почетку композиције са тоналном променом (почетак композиције у а–молу, а од великог слова **B** је у Ес–дуру). Тоналитети су удаљени, чиме се добија посебна тонска боја. Композитор се током става вешто игра сазвучјима и мутацијама у

¹⁶ Rae, Caroline, Andre Jolivet: Music, *Art and Literature*, нав. дело, 5. Превод аутора рада.

¹⁷ Видети фусноту број 4

оквиру кратких фраза. Виола, харфа као и флаута, коришћењем различитих тонских боја, стављају у други план структуралну једноставност овог става. Овде је потребна перманентна слушна контрола чланова камерног ансамбла током целог става.

Посебност овог става је низ поновљених фраза које су структуриране од чистих интервала (кварте и квинте) што захтева беспрекорно прецизну интонацију флауте и виоле.

Почетак другог става је у дугачким нотним вредностима са тремолом на једном тону у деоници виоле. Флаута доноси тему у другом такту са карактеристичним ритмом (осмина и четвртина са тачком, јединица бројања четвртина) који се наизменично кроз став, као врста лајт мотива, провлачи кроз деонице свих инструмената камерног састава. У првих пет тактова харфа има улогу да боји камерни састав глисандима навише и наниже. Формална структура осам тактова подсећа на поновљени четвортакт, где се тема појављује у деоници флауте за пола тона ниже.¹⁸

У 10. такту флаута има лирску мелодијску линију у трећем регистру уз пратњу виоле која и даље има тремоло на истом тону, да би од 12. такта пратњу преузела деоница харфе са глисандом.

Од 15. такта виола преузима материјал из флаутске деонице са почетка става. Специфично је појављивање сва три инструмента као носиоца мелодијске линије иако је та улога, у већини случајева, препуштена флаути. Од 16. такта у деоници флауте и виоле се презентује идентичан музички материјал у различитим октавама, док је деоници харфе поверена пратња у глисандима која се од 19. такта мења у акорде уз мелодијске линије флауте и виоле које се међусобно надовезују и надопуњују.

Деонице флауте и харфе од 23. такта имају реминисценцију на почетак композиције која је дословно поновљена до 27. такта.

Од 30. такта харфа се враћа глисандима, а флаута и виола доносе реминисценцију музичког материјала који је коришћен од 13. такта композиције.

Крај става је место где сваки инструмент у камерном саставу има равноправан третман.

Кроз цео став се провлачи минимално коришћење динамичког нијансирања који са умереним темпом ставу даје карактер смирености.

¹⁸ Овде се не може говорити о малом периоду већ о два четвортакта.

Разиграна је мелодијска линија у деоници флауте на почетку трећег става. Од осмог такта надовезује се деоница харфе са идентичним, музичким материјалом као у флаутској деоници. Флаутска деоница је написана у удобним регистрима прве и друге октаве, а од 15. такта композитор подиже регистар флауте у трећи, заоштравајући тонску боју чиме даје значај флаутској деоници.

Пример број 10, Андре Жоливе, *Мала Свита*, трећи став, инсерт:

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Flûte) and Alto. The score is divided into two systems. The first system contains measures 15 and 19. The second system contains measures 16, 17, 18, and 20. The flute part is written in a treble clef and the alto part in an alto clef. The flute part starts with a dynamic marking of (p) and later has a p marking. The alto part has a p marking at measure 19. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Од 19. такта у камерни састав се прикључује виола и има карактеристичан дијалог са флаутом у хроматским триолама. Овде је неопходна стриктна ритмичка и артикулациона прецизност оба музичка инструмента.

Овакав начин изношења музичког материјала је до 28. такта после кога следи смиривање музичког израза. У деоницама флауте и виоле се, од 32. такта, са интервалима умањене квинте или прекомерне кварте, напушта разиграни карактер композиције и уводи се у нови музички део – материјал који подсећа на музичке мотиве далеког истока (Кина). Код оваквог изношења нотног материјала важна је интонативна сигурност и стабилност између деоница флауте и виоле. Харфа, за време док преостала два инструмента у својим деоницама имају тонове дужих нотних вредности, пружа ритмичку потпору у малим триолама које су специфичне за харфу од доношења прве теме у флаутској деоници, односно од самог почетка.

Од 77. такта наставља се музички материјал са почетка композиције у деоницама флауте и виоле. На почетку композиције овај музички материјал се налази у деоницама флауте и харфе. У 88. такту јавља се дијалог. Мелодијска линија је у триолама у хроматском кретању између виоле и флауте и то траје до 96. такта.

Од 96. такта харфа континуирано наставља са шеснаестинама дајући мелодијску и ритмичку потпору лирској мелодији коју доносе деонице флауте и виоле.

Од 121. такта почиње смирење музичког тока, где харфа после генерал паузе наставља покрет у шеснаестинама, а флаута и виола имају лежеће тонове у интервалу кварте.

Генерално, овај став захтева прецизност артикулације у свим деоницама камерног састава чиме се постиже карактер разиграности.

Четврти став композиције *Мале свите* Андре Жоливеа почиње деоницом виоле на коју се, у трећем такту, надовезује харфа са акордом у арпеђу и флаута дугачким тоновима. Од четвртог такта јавља се карактеристичан обрнуто пунктирани ритам, који се провлачи кроз готово цео став у деоницама сва три инструмента.

Карактер става подсећа на ренесансну енглеску песму за два инструмента и лауту. Због мирноће теме, деоница флауте има певни карактер и добија карактеристике људског гласа.

Композитор се током става поиграва бојама тонова у деоницама флауте и виоле где се ниједан инструмент не издваја.

Од 26. такта темпо је убрзанији, а ритмичка формула је промењена. Карактеристична ритмичка фигура овог дела става је синкопа, повремено прекидана пунктираним ритмом. Овде је јако битна ритмичка прецизност ансамбла.

У наставку става у деоници харфе се налазе флажолети чиме се добија призивук старијих жичаних музичких инструмената попут лауте.

Од 37. такта харфа преузима мелодијску линију која има карактеристичан ритам који смо раније чули као дијалог између флауте и виоле.

До антиклимакса долази у 48. такту и све три деонице потпуно равноправно износе музички материјал који се провлачи од 26. такта у деоници флауте.

Од 58. такта деоница виоле доноси мелодијску тему са почетка композиције кроз краћи мост од 7 тактова, а од 64. такта долази реминисценција теме у деоници флауте и виоле са карактеристичним импресионистичким арпеђима у деоници харфе. Осим мелодијских покрета, мирноћи овог става доприноси темпо и динамика који су у служби ренесансног сазвучја овог става.

Поред усклађивања тонских и техничких карактеристика флауте, виоле и харфе, за извођење овог става и изградњу интерпретације неопходно је разумевање музичке садржине, свесност о деловању музике као подсећања на ренесансну музичку епоху.

Пети став почиње деоницом виоле, где композитор од првог тона користи украсе – трилере. У другом такту, уместо флауте, деоницу преузима пиколо флаута чиме композитор доноси различитост као и разиграност овог, последњег става *Мале Свите*. Пиколо се користи у почетку, у доњем регистру и на тај начин композитор усклађује сазвучје са виолом и харфом. Интересантно је да због звучности пиколо флауте композитор динамику у виоли и харфи пише у *f* динамици док је деоница пиколо флауте написана у *p*, чиме доприноси нивелацији звука и звучности ансамбла. Карактер става је тамбурин или дечија разиграна игра са ренесансном трубадурском цртом. У 25. такту темпо се убрзава, а у деоници пиколо флауте се износи тема у трећој октави, где се звучно издиже изнад остатка ансамбла. Пиколо флаута и харфа унисоно свирају од 25. до 31. такта и тако се обогаћује звук који доносе харфа и пиколо флаута у трећем регистру.

Пример број 11, Андре Жоливе, *Мала Свита*, пети став, инсерт:

Од 31. такта унисоно са пиколо флаутом тему, уместо харфе, преузима виола до 43. такта. Разиграност мелодије композитор акцентује репетирањем тона у флаути и виоли

док се у харфи чује глисандо. Од 44. такта унисоно свирају флаута и харфа. Композитор је проценио темпо у коме и харфа може разиграно изнети тему попут пиколо флауте и виоле. Унисоним свирањем добија се карактер дечије игре, а композитор мења унисоно свирање између два инструмента било између пиколо флауте и виоле или пиколо флауте и харфе. Унисоно свирање, посебно два различита музичка инструмента је посебна проблематика и у интонативном, артикулционом, па и динамичком и тембровском аспекту. Овде је потребна усклађеност и увежбаност, као и перманентна слушна контрола. Извођач на пиколо флаути мора строго водити рачуна о звучности инструмента, односно о природно продорном звуку пиколо флауте, и имати посебан задатак да се прилагоди заједничком звуку.

Од 62. такта унисоно свирање се напушта, а кроз деонице се провлачи тема која је карактеристична за цео став. Код унисоно свирања мелодијске линије веома је важна интонативна прецизност и перманентна слушна контрола.

Од 83. такта темпо става се убрзава и тако се још више истиче разиграни карактер става. Темпо се убрзава на даље и од 101. такта и битан је дијалог између пиколо флауте и харфе као и виоле и пиколо флауте.

