

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Симонида Јовановић

**КА НОВОЈ ПОЕТИЦИ ФЛАУТЕ:
ИСТРАЖИВАЊА ПОТЕНЦИЈАЛА ИЗРАЖАЈНОСТИ ФЛАУТЕ
У МУЗИЦИ 20. ВЕКА**

**ОБРАЗЛОЖЕЊЕ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ
ПРОЈЕКТА**

Ментор: проф. мр Љубиша Јовановић

Београд, 2015.

АПСТРАКТ:

Тема докторског уметничког пројекта *Ка новој њоеици флауће: исѡраживања ѡиенцијала изражајности флауће у музици 20. века* обрађује питања приступа музици 20. века и уопште перцепције новог звука кроз дела флаутске литературе. Кључни задаци истраживања везани су за развој флаутског звука, технике, нотације, као и развој интерпретације музике 20. века са посебним нагласком на начин приступа делу, односно анализи и продубљивању интерпретативних поступака неопходних за адекватно тумачење савремених композиција. Приступ интерпретацији музике 20. века за флауту поставља многе задатке и захтева од извођача повишен интелектуални ангажман. Тиме се отвара питање генералног односа интерпретатора према репертоару, односно питање на који начин искуство свирања оваквих програма доприноси процесу формирања флаутисте. Флаутска музика 20. века у односу на традиционалну представља путовање кроз непознато, понекад чак збуњујуће, али обogaђује и проширује наше схватање лепог.

У уметничком пројекту презентован је развој интерпретативних могућности које је пружила флаутска литература 20. века. Интерпретација кључних дела у савременој литератури приказује широк спектар могућности инструмента и указује на специфичност и разумевање флаутске музике 20. века, односно на који начин се та музика рефлектује на развој извођачких аспеката као што су звук, техника и слобода у изразу. Такође указује на специфичне односе музичких параметара, адекватна средства израза и палету звучних ефеката који су неопходни за дочаравање музике овог доба и јединствене атмосфере сваког појединачног дела. Истраживање литературе и постојећих снимака омогућило је изградњу приступа композицијама и продубљивање саме интерпретације.

Избор програма уметничког пројекта, односно пресек модерне литературе захтевао је историјско-аналитички приступ који подразумева упознавање са кључним елементима из биографија композитора 20. века и сагледавање историјских, уметничких, културолошких и социолошких околности настанка композиција за флауту 20. века, као и њихову формалну анализу. Издвојена су дела која ће најјасније показати развој изражајности флауте и композиције у којима се први пут јављају нови ефекти, нестандартна нотација и нови звук.

С обзиром на то да су композитори 20. века увели нови свет сонорности у флаутску музику, коришћене су методе компарације са делима која су им претходила.

На крају, практично извођачки приступ који је стваралачка синтеза података добијених у претходним истраживањима, а односи се на експериментисање са свим извођачким аспектима и дефинисање типичних извођачких поступака, доводи до креирања адекватне атмосфере, стила и драмске убедљивости извођења.

У истраживању се користе и сазнања која су се стекла практично, током проучавања и извођења ових дела.

ABSTRACT:

Subject of doctoral artistic project *To the new poetic of the flute: researching of the potential of expression of the flute in the 20th century music* relates to topic of the approach to the 20th century music and perception of the new sound in general, through the compositions of flute literature. Key tasks of the research refer to development of the flute sound, technic, notation, as well as the development of the interpretation of 20th century music, with special accent on manner of the approach to the composition, analysis and deepening interpretative aspects necessary for adequate understanding of contemporary compositions. Approach to the interpretation of 20th century music sets many tasks for the flute and requests high intellectual engagement from the performer. This raises the question of general relation of performer towards repertoire, or question in which way does the experience in playing these programs contribute to the process of forming the flutist. 20th century flute music in comparison to the traditional music poses a journey through unknown, even confusing, but enhances and widens our understanding of beautiful.

The development of interpretative possibilities provided by the flute literature of the 20th century is presented in this artistic project. Interpretation of fundamental pieces of contemporary literature shows wide spectrum instrument's possibilities and points out to the specificity and understanding of the 20th century flute music, respectively in which manner this music is reflected to development of performing aspects such as the sound, technic and freedom of expression. It also points out to the specific relations of music parameters, adequate means of expression and palette of music effects necessary to evoke the music of this period and unique atmosphere of the piece. The research of literature and available recordings enabled the construction of the approach to the pieces and deepening of the interpretation.

Choosing the program for artistic project, respectively intersection of contemporary literature requested for historic-analytical approach which means getting known with crucial elements of 20th century composer's biographies and understanding of historical, artistic, cultural and social circumstances of composing pieces for flute in 20th century, as well as their formal analysis. Pieces that will most clearly show the development of expression of the flute and compositions in which new effects, nonstandard notation and new sound occur for the first time have been emphasized.

Taking into account the fact that the composers of the 20th century introduced the new sonority in the flute music, methods of comparison with their predecessor pieces have been used.

Finally, practical-performing approach, which is creative synthesis of data obtained in the previous researches, and related to experimenting with all performing aspects and defining of typical performing procedures leads to the creation of adequate atmosphere, style and drama persuasiveness of performing.

Findings obtained practical, during studying and performing these pieces are widely used in the research.

С А Д Р Ж А Ј :

Увод

01. Кратка историја и развој самог инструмента.....	5
02. Еволуција музичког стила и флаутског репертоара – од првог златног доба до ширења изражајних потенцијала традиционалне флауте и перцепције лепог....	11
03. Развојни пут извођаштва на флаути.....	25
04. Развој појма <i>ансамбл</i> или <i>хор флауџа</i>	28
05. Резултат деценијске међународне културне размене.....	30
06. Вибрата као средство за повишени емотивни израз – Историјски пут вибрата.....	34

Нови звук – 20. век

07. Нови звук.....	37
08. Сиринкс – прекретница и централно дело у флаутској литератури.....	43
09. Провокативна музика Сергеја Прокофјева.....	50
10. Спајање традиционалног и савременог у револуционарном <i>Концерту за флауџу и оркестар</i> Карла Нилзена.....	54

Авангарда

11. Авангарда – путаовање кроз непознато.....	60
12. Флатерцунг.....	63
13. Нове уши за нову музику – нова музика за нове уши.....	64
13. Карактеристичне песме птица у Месијановом музичком изражавању.....	71
15. Анализа, елементи креативног приступа и интерпретирања дела за соло флуту <i>Глас</i> јапанског композитора Торуа Такемицуа.....	87
16. Нова српска поетика уметности флауте.....	104
17. Списак литературе.....	112

КРАТКА ИСТОРИЈА И РАЗВОЈ САМОГ ИНСТРУМЕНТА

Историја музике за флауту и развој флаутског звука и технике уско су повезани са историјом и развојем самог инструмента флауте. Посебно од 1700. године, структурни и механички развој флауте је у корелацији са развојем музичких композиција и начина извођења.

У средњем веку, такозвана блок флаута прављена је од једног комада дрвета. Блок флаута је била цилиндричног облика, дужине само неколико центиметара (Слика 1). Позната као фрула, служила је заједно са малим бубњем за пратњу пешадијских маршева. Иако се током ренесансе инструментална музика мењала и развијала свој идентитет и није више имала само улогу пратње или удвајања певачких деоница, конструкција инструмента је само наставила да прати вокални модел. Тако су инструменти били прављени у различитим величинама одговарајућим за одређене висине гласа: сопран, алт, тенор и бас. Блок флаута није имала клапне и прошло је много деценија док инструмент није добио своју прву клапну.



Слика 1

Период барока, са својом новом изражајношћу стила и својим контрастима у динамици као и проширењем мелодијског опсега, захтевао је нови, флексибилан инструмент. Блок флаута је све мање одговарала новим музичким изазовима и стога је нова, траверзо флаута, са брилијантним звуком и распоном од три октаве, на крају заменила блок флауту. Траверзо флаута је подвргнута знатним модификацијама да би могла да буде у служби одлика нове музике и да одговори на сваки нови музички изазов. Рана барокна траверзо флаута, као и њен ренесансни претходник, имала је шест рупа које су, за разлику од блок флаута, биле распоређене на телу флауте у две групе од по три рупе у свакој групи.

За редизајн барокне флауте у другој половини 17. века заслужна је породица Отетер (Hotteterre). Око 1700. године рупе на флаути су биле мање и инструмент је био прављен из више делова, не више само из једне цеви, а отвори за амбажуру и прсте су били мањи. Најважније за развој и напредак инструмента је било додавање Дис клапне на траверзо флауту. Дис клапна датира још из 1660. године када се таква флаута користила у Лилијевом (Jean-Baptiste Lully) оркестру у Паризу 1670. године. Инструмент је био базиран на Де-дур скали и био је подељен у три дела: глава инструмента на којој се налази отвор усника, средњи део који се састојао од шест отвора за прсте и на трећем делу флауте или нози налазила се једна Дис клапна (Слика 2). Произвођачи флаута су смањили величину рупица за прсте што је заједно са величином отвора усника повећало бистрину тона, али тиме се повећала и опасност ниже интонације.



Слика 2

Опсег нове траверзо флауте са једном клапном сада је био већи за две октаве, од Де 1 до Де 3 плус још неколико предуваних тонова више, што је проширило опсег чак до Ге 3.

Најславнији флаутиста 18. века Јохан Јоаким Кванц (Johann Joachim Quantz) поред свог умећа свирања флауте имао је значајан допринос у изради траверзо флауте. У периоду око 1722. године додавањем нових клапни на последњи део флауте покушало се са проширивањем доњег регистра флауте до Це 1. Сам Кванц је поседовао овакву флауту али је њену слабост тона и лошу интонацију приписивао додатој трећој цеви.

Упркос слабој интонацији, флаута је уживала велику популарност у 18. веку. Успешно штампане књиге са упутствима за свирање флауте, почевши са Отетеровом књигом из 1707. године, међу аматерима су промовисале популарност инструмента. Међутим, ова популарност изазвала је композиторе да стварају све захтевнија музичка дела а тиме су мане и недостаци траверзо флауте постајали све очигледнији и узнемирујући. Једино што је још одражавало репутацију флауте 18. века били су њени атрактивни тон и звук.

Средином 18. века, увођење темперованог система, односно поделе октаве на дванаест једнаких полустепана, пружио је могућност развоја хроматског механизма клапни за дувачке инструменте. Тиме је отпочео механички приступ решавању интонационих проблема на инструментима. Нове клапне на флаути омогућиле су поуздано и лако добијање ноте Еф 3, као и многих других, а тиме пружале композиторима велику слободу у избору тоналитета и хроматских модулација.

Као што обично бива, прихватање нових клапни и механизма је текло споро. Неки уметници су били уверени јер су сматрали да је сугестија за потребом нових клапни и механизма, рефлексивна на њихове техничке могућности. У ствари, развој инструмента и његово техничко усавршавање имало је за циљ, између осталог, да привуче већу пажњу јавности на инструмент. Када је у питању интонација, композитор Луис Греном (Lewis Granom) је у својој књизи *Plain and Easy Instructions for Playing on the German-Flute* истицао, да нов механизам неће побољшати интонацију на флаути и да свирање у тачној интонацији не зависи толико од инструмента колико од музичара који свира на том инструменту. Сматрао је да извођач који има добар слух свира интонативно чисто чак и на осредњем инструменту јер се свакако у то време подразумевало да затварањем или отварањем усника, сваки тон на флаути може да се одсвира интонативно више или ниже у зависности од воље извођача. Такође, извођачи су сумњали у механичку поузданост нових клапни. Свакако, у том периоду, између 1785. године и 1790. године, флаута са новим клапнама била је инструмент личног избора.

Без обзира на примедбе и негодовање извођача због три нове клапне, три лондонска градитеља флауте, Флорио Пјетро Граси (Florio Pietro Grassi), Вилијам Хенри Потер (William Henry Potter) и Кејлеб Гедни (Caleb Gedney) оживели су идеју са почетка 18. века, идеју о Це клапни на последњем делу флауте, нози. Продужили су цев и две нове клапне смештене на нози флауте контролисане системом отворених клапни, а руковођене су четвртим прстом десне руке. Поново је прва реакција била негативна.

Развој и проширење опсега и техничких могућности флауте са четири и шест клапни, створио је значајан ефекат и у самој литератури што се може јасно видети у делима Хајдна (Joseph Haydn) и Моцарта (W. A. Mozart). Тако се примећује да се флаута редовно јавља у Хајдновим симфонијама после 1780. године. Хајднова дела су користила флауту као саставног члана оркестра а то је случај и у Моцартовим симфонијама.

Крај 18. века обележиће развој флауте са системом од осам клапни који се касније називао немачким, старим, једноставним или *Meyer*¹ системом флауте (Слика 3). Иако се поменута флаута генерално сматрала стандардним инструментом касног 18. и почетка 19. века, флаута је у ствари била далеко од стандардизованог инструмента. Траверзо флаута са једном клапном развијала се и у 19. веку упоредо са моделима са четири, шест и осам клапни. Један од разлога опстанка траверзо флауте са једном клапном, био је ниска цена инструмента.



Слика 3

Са друге стране, флаута се није задржала на систему са осам клапни. За 19. век, период интензивних механичких изума на многим пољима, карактеристична је велика механичка разрада „једноставног“ система флауте. Неке флауте су имале и до седамнаест клапни.

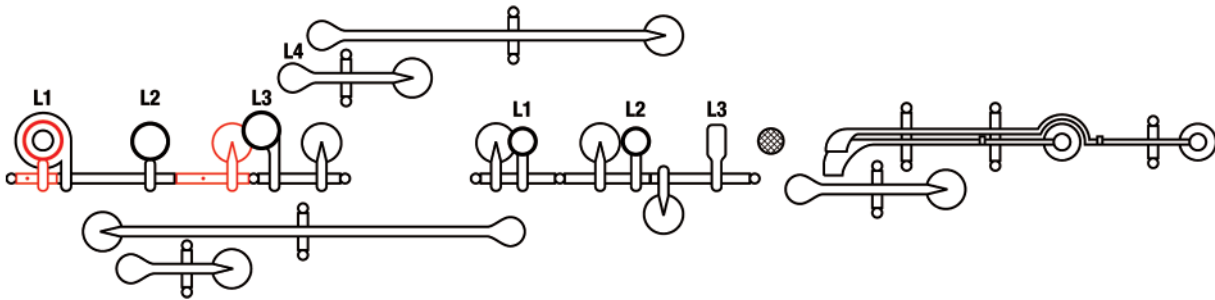
Крај класицизма сигнализирало је крај задовољства дувача својим инструментима. Већи оркестри захтевали су снажнији интензитет звука и већу пројекцију тона. Композитори су постајали све више свесни могућности контраста тонова, звукова и боја. Иако су дувачи све мање свирали, њихови пасажии су били више соло деонице него што су били мешани са гудачком текстуром и тако појачани. Додатно, композитори су бивали све храбрији у коришћењу ознака тоналитета, гранањем у више повисилица и снизителица. Тада недостаци прсторедра дувачких инструмената постају све очигледнији. Градитељи флаута додају више отвора за прсте и стварају преко потребан механизам који контролише нове отворе и клапне.

Бемов систем попречне флауте – Отварање нових могућности за инструмент

Теобалд Бем (Theobald Boehm), баварски флаутиста и златар, почео је да се бави конструкцијом флауте 1820. године. Осам година касније, он је отворио фабрику у којој је производио инструменте са типичним једноставним системом тога доба. Иако је усавршавање конструкције флауте било Бемово споредно занимање, он је направио неколико оригиналних и за сам развој инструмента, круцијалних измена у односу на дотадашњи

¹ Назив овог система флауте потиче од градитеља флауте Хајнриха Фридриха Мејера (Heinrich Friedrich Meyer, 1814-97). Термин „Мејер систем“ или „Мејер модел“ флаута постао је уобичајен крајем 19. века, вероватно једним делом зато што је више одговарао него термин „обичан систем“ флауте, као и да би се разликовао од термина „Бемов систем“ флауте. Овај термин није коришћен за најјефтиније флауте, али је временом подразумевао скоро сваки немачки стил једноставног система флауте са осам, девет или више клапни.

изглед флауте. Бем је повећао отворе и на стубовима флауте поставио чврсте златне опруге које су образовале цео један механизам клапни (Слика 4).



Слика 4

Године 1831. Бем је, као извођач на флаути имао европску турнеју, где је на својим концертима, између осталог, презентовао и своју нову флауту. Упркос позитивним критикама у Лондону, Бем није био задовољан својим наступима, поготово не у поређењу са наступима изузетног Чарлса Никлсена (Charles Nicholson) чији је тон, у снази и волумену, далеко премашио Бемов звук. Чак узимајући у обзир увећане отворе рупица на Чарлсовој флаути, Бем је закључио да већину битних недостатака у флаутској конструкцији није могуће превазићи упорним вежбањем. У својој књизи из 1882. године *An Essay on the Construction of Flutes*, Бем истиче следеће:

„Нема сумње да су многи уметници изнели перфекцију до њених последњих граница на старој барокној флаути, али су и даље присутни неизбежни проблеми у конструкцији ових флаута који не могу бити решени нити највећим талентом нити најистрајнијим вежбањем.“²

Бем је дошао до закључка да је главни проблем једноставног система флауте небрига према принципима акустике. Тако су клапне на флаути биле постављене тамо где прст може да их дохвати а не тамо где је теорија акустике то захтевала. Додавање нових клапни није могло да реши овај проблем, штавише, Бем је веровао да отвори на флаути нису били довољно велики да обезбеде лаке и интонативно чисте високе тонове.

Бем је у први план истицао своја три ранија проналаска у редицају флауте: велики отвори рупица на флаути, као на Чарлсовом инструменту, покривање рупица са клапнама које су омогућавале прстима да контролишу удаљене отворе и отворени систем клапне, односно, клапне са рупицама. Бемов препознатљив допринос у развоју инструмента није био механички већ акустични. Он је користио механизам али само да би извршио и остварио своје идеје засноване на теорији акустике. Бемов први редицај инструмента изградила је лондонска фабрика *Georck & Wolf*, 1831. године.

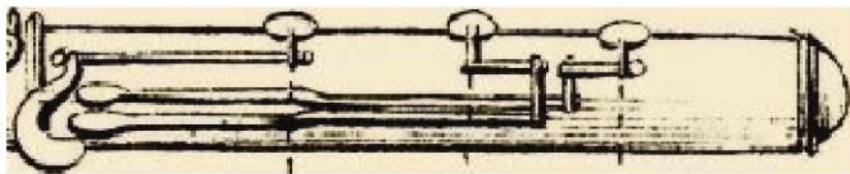
Бем затим, 1832. године, почиње серију експеримената како би одредио и утврдио одговарајућу меру и пропорцију отвора рупица на флаути. Његов циљ је био да направи што веће рупице и постави их на акустички исправна места на флаути како би побољшао формирање потребне вибрантности инструмента. Из истог разлога, Бем бира да користи систем отворених клапни који ће омогућити потпуну вибрантност и проток ваздуха кроз отворе.

² Theobald Boehm, *An Essay on the Construction of Flutes*, ed. W. S. Broadwood (London: Rudall, Carte & Co., 1882), 17.

Са новим системом и механизмом флауте, осим малог прста десне руке, прсти нису морали да се померају из свог природног положаја како би остварили било који тон на флаути.

На концертима у новембру месецу 1832. године, Бем је представио своју нову флауту публици у Минхену, а затим у Паризу и Лондону. До 1833. године, Бем је продао само једну своју флауту, првенствено због очекиваног опирања извођача да науче нови прсторед. Соло флаутиста *Италијанске опере (Opéra Italien)*, Пол Каму (Paul Camus) је 1837. године представио Паризу Бемову флауту и уз помоћ неколико колега отпочео подучавање на новом инструменту у центру Француске. Ови уметници су направили неколико значајних механичких промена на Бемовој флаути које су омогућиле практичније прављење и свирање инструмента, али су сачували суштину Бемовог изума. Те промене су успеле да привуку доста пажње на Бемов инструмент.

На Универзитету у Минхену, од 1846. до 1847. године, Бем је студирао класичну акустику са др Карл фон Шафхојтлом (Dr. Carl von Schafhäütl) у време када се припремао за свој будући рад на отвору цеви на флаути. Експерименти којима се Бем у том периоду бавио, доказују раст његових сумњи у вези са конусним отвором цеви последњег дела флауте (Слика 5). Дошао је до закључка да је ће цилиндрична цев бити далеко више погодна за пројекцију хармонских тонова на флаути (Слика 6). Коначно, 1847. године Теобалд Бем конструише флауту по горе наведеним принципима.



Слика 5



Слика 6

Друга суштинска одлика флауте из 1847. године, којом се све више приближавало поетици и сонорности инструмента, била је одабир материјала за тело флауте. Бем је почео да експериментише са металним цевима још 1846. године и закључио да су сребрне и лимене цеви производиле најбољи звук. Осим тога, установио је да танки, али чврсти зидови инструмента повећавају капацитет вибрантности метала, а тиме и резонантност тона. Нова сребрна флаута је јасно била супериорнија над ранијом дрвеном. Непревазиђен сјај и сонорност тада нове сребрне флауте били су први велики кораци ка револуционарном путу инструмента. Та флаута је пружала и омогућавала свирање нових ефеката који су били неизводиви на дрвеном инструменту. Овај модел инструмента постао је познат под називом *ојворен систем* или *француски модел* флауте.

Убрзо, Бемова нова флаута је постала популарана међу професионалним музичарима у Француској и Енглеској. Исто је важило и за Сједињене Америчке Државе где је први такав инструмент био произведен 1851. године. Бемова флаута је освојила прво место на *Индустријској изложби свих народа у Лондону*, 1851. године, златну медаљу на *Париској изложби*, 1855. године и прво место на *Општој немачкој индустријској изложби*, 1855. године. Било је иронично што је у проналазачевој родној Немачкој, процес прихватања нове флаута био веома спор. Разлог томе је, вероватно, била недоследност у односу на естетске стандарде дрвене флауте у традиционалном дувачком хору као и недостатак квалификованих учитеља, јер су два најталентованија Бемова студента емигрирали у Сједињене Америчке Државе. Све до прве декаде 20. века, Бемова флаута није била уобичајена у Немачкој, Италији и Русији. Основни приговор је и даље био нов систем прстореда.

Модификације на Бемовој флаути током 19. века

Док су Французи лако и брзо прихватили Бемов систем флауте, правећи само мале али вредне механичке промене, флаутисти у другим деловима Европе су имали другачије приступе отклањању недостатака старог система флауте. На пример, у Немачкој се рад настављао на традиционалном конусном систему флауте док је у Енглеској било неколико потпуно нових дизајна и модификација Бемове флауте.³

Крај 19. века обележиће значајну промену у оријентацији међу градитељима флаута. Градитељи и флаутисти су коначно прихватили и признали да нов Бемов инструмент задовољава њихове потребе. Било је јасно да ће нов систем флауте остати ту са евентуалним мањим механичким изменама које су захтевале само мало, скоро потпуно природно навикавање на нов инструмент. Клапне које су се додавале биле су намењене решавању одређених техничких проблема. Додате клапне нису утицале на основни механизам Бемове флауте.

У 20. веку, произвођачи флаута су своју пажњу преусмерили са механизма на акустичка својства и материјале флауте.

³ Иако се у Енглеској само један од ових модела флауте користе данас, ипак је историјски користан да илуструје преглед и развојни пут инструмента.

ЕВОЛУЦИЈА МУЗИЧКОГ СТИЛА И ФЛАУТСКОГ РЕПЕРТОАРА – ОД ПРВОГ ЗЛАТНОГ ДОБА ДО ШИРЕЊА ИЗРАЖАЈНИХ ПОТЕНЦИЈАЛА ТРАДИЦИОНАЛНЕ ФЛАУТЕ И ПЕРЦЕПЦИЈЕ ЛЕПОГ

Прво златно доба флауте

Између 1660. и 1670. године, све док није дошло до физичког преображаја инструмента, флаута се није појављивала у функцији солистичког инструмента. Прелазак са блок флауте на флауту узео је скоро цео један век. Коначно, свој чврст ослонац, нова флаута је поставила у Француској на прелазу у 18. век. Убрзо, Немачка је такође прихватила попречну флауту, док је у Енглеској овај инструмент постао популаран тек након крунисања краља Џорџа I (George I), 1714. године. Иако се нова флаута појавила у Италији мало касније, око 1715. године, била је потребна још једна добра деценија када је заиста у потпуности била прихваћена.

У означавању у нотама, за који инструмент је намењено да се свира дело, неки од композитора су били јасни и педантни док су други били збуњујуће нејасни. У том случају, велика фигура барока, Хендл, је био јасан представник преласка са блок флауте на попречну флауту, обележавајући многа своја рана дела са *flauto ou traverso*, што је указивало да је дело намењено за извођење искључиво на попречној флаути. Слушајући почетком 1726. године, Карла Фридриха Видемана (Karl Friedrich Wiedemann), флаутисту Краљевог театра у Лондону, Хендл је почео све више да цени колористичке могућности новог инструмента.

За разлику од Хендла, Вивалди и његов опус су били типичан пример код кога су се током барокне ере употреба блок флауте и нове попречне флауте с времена на време преплитале и смењивале. Вивалди је у периоду између 1725. и 1730. године све више нагињао новом попречном инструменту, пошто је Кванц 1726. године посетио Венецију, где је убедио Вивалдија о потенцијалу нове флауте.

Након прве појаве флауте као оркестарског инструмента у Лилијевом балету *Тријумф љубави* (Jean-Baptiste Lully, *Le Triomphe de l'Amour*) у Паризу, 1681. године, а затим и у низу других опера током 90-их година 17. века, међу најранијим примерима композиција за флауту били су *Комада за трио флауте, виолине и виоле* (*Pièces en trio pour flutes, violin, et dessus de viole*), Марина Мараиса (Marin Marais),⁴ објављени 1692. године. Шездесет и три *Комада* су подељена у шест свита, од којих свака почиње прелудијумом, праћеним са седам до дванаест ставова. Засигурно, од највећег значаја је Мараисова композиција, *Лугосији Шпаније* (*Les Folies d'Espagne*), са којом он управо започиње развој репертоара за соло флути и поставља темеље флаутизма.

⁴ Марин Мараис (31. мај 1656, Париз – 15. август 1728, Париз) био је виолиста и водећи француски композитор инструменталне музике. Студирао је композицију са Жаном Батисом Лилијем и често је дириговао његове опере. Године 1676. унајмљен је као музичар краљевског двора у Версају, где је остао до 1725. године са титулом *Ordinaire de la chambre du roy pour la viole* (Редовни виолистича Краљевске дворане).

Следећи корак у развоју музичког стила и флаутског репертоара је развој литературе за соло флауту са пратњом континуа. *Комади за флауту трaверзо, оп. 4* (*Pièces pour la flûte traversière, op. 4*), Мишела де ла Бара (Michel de la Barre),⁵ издати 1702. године, били су први комади за соло трaверзо флауту објављени у Европи. Садржали су предлоге и упутства за коришћење артикулације, амбажуре, украса и било је то прво штампано издање са инструкцијама у Француској.

Иако је интересовање за форме свите и сонате са пратњом опадало, дуети без пратње су наставили свој развојни пут и у 18. веку. Године 1709, Бар је постао први композитор у Француској који је објавио свите за две флауте без пратње басове деонице.

Једна неизоставна фигура на развојном путу флауте је Жак Отетер (Jacques Hotteterre)⁶, француски композитор и флаутиста, заслужан за редизајн инструмента. Аутор је прве књиге, односно методе за флауту, блок флауту и обоу у 18. веку. Потиче из славне породице произвођача и свирача дрвених дувачких инструмената. Осим што је био значајан за унапређивање самог инструмента, велики допринос оставио је и у развоју флаутске литературе. Његови *Комади оп. 2* (*Pièces op. 2*), компоновани 1708. године, осим свита за флауту и континуо садрже и два дуета за две флауте, посвећена Лују XIV. Свите Мишела де ла Бара и Отетера су биле форме које су временом постале француски национални трендмејкер.

Трећом књигом из 1707. године у којој су биле сонате за две флауте и басо континуо, Барер је поново био пионир у флаутској литератури. То је први пут да су у Европи издате такве ноте. Отетер је за флаутске сонате углавном користио и правио аранжмане композиција италијанских композитора као што су Албинони (Albinoni)⁷ и Роберт Валентине (Robert Valentine),⁸ а своју прву оригиналну сонату за флауту и континуо објавио је 1715. године.

За Отетера се такође каже да је отац француске флаутске педагогије, јер се управо корени целокупног данашњег флаутског стила налазе у његовој књизи *Принципи флауте* (*Principes de la flute traversiere*).⁹ Овај уџбеник је прва књига са инструкцијама за свирање инструмента, дизајнирана специјално за флауту и прва књига тог типа икада објављена. *Принципи флауте* су били од таквог значаја, квалитета и успеха да су штампани континуирано све до 1765. године. Његова друга студија, *Уметности прелудија на трaверзо флауту* (*L'art de préluder sur la flûte traversière*), из 1719. године, поред вежби и етида, садржи важне информације по питању метричких и ритмичких измена и исцрпне расправе о начинима импровизације прелудија у француском стилу на почетку 18. века.

⁵ Мишел де ла Бар (ц. 1675 – 15. март 1745) је био француски композитор и флаутиста. Остао је запамћен као прва особа која је објавила музику за соло флауту.

⁶ Жак Отетер (1674 – 1763).

⁷ Томазо Ђовани Албинони (Tomaso Giovanni Albinoni, Венеција, 8. јун 1671 – Венеција, 17. јануар 1751) био је италијански барокни композитор и виолиниста. Написао је преко педесет опера, али је најпознатија његова инструментална музика, посебно концерти за обоу. Његово најпопуларније и најизвођеније музичко дело је Адађо у ге-молу.

⁸ Роберт Валентине (1671 – 26 мај 1747) био је енглески композитор, блок флаутиста, обоиста и виолиниста, који се преселио у Рим и постао натурализован италијан. Он је познат по свом великом броју композиција за блок флауту.

⁹ Књига Принципи флауте, Жака Отетера, издата је 1707. године.

Друга фаза француске барокне флауте почиње око 1725. године и траје све до 1740. године, а карактерише је пре свега промена места извођења музике, са двора на улице. После смрти Луја XIV, 1715. године, учесталост дворских концерата почиње да опада. Иако бивши ученик Отетера, регент Филип II Орлеански (Philippe d'Orléans) није хтео да подстакне музичке активности. Луј XV, који је 1723. године дошао на престо, наставио је политику Филипа II, али је аристократија преузела одговорност за музички живот, односно јавне концерте.

У том периоду, тачније 1726. године, појава Мишела Блавеа (Michel Blavet)¹⁰ са његовом техничком виртуозношћу, комбинованом са богатим и чистим тоном, подиже флаутско извођење на један нови ниво бриљантности и доводи флауту на једнак ниво важности са соло виолином.

Флаута је у Француској одиграла важну улогу у прихватању форме концерта за соло инструменте.

Прво француско издање које има форму италијанског концерта је *VI Концерата за 5 инструмената флаута ой. 15*, француског композитора Жозефа Бомартјеа (Joseph Bodin de Boismortier)¹¹ из 1727. године. Бомартје је наставио са објављивањем концерата за разне инструменте и следећих година, убрзо након низа концерата Мишела Корета (Michel Corrette).¹² Корет је први концерт за флауту објавио 1729. године (касније изгубљен). У Француској, први комплет флаутских концерата издао је Жак-Кристоф Ноиду (Jacques-Christophe Naudot)¹³ између 1735. и 1737. године. До тада, ово је био други по реду издат такав низ концерта. Први је био Вивалдијев, опус 10, 1730. године.

Даљи развој репертоара текао је кроз огромну популарност флаутских дуета и у другој четвртини века, с тим што је био допуњен новом формом, флаутским триом којег је 1725. године представио Бомартје.

¹⁰ Мишел Блаве (13. март 1700 – 28. октобар 1768) је био француски композитор и виртуоз на флаути. Иако је научио да свира сваки инструмент, Блаве се специјализовао за фагот и флауту. Блаве је био познат по лепоти тона на флаути и одржавању непрекорне интонације. Године 1728. је објавио своју прву књигу са флаутском музиком, која је садржала шест соната за две флауте без пратње. Године 1738. Блаве је постао соло флаута музичког ансамбла Луја XV, *Musique du Roi*, а 1740. године, прва флаута оркестра Париске опере. Непознат је датум компоновања Блавеових *Колекција (Recueils)* за две флауте, али садржај композиција указује на то да потичу из педесетих година 18. века. Ознаке за узимање ваздуха обележене у Колекцијама и његовом целокупном оп. 2 представљају непроцењиву помоћ у разумевању француског музичког фразирања у 18. веку.

¹¹ Жозеф Бомартје (23. децембар 1689 – 28. октобар 1755) – био је француски композитор који је увео италијанску концертну форму и написао 1729. године прве француске концерте за соло инструменте: чело, виолу или фагот. Већи део његове музике је за флауту, за коју је такође написао Методу свирања инструмента, која је изгубљена. Његових шест соната за флауту и чембало оп. 91, први пут објављених у Паризу 1742. године, одштампане су као омаж славном француском флаутисти и композитору, Мишелу Блавеу. Оне су данас, вероватно његови најпопуларнији комади који уједно и најбоље одсликавају Бомартјеово стваралаштво. Бомартје је живео за време рококо ере и Луја XV, и засигурно потврдио француску традицију, компонујући музику лепоте и префињености која је била широко цењена од стране француске музичке јавности.

¹² Мишел Корет (10. април 1707 – 21. јануар 1795) био је француски оргуљаш, композитор и аутор књига о музичким методама. Компоновао је многе концерте, прецизније 25 концерта, поред којих је такође компоновао сонате, песме, инструментална камерна дела, комаде за чембало, кантате и друга вокална дела.

¹³ Жак Кристоф Ноиду (1690 – 25. новембар 1762) био је француски композитор и флаутиста. Његова најдоступнија композиција је Концерт за флауту број 5, опус 17.

Четрдесетих година 18. века, француска школа флауте улази у своју трећу и завршну фазу развоја у бароку. Концертни живот наставља да буде битан и флаутска техника и тон су и даље теме аматера који су научили свој занат од приватних учитеља и из, до тада, неколико издатих уџбеника Отетера, Бомартјеа и Корета. Захтеви за извођача постају све већи, хармонски оквири се обогаћују, а формална структуре се проширује. Иако је еволуција музичког стила много лакше текла кроз инструменте чије су изражајне могућности биле много веће, на пример, виолину, флаута је и као мање моћан инструмент присвојила нову улогу у оркестру који је такође ушао у фазу свог развоја.

Коначно, у време рококоа, иако литература за соло флауту знатно опада, инструмент започиње нову еру као оркестарски инструмент.

Најзначајнија фигура у историји италијанске барокне музике за флауту свакако је Антонио Вивалди. Вивалдијев највећи допринос је развој форме концерта у којем је и флаута нашла своје значајно место, јер је аутор написао више од педесет концерата за овај инструмент. Иако иновативан оркестратор, Вивалди није био прецизан у својој нотацији. За разлику од Баха и Хендла, Вивалди није тачно назначаво у нотама за који инструмент је дело: за блок флауту (*Flauto*) или за траверзо (*Traverso*). Његова намера је можда могла и да буде двосмислена, јер је у време када је он писао флаутску музику, блок флаута остала популарна код аматера, док је нов инструмент постао инструмент избора међу професионалним музичарима. Такође, до краја није утврђено да ли су његова три концерта која су јасно означена са *flautino* били намењени за сопранино блок флауту или за нову попречну пиколу са једном клапном.

