

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Полиинструментална катедра

Срђан Палачковић

**Улога методе Сенфорда Молера у интерпретацији уметничке
музике за удараљке**

завршни рад на докторским академским студијама – извођачке уметности

Ментор:

мр Мирослав Карловић, редовни професор

Коментор:

др Миодраг Шуваковић, редовни професор

Београд

2016.

Садржај

Увод	3
1. Удараљке – инструменти и развој	6
2. Сенфорд Молер	19
2.1 Биографија	19
2.2 Принципи методе Сенфорда Молера	22
2.2.1 Држање палица	23
2.2.2 Импулс	27.
2.3 Компарација Сенфорд Молеровог метода са методом свирања на виолини – метод Иван Галамијан	29
3. Примена методе Сенфорда Молера	32
3.1 Мембранофони инструменти	32
3.1.1 Мембранофони ударачки инструменти – оркестарска литература.....	32
3.1.2 Мембранофони ударачки инструменти – солистичка литература.....	51
3.2 Мелодијски ударачки инструменти.....	56
3.2.1 Мелодијски ударачки инструменти – оркестарска литература.....	56
3.2.2 Мелодијски ударачки инструменти – солистичка литература	61
3.3 Ритмички ударачки инструменти	65
3.3.1 Ритмички ударачки инструменти – оркестарска литература	65
3.3.2 Ритмички ударачки инструменти – солистичка литература.....	69
4. Палице	72
4.1. Палице за мембранофоне инструменте	74
4.2 Палице за мелодијске ударачке инструменте	90
4.3 Палице за ритмичке ударачке инструменте	96
Закључак	99
Прилог	102
Литература	158
Музичка литература	159

Увод

Област уметничког истраживања на тему *Улога методе Сенфорда Молера у интерпретацији уметничке музике за удараљке* чине ударачки музички инструменти и уметност перкусионизма¹. Удараљке као музички инструменти развиле су се касније у односу на друге групе инструмената (гудачки, дувачки и клавијатурни инструменти). Удараљке су углавном имале улогу оркестарског музичког инструмента до почетка XX века. Место солистичког инструмента у уметничкој литератури почеле су да добијају средином XX века. Крајем XIX и почетком XX века композитори у оквиру разних типова ансамбала поверавају поједине мотиве мелодијским ударачким инструментима, али још увек не можемо говорити о њиховој истакнутој улози. Током XX века све чешће срећемо захтевније деонице у перкусионистичкој литератури уопште.

Данас су познате различите технике учења извођења музике на ударачким инструментима. Имајући у виду да су се удараљке као дисциплина за изучавање појавиле знатно касније у односу на друге музичке инструменте, запажамо да се тек у данашње време јавља тенденција успостављања стандардизације начина едукације. Као посебан и незаобилазан приступ едукацији издваја се поставка Сенфорд Аугустус Молера (Sanford Augustus Moeller, 1886-1960²), која је, између осталог, и предмет овог истраживања.

Треба имати на уму да се под вишезначним термином „метод“ подразумева и оригиналан и ауторизован поступак едукатора (овде ударачких инструмената), а који указује на синтезу покрета који извођачу омогућавају интерпретацију на високом уметничком нивоу узимајући у обзир све особине различитих ударачких инструмената. Уколико тај поступак поседује поступност и систематичност, оригинална решења која су у служби тачне и интерпретације, лагодног исказивања музичке мисли извођача без већих техничких проблема и, изнад свега – ако су се поставке у пракси исказале као сврсисходне, сви аргументи су на страни да се приступ Сенфорда Молера јасно и дефинише, иако му то није била очита намера и ако систему рада (до сада) није дата дефинисана теоретска заснованост. Дакле, принцип који је Сенфорд

¹ Перкусионизам – свирање на ударачким инструментима.

² У појединим биографским наводима помиње се и 1879. година као година рођења и 1961. година као година смрти Сенфорда Молера.

Молер исказао у својој књизи *Уметност свирања на добошу*³, (*The Moeller Book: The Art of Snare Drumming*) и који је осведочен као сврсисходан у извођаштву на ударачким музичким инструментима мембранофоног типа, у овом раду биће третиран и доказан као метод.

Метод Сенфорда Молера (у даљем тексту Молерова метода) у изворном облику има за циљ успешно извођење и интерпретацију музике на ударачким инструментима мембранофоног типа. Молеров метод указује на синтезу покрета који извођачу омогућавају врхунску интерпретацију узимајући у обзир све особине различитих ударачких инструмената. Особина мембране да одбија палицу поставља пред извођача различите захтеве одређене њеном димензијом и затегнутошћу. Метод је настао као резултат аналитичког промишљања о проблему са којима су се перкусионисти⁴ сусретали почетком XX века. Перкусионисти често форсирањем инструмента ускраћују богатство звука који мембранофони инструменти пружају. Молеров метод, значајно је подвући, омогућава да перкусиониста развије изузетну сензибилност за интеракцију између палице и инструмента, што извођачу омогућава да на инструменту открије нове квалитете у смислу звука и колорита. Захваљујући Молеровом доприносу на пољу образовања, данас као резултат препознајемо Сенфорд Молеров метод. Тај метод, без обзира на све различитости које ударачки инструменти поседују, омогућава да на високом техничком и уметничком нивоу интерпретирамо литературу за ударачке инструменте.

Циљ истраживања унутар овог докторског пројекта је испитивање хипотезе да је за врхунску интерпретацију уметничке музике на ударачким инструментима неопходно усвајање и владање Молеровом методом. Анализа сваког ударачког инструмента и начин имплементације Молеровог метода, са нарочитим освртом на промене и прилагођавање метода у смислу различитих потреба инструмената, посебан је циљ овог истраживања. Такође, циљ овог истраживања је да се метод примени, разради и развије у односу на извођачку уметност и педагогију перкусионизма.

Велики део истраживања и закључивања се односи на профилацију звука и начине интерпретације уметничке музике на ударачким инструментима у

³ Sanford A. Moeller, *The Moeller Book: The Art of Snare Drumming*, Chicago, Ludwig drum. co, 1925.

⁴ Перкусионисти – ударачи, музичари који свирају на ударачким инструментима.

односу на коришћење Молеровог метода на различитим ударачким инструментима. Као битан део и посебан циљ овог рада је истраживање утицаја палица као средства којим перкусионисти свирају и значај којим палице и њихова различитост утичу на звучну слику сваког инструмента посебно, као и на општу звучну слику ударачких инструмената у оквиру ансамбала. То је посебан допринос овог рада и развоја Молеровог метода примењеног у уметничкој музици за ударалке.

Резултати истраживања и аналитичког промишљања су представљени:

- тумачењем карактеристичних интерпретативних проблема у оквиру литературе за мембранофоне ударачке инструменте
- тумачењем карактеристичних интерпретативних проблема у оквиру литературе за мелодијске ударачке инструменте
- тумачењем карактеристичних интерпретативних проблема у оквиру литературе за ритмичке ударачке инструменте
- дефинисањем могућих решења у интерпретацији музичког текста са акцентом на карактеристике боје и волумена код различитих ударачких инструмената са освртом на избор палица
- компаративним приступом Молеровог метода у односу према методи сирања на виолини – метод Иван Галамијан

Као прилог тексту рад садржи илустрације, табеле, нотне примере и коришћену текстуалну и музичку грађу.