Од 109. такта долази до промене темпа који се враћа на првобитни темпо са почетка става. На овај начин се смирује разиграни карактер става.

Од 153. такта у такту *alla breve* појављују се триоле у деоници пиколо флауте што је готово брзина извођења трилера и тражи виртуозност извођача. У деоници виоле је тремоло у четвртинама, док се у деоници харфе чује пратња у осминама са мелодијом у дисканту. Ова врста полиритмије заокружује играчки карактер који се провлачи кроз цео став.

У овом ставу композитор користи све регистре пиколо флауте и тако се, осим техничких способности извођача и могућности инструмента, стиче утисак потпуне искоришћености пиколо флауте у комплетном тонском опсегу.

Интерпретативна анализа Енрико Јосиф, *Сновиђења*, за флауту/пиколо флауту, харфу и клавир

Вишеслојност музичког језика и комплексност уметничке мисли Енрика Јосифа готово парадигматски је остварена у делу *Сновиђења*. Сложеност записа, разуђеност и преплитање деоница у партитури јасно говоре о сложености интерпретације овог дела. Паралелно са техничким захтевом намеће се и тежина извођачке одлуке – на који начин донети, саобразити овај ток, пренети суштинску поруку. По речима аутора његово компоновање је „... жеђ, чежња, чекање за озареним озраченим чујењем, које би моје замућено огледало, слушно, бистро утиснуло у себе и претворило у усмени условни запис, близак неумама, као слободног стваралачког сећања древног кроз древно.“¹⁹, при чему се наслућује етеричност и нефиксираност идеје у запису. То отвара широко поље креативне интервенције, тражења заједничког звука ансамбла, балансирања боје, креирања јединственог, комплексног тока у коме се у појединим моментима издвајају појединачне линије.

Формална дводелност *Сновиђења* (од почетка до слова **P** је први део, други од **P** до краја композиције) недвосмислено представља одјек уметничког наратива Енрика Јосифа јер доноси два изразита звучна и музичка начина карактеристична за читав опус:

„Стилске карактеристике на којима је темељио своја рана дела... доживеле су у његовим каснијим опусима само даље изграђивање и потврђивање, али не и битније промене. Оне су својеврсна синтеза супротности: с једне стране згуснутог, робусног, савременог израза (али без залажења у сфере експеримента), а са друге, афинитет за полифони начин мишљења, карактеристичан за звучни свет барока, па још и ранијих епоха. Повремено Јосифово понирање у дубоке слојеве народне уметности до древног псалмодирања и паганске егзалтације, даје његовим делима још једну посебну садржајну димензију, а насупротив томе стоје у појединим композицијама рафиниране, готово импресионистичке звучне боје.“²⁰

Композиција почиње дијалогом флауте и харфе. Звук флауте одаје звук мистике који се добија понављањем истих тонова и подсећају на вокалне бајалице. Харфа

¹⁹ Енрико Јосиф, „Из Осаме“, *Музички талас*, 32-33, 2003, 17.

²⁰ Енрико Јосиф, Енрико Јосиф, „Из Осаме“, нав. дело, 16.

употпуњује бајалачки звук флауте чиме композитор подсећа на вокално певање које је било карактеристично код описивања снова подсвесног и залажење у непознато.

Почетак композиције метрички је писан у слободној форми и подсећа на речитатив инкантиционог типа. Управо, музички, уметнички концепт оваквог приступа типичан је сегмент Јосифовог стваралачког начина. Промена темпа још више дочарава мистику јер се композитор користи доњим регистром флауте где је код вештог флаутисте тон соноран и богат аликвотним призвучима. Користе се разни ритмички модели и вешто се употребљавају звучни мотиви који нас подсећају на магичну моћ изговореног текста код флауте. Харфу карактерише једноставна мелодијска линија где се секвентно понавља ритмички модел. Динамички опсег флауте у оквиру неколико тонова се креће из *pp* у *f* и назад. На овај начин је постигнута кулминација одсека *A*, после које долази тонско и ритмичко смиривање.

Одсек *B* почиње сазвучјем флауте харфе и клавира. У деоници флауте је и даље карактеристичан доњи регистар и репетирајући тонови у различитим ритмичким моделима, праћена динамичким нијансирањем. Овим је постигнута потребна напетост. У клавирској деоници се појављује карактеристични арпеђо и ритмички је супротстављен деоници флауте. Деоница харфе има лежећи акорд чиме употпуњује тонску слику. Потребна је значајна вештина флаутисте да очува интонативну стабилност јер, због различите динамике и артикулације (изговора) на репетираним тоновима условљено природом инструмента, долази до померања интонације навише или наниже при свирању великог динамичког дијапазона. Од нове метрономске ознаке – четвртине као јединице бројања која је 66, уз непостојање ознаке за метар, почиње соло у деоници флауте у *pp* динамици. Долази и до промене темпа и поново, огромног динамичког нијансирања од *pp* до *ff*. Деоница клавира и даље допуњује композицију разложеним акордом и карактеристичним ритмом малих триола у тридесетдвојкама, док харфа има латентни двоглас чиме је употпуњен звук овог сегмента композиције.

У слову *C* први пут се у композицији јавља ознака за метар. Почиње тремолом у деоници клавира, кроз два такта динамичким поступцима композитор показује да ће се радити о новом приступу звуку јер користи флауту у изразито чујној, трећој октави. Динамичка нијансирања у флаутској, клавирској и деоници харфе доводе до гломазног звука. Згуснутим музичким текстом, динамичким и интервалским скоковима постиже се

напетост звука. Таквим поступком, који се може карактерисати као „бајање“, музички ток је доведен до стадијума који подсећа на певаче који падају у транс или под утицај надприродних сила. Темпо је све бржи и доприноси да овај ефекат дође до изражаја. Ритмичка структура у деоницама флауте, харфе и клавира на појединим местима се подудару. И поред тога у овом сегменту стиче се звучни утисак полиритмије. Може се претпоставити да је овај део компонован као омаж француским великанима као што су Андре Жоливе, Жак Ибер (Jacques Ibert 1890 – 1962) и Даријус Мијо (Darius Milhaud 1892 – 1974).

У слову *E* динамика је *f* код сва три инструмента. Флаута свира склопове разложених акорада, а харфа и клавир различите лествичне низове. Овим је добијен жељени звук напетости који ће постепеним декрешендом довести до потпуног смиривања музичког тока у слову *F*.

Карактер музичког текста у слову *F* у деоницама харфе и клавира је *leggiro*. У слову *G*, које се звучно надовезује на слово *F*, следи звук који нема напрегнутост као у претходним сегментима и сам тембр флауте уводи у део где се губи музичка напрегнутост и аналогно ранијем звуку, овог пута подсећа на дечије певање. До овог момента, музички концепт је псалмодичан, етеричног звука, са изазовом постизања специфичне боје три инструмента. Евоцирање на звук псалмодичног певања, готово речитативном улогом флауте која подсећа на глас који понавља на једном тону, транспарентан је ауторовог виђења лепоте звука кроз „песменост“.

„Стварање данас, компоновање данас, тражи да будемо ходочасници хододарја – прочишћења сваког чаробњаштва Светилишту Светилишта које обасјава ПРЕСТОЉЕ СЛАВЕ ПЕСМЕНОСТИ... То је знамен нашег тренутка. Музика не може остати поштеђена тог мимоилажења продора у њено песмено језгро“.²¹

Претходни део композиције извођачки је захтеван јер подноси константно балансирање камерног оквира у коме се постиже смена доминације и повлачења рецитирујућег, псалмодичног гласа (флаута) и два често полифоно третирана гласа (клавира и харфе).

²¹ Енрико Јосиф, Енрико Јосиф, „Из Осаме“, нав. дело, 17.

Пример 6, Енрико Јосиф, *Сновиђења*, инсерт:

The image displays four systems of musical notation for a chamber ensemble. The first system shows the beginning of a piece with a flute (fl.) and piano (piano) parts. The second system continues the piece with a 'q tempo = 66' marking. The third system features a 'sub pp' dynamic marking. The fourth system includes 'allarg' and 'rubato' markings, indicating a change in tempo and performance style.

У слову *X* долази до промене метра и темпа који је изразито брз. Понављањем идентичних тонова у првој октави флауте, као и идентична ритмичка формула у левој руци клавира, долази до звучне кулминације, до трилера. После тога следи више пута промена метра и динамике. Врхунац је испред слова *K*. Овај део доноси поменути, снажни, робустни израз звука као одговор претходном, медитативном делу инкантације.