Оно што је Вивалди био за италијанску, то је за енглеску барокну флаутску музику био Георг Фридрих Хендл. Хендлов највећи допринос је у пољу соната које су за овај инструмент заиста бројне, али и проблематичне, јер недавно истраживање Дејвида Ласоцкога (David Lasocki)¹⁴ и Теренса Беста (Terence Best)¹⁵ приказују само четири Хендлове аутентичне сонате за флауту и шест за блок флауту.

За прихватање нове траверзо флауте и сам развој инструмента у Немачкој био је заслужан иновативни Јохан Јоаким Кванц. Аутор је најугледнијег уџбеника *Есеј о начину свирања траверзо флауте (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen)*¹⁶ за свирање попречне флауте у 18. веку који је објавио 1752. године. У ствари, само се у првом делу уџбеника, у пет од осамнаест поглавља Кванц бави искључиво вештином флаутиста док у друга два дела обрађује шира питања у вези са извођаштвом. У другом делу разматра

¹⁴ Дејвид Ласоцки сматра се једним од водећих светских истраживача историје дрвених дувачких инструмената и централном фигуром међу истраживачима блок флауте. Године 1983. докторирао је музикологију на Универзитету Ајова (The University of Iowa) докторском дисертацијом која је добила националну награду.

¹⁵ Теренс Бест је ко-уредник *Хале Хендл Еквиције (Hallische Händel – Ausgabe)*, модерне колекције Хендлових дела. Свој уреднички рад употпунио је многим објављеним чланцима и поглављима у књигама које се односе на Хендлову инструменталну музику и италијанску оперу. Уредник је и књиге *Ханделове Збирке и њихова историја*, из 1993. године (*Handel Collections and their History*). Један је од оснивача Одбора Хендл инстинтута.

¹⁶ *Есеј о начину свирања траверзо флауте* објављен је на енглеском језику под насловом *On Playing the Flute*.

однос солисте и пратећих инструмента док у трећем говори о италијанском, француском и немачком стилу у музици као и о изградњи доброг музичког укуса. У овом уџбенику Кванц је такође дискутовао о најновијим усавршавањима попречне флауте, укључујући и измене које је сам увео израђујући овај инструмент, како за своје потребе, тако и за потребе Фридриха Великог. Есеј је од великог значаја и данас, као својеврстан водич за савремене музичаре и одавно је признат као један од примарних извора информација о начину извођења у 18. веку. Такође садржи вредне информације о орнаментима тога времена. Осим споменутог уџбеника, Кванц је иза себе оставио импресиван број дела за флауту. Од око 550 композиција, скоро свака укључује флауту: 300 концерата за флауту и гудаче, 7 концерата за две флауте и гудаче, 204 сонате за флауту и континуо, 45 трио соната, дуета, фантазија и варијација.

У Немачкој, на флаутском развојном путу, неизоставна особа поред Кванца, био је Јохан Себастијан Бах (Johann Sebastian Bach) и његова дела писана за флауту. Требало би свакако споменути *Парџиџиџу* у а-молу за соло флауту, BWV 1013, *Бранденбуришке концерџије* од којих је само *Пеџи концерџи* писан за флауту траверзо, виолину и концертантно третирано чембало, док у *Чеџврџиџом* Бах користи две блок флауте уз изразито концертантно третирану виолину, као и *Друџа оркестџарска свџџа* у бе-молу, BWV 1044 за флауту и гудаче. Ипак, најпрогрсивнији у стилу и преласку граница између немачког барока и рококоа био је Георг Филип Телеман (Georg Philipp Telemann) чија су дела за флауту такође бројна и разноврсна, од соло, дуо, трио и квартет соната до соло концерата, флаутских дуета и дванаест фантазија за соло флауту које заузимају важно место у флаутској литератури.

Генерације након Кванца, Хендла, Баха и Телемана, биле су плодиније и богатије флаутском литературом. Оне отварају нова врата и наговештавају нову еру – класицизам.

Класицизам – период промена за флауту и улога флауте у оркестру

У време барока, у оркестру су се користиле блок флауте које су временом биле замењене траверзо флаутама због свог светлијег и снажнијег звука и знатно већих могућности унапређеног инструмента.

Средина 18. века донела је постепене, али важне промене у флаутизму и музици уопште. Раст оркестра и оркестарске музике је флаути као инструменту донео преокрет и значајну улогу у оркестарској, али и у камерној музици.

У смислу развоја инструмента, доба класицизма је заокружило целу еволуцију старог система флауте. Убрзо након додате три нове клапне, 1760. године, још две клапне су смештене на тело флауте, а 1786. године, друге две, све док флаута није постала инструмент са осам клапни који је постао норма раног 18. века.¹⁷ Овим развојем, флаута је постала хроматски инструмент и тиме добила нове могућности као што су хроматске фигурације у брзим пасајима, проширен горњи регистар, као и коришћење тоналитета са више предзнака. Осим већих техничких могућности, усавршеност инструмента омогућила је и флексибилност мелодије, лако нијансирање боје звука и дочаравање пасторалних слика. Такође, овај развој инструмента је довео флауту до значајније улоге у оркестру.

¹⁷ Детаљнији преглед техничког усавршавања инструмента објашњен је у претходном поглављу *Крајџка историја и развој самој инструменџа*.

Нови инструмент са својим капацитетом боја постао је фаворит немачким композиторима који су масовно користили акорде са највише сонорности коју су управо само дрвени дувачи могли да изнесу.

Средином века, флаута је заузела важно место и у камерној музици. Композитори су поверили још више соло деоница новом инструменту и писали су скоро толико концерата за флауту као и за виолину. Иако се на почетку века осетило смањење интересовања у форми сонате за соло флауту, то није подразумевало назадовање флауте као солистичког инструмента. Баш супротно, улога флаутског концертног солисте је расла, а композитори су масовно писали виртуозне концерте за флауту са циљем јавног извођења и привлачења публике. У поређењу са барокном, у класичној форми концерта, дужина солистичке деонице је повећана, а цела уводна експозиција солисте је далеко драматичнија и снажнија у изразу и емоцији. Коначно, каденца је била пресудни моменат у концерту где је солиста имао прилику да искаже своју уметничку личност и техничке способности. У смислу везе између солисте и оркестра, класични дувачки концерт има карактеристике арија из опера, где је солисти посвећен лирски соло, праћен сонорним звуком инструмента. Такође, у пратњи оркестра се налазе други дрвени дувачки инструменти који заједно са солистом дувачем образују нов, колористичан звук. Класични концерт за флауту и оркестар досегао је свој врхунац на крају 18. века у Манхајму и Бечу. Осим за соло флауту, репертоар је обогатен и концертима за две флауте и оркестар, Доменика Чимарозе (Domenico Cimarosa)¹⁸ и Јозефа Шмита (Joseph Schmitt).¹⁹ Коначно, појављују се дупли концерти, као једна верзија потпуно новог типа композиције која се појавила на самом крају 18. века. Примери дуплог концерта за флауту у пару са другим инструментом су *Дујли концерти за флауту и обоу* Антонија Салијерија (Antonio Salieri) и Моцартов *Концерти за флауту и харфу*.

Раст аматеризма у средњој класи у доба класицизма створио је потребу за издавањем педагошког материјала као што су наставне методе, етиде и једноставне композиције. Касније су, такође, подстакли развој класичне сонате која је на крају обогатила репертоар професионалних извођача, њиховим извођењима на јавним и приватним концертима. Ипак до краја ове епохе нико од водећих композитора класицизма, ни Хајдн, ни Моцарт, ни Бетовен,²⁰ нису написали сонату за флауту.

Друга форма која је постала омиљена такође захваљујући подстицају аматера су дуети за две флауте. Овај жанр се изводио јавно а обилато се користио и за педагошке сврхе. *Брајкопф тематски каталози* (*Breitkopf Thematic Catalogues*) који су издавани од 1762. до 1787. године броје око три стотине дуета за две флауте.

¹⁸ Доменико Чимароза (17. децембар 1749 – 11. јануар 1801) био је италијаски оперски композитор који је написао више од осамдесет опера.

¹⁹ Јозеф Шмит (18. март 1734 – 28. мај 1791) био је холандски композитор, диригент, педагог, издавач и теоретичар који је захваљујући свом разноврсном деловању постао централна фигура у холандском музичком животу у другој половини 18. века. У великој мери је био игнорисан од стране Холанђана, упркос томе што је имао пионирску улогу у реализацији прве, наменски изграђене концертне сале у Холандији. Сала *Феликс Меритис* (*Felix Meritis*) отворена је у октобру 1788. године, са свечаним перформансом којим је дириговао сам Шмит. У 19. веку, сала *Феликс Меритис* је била централна тачка холандског музичког живота и домаћин извођача као што су Клара Шуман (Clara Schumann) и Јоханес Брамс (Johannes Brahms). До недавно, Шмитове композиције биле су махом заборављене. Путем емисија, компакт дискова и нових едиција, холандски диригент Сајмон Марфи (Simon Murphy) вратио је Шмитову музику на сцену.

²⁰ Сонате за флауту које се приписују Бетовену, и даље су тема расправе и истраживања.

Флуата је своје место нашла и у већим ансамблима, од трија па надаље. Главна форма класичног трија била је гудачки трио којег чине виолина, виола и виолончело или виолина, чело и клавир, с тим што је флаута врло често могла да свира деоницу виолине.

Нова и усавршена флаута са осам клапни била је активно присутна и у квартетској литератури. Дела Чимарозе, Франца Данција (Franz Danzi),²¹ Хајдна и Моцарта посвећена су квартету виолине, флауте, виоле и виолончела.

Ипак, нова и узбудљива форма коју је развио Франц Данци и која је освежила флаутски и уопште репертоар дрвених дувача је дувачки квинтет састављен од флауте, обое, кларинета, хорне и фагота.

Доба класицизма је довело дрвене дуваче до свог врхунца. Постали су неизоставни и веома важни чиниоци симфонијског оркестра и временом су обезбедили титуле најпопуларнијих солистичких инструмената. Превазиђене техничке потешкоће појединих инструмената омогућиле су даривање дувачима не само певних деоница, већ и виртуозних сола. Оно што је највише обележило дрвену дувачку секцију су лакоћа, ритмичност и највише од свега, колористичан соноритет ансамбла.

У Немачкој, овај период обележило је неколико главних музичких фигура са двора Фридриха Великог и музичког живота на њему, међу којима је за развој флауте, инструменталне и камерне музике уопште, поред Кванца, био заслужан и Карл Филип Емануел Бах (C. Ph. E. Bach) као најбитнији берлински композитор тог времена. Карл Филип Емануел Бах оставио је веома важну и необичну композицију за флауту и целокупну флутистичку историју и развојни пут. *Соло соната за флауту у а-молу*, компонована 1747. године није важна толико по својој формалној колико по изражајној иновацији која обједињује карактеристичне *уздах* мотиве, нагле промене расположења, проширени опсег и ариозне мелодије са украсима који су увек саставни део мелодије. Веома емотивни спори ставови са енхармонским променама, обогаћени акордима и модулацијама у удаљене тоналитете од посебног су значаја. Баш као и у *Партијети* за соло флауту његовог оца, Јохана Себастијана Баха, певне линије прекидају дубоки тонови прве октаве правећи тако утисак двогласа праћеног басовом линијом другог инструмента. Ипак, ова композиција носи једну другу важност и обележје. Након *Соло сонате у а-молу* Карла Филипа Емануела Баха, музика високог стандарда за соло флауту није била написана више од сто педесет година, све до 1913. године када је компонован *Сиринкс (Syrinx)* Клода Дебисија (Claude Debussy), који обележава прекретницу, централно дело у флаутској литератури, ново доба флауте и полазну тачку овог докторског уметничког пројекта.

Волфганг Амадеус Моцарт (1756–1791) је примио поруџбину од холандског флаутисте Фернданда Де Жана (Ferdinand De Jean) који је био спреман да плати двеста холандских гулдена за три лака флаутска концерта и четири квартета. Моцарт је завршио само три квартета и два концерта правдајући се да је немоћан када мора да компонује за инструмент према ком има отпор. Моцарт је добио три пута мање холандских гулдена и ту је

²¹ Франц Данци (15. јун 1763 – 13. април 1826) био је немачки виолончелиста, композитор и диригент. Живео у значајном историјском тренутку европске концертне музике. Као пионир тог жанра, данас је углавном познат по својим квинтетима за дрвене дувачке инструменте. Компоновао је већину великих жанрова тог времена, укључујући опере, црквену музику, оркестарска дела и камерну музику.

парадокс јер је писање за флауту била економска пропаст за њега. Али данас, флаутска литература има три величанствена концерта Волфганга Амадеуса Моцарта: *Концерџ у Це-дуру*, оригинално писан за обоу и оркестар, *Це-дур концерџ за флауџу, харфу и оркестар* и *Ге-дур концерџ за флауџу и оркестар*.

Већ у својим клавирским концертима, Моцарт је давао значај дувачким инструментима што није типично за његово време. Дувачи су углавном доносили пасаже, али и велика сола. Моцарт је био близак са многим дувачима као што су соло флаутисти, обоисти и фаготисти у Манхајму – Јохан Баптист Вендлинг (Johann Baptist Wendling), Фридрих Рам (Friedrich Ramm) и Георг Вензил Ритер (Georg Wenzel Riter). Они су били на позицијима солиста у водећим оркестрима и у зависности од њихових вештина Моцарт је за њих писао и концерте.

Упркос сумњама из Моцартових писама оцу у којима се наводно жали да му је изузетно тешко да пише за флауту, инструмент који не може да поднесе, он је оставио ремек дела за овај инструмент. Многи историчари, критичари и преводиоци та писма доводе у питање због учесталости флауте у свим жанровима Моцартове музике, камерне, оперске и симфонијске и указују на то да се писма двадесет двогодишњег младића не би требало превише озбиљно схватати, као и то да је велика иронија да композитор којем флаута није омиљени инструмент назове своју оперу *Чаробна фрула (Die Zauberflöte)*. Такође постоји нејасноћа да ли Моцарт заиста није волео флауту или му је једноставно сметала монотонија превеликих наруџбина за један инструмент – управо у то време, 1778. године, Моцарт је примио поменућу поруџбину од имућног холандског флаутисте Фернданда Де Жана.

Иако концерти за флауту Волфганга Амадеуса Моцарта носе елеганцију класицизма, по виртуозним деоницама солисте, јачини оркестарске пратње и односу солисте и оркестра указују на предромантизам. *Ге-дур концерџ* је у флаутској литератури обележен као ремек дело великог значаја, док *Це-дур концерџ*, у суштини транспозиција *Концерџа за обоу у Це-дуру* (1777), наглашава јасноћу и елеганцију. Мање значајано дело је *Концерџ за флауџу и харфу*.

Такође, драгуљ флаутске литературе је Моцартов *Анданџе у Це-дуру* којег музиколог Алфред Ајнштајн (Alfred Einstein)²² сматра као алтернативни други став *Ге-дур концерџа*, пошто оригинална верзија другог става није била довољно лака за Де Жана. Други историчари пак сматрају да Це-дур тоналитет није доследан *Концерџу у Ге-дуру*, те сматрају да би *Анданџе* могао бити први корак трећег концерта Де Жанове поруџбине коју Моцарт није никада завршио.

Од средине 18. века па све до Француске револуције, 1789. године, Европски музички центар је град Париз. Основан 1793. године, Национални институт за музику (Institut National de Musique), званично је регистрован као Национални конзерваторијум (Conservatoire

²² Алфред Ајнштајн (30. децембар 1880 – 13. фебруар 1952) био је немачко-амерчки музиколог и музички уредник. Најпознатији је као уредник прве велике ревизије *Кехеловојф каталога*, објављеног 1936. године. *Кехелов каталог* је обиман каталог Моцартових дела. Ајнштајн је био познат по дубоком познавању Моцарта и по томе да је имао нешто заиста важно и релевантно да каже за сваки комад који је Моцарт написао.

National), 1795. године. То је уједно био веома важан корак развоја флаутизма јер је тиме француска флаутска традиција званично стекла школу институционалног значаја. Париски конзерваторијум постаје централна кућа неколико генерација врхунских и утицајних флаутиста. Први професори у периоду класицизма били су Франсоа Девијен (François Devienne), Антан Иго (Antoine Hugot), Жак Шнајтцхофер (Jacques Schneitzhoeffler), Николас Диверџи (Nicolas Duverger) и Јохан Вундерлих (Johann Wunderlich). Најистакнутији и најбитнији за развој флаутизма у том периоду био је Девијен који је поред својих наставних обавеза учинио много да унапреди и промовише музику за дрвене дуваче. Године 1794. написао је Методу (Méthode) која садржи значајне информације о класичарском начину извођења и корисне дуете за вежбање. Иго и Вундерлих су такође оставили студије иза себе које су писали за своје студенте са Конзерваторијума и који су служили као примарни извор информација за извођење на траверзо флаути. Нажалост, њихови трактати су нестали, док је Девијенова Метода, срећом, била често едитована, ревидирана и проширена.

Романтизам: затишје у историји флаутске музике

Иако је у овом периоду дошло до Бемове технолошке иновације флауте која је начинила преокрет у инструменталној музици, 19. век се ипак сматра не тако плодним периодом за флауту. Док су се аматери борили за инструмент који ће им омогућити лако и једноставно коришћење, професионалци су јавно наступали на новој Бемовој флаути, а публика је уживала и жељно изчекивала да чује нове техничке могућности унапређеног инструмента. Ипак, због потешкоћа свирача да прихвате и навикну се на другачији систем прстореда, адаптација на нов инструмент текла је веома споро. Оклевање у прихватању новог инструмента и додатно ривалство међу градитељима инструмента су имали негативан ефекат на флаутску литературу.

Иако су у романтизму флаута и пикола биле драгоцене чланове великог симфонијског оркестра, уопштено гледајући на развој музике тог периода, није било услова за напредак на пољу литературе за соло флауту. Чини се да инструмент није имао довољно капацитета да произведе довољно снажан и разноврстан звук, који је био покретач романтичарског музичког израза. Ипак, у новом, троструко увећаном оркестру, не само по волумену већ и по разноликости звука и проширеној колористичкој палети, флаута је добила своје сигурно место, велику и важну улогу.

У 19. веку, не тако златном периоду за флауту, иако овај инструмент са сигурношћу наставља токовима започетим у класицизму, са улогом у оркестру, која је постајала све важнија, у солистичкој и камерној литератури десио се нагли пад како у квалитету тако и у квантитету.

Новине и развој флаутизма у првој половини 19. века текли су путем издавања и објављивања бројних часописа за флаутисте као што су *Флаутистски магазин* (*The Flutist's Magazine*) из 1827. године и *Флутионикон* (*The Flutonicon*) из 1834. године.

Како су *Концерти* у периоду класицизма били писани искључиво по поруци или за неког одређеног виртуоза, разумљиво је да је романтизам, са својим циљем да истакне и стави у први план индивидуални израз, одбио такву врсту компоновања која лимитира

креативност и машту. Поврх тога, композитори су истраживали и друге форме осим *Концерта*: рапсодије (Лист), полонезе, ноктурна и етиде (Шопен). Такође, због повећаног романтичарског оркестра, форма *Концерта* је постала мање прилагодљива због тога што један такав оркестар више није могао да стане у приватну кућу већ је једино било могуће извођење у концертној сали. Стога је пад форме флаутског *Концерта* у периоду романтизма, знатан.

Највећа имена композитора 19. века као што су Брамс и Рихард Вагнер (Richard Wagner), нису оставили трагове у флаутској литератури. Флаута је нашла своје место тек у неком камерном делу и романси Шумана, Вебера (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber), Шуберта (Franz Peter Schubert), Шопена (Frederic François Chopin) и Сен-Санса (Charles Saint-Saëns). Осим Фридриха Кулауа (Friedrich Kuhlau)²³ највећи допринос флаутском репертоару 19. века дали су сами флаутисти. Како су многи били бољи флаутисти него композитори, ипак су направили индиректан допринос литератури тиме што су за њих писане композиције њихових колега композитора.

Посебно би требало издвојити неколико значајних личности овог периода које су утицале на даљи ток развоја флауте. Жозеф Анри Алтес (Joseph Henri Altès) припада новој генерацији флаутиста не само по томе што је усвојио нови Бемов систем свирања флауте већ и по свом педагошком приступу, захтевајући од својих студената да поред технике и самог свирања музике, анализирају и пре свега добро проуче теорију и основе свирања флауте. И дан данас у употреби, најстарија од сачуваних француских студија, Алтесова *Методика* (*Méthode*) у то време дала је највећи допринос флаутизму, посебно због поглавља у којима разрађује и истиче питања амбажуре, ваздуха, метра и алтернативног прсторедра. Такође, од изузетне важности за педагогију и технички напредак једног флаутисте јесу етиде Јоакима Андерсена (Joachim Andersen), флаутисте и композитора из нове генерације уметника из периода романтизма.

Иако је живео и деловао на самом крају века, највећим револуционарем 19. века се сматра Пол Тафанел (Paul Taffanel). Деловао је и као извођач и као педагог. Као флаутиста без премца, својим бројним европским концертним турнејама утицао је на подизање извођачког стандарда дрвених дувача. Након истакнуте извођачке каријере у водећим Париским оркестрима, 1893. године следи корак који ће заувек променити ток развоја флаутизма и увести га у потпуно нове димензије. Године 1893. када је преузео професуру на Париском конзерваторијуму, Пол Тафанел званично започиње револуцију у учењу свирања флауте. Иако је задржао тадашњу традицију мастеркласа, с временом је почео да држи индивидуалне часове флауте како би сваки студент могао да ради на свом нивоу и напредује својим темпом. Поред тога што је годишње наручивао такмичарске или испитне комаде, углавном романтичарских композитора, као што је Андерсен на пример, урадио је много да оживи и дела барока и класицизма. Полако али сигурно, Тафанел и његови студенти су градили једну нову оазу и крчили пут ка златном добу флаутизма.

Са концептом разноликости тонских боја и соноритета и посебно посвећеним поглављима стилу и оркестарским солима, *Методика Тафанел-Гобера* из 1923. године са правом добија титулу прве значајне конзерваторијске студије. Разумљиво је да ће поред данас најновијих музиколошких истраживања за предложене орнаменте у Баховим сонатама

²³ Фридрих Кулау (11. септембар 1786 – 12. март 1832) био је немачки композитор у периоду класицизма и романтизма. Његова најчешће снимана и извођена дела су сонатине за клавир и бројни комади за флауту.

и каденцама Моцартових концерата из ове методе, многи рећи да су старомодни, али и упркос томе, не може се порећи да су они у том моменту представљали врло важан корак у оживљавању тада заборављених ремек дела флаутске литературе.

Са позиције једног од најцењенијих чланова Париског музичког света, знатно је утицао на стварање нове француске музике за дрвене дувачке инструменте. Један од начина био је кроз организацију *Друштво камерне музике за дувачке инструменте* (*Société de musique de chambre pour instruments à vent*), чији је био оснивач 1879. године. *Друштво* је било покретач у оживљавању форме дувачког квинтета, наручивањем нових композиција за овај састав од композитора као што су Шарл Гуно (Charles François Gounod),²⁴ Габриел Пјерне (Gabriel Pierné)²⁵ и Шарл Лефвр (Charles Lefebvre).²⁶ Дакле, Тафанел је свој допринос флаутској литератури дао више као инспирација за композиције других композитора него као композитор.

Са њим, као композитором, затворена је последња фаза француске романтичарске флаутске традиције, а уједно, као флаутистом и учитељем отворена нова врата и покренута нова ера флаутизма, до сада најзлатнија. Нове генерације које долазе после романтизма, а један од првих, Тафанелов протеже, Филип Гобер (Philippe Gaubert), вратиће флауту на место инструмента вредног пажње.

20. век – У потрази за новим звуком Прошириње изражајних потенцијала традиционалне флауте

До краја усавршена, изврсна и поуздана, Бемова нова флаута на прагу 20. века, доноси потпуни обрт у флаутској литератури. Због стабилности инструмента, што доказује и то да је основа Бемовог механизма све до данас остала непромењена, композиторима 20. века, омогућене су све врсте експеримената са музиком за овај инструмент.

Дакле, евидентна је веза историје инструмента и музике која се за њега компонује. Као што смо видели у претходним поглављима, паралелно са развојем инструмента, од барока, преко класицизма и романтизма до данас, развијала се и богатила флаутска литература. Захваљујући механизацији израде инструмента и новим методама производње, постављени су високи технички стандарди који омогућавају композиторима да у модерној литератури експериментишу до крајњих граница инструмента, па у новој, авангардној извођачкој техници шире спектар нове, нестандартне технике свирања инструмента, на пример, ефектом *ударац о клајну*. На исти начин, рад градитеља флаута на побољшању звука и боје флауте, резултирао је повећањем интересовања композитора за сонорност и разноликост тона овог инструмента. Коначно, у 20. веку, разноврсност и квалитет звука постају главне одлике флауте, а тиме и вибрато постаје значајан фактор сваког извођења.

По историји флаутске музике, која би се на неки начин могла поделити у фазе дефинисане *елементима истре, имитације ишница, имитације људској гласа, елементима буке и електронике*, јасно је да су у 18. веку, када су *елементи истре* доминирали једном компо-

²⁴ Шарл Гуно (17. јун 1818 – 17. октобар 1893), француски композитор који је уз Сен-Санса био главни представник неklasичне струје у француској музици у 19. веку.

²⁵ Габриел Пјерне (16. август 1863 – 17. јул 1937) био је француски композитор, оргуљаш и диригент.

²⁶ Шарл Лефвр (19. јун 1843 – 8. септембар 1917) био је француски композитор.

зицијом, боја звука и тон били мање значајни фактори. Соло деонице у трио сонатама могли су да свирају сви инструменти, односно, сваки инструмент је био врло лако замењив и није било од велике важности да ли свира флаута, обоа, блок флаута или виолина. Овај тренд, небитности боје звука као композиционог елемента у солистичкој литератури наставио се и у класицизму. Друга фаза која би се могла означити као *имитација иницијала*, везана је за романтизам. Флаутска музика је стекла независан идентитет али су солистичку литературу и даље претежно чинили аранжмани и транскрипције, а форме које су преовладале у литератури су фантазије и теме са варијацијама. Техничка покретљивост инструмента била је намењена истицању виртуозитета, спретности и технике извођача у први план, али недовољно усавршен инструмент то није дозвољавао и често је био постигнут контраефекат. Тек је појава Бемове флауте средином века омогућила композиторима да покажу и ставе у први план нове техничке могућности инструмента. Стога су у целој флаутској литератури 19. века доминантни брзи пасажии, трилери и орнаменти који дочаравају птице. До пред крај 19. века, техничке способности и покретљивост прстију у брзим пасајима су престали да буду новина, те су извођачи, а потом и композитори постали више заинтересовани за нове изазове које је пружала боја звука. Промене боје звука су постале елемент изражајности а затим и неизоставни композициони елемент. Тако је флаута у последњој четвртини 19. века прешла из фазе *имитације иницијала* у фазу *имитације људској тласи*. Композитори су и даље наставили да пишу виртуозне пасажии и технички захтевне делове за прсторед, али са мање свесне пажње ка овом аспекту композиције. Техника производње доброг тона није ништа мање захтевна и лакша од технике прстију и целокупног механизма флауте, чак, осим физичких способности, захтева од извођача више интелектуалног ангажовања које не може да се научи напамет као што је то случај са прстима. Коначно, 20. век као право златно доба флауте стиче независни музички идентитет и наставља да развија импресиивно обимну литературу која је јединствено усмерена ка својим могућностима. Флаутска музика 20. и 21. века, означена *елементима буке и електронике*, броји многе правце и технике,²⁷ а као и већина данашњих уметности, сматра се еклектичном.

Најважније за флауту, у току 20. века, у музици се све више развијало раскошно истраживање боје звука. Почетке о истраживањима боје звука можемо наћи још у 19. веку, у инструменталним трактатима²⁸ Жана Жоржа Кастнера (Jean-Georges Kastner) и Хектора Берлиоза (Hector Berlioz). Берлиозову студију је 1904. године Жан Алберт Видор (Jean Albert Widor) допунио новим издањем²⁹ у коме је Жорж Барер (Georges Barrère) допринео флаутском одељку студије. Године 1909. француски композитор и педагог, Ернест Гиро (Ernest Guiraud), такође пише изврстан трактат о инструментима. Такође, активни градитељи дувачких инструмената су омогућили извођачима алат да потпуније искористе боје звука, а Тафанелово *Друштво камерне музике за дувачке инструменте* је подстакло композиторе да пишу за нове, унапређене дувачке инструменте.

²⁷ На пример: неоромантизам, импресионизам, класицизам, неокласицизам, пунктуализам, поентилизам, хроматизам, политоналност, микротонална, атонална музика итд.

²⁸ *Велики трактат о инструментацији и оркестрацији* (*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, 1837), Хектора Берлиоза и *Општи трактат о инструментацији* (*Traite général d'instrumentation*, 1844) Кастнера су значајни доприноси инструменталној студији. Веома утицајани трактати о инструментацији, ова два француска композитора, разматрају стандардне оркестарске инструменте и начине на који звук сваког инструмента реагује. Намењени првенствено за младе композиторе, пружају најдеталнији опис стандардних дувачких инструмената тога доба и говоре о њиховом развоју. Обе студије су прихваћене од стране Академије и усвојене од стране Париског конзерваторијума.

²⁹ *Техника модерној оркестра након Трактата о инструментацији Х. Берлиоза* (*Technique de l'orchestre moderne faisant suite au Traité d'instrumentation de H. Berlioz*).

Како се може и претпоставити, целокупни технички развој инструмента проузроковао је и паралелно развијање техничког нивоа флаутског извођења који никада није био на већем нивоу него што је то данас. Тиме, извођачке могућности су никад веће. Многи уметници свирају у оркестрима и предају на академијама, а многи имају и солистичке каријере.

Генерално гледано, 20. век је време значајне истријске важности у музици уопште. Музика је постала јавна активност. Позоришта, оперске куће, концерти и музичка едукација су констатно били у порасту. Подела између аматера и професионалаца је све више била дефинисана и очигледна.

За разлику од романтизма и претходног века, још један значајан развој у 20. веку се огледа у јасној расподели рада која је смањила број флаутиста композитора. Њихова улога је била знатно већа у романтизму него што је то случај у 20. веку. Чак и Филип Гобер који је имао значајан допринос у развоју литературе са почетка века је био много више цењен као педагог, флаутиста и диригент. Композитори 20. века су били веома свесни потенцијала новог инструмента и стога су без икаквих потешкоћа оставили велики траг у нашој литератури. Све до револуције авангарде и најновијег увођења електронских медија у флаутску литературу, флаутисти композитори су веома ретко компоновали, сем ако њихова помоћ заиста није била неопходна и то због истинског познавања техничких могућности инструмента. У ту групу флаутских композитора спадају Роберт Дик (Robert Dick)³⁰, Матијас Циглер (Matthias Ziegler)³¹ и Џон Хајс (John Heiss)³² који су померили границе инструмента и музике која представља посебан изазов за извођача. У потрази за новим звуцима они су енормно проширили изражајне потенцијале традиционалне флауте.

Другој групи флаутиста, који су такође допринели обогаћењу солистичке литературе за флауту, припадају флаутисти који су поручивали или су били инспирација за нова дела за флауту. Они су ширили солистички репетоар и активно промовисали нову музику. У првој половини 20. века Жорж Барер је био један од првих који је изводио најзначајније композиције савремене флаутске литературе. Роберт Ејткен (Robert Aitken)³³ и многи савремени флаутисти имају преко педест композиција компонованих за њих и посвећених њима.

Често под утицајем више од једног професора, школе или једне филозофије, нико од композитора 20. века није стриктно стилски дефинисан. Најбитнији за флаутску музику,

³⁰ Роберт Дик, рођен 4. јануара 1950. године амерички је флаутиста и композитор специјализован за нову музику и проширену технику. Завршио је основне и мастер студије на одсеку за композицију на Универзитету Јејл.

³¹ Матијас Циглер, рођен 13. фебруара 1955. године, пореклом Швајцарац, свестран је и иновативни флаутиста, специјализован за савремену музику. Његове композиције су карактеристичне по великој употреби проширене и не стандардне технике за флауту. Укључује и електронске уређаје у своје композиције како би повећао волумен звука на флаути. Инспирисани новим димензијама звука флауте, многи композитори широм света су написали концерте за Циглера.

³² Џон Хајс је диригент, флаутиста, композитор и професор. Био је соло флаута ансамбла Boston Musica Viva који је специјализован за извођење савремене музике. Хајсове композиције за флауту изводе се широм света. За свој рад је примио бројне награде и признања.

³³ Роберт Ејткен, рођен 28. августа 1939. године је флаутиста и један од најистакнутијих композитора Канаде. Инспирисан другим музичким културама, своје, поетски проткане композиције са јасном формалном и ритмичком структуром, допуњује специјалним и врло убедљивим флаутским ефектима. Флауту је студирао са Марсел Мојсом, Жан-Пјер Рампалом и Северином Гацелонијем.

главни француски стил модерног доба је импресионизам којег пре свега карактеришу нежне, магловите, широке и понекад нејасне хармоније, нежне нијансе боје звука, слобода форме и структура фразе. Оличење импресионизма је свакако Клод Дебиси који је био исконска фигура у развоју истински модерне флаутске литературе. Његова симфонијска поема *Прелодијум за поједног фауна (Prélude à l'après-midi d'un faune)* и *Сиринкс* за соло флауту наговештавају ток флаутске и француске музике уопште. Звучна импресија у Дебисијевим композицијама је статичне природе са хармонским функцијама које нису у традиционалном маниру. Више се истиче сродност акорда него разлика међу њима. Бујна употреба боја је преовлађујући звучни елемент у његовим делима. Стога је флаута са својим уским динамичким обимом, кратким мелодијским целинама, способношћу да са звуком произведе суптилне нијансе боја и сонорношћу, одговарала укусу Дебисија. По Дебисијевој оркестрацији, када је у питању пратња флаути, може да се примети да је врло осетљив, користећи пијанисима у гудачима, пригушене хорне, харфу, непрекидне акорде или тремола уместо ритмичких фигура како би покретљива линија коју носи флаута била истакнута.

Исти третман Дебиси користи и у интимној *Сонатини за флауту, виолу и харфу*, написаној 1915. године, у којој употреба звука предводи, нарочито у унисонима флауте и виоле. Неокласична у мелодијском излагању, проткана је дијатонском хармонијом. Дебиси је првенствено имао идеју да употреби обоу, али се касније определио за мрачнији звук виоле.