1. Удараљке

Инструменти и развој

Развој ударачких инструмената има дугу историју, која води од преисторијских култура до данас. Улога ударачких инструмената открива се у древним ритуалима и церемонијама. У средњем веку ударачки инструменти са кожом (добош, тимпани и други) постају све чешће коришћени на територији данашње Западне Европе. О томе нам сведочи велики број цртежа и слика које потичу из тога времена. Од XII века бубњем најчешће називамо инструмент који има узани обруч са разапетом кожом преко једне стране. У том периоду ређе срећемо разапету кожу са обе стране инструмента. Бубањ се свира ударањем са једном или две палице⁵ и често је каишем окачен о раме извођача. Интересантно је поменути да се у XIII веку бубањ појављује на сликама са флаутом, на којима видимо да један музичар свира оба инструмента у исто време. Такав тип музицирања је чинио саставни део низа активности из живота тога времена као што су венчања, фестивалске свечаности, игранке а често је примењиван и за потребе војних активности. Током XIV века бубњеви постају већи, обручи виши и по правилу имају кожу разапету са обе стране корпуса инструмента, коју преко обруча повезује канап чија функције јесте да затеже и опушта кожу на инструменту.

Илустрација број 1, *Добоши са краја XIX и почетка XX века*

а) добош са краја XIX века



б) добош са почетка XX века



⁵ Палице – штапови различитих облика, дебљина и дужина израђени од дрвета а у модерно време и од синтетичких материјала којима се свира на ударачким инструментима.

Добош, као један од најпознатијих представника мембранофоних ударачких инструмената, карактерише резак, оштар звечећи звук. Такав звук се добија постављањем жичаних, синтетичких или нити од биљног и животињског порекла на доњу кожу по којој се не свира. Карактеристичан звечећи звук убрзо препознајемо као звук који се везује за војску, и на тај начин добош добија префикс „војнички“ као синоним за добош са жицама. У XVIII веку бубањ се први пут појављује као један од оркестарских инструмената. Од тада, бубањ који је изгледао као велики војнички бубањ, због нове улоге коју је наметнуо оркестар, доживљава трансформацију. Из једног инструмента се развијају два, са врло карактеристичним звуком. Дрвене обруче током времена замењују тањи метални обручи, а касније и канапе замењују завртњи којима затежемо кожу. Новонастали инструмент добија име мали бубањ (добош), с обзиром да производи резак, звечећи и кратак звук. Други инструмент остаје већих димензија, али без жица и као такав даје дубоки звук. Због висине тона који производи добија име тенор бубањ. Касније, а нарочито развијањем и ширењем оркестара, оба бубња нашла су примену у симфонијској и оперској музици. Тенор бубањ је често коришћен у операма Рихарда Вагнера (Richard Wagner, 1813-1883) и симфонијским поемама Рихарда Штрауса (Richard Strauss, 1864-1949), док је добош уз тимпане убрзо постао један од најзаступљенијих мембранофоних инструмента у симфонијском оркестру, често коришћен у великом броју композиција Ђоакина Антонија Росинија (Gioachino Antonio Rossini, 1792-1868), Николаја Андрејевича Римски-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков, 1844-1908), Мориса Равела (Maurice Ravel, 1875-1937), Игора Фјодоровича Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882-1971), Дмитрија Дмитријевича Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906-1975) и других.

Неколико познатих дела у којима добош и тенор бубањ имају запажену улогу су:

- Николај Римски-Корсаков, *Шехерезада*, свита за оркестар – добош
- Морис Равел, *Болеро*, балет – добош
- Игор Стравински, *Прича о војнику*, поема – добош и тенор бубањ
- Дмитриј Шостакович, *Лењинградска симфонија*, – добош
- Ђоакино Росини, *Сврака крадљивица*, увертира – добош

– Рихард Штраус, *Тил Ојленингел*, симфонијска поема – тенор бубањ

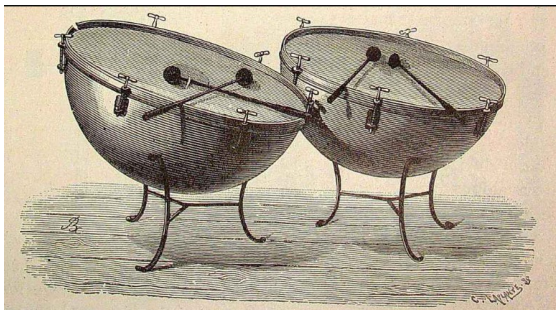
Илустрација број 2, *Савремени добоши* – три различита модела



Тимпани су ударачки инструмент са мембраном који су прошли веома сличан развојни процес као добош и тенор бубањ. Најзначајнији развој тимпани остварују у XVII веку, када се по први пут појављују као оркестарски инструмент у композицијама француског композитора италијанског порекла Жан-Батист Лилија (Jean-Baptiste Lully, оригинално Giovanni Battista Lulli, 1632-1687). За разлику од малог бубња или добоша и тенор бубња, тимпани су се у свом развоју далеко више усавршили захваљујући оркестарској улози јединог ударачког инструмента мембранофоног типа у симфонијском оркестру који се штимује, и самим тиме поред ритмичког има и хармонско-мелодијски значај. Тимпани су од XVII до XX века конструктивно унапређивани и трансформисани ради побољшања звука и брзине промене интонације - прештимавања.

Илустрација број 3, *Барокни тимпани*

а) илустрација барокних тимпана



б) модерни барокни тимпани



Развој тимпана, од тимпана који се само штимују завртњима, преко обртних тимпана на којима опну затежемо окретањем тимпана у круг, па до модерних педалних тимпана који омогућавају веома брзу промену интонације без заустављања процеса свирања, је литературу за овај инструмент како у оквиру оркестра, тако и на солистичком плану, унапредио и учинио веома богатом, захтевном и занимљивом. Од композиција из периода барока и ренесансе, па до периода класике у коме су се на тимпанима свирали углавном тонични и доминантни ступањ тоналитета композиције, данас комплетом (сетом) сматрамо четири до пет тимпана у оквиру кога је тимпане могуће прештимавати и тренутно мењати интонацију било ког тимпана.

Илустрација број 4, *Тимпани* – сет од 5 педалних тимпана



Обим прештимавања тимпана у литератури се повећава са развојем конструкције тимпана, а самим тиме и њихове тренутне могућности у брзини и прецизности прештимавања. Полазећи од периода раног романтизма па све до модерне музике XXI века деоници тимпана композитори задају кратке мелодијске линије у оквиру композиција за симфонијски оркестар. Један од таквих примера је и *Симфонија бр.2* Густава Малера (Gustav Mahler, 1860-1911) у којој при самом крају последњег става двојица тимпаниста на два сета тимпана (осам тимпана) свирају тему.

Пример број 1, Густав Малер, *Симфонија бр. 2*, V став, I и II тимпан, број 50

а) тимпан I

50
Più mosso. 1
mf *mf*

б) тимпан II

50
Più mosso.
mf *mf*

У композицији Беле Виктора Јаноша Бартока (Béla Viktor János Bartók, 1881-1945) *Концерт за оркестар* у IV ставу тимпаниста прештивава сва четири тимпана да би одсвирао низ тонова који се веома брзо смењују.

Пример број 2, Бела Барток, *Концерт за оркестар*, IV став – *Calmò*, број 42

4. Satz: Intermezzo interrotto
Calmò ♩ = 106
Béla Bartók
1943
Timp. 42 *mf*
Harp I, II 42
Timp. 47
Harp I, II 47

Поред добоша и тимпана постоји велики број мембранофоних инструмената које можемо поделити у две групе. Прву групу чине инструменти на којима се свира палицама. У перкусионистичкој пракси најчешће се користе инструменти као што су том-томови, тимбалеси, рото-томови и други.

Илустрација број 5, *Мембранофони ударачки инструменти (свирање палицама)*

а) *том-томови*



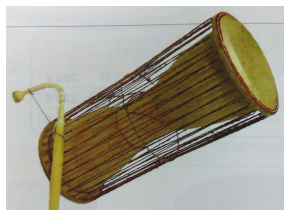
б) *тимбалеси*



в) *рото-томови*



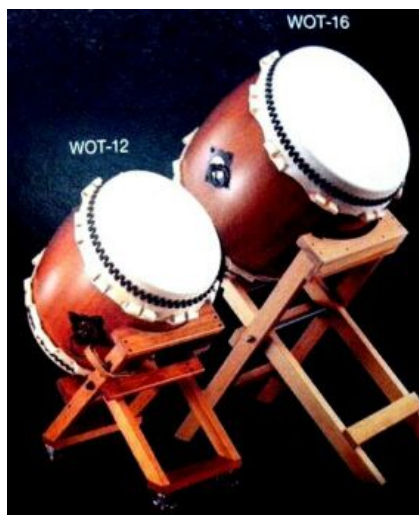
г) *бубањ који говори (Talking drum)*



д) *јапански добоши*



ђ) *јапански бубњеви*



е) велики концертни бубањ



ж) сет бубњева



У другој групи су инструменти на којима се свира рукама. Најпознатији међу њима су: бонгоси, конге, тарабука, ђембе, индијска табла и други.

