



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за камерну музику

Јелена Шаренац

**Џез флаута – извођачки захтеви и третман
флауте у камерним делима
Николаја Капустина и Клода Болинга**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Дејан Суботић, редовни професор

Београд, 2025.



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Department of Chamber Music

Jelena Šarenac

**Jazz Flute – Performance Demands and the
Treatment of the Flute in the Chamber Works
of Nikolai Kapustin and Claude Bolling**

Doctoral Art Project

Mentor: Dr. Dejan Subotić, Professor

Belgrade, 2025.

АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат *Цез флаута – извођачки захтеви и третман флауте у камерним делима Николаја Капустина и Клода Болинга* усмерен је на истраживање техничких и стилских аспеката интерпретације у делима која прожимају идиоме цеза и класичне музике. За предмет рада узета су два камерна дела руског композитора Николаја Капустина (*Николай Капустин*, 1937–2020): *Соната за флауту и клавир* оп. 125 (2004) и *Трио за флауту, виолончело и клавир* оп. 86 (1998) и једно камерно дело француског композитора Клода Болинга (*Claude Bolling*, 1930–2020): *Свита за флауту и цез клавирски трио* (1975). Анализом одабраних дела рад осветљава извођачке захтеве флауте у контексту хибридних жанрова. Истраживање обухвата историјске и поетичке оквире неокласичне музике 20. века, као и утицај цеза на класичну извођачку праксу и на начине на које одабрани композитори интегришу стилске елементе оба жанра.

Централни део рада посвећен је интерпретативним изазовима укључујући и примену извођачких техника карактеристичних за цез (артикулација, импровизација, специфичности ритма) у оквиру класичних формалних структура. Главни циљ овог пројекта огледа се у идентификацији и артикулацији кључних елемената за извођење деоница флауте у изабраним делима, чиме се афирмише њихов значај у концертној пракси и проширује простор за уметничку синтезу.

Кључне речи: флаута, цез, камерна музика, интерпретација, Николај Капустин, Клод Болинг, хибридни жанрови, импровизација, извођачки захтеви

Уметничка област: Музичка уметност / Извођачка уметност

Ужа уметничка област: Камерна музика

ABSTRACT

The doctoral artistic project *Jazz Flute – Performance Demands and Treatment of the Flute in Chamber Works by Nikolai Kapustin and Claude Bolling* focuses on the exploration of technical and stylistic aspects of interpretation in works that intertwine jazz and classical idioms. The subject of the research includes two chamber compositions by the Russian composer Nikolai Kapustin (Николай Капустин, 1937–2020): *Sonata for Flute and Piano*, Op. 125 (2004), and *Trio for Flute, Cello, and Piano*, Op. 86 (1998), as well as one chamber work by the French composer Claude Bolling (Claude Bolling, 1930–2020): *Suite for Flute and Jazz Piano Trio* (1975). Through an analysis of selected compositions, the study highlights the performance demands placed on the flute player within the context of hybrid genres. The research encompasses historical and poetic frameworks of 20th-century neoclassical music, with particular attention to the influence of jazz on classical performance practice, as well as the ways in which the chosen composers integrate stylistic elements from both traditions.

The central section of this work is dedicated to interpretative challenges, including the application of performance techniques characteristic of jazz—such as articulation, improvisation, and rhythmic specificity—within classical formal structures. The primary goal of this project lies in the identification and articulation of key elements for flute performance in selected works, thereby affirming their significance in concert practice and expanding the space for artistic synthesis.

Keywords: flute, jazz, chamber music, interpretation, Nikolai Kapustin, Claude Bolling, hybrid genres, improvisation, performance demands

Artistic Field: Music Art / Performing Arts

Subfield: Chamber Music

Садржај

1. Увод	1
2. Примена флауте у цезу и интеграција цез идиома	3
3. БИОГРАФСKE ОДРЕДНИЦЕ	11
3.1 Уметнички и стваралачки пут Николаја Капустина	11
3.2 Уметнички и стваралачки пут Клода Болинга	12
4. Интерпретативна анализа одабраних камерних дела и сагледавање функционалне разноврсности деонице флауте	14
4.1 Клод Болинг: Свита за флауту и цез клавирски трио	14
4.1.1 Baroque and Blue	14
4.1.2 Sentimentale	19
4.1.3 Javanaise	20
4.1.4 Fugace	22
4.1.5 Irlandaise	24
4.1.6 Versalitale	25
4.1.7 Veloce	28
4.2 Николај Капустин: Соната за флауту и клавир, оп. 125	31
4.2.1 Allegretto	32
4.2.2 Andantino grazioso	39
4.2.3 Scherzo	42
4.2.4 Allegretto	44
4.3 Трио за флауту, виолончело и клавир, оп. 86	48
4.3.1 Allegro molto	49
4.3.2 Andante	55
4.3.3 Allegro giocoso	59
5. Закључак	63
Литература	65
ПРИЛОГ: Транскрипт разговора са флаутистом Имануелом Дејвисом	69
Биографија	77

1. Увод

Промене у музичкој уметности 20. и 21. века биле су динамичне, интензивне, понекад радикалне и одражавале су се на подручја стварања, извођаштва и рецепције. Биле су видљиве у многим сегментима класичне музике, нарочито онима са дугачком традицијом, попут камерне музике. Камерна музика представљала је погодно тло за истраживања иновативних приступа интерпретацији и примена проширених инструменталних техника.

Предмет овог рада је истраживање извођачких захтева и третмана флауте у одабраним камерним делима Николаја Капустина (*Николай Капустин*, 1937–2020) и Клода Болинга (*Claude Bolling*, 1930–2020). У поетици оба композитора може се приметити тежња да се традиционалне класичне форме и жанрови обогате новим стилским елементима, а нарочито идиомима цез музике. У композицијама које представљају предмет овог истраживања утицај цеза је вишеструк и може се приметити у различитим слојевима музичког текста кроз карактеристичне обрасце на плану ритма, мелодије и хармоније. Из спајања устаљених модела класичних форми као и извођачких техника, с једне стране, и слободног, импровизационог карактера цез музике, с друге стране, проистиче и један од главних интерпретативних изазова: успостављање оптималног баланса тако да елементи који припадају различитим стилским подручјима функционишу комплементарно. Разлике у третману цез и блуз идиома у контексту класичног модела два композитора видљиве су у самом нотном запису: Капустин детаљно исписује музички ток у партитури, док Болинг у многим аспектима оставља простор за импровизацију и слободу у извођењу.

Предмет рада чине следећа дела: *Свита за флауту и цез трио* Клода Болинга, као и *Соната за флауту и клавир* оп. 125 и *Трио за флауту, виолончело и клавир* оп. 86 Николаја Капустина.

Истраживање интерпретативног аспекта датих дела ослањаће се на три основне методе: историјску, компаративну и аналитичку.

- Историјска метода ће бити коришћена како би се у историјско-стилском контексту сагледале индивидуалне поетике композитора у односу на доминантна

стремљења епохе, биографске датости и културолошки контекст настанка одабраних композиција.

- Компаративна метода ће бити коришћена како би се упоредили интерпретативни захтеви на нивоу одабраног корпуса камерних дела, односно репертоара. Компаративна метода ће омогућити да се осветле кључне сличности и разлике које дефинишу поетичка, стилистичка и естетска опредељења композитора, са акцентом на истраживање специфичности њихових приступа флаути и њеној улози у камерном контексту.

- Аналитичка метода ће бити коришћена како би се интерпретација утемељила на дубљем спознавању (естетске) функције различитих елемената музичког израза и њихове улоге у обликовању музичког тока. Аналитичка метода омогућава да се поједини елементи музичког израза сагледају индивидуално (мелодијско-ритмичка компонента, хармонија, динамика, агогика, тембровске одлике ансамбала), али и у међусобном односу из ког произлази и осећај кретања и динамике музичког тока.

Циљ овог рада је да, кроз анализу различитих тонских параметара и практично извођење, допринесе разумевању сложености камерних дела за флауту, уз нагласак на третман елемената цеза и њиховом интеграцијом у извођењу. Рад такође настоји да истакне значај иновативних приступа флаути, као и њену улогу у камерним ансамблима.

2. Примена флауте у цезу и интеграција цез идиома

Цез (*Jazz*) представља један од највитаљнијих музичких жанрова који је врло брзо стекао глобалну популарност. Настао је почетком 20. века у Сједињеним Америчким Државама и развијао се на различитим географским подручјима најчешће као део *cross-over*¹ музичких праваца. Карактеристике попут свинга², живог ритма, импровизације и богатих хармонских прогресија, омогућиле су овом жанру да постане привлачан и у круговима класичних музичара.

Иако се данас флаута све чешће појављује у цез ансамблима, њена историјска маргинализација унутар жанра указује на предрасуде везане за природу и звук инструмента. У контексту првих деценија двадесетог века, преовлађујући став међу извођачима и публиком био је да флаута, због свог нежног и класичног тона, није у складу са специфичном врстом експресије и ритмичком енергијом која се тада сматрала суштином цез стила. „Танак звук флауте, тешкоћа у постизању савршеног баланса на микрофону, као и оскудна потражња за тим инструментом у цез круговима, одложили су њену пуну афирмацију све до 1953–54. године, када су Франк Вес (*Frank Wess*) у оркестру Каунта Бејсија (*Count Basie, The Basie Band*) са једне стране и Бад Шенк (*Bud Shank*) у цез сцени западне обале (*West Coast*) са друге стране, почели често да је користе као солистички инструмент.“³ У оквиру цез традиције, посебно у ери свинга двадесетих и тридесетих година 20. века, кларинет се наметнуо као водећи секундарни инструмент, првенствено због своје звучне прилагодљивости. Тек након завршетка свинг ере, извођачи су почели да истражују алтернативне могућности других дувачких инструмената, при чему је флаута постепено добијала своје заслужено место. Може се рећи да се кључни моменат за развој флауте у оквиру цеза, десио када је Џером Ричардсон (*Jerome Richardson*), који је био инспирисан да поред алт саксофона научи да свира и флауту, снимио 1948. године први цез соло на флаути у бибоп ери⁴ (1945–1950) у композицији *Kingfish*. Активно се залагао да флаута постане стандардни инструмент у цезу. Као

¹ Мисли се на фузију цеза са другим жанровима музике (етно, поп, класика итд.)

² Доминантни стил у историји цеза 1920–1930 година.

³ Feather, Leonard. *The Book of Jazz: A Guide to the Entire Field*. New York: Edizioni Savine, 2017, стр.142

⁴ Термин који означава период у историји цеза, као и музичке карактеристике које су за њега биле типичне (приближно између 1940. и 1950. године).

извођач приметио је да се традиционална класична артикулација и коришћење учесталог вибрата не уклапа у стилски оквир џеза. Он развија сопствени стил, који је укључивао мекшу артикулацију, флексибилнији вибрато и начин фразирања приближнији саксофону. Са појавом бибопа четрдесетих и педесетих година прошлог века, флаута добија своје место у мањим џез ансамблима. Извођачи попут Херби Мена (*Herbie Mann*), Сем Моста (*Samuel Most*) и Ерика Долфија (*Eric Dolphy*), истражују и проширују извођачке и техничке могућности флауте, укључујући коришћење мултифоних тонова, алтерованих артикулацијских ефеката и екстремних динамика. Како је Херби Мен изјавио: „Флаута је била нешто за шта су сви говорили да се не може догодити. Бразилска музика је, такође, била нешто за шта су тврдили да нема будућност. *World music* је некада била само мала полица у продавници плоча. Мислим да музичари данас поседују много шири спектар могућности него што је то био случај педесетих и шездесетих година. Чини ми се да постоји већа толеранција према различитим музичким формама него раније. И верујем да сам и сам допринео томе.“⁵ Током шездесетих и седамдесетих година 20. века Хјуберт Лоуз (*Hubert Laws*, први класично школовани флаутиста) постаје један од најзначајнијих извођача џез флауте, уносећи класичну виртуозност у џез контекст. Није се ослањао на дотадашњу праксу фразирања саксофониста, већ је развио сопствени флаутски израз. Артикулационе и хармонске вештине које је усвојио као класични извођач представљају природан део његовог џез израза. У својим импровизацијама увео је артикулациону прецизност користећи двоструки (ТК) и троструки (ТКТ) удар језика, брзе динамичке измене и богате промене у тембру. Данас се флаута сматра равноправним џез инструментом, а њен израз се непрестано развија захваљујући флаутистима широм света који истражују њене могућности у оквиру синергија музичких жанрова. Џез је постао платформа за истраживање нових могућности у ритму, хармонији и интерпретацији. Утицај џеза могао се приметити у многим сегментима класичне музике, али је нарочито видљив у камерној музици.

Једна од преломних тачака у прихватању џеза у класичној музици било је дело Џорџа Гершвина (*George Gershwin*) „Рапсодија у плавом“ (*Rhapsody in Blue*,

⁵ Pilar Estevan, *Talking with Flutists: Jean-Pierre Rampal, Julius Baker, Marcel Moyse, Hubert Laws, Doriot Anthony Dwyer, Harvey Sollberger, Samuel Baron, Paula Robinson* (USA: Edu-tainment Publishing Company, 1976) 67.

1924) за клавир и оркестар које је послужило као инспирација многим класичним композиторима. Дјук Елингтон (*Duke Ellington*) био је убеђења да ће у будућности, одреднице као што су џез, симфонија, буги-вуги или етно музика изгубити своју установљену функцију те да ће музичка класификација бити укинута, а уметнички израз ослобођен ограничења у смислу категоризације.

Дела Николаја Капустина и Клода Болинга настала су у периоду када су културне и музичке границе постајале све флексибилније, како на европском подручју тако и широм света. Оба композитора су из различитих полазних позиција успела да креирају дела која представљају мост између два света, постављајући нове стандарде камерне музике и иновативне извођачке захтеве. Уместо да се приклоне авангарди или експерименталним тенденцијама тога времена, остају верни дотадашњим музичким облицима, стварајући сопствене фузије интеграцијом класичних и џез идиома.

У једном свом интервјуу, на питање да ли мисли да ће се џез и класична музика још више приближити једна другој Луис Армстронг (*Louis Armstrong*)⁶ је изјавио: „По ономе што сам видео у симфонијским оркестрима са којима сам свирао, све указује да ће то бити наредни тренд. Музичар мора да има тон и машту. Ако нема ни једно ни друго — остаје ван игре. Нема више смисла излазити са тим дивљим, фантастичним идејама као што су то радили млади у претходној генерацији. Човек учи свој инструмент, зна шта ради — то је права будућност.“⁷

Постоји много сличности између класичног и џез образовања. Техничке основе су исте: тонске вежбе, скале, интервали и арпеђа заступљени су у оба стила. Разлика је пре свега у начину записивања музике, где се код класичне нотације инсистира на детаљном и промишљеном запису идеје композитора, услед чега су и сами извођачи током свом образовања усмерени да доследно прате те смернице. Насупрот томе, џез извођачи у већини случајева наступају уз већ подразумевани репертоар у виду постојећих стандарда, који служе као основа за будућу импровизацију. Џез запис је најчешће уоквирен шифрованим хармонским

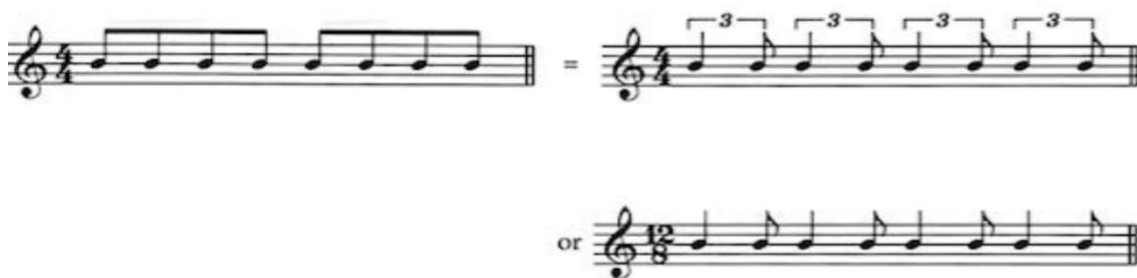
⁶ *Louis Armstrong* је био трубач, певач и један од најзначајнијих личности у историји џеза.

⁷ Feather, Leonard. *The Book of Jazz: A Guide to the Entire Field*. New York: Edizioni Savine, 2017, стр.253

одредницама (слично као *basso continuo* у бароку) док је мелодија, ако су у питању оригиналне композиције, дата углавном у виду скице.⁸

Свинг (слично француском бароку и *notes inégales*) је једна од најчешћих концептуалних препрека са којом се класично образовани извођачи сусрећу при извођењу цез идиома. У нотирању цез музике подразумевано је да се осмине изводе у виду свинга, док се њихово уједначено извођење посебно наглашава (нпр. *straight eights, equal*). Свинг се изводи тако што је прва осмина продужена, а друга скраћена (као триола без средње осмине). Један од начина како класични музичари могу да приступе свирању и упознавању свинга јесте понављање фразе као говорног ритма фокусирањем на заједнички пулс, а не на дословну репродукцију онога што је записано у партитури. Приликом извођења, флаутиста изводи свинг тако што користи ритмизовани мекани удар језика (изговор ДА или ДО) при чему ноте бивају ослоњене једна на другу, без оштрих акцената или прекида у звучној линији.

