



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Ружица С. Гојковић

ЕЛЕМЕНТИ ПИЈАНИСТИЧКЕ ИЗРАЖАЈНОСТИ
ПОД УТИЦАЈЕМ ЏЕЗА У ИЗВОЂЕЊУ КАМЕРНИХ
ДЕЛА НИКОЛАЈА КАПУСТИНА И КЛОДА
БОЛИНГА

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Дејан Суботић, редовни професор

Београд, 2025. године



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Ružica Gojković

ELEMENTS OF PIANO EXPRESSION UNDER THE
INFLUENCE OF JAZZ IN THE PERFORMANCE OF
CHAMBER WORKS BY NIKOLAI KAPUSTIN AND
CLAUDE BOLLING

Doctoral Art Project

Mentor: Dejan Subotić, Doctor of Arts, Professor

Belgrade, 2025

АПСТРАКТ

Писани део докторског уметничког пројекта за циљ поставља истраживање извођачке изражајности у композицијама које су обликоване композиторским стиловима који су мешавина класичне традиције и цез идиома. Рад је писан из пијанистичког угла са посебним освртом на улогу клавирске деонице у оквиру камерних ансамбала.

У другом поглављу је дат кратак преглед биографских података уз увид у композиторске стилове Капустина и Болинга. Анализом елемената изражајности у централном, трећем поглављу, поставља се теза о интерпретативним начинима обликовања музичког материјала. Композиторске сугестије и нотни текст су основа интерпретативног тумачења уз повремено разматрање снимака извођења у којима композитори учествују као пијанисти. Истраживачки рад је заснован на идентификовању елемената цеза кроз чиниоце интерпретације (ритам, артикулацију, динамику, темпо, педализацију, импровизацију) у камерним делима Капустина и Болинга.

Кључне речи: изражајност, пијанизам, камерна музика, интерпретација, Николај Капустин, Клод Болинг, цез идиом, класична традиција

Уметничка област: Музичка уметност / Извођачка уметност

Ужа уметничка област: Камерна музика

ABSTRACT

The written part of the doctoral artistic project aims to investigate the expressiveness of performance in compositions shaped by composers' styles that are a mixture of classical tradition and jazz idiom. The work is written from a pianist's perspective with a special focus on the role of the piano part within chamber ensembles.

The second chapter provides a brief overview of biographical data with an insight into the composing styles of Kapustin and Bolling. By analysing the elements of expressiveness in the central, third chapter, a thesis is put forward on interpretative ways of shaping musical material. The composer's suggestions and musical text are the basis of performers interpretation, with occasional consideration of recordings of performances in which the composers participate as pianists. The research work is based on identifying elements of jazz through factors of interpretation (rhythm, articulation, dynamics, tempo, use of pedal, improvisation) in the chamber works of Kapustin and Bolling.

Keywords: expressiveness, pianism, chamber music, interpretation, Nikolai Kapustin, Claude Bolling, jazz idiom, classical tradition

Artistic field: Musical art / Performing arts

Narrow artistic field: Chamber music

САДРЖАЈ

1. Увод	1
2. Утицај цез музике на стваралаштво Николаја Капустина и Клода Болинга	3
2.1. Клод Болинг, биографски подаци	4
2.2. Композиторски и пијанистички стил Клода Болинга	5
2.3. Николај Капустин, биографски подаци	10
2.4. Композиторски и пијанистички стил Николаја Капустина	11
3. Елементи пијанистичке изражајности	16
3.1. Ритмичка изражајност	17
3.2. Артикулација.....	26
3.3. Динамика	33
3.4. Темпо, агогика и уодношавање деоница	42
3.5. Педализација	49
3.6. Импровизација	58
4. Закључак	64
Литература	66
Биографија.....	69

1. Увод

Окосница писаног дела докторског уметничког пројекта *Елементи пијанистичке изражајности под утицајем џеза у извођењу камерних дела Николаја Капустина и Клода Болинга*, биће истраживање примене клавирских експресивних средстава у *Сонати за флауту и клавир оп. 125* и *Трију за флауту, виолончело и клавир оп. 86* Николаја Капустина (*Николаи Капустин*) и *Свити за флауту и џез клавирски трио бр.1* Клода Болинга (*Claude Bolling*).

Изражајност у извођењу музичких дела зависи од начина на који извођач тумачи нотни текст. Сугестије композитора су полазна основа за интерпретацију али се и оне могу тумачити у складу са личним извођачким доживљајем у датим стилским оквирима. Кроз специфичан третман музичких елемената (ритма, мелодије, хармонског тока или музичке форме) и истицањем њихових карактеристика, испољава се емоционални доживљај извођача. Најчешће се као изражајно свирање, доживљава оно извођење у ком је јасан карактер дела и емоција садржаних унутар музике. Гинтер Шулер (*Gunther Schuller*) цитира Шопенхауера када појашњава емоционалност изражену кроз музику: „Музика не може изразити специфичну тугу или специфично стање среће, већ тугу и срећу уопште, тј. та осећања у њиховој суштини без икаквих специфичности и без било каквих специфичних мотивација или повезаности са животном свакодневицом.“¹ У оквиру ансамбла, индивидуална тумачења музичког дела су бројнија те је најважнији задатак њихово усаглашавање. У раду ће бити проматрани појединачни музички елементи и њихов третман у контексту нотног текста и интерпретације.

Кроз традицију класичне музике, музички елементи су се развијали и постајали комплекснији, те њихов садржај треба тумачити кроз утицаје којима су обликовани. Музика двадесетог века је производ времена окарактерисан људским миграцијама, технолошким напретком, друштвеним кризама и ратовима. У америчком друштву

¹ Schuller, Gunther, *Form, Content, and Symbol* из *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*, New York, Oxford University Press, 1986, 274.

долази до укидања робовласничког система у деветнаестом веку, чиме се ствара могућност за развијање афроамеричке културе у којој је доминантан елемент музика. Песме робова и ритмови који су део афричке традиције, нашли су своје место унутар новог музичког жанра који се назива џез (*Jazz*). Специфичности камерних дела која су под утицајем џеза, биће у раду тумачене кроз функцију појединачних елемената у класичној и џез традицији.

У оквиру докторског уметничког пројекта, изводе се камерна дела написана за инструменталне саставе у којима су присутни флаута и клавир. Клавир је инструмент који је своју примену нашао у раној џез музици док је флаута постала више заступљена у каснијим развојним фазама џез састава. Разлике у пијанистичким стиливима класичне музике и џеза произилазе из њиховог стилског порекла и традиције изучавања. Импровизација и стваралачки импулс својствени џезу су супротни изучавању пијанизма у оквирима интерпретације класичне музике. Музичка дела у којима се прожимају класична и џез музика, носе у себи контрастне идеје које су потенцијал за креативно и изражајно свирање. Сходно томе, Шулер наводи: „Велико ремек-дело, на пример, израста из интеракције стимулуса сталног трења између слободе и ограничења, између емоција и интелекта.“² Музика Николаја Капустина и Клода Болинга се ослања на класичну традицију али и на елементе џеза који је чине комуникативнијом у савременом контексту. Фузије стилова су типичне за двадесети век па се тако и њихова музика може сматрати прогресивном и модерном. Постојање музичког записа измешта музику Капустина и Болинга из поља џеза у традиционално поље где је нотни текст главна референца за интерпретацију.

² Schuller, Gunther, *The Future of Form in Jazz* из *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*, New York, Oxford University Press, 1986, 23.

2. Утицај џез музике на стваралаштво Николаја Капустина и Клода Болинга

Џез музика настаје у Сједињеним Америчким Државама крајем деветнаестог века као оличење израза афроамеричке заједнице. Њу Орлеанс (*New Orleans*) се сматра „колевком џеза“ односно регтајма (*ragtime*) „...музичког стила са синкопираним ритмовима, офбитом (*offbeat*) и ритмичким разноврсним фразирањем солисте.“³ У диксиленд стилу (*dixieland*), који се јавља почетком двадесетог века, већ се може препознати мешање европске традиције и џез музике. Гинтер Шулер објашњава ову мешавину културних утицаја кроз положај афроамеричке заједнице: „Иронично, управо је добротворна страна културних ставова белаца довела до корупције афричке музике у Америци, док су истовремено репресивни аспекти помагали црнцима да сачувају остатке свог афричког наслеђа. То јест, пошто су религија и, самим тим, музика, у ограниченој мери, били први облици изражавања дозвољени црнцима, њихово преобраћање у хришћанство, а постепено и у европске музичке концепте било је неизбежно, с обзиром на њихов природни таленат за акултурацију. У исто време, репресивна страна ставова белог господара и последична друштвена изопштеност црнаца из света белог човека навели су их да сачувају те санкционисане облике изражавања на свој карактеристичан начин.“⁴ Након завршетка грађанског рата и укидања ропства, велики број афроамериканаца се сели из јужних америчких држава у урбане средине. Џез музика настаје као мешавина афричких и европских музичких традиција на америчком тлу. Утицај европске културе огледа се у коришћењу инструмената који су до овог момента имали свој развој у традицији класичне музике.

Као што је „бели“ човек у оквиру америчког друштва утицао на афроамеричку заједницу и формирање џез стилова, тако је током двадесетог века, утицај џез музике био евидентан у пољу класичне музике у Европи. Већ после првог светског рата могли

³ Јовићевић, Јасна, *Добро јутро, џезерке: Положај инструменталисткиња у друштвеним праксама џеза*, Београд, Orion art books, 2023, 21.

⁴ Schuller, Gunther, *Early Jazz: Its roots and musical development*, New York, Oxford University Press, 1968, 18.

су се чути први џез бендови. Утицај џеза на класичну музику се може приметити код Гершвина, Равела, Стравинског. Хармонски музички језик се временом развијао па се акордски склопови који су типични за Дебисија могу пронаћи и у оквиру џеза. Утицај џеза на европском тлу се разликује у западноевропским музичким традицијама од оних на истоку а све у складу са политичким и друштвеним догађањима. Нацистичка Немачка али и стаљинистичка Русија, нису џез виделе као легитиман музички жанр већ су га означавале као декадентан.

2.1. Клод Болинг, биографски подаци

Клод Болинг је рођен 1930. године у Кану а живот је провео у околини Париза. Са 15 година је освојио награду за најбољег пијанисту на такмичењу у организацији Хот клуба Француске (*Hot club de France*). Након овог успеха постао је најмлађи члан француског друштва композитора и формирао свој диксиленд бенд са којим је у својој осамнаестој години направио први снимак. Клавир је учио да свира код Жермен Муније (*Germaine Mounier*) али и са џез пијанистом Леом Шолијаком (*Léo Chauliac*). Композицију је изучавао са Морисом Дируфлеом (*Maurice Duruflé*) и Андреом Одеиром (*André Hodeir*). У војсци је свирао тромбон и удараљке. Када се вратио из војне службе, почео је да свира у француским џез клубовима. Након завршетка Другог светског рата Болинг је свирао са многим америчким џез музичарима који су путовали по Европи. Током послератних година формирао је ансамбл Шоу Биз Бенд (*Show Biz Band*). Током педесетих и шездесетих година почео је да аранжира композиције за популарне музичаре, Бориса Вијана (*Boris Vian*), Сашу Дистела (*Sacha Distel*), Жаклин Франсоа (*Jacqueline Francois*), Жилијет Греко (*Juliette Greco*), Анрија Ел Салвадора (*Henri El Salvador*) и Брижит Бардо (*Brigitte Bardot*). Написао је музику за око 100 филмова а компоновао је и за телевизијске серије и емисије. Болинг је постао познат у Сједињеним Државама након објављивања Свите за флауту и џез клавирски трио 1975. године. Ово дело је снимао са флаутистом Жан - Пјером Рампалом (*Jean - Pierre Rampal*), који је потом постао његов дугогодишњи сарадник. У САД и Канади, Болингу

су додељене златне и платинасте награде а Свита за флауту и џез трио остала је на билбордовој листи 530 недеља и провела је на првом месту чак 464 недеље. Сарађивао је са Пинхасом Цукерманом (*Pinchas Zukerman*) и Јо - Јо Маом (*Yo - Yo Ma*). Са француском џез легендом, виолинистом Стефаном Грапелијем (*Stephane Grappelli*) је снимиио албум 1991. године који је добио награду европске џез фондације. Објавио је албуме посвећене искључиво композицијама Дјука Елингтона (*Duke Ellington*).⁵

2.2. Композиторски и пијанистички стил Клода Болинга

У овом раду пажња ће се посветити делима Болинговог опуса у којима се прожимају џез и класична музика. Сарадња са класичним музичарима навела је Клода Болинга да за њих компонује свите у којима комбинује импровизацијске одсеке са одсесима у којима се реферише на традиционални класични композиторски принцип. Прва свита за флауту и џез клавирски трио је компонована по наруџбини Жан - Пјер Рампала. Друга је објављена 1987. године. Свиту за виолину и џез клавир из 1977. године, Болинг је извео са Пинхасом Цукерманом. Три године касније објављује и Пикник свиту за флауту, гитару и џез клавирски трио. За трубу и џез трио, 1981. године компонује *Toot suite*. Жан - Пјер Рампал се као диригент појављује на албуму из 1983. године на коме са Болингом изводи и Свиту за оркестар и џез клавирски трио. Следеће године Јо - Јо Ма изводи свиту за виолончело и џез клавирски трио. Ова дела у себи садрже звучни контраст изражен првенствено кроз инструментацију. Пијанистички звук се у оквиру ових дела прилагођава различитим ансамблима супротстављајући звучање традиционалног састава звуку џез трија. Пијанистичка деоница носи јасан композиторски захтев за познавање џез импровизације. Импровизација је заснована на задатим мелодијским и хармонским обрасцима који су записани. Акордске шифре, које су типичне за џез музички запис, композитор уноси у простор између два линијска система у клавирској партитури. Овакав нотни запис представља основу за

⁵ "Bolling, Claude." *Contemporary Musicians*. . *Encyclopedia.com*. (September 2, 2025). <https://www.encyclopedia.com/education/news-wires-white-papers-and-books/bolling-claude>

импровизацију која би по правилу требало да буде слободан принцип креирања музике.