Слово *I* доноси импресионистички тренутак глисандима харфе, разложеним акордима клавира и полиметрично разуђеном деоницом флауте. У манускрипту, који је готово нечитљив у вертикалној оси партитуре, ово место је својеврсна апотеоза Јосифовог опуса камерне музике. Због сложености записа, као логичне и очекиване рефлексије сложености и комплексности музичке мисли и уметничког израза аутора, једина могућност реализације нотног текста је извођење музике из партитуре, за сваког извођача

у саставу. Ова чињеница отвара могућност размишљања о Јосифовим захтевима, потенцијалним очекивањима које поставља пред извођаче. Активно праћење тока свих деоница, у току извођења доноси још једну димензију извођачког ангажмана. (Видети прилог број 2)

У флаутској деоници се појављује карактеристични ритам који се понавља кроз дванаест тактова, карактер *Vivo* што уводи у тонски врхунац трилером *ef-ges*. У слову **K** је идентичан ритмички модел као у слову **X**, али у другачијем метру. Клавирска деоница се супротставља звуком у триолама, пунктираним осминама и шеснаестинама у деоници флауте. После овога, флаута и клавир настављају своје кретање идентичним ритмичким формулама које су написане у такту осам четвртина. Деоница флауте је у другом регистру. И поред тога, упркос динамици *ff* њен звук не делује робусно као у претходним деловима композиције. Ритмичка формула деоница флауте и клавира се понавља, а при том композитор користи имитацију између два инструмента. Харфа лествичним фигурама и различитим ритмом од флауте и клавира употпуњује заједнички звук.

Слово **L** креће клавирском деоницом што је увод у део где се први пут појављује флаута пиколо. Пред појаву пиколо флауте карактеристичну ритмичку формулу изводе клавир и харфа. Композитор је девет тактова у умереном темпу оставио простор флаутисти за припрему нове мензуре пиколо флауте, што је сасвим довољно времена за промену инструмента и адаптацију.

У слову **M** пиколо флаути је поверена мелодијска линија уз претњу два инструмента у форте динамици. У овом као и у наредним деловима са пиколо флаутом, који су углавном са динамиком форте или фортисимо, јавља се проблематика звучног баланса ансамбла. Од слова **M** до слова **P** композитор у трећем регистру пиколо флауте води мелодијску линију у форте и фортисимо динамици. Занимљиво је да је, уз два хармонска инструмента, деоница пиколо флауте звучно доминантна. Флаутиста би овде требало да посебно обрати пажњу на звук осталих инструмената и прилагоди своју тонску презентност звуку камерног ансамбла. Било каква динамичка доминација у деоници пиколо флауте (кретање ка *ff*) довела би до звучног дисбаланса камерног ансамбла.

Почетак другог дела у слову **P** враћа полифони, уравнотежени израз, директне евокације барока. После пагански снажног, тонски и динамички готово истрошеног оквира претходног дела наступа прозачна, смирена мелодија у деоници флауте, тек

уоквирена ритмизованом формулом клавира и харфе. Деонице клавира и харфе имају ритмичку формулу –репетирајуће тонове разложених акорада. Деоница пиколо флауте се супротставља деоницама клавира и харфе. Пиколо флаути је поверена мелодијска линија, док деонице клавира и харфе имају музички материјал налик „музичкој кутији“. За разлику од првог дела композиције, где је композитор користио флауту за напетост репетирајућим тоновима у доњем регистру, појавом пиколо флауте он обилато користи продоран звук овог инструмента у другом и трећем регистру. На овај начин, без превеликих пасажа брзих тонова, лако стиже до кулминације. Кулминационе тонове појачава трилерима који немају само сврху украса, већ воде ка вишим тоновима појачавајући тонски дисбаланс у односу на остала два инструмента. Трилери у деоници пиколо флауте су лако изводљиви, али дуг низ неминовно доводи до замора извођача. Разлог томе је велики притисак ваздуха за добијање тонова у трећем регистру пиколо флауте, посебно у *ff* динамици. Овде је пожељно спустити динамику на *f*, без обзира на нотни запис, јер дуго свирање у трећем регистру на пиколо флаути у *ff* може довести до физичког засићења фреквенцијом тих тонова, па и оштећења слушног апарата извођача. Осим тога, инсистирање на *ff* динамици доводи и до дисбаланса звука камерног ансамбла где пиколо флаута тонски потпуно доминира. Ово је моменат када пиколиста и чланови камерног ансамбла имају аргументоване разлоге за корекцију ауторове замисли у складу са звучним карактеристикама инструмената.

Слово *P*, карактер *moderato trainquillo*, почиње унисоно деоницама клавира и пиколо флауте где се идентичан мотив у клавиру супротставља деоници пиколо флауте. Долази до полиметрије између деоница флауте, харфе и клавира, где је водећа мелодијска линија у харфи. И у овом сегменту потребно је обратити пажњу на нивелацију звука камерног ансамбла имајући у виду динамичке могућности харфе. Клавир и пиколо флаута кроз цео сегмент користе формулу из прва три такта у слову *P*. Ова мелодијска и ритмичка формула има промена, углавном нотних вредности. Тема се провлачи кроз деоницу сва три инструмента. Код пиколо флауте је константна, а код харфе и клавира је наизменична – коришћен је мотив или његова варијација.

У слову *V* композитор замењује пиколо флауту флаутом и даје довољно времена извођачу да се прилагоди и адаптира. Ово показује умешност и знање композитора који је свестан проблематике преласка са једног на други инструмент. Код промене сродних

инструментата потребно је загрејати инструмент. Инструменти се штимују на почетку композиције па, због некоришћења у току свирања се хладе и њихова почетна интонативна наштимованост је нижа. Поред тога, приликом промене потребно је прилагодити положај руку и прстију као и импостацију.

У слову **Z** деоница харфе преузима лирску мелодијску линију. У наставку, у слову **A_I**²², где харфа наставља коришћење мотива из слова **P**, флаута и клавир својим музичким материјалом имају задатак да припреме кулминацију. Аутор овде користи динамичке промене, брзе пасаже, брзе репетираних тонове, употребу трилера и флатерцунга код флауте. Карактеристично је да композитор користи *tremolo* као пратњу соло деоници харфе испред слова **B_I**. Надаље, мелодију харфе преузима клавир, а за то време харфа прати арпеђираним акордима све до слова **C_I**. У другом такту слова **C_I** композитор изненадном појавом флауте са трилером у трећем регистру у форте динамици даје овом делу другачији карактер – *mosso Agitato*. Реминисценција се провлачи све време од слова **P**. Композитор је потенцира трилерима у деоници флауте и то врло грубо. Флаута преузима мелодијску линију коју су до тада имали харфа и клавир уз ритмизовану пратњу харфе и пратњу са различитим ритмом у деоници клавира. Овим, композитор уводи у слово **D_I** и то нотним материјалом из претходног сегмента, са великим бројем пасажу у трећој октави флауте чиме наговештава крај композиције. Он, ради смиривања музичког тока, користи прву октаву на флаути са трилером, покрете у деоници харфе и лежеће тонове у клавиру.

Слово **E_I** је реминисценција на почетак композиције и може се посматрати као врста апотеозе дела. После фортисима у деоници флауте и форте динамике у деоници харфе, долази до постпуног смиривања музичког тока. Овде деонице флауте и клавира имају минималне мелодијске покрете. Деоница харфе завршава композицију у пијанисимо динамици.

²² Како је у партитури аутор искористио сва абecedна слова, нумерацију је наставио од почетка абецедне са додатим бројем 1.

Интерпретативна анализа
Горан Маринковић, Трио за флауту, енглески рог/алт флауту и харфу

Композиција *Трио* за флауту, енглески рог и харфу Горана Маринковића оригинално је написана за наведени, нестандартни камерни састав. За ову прилику композиција је прерађена за флауту, алт флауту и харфу. Алт флаута уместо енглеског рога је на другачији начин „обојила“ композицију својим тамним и мистичним звуком посебно у доњем, првом регистру инструмента. Аранжман који је рађен уз дозволу аутора није нарушио музички текст композиције, али је донео другачију тембровску слику.

Трио почиње у карактеру *Adagio* наступом флауте на коју се надовезују алт флаута и харфа. Мелодијска линија флауте је мирна са повременим скоковима који само на кратко ремете распеваност мелодијске линије. Деоница алт флауте репетираним *tenuto* ритмичким вредностима даје пулсацију почетку става. Деоница харфе акордском структуром у арпеђима гради хармонску подлогу дијалога деоница флауте и алт флауте. Од броја **1** почиње мелодијска линија која се преплиће између флауте и алт флауте, чиме је добијено богатство и покретљивост мелодијског тока. Деоница харфе у трећем такту броја **1** напушта своју првобитну улогу пратње и допуњује мелодијску структуру преостале две деонице камерног трија. Кроз наредна два такта харфа има разложене акорде док алт флаута и флаута воде интересантан дијалог употребом нотних вредности који су обогаћени украсима. Од шестог такта броја **1** мелодијска линија која је била карактеристична за флауту преноси се у алт флауту, док се покрети, које је до сада имала деоница алт флауте, преносе у флаутску деоницу, као својеврсна инверзија нотног материјала. Богатство сазвучја је добијено акордском пратњом харфе, где се употребом паузи смењују наглашени и ненаглашени делови такта. Овакав начин вођења гласова и мелодије траје до другог такта у броју **2**.

Од трећег такта броја **2** композитор користи имитациони принцип, наизменично се смењују мелодијске линије флауте и алт флауте те се чује ефекат барокне моторике. Два такта испред броја **3** флаута се звуком пење у трећу октаву са украсима испред друге осмине у четвртинском такту, у динамици *mf*. У такту испред броја **3** фраза се завршава у *f* динамици, а затим долази до *subito p* у деоницама флауте, алт флауте и харфе.