Пример 1: James Rae *Jazz Flute Studies* (2006), пример записа свинг осмина у цезу и њиховог начина извођења (реалног звука).



Артикулација представља суштину свирања флауте и најчешће се повезује са техником удара језика у непце. Савремено разумевање артикулације обухвата читав спектар проширених техника специфичних за флауту. Положај језика представља најважнији аспект, јер уколико се не користи на правиан начин, ваздух само пролази кроз тело инструмента без дефинисаног звучног почетка. Развојем флауте и жанрова развијале су се и технике извођења артикулације. Она обухвата слоге које флаутисти користе приликом добијања звука на инструменту. У доба барока, музика се није писала са упутствима композитора како изводити артикулацију (нпр. једноструким или двоструким ударом језика). Извођачима је

⁸ Током снимања једног од најпознатијих цез албума свих времена *Kind of blue* 1959. године, Мајлс Дејвис је изјавио да је извођачима доставио само скице мелодија, док су извођачи (Бил Еванс, Џон Колтрејн, Пол Чејмберс, Џими Коб) импровизовали остатак.

препуштена одговорност, претпостављајући њихово образовање и познавање стила, да сами одлуче који тип артикулације је најприкладнији за конкретно дело. Јохан Кванц (*Johann Joachim Quantz*) у свом трактату „Покушај упутства за свирање попречне флауте“ (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*) даје додатна упутства о артикулацији слогова и дуплом језику: „Да би се артикулисало ДИДЛ, најпре се изговори ДИ, и док врх језика енергично удари о непце, средњи део језика се брзо повлачи благо надоле са обе стране, удаљавајући се од непца, тако да се ваздух испушта косо са обе стране између зуба.“⁹ Са еволуцијом флауте и постављањем Бемовог механизма 1847. године (флаута почиње да се прави од метала са механизмом полуга и клапни) извођачка техника доживљава своју експанзију. Ове суштинске промене у конструкцији инструмента омогућиле су јаснији тон, снажнији звук и прецизнију артикулацију захтевајући промену слога на ТА, ТИ. У цез стилу пожељнији је мекши изговор слога ДА, ДИ, ДО. Упоредна анализа артикулационе праксе у барокној и цез традицији открива сличности, нарочито у домену изговора и интерпретативне слободе. Пожељно би било артикулацију у цезу прилагодити и приближити говорном моделу, користећи изговор као реторички алат. Код Капустина артикулација је доследно записана у нотни текст. У *Сонати за флауту и клавир* брзе фигуре у првом ставу захтевају јасно изговорене стакато ноте, дефинишући цез стил, док легато изискује повезаност по узору на класичне композиције. Насупрот томе Болинг пружа већу слободу у артикулацији. У *Свити за флауту и цез клавирски трио* било би пожељно да извођач прилагоди артикулацију карактеру става, као и да постигне равнотежу између барокне артикулације и флексибилности цез свинга.

Импровизација, спонтано слободно свирање без претходно записаних нота, представља један од најзначајнијих аспеката цез стила. Врхунац импровизације у цезу представља тзв. соло. На задате акорде солиста креира мелодијске и ритмичке линије. Сви остали извођачи су у подређеном положају пратећи га хармонски и ритмички, или паузирају чекајући свој ред. У зависности од расположења, искуства или од саме интеракције међу члановима ансамбла извођач може мењати мелодије, ритам или метар.

⁹ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Берлин: Johann Friedrich Voß, 1752), 79.

Судећи по Леонарду Фадеру (*Leonard Feather*): „Постоје три нивоа мелодијске импровизације:

- Оригинална писана мелодија се у потпуности поштује; једине промене огледају се у продужењу или скраћивању појединих тонова, понављању одређених мотива, употреби тонских варијација и динамике ради истицања карактеристичних елемената мелодије у складу са интерпретативном личношћу извођача.
- Мелодија остаје препознатљива, али су њене фразе подложне благим додацима и изменама; понекад се дода или изостави тон, а понека фраза може бити трансформисана. Ипак, за слушаоца који није музички обучен, оригинална мелодија остаје присутна — било у директном облику, било посредно.
- Потпуно удаљавање солисте од мелодије; уместо да је користи као полазну тачку, он се ослања на хармонску структуру композиције.“¹⁰

Код Капустина импровизација је симулирана у запису деонице, те се приликом извођења ствара утисак импровизације, што захтева од флаутисте да пронађе начине да звучно дочара спонтаност уз агогичка нијансирања. Овакав приступ запису нотног текста проналазимо у уводу другог става Сонате за флауту и клавир. Сам Капустин је својевремено изјавио: „Имам веома мало цез композиција које су заиста цез. Нема потребе за импровизацијом у мојој музици, иако је она цез. Импровизацију можете остварити само кроз стварање; не можете импровизовати сонату. Али све моје импровизације су, наравно, написане, и постале су много боље; то их је унапредило.“¹¹

Болинг, за разлику од Капустина, често оставља простор за праву импровизацију, нарочито у деоници клавира. У шестом ставу *Versalite* (пр. 2) у деоници флауте уочавамо отворену импровизацију. Исписујући само акорде и тактове, без конкретне мелодијске линије, Болинг мотивише извођаче да импровизују. Иако су акорди задати, њихова функција је више оријентир него ограничење. Извођач може да се креће унутар модалних, блуз или чак хроматских оквира, у зависности од личног осећаја и стилских одредница.

¹⁰ Leonard Feather, *The Book of Jazz: A Guide to the Entire Field* (New York: Edizioni Savine, 2017), 214.

¹¹ Мартин Anderson, *Nikolai Kapustin, Russian Composer of Classical Jazz*, *Journal of Russian Music Studies* 12, no. 2 (2015), 96.

Пример 2: К. Болинг: *Свита за флауту и џез клавирски трио*; Versatile; Ironique 7/4 (4/4 T+2)



Сам процес импровизације захтева разумевање џез идиома и самопоуздање интерпретатора. Како би сигурно владао техником импровизације, извођач би требало да познаје и основне теоријске концепте музике: “Импровизација је једноставно још један начин примене музичке теорије; она приморава свирача да смисли нешто што се уклапа у промене акорада у делу. Добро истренирано ухо, чврста техника и темељно познавање музичке теорије чине импровизацију лакшом.”¹² Почетак импровизације одвија се у организацији тактова и хармонске подлоге, те је важно хармонски познавати композицију како би извођачи могли да донесу најприкладнију музичку одлуку. Затим, треба пронаћи кратку музичку идеју – мотив, кратку скалу са блуз нотама или прости ритмички патерн (синкопа или свинг) који ће бити усаглашен са другим инструменталним деоницама. Изласком из формативног и едукативног процеса, класични извођач започиње свој продуктивни период који је обележен трагањем за потребним извођачким средствима сваке музике коју интерпретира. Атрактивност џез импровизације огледа се у томе што извођач свесно чини избор у ком смеру жели да креира даљи музички ток, усмеравајући га у правцу који одговара његовој унутрашњој визији и тренутној инспирацији.

Џез представља јединствену праксу у којој сваки извођач постаје коаутор музике кроз тренутну креацију онога што изводи. Управо та динамика између

¹² Jill Allen, *A Methodical Approach to the Introduction of Jazz Improvisation for the Flutist* (PhD diss., University of Northern Colorado, 1999), 17.

индивидуалног израза и колективне интеракције чини џез једним од највећих интерпретативних изазова, како због технике, тако и због ослобађања креативности. У контексту џез естетике, извођење се обликује као интерактивни чин у којем се комуникација остварује како између извођача, тако и између извођача и публике. Реакције слушалаца постају део унутрашње динамике наступа, подстичући даљу музички ток и отварајући простор за спонтану адаптацију. Управо ова отвореност према флексибилности и тренутној реакцији чини џез извођење јединственим простором за испитивање комуникативних механизма у музици. Извођач кроз импровизацију учи да на посебан начин слуша друге и себе истовремено стварајући и изводећи музику. Иако се џез дуго времена посматрао као ванстандардни стил у оквиру академског музичког образовања, све је очигледније да он добија статус равноправне стилске области. Савремена тенденција ка жанровској синтези довела је до пораста броја композитора који интегришу џез елементе (ритмичке, хармонске и импровизационе) у класични музички језик. Такав приступ не само да проширује извођачке могућности, већ и подстиче креативност, отварајући простор за нове облике интерпретације.

3. БИОГРАФСКЕ ОДРЕДНИЦЕ

3.1 Уметнички и стваралачки пут Николаја Капустина

Николај Капустин (1937–2020), пијаниста, композитор и аранжер, рођен је у Горловки (*Горлівка*) у Украјини. Изузетан музички таленат показао је још у раном детињству, а већ са 14 година започео је студије клавира на Московском конзерваторијуму (*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского*), у класи професора Александра Голденвејзера (*Александр Гольденвейзер*).¹³ Формално музичко образовање стекао је у области класичне музике, али је још као студент био фасциниран џезом, жанром који је у Совјетском Савезу (рус. *Союз Советских Социалистических Республик*) био тешко доступан. Упркос томе, џез импровизацију почео је да истражује током студија и да је комбинује са вежбањем дела класичне музике. Његов *Концерт за клавир и џез оркестар бр. 1* (1957) представља прву композицију која је привукла пажњу јавности, у којој се његова наклоност ка укључивању џез елемената у оквиру класичних музичких жанрова и форми јасно испољила.¹⁴

Капустинова професионална каријера била је углавном ограничена на Совјетски Савез. Ала Владимировна стилску оријентацију Капустина описује као *third stream* како би указала на фузију џеза и класичне музике у његовом опусу.¹⁵ Био је члан различитих оркестара, укључујући и чувени оркестар Олега

¹³ Vladimirovna, Grigoe'yeva, Alla, „He graduated in 1961 from the Moscow Conservatory where he studied the piano with Goldenweiser. “Grove Music Online (Subscriber: Faculty of Music in Belgrade; date: 04 July 2025).

¹⁴ Vladimirovna, Grigoe'yeva, Alla, „Primarily the composer of instrumental music, he made his début as composer and pianist at the Sixth International Festival of Youth and Students in Moscow (1957) with his Concerto for piano and jazz orchestra with the TsDRI (the youth light orchestra of the Central House for Employees in the Arts) under the direction of Yu. Saul'sky. “Grove Music Online (Subscriber: Faculty of Music in Belgrade; date: 04 July 2025).

¹⁵ Vladimirovna, Grigoe'yeva, Alla, „Kapustin's work largely belongs to the 'third stream', a stylistic trend associated with experiments to synthesize jazz and more formal music. In the works he wrote during 1960s there was a perceptible attempt to interpret the traditions of George Gershwin, Duke Ellington and A. Tsfasman, on the one hand, and Russian piano music, on the other (First Piano Concerto and various piano pieces).“ In the 1970s the composer focussed his investigations on the fusion style based on an amalgamation of elements of jazz and rock, European formal music and non-European folklore.“ Grove Music Online (Subscriber: Faculty of Music in Belgrade; date: 04 July 2025).

Лундстрема (Олег Лундстрем, 1916–2005).¹⁶ Искуство које је стекао као пијаниста у различитим ансамблима и оркестрима, где је, између осталог, свирао и цез репертоар, снажно је утицало на његов стил извођења и компоновања, где се виртуозност класичног пијанизма вешто преплитала са ритмичким и хармонским елементима цеза:

„У својим сонатама, симфонијама и концертима, [Капустин] допуњује идејама и специфичностима цез извођења [класичне] жанрове. Великим формама даје ритмички замах и унутрашњу енергију *big bend*-а (...) У камерној музици, класичне структуре су радикално трансформисани принципима који су својствени цез начину размишљања, као што су импровизација, рафинирани развој ритма и модалне хармоније.“¹⁷

У његовом опусу нарочито се истичу: *24 Прелудијума и фуге за клавир* (1989) инспирисани делима Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) са изразитим цез карактером; *Соната за флауту и клавир оп. 125* (2004) и *Трио за флауту, виолончело и клавир, оп. 86* (1998). Иако је Капустин ретко наступао ван Совјетског Савеза, његова дела су након распада ово државне конфигурације почела да стичу међународну популарност. Захваљујући извођачима попут Марка-Андреа Амлена (Marc-André Hamelin, 1961), Николаја Петрова (Николай Петров, 1943–2011) и Николаса Наморада (Nicolas Namoradze), његова музика је пронашла место на светским камерним сценама.

3.2 Уметнички и стваралачки пут Клода Болинга

Клод Болинг (1930–2020), пијаниста и композитор, рођен је у Кану (*Cannes*) у Француској. Формално музичко образовање стекао је на Париском

¹⁶ Vladimirovna, Grigoe'yeva, Alla, „At various points in his career he has been the pianist in Oleg Lundstrem's Symphony Orchestra of Light Music (1961–72), the Television and Radio Light Orchestra of Vadim Lyudvikovsky (1972–7), the State Cinematography SO (1977–84), and he has appeared in ensembles with jazz musicians such as the saxophonists G. Garanyan and A. Zubov and the guitarist A. Kuznetsov.“ Grove Music Online (Subscriber: Faculty of Music in Belgrade; date: 04 July 2025).

¹⁷ Vladimirovna, Grigoe'yeva, Alla, „In his sonatas, symphonies and concertos, he supplements these genres with the ideas and the specifics of jazz performance. The large-scale works are lent the rhythmic drive and inner energy of big band writing, with all the accompanying garishness and vitality (the concertos for piano, for saxophone, for double bass, the Sinfonietta and the Chamber Symphony). In chamber music the classical structures are radically transformed by principles which are specific to jazz thinking, namely improvisation and refinement in the development of rhythm and modal harmony (the instrumental sonatas and the *Syuita v starinnom stile* ('Suite in the Old Style')).“ Grove Music Online (Subscriber: Faculty of Music in Belgrade; date: 04 July 2025).

конзерваторијуму (*Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris*), где је студирао клавир и композицију.¹⁸ Још као тинејџер Болинг је био фасциниран звуцима цеза и врло брзо је постао један од најистакнутијих цез пијаниста у Француској.

Болингова каријера почела је у послератном периоду, када је цез поново доживео процват у Европи. Његов пијанистички стил био је дубоко инспирисан делом великих америчких цез музичара, попут Дјука Елингтона (*Edward „Duke” Ellington*) и Тедија Вилсона (*Teddy Wilson*).¹⁹ Међутим, Болинг је паралелно са својом каријером цез музичара одржавао везу и са класичном музиком, због чега се у његовој музици могу приметити елементи и једне и друге музичке традиције. Његово најпознатије дело, *Свита за флауту и цез клавир* (*Suite for Flute and Jazz Piano*, 1975), представља узоран пример овог приступа. Написана за чувеног флаутисту Жана-Пјера Рампала (*Jean-Pierre Rampal*), *Свита* је постигла огроман успех на класичној сцени и донела Болингу међународну славу. Болинг је такође компоновао низ других камерних дела, укључујући *Picnic Suite* за флауту, гитару и цез клавирски трио, као и неколико оркестарских и филмских композиција.²⁰ Његову музику карактеришу лагани, свинг ритмови и мелодијама које су једноставне, питке и лако памтљиве. Током своје дуге каријере, Болинг је сарађивао са неким од највећих музичара свог времена, укључујући Мајлса Дејвиса (*Miles Davis*) и Стефана Грапелија (*Stéphane Grappelli*). Његова способност да комуницира између различитих жанрова учинила га је једним од најиновативнијих музичара 20. века.

¹⁸ Clergeat, André, „French pianist, composer, and leader. He was a child prodigy as a pianist and in 1944 won an amateur jazz contest in Paris; the following year he formed a small group that played in a style that was both reminiscent of the small groups of Duke Ellington and influenced by New Orleans jazz.“ Oxford Music Online (Subscriber: Faculty of Music in Belgrade; date: 04 July 2025).

¹⁹ Clergeat, André, „His piano style displays the influence of Ellington, Earl Hines, Teddy Wilson, and Art Tatum, and he was considered the leading ragtime pianist in France.“ Oxford Music Online (Subscriber: Faculty of Music in Belgrade; date: 04 July 2025).