На Болинга су још у детињству велики утицај извршили пијанисти који су свирали у стилу страјд клавира (*Stride*). Страјд је цез стил пијанизма који је настао из регтајма а карактерише га лева рука која „корача“ преко клавијатуре да би свирала бас на првом и трећем, а цео акорд на другом и четвртном откуцају, стварајући ритмички пулс „ум-па“. Овај пијанистички стил се може препознати у шестом ставу Болингове свите за флауту и цез клавирски трио.

Пример 1. Клод Болинг, Свита за флауту и цез клавирски трио, 6. став, одсек N

The image shows a musical score for Claude Bolling's Suite for Flute and Cez Trio, 6th movement, section N. The score is written for Flute, Cez Trio (RH and LH), and Piano. The Flute part features a melodic line with accents and slurs. The Cez Trio part features a rhythmic pattern with accents and slurs. The Piano part features a bass line with accents and slurs. The score is marked with 'mf' and 'ff' dynamics. The section ends with a double bar line and the numbers 7 and 4.

Скокови у левој руци и комбинација акорада и пасажа у мелодијској линији су типичан пример његовог композиторског стила. На снимку Болинг овај пример изводи са лакоћом уз артикулацију блиску стакату у левој руци. Ритмички образац са специфичном акцентуацијом, налази се у последњем такту одсека N. Овакав распоред акцената задат је свим деоницама, иако се у клавирској партитури може видети само деоница флауте. Нетипичан низ акцената ремети уобичајен принцип акцентовања мале

триоле чиме поставља леву руку, која изводи велику триолу, као примарни ритмички образац.

Поред одсека у којима Болинг супротставља мелодијски и хармонски принцип кроз расподелу материјала у десној и левој руци, честа је и примена полифоног начина мишљења. Полифонију користи у ставовима где се већ у наслову примећује референца на барок. У првом и четвртом ставу, клавирској деоници се додељује само један глас који је део канонског принципа имитације у оквиру двогласа са деоницом флауте. У трећем ставу клавирска деоница излаже тему у десној руци, са хармонском пратњом у деоници контрабаса, одсек А. При излагању исте теме у деоници флауте (пример бр. 2), примењен је принцип полифоније, тако што се у клавирској деоници појављује материјал који се може тумачити као контрасубјект.

Пример 2. Клод Болинг, Свита за флауту и цез клавирски трио, 3. став, одсек D

The musical score is presented in two systems. The first system consists of five measures. The second system consists of three measures. The score is written for three staves: Flute (top), Piano (middle), and Cez (bottom). The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ff, p). A 'Left hand tacet' instruction is present in the first system. The score is marked with a 'D' in a box at the beginning of the first system.

Поред ових композиционих техника (хомофоније и полифоније), Болинг користи и елементе преузете из популарних музичких жанрова. У том контексту, чести

су одсеци где тематски материјал деонице клавира и флауте изводе у терцама, као у примеру бр. 3.

Пример 3. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 2. став, одсек L



Одговор на тематски материјал у шеснаестинама, који изводе деонице флауте и клавира, наступа у петом такту у силазној мелодијској линији контрабаса. У овом примеру музичког дијалога огледа се равноправан третман инструмената у оквиру џез клавирског трија. У одсеку L, који је почетак средишњег дела другог става, офбит (*offbeat*) је у ритмичкој основи ансамбла. Лева рука клавирске деонице, заједно са бубњевима, помера метрички ослонац на слабе тактове делове чиме обогаћује ритмичко - метричку слику, која је у мелодијском контексту сведена на уједначене шеснаестинске потезе. У овом примеру се јасно види утицај популарних музичких жанрова исказан кроз паралелан мелодијски покрет у терци али и утицај џеза изражен кроз офбит ритмичког спектра у ансамблу. За џез музику је везана употреба четворозвука које Болинг користи у одсесима где истиче џез хармонску структуру.

Пример 4. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 6. став, одсек Ј



Низови септакорада који се излажу у клавирској деоници, подржани су осталим деоницама џез клавирског трија. Одсек Ј је специфичан због проблематике ритмичког усаглашавања деоница џез клавирског трија са деоницом бас флауте. У целом ставу, употреба истог склопа четворозвука на различитим тонским висинама, замагљује тонални ослонац. Овакав вид хармонског следа акордских структура, излаже се у клавирском уводу.

Пример 5. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 6. став, уводни одсек



Одлагање хармонског разрешења је специфичност овог материјала. Низање великих дурских септакорада (GMaj7 - FMaj7 - EMaj7 - EsMaj7) је одлика шестог става с тим што се у репризи овај низ транспонује у Ес дур. Хармонску нестабилност, Болинг додатно изражава кроз метар. Шести став свите је хармонски обликован у џез стилу док се остали ставови у оквиру записаних импровизација осврћу на џез идиом.

Болинг успева да у музички садржај унесе карактеристичне елементе различитих музичких стилова. Комбинација класичних композиционих техника са џез хармонским језиком и импровизацијским одсецима са мелодијским моделима блуза

чини ова дела комуникативним. Форма свите је асоцијативно везујућа за барок што Болинг наглашава употребом полифоније. Барокна моторичност и плесни карактер ставова у свити доприносе формирању препознатљиве звучности која окупира пажњу слушалаца.

2.3. Николај Капустин, биографски подаци

Николај Капустин је рођен 1937. године у Украјини. Дипломирао је на Московском конзерваторијуму 1961. године у класи Александра Голденвајзера, утемељивача совјетске пијанистичке школе. Поред класичног музичког образовања, посвећује се цез пијанизму кроз наступе са биг бенд оркестром Олега Лундстрема. Није имао формално образовање у области композиције али је био заинтересован за музичко стваралаштво од раног доба. Након Стаљинове смрти, 1953. године, делимична забрана цеза је и даље била присутна у Совјетском савезу јер је сматран симболом капитализма. Капустин је цео свој живот провео у Русији, у друштвеном систему који није подржавао овај вид музичког изражавања због чега се имплементација цеза идиома у његовом стваралаштву налази у контексту класичне форме и јасног нотног записа. У интервјуима је наглашавао да није компоновао цез музику, јер његовој музици недостаје основни елемент цеза а то је импровизација. Компоновао је велики број композиција у класичним формама: сонате, концерте, етиде, варијације и сл. Пијанистичка активност га је навела да напише значајан број композиција за клавир али је по наруџбини писао и камерна дела.⁶

⁶ Из разговора који је Јелена Шаренац (флаутисткиња) водила са Имануелом Дејвисом (*Immanuel Davis*), професором флауте на Универзитету Минесота (*University of Minnesota*) у Сједињеним Америчким Државама, који је вођен и забележен 9. новембра 2024. године посредством платформе *Zoom*.

Ј. Ш: Зар није убрзо након Сонате преминуо?

И. Д: Јесте, али је рекао 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 сточетири године и написао је више дела у периоду између деведесете и сточетврте године 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.

2.4. Композиторски и пијанистички стил Николаја Капустина

Кроз два дела Николаја Капустина која се обрађују у овом раду, може се уочити развој композиторског стила. Трио за флауту, виолончело и клавир је из 1998. године, док је соната за флауту и клавир из 2004. године. У свим Капустиновим делима пијанистичку деоницу карактерише густа фактура, преплитање деоница, широки акордски склопови и моторичност. Каријеру пијанисте у оркестрима, Капустин напушта 1984. године и потпуно се посвећује композицији али се одраз пијанистичких способности огледа у свим његовим композиционим периодима. О пијанистичком стилу Николаја Капустина говори Татјана Абрамова (*Tatiana Abramova*) у својој дисертацији *Синтеза џез и класичних стилова у три клавирска дела Николаја Капустина*: „Његови наступи са оркестром Олега Лундстрема далеко су премашивали очекивања публике, јер су се његова бриљантна техника, интензитет и ниво енергије тешко могли приписати обичном члану оркестра. У поређењу са другим џез извођачима, Капустинов естетски приступ џезу је прилично конзервативан и академски, што се лако може видети кроз његово држање за клавиром са озбиљним изразом лица и лаконским покретима руку.“⁷ Озбиљност о којој Абрамова говори, део је и композиторског принципа и пијанистичког стила Николаја Капустина. Познавање класичне форме и законитости клавирске литературе су код њега потпуно очигледне а сонатни циклус је доминантан музички облик који користи у камерној музици. Полифони начин мишљења, евидентан је у оп. 82 који сачињавају 24 прелудијума и фуге из 1997. године. Принцип имитације и контрапунктска техника саставни су део Капустиновог музичког језика док је утицај џез пијанистичких стилова очигледан. У сонати се може приметити мноштво идеја и коришћење разноврсних џез стилова што

Имам много познаника и пријатеља који су му писали, давали поруџбине. Написао је два клавирска трија за моје колеге које су имале састав и желеле да изводе 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.“ На крају је ипак написао трио за њих.

⁷ Abramova, Tatiana. *The Synthesis of Jazz and Classical Styles in Three Piano Works of Nikolai Kapustin*. DMA diss., Temple University, 2014, 2.

је чини изазовном за извођење. Свој композиторски стил Капустин види у релацији са извођачким искуством: „Мој стил се мењао у зависности од оркестра са којим сам свирао као пијаниста - солиста. У почетку је то био Биг бенд, затим симфоџез, тј. Биг бенд плус гудачи. Промена оркестра је снажно утицала на стил оркестарског аранжмана, као и на карактер саме музике. Када сам престао да радим са оркестрима, стил моје музике је почео да се развија, постајао је озбиљнији. Врхунац је достигнут почетком 1990-их: то је био најузбудљивији (са хармонске тачке гледишта) период у мом уметничком животу. Али није дуго трајао, а стил моје музике је након тога постао једноставнији.“⁸

Капустин џез елементе инкорпорира у музичко ткиво чинећи их саставним делом његовог личног композиторског израза. Тако рецимо, примена понављајућих мелодијских линија у осминском ритму у левој руци клавирске деонице асоцира на буги - вуги (*boogie-woogie*) пијанистички стил. Честа је појава оваквих мотива у трећем ставу трија али у кратким временским интервалима. У примеру бр. 6, мелодијска линија је поверена деоници виолончела и почиње предтактом. Хармонски оквир сачињавају акордске структуре у десној руци клавирске деонице које представљају акцентовану дисонанцу према остинату на тону е. Овакви одсеци су погодни за враћање у пулсацију осминског покрета која се временом може изгубити из вида у заједничком свирању. Буги - вуги стил који карактерише снажна пулсација доприноси јединству ритмичког израза у ансамблу.

⁸ Ibid, 5.

107

30

3

p

3

3

1

4

13

Пример 7. Николај Капустин, Соната за флауту и клавир, оп. 125, 1. став, такт 15 – 22

The image displays a musical score for measures 15 through 22 of the first movement of Nikolai Kapustin's Sonata for Flute and Piano, Op. 125. The score is written for three staves: a single treble staff for the flute and a grand staff (treble and bass) for the piano. Measure 15 is marked with a '2' in a box, indicating a second ending. Measure 19 is marked with a '3' in a box, indicating a triplet. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of chords and melodic lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Капустин се служи и другим џез стиливима у аранжману леве руке клавирске деонице. Чести су примери симултаних акордских склопова на сваком откуцају у такту 4/4 (пример бр. 8). Овај стил је типичан за џез пијанизам Ерола Гарнера (*Erroll Garner*). Изнад акордских склопова у левој руци, десна рука изводи мелодијску линију која има елементе импровизације. Блок акорди се могу свирати благо ван ритма што је и типично за пијанистички стил Гарнера.