Илустрација број 6, *Мембранофони ударачки инструменти (свирање рукама)*

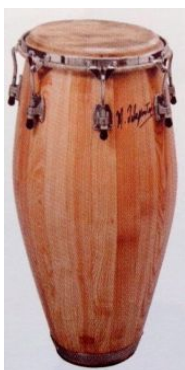
а) бонгоси



б) индијска табла



в) конга



г) тарабука



д) ђембе



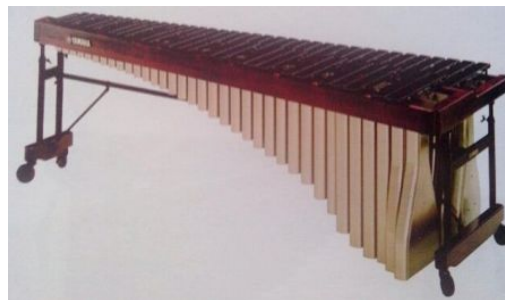
Историјат **мелодијских ударачких инструмената** углавном се везује за културу и традицију неевропских народа. Инструменти сачињени од наштимованих дрвених плочица по којима се удара и тако ствара музика, чине традицију како земаља са афричког континента тако и земаља са Далеког истока као што су Јапан, Кина, Индонезија и друге. Развој инструмената мелодијског типа прешао је дуг пут до изгледа и квалитета савремених инструмената какви су данас у употреби. Групу савремених мелодијских ударачки чине инструменти са дрвеним плочицама као што су ксилофон и маримба и инструменти са металним плочицама као што су звончићи, вибрафон и кротали. Овој групи припадају и цестава звона која су направљена од наштимованих металних цеви. Сви инструменти су данас потпуно прилагођени потребама савременог извођача – перкусионисте у смислу техничких могућности и интонативних захтева.

Илустрација број 7, *Мелодијски ударачки инструменти*

а) *ксилофон*



б) *маримба*



в) *вибрафон*



г) *звончићи*



д) *цеваста звона*



ђ) *кротали – две октаве*

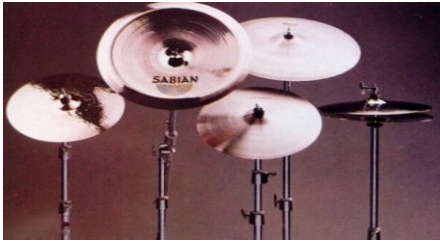


Поред поменутих група инструмената, велику, ако не и највећу групу ударачких инструмената чине **ритмичке ударалјке**. Тој групи припадају инструменти направљени од метала и дрвета који чине неодвојиви инструментариј сваког симфонијског оркестра. Групи ритмичких ударалјки од метала припадају чинеле свих типова и свих величина, триангли свих величина, гонгови свих типова и величина, разне врсте металних цеви, металних чинија, звечке од метала као што су шејкери и кабаса, флексатон, металне плоче, звончићи звука ветра (wind chimes), прапорци, агого звона, кравља звона, метални бубањ⁶ (Steel drum) и други. Наведени инструменти приказани су у илустрацији број 8.

⁶ Метални бубањ (Steel drum) – ударачки инструмент израђен од метала који код којег је површина по којој се свира наштимована на неколико тонских висина (илустрација број 8 м).

Илустрација број 8, *Ритмички ударачки инструменти израђени од метала*

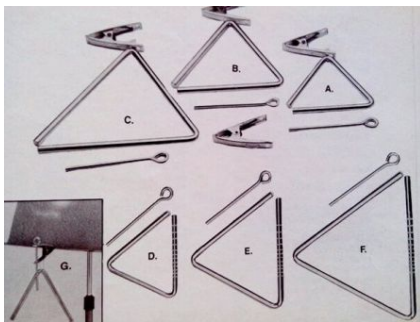
а) *чинеле*



б) *азијске чинеле*



в) *триангли*



г) *гонгови*



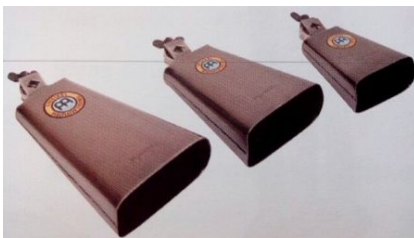
д) *чиније*



ђ) *кравља звона*



е) *кравља звона*



ж) *флексатон*



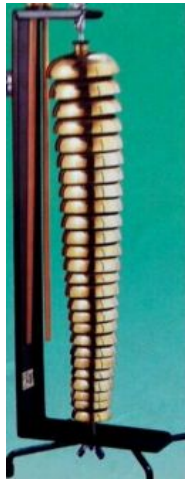
з) агого звона



и) кабаца



ј) дрво од звона



к) прапорици



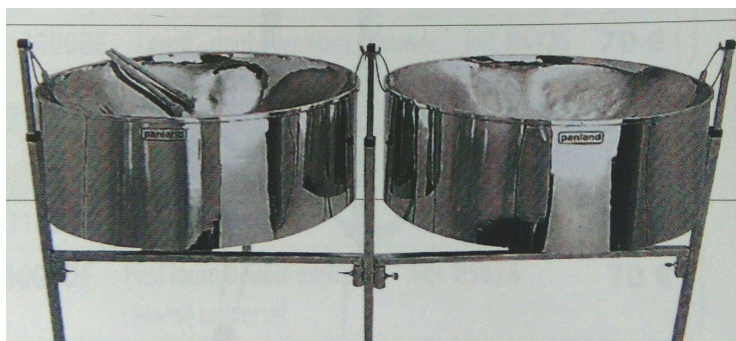
л) звона ветра (*Wind chimes*)



љ) метални гуиро



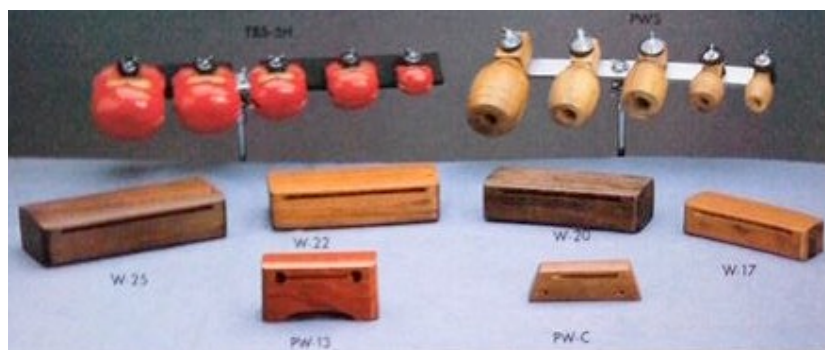
м) метални бубањ (*Steel drum*)



Групи ритмичких удараљки од дрвета приказаних у илустрацији број 9 припадају дрвени блокови разних величина, клавес, темпл-блокови, кастањете разних врста, пањ бубањ (log-drum), бич, раганела и многи мањи инструменти израђени од дрвета као што је маракас и друге врсте звечки.