²⁰ Clergeat, André, „Bolling also wrote music for films (including Jacques Deray’s *Borsalino*, 1970) and became particularly well known for his semi-classical compositions, which he recorded with such performers as the flutist JeanPierre Rampal (*Suite for Flute and Jazz Piano*, 1975) and the trumpeter Maurice André (*Toot Suite*, 1981), as well as with the guitarist Alexandre Lagoya, the violinists Pinchas Zukerman and Patrice Fontanarosa, the cellist Yo Yo Ma, and the harp player Marielle Nordman.“ Oxford Music Online (Subscriber: Faculty of Music in Belgrade; date: 04 July 2025).

4. Интерпретативна анализа одабраних камерних дела и сагледавање функционалне разноврсности деонице флауте

4.1 Клод Болинг: Свита за флауту и цез клавирски трио

Са само 14 година Клод Болинг побеђује на аматерском цез такмичењу, а већ следеће године оснива мали ансамбл чији је стил подсећао на мале саставе Дјука Елингтона (*Edward Kennedy "Duke" Ellington*²¹) уз снажан утицај њуорлеанског цеза. Као велики поштовалац Елингтонове музике, Болинг је током целе каријере остао стилски флексибилан, изводећи како рани цез, тако и бибоп (*bebop*). У Болинговим камерним делима, посебно онима за флауту, виолончело и клавир, препознају се елементи *џангл стила*²² Елингтоновог оркестра, употреба *growl* ефеката, блуза и синкопираних ритмова. Клод Болинг успешно интегрише традицију Њу Орлеанса у класичну форму, комбинујући деоницу дувачког инструмента и малог цез ансамбла. Болингова Свита за флауту и цез клавирски трио је ремек-дело које обједињује класичну форму и цез идиом. Свита је компонована 1975. године, као сарадња композитора Клода Болинга, флаутисте Жан - Пјера Рампала (*Jean-Pierre Louis Rampal*) и бубњара Марсела Сабанија (*Marcel Sabiani*). Композиција садржи седам ставова који међусобно контрастирају темпом и карактером, док је цез идиом прожет кроз сваки на различите начине.

4.1.1 Baroque and Blue

Болинг у овом ставу супротставља барокни музички стил и блуз комбинујући полифони начин писања и свинг. Почетни полифони начин обраде музичког материјала између флауте, клавира и контрабаса у троделном метру (који

²¹Дјук Елингтон је био амерички цез пијаниста, композитор и вођа свог истоименог цез оркестра, основаног 1924. године. Он је створио оригиналан композиторски стил и нову концепцију њуорлеанског цез стила. У своја дела интегрисао је импровизације, карактеристичне боје инструмената и личне стилове извођача.

²² По речима Гинтера Шулера трубач Бубер Милеј (*James Wesley "Bubber" Miley*) ,био је први значајни солиста у Елингтоновом ансамблу и творац *growl and plunger* стила свирања дувачких инструмената, који је постао темељ Елингтоновог *џангл стила*, заштитног знака његовог оркестра који се одржао до данас. Елингтонов џангл стил, инспирисан афроамеричким и блуз идиомима, подразумевао је истовремено „надметање“ више инструмената у импровизацијама, стварајући густу звучну текстуру.

подсећа на барокну игру) прелази у свинг ритмички стил у 4/4 такту, а касније и у џез валцер. Став представља синтезу барокне фактуре и џез ритма.

Пример бр. 3: К. Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио; *Baroque and Blue*; 3/4; (КК-LL+5)

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'КК' and 'Baroque', shows a flute melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a 'p' (piano) dynamic marking and a 'Bass' label. The second system, labeled 'LL' and 'Baroque', continues the flute melody and piano accompaniment. The piano part includes a '3' (triple) marking and a '2 1 2' (fingerings) marking. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time.

Главна тема, коју износи деоница флауте, богато је орнаментирана и стилски подсећа на барокну плесну традицију, са наглашеним акцентима на јаким деловима такта. У другом делу фразе, синкопирани ритам уводи елементе џез идиома. Овај прелаз са барокне артикулације у агогичку флексибилност свинга ствара хибридни карактер теме у којем се метричка стабилност троделног метра прожима са ритмичком еластичношћу и импровизацијом. Деонице клавира и контрабаса пружају контрапунктски одговор деоници флауте, чиме се успоставља динамичан дијалог између солистичке линије и хармонско-ритмичке подршке.

Пример бр. 4: К. Болинг, Свита за флауту и џез клавијски трио; *Baroque and Blue*; 3/4; (K-L+5)

Један од начина на који Болинг укључује џез елементе у своју камерну музику јесте употреба мелодијског језика блуза (пр. 4). Тај језик обично подразумева употребу „плавих нота“ (*blue notes*: $b3, \#4, b5, b7^{23}$). Ставови свите садрже јасно одвојене одсеке у различитим историјским или жанровским идиомима — на пример, класичне форме попут менуета или гавоте супротстављене импровизационим џез епизодама. Оно чиме се истиче његов приступ јесте начин на који долази до синтезе тих стилова на крају ставова, где се елементи оба језика

²³ *Blue notes* су изразито експресивни тонови који се користе у блузу, џезу и другим жанровима како би се створила карактеристична „плава“ боја звука који код слушаоца треба да изазове осећај туге и меланхолије.

обрађују истовремено. Овакав приступ компоновању не само да указује на Болингову вештину као композитора и импровизатора, већ и на његову способност да створене жанровске тензије инвентивно разреши. У одсеку ВВ (пр. 5) увиђамо четворотактно наизменично секвентно понављање ритмичко тематског материјала у деоницама флауте и клавира, које од одсека СС прелази у имитацију по тактовима, уводећи постепено клавирску деоницу у каденцу. Артикулација мотива у којем се интервалски скок квинте свира повезано, а затим четири пута поновљена нота одвојено може да услови благе осцилације како у темпу, тако и у јасном и прецизном изговору одвојених нота. Регистарска позиција репетиране ноте у деоници флауте у првој октави додатно може допринети тромости језика при изговору, што захтева посебну пажњу у техничкој припреми и интерпретативној реализацији.

Пример бр. 5: К. Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио; *Baroque and Blue*; 3/4; (ВВ-СС+6)

The musical score is presented in three systems, each with a flute part on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The first system is labeled 'ВВ' in a box. It begins with a flute melody of eighth notes, followed by a piano accompaniment consisting of chords and a melodic line. The second system continues the flute melody and piano accompaniment. The third system is labeled 'СС' in a box and shows the flute playing a more complex melodic line with slurs and the piano continuing its accompaniment. The score is in 3/4 time.

Један од ефикасних техничких приступа припреми понављајућих нота у нижем регистру флауте јесте да се оне свирају у трајању половине, уз примену акцентованог вибрата. За почетни импулс вибрата препоручује се артикулација на слог ХА уз јаку подршку абдоминалних мишића, чиме се активира брз и снажан ваздушни стуб. Абдоминална подршка и почетни импулс на ХА допринеће прецизности и звучној стабилизацији. Такав приступ омогућава извођачу да избегне статичност фразе и да развије флексибилнији тонски израз.

Болинг у завршном одсеку означеном као РР (пр. 6) инкорпорира блуз идиом у барокни контекст. Иако је овај део у е мол тоналитету, мелодија садржи тон бе, односно снижену квинту (такозвану *blue note*) типичну за блуз израз. Та симултана употреба дијаметрално различитих стилских елемената представља не само ефектан завршетак става, већ и Болингову синтезу жанрова.

Пример бр. 6: К. Болинг, Свита за флауту и цез клавирски трио; *Baroque and Blue*; 3/4; (РР+8)

4.1.2 Sentimentale

Овај став започиње уводом клавира, у којем десна рука у горњем дискантном регистру износи јасне и континуиране фигурације у шеснаестина, док лева рука поседује акордску фактуру ослоњену на стабилну тонску основу. Ова текстура наглашава контраст између моторичне артикулисане линије и хармонске подлоге, те уводи слушаоца у карактеристични стилски идиом композиције. Деоница флауте одликује се једноставном, изражајном мелодијском линијом која носи интиман и лирски карактер. Хармонска подлога у клавиру, обogaћена блуз акордима, доприноси стварању топле атмосфере, у којој се флаута истиче као носилац мелодијске експресије. Уписане агогичке ознаке у флаутској деоници омогућавају флексибилност у интерпретацији, али уколико се изводе уједначено могу довести до утиска монотоног израза. Како би избегли и спречили звучно засићење извођачи користе широку палету динамичких нијанси и тембровске разноликости звука доприносећи на тај начин течнијој мелодијској линији. Овај став конципиран је у троделној (ABA) форми у којој средишњи или контрастирајући одсек доноси промену у ритмичким фрагментима.

Пример бр. 7: К. Болинг, Свита за флауту и цез клавирски трио; *Baroque and Blue*; 3/4; (L+5)

The image displays a musical score for the piece 'Baroque and Blue' by K. Bolling, arranged for Flute and Piano. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Flute part is marked with a 'L' (Left hand) and includes various articulations such as slurs, accents, and trills. The Piano part is divided into two systems, each with a Treble and Bass staff. The first system shows a complex harmonic structure with many chords and a steady eighth-note accompaniment in the bass. The second system continues this texture, with the bass line featuring a prominent eighth-note pattern. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Средишњи одсек (пр. 7), унутар троделне форме, уноси нову ритмичку артикулацију, прелазећи из лирског и меланхоличног карактера у динамичнији ток. У овом сегменту јавља се двострука тема у терцама, распоређена између деоница флауте и клавира, при чему су синкопирани ритмички обрасци артикулационо организовани тако да стварају осећај унутрашње напетости и покрета. На крају фразе, деоница контрабаса преузима солистичку улогу, у стилу карактеристичном за бас у цез трију.

Вибрато представља један од најзначајнијих елемената музичког израза у свирању флауте. Његова употреба варира у зависности од музичког стила, историјског контекста и индивидуалне интерпретације. Нарочито се развио и постао саставни део интерпретације током 20. века под утицајем француске школе флауте²⁴. У цезу употреба вибрата је субјективна и често зависи од личног стила музичара. У брзим темпима се често избегава, док се у споријим композицијама користи минимално уз одређене пропратне ефекте попут глисанда. Проналажење правог импулса вибрата у овом ставу, који се налази између два стила, доприноси иновативности у тумачењу текста. Било би пожељно да флаутиста који интерпретира став у коме се преплићу класични и цез елементи тежи развијању микродинамике вибрата. То подразумева да извођач обрати пажњу на фразу односно где започети вибрато и како га развијати. Контрола импулса самог вибрата, да ли ће бити равномерно распоређен или ће се појављивати као акценат унутар фразе, представља проналажење звучног идентитета сваког извођача.

4.1.3 Javanaise

Javanaise представља технички изазов својим брзим и прецизним ритмичким фигурама. *La java* је био популаран париски плес 1920-их, а *Javanaise* је варијанта тог плеса, често повезана са боемским и кабаретским амбијентом. Деоница флауте, богато орнаментирана, захтева интерпретацију која се ослања на цез идиом: украси

²⁴ Француска школа флауте је једна од најважнијих за развој флауте још од њеног постанка почетком 20. века. Пол Тафанел (*Claude-Paul Taffanel*), чувени флаутиста, композитор, педагог, који је предавао на Париском конзерваторијуму утицао је изузетно на развијање школе. Француски флаутисти су унели револуцију када је свирање флауте у питању, а понајвише су допринели естетици тона.

се не третирају као изоловани технички елементи, већ као део фразе. Њихово извођење треба да буде брзо, сливено и хроматски обојено, са ефектом глисанда који подсећа на импровизовани говор унутар цез скета. Неки од начина на које извођач флаутиста може припремити и интегрисати цез елементе у изведбу су:

- вежбати украсе као сливене хроматске линије, са фокусом на континуитет звука и агогичку флексибилност.
- користити легато артикулацију уз минималну употребу језика, како би се постигао ефекат глисанда.
- у оквиру мотива украса користити микродинамике (крешендо или декрешендо) или свирати као цез ефект са додатним акцентованим дахом.
- у циљу што прецизније интеракције са ансамблом слушати ритам секцију и клавирске акценте, те временски ускладити украсе са њиховим импулсима.
- избегавати претерану техничку демонстрацију, јер *Javanaise* носи дух ироније и шарма, па украси треба да буду разиграни, али контролисани.

Пример бр. 8: К. Болинг Свита за флауту и цез клавирски трио, *Javanaise* (C-D+1)

The musical score is for a piece titled "Javanaise" by K. Bolling, originally from a Suite for Flute and Piano Trio. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of music. The first system begins with a "Cantabile" marking and a box labeled "C". The flute part plays a melodic line with a slur, while the piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system begins with a box labeled "D". The flute continues its melodic line, and the piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score ends with a "Left hand tacet" marking.

Контрастни одсек С (пр. 8) доноси нову хармонску структуру и ритмичке моделе и тако отвара простор за другачије фразирање. У деоници клавира није јасно изражен тонални центар. У оквиру ових хармонских промена извођач флаутиста прилагођава динамику и боју. Било би пожељно да користи нијансе крешендо или диминуендо унутар појединачних фраза, ослушкујући хармонске боје клавира и контрабаса. Извођачка техника која укључује употребу веће количине ваздуха, промену угла усника и легато артикулација значајно доприносе певности фразе и њеној интерпретативној уверљивости. На овај начин се успоставља континуитет линије, у којој се сваки тон надовезује на претходни. Унутар посматране фразе могу се уочити два мотива. Један мотив је половина са тачком иза ког следи хроматски низ од ха¹ до еф², што ствара напетост. Овај хроматски сегмент захтева прецизну контролу ваздушног тока и артикулације којом се избегава фрагментација мелодијске линије. Други мотив се састоји од четвртина у силазним секундама, које захтевају суптилну динамичку градацију и флексибилност у тембру. Како би се очувао логични след фразе, услед промена у ритмичко – хармонском склопу, било би пожељно да извођач очува континуитет плесног пулса који је неопходан за креирање карактера става *Javanaise*. Пулс Јава плеса²⁵ не односи се искључиво на брзину свирања композиције, већ на унутрашњи осећај покрета и фразне агогике. Извођачи својом интерпретацијом дочаравају дух кабареа двадесетих година 20. века, уносећи у мелодијске фразе суптилне дозе хумора и *сленга*²⁶ који су својствени том жанровском контексту. Флаутиста, у дијалогу са пијанистом и ритам секцијом, осећа и артикулише пулс као темељни експресивни елемент, чиме се успоставља равнотежа између ритмичке прецизности и агогичке флексибилности.

4.1.4 Fugace

Четврти став је технички најзахтевнији и укључује брзе и прецизне ритмичке фигуре у свим инструментима. Болинг користи елементе фуге, додајући цез ритмове и хармоније, што чини композицију јединственом у стилском погледу.

²⁵ Француски Јава плес потиче из *bal-musette* традиције, париских плесних сала и кафана. Он је бржи од класичног валцера, са малим корацима и са положајем тела који подразумева минималну дистанцу између партнера.

²⁶ Мисли се на тенденциозно неправилно (сленг) свирање орнамената.

Деоница флауте иницијално излаже главну тему, након чега деоница клавира доноси своју мелодијску линију. Ове две деонице затим улазе у полифони дијалог, у којем се теме прожимају, надовезују и варирају у духу имитативне контрапунктске праксе. Контрапунктска техника излагања тема по гласовима присутна је у целом ставу.

Пример бр. 9: К. Болинг Свита за флауту и џез клавирски трио, *Fugace*; 6/4; (C+3)



У одсеку означеним партитурним словом C деоница флауте износи тему у ниском регистру (пр. 9) док деоница клавира обухвата исту тему у левој руци у интервалу терце. Оваква текстура резултира укрштањем гласова која, због регистарске близине, изискује високу техничку прецизност и јасноћу изговора код флаутисте. Брз темпо додатно појачава изазов артикулације и интонативне тачности. Јасна, фокусирана артикулација у темпу је на граници техничких могућности инструмента, што може угрозити тонски баланс и захтева посебну пажњу у камерном музицирању. Извођачи би требало да ускладе динамичке нивое ради очувања укупне звучне слике. Може се уочити извесна структурална и мелодијска сличност са контрапунктском концепцијом Бахове Сонате у Це дуру за флауту и чембало (BWV 1033). Иако Болинг компонује у оквиру џез идиома,

његова употреба имитативне текстуре, тематских почетака (глава тема) и њиховог полифоног преплитања наликује обради музичког материјала својственој за епоху барока. Такав приступ омогућава извођачу да артикулацију поред техничког аспекта третира и као средство за евоцирање барокног духа. Артикулација флаутске линије се може обликовати у складу са барокним одликама попут акцената на јаким деловима такта, динамички профилисаних орнамената, контрадне динамике у различитим гласовима и вођењу фраза које следе контрапунктску логику. Овакав третман артикулације не само да приближава Болингову фугу барокном стилу, већ и омогућава извођачу да оствари стилску синтезу спајајући цез импулс са правилима барокне извођачке праксе.