РАЗВОЈНИ ПУТ ИЗВОЂАШТВА НА ФЛАУТИ

Знатне промене у флаутском свету могу се једноставно описати једном речју: *више*. Више флаутиста, *више* музике, инструмената доступних за *више* новца, *више* произвођача, фабрика флаута и нових флаута са нижим регистром које су представљене у 20. веку. Алт, бас, контрабас, субконтрабас и хипербас флауте пружиле су још веће могућности за хор флаута и нову музику уопште. Данас настаје све већи број флаутских клубова, како то популарно кажу у Америци *flute clubs*, организација и асоцијација флаутиста, а све у сврху одржавања и раста популарности инструмента. Да ли су ове промене добре – одговор је остављен сваком индивидуалном флаутисти.

Свакако се може констатовати да је у последњих двадесет и пет година ниво извођаштва неупоредиво порастао. Управо се у 20. веку развија институција такмичења која промовишу висок ниво свирања флауте. Такмичења нису ништа ново у музичком свету. Још давне 1781. године Моцарт и Муцио Клементи (Muzio Clementi) свирали су „један на један“ на пијанистичком такмичењу које је организовао цар Јосеф II. Прво интернационално такмичење је основано 1939. године под називом *Женева интернационално такмичење* (The Geneva International Competition). Четрдесет и једну годину касније оснива се велико такмичење флаутиста *Жан-Пјер Рампал* (Jean-Pierre Rampal) у Паризу и *Карл Нилсен* (Carl Nielsen) у Данској које и дан данас постоји. Потом следи низ битних такмичења као што су *Џејмс Папуцакис* (James Papoutsakis) у Бостону (1981), *Кобе* у Јапану (1985), *Хаифа* у Израелу (1997), *Де Лоренцо и Виђано* (De Lorenzo in Viggiano) у Италији (1997), *Доменико Чимароза* у Риму (1999) и *Пекинџи Николет* (Beijing Nicolet) у Кини, као прави показатељ растуће улоге Кине у флаутском свету.

Цео овај чудесан развој и трансформацију флауте носе генерације флаутиста као и појава нове велике генерације флаутиста која инспирише велике ствараоце да се посвете дубљем трагању и откривању нових могућности инструмента флауте. Најпре, у 18. веку имамо генерацију флаутиста који представљају модел. То су у Паризу Мишел Блаве и Ендру Аш (Andrew Ashe) у Лондону, праћени следећом генерацијом флаутиста – Чарлс Никлсен у Лондону, Луи Дроуе (Louis Drouet) и Жан Луи Тулу (Jean-Louis Tulou) у Француској, породице Фирштенау (Furstenau) и Доплер (Doppler) у Немачкој и коначно Теобалд Бем који усавршава механизам флауте крајем 19. века. У том периоду издваја се мала група најистакнутијих уметника међу којима су Пол Тафанел и Филип Гобер у Паризу, Јоаким Андерсен у Данској и Џон Лемон (John Lemmone) и Илај Хадсон (Eli Hudson) у Енглеској. Јасно је да није недостајало виртуозности у историји флауте, али су ипак још увек у том периоду ови истакнути уметници ширили свој утицај само на локалном нивоу са веома ограниченом могућношћу ширења путем Европских концертних турнеја.

Ипак, ова фантастична генерација флаутиста и педагога на челу са Марселом Мојсом (Marcel Moyses) успела је да почетком 20. века утврди темеље и основне параметре флаутског звука и технике. Затим, у ратном вихору 40-их година, ступила је на сцену генерација уметника предвођена Жан Пјер Рампалом која је потпуно променила однос према тону, посебно вибрату. Започевши концертну соло каријеру у Француској, одмах после

Другог светског рата Рампал реализује светску концертну турнеју, снимања и проширење стандардног репертоара кроз архивска истраживања у Европи и Америци. Његов велики успех је инспирисао стотине младих свирача и доказао им да је соло каријера могућа. На исти начин, нови флаутски геније инспирише и младе ствараоце попут Пјер Булеза (Pierre Boulez) који пише за Рампала нестандартно дело отварајући тако широм врата нове епохе. Потом на сцену долазе нови промотери савремене музике који такође потпомажу интересовања стваралаца. То су свакако Орел Николе (Aurele Nicolet) и Северино Гацелони (Severino Gazzeloni)³⁴ који је један део свог живота провео у Београду, 50-их година. Мала група талентованих и успешних професионалних флаутиста као што су Џејмс Голвеј (James Galway), Пола Робисон (Paula Robison), Керол Винсенс (Carol Wincenc), Ренсом Вилсон (Ransom Wilson) и многи други, настављају пут развоја извођаштва на флаути. Већ данас можемо рећи да се налазимо у новом флаутском добу које предводи изванредни Емануел Паји (Emmanuel Pahud) и да се уопште налазимо у новој ери где, захваљујући побољшаном транспорту, комуникацији, технологији снимања, посебно преносима, емитовањем и интернет могућностима, утицаји постају све шири. Ови сјајни флаутисти данас су стални и добродошли солисти са свим светским оркестрима, изводећи концерте за флауту и оркестар. У првој половини 20. века извођени флаутски концерти са оркестром могли су се избројати на прсте једне руке.

Не сме се изоставити непроцењива важност индустрије снимања за флауту. Снимци Рампала и његових колега имају посебну вредност јер су допринели проширењу флаутске литературе, расту техничких стандарда извођења и стварању једног интернационалног стила свирања флауте.

Данас са сигурношћу можемо да кажемо да флаута ужива своје ново златно доба. Захваљујући такмичењима на свим нивоима, новим могућностима да се чују највећа светска извођења као и мастеркласови најеминентнијих уметника, било то уживо, преко радија, телевизора или интернета, технички стандарди су виши него икада. Поводом раста стандарда и уопште целокупног развојног пута флауте, у интервјуу за новине *Националне асоцијације флаутиста (National Flute Association)*, Џејмс Папуцакис наглашава да се репертоар који се пре десет или петнаест година давао дипломираним студентима, данас даје ученицима средњих музичких школа.³⁵

Од савременог флаутисте захтева се да буде врло свестран, јер изазови и могућности никада нису били већи но што су данас. Како се и вековима уназад очекивало да приватни наставник музике подучава од свега по мало, да наставници музике у школама уче бар основне свирања сваког инструмента у оркестру, тако се и данас од једног професионалног флаутисте очекује владање и алт, бас флаутом, пиколом па чак и барокним инструментом, траверзо флаутом.

Доступност и избор музике за флауту, укључујући наставни материјал и историјске расправе јединствени су у историји инструмента. Данас, копије издања битних историјских расправа о музици као и табеле са разним прсторедима, стандардним и нестан-

³⁴ Северино Гацелони (1919–1992) је био истакнути италијански флаутиста. Тридесет година је био соло флаута оркестра Раи (RAI). Многи композитори 20. века, као што су Игор Стравински, Лучано Берно, Пјер Булез и Бруно Мадерна, компоновали су и посвећивали своја дела Гацелонију. Велики удео Северина Гацелонија се такође огледа у унапређивању и промовисању флаутске музике авангарде.

³⁵ Eleanor Lawrence, „Interview with James Pappoutsakis”, *National Flute Association Newsletter*, no. 2, 17.

дарним, информацијама о техници и још много тога, доступни су како у штампаној форми тако и све више на веб страницама. Часописи такође имају своју улогу и важност. У Сједињеним Америчким Државама најпознатији часопис за флауту је часопис *Националне асоцијације флаутиста Flutist Quarterly*, као и часопис *Flute Network*. Затим постоји изузетан магазин намењен за студенте *Flute Talk*, као и часопис за рану музику *Traverso*. У Европи, свако национално флаутско удружење има свој часопис: часопис *Flute*, Британског флаутског удружења, *Fluit*, часопис Холандског флутошког удружења, *Traversieres*, Француског флаутског удружења, *Flöte aktuell*, часопис Немачког друштва за флауту и *Tempo flûte* Асоцијације историје флауте Француске. Такође, ту су и флаутске репортаже у светским часописима као што су *Chamber Music*, *The Instrumentalist*, *Windplayer* и *Tibia*.

РАЗВОЈ ПОЈМА АНСАМБЛ ИЛИ ХОР ФЛАУТА

Иако речено у шали, да звук хора флаута може да воли само флаутиста, ипак, он јесте ансамбл са веома проблематичном репутацијом.

Историјски, хор флаута се може пратити преко савремених снимака музике која је писана у 16. и 17. веку. У 18. веку, француски композитор Жозеф Бомартје је адаптирао овај тип груписања попречној флаути, компоњујући шест концерата, првенствено за квинтет флаута. Касније, ове концерте су изводили ансамбли флаута јер су деонице биле означене са *solo* и *tutti*.

Британија има нешто већу и богатију традицију флаутских оркестара јер имају претечу бендова фрула и ударалки који постоје још од средњег века. Бендови флаута у Британији имају велики подстицај у покрету цивилних оркестара 19. века и сличних организација.

Нешто је другачија ситуација у Сједињеним Америчким Државама где је ансамбл флаута брзо постао незаобилазни део музичког образовања како би се све већем броју флаутиста пружио искуство у камерној музици. Појам и уопште концепт ансамбла флаута у Сједињеним Америчким Државама датира из 1930. године када је Леонардо Ди Лоренцо (Leonardo De Lorenzo) представио хор флаута у наставном плану Истмен музичке школе на Рочестер универзитету (Eastman School of Music, University of Rochester).

Осим Бомартјеа, почетак литературе за хор флаута чинили су углавном аранжмани оркестарске литературе. Последњих година је написано неколико дела оригиналне музике за овај тип ансамбла. Најпознатији су примери америчког композитора Хенрија Бранта (Henry Brant), *Angels and Devils* и *Концерт за јеганаески флаути*, написан 1931. године, а прерађен 1956. године за соло флауту, три пиколе, пет флаута и две алт флауте. Брант компоњује још два значајна дела за велики ансамбл флаута, *Mass in Gregorian Chant for Multiple Flutes* 1984. године и *Ghosts and Gargoyles*, 2001. године, који се сматра наставком композиције *Angels and Devils*.

Значајна година за даљи развој појма ансамбла флаута је 1979. година, када је у Харисонбургу (Вирџинија), клуб флаутиста *Џејмс Медисон универзитет*³⁶ организовао такмичење нових дела писаних за хор флаута. Конкурс је формиран да подстакне композиторе да пишу оригиналну музику за овај ансамбл, а већина награђених композиција су временом објављене. Иако такмичење није настављено следећих година, био је повод *Аустралијском фестивалу флаутиста* и другим организацијама да наставе започет пројекат. Захваљујући такмичењу у Вирџинији и другим покретима организација флаутиста, данас, књига *Вођич за литературу хора флаутиста (A Guidebook to Flute Choir Literature)*, професорке Керол Кејбуш Ноу (Carol Kniebusch Noe) броји сто страница литературе написане за овај ансамбл.

³⁶ Клуб флаутиста *Џејмс Медисон универзитет* је један од најстаријих универзитетских флаутских клубова у Сједињеним Америчким Државама. Оснивач овог клуба флаутиста је професор емиратус на Џејмс Медисон универзитету, Керол Кејбуш Ноу (Carol Kniebusch Noe).

Као најинтересантнији вид камерног музицирања, хор флаута има огроман значај и на нашим просторима. Настао 1977. године, представљао је особену заједницу српских композитора и српских флаутиста. До тада, у српској уметности компоновање за овај необичан и редак састав је било непознато, али су важност и специфичност ансамбла омогућили српским композиторима стварање дела у једном новом жанру. Поред извођења партитура европских композитора 20. века и дела писаних за две и више флаута, основна делатност београдског хора флаута била је извођење композиција савремених српских композитора који су специјално писали за овај ансамбл.

За хор флаута су компоновали српски композитори као што су Грана Стојковић и Ингеборг Бугариновић, а од посебног значаја су дела Иване Стефановић *Мимикрија оп. 18* (*Mimicry op. 18*) о којем ће више речи бити у поглављу *Нова српска њоеџика уметносџи флауџе* и композиција *Дозивања* (1978) *за две џрубе, харфу и хор флауџа* Енрика Јосифа. *Дозивање* је значајно историјско дело јер је прва композиција у српској музици писана за новооформљену групу младих београдских флаутиста. Дело је карактеристично по необичном саставу инструмената и смењивању њихових звукова. Како и сам назив каже, Јосиф у густим преплетима деоница и сталном контрасном применом различитих инструмената остварује дијалог односно дозивање и одзивање флаута и труба.

Оснивање овакве значајне музичке институције на нашим просторима као што је хор флаута, српска уметност флауте превазилази оквире свог локалног значаја и постаје део свеукупне светске историје музике.

Хор флаута је јединствена групација не само код нас већ и у скоро целом свету. С обзиром да се број флаутиста повећава, неизбежно је да ће литература за овај ансамбл наставити свој раст.

РЕЗУЛТАТ ДЕЦЕНИЈСКЕ МЕЂУНАРОДНЕ КУЛТУРНЕ РАЗМЕНЕ

Ако се данас може рећи да постоји један интернационални стил свирања флауте, мисли се свакако на стил који је изданак француског стила свирања флауте. Заиста се може констатовати да је увек постојала надмоћ француског начина свирања дувачких инструмената који је био признат стотинама година, али ипак тек у 20. веку, он је постигао светску превласт.

Могло би се поставити питање негативних и позитивних страна ове растуће униформности. Док се негативна страна огледала у недостатку карактера и оригиналности стила, многи су видели квалитетне ефекте и резултате униформности. На пример, енглески флутиста Џефри Гилберт (Geoffrey Gilbert) је ову промену уочио као позитивну појаву јер је таква униформност изазвала целокупно подизање стандарда. Истицао је да је у прошлости било могуће препознати порекло извођача или ансамбла, пре по одређеним слабостима него по врлинама. Ти недостаци могли су да буду мањак тоpline у дрвеним дувачима и дебљине звука у брасовима Берлинске филхармоније или неуједначеност интонације дрвених дувача и вибрата у хорнама и трубама у многим француским оркестрима.

Есенција француског стила су тон који је бистар, соноран, чист и изнад свега префињен. Ова идеја звука на флаути и генерално дрвеним дувачким инструмената, присутна је посебно у музици Дебисија. Није примарно да је звук велик, јер се снага тона огледа више у квалитету него у квантитету. Овим се намеће још један разлог зашто се *Сирикс* и уопште француска флаутска традиција означавају као прекретница развојног пута флауте. *Сирикс* је музика испуњена бистрином, елеганцаијом, једноставношћу и природном певношћу која трага за уживањем и задовољством. Али свакако да француска флаутска традиција датира много пре Дебисија. Као што је већ поменуто у претходном поглављу *Еволуција музичкој стила и флаутској репертоара – од првој златној доба до ширења изражајних појенијала традиционалне флауте и перцепције лейој корени француског стила су евидентни још код Отетера у његовој књизи Принципи флауте* где је он, презентујући експресивну употребу разноврсних артикулација и вибрата, поставио темеље француске школе флауте.

Друга важна компонента француског стила је артикулација, као продужетак саме природе француског језика.

Следећи корак ка развоју флаутизма обележава сам крај 18. века када француска флаутска традиција стиче школу у институционалном смислу. Основан 1795. године, Париски конзерваторијум постаје централна кућа неколико генерација врхунских и утицајних флаутиста. Са првим професором Франсоа Девијеном, преко Антана Игоа, Жака Шнајтжопера, Николаса Дувержеа, Јохана Вундерлиха, Жана Гиоа (Jean Guillou), Жан-Луја Тулуа (Jean-Louis Tulou), Виктора Коша (Victor Coche), Луја Доруса (Louis Dorus), Жозефа Анрија Алтеса, све до Тафанела, Мојса, Гобера, Адолфа Енбена (Adolphe Hennebains), Гестона Крунела (Gaston Crunelle), Рамапла, Алена Мариона (Alain Marion), Максанса Ларјуа (Maxence Larrieu), Мишела Дебоста (Michel Debost) и Софи Шеријер (Sophie Cherrier), стандард Конзерваторијума постаје светски стандард.

Почетком 20. века, цела генерација студената Тафанела и Гобера, међу којима су били Андре и Данијел Мекар (André, Daniel Maquarre), Рене Рату (René Rateau), Жорж Барер и Жорж Луро (Georges Laurent),³⁷ емигрирали су у Сједињене Америчке Државе и тамо основали другу кућу француске школе свирања флауте. Они су били идеали и узор. У Сједињене Америчке Државе су са собом донели идеју о тону француске школе и концепт тонске хомогености, које су научили из прве руке на Париском конзерваторијуму од Тафанела, Гобера и Енбена. Тонски идеал француске школе који је касније Марсел Мојс утврдио и поставио као општи стандард, био је једнакост свих тонова и контрола боје звука и вибрата. Ова група флаутиста је са собом донела и сребрне флауте са отвореним клапнама које су убрзо постале толико популарне да је *Хејнс комјанија* (Haynes Company) у целости престала са производњом дрвених флаута.

Генерација студената која је емигрирала у Сједињене Америчке Државе, направила је велики корак, не чувајући стил Тафанела за себе, већ напротив, обогаћујући га својим личним искуствима и знањима, ширећи га као таквог на даље генерације студената. Када је Марсел Мојс први пут дошао у Америку, 1949. године, у једном интервјуу за новине *Woodwind Magazine*, рекао је да му је циљ да унапреди америчку школу свирања дрвених дувачких инструмената тако да буде изазов за најбоље било где у свету.

Ипак, јасно је да је америчка школа свирања флауте почела да добија свој облик и пре доласка Марсела Мојса. Примери се огледају у томе што су Барер и Вилијам Кинкејд (William Kincaid) свирали платинасте флауте које су повећавале пуноћу, а уједно и мекоћу звука.³⁸ Друга одлика америчке школе свирања флауте је коришћење хафуса који је и данас чешћа појава у Америци него у Француској.

Први прави амерички стил свирања флауте је настао појавом прве генерације рођених Американаца, предвођених Вилијамом Кинкејдом. Његов тон је био снажан и робустан са великом пројекцијом звука. Био је тежи и мрачнији него традиционални француски звук. Као и Барер, Кинкејд је имао величанствен спектар тонских боја и био је екстремно опрезан али ревностан и способан следбеник вибрата.

Коначно, 1970. године појављује се нови покрет аванградних флаутиста који проширују концепт разноврсности тонских боја далеко изван онога о чему је Тафанел могао да сања. Роберт Кентрик (Robert Cantrick), Роберт Дик, Ото Луинг (Otto Luening), Харви Солбергер (Harvey Sollberger) и њихове колеге представљају потпуно нову технику флауте како у тонском тако и у техничком погледу. Нову проширену технику флауте су чинили мултифоници, висл тонови, зујања у инструмент, перкусивни ефекти као што су ударац о клапну, пициката језиком и многи други.

Са друге стране, традиција у Енглеској је била сасвим другачија. Она би се најбоље могла пратити кроз пример Чарлса Никлсена чији је велики и моћан тон инспирисао Бемово редизајнирање флауте. Енглези су задржали употребу траверзо флауте у великој мери све до данашњих дана, а многи британски флаутисти на модерним инструментима свирају савремене флауте прављене од дрвета. Оне производе гушћи, мрачнији и облији тон од

³⁷ Андри и Данијел Мекар (André, Daniel Maquarre) су били соло флауте Бостонског и Филадельфијског оркестра. Рене Рату (René Rateau) – соло флаута Чикашког оркестра. Жорж Барер (Georges Barrère) – прва флаута Њујоршког симфонијског оркестра и Жорж Луро (Georges Laurent) – соло флаута Бостонског симфонијског оркестра.

³⁸ Жорж Барер је своју прву *Хејнс* платинасту флауту имао 1935. године.

сребрне флауте. Тон француских виртуоза 19. века, какав је на пример имао Тулу, Енгле- зима се чинио немоћан и пресветао.

Типични тонски идеали, како Француза тако и Енглеза, у великој су повезаности са самим француским, односно енглеским језиком и начином изговора самогласника. Ова тема ће наћи своје посебно место у поглављу *Анализа, елементи креативної присутності и інтерпретирања дела за соло флути Глас јапанскої композиціора Торуа Такемичуа*.

Француски стил свирања флауте временом се утемељио подједнако у Америци и у Енглеској. Тако је, прва флаута Квинс Хол Оркестра (Queen's Hall Orchestra), Алберт Франсела (Albert Fransella)³⁹ увео у Енглеску крајем 19. века белгијски стил, који је био светлија верзија француског стила извођења на флаути. Иако професионални флаутисти Енглеске нису постали франкофили до 1930. године, на турнејама по Енглеској почетком 20. века, на челу са Лујем Флуријем (Louis Fleury), француски виртуози, Филип Гобер и Рене л'Рој (René le Roy) били су одлично прихваћени од стране публике.

У интернационалном кругу, многи професионални, енглески флаутисти су примећивали неподржавање традиционалног британског начина свирања флауте, али мало њих се определило за промену сопственог стила свирања на средини својих каријера. На овај корак, одлучио се Џефри Гилберт, тадашња соло флаута Лондонске филхармоније. Чувши од чувеног продуцента Фредерика Гејбрега (Frederick Gaisberg) да је компанија *Граммофон* (Gramophone Company) одбила да снима енглеске флаутисте, Гилберт одлази на студије са Марсел Мојсом и Рене л'Ројом који га 'преобраћа' и Гилберт почиње да свира на металној флаути *Рудал Карти* (Rudall Carte & CO.) са златном главом. Осим што је прешао са дрвеног на метални инструмент, Гилберт у потпуности усваја француски стил свирања флауте, нову артикулацију и француски концепт тонског бојења. Традиција се преноси и на даље генерације где Гилбертов студент, касније славни Џејмс Голвеј, одлази у Париз за даље инструкције и усавршавање код Крунела, Рампала и Мојса.

Традиција Немачке, Русије и источне Европе је врло слична енглеској традицији с тим што се тежило ка пунијем звуку, потпуно без вибрата и мало мрачнијој боји тона. У Немачкој је прихватање и разумевање Бемове флауте текло врло споро, као и у Аустрији, где је Бемов инструмент прихваћен као популаран тек почетком 20. века. Упркос убеђивањима и исцрпном представљању свог новог инструмента и његових могућности, Франц Доплер (Franz Doppler), тада соло флаута Бечке државне опере (Vienna State Opera), остаје веран старом систему флауте. Када је 1903. године Густав Малер (Gustav Mahler) запослио холандског флаутисту Ари ван Ливена (Ary van Leeuwen) на месту прве флауте Бечке опере, Ливен постаје први музичар који доноси сребрну флауту у Аустрију.

Масао Окамура (Masao Okamura) који је тада студирао у Лос Анђелесу, импресиониран тоном Жоржа Барера, 1921. године увози прву Бемову *Хејнс* сребрну флауту у Јапан. Године 1923, Коици Мурамацу (Koichi Muramatsu) отвара фабрику и почиње са производњом сребрних Бем флаута, а 1930. године, снимци Марсела Мојса круже Јапаном и тада се усваја интернационални, односно француски плус амерички, стил свирања фла-

³⁹ Рођен у Амстердаму, Алберт Франсела (1865–1935) је свирао у Краљевској филхармонији (Royal Philharmonic Orchestra), прву флауту у Шкотском оркестру (Scottish Orchestra), Ројал опери (Royal Opera) и Ковент Гардену (Covent Garden). Франсела је такође био успешан и утицајан професор на Гилдхолу (Guildhall school of Music and Drama) и Тринити колеџу (Trinity College).

уте. Светске турнеје флаутиста са запада, Жан-Пјера Рампала, Марсела Мојса, Северина Гацелонија, Џулијуса Бејкера (Julius Baker),⁴⁰ Пола Робисон,⁴¹ Артура Лоре (Arthur Lora),⁴² Филипа Каплина (Philip Kaplan)⁴³ и Семјула Берона (Samuel Baron)⁴⁴ помажу у подстицању континуираног интересовања за традиционални начин свирања флауте.

И поред чињенице да сваки појединац има свој индивидуалан стил свирања који може и не мора да има своје корене у ономе што је некада био искључиво национални карактер, ипак, данас, захваљујући деценијској међународној културној размени, основни појмови свирања флауте су доследни у целом свету.

⁴⁰ Џулијус Бејкер (1915–2003) је био најистакнутији амерички оркестарски флаутиста. Свирао је прву флауту у Питсбург симфонијском оркестру, Чикашком симфонијском оркестру и осамнаест година провео је у Њујоршкој филхармонији на позицији прве флауте. Бејкер је извео америчку премијеру Иберовог концерта за флауту и оркестар, 1948. године са Си-Би-Ес симфонијским оркестром (CBS).

⁴¹ Пола Робисон (1941), студент Џулијуса Бејкера и Марсела Мојса, започиње своју соло каријеру врло рано, у време када је мало ко имао успешну каријеру ван оркестра. Њен тријумфални деби био је 1961. година, када је свирала соло флауту у Волијеру, Сен-Сансовог Карневала Животиња (Volière, Camille Saint-Saëns-Carnival of the Animals) са Леонардом Бернштајном (Leonard Bernstein) и Њујоршком филхармонијом. Овај изузетно тежак соло за флауту, Пола Робинсон је одсвирала изванредно, на шта је Бернштајн изјавио да је она прва флаутисткиња коју је он чуо да овај став свира беспрекорно на првој проби. Године 1966, она је била прва Американка која је освојила прву награду на такмичењу у Женеви (Geneva International Music Competition). У јесен 1969. године, постаје оснивач Друштва камерне музике Линколн центра (The Chamber Music Society of Lincoln Center) где је имала прилику да наступа на првим концертима тада, тек отворене Алис Тали сале (Alice Tully Hall). То јој је дало прилику да премијерно изведе многа нова дела 20. века, као и да допринесе у извођењу многих, старијих дела, тада још живих композитора, као што је Елиот Картер (Elliott Carter).

⁴² Иако је по доласку Бејкера на сцену, Артур Лора остао у сенци, не бисмо га смели заборавити јер се сматра да је он заслужан за настанак такозване гизмо клапне. Наиме, Лора је био близак пријатељ са градитељем флаута Верном Пауелом (Verne Powell) којег је замолио да на флауте са хафусом дода још једну клапну која би омогућила лакше добијање ноте Це у четвртој октави (на флаути са хафусом, нота Це 4, са уобичајеним прсторедом је мало теже добити него што је то случај на флаути са Це завршетком). Као иницијатор гизмо клапне, верује се да се Лора нашао на списку флаутиста који су 1920. године добили првих десет Пауел флаута. Данас, гизмо клапна је стандард на флаутама са хафусом, широм света.

⁴³ Филип Каплин (1914–2009) је био студент Жоржа Барера на Институту музичких уметности у Њујорку (Institute of Musical Art of New York), данашњи Џулијард (Juilliard School). Био је један од неколико америчких флаутиста који су четрдесетих и педесетих година 20. века обимно снимали главна дела флаутске литературе Баха, Хендла и Моцарта. Каплин је предавао флауту на Бостонском музичком конзерваторијуму (Boston Conservatory of Music) и на Универзитету Бостон (Boston University), проводећи много времена у анализирању флаутских проблема. Године 1960, био је један од првих америчких флаутиста који је позван да наступа у Токију и помогне у представљању западног стила свирања флауте. Као консултатнт, свој допринос дао је и компанији Хејнц, у којој је провео више од тридесет година.

⁴⁴ Семјул Берон (1925–1997) је педесетих година 20. века био соло флаута Њујоршког симфонијског оркестра, Њујорк Сити Опере (New York City Opera) и Оркестра Минесота (Minneapolis Symphony Orchestra). Као председник Националне асоцијације флаутиста од 1977. до 1978. године, 1996. године добио је Награду за Животно Достигнуће.

ВИБРАТО КАО СРЕДСТВО ЗА ПОВИШЕНИ ЕМОТИВНИ ИЗРАЗ – ИСТОРИЈСКИ ПУТ ВИБРАТА

Иако се верује да је вибрато модеран проналазак, требало би темељно размотрити корене ове технике. У својим почецима, изводио се као украс, обично прстима, повремено дахом. Изворе вибрата са прстима можемо пронаћи још у Отетеровим *Принципима флаути* из 1707. године и Кванцовом уџбенику из 1752. године, *Свирање флаути*. Вибрато као стална форма није се појавио све до краја 19. века.

У 19. веку, педагози флауте су били врло заинтересовани по питању вибрата. У то време, употреба умереног вибрата на флаути, сматрала се ефектом који је доприносио већој изражајности флауте. Без обзира на то што се у то време вибрато сматрао само украсом, а не свеприсутним елементом тона, вибрато на флаути, поготово у доњем регистру, постао је главна лепота инструмента.

Док су једни сматрали вибрато добрим ефектом други су били мишљења да се вибрато нити било каква форма подрхтавања тона не треба користити. Како је тон једно од средстава којим извођач саопштава музику слушаоцу, сматрало се да вибрато у тону само нарушава природни карактер инструмента и квари интерпретацију.

Вибрато који данас знамо, са мање или више континуираног пулсирања и светлуцања у тону, потиче управо са краја 19. века, из Париза. Пол Тафанел и обоиста Ферно Жиле (Fernand Gillet), сматрају се иницијаторима вибрата. Тафанелов став о нотама са вибратором или експресивношћу уопште, био је више интуитиван и природан него што је био механички.

Марсел Мојс истиче да у класи Филипа Гобера такође није било причања о вибратору, али да је Гобер проводио сате радећи на музичкој експресији и изражавању музичке мисли. Ипак, на Гоберовим снимцима Баховог петог *Бранденбуршког концерта*, може се наслутити прилично брз вибратор.

Године 1974, Марсел Мојс је објавио своју књигу *Како ја одржавам у форми (Comment j'ai pu maintenir ma forme)*, чији је садржај од изузетно великог значаја. Због своје важности, да би дело било доступно што већем кругу људи, преведено је на неколико језика. Као један од легендарних великих флаутиста 20. века, ученик Пола Тафанела и Гоберов наследник на Националном конзерваторијуму Париза, Марсел Мојс стоји у директној традицији са *Француском школом дрвених дувачких инструмената*. У својој књизи поставио је своје педагошко и уметничко искуство у целости. Књига Марсела Мојса садржи разноврсне студије, одломке из флаутских сола, специјалне вежбе, одабране, класификоване и груписане према њиховим врстама. Од посебне важности је поглавље *Вибратио у 1905. години (Le Vibrato en 1905)*, јер је сам Марсел Мојс своје студије започео пре 1900. године и тако имао прилику да интензивно прати многе дискусије које је ова појава донела.

Вибрато у 1905. години међу дрвеним дувачима у Француској, буквално је био назван *Скривачем беде (cache misère)* јер се сматрало да су млади партизани вибрата желели

употребом те нове технике да прикрију проблем интонације и квалитетног тона. Појава вибрата, посебно међу дувачима је била далеко од тога да је примљена са одушевљењем. Како је вибрато била нова техника, врло често је био изведен насумице, непажљиво и недовољно добро и због тога је добио лошу репутацију. О томе сведоче неки забележени коментари:

Било је искуство чући дискусију која је уследила након концерта виртуоза нове школе...

Мој драги пријатељу, у моје време ми нисмо били хистерични; вибрато није био познат... то није зауставило људе као што су Јоаким, Сарасате итд...!

Вибрато? То је било горе него колера. Млади партизани вибратија сматрали су се криминалцима – чак и млади флаутисти. Пресуде су биле коначне и без жалби. Колико често сам чуо разна мишљења у џабовима или оркестарским ружама:

– Да ли знаш то и то?

– Да.

– Да ли свира добро? Шта мислиш о њему?

– Не, он вибрира.

Било је немилосрдно. Пао је као тиловина. Имао си језу у леђима. Знао си шта да очекујеш ако...?

То је био вибрато 1905. године.

It was an experience hearing discussion after performances by virtuosos of the new school...

My dear friend, in my day we weren't hysterical; vibrato was unknown... that didn't stop people like Joachim, Sarasate etc, etc...!

Vibrato? It was worse than cholera. Young vibrato partisans were referred as criminals – even young flutists. Judgements were final with no appeal. How often I heard opinions exchanged at the pub or in the orchestra pits:

– Do you know so and so?

– Yes

– Does he play well? What do you think of him?

– No, he vibrates.

It was ruthless. It fell like the guillotine. You had shivers in your back. You knew what to expect if...?

That was vibrato in 1905.⁴⁵

Жорж Барер, Жорж Луро, обоисти Ферно Жиле и Марсел Табуту (Marcel Tabuteau) донели су у Америку вибрато на дувачким дрвеним инструментима. До 1940. године вибрато

⁴⁵ Marcel Moyse, *Comment j'ai pu maintenir ma forme*, Edité par Nikolaus Delius, Mainz, Schott Musik International, 1998, 19.

је био прихваћен у извођењу дрвених дувача америчких оркестра. Исте године, Марсел Мојс долази у Америку очајан због превелике употребе вибрата у Француској која је својим константним треперењем потпуно искривила звук свих музичара.

До продирања вибрата у Енглеску и Аустрију, идеја звука на дрвеним дувачким инструментима је била да је тон стабилан и чврст као камен, а чист као кристал. Иако техника свирања флауте није ни близу као у Сједињеним Америчким Државама и Француској, вибрато је ипак захватио и Велику Британију.

НОВИ ЗВУК

Музика написана од 1900. године сматра се музиком 20. века. Било је, више него икада раније, разнородних праваца и стилова у музици написаној у 20. столећу. Стога, неопходна је подела на прву и другу половину века. Сваки од праваца је прича за себе, не толико због својих достигнућа, колико због бројних нежељених ефеката и буке. Машта композитора је била једино ограничење.

Уметност 20. века одбацује све каноне, дефиниције и сваку шему. Инсистира се на новим садржајима, новој поетици и звуку у било ком тренутку. Хармонска ограничења више не постоје. Хоризонти музике постали су бесконачни. Основни циљ композитора био је да музика достигне своје савршенство. У њиховим ушима, музика је чиста, она је за њих звук и време које има своје варијације, померање и несавршеност. Арнолд Шенберг (*Arnold Schoenberg*) и Игор Стравински су два велика револуционара који су веровали да само у музици човек ствара садашњост.

Жељу за нечим новим нико није могао обуздати. Композитори су били потпуно слободни, ништа није дириговало њиховим стилем. Све је постало могуће. Развој више није логичан и конзистентан, линеаран и постепен. Музика се креће и ка будућности и ка прошлости. Традиција и иновације нису увек у супротности. Нова револуција, нови корак напред и увек у потрази за истим – новим.

Јасно се наметало питање да ли су техничке иновације на инструментима биле употребљене ради себе самих, због сопствене користи и као новина која је увек била велико искушење за композиторе 20. века, или су се користиле за истински музички израз?

Да би се говорило о било којој теми која се односи на један временски период потребно је осврнути се увек на оно што му је претходило. Тако је и са 20. веком, који, иако га карактерише намера да раскине са прошлошћу, заправо је само производ претходних достигнућа и тада актуелних околности.

У ранијим раздобљима историје мало се бринуло о естетичким рефлексјама. Уколико су разматрани естетски појмови, они су узимани у својој целости значења, са тренутним дефиницијама које су се односиле на целокупно тело уметности. У ново доба то је значајно отежано, због временске дистанце која је уследила, а у оквиру које је корпус уметности бујао, усложњавао и постао на крају несагледив простор људске историје стварања. Свака од уметности прошла је кроз много епоха и фаза у којима се мање или више мењала, надовезивала на своје претходне форме, изналазила нове модусе који су касније постајали правило, превазилазила претходне идеале и сваки пут на нови начин се обраћала и комуницирала са својом публиком. У 20. веку естетика, или теорија било које од уметности је суочена са великим проблемима индивидуалног и колективног живота и неминовно је суочена са проблемима свакидашњег.