Илустрација број 9, *Ритмички ударачки инструменти израђени од дрвета*

а) дрвени блокови и темпл-блокови



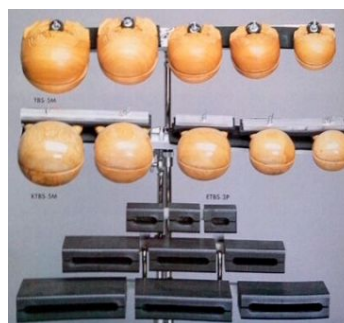
б) пањ бубањ (Log drum)



в) гуиро



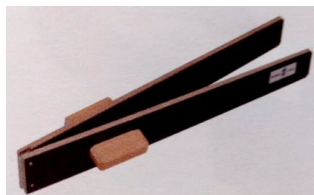
г) темпл-блокови



д) клавес



ђ) бич



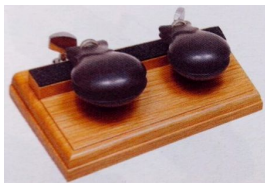
е) маракас



ж) *кастањете*



з) *концертне кастањете*



и) *дупли каиши*



ј) *каиши*



Такође постоји већи број инструмената који су настали комбиновањем метала, дрвета и понекад коже. Тој групи инструмената припадају инструменти као што су даире (кожа-дрво-метал), вибраслап (дрво-метал), флексатон (метал-дрво), куика (кожа, метал и дрво) и многи други инструменти добијени комбинацијом ових материјала. Сваки од ових инструмената карактерише аутентичан звук. Инструменти су приказани у илустрацији број 10.

Модерна литература за ударалке често уводи и нове ритмичке ударачке инструменте који су производ иновативности и мноштва нових идеја композитора као и самих извођача.

Илустрација број 10, *Ритмички ударачки инструменти настали комбиновањем дрвета, коже и метала*

а) *тамбурина – даире са и без коже*



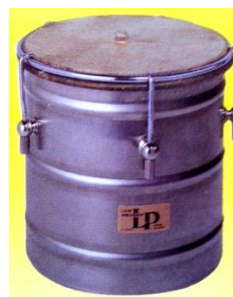
б) *вибраслап*



в) *раганела*



г) *куика*



2. Сенфорд Молер

2.1 Биографија

Сенфорд Молер је у историји перкусионизма незаобилазна музичка личност. Поред свирања на ударачким инструментима бавио се и едукацијом младих музичара – перкусиониста.

Илустрација број 11, *Сенфорд Молер*



Рођен је у Албанију, Њујорк (Albany, New York) у Сједињеним Америчким Државама. Као млад, поред клавира учи и ударалке – добош. Један од његових учитеље био је и Аугуст Хелмик (August Helmick), перкусиониста који је свирао у познатом Џон Филип Суса ансамблу (John Phillip Sousa Band).

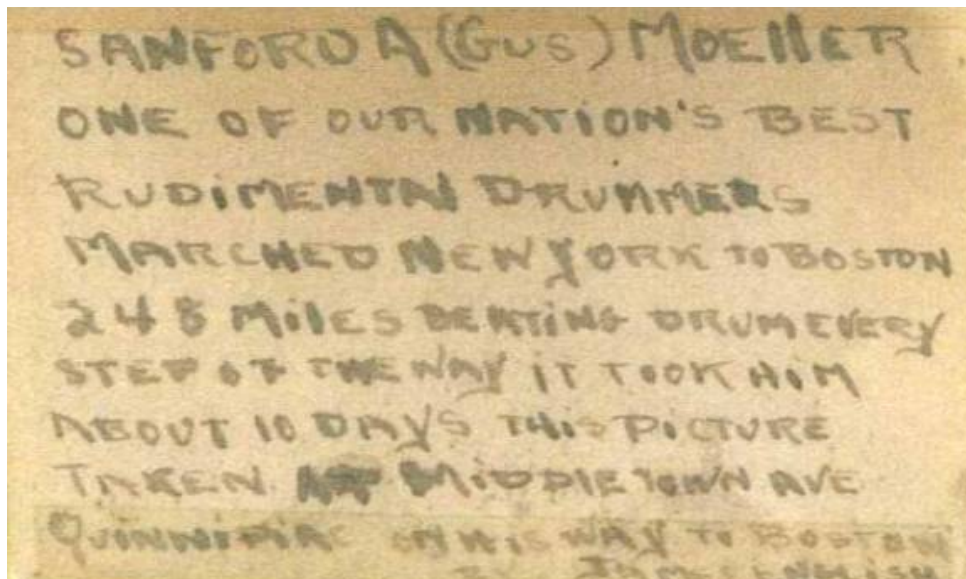
Илустрација број 12, *Аугуст Хелмик* – учитељ Сенфорда Молера



Поред добоша, Сенфорд Молер у своју едукацију уводи и друге ударачке инструменте. После краће службе у америчкој војсци, Сенфорд Молер се сели у град Њујорк, у коме га повремено ангажују за наступе у водвиљским представама Џорџа М. Коана (George Michael Cohan, познат под уметничким именом George M. Cohan, 1878-1942). Поред овог типа ангажмана у једном периоду редовно наступа и у оркестру Метрополитен опере. Сенфорд Молер био је активан и на пољу израде инструмената, а током свог деловања нарочито је био посвећен едукацији младих музичара међу којима су најпознатији Јуџин Бертрам „Џин“ Крупа (Eugene Bertram „Gene“ Krupa, 1909-1973) и Џим Чепин (Jim Chapin, 1919-2009). Турнеје на које је Сенфорд Молер одлазио са Џорџом М. Коаном имале су велики утицај при настајању Молеровог метода. Током трајања турнеје он се сусреће са перкусионистима цез и марширајућих ансамбала. Све време Сенфорд Молер бави се анализом техника којима они

свирају, прецизније сличностима и разликама у техници. Сенфорд Молер је био толико фасциниран способношћу војних добошара да данима марширају и свирају на добошу, да је и сам, септембра 1930, извео марш од трга Медисон Сквер Гарден у Њујорку до оружарнице у Бостону, дугачак 248 миља, у трајању од 10 дана, који је Џејмс Инглиш (James English), пријатељ Сенфорда Молера, фотографијом и записом сачувао од заборава.

Илустрација број 13, *Запис Џејмса Инглиша о маршу Сенфорда Молера*



Повезујући нова искуства и личну фасцинацију војним добошарима који су данима марширали са војним трупима и свирали без престанка, Сенфорд Молер уклапа елементе које је упознао у систем вежби природног свирања које касније користи у едукацији својих ученика.

Основна предност и квалитет Молеровог метода је у извођењу природно опуштених удараца руком која се креће као талас. Молеров основни ударац се изводи опуштањем зглоба који баца – опушта руку са палицом на површину инструмента. За брже и гласније свирање потребно је користити веће и хитрије покрете таласања руке. Сенфорд Молер је веома детаљном и стрпљивом анализом делова покрета учио и усвајао односе и утицаје покрета карактеристичних и значајних за метод. Опуштеност тела извођача од главе,

врата, преко раменог појаса и руку до прстију шаке био је веома битан Молеров захтев током процеса едукације. Таквим начином, палицама у руци извођача је било омогућено да слободно, у мери колико је потребно, а без чврстог контакта изводе ударце. Инструмент свиран на такав начин пружа отворен и пријатан, пун звук, а утисак самог извођача је да му палице изводе ударце скоро самостално, као да су без физичког контакта са руком. Сенфорд Молер је заступао став да перкусиониста може да развије коришћење руку, шака и прстију као било који добар пијаниста или диригент.⁷ Молер као резултат својих истраживања у перкусионизам уводи идеју о могућности да један покрет руке може да произведе два удараца. Разрадом овакве идеје, Молерови ученици убрзо као резултат одбијања мембране и коришћења Молерових упутстава, по једном покрету руке изводе и по неколико удараца. Молер код ученика нарочито инсистира на држању палица без стезања прстију. Као резултат таквог учења, данас у перкусионизму препознајемо више положаја држања прстију на палицама. Избор положаја у великој мери зависи од захтева литературе која се изводи.