4.1.5 *Irlandaise*

Став доноси свежину инспирисану ирском музичком традицијом, ослањајући се на комплексну синтезу цез акорда и ритмичког остината који се налази у деоници клавира. У самој партитури стоји јасна ознака да се свира експресивно са свингом, што упућује на интерпретативну флексибилност и транспозицију цез идиома у фолклорну звучну атмосферу. Контрабас започиње деликатну мелодијску линију, док деоница флауте уводи орнаментирану тему на већ постигнутом тембровском сазвучју.

Прозрачност мелодије, обележена благим ритмичким осцилацијама, присутна је у целокупном ставу. Примећујемо да је свинг ритам у цез музици толико подразумеван, да је Болинг у партитури, како би се тема свирала у једнаким ритмичким вредностима, назначио *equal* (пр. 10). Како би се добила уједначеност осминског покрета код свих извођача, након константног свинга, пожељно је да извођач флаутиста говором тела назначи покрет у једнаким нотним вредностима.

Пример бр. 10: К. Болинг: Свита за флауту и џез клавијски трио; *Irlandaise*; 3/4; (B – C)



4.1.6 Versalitale

Болинг у овом ставу доноси иновативност и својеврсну специфичност у заједничком колориту и компатибилности звука чланова ансамбла. Флаутиста, поред флауте, користи и бас флауту, како је предвиђено у партитури. Принцип производње тона на бас флаути идентичан је као и на флаути. Због већег усника и обима самог инструмента пожељно је направити већи отвор на уснама и свирати опуштенијом амбажуром. Савремена бас флаута има пун, топао и баршунаст звук. Она није виртуозни инструмент и углавном се користи због специфичне боје самог инструмента. Извођачки изазови за флаутисту у овом ставу укључују корекцију интонације, јасноћу звука и уједначеност кроз све регистре. Код бас флауте, интонација често варира у зависности од регистра (у доњем регистру тонови могу бити интонацијски нижи, док у средњем и високом регистру постоји тенденција ка повишеној интонацији). Основни аспект интерпретативне улоге флаутисте огледа се у способности да брзо прилагоди звук приликом промене инструмента, као и уједначавање тембра и артикулације у односу на друге деонице ансамбла. На крају

овог става налази се џез облик интеракције познат као *trading fours*²⁷, где деоница флауте води импровизовани дијалог са ритам секцијом.

Пример бр.11: К. Болинг: Свита за флауту и џез клавирски трио *Versatile Ironique* 7/4 (Т)



Уочавамо да је у деоници флауте назначена импровизација (пр. 11), структурисана у оквиру великог дурског септакорда на тону ес. Импровизација представља креативну слободу извођача да изрази индивидуалну музичку идеју у датом хармонском контексту. Разумевање структуре акорда и његове функције у оквиру композиције представља квалитетну основу за почетак истраживања импровизационог процеса. Велики дурски септакорд на тону ес (ес–ге–бе–де) карактерише се топлотом, лирском бојом, која подстиче на суптилно фразирање и примену богате орнаментике.

Пример бр. 12: Лидијска и миксолидијска лествица у Ес



У оквиру овакве хармонске основе, импровизоване фразе могу се кретати од дијатонских линија, преко модулација у блиско сродне тоналитете, до употребе модусних скала, као што су лидијска или миксолидијска лествица. Сваки извођач

²⁷ *trading fours* представља један од основних елемената џез извођења, омогућавајући извођачима да кроз кратке фразе демонстрирају техничку спремност, креативност и способност слушања и реаговања у реалном времену. Солисти се смењују у импровизацијама, као у разговору.

самостално дефинише уметнички ток импровизације, при чему почетна фаза може бити заснована на дужим тоновима унутар неке од понуђених скала. Овакво импровизовано излагање служи као основа за постепени развој музичке мисли. Пред извођачем је читав спектар истраживања звучних потенцијала фразе у оквиру понуђених лествица, пре упуштања у нешто комплексније ритмичке и мелодијске модулације.

На крају импровизације у другом такту уочава се цез ефекат познат као *fall-off* или *drop*, што подразумева брзо клизање надоле до завршног тона фразе. Често се користи на крају соло деоница и није нужно интониран. У оквиру цез интерпретације, техника *fall* представља важно изражајно средство који музичари користе како би истакли завршетке фразе и допринели специфичном карактеру извођења. Код флаутиста, овај ефекат изискује посебну креативност, будући да флаута не дозвољава исти ниво глисанда као тромбон или труба. Извођач флаутиста може да бира између више начина за постизање овог ефекта, чиме се отвара простор за интерпретативну слободу и стилску разноликост. Један од начина извођења подразумева затварање усника, праћено покретом главе надоле. Алтернативни приступ је свирање низа нота наниже, чиме се музички конкретизује пад. Оваква техника омогућава већу контролу над завршетком фразе и може бити усклађена са хармонским контекстом композиције. Извођење ефекта на овај начин је организовано, аналитички и свесно примењено. Одлука извођача да у репетицији истог мотива примени различите технике добијања ефекта (једном затвори усник, а други пут свира тонски пад) може интерпретацију учинити још комплекснијом. Овај поступак при интерпретацији пружа контраст, као и могућност да слушацац другачије доживи исти мотив, наглашавајући разиграност и слојевитост цез интерпретације.

4.1.7 Veloce

Клавирска деоница започиње став применом остинатног арпеђа у це молу, који функционише као стабилна хармонска и ритмичка подлога за даљи тематски развој. Уводна два такта делују као припремна фаза након које тематски материјал прве теме преузима деоница флауте.

Пример бр. 13: К. Болинг: Свита за флауту и цез трио; *Veloce*; 4/4; (т. 1-9)

The musical score is written for piano and flute. The piano part consists of a continuous eighth-note arpeggiated pattern in the left hand, while the right hand plays a more complex melodic line with some syncopation. The flute part enters in measure 3 with a series of eighth notes. The tempo is marked 'Fast T° (♩ = 112)'. Dynamics include *mf* and *f*. The score is divided into two systems, A and B, by a double bar line. System A covers measures 1-6, and System B covers measures 7-9.

Тема је структурисана изразито чврстим ритмичким обрасцем који доприноси њеној јасноћи и карактеру. У петом такту долази до постепеног развијања музичке напетости, која се постиже употребом синкопираног ритма и акцената на славим добама, чиме може бити нарушена очекивана метричка стабилност. Артикулација превезаних нота треба да буде прецизно изведена, у супротном постоји ризик од кашњења, што може нарушити музичку линију и интерпретативну доследност. Фраза је структурно подељена у два контрастна сегмента. Први део карактерише стакато лествично кретање осминских нота

навише са артикулацијом која стилски указује на барокну естетику, нарочито у начину фразирања и метричког акцентовања. Насупрот томе, други део фразе доноси звучно повезане синкопе и *блуз ноте* (умањена квинта), чиме фраза добија слој цез израза. На самом крају фразе, Болинг примењује цез ефекат *fall* (хроматски глисандо надоле), који често можемо пронаћи у цез солистичким деоницама. Обликовање орнамената у цезу је средство личног израза, а запис је ту само као смер на који начин је могуће извести украс. Болинг кроз фразу гради везу у којој се барокна артикулациона дисциплина постепено трансформише у експресивност цеза. Пожељно је да разлике у артикулацији интерпретатор технички припреми у нешто споријем темпу, инсистирајући на обликовању мотива. Овакав вид пренаглашене артикулације током вежбања ће омогућити да у бржем, концертном темпу фразе делују спонтано, стилски уверљиво и технички стабилно.

Пример бр. 14: К. Болинг: Свита за флауту и цез трио; *Veloce* 4/4; (L)

У контрастном одсеку (пр. 14), Болинг не само да мења карактер и ритмичку структуру већ уводи и значајну тоналну трансформацију. Из почетног излагања тематског материјала у це молу, обележеног прецизном артикулацијом и ритмичким обрасцем, композитор прелази у лирску, распевану тему у Ге дуру. У наведеном одсеку, Болинг гради сложену ритмичку текстуру кроз интеракцију деоница. У левој руци клавирске деонице нотиране су равномерне осмине, док су у десној синкопе. Додатну ритмичку слојевитост уноси деоница флауте, која садржи дуге

ноте (половине), синкопе, шеснаестине и велику триолу на самом крају фразе. Ритмичка комплементарност деоница у овом одсеку указује на присуство полиритмије, што од извођача захтева високу ритмичку прецизност и способност очувања стабилног унутрашњег пулса упркос ритмичкој разноликости.

Пример бр. 15: К. Болинг: Свита за флауту и џез трио; *Veloce* 4/4



Завршни део седмог става Свите, уједно и финале целокупне композиције, недвосмислено упућује на естетику Елингтоновог џангл стила. Полустепени трилер на тону ге³ у комбинацији са суптилним крешендом и декрешендом у деоници флауте доприноси постепеној звучној градацији и динамичкој напетости. Ритам секција и деоница клавира имају синкопирани ритам, интензивирајући градацију, доводећи целокупну звучну текстуру корак ближе кулминацији. Врхунац се постиже увођењем ефекта *growl*²⁸ у деоницу флауте, нотираног брзим шеснаестинама хроматског покрета и октавним скоковима. Ефекат се може додатно нагласити употребом фрулато технике, чиме се постиже још израженији звучни интензитет и експресивност. Спој атикулационих ефеката и ритмичке експресије

²⁸ Growl се производи истовременим свирањем и певањем истог или сличног тона. Гласне жице производе вибрацију која се меша са тоном флауте, стварајући карактеристичан „промукли“ звук.

доприноси снажном завршном утиску и афирмише карактеристике џангл стила у камерном контексту.

У Свити за флауту и џез трио, деоница флауте добија нову експресивну димензију кроз примену проширених интерпретативних техника и артикулационих ефеката, као што су глисандо, *growl*, фруландо и други облици тонске експресије. Ови интегрисани елементи, својствени џез извођачкој пракси, уносе свежину и слободу у класични инструментални дискурс, отварајући простор за иновативни приступ тумачењу текста. Импровизација у овој композицији уводи класично образоване извођаче у потпуно нови свет у којем се техничка виртуозност прожима са спонтаношћу и личним изразом и захтева примену нових и слободнију употребу уобичајених вештина. У том смислу, Болинг не само да проширује техничке могућности флауте, већ и преиспитује границе жанрова. Иако су џез и барок раздвојени вековима музичке еволуције, у овој композицији се сусрећу у савршеној синтези, стварајући стилски хибрид у којем се структура и слобода, традиција и иновација, прожимају у јединственом звучном простору.

4.2 Николај Капустин: Соната за флауту и клавир, оп. 125

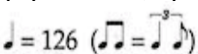
Соната за флауту и клавир оп. 125 (2004) написана је на поруџбину америчког флаутисте Имануела Дејвиса (*Immanuel Davis*) који ју је потом премијерно извео и снимио. Иако је у почетку оклевао да прихвати сарадњу, Капустин је дело завршио у изузетно кратком року, те је након пар месеци послао партитуру извођачу. Упркос назначеним темпима у партитури она у извођачкој пракси нису била применљива. Испоставило се да му ове ознаке нису биле од пресудног значаја, те није имао ништа против да извођач прилагоди темпо својим афинитетима. Међутим, на одређеним местима је јасно обележио стилске одреднице користећи ознаку *swinging*. Овом ознаком је подразумевао да назначени одсеци добију звучност у маниру великог џез оркестра (*big band*). Овом ознаком нам композитор сугерише и своју естетску усмереност ка ритмичкој флексибилности и џез артикулацији. Капустин наглашава да се његова музика не треба изводити „праволинијски”, односно у строго конвенционалном маниру, већ

са присутним свинг карактером који прожима целокупну текстуру.²⁹ Хармонски језик Сонате је типичан за џез, али је формална концепција ставова блиска класичном сонантом циклусу. Прожимање музичких традиција захтева од извођача да користе различите извођачке технике. Капустин гради музички ток Сонате кроз густу мрежу ритмичких и хармонских релација, задржавајући чврсту пулсацију у брзим темпима. Ритмичка стабилност и дијалог између деоница музичке текстуре клавира и флауте, представља полазну и примарну тачку грађења интерпретације.

4.2.1 Allegretto

Први став Сонате започиње уводом клавира. Деоница флауте укључује се свинг мотивом (пр. 16; т. 7) који треба ритмички прецизно и артикулисано да се изведе у препознатљивом маниру свинга. Једна од карактеристика овог става јесте и Капустинов начин записивања свинга. Композитор га не нотира као триолску четвртину и осмину (што би било својствено џез запису³⁰) већ свинг ритам наговештава артикулацијом: на првој осмини уведеног почетног мотива у деоници флауте композитор означава линијом изнад ноте портато дугу артикулацију, док на другој осмини означава изнад ноте тачком кратку стакато артикулацију (што је више својствено класичној нотацији). Судећи да Капустин пре свега користи традиционални начин записивања музике, може се претпоставити да је желео да прецизније ритмички и артикулацијски запише свинг, како би овај мотив класично образованим извођачима био јаснији у интерпретацији. Додатни изазов приликом извођења овог мотива јесте да се овакав ритмичко-акцентски склоп изведе на једном тону (ха1) и у контексту покретљивог темпа (Allegretto). Флаутиста тон ха1 на првој осмини 4/4 такта интерпретира тако што га чини дужим кроз одзвук, док исти тон на другој осмини „скраћује“ како би мотив имао свинг карактер. Из аспекта извођачке технике то би значило да се прва осмина свира дуже са акцентом,

²⁹ Према транскрипту интервјуа забележеног и одржаног 9. новембра 2024. године посредством платформе Zoom; прилог бр.1

³⁰  $\text{♩} = 126 \text{ (}\text{♩} = \text{♩} \text{♩}\text{)}$

док се друга посматра као триола без средње осмине (у изговору би се променио прво слог ДА, па слог ДЛ).

Табела 1 – Структурална шема Сонате за флауту и клавир – Н. Капустин I став

Увод	Експозиција <i>Allegreto</i>	развојни део <i>Allegreto</i>	Реприза <i>Allegreto</i>
т.1–7	т.7–102	т.103–165	т.165–267

Пијаниста такође своје свирање прилагођава карактеру свинга. Неопходно је да извођачи одмах на почетку става успоставе заједнички константни пулс четвртине (*swing feel*) у оквиру кога ће све ритмичке фигуре 4/4 такта бити складно и гипко изговорене приликом заједничког извођења. Приметно је да Капустин посебну пажњу посвећује назначавању акцентуације. Већ на самом почетку (т. 8), могу се приметити акценти који су позиционирани на ненаглашеном тактовом делу. Класични израз ослонца на првој ноти овде пада у сенку ненаглашеног тактовог дела на коме се налазе акценти који условљавају изражајност и начин обликовања и фразирања мелодијског тока у деоници флауте. Овај принцип се у цезу назива *off beat*. Поштовање назначених акцената у контексту виших мелодијских регистара може бити изазовно за интерпретацију, те у одређеним сегментима музичког тока захтева и посебан приступ вежбању. У деоници флауте (т. 11) акценат је постављен на триоли на ненаглашеном тактовом делу на тону еф2, а затим и на тону дес2 на другој осмини четвртог откуцаја у оквиру 4/4 такта. Тон дес2 је на флаути најчешће интонативно висок, те захтева посебну контролу ваздушног стуба, јер при акцентовању ноте, додајемо више ваздуха. Један од могућих начина да се обезбеди интонативна прецизност на оваквим местима у музичком току јесте да се музичка фраза (т. 7–15), која у овом примеру садржи тон дес2, вежба са акцентованим флажолетима уз метроном.

Пример бр. 16: Н. Капустин: Соната за флауту и клавир оп. 125 I став;
Allegreto; 4/4 (т. 7–14)

The image displays three systems of musical notation for a piece in 4/4 time. The first system starts at measure 4 and includes a first ending bracket labeled '1' at the end. The second system starts at measure 8. The third system starts at measure 11. The notation includes a flute staff and a piano accompaniment staff. The piano part features complex fingerings, including triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics such as *mf* are indicated. The key signature has one sharp (F#).

Након излагања прве, свинг теме (т. 7–15) следи мост (т. 15–40) где се поред материјала прве теме уводи и нов тематски материјал. Друга тема (т. 48–87) је више лирског, блуз карактера, у односу на ритмички експресивну прву тему. Мелодијска контура друге теме је у односу на прву тему мекша, а ритам је више разуђенији.