Пример 8. Николај Капустин, Трио за флауту, виолончело и клавир, оп. 86, 1. став, такт 194 - 201

Комбиновање блуз мелодија са западноевропском музичком традицијом уз специфичне ритмичке обрасце преузете из афричке музике су одлике џез музике. Примена средстава изражајности ће у раду бити проматрана кроз разноврсне музичке елементе (ритам, артикулација, динамика, темпо, педализација и импровизација) чији ће значај бити анализиран у централном делу овог рада. Капустин и Болинг су стварали у европским земљама у којима се џез различито третирао. Обојица су свој опус засновали на џез пијанистичким обележјима услед великог искуства пијанистичког извођења у оквиру џез ансамбала и оркестара.

3. Елементи пијанистичке изражајности

Задатак музичког извођача је тумачење идеја композитора кроз интерпретацију. Ове идеје не сугеришу само емоционални садржај већ су обликоване и кроз мисаони процес. Адолф Кристиани (*Adolph Christiani*) још у деветнаестом веку говори о сложености музичке изражајности кроз однос емоционалног и мисаоног процеса у чијем се сагласју јавља уметнички израз.⁹ Интерпретативне одлуке извођач доноси у односу према музичком запису, тумачењу музичке фактуре и на основу идеја које су део извођачког искуства које поседује.

Упоредо са јасним идејама о музичким замислима композитора, извођач треба да адекватно користи одређена техничка средства инструмента да би се остварило изражајно извођење. Дакле, пијанистичка изражајност је условљена и природом инструмента. Специфично трајање клавирског тона онемогућава кантилену¹⁰, легато начин свирања који се може постићи људским гласом или гудачким инструментом па се пијанистичка пракса повезаног начина свирања заснива на посебној вештини певања у унутрашњем слуху.¹¹ Перкусивни карактер клавирског звука је компонента која има широку заступљеност у моторичним одсечима музичких дела. Широк дијапазон тонских висина на клавиру даје прилику да се кроз пијанистичку литературу искажу различити музички доживљаји. Педал, кроз примену у извођаштву доноси обогаћивање волумена клавирског звука. Ове карактеристике клавира се користе у оквиру камерне музике на специфичан начин који је условљен улогом коју пијанистичка деоница има у склопу ансамбла. У овом поглављу ће бити обрађени појединачни елементи музике и средства којима се постиже пијанистичка изражајност у интерпретацији на примеру камерних дела Николаја Капустина и Клода Болинга.

⁹ Christiani, Adolph, *Principles of expression in pianoforte playing*, Philadelphia, Theodore Presser Company, 1885, 7.

¹⁰ Мисли се на испеваност мелодијске линије.

¹¹ Клавир као темперовани тонски систем од извођача не захтева вештину интонативног „тражења“ па је начин слушања другачији него код гудачких и дувачких инструмената. Праћење мелодије кроз унутрашњи слух помаже пијанистима при везивању тонских висина у смислену музичку фразу.

3.1. Ритмичка изражајност

У основи ритма и ритмичких образаца се налази покрет. Да би се створила јасна слика ритма, потребно је да се разуме контекст, односно музичко окружење у ком се одређена ритмичка структура налази. Метричка подела сугерише место ослонца у ритмичким обрасцима као и тип акцентуације, те су стога фактори метра и акцентуације у тесној вези са ритмом. Адолф Кристиани наводи још једну идеју нераздвојивости ритма од других музичких параметара: „ритам је пулсирање сваке врсте покрета, а пулсирање је ритам свега што има живот“.¹² Овај цитат нас упућује на виђење пулсације као природног ритмичког покрета који бива уређен правилима ритмичке организације. Организација протока времена у музици је основна функција ритма без које би мелодијска линија била неразумљива.

У контексту цеза, ритам је најзначајнији музички елемент. Специфичности ритма у цезу одвајају овај музички жанр од европских традиција класичне музике. Најзначајнија одлика цез ритма је свинг (*swing*), који се може дефинисати као осећај за специфични ритмички покрет. Две основне особине свинга Гинтер Шулер дефинише овако: „Анализирајући елемент свинга у цезу, откривамо да постоје две карактеристике које се генерално не јављају у „класичној“ музици: (1) специфичан тип акцентовања и инфлексације којим се ноте свирају или певају; (2) континуитет - усмереност у правцу унапред - којим су појединачне ноте повезане.“¹³ Кроз ову анализу свинга можемо приметити поновну везу артикулације односно акцентовања и ритма који заједно утичу на најважнији елемент изражајности - фразирање.

У музичком запису Николаја Капустина могу се пронаћи ознаке за свинг. Капустин речима наглашава потребну извођачку интервенцију при свирању осминског покрета у левој руци клавирске деонице (такт бр.155) што се односи и на исти покрет у такту бр. 158 (пример бр. 9).

¹² Christiani, Adolph, *Principles of expression in pianoforte playing*, Philadelphia, Theodore Presser Company, 1885, 32.

¹³ Schuller, Gunther, *Early Jazz: Its roots and musical development*, New York, Oxford University Press, 1968, 7.

Пример 9. Николај Капустин, Соната за флауту и клавир, оп.125, 1. став, такт 153 - 159



У деоници флауте овај вид записа проналазимо у такту бр. 156 при осминском покрету навише, насупротив клавирском покрету осмина наниже. Ова ознака упућује на ритмичку измену у свингинг (*swinging*) током целе музичке фразе која траје до такта бр.165. У основи тумачења самог израза свинг може бити дослован превод речи који гласи: љуљати се, њихати се, лелујати и сл. Љуљајући ритмички ефекат се постиже продужавањем прве нотне вредности а скраћивањем друге, што ствара ритмички образац сличан пунктираном ритму (дужа - краћа). Начин извођења свинга је одлика извођача и предмет је диференцијације међу њима. Проблематика усаглашеног звука извођача је отежана применом свинга и изискује сличан однос чланова ансамбла према оваквом ритмичком изразу.

Према Шулеру, посебност и уникатност цез ритма се поред свинга огледа и у „демократизацији“ ритмичких вредности.¹⁴ Овај термин се односи на третман слабих

¹⁴ Schuller, Gunther, *Early Jazz: Its roots and musical development*, New York, Oxford University Press, 1968, 8.

тактових делова на контрастан начин у односу на класичарску традицију. Тумачећи улогу ритма у класичној музици Кристиани даје ритму две функције: „а) ритам је квантитативан, у мерењу количине (продужетка) нота у односу на трајање б) ритам је квалитативан, у мерењу квалитета (интензитета) нота у односу на динамику, тј. у погледу њихове јачине или моћи. Ово је граматички принцип ритма, према којем се свако ритмичко кретање дели на јаке и слабе, или акцентоване и неакцентоване делове.“¹⁵ Овакво поимање динамичких односа тонова у ритмичким обрасцима је дубоко укорењено у класичарској традицији. Извођачу класичне музике није потребно акцентуацијом назначити наглашене делове у препознатљивим ритмичким структурама. Насупрот традицији, у музици која носи утицај цеза, извођачи су принуђени да ритам тумаче у корелацији са акцентуацијом која мења контекст наглашених односно ненаглашених ритмичких вредности. „Демократизација“ нотних вредности о којој Шулер говори, динамички изједначава „слабе“ и „јаке“ елементе ритмичких структура, очувањем пуне звучности нота, чак и ако падају на слабе делове такта.

Соната за флауту и клавир Николаја Капустина, обилује применом ритмичких образаца овог типа. У првом ставу сонате, при кулминацији развоја друге теме, јасно се може уочити намера композитора да ритам обликује у цез маниру (пример бр. 10). Тема се у овом одсеку појављује у деоници клавира у такту бр. 79. Непрекинути ток осмина у најдубљој деоници, као и у деоници флауте чине ритмичку слику којој се супротставља мелодијско – ритмички образац у офбиту (*offbeat*)¹⁶.

¹⁵ Christiani, Adolph, *Principles of expression in pianoforte playing*, Philadelphia, Theodore Presser Company, 1885, 33.

¹⁶ Offbeat се односи на употребу померених акцената са јаких тактових делова на ненаглашене.

Пример 10. Николај Капустин, Соната за флауту и клавир, оп. 125, 1. став, такт 78 - 84



При интерпретацији тематских материјала овог типа, пажња извођача временом прелази са метрономског бројања откуцаја на фразеолошко обликовање у оквиру кога ови атипични ритмичко - акцентски обрасци добијају смисао. Стварање тензије у оквиру драматургије првог става овде се постиже „искакањем“ из устаљене праксе третирања наглашених тактових делова, односно постављањем стакатисимо¹⁷ артикулације на другу, четврту и осму осмину у такту 4/4.

Ритам је у цезу условљен различитим концептом времена у односу на западноевропску традицију. Потпуно различит ритмички језик цеза, који произилази из афричког порекла ове музике, тешко се преводи у стандардну нотацију класичне музике. Полиритмички и полиметрички обрасци које сусрећемо у цезу су елементи преузети из афричке музике у којој је преплитање оваквих образаца уобичајена пракса.

¹⁷ У музичкој нотацији, стакатисимо (*staccatissimo*) означава да се ноте свирају изузетно одвојено и јасно. Ово се може означити малим избочинама изнад или испод нота, у зависности од деонице, као у примеру бр. 2

У класичној музици полиритмија се заснива на јасној пулсацији, па се овакви ритмови могу свесно обликовати у оквирима вертикалног начина мишљења. Унакрсни ритмови у афричкој музици, на ударачким инструментима, основа су за цез начин ритмичког изражавања у ком не постоји јасан вертикални ослонац за све деонице у оквиру ансамбала. Због недостатка заједничких ослонаца у полиритмичким структурама, у композицијама под утицајем цеза, извођач је принуђен да се ослања на „осећај“ који се гради кроз праксу свирања.

Унутар партитуре Болингове свите за флауту и цез трио налазе се бројни примери полиметрије. Први став *Baroque and Blue*¹⁸ започиње заједничким наступом флауте и клавира док се у другом одсеку (Е део) чује први наступ цез клавирског трија (пример бр. 11).

Пример 11. Клод Болинг, Свита за флауту и цез клавирски трио, 1. став, такт 27-36.

The image displays two systems of musical notation. The first system is for Flute and Cez Trio. The Flute part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The Cez Trio part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system is for Piano. The right hand is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The left hand is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The text "Blues swing idiom" is written above the right hand of the piano system. The text "E" is written above the left hand of the piano system. The text "C7" is written below the left hand of the piano system. The text "Em" is written below the left hand of the piano system.

Ова промена састава условљава брзо померање пажње пијанисте са једног начина мишљења у оквиру два са флаутом насупрот цез клавирском трију.

¹⁸ Блу (*Blue*), се односи на меланхолични цез који има корене у блузу.

Пијанистичка улога у оквиру камерних ансамбала захтева прилагођавање различитим инструменталним групама и истицање одређених специфичности клавирског звука зарад усклађености звука целог ансамбла. Овде имамо пример унутарставачног мењања фактуре, метра, карактера и инструментације. Након излагања барокне теме у $3/4$ такту кроз четири фразе означене као А, В, С и D, наступа блуз свинг идиом у $4/4$ такту као потпуни карактерни и метрички контраст. Дакле, метричка промена се заснива на осећају који треба да буде заједнички за цео цез клавирски трио. Сво троје извођача би требало да осете прелаз из слушања целог такта односно осећаја за половину са тачком на слушање које ову претходну половину са тачком изједначава са будућом половином. Барокна тема у одсецима А, В, С и D је једноставан двогласни дијалог између деонице флауте и десне руке у клавирској деоници. Пијаниста би требало да се прилагоди новом камерном саставу у одсеку Е где је више изражена ритмичка структура клавирске деонице. Мелодијска структура одсека Е је заснована на блуз скали са украсима специфичним за цез клавирску импровизацију. Функција клавирске деонице у овим контрастним одсецима, захтева од пијанисте брзо реаговање и уклапање у музичке супротности јер је клавир заједнички именуатељ у контрастним одсецима унутар става.

Поред полиметрије, код Болинга се у оквиру свих седам ставова свите налазе и бројни ритмички обрасци пасажног типа, чије тачно трајање и уклапање у пулсацију није јасно дефинисано. У оквиру четвртог става свите, у клавирској деоници су назначени одсеци за импровизацију (пример бр. 12), док се у деоници бубњева и контрабаса понављају једноставни ритмички образци. Пијаниста је у овом примеру условљен ритмом других деоница и донекле ограничен задатим темпом и метром, иако би требало да буде слободан у организовању ситних нотних вредности у пасажима због ознаке за импровизацију.

Пример 12. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 4.став, такт 44 – 46.