У броју 3 харфа има улогу хармонске пратње и одржавања равномерне пуласације, док се мелодијска линија обogaћена украсима преплиће између флауте и алт флауте са карактеристичним ритмичким фигурама који се провлаче кроз готово цели *Adagio*.

Број 4, *Moderato* почиње харфом са пулсирајућим шеснаестинама у четвртинском такту које се провлаче све до два такта испред броја 7. Као противтежа сталног шеснаестинског покрета у харфи, јављају се две распеване мелодијске линије у деоницама флауте и алт флауте. У такту испред броја 4 деоници флауте се прикључује харфа, док алт флаута наставља своју распевану мелодију која траје до треће добе, два такта испред броја 5. У другом такту испред броја 5 деоница харфе наставља са својим моторичним покретима док деонице флауте и алт флауте попуњавају акордска сазвучја идентичним ритмовима и унисоним свирањем. У овом сегменту важно је познавање микроструктуре дела, да би се постигао заједнички звук и деловање које је композитор замислио.

Од броја 5 алт флаута наставља распевану мелодијску линију, док флаута одласком у трећи регистар и свирајући *spicato* тонове, мења карактер тог дела става. Два такта испред броја 6 флаута у трећем регистру свира карактеристичну мелодију са почетка одсека.

У броју 6 харфа наставља моторичним покретом на који се надовезује флаутски соло у трећем регистру. Три такта пре броја 7 композитор уводи алт флауту где два инструмента свирају готово све време унисоно. Ово је сегмент који захтева контролу интонативне прецизности. У такту испред броја 7 харфа има арпеђа која дају импресионистичку црту овом делу композиције. Мирном мелодијском линијом харфа се супротставља алт флаути. Три такта испред броја 8 деоницама алт флауте и харфе прикључује се флаута и то као појачање звука алт флаути.

Број 8 је *Adagio* који траје четири такта и представља мост или интермецо између карактера *Moderato* и *Allegro*. Овде композитор користи тематику са почетка композиције.

Број 9 је *Allegro* и метар се мења са четири четвртине у три осмине, чине овај део композиције добија карактер игре, налик салтарелу.

Пример број 12, Горан Маринковић, *Трио* за флауту, енглески рог/алт флауту и харфу, инсерт:

The musical score is titled "Allegro (♩=116)" and is arranged for Flute (Fl.), English Horn/Alto Flute (A. Fl.), and Harp (Ar.). The tempo is marked as Allegro with a quarter note equal to 116 beats per minute. The score is divided into several systems, each starting with a measure number (67, 71, 75, 79). The key signature is G major, with a G# accidental appearing in the first system. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. There are two boxed "10" markings in the first system of the second system, likely indicating a rehearsal mark. The harp part includes chordal textures and arpeggiated figures. The flute and alto flute parts have intricate melodic lines with many triplets.

У овом делу композиције деоница харфе одржава равномерну пулсацију користећи се шеснастинским, триолским и осминским нотним вредностима у осминском такту и доноси играчки карактер овог дела композиције. Интересантан је дијалог између флауте и алт флауте где се на почетку *Allegro* оба инструмента крећу у идентичним ритмичким и динамичким формулама. Од трећег такта долази до наизменичног изношења музичког материјала.

Увод у број **10** (четири такта испред **10**) је дијалог флауте и алт флауте са ритмичким фигурама мале триола и две осмине. У броју **10** композитор користи сличне орнаменте са почетка композиције. Харфа наставља ритмизовану пратњу и одржава тензију и равномерну пулсацију. Овакав начин музичког тока се провлачи кроз број **10**, **11**, а од броја **12** сва три инструмента свирају своју мелодијску линију чиме обогаћују комплетан звук камерног ансамбла. У осмом такту броја **12** користи се карактеристичан ритам са почетка овог одсека композиције (*Allegro*) у свим деоницама камерног ансамбла. Кроз број **12** наставља се играчки карактер мелодијских линија флауте и алт флауте. Задатак камерног ансамбла је да прецизним извођењем досегне играчки карактер овог дела композиције.

У броју **13** долази до промена ритмичке формуле у свим деоницама камерног ансамбла где се ритам често подудара код сва три инструмента. Равномерна пулсација обогаћена је орнаментима. У шестом такту броја **13** харфа и алт флаута свирају идентичан ритам са почетка *Allegro*, карактеристичан за карактер игре салтарело, док флаута преузима покрете који су се раније налазили у деоници харфе. Два такта испред броја **14**, појавом различитих нотних вредности, добија се утисак неправилног ритма, где се равномерној пулсацији харфе супротстављају деонице флауте и алт флауте. Ово траје до броја **15**.

У броју **15** деоница харфе има улогу хармонске подлоге, док флаута и алт флаута унисоно свирају лествични низ који напуштају у трећем такту броја **15**, где прво алт флаута а затим и флаута малим триолама уводе у смиривање композиције два такта испред броја **16** у карактеру *Adagio*.

Од броја **16** се мења метрика и мелодијске линије свих инструмената камерног ансамбла. Овај одсек, до краја композиције, је дословна реприза *Adagia* са почетка композиције.

Виђење фактуре своје композиције аутор је исказао приказом који је овде цитиран:

„*Trio* за флауту, енглески рог/алт флауту и харфу је став на бази контраста. *Adagio* је полифоно грађен. Полифонија овог одсека се огледа кроз имитационо спроведену мелодику у деоницама флауте и енглеског рога/алт флауте. Пример: мелодијска линија деонице енглеског рога/алт флауте у четвртој и шестој такту јавља се затим у деоници флауте у петом и дванаестом такту, да би се са тим карактеристичним мелодијским покретом и завршио *Adagio*. Кроз имитационо спроведену мелодику, односно у мелодијској полифонији дувачких линија, деоница харфе не учествује. Њој је поверена хармонска основа која је дата кроз експлицитније наведену акордику. На нивоу израза овај одсек је медитативног карактера.

Moderato Ово је претежно хомофон одсек за разлику од полифоног *Adagio* одсека (у деоницама дувачких инструмената). Такође, за разлику од првобитног *Adagio* одсека фактура харфе се обраћа традиционалнијем концепту пратећих фигурација на датој хармонској основи. У *Moderato*, дакле претежно хомофоном третману дувача, одговарају, то јест полифоно комплементирају, мање или више, независне мелодијске линије у харфи. (Пример: Доњи глас харфе два такта испред броја 4). По изразу, одсек *Moderato* је више кантилена и лирски.

Затим следи *Adagio*, реминисценција од четири такта.

Контрастирајући *Allegro* контрастира и на нивоу фактуре осталим одсецима – упоредити бројну и карактеристичну употребу пунктираних нотних вредности, у деоницама сва три инструмента, што је на неки начин природно, с обзиром на „играчки“ карактер читавог одсека. Уосталом, обзиром на контраст на нивоу израза, овај „лакши и ведрији“ одсек је на најдаљем полу од „медитативних“ и условно речено „тежих“ *Adagio* одсека, који уоквирују форму у целини.

Потом следи реприза –дословна, односно *Adagio* (партитурни број 16.)²³

Горан Маринковић

²³ Приказ аутора Горана Маринковића. Текст се налази у личној архиви композитора.

Интерпретативна анализа
**Милан Михајловић, *Eine Kline Trauermusik* за флауту /алт флауту, обоу, кларинет,
фагот и клавир**

Композиција *Eine Kline Trauermusik* написана је за клавирски квинтет – клавир, флаута, обоа, кларинет и фагот. Концептуално се ослања, заправо представља : „ (...) омаж Моцарту у виду парафразе на његову *Eine kleine Nachtmusik*“²⁴, мада у односу на спроведене композиционе поступке сврстава се у правац пост модерне.²⁵ Овако слојевито писана музика Милана Михајловића поставља изузетне захтеве извођачком апарату, управо због, наизглед чврсте одређености – свеprisутног моцартовског звука и модерног језика. Креативни приступ тумачењу овог текста укључује интерпретаторски поступак у односу на техничку реализацију и одлуке о техничким аспектима извођења – артикулација, тон, боја, агогичка решења, али свакако и у односу на звучну реализацију као уметнички доживљај дела – вођење фразе, издвојеност појединих деоница, слобода у доживљају динамичких нивоа и тако даље. Уметнички гест извођача највећим делом се ослања на овако постављену дуалност – класичног и савременог и отвара могућност одлуке да се интерпретатор определи за један од два оквира у начину извођења или за оба истицањем у први план једног или другог приступа кроз различите тачке композиције, с обзиром на постојање седам одсека.

Композиција почиње соло наступом кларинета на који се надовезује клавир од великог слова **A**. Од слова **B** јавља се *flatercunge*²⁶ у доњем регистру алт флауте а даље и глисанда у покретима нетемпероване секунде. Алт флаута својим звуком у доњем регистру боји деоницу кларинета и тиме обогаћује звучну слику и тембр.

²⁴ Вуксановић, Станислава, *Флаута у српској уметничкој музици*, Београд, 1998, 32.

²⁵ Ibid.