Пример бр. 17: Н. Капустин: Соната за флауту и клавир оп. 125 I став;
Allegreto; 4/4 (т. 56–59)



Нов тематски материјал друге теме (пр. 17) прати и другачије хармонско осветљење: употреба модуса и блуз скале. Капустин у другој теми у деоници флауте уводи блуз мотив, имплицирајући *blues* сентимент експресивном умањеном квинтом и малом терцом. У деоници клавира у акордским склоповима могу се пронаћи истовремена звучања мале и велике терце у оквиру истог сазвучја која су инспирисана блуз хармонијама. Деоница флауте позиционирана је у доњи регистар, са почетном нотом ес1, на којој је назначен дуг акценат. На завршној ноти мотива, акценат је краћи, што указује на динамичку и артикулациону контрастност унутар фразе. У извођачком смислу, флаутиста се суочава са прелазом у десној руци са дес1 на ес1 што, у оквиру задатог темпа, може представљати потенцијални проблем, услед физиолошког ограничења (овај прелаз укључује померање малог прста десне руке, што може бити нестабилно). Синхронизација акцената са деоницом клавира додатно је отежана регистром и немогућности прецизне артикулације у деоници флауте. Пожељно би било да извођач не затеже додатно усне при прелазу са тона дес1 на ес1 јер прекомерна напетост може довести до губитка флексибилности и интонативне стабилности. Суптилна ротација десне шаке непосредно пре прелаза растеређује позицију малог прста и ублажава напетост у држању. Да би се постигла звучна и интонативна стабилност приликом интерпретације корисно је, приликом припремног процеса, овај мотив вежбати у спором темпу, обраћајући пажњу на подршку дијафрагме и минимална померања усана. У развојном делу Капустин истражује могућности развијања тема уведених у експозицији кроз модулације и контрапунктски рад у дијалогу деоница флауте и

клавира. Композитор користи имитацију, инверзију и секвенце као основне контрапунктске технике, при чему се теме из експозиције реинтерпретирају у новим хармонским и ритмичким контекстима.

Пример бр. 18: Н. Капустин: Соната за флауту и клавир оп. 125 I став; Allegretto; 4/4, (т. 118-126)

The image shows a musical score for a flute and piano. It consists of three systems of staves. The first system covers measures 118 to 120, the second system covers measures 121 to 123, and the third system covers measures 124 to 126. The piano part (bottom staff) features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The flute part (top staff) includes various ornaments, slurs, and dynamic markings. A box with the number 15 is placed above measure 121. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

У овом делу става (пр. 18) важно је успоставити активну комуникацију између извођача, како би се континуитет музичког тока очувао и у процесу развијања мотива. Излагањем тематских материјала у различитим деоницама, извођачи се усмеравају ка интерактивном реаговању на мотиве који се јављају у супротстављеној линији, чиме се ствара утисак спонтане музичке комуникације. У развојном делу континуитет у звуку током брзог низања контрастних мотива,

флаутиста може постићи усклађивањем боје тона и артикулације и динамике са карактером мотива који се смеђују у кратким временским интервалима. Та интерпретативна флексибилност омогућава очување фразне повезаности и подстиче унутрашњи дијалог унутар ансамбла. У цез фразирању наилазимо на четири артикулациона знака који одређују начин на који се појединачни тонови изводе (повезују или раздвајају, акцентују):

● = кратко одсвирати

— = дуго одсвирати

▼ = кратко, са акцентом одсвирати

> = дуго, са акцентом одсвирати

Акценти су у Капустиновој Сонати јасно нотирани, што указује на његову намеру да артикулациона структура буде прецизно дефинисана. Постизање звучног контраста између кратког и дугог акцентованог тона захтева од извођача флаутисте технички прецизну брзину даха. Пожељно је применити брз проток ваздуха, снажним потиском из дијафрагме, како би се остварио кратак артикулисан удар на другој осмини првог откуцаја. Овај почетни импулс даха потом заменити преласком на спорији, континуирани дах, који омогућава продужени акцент на другој осмини наредног откуцаја. Ова смена акцената доприноси укупној агогичкој структури фразе, уносећи у њу елемент спонтаности интерпретације. Свинг карактер прве теме композитор најнепосредније сугерише у завршној етапи развојног дела, пред репризу назначавајући у партитури *swinging*. У овом делу свинг не служи само као стилска одредница, већ као структурални елемент који припрема слушаоца за репризу и закључак става. Ехо ефекат и тонско затишје постигнуто је екстензивним понављањем свинг мотива у деоници флауте и глисандом у деоници клавира, антиципирајући репризу која следи. Реприза доноси прву тему експозиције у варираној хармонској и динамичкој поставци, при чему је промена динамичког осветљења нарочито упечатљива.

Пример бр. 19: Н. Капустин: Соната за флауту и клавир оп. 125 I став;
Allegreto; 4/4; (т. 166–173)



Материјал прве теме у репризи (пр. 19) обележен је пијанисимо динамичком ознаком, што представља значајан звучни преокрет у односу на њено излагање у експозицији. Управо тим динамичким помаком композитор успева да изрази нове експресивне слојеве, чиме се постиже суптилна реинтерпретација тематског садржаја. Деоница флауте износи прву тему транспоновану за малу терцу навише у односу на експозицију у пијанисимо динамици. Ради успостављања мекоће и континуираног тока фразе приликом интервалских скокова у легату, пожељно је да извођач примени брзи ваздушни стуб уз контролисан притисак дијафрагме, чиме се обезбеђује стабилност тона. Стабилност тона кроз различите регистре, посебно у контексту пијанисимо динамике, захтева висок степен контроле ваздушног тока, поставке усана и унутрашње акустичке равнотеже. Како би се избегло преламање звука или губитак фокуса може се применити вежбање флажолета, као и техника истовременог певања и свирања. Ове проширене технике унапређују стабилност интонације и омогућавају подешавање тембра. Драматуршка динамизација репризе најевидентнија је у оквиру друге теме. Фрагменти тематског материјала друге теме и развојног дела уводе се развојем мотива кроз ланац секвенци. Епилог (т. 248) доноси тонско смирење које је праћено мелодијским спуштањем деонице флауте у

прву октаву уз разуђенију фактуру, доносећи тонску прозрачност. Дијалог између деоница клавира и флауте у финалу става условљен је ритмичким успоравањем и тембровским променама, што захтева посебно истанчану (колористичку и експресивну) усклађеност у изразу извођачких деоница. Крај става доноси тонска сазвучја којим се антиципира почетак другог став Сонате.

4.2.2 Andantino grazioso

Други став започиње слободно у изразу (*a piacere*), по узору на записане импровизације или концертне каденце.

Пример бр. 20: Н. Капустин: Соната за флауту и клавир оп. 125 II став; Andantino grazioso

The image displays a page of a musical score for the second movement, "Andantino grazioso," from Sonata for Flute and Piano, Op. 125, No. 2 by Nikolai Kapustin. The score is written for flute and piano. It begins with the tempo marking "Andantino grazioso" and a metronome indication of quarter note = 69. The key signature is B-flat major. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "p" (piano). The first system starts with "a piacere" and "p". The second system has a first ending bracket labeled "(1)". The third system also has a first ending bracket labeled "(1)". The fourth system starts with a box containing "35 Andantino grazioso (♩ = 69)" and continues with piano accompaniment.

Уводни сегмент другог става (пр. 20) одступа од конвенционалне метричке структуре, што се манифестује одсуством тактних црта и ознака за метар. Можемо видети на који начин Капустин третира и записује импровизационе сегменте. Слободан у изразу, увод садржи мноштво агогичких нијансирања у духу вокалне традиције блуза где се мелодијска линија приближава говору. Овакав избор композитора има за циљ да омогући интерпретатору већу извођачку слободу у обликовању и организацији мелодијске, ритмичке и динамичке фразе. Мелодијски врхунци у деоници флауте, праћени су слободно конципираном употребом корона. Овај начин маркирања мелодијских врхунаца је био својствен и музици романтизма где се посебна пажња придавала бравурозним секвенцама, како би се могућности инструмента исказале у пуном сјају.

Табела 2 – Структурална шема Сонате за флауту и клавир – Н. Капустин II став

Увод <i>a piacere</i>	а <i>Andantino grazioso</i>	б <i>Andantino grazioso</i>	а¹ <i>Andantino grazioso</i>
	т. 2–28	т. 29–44	т.45–70

Форма става (изузимајући увод) може се тумачити као тродел, блиско моделу троделне песме. Троделност у конципирању музичког тока исцртана је тематским контрастима и може се најнепосредније разумети у односу на диспозиције тематског материјала. Мелодијска линија прве теме (т. 2-10; одсек а) развија се динамично кроз регистарске успоне и падове, те флаутиста треба да буде обазрив да приликом узимања даха не наруши континуитет мелодијске фразе. Звучни колорит мелодијске линије у деоници флауте подржан је блуз хармонијама у деоници клавира. Оно што треба поменути, првенствено за деоницу флауте која има изразит мелодијски значај, јесте потреба за преобликовањем традиционалног класичног вибрата како би се уклопио у звук џез баладе. Џез музичари за импровизацију користе компоноване теме. Уз хармонске прогресије у оквиру импровизације развијају се веће форме - баладе. Неке од тих балада, због своје

посебности, еволуирале су у цез стандарде. Њихова интерпретација варира од стила, афинитета и уметничке слободе самог извођача, што резултира мноштвом извођења заснованих на истом музичком моделу. Усклађивање боје и тоpline мелодијског израза у деоници флауте са променама хармонских склопова у деоници клавира један је од специфичних захтева овог става. Употреба вибрата у интерпретацији доноси разноликост у динамици и тембру, што доводи до нових звучних колорита. С тим у вези треба напоменути да сваки извођач поседује сопствени стил вибрата (брзину промене амплитуде постојећег звука) који може бити бржи или спорији. Техника вибрата такође је условљена знањем, искуством и вештином самог извођача. Управо те разлике доводе до значајних интерпретативних разноликости, што музичко дело чини јединственим при сваком извођењу.

У фактури деонице клавира заступљена су арпеђа, чије се хармонске боје под педалом задржавају у трајању. Будући да начин њиховог извођења нотираних на овај начин у великој мери зависи од стила самог извођача, тембровска усклађеност инструменталних деоница у овом аспект интерпретације представља важан фактор звучне усклађености. Уколико пијаниста користи мекшу артикулацију уз умерену употребу педала добиће се прозачнији звук, ближи боји флауте, али и људског гласа. Спонтанијој интерпретацији може допринети да се у припреми извођења постојећи нотни текст у деоници флауте прво отпева или изговори парлато уз хармонску пратњу клавира. Назначене стакато ноте у другом ставу заправо и нису ознаке за стакато класичног стила, већ указују на одвојено изговорене ноте у певаном стилу попут *скетовања*³¹, где уочавамо да Капустин примењује класични начин нотације, како би најприближније забележио још један од елемената цез музике.

³¹Скетовање је техника имитирања гласом импровизација које изводе инструменти у цезу и блузу.

4.2.3 Scherzo

Трећи став представља виртуозни врхунац Сонате имајући у виду техничке захтеве који се постављају пред извођача. Виртуозитет у овом ставу не представља само испољавање техничког умећа, већ се манифестује и као вид естетског принципа и важан аспект музичког израза. Форма става конципирана је као сложена трodelна песма са уводом.

Табела 3 – Структурална шема Сонате за флауту и клавир – Н. Капустин III став

Увод	A(a–b–a1) <i>Allegro assai</i> 3/4	B(a–b–a1–b1) <i>Allegro assai</i> 3/4–4/4	A1(a–b–a1) <i>Allegro assai</i> ¾
т.1–7	т.8–68	т.69–105	т.109–172

Хитре фигурације и сложени ритмови подсећају на виртуозне цез соло импровизације, које су код Капустина (за разлику од праксе извођења у цезу) записане у партитури. Један од главних задатака за флаутисту јесте да у перцепцији слушаоца створи утисак импровизоване музике, иако је она записана. Како би се постигао овај ефекат неопходна су одступања од назначеног темпа. Када се узме у обзир спрега темпа и карактера, јасно је да одступања од темпа не треба да буду превелика или барем не таква да наруше карактер става и континуитет музичког тока.

Пример бр. 21: Н. Капустин: Соната за флауту и клавир оп. 125 III став;
Skerzo; $\frac{3}{4}$

The image displays a musical score for a piece by N. Kapustin, Op. 125, III movement, Skerzo, in 3/4 time. The score is written for Flute and Piano. It is divided into three systems. The first system contains measures 7 through 12, with measure 44 highlighted by a box. The second system contains measures 13 through 18, with measure 45 highlighted by a box. The third system contains measures 19 through 24. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'cresc.'.

Уочавамо да записана артикулација (пр. 21) може стварати извесне потешкоће извођачу флаутисти у одржавању општег темпа приликом креирања фразе. Нотни запис у дугим луковима, који би требало да сугерише распеване мелодијске теме је заправо условљен инерцијом музичког тока. Прва тема у деоници флауте (т. 9-16) својим током упућује на могућност различитих агогичких нијансирања, која морају бити сведена на минимум, како би вертикални хармонски пресек инструменталних деоница (хармонски контакти деонице клавира и флауте) био временски усклађен. Карактеристике џеза, као што су синкопе и измештени нагласци (*off beat*) захтевају изузетну ритмичку прецизност, нарочито у деловима музичког тока који су покретљивији и где је неопходно да деонице функционишу хармонично. Материјал у првој теми дела А (т. 9-16) који се развија у оквиру интервала мале терце, углавном хроматски, уобичајено сугерише да мелодијске линије воде у звучну кулминацију, међутим Капустин тему означава у пијано динамичкој ознаци. Другу тему дела А (т. 16-24) карактерише енергичан, свинг

ритмички образац у обе деонице. Део А је заокружена музичка целина, завршава се потпуном каденцом и јасно је одвојен од средишњег дела Б. У средишњем делу долази до промене мерне јединице са троделне на четвороделну: уместо половине са тачком, мерна јединица постаје половина. Промена метра доноси звук цез валцера. Композитор на почетку контрастног дела у партитури бележи додатну ознаку *swinging* (која се појављује и у првом ставу), чиме се сугерише промена карактера и увођење ритмичке флексибилности типичне за цез идиом. Ова ознака утиче на ансамблску синхронизацију, захтевајући од извођача да се ослоне на заједнички осећај пулса. Било би пожељно да извођач флаутиста изводи мелодијску линију уз благу артикулациону асиметрију, реагујући на акценте и микроагогичке помаке у клавирској деоници.

Након дела Б наступа реприза, у оквиру које извесну потешкоћу представља постизање заједничког пулса деоница флауте и клавира због комплексности фактуре и асинхроног почетка излагања репризног материјала. У репризи клавирска деоница паузира, а деоница флауте наступа на последњој осмини. Иако не почињу заједно, извођачи би требало да почну да броје на заједнички знак, јер би у супротном, због густог контрапункта у деоници клавира, дошло до губитка пулса и мимоилажења у извођењу. Иако није нотирано у партитури, унисоно ритмичко кретање у октавама обе деонице у последњем одсеку може се посматрати као кода која у звуку добија завршетак у стилу великог цез оркестра.

4.2.4 Allegretto

Сложеност нотног записа и преплитање деоница флауте и клавира у текстури четвртог става чине интерпретацију комплексном. У самом читању нотног текста извођачи би требало да, на првом месту, освесте самосталност ритмичке конструкције сопствених деоница. Потребно је избећи ослањање на деоницу другог инструмента, како би се приликом заједничког музицирања јасно чули одвојени ритмички слојеви. Слојевитост у ритмичким мотивима додатно је условљена брзим темпом и променљивом артикулацијом. Структура четвртог става ослања се на форму сложене троделне песме са елементима ронда.

Пример бр. 22: Н. Капустин: Соната за флауту и клавир оп. 125 IV став;
Allegretto; (т. 1–9)



Капустин је увод у четврти став (пр. 22) осмислио са доста агогичке флексибилности у оба инструмента, као једну врсту импровизованог дијалога према моделу питање и одговор (*call and response*)³². Након дијалошки конципираног уводног сегмента наступа излагање прве теме дела у деоници клавира. Ова тема се затим јавља у деоници флауте, а потом се принцип дијалога кроз размену материјала наставља током даљег излагања. Капустин у оквиру прве теме користи полифони мотивски рад уз примену густе ритмичке структуре. Карактеристично је да се са сваком понављањем спроводи динамички крешендо. Централни део става доноси нагли прелаз из енергичног и тонски засићеног у

³² Call and response у цезу је музичка техника преузета из афричке традиције која представља дијалог између извођача – као да инструменти разговарају. Gunther, Schuller, *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*; The University of California, Oxford University Press, 1986; 6.

мирнији и прозачнији музички ток. Промена метра са 4/4 на 3/2, односно са четвороделне поделе на троделну, у великој мери поједностављује ритмичке обрасце. Мост који спаја централни део става са последњим одсеком је соло импровизација по моделу питања и одговора.