Ни једна од уметности није избегла промену и развој до неслућених облика. Такав пут је превалила и музика, као да није довољна чињеница да је сама природа овог облика уметности увек остајала више апстрактна и мање подложна дефиницији од осталих. Нема потребе да се овом приликом излаже целокупна историја музике. За поглед у музику 20. века довољно је осврнути се на сам век, који специфичан и буран какав је био, стоји као антитеза веку пре њега. Само историјски гледано тај период је био веома турбулентан у свим аспектима и донео је са собом једну нову епоху и нов начин живота. Нове категорије, нове вредности, нове слојеве друштва, потребе, расположење и нови сензибилитет. У свему томе и нове облике уметности који стоје као маркери доба и новог начина поимања света око нас и нас самих.

Иако је овде реч о перцепцији новог звука и нове поетике, 20. век, време раскида, време за промене, промене у глобалном погледу на свет, разни догађаји и покрети који су обележили епоху, неопходно је вратити се неколико корака уназад.

У природи је свих ствари да се мењају и еволуирају током времена. Оне на тај начин нужно долазе и до свог краја. Постоје мишљења да је музика током 20. века досегла свој крај, да је дошла до облика који са музиком, како се она претходно третираше, нема више заједничких именитеља – до звука. Тиме се и дефиниција музике мењала и постајала је сумњива. Сумњива из разлога што је давно превазишла потребу да буде оно што је, рецимо, лепо. Појам лепоте је дуго времена суверено владао у уметности. То је појам који је јасан и изразит, али више није одговарајући. Не одговара више ни садржини, ни обиму, а ни потребама. У новије време, дошло је до либералнијег схватања уметности уопште и допуштено је да сасвим нове технике стварања добију назив уметничког.

Одлика уметности је да буде лепа, али ни не мора. Лепота је проблематична за дефинисање. Одлика уметности је да буде експресивна, или да буде провокативна, да подстакне на размишљање, или на само уживање. Но, све ове одлике нису довољне да се уметност одреди у садашњем времену, јер су настале велике промене. Управо због тога потребан је мали осврт, на уметност 19. и прве половине 20. века.

Карактер уметности 19. века је скоро у потпуности супротан 20. веку. Док 19. век обележава конвенционалност, пристојност, програмско подређивање укусу већине, 20. век представља потпуну опозицију, у смислу да нема амбицију да удовољи просечном укусу, нема намеру да ствара пријатно, или лепо, већ ново и бунтовно. Та нова уметност је у потпуном противљењу целокупном претходном тренду. Време тих бунтовних потеза у уметности називамо авангардом, о којој ће бити речи касније.

Прва половина 20. века је период великог преокрета. У другој половини 19. века, Вагнер је био у потрази за „новим просторима“ коначно погодним за подизање нове музичке драме. Такође, Малер је рано схватио да је такозвана традиција изгубила своју нормативну природу. Он је био лидер „дубоко подељеног“ музичког језика. Са Малером је нестало идеал оригиналности, јер он није оклевао да позајмљује туђе теме. Другим речима, са музиком и њеном „неконзистентношћу“ он покушава да наметне слободан проток и прожимање непредвидивог и да сруши логику која је претходно превладала у музици.

Алма Малер (Alma Maria Mahler) је говорила о томе, током извођења Шенбергове *Камерне симфоније ој. 9*: незадовољни новим звуком и новом поетиком, она је приметила да су људи почели гласно и наметљиво да померају столице док су напуштали просторију

и концерт. Малер је љутито устао и замолио за тишину. На крају, остао је испод бине и аплаудирао док последњи слушалац са огорчењем није напустио собу.

Штампа је запалила Европу и то је приметно на различите начине и са различитих тачака гледишта. У Француској, бриљантан композитор раскинуо је са прошлошћу, без икакве намере да игра улогу и привлачи пажњу стварањем неке нове хармонско-ритмичке мелодијске форме и увођењем потпуно различитих боја. Био је то Клод Дебиси. Он се сматра француским предводником „новог“. Дебиси је изабрао другачији пут и отворио врата савременој уметности. Као истинит вајар звука и његове артикулације, није одустајао од моћи дисонанце. Морис Равел (Maurice Ravel) такође усваја препознатљиву линију модерне уметности. Његова потрага је допуњена Шенберговом атоналношћу и новинама у језику Стравинског.

Напети догађаји који су се пробудили на крају 19. века почињу да урађају плодом, а претходило им је стварање велике нове музике и уметничке авантуре. Пробијала се апсолутна тишина која је најављивала да је прошлост готова и да је ново тек почело.

Заиста се нешто радикално дешавало, било је очигледно да је музика била „недовршена“ и да се не може посматрати као целина. У 20. столећу све је буктало и било веома експлозивно. Мале промене у низу тонова, другачији начин повезивања тонова и разбијање форме бледим тоном који је до малопре био снажан... све је постало дозвољено. Музика је достигла готово апсолутну независност. Неколико композитора је писало да је нови свет, свет рушевина, фрагмената и крхотина, свет остатака и да музика не може више бити дефинисана као „чист језик“.

Да ли је проблем у слушаоцу и начину на који слуша музику? Слушалац врло добро зна коју музику воли и било их је много који су је доживели као насилну. Али, да ли то значи да конзумент не зна природу те нове музике и нове поетике?

Дакле, цела уметност се заснива на новини и оригиналности. Шенберг учи студенте и нове музичаре да је све што живи подложно промени, развоју и смрти. Рођење и смрт су у истом семену и између је само време и промене које су вечите.

Да би се сагледало и разумело кретање музике епохе 20. века потребно је размотрити неке основне идеје које су утицале на композиторе тог времена.

Савремени композитори су били жедни новог, нове уметности. Да ли су се њихове наде испуниле? Овде ће бити речи о круцијалним делима флаутске литературе 20. столећа који су донели нови звук и нову поетику. Затим ће бити речи о њиховим ауторима, о томе зашто су се појавила, како су перцепирана, као и о питању шта је био узрок њиховог настанка.

Авангарда се није десила изненада. Она има своје корене и у 19. веку, баш у времену владавине конвенционалне уметности, када се појављују уметници који се нису обазирали на окоштали укус публике и јавно мњење. Удружују се и формирају школе импресиониста и симболиста, али немају већег успеха и значајнијег утицаја или признања. Ситуација се мења у 20. веку јер се све мање оспорава потреба за опонирањем и публика почиње да има слуха за нове идеје. Авангарда почиње да плени пажњу и постаје све угледнија. Рађају се покрети као што су кубизам и футуризам којима стоји исти захтев у корену.

Слобода која се захтева и уметник који се не устеже. После Првог светског рата авангарда слави победу, захваљујући свом програму и самој даровитости уметника.

Своју атрактивност она дугује томе што је посвећена разлици, жељи да је другачија од свега претходног и амбицији да стално производи нешто ново. Новине, али и крајности, битна су обележја авангарде. Европа 19. века, тј. предмодерна Европа била је утемељена на традиционалним формама и у друштву и у уметности, у смислу да је оно што је рационално, објективно и реално доминирало над оним ирационалним и специфично субјективним. Супротно претходним епохама авангарда потенцира изражени субјективизам, импресионизам, доминацију ирационалног, у смислу подсвести, воље и инстинкта. Тренд интересовања за дела Шопенхауера и Ничеа раније, а потом преко марксизма до Фројда и на крају егзистенцијализма, ставља у први план програм и мисаони аспект који се читавају у стремљењу да стваралац на елитистички начин изгради себе као одраз потпуне индивидуалистичке слободе. Та слобода и јединственост, која сумња, одбацује и превредњава све дотадашње модусе, тражи за себе своје неотуђиво право да негира неодговарајуће, уклони сметње на путу ка остварењу и да гради оно што јој је потребно.

Сам појам „авангарда“ није се од почетка употребљавао у уметности, па ни у теорији музике. До тога долази много касније, у моменту кад у први план доспева захтев да се иде само напред и да се превладавају дозвољене уобичајене форме. Основна одлика авангарде јесте нагласак на прогресивности и култу новог. У музици авангардни дух почиње да се осећа с појавом нове бечке школе (Шенберг, Берг, Веберн) као и са Стравинским и Белом Бартоком (Béla Bartók). Пре свега, у жижу долази стварање потпуно новог музичког језика путем слободне употребе дванаестотонске лествице. Тиме је отворен пут серијској техници – додекафонији. У самим почецима још увек се не доводи у питање традиционална представа о звуку и форми дела. Радикалнији потези се чине тек средином 20. века. Пионири авангарде и даље функционишу у пољу традиционалне музике покушавајући да јој прошире простор, јер код њих још увек не постоји елементи шумова, експерименти са звуком, као ни потпуно занемаривање форме, или њена тотална деконструкција. Шенберг и Стравински не сматрају себе радикалним авангардистима, јер међу њиховим средствима не постоје још микроинтервали, шум и бука, који ће бити једни од важних средстава у каснијој музици авангардне. Шенберг чује своју музику као наставак традиционалног и логичан производ целокупне музичке еволуције.

У другој половини 20. века нови звук је све очигледнији. Био је лишен умерених начина и отворен до веома различитих култура. Акустика, електроника и иновативни дух имали су већи утицај, а са тим музичким облицима више се није зависило од хармонско – мелодијских правила. Понављање и нагле промене у тону, паузе и разни нови звукови обележили су музичку поетику 20. века. Нове врсте композиција водиле су слушаоце непознатим путевима, просторима новог света звука, а понекад је тај звук био и само тишина.

Композитори су у другој половини века предлагали нову боју звука и морали су да докажу његову вредност. Звук се састојао од скупа знакова и у складу с тим желео је да одбаци сва правила и шеме. Ствараоци су хтели апсолутан, јединствен звук. Они су трагали за свим могућим карактеризацијама звука, бојама, висинама, интензитетима, динамикама. А електроника је постала инструмент у функцији звука.

Сонористика у музици авангарде је нова звучност, нови пројекат који се тешко своди на раније форме. У сонористику спадају сви звукови и шумови створени нетрадиционалним

коришћењем инструмената, или произвођење звукова нетрадиционалним, немузичким стилем, као што су на пример шапат, аплауз, ударање. То је музика тембра и фокусира се на мешавину боја, чисту фактуру и динамику и композицију звукова по себи. Више не постоје, тј. не користе се, традиционални мотиви и фразе, а звукови су модификовани и више нису основна јединица композиције. На тај начин сонористика стоји директно супротстављена музици тонова и на тај начин у потпуности реорганизује стандардну хармонију.

Експериментише са са бескрајним звучним простором. Током педесетих година у студију *di Fonologia Musicale*, Бруно Мадерна (Bruno Maderna) створио је дело „*Musica su due dimensioni*“ (Музика у две димензије) за флауту и магнетну траку. Ово је прва композиција која комбинује инструменте који свирају уживо (флаута и цимбал) са наснимљеним звуком на магнетној траци.

И тај нови звук је неминовно постављао питање да ли је целокупан развој флаутске музике и самог инструмента био правилан и плодан. Јављала се одређена иронија заплетена у многе нове технике инструмента. Неки нису доживљавали и препознавали нови звук као нову поетику, већ су сматрали да је цео европски напор, који је трајао вековима, да се дизајнира нов инструмент тако да се избегне свака могућа модификација звука, у ствари био узалудни труд.

Са друге стране, ово проширење звучних могућности до обухватања и елемената буке, било је могуће повезати са временом у којем су савремени композитори стварали: временом машина, фабрика, ратних бродова, аутомобила и авиона.

У другој половини 20. века, потрага за новим одређивањем звучног пространства била је опсесија композитора. Распрострањена равнодушност према хронолошком следу музичких процеса обележавала је свет савремене музике. Према потребама слушалаца, извођача и композитора, хронолошка нит музичког тока могла је да има један или други смисао.

Коначно, постоје две стране. Једна страна су уши слушаоца а друга страна је извођач којем је нови звук можда лакше чути и схватити га. Стицајем околности, извођач је детаљно упознат са делом, које оплемењује својом перцепцијом, даје му свој тон, своје сазнање и даље „испоручује“ слушаоцу. Извођач из своје перспективе, тј. неко коме је музика опредељење, избор и искуство, може да сагледа дело темељније него просечан пасиван слушалац. Бити део извођења једног музичког дела, значи бити саставни део једне идеје, креације духа, која оживљава сваки пут када се изводи. Извођач постаје то везивно ткиво кроз које струје сви музички шокови и као такав, он има увид у целину дела, у његову структуру и у његову атмосферу. Оно што се сматра послом и професијом у овој ситуацији заправо веома шири видике, мења окоштале слике и разбија формиран поглед на свет зато што је свако дело нови свет, са легитимним правом и са својом истином и лепотом коју носи у себи.

Интерпретирањем *Сиринкса* Клода Дебисија, потом поступним преласком на Варезову *Густину 21.5*, преко *Секвенце* Лучана Бериа (Luciano Berio) до ремек дела Торуа Такемицуа (Toru Takemitsu) *Глас (Voice)*, уши извођача су научиле да чују нов звук. Ремек дело, јер сваки истински извођач, пре него што одсвира прву ноту, прво проучи и упозна се са биографијом и радом сјајног јапанског композитора. Како би разумео и формирао слику

и идеју дела за соло флауту *Глас*, слуша и гледа јапанске филмове Акира Куросаве (Akira Kurosawa), Масаки Кобајашија (Masaki Kobayashi), за које је Тору Такемицу компоновао музику. Филмови су велика инспирација, јер се чују боја и текстура Такемицовог звука. Читајући о раду композитора и утицају јапанске баште на његова дела, долази се до идеје да је *Глас* баш та башта и да га је композитор написао стављајући објекте у свој музички врт, баш као што су објекти постављени у јапанској башти. У процесу упознавања, ослушкивања и размишљања, тонови и фразе долазе на своје место и добијају смисао, тешко схватљив на прво слушање.

Због свега овога јављају се мисли да је проблем неприхватања музике 20. века површно слушање, односно немање стрпљења ни радозналости да се проникне у суштину нове музике. Она није лака, није транспарентна, али је музику 20. столећа потребно научити слушати. Ни сам век није био наиван, ни транспарентан, штавише, био је веома турбулентан, сахрањујући старе идеје и рађајући нове на свим пољима. Музика 20. века заправо носи са собом истину и лепоту коју треба препознати. Она је дала уметницима сву слободу, а од публике захтева целокупни ангажман, промишљање, стрпљење и отвореност свих чула и ума пуног капацитета. Истина и лепота се скривају и леже на најчуднијим местима, а потражити их у лавиринту савремене музике значи прећи озбиљан пут темељне спознаје света у себи и око себе.

СИРИНКС – ПРЕКРЕТНИЦА И ЦЕНТРАЛНО ДЕЛО У ФЛАУТСКОЈ ЛИТЕРАТУРИ

Приступ и креирање интерпретације

До 1913. године, када је Клод Дебиси компоновао *Сиринкс*, музика високог стандарда за соло флауту није била писана сто педесет година, још од *Сонаће у а-молу*, Карла Филипа Емануела Баха, која је компонована 1763. године. Такође, *Сиринкс* је прва соло композиција у којој Дебиси компонује за систем усавршене, Бемове флауте, настале 1847. године и први комад за соло флауту водећег композитора 20. века. Ова три разлога довољна су да се каже да је *Сиринкс* прекретница и централно дело у флаутској литератури. Тиме, оно поставља многа питања, покреће дебате и истраживања. Због њеног места у флаутској литератури, извођач би требало композицији да приступа са посебном пажњом и темељно је изучи. Пре него што отвори кофер, склопи флауту и одсвира прву ноту, флаутиста би требало да се упозна са елементима који чине ово дело, јер је то модус да композиција *Сиринкс* добије свој оквир и да се одсвира на једини прави, истински начин. Овде ће се представити елементи са којима би сваки извођач требало да се позабави приликом припремања ове композиције. Усавршавање на мајсторском курсу (Пајербах, Аустрија, јун 2007. године) код професора и аутора *Wiener Urtext* едиције композиције *Сиринкс*, Андреса Љунгара Чапелона (Andres Ljungar – Chapelon), представљало је полазну тачку у мом остварењу ове композиције.

Одабир издања из којег ће се дело свирати је први важан корак. Како је дело централна композиција флаутске литературе, претпоставља се да је штампано у много верзија, од разних издавача. Међутим, појава едиције, 1996. године, чији су уредници Андреас Љунгар Чапелон и Мишел Стегеман (Michael Stegemann) многе је испунила великим задовољством и са сигурношћу се може рећи да је ово издање резултат најозбиљнијег и свеобухватног истраживања. Захваљујући критичкој анализи Мишела Стегемана, интерпретационим коментарима флаутисте А. Љ. Чапелона, откривеном манускрипту⁴⁶ представљеном у овој едицији и употпуњеним другим значајним документима, изнела су се и расветлила важна нова питања и ставке дискусије. Анализом ове едиције и веома битним успостаљањем везе са историјским контекстом овог дела, добиће се одговори на кључна питања интерпретације.

Сиринкс или *Панова флаута* (*La Flute de Pan*) је настао као музика за представу Габријела Мореа (Gabriel Mourey) *Психе* (*Psyche*) у три чина. Ова чињеница родила је интересовање за даље истраживање поменуте представе, њене радње и текста који је претходио музици, са уверењем да то може допринети извођењу композиције.

Представа *Психе* верни је приказ мита о Пану и његовој потрази за својом љубави, нимфом Сирингом. Представа је најављивана неколико пута у париским новинама, оглаша-

⁴⁶ Луи Флери (Louis Fleury) је француски флаутиста којем је Дебиси посветио *Сиринкс*. Флери је задржао манускрипт који је био објављен тек након четрнаест година.

вано је да ће извођење бити праћено музиком Дебисија која ће без сумње бити као музика лирске драме *Пелеас и Мелисанга* (*Pelleas et Melisande*), најдирљивије интерпретације људске речи. Габријел Море се обратио Дебисију и замолио га да напише последњу мелодију коју Пан свира пред смрт. Кроз ова писма из 1913. године између Дебисија и Мореа, може се пратити пут настанка дела *Сиринкс*. Од посебног значаја је Дебисијев одговор написан 7. новембра 1913. године:

*Мој драѝи Море,
До сада нисам нашао оно шѝо ми ѝ треба...јер свирање флауѝе на обзору мора одмах да садржи своју емоцију! Нема се времена за ѝонављања, а ѝреѝтерана извешѝаченосѝ осиромашила би фразу јер линија или мелодијски образац не мођу да се ослоне на било какво мешање боја. Молим ѝе ми реци веома ѝрецизно ѝосле које линије ѝочиње музика?*

*Mon cher Mourey,
So far I have not found what I need...because a flute singing on the horizon must at once contain its emotion! That is there is not time for repetitions, and exaggerated artificialness will coarsen the expression since the line or melodic pattern cannot rely on any intervention of colour. Please tell me, very precisely, after what lines the music starts?⁴⁷*

Поставља се питање, када музика у представи почиње? Претпоставља се да је *Панова флауѝа* свирана на самом крају представе *Психе*. Пан умире и природно је да се музиком прикаже његова смрт. Након много дебата, коначан одговор дао је управо манускрипт. *Панова флауѝа* почиње у трећем чину, првој сцени у два одвојена дела (слика 1).

ACTE III

La scène représente la grotte de Pan, par sa large ouverture, on aperçoit une clairière au cœur de la forêt la nuit. Dans la pénombre, une naïade penche, fermant son petit sac. Rêveries blanches au front.

Le jour tombe le paysage, tendu que la grille devenue de bois s'écroule. Dans la clairière, deux nymphes dansent, sous le feu d'un feu sacré, au-dessus d'un feu sacré.

Il y avait quelque chose de divin, d'ancien, d'émouvant au bord de l'eau, s'y mêlant. Pour moments elle s'élevait au-dessus, elle s'élevait, elle s'élevait la grotte de Pan assaillie, ébranlée par le vent qui s'écroule des rochers en creux.

SCÈNE PREMIÈRE
UNE ORÉADE, UNE NAIADE

L'ORÉADE
Ainsi, tu ne l'as vu jamais?

LA NAIADE
Jamais. Jamais Pan n'est venu dans le village où j'ai vu le jour. Sois, gardant à l'humide source fléchit. Dans les ombres d'été, après l'été, les deux d'été les bords et s'élevait le lit. Et j'ai dû fuir.

L'ORÉADE
Regarde-la, prends-la, prends-la, prends-la, prends-la.

LA NAIADE
Je le trouvais effrayant et très beau, l'ancien. Et terrible, et beau tel qu'un dieu, avec, autour de lui, la splendide de cette miraculeuse. Et d'été tout. Qu'il enivre du son de sa flûte rombrante!

L'ORÉADE
C'est si qu'il habite ensem.

LA NAIADE
Une autre fois. J'ai peur, je te dis que j'ai peur. L'été est.

L'ORÉADE
Peur de quoi?

LA NAIADE
Mais de lui. Peut-être il est parti. Et qu'il est parti. Qui s'il est dans cette grotte, en quelque ombre. Tout en regardant la nuit, il ne se blâma point, l'âme sans ombre. Mais tu le dis. Dans ce regard qui vient. Si seulement il est sur son regard. Et si, regarda, la, quelque chose ensem. Tu ne peux dire non.

L'ORÉADE
C'est l'ombre de ces feuilles. Que la lune du matin proche à sa source.

LA NAIADE
N'importe, ma sœur, je défais. L'air brulé et je me suis glacé. Pan est épuisé et de passage. Que tout à l'heure il me faudra peut-être. Allouer son regard. Non, non... avant qu'il soit trop tard. Qu'il cache, ou disparaître!

L'ORÉADE
Rien, dès que tu le verras. De près, dès que tu verras. Sa voix grave et tendue. Je suis sûre que tu ne pourras le défendre. De l'aimer, je suis sûre que tu l'aimeras.

LA NAIADE
L'ORÉADE
Non, non... avant qu'il soit trop tard. Qu'il cache, ou disparaître!

LA NAIADE
Non, non... avant qu'il soit trop tard. Qu'il cache, ou disparaître!

FIN

Слика 1

⁴⁷ Claude Debussy, *Syrinx* (*La Flûte de Pan*) für Flöte solo, Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, UT 50173; 3.

Иако се данас *Сиринкс* изводи без говореног текста, неопходно је да се има свест о дијалогу који претходи музици. Како је већ горе споменуто, музика се састоји из два дела (између је поново дијалог), потребно је и када се дело свира без говореног текста, да се после осмог такта направи осетни застој и пауза. И у нотама манускрипта (слика 2), после осмог такта налази се дупла црта и такт само са ферматом. У данашњим издањима не постоји такт само са ферматом, али пауза је означена са две црте после осмог такта. У представи, сцена се састоји од дијалога између две нимфе, ореаде и најаде. Оне причају о Пану и ореада покушава да убеди најаду у Панов пријатељски карактер али она упорно изражава страх од Пана све до ореадине реченице *Али илегај, Пан иочине да свира на својој флауји* (*Mais voici que Pan de sa flûte recommence a jouer*). Управо је ова реченица шлагворт за оријентацију флаутисте да се првих осам тактова музике одсвира. Након тога, флаута мора да сачека, што је означено тактом у којем је само фермата, све до појаве реченице *Тише, обуздај своју радосћ, слушај* (*Tais – toi, contiens ta joie, écoute*). Тада флаутиста наставља са деветим тактом и свира све до краја – пратећи говорени текст.

Пан више неће свирати. Сада када се смрт приближава, он оставља инструмент. Али у свом последњем издаху у флауту он свира исто тако заводљиво као и пре, као да љубав према прелепој нимфи још није ишчезла. Ова спајања меланхолије и пожуде је фасцинантно и двосмислено и слушалац препознаје чаролију коју осећа нимфа која је након музике само увела, завршавајући сцену речима: *...не напуштај ме...он долази. Када ипрође близу, о Боже, ја ћу умрећти од радосћи* (*...ne m'abandonne pas...il vient. Quand il passera près de moi, O dieux, vais-je mourir de joie.*).

Јецај и жал за нечим тачно је оно што је Дебиси хтео да изрази. Гледајући само у ноте записане за флауту, може да се претпостави карактер и осећање коју је композитор хтео да дочара, али оваквом анализом, извођач непогрешиво зна боју и емоцију композиције. Дуге фразе, дуги дахови, низак регистар и темпераментне експлозије добијају свој смирао.

Едиција из 1996. године садржи флаутске партитуре онакве какве су биле написане за представу *Психе*. Откривени манускрипт нас приближава Дебисијевим намерама.



Слика 2

Дахови у композиџији *Сиринкс* су такође посебан предмет размишљања приликом креирања интерпретације. Дахови означени у тактовима број два, четири и четрнаест представљају кључ фразирања и они су једини дахови које је Дебиси означио у целој композиџији. Познато је да није уписивао све дахове у композиџијама за дувачке инструменте. Они сугеришу сврху више него обично место за узимање даха. Први вазхуод је записан после другог такта заједно са ферматом, док су друга два даха уписана у четвртом и четрнаестом такту на месту промене ритмичког мотива, раздвајајући осмински од триолског мотива. У штампаној Уртекс верзији, дахови су такође верно приказани тиме што су остали дахови, додати и стављени у заграду од стране Алена Мариона.

Различите артикулације и знаци у нотама помажу интерпретатору у преношењу важних аспеката структуре музике. Баш као што певач тумачи и интерпретира једну песму, тако флауџиста, приликом припремања ове композиџије, треба да тумачи сцене и смисао поетске нараџије како би обликовао свој музички наступ. Већ сам назив јасно назначује да дело прича о Пану. Недопустиво је одсвирати *Сиринкс* за соло флауту, а да се извођач пре тога није упознао са митом о Пану. Овај мит ће јасно показати како би требало интерпретирати композиџију од првог до последњег такта.

Постоји много митова о Пану, али онај који је кроз векове надахнуо многа уметничка дела је прича о Пановој неузвраћеној љубави. Пан је један од многих грчких полубогова, али колико је познато, чини се да је једини смртни међу њима. Поред његовог изгледа полу човек – полу јарац, космато тело, рогови и ноге јарца, познат је и по својој музици, способности да изазове инспираџију, страст па чак и страх, у зависности од свог расположења. Живео је у рустичном шумском пејсажу Аркадије и стога је повезан са природом, плодношћу и пролећем. Заљубљиве нарави, вођен пожуодом, у овом миту он ће своју страст уздићи на један нови, романтични, готово метафизички ниво. Прича говори о томе да је једног дана на свом путу Пан срео прелепу нимфу звану Сиринга. Она је била ћерка Ландона, Бога реке и једна од многих лепотица Аркадије, позната по својој чедности. Управо се ова чедност и лик прелепе нимфе представљају у првих осам тактова композиџије за соло флауту. Од деветог такта извођач музиком доноси Панову причу о својој вољеној нимфи. Део од петнаестог такта дочарава тренутак када су се погледи Пана и нимфе Сиринге сусрели. Знајући ко је Пан, оног момента када је он свој поглед спустио на њено лице, Сиринга је почела да трчи и није стала све док није достигла ивицу реке и удавила се. Брзи пасажи, крешендо и трилери који воде до кулминаџије дела, дочаравају смрт нимфе. Уплашени Пан је плакао и дозивао њене сестре у помоћ. Оне су му помогле претворивши Сирингу, његову љубав, у трску. Пан је више није видео. Пред њим су биле само трске у које је дуго гледао, све док ветар није задувао и стабљике трске произвеле очаравајући звук. Није могао да одреди која је његова нимфа Сиринга, па је узео седам различитих трски и направио себи флауту. Дуго је свирао и ретко је био виђан без флауте. Звук музике га је подсећао на чари нимфине изгубљене лепоте, те је своју флауту назвао *Сиринкс*. Када извођач зна мит о Пану и његовој љубави, веома је лако и чини се најједноставније одсвирати ову композиџију, јер ће са лакоћом препознати такт и место у нотама када се Пан заљубљује, где Сиринга уплашено почиње да бежи и тренутак њене смрти. Фразе, дахови и звук добиће свој смисао.

Следећи корак извођача је одређивање темпа. Многи проучаваоци Дебисијевог дела сматрају да се извођачи опредељују за веома спор темпо у композиџији. Драматиџки ток уводне фразе лакше је представити у умереном (*moderate*) темпу, него у спором. Термин *Très Modéré* (веома умерено) вероватно значи благо бројање на три уместо на шест, односно

бројање сваке осмине, што је врло чест одабир флаутисте, да би се успоставио правилан пулс. Такође, у мало бржем темпу ће се јасније осетити одсечан покрет у петом и шестом такту. Не смемо заборавити да лирске линије имају много већу улогу у овој музици него детаљи артикулације. Наравно да треба поштовати артикулацију и легата која су записана, али лиризам ће се најбоље показати ако су звук и линија фразе што мање испрекидани. Идеја да је све једна велика фраза и један велики легато, стално је присутна.

Често волимо да почетак свирамо веома тихо. Са мало богатијим звуком на почетку, музичка фраза ће бити много јаснија слушаоцу и створиће простор за пијана и диминуеда који затварају уводну фразу.

Како је горе анализиран говорени текст и емоција коју он носи, између два дела флаутског парта, други део (девети такт) треба почети у мало (*mais très peu* – али врло мало) покретљивијем темпу, јер је то моменат када Пан угледа Сирингу. Врло је битно да се овај детаљ има на уму, јер честа је бољка, управо на овом месту, да се на дубоким нотама задржава и темпо успорава, што се музички може учинити мало напорно и тешко.

Од краја десетог такта настаје магичан обрт фразе, проширен преко дванаестог па све до краја тринаестог такта након чега долази смирење које илуструје сцену у којој Пан спушта поглед на Сирингу. Десети, једанаести и дванаести такт се могу интерпретирати са идејом да је то сцена када се јави Панова жеља и помисао да потрчи за прелепом нимфом.

У двадесетом такту настаје постепено убрзање које представља Панов ужурбани корак за Сирингом. Убрзање и крешендо трају све до двадесет и четвртог такта када нимфа упада у реку и дави се.

Поновна појава теме у двадесет и шестом такту одсликава Панову тугу која је појачана крешендом до двадесет и осмог такта где коначно схвата да је изгубио Сирингу заувек. Спуштање у доњи регистар омогућава да се звук промени и дочара Панова самоћа. Треба водити рачуна да смањење буде постепено, како би се звук и сама композиција нечујно завршили.

Откриће *Панове флауѝе* као мелодраме отворило је врата за нову интерпретацију композиције за соло флауту. Анализа представе, за коју је композиција *Сиринкс* првенствено била писана, говорног и музичког текста, уклопиће све елементе и настаће једна целина и пут ка стварању добре интерпретације дела. Када значење свих елемената, као што су призори, говорен текст и композициони процес музике, ангажују једни друге, створиће се резултат разумевања дела и од стране публике.

Syrinx

à Louis Fleury

Cl. Debussy
(1913)

FLÛTE SEULE

Très modéré

mf

p

Retenu

p

Un peu mouvementé (mais très peu)

p

Copyright by J. Jobert 1927

Renouvelé 1954

Société des Éditions JOBERT

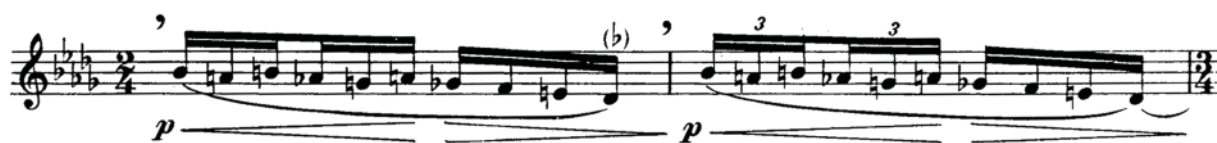
76, Rue Quincampoix
75003 PARIS

J.J. 344

Tous droits d'exécution et d'arran-
gements réservés pour tous pays.

FLÛTE

3



ПРОВОКАТИВНА МУЗИКА СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА

Опус од сто тридесет и пет дела руског композитора и пијанисте Сергеја Прокофјева чини широк спектар жанрова, од симфонија, балета, камерних дела, концерата, композиција за соло клавир до музике за филм. И поред ове разноликости, свака композиција Прокофјева понаособ носи обележје његовог динамизма и способности да буде провокативан. Оригинална перцепција музике коју је са намером зачињавао експресивношћу различитог приступа хармонији, у светлу каснијих музичких дешавања 20. века, сада изгледа прилично застарела. Неочекивани хармонски обрти красе и дају шарм музици Прокофјева.

Историјске околности које су утицале на живот Прокофјева пружају јасан положај и перспективу *Де-гур сонате за флаућу и клавир опус 94 (Sonata in D Major for Flute and Piano, Opus 94)*⁴⁸ у односу на целокупно стваралаштво Прокофјева.

Прокофјев је рођен 23. априла 1891. године у Украјини. Отац му је био пољопривредни инжењер, а мајка пијанисткиња. Композитор Ринхолд Глиер (Reinhold Glière), који је живео са Прокофјевима, био је учитељ Сергејовој мајци и њему. Глиер га је припремао за пријемни на Санктпетербуршки конзерваторијум (St. Petersburg Conservatory) 1904. године, који је Прокофјев положио са својих тринаест година као најмлађи студент икада примљен на Конзерваторијум. Прокофјев је био изванредан пијаниста. Премијерно је изводио многа своја дела за клавир, освојивши награду Рубенштајн (Rubinstein prize) 1914. године, за извођење свог *Клавирског концерта бр. 1 (Piano Concerto No. 1)*. Чак и пре дипломирања, управо са овим концертом који је обиловао неочекиваним хармонским и мелодијским преокретима, Прокофјев је изазвао комешање у музичким круговима. Пре него што је навршио двадесет година, Прокофјев је био познат. Као члан *Друштва савремене музике (Contemporary Music Society)* на Конзерваторијуму, 1911. године Прокофјев премијерно изводи *Три клавирска комада опус 11 (Three Piano Pieces Opus 11)* Арнолда Шенберга, показујући доживотни интерес за дела других композитора. Након што је дипломирао на Конзерваторијуму 1914. године, Прокофјев остаје у Русији четири године, пишући свој *Клавирски концерт бр. 2 (Piano Concerto No. 2)*, *Класичну симфонију (Classical Symphony)* и *Виолински концерт бр. 1 (Violin Concerto No. 1)*. Након Револуције 1917. године, Прокофјев напушта Совјетски Савез и одлази за Сан Франциско, Калифорнију, где остаје све до априла 1920. године, када прелази за Париз. Он је остао у Европи све до 1936. године, када се са својом породицом трајно сели назад у Совјетски Савез. Многи су се питали зашто се вратио у Русију кад је знао ком политичком притиску су уметници били изложени. Стравински је истицао да је то зато што је био политички наиван и због тога што он није доживео успех у Америци. Многи су били зачуђени зашто није живео и радио у иностранству у миру као Стравински и Рахмањинов. Међутим, Прокофјев је мислио да је довољно познат да буде третиран другачије од стране власти. У томе је било заблуди јер су власт и Прокофјев убрзо дошли у сукоб. Ипак, део његове најбоље музике је написан током тридесетих година и током ратних година, упркос по-

⁴⁸ *Соната у Д-дуру за флаућу и клавир опус. 94* настала је 1943. године, десет година пре Прокофјеве смрти.