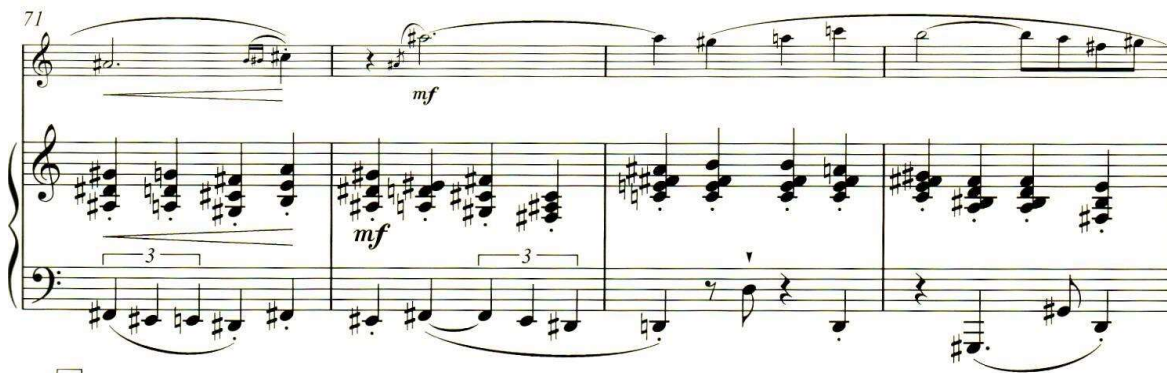


Важно је квалитетно организовати ритмичку структуру пасажа у оквиру пулсације која је доминантна у деоници бубњева. Цео клавирски пасаж се завршава на трећем откуцају у 46. такту који је важан симултани ослонац и оријентациона временска тачка за цео састав. Последња два откуцаја у 46. такту треба одсвирати истичући шеснаестински пулс десне руке и прецизно синкопирање у левој руци клавирске деонице. Следећа фраза, одсек I, заснива се на симултаном наступу свих деоница у синкопираној ритмичкој структури па је важно да се на време припреми такав ритмички импулс.

Употреба полиритмије је изражена и у Капустиновој сонати. Често се у деоници коју пијаниста треба да свира левом руком провлачи ритмичка фигура, велика триола,

која носи у себи контрастни карактер у односу на остале елементе фактуре (пример бр. 13).

Пример 13. Николај Капустин, Соната за флауту и клавир, оп. 125, 1. став, такт 71 – 74.



У овом примеру велика триола долази до изражаја ако се посебно нагласи дубоки регистар ове деонице. Равномерни пулс акорада у десној руци клавирске деонице би требало свирати што је могуће више неутрално и самостално у односу на ток триола у левој руци. Деоница флауте у овом тренутку помаже успостављању јасних ритмичких вредности у великој триоли тиме што има заједнички ослонац на тону из којег триола извире и који јој претходи кроз лигатуру у такту бр. 72.

Пример полиритмије се проналази и на завршетку првог става Капустиновог трија (пример бр. 14). Својеврсна кода првог става коју видимо у примеру, означена је у фортисимо динамици симултаним наступом све три деонице. Деоница виолончела има константан покрет у триолама док деоница флауте има квинтолу на почетку фразе која уводи тремоло означен у шеснаестинском ритму и траје до краја фразе. У деоници клавира постоји разноврсност ритмичких фигура од секстоле ка шеснаестинском покрету, а затим ка квинтоли и секстоли на самом крају фразе. У левој руци клавирске деонице, акордски склопови наступају у трајању целе нотне вредности а затим као половина са тачком. Ова ритмичка трајања се сукобљавају са метричком поделом, што уз полиритмију која постоји у односу деоница, ствара још интензивнију тонску слику.

Пример 14. Николај Капустин, Трио за флауту, виолончело и клавир, оп. 86, 1. став, такт 281 - 286

Tempo I

25

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 281-283) shows the flute, cello, and piano parts. The flute part has a melodic line with a fermata. The cello part has a rhythmic line with triplets. The piano part has a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system (measures 284-286) continues the same patterns. The score is marked 'ff' (fortissimo) and 'arco' (arco).

Волумен звука створен у заједничком замаху све три деонице у коди, чини ритмичку слику замагљеном. Смисао фразе је управо у стварању ефектне тонске слике у којој је најважнији елемент јединство извођача. Пијаниста може дати знак за почетак коде и за њен завршни тон, а целокупну фразу треба одсвирати у једном даху без фокуса на уклапање деоница.

Истицање ритмичких структура које су преузете из цез идиома утиче на квалитет извођења и може приближити слушаоцу ова дела камерне музике у којима

се преплићу класични и џез стилови двадесетог века. Кроз ритам се може успоставити комуникативност музичког дела са публиком јер је у џезу овај музички елемент основа изражајности.

3.2. Артикулација

У тумачењу музичког записа, слобода и креативност извођача се могу остварити у оквиру интерпретације артикулационих ознака. Колико кратко, односно дуго ћемо задржати одређени тон, на који начин ћемо нагласити одређени акценат, на који начин ћемо извести повезивање тонова, све су то одлуке извођача у домену артикулације. Често су ове одлуке су у вези са специфичностима самог инструмента, концерте сале, акустике простора и сл. Не постоји начин да композитор напише сасвим прецизно како жели да се одсвира одређени тон или фраза. Композитор може само сугерисати жељени ефекат коришћењем стандардних ознака за артикулацију.

У традицији класичне музике стакато, легато и портато су основне артикулационе ознаке у музичком запису. Ове одлике начина добијања тона и врсте притиска на дирку клавира се у оквирима џеза релативизују. С обзиром на порекло џез идиома, а то је горе поменути утицај афричке музике која има примењену функцију унутар свакодневнице и није издвојена уметничка форма, музички наратив џеза је специфичан и огледа се у другачијем третману артикулације. Ово утемељење џеза у афричком поимању функција музике мења интерпретативни приступ извођача у композицијама под утицајем џез музичког језика. Стакато и легато артикулација имају своју примену у оквиру џез идиома, али у измењеном контексту.

На примеру прве теме у трећем ставу Капустиновог трија (пример бр. 15), која је поверена соло наступу клавира, можемо приметити измењен контекст стакато артикулације.

Пример 15. Николај Капустин, Трио за флауту, виолончело и клавир, оп. 86, 3. став, такт 1 – 6.



Одредница за темпо *allegro giocoso* наговештава шаљив карактер, раздраганост која уз артикулационе ознаке за различите врсте стаката у деоници клавира усмерава на танак, оштар звук. Оваква намера да се дословно изведе композиторски запис према традиционалном тумачењу, доводи нас у сукоб са поимањем стакато артикулације у оквирима цеза. Почетна фраза, када се изводи у класичарском маниру стакато артикулације звучи хајдновски. Интерпретативно решење се може наћи у барокном третману стакато артикулације. Приказивање моторичног покрета и веселог карактера овог става су основне тежње у интерпретацији па се стакато артикулација може заменити портатом односно ношеним, одвојеним тоновима. Оваква артикулација захтева и специфичну поставку извођачког апарата у нижи положај за клавиром, готово на гулдovski начин¹⁹. Тежња ка балансу између разговетности и карактера лагодности и опуштености је веома важна за креирање уводне теме овог става. Код Капустина је барокна артикулација адекватан избор јер је и начин мишљења често полифон, а фактура густа на сличан начин као у Баховим делима.

¹⁹ Мисли се на канадског пијанисту Глена Гулда (Glenn Gould)

Пример 16. Клод Болинг, Свита за флауту и цез клавирски трио, 4.став, такт 6 – 11.



28

у наставку теме можемо изводити „дебљим“ портатом односно снажнијим и дужим притиском на дирку.

Код Капустина, дословно спровођење ознака за акценте, може у оквиру заједничког свирања учинити фразирање течним и лакшим за праћење. Најчешће се срећу акценти на ненаглашеном делу такта или на последњој ноти у мотиву, што је у складу са цез начином мишљења. У првом ставу трија, клавирски соло (такт 33 - 36), задаје мелодијско - ритмички образац на који се прикључују деонице флауте и виолончела са темом коју изводе симултано у интервалу дециме (пример бр. 17).

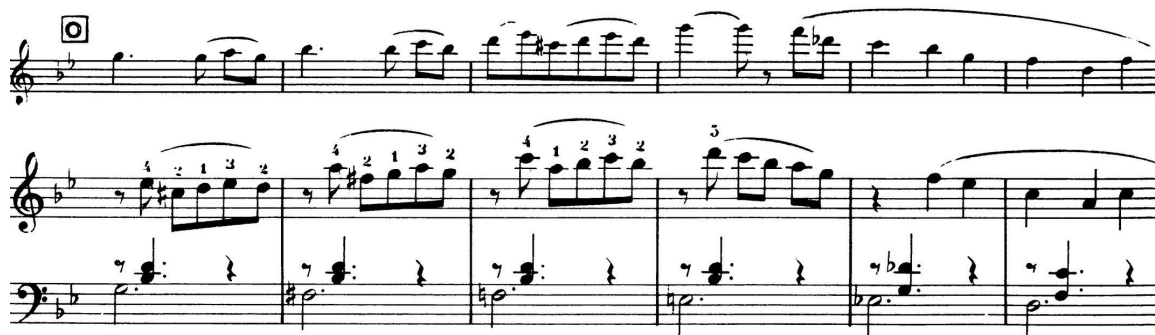
Пример 17. Николај Капустин, Трио за флауту, виолончело и клавир, оп. 86, 1. став, такт 33-40



Клавирска деоница би требало да остане карактерно чврста уз доследно понављање акцената, као у соло наступу (такт 33 - 36), иако су ови нагласци у колизији са осталим акцентима у деоници флауте односно виолончела. Ова истрајност при акцентовању увек истих тонова, у мотиву који се више пута понавља доприноси усмерености и континуитету музичког тока.

Слободан, индивидуалистички приступ тумачењу артикулационих ознака, у контексту мањка информација овог типа у нотном тексту код Болинга, потпуно је оправдан интерпретативни избор. Не постоји инструктивна литература за извођаче, која би уз партитуру, отклонила извођачке недоумице. Балансирање између два света, класичарског и цезерског начина мишљења, у оквиру интерпретације ствара разноликост приступа артикулацији и начину фразирања. Ознака за легато, у виду лука се може пронаћи у првом ставу Болингове свите у одсеку О и наредним фразама (пример бр. 18).

Пример 18. Клод Болинг, Свита за флауту и цез клавирски трио, 1. став, одсек О



Овај део првог става је специфичан облик цез валцера па су лукови постављени у оквиру сваког такта означавајући кружни покрет специфичан за овај плес. Након валцера, у одсеку ВВ наступа токатни карактер који траје до одсека GG кога карактерише повратак у карактер валцера. У фразама које чине токатни мотиви, артикулација је јасно означена као стакато који може бити и краћи, узимајући у обзир брз темпо репетиције једног тона што зависи од самог инструмента. Сам крај првог става свите који обухвата одсеке ОО и РР, чини занимљиво преклапање различитих третмана 3/4 такта (пример бр.19). Осицилирање између дводелне поделе 3/4 такта и регуларне поделе на три откуцаја, утиче на принцип обликовања артикулације.

Пример 19. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 1. став, одсек ОО и РР

The musical score is written for a flute and a jazz piano trio. It is in 3/4 time and consists of two systems. The first system begins with a '00' dynamic marking. The flute part has a melodic line with various ornaments and articulations, including slurs and accents. The piano trio part consists of a bass line with eighth and sixteenth notes, and a piano part with chords and single notes. The second system starts with a 'PP' dynamic marking. The flute part continues with a melodic line, and the piano trio part features a more complex bass line with triplets and a piano part with chords and single notes. The score ends with a double bar line.

Шеснаестинску триолу коју проналазимо у мелодијској деоници треба свирати у контексту украса, што може условити њено ритмичко изобличење у квинтолу. Осмину која јој претходи треба благо нагласити да би се на тај начин потенцирала дводелна подела у 3/4 такту. Тактове који су у троделној подели треба свирати са благом задршком у ритмизовању осмина тако што ћемо на првој осмини, у групи од две, свирати тенуто артикулацију. Све артикулационе одлуке у овим одсецима треба

доносити у склопу фразирања које ствара покрет карактеристичан за џез начин мишљења.