²⁶ *Flatercunge* нем. – *Frullato ital.* *Фрулато* значи лепршави језик. То је ефекат који се добија непрекидним изговором слова Р чиме се прекида ваздушни стуб. Он се може изводити језиком, односно треперењем језика који изговара слово Р или изговором кроз грло (грлено Р) што је карактеристика за француско говорно подручје.

Пример број 13, Милан Михајловић, *Eine Kline Trauermusik*, за алт флауту/флауту, обоу, кларинет, фагот и клавир, инсерт:

The image shows a musical score for 'Eine Kline Trauermusik' by Milan Mihajlovic. It consists of three systems of music. The first system is marked with a box containing the letter 'B' and the text 'Flaute in Sol'. It includes dynamics 'pp' and 'frit.'. The second system is marked with a box containing the letter 'C'. The third system is marked with a box containing the letter 'D'. The score includes parts for Alto Flute (Fl), Clarinet (Cl), and Piano (P). The piano part features a prominent sextuplet rhythm in the right hand and a triplet in the left hand.

Композитор се користи различитим ефектима као поменутиим флатерцунгом и глисандом. Од слова **B** до трећег такта у слову **C** пожељно је да се деоница алт флауте интерпретира без вибрата или са контролисаним вибратом због одступања од звука кларинета, кога карактерише *non vibrato*, нарочито у дугим нотним вредностима. Од трећег такта у слову **C**, у деоницама алт флауте и кларинета, се налази идентична ритмичка структура у шеснаестинама и секвентним покретима чиме се достиже кулминација у четвртом такту испред слова **D**. Композитор у два такта испред слова **D**, користи *accelerando* и *flatercunge* у деоницама алт флауте и кларинета те уводи музику у нови сегмент. Клавир од слова **D**, константним пулсирањем (десна рука), ствара другачију атмосферу од досадашњег музичког тока. Карактеристична је ритмичка фигура – секстола у десној руци, док се у левој руци јавља разлагање акорада у триолама, чиме је добијен остинато. Деонице алт флауте и кларинета, од слова **D** до слова **E**, су и даље у свом карактеристичном музичком материјалу. Динамичка нијансирања су у оквиру *tr* и *pp*

чиме се отвара проблематика усклађивања звучности и тембра алт флауте и кларинета. У слову **E** кларинет се надовезује покретима у осминама на остинато у клавирској деоници (секстоле у десној руци и арпеђа у левој). У другом такту слова **E** композитор уводи деоницу обое, надовезује се на *flatercunge* алт флауте. У даљем музичком току композитор обogaћује звук камерног састава флаутским фрулатом као и глисандима у деоницама обое и кларинета. Флаутска деоница се користи као лирско певање које је одговор на равномерну пулсацију клавира, кларинета и повремено обое. Од осмог такта у слову **E** деонице флауте и обое имају идентичан ритмички образац у секундама, који се већ јављао у деоницама алт флауте и кларинета пре наступа деонице обое. У четрнаестом такту слова **E** се напушта досадашња ритмичка формула у деонцама клавира, алт флауте и обое, док деоница кларинета има карактеристично секвентно понављање кроз четири такта. Четири такта испред слова **F** клавирска деоница има ритам триола у левој руци (*arpeggio*) и покрете секстола у десној у латентном двогласу. За то време, деонице алт флауте и кларинета, кроз *accelerando*, *flatercunge* и глисанда уводе у нови сегмент и у нови темпо композиције, слово **F**. У овом сегменту наступа деоница фагота са изразито мистичним звуком и ритмичким покретима у осминама, дужим нотним вредностима и триолама. Деонице алт флауте и обое су у идентичним ритмичким обрасцима који су се већ налазили у претходним сегментима композиције. Композитор користи имитацију која се провлачи кроз све четири деонице дувачких инструмената. У тонском погледу, поред имитације, композитор примењује идентичну артикулацију ради постизања што бољег звучног ефекта. У погледу динамике присутна је градација у малим динамичким променама, која своју градацију достиже у *mf* динамици у слову **G**. Осим динамичке градације присутна је и градација у темпу као и постизање звучне густине камерног састава наступима деоница инструмената, од кларинета преко клавира, алт флауте затим обое и на крају фагота. Од слова **G** у композицији наступа велики соло фагота уз клавирску пратњу. Деоница клавира и даље има карактеристичан латентни двоглас у дисканту и трозвуке у басу. Овом изношењу музичког материјала у деоници клавира супротставља се мелодијска линија у деоници фагота, која се скоро ни у једном делу не подудара са ритмичком структуром клавирске деонице. Музички материјал у овом сегменту се износи кроз *accelerando*, крешендо и ађитато, чиме звук деонице клавира и деонице фагота творе целину. Овде се примећује да остали инструменти камерног састава нису презентни у стварању

заједничког звука. Као по правилу користећи *accelerando*, композитор нас уводи у нови сегмент композиције, слово **I**, кога карактерише бржи темпо и карактер *Animato*. Градација је присутна и у динамици која је *f*. Испред слова **J** долази до имитације музичког материјала код дувачких инструмената, прво код фагота и кларинета затим и код флауте што производи *stretto* ефекат. У осмом такту слова **I** у композицији алт флаута замењује се флаутом *in c*. Композитор је оставио довољно времена да се интерпретатор припреми за промену инструмента. Иако се интонација камерног ансамбла формира на почетку композиције, потребно је мало загрејати инструмент пре непосредног свирања. Ова промена инструмента у флаутској деоници доводи до промене тембра и динамике читавог ансамбла који има своју кулминацију у слову **J** са *ff* динамиком. У слову **J** композитор вешто користи дуже нотне вредности у клавиру и паузе са короном у деоницама флауте, кларинета и фагота ради смиривања музичког тока композиције.

Следећи сегмент композиције, слово **K** почиње динамиком *ppp* у деоници обое и ознаком *liberamente* и убрзо се прикључују деонице кларинета и флауте, где се овим инструментима даје улога ритмичких сигнала који се појављују у слободној форми. Овим, мелодијски инструменти добијају функцију ритмичких инструмената и допуњују звучну палету клавира. Од трећег такта слова **K** композитор користи цитате другог става *Концерта за клавир и оркестар у А–дуру* Волфганга Амадеуса Моцарта, КВ 448, који се настављају од слова **L** и код осталих чланова камерног ансамбла. У клавирској деоници, од слова **L**, јавља се реминисценција на музички материјал клавирске деонице који је вођен током целе композиције. Појавом секвентних триола у дисканту и арпеђа у басу, од слова **M** деоница клавира прелази у латентни двоглас. За то време остале деонице камерног ансамбла – флаута, обоа, кларинет и фагот, уз имитацију и кроз различите регистре доводе до тонског, ритмичког и динамичког смиривања музичког тока композиције.

Интерпретативна анализа Ејнојухани Раутавара, *Соната* за флауту/алт флауту/пиколо флауту и гитару

Ејнојухани Раутавара (1928-2016), фински композитор импресивног опуса, изузетно разуђене стилске и поетичке платформе, у средњем – зрелом стваралачком периоду (1975) написао је *Сонату* за флауту/алт флауту/пиколо и гитару. Инструментална поставка композиције имплицира очекивање нијансирања, нивелације, тражења суптилног израза у оквиру дуа са гитаром, чиме се проширује могућност интерпретаторског геста, с обзиром на тонску транспарентност малог састава – дуа.

Стваралаштво Ејнојуханија Раутаваре одређују три главне тачке, детерминанте читавог његовог опуса. Пре свега ту је хармонски језик који се кретао од интегралног серијализма до скоро тоналне поставке, а затим ту је и фасцинација симетријом, посебно индијским мандалама али и самим феноменом симетрије које примењује на свим параметрима својих композиција – формалним, хармонским, наративно значењским. Поред тога, ту је и примена аутоцитата у готово свим етапама његовог стваралаштва. Он је у своја дела често уносио измењене или неизмењене, али ипак цитате из својих претходних композиција, што се односи и на композицију *Соната* за флауту/алт флауту/пиколо флауту и гитару.²⁷ Поменуће одреднице и параметри постављају оквире естетике и значења Раутавариних композиција. Упознавајући их, извођачу се отвара широк план могућих интерпретација, с обзиром да су композиције вишезначењске и да тај аспект омогућава слободу у тумачењу његовог музичког текста.

Период настанка *Сонате* представља зрелу стваралачку етапу на основу поделе стваралачких етапа Самулиа Тикаје, дуге и комплексне каријере Раутаваре, овај период се односи на декаду 1970 - 1979.²⁸ По речима композитора, музички језик постаје мелодичан, скоро тоналан. По стилским карактеристикама период у коме настаје *Соната* је заправо неоромантичан, удаљен од његових модернистичких идеала.²⁹ Ипак, присутност аутоцитата и симетрије и у овој фази је презентна. Звучност *Сонате* у оквирима поменутог неоромантичног, али и реторичког стила³⁰ приказује комплексност израза са особеним карактеристикама (изван стилског одређења), отвара извођачу простор креативног

²⁷ Samuli Tiikkaja, *Paired Opposities*, Doctoral dissertation, University of Helsinki, 2019

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

тумачења – одабира артикулације, одлуке о ширини динамичког опсега, формирања рељефа звучности (звучног истицања деоница у дуу) у односу на поетички контекст.