горшању здравља и разводу брака 1941. године, након афере са двадесет петогодишњом студенткињом, Миром Менделсон.

За време боравка у иностранству, Прокофјев је завршио *Симфоније бр. 2, 3 и 4 (Symphonies No.2, 3, 4)*, још три клавирска концерта, *Гудачки квартет бр. 1 (String Quartet No.1)* и оперу *Љубав за три наранџе (The Love for Three Orange)*. У раним годинама, након његовог повратка у Совјетски Савез, компоновао је *Пећа и вук (Peter and the Wolf)*, белет *Ромео и Јулија (Romeo and Juliet)*, *Виолинску сонату бр. 1 (Violin Sonata No.1)*, *Клавирске сонате бр. 6, 7 и 8 (Piano Sonatas No. 6, 7, 8)* и *Симфонију бр. 5 (Symphony No. 5)*. Његов рани период компоновања се може приписати утицају Бетовена као виртуозног пијанисте и композитора. Тај период обележен је класичним тоном који се може пратити још од композиторовог раног детињства и слушања Бетовенових соната које је његова мајка свирала. Баш као и Бетовен, Прокофјев је брзо дошао до славе и уживао ју је током значајног периода свог живота. Средњи период стваралаштва Прокофјева обележен је повратком у домовину, Русију. Уживао је међународно признање и код куће. Полифона преплитања у делима из овог периода стваралаштва који носи нешто модернију ноту, потичу директно из учења од руског композитора Сергеја Тањејева који је као професор хармоније, композиције и клавира на Московском конзерваторијуму имао велики утицај на Прокофјева. Осетан је и снажан утицај Шуманових токата. Дуге лирске линије се појављују у замишљеном и медитативном расположењу. Коначно, позни период Прокофјевог стваралаштва изложен је званичним културним прекорима. Његови позни радови били су предмет стаљинистичке критике. Слава коју је Прокофјев стекао док је живео на западу у почетку је била извор поноса за совјетске музичке званичнике, али је на крају постала извор сумње током стаљинистичке ере. Прокофјев је принуђен да се јавно извини за своје западњачке екстраваганције, признајући да је посртао формализму и атоналности. Био је приморан да поново усвоји своје народне корене, укључујући нову једноставност покрета која гарантује оригиналност. На крају, Прокофјева коначна иронија не лежи у његовој музици већ у чињеници да је умро исти дан кад и Стаљин, 5. марта 1953. године.

Требало би се посветити још једном дубљем погледу на околности композитора и конкретно компоновање *Сонате за фаулу и клавир*, које је започето 1942. и завршено 1943. године. За време Другог светског рата, 1941. године, Прокофјев је као радник *Совјетској централној филмској студији* и партијске организације пребачен у Тбилиси, главни град Грузије. По доласку тамо, Прокофјев је позван да сарађује са редитељем Сергејом Ејзенштајном на филму *Иван Грозни*. Он је већ компоновао за Ејзенштајнов филм *Александар Невски*, 1938. године. Прихватио је позив и у мају 1942. године путовао хиљадушесто километара до Алма Ате у пратњи своје будуће супруге, Мире Менделсон.

Како је Прокофјев завршавао компоновање музике пре почетка снимања сцена, на сету је проводио своје слободно време оркестрирајући кантату *Рат и мир (War and Peace)* и пишући другу филмску музику за *Совјетски централни филмски студио*. Желео је да напише и нешто од *ајсолујне* музике. На наговор колеге композитора, Николаја Мјасковског Прокофјев је проникао у народну музику свог региона. Постао је фасциниран коришћењем елемената народне музике у класичним формама. У *Гудачком квартету бр. 2 ојус 92 (String Quartet No.2, Opus 92)* имао је за циљ да постигне комбинацију народног материјала са највернијим класичним обликом, гудачким квартетом. Прокофјев је наставио у истом стилу у *ојусу 94*. У својој аутобиографији је истакао да је дуго желео да пише музику за флауту, инструмент за који је осетио да је незаслужено занемарен. Желео је да соната има класичну, чисту и транспарентну сонорност. Имао је потребу да напише дело

које ће бити у духу класичног стила. Управо се у овом тренутку свог живота, Прокофјев концентрише на камерна дела у класичним формама. Због иновативних и неуобичајених употреба хармоније, многи савремени теоретичари су неради да признају класичне облике својствене његовим композицијама.

Соната за флауџу и клавир Де-гур премијерно је изведена у Москви 7. децембра 1943. године. Извели су је флаутиста Николај Харковски и пијаниста Свјатослав Рихтер. Прокофјев је био импресиониран Рихтеровим извођењем композиторове *Шесте клавирске сонате* док је Рихтер још био студент на Конзерваторијуму. Прокофјев је био познат по томе што је био веома критичан према извођењима својих дела, али након слушања Рихтерове интерпретације *Шесте сонате*, он ју је посветио овом сјајном пијанисти. Прокофјев је позвао Рихтера да премијерно изведе *Седму* и *Девету клавирску сонату*, такође посвећене Рихтеру. Рихтерово једино појављивање у улози диригента је премијерно извођење Прокофјеве *Концертантне симфоније у е-молу опус 125 (Sinfonia-Concertante in E minor, Op. 125)*. На предлог и инсистирање Прокофјевог пријатеља и виолинисте Давида Ојстраха, композитор је флаутску сонату транспоновео и аранжирао за виолину и клавир. Ојстрах и пијаниста Лев Оборин премијерно су извели ову верзију сонате 17. јуна 1944. године у Москви. Запад је чуо ову сонату прво у извођењу виолине и клавира, а тек после, оригиналну верзију за флауту и клавир. Ојстрах и Рихтер су били велики поштоваоци Прокофјева. Иако Прокофјев није био фаворизован од стране Стаљина, Ојстрах и Рихтер су на Стаљиновој сахрани свирали *Сонату бр.1 опус 80* Прокофјева. С обзиром на то да су Прокофјев и Стаљин умрли истог дана, требало би се између редова историје прочитати коме су уствари Ојстрах и Рихтер одали почаст.

Соната за флауџу и клавир у Де-гуру изражава и кондензује карактеристичне елементе композиторове уметности и стила. Она је, по речима аутора, мешавина лирских, класичних, модерних, моторичних и сатиричних елемената. Ставови сонате су у сонатној, рондо и троделној форми што чини композицију традиционалним али уједно и модерним делом. Захтева месингани и разметљив квалитет звука на који посебно указује Рампалова едиција. Биограф Прокофјева Израел Њестјев је назвао ову сонату најсјајнијом и најведријом из ратног периода композиција.

Обједињујући савремени музички језик, класични стил и инструменталну форму у *Сонати за флауџу и клавир* Прокофјев је успео да искористи све потенцијале инструмента и постигне неокласичну ведрину подржану занимљивим савременим хармонијама.

У експозицији првог става, Прокофјев користи свој лирски дар да уведе наизглед различите теме и понавља их у потпуности са мелодијским украшавањем које зависи више од транспозиције него од мотивског развоја. Без обзира да ли је учињено свесно или не, композиторов лирски дар омогућава интерпретацију више тема истовремено, одражавајући квалитет његових композиционих метода. Док теме могу бити изведене једна из друге, истовремено, свака садржи јединствене особине. Ове јединствене особине су проширене са једне теме на другу. Тема првог става доноси осећај новине, али опет у оквирима нечега већ познатог. Прокофјев често избегава традиционалне прогресије ка познатим хармонским циљевима. У овом ставу Прокофјев осветљава нове хармонске потенцијале. Занимљиво је напоменути да у целом првом ставу не постоји ни један тренутак одмора који би прекинуо непрекидан ток музике. Ток суштине музике Прокофјева огледа се у сталном поновном синтетизовању претходних идеја у нов контекст проширених идеја и увођењу варијације у којима се преплићу теме и њихова обрада. То је јединствен начин

укључивања форме варијација у сонатни облик. Ова техника даје музици Прокофјева велику флуидност и интеграцију идеја.

Широк спектар мелодија који је јасан и прецизан, представља још једну карактеристику зрелог периода стваралаштва Прокофјева. Током целе сонате Прокофјев се бави слојевима хармоније и идеја. Ансамбл флауте и клавира никада није чиста мелодија и пратња, већ узајамно дејство тематског материјала.

Други став је *Скерцо* који стоји у супротности лирском карактеру првог става. Брзи темпо и акцентовани ритам повећавају осећај енергије и блиставости. Трећи став је лирски *Анданте* који враћа дух једноставности присутне у првом ставу. Последњи став *Алегро кон брио* (Allegro con Brio), са формом *сонатној ронда*, украсима и својим прецизним ритмом евоцира дух 18. века и класицизма. Композиторов хумор је присутан и у овом ставу, дајући му оптимистички дух после лиризма и разиграности претходна три става.

Поред хармонске напетости, Прокофјев комбинује различите карактеристике текстуре и ритма за постизање врхунаца композиције. Оно што су неки сматрали, назовимо погрешним нотама или погрешном хармонијом у музици Прокофјева, у ствари је била његова иновација. Јединствен начин преласка на непредвиђене тонске центре је покушај да се укључе неистражене тонске сфере, скривене унутар познатих. Такође, традиционалне хармоније често замењује другим пружајући нови смисао хармонске логике. Традиционална идеја блиско повезаних тоналитета је била проширена. То свакако није дело неког пролазника са улице који жели да шокира слушаоца, већ уметност искусаног и визионарског композитора, чија открића повећавају разумевање хармонског потенцијалног, скривена у традиционалном систему. Нагле промене тоналитета су биле маниризам одређених совјетских композитора и уобичајена појава у музици 20. века, што је правдало њено разматрање. Поред наглих модулатија у делима Прокофјева, подразумевало се и често изостављање каденци које су такође изазивале ефекат шока, а у ствари су биле јасан след изненадних модулатија. Овај ефекат није новина и може се наћи чак у неким Бетовеновим раним сонатама за клавир. На пример последњи став *ојуса 10 бр. 1 у це-молу* и у Моцартовој *Симфонији бр. 40 у фе-молу*. Промене у оквиру дијатонских дурских и молских тоналитета су основе стила Прокофјева. Један од примера ових изненадних промена хармоније налази се у трећем ставу *Сонатне за флаућу и клавир*: хармонија *фис-мола* даје ефекат изненадног и ван контекста у односу на тонику и доминанту *Еф-гура* који је окружују. Ове хроматске промене су хармонски 'трик' који Прокофјев врло често користи.

Анализа мисли Прокофјева, односно провокативних иновација у оквиру традиционалног хармонског система, даје јаснију слику о правим намерама његове музике и одбацује теорију музичког провокатора са погрешним нотама.

Еlegantна мешавина лирских и модерних елемената као и виртуозно и атрактивно писане деонице, веома брзо су ову сонату учинили једном од најпопуларнијих дела 20. века. Од свог постојања, форма *сонатној алегра* која обележава први став *Сонатне за флаућу* је наставила да служи као средство за експериментисање, експанзију, интеграцију и завршетак музичких идеја. Прокофјево препознавање вредности ове форме покреће га да иде до крајњих граница, не само да одржи и сачува ову музичку врсту, већ да се бори за њену еволуцију. У светлу радикалних помака и преокрета у композиционим приступима музике 20. века, Сергеј Прокофјев стоји као визионарски геније епских пропорција.

СПАЈАЊЕ ТРАДИЦИОНАЛНОГ И САВРЕМЕНОГ У РЕВОЛУЦИОНАРНОМ КОНЦЕРТУ ЗА ФЛАУТУ И ОРКЕСТАР КАРЛА НИЛЗЕНА

Данска најславнија музичка фигура и изузетно креативан уметник свог времена, Карл Нилзен⁴⁹ једини је савремени композитор те нације који је компоновао за флауту. Његова музика обухвата низ праваца. Композиције из уметничког раног периода стваралаштва обилују елементима романтизма док те исте принципе у својим каснијим остварењима одбацује. Иако са сталним призвуком неокласицизма, Нилзен развија свој стил до модерног звука експериментишујући најпре са тоналитетима, односно композицијама које почињу у једном, а завршавају у другом тоналитету (прогресивни тоналитети) и радикалним разилажењем од стандарда композиција које су биле уобичајене у то време.

Поред својих шест симфонија, по којима је најпознатији, Нилзен је компоновао увертире, опере, симфонијске поеме, концерте, клавијерску музику, хорска дела, песме и камерну музику. Композиторова музика се углавном заснива на традиционалним скандинавским народним песмама које је упознао још у детињству. То долази до изражаја нарочито у позним истраживачким радовима када Нилзен комбинује једноставне, традиционалне елементе са модерним призвуком, иновацијама, користи цитате из раних дела,⁵⁰ тонска иступања и стилску мешавину ради добијања карактеристичног звука. Обједињује дубоко осећање за традицију са неограниченом музиком маштом, те истраживачи који се баве његовим опусом констатују да се налази увек у средини између конзервативизма и експресионизма, романтике и модернизма, националног и космополитског. Његов опус прожимају филозофске и борбене теме са музиком која има универзално значење и тежи бескрају.

Захваљујући раном музичком искуству у војном оркестру својим је композицијама за дувачке инструменте дао значајан допринос њиховој литератури. Иако није био флаутиста, имао је наглашен инстинкт за њене особености и идеју о флаути као инструменту који не може да сакрије своју природу која зрачи идиличношћу и пасторалном нотом.

Постоји шест композиција Карла Нилзена које укључују флауту било као солистички инструмент било као део камерног ансамбла и све датирају из његовог зрелог периода стваралаштва, али од посебног значаја за флаутску литературу је *Концерт за флауту и оркестар* из 1926. године. Ово дело је имало велики утицај и било је инспирација за многе касније компоноване флаутске концерте.

⁴⁹ Карл Нилзен је рођен 09.06.1865. а умро је 3.10.1931. године.

⁵⁰ На пример, оркестрска експозиција у *Концерту за флауту и оркестар* доноси материјал (који се недуго потом појављује у мало измењеном облику у флаутској деоници) који је директно изведен из Нилзенових *Фантазијских комада оп. 2 за обоу и клавијер* (*Fantasy Pieces Opus 2 for oboe and piano*) из 1889. године. Иако су композиције у различитим метричким јединицама и тоналитетима, интервалска структура и ритам су скоро идентични. То је занимљиво, с обзиром на развој његових композиционих вештина и уметничких способности, јер се Нилзен ипак одлучује да искористи већ постојећи материјал из свог раног дела.

Концерт за флауту и оркестар спаја неокласичне и новаторске елементе, комбинује класичну структуру са савременим хроматизмом и иновативном употребом тонских боја стварајући јединствен стил и језик. Његова склоност ка неокласицизму је евидентна у употреби традиционалног жанра као и тематског материјала и заокружености мисли, док је профил композитора 20. века наглашен кроз његове новаторске хармоније, наглашени хроматизам и посебан третман боје звука. Концерт укључује особине и елементе који јачају независност и значај солистичког инструмента у оквиру целокупног флаутског репертоара. Оно што га највише разликује и чини га јединственим јесте елемент дијалога између солисте и оркестара унутар којег се користи мањи број група инструмената због добијања више камерне текстуре. *Концерт за флауту и оркестар* представља врхунац Нилзеновог позног стила компоновања.

Као последица Нилзенове разочараности стањем у савременој уметности, музика његовог последњег периода стваралашта је озбиљна и увек истраживачка, експериментална, са новим тонским језиком који обилује дисонанцама и одступа од стандардизованих форми. Истовремено, Нилзен се у овом периоду враћа свом пореклу и јачању корена кроз коришћење данске народне песме. У композицијама из зрелог периода трага за чистотом, јасноћом и интимнијим средствима изражавања унутар већих састава, као што је пратња, односно оркестар у *Концерту за флауту*. Акцентовао је транспарентност у својој музици и трагао за остваривањем јасноће унутар проређене текстуре. Док су полифоне технике постајале све интимније, истраживање тонских боја и могућности се настављало.

Упркос константном надзору, сумњи и испитивању критичара Нилзен је пажљиво проценио правац модерне музике. Анализирао је многе нове композиционе технике, процесе и нову сонорност којима су се други композитори бавили, али је упијао само елементе оних стваралаца са којима је он на неком нивоу био повезан. Поменуте елементе је истраживао и користио у различитим делима свог позног периода, међу којима је и *Концерт за флауту*. Ова композиција посебно показује ново експериментисање са интензитетом и техничким изазовима које се захтевало од извођача, а све у оквиру модификованог класичног жанра.

Нилзен је имао посебан поглед на карактер флауте и начин на који треба да буде музички приказана. Кроз писање флаутских деоница у својим симфонијама, драмским делима и *Дувачки квинтет* он је био врло добро упознат са карактеристикама, ограничењима и предностима инструмента. Поред ових утицаја самог инструмента, подстицај за компоновање *Флаутског концерта* је било и познанство са познатим данским флаутистом Холгером Гилбер-Есперсеном (Holger Gilbert-Jespersen) који је заменио Пола Хагемана (Paul Hagemann) на месту флаутисте у *Койенхагенском дувачком квинтету* 1927. године. Иако је Есперсен био познат као велики обожавалац француске музике, у *Концерту* не постоји ништа француско. Композитор није био само усмерен на истицање карактеристичних квалитета флауте, већ је такође настојао да створи музички портрет флаутисте и земљака којем се дивио. Композиција приказује инструмент у најбољем светлу омогућавајући извођачу да покаже виртуозну технику и изрази широку палету боја, од меког и рафинираног тона до моћне и снажне сонорности. Данас је *Концерт* врло важан део флаутског репертоара 20. века.

Нилзен је радио на овој композицији на путу у Италију, од августа до октобра 1926. године. Процес компоновања је био изложен многим изазовима, делом због тога што је композитор био болестан током дужег периода стварања дела. *Концерт за флауту и*

оркестар имао је у плану као део програма који је осмишљавао за концерт својих дела у Паризу, заказан за 21. октобар 1926. године. Концерт је био прилика за побољшање композиторове репутације широм Европе тако да је процес креирања и разматрања програма био изузетно важан.

Компоновање првог става текло је без икаквих потешкоћа. У обимном ставу, Нилзен задржава звук камерног оркестра са симфонијским контрапунктским развојем. Тежина и комплексност првог става захтевала је додатну Есперсонову вежбу и време до планираног концерта. Међутим, потешкоће и неодлучност јавили су се приликом креирања другог става и завршавања *Концерта*. Оно што је имао на уму било је да ће други став бити преплитање *алеџија* и *андантија* у квази *рондо* форми. Неизвесност у његовим напорима натерала га је да описује дело колегама тражећи њихово одобрење и помоћ. Три недеље пре заказане премијере у Паризу, Нилзен је био песимистичан у погледу свог рада на композицији и страховао је од неуспеха.

Као град који је већ деценијама био суштински важан у развоју флауте и њеног репертоара, Париз је био нарочито прикладно место за премијеру *Флаутског концерта*. Целокупан концерт те вечери је био прекретница у Нилзеновој каријери, а присуствовало је и неколико музичких великана тога времена укључујући Равела и Хонегера (Arthur Honegger). С обзиром на композиторову очајничку тежњу за успешним представљањем на европској културној сцени, *Концерт за флауту* је генерално добро примљен.

Историја пријема дела не само да пружа драгоцен увид у то како савремена публика прихвата композицију већ и открива детаље у вези карактеристика и могућности *Концерта*. Како је целокупни концерт у Паризу те вечери био прожет разним жанровима музике, многи критичари су очекивали *Флаутски концерт* у класичном смислу укључујући очекивана хармонска кретања, јасне односе тонике и доминанте, лако разумљиву формалну структуру као и препознатљиву улогу виртуозног солисте и третман оркестара као пратње. Међутим, композиција је изненадила својом пикантношћу, слободним третманом форме, каприциозним одјецима сонорности, модерном комбинацијом боје новог звука и проширеном каденцом која води ка крају првог става. Нилзен је више него икада радио на истраживању звука и маштовитости импровизације. Ипак, наравно, како то увек бива, било је и оних који су сматрали композицију прегломазном и неразумљивом. Без обзира на то, дело пружа прилику да се слушацац диви новом звуку, супериорности, моћи и гипкости коју доноси флаутска деоница као и необичним комбинацијама дијалога флауте са тимпанима, кларинетом, фаготом и тромбоном. *Концерт* се може анализирати и као фантазија која стално изненађује час интимним комуницирањем час изненадном виртуозношћу. Нилзен је у овом *Концерту* изразио себе као техничара првог ранга и уметника чије се обиље креативности стално обнавља.

Иако је прво извођење изазвало интересовање париског музичког друштва, *Концерт* је неоспорно изазвао полемику. Многи критичари су сматрали, независно од других вредних музичких квалитета, да недостатак прегледних формалних својства облика концерта онемогућава формирање јачег односно трајнијег утиска. Доживљавали су га више као два става импровизације, односно као својеврсну скицу. Једином одликом концерта као форме признали су каденцу на крају првог става која је, по неким мишљењима такође била преопсежна.

Упркос контрадикторним утисцима које је остављао нов *Флаутиски концерти*, композиција је изазвала значајну пажњу и тако помогла у признавању Нилзена као озбиљане музичке силе. Нилзен свакако није имао за циљ да представи дело које је конвенционално или предвидљиво. Напротив, *Концерти* приказује композиторово најзрелије стање.

Утицај Моцарта на Нилзена је очигледан и значајан. Нилзен је сматрао Моцарта као слободнијег и мање ограниченог у погледу форме од било ког другог композитора из класичног периода. Био је под утицајем његове флексибилности у третману форме, мелодијске убедљивости и контрапункта. Несумњиво да је Нилзеново поштовање Моцартовог мајсторства утицало на формална решења *Флаутиској концерти*.

У својој композицији скандинавски уметник мења формалну структуру концерта како би је прилагодио сопственом стилу и укусу. Као и његов *Виолински концерти*, *Концерти за флауту* такође има само два става што одмах показује одступање од утврђене троставачне форме класичног концерта. Оба става, *Алеџро модерато* (*Allegro moderato*) и *Алеџретто* (*Allegretto*) подељени су на одсеке који су контрастни у погледу темпа, расположења и карактера. Поред тога, ни у једном ставу не може да се одреди прецизна структура форме коју став носи. На пример: први став представља карактеристике више формалних решења. Један од начина на који се може покушати посматрати јесте да се став схвати као модификована сонатна форма: материјал који личи на увод праћен је експозицијом са две теме, следе развојни део, каденца и реприза претодно изложених материјала. Међутим, хармонско кретање унутар става и упадљива одсутност покрета тоника – доминанта не указују на сонатни облик. Иако у касном 19. и 20. веку постоје бројни примери слободног третмана сонатног облика, чини се да у Нилзеновом концерту има више одступања него норми које омогућавају разумевање става и његове форме као сонатног облика.

Мелодијски материјал је углавном дијатонски али се комбинује и са хроматиком. Такође, опсег мелодије је већи него у ранијим композиторовим делима за флауту, пре свега због ансамбла који има много већи капацитет да прошири опсег, у поређењу са ограниченим солистичким инструментом или мањим ансамблом за које су његови ранијији флаутски радови били компоновани. Мелодијски материјал који Нилзен користи је јасно под утицајем скандинавских народних песама. Током мелодијске конструкције композитор користи и узастопно понављање тона што указује на неокласицизам, односно на Моцартов утицај. Веома често се ослања и на употребу секвенци. Нилзенов третман мелодије који подразумева дијатонику, хроматику, поновљене тонове и велики опсег је карактеристика његовог позног стваралачког периода.

Друга неокласична компонента у *Концертију за флауту* је употреба каденце са проширеним тонским језиком и употребом трилера који раздвајају структурално важне моменте у композицији. Трилери се видно појављују у флаутској деоници као покретачка енергија каденце или кулминационог момента композиције. Ова употреба трилера је обележје класичног концертног облика. Трилери се у Нилзеновим делима појављују у динамिकाма *форте* и *фортисимо*, увек у високом регистру. Иако композитор избегава било какву стандардизацију, у овом случају каденцирајућа хармонска структура и трилери доприносе лаком разумевању хармонског покрета у каденци.

У класичне елементе се може убројати разрада и понављање тематског материјала које се обично одвијају у оквиру промене тоналитета. Слобода са којом се Нилзен враћа својим коренима и наслеђу омогућава му креативност и задовољство у коришћењу нових мо-

гућности инструмента и савремених композиционих техника. Током целог *Концерта* боја звука и текстура солисте и оркестра се користе на веома маштовит начин. У већ поменутом значајном дијалогу солисте и оркестра ипак треба издвојити посебно занимљиву комбинацију флауте и тромбона. Без обзира на различитост регистра и карактера боје звука, оба инструмента доносе лиризам и живахан карактер што Нилзена изнова сврстава у ред врхунских композитора. Такво истакнуто и посебно коришћење тромбона, касније и тимпана, представља експериментисање са бојама звука које је у то време било необично за форму концерта. Други савремени ефекти који се појављују јесу неуобичајене инструменталне комбинације и *лисанга* тромбона на самом крају концерта. Током композиције наравно преовлађују музички моменти где се лирска линија флауте лако пројектује изнад транспарентне и бледе текстуре оркестра, али постоје и моменти када се флаута користи скоро као члан оркестра или чешће, као равноправни део камерног састава. Флаута је често препуштена сама себи јер Нилзен изоставља скоро све инструменте из оркестра. Каденце, односно каденцирајући пасажии чешће се јављају у овој композицији него што је то иначе случај у већини концерата. У *Концерту за флауту* постоје четири такве појаве, свака различита по дужини, карактеру, боји звука и пратњи ансамбла. У поређењу са класичном каденцом сличност је у томе што остаје виртуозност карактеристична за овај део композиције, а разлика је та што Нилзенова каденца омогућава солисти да остане повезан са целом текстуром ансамбла која прати солисту и на овом месту.

Уметникова увек проширена хармонија и хроматика највише се огледају у промени тоналитета током целог *Концерта*. Док први став почиње де-молом, други став се јавља у Ге-дуру и завршава у Е-дуру.

Коначно, композиторов третман концерта био је револуционаран и у томе што *Концерт за флауту и оркестар* није личио на своје претходнике. Дело је спој традиционалног и новог. Мање је стандардан због камерне оркестрације, не много великог обима тематског развоја, специфичне боје звука, текстуре и слободнијег мелодијског и хармонског језика. Оркестрација, вођење солистичке деонице и постизање разноврсне улоге солисте у односу на ансамбл су такође иновативни. Нилзеново интересовање за карактеристике боје звука појединих инструмената је показано кроз писање флаутских солистичких али и оркестарских деоница. Дужина сваког *концерта* који је писао овај уметник је краћа од уобичајене и илуструје естетску једноставност. Ова релативна сажетост може се посматрати као реакција на опсежне позноромантичарске концерте. Иако величина ансамбла и трајање дела сугеришу дух класицизма, начин на који Нилзен третира оркестар у односу на солисту одаје склоност ка савременој музици.

Више него било које друго дело у ком Нилзен користи флауту, *Концерт* илуструје многе одлике његовог композиционог стила из последњег периода стваралаштва као и значајан раст и стилске промене у односу на композиторове раније радове. Његова способност да задржи своје класично наслеђе и у оквиру њега експериментише са модерним техникама, тоналитетима, бојама звука и инструментацијом евидентана је у овој композицији.

По много чему, *Концерт за флауту и оркестар* Карла Нилзена може се сматрати најбогатијим и најоригиналнијим концертом икада написаним за флауту. Иако је један од најпопуларнијих концерата за овај инструмент, извођачи и публика настављају да описују композиторов стил као необичан и ексцентричан. Овај *Концерт* заједно са својим многим атрактивним карактеристикама отворио је пут за друге значајне доприносе жанру флаутског концерта. *Концерти* који су уследили након Нилзеновог су *Концерт за фла-*

уџу и оркестар Жака Ибера (Jacques Ibert), Андреа Жоливеа (André Jolivet) и Малкома Арнолда (Malcolm Arnold). Нека од ових дела су по одређеним стилским начинима, као што су оркестрација и текстура у Арнолдовом и модификована формална структура од два става у Жоливеовом концерту, јасно под утицајем Нилзеновог ремек дела за флауту. Оно најважније, јесте композиторов утицај, који је овим *Концерџом* помогао да се флаута у 20. веку уздигне до статуса озбиљног инструмента, достојног и способног за улогу солисте са оркестром.

Нилзенова каријера допринела је да се у репертоару 20. века створе многа велика дела која успешно спајају елементе различитих стилова, утицаја и филозофија. Уз његов стил који је заснован на традиционалним основама, у *Концерџу за флауту и оркестар* настојао је да прошири жанр на веома маштовит начин. Композиција даје нову дефиницију жанра и остаје значајана у целокупном стваралаштву композиторовог позног стила. Чак у 21. веку са толико много нових доприноса на пољу флаутског репертоара, Нилзенова музика остаје и даље иновативна и интересантна, како за слушање тако и за извођење.

АВАНГАРДА – ПУТАОВАЊЕ КРОЗ НЕПОЗНАТО

Ширење перцепције лепог

Следећа фаза у флаутској литератури, након модерног 20. века, започиње после Првог светског рата и обележена је авангардом. Прво под утицајем, а касније и допуњена електроником, еволуција музичког језика је била директан и логичан наставак претходног, модерног доба. Авангарда је проширила и увеличала елементе звучних контраста који су свој развој започели на почетку 20. века. Контрасти су првобитно били остварени у музици за ансамбле, кроз поентилизам, где је једном инструменту додељено не више од неколико нота, а звук се преноси сукцесивно на инструменте различите боје звука.

Композитори су најзад почели да искоришћавају тонске могућности и солистички звук сваког инструмента понаособ. Тонски контрасти су се развили у више смерова, као што су контрасти међу различитим регистрима инструмента, неубичајене и шаролике боје звука на једном тону, екстремни динамички контрасти и иновативна артикулација. Ово је корак који је подигао флауту на један виши ниво где је инструмент могао да покаже и дочара, са свим наведеним елементима, своју нову поетику и изражајност, нарочито у делима за соло флауту.

За разлику од традиционалне литературе, флаутски звук се у композицијама за соло флауту развијао и померао је границе звука у смислу свирања хармонских тонова, *визл* тонова, предуваних тонова, специфичних вибрата, компонованих и написаних посебним инструкцијама за извођача, затим разнолике артикулације, као што је, на пример, *фла-џерциуні*. Модификације боје звука су такође напредовале до разних ефеката као што су вибрата са клапнама флауте, прелазак у четврттонске трилере померањем усана на једном тону, микротоновима, глисанда и зујање. Тиме је регистар флауте био проширен у оба смера, технички смер и смер са новом техником амбажуре.

Под звучне модификације такође спадају перкусивни ефекти произведени флаутским механизмом (ударац о клапну, звекетање) и људским гласом произведена бука (невисински звук ваздуха, ударац језика, звиждање, певање, вриштање, зујање, уздисање или шапутање приликом свирања). Иако су у неком погледу екстремни, флаутска музика авангарде је, у оквиру својих техничких могућности, већину ових нових звукова усвојила.

Заједно са Оливијом Месијаном (Olivier Messiaen), Андре Жоливе (1905–1974) био је оснивач нове генерације француских композитора, познате под називом *Млада Француска* (*La jeune France*) која се појавила 1936. године. Неоимпресионисти *Младе Француске* су имали за циљ да васпоставе више људски и мање апстрактни облик композиције и стимулишу композиторе и извођаче нове музике. Студирајући са Едгаром Варезом (Edgard Varèse), незваничним ментором *Младе Француске*, а о којем ће касније бити више речи, Жоливе је радио на оркестрацији и концепту звучне масе. Иако је и Жоливеова оркестарска музика флаути дала нову и важну улогу, његова музика за соло флауту је од посебног значаја. Његова најзначајнија композиција која се односи на потенцијале изражајности

флауте је *Пет инкантација (Cinq Incantations)* за соло флауту, компонована 1936. године. Дело *Пет инкантација* садржи једну од првих проширених употреба *флајтерцини* у флаутској соло литератури. У првом ставу, *флајтерцини* у високом регистру симулира други инструмент у контрасту са мелодијском линијом у доњем регистру. Дело такође има бројне инструкције за извођење изражајне технике, као што су велики ваздуси на дубоком До, звиждање, шиштање, тешко уздисање и извијање висине тона, навише и наниже, померањем, односно роланњем флауте напред и назад. Основни значај у овој композицији има мелодија која је организована од секвенци интервала, ритма, звука и висине тона, подсећајући на примитивну музику. Уједно, *Пет инкантација* означава почетак другог композиторовог периода и дугог низа композиција за флауту. *Инкантације* представљају различита расположења: јад, тугу и наду. Музика је фасцинантна и магична, изражајна и виртуозна, дубока и племенита.

Развојном току флаутског репертоара припада већ споменута у ранијим поглављима Булезова *Сонајина* коју је компоновао као студент за свог колегу, тада студента, Рампала, једног од најистакнутијих флаутиста свих времена. Рампал је избегавао тадашњи стил вибрата и генерално романтичног звука који је тада владао и имао је снажан утицај на развој флауте и нове генерације флаутиста. Булез је студирао хармонију са Месијаном, 1940. године на Париском конзерваторијуму и технике серијализма са Ренеом Лајбовицем (René Leibowitz), настављачем Друге бечке школе Шенберга, Берга и Веберна. *Сонајина*, компонована 1946. године је једно од Булезових најраније објављених дела. Иако ју је Рампал сам наручио, никада је није јавно извео. *Сонајину* је тек 1954. године у Дармштанту, извео Северино Гацелони. Форма *Сонајине* је по узору на Шенбергову *Камерну Симфонију оп. 9*, поентилизам подсећа на Веберна, структура је линеарна и мелодична, док су споре мелодије у Дебисијевској импресионистичкој традицији.

Посебно место на револуционарном путу флауте заузимају композиције за соло флауту које су записане нестандардном, новом нотацијом и „проширеном техником“. Представник авангардног крила италијанске музике, Лучано Берио (1925–2003) са својим ремек делом за соло флауту *Секвенца* (1958), припада групи композитора чија су дела померила границе изражајности на флаути. *Секвенца* је од посебне важности јер је у овом делу, прва позната употреба мултифоника⁵¹ на флаути.

У форми јапанске *шакухачи (shakuhachi)* флауте и других не механизованих инструмената, флаута има дугу и часну традицију Далеког Истока. Крајем 20. века јапански композитори проналазе свој лични израз, а западњаци покушавају да разумеју и уче јапанску традиционалну музику и инструменте. У последњих неколико година, модерна флаута је такође привукла велику пажњу Далеког Истока. Осим кулминације развојног пута флауте који се огледа у композицији за соло флауту *Глас*, јапанског композитора Торуа Такемицуа о чему ће бити посебно речи, треба споменути и друге композиторе и њихова дела Далеког Истока који су допринели врхунцу флаутске поетике.