Осмишљавање одговарајуће атмосфере је био водећи параметар у интерпретацији другог става Капустиновог трија. На почетку става потребно је креирати атмосферу која је у складу са меланхоличним карактером. Композиторска назнака у клавирској деоници гласи *изражајно (espressivo)*, што нас наводи на класичарско тумачење овог појма. Подвлачењем мелодијске линије, највишег гласа у хармонским структурама, ствара се романтичарски израз²⁰ што је у супротности са атмосфером баладе у џез музици.²¹ Пијанистичку технику и артикулацију треба прилагодити захтевима који произилазе из доживљаја атмосфере овог става. Ослањање на јагодицу прста, што је начин да добијемо јасан и прецизан тон, треба избегавати. Без дубоког притиска, са правим прстима, добићемо смањену контролу над тоном али и адекватан музички израз. Примена пијанистичких техничких поставки које наликују стиливима музичара импровизатора даје чак и визуелни привид џез пијанистичког стила. Да би се у овом ставу добио џез начин фразирања, у артикулацији треба посегнути за благом одвојеношћу тонова. Релативизација супротности које карактеришу стакато и легато артикулацију у клавирској деоници, средство је за приближавање џез артикулацији и карактеру споре џез композиције.

Примена одређене врсте артикулације у једној деоници, може да наруши динамички баланс целог састава. У Болинговој свити, специфичан вид стакато артикулације, односно испрекиданог звучања тонова, тзв. пицикато (*pizzicato*), који се изводи прстима на контрабасу, утиче на звучност ове деонице па условљава и динамички ниво осталих извођача. Важно правило свирања у камерном ансамблу је звучно оријентисање према природи инструмената слабије звучности. Принцип имитације тематских материјала или функција клавира као пратње морају бити

²⁰ Пре свега се мисли на романтичарски извођачки израз који се базира на приказу емотивних унутрашњих превирања.

²¹ Џез балада је музички комад спорог темпа који се фокусира на мелодији и специфичним хармонијама често истражујући теме попут носталгије и љубави. Условно речено, у односу на романтичарски израз, балада не задира дубоко у комплексност људских емоција већ се више фокусира на креирање атмосфере.

конструисани у односу на друге извођаче у ансамблу. Сви сегменти који у деоници контрабаса поседују пицicato артикулацију захтевају прилагођавање звучности осталих извођача а посебно пијанистичке звучности која је доминантна због природе инструмента.

Артикулационе ознаке треба тумачити у контексту камерног звука и усклађивања артикулације на различитим инструментима. У оквиру инструменталног састава који је сачињен од разноврсних инструменталних група, усклађивање је засновано на принципу имитације. Када је у питању комуникација између гудачких инструмената, водиће се рачуна о усклађивању штрихова и потеза. У интеракцији дувачких и гудачких инструмената мора се ускладити боја, интонација и артикулација. У случају интеракције између дувачких, гудачких, перкусивних инструмената са клавиром, пијанистичка артикулација је заснована на имитацији артикулације осталих инструмената.

3.3. Динамика

Динамички односи деоница у оквиру ансамбла су диктирани композиторском поставком улога појединачних деоница. Динамичка ознака форте (*forte* или само *f*) нема исто значење у оквиру солистичке литературе и литературе камерне музике. А. Готлиб појашњава динамичке појмове и њихову употребу у склопу камерног ансамбла: „За друге извођаче *forte* најслабијег служи као еталон, сагласно коме они прилагођавају снагу звучања својих деоница. Овај еталон *forte* у ансамблу допушта одређена одступања која су повезана са смисаоним значењем музике коју изводи управо тај партнер и општом инструментацијом.“²² Сходно томе, динамика у оквиру ансамбла је условљена функцијом коју одређена деоница има и могућностима инструмента у оквиру одређене динамике.

²² А. Готлиб, *Основе техника свирања у ансамблу*, Музика, Москва, 1971, 51.

Динамичко нијансирање је елемент музичке изражајности који зависи од различитих аспеката музичког извођења као што су: квалитет инструмената, сензибилност извођача и акустичка поставка у концертној сали. Ови аспекти утичу на динамичке односе инструменталних деоница у оквиру камерних ансамбала. Детаљни и прецизан договор око динамичког плана у камерним делима је условљен овим аспектима и њиховом непредвидивошћу.

Пијанистичка деоница у делима која се обрађују у овом раду испуњена је бројним могућностима динамичког нијансирања. Блокоске динамичке поставке су типични обрасци у Болинговој свити док Капустинова соната обилује могућностима на плану микродинамике. Када су у интерпретацији прецизно решени планови структуре дела као и временски фактори попут ритма, артикулације, темпа и агогике, динамика се поставља као посебно важан елемент изражајности.

У четвртном ставу Капустинове сонате, динамичко обликовање је основа интерпретативних решења. Функција динамике у овом ставу је значајнија у односу на улогу динамичких нијансирања у претходним ставовима сонате. Структура става је налик ронду чије се теме нижу у контрастним карактерима који се могу нагласити применом различитих динамичких нивоа.

У уводу става динамиком и агогиком се постиже ефекат „уходавања“ у карактер прве теме (пример бр. 20). Дијалог између деонице клавира и флауте је конципиран кроз контрастне динамике. У последњем такту увода (такт бр. 8), деонице се стапају у пијано (*piano* или *p*) динамици на последњем тону фразе. Разложени акорд у деоници клавира, требало би да буде временски организован тако да његов последњи тон наступи у исто време са последњим тоном фразе у деоници флауте, паралелно водећи рачуна о јачини флаутистичког тона у средњем регистру и тихом звуку који је одређен динамичком ознаком.

Пример 20. Николај Капустин, Соната за флауту и клавир, оп. 125, 4. став, такт 1 - 8

Allegretto ($\text{♩} = 100$) *allarg.*

a tempo

Структура увода наговештава наративни карактер овог става. У оквиру акордских структура у деоници клавир се може применити „поларизовање“ које подразумева нијансирање регистара који су дати у оквиру самог склопа акорада. Највиши и најдубљи тонови акорда, када их изразимо јачом динамиком, дају акорду специфичну боју. У такту бр. 5, треба истаћи тон ха у субконтра октави док у последњем акорду увода треба истаћи це у другој октави у оквиру јачине деонице флауте.

У динамичком смислу, прва тема четвртог става сонате је једноставног, играчког карактера у мецзофорте (*mezzoforte* или *mf*) динамици са постепеним крешендом до форте динамике. Контраст наступа у другој теми која је на ивици звучности у пијанисимо (*pianissimo* или *pp*) динамици (пример бр.21).

Пример 21. Николај Капустин, Соната за флауту и клавир, оп. 125, 4. став, такт 41 – 48



На прелазу из робусног у мистични карактер, постављене су контрастне артикулационе и динамичке ознаке. У клавирској деоници леве руке остаје „тињајући“ и „опомињући“ стакато који је карактерно везан за материјал прве теме. Специфичне артикулационе ознаке у клавирској деоници треба да додатно нагласе карактер овог тематског материјала који има улогу да карактерно и динамички припреми подлогу за наступ деонице флауте у ниском регистру у такту бр. 46. Дословна интерпретација ознака за крешендо (*crescendo*) и декрешендо (*decrescendo*) помаже у оквиру микродинамичких кретања, али је много важније дати јасан динамички пресек у већим тематским блоковима. У оквиру четвртог става сонате, дугачке фразе су динамички јасно означене што помаже при организовању музичког тока.

Динамичке могућности звука флауте утичу на третман динамике клавира у камерним делима. Изразита пијано динамика у оквиру ниског регистра флауте је динамички и колористички ефекат примењен у склопу другог става Болингове свите (пример бр. 22).

Пример 22. Клод Болинг, Свита за флауту и чез клавирски трио, 2. став, одсек А

Став носи назив *Sentimentale* који јасно одређује карактер. Динамички баланс деоница у првој теми овог става се постиже „спуштањем“ у тишу динамичку раван деонице клавира у односу на деоницу флауте. Овај захтев је назначен у нотном тексту али тумачење сваког извођача понаособ, условљава укупан динамички ниво ансамбла. Ако се у извођењу ове фразе динамички опсег флауте креира у пијано динамици, пратећу клавирску деоницу треба извести у пијанисимо динамици. Овде је важно напоменути да декрешендо који се налаже у клавирској деоници, два такта пре одсека А, доводи целокупан звук у боју и динамички амбијент који би требало да буде подлога за „улаз“ у прву тему која је поверена флаути. Овде је врло важна сензибилност пијанисте у контексту свирања у дуу са дувачким инструментом. Специфичност фразирања и дисања у оквиру фразе је интерпретативно обележје инструменталиста

на дувачким инструментима. Клавирска пратња у овом одсеку мора бити конструисана у сагласју са извођачким карактеристикама флаутисте.

Слична проблематика употребе пијано динамике се јавља и у петом ставу Болингове свите. Уводна фраза је поверена деоницама контрабаса и клавира. Силазна мелодијска линија у деоници контрабаса остварује експресивни музички дијалог са деоницом клавира (пример бр. 23).

Пример 23. Клод Болинг, Свита за флауту и цез клавирски трио, 5. став, такт 1 – 6



Тематски материјал у деоници клавира је у свинг моделу. На почетку сваког другог такта у примеру бр. 23 се може додати предудар. Акценат на ноти која се украшава предударом треба суптилно извести у оквиру пијано динамике не нарушавајући контекст музичког дијалога са деоницом контрабаса.

Динамички уједначеним одсечима трећег става Капустинове сонате (А и А1) који је компонован у троделној форми А В А1, скерцозног типа у 3/4 такту, супротставља се контрастни, средишњи В одсек (пример бр. 24 и пример бр. 25). Овај одсек (В) је богат полиметријом која треба да буде наглашена динамичком димензијом. Двострука промена метра из трочетвртинског такта у четворочетвртински (такт бр. 81 и такт бр. 95), и назад у трочетвртински такт, проузрокује карактерну измену унутар одсека. Артикулација и акцентуација у овим примерима, записана у клавирској деоници, може помоћи извођачу при спровођењу микродинамике у оквиру малих тематских целина.

Пример 24. Николај Капустин, Соната за флауту и клавир, оп. 125, 3. став, такт 75 - 84

75

81 *d. = d.* *swinging*

54 *d. = d.*

Пример 25. Николај Капустин, Соната за флауту и клавир, оп. 125, 3. став, такт 91 - 95

91

95 *d. = d.* *swinging*

p sub.

p sub.

Црно - бела динамичка техника се овде може употребити у контексту приказа различитих артикулација (легато и стакато) у деоници клавира. Стакато акордске структуре могу се свирати у пијано динамици док легато осмински покрет, крешендом можемо довести до форте динамике. У клавирској деоници треба применити употребу

динамичког таласања, крешенда и декрешенда на суженом простору, чиме се постиже богатији звук у клавирском материјалу.

Динамика може бити изразито важан изражајни елемент при извођењу једноставних мелодијских линија без пратње. Компонување и извођење у подједнакој мери представљају изазов код оваквих једнолинијских фраза. Овакав пример једноставности примене композиционих средстава се среће у првом, четвртном и петом ставу Болингове свите у деоници клавира. Када клавир, који је хармонски инструмент, лишимо слојева хармоније и полифоније, онда динамички принцип обликовања музичке фразе добија на значају. У оваквим примерима је важно да се одреди количина звука која у оквиру огољене мелодијске структуре означава пијано динамику. Мањак густине музичке фактуре сужава динамички опсег, што утиче на обликовање фразирања. У овим примерима је врло важно водити се принципима полифоније, која је формирана унутар деоница целог састава. Клавирска деоница је у овим случајевима само једна мелодијска линија укупне камерне фактуре. Начин обликовања динамичког плана у оквиру деоница флауте или контрабаса, утиче на динамичко нијансирање у деоници клавира (погледати пример бр. 23, пример бр. 2 и пример бр. 11).

Динамика често има улогу подупирања специфичних промена унутар других елемената музике, попут метра, ритма и темпа. Метричке промене нису увек препознатљиве у записаном тексту. Скривене метричке промене су најчешће изражене артикулационим ознакама па се и динамика и фразирање морају тумачити унутар овог маскираног метричког једноличја. На почетку првог става сонате, клавирски увод започиње тематским материјалом у офбиту да би се у такту бр. 3 метричко - ритмичка подела на наглашене и ненаглашене делове вратила у језгро 4/4 такта (пример бр. 26). Прва два такта су сачињена од мотива у којима је наглашена последња нота. Први мотив је у мецофорте динамици а други у форте. У овим мотивима треба издвојити динамичке разлике и акценте. Трећи мотив је у декрешенду и уводи нас у трећи такт у ком започиње четворотактна фраза у пијано динамици. Ова фраза је простор у коме

треба нагласити пулсацију играчког карактера са елементима танга, истичући стакатом последње две осмине у такту.²³

Пример 26. Николај Капустин, Соната за флауту и клавир, оп. 125, 1. став, такт 1 - 7

Allegretto (♩ = 92)

The musical score is for the first seven measures of the first movement of Nikolai Kapustin's Sonata for Flute and Piano, Op. 125. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Piano part begins with a triplet of eighth notes (3-3) in measure 1, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p). A first ending bracket is indicated above measure 7.