Захваљујући Сенфорду Молеру, техника свирања мембранофоних инструмената, а у првом реду добоша, је значајно унапређена, и као таква је допринела да перкусионисти свирање на својим инструментима, користећи Молеров метод, унапреде до нивоа који у пракси исказује врхунске уметничке резултате.

2.2 Принципи методе Сенфорда Молера

Перкусиониста који током извођачког процеса користи Молеров метод, код слушалаца оставља утисак лакоће владања инструментом. Поред оваквог утиска, треба рећи да уједначеност удараца и квалитет звука са инструмента који добијамо чини Молеров метод посебним. За постизање свих поменутих квалитета потребно је усвојити и применити одређене принципе. Принцип који је присутан у свим фазама коришћења метода је *опуштеност*. Консултујући велики број уџбеника, метода, збирки етида и стручну литературу уопште, која као једну од тему има и технике свирања палицама на мембранофоним

⁷ Derrick Logozo, „Systems of natural drumming, Stone, Gladstone and Moeller“, Percussive notes, Indianapolis, USA, 1993, 88.

инструментима, срећемо упутствима следећег садржаја: *седите опуштено, држите палицу опуштено, ударите опуштено, опустите тело.*

У литератури се ретко проналази јасно објашњење на који начин се треба опустити, држати палице и како опуштено извести ударац. *Опуштање* само по себи је проблем у животу људи и као такав може да буде посебна тема. Овај рад обрађује и објашњава термин опуштеног свирања, узрочно – последичну везу опуштеног свирања Молеровим методом и какав утицај опуштеност има на извођачки процес.

2.2.1 Држање палица

У перкусионистичкој пракси препознајемо два начина држања палица - *grip*. То су традиционални начин држања палица, *Traditional grip* и једнак начин држања палица, *Match grip*. Код традиционалног начина држања палица лева рука се разликује од десне у начину држања палице и у положају руке. Традиционални начин држања палица углавном се везује за извођачки процес на добошу и сету бубњева, док на свим осталим ударачким инструментима извођач користи једнаки начин држања палица.

Илустрација број 14, *Традиционални начин држања палица (Traditional grip)*

а)



б)



Илустрација број 15, *Једнаки начин држања палица (Match grip)*

а)



б)



Извођачки процес на ударачким инструментима можемо примењивати у седећем или стојећем положају. Начин на који постављамо инструмент испред себе и начин на који држимо палице мора да остане непромењен без обзира на положај у којем се извођач налази. На опуштено држање палица у великој мери утиче положај целог тела. Ако се налазимо у седећем положају, потребно је да ноге буду растерећене од притиска горњег дела тела на начин да торзо и натколеница граде прав угао, а ноге од колена до стопала која се налазе на поду, граде прав или благо тупи угао са натколеницама. Руке су потпуно исправљене од рамена према поду. Када узмемо палице у руке, савијамо подлактицу која са надлактицом гради прав или благо оштар угао. Шака са палицом, без стезања палице, стоји у положају који гради туп угао са подлактицом. Угао који гради палица са мембраном добоша треба да буде угао од 10° – 20° . Врхови палица, када су руке у описаном положају, који иначе можемо назвати и основним или почетним положајем, требало би да буду удаљени од мембране највише 1 – 1,5 цм. Оволика удаљеност је веома битна за процес свирања на ударачким инструментима уопште, а односи се на начин извођења који можемо упоредити са гудачким инструментима и техником свирања *са жице*, или пијанистичком техником где се шака и прсти све време налазе на клавијатури.

Овакав положај руку одређује висину и положај инструмента без обзира да ли се извођач налази у седећем или стојећем положају.

Илустрација број 16, *Положаји за свирање добоша*

а) *седећи положај*



б) *стојећи положај*



Уколико стојимо док свирамо, држање палица остаје непромењено са том разликом што тело не ослањамо на столицу. Положај ногу је благо раширен ради стабилности, а торзо је веома благо повијен ка инструменту или групи инструмената. Претходно описаним положајем руку и тела у оба случаја (седење, стајање) стварају се предуслови да мишићи руку не буду оптерећени, изузимајући групу мишића који држе (носе) подлактице. Ако користимо описани начин седења у пракси, мишићи руке које не користимо, неће бити оптерећени и сам тим налазиће се у *опуштеном* стању. Шака са палицом стоји у предходно описаном положају са врховима палица удаљеним од мембране на 1 – 1.5 цм. Опуштено држање палице изводи се тако што палицу ослањамо на мали, домали и средњи прст, а кажипрстом и палцем скоро без контакта додирујемо палицу, да бисмо је усмеравали према простору на мембрани на коме се изводе ударци. Ово важи за оба начина држања палица без обзира на разлике које постоје између традиционалног и једнаког начина држања. Осећај који је присутан током држања палица може се упоредити са осећајем који бисмо имали када бисмо држали палицу у шаци која се налази у танким рукавицама. То значи да постоји латентан контакт без икаквог притиска. Овде треба напоменути да прсти имају изузетно значајну улогу у процесу свирања палицама. Као најмањи делови целе шаке, прсти су најпокретљивији и једини су способни да, под условом да су увежбани, изводе прецизно сложене ритмичке

фигуре Молеровим методом. Овакву врсту контакта прстију и палице примењујемо код оба начина држања палица.

Током извођачког процеса положај палца на палици је променљива категорија. Положај палца одређује и позицију ослонаца палице у руци (фулкрум). Фулкрум се односи само на једнаки начин држања палица и на десну руку код традиционалног начина држања палица. Фулкрум или ослонац палца може да буде предњи, средишњи и задњи.⁸ За промену фулкрума је карактеристична промена позиције палице у шасти и прстима, а самим тиме и промена процента контакта прстију и палице. Код задњег фулкрума, поредећи га са друга два могућа положаја палца, контакт прстију и палице је конкретнији.

Илустрација број 17, *Позиције фулкрума – ослонаца палице*

а) *предњи фулкрум*



б) *средишњи фулкрум*



в) *задњи фулкрум*



⁸ Derrick Logozo, „Systems of natural drumming, Stone, Gladstone and Moeller“, Percussive notes, Indianapolis, USA, 1993, 89.

Задњи фулкрум је положај који користимо када је потребно свирати врло прецизно сложене ритмичке фигуре у тихим динамикама. У симфонијској литератури неки од примера код којих предлажем употребу задњег фулкрума су *Болеро*, Мориса Равела и III став симфонијске свите *Шехерезада*, Николаја Римски-Корсакова. Средишњи фулкрум се користи као уобичајени и најчешће коришћени положај палца на палици. Употребом предњег фулкрума у извођењу дуплих удараца у гласној динамици постигнути су завидни резултати, имајући у виду спровођење принципа Молеровог метода. У таквом положају палица је слободна и спремна да у потпуности одреагује на импулс, који је такође саставни део процеса извођења удараца на мембрани. У пракси се често користи предњи фулкрум за свирање дуплих удараца са изузетно високом амплитудом палица. Такође, промена фулкрума је током свирања потпуно уобичајен процес. Коначно, велика предност у познавању и коришћењу позиција палца на палици лежи у чињеници да сваки од три положаја собом носи и промене у боји звука. Коришћењем задњег фулкрума за резултат добијамо оштрији звук, док применом средишњег и предњег фулкрума боја звука инструмента је тамнија, мекша и по волумену пунија.

Усвајање детаљно описаног начина седења, стајања и држања палица, биће од велике помоћи за разумевање извођења Молеровог метода. Такво држање палица називамо *опуштеним*, јер ниједан мишић није активан, осим мишића леђа који држе тело и групе мишића који држе подлактицу у описаном положају. Из описаног положаја руку и тела крећемо у извођење удараца.