Последњи одсек четвртог става (пр. 23) има форте динамичку ознаку до које се долази кроз постепене динамичке градације у излагању материјала. Кулминациони материјал репризе има и своје регистарске градације, те води деоницу флауте у највиши регистар, кроз виртуозне ритмичке фигуре. Нотиране тонске висине у деоници флауте налазе се на горњој граници изводљивости самог инструмента, захтевајући максималну контролу и усклађеност протока абдоминалног ваздуха и амбажуре са ритмичким променама (брза смена триола и осмина). Ово може додатно отежати интерпретативне захтеве. Завршетак става захтева прецизну артикулацију пауза у свим деоницама, чиме се обезбеђује јасноћа ритмичке структуре и формална стабилност краја. С обзиром на техничке захтеве целе Сонате, сам крај изискује додатну пажњу како не би дошло до ритмичке неусаглашености. Било би пожељно да извођачи цео завршни одсек током припрема изведу као ритмички парлато, уз учешће обе деонице у споријем темпу, како би хармонска вертикала била усклађена.

Пример бр. 23: Н. Капустин: Соната за флауту и клавир оп. 125 IV став;
Allegreto; (т. 213–223)

The image shows a musical score for the fourth movement of the Sonata for Flute and Piano by N. Kapustin, measures 213-223. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. It includes a flute part and a piano accompaniment. The piano part has a complex, syncopated rhythm with many triplets and slurs. The flute part has a melodic line with many slurs and ties. The score is marked with measure numbers 213, 217, and 221. A bracket labeled [93] is above the flute part in measure 213. There are many handwritten annotations in pencil throughout the score, including fingerings, slurs, and measure numbers.

Рад на интерпретацији Сонате захтева низ промена у односу на уобичајени приступ делима класичног камерног репертоара, како на индивидуалном, тако и на колективном нивоу камерног ансамбла. Начин извођења артикулације свинга, као једног од кључних елемената музичког израза у Сонати, отвара суштинске промене у изражајности код класично образованих извођача. Извођења америчког

флаутисте Хуберта Лоуса (*Hubert Laws*³³) представљају суштинску прекретницу у приступу импровизацији, пружајући нове перспективе разумевању стила и фразирању. Џез етиде Џејмса Ре (*James Rae*³⁴) показале су се драгоцене у процесу упознавања са блуз скалама, модалним приступом и основама импровизације. Импровизација, као саставни део жанровске идиоматике, захтевала је напуштање устаљених извођачких модела и активно ангажовање. Усвајање нових вештина и техника, а у циљу што адекватније интерпретације, било је нужно и омогућило је промене у самом приступу спремања дела. Процес адаптације резултирао је значајним унапређењем техничких и интерпретативних способности, као и формирањем чвршћег уметничког идентитета ансамбла.

4.3 Трио за флауту, виолончело и клавир, оп. 86

Трио за флауту, виолончело и клавир оп. 86, је компонован 1998. године. Представља значајну прекретницу у стваралаштву композитора, будући да се ради о његовом првом камерном делу намењеном ансамблу са више од два инструмента. Композиција је премијерно изведена у априлу 1999. године, у интерпретацији трија *Korneev–Kapustin–Zagorinsky*³⁵. Убраја се у најизвођенија Капустинова дела и истиче се фузијом елемената класичне музичке традиције и џез идиома. Капустин у овом делу вешто руководи деоницама камерног ансамбла, водећи рачуна о њиховој усклађености и техничким могућностима сваког инструмента. Деоници флауте поверена је водећа мелодијска улога, док деонице клавира и виолончела представљају активне учеснике у изградњи хармонске и ритмичке структуре. Својим истакнутим перкусивним карактером деоница клавира пружа чврсту подлогу целом ансамблу уз примену џез елемената. Деоница виолончела осцилира између функције *walking bass*³⁶ и контрапунктске допуне мелодијској линији

³³ Међународно признати флаутиста Хуберт Лоуз један је од ретких класичних уметника који вешто изводи различите музичке жанрове – џез, поп, блуз.

³⁴ Као композитор, Џејмс Ре, је један од најобјављиванијих аутора едукативне музике за дувачке инструменте у Европи. У овом тренутку, има преко 250 публикација у свом опусу, претежно објављених од стране издавачке куће *Universal Edition*

³⁵ Yana, Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz, 2019.

³⁶ *Walking bass* је стил свирања бас линије који можемо наћи у бароку, џезу, блузу. Карактерише га равномерно четвртински покрет који хода кроз акорде.

флауте чиме се, сагледавајући односе свих деоница у целини, остварује богата, слободно ткана текстура. Тематски материјали које излаже деоница флауте не захтевају само висок ниво техничке спремности од извођача, већ и способност прецизног извођења комплексних ритмичких образаца и прилагођавање тембра.

4.3.1 Allegro molto

Елементи форме који су пренети из афричке музичке традиције који су се пренели и асимиловали у рани џез и као такви се задржали до данас у различитим проширеним облицима су:

- модел позив—одговор (*call and response*)
- концепт поновљеног рефрена (строфа-рефрен)
- корус формат (монотематско излагање по деоницама уз импровизације)

Ови елементи не само да су били интегрисани у структуру раног џеза, већ су постали конструктивни принципи присутни у различитим жанровским варијацијама и стилским трансформацијама.

У првом ставу можемо одмах на почетку уочити представљање инструмената у ансамблу према моделу *call and response* у коме деоница флауте на „позив“ деонице клавира и виолончела даје виртуозни „одговор“. Прва тема базирана је на свинг ритму, са често понављаним препознатљивим мелодијским мотивима, подсећајући на рефрен у вокалној музици. Деоница виолончела уводи материјал прве теме, који потом све деонице изводе унисоно у октавама. Овиме Капустин постиже ефекат звучне синергије доприносећи јасној тематској хомогености, унутрашњој чврстости музичког израза и постепеној градацији динамичког интензитета. За извођење фраза под утицајем џез стила било би пожељно да извођачи користе више легато артикулацију, чиме се постиже флуидност и континуитет мелодијске линије. Будући да свинг не представља стриктно померање ритма, већ специфичан осећај асиметричности, флаутиста може класични изговор артикулације (ТА ТА) заменити мало мекшим изговором (ДО ДА).

Пример бр. 24: Николај Капустин, *Трио за флауту, виолончело и клавир* оп. 86, први став *Allegro molto*; 4/4; т. 13–16



Приликом излагања доминантног ритмичког обрасца у првој теми (пр. 24), потребно је успоставити заједнички осећај за паузу унутар триола, као предуслов интерпретативне стабилности и ритмичке усклађености ансамбла. Било би пожељно да овај ритмички модел извођачи прво изводе рубато, а затим у нотираном темпу. Уместо апсолутне тишине, може се размотрити употреба дискретног даха, покрета или геста који сигнализира паузу. У погледу динамике, тема се у свим деоницама одвија у опсегу форте фортисимо, што доприноси њеној експресивној упечатљивости.

Буги-вуги³⁷ је имао велики утицај на Капустинов композициони стил, како у камерним композицијама, тако и у делима компонованим за соло инструмент, као што су прелудијуми и етиде за клавир. Енергични ритам буги-вугија може се чути у првом ставу *Трија*, у деоници леве руке клавира у оквиру прве теме. Деоница клавира гради сложену хармонску подршку, базирану на основама блуз скале, модуса и акордске прогресије у квартама.

³⁷ Музички жанр који је стекао велику популарност двадесетих година 20. века. Најчешће се изводи на клавиру тако што лева рука износи *walking bass* линију, док десна импровизује мелодије са свинг и блуз елементима.

Пример бр. 25: Н. Капустин: *Трио за флауту, виолончело и клавир* оп. 86, први став *Allegro molto*; 4/4; т. 107–110.



Карактеристичан понављајући ритмички модел (пр. 25) у коме је неопходно да извођачи постигну заједнички пулс у оквиру ансамбла. Услед унисоног кретања и записане артикулације, односно превезаних нота, може се десити да крајеви ритмичких модела не буду усаглашени. Извођачи би, имајући у виду карактер даљег музичког тока, требало да осмисле начин извођења половине са превезаном осмином која сигнализира крај ритмичког модела. Има оправдања половине изводити одсечније, али не у виду скраћивања трајања ноте, већ у контексту дефинисаног импулса самог мотива.

Пример бр. 26: Н. Капустин, *Трио за флауту, виолончело и клавир* оп. 86; први став *Allegro molto*; 4/4; т. 36–41.

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 36-38) and the second system (measures 39-41) each contain three staves: Flute (top), Violoncello (middle), and Piano (bottom). The Flute and Violoncello parts are written in treble and bass clefs respectively, while the Piano part is in grand staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets, indicating a complex rhythmic and melodic structure.

Тематски материјал друге теме (пр. 26) доноси звучну разноликост насталу комбиновањем украса у деоницама флауте и виолончела, уз истовремено присуство синкопираног ритмичког обрасца у клавирској деоници. Украси у деоницама флауте и виолончела представљају активне елементе музичког дискурса, а њихово извођење захтева контролу, брзу реакцију и потпуну ритмичку тачност, посебно када се појављују унутар основног метричког пулса. Извођење украса као саставног дела теме, доводи до прецизнијег метричког осећаја. Клавирска деоница, као носилац ритмичке основе, уз синкопирани образац уноси извесну дозу напетости и покрета. Прецизно позиционирање украса унутар добе у деоницама виолончела и флауте омогућава очување ритмичке стабилности на нивоу ансамбла, упркос

синкопираним одступањима у клавирској линији. Уз употребу модуса, промене регистра, ритмичких образаца и динамике композитор уноси нов тематски материјал у развојни део доносећи промену у односу на експозицију у карактеру и динамици.

Пример бр. 27: Н. Капустин: *Трио за флауту, виолончело и клавир* оп. 86; Allegro molto; 4/4; т. 147–154

Кантилена у деоници флауте (пр. 27) је ритмички организована четвртинским и осминским покретом са великом триолом на крају. Артикулациона пројекција тона у трећем регистру флауте доприноси већем физичком ангажману извођача, па уз назначену пијано динамику може условити непрецизно извођење записаног ритма. Деоница клавира у десној руци има триоле остинатног покрета, док се у левој руци смењују акорди у целим нотама. Покрет у четвртинама и шеснаестинама у деоници виолончела, у оквиру вертикалног пресека, ствара још

један ритмички слој. Вишеслојна ритмичка структура у деоницама указује на полиритмију. Различити ритмички слојеви који се наслањају један на други у оквиру ансамбла стварају тензију захтевајући потпуну контролу пулса и активну комуникацију.

Након динамичког затишја, које је постигнуто постепеним ехо ефектом у деоницама, завршни одсек става (пр. 28) неочекивано кулминира заједничком каденцом и градацијом у динамици. Тај контраст додатно наглашава драматичност завршетка стварајући утисак оркестарског звука. У овом делу могуће је препознати стилске наговештаје звука биг-бенда у духу Елингтонове оркестарске естетике.

Пример бр. 28: Н. Капустин, *Трио за флауту, виолончело и клавир* оп. 86, први став *Allegro molto*; 4/4; т. 281–286

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Violoncello, and Piano. The score is for measures 281 to 286. The tempo is marked 'Tempo I' and the dynamic is 'ff' (fortissimo). The Flute part has a tremolo effect indicated by a wavy line. The Violoncello part has a 'arco' marking. The Piano part has a 'ff' marking and a '6' (sexta) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

У деоници флауте (пр. 28) нотиран је тремоло између тонова а3 и фис3. Због ограничења у механичкој синхронизацији прстију и акустичке реакције самог инструмента у том регистру, доводи се у питање изводљивост овог ефекта у пуном

сазвучју. Уместо очекиваног звучног резултата, може се јавити фрагментисан или неуједначен тон, што захтева додатно прилагођавање интерпретације. У том контексту може се размислити о коришћењу алтернативних трилера или тремола који би били продуктивнији и који би се боље уклопили у звук ансамбла.

4.3.2 Andante

Експресивност и поетика другог става манифестује се првенствено кроз употребу хармонија прожетих блуз идиомом уз мелодијске линије унутар различитих деоница. У односу на први став, који носи моторичност и хармонску напетост, други став доноси супротан израз, лиричност и унутрашњу рефлексiju. Међутим, као и у првом ставу, Капустин повремено користи виолончело за извођење *walking bass* линија, док се кроз читав став, главна мелодијска грађа понавља, али у различитим тонским висинама. Мелодијска линија прве теме изложена је у деоници клавира, док деоница виолончела пружа контрапунктски одговор. Исти тематски материјал потом износи деоница флауте (пр. 29).

Пример бр. 29: Н. Капустин: *Трио за флауту, виолончело и клавир* оп. 86, други став Andante; 4/4; т. 1–20

Тонски регистар и интервалски покрети у деоници флауте (пр. 29) условљавају промену у звучном колориту. Интервалски скок (т. 4) мале сексте

(цис2–a2) доноси извесну тензију која се огледа у секвентном хроматском покрету навише. Упркос очекиваној градацији у динамичком интензитету, композитор инсистира на пијану. Извођач флаутиста би требало да настоји да одржи интензитет унутар задате динамичке ознаке, што захтева контролу даха, стабилност амбажуре и одржавање јасноће звука. Флексибилнија и благо опуштена амбажура омогућава флаутисти да постигне богатију палету нијанси и одржи тонску контролу. Како флаутиста Хјуберт Лоуз (*Hubert Laws*) истиче: „Развијање и контрола колорита тона флауте значајно утиче на све друге аспекте свирања. Изаберите тонску боју која вам се допада и развијајте је уз помоћ дугих тонова. На пример, чуо сам како Клемент Бароне и Џулијус Бејкер користе одређени звучни колорит у симфонијском контексту и одлучио да је то једна од боја коју желим да усвојим.“³⁸

Приликом припремања интерпретације пожељно је да флаутиста вежба везивање тонова у оквиру излагања тематског материјала прве теме. Анализом звука током извођења омогућава се активна контрола над стабилношћу тембра, интонацијом и динамиком. На овакав начин тембровска димензија звука постаје уједначенија и ствара предуслов за боље усклађивање са ансамблом. Требало би да организација дахова и њихово позиционирање унутар саме теме буде такво да не нарушава мелодијску линију. У другом делу (т. 36–58) композитор обрађује мотиве већ изложених тема користећи при томе сложенију ритмичку грађу.

³⁸ Nelson, Oliver and Hubert Laws, *The Influence of Classical Tone, and Technique on Improvisations for the Jazz Flutist and Woodwind Specialist*, University of Illinois at Urbana-Champaign, Scholarly Paper, 2016, 7.

Пример бр. 30: Н. Капустин: *Трио за флауту, виолончело и клавир* оп. 86; Andante; 4/4; т. 35–38.

Почетак другог дела (пр. 30) доноси изразит динамички контраст (*sub. p*). Флаутиста започиње тему (т. 36) након шеснаестинске паузе, а пијаниста након осминске, што може довести до неусаглашености и кашњења. Како би се деонице инструмената ритмички и артикулационо усагласиле важно је да пијаниста сачека почетак у деоници флауте. Због природе самог инструмента, дешава се да услед дужег узимања даха флаутиста при почетку ноте ес3 закасни, нарушавајући тиме заједнички импулс. Из тог разлога је пожељно направити рез између краја првог и почетка другог дела става (т. 35–36), иако то експлицитно није наведено у партитури, како би почетак био што прецизнији. Оваква интерпретативна одлука у контексту ансамбла доприноси временској синхронизацији и унутрашњој

равнотежи звучне структуре. На овај начин постиже се и звучни ефекат који је нотиран у партитури као и тачност у ритмичком извођењу.

Пример бр. 31: Н. Капустин: *Трио за флауту, виолончело и клавир* оп. 86; други став *Andante*; 4/4; т. 49–51.



Приликом излагања мотива по деоницама (пр. 31) требало би размотрити интервалске односе који произилазе из укрштања гласова и интонацију прилагодити сазвучју. Ово захтева изузетну чулну присутност, као и усаглашеност са другим члановима ансамбла (флаутиста прилагођава интонацију у зависности од интервалског распона). Тему уводи деоница флауте, а затим се излаже у деоници виолончела за квинту ниже. Како би се постигла што прецизнија интерпретација извођачи би требало да заједно анализирају ритмичке акценте и синкопе у теми, као и хармонску подлогу која подржава излагање теме. Потребно је да извођач флаутиста усагласи узимање дахова са фразама које изводи виолончелиста, посебно у деловима где се деонице преклапају. У динамичком опсегу виолончело не би требало да надјача флауту у регистрима у којима је пројекција слабија нарочито њеном доњем регистру.