Предтакт на самом почетку не може бити формиран у семантичком контексту класичарског типа, јер је ослонац са тезе померен на крај мотива. Експлозиван почетак става захтева спремност извођача на брзе промене артикулације, динамике и израза у оквиру шест тактова увода. У интерпретацији се могу нагласити један или више музичких елемената чиме се добија карактеристичан израз. Динамиком и акцентуацијом треба нагласити мотивску разноликост.

²³ Карактеристичан ритмички модел за танго музику 3+3+2, где је ослонац на последње две осмине у 4/4 такту

Начин на који извођачи обликују динамички план је производ извођачких способности што додатно појашњава и следећи цитат: „Мајстор динамике музике је онај који зна како да сваком звуку да снагу која је субјекту потребна, укључујући тихо и гласно, крешендо и диминуендо, нагло и нежно и сваку другу могућу варијанту.“²⁴ Динамиком би требало нагласити емоционални садржај музике или истаћи карактер који је често у складу са простором, односно амбијентом у ком се музика изводи. У цезу је постојање крупног динамичког плана неопходно у процесу припрема за извођење насупрот унутрашњој организацији динамике и микродинамичких померања која су више производ интуитивног реаговања на акустику и специфичности инструмента на ком се дело изводи. Динамичким нијансирањима се постиже приказ емоционалних доживљаја који су у цез музици део другачијег наратива. Спори ставови имају меланхолични, сентиментални карактер без драматичног емоционалног набоја, више су одраз атмосфере него унутрашњих превирања. Брзи ставови су често играчког карактера са комплексним хармонским структурама које су наслоњене на језик класичне музике. Ови токови утицаја, између класичне музике и цеза су ишли у оба правца па је на формирање хармонског израза цез музике утицала традиција класичне музике, али је и на развој тенденција у класичној музици двадесетог века утицао цез идиом.

3.4. Темпо, агогика и уодношавање деоница

Специфичности интерпретативних тумачења одредница за темпо ће бити дате у примерима који следе. Капустинов трио представља изазов за извођаче због комплексне фактуре, техничких захтева и специфичности музичког језика. Од самог уводног одсека (првих 8 тактова), фактура пијанистичке деонице је технички изазовна због широког склопа акорада, комплексних ритмичких образаца и проблематике усклађивања са осталим деоницама (пример бр. 27). У овом случају водећа деоница је

²⁴ Christiani, Adolph, *Principles of expression in pianoforte playing*, Philadelphia, Theodore Presser Company, 1885, 218

деоница виолончела. Одређене потешкоће у усклађености извођача при извођењу уводног одсека могу настајати због широких акордских склопова у деоници клавира које могу бити арпеђиране. Зарад јединства пулса је битно да се арпеђо изведе хитро и да највиши тон падне на добу.

Пример 27. Николај Капустин, Трио за флауту виолончело и клавир, оп.86, 1. став, такт 1

У деоници виолончела је присутан једноставан мотив квинти у осминском покрету на првој доби. Пошто су ове осмине прве ситне нотне вредности, деоница виолончела има предводничку улогу у формирању темпа. Акордски склоп у деоници клавира на другој осмини другог откуцаја је важан ослонац који одржава јединство ансамбла јер представља ритмички замах за енергичне триоле у деоници флауте. Уводни одсек у Капустиновим делима је ефектно музичко ткиво које треба извести у непоколебљивом пулсацијском замаху са јасном темповском одредницом.

У брзим ставовима Капустинових камерних композиција често наилазимо на уводне одсеке поверене клавиру. Поред увода у први став сонате у коме имамо полиметрију изражену кроз офбит у прва два такта у трећем ставу сонате је сличан пример пулсацијског одступања на почетку става (пример бр. 28).

Пример 28. Николај Капустин, Соната за флауту и клавир, оп. 125, 3. став, такт 1 - 12



Увод чине две четворотактне фразе у трочетвртинском такту поверене клавиру. Прва фраза је само наизглед у троделној подели али је стварни осећај двочетвртински такт. Структура артикулације формирана је тако да одваја две стакато четвртине од две четвртине везане луком. У петом такту увода ритмичко - артикулациона целина се мења присуством синкопе која даје импулс за стабилност темпа. Прву фразу пијаниста може интерпретирати у духу неодређеног темпа тј. пулсационог „тражења“, док је друга фраза „залет“ који клавирска деоница пружа деоници флауте. Агогичке интервенције у прва четири такта су у складу са карактером импровизације својствене за џез идиом. Принцип коришћења рубата је идентичан његовој употреби у романтичарском стилу где „украдено“ време мора бити враћено у циљу враћања на основни пулс. Прецизирање темпа пијаниста даје у петом такту истичући истовремено синкопирани ритам. У деветом такту, са уласком теме поверене деоници флауте, темповско одређење је дефинисано а оба извођача би требало да осете покрет „на цео такт“. Примери убрзавања темпа, који су назначени у нотном тексту, појављују се најчешће при кулминацији у музичком току (пример бр. 29).

Пример 29. Николај Капустин, Трио за флауту, виолончело и клавир, оп. 86, 3. став, такт 200 - 210

The musical score is presented in three systems, each with three staves (Flute, Violoncello, and Piano). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 200-203):** The flute part begins with a melodic line in measure 200, marked with a box containing the number 70. The piano part features triplets in the left hand.
- System 2 (Measures 204-207):** The tempo marking *stringendo* appears above the flute staff. The piano part continues with triplets in the left hand.
- System 3 (Measures 208-210):** The tempo marking *Allegro molto* is present. The flute part has a melodic line with a box containing the number 71. The piano part includes the marking *marcato* and features complex chordal textures with fingerings indicated by numbers 1-5.

У завршници Капустиновог трија се уз стринђендо (*stringendo*) достиже нови темпо (*Allegro molto* у такту бр. 210) у којем се заокружује кулминација целе композиције. Глисандо у деоници клавира (такт бр. 201), мора бити одсвиран симултано са шеснаестинским покретом у деоници виолончела и у деоници флауте. Превише брз глисандо може створити нервозни почетак мотива па је врло важно избећи овакав вид импулса. Стринђендо треба започети постепено у такту бр. 205, пажљиво и разговетно изводећи шеснаестински покрет у деоници клавира. Понављањем мотива и дељењем мотивског материјала, добија се јасан приказ жељеног убрзања кроз мотивски рад.

Уводни одсек другог става Капустинове сонате је у нотном тексту означен као један такт неодређеног метра. Ознаке за темпо и агогичка померања не постоје у нотном тексту, али се интерпретација може засновати на мелодијском принципу у деоници флауте и динамичком нијансирању хармонских структура у пратећој деоници клавира. Задршке на највишим тоновима мелодијског низа, као и на акордима у деоници клавира доприносе изражајности музичке фразе (пример бр. 30).

Пример 30. Николај Капустин, Соната за флауту и клавир, оп.125, 2. став, део првог такта



Ферматом се постиже ефекат ишчекивања покрета у деоници флауте. Ритам је јасно задат у оквиру нотног текста а пијанистичка деоница има улогу хармонског коментара на разнолику мелодијско - ритмичку структуру у деоници флауте. Ова улога

захтева хитре реакције на мелодијско и динамичко кретање флауте у високом регистру. Временска слобода је изражена и у брзини којом су разложени акорди у деоници клавира. Динамичко нијансирање је условљено функцијом појединачних тонова у оквиру акордског склопа. Цео увод је осмишљен у оквиру слободног импровизаторског контекста али са исписаним ритмичким односима.

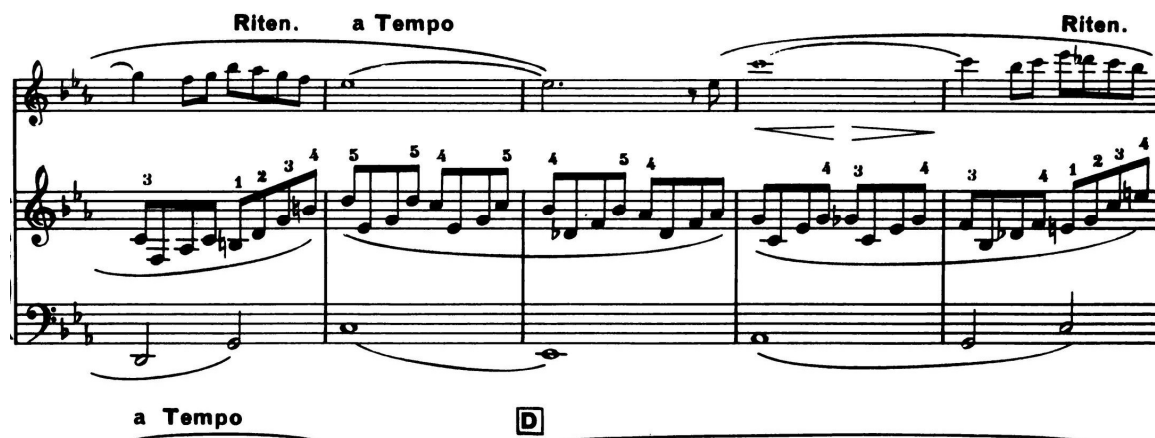
Суптилна промена темпа која се може применити у другом ставу сонате, пред репризу, такође је заснована на импровизационом тумачењу нотног текста у тактовима бр. 43 и бр. 44 (пример бр. 31).

Пример 31. Николај Капустин, Соната за флауту и клавир, оп.125, 2. став, такт 42 - 44

Динамички климакс на крају такта бр. 44 може бити додатно наглашен аларгандом (*allargando*) који даје прилику извођачу да пасаж у десној руци организује у прецизном ритму и артикулацији. Ова интерпретативна интервенција по питању темпа се може приписати динамичким контрастима и функцији развојног материјала који припрема долазак репризе у такту бр. 45.

У Капустиновом музичком запису се ретко проналазе агогичке ознаке. Уклапање деоница у његовим камерним делима захтева стриктно држање задатог темпа а све интервенције у погледу агогике морају бити производ дубоког промишљања и усклађивања намера свих извођача у ансамблу. Временска структура његове музике је осетљива на исхитреност у променама темпа. Чврста структура и густа фактура ових дела не дозвољавају измештање фокуса извођача на друге музичке елементе па свака интервенција временског организовања музичког материјала мора бити унапред испланирана. Код Болинга се у оквиру другог става налази највећи број агогичких ознака (пример бр. 32).

Пример 32. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 2. став, одсек С



Ознака за ритенуто (*ritenuto*) је присутна у оквиру првог излагања овог тематског материјала. У репризи не постоје сугестије за агогичке интервенције. У оквиру овог става, композитор речју ритмично (*rhythmically*) наглашава одступање од агогичког померања које се током става усталило као правило у креирању мелодијског фразирања (пример бр. 33). Наглашавајући моторичност и ритмичност шеснаестинског покрета гради се контрастни средишњи одсек другог става. Лиричност прве теме је изражена кроз агогичке интервенције које захтевају пуну пажњу пијанисте јер су условљене фразирањем флаутисте.

Пример 33. Клод Болинг, Свита за флауту и цез клавирски трио, 2. став, одсек Н



Односи између деоница изискују адаптацију клавирског израза које може утицати и на одређивање темпа. Зарад изражајности могу се десити одступања од задатог темпа, као што адекватан темпо може допринети фразирању и развоју музичког тока. У овом контексту, темпо као важан чинилац музике, треба да служи изражајности музичког дела, развојности и јасноћи музичких деоница.

3.5. Педализација

Педализација може, а и не мора бити означена у нотном тексту. Ако композитор напише ознаку за педал, то се може тумачити као истицање одређених музичких елемената попут хармоније, артикулације, ритма или инструменталне боје. Педал који има функцију у оквиру фразирања, односно испеваности мелодијске деонице, често није уписан у нотни текст. Овакав вид педала, који има улогу у оквиру легато артикулације, треба пажљиво спроводити, ако већ не можемо да га избегнемо користећи легато прстима. Десни педал пијаниста може користити тако што ће папучицу притиснути до дна (потпуни) или до половине (полупедал), а може се и на површини притискати папучица (вибрато). Левим педалом се постиже ефекат промене боје клавирског звука. Иако се физички једноставно користи, његову употребу треба пажљиво осмислити на основу музичког стила одређеног дела. Иако се подразумева да пијаниста мора владати техником педализације у образовању се педализација најчешће запоставља. Технички аспекти употребе педала нису довољни за савлађивање вештине педализације. О овоме јасно говори и Јозеф Бановец (*Joseph Banowetz*) у свом приручнику о педализацији: „Разумевање саме технике педализације,

без обзира колико свеобухватно и темељно било, биће од ограничене користи ако није поткрепљено разумевањем идиоматског третмана педала од стране одређеног композитора.“²⁵

У камерним делима Николаја Капустина и Клода Болинга, која се у овом раду анализирају, ознаке за педализацију су углавном изостављене, што је индикативно имајући у виду да су обојица композитора превасходно били пијанисти. Како се може видети у њиховим извођењима, оба композитора користе педализацију. У моторичним одсецима, у Капустиновом извођењу, примећује се честа употреба ритмизованог педала док се при извођењу мелодијских линија уочава легато прстима са честим променама прстореда на једном тону зарад повезаности тонова. Питање је да ли се овакав третман педализације може посматрати као сугестија за слободну употребу педала као изражајног клавирског средства или се напротив треба у потпуности ограничити. У композиционом стилу Николаја Капустина и Клода Болинга, препознају се утицаји претходних епоха и композиторских стилова па се употреба педализације може тумачити у овом контексту. Поред барокног начина мишљења, у Капустиновим делима се проналазе и импресионистичке одлике хармонских кретања, па се употреба педализације може односити и према тонском сенчењу карактеристичном за импресионизам. У Болинговој свити се преламају барокни стил и композициони стилови двадесетог века те се педализација може користити двојачко у односу на одређене стилске карактеристике одсека.