2.2.2 Импулс

Из самог имена *ударачки* можемо да претпоставимо на који начин се свира на ударачким инструментима. Међутим, служећи се Молеровим методом, доказујемо управо да на ударачким инструментима можемо свирати на *неударачки* начин, и да је овај први, посматрајући га из угла уметничког доживљаја, мање прихватљив. Користећи Молеров метод извођач усмерава палицу према површини инструмента користећи се енергијом хитрог трзаја руке (*импулсом*), масом руке и силом земљине теже. Импулсом у перкусионизму можемо назвати тренутну концентрацију енергије коју преносимо на палицу.

Сам *ударац* на инструменту изводимо на начин да из почетног положаја у којем се руке налазе, групом мишића подлактице подижемо шаку са палицом. Када смо постигли жељену висину, од које иначе зависи и јачина звука, мишићи се опуштају и шака са палицом сама пада ка мембрани. Шака се у једном тренутку зауставља и ослобађа палицу да својом тежином и по инерцији удари у мембрану, а затим одбијену палицу прсти у једном изузетно кратком контакту хитрим импулсом целом шаком усмеравају навише у нови *ударац*. Прсти су све време у латентном контакту са палицом спремни да у правом тренутку кратким импулсом допринесу целокупном процесу извођења ударца. Тај тренутак када шака и прсти усмеравају палицу супротно од инструмента је кључан, јер је управо тај импулс једина енергија коју користе руке у извођачком процесу. Остатак процеса одвија се као резултат деловања инерције и силе гравитације. Имајући у виду овакав ток извођења ударца, читав процес можемо описати као циклус у коме извођач у одређеном тренутку припрема, затим пушта палицу да *сама свира опуштено* без притиска, и поново усмерава палицу у нови ударац, користећи енергију искључиво на припрему коју реализујемо импулсом.

Када је потребно добити снажнији и пунији звук, током припреме ћемо са веће висине пустити палицу на инструмент, а самим тим ћемо као резултат добити жељени звук, без употребе снаге мишића. Уколико желимо тиши и мање снажан звук, енергију ћемо усмерити само прстима који се налазе уз палицу, користећи исте, већ описане принципе пуштања палице на мембрану. Припрема палице за извођење најтиших удараца одвија се у самој шаци померањем палца и кажипрста. Таквим начином користимо најмању масу најпокретљивијих делова шаке, а као резултат добијамо најтиши звук на инструменту.

Сенфорд Молеров метод не нуди на овако детаљан начин описана решења за извођење појединих захтевних места у литератури са којом се можемо сретати у оквиру уметничке музике за ударалке. Сам по себи метод има за циљ да објасни узрочно – последичне везе коришћења инерције и одбијања палица на мембранофоним инструментима. Анализом саме суштине метода, кроз потребе литературе на пољу уметничке музике за ударалке, дугогодишњим професионалним искуством и промишљањем о начинима за решавање проблема, детаљно су разрађена понуђена решења. Провером и применом анализираних и разрађених решења насталих комбиновањем Молеровог метода као таквог и дугогодишње праксе у областима као што су

симфонијска музика, камерна музика и педагогија перкусионизма, у потпуности је потврђена оправданост примене понуђених решења.

2.3 Компарација Сенфорд Молеровог метода са методом свирања на виолини – метод Иван Галамијан⁹

Чести наступи са гудачким инструментима у оквиру симфонијског оркестра и камерних ансамбала, повремено су захтевали извођење дугачких музичких целина потпуно унисоно са ударачким инструментима, било да је у питању мелодија или ритам. У таквим околностима било је немогуће аналитички се не осврнути и разрадити начин на који треба приступити извођењу датих деоница. Са једне стране нежни и веома осетљиви гудачки инструменти у комбинацији са често веома гласним и предоминантним ударачким инструментима, требало је да као резултат пруже јединство пријатног, уметнички прихватљивог звука. Анализа је усмерена приступу у свирању на инструментима, а у односу на снагу и колорит звука гудачких инструмената. Узимајући у обзир темељне постулате у процесу личне едукације усвојене од стране професора Мирослава Карловића¹⁰ и следећи у основи његову идеју о поређењу начина на који се свирају гудачки и ударачки инструменти, закључујемо да гудало, као средство којим гудачи свирају на својим инструментима можемо упоређивати са палицом у рукама перкусионисте. За поређење са Молеровим методом одабаран је метод свирања на виолини чувеног професора Ивана Галамијана.

У Галамијановој књизи *Принципи свирања виолине и виолинске педагогије (Principles of Violin Playing and Teaching)*, насталој у сарадњи са његовом ученицом Елизабет Грин (Elizabeth Green, 1906-1995), уочене су одређене законитости гудачке технике које су потпуно идентичне са законитостима које срећемо у методи Сенфорда Молера.

⁹ Иван Александер Галамијан (Ivan Alexander Galamian, 1903-1981) чувени виолиниста и педагог јерменског порекла рођен је у Табризу – Иран. Убрзо после његовог рођења породица емигрира и Москву (Русија). После школовања постаје члан оркестра Бољшој театра. Животни пут га води преко Париза (Француска) до Њујорка (Америка), током којег постаје један од најзначајнијих професора многим светски познатим виолинистима као што су Дороти Дилеј (Dorothy DeLay, 1917-2002), Исак Перлман (Itzhak Perlman, 1945), Пинкас Цукерман (Pinchas Zukerman, 1948) и многи други.

¹⁰ Мирослав Карловић (1951), редовни професор ФМУ у Београду на одсеку за удараљке. Дипломирао и магистрирао на Музичкој академији у Грацу (Аустрија) на Цез одсеку. Процес едукације заснива на основама Сенфорд Молеровог метода.

Гудачи, држећи гудало (слично држању палице у методи Сенфорда Молера), не врше притисак на гудало снагом мишића. Масу звука постижу опуштањем руке са гудалом на инструмент, а не снагом притиска мишића. Нефорсираним превлачењем и брзим склањањем гудала са инструмента, пуштајући да инструмент одзвучи, постижу племенит, пун и мекан тон.¹¹

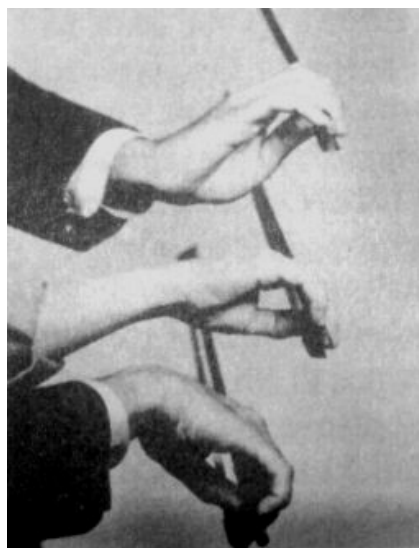
Анализом методе професора Галамијана уочен је велики број вежби које су усмерене контроли гудала шаком, прстима и подлактицом. Осмишљена и детаљно анализирана улога сваког поменутог дела руке је од пресудног значаја за добијање квалитетног тона на виолини.

Међу Галамијановим темељним начелима свирања десном руком, прво место заузима систем *опруга*. Комплетан систем функционисања гудала је заснован на систему опруга. Положај целе руке од рамена до прстију на гудалу требало би да *федерира* као опруга и да реагује на свако померање гудала током свирања. Скоро идентичан принцип са прстима шаке и палице примењујемо код Молеровог метода. Прсти никада, као и код методе професора Галамијана, нису стегнути на палици (гудалу), већ реагују на одбијање палице од површине инструмента као што прсти реагују на трење када се гудало превлачи преко жица. Контакт прстију и палице не дозвољава празан ход палице и на такав начин добијамо потпуну контролу над самом палицом. Сличност, самим тиме и компарацију, можемо приметити и код покрета шаке из зглоба. Користи се идентичан систем померања руке са гудалом као када изводимо пун ударац мањег интензитета применом методе Сенфорда Молера.