Јорицуне Мацудаира (Yoritsune Matsudaira, 1907–2001), инспирисан француском музиком и Дебисијем, 1920. године усваја неокласицизам. Тек петнаест година касније враћа

⁵¹ Мултифоничи су проширена техника у инструменталној музици помоћу које монофони инструмент (онај који обично производи само један тон) може да произведе неколико тонова одједном. Мултифоничи у музици за дувачке инструменте су пре свега, техника 20. века, а прва употреба је забележена 1958. године у Секвенци за соло флауту Лучана Берио. Обично, не више од четири тона могу да звуче истовремено.

се традиционалној јапанској музици и занима се за ритмове *iaiku* (*gagaku*), јапанске традиционалне оркестарске музике, коју чине и инструменти попут *ryuteki* (*ryuteki*) и *komabu* (*komabu*), флауте са шест и седам отворених клапни. Нешто касније поново се вратио техници серијализма и алеаторици.⁵² Увек више наклоњен компоновоњу за дувачке инструменте, посебно за флауту и обоу. Већ поменутом и истакнутом италијанском виртуозу Северину Гацелонију, који је изузетно допринео развоју и промовисању флаутске музике авангарде, Мацудаира је посветио композицију *Риме за Гацелонија* (*Rhymes for Gazzelloni*), компоноване 1966. године. У својој композицији, Мацудаира комбинује звук флауте са перкусијама и говореним, примитивним звуком који производи сам флаутиста. Оно због чега је ова композиција посебно интересантна је то што је у нотама прецизно обележено трајање (36 секунди) сваке риме, којих има двадесет, што значи да је темпо аутоматски диктиран, али је редослед рима препуштен избору извођача.

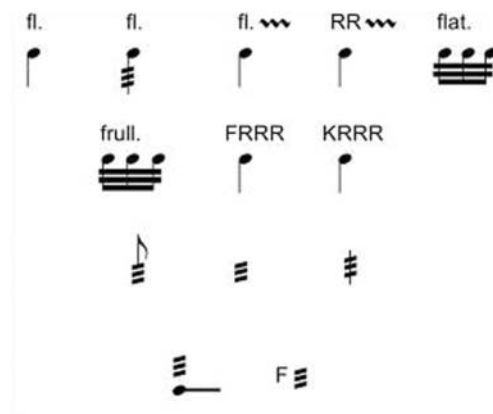
Такође посвећена Гацелонију, композиција *Лешће оледало* (*Hi-Kyo*) Казуа Фукушима (Kazuo Fukushima), добила је награду на фестивалу *Међународној друштва за савремену музику* (ISCM), 1964. године. Компонована је за флауту, гудаче и перкусије. У другом ставу, *Mei* за соло флауту, користи ритам и соноритет традиционалне јапанске музике, а портата, четврт тонови и предувавање су изведени из *шакухачи* технике.

Иако флаутска музика 20. века у односу на традиционалну представља путовање кроз непознато, понекад чак збуњујуће, она нас обогаћује и проширује нашу перцепцију лепог.

⁵² Алеаторика је музички правац односно композициони поступак у музици 20. века. У извођењу ове врсте музике најбитнији део је импровизација коју извођач сам осмишља. Извођачу се препушта да сам одабере редослед извођења појединих делова композиције. Алеаторика је техника у којој је одређен део процеса стварања музичког дела препуштен мање или више случајности. Тиме је постигнута велика слобода у стваралаштву композитора. Најпознатији композитор овог правца је Џон Кејџ.

ФЛАТЕРЦУНГ

Флајтерцуні (Flutterzunge) је један од новијих додатака, прецизније, артикулација у флаутском репертоару која се може посматрати и као ефекат боје тона. Први пут се јавља у *Дон Кихотиу*, Рихарда Штрауса (*Don Quixot*, Richard Strauss), 1896. године. Флатерцунг артикулација се може означити на више начина (Слика 1):



Слика 1

НОВЕ УШИ ЗА НОВУ МУЗИКУ – НОВА МУЗИКА ЗА НОВЕ УШИ

Револуционарни творац нових звукова

Неизбежно је поменути многе композиторе и њихова дела, али као једну од полазних тачака овог рада, треба издвојити композитора и значајну фигуру свога времена, Едгара Вареза, његов начин размишљања и њега као личност. Овде ће бити речи о ослобађању звука, о новом, Варезовом звучном концепту и да ли је и како ново прихваћено. Зашто Варезово стваралаштво представља основни подстицај за нове, млађе генерације композитора? Шта је створило толику његову популарност у свету уметности, ако у том тренутку није имао никакво значајно уметничко дело?

Својом крилатицом *Нове уши за нову музику – нова музика за нове уши* (*New ears for new music – new music for new ears*) отвара суштинско питање нове музике. Том паролом је постављен озбиљан захтев следбеницима и у великом делу одређен је пут авангардних композитора. Да ли ће будућност говорити о Варезу као о Шуберту или Шопену? Да ли јаз између уметника и публике лежи управо у чињеници да је публика увек педесет година иза у односу на уметника?

Чињеница да је веома оскудно музички образован и да је од инструмената свирао само ударалке, заправо је небитна, јер је Варез својим карактером одлучно наметао нови тренд и нову категорију мишљења у музици. Популарно речено он је био *трендсетер* са сјајним инстинктом јер је у потпуности наслутио у ком правцу иде музика.

Варез је тридесетак година пре Шеферове (Pierre Schaeffer) конкретне музике правио нешто налик томе. Сам каже да је његов циљ у музици потрага за бомбом која ће срушити музички свет какав познајемо и направити нови свет са свим најразличитијим звуцима које зовемо шумови. Током живота, Едгард Варез је тражио начин да ослободи звук од традиционалних ограничења и био је приморан да се носи са светом који често није разумео или није прихватао његов концепт. Филозофски утицај Дебисија ојачао је Вареза који је трагао за музичком истином. Дебиси му је рекао *Ако је музика која излази из вас, ваша музика, имате право да компоњујете оно што желите, на начин на који желите. Радије следите уши него правила* (*You have the right to compose what you want to, the way you want to, if the music comes out and it is your own. Follow the ear rather than the rule*).⁵³

Заузимао се за стварање нових основа музичких елемената и нових музичких инструмената како би се на одговарајући начин изразиле нове мисли. Био је под великим утицајем природних наука и неке од тих спознаја пренеле су се и на његово поимање музике. Говорио је о музици као о просторном, четвородимензионалном феномену, тј. као звучном телу које се креће у простору. Његов опус није обиман, састоји се од свега двадесетак композиција у укупном трајању од око два сата, али је остварио велики утицај на нове

⁵³ Herbert, Russcol, *The Liberation of Sound: An Introduction to Electronic Music*, Englewood Cliffs, New York, Prentice Hall, 1972, 48.

композиторе. Као снажна личност својим изјавама и успехом током живота најавио је звук остатка 20. века.

Варез је себе доживљавао више као *радника са ритмовима и инхибицијом* него као композитора. Његова дефиниција музике била је *организовани звук*, а дефиниција композитора *организаџор различитих елемената*. Звук је могао да постоји као објекат. За Вареза важност није била у одрђеној висини тона, већ у његовој боји и густини. Стварао је нову форму звука посматрајући је као продужетак људског уха. Он није сматрао своју музику експерименталном. Презирао је правила.

Занимљиво је како је неко са свега неколико композиција у опусу успео да досегне ту димензију популарности. Може се претпоставити да је имао велики дар комуникације, али то још увек није довољно објашњење. Он је једноставно осетио куда иде нова музика. Био је претеча свих оних који су били упорни у настојању да створе оригиналан и новопронађен звук. Варез није знао да свира и његов максимални домет су ударалке, те није случајност када истиче да нова музика мора да стави већи акценат на ритам.

У свом првом интервјуу из 1916. године, Варез је истакао како је неопходно да обогатимо музички алфавет и да су подједнако потребни и нови инструменти. Инсистирао је на потреби да се створе потпуно нова техничка средства која би омогућила изношење различитих и нових мисли. За Моцарта, седам тонова није представљало никакву врсту границе, чак му нису сметали ни инструменти и певачи његовог времена, али композитор 20. века долази до осећаја ограничености.

Америке (Amériques) је најдуже и прво Варезово дело написано у Америци и симболише његов раскид са европском традицијом. Из тог комада Варез црпи идеје и могућности за каснија дела. Рад на овом делу финансиран је три године од анонимних дародаваца. Премијера је изазвала низ похвала, а дело се сматрало првом апсолутно оригиналном оркестарском партитуром која се догодила на тлу Америке. Користећи алт флауту која је доносила мелодијске линије, ова композиција наговештава утицај Дебисија и његове композиције *Прелодијум за њојогне једној фауна*. С друге стране, дело за дуваче и перкусије *Хиперпризма (Hyperprism)* изазвало је нереде међу публиком. Чарлс Мартин Лофлер (Charl Martin Loeffler) написао је *Ако бих ово назвао музиком, то би била нејација свих векова музичкој најрејка (It would be the negation of all the centuries of musical progress to call this music)*.⁵⁴

Било је везе између научног развоја и напретка музике а за Вареза, музика је управо била уметничка наука. Сматрао је да музика може да има користи од технолошког напретка и да треба да држи корак са научним мислима.

Пошто је дошао до закључка да су традиционални начини свирања музичких инструментата исцрпљени Варез компонује *Јонизацију (Ionisation)*. Ово дело показује да је био под утицајем физике и прихваћено је као форма модернизма и анархизма. Први пут је изведено у Њујорку 1933. године. Дело је пример у којем Варез види музику као звучно тело које се креће у простору.

⁵⁴ Herbert, Russcol, *The Liberation of Sound: An Introduction to Electronic Music*, Englewood Cliffs, New York, Prentice Hall, 1972, 48.

Доживљавајући пролазну славу и тренутке тешког очаја, Варез се борио да буде прихваћен и никада се није одрекао свог личног интегритета. Коначно, Едгард Варез је својим радом и једнако својим животним ставом утицао на токове у музици друге половине 20. века.

Премијера дела *Пустинје (Deserts)* била је у Паризу. Концерту је претходила велика најва. Био је то први концерт који је директно преношен на радију и сви у Француској који нису имали могућност да га гледају, могли су да слушају скандал које је дело изазивало. Бука у сали премашила је ону из времена Стравинског. Варез је био погођен и огорчен. Без обзира на дебакл у Паризу, композиција је изведена у Хамбургу и Стокхолму, а дело је значајно утицало на даљи развој музичке авангарде ка новом и далеко слободнијем начину изражавања.

Варез је истицао да се слушалац задовољава слушањем везе међу звуковима, а не слушањем звука самог за себе, онаквог какав јесте. Звуци се укрштају и сударају, удаљавају у различитим правцима и праве простор који више није линеаран већ вишедимензионалан и због тога комплексан.

Варез је живео у Њујорку и волео је звук мегаполиса који је хранио његове музичке инстинкте. Америка је за Вареза симболизовала слободу, нов свет непрекидних открића и место где је могао да шири своје музичке видике. Осећао је да је Америка пружала највише могућности да се истражи организација и стварање звука. За њега, Велика јабука је била више од земље. Она је представљала филозофију, изазов и нове хоризонте који су тек требали бити откривени. У касним двадесетим годинама 20. века, Варез је постао једна од највећих фигура америчке уметничке елите и у то време је основао *удружење савремених композитора* у Њујорку (*Pan American Association of Composers in New York*). Иако амерички држављанин, од 1928. до 1933. године, Варез је живео у Паризу и покушавао да успостави музичку школу по потпуно новим принципима. Залагао се за будућност „механичке музике“ јер је сматрао да је дотадашња музика исцрпљена и да нас недостатак музичког израза наших емоција и мисли ставља у оквир правила у времену у којем је, са новим алатима и могућностима, могуће развити нове законе новог звука.

Неспорно је био прототип новим генерација које су долазиле. Храбрио је младе и помагао им да стекну право за које се он сам борио цео живот и научио их да мисле о звуку као о нечему што живи и музичком простору као отвореном и бескрајном. Својом променом перцепције звучних могућности флауте, Варез је снажно утицао и на само свирање флауте.

Постигао је коначно признање и славу водећих послератних авангардних фигура као што су били Пјер Булез и Џон Кејџ (John Cage). Оставио је иза себе невелик број композиција али засигурно импресиваних које су и данас након скоро педесет година од Варезове смрти изазов за уметнике, теоретичаре и научнике.

Гусџина 21.5

Нова ера флаутске музике

Требало би назначити да се због еволуције музичког језика у 20. веку третман флауте у соло репертоару драстично променио и читав нови свет је био отворен за композиторе и интерпретаторе.

Са Варезовом композицијом *Гусџина 21.5 (Density 21.5)* флаутска музика улази у нову еру. Експериментисањем и спровођењем новог звука, 1936. године Варез уводи нови ефекат у флаутску литературу. То су перкусивни елементи у композицији за соло флауту *Гусџина 21.5* означени нотама које се свирају само са ударом прста о клапну са малим призвучком ваздуха у инструмент. Ова техника је уобичајена у савременом флаутском репертоару, али веома нова у то време. Варез је без заостатка био у потрази за средствима која ослобађају звук до недокучивих димензија.

Истражујући границе звука инструмента, укључујући чак и буку као део музике, Варез у овој композицији уводи ефекат удара прста о клапну као појачање атаке тона. Може се рећи да овај комад потврђује порекло истраживања нових боја звука флауте и пут којим ће многи композитори педесетих и шездесетих година 20. века кренути. У нотама се ефекат удар прста о клапну означава крстићем (Пример 1).



Пример 1

Француски флаутиста Пјер Арто (Pierre-Yves Artaud) је за Варезову композицију рекао: *За само три минути три века традиције у којој је флаута схваћена као љевни, љасџирски инструменти, главне одлике флауте од 17. до 19. века, јавно су доведене у љиџање (In just three minutes three centuries of tradition in which the flute was perceived as a garrulous, pastoral instrument, avowedly its principal distinguishing features from the seventeenth to the nineteenth centuries, are called into question).*⁵⁵

Гусџина 21.5 је била прва композиција у западној уметничкој музици која користи проширену технику флауте и са њом се звучни свет флауте простирао до неслућених сонорних перспектива, легитимно укључујући звуке буке и разне боје тона које су се претходно само могле наћи у светским музичким стилевима, или су се сматрале лошом извођачком праксом. Продужена техника флауте шири физичке, менталне и звучне захтеве.

⁵⁵ Jean, Penny, *THE EXTENDED FLAUTIST: Techniques, technologies and performer perceptions in music for flute and electronics*, Queensland Conservatorium Griffith University, South Brisbane, 2009, 5.

Ова композиција је са својим резонантним звуковима проширила, изазвала и преусмерила кретање флаутског звука ка новом тонском изражавању кроз коришћење ефекта као што су удар прста о клапну и динамике као бескрајне звучне крајности. Наравно, није се зауставило на томе. Композитори након Вареза почели су да истражују и проширују ове путање, додајући у нотни текст нове технике као што су микротони, *визл* тонови, пициката језиком, дах тонови, мултифоници, гисанда, нове технике амбажуре, вокализације и разне нове артикулације.

Наслов композиције *Густина 21.5* се односи на специфичну тежину платине која је инспирисала Вареза да напише ову композицију оног момента када је француски флаутиста Жорж Барер добио нову флауту од племенитог метала, платине. Овај метал има тачну густину од 21,5 грама по кубном сантиметру.⁵⁶ Платина као материјал за изградњу инструмента даје флаути веома необичан, таман и масиван звук, а уједно и повећава волумен инструмента. Са платином, потенцијал за екстремне динамичке контрасте је далеко већи него што је то случај са флаутама од дрвета, сребра или злата. Композиција *Густина 21.5* показује потенцијале метала платине, а тиме и флауте.

Иако познат као *Отац електронске музике*, композиција за соло флауту *Густина 21.5* је једини пример његове зреле музике где не постоји употреба електронских ефеката.

У овој композицији звук је на првом месту. За Вареза звук је жив баш као људско биће, а музички простор је радије отворен него ограничен. *Густина 21.5* садржи једну модалну и једну атоналу мелодијску идеју, а други материјали у комаду су изведени из ове две теме. Вешто комбинује кратке и дуге ноте, а мелодије скраћује до самих мотива. Модална идеја је први мелодијски мотив на почетку композиције (Пример 2).



Пример 2

Иако компоновање за соло инструмент представља тежак и веома захтеван задатак, Варез показује добро познавање нових области простора и времена у којима је звук на првом месту. Користећи регистре као контраст, Варез постиже ефекат полифоног континуитета. Ови оштри контрасти од *фортиссима* до *субитто иџанисима* у средњем регистру такође могу да укажу на ефекат еха или више инструмената истовремено. Пример број три показује како композитор користи обе нијансе динамике и промене регистара како би опонашао и истакао полифонију.



Пример 3

⁵⁶ Што се тиче новог инструмента, интересантно је да се укаже на то да је густина платине тачно 21,5 грам, док је густина осталих племенитих метала знатно нижа. Двадесет и четворо каратно злато има густину 19.32, док сребро има само 10.49 грама.

Овај комад је значајан јер је композитор својом јединственом и креативном снагом, оствареном у *Гусџини 21.5*, утицао на нове генерације и показао нове изражајне и техничке могућности инструмента.

Елемент изненађења у овом комаду је управо та пролазна појава новог звука, проширене технике, односно удар прста о клапну са малим призвуком притиска ваздуха у инструмент. То је елемент изненађења јер се јавља у средини композиције и то без претходне или даље употребе. Тиме оставља публику са сумњом шта ће следеће доћи. Прва употреба ове проширене технике, удар прста о клапну, у флаутском репертоару се јавља у композицији *Гусџина 21.5*, Едгара Вареза.

Можемо видети јасну комбинацију тоналитета, атоналности и структуре дела у смислу контраста регистра. Музика почиње мотивом у доњем регистру и постепено се шири до све већих висина што подсећа на Бериову *Секвенцу VII* за обоу соло (*Sequenza VII for oboe solo*). Тај раст звука у простору је без сумње резултат саме организације висине тона и последица интеракције свих особина звука. Развијање великог избора нијанси које Варез користи у *Гусџини 21.5*, такође раније није виђено у флаутском репертоару. Екстремни динамички контрасти и коришћење највише ноте у горњем регистру (Де⁴) граде моћ кулминације. Употребом ове највише ноте на инструменту, Варез поново искоришћава крајње границе динамике и звука. Као контраст томе, на неколико места користи *субитио њијано* (*subito p*) што разбија поменуте узбудљиве тачке композиције.

Као што је већ поменуто, Варез користи високи регистар флауте и то до екстрема. Употребљава ноту Де у четвртој октави. Неке оркестарске композиције садрже ову ноту која је иначе захтевна да се свира дуго или са пуно понављања, али *Гусџина 21.5* је прва позната соло композиција у којој је укључена нота Де⁴, а дефинитивно прва у којој се неколико пута узастопце понавља и представља изазов за извођача (Пример 4).

Пример 4

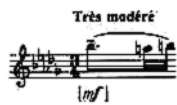
И у последњим тактовима композиције Варез жели да покаже две крајности, крећући се од ниског регистра у динамици *њијано њијанисимо* до највишег регистра на флаути у *форџе форџисиму*.

Са *Гусџином 21.5* Варезе је отворио нову перспективу 20. века, антиципирајући цео данашњи развој.

Веза између *Сиринкса* и *Гусѝине 21.5*

С обзиром на то да су *Сиринкс* и *Гусѝина 21.5* композиције за соло флауту, а до тог времена репертоар за соло флауту је био веома ограничен, разумљиво је покушати потражити везу између ова два комада. Чак је познат податак да је сам Варез, флаутисти Семјулу Барону рекао да се на концертном реперотару *Гусѝина 21.5* треба свирати након *Сиринкса*, али на жалост, није успоставио однос између два комада.

Заправо, врло је видљиво. Прве три ноте у *Гусѝини 21.5* су транспозиција почетка *Сиринкса*. Главни мотив у *Сиринксу* има исте интервале као први мотив *Гусѝине 21.5* и крећу се у истом смеру (Bb-A-B__ F-E-F#).



Сиринкс



Гусѝина 21.5

Керол Барен (Carol Baron) проналази скривену везу између оба комада, сматрајући да *Гусѝина 21.5* потиче из Варезове анализе Дебисијевог теоријског система организације висине тона у *Сиринксу*. Таква анализа може да се подразумева, јер Варез користи исти систем као основу свог дела.

КАРАКТЕРИСТИЧНЕ ПЕСМЕ ПТИЦА У МЕСИЈАНОВОМ МУЗИЧКОМ ИЗРАЖАВАЊУ

Оргуљаш у цркви Св. Тројства (St. Trinité) у Паризу, извандредан виртуоз и импровизатор на оргуљама и клавиру, стваралац великог знања, Оливије Месијан се брзо истакао међу француским композиторима модерне оријентације и постао најсвестранија музичка личност своје генерације. На темељима својих идеја, вечитој тежњи ка новом и склоностима за откривањем звучних материјала у природи (певање птица), заједно са другим композиторима, као што је Андре Жоливе, Месијан развија покрет *конкретне музике* и оснива групу нове генерације француских композитора, познате под називом *Млада Француска*. Стилски нејединствена група, *Млада Француска* није имала чврст програм, а композиторе унутар ње везавало је само исто уметничко гледиште. Имали су за циљ да васпоставе више људски а мање апстрактни облик композиције и стимулишу композиторе и извођаче нове музике. Поред тога, Месијан је заслужан и за настанак *серијалне музике* која је снажно утицала на развој авангардне савремене музике. Принцип *серијалне музике* је први пут спроведен 1949. године у композиторовој етиди за клавир *Модуси изражања и интенизитета* (*Mode de valeurs et d'intensités*). Међутим, Месијан се ни на једној техници није задржао дуго и никада није био под утицајем система. Месијан је иза себе оставио значајно теоријско дело *Техника моје музичког језика* (*Technique de mon langage musical*) у којем је изложио своје стваралачке принципе. Свакако је својим смелим експериментима и богатством идеја привукао многе младе композиторе да у његовом стваралаштву нађу узор и инспирацију.

Осим што је често компоновао под утицајем разних звукова и боја из природе, Оливије Месијан је увек проналазио и стварао изворе из којих је црпео инспирацију за своју музику. Био је вођен идејом да је музика део времена, увек лепа, нова, природна, обогашена разноликим звуцима, бојама, облицима и ритмовима.

Кроз музички језик, користећи природу као извор инспирације Месијан испољава изузетну наклоност ка опонашању гласова птица. Већ од самог почетка стваралачког развоја био је наклоњен тонској материји и изучавао је четвртонске спојеве, мелодијско и ритмичко богатство птичијег певања и индијске музике, постепено градећи сопствени музички језик. Други композитори као што су Рамо, Бетовен, Лист, Вагнер и Малер такође су покушавали да дочарају звукове птица у својој музици, али се то обично одиграло кроз украсе и трилере. Месијан се није задовољавао постојећим средствима а како би остварио своје замисли посегао је за новим, често екстремним елементима. Његова оригиналност се огледала у новој концепцији музичких функција, необичној изражајности и музичком тексту који је проткан мистиком. Свако његово дело је синтеза нових искустава.

Први Месијанови покушаји употребе такозваних песама птица су у композицијама *Рођење Госпођа* (*La Nativité du Seigneur*) и *Квартет за крај времена* (*Quatuor pour la fin du temps*). Ови први покушаји упућују и најављују специфичне врсте песама птица које је желео да имитира у композицијама. Током четрдесетих година 20. века Месијан наставља да их користи у композицијама *Турангалила* (*Turangalila*), *Муса Духова* (*Messe de la Pentecôte*) и *Књига о оргуљама* (*Livre d'orgue*). Међутим, прво композиторово дело

засновано искључиво на песми специфичне врсте птице је композиција за флауту и клавир *Црни Кос (Le Merle Noir)*.

Неопходно је истаћи значајно ритмичко богатство Месијанове музике. Уверен да је тадашња европска ритмика заостала и недовољно изразита, он посвећује посебну пажњу њеном обогаћењу. Истраживање ритма представља полазну идеју композиторовог стварања. Он поступа са ритмом врло слободно, не осврћући се на конвенционалне појмове мере и темпа. Његови разноврсни, сложени и гипки ритмови представљају јединствену полиритмичку појаву у савременој музици. На исти начин обогаћује мелодију и хармонију већ поменути индијским и сопственим модусима и лествицама које су конципирани на особен начин.

Обележје Месијановом стваралаштву даје и његово веома изражено религиозно осећање и мишљење. Повезаност са верским осећањем истакнута је кроз мистичне називе композиција и цитате. Његова дела често имају веома занимљив предговор који открива ширину његове филозофске концепције живота и света, вере и уметности.

Црни кос је компонован као конкурсни комад за пријемни испит за флауту на Париском конзерваторијуму 1951. године. У једноставачном комаду за флауту и клавир, Месијан спаја серијализам који има широку примену у композиторовим претходним радовима са песмом црног коса. Иако једино композиторово дело за флауту, *Црни кос* је постао стандард савременог флаутског репетара. Ова композиција даје боји звука функционалну улогу и рефлектује композиторову фасцинацију песмама птица. Анализа овог дела ће омогућити увид у композиционе поступке које Месијан користи како би карактеристичне звуке птица претворио у смислено музичко изражавање.

Тешко је замислити други инструмент од флауте за опонашање птица. Комад почиње енергичним солем флауте којем претходи кратак увод клавира у динамици *ијјано ијјанисимо*. На месту Месијанове ознаке на почетку флаутског сола *Мало живахније, са фанџазом (Un peu vif, avec fantaisie)*, у потрази за бојом и кретањем фразе, динамика и артикулација међусобно савршено делују. Брзи пасаж, флатерцунг, ритам, динамика и импровизирана каденца омогућавају лако замишљање црног коса који лети са гране на грану.

Након ове квази каденце јавља се нов одсек прожет медитативним расположењем. Обележена са *Гошово сјоро, нежно (Presque lent, tendre)*, одсек започиње клавир са дугом линијом која касније повезује оба инструмента. Камерна музика коју образују флаута и клавир од суштинског је значаја за постизање везе и континуитета у овом делу композиције.

Следећи одсек *Мало живахније (Un peu vif)* оживљава материјал црног коса. На овом месту флаута још једном искоришћава флатерцунг, акценте и динамичке контрасте како би опонашала песму птица.

Одсеци у комаду се затим у основи понављају. Теме су исте, међутим, сложеност се повећава. На пример, у другом флаутском солу, опсег мелодије се шири. Такође, мотиви су проширени кроз додавање нота задржавајући значај основног, почетног флаутског мотива (А-Ес-Де). У спорим одељцима мелодија остаје иста али се фразе флауте и клавира сада преплићу. Додатно истицање појединих моћних дисонанци и спајање ритмичких фигура флауте и клавира које су само повремено синхронизоване, повећава густину текстуре и

укупан интензитет. У разноврсним понављањима одсека *Гошово сјоро*, нежно јављају се аликвотни тонови у служби динамичког контраста.

Последњи одсек се протеже од такта број деведест и један до краја композиције. Музика је овде новокомпонована, односно није понављање или проширење било ког претходно приказаног материјала. Махнити *Живахни (Vif.)* финале композиције у ком флаута и клавира дочаравају жустре расправе црног коса са другим птицама је врхунац комада.

Сваки поменут одсек у композицији се изразито разликује од суседног. Ово супротстављање контрастних музичких идеја је једна од значајних карактеристика које се налазе у многим Месијановим делима.

Иако ова композиција није тонална у традиционалном смислу ипак није ни у потпуности атонална. Већина горе наведених одсека садржи у себи групе одређених висина тонова које су истакнуте. Изузетак су хроматски покрети клавира. Преостали одсеци наглашавају један тон или групу од две тонске висине. Такво истицање помаже да се одржи кохерентност и правац музике. Први флаутски соло који почиње у трећем такту наглашава тон Де. Почетни мотиви трећег и осмог такта се завршавају на ноти Де, док мотиви у четвртном, шестом и седмом такту почињу са нотом Де. Коначно, чињеница да је тон Де углавном дуже нотне вредности од осталих тонова у одсеку, омогућава тој ноти да одржи упадљив положај без коришћења традиционалне хармоније. Други флаутски соло који почиње у такту број четрдесет и седам користи сличне начине да истакне тонове Де и Фис. Овај соло се чини као проширена варијанта првог, али се до краја одсека јасноћа висине тонова Де и Фис смањује.

Два спора одсека подвлаче тон Фис, а касније и Де. Као у оба флаутска сола истакнути тонови Фис и Де изведени су из мелодијске линије која почиње и завршава поменути тоновима. Такође, Фис-ови и Де-ови су знатно дужи, нарочито на крајевима фразе. Ово се јасно може видети у тактовима број 14, 22, 26, 27, 57, 60, 64, 68 и 71. У традиционалној тоналној музици Де и Фис су основни тон и терца Де-дура. Чини се да је Месијан изабрао ове конкретне тонове да би у структури композиције суптилно допринели осећају логичног кретања и кохерентности и избегавању необичног и нелогичног звука који је често присутан у атоналној музици. *Црни кос*, атонална композиција са комбинацијом традиционалне хармоније изненађује и привлачи пажњу слушаоца.

Трећи и шести одсек (тактови 37-43 и 84-90) који следе после оба спора одсека јесу кратки и садрже стакато деоницу коју изводи флаута док клавира свира трилере који су сви на тону Де. Ови трилери стабилизују значај тона Де у композицији.

Мелодијски садржај у финалу композиције почиње прилично једноставно. У првих шест тактова користе се само три различита тона у мелодији (А, Ге и Гис). Материјал се од седмог такта развија: додају се нови тонови и украси, а ритмови постају изразитије синкопирани. Интензитет и напетост екстремне разноврсности звукова представљени су кроз краће нотне вредности. Однос флауте према клавиру и обрнуто, је донекле апстрактан. Ритмички унисони су ретки, што значи да ће чак и најмања несавршеност у ритму или бројању резултирати вероватно потпуним распадом ансамбла. Без обзира на то, овај одсек завршава комад на веома моћан и одлучан начин.

Анализа структуре композиције открива и другу карактеристику Месијановог *Црног коса*. Очигледно је да ништа у њему није случајано, односно да је за сваки детаљ у делу

композитор користио изразито обимну и прецизну нотацију. Само неколико ситница у композицији захтева тумачење јер скоро свака нота поседује упутство за динамику, интензитет, атаку, трајање, брзину и артикулацију. Тишина је у композицији прецизно означена паузама и у клавиру и у флаути.

Једна од Месијанових иновативних композиционих техника је употреба веома малих нотних вредности, у овом случају тридесет-двојки као основе за ритмичку структуру.

Кратки мотиви у поменутих тридесетдвојкама производе веома карактеристичан дисонантан звук, који композитор елегантно неутралише учесталим понављањем истих мотива. Практично је оквир целе композиције подржан константном појавом ових мотива који функционишу као нека врста основне теме, односно тонике. Тиме композитор успева да придобије слушаоце који ће дисонанцу да идентификују као елемент стабилизације, а не као тензију на путу ка консонантном разрешењу. Могло би се рећи да Месијан овим поступцима успева да развије слушне прототипе тоналне музике и представи нову изражајну поетику.

Дакле, постоје два аспекта ове композиције који се истичу као посебно јединствени и иновативани. Први се односи на Месијаново веома суптилно уједињавање тоналних и атоналних елемената овог комада за флауту и клавиру. *Црни кос* није тонално дело у традиционалном смислу, али се чини да композитор ипак користи одређене елементе традиционалне тоналности на врло дискретан начин. На овај начин, он успева да презентује композицију са смислом кохерентности, правца и логике. Други аспект подразумева методе коришћења дисонанци кроз одређене висине тонова које се понављају кроз целу композицију. Месијанов револуционарни начин употребе дисонанце као главног дела структуре и неке врсте тонике, уздиже композитора на место врхунског музичког мајстора. Иако се звук ове композиције веома разликовао од стандардних тонских прогресија на које су слушаоци тог времена били навикнути, композитор успева да нови и веома активан звук користи као елемент стабилизације.

Наизглед случајни и асиметрични звуци у *Црном косу* заправо су резултат веома израчунатог и нимало случајног композиционог процеса. Занимљиво је то што Месијан користи опипљиве и добро прорачунате методе да опонаша наизглед случајност природе.

Након завршетка компоновања *Црној коса* Месијан је озбиљно започео проучавање орнитологије што му је омогућило коришћење песама птица као сталног елемента у својој музици.

Композиционе технике Месијана су свакако импресивне, како по степену сложености тако и по естетским квалитетима које производе. Њихово разумевање је управо најкорисније за само извођење дела. Можда најважнији аспект приликом извођења *Црној коса* јесте строго поштовање упутства композитора. Месијан је веома специфичан у запису темпа, нотних вредности, динамике, интензитета и артикулације. Једноставно следећи ова упутства са највећом пажњом, извођач ће бити у могућности да лако образује смислену фразу и музички ток композиције. Осим тога, контрола и ситни детаљи којима Месијан дочарава своју музику треба да обесхрабре извођаче да користе додатне маниризме у музици. Месијан није био љубитељ претераног показивања сентименталности. Нестабилан темпо као и сваки неконтролисан или претеран вибрато и непоштовање динамичких ознака нарушили би смисаону поетику ове композиције.

Оба флаутска сола требало би свирати ритмички изузетно прецизно. Извођач треба да покуша да у овом делу композиције броји сваку тридесетдвојку како би био ритмички тачан. Није пожељна било каква врста рубата с обзиром на то да су сваки ритам и пауза педантно обележени. Такође, посебну пажњу треба усмерити на дужину трајања паузе, односно тишине. То се често ради несвесно, што би требало избегавати, јер потпуно мења смисао музичке фразе и тока.

Два спора одсека представљају такође ритмички изазов. Осмине са тачком не смеју бити доведене у питање. Корисно је у почетку бројати сваку шеснаестину како би се дужина ноте испоштовала. Ово постаје још теже у другој појави истог материјала када клавир и флаута нису синхронизовани. Још један аспект који захтева пажњу током спорог одсека је однос висине тона и боја. Превелик и нападан вибрато нарушио би драж и лепоту мелодијске линије.

Црни кос је сложена и изазовна композиција на многим нивоима и захтева зреле музичаре са способношћу да се усредсреде на најситније детаље. Ова композиција као прави технички изазов покушава на јединствен начин да слушаоцу дочара магични језик природе због чега је незаобилазни део флаутског репертоара.

LE MERLE NOIR (1951)

pour Flûte et Piano

OLIVIER MESSIAEN
(1908-1992)

FLÛTE

The musical score is written for Flute (Fl.) and Piano (Pno). It begins with the tempo marking "Modéré" and a dynamic of "pp". The piano part features a triplet of eighth notes. The flute part starts with the instruction "Un peu vif, avec fantaisie" and a dynamic of "f". The score includes various dynamic markings such as "ff", "p", "f", "ppp", and "mf". Performance techniques like "flatterzunge" (flutter-tonguing) are indicated. The tempo changes to "Presque lent, tendre" in the middle section. The score concludes with the tempo marking "Un peu vif".