У даљем наставку текста прво ће бити приказани примери нотиране педализације и појашњења интерпретативних тумачења ознака за педал. У Болинговој свити се на три места појављују врло јасне ознаке за употребу педала.

²⁵ Banowetz, Joseph, *The Pianists Guide To Pedaling*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, Предговор..

Пример 34. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 2. став, одсек S

The musical score is written for a flute and a jazz piano trio. It consists of three systems of music.

System 1: The flute part begins with a forte (*f*) dynamic. A section of the flute part is enclosed in a box and labeled 'S'. The piano part features complex fingerings and pedaling instructions: *Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. **

System 2: The flute part continues with various fingerings. The piano part includes a section marked *mf* (mezzo-forte) and a section marked *p* (piano). Pedaling instructions are: *Ped. * Ped. **

System 3: The flute part includes a section marked *Rall.* (Ritardando) and a trill (*tr*). The piano part includes a section marked *Rall.* and a section marked *pp* (pianissimo). Pedaling instructions are: *Ped. 1 * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. **

На крају другог става, одсек R и одсек S, педал је у служби моделовања хармонских промена (пример бр. 34). У прва два такта овог примера, поред педала који треба мењати сходно запису, на сваки откуцај, прстима треба задржати први тон у такту који је у трајању целе нотне вредности. Ова појава се може тумачити као прстни педал. Употреба педала над хроматиком је веома ретка, па и у овом примеру треба дословно испоштовати ознаку за пуштање педала у тренутку када се у покрету триола појављује хроматско кретање. У оквиру разложених акордских склопова, педал треба узети у тренутку када су прсти још увек на најдубљем тону чиме се постиже динамичко нијансирање унутар хармоније. Синкопирани педал је најчешћи начин коришћења десног педала чиме се избегава мешање хармонских структура и замагљивање хармонске изражајности. Насупрот хармонском бојењу у овом примеру, у последњем ставу свите, педал је записан од стране композитора као средство за постизање легата (пример бр. 35).

Пример 35. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 7. став, одсек S

The musical score for Example 35 is presented in two systems. The first system shows the flute and piano parts. The piano part has a 'Ped.' marking under a series of notes. The second system shows the flute and piano parts. The piano part has a series of asterisks (*) indicating a syncopated pedal effect. The flute part has a 'S' marking under a series of notes.

Октавни покрет у мелодији, која је под луком, треба додатно повезати употребом десног педала. Коришћењем адекватног прстореда се најчешће решава питање легато артикулације у пијанистичком свирању. Смена четвртог и петог прста при извођењу октавних низова скреће фокус са унутрашњег слушања легата, па је препоручљиво да се горњи тон октаве свира само петим прстом. У трећем такту овог примера, пијаниста би требало да се послужи синкопираним полупедалом на сваку осмину због тонске блискости паралелних октава у десној руци. Записана педализација у осталим тактовима овог примера је хармонски оправдана и може се извести према композиторским упутствима. У седмом ставу се налази и трећи пример записане педализације.

Пример 36. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 7. став, одсек С

The image displays a musical score for Example 36, consisting of three systems of music. Each system includes a piano (p) part and a flute part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), while the flute part is in a single staff. The score is marked with various dynamics and articulation symbols.

- System 1:** The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The flute part has a slur over the first two measures. The piano part has a pedal marking (*ped.*) and an asterisk (*) in the third measure. The right hand (*R.H.*) and left hand (*L.H.*) are indicated.
- System 2:** The piano part continues with a piano (*p*) dynamic. The flute part has a slur over the first two measures. The piano part has a pedal marking (*ped.*) and an asterisk (*) in the first measure. The right hand (*R.H.*) and left hand (*L.H.*) are indicated.
- System 3:** The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The flute part has a slur over the first two measures. The piano part has a pedal marking (*ped.*) and an asterisk (*) in the first measure. The right hand (*R.H.*) and left hand (*L.H.*) are indicated.

У примеру бр. 36 педал је заснован на истицању интервала квинте у најдубљем слоју клавирске фактуре. Заједно са синкопираним ритмом, он доприноси формирању контраста између двотактних целина. Било би пожељно користити педал сходно запису уз истицање мелодије у десној руци. У седмом такту овог примера педал није нотиран па се може претпоставити да је истоветан као у трећем такту. Употреба десног педала у другом и шестом такту није уписана али може допринети звучној имитацији таласа при креирању легата. У Капустиновим делима овакви примери не постоје па ће се педализација заснивати на субјективним идејама извођача. Коришћење десног педала може имати функцију колоризације и додавања волумена тоновима у мелодијској линији. Мелодијска линија у дубоком регистру изискује хитре промене педала како би се избегло мешање звучности блиских тонских висина (пример бр. 37).

Пример 37. Николај Капустин, Трио за флауту, виолончело и клавир, оп.86, 1. став, такт 17 - 24

The image displays a musical score for Example 37, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 17 to 24, and the second system covers measures 21 to 24. The score is written for piano (pizz.) and features complex rhythmic patterns with triplets and syncopation. The bass line is marked with 'f' and 'pizz.'.

Деонице виолончела и клавира, на свака два такта, имају заједнички мелодијски покрет у интервалу октаве. Додавањем синкопиране педализације у овим тактовима постиже се јаснији легато у левој руци, контраст крајевима мотива и боља усаглашеност са деоницом виолончела. Триолски покрет у десној руци са квартним акордским склопом (који је својствен цезу), треба извести довољно тихо како би се постигао звучни баланс деоница. Коришћење десног педала на површини (у синкоприраном ритму, само у функцији додавања волумена мелодијској линији) омогућава истицање звучности деонице виолончела. Узлазни мелодијски покрет овог мотива изискује суптилан крешендо који доводи до одсечног стаката у јакој динамици. Усклађеност педализације са артикулацијом и динамиком доприноси изражајности извођења. У оквиру развојног дела првог става трија, хармонска пратња је наглашена и изнијансирана дугом педализацијом (пример бр.38).

Пример 38. Николај Капустин, Трио за флауту, виолончело и клавир, оп.86, 1. став, такт 148 – 155

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 148 to 151, and the second system covers measures 152 to 155. The top staff is for the Piano (p), the middle staff is for the Triolo (pp), and the bottom staff is for the Violoncello (pp). The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings. A handwritten note 'мало јачије десно' is written in the middle staff of measure 150. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Интервалске склопове у левој руци (такт 149 – 152) није могуће задржати прстима већ се десним педалом остварује паралелно звучање. У наредним тактовима, акордски склопови се могу разложити. Педал треба мењати на двотакт, у синкопираном ритму, како би основни тон следећег акорда остао звучно присутан. Регистар флауте у овој теми је довољно висок а самим тим и чујан, па се у клавирској деоници добија простор за интонирање и нијансирање тонова хармонске пратње без нарушавања динамичких односа међу деоницама. Истицањем тонова на јаким деловима такта, у десној руци клавирске деонице, ствара се мелодијска линија у оквиру разложених акордских склопова. На тај начин, под дужим педалом, хармонија бива јаснија и прозачнија. Следећи пример нам показује коришћење педала у овире легато артикулације.

Пример 39. Клод Болинг, Свита за флауту и цез клавирски трио, 5. став, одсек Ј



Будући да Болинг у овом примеру инсистира на легату, сектакорде у десној руци клавирске деонице треба повезати педалом. Благи притисак на десни педал, ритмизовано на сваку добу, чини да је јаснија веза међу акордима и да се добија привид њихове повезаности. Деоница леве руке и контрабаса подупиру принцип повезивања.

Звучни волумен одређеног инструмента у оквиру ансамбла, понекад захтева употребу левог педала и прилагођавање клавирске звучности и боје као у следећем примеру.

Пример 40. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 6. став, одсек А и С

The image shows a musical score for a Bass Flute and Piano. The score is written in 7/4 time and consists of two systems. The first system has three measures, and the second system has four measures. The Bass Flute part is written in the treble clef, and the Piano part is written in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The first measure of the first system is marked with a box containing 'A' and 'C'. The score ends with a 4/4 time signature.

Деоници бас флауте је поверена мелодија чији се највиши тонови поклапају са највишим тоновима клавирске пратње. Специфична боја и звучност бас флауте налаже клавирској деоници пијанисимо динамику док употребом левог педала добија боју којом адекватно подржава тембр бас флауте. Како би се истакла специфичност метричке поделе унутар 7/4 такта, на првој и петој четвртини се користи десни педал.

Педализацијом се може обогатити клавирски звук али и нагласити боја, динамичко нијансирање и волумен целокупног ансамбла. У примени десног и левог педала, пијаниста мора обратити пажњу на хармонску јасноћу и динамички ниво у оквиру ансамбла. Да би испунила своју сврху, педализација мора бити у служби изражајности других музичких елемената.

3.6. Импровизација

Судећи по Гинтеру Шулеру импровизација је једна од главних одлика џез музике: „основна чињеница је да је џез инхерентно креативна музика, не првенствено комерцијално оријентисана (колико год комерцијална музика краља и позајмљивала од ње); да је то у суштини импровизована музика, да је импровизација увек била срце и душа џеза; да је џез генерално обликован ритмичким језиком заснованим на правилном ритму, модификованим слободним ритмичким, често синкопираним, инфлексијама, све са специфичним осећајем и линеарном концепцијом коју називамо „свингом“; и коначно, да је џез, за разлику од многих других музичких традиција, и европских и етничких/незападних, музика заснована на слободном неограниченом изражавању појединца. Ово последње је можда најрадикалнији и најважнији аспект џеза, и оно што га тако драматично разликује од већине других облика стварања музике на свету.“²⁶

Управо ова карактеристика џеза, изражавање појединца кроз импровизацију, необична је за музичара чије се образовање заснива на традицији класичне музике. У делима инспирисаним џезом, као што су дела Болинга и Капустина, извођач има задатак да ове две традиције приближи. Музика Николаја Капустина и Клода Болинга обилује музичким материјалима који се могу тумачити као записана импровизација. У сонати и трију Николаја Капустина, импровизација је сведена на интерпретативне одлуке поводом креирања свинга али и на темповско и агогичко обликовање уводних одсека. Код Болинга се сусрећемо са одсецима у којима је наглашено да их треба изводити у импровизованом контексту са слободним интерпретативним приступом (пример бр. 41).

²⁶ Schuller, Gunther, *What Makes Jazz Jazz?* из *Musings :The Musical Worlds of Gunther Schuller*, New York, Oxford University Press, 1986, 27.

Пример 41. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 2. став, одсек G

SOLO improvisations

The musical score consists of three systems, each with a flute part and a piano accompaniment. The first system is titled "SOLO improvisations". The flute part features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated above the staff. The piano accompaniment consists of a single bass note in the left hand and a chord in the right hand, labeled Fm7-5 and Bb7. The second system continues the improvisation, with the flute part showing a descending scale and the piano accompaniment featuring a chord labeled Abm. The third system includes a "loco" section for the flute, indicated by the word "loco" above the staff. The piano accompaniment continues with chords Gm7, Fm7, and Bb7.

Оно што можемо сматрати предметом импровизације у овом примеру је обликовање задатих хармонских кретања у левој руци, као и ритмичко обликовање пасажних мотива у десној. Временски оквир је означен тактовима унутар којих је простор за слободно тумачење записаног нотног текста. У разноврсним интерпретативним тумачењима оваквих одсека уобичајено је обликовање шеснаестинских покрета у свингу. Сличан пример записане импровизације присутан је и у трећем ставу свите (пример бр. 42).

Пример 42. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 3. став, одсек N

The musical score is written for a flute and a jazz piano trio. It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score is divided into two main sections: a 'SOLO' section for the flute and an 'Improvisation' section for the piano. The piano part features a steady bass line with chords Em7 and DM7. The flute part has various melodic lines with fingerings and trills. The score is numbered 37 at the end of the first system.