Почетак *Сонате* композитор користи јасно одређену артикулацију и динамику чиме, кроз прва четири такта, показује разиграни карактер овог дела композиције стилски сличан периоду музичког импресионизма. У 5. такту ансамбл се употпуњује звуком гитаре. Карактеристичан ритам који се појављује у мелодији флауте у 6. такту преузима гитара где долази до дијалога два инструмента. Звуком флауте, у првој и другој октави, као и динамичким распоном $p - mp - f$ се добија мелодијска разноликост и баланс између два инструмента. Осим звуковних промена, композитор мењањем метра, обогаћује могућност израза флаутисте и гитаристе. У 12. такту који је написан у 4/8, флаута има певну мелодију где до изражаја долази сонорност и лепота регистра прве октаве. Пратња у гитари се заснива на карактеристичним ритмичким покретима и повремено преузима мелодијску линију од флауте. Мелодија у деоници флауте је богата, не изразито брза, али са различитим лествичним низовима, док се мелодија у деоници гитаре, од 16. такта секвентно понавља по двотактима. У 26. такту долази до промене метра, такт је пет шеснаестина и први пут се у деоници гитаре користе покретљиве и кратке нотне вредности (тридесетдвојке). У 27. такту мења се метар (такт четири осмине) и док је у деоници флауте лежећи тон, у деоници гитаре је ритам у карактеристичним покретима у шеснаестинама и тридесетдвојкама. На трећој доби овог такта деоница флауте се надовезује ритмичким покретом на деоницу гитаре чиме композитор постиже ефекат барокне моторичности. У 28. такту, који је написан у такту три осмине, се користи имитација, како у ритму тако и у мелодији између деоница флауте и гитаре. Од 34. такта су репетирани тонови у деоници флауте, док је у деоници гитаре покрет у осминама различитих интервала, чиме је добијен ефекат напрегнутости звука. У 39. такту долази до динамичког смиривања, а од 40. такта деоница гитаре има краћи соло (мост) који ће омогућити флаутисти да са флауте пређе на алт флауту. Брза и ажурна промена је овде јако важна јер може доћи до интонативног дисбаланса. Другим речима, потребно је добро загрејати инструмент који се до тада није свирао и интонативно прилагодити колико год је овде то могуће. Разлог овоме је то што композитор није оставио довољно временског простора за неометану промену инструмента и поставку нове амбажуре. У 44. такту наступа алт флаута. Композитор вешто користи соноритет алт флауте у доњем регистру,

али врло брзо напушта овај начин излагања мелодијске линије и прелази у, могло би се рећи, виртуознији начин свирања не баш карактеристичан за алт флауту. Осим динамичких промена овде долази и до константне метричке промене (тактови шест осмина, затим четири осмине и на крају сегмента пет осмина). У 54. такту у деоници гитаре је карактеристичан ритмички покрет који се провлачи кроз 18 наредних тактова у осминама у великим, разложеним дурским септакордима. Док деоница гитаре има своје мелодијско излагање у разложеним акордима, деоница алт флауте је врло покретљива. Од 68. такта се композитор користи ритмичким обрасцима који се провлаче кроз наредна четири такта. У деоници алт флауте је ретка и некарактеристична употреба треће октаве која ипак не даје карактеристичну боју коју овај инструмент поседује у доњем и средњем регистру. Од 72. такта деоница алт флауте преузима ритмичку пратњу од деонице гитаре која има виртуозну мелодијску линију. У 76. такту где је динамика *f* у деоници алт флауте је највиши тон у овој композицији a^3 односно звучно d^3 . Иако је динамика *f*, звук алт флауте у високом регистру није супериоран и не прекрива пасаже у гитарској деоници.

Пример број 14, Ејнојухани Раутавара, *Соната* за флауту/алт флауту/пиколо флауту и гитару, инсерт:

The image shows a musical score excerpt for flute and guitar. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is for the flute and the bottom for the guitar. The flute part features a complex rhythmic pattern with slurs and fingerings (5, 5, 8). The guitar part has a similar rhythmic pattern. The second system also has two staves. The flute part continues with a melodic line, and the guitar part has a more rhythmic accompaniment. Dynamics like *f* and *ff* are indicated. A tempo marking '♩ = c. 88' is present. The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Од 78. такта (2. став) у форте динамици долази до наглог смирења динамике до треће добе 79. такта где деоница гитаре има соло у *p* динамици. У 81. такту, акордима у *ff* динамици гитара нас уводи у мелодијску линију у деоници алт флауте која је заснована на ритмичкој формули у деоници гитаре из 79. и 80. такта. Од 85. такта може се говорити о ефекту који асоцира на барокну моторичност, где се ритмичким кретањем надопуњују

деонице флауте и гитаре. Оваква ритмичка доследност траје до 103. такта. У 104. такту који је писан у метру шест осмина уз метрономску ознаку осмина јесте 120, у деоници гитаре је мост са поновљена четири такта. У 107. такту композитор мења деоницу алт флауте са пиколо флаутом и, осим покретљивих нота, даје лирску мелодију пиколо флаути. И овде композитор није предвидео довољно времена за промену инструмента. Заостатак у музичком току може спречити једино висок ниво спретности извођача да се муњевито прилагоди другом инструменту. Ритмичка формула у деоницама пиколо флауте и гитаре се наизменично смењују и користе се мотиви из моста пре уласка пиколо флауте у овај став. Гитара има карактеристичну пратњу у триолама. Док се у гитарској пратњи користе само триоле у флажолетима, деоница пиколо флауте је компонована у првој октави која, због природе инструмента, није честа јер нема довољну звучност и тембровску експлозивност као у вишим регистрима. Иако ово није карактеристична употреба пиколо флауте, уз инструмент као што је гитара, доњи регистар пиколо флауте у потпуности одговара звучности гитаре. Покретљивост пиколо флауте се види у пасажима у тактовима број 115, 119 и 120 у доњем регистру. Од 126. такта (финале, 3. став) композитор деоницу пиколо флауте замењује флаутом. Променом темпа и карактеристичним ритмом у деоници гитаре прикључује се деоница флауте у 130. такту. Композитор се, осим динамичког нијансирања, вешто поиграва и са метричким променама. Ритам у малим триолама, прво у деоници гитаре па затим и у деоници флауте, се провлачи од 129. до 137. такта. Од 138. такта композитор се користи реминисценцијама мелодије и ритма у деоници флауте са почетка композиције. У овом делу композиције очигледна је примена раније поменуте симетрије. Оваквим третманом музичког материјала композитор уводи у завршни сегмент композиције. Од 147. такта (мера три осмине) деоница флауте има изразиту витруозност која је постигнута репетирајућим тоновима, октавним скоковима, хроматским покретима у брзом темпу. Овим је истакнута покретљивост и звучност флауте у пуном сјају као и снажан ефекат напетости који кулминира последњим пасажом у 157. такту. У овом, највиртуознијем и најзвучнијем сегменту композиције аутор користи највиши регистар флауте, завршава га изразито високим тоном h^3 у 158. такту у ff динамици, те је, дакле кулминација звука ове композиције на њеном крају.

ЗАКЉУЧАК

Докторски уметнички пројекат *Нивелација звука и обликовање интерпретације у камерним делима Мориса Равела, Андре Жоливеа, Енрика Јосифа, Горана Маринковића, Милана Михајловића и Ејнојуханија Раутавааре у чијем саставу је флаута са сродним музичким инструментима (пиколо флаута и алт флаута)* аналитичко-синтетичком истраживачком методом у оквиру истраживачког поступка и реализације докторског уметничког пројекта, реферира на неколико потенцијалних области као циљних платформи постигнућа. Аналитичко промишљање на више нивоа допринело је формирању резултата истраживања који су у овом раду представљени кроз:

- кратак приказ историјата флауте, пиколо флауте и алт флауте са њиховим особеностима, сличностима и разликама у техничком аспекту као и проблематика брзе и ажурне промене ових инструмената у оквиру једне деонице у камерном ансамблу. Такође, понуђена су и техничка решења која олакшавају промену сродних инструмената;
- нивелацију звука сродних инструмената, флауте, пиколо флауте и алт флауте, ефекти њихове звучне – динамичке промене, разноврсност регистара кроз нивелацију звука, њихову тембровску одређеност;
- приказ музичке литературе камерне музике у којима су флаута, пиколо флаута и алт флаута представљени у оквиру једне деонице камерног ансамбла;
- обликовање интерпретације одабраних композиција кроз архитектуру музичког дела, дефинисање могућих решења у интерпретацији музичког текста са посебним освртом на промену сродних инструмената, њихову тембровску разноликост и звучност као и корелацију са другим инструментима у оквиру камерних ансамбала.

Централни део односи се на, условно речено, двојако објашњење нивелације које садржи микро и макро приступ. У том светлу, микро нивелација подразумева техничко-интерпретативни контекст који укључује извођачки приступ коришћењу флауте, алт флауте

и пиколо флауте у континуираном музичком току са свим елементима претходно остварених процеса.

Очекивана вештина владања музичким инструментима објашњена је кроз формалне анализе дела као и композиционих поступака аутора.