У овом одсеку може се уочити полифона грађа која се развија кроз секвентну размену тематског материјала између деоница флауте и виолончела. Уместо једног водећег гласа, одсек оставља утисак двогласне инвенције, при чему оба инструмента равноправно учествују у излагању теме. Цез композитори, а међу њима и Капустин, често су проналазили инспирацију у барокној музичкој

традицији. Према речима Гинтера Шулера, Џон Луис (*John Lewis*, џез композитор и пијаниста) основао је групу *Modern Jazz Quartet* и развио камерни стил обележен контрапунктским техникама проистеклим из проучавања Бахове музике. Истицао се класичном префињеношћу у тону, прецизношћу и пажњом према детаљима, а све то спојено са експресивношћу џез музичара са којима је и сам наступао као пијаниста.

У процесу припреме интерпретације извођачи могу бити вођени идејом да флексибилним тембром, суптилнијом артикулацијом и микродинамичким нијансама приближе заједнички звук става карактеристикама блуза, жанра који по својој природи подразумева интимност, слободан пулс и изразиту сензитивност према тонском бојењу.

4.3.3 *Allegro giocoso*

Капустин је изјавио: „За мене је класични део важнији. Џез стил је ту да дода боју, не волим џез „форме“, ако се уопште могу тако назвати, зато сам преузео форме из класичне музике.“³⁹ Имајући ово у виду, може се рећи да џез идиоми Капустину служе као део израза, док класична форма обезбеђује структурну чврстину. Трећи став се већим својим делом ослања на сонатну форму што је у потпуности у складу са Капустиновим синкретистичким приступом. Овај став је технички најзахтевнији, јер поседује брзе и ритмички комплексне моделе које захтевају високу виртуозност. Капустин интегрише плесне елементе са ритмичким структурама инспирисаним џезом, чиме остварује динамичан и формално заокружен завршетак композиције.

„Завршни став, *allegro giocoso*, има брз темпо живахног карактера у 4/4 такту, налик конвенционалним финалима у класичној камерној музици. Разноврсни ритмови и синкопе дају му савременији звук, као и деоница виолончела која

³⁹ Harriet Smith, *Bridging the Divide*, Piano Quarterly IV/13 (Autumn 2000), 54-55.

обилује флажолетима. Сва три инструмента изводе исту мелодију смењујући се током става. На крају става враћају се тематске идеје из првог става.⁴⁰

У уводном делу става деоница клавира доноси енергичну тему играчког карактера. Након почетног излагања, тема прелази у деонице флауте и виолончела (пр. 32), док деоница клавира пружа истовремено одговор у синкопираном ритму. Синкопе у ритмичким структурама деоница оживљавају плесни импулс и доприносе утиску непрекидног музичког кретања.

Табела 3

Експозиција <i>Allegro giocoso</i>	Развојни део <i>Allegro giocoso</i>	Реприза <i>Allegro giocoso</i>	Кода <i>Allegro molto</i>
т. 1–91	т. 92–147	т. 148–209	т. 210–217

Став се може разграничити на три основне структурне целине: експозицију, развојни део, репризу као и на коду (табела 3). У експозицији су представљене две контрастне теме. Прва тема је ведра, ритмички обликована синкопама и једноставним хармонским склоповима. Друга тема, коју износи деоница виолончела, има нешто смирењији пулс и лирски карактер. Развојни део доноси другачију атмосферу, пре свега у домену тембра, у односу на експозицију, док су сами тематски материјали полифоно обрађени. У овом делу става интензивније се користи цез техника *call and response* између деоница флауте и виолончела, док деоница клавира обилује хармонским палетама са честим променама тоналног центра. Реприза доноси варијанте тематски материјал експозиције. Оркестрација репризе је гушћа, деоница клавира преузима водећу мелодијску линију, док деонице флауте и виолончела пружају ритмичку подршку у оквиру контрапунктског рада. Непосредно пред коду (т. 206–209) у партитури је назначен *stringendo* који се може тумачити као средство формалне артикулације, где убрзавање служи као сигнал за завршетак или прелаз на коду. Ово убрзање доноси

⁴⁰ Kim, Min Hee, *Jazz Language in Through-Composed Chamber Works for Flute By Claude Bolling, Nikolai Kapustin, and Mike Mower*, op. cit., 44.

промену у темпу (прелаз из *Allegro giocoso* у *Allegro molto*), а сам став се завршава ритмичко звучном градацијом.

Пример бр. 32: Н. Капустин, *Трио за флауту, виолончело и клавир* оп. 86, трећи став *Allegro giocoso*; 4/4; (т. 7–12)

The image displays a musical score for a Trio in 4/4 time, measures 7 through 12. The score is written for three instruments: Flute (top staff), Violoncello (middle staff), and Piano (bottom staff). Measure 7 shows the Flute entering with a melodic line, while the Violoncello and Piano provide harmonic support. Measure 10 shows a more complex texture with all three instruments playing. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'pizz.'.

Сугестивност плесног карактера флаутиста може постићи уводећи проширене технике на неколико начина:

- примењујући технику певања уз истовремено свирање (*singing and playing*) што ће допринети тачности интонације и мекоћи у звуку
- користећи флатерцунг (*flutter tonguing*), који се, као проширена техника, изводи вибрацијом језика или грла, у зависности од физиолошких карактеристика извођача, што ће утицати на правилну распоређеност интензитета ваздуха у мелодијском току
- изводећи перкусивне звучне ефекте на флаути – познате као *flute beatboxing*, што представља иновативну технику која комбинује свирање флауте са вокалном перкусијом, односно битбоксом. При извођењу ове

технике извођач производи ритмизоване звуке (као што су „пф“, „тс“, „к“) истовремено дувајући ваздух у флауту, чиме ствара слојевиту текстуру звука. Етиде из књиге Грега Патила (*Greg Pattillo*) могу се користити за увежбавање ове технике. Грег Патило је амерички флаутиста познат по иновативном стилу који комбинује битбокс са свирањем флауте. Један је од оснивача трија *Project Trio* који спаја класичну музику са цезом, хип-хопом и другим жанровима.

Одржавање константног тона, док се истовремено производе различити ефекти, захтева изузетну контролу даха, артикулације и поставке усана. Овакав начин вежбања даје интерпретацији карактер импровизације. Увежбавањем постојећих мотива са помереним ослонцем, певања са свирањем (*singing and playing*), измењене артикулације и битбоксинга, извођач развија техничку прецизност, што директно доприноси осећају слободе и спонтаности при интерпретацији. На овај начин синкопе, акценти и ритмички одсеци добијају простор за лични израз и слободу.

5. Закључак

Симбиоза џеза и класичне музике не подразумева стилске компромисе, већ захтева од извођача коришћење проширених извођачких техника и стилско познавање оба жанра. Истраживањем је утврђено да композитори чија су дела била предмет овог истраживања имају два различита приступа споју класичне и џез музике. Док Капустин гради своје композиције на темељима формалних оквира и виртуозне прецизности, инкорпорирајући џез идиом у оквире класичне структуре, Болинг се ослања на спонтаност, импровизацију и слободу израза, чиме жанр камерне музике приближава духу џез ансамбла. У извођачком смислу, Капустинова Соната за флауту и клавир представља најсложенији задатак, пре свега због специфичног третмана ритма, метра и густе фактуре која захтева пажљиво третирање звучног односа у оквиру ансамбла. Композиција изискује високи степен усаглашености извођача, јер се ритмичке структуре често ослањају на џез импулс, док метричке промене захтевају прецизност препознатљиву у класичној музици. Поједини делови нотираних импровизација од извођача захтевају слободу у изразу и фразирање у складу са џез стилем. У Болинговој партитури, линеарност представља примарни облик музичког мишљења, а суштински извођачки изазов лежи у постизању ритмичког и тонског баланса између различитих музичких слојева. Фразирање у Болинговом стилу подразумева развијен осећај за свинг и микроагогику. Флаутиста прилагођава начин извођења артикулације џез идиому, задржавајући основе класичне технике и сонорност тона. Ови различити приступи афирмишу могућност коегзистенције жанрова без стилских компромиса и подстичу нове моделе извођачке праксе, чиме се отвара простор за нове облике естетске и стилске интеграције. Спајајући жанрове и охрабрујући извођачку креативност, слушаца се уводи у нове звучне просторе.

Рад на овом пројекту допринео је истицању уметничких вредности и интерпретативних захтева која ове композиције садрже, апострофирајући средства спајања класичарске традиције и актуелних музичких трендова. У контексту жанровске синтезе извођач флаутиста позван је да овлада техничким и стилским елементима који превазилазе устаљене академске норме класичне интерпретације, подразумевајући под тиме флексибилну артикулацију, проширену палету боја тона,

као и способност да се фраза ритмички обликује у складу са џез елементима. Интеграција џез идиома (синкопа, свинг, блуз скале, модалне импровизације, глисандо итд.) захтева техничку прилагодљивост у интерпретацији при чему извођач на основу личног избора проналази начин на који ће ови елементи бити инкорпорирани, у којој мери ће се истицати и како ће се уклопити у целокупну звучну слику ансамбла. Циљ овог рада био је да се кроз интерпретативну анализу и компаративни приступ допринесе бољем разумевању дела и њиховој афирмацији у извођачкој пракси. Како се музичка уметност све интензивније развија у правцу стилских преклапања, интеркултуралне размене и глобалне повезаности, дела Николаја Капустина и Клода Болинга добијају све значајнију улогу у камерном репертоару. Њихове композиције представљају технички и естетски изазов и инспиративан модел за генерације музичара који трагају за новим облицима израза унутар камерне музике. Комбинујући елементе џеза и класичне форме ова дела подстичу развој интерпретативне флексибилности, стилске осетљивости и интеракције извођача и отварају нове могућности истраживања експресивних потенцијала флауте.

Литература

1. Abramova, Tatiana. *The Synthesis of Jazz and Classical Styles in Three Piano Works of Nikolai Kapustin*. DMA diss., Temple University, 2014.
2. Allen, Jill. *A Methodical Approach to the Introduction of Jazz Improvisation for the Flutist*. PhD diss., University of Northern Colorado, 1999.
3. Anderson, Martin. "Nikolai Kapustin, Russian Composer of Classical Jazz." *Fanfare* 24, no. 11 (2000): 93–97.
4. Anno, Mariko. *Piercing the Structure of Tradition: Flute Performance, Continuity, and Freedom in the Music of Noh Drama*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2020.
5. Baron, John H. *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2003.
6. Benson, Bruce Ellis. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
7. Berliner, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
8. Bogdanović, Dušan. *Baroque and Jazz: Musical Twins*. Unpublished essay. Accessed September 12, 2025. <https://www.docsity.com/it/baroque-and-jazz-musical-twins-bogdanovic/8272440>.
9. Christiani, Adolph F. *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*. New York and London: Harper & Brothers, 1885.
10. Clergeat, André. *Bolling, Claude*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Accessed July 4, 2025. Subscriber: Faculty of Music in Belgrade. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.
11. Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
12. Creighton, Randall J. *A Man of Two Worlds: Classical and Jazz Influences in Nikolai Kapustin's Twenty-Four Preludes, Op. 53*. DMA diss., University of Arizona, 2009.
13. Estevan, Pilar. *Talking with Flutists: Jean-Pierre Rampal, Julius Baker, Marcel Moyse, Hubert Laws, Doriot Anthony Dwyer, Harvey Sollberger, Samuel Baron, Paula Robinson*. New York: Edu-tainment Publishing Company, 1976.

14. Feather, Leonard. *The Book of Jazz: A Guide to the Entire Field*. New York: Horizon Press, 1957.
15. Gärtner, Jochen. *The Vibrato, with Particular Consideration Given to the Situation of the Flutist: Historical Development, New Physiological Discoveries, and Presentation of an Integrated Method of Instruction*. Translated by Einar W. Anderson. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981.
16. Gioia, Ted. *The History of Jazz*. 3rd ed. New York and Oxford: Oxford University Press, 2021.
17. Grigoe'yeva, Vladimirovna. *Suite in the Old Style*. Grove Music Online. Oxford University Press. Accessed July 4, 2025. Subscriber: Faculty of Music in Belgrade. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.
18. Jaffe, Andy. *Jazz Harmony*. 3rd ed. Mainz: Advance Music, 2011.
19. Jones, Gary Scott. *A Conceptual Method of Learning Jazz Improvisation through Studying the Music of J. S. Bach*. DMA diss., West Virginia University, School of Music, Morgantown, 2014.
20. Kim, Min Hee. *Jazz Language in Through-Composed Chamber Works for Flute by Claude Bolling, Nikolai Kapustin, and Mike Mower*. PhD diss., University of Cincinnati, 2018.
21. Kramer, Lawrence. *Interpreting Music*. Berkeley: University of California Press, 2010.
22. Lockhead, Judy, and Joseph Auner, eds. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. London and New York: Routledge, 2002.
23. Lopes, Paul. *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
24. Mann, Jonathan Edward. *Red, White, and BlueNotes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin*. DMA diss., University of Cincinnati, 2007.
25. Nelson Jr., Oliver. *Hubert Laws: The Influence of Classical Tone and Technique on Improvisations for the Jazz Flutist and Woodwind Specialist*. PhD diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016.
26. Nettles, Barrie, and Richard Graf. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Mainz: Advance Music, 1997.
27. O'Neill, John. *The Jazz Method for Flute*. Mainz: Schott Music, 1994.

28. Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752.
29. Radice, Mark A. *Chamber Music: An Essential History*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012.
30. Raymond, Meredith. *Incorporating Extended Techniques into the Current Curriculum: A Guide for the Contemporary Flutist Based on the Influence and Teaching Methods of Robert Dick and Greg Patillo*. M.M. thesis, California State University, 2012.
31. Rink, John, ed. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
32. Roberts, Jonathan Eugene. *Classical Jazz: The Life and Musical Innovations of Nikolai Kapustin*. DMA diss., University of Alabama, 2013.
33. Robinson, Syrina Elace. *The Evolution of Flute Articulation from the Baroque to the Present: Changes in Flute Construction and Design and Articulation Techniques for the Playing of the Instrument*. DMA diss., Claremont Graduate University, 2014.
34. Rodriguez, Florida. *The History of the Flute in Jazz, Basic Techniques, and How Jazz and Improvisation Can Inform a Classical Performance*. Master's thesis, Kansas State University, 2018.
35. Schuller, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press, 1968.
36. ———. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Berkeley: University of California Press; Oxford: Oxford University Press, 1986.
37. Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.
38. Taffanel, Paul, and Philippe Gaubert. *17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme*. Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1958.
39. Tatarkjevič, Vladislav. *Istorija šest pojmov: Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo. Podražavanje. Estetski doživljaj. Dodatak: O lepom*. Translated by Petar Vujičić. Beograd: Nolit, 1983.

40. Tibbetts, John C., Michael Saffle, and William A. Everett, eds. *Performing Music History: Musicians Speak First-Hand about Music History and Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
41. Tyulkova, Yana. *Classical and Jazz Influences in the Music of Nikolai Kapustin: Piano Sonata No. 3, Op. 55*. Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports 6845, 2015. <https://researchrepository.wvu.edu/etd/6845>.
42. Veselinović-Hofman, Mirjana. *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska, 1997.
43. Yee, Kit Loong. *Poised Between Two Worlds: Nikolai Kapustin's Piano Sonata No. 1 and the Classical and Jazz Tradition*. M.M. thesis, Missouri State University, 2014.

ПРИЛОГ: Транскрипт разговора са флаутистом Имануелом Дејвисом

Разговор са Имануелом Дејвисом (*Immanuel Davis*), професором флауте на Универзитету Минесота (*University of Minnesota*) у Сједињеним Америчким Државама, вођен је и забележен 9. новембра 2024. године посредством платформе *Zoom*. Повод за разговор била је композиција Николаја Капустина *Соната за флауту и клавир* оп. 125, коју је Дејвис поручио од композитора. Разговор је вођен на енглеском језику и усмерен је ка интерпретативним аспектима сонате, са посебним освртом на њену формалну структуру, стилску равнотежу између класичних и цез идиома, као и на захтеве камерне синхронизације. У наставку следи транскрипт и превод разговора.

Ј.Ш: Поштовани професоре Дејвис изузетно ми је драго што разговарамо. Тренутно се суочавам са много изазова припремајући Капустинову сонату. На пример, записани темпо трећег става је на граници изводљивости.

И.Д: Не мораш да га свираш у брзини која је записана у партитури, то је сувише брзо. Изабери брзину која ти одговара.

Ј.Ш: Разумем. Колегиница пијанисткиња и ја изводимо друге захтевне композиције, попут соната за флауту и клавир Сезара Франка и Сергеја Прокофјева, међутим, Капустинова *Соната за флауту и клавир* представља једно од најкомплекснијих дела са којим смо се сусреле. Како су изгледале припреме са Вашим пијанистом и колико су дуго трајале, пре него што сте снимали ЦД?