Modéré
9 (pour 8)

Un peu vif, avec fantaisie

flatterzunge

Presque lent, tendre

Un peu vif

Modéré

Un peu vif, avec fantaisie

2

pp

Fl.

f

p flutterzunge

f

ff

f

mf

pp

f

ff

f

ff

mf

ff

mf

ff

f

ff

ppp

pp

Presque lent, tendre

mf

mf

The musical score consists of several staves. The first staff is a piano introduction starting with a *p* dynamic. The second staff is the piano part, marked *Un peu vif* and *pro*. The third staff is the flute part, marked *F1.* and *f*. The fourth staff is the violin part, marked *Vif* and *f*. The score includes various performance markings such as *p*, *f*, *pro*, *ff*, and *fff*. There are also markings for *6(pour 4 p)* and *6(pour 4 r)* indicating specific rhythmic patterns. The score ends with a *fff* dynamic marking.

LE MERLE NOIR

pour Flûte et Piano

OLIVIER MESSIAEN

FLUTE

PIANO

Modéré

Un peu vif, avec fantaisie

3 (pour 8)

pp

ff

p

ff

f

3 (pour 2)

ff

f

3 (pour 2)

ff

f

flutterzunge

ppp

Presque lent, tendre

mf

Presque lent, tendre

mf

p

p

Copyright by ALPHONSE LEDUC et C^{ie} 4952
Editions Musicales, 175, rue Saint-Honoré, Paris

A.L. 24.053

Tous droits d'exécution, de reproduction, de trans-
cription et d'adaptation réservés pour tous pays

2

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The grand staff contains a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features the same three-staff structure. The melodic line in the top staff continues with a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment in the grand staff continues with a dynamic marking of *p*.

Third system of musical notation. The top staff has a dynamic marking of *mf*. The grand staff has a dynamic marking of *mf*. There are some markings in the bottom staff, including a dynamic marking of *p* and a fermata-like symbol. The system concludes with a double bar line.

A.L. 84,088

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests, marked with dynamics *p*, *mf*, and *p*. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. Dynamics *mf* and *p* are indicated for the piano parts. A fermata is placed over the first measure of the piano accompaniment.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests, marked with the tempo instruction *Un peu vif* and dynamics *f*. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The middle staff has dynamics *dr* and *tr* (trills) and a fermata. The bottom staff has dynamics *f* and *g* (glissando). The tempo instruction *Un peu vif* is repeated above the middle staff.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests, marked with dynamics *f*. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The middle staff has dynamics *f* and *tr* (trills). The bottom staff has dynamics *f* and *g* (glissando). A fermata is placed over the first measure of the piano accompaniment.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests, marked with the tempo instruction *Modéré* and dynamics *f*, *p*, *flatterzunge*, *f*, and *ff*. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The middle staff has dynamics *f* and *ff*. The bottom staff has dynamics *pp* and *g* (glissando). The tempo instruction *Modéré* is repeated above the middle staff. A fermata is placed over the first measure of the piano accompaniment.

4

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff begins with a forte (*f*) dynamic. The middle staff includes dynamics *mf*, *pp*, *f*, *ff*, *f*, and *ff*. The bottom staff includes dynamics *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, *f*, *ff*, *ppp*, and *pp*. A specific articulation *flutterzunge* is indicated below the bottom staff.

Presque lent, tendre

Second system of musical notation, consisting of three staves. The tempo marking *Presque lent, tendre* is present above the first staff. The middle staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff begins with a piano (*p*) dynamic.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The notation continues with various melodic and harmonic lines across the staves.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The notation continues with various melodic and harmonic lines across the staves.

A.L. 24.053

First system of the musical score. It features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a long, flowing melodic phrase. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The key signature has one flat (B-flat).

Second system of the musical score. The vocal line continues with a similar melodic style. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth-note patterns. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Third system of the musical score. This system includes dynamic markings such as *mf* and *p* (piano). The piano accompaniment shows complex chordal textures and some octaves in the bass line. There are also some markings like δ and δ in the vocal line.

Fourth system of the musical score. The vocal line concludes with a few notes. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano).

6

Un peu vif

Un peu vif

f *dr* *tr* *tr* *tr*

f *g* *f* *tr*

tr *tr*

f *tr* *tr*

Vif

f Vif

f

Red. (tenir la pédale enfoncée et laisser résonner jusqu'au signe *, 4 mesures avant la fin)

A.L. 24, 053

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line with various ornaments and a sixteenth-note run. The middle and bottom staves are piano accompaniment, featuring chords and moving lines in both hands.

The second system continues the musical piece with similar notation. It features a melodic line with a sixteenth-note run and piano accompaniment with chords and moving lines.

The third system of the musical score shows the continuation of the melody and piano accompaniment. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

The fourth and final system on the page concludes the musical piece. It features a melodic line with a sixteenth-note run and piano accompaniment with chords and moving lines.

8

First system of musical notation, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system.

Third system of musical notation, including a '6/4 pour 4' marking above the vocal line.

*

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings 'ff' and 'fff' and a 'sec' marking. Includes handwritten annotations '8vc' and 'f'.

Red.
Imprimerie Rolland Père et Fils - Paris
Tel. : 208-96 81

Red.

A. 1. 24. 053

* ff 8

Gautier, grav.

WESTMINSTER CITY LIBRARIES

АНАЛИЗА, ЕЛЕМЕНТИ КРЕАТИВНОГ ПРИСТУПА И ИНТЕРПРЕТИРАЊА ДЕЛА ЗА СОЛО ФЛУТУ ГЛАС ЈАПАНСКОГ КОМПОЗИТОРА ТОРИА ТАКЕМИѢА

dedicated to A. Nicolet

VOICE

for solo flutist
pour flûte solo

TORU TAKEMITSU

PART (SHORT) 4-5 sec.

Qui

Flatt.

peu à peu gradually

accél. (slowly, lentement)

tempo ordin.

quasi flatt.

Qui va... la?

* ⊙ press down the ring of the ring key
appuyer sur l'anneau de la clé à anneau

The musical score is written on a single staff in G major (one sharp). It consists of several systems of music. The first system begins with a dynamic of *f* and includes a handwritten annotation 'A (K, 1-5)' in a circle. The second system features a *ppp* dynamic and a 'tr' (trill) marking. The third system has a *mf* dynamic and includes a circled 'V' marking. The fourth system starts with a *p* dynamic and includes an 'accel.' marking. The fifth system is marked 'tempo ordin.' and includes a 'quasi flatt.' marking. The sixth system begins with a *mf* dynamic and includes a circled 'A' marking. The score is heavily annotated with fingerings (e.g., 1-3, 7-8, 9), dynamics (e.g., *f*, *mf*, *ff*, *ppp*), and performance instructions like 'Flatt.' and 'quasi flatt.'. There are also some handwritten notes in French like 'Qui va... la?' and 'peu à peu gradually'.

Крајем 20. века јапански композитори проналазе свој лични израз, а западњаци покушавају да разумеју и уче јапанску традиционалну музику и инструменте. У композицији за соло флауту *Глас*, јапанског композитора Торуа Такемицуа, нови поетски и изражајни елементи, на којима је уосталом заснована и јапанска традиционална музика су тон, боја, интезитет даха, трајање, употреба „нон-тонал“ звук даха, употреба трилера и мултифона. *Шакухачи*, *Нохкан (Nohkan)* и *Гаџаку* представљају јапанску традиционалану музику и имају сличности у техници са западном флаутском музиком 20. века. Јапанска музика обухвата проширену технику. Раније, ова техника писања и квалитет били су страни сензибилитету једног западњака. Само ако знамо како да слушамо, у нотама и звуку јапанске музике можемо чути целу природу. Са овом музиком, интелектуално, извођач мора да иде до краја и изнад њега како би показао недокучиво. Такемицуов *Глас* ће нас одвести на путовање кроз непознато, понекад чак збуњујуће, али може да обогати и прошири нашу перцепцију лепог.

Бруно Бартолози (Bruno Bartolozzi) је 1968. године написао књигу *New Sound for Woodwinds* и са њом, врата за увођење новог звука су била отворена. У време када је Тору Такемицу компоновао *Глас*, ова књига је била релативно нова и једна од ретких са том тематиком, доступних композитору. Нов прсторед, амбажура, притисак ваздуха, мултифоници и индикације узети су управо из књиге. Кроз дело *Глас*, ова нова техника и звук могу бити представљени.

Поезија, употребљена као текст у инструменталном делу, нотација, боја звука, ефекти, тишина и многи други елементи су тема анализе приликом припреме интерпретације композиције *Глас*. Ово дело изискује можда и највише времена за припрему без инструмента. Нова нотација, текст, говор, певање у инструмент и сви ефекти у делу захтевају доста стрпљена да се појединачно увежбају, а тек потом да се поставе у контекст, фразу и музику.

Пре свега, неопходно је проучити биографију овог сјајног јапанског композитора и упознати се са његовим радом како би разумевање, формирање и на крају извођење *Гласа* било право и потпуно.

Тору Такемицу је рођен октобра 1930. године а умро је фебруара 1996. године. Самоук, био је водећи јапански композитор 20. века. Ту репутацију стекао је 1958. године композицијом *Реквијем за људаче*. Типично за овог композитора је поседовање јединствене вештине у употреби оркестарских боја и генерално у употреби инструмената и њихових комбинација.

На почетку своје каријере Тору Такемицу је био дистанциран од традиционалне музике своје земље зато што га је подсећала на рат, који само што је прошао, и на националистичку пропаганду. За неко време, он је био у „западној“ музици. У ствари, у његовој шеснаестој години, западна музика га је „увукла“ у свет компоновања, међутим, иронично, како то бива, много година касније, нико други него Џон Кејџ, инспирисао га је да зарони и у музику своје земље. У музици Тору Такемицу је заиста велики опсег утицаја; већ поменута традиционална јапанска музика, која је свакако доминантна у делу *Глас*, такође су уочљиви утицаји Клода Дебисија, Оливијеа Месијана, цеза, популарне музике, природе и јапанских вртова.

Говорећи о утицајима западне и касније традиционалне јапанске музике, у делу *Новембарски корази* (*November steps*) из 1967. године, Такемицу ствара са обе идеје, источног и западног порекла. Некада су ове две идеје постављене у комплементарни, а некада у противан, супротан однос. Тору истиче да он не трага само за сукобом ове две сложене, широко свеобухватне традиције, већ и за њиховим заједничким тачкама. Само ако погледамо ансамбл за који је компоновао *Новембарске кораке* видећемо западни оркестар са традиционалним, јапанским дувачким инструментима који се зову шакухачи и бива (*biwa*).

Не сме се изоставити музика за филм коју је компоновао Тору Такемицу и која садржи више од сто композиција писаних за филм. Филмове Масакија Кабојашија, јапанског редитеља из педесетих и шездесетих година, Такемицу обогаћује веома интересантним концептом пратеће музике: заснована на традиционалним звуковима, али са модерним и тамним тоном. Слушање филмске музике Торуа Такемицуа, допринеће интерпретацији *Гласа*, јер се управо у овој музици чују боје које би флаута требала да произведе у композицији *Глас*. Сами, сјајни јапански филмови, биће велика инспирација. Одлични примери Торуове филмске музике су монументални филм Акира Куросаве *Хаос* (*Ran*) из 1985. године или двадесет и три године старији филм *Сејуку* (*Seppuku*, 1962), редитеља Масаки Кабајашија и можда најинтересантнији филм из 1964. године *Kwaidan*, што у преводу значи *Прича духа*, за који Тору ствара музику од лима и метала који падају и шкрипе.

За Такемицуа компоновање филмске музике било је нешто посебно, остваривање слободе. У једном документарцу рекао је: *Писање музике за филм је као добијање пасоша, визу за слободу. Пасош слободе* (*Writing music for film is like getting a passport, a visa to freedom. A liberty passport*).⁵⁷ Рекао је да воли филмове баш као и музику, јер га инспиришу и када путује, иако не разуме језике свих нација, он може да види у филмовима реалан живот и смисао неких људи, баш као и са музиком, која исто нема речи. *Разумевање на музички начин* (*A musical way of understanding*),⁵⁸ рекао је.

Као и у горе поменутих *Новембарским корацама*, у *Гласу* ћемо такође на прво слушање уочити да Такемицу покушава да помири јапанске и западне елементе. Због тога је корисно бити свестан Такемицуове биографије, стваралаштва и утицаја пре приступа композицији за соло флауту која изискује велику припрему пре узимања флауте у руке и првих одсвираних нота.

Глас је написан 1971. године у Токију за флутисту Орела Николеа. Током тих година композитор је био изузетно заинтересован за европску експерименталну технику.

Уочавајући да на почетку композиције не постоји ознака метра, а током целе композиције и тактови, у извођачу ће се јавити осећај слободе. Међутим, на самом почетку, изнад прве четири ноте налази се ознака за њихово трајање (4–5 секунди). Такође, дужина хоризонталне цртице изнад нотног врата одређује приближну дужину ноте. Коначно, на последњој страници композиције, на крају, Такемицу је дао јасну ознаку: *Трајање: око 6'30''* (*Duration: about 6'30''*). Тиме је на неки начин, извођач добио оквир композиције и упутство за приближну ознаку темпа.

⁵⁷ Stoffel Debuysere: *Music as Skin Tones*, објављено на сајту <http://www.diagonalthoughts.com/?p=523>

⁵⁸ Ibid.

Кључ композиције *Глас* је текст, поезија, све остало је само сенка. Извођач мора да представи говорни текст, говорећи у инструмент, вичући, певајући, понекад режањем, виком, мешањем гласа и звука флауте.

С друге стране, у неким секцијама композиције, Такемицу настоји да оштрим одвајањем говорених слогова од традиционалног звука флауте, оствари јасну разлику између звука гласа и звука флауте. За говорени текст у делу *Глас*, Такемицу се послужио стиховима из поеме Шузоза Такигучија (Shuzo Takiguchi).

Укључујући текст у дело, Такемицу не само да показује нове могућности и нову поетику инструмента, већ усмерава извођача да покуша да имитира звук и артикулацију традиционалне јапанске флауте.

Композиција *Глас* захтева да интерпретатор направи атмосферу театра, инструменталне драме на сцени. У нотама, Такемицу даје инструкције флаутисти да режи, зуји, шапуће и пева у инструмент. У сваком случају, пред извођачем стоји музички текст са пуно нових елемената за флаутску литаратуру и један од тежих делова композиције *Глас* је техника свирања, нов прсторед, тј. нотација којом је записано ово дело; то је веома широк спектар технике свирања ове композиције. Све ове индикације и инструкције за свирање су означене легендама на последњој страни композиције и у нотном тексту. Нов прсторед, амбатура, притисак ваздуха, мултифоници и индикације су узети из књиге *New Sound for Woodwinds*, Бруна Бартолозија.

Друга битна ствар у припреми и креирању овог дела, одмах после поезије, јесте боја звука, његова текстура. Раније, *Глас* се свирао са микрофоном, како би ниво звука био мало изнад нормалног звука флауте у простору где се изводи. Употреба микрофона је била помоћ за „не-пројектоване“ звуке како би се боље чули, а уједно, микрофон је доносио већи ефекат.

Тору Такемицу није никада имао стварно музичко образовање и како је он научио да компонује у суштини се не зна али оно што јесте познато, као што је и на почетку истакнуто, да је Такемицу био под утицајем традиционалне музике и многих других, а ова композиција јасно показује да је његова музика заиста дубоко инспирисана природом и јапанским вртovima.

На почетку рада композиције *Глас* за соло флауту, може да се јави сумња у погледу музике, да ли заиста може да се проникне, направи и покаже фраза и музика у овој композицији? Након дубоке и исцрпне анализе дела и уопште Такемицове уметности, могуће је формирати фразу и поетику коју носи нотни текст.

Останимо само на тренутак у јапанској башти!

Све је круг и кружење кроз башту није праволинијски; кружно је, баш као и кружни прстенови карме, један се увек враћа. Упарво то може да буде *Глас*, ако га сагледамо на тај начин. Ово дело може да буде музичка башта Тору Такемицуа. Он је ово дело написао стављајући објекте у свој музички врт, баш као што су објекти постављени у јапанској башти (слика 1).



*Из вртова сам научио да ценим јапански осећај за време и боју
(From gardens, I've learned to treasure the Japanese sense of timing and color)*

Тору Такемицу

Слика 1

Форма дела

Дело је подељено на одсеке. Композитор не обрађује дословно мотивски материјал, што чини поделу дела тешком. Најлогичније је да се дело подели на одсеке на основу положаја текста у делу. Намећу се три анализе поделе дела.

На основу положаја текста у делу, извођач може да подели дело на два одсека, А и Б одсек. У првом одсеку А (од почетка композиције па све до треће странице првог реда до места где се налази фермата), прва линија текста је на француском – *Qui va la? Qui que tu sois, parle, transparence!* То је путоказ извођачу да је артикулација у првом одсеку композиције кратка, оштра и прецизна, како говореног тако и нотног текста. До момента појаве истог текста само на енглеском језику, као што смо рекли, артикулација је прецизнија, стакато, кратке ноте, акценти, кратак дах. Када се појави други пут линија текста на енглеском – *Who goes there? Speak, transparence. Who ever you are!* – боја добија светлију нијансу, језик је лакши, ноте и фразе су дуге и округле, текст се изговара спорије и шапатом. Ту би онда наступио други Б одсек (од фермате у првом реду на трећој страници па све до краја), који показује јасне мелодијске мотиве. Извођач би требао да направи недвосмислен контраст између ова два одсека.

Ово је најједноставнија подела, међутим, за дубље сагледавање послужиле анализе дела које су извршили аутори Ин Сунг Ким (In Sung Kim) и Дана Вилсон (Dana Wilson). Иако сваки аутор другачије означава одсеке, чини се да су Ин Сунг Ким и Дана Вилсон најјасногласнији у општој подели структуре дела.

Анализа Ин Сунг Кима

Ин Сунг Ким је на основу положаја текста у делу поделио *Глас* у пет главних одсека: А, Б, А' и две различите комбинације материјала из А и Б одсека, што би се могло означити на следећи начин: АБА'Б+А, и А+Б.

Први А одсек обухвата прва два реда линијског система у којем се појављује испрекидани текст на француском *Qui va la?* Прву секцију карактерише и снажни ваздушни акценат у стилу свирања *Нох* флауте. Са малим ромбом, композитор је дао инструкцију да флаутиста произведе *снажан акценат без језика као на јапанској Нох флаути* (*Strong accent without tonguing as on Japanese Noh flute*). Флаута прави честе динамичке промене са микротоналним смењивањем. Ово указује на композиторову повезаност са *Нох* театром, јапанским музичким позориштем. *Нох* је главни облик класичне јапанске драме.

Одсек А

The image shows a musical score for a flute part, labeled "Section A". It consists of two staves of music. The first staff begins with the word "Qui" and a dynamic marking of *f*. It includes a 4-5 second section marked with a dashed box. The score is annotated with various performance instructions: "Flatt." with a downward arrow, "1. 3" with a square symbol, "1. 3" with a diamond symbol, and "peu à peu gradually" with a wavy line and a diamond symbol. Dynamic markings include *f*, *mf*, *fp*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, *fp*, *sub. ff*, *f*, and *fff*. The second staff continues the piece with dynamic markings *f*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *f*, *mf*, and *pp*. The score is heavily annotated with fingerings, breath marks, and other performance details.

Одсек Б се односи на треїи, четврти и пети ред. У Б делу нема текста и преовладава мирнија атмосфера, без јаких акцената али су и даље присутни екстремитет динамичких промена и проширена техника.

Одсек Б

The musical score for Section B is presented on three staves. The first staff begins with a large 'B' and contains dynamic markings: *p*, *mf*, *mp*, *fp*, *mf*, *f*, *fff*, *fff*, *mp*, and *f*. The second staff includes a tempo change to *tempo ordin.*, dynamic markings such as *(mf)*, *p*, *f*, *fff*, *sfz*, *mf*, *ppp*, *p*, *pp*, and *ff*, and performance instructions: *accel.*, *(slowly, lentamente)*, and *pp sfz*. A note with a circled 'c' is annotated with ** press down the ring of the ring key appuyer sur l'anneau de la cle à anneau*. The third staff features *quasi flaut.* and dynamic markings: *mf*, *f*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mp*, and *p*. A vertical dashed line is positioned between the second and third staves. At the bottom left, there is a small diagram of a flute key mechanism with the marking *ppp*.

Трећи одсек, А', се односи на шести ред прве стране и прва три реда друге стране. У овој секцији се први пут појављује текст у целини: *Qui va la? Qui que tu sois, Parle, transparence!*

Одсек А'

© 1971 by Editions Salabert, Paris
International copyright secured. All rights reserved.
EDITIONS SALABERT S.A. 22, rue Chatelet 75009 PARIS

MC 551

Tous droits réservés pour tous pays
Reproduction intégrale ou partielle du présent
ouvrage est illicite (Loi du 11 mars 1957 et de
9 juillet 1985) en violation de l'article 17 de la Loi

- 2 -

Четврти одсек Б+А се односи на четврти, пети и шести ред друге стране и први ред треће стране дела. Овај део композиције не садржи текст али је обележен разним ефектима које извођач додаје у свирању. Интерпретатору су дата упутства да приликом свирања користи свој глас, говорећи, вичући, певајући, режући у инструмент. Уопште цео Б+А одсек представља почетак активних пасажа инструменталне технике и развојни одсек композиције. Такође, он је мост између одсека у којој се текст појављује на француском језику и одсека у којој се исти текст појављује на енглеском језику. Артикулација је у овом делу композиције кратка, оштра и прецизна, како говореног тако и нотног текста. И у првом и у трећем одсеку, А, А', па све до момента појаве истог текста на енглеском језику (последњи одсек А+Б), артикулација је прецизнија, користе се стакато, кратке ноте, акценти, кратак дах. У овом одсеку, у петом реду, извођач вокализује слог Да, који може бити намењен да подсети на јапански слог нагласка, сличан говорном знаку узвика. Како се појављује три пута узастопно, и носи природан крешендо, могла би да се створи идеја врхунца композиције.

Одсек Б+А

The image displays three staves of musical notation for a flute solo. The top staff is marked with a red 'B+A' and contains dynamic markings such as *mf*, *p*, *sfz*, *fff*, and *mp*. The middle staff includes performance instructions like 'flatt.', 'shout/crier', and 'da da da growl', along with dynamics *mf*, *f*, and *ff*. The bottom staff features dynamics *(mf)*, *p*, and *pp*, and is marked with a red 'A+B' at the end. A blue vertical line separates the two sections. The page number '- 3 -' is centered below the staves.

Последњи одсек А+Б, обележава део последње ноте првог реда треће странице па све до краја дела. Ова секција показује јасан мелодијски покрет са поступним и благим преласком од *pp* до *ff* динамике. У овој секцији се такође појављује текст али у енглеском преводу, *Who goes there? Speak, transparence, whoever you are!* Извођач је упућен на шапутање што поново доноси мирнију атмосферу Б одсека. Ноте и фразе су дуге, а боја звука добија светлију нијансу; језик је лакши и текст се изговара спорије и шапатом. Последњи одсек доноси велики контраст претходним. Композитор успорава нотне вредности и снижава динамички ниво припремајући слушаоца за завршни *fade-out* (постепено нестајање), што прати композиторову филозофију о неминовном прелазу звука у тишину. Како се дело приближава крају, интензитет звука бледи до његовог потпуног нестанка, што Такемицу назива, смрт звука. Дело се затвара реченицом *Whoever you are!*

Анализа Дана Вилсона

По Вилсону, фермате разграничавају одсеке дела. Он дели композицију на три одсека. Први је увод и представља прва два реда композиције где се на крају другог реда налази фермата и одсек се затвара тишином. У овој подели одсека, Ким и Вилсон су сагласни. Други одсек обухвата део од почетка трећег реда до поновне појаве фермате која се налази на крају првог реда треће странице, где се завршава појава француског језика а наступа трећи одсек са истим текстом у енглеском преводу. У подели дела ферматама, Вилсон није дао значај фермати која се појављује на почетку четвртог реда друге странице, а управо на овом месту Ким је дао почетак Б+А одсека. Како звук нестаје и настаје потпуна тишина пре појаве фермата, постоји могућност да управо из овог разлога Вилсон не даје границу одсека, јер на овом месту, композитор није дао ознаку за гашење тона, диминуендо, већ ознаку за крешендо и тиме се, како Вилсон наводи, одсек не би завршио тишином.

Приликом припреме дела *Глас*, корисно је анализирати поделе дела на одсеке које су извршили Вилсон и Ким, јер ће извођачу приступ композицији бити много лакши и јаснији. Контрасте у композицији, које извођач треба да истакне у својој интерпретацији, анализом Вилсонове и Кимове поделе, оствариће са лакоћом, а фразе и боје добиће свој смисао.

Употреба мултифоника и ефеката

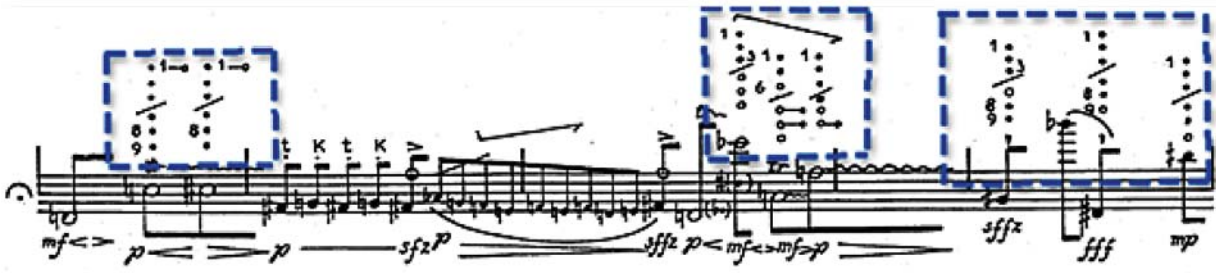
Ефекти у *Гласу* захтевају такође посебан третман и време. На почетку потребно их је издвојити из музичког текста и радити их одвојено, један по један. Први корак је проналажење ефеката у делу који могу да дочарају звук птице и ветра. Други корак је да ветар у *Гласу* није само ветар, већ је више шуштање поветарца кроз боровину или бамбусов шумарак. Треба претворити обичан и прост ветар или птицу у посебан јапански сензибилитет и трудити се да дочарамо природу и јапанску башту јер је Такемицуа баш она инспирисала да напише ово и многа друга дела.

У композицији за соло флауту *Глас*, заступљен је веома широк спектар технике свирања. На последњој страници записа налази се нотација и инструкције за свирање. У делу *Глас* Такемицуа у многоме не користи језик за артикулацију. Акценти и поновљене ноте се свирају комбинцијом ваздуха и прстију. Ово поново упућује на традиционалну јапанску музику и то на шакухачи, нохкан, и риутеки традиције.

Дела за соло шакухачи флауту су обично слободна, без строгих ритмичких група. Тако се акценат без језика (само са ваздухом) и промена боје на једном поновљеном тону, могу приписату стилу свирања на шакухачи флаути. Брзи и драматични пасажии навише и ниже, често са широким амплитудама вибрата и понекад у пару са мултифонцима или флатерцунгом, хроматски глисандо, и трилери евоцирају шакухачи музику.

Вилсон се такође бави садржајем висина тонова, истичући да избор висине тона није ограничен на мотивска или лествична разматрања. Уместо тога, Такемицуа користи свих дванаест тонских висина хроматске лествице, али их спаја са употребом четврт тонова, глисанда и тремола. Већина тонова у композицији *Глас* не производе стандардни звук флауте. Додавањем новог прстореда за одређене тонове, композитор добија приближну

боју звука јапанске флауте. Инструкције за нов или нестандартни прсторед одређене ноте на флаути, композитор приказује изнад тонова (Пример 1).



Пример 1

Уместо коришћења статичких блокова звука са тоналним центром и традиционалног покрета доминанта – тоника, Такемитцу усваја и обилато користи нефункционалне хармоније.

Такође су у употреби проширени пасажии глисанда који запошљавају нестандартни, односно нови прсторед на флаути и трилери између различитих боја истог тона. Ови тонови се називају *шуйљи ѿнови* или *шуйљи – ѿон ѿрилери*. То су трилери између различитих боја истог тона који се свирају са новим прсторедом, и добија се висина тона која је скривена између те две боје. Пример број 2 показује композиторов нотациони систем за шупље тонове. Фигура указује на непрекидан низ ноте Ц. Композитор је записао четири узастопне ноте Ц са различитим прсторедом. Сваки прсторед боји ноту Ц мало другачије, постепеним подизањем висине тона до четвртог Ц који је записан са стандардним прсторедом ноте Ц.



Пример 2

Боја звука

Интерпретативни проблеми углавном се односе на начин тумачења одређених елемената у оквиру тонске сфере. На пример, у делу *Глас*, микротоналне прогрессије, разноврсне боје тонова које се постижу отреситим динамичким променама, глисанда навише или савијање висине тонова наниже указују на стил свирања јапанске шакухачи флауте. Скоро свака нота захтева вибрато јер је он најизраженија карактеристика шакухачи музике. Захтева се правилно коришћење неједнаког вибрата и звука даха како би се имитирао звук јапанске флауте. Такође имамо и симболе који указују на свирење акцента са вадухом који дају знак флаутисти да треба да имитира звук друге јапанске флауте Нох.

Бука или шум од вишка ваздуха су такође делови који се сматрају звуком на флаути. Идеја о важности буке у односу на чист музички тон је одлика и својство веома важно у традиционалној јапанској музици.

Тишина

За поједине композиторе тишина има вредност еквивалентну звуку и стога тишина није пауза или одмор; они за композитора у ствари означавају одсуство звука, док је тишина њен део. Како је такође за Такемицуа тишина исто важна колико и звук, тако је и простор у композицији *Глас* саткан од звукова али и од тишине. Осим корона које представљају паузу, где је или шта је тишина у делу *Глас*, односно који елементи представљају тишину у композицији?!

Она се појављује у још једном облику (Пример 3).

ⓓ – *Timing (tempo)*

Proportional notation is used in which absolute durations and rhythmic values are not given precisely but are suggested by relative durations. One bar should last about 4 1/2 seconds.


- ⓓ Very long pause.
- ⓓ Short pause.

Пример 3

Тишину у делу *Глас* представљају такозвани „крст-ритмови“ (Пример 4). Крст-ритмови су ноте обележене само са крстићем и звук који они производе је само удар прста о клапну (Пример 5). Овај ефекат, удар о клапну је нова техника и уобичајена је у савременој флаутској литератури. Први пут се јавља још 1936. године у композицији Едгара Вареза „*Густина 21.5*“ за соло флауту.



Пример 4

7)  *No sound except that of finger tapping on the keys.*

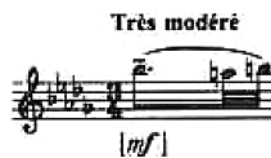
Пример 5

На крају, сви ови ефекати у овој композицији прихватају се као средство и језик којим ће се дочарати звук ветра, птице, дрвета бамбуса или звук потока. Ноте имају час јаке боје, час светлу сенку која их прати. Са свим овим елементима који су драгоцени, *Глас* постаје ремек дело и доноси нову поетику флауте која заиста може да дочара цео универзум.

Веза четири композиције

„Крст-ритам“ је једна ствар која повезује ове две композиције, *Глас Тору Такемицуа* и *Гусџина 21.5* Едгара Вареза. Велика занимљивост је да су три, а можда чак и четири композиције врло повезане, случајно или намерно, још увек није довољно истражено, али је корисно споменути их. Четири композиције за соло флауту у литератури 20. века почињу истим или врло сличним мотивом.

Ово су прве три ноте следећих композиција:



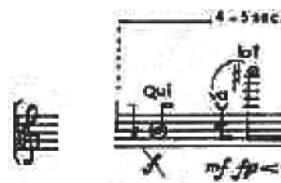
Клод Дебиси – Сиринкс (1913)



Едгар Варез – Гусџина 21.5 (1936)



Лучано Беро – Секвенца (1958)



Тору Такемицу – Глас (1971)

Нема сумње да је Дебиси био инспирација за Едгара Вареза и Лучана Бериа. Коначно, и поред јапанске музике, природе, нохкана, можемо да кажемо да су Дебиси, Варез и Беро такође били инспирација јапанског композитора Торуа Такемицуа.

Ако музиком желимо да дочарамо катедралу, цркву, Нотр Дам, потребан је цео симфонијски оркестар. Али музичка литература 20. века обилује делима за соло инструменте у којима су композитори солисту и његов инструмент преобликовали у хармонију и оркестар. Због тога дело од 6' и 30" Торуа Такемицуа заиста јесте ремек дело.

The musical score is written for a flute solo and consists of several systems of music. It includes the following elements:

- Lyrics:** The lyrics are in French and Japanese. The French lyrics include "Qui que tu sois, Parle, tr", "Qui que tu sois, Parle, transparence!", "Qui va la? Qui que tu sois, Parle, transparence!", and "ne zuei". The Japanese lyrics include "t K t K", "da da da growl", and "shout/crier".
- Dynamic Markings:** The score uses a wide range of dynamics, including *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *ff* (fortissimo), *sfz* (sforzando), *subp* (sub-piano), *ppp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano).
- Articulation and Performance Instructions:** The score includes various performance instructions such as *flatt.* (flattened), *tr* (trill), *ossia* (alternative phrasing), and *growl*.
- Fingering Diagrams:** Numerous fingering diagrams are provided for specific notes and passages, showing fingerings for fingers 1 through 7.
- Handwritten Annotations:** There are several handwritten annotations in the score, including "B+A (K 11-2)" and "B20".

ENGLISH PART (LONG NOTES)

- 3 -

Handwritten annotations: *blot* (circled), *(WD)*, *(I-S, K)*.
Dynamics: *mf*, *ff*, *mf*, *sfz*, *ff*, *f*, *pp*, *(mf)*, *pp*.
Other: *ossia*, *pp*.

Handwritten annotation: *Apr*.
Dynamics: *pp*, *sfz*, *pp*, *f*, *ff*, *sfz*.

Handwritten annotation: *1. - 0*, *7*.
Dynamics: *p*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *ff*, *sfz*, *p*.

whisper / chuchoter
Who goes there? speak, transperence,

Dynamics: *pp*, *p*, *pp*, *f*, *ff*.

très rapide
very rapid

OUTRAN GOEE

Whoever you are!

Dynamics: *f*, *f*, *ff*, *p*, *fp*.

April 8. 1971 Tokyo
duration: about 6'30"

TORU TAKEMITSU

VOICE

for flute solo

This piece is written for and dedicated to Aurèle Nicolet.






The text is taken from «Handmade Proverbs» by Shuzo Takiguchi with the author's permission:

QUI VA LA? QUI QUE TU SOIS, PARLE, TRANSPARENCE !
WHO GOES THERE? SPEAK, TRANSPARENCE, WHOEVER YOU ARE!



N.B. In the first edition of this work the use of microphones was advised in order to obtain some slight amplification of volume. In the present edition the composer no longer feels this to be necessary.

Notation and playing instructions.







Ⓐ – Normal playing

- 1)  A note the length of which depends on the length of the horizontal bar.
- 2)  Legato.
- 3)  A short staccato sound.
- 4)  Grace notes; to be played as fast as possible.
- 5)  Strong accent without tonguing as on Japanese Noh flute (i.e. including forceful breathing mixed in with the sound).

Ⓑ – Finger tapping on the keys

- 6)  With normal play (notes with pitches).
- 7)  No sound except that of finger tapping on the keys.