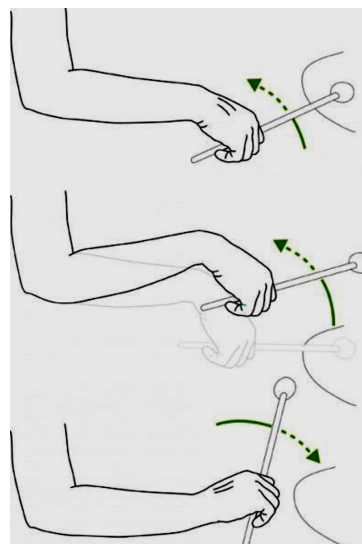
¹¹ Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1962.

Илустрација број 18, *Положаји руке са гудалом и палицом*

а) *рука са гудалом*



б) *рука са палицом*



Даљим поређењем ова два метода, закључујемо да тежњу за природним свирањем на инструменту можемо означити као заједнички циљ ових метода. Владање свирања гудалом и свирања палицама може се назвати врхунском вештином. Вештином називамо оно што професор Галамијан у својој књизи објашњава као способност извођача да учини да гудало само свира, скоро без контроле шаке. Професор Галамијан говори да је контакт шаке и прстију са гудалом толико деликатан да га скоро и нема и да се остатак процеса одвија по систему опруге и силе гравитације, сасвим природно. Молеров метод једини од свих метода за мембранофоне инструменте који се користе у цез, популарној и класичној музици поседује тај квалитет да дозвољава палици да *сама свира*. Контакт шаке и прстију са палицом је присутан, али на начин у коме палица све време игра у руци и никада није фиксирана. Само на такав начин звук који добијамо на инструменту можемо поредити са квалитетним звуком гудачког инструмента, а као резултат добити пуноћу, лепоту и племенит нефорсиран звук.

Могућност поређења једне од најчувенијих метода за виолину професора Ивана Галамијана и Сенфорд Молеровог метода, Молеров метод издваја као посебно вредан и поставља га на веома значајно место у уметности перкусионизма.

3. Примена методе Сенфорда Молера

Сенфорд Молеров метод је настао као скуп аналитичког промишљања везаног за праксу перкусиониста – добошара из времена Америчког грађанског рата. Молер је сакупљене информације везане за праксу добошара из тог периода представио у збирци вежби под насловом *Уметност свирања на добошу*, (*The Moeller Book, The art of snare drumming*). Примењујући Молеров метод на пољу уметничке музике за ударалке дата су решења која су проверена у пракси. Решења ће бити детаљно представљена типовима ударачких инструмената и анализом начина примене решења у оквиру најистакнутијих деоница за ударачке инструменте у оквиру оркестарске и солистичке литературе кроз дела Ђоакина Росинија, Ђузепе Фортунино Франческо Вердија (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1813-1901), Николаја Римски-Корсакова, Мориса Равела, Дмитрија Шостаковича, Сергеја Сергејевича Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891-1953), Игора Стравинског и других.

3.1 Мембранофони ударачки инструменти

Међу мноштвом захтевних композиција из оркестарске литературе, предложене композиције издваја њихово присуство на концертним репертоарима и захтевима на аудицијама највећег броја светских симфонијских оркестара. Фокус анализе и предложена решења у складу са принципима Молеровог метода биће усмерена на делове композиција који су у оквиру праксе препознати као захтевни.

3.1.1 Мембранофони ударачки инструменти – оркестарска литература

а) Ђоакино Росини, *Сврака крадљивица*, увертира

Као значајна за анализу, издвајају се три места у увертири код којих коришћење одговарајућих решења у великој мери олакшава извођење композиције.

Пример број 3, Ђоакино Росини, *Сврака крадљивица*, увертира, почетак



Сам почетак композиције отвара добош гласним тремолом као врстом сигнала. Росини је у партитури захтевао два извођача на добошу који су у оркестру постављени на супротним странама. Разлоге за такву позицију добоша у оквиру оркестра можемо тражити у идеји да се појача звук добоша и да се добије стерео ефекат, дакле ефекат где звук до слушаоца долази из два правца. Стерео ефекат се нарочито учача у другом делу композиције који је записан у $\frac{3}{4}$ такту. Росини се поиграва стерео ефектом излажући једну, затим другу деоницу добоша у различито време поверавајући им исти ритмички материјал.

Тремоло са почетка композиције требало би свирати отвореним, не форсираним тремолом. Палице се у руци држе на начин да палац, кажипрст и средњи прст остварују контакт са палицом, вршећи притисак који одговара великој амплитуди за извођење тремола, уз помоћ зглобова и подлактице у потребној мери, а имајући у виду распоред удараца у тремолу. Распоређеност удараца регулишемо повећавањем и смањивањем притиска, а у односу на звук који чујемо. Већ у трећем такту перкусиониста поново изводи тремоло, који се у звуку у потпуности разликује од звука који смо имали на почетку композиције. Тремоло би требало да буде одсвиран у веома тихој динамици (*ppp*). Држање палица, или гард, је у овом случају спуштен, прсти на палици присутни на исти начин, а разлику у извођењу правимо само у висини бацања палица приликом извођења почетка тремола које се изводи минималним покретима само из прстију. Кретање искључиво прстију је суштински важно јер таквим минималним покретима се адекватно побуђује мембрана и на тај начин као резултат се добија тиха динамика. Молеров метод се у овом случају примењује на начин да прсти притискајући и опуштајући палицу по површини инструмента „гребу“ површину мембране и на такав начин производе звук. Предуслов за добијање квалитетног звука произведеног на овакав начин јесте уједначеност

притиска прстију у извођењу тремола на мембрани инструмента. Овакав принцип се користи увек када се у композицији захтева свирање тремола.

У средњем делу композиције деоници добоша је поверено свирање кратке ритмичке фигуре. Поменута фигура представља рудимент¹² са којим се перкусионисти срећу у оквиру своје едукације. Рудимент се назива петоструки ударац (*five stroke roll*).

Пример број 4, Ђоакино Росини, *Сврака крадљивица*, увертира, слово Е, такт 219 и 220, карактеристични ритмички модел средњег дела

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in D major (one sharp) and 4/5 time. It starts at measure 171 with a dynamic of 45 and a 'Str.' marking. Measures 219 and 220 are marked 'Rl. Fl.' and 'ppp possibile'. The bottom staff starts at measure 221 with a dynamic of 4 and a 'ppp' marking. The score illustrates a five-stroke roll figure in measures 219-220 and a similar figure in measure 221.

Петоструки ударац у овом случају можемо изводити свирајући дупле ударце како се рудимент иначе и изводи или појединачним ударцима. Појединачни ударци су чешће заступљени у пракси. Захтевност у извођењу ове фигуре се испољава у динамици која је у овом случају екстремно тиха. Паралелно са добошем група хорни изводи другачију ритмичку фигуру. Хорне свирају триолу у тихој динамици. Сукобљавајући две неједнаке фигуре у истом тренутку, а као резултат добијамо полиритмију.

Технички, перкусиониста задату фигуру изводи положајем палице у задњем фулкруму. Зглоб остаје миран, јер је динамика фигуре која се изводи тиха. Молеров метод бацања палице на површину инструмента и чекање да мембрана одбијањем отвори прсте, изводи се отварањем само прстију, пуштањем палице на површину инструмента уз контролу извођења другог ударца прстима и уз наизменичну синхронизацију са другом руком која изводи потпуно исти процес.

¹² Рудименти су скуп основних, почетних кратких ритмичких модела који се користе у едукацији перкусиониста у циљу подизања техничког нивоа руку извођача. Америчка асоцијација перкусиониста (P.A.S.) је сакупила и објавила списак 40 основних рудимената. Целокупна листа рудимената налази се у прилогу овог рада под редним бројем 21.

Разлику у покрету руку се може имати уколико музичар свира традиционалним начином држања палица. Процес који следи је једнак са разликом која се односи на начин држања и покрета палице који изводи лева рука. Музичар може да свира рудимент изводећи га на уобичајен начин свирајући дупле ударце уколико је владање техником свирања дуплих удараца на потребном нивоу. Такође, на избор техника може да утиче и акустика простора, затим врста инструмента, затегнутост мембрана и жица на добошу.