Макро нивелација, парадигматски посматрана, је указала на компатибилност флауте, алт флауте, пиколо флауте са осталим инструментима у различитим камерним саставима (у оквиру одабраних композиција).

Постизање аутентичне интерпретације достигнуто је кроз пројекцију очекиваног звука ових инструмената у датом сазвучју и налажењем складне, заједничке боје ансамбла.

Аспект анализе и вербализације поступка припреме и реализације концерта значајан је стручном аудиторијуму, музичарима/извођачима, у овом истраживању посебно флаутистима, јер осветљава појединачне тачке свих корака у сложеном процесу реализације извођачке праксе у камерним ансамблима.

Очекивани допринос овог рада, као директна реперкусија концертног извођења, је афирмација и ширење репертоарског оквира који чине капитална дела за флауту, алт флауту и пиколо флауту у различитим камерним саставима.

Из богате музичке литературе на пољу камерне музике за реализацију уметничког пројекта одабране су композиције:

- Морис Равел, *Песме са Мадагаскара* за флауту – пиколо флауту, виолончело, глас и клавир;
- Андре Жоливе, *Мала свита* за флауту – пиколо флауту, виолу и харфу;
- Енрико Јосиф, *Сновиђења* за флауту – пиколо флауту, харфу и клавир;
- Горан Маринковић, *Трио* за флауту, енглески рог/алт флауту и харфу;
- Милан Михајловић, *Eine Kline Trauermusik* за флауту – алт флауту, обоу, кларинет, фагот и клавир;
- Ејнојухани Раутавара, *Соната* за флауту – алт флауту – пиколо флауту и гитару.

Наведене композиције ће бити изведене на концерту који је део докторског уметничког пројекта на докторским академским студијама, област камерна музика, на тему *Нивелација звука и обликовање интерпретације у камерним делима Мориса Равела, Андре Жоливеа, Енрика Јосифа, Горана Маринковића, Милана Михајловића и Ејнојуханија Раутаваре у чијем саставу је флаута са сродним музичким инструментима (пиколо флаута и алт флаута).*

ПРИЛОГ I

Прилог број 1, Морис Равел, Песме са Мадагаскара, превод песама

1. НАХАНДОВЕ

Стихови: Еварист Парни

Превод: Горјана Илић

Нахандове, о лепа Нахандове
ноћна птицо, што пушташ своје крике
под пуним месецом изнад мене,
а рађајућа роса кваси моје праменове.
Време је – ко може зауставити Нахандову?
Спреман је кревет од лишћа, достојан твог шарма,
по коме сам просуо миришљаву траву и цвеће.
Нахандове, о лепа Нахандове, долази!
препознао сам ужурбани дах по убрзаном кораку,
чујем како шушти кецеља на њој,
Она је, она је, она је!
Чујем Нахандове, о лепа Нахандове!
Поново продиши пријатељице младости,
одмори се на мојим коленима,
нека твој поглед буде распеван,
нека покрет твојих груди буде жив и сласан,
под руком која их милује.
Смејеш се Нахандове, о лепа Нахандове!
Твоји пољупци дирају душу,
твоја миловања успаљују моја успавана чула.
Умиремо ли од сладострашћа Нахандове, о лепа Нахандове?
Задовољство пролази као муња,
твој благи дах слаби,
твоје влажне очи се затварају,
твоја глава се нехајно спушта,
и твој се занос гаси у слабости.
Никада ниси била тако лепа,
Нахандове, о лепа Нахандове!
Одлазиш,
а ја ћу венути у кајањима и жељама,
и венућу до вечерас!
Доћи ћеш вечерас?
О Нахандове, о лепа Нахандове!

2. AOUA!

AOUA! AOUA! Чувајте се белаца, становника обале.
У време наших очева, на ово острво су долазили бели људи.
Рекли смо им: Ево вам земља, нека је ваше жене обрађују, будите праведни, будите добри
и постаните наша браћа.
Бели људи су обећали, а ипак су нас покопали.
Направили су тврђаву из које нам прете громом из њихових гвоздених уста;
њихови свештеници су хтели да нам дају Бога ког не познајемо
и коначно говорили о послушности и ропству.
Радије смрт!
Покољ је био дуг и страшан,
али упркос грмљавини коју су бљували и читаве војске сламали, све смо их истребили.
Аоуа! Аоуа! Чувајте се белаца.
Видели смо нове тиране, јаче и бројније, поставили су своје заставе на обалу.
Небо се борило за нас. Бацило је кишу на њих, олује и отровне ветрове.
Нема их више, а ми живимо, живимо у слободи.
AOUA! Чувајте се белаца, становника обале.

3. ПРИЈАТНО ЈЕ...

Пријатно је лећи под густо дрво док је врућина,
и чекати да вечерњи лахор донесе свежину.
Жене приђите.
Док се ја одмарам под густим дрветом,
испуните моје уши вашим дугим певањем.
понављајте песму девојке,
док њен
и прсти плету плетеницу,
или док седи поред пиринчаног поља и лови птице.
Песма прија мојој души,
она је подједнако нежна као пољубац,
нека ваши кораци буду спори као задовољство.
Вечерњи лахор се диже,
месец почиње да сија иза планине.
Хајде, спремите вечеру.

Прилог број 2, Енрико Јосиф, *Сновиђења*, партитура до слова *N*

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system includes staves for Violin I (Vt I), Viola (Vt II), and Piano. The Violin I staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a melodic line starting with a half rest, followed by eighth notes, and a triplet of eighth notes. The Viola staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and fingerings (1-7). The Piano part is indicated by a grand staff with treble and bass clefs but contains no notes. The second system continues the Violin I and Viola parts. The Violin I staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The Viola staff has a treble clef and contains a complex melodic line with slurs, fingerings (1-7), and various accidentals (sharps, naturals, flats). The Piano part remains empty.

- 2 -

Handwritten musical score for a piece in 2/4 time. The score consists of five systems of staves.

- System 1:** Treble clef staff. Dynamic: *p*. Contains a triplet of eighth notes.
- System 2:** Grand staff (treble and bass clefs). Time signature: *C*. Contains various accidentals (flats and naturals) and slurs.
- System 3:** Mostly blank staves.
- System 4:** Treble clef staff. Tempo marking: $\text{♩} = 48$. Contains a triplet of eighth notes.
- System 5:** Grand staff. Tempo marking: $\text{♩} = 48$. Instruction: *lugubre*. Contains various accidentals and slurs.

Handwritten musical notation for the first system, labeled "Pp.". It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a five-measure phrase with a slur and a "5" above it, followed by a three-measure phrase with a slur and a "3" above it, and another five-measure phrase with a slur and a "5" above it. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, Bb350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, Bb351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, Bb352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, Bb353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, Bb354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, Bb355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, Bb356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, Bb357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, Bb358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, Bb359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, Bb360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, Bb361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, Bb362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, Bb363, C364, D364, E364, F364, G364, A364

B

ff. *mf*

3

2

db
Ab

piano *ppp*

ff. *mf pp*

7

1 2 3

trpa *sm*

Piano

Allor. = 52

Fl.

Arpa

Piano

sempre ppp

Fl.

Arpa

Piano

q temp. = 66

-6-

5

ff *sub oculis*

1 2 3

1 2 3

allarg.

rubato

1 2 3

1 2 3

♩ = 66

Pf.

Arpa

Piano

Handwritten notes: *g b b e b*, *ch h h*, *||| A M*

Pf.

Arpa

Piano

Handwritten notes: *mod*, *5*, *7*

Fl. $\text{♩} = 60$ $\overbrace{\hspace{10em}}^3$

Upright Bass: $\text{♩} = 60$ $\overbrace{\hspace{10em}}^3$

Piano: $\text{♩} = 60$ $\overbrace{\hspace{10em}}^3$

Fl. $\text{♩} = 60$ $\overbrace{\hspace{10em}}^3$ $\overbrace{\hspace{10em}}^7$ $\overbrace{\hspace{10em}}^7$

Upright Bass: $\text{♩} = 60$ $\overbrace{\hspace{10em}}^3$ $\overbrace{\hspace{10em}}^7$ $\overbrace{\hspace{10em}}^7$

Piano: $\text{♩} = 60$ $\overbrace{\hspace{10em}}^3$ $\overbrace{\hspace{10em}}^7$ $\overbrace{\hspace{10em}}^7$

Fl.

allarg. molto

Arpa

Piano

Fl.

♩ = 60

Arpa

Piano

gless

Fr.

Arpa

Piano

piano leggiero

f

Ch
A#

Fr.

Arpa

Piano

G Mosso

pp legger

p

mf cantabile

Fl.

Arpa

Piano

This system contains the first three staves of music. The Flute staff (top) has a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The Arpa staff (middle) features a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and a fermata over the final measure. The Piano staff (bottom) has a bass line with chords and a fermata over the final measure. Handwritten numbers 3, 4, 5, and 6 are written below the Arpa staff.

Fl.