У овом примеру је сужен имповизацијски простор. У левој руци би требало да се изводи записани ритмички образац док у десној остаје простор за креативно обликовање ритма у свингу и примену агогичких померања. Највише слободе у креирању клавирске деонице се може пронаћи у петом ставу (пример бр. 43).

Пример 43. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 5. став, одсек F и G

The musical score for Example 43 consists of two systems. The first system is for the flute (F) and piano (C, G, Am, Em). The second system is for the piano (F, C, D7, G7, C, G). The score includes the instruction "No straight (Improvisation)" and various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Може се рећи да Болинг инсистира на свингу кроз ознаку *no straight*. Важно је да извођач, иако не одсвира све записане тонове у оквиру одређеног ритма, буде свестан да их може другачије груписати у наредним откуцајима, по принципу рубата. До овог момента сви импровизацијски елементи су задати само у клавирској деоници. У оквиру шестог става проналази се једина ознака за импровизацију у деоници флауте (пример бр. 44).

Пример 44. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавирски трио, 6. став, одсек T

The musical score for Example 44 consists of two systems. The first system is for the flute (T) and piano (E♭ Maj.7, obl., E♭ Maj.7). The second system is for the piano (4/4). The score includes the instruction "Impro." and various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Ова импровизација се налази на крају става када се материјал теме из такта 7/4 преведе у 4/4 такт. Клавирска деоница је овде у записаном свинг ритму али се и наредне две осмине могу изводити на тај начин. У шестом ставу се при репетицији одсека може применити принцип импровизације иако она није дата као композиторски

захтев (пример бр. 45). Одсеци G и H се први пут изводе као што је записано, док се при понављању клавијеска деоница може изводити у оквиру истих хармонских кретања са потпуно измењеним мелодијско – ритмичким мотивима. При овим изменама у тексту, важно је задржати интерактивни однос са осталим извођачима у ансамблу.

Пример 45. Клод Болинг, Свита за флауту и џез клавијески трио, 6. став, одсек G и H

The musical score is presented in four systems, each with a Flute staff on top and a Piano staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 7/4 for the first two systems and changes to 4/4 for the last two. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Specific notes are labeled with letters: F, Eb, Bb, Ab, and G. The section is marked with 'G' and 'H' in boxes. The piano part features complex rhythmic patterns and chords.

Карактерни елементи музичког дијалога између деоница флауте и клавира могу бити инспирација за креирање музичког материјала. Пасажи у десној руци, на крају другог и петог такта, могу бити измењеног смера и акцентуације, а у одсеку Н се слободно може креирати нови нотни текст у оквиру смене две хармоније (Ас дур и Ге дур).

Композиторска сугестија извођачу да импровизује у соло наступима може бити изузетан изазов. Интерпретативна слобода о којој извођачи често полемишу, а која је напоследку недокучива и производ онога што нас разликује међусобно а што најчешће називамо таленат или музикалност, јесте и основа за импровизацију. У оквиру интерпретације се крије исти елемент креативности, слободе и спонтаног деловања као у стваралачком импулсу импровизатора.

4. Закључак

Истраживајући чиниоце изражајности у камерним делима Капустина и Болинга, испоставило се да су узајамно повезани и да међусобно утичу једни на друге. Интерпретативни приступ ритму, артикулацији, темпу, педализацији и импровизацији, условљен је стилским контекстом. У делима Капустина и Болинга, елементи музичког материјала су прожети цез утицајем па зарад изражајности, треба истицати његове стилске карактеристике. Плесни карактер ће доминантно бити изражен кроз ритмичку компоненту и моторичност покрета док ће медитативни карактер спорих одсека бити превасходно изражен динамичким нијансирањем и агогичким померањима. У делима прожетим цезом извођач пијаниста своју пажњу паралелно посвећује стилском обликовању, односно цез идиомима и усаглашавању деоница камерног ансамбла. Принцип солистичке импровизације који је присутан у цез композицијама, у оквирима ових камерних дела има другачији третман. Импровизације имплементирани у класичне камерне форме постају фиксирани (поготово код Капустина) и на тај начин се цез елементи инкорпорирају у оквир класичне традиције и усмеравају извођачку експресивност. Мешавина стилова захтева брзе извођачке одлуке, односно начин на који ће извођач истицати елементе изражајности. У својеврсним записаним импровизацијама веома је важна комуникација међу извођачима и њихова способност да прилагоде звучност карактеру и улози своје деонице у одређеном тренутку.

У одабраним делима овог уметничког пројекта (која подразумевају наступ у оквиру више различитих инструменталних састава) извођач се адаптира на разноврсне улоге у креирању заједничког звука и израза. Инструментација и форма су елементи преузети из класичног идиома у које Капустин инкорпорира аутентичан музички језик заснован на цез стилу. Унутар форме класичног четвороставачног сонатног циклуса, потребно је да се музички елементи, попут ритма, акцентуације и динамике надовезују у карактерном смислу када прелазе из деонице клавира у деоницу флауте и обратно. Форма троставачног циклуса примењена је у Капустиновом трију где је клавирска

деоница кохезивни елемент унутар камерне фактуре јер и након кратких пауза које су јој поверене, има улогу у враћању пулса. Музички језик Капустина је значајно комуникативнији кроз разуђенију фактуру у трију. Богат звук ансамбла у ком су присутни дувачки и гудачки инструмент отвара простор за перкусивну улогу клавира. Први и трећи став обилују перкусивном улогом клавирске деонице док се у другом ставу кроз хармонску и мелодијску компоненту изражава медитативни карактер. Болингова свита је писана за џез клавирски трио, који је специфичан састав због бубњева, који од клавирске деонице преузимају ритмичко - пулсацијску улогу чиме она добија простор за истицање хармонског тока. Одсеци у којима је присутан џез клавирски трио, писани су у стилу џеза са доминантном улогом клавира. Импровизација је основна одлика џез стила коју Болинг додељује пијанистичкој деоници. Болинг је деоницу флауте креирао из класичног угла али тумачење клавирске деонице захтева изучавање и примену џез пијанистичке технике. Пијанистичка изражајност у Болинговој свити је више усмерена на примену рубата, агогичких померања и динамичког сенчења. Интерпретативна слобода код Болинга је изражена у третману динамике, агогике, педализације и импровизацијских одсека.

Циљ сваког извођача је да имплементира у своје извођење сва сазнања о форми, хармонији, техникама и принципима стила да би потом успео да створи сопствени израз и јединствено интерпретативно тумачење. Комбинација знања и инстинктивног осећаја је саставни део интерпретације, међутим, како је једном приликом Чарли Паркер (*Charlie Parker*) рекао, када се изађе на сцену, све се заборави и остају само јецаји инструмента.

Литература

1. Abramova, Tatiana. *The Synthesis of Jazz and Classical Styles in Three Piano Works of Nikolai Kapustin*. DMA diss., Temple University, 2014.
2. Anderson, Martin. "Nikolai Kapustin, Russian Composer of Classical Jazz." *Fanfare* 24, no. 11 (2000): 93–97.
3. Banowetz, Joseph. *The Pianists Guide To Pedaling*. Bloomington, Indiana University Press, 1985.
4. Baron, John H. *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2003.
5. Benson, Bruce Ellis. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
6. Berliner, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
7. 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>.
8. Christiani, Adolph F. *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*. New York and London: Harper & Brothers, 1885.
9. 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>.
10. Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
11. Coker, Jerry. *Elements of the jazz language for the developing improviser*. Alfred Music Publishing, 1991.
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. Choi, Jiwon. *An Eclectic Combination of Classical and Jazz Idioms: Nikolai Kapustin's Piano Works*. DMA diss., University of Kansas, 2015.

14. Feather, Leonard. *The Book of Jazz: A Guide to the Entire Field*. New York: Horizon Press, 1957.
15. Gioia, Ted. *The History of Jazz*. 3rd ed. New York and Oxford: Oxford University Press, 2021.
16. Готлиб, Александар. *Основе техника свирања у ансамблу*. Музика, Москва, 1971.
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. Јовићевић, Јасна. *Добро јутро, џезерке: Положај инструменталисткиња у друштвеним праксама џеза*. Београд, Orion art books, 2023.
20. 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.
21. 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.
22. Kramer, Lawrence. *Interpreting Music*. Berkeley: University of California Press, 2010.
23. Levine, Mark. *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music Co., 1989.
24. Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Co., 1995.
25. Lockhead, Judy, and Joseph Auner, eds. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. London and New York: Routledge, 2002.
26. Lopes, Paul. *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
27. Mann, Jonathan Edward. *Red, White, and BlueNotes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin*. DMA diss., University of Cincinnati, 2007.
28. Nettles, Barrie, and Richard Graf. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Mainz: Advance Music, 1997.

29. Radice, Mark A. *Chamber Music: An Essential History*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012.
30. Rink, John, ed. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
31. Roberts, Jonathan Eugene. *Classical Jazz: The Life and Musical Innovations of Nikolai Kapustin*. DMA diss., University of Alabama, 2013.
32. Schuller, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press, 1968.
33. Schuller, Gunther. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Berkeley: University of California Press; Oxford: Oxford University Press, 1986.
34. Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.
35. Steele, Susannah. "Nikolai Kapustin's 'Ten Bagatelles,' op. 59." DMA diss., The University of North Carolina at Greensboro, 2013.
36. Tatarkjevič, Vladislav. *Istorija šest pojmova: Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo. Podražavanje. Estetski doživljaj. Dodatak: O lepom*. Translated by Petar Vujičić. Beograd: Nolit, 1983.
37. 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.
38. 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>.
39. Veselinović-Hofman, Mirjana. *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska, 1997.
40. 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.

Биографија

Ружица Гојковић је рођена у Пријепољу 1986. године. Основно музичко образовање стекла је у музичкој школи у Пријепољу у класи проф. Грете Шећеркадић Гановић затим проф. Данијеле Кљајић и проф. Миленка Бајића. Средње музичко образовање стекла је у музичкој школи „Мокрањац” у класи проф. Марије Тасовац и проф. Милице Васиљевић Бисенић. Дипломирала је на Факултету музичке уметности у Београду у класи професорке Маје Рајковић.

Учествовала је на циклусима концерата *Одабрани за одабране* као и на фестивалима *Piano City* у Новом Саду и *Piano Fest* у Суботици. На фестивалу посвећеном Клари Шуман, под називом *Жена испред свог времена* изводила је дела Кларе Шуман за соло клавир као и дела камерне музике. Учествовала је у пројекту *Музеј жене – прве школоване жене Србије*, који је био посвећен стваралаштву композиторке Љубице Марић, изводећи њена камерна дела.

Усавршавала се на курсевима професора Александра Шандорова, Александра Сердара, Невене Поповић, Владимира Милошевића, Јурија Кота, Владимира Стојнића, Тами Каназаве, Јувала Адмонија.

Члан је камерног састава *Квадрема* који је основан са циљем промовисања стваралаштва савремених српских композитора и који је за извођење дела домаћих аутора награђен златном плакетом на музичком фестивалу *Мокрањчеви дани* у Неготину.

Наступа у клавирском дуу *Барабар* са колегиницом Јасмином Раковић. Заједно су наступале на фестивалима *Piano City* у Новом Саду, *Piano Fest* у Суботици, фестивалу *Dev9t* у Београду као и на отварању уметничке колоније *Милешева*. Премијерно су извеле дело младог композитора Југа К.Марковића *Peјв (Rave)* за два клавира. На међународном такмичењу *Chopin Roma* у Италији 2018. године освојиле су трећу награду у категорији за два клавира као и другу награду на *International*

Moscow Music Online-Competition 2021. године. Уз подршку Сокој-а су одржале циклус концерата са делима домаћих аутора у 2021. години.

Активно наступа са флаутисткињом Јеленом Шаренац у оквиру више различитих камерних ансамбала: трио *Феникс* са флаутисткињом Јасмином Живић (Норвешка); трио *2.1* са флаутисткињом Дуњом Петрић; трио *Сиријус* са виолончелистом Ђорђем Милошевићем; у трију *Атараксија* наступају са виолинисткињом Исидором Марјановић.

Са виолончелисткињом Кристином Иванковић наступа од 2017. године. Уз подршку Сокој-а реализовале су низ концерата са делима домаћих аутора у 2022. години.

Ангажована је као професорка клавира у музичкој школи *Мокрањац* од 2010. године. Активно наступа и као музички сарадник - корепетитор у оквиру *Зимске школе виолончела* коју организује *Гварнери фест*.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Ружица Гојковић

Број индекса: 406/2019

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација под насловом: „Елементи пијанистичке изражајности под утицајем цеза у извођењу камерних дела 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:

Ружица Гојковић

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

Име и презиме аутора: Ружица Гојковић

Број индекса: 406/2019

Студијски програм: Извођачке уметности – камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације:

„Елементи пијанистичке изражајности под утицајем џеза у извођењу камерних дела
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:

Ружица Гојковић