И.Д: Прво, свирао сам је милион година, на милион концерата и милион пута пре него што смо је снимили. Оно што је трик са овом музиком је да не звучи онако како је записана. На пример, подела на тактове. Све измиче стандардној подели на тактове, стално се мења такт, непрестане промене метра, увек се појављује нова подела и сл. Тако да не можеш о њој да размишљаш у подели на 4 или 3. Мораш стално да размишљаш о мотивима и о целинама. Притом, све мора да буде синхронизовано када свирате заједно. Сви мали делови морају прецизно да се поклапају. Оно што сам ја радио, како сам је решавао из извођачког аспекта... Јер, деоница флауте није толико тешка, није попут Иберовог Концерта за флауту

или тако нешто. Ради се о томе како да се склопи у целину. Тако да оно што сам ја радио јесте да сам узео да свирам деоницу десне руке из клавијског дела, кадгод су паузе у деоници флауте. Свирао бих све као једну линију и то би ми помогло. Не можеш да се ослониш на бројање (на стандардну, равномерну метричку поделу).

Ј.Ш: Јасно. Хтела сам да Вас питам за акценте на крају триоле или четвртине. То није уобичајено за мој досадашњи репертоар. Јасно ми је да је у питању цез, али имам утисак као да нотни запис не прати обележени метар. Како сте Ви то превазилазили? Који је био Ваш приступ акцентима?

И.Д: Искрено, радио сам оно што доста цез музичара ради, а то је да сам свирао као што бих је дириговао. Тако да бих узео, на пример, та-ди-да-ди-да-ди-да-да-ДА – тако бих изговарао и тако бих одсвирао. Чини ми се да ми је то доста помогло. На пример, мој пријатељ Тимоти, Тим, који је снимао заједно са мном, који ми је јако добар пријатељ и радили смо заједно, када бисмо пробали он би свирао а ја бих само изговарао парлато. Буквално. Тако смо је састављали.

Ј.Ш: Капустин је компоновао дело за два-три месеца, ако не грешим?

И.Д: Да, тако је.

Ј.Ш: Није давао неке одређене извођачке смернице?

И.Д: Када смо били на снимању, никада није рекао: „Промашао си моје ознаке за темпо”. Нисмо снимали према тим ознакама. Чини се да није марио за то. Једино што ми је рекао било је... на једном месту, понекад пише „свинг”, па сам га питао у вези са тим. Питао сам га: „Шта мислиш када напишеш свинг?” Рекао је: „То би требало да се изведе у стилу биг-бенда. Да буде јасно артикулисано као свинг.” Али је онда рекао: „Мада увек има свинга у мојој музици.” Тако да, немој да свираш праволинијски (конвенционално). Све је свинг, али ти делови су врло јасно артикулисани као свинг.

Ј.Ш: Можете ли ми рећи шта је Вама донео рад на овој композицији, као извођачу?

И.Д: Дело је потпуно другачије у односу на стандардни опус за флауту. Различито од дела Прокофјева, Франка, Пуланка, нимало налик на све те

композиције. Мораш да свираш ритмички прецизно и тачно, истовремено остављајући утисак да импровизујеш. Чини ми се да мораш да је изводиш пратећи све те ситне *гестове*, да знаш шта је сваки од њих. Мораш истовремено да мислиш на свирање целине и фразе, али да не губиш из вида те мале мотивске гестове. Тако да те тера да размишљаш о њој на мало другачији начин.

Ј.Ш: Да. Мислим да тога има највише у четвртом ставу, где имамо те дуге фразе, али и промене метра на свака 2 до 3 такта.

И.Д: Да. И мислим да више него код било ког другог дела. За мене, као што сам и раније споменуо, кључ је у томе да се сви делови синхронизују и раде као сат. Да, то је соната за флауту, али није соната за соло-инструмент. Понекад звучи као Бахова трио-соната, у којој три различите линије функционишу заједно чинећи савршену целину.

Ј.Ш: Да, слажем се. У тонском смислу, ако се користи мек и топао тон, делује као да се не уклапа у стил композиције, са друге стране, ако се свира превише сонорно ни таква звучна слика не одговара у потпуности. Рецимо, у Капустиновој клавирској музици, попут Токате, Багатела итд., у горњим регистрима увек чујем стил Стравинског или Чајковског, али је у доњим увек *цез*. Чини ми се да је овде желео да флаута задржи звук Чајковског, Прокофјева или Стравинског, али у оквиру *цеза*. Какав је Ваш утисак?

И.Д: Да, слажем се. Мислим да је *цез* у језику и ритму [у Сонати], али да би у звуку требало да остане уобичајен, леп тон флауте. Друга ствар је вежбати пуно, наместити метроном на половине и вежбати са предтактом. Уместо да музика креће од прве, вежбати *off beat*. То је све што сам ја користио.

Ј.Ш: Да, хвала. За мене је заиста драгоцено што сте поделили информације у вези са припремом извођења.

И.Д: За мене је ово дело комбинација строго класичног и *цез* стила. Он [Капустин] не размишља о себи као о *цез* музичару. Током вежбања користио сам, верујем да си и ти радила слично на студијама, све те ритмичке вежбе и солфеђо. Био сам врло строг када сам приступао овом делу, као да сам на Париском конзерваторијуму. Дириговао бих, изводио парлато и певао, као да сам на часу

солфеђа на Џулијарду, али са џез акцентима. Радио сам то дакле истовремено јер ми се чинило да дело то захтева. За мене је главни приступ био: замисли када би Оскар Питерсон – знаш ли ко је то? – и Владимир Хоровиц написали клавирски део, а Чарли Паркер написао деоницу флауте! То је оно што ми се чини да је суштина овог дела. Проблем са овом музиком је што је уникатна. Врло сам свестан тога.

Ј.Ш: Нема назнака тоналитета на почетку, али се са сваким тоном појављује и предзнак.

И.Д: Успут, да ли ти и пијанисткиња вежбате уз метроном?

Ј.Ш: Да, наравно.

И.Д: И ми смо имали доста проба са метрономом. Гледам управо последњу страницу Сонате, деоницу флауте и размишљам. Чини ми се као да мораш да превариш себе осећајући (ритмички) две ствари истовремено. Мораш да осећаш половину, али пулс остаје у четвртинама. То се може свуда видети, али узмимо само последњу страницу. Мораш да осећаш истовремено дуге ноте, половине, али ми се чини да доста тих легато фразе можеш да свираш на прву (почетак такта). Размишљам о трајању, али свирам као почетак такта. И то се стално мења. Последња два такта су најтежа, за извођача, да не пожури.

Ј.Ш: Да, мора да буде на време и потпуно синхронизовано. Хтела сам да Вас питам, колико сте дуго сарађивали са пијанистом, пре него што сте почели да радите на овој Сонати?

И.Д: Заправо, прво сам свирао са другим пијанистом. Свирао сам са пријатељем из Њујорка, први пут и не сећам се, чини ми се да смо имали само пар недеља, отприлике. Имао сам ову композицију код себе неко време пре него што сам узео да је свирам. Али онда сам је свирао 5-6 пута а затим оставио по страни да бих сакупио новац за снимање. То је трајало доста дуго. Када сам био сигуран да ћемо снимати, десиле су се две ствари. Организовао сам гомилу концерата па смо имали још 3, 4, 5 пута прилике да је изводимо. Такође, писао сам Капустину и рекао му „ Господине Капустин, планирам да снимам ЦД и треба ми још једно дело. Да ли бисте могли да напишете композицију за флауту и виолончело?“

Ј.Ш: То је она кратка?

И.Д: Да, тај кратки дуо. Оно што сам урадио јесте да сам му послао снимак где изводим *Assobio a Játo* (*Jet Whistle*) од Вила-Лобоса и рекох му „Ево једно дело, за инспирацију!” Баш је био смешан у вези са тим. Није желео да уради поруџбину. Био је изричит у томе да неће. Онда сам ја рекао „Ево снимак где изводим дуо за флауту и виолончело, да Вас инспиришем.” Онда ми је одговорио на мејл и рекао „Лепо извођење. Да ли знате шта је Игор Стравински изјавио о Вила-Лобосу?” Али у том тренутку, рекао је да је сувише стар да компонује још једно дело.

Ј.Ш: Зар није убрзо након Сонате преминуо?

И.Д: Јесте, али рекао је да је превише стар да пише нешто ново. Онда сам ја одговорио и написао (пошто је био исто годиште као моја мајка, па сам знао колико има година, за мене није био толико стар колико је мислио да јесте) „Да ли сте чули за америчког композитора Елиота Картера, који је преминуо пре 3-4 године? Имао је 104 године и написао је више дела у периоду између 90 и 104 него што је написао 20 година пре тога. Написао је доста музике када је превалио стоту.” Испричао сам Капустину за Картера, желећи да га мотивишем да напише то једно дело за мене. На то је онда одговорио: „У Русији брже старимо.” Али ипак је написао! И није само у мом случају било тако. Имам много познаника и пријатеља који су му писали, давали поруџбине. Написао је два клавирска трија за неке моје колеге који су имали састав и желели су да изводе неко његово дело. Зато су му писали, са идејом да им уради поруџбину и рекао је „Не волим клавирски трио. Не волим комбинацију инструмената. Не звучи добро. Не могу да вам помогнем.” Мој пријатељ му је одговорио „Ни Чајковски није волео клавирски трио, али када га је написао, постало му је једно од омиљених дела.” Тако да га је на крају ипак написао за њих.

Нешто што сам радио у прошлости, а што ми је помогло, што бих можда поново урадио (мада нисам џез музичар, обожавам џез): Да ли знаш ко је био Чарли Паркер? Наиме, постоје књиге у којима су сва његова сола транскрибована и одштампана. Можеш да повежеш музику са бројним његовим солима. Схватио сам да ми је свирајући истовремено са његовим снимцима много помогло у припреми Сонате, јер су мелодијске линије, па чак и акценти прилично слични. Узми само

неколико мелодија, не треба ти цела збирка. Пронађи шта ти одговара. Вежбај, па онда пробај да свираш паралелно са њим и види да ли ти то даје неку идеју како ова (Капустинова) музика функционише. Био је врло упознат са свим тим, познавао је све то; види се у писању.

Ј.Ш: Да, рекао је: „Не знам колико је тешко флаутисти.”, али мислим да је знао да је Соната веома изазовна.

И.Д: Једна ствар у вези са овим делом је што нема пасаж са брзим дуплим језиком, нема *Chant des lins* пасажа.

Ј.Ш: Хтела сам да Вас питам нешто везано за крај другог става, да ли свирате визл тон или флажолет?

И.Д: Свирам тонове.

Ј.Ш: Ја сам пробала визл и добро звучи. У партитури је записан флажолет, али је неизводљив.

И.Д: Ја сам му свирао мек тон, обичне тонове и није имао коментар, а имао је фантастичан слух. Послао сам му снимак живог извођења овог дела и прошао је кроз цело дело и указао ми је на три грешке у извођењу пијанисте. То је било у неким пасажима, у веома брзом темпу, лева рука, нека осмина: „Успут, пијаниста је погрешно на овом и оном месту.” Стварно је имао добар слух.

Ј.Ш: Да, чини ми се да га сад мало боље разумем. За крај овог разговора желела бих да ми кажете како видите улогу цеза у свирању и како се осећате док га свирате?

И.Д: Волим цез, одрастао сам слушајући га, опробао сам се мало у том правцу, али никада нисам постао професионални цезер.

Ј.Ш: Чија су Вам извођења послужила за припрему Сонате?

И.Д: Мислиш, шта сам слушао?

Ј.Ш: Да.

И.Д: Ох, приличну количину Оскара Питерсона, Арта Тејтума, а слушао сам и Хјуберта Лоуза. Друга ствар, везано за цез, је да је све у ритму, пре него у

мелодији. А чини ми се да је то случај и са Капустиновим делом, акценат је на ритму. Из моје визуре, наравно. Ја сам заиста такав, увек причам и певам своју музику, јер када је свирам, добијам тај облик као да је говорена. Ово је музика која се прича. Има елементе говора и свинга. Тако да, поново, Чарли Паркер и било који би-боп извођачи. Кенонбол Адерли, ако знаш ко је био? Супер цезер. Сјајан саксофониста. Такав приступ свирању. Слушао сам доста тога, а чини ми се да је то исто оно што је слушао и Капустин. Мислим да је волео такву музику, само што није био импровизатор, него композитор.

Ј.Ш: Рекао је у једном, од укупно три интервјуа које је дао у животу: „Не волим да импровизујем, волим да свирам онако како је записано. Али у цезу има и хармоније, и свинга, и би-бапа, нема потребе да се импровизује, тако да, боље свирати онако како је записано.”

И.Д: Да, истини за вољу, би-бап извођачи су били сјајни у томе што раде, сјајни импровизатори, али је било ствари које су морали да понављају изнова и изнова. Сви су имали своја ограничења. Тако да било је импровизације, али исто тако и компоновања на лицу места. Користили су сво своје знање да би направили нешто. Волео бих да имам чаробну формулу за извођење ове Сонате, али ... Свирај, узми метроном, свирај клавирску деоницу. Има још нешто везано за ову Сонату, нарочито за брзе ставове, а то је да су јако лепи када их свираш јако споро. Хармоније су заиста предивне.

Ј.Ш: Да, заиста јесу.

И.Д: Јесте, али брзо прођу, не стигнеш да их чујеш у оном темпу. Спори став је нешто типа Болинг и Пуланк у једном.

Ј.Ш: Да, каденца је тако слободна и чини ми се необична за Капустина. Како публика реагује на Сонату? Каква су Ваша сећања са концерата? У Србији ће ово бити премијера.

И.Д: То је сјајно! Знаш, у Њујорку има група извођача и они су имали ову праксу – јер проблем са новом музиком је што мораш да је чујеш више од једанпут – они би изводили серију концерата на којем би исто, ново дело изводили по два пута на концерту. Имао сам и ја такав концерт, овде у Минесоти (пијаниста је био

прилично љут) почели бисмо са новим делом, одсвирали остатак репертоара и онда завршили са истим делом. И било је добро, људи су могли да чују дело два пута, ми бисмо свирали два пута. Било је необично. Радује ме што изводите ово дело.

Ј.Ш: Хвала Вам на томе. Уколико сте сагласни, неке сегменте овог разговора бих искористила у својој дисертацији.

И.Д: Наравно.

Биографија

Јелена Шаренац средњошколско образовање стекла је у Музичкој школи „Јосип Славенски“ у класи проф. Љубомира Димитријевића. Дипломирала је и завршила специјалистичке студије на Факултету музичке уметности у Београду, у класи проф. Љубише Јовановића, где завршава докторске студије камерне музике у класи проф. Дејана Суботића.

Добитница је бројних награда на домаћим и међународним такмичењима. Као чланица ансамбала *SINFONICO*, *Quadreta*, *2.1 флаута*, *Атараксија*, *Сиријус*, *Lacrimosa* и *ФЛАУТИНО ЛОЛА КЛАСИК*, наступала је на значајним фестивалима и концертним подијумима у земљи и иностранству. Активно сарађује са савременим композиторима, учествујући у премијерним извођењима нових дела. Похађала је многе мајсторске курсеве код запажених флаутиста из земље и иностранства (*Emmanuel Pahud*, *Silvia Carredu*, *Mathias Alin*, *Љубиша Јовановић*, *Vincent Lucas*, *Michael Kofler*, *М.Симоновић*).

Оркестарску каријеру гради као ангажовани члан Опере и театра Мадленијанум, Народног позоришта у Београду, као и ансамбала *Camerata Serbica*, Симфонијског оркестра РТС-а, Београдске филхармоније итд. Педагошки рад започела је 2007. године, а тренутно предаје флауту и камерну музику у Музичкој школи „Јосип Славенски“ у Београду.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Јелена Шаренац

Број индекса: 412/2020

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација под насловом: „ЦЕЗ ФЛАУТА – ИЗВОЂАЧКИ ЗАХТЕВИ И ТРЕТМАН ФЛАУТЕ У КАМЕРНИМ ДЕЛИМА НИКОЛАЈА КАПУСТИНА И КЛОДА БОЛИНГА“ резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација, у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

У Београду, септембра 2025.

Потпис докторанда:

Јелена Шаренац

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела
докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације**

Име и презиме аутора: Јелена Шаренац

Број индекса: 412/2020

Студијски програм: Извођачке уметности – камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације:

„ЦЕЗ ФЛАУТА – ИЗВОЂАЧКИ ЗАХТЕВИ И ТРЕТМАН ФЛАУТЕ У
КАМЕРНИМ ДЕЛИМА НИКОЛАЈА КАПУСТИНА И КЛОДА БОЛИНГА“

Ментор: др ум. ред. проф. Дејан Суботић

ИЗЈАВЉУЈЕМ

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

У Београду, септембра 2025

Потпис докторанда:

Јелена Шаренац