Arpa

Piano

allow

ppp

fb

Ab

57/10

47

This system contains the next three staves of music. The Flute staff (top) has a melodic line with slurs and a fermata over the final measure, with the word "allow" written above it. The Arpa staff (middle) has a rhythmic accompaniment with slurs and a fermata over the final measure, with dynamic markings "ppp", "fb", and "Ab" above it. The Piano staff (bottom) has a bass line with chords and a fermata over the final measure, with the word "sm." above it. Handwritten numbers 7, 8, and 9 are written below the Arpa staff. On the right side, there are handwritten annotations "57/10" and "47" with arrows pointing to the Arpa staff.

ЛИТАРАТУРА

1. Adorno, Theodor, *Essays on music*, Berkeley, University of California Press, 2002.
2. Baron, John Herschel, *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*, Stuyvesant NY, Pendragon Press, 1998.
3. Белић Корочкин Давидовић Мирјана и Радивоје Давидовић, *Енрико Јосиф – виђења и сновиђења*, Београд, Чигоја штампа, 2022.
4. Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Фонд за издавачку делатност Универзитета уметности, 1983.
5. Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Музика у другој половини XX века“, *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе* (ур. Мирјана Веселиновић – Хофман), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107-135.
6. Вуксановић, Станислава, *Флаута у српској уметничкој музици*, Београд, манускрипт, Факултет музичке уметности, 1998.
7. Деспих, Дејан, *Музички инструменти*, Београд, Универзитет уметности, 1979, 164.
8. Ellis, Diana Lea, *A Performer's Analysis of Maurice Ravel's Chansons madécass*. Doctoral dissertation, University of North Texas, 2004.
9. Zank, Stephen, *Irony and Sound: The Music of Maurice Ravel*, Rochester NY, University of Rochester Press, 2009.
10. Зеџ, Јасмина, „Музика није само музика, разговор са Енриком Јосифом“, *Нови звук* (4–5), 1994/95, 5–10.
11. Јосиф, Енрико, „Из Осаме“, *Музички талас број 32-33*, Београд, СЛИО, 2003; емитовано на Трећем програму Радио Београда, 1989.
12. Kelly, Barbara L. ed., *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, Rochester NY, University of Rochester Press, 2008.
13. Марочик, Сузана, *Методика наставе флауте*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2019.
14. Митровић, Андреј, *Ангажовано и лепо*, Београд, Народна књига, 1983.
15. Pellerite, James J., *A modern guide to fingerings for the flute*, Van Nuys CA, Alfred Publishing Co., 1988.
16. Перичић, Властимир, *Музички ствараоци у Србији*, Београд, Просвета, 1969.
17. Поповић – Млађеновић, Тијана и Стојановић – Новичић, Драгана, „Преглед камерне музике (1959 – 2004)“, *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе* (ур. Мирјана Веселиновић – Хофман), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 467-491.
18. Powell, Ardal, *The flute*, New Haven, London, Yale University Press, 2002.
19. Quantz, Johann Joachim, *On playing the flute*, London, Faber and Faber, 1985.
20. Rae, Caroline, *André Jolivet: Music, Art and Literature*, Abingdon, Taylor & Francis, 2018.

21. Redcay, Andra, *Theobald Boehm and the History of alto flute including the facsimile editions of his arrangement of Beethoven's Largo from Concerto for piano op.15, No. 1 for alto flute and piano (C. 1858), with three Recitals of selected works by Griffes, Telemann, Bartók, Jolivet, Gaubert and others*, (Doctoral dissertation at University of North Texas, 1997), Denton, Texas, 1997.
22. Suthem, Anna, M., *Colonizing Voices in Maurice Ravel's Chansons madecasses*, Macalester College, 2008.
23. Serfontein, Andre, *Maurice Ravel and Exoticism: A Study of the Exotic in He Vocal Works of Maurice Ravel with Special Reference to L'Enfant Et Les Sortileges and the Trois Chansons Madecasses*, Cape Town, University of Cape Town, 2014.
24. Српска уметност флауте, емисија у продукцији РТС–ТВБ, одговорни уредник Зоран Христић, 1992.
25. Tiikaja, Samuli, *Paired Opposites – The Development of Eionjuhani Rautavaara's Harmonic Practices*, (Doctoral dissertation Helsinki, Faculty of Arts of the University of Helsinki, 2019), Helsinki, Unigrafia Oy, 2019.
26. Toff, Nancy, *The flute book: a complete guide for students and performers*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
27. Turkalo, Alexis, *Maurice Ravel's Chansons Madecasses*, Master thesis, Michigan State University, 1975.
28. Hanlon, Keith D., *The Piccolo in the 21st century: History, Construction and Modern pedagogical resources*, (Doctoral dissertation, Morgantown, The College of Creative Arts at West Virginia University), West Virginia, 2017.

НОТНА ИЗДАЊА И ПАРТИТУРЕ

1. Jolivet, André, *Petite Suite*, Paris, Editions Musicale TRANSATLANTIQUES, 1983.
2. Јосиф, Енрико, *Сновиђења*, Београд, 1964.
3. Маринковић, Горан, *Трио*, Београд, 1987.
4. Mihajlović, Milan, *Eine Kleine Trauermusik*, Beograd, 1992.
5. Ravel, Maurice, *Chansons Madécasses*, Paris, Durand, 1926.
6. Rautavaara, Einojuhani, *Sonata*, Helsinki, Fazer Musiikki Oy., 1987.

НАВЕДЕНИ ПРИМЕРИ ИЗ МУЗИЧКЕ ЛИТЕРАТУРЕ

1. Жебељан, Исидора, *Две главе и девојка*, опера.
2. Жоливе, Андре, *Инкантација „Pour que l'image devienne symbole”* за алт флауту соло.
3. Жоливе Андре, *Мала свита* за флауту виолу и харфу.

4. Јосиф, Енрико, *Сновиђења*, за флауту/пиколо флауту, харфу и клавир
5. Кривокапич, Игор, *3 за 3*, за пиколо флауту, фагот и клавир.
6. Маринковић, Горан, *Трио* за флауту, енглески рог/алт флауту и харфу.
7. Михајловић, Милан, *Eine Kline Trauermusik* за флауту/алт флауту, обоу, кларинет, фагот и клавир.
8. Равел, Морис, *Песме са Мадагаскера*, за флауту, виолончело, глас и клавир.
9. Рауавара, Ејнојухани, *Соната* за флауту/пиколо флауту/алт флауту и гитару.
10. Стравински, Игор, *Посвећење пролећа*

Биографија

Александар Ружичић (1974) је завршио дипломске студије флауте на Факултету музичке уметности у Београду 2002. године у класи професора Миодрага Азањаца и специјалистичке студије камерне музике у класи професора Горана Маринковића 2010. године на Факултету музичке уметности у Београду. Током школовања похађао је мајсторске курсеве код еминентних флаутиста Јаноша Балинта (János Bálint), Тадеа Коелја (Tadeu Coelho), Ирене Графенауер, Никола Мацантија (Nicola Mazzanti), Андреа Оливе (Andrea Oliva), Андраша Адорјана (András Adorján), Дејана Гаврића. Већ током студија започео је свој професионални ангажман као члан оркестара: од 1995. до 1997. године као други флаутиста Оркестра опере и балета Народног позоришта у Београду; од 1997. до 1998. године као други флаутиста Симфонијског оркестра РТС-а; као соло флаутиста до 2001. године и соло пиколо флаутиста до 2012. године у истом оркестру. Упоредо са ангажманом у матичном оркестру хонорарно је био ангажован у оркестрима у Београду: У Оркестру Театра Мадленијанум (соло пиколо флаутиста), Оркестар позоришта на Теразијама (соло флаутиста), Оркестра опере и балета Народног позоришта (соло пиколо флаутиста). Од 2012. године ангажован је као соло флаутиста Оркестра Исидоре Жебељан.

Упоредо са ангажовањем у оркестру реализовао је велики број солистичких концерата и наступа у разноврсним камерним ансамблима у земљи и иностранству. Наступао је као солиста са Симфонијским оркестром РТС-а и одржао је реситале са пијанистима Теом Димитријевић, Мајом Рајковић, Душаном Тороманом. Наступао је у камерним ансамблима: Трио флаута Миодраг Азањац са Карољем и Сузаном Марочик, Дувачки секстет са Милошем Вељковићем, Бојаном Пешићем, Гораном Маринковићем, Игором Лазићем, Михајлом Самораном, као и у другим камерним саставима. Један је од оснивача Трија флаута Миодраг Азањац.

Коаутор је оригиналне транскрипције и редакције две збирке композиција за трио флаута: Лондонска трија Јозефа Хајдна (2013.) и Збирка композиција за трио флаута Јохана Себасијана Баха за две флауте и алт флауту (2018.) у издању Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу.

Као члан Симфонијског оркестра РТС-а остварио је већи број трајних снимака за Радио телевизију Србије, као и три компакт издања као солиста и у камерним ансамблима са

музиком Волфганга Амадеуса Моцарта и Енрика Јосифа. Од 2012. године запослен је на Филолошко - уметничком факултету у Крагујевцу у звању уметничког сарадника, од 2017. године у звању вишег уметничког сарадника на предметима: Прорада оркестарског материјала и читање са листа и Флаута – главни предмет. Од 2022. године је ванредни професор на предмету Оркестарске деонице. Тренутно је шеф Катедре за дувачке инструменте Филолошко – уметничког факултета у Крагујевцу