Треће технички веома захтевно место налази се у средњем делу композиције. Тада музичар свира веома дуг тремоло који почиње у тихој динамици у такту 251, затим и у такту 408 и кроз двадесет и четири такта континуираног крешенда долази до гласне динамике која уводи у нови одсек композиције.

Пример број 5, Ђоакино Росини, *Сврака крадљивица*, увертира, такт 408-431

Овај део композиције у техничком смислу се реализује на такав начин да се током свирања тремоло мења интензитет притиска палца, кажипрста и средњег прста на палици која притисак преноси на мембрану. У првој фази која се назива „тиха фаза“ тремоло се свира само прстима. Молеров метод се примењује на начин да се лагано, синхронизованим спуштањем палица на површину инструмента благо притискају палице из прстију на мембрану у смеру од мембране нагоре. Склањајући се са мембране прсти се припремају за ново бацање на мембрану. Свирајући тремоло на овакав начин избегава се затворен и таман звук добоша, а добија потпуно отворен, светао звук. Овај принцип спроводи се у фазама и како расте динамика у овај процес се укључујеу и остали деловируке, као што су зглобови и подлактице. Подлактица је део руке чијим укључивањем се повећава интензитет звука. Потребно је бити

веома пажљив у дозирању интензитета звука у тремолу. Жељени интензитет звука у многоне може да одреди лична перцепција о пројектовању звука у датом простору као и величина оркестра у којем се свира. Овде, такође, треба нагласити да у коначном дефинисању звука незаобилазну улогу има диригент.

б) Ђузепе Верди, *Набуко*, увертира

Деоница добоша у увертири захтева од извођача спретно владање тренутним променама на динамичком плану. Сам почетак увертире написан је у тихој динамици (*pp*) да би само после 16 тактова музичар свирао два такта у гласној динамици (*ff*) после кога се динамика опет враћа у претходну.

Пример број 6, Ђузепе Верди, *Набуко*, увертира – *Allegro*

The image shows a musical score for the beginning of the 'TAMBURO' section from Verdi's Nabucco overture. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro'. It consists of four staves. The first staff is the treble clef with a 'p stacc.' dynamic marking. The second and third staves are bass clefs. The fourth staff is a double bass clef. Dynamics change from 'p' to 'f' and then to 'ff'.

Динамичке промене од извођача захтевају врхунско владање контролом палица и брзом променом масе коју музичар преноси руком на палицу. Услов за квалитетно спровођење оваквих захтева је исправно постављен положај палица на инструменту (*gard*) а нарочито инсистирање на дистанци палица и мембране после завршеног ударца. Ако је претходни захтев испуњен, контрола у извођењу тихе динамике одмах после гласне биће задовољавајућа. У сваком другом случају резултат је некоректно тумачење текста у смислу динамике, а извођач није у стању да одговори постављеним захтевима.¹³ Дистанца мора увек остати

¹³ Аутор овог рада, стекавши значајно искуство у музичко-педагошком раду, од самог почетка при едукацији ученика/студената инсистира на адекватно постављеном положају палица после изведеног ударца, без обзира на динамику којом је ударац изведен.

иста, 1,5-2 цм од површине инструмента. Усвајање предложених решења у великој мери олакшава процес свирања у каснијој професионалној пракси.

в) Николај Римски-Корсаков, *Шпански капричо*, свита за оркестар

Симфонијска свита *Шпански капричо* Николаја Римски-Корсакова од извођача на добошу захтева високи ниво техничке спремности. Свита се састоји из пет ставова. Трећи став свите под називом *Alborada* уводи тремоло у комбинацији са извођењем четвороструког ударца. Неопходно је проћи процесом промишљања на тему врсте тремоло који треба употребити и на који начин започети и завршити извођење задатих фигура, са освртом на распоред палица (sticking).

Пример број 7, Николај Римски-Корсаков, *Шпански капричо* – III став

III. Alborada.

Vivo e strepitoso.

The musical score is presented in three staves. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a forte dynamic marking. The tempo is indicated as 'Vivo e strepitoso'. The second staff continues the melodic line with a tremolo effect, marked with triplets. The third staff starts with a section labeled 'H' and a measure rest of 12 measures, followed by a first ending bracket labeled 'I'.

У четвртном ставу свите под називом *Scena e Canto gitano* концертмајстор на виолини изводи соло каденцу уз пратњу тремоло на добошу.

Пример број 8, Николај Римски-Корсаков, *Шпански капричо*, IV став

IV. Scena e Canto gitano.

All:retto.

A Corsi Solo.

quasi Cadenza (I)

Tambouro Solo.

Владање тремолом као техником у свим динамикама а нарочито у четвртом ставу ове свите, када се после гласног наступа на добошу динамика спушта до скоро нечујног (*ppp*) тремола у оквиру каденце соло виолине, поставља изузетан захтев. У техничком смислу извођење тремола спроводи се у фазама. Контакт руке и палице у почетној фази, фази гласног тремола је присутнији, док се у фази утишавања – декрешендирања притисак прстију руке на палици смањује. У последњој фази, када је потребно да добош звучи скоро нечујно изводећи дуги тремоло и када виолиниста завршава своју каденцу, уједначеност покрета прстију који пуштањем саме палице на добош изводи задату динамику је кључно. Следећа фаза наступа одмах по прекиду скоро нечујног тремола. Удараљке саме свирају први двотакт записан у шестосминском такту.

Пример број 9, Николај Римски-Корсаков, *Шпански капричо*, каденца виолине

Cadenza (II) Violino Solo.

L
Timp.

a tempo

ppp sempre ppp

pp

Уводни део става са каденцом виолине релативно дуго траје и захтева од перкусионисте изузетну концентрацију. Виолина завршава каденцу, а добош остаје сам. После прекида тремола у динамици до које се звучно спустио, добош изводи низ петоструких удараца и започиње нови одсек четвртог става. Перкусиониста поставља прсте на палицу у положај задњег фулкрума и бацајући палице са мале висине изводи задату фигуру служећи се искључиво покретима прстију. Начин извођења ове фигуре је потпуно исти као и начин који се користи у случају извођења композиције *Сврака крадљивица* Ђоакина Росинија.

г) Николај Римски-Корсаков, *Шехерезада*, свита за оркестар

Шехерезада Николаја Римски-Корсакова је композиција која је сврстана у врх изазова перкусионистичке литературе по захтевима партитуре за добош. Добош започиње наступ извођењем карактеристичне ритмичке фигуре у другој теми трећег става.

Пример број 10, Николај Римски-Корсаков, *Шехерезада*, III став

The image shows a musical score for a drum solo. It consists of three staves. The top staff is for Violin I (Viol. I) and is marked 'Andantino quasi Allegretto.' with a tempo of 24. The middle staff is for the drum (D) and is marked 'pocchiss. più mosso' with a tempo of 14. The bottom staff is for the drum (D) and is marked 'pp' and 'dim.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Посматрајући ритмички мотив из угла саме функције у оквиру става, мотив доноси покретљивији темпо са карактеристичних шест нота на другој осмини. Таквим мотивом композитор наговештава играчки карактер друге теме трећег става. Сам мотив је ритмичка пратња мелодији коју изводи кларинет, а касније у разради теме добош, такође, изводи нову ритмичку фигуру која је обogaћена додавањем три двострука предударара у оквиру шестоминског такта.

Пример број 11, Николај Римски-Корсаков, *Шехерезада*, III став



Предмет разматрања је технички захтев ритмичког мотива којим почиње друга тема трећег става. Изузетност у извођењу овог ритмичког мотива састоји се у захтеву да се шест нота написаних на другој осмини такта 6/8, изведе ритмички јасно и динамички изнијансирано према захтеву који је назначен у тексту, а без акцента на трећој осмини у такту који је често неприхватљив