Ⓒ – Other special instructions

- 8)  To be played «pizzicato».
- 9)  With voice, humming, shouting, singing, etc...
- 10)  A more breathy sound than a whistle tone.
- 11)  Speak into the instrument with lips almost entirely covering the mouthpiece.
- 12)  Speaking (normal speech, whispering, shouting) but with the lips off the instrument.
- 13)  With voice; move gradually from a voiced consonant (3) to an unvoiced (5).

...and any combinations of the above techniques.

The multiphonics and the quarter-tones used in this piece are indicated in Bruno Bartolozzi's notation:

- Lips well apart (as for the lower register).
- Lips wide apart and completely relaxed.
- ◐ Lips moderately apart (as for the middle register).
- Lips slightly apart (as for the high register).
- ‡ Quarter-tone sharp.
- ‡ Quarter-tone flat.
- ‡‡ Three quarter-tones sharp.

Ⓓ – Timing (tempo)

Proportional notation is used in which absolute durations and rhythmic values are not given precisely but are suggested by relative durations. One bar should last about 4 1/2 seconds.

- ⤵ Very long pause.
- ⏏ Short pause.
- ∨ Short breath.
- ↗ Accelerando.
- ↖ Ritardando.

НОВА СРПСКА ПОЕТИКА УМЕТНОСТИ ФЛАУТЕ

Иако недовољно истражена у музиколошким радовима, српска уметност флауте је од великог значаја за историју српске музике и српску културу уопште, а тиме и за развој флаутске уметности. У овом поглављу ће бити представљени одабрани аутори и њихова дела који су утицали на развој и обогаћење домаћег флаутског репертоара и уопште уметности свирања флауте у Србији. Развој флауте на нашим просторима и допринос флаутском репертоару српских композитора огледа се у стваралаштву Светомира Настасијевића, Петра Коњовића, Милоја Милојевића, Петра Стајића, Петра Стојановића, Енрика Јосифа, Дејана Деспића, Иване Стефановић, Љубице Марић, Зорана Ерића и многих других. Њихове композиције посвећене флаути изузетног су квалитета и могу достојно да репрезентују одређене стваралачке периоде, целокупно дело аутора, опште карактеристике одређеног стила и као најважније, допринос флаутској уметности.

Такође, у овом тексту ће бити споменуте одређене личности, односно уметници и догађаји који су као део музичког живота Београда везани за флауту. Овог тренутка није могуће навести све оне који су својим радом, посвећеношћу и неизмерним залагањем допринели и учинили да флаута у Београду добије запажено место како на концертном подијуму тако и у музичкој педагогији. Није могуће јер композитори и њихова дела посвећена флаути и флаутски извођачи који су сви заједно својим узајамним деловањем допринели високом извођачком нивоу уметности свирања на флаути, заслужују посебну пажњу, студију и свеобухватну анализу.

Целокупан развој флауте, њене нове поетике и развој извођаштва утицао је и на домаће стваралаштво. Упливи из западне Европе могу се видети у историјату флаутске музике у Србији. Тек крајем 19. века домаћи и страни истраживачи почињу да се интересују за музичку прошлост ових простора. Како се развијао уметнички живот и музика тако су и истраживања постајала све систематичнија и озбиљнија. Управо интеракција композитора и извођача довела је до експанзије флауте као популарног инструмента широм света, па и у Србији. Тако је упоредо са развојем флауте, који започиње тек након II светског рата и стваралачка мисао намењена флаути почела да добија јасне обресе, блиске онима које развијају најуспешнији светски композитори.

Не толико богата литература која се бави проблематиком дувачких инструмената, композиторског рада или извођачке делатности, открива да је звук флауте био присутан на овим просторима и пре 170 година. Односно, ради се о првом штампаном концертном плакату у Београду. Плакат је из 1844. године и може се сматрати најранијим писаним извором који потврђује да је флаута била присутна на нашим просторима и 1844. године. Плакат је најављивао концерт Капеле барона Хеленбаха који је одржан 10. новембра. На концерту је наступао оркестар састављен од свршених прашких конзерваториста. Поједини чланови оркестра су се представили и као солисти међу којима је био и флаутиста Адолф Пфајфер (Adolph Pfeifer). Из штампаног програма са поменутог концерта се види да је Пфајфер те вечери изводио Бричалдијеве *варијације* на мотив из опере *Линда*.⁵⁹

⁵⁹ Димитријевић, Љубомир, *Јаков Срејовић*, Београд, 1989. године, стр. 4

Српска музичка школа, основана 1899. године је била прва и једина музичко-педагошка институција у тадашњој Србији. Иако није био професионални флаутиста него аматер на флаути, већ друге године свог постојања, ова музичка школа је имала професора флауте, Вићеслава Рендла (1868). Пореклом чех, Рендла је после боравка у Паризу и Америци дошао у Београд 1890. године и убрзо постао члан војног, позоришног и Мертловог салонског оркестра, а 1900. године професор виолончела, контрабаса и флауте у *Српској музичкој школи*. Обзиром на чињеницу да је основао гудачки квартет 1902. године и био други диригент оркестра *Музика Краљеве јарге* поред Станислава Биничког на турнеји у Француској 1916. године, може се закључити да је Рендла био активан у музичком животу Београда у првим деценијама 20. века. Један од Рендлиних ученика био је Сениша Станковић, истакнут научник, биолог, активни политички радник и музички аматер који је био изразито везан за свирање на флаути. Као један од оснивача *Collegium musicum* и музичар аматер у том ансамблу уживао је запажено место у оркестру и велики углед међу својим колегама. На 60. јубиларном концерту *Collegium musicum* 1939. године, Станковићу је припала част да одржи уводну беседу. Антоније Чолак-Антић (1890-1908) је такође био ученик *Српске музичке школе* где је између осталог учио флауту код Вићеслава Рендла. Иза себе је оставио тридесет композиција за флауту, клавир, виолину и клавир и оркестар, али га је прерана и трагична смрт спречила да остави дубљи траг у музичком животу Београда.

Са позиције шефа оркестра *Музика Краљеве јарге* и уопште веома значајног места у музичком животу Београда у првој половини 20. века, Станислав Бинички због недостатка образованих музичара у Београду ангажује бечке филхармоничаре. Међу њима је било и неколико професора са Бечког конзерваторијума и њихова дужност је била да подучавају вештини свирања на дувачким инструментима у тада основаној *Војној музичкој школи* у Вршцу. *Војна музичка школа* у Вршцу се сматра најзначајнијим расадником инструменталиста-дувача.

Затим се 1911. године оснива музичка школа *Станковић* у којој ће, са прекидима, флауту предавати Рендла све до 1929. године када ће на ту позицију доћи Јаков Срејовић који ће бити од пресудног значаја за развој уметности свирања на флаути и који ће подићи школовање младих флаутиста на професионални ниво.

Дакле, може се закључити да до 1929. године и почетка организоване наставе флауте у Београду коју је кроз класу у музичкој школи *Станковић* основао професионални флаутиста Јаков Срејовић, стицање знања о свирању на флаути се могло добити углавном од музичара аматера, војних и других оркестарских музичара. Школовање младих флаутиста и уметност свирања на флаути подижу се постепено на професионални ниво. Врхунски извођачи и виртуози на инструментима, културне прилике, оркестарски састав и способност стваралачких снага били су преко потребни за развој концертантне музике у Србији. Ипак, почетком 20. века ова средина још увек нема такве музичаре, јер се већина ученика музичких школа није професионално опредељивала за позив уметника.

Период између два светска рата обележиће нагли развој музичког живота у Београду. Између осталог оснива се већ поменути значајни извођачки ансамбл *Collegium musicum* 1925. године. Идејни вођа и састављач многих програма за концерте овог оркестра био је композитор и музички писац Милоје Милојевић. До половине педесетих година Милојевић је међу ретким композиторима који своја дела посвећују флаути. Године 1944. Милојевић пише *Сонаћу фис-мол ој. 89* за флауту и клавир и *Две скице за флауту и клавир*

вир: *Султонска песма у новембру* и *Игра на осунчаној ливади*. Овде је битно напоменути да су сонате за флауту најмање затупљен жанр у српској музици за флауту.

Савремена струјања у европској музици снажно су утицала на српску музику која се у потпуности препушта принципима атоналности, атематском стилу, четвртстепеној музици, додекафонији и новим жанровима. Својим одласком на даље школовање у иностранство, српски композитори под страним утицајем и новим композиционим техникама уносе новине у компоновање и доприносе све већем приближавању западноевропској музици. Ови композитори иду у корак са развијеном Европом и јасно постављају темеље модерне музике у Србији. До 1940. године најприсутнији инструмент у делима млађе генерације српских композитора и уопште српској концертантној музици је углавном виолина. Наравно има и изузетака којима припада Светомир Настасијевић са својом композицијом *Пландовања* која је у форми концерта за флауту и оркестар, компонована 1927. године. Настасијевић спада у малу групу композитора која је у свом раду била оријентисана према народном мелосу. У делима овог ствараоца је присутан национални фолклорни дух као темељ његовог романтичарског стваралаштва. То сведочи и поднаслов овог концерта *Пасторални концерт за флауту соло и оркестар* који указује на карактер дела. *Пландовања* је први дувачки концерт једног српског композитора. Осим концерта Настасијевић је компоновао још два дела за флауту: *Лирска фантазија* (1946) и *Концерт за две флауће* (1956) који је посвећен солистичком дуу браћи Милораду и Драгутину Мирковићу о којима ће у даљем тексту бити још речи.

Ратне и послератне године су свакако обележиле развој концертантног стваралаштва у које српски композитори укључују сада већ већи број солистичких инструмената као што су клавир, виола и виолончело. У жанру концерта за флауту се опробао још један српски композитор 1940. године, Петар Стојановић. Односно, Стојановић је прерадио нешто старији *Концерт за виолину бр. 4*. Познато је да постоји партитура флаутског концерта али само у релативно читком рукопису аутора. *Концерт за флауту* Петра Стојановића није никада изведен. Овај уметник је иза себе оставио још једну композицију за флауту и гудаче *Середана у Ге-дуру* коју је компоновао 1951. године.

Да је форма концерта у овом периоду стваралаштва српских композитора веома заступљена сведочи још један *Концерт за флауту* којег је компоновао Петар Стајић 1955. године.

Још једна година је од изузетног значаја за обогаћење концертне активности, свеукупног музичког живота као и подизање музике на професионални ниво. То је 1937. година када се оснива Музичка академија.

Поред Милојевића, Настасијевића, Стојановића и Стајића у исто време ствара и композитор Петар Коњовић у чијим се делима тек најављују експресионистичке тенденције са новим односом ка фолклору као материји која израста из овог тла. Такође, Коњовић припада националном правцу и идејама великих словенских реалиста Мусоргског и Јаначека. Осим изузетног доприноса српској флаутској литератури, композиторове опере *Вилин вео*, *Кнез од Зетје*, *Селјаци*, *Оштрабина* и *Кошћана* представљају највиши домет српског оперског стваралаштва, а уједно припадају и српској легендарној историјској и књижевној грађи. Коњовић никада није до краја напустио музичку традицију нашег поднебља. Он је њу искористио, продубио и проширио, спајајући је са тековинама позноромантичарских струја. Тиме се он истиче и отвара савремене видике у српској музици и уводи је у европске токове. Међу релативно ретким композицијама насталим до средине

педесетих година прошлог века, посебно се истиче Коњовићева *Концертна свита* у којој је трћи став *Сатирирова свирала* написан за соло флауту, без учешћа других инструмената у целом ставу. *Сатирирова свирала* као концертни, монодијски и флаутски исказ је уједно и најимпресивнији део свите. Учестали скок прекомерне кварте, богато мелизирање и импресивне мелодијске арабеске поетизују уздржану страст која је сродна Дебисијевом *Сиринксу*. Постоји велика сличност између атмосфере *Сатирирове свирале* и *Сиринкса*. Могло би се рећи да Коњовићев став за соло флауту доноси балкански звук сиринге.

Сатирирова свирала је једино композиторско остварење које је било намењено флаути у том периоду, али је оно најавило плодан период који је обележен од педесетих година 20. века када се на нашим просторима ствара много већи број дела за флауту. Инструмент постаје све популарнији и композитори све више својих дела посвећују флаути третирајући је солистички и виртуозно. Већина српских композитора тог периода се бави различитим жанровима, а најзаступљенији су комади за соло флауту или флауту у оквиру неког ансамбла као и концертни жанр, свите и варијације.

Што се тиче стила уметничког стварања, нове генерације композитора бориле су се за слободу стваралачких опредељења. Они су тражили нов изражајни језик и поезику који би се уклопили у актуелна збивања. Након задовољеног неопходног образовања и стварања кроз класичне форме, композитори су трагали за својим начином изражавања. Чак су и композитори *прашке групе* поједноставили свој музички језик како би се прилагодио новој друштвеној стварности.

Као што је већ истакнуто, на нашем простору највећи број композиција посвећених флаути настаје од друге половине педесетих година. Иако нису сва дела била прихваћена, наша публика и цела средина постаје много отворенија према новим стваралачким покушајима и експериментима.

Музика шездесетих и седамдесетих година Енрика Јосифа, Дејана Деспића и Иване Стефановић засигурно иде у корак са збивањима најавангарднијих европских токова. Поменути композитори делују у периоду после Другог светског рата, обраћајући се различитим жанровима и најзначајнији су за развој и експанзију музике писане за флауту. Вредна дела ових истакнутих композитора потврдила су њихов однос према флаути као племенитом инструменту.

Енрико Јосиф као идејни вођа младе генерације стваралаца својим је композицијама за флауту изазивао извођаче јер су дела захтевала ново знање о инструменту, односно трагање за новим изразом, поезијом и уопште новим начином свирања. Његова музика обилује снажном експресијом и спојем древног и савременог језика. Флаута је веома заступљен инструмент у Јосифовом стваралаштву. У *Балади* за соло флауту (1970) занимљива је употреба алт и пиколо флауте и истраживање њихове боје звука. Поред кратког средњег одсека који носи карактер скерца и поверен је пиколу, композитор експериментира са медитативном бојом звука алт флауте.

Велики допринос флаутском репертоару српских композитора дао је Дејан Деспић којег је флаута инспирисала од студентских дана па све до данас. За соло флауту је написао *Партију ој. 60* (1975) чији наслов потиче из барокне терминологије што указује на необарокни стил композиције и *Варијације на рођенданску песму* (1980). Значајна дела за флауту у камерним ансамблима су *Пасторала и ира ој. 15* за флауту и клавир (1951), *Ноктурно*

ој. 5 за две флауће и харфу или клавир (1956) и *Светлосћи севера* за три флауће и гитару. Без обзира да ли пише за соло инструмент, флауту у оквиру ансамбла или прави концертни жанр, композитор третира флауту солистички, виртуозно и концертантно. У оркестарска дела се убрајају *Концертно ој. 28* за две флауће и гудачки оркестар (1958) и *Концертно серено ој. 110* (*Concerto sereno op. 110*) настао 1993. године. Деспих у свом богатом опусу за флауту не трага за савременим изразом по сваку цену нити га привлачи национални смер. Као истински лиричар главну пажњу посвећује садржају, техничкој беспрекорности, традиционалној форми и углавном играчком карактеру својих дела.

У стваралаштву наше истакнуте композиторке Иване Стефановић, флаута се појављује као веома важан инструмент. Она флауту доживљава као продужетак људског тела а њен звук пореди са људским гласом. Под утицајем актуелних музичких збивања у Паризу, где је студирала, ауторкин првенствено густ полифон ток композиција је посетено смањивао интензитет и на крају се сводио само на певност и лиризам мелодијских фраза. У својим композицијама успешно изражава склоност новом обликовању дела на темељу преплитања живог, конкретног и електронског звука. Врло често комбинује звук класичног инструмента са електроником. Пример овог модерног поступка који укључује флауту је композиција *Тумачење сна ој. 19* (1984) за флауту и траку. Композиторка комбинује соло флауту са траком, сценским говорним гласом и кретањем. Ивана Стефановић пише композицију за соло флауту коју посвећује истакнутој флаутисткињи Ирени Графенауер *За Ирину ој. 7* (1976). Флауту обилато користи и у камерним ансамблима: *Знакови њоред љућа ој. 32* (1978/93) за флауту, харфу, клавир/клавсен, *Музика за јун* за флауту и клавир и *Двојласје ој. 9* (1976) за две флауће и електрични клавир. Један од значајнијих доприноса српској флаутској литератури и најсавременије схватање флауће јасно се оцртава у делу за хор флаута *Мимикрија ој. 18*, компонованом 1981. године. Лајтмотивом композиције се сматра ветар који је дувао и произвео звук трски у језеру у које је скочила Сиринга. Као и Дебиси у композицији за соло флауту *Сиринкс*, Ивана Стефановић полази од митологије и прапочетка флауће. На основи мита о Пану, композиторка гради историјски тренутак флауће. Иако без знакова авангардних тежњи, Ивана Стефановић постиже авангардне резултате. Уводећи елементе европске авангарде у нашу музику, композиторка истовремено остаје доследна сопственој музичкој индивидуалности.

Љубица Марић као композитор прашке групе је само мали део свог опуса посветила флаути. У питању је композиција за глас и флауту *Чудесни милирам* (1992). Ипак значајан допринос јер су композитори прашке групе на ове просторе донели европску авангарду. Љубица Марић се школовала у Прагу који је између два рата био значајан културни, музички и студентски центар и седиште европске музичке авангарде. Музичко мишљење Прага је утицало на композиторку која кроз ово дело доноси модернији музички израз.

Из флаутских опуса ових српских композитора као што су Петар Коњовић, Енрико Јосиф, Дејан Деспих, Ивана Стефановић, Љубица Марић и многи други ницала је српска уметност флауће. Њихови флаутски опуси представљали су нови звук, изражајност и нову поезику флауће који су имали за циљ да превазиђу флаутску естетику љупкости која је владала Европом.

Српска уметност флауће се ипак не задржава овде. Са *Оберон концертном* (1997) за флауту и инструментални ансамбл Зорана Ерића, може се рећи да је инструмент ушао у ново доба и још више отворио врата новим могућностима изражајности и поезици флауће. Концерт је посвећен флаутисти Љубиши Јовановићу чија је креација знатно доприне-

ла настанку дела. Приликом стварања *Оберон концерта* композитор је био инспирисан Шекспировом комедијом *Сан леиње ноћи* и краљем вилењака са свиралом у руци који изводи несташлуке. Концерт је уствари закључна композиција циклуса *Слике хаоса*,⁶⁰ а претходи му дело за саксофон, усну бас хармонику, глумца наратора и мешовити хор *Нисам говорио, шито и сада чиним* (1995). Дело се завршава речима ...*остала су само три рита у временској изолацији*. Флаутски концерт са поднасловом *Три рита у временској изолацији* је уствари одговор, односно испуњење датог обећања у композицији *Нисам говорио, шито и сада чиним* која претходи *Оберону*.

Концерт се састоји од осам делова: *Несхваћање, Оштор, Чуђење прво, Оштор (први наставак), Чуђење друго (због наставака оштора), Оштор (други наставак), Прихваћање (обустава оштора) и Еило* (*оштор је престао, а ни хаоса више нема*). Ред и хаос се смењују, а реакције на промене стања имају логичан ток. Након *Несхваћања* природно долази *Оштор* који изазива *Чуђење*, а након *Обуставе оштора* остаје само *Прихваћање*. На крају када је *Оштор престао, а ни хаоса више нема*, усамљена и помирена соло флаута завршава концерт *Еило*м. За разлику од претходних композиција из циклуса *Слике хаоса* у *Оберону* недостаје став *Бес*, док је *Чуђење* разрађен став. За *Оберон концерта*, Зоран Ерић је 1997. године добио Мокрањчеву награду.

Жанр домаћег дувачког концерта употпунио је и композитор Иван Јевтић са јединим српским штампаним и изведеним концертом за флауту који је настао у Француској. Вредно помена је и композиторово дело за соло флауту настало 1983. године *Инкантације (Incantations)*. Такође посвећено Љубиши Јовановићу, сам назив упућује на инспирацију истоименом композицијом француског композитора Андреа Жоливеа из 1936. године. Иван Јевтић се надовезује на Жоливеову идеју коју смисаоно, дубински и слојевито даље продубљује и разрађује. У пет контрастних ставова користећи смењивање удаљених регистра, екстремну динамику, тремола, трилере и брзе пасаже, композитор представља, њему добро познате, изражајне могућности флауте. Мелодија, односно певање, се појављује као окосница дела и носилац музичке идеје и поруке.

Као што смо већ могли да приметимо кроз опусе Дејана Деспића и Иване Стефановић, флаута се веома често користи у камерним ансамблима и то са различитим комбинацијама инструмената. Хор флаута као најинтересантнији вид камерног музицирања због своје специфичности и важности је у овом раду добило посебно поглавље *Развој појма ансамбл или хор флаута* у ком су између осталог представљена и дела српских композитора за овај ансамбл. Ипак, у овом моменту је корисно поменути још неколико интересантних дела камерне музике српских аутора. У камерним делима Енрика Јосифа флаута је веома затупљен инструмент: *Монодија* за флауту и харфу, *Сновиђења* (1964) за флауту, харфу и клавир и *Хамлеј* (1969), сценска визија за флауту, чембало и виолу да гамбу. Од симфонијских дела то је *Лирска симфонија* (1956) за 4 флауте, харфу и гудачки оркестар. Ту су и *Мала жалобна музика* (1990) Милана Михајловића, за клавирски квинтет (флауту, обоу, кларинет, фагот и клавир) и један врло специфичан трио *Узорци* (1991) Срђана Хофмана, за флауту, кларинет, *sampler AKAI 1000 HD* и *Apple Macintosh Computer*. У трију за два класична инструмента и електронику као трећег члана Срђан Хофман користи девет мелодијских тема које су из фолклорне традиције Хомоља, источне Србије и Истре.

⁶⁰ Циклус *Слике хаоса* чине Велика црвена мрља Јупитера за озвучено чембало, ударалке и живу електронику, Хелијум у малој кутији за гудаче, Нисам говорио што и сада чиним за алт саксофон, усну бас-хармонику, глумца наратора и мешовити хор и *Оберон* за флауту и инструментални ансамбл.

Мелодије су у потпуности цитиране али у истом тренутку и измењене компјутерским третманом. Фолклорни материјал се компјутерском обрадом трансформише и до краја потпуно не препознаје. У деоницама које доносе флаута и кларинет се у појединим деловима јавља материјал који подсећа на основни тематски материјал, фолклор.

Осим стваралаштва композитора који су писали за флауту, заслужна за то што је флаутска уметност заживела, опстала и сваким даном се све више развија у српској уметности, је репродуктивна уметност флаутиста са наших простора. Међу најзначајнијим уметницима који су утицали на допринос и развој српске уметности флауте, флаутског репертоара и српске уметности и културе уопште су Јаков Срејовић, Дуо Мирковић, Тахир Куленовић, Миодраг Азањац, Љубиша Јовановић и многи други. Стваралаштво ових уметника подразумева извођаштво, педагошки рад, развој српског флаутског репертоара и деловање у многобројним уметничким областима. Деловање и уметничка величина српских флаутиста су од великог значаја и обима па је овог тренутка незахвално понаособ говорити о њима јер би се могла написати једна посебна студија на ту тему. Ипак, неопходно је истаћи бар најзначајније карактеристике Срејовића, Дуа Мирковић, Куленовића, Азањаца и Љубише Јовановића.

Као што је већ поменуто, 1929. године Јаков Срејовић оснива класу флауте и тиме школовање младих флаутиста подиже на професионални ниво. Уједно, оснивање класе флаутиста сматра се почетком организоване професионалне наставе флауте у Београду. Са сигурношћу можемо рећи да је ово прекретница, а Јаков Срејовић уметник који је био од пресудног значаја за даљи развој уметности свирања флауте и флаутске педагогије.

Његови наследници, браћа Драгутин и Милорад Мирковић формираће 1956. године Дуо Мирковић. Они се сматрају првим флаутским дуом на нашим просторима. Милорад Мирковић је написао и књигу *Техника флауће* која се сматра првим уџбеником те врсте код нас.

Титулу оснивача српског хора флаута носи Миодраг Азањац. Његовом заслугом настају дела новог музичког жанра у српској музици. Такође је значајан по томе што је први који је у Југославији извео циклус Бахових и Хендлових соната за флауту, Бахову *Музичку жртву* и све трио сонате. Миодраг Азањац и Тахир Куленовић се свакако сматрају наследницима и носиоцима флаутске педагогије и уметности коју су наследили од свог професора Јакова Срејовића. Након Срејовићевог пензионисања 1976. године, на Факултету музичке уметности у Београду су оформљене две класе флауте које су водили Азањац и Куленовић. Из класе ова два професора изашао је велики број флаутиста који данас делују као професори флауте и уметници широм наше земље.

Веома значајно место у процесу развоја, модернизације и европејизације уметности флауте има професор Љубиша Јовановић. Његов педагошки рад помаже формирању будућих српских флаутиста који могу и који ће моћи да стану раме уз раме са истакнутим младим флаутистима света. Једна од специфичности која обележава еминентног флаутисту је флаутски извођачки стил који подразумева експресивно и експресионистичко свирање инструмента које се захваљујући њему и његовим претходницима дуго гајило на нашим просторима. Овим јединственим мајсторством и начином свирања професор Јовановић вреднује, открива читаву поезију свирања и продубљује изражајност флауте у музици посвећеној овом инструменту. Посебан за српску уметност флауте, својом огромном изражајношћу свирања подстиче многе српске композиторе да компонују и посвећују своја дела њему а тиме и допринесе изузетно значајном проширењу репертоара флаутизма.

Уметност флауте на нашим просторима огледа се у снажним стваралачким личностима и њиховој израженој индивидуалности, како композитора тако и самих флаутиста. Њихова изражајна моћ и уметничка вредност обогатили су српску уметност флауте. Осим тога, и поред релативно кратке историје постојања флауте у нас, она је својим племенитим и сонорним звуком заузела веома значајно место и улогу у српској уметничкој музици. Композиционо стваралаштво српских композитора, извођаштво српских флаутиста као и оснивање српског хора флаута, о којем је било речи у поглављу *Развој њојма ансамбла или хор флаута*, допринели су да српска уметност флауте постане део свеукупне светске историје музике.

Целокупно истраживање револуционарних композиција флаутског репертоара 20. века, укључујући и дела српских композитора, омогућава дубоко понирање у саму материју и отвара перспективу нових сазнања о ономе шта се може очекивати у даљем развоју флаутизма.

ЛИТЕРАТУРА

Књиге:

Boland, Janice, Dockendorff, *Method for the One-Keyed Flute – Baroque and Classical*, Los Angeles, University of California Press, 1998.

Gabriel Mourey, *Memories of Cloude Debussy*, Musical News and Herald, London, 1921.

Димитријевић, Љубомир, *Јаков Срејовић*, Београд, 1989.

Marcel, Moyses, *Comment j'ai pu maintenir ma forme*, Edité par Nikolaus Delius, Mainz, Schott Musik International, 1998.

Nancy, Toff, *The Flute Book – A complete Guide for Students and Performers*, New York, Oxford University Press, 2012.

Peyster, John, *To Boulez and Beyond: Music in Europe since the Rite of the Spring*, Billboard books, an imprint of Watson – Guptill Publication, New York, 1999.

Theobald, Boehm, *An Essay on the Construction of Flutes*, London: Rudall, Carte & Co., ed. W. S. Broadwood, 1882.

Farrar, Carol, Reglin, Michel *Corrette and Flute Playing in the Eighteenth Century*, Brooklyn, N.Y.: institute of Mediaeval Music, 1970.

Herbert, Russcol, *The Liberation of Sound : An Introduction to Electronic Music*, Englewood Cliffs, New York , Prentice Hall, 1972.

Дисертације:

Beth, E. Chandler, *THE „ARCADIAN” FLUTE: LATE STYLE IN CARL NIELSEN’S WORKS FOR FLUTE*, Doctoral thesis, University of Cincinnati, 2004.

Вуксановић, Станислава, *Флауџа у српској уметничкој музици*, пројекат/семинарки рад, Београд, 1998.

Jean, Penny, *THE EXTENDED FLAUTIST: Techniques, technologies and performer perceptions in music for flute and electronics*, Queensland Conservatorium Griffith University, South Brisbane, 2009.

Kim, In-Sung, *Use of East Asian Traditional Flute Techniques in Works by Chou Wenchung, Isang Yun, and Toru Takemitsu*, DMA diss., University of California, Los Angeles, 2004.

Laura, Toledo, Domínguez, *SOLO FLUTE PIECES THROUGHOUT THE TWENTIETH CENTURY* *Syrinx, Density 21.5 and Sequenza I*, Degree Project, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, 2011.

Timothy, John, Webb, *The Provocative Prokofiev: Analysis of Moderato Movement, Sonata for Flute and Piano in D Major, Opus 94*, Thesis, Youngstown State University, 2010.

Wilson, Dana, *The Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu*, Ph.D. diss., University of Rochester, 1992.

Чланци:

Alan, Weiss: *Phillip Kaplan (1914–2009)*, у *Flute Talk* (април, 2010), приступљено 06. 04. 2014 у 15.17 на <http://www.alanweissflute.com/Aimages/PhillipKaplan.pdf>

Anders, Ljungar – Chapelon : *Preface y Claude Debussy, Syrinx (La Flûte de Pan)* für Flöte solo, Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, UT 50173

Leonardo de Lorenzo: *My Complete Story of the Flute* (1992), приступљено 11. 11. 2013 у 17.03 на http://en.wikipedia.org/wiki/Andrew_Ashe

Mimi, Colligan: *Australian Dictionary of Biography, Volume 10, MUP* (1986), приступљено 11. 11. 2013 у 19.45

Rick Wilson: *Meyer and „nach Meyer“ flutes*, објављено на сајту <http://www.oldflutes.com>, приступљено 04. 02. 2014 у 14.30

Stoffel, Debuysere: *Music as Skin Tones*, објављено на сајту <http://www.diagonalthoughts.com/?p=523>, приступљено 15. 08. 2014 у 11:10

Stuart, Scott: *Albert Fransella (1865–1935)*, објављено на сајту <http://flutehistory.co.uk/> приступљено 14. 03. 2013 у 16.18

Susan, Van, Buren, Phelps, *Edgard Varese: The organization and exploration of sound, The Flutist Quarterly*, (лето 1992), 21–30.

Feike, Bonnema: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, објављено на сајту <http://www.jjquantz.org/index.php/versuch>, приступљено 14. 06. 2014 у 20:09

Веб странице:

http://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Blavet, приступљено 10. 11. 2013 у 20.48

http://en.wikipedia.org/wiki/Andrew_Ashe, приступљено 11. 11. 2013 у 17.03

[http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Nicholson_\(flautist\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Nicholson_(flautist)), приступљено 11. 11. 2013 у 17.30

http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Louis_Tulou, приступљено 11. 11. 2013 у 18.40

- http://en.wikipedia.org/wiki/Joachim_Andersen, приступљено 11. 11. 2013 у 19.33
- http://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Moyses, приступљено 15. 11. 2013 у 17.22
- http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre_Rampal, приступљено 15. 11. 2013 у 17.45
- http://en.wikipedia.org/wiki/Paula_Robison, приступљено 17. 11. 2013 у 19.09
- <https://sites.google.com/site/carolwincenc/biography>, приступљено 17. 11. 2013 у 19.38
- http://en.wikipedia.org/wiki/Ransom_Wilson, приступљено 17. 11. 2013 у 20.04
- http://en.wikipedia.org/wiki/Severino_Gazzelloni, приступљено 17. 11. 2013 у 20.14
- http://en.wikipedia.org/wiki/Alain_Marion, приступљено 17. 11. 2013 у 20.08
- <http://www.claudioferrarini.it/immagini/FLORIO.html>, приступљено 29. 01. 2014 у 21.20
- <https://ia600309.us.archive.org/35/items/essayonconstruct00bh/essayonconstruct00bh.pdf>,
приступљено 09. 02. 2014 у 21.31
- http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Bodin_de_Boismortier, приступљено 20. 02. 2014 у
10.48
- http://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_De_Lorenzo, приступљено 21. 02. 2014 у 10.46
- <http://mysite.verizon.net/carolkn/cknoebio.html>, приступљено 23. 02. 2014 у 14.21
- http://en.wikipedia.org/wiki/Severino_Gazzelloni, приступљено 28. 03. 2014 у 16.00
- http://en.wikipedia.org/wiki/Julius_Baker, приступљено 28. 03. 2014 у 16.26
- http://en.wikipedia.org/wiki/Paula_Robison, приступљено 04. 04. 2014 у 17.49
- http://en.wikipedia.org/wiki/Marin_Marais, приступљено 21. 04. 2014 у 21.32
- http://en.wikipedia.org/wiki/Michel_de_la_Barre, приступљено 23. 04. 2014 у 17.19
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Valentine_\(composer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Valentine_(composer)), приступљено 27. 04. 2014 у
17:46
- http://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Corrette, приступљено 04. 05. 2014. у 19:52
- http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques-Christophe_Naudot, приступљено 09. 06. 2014. у 17:31
- <http://www.open.ac.uk/Arts/music/tbest.shtml>, приступљено 12. 06. 2014 у 18:08
- <http://www.instantharmony.net/Music/about.php>, приступљено 14. 06. 2014 у 18:06

- http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Danzi, приступљено 22. 06. 2014 у 16:17
- http://en.wikipedia.org/wiki/Domenico_Cimarosa, приступљено 24. 06. 2014 у 20:24
- http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Schmitt, приступљено 24. 06. 2014 у 20:34
- http://en.wikipedia.org/wiki/Fran%27ois_Devienne, приступљено 27. 06. 2014 у 16:27
- http://de.wikipedia.org/wiki/Antoine_Hugot, приступљено 27. 06. 2014 у 16:40
- http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Kuhlau, приступљено 15. 07. 2014 у 22:22
- http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Gounod, приступљено 17. 07. 2014 у 21:20
- http://en.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Piern%27, приступљено 17. 07. 2014 у 21:25
- http://en.wikipedia.org/wiki/Charles-%27douard_Lefebvre, приступљено 17. 07. 2014 у 21:29
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Dick_\(flautist\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Dick_(flautist)), приступљено 19. 07. 2014 у 19:44
- http://en.wikipedia.org/wiki/Matthias_Ziegler, приступљено 19. 07. 2014 у 19:56
- <http://www.matthias-ziegler.ch/english/ziegler/index.html>, приступљено 19. 07. 2013 у 20:16
- <http://necmusic.edu/faculty/john-heiss>, приступљено 19. 07. 2014 у 20:27
- <http://www.robertaitkenflutist.com/>, приступљено 19. 07. 2014 у 21:17
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Aitken_\(composer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Aitken_(composer)), приступљено 19. 07. 2014 у 21:29
- http://en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Guiraud, приступљено 21. 07. 2014 у 12:04
- http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Georges_Kastner, приступљено 21. 07. 2014 у 12:10
- http://en.wikipedia.org/wiki/Charles-Marie_Widor, приступљено 21. 07. 2014 12:22
- http://en.wikipedia.org/wiki/Hector_Berlioz#Literary_works, приступљено 21. 07. 2014 у 12:34
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Ren%27Leibowitz>, приступљено 23. 07. 2014 у 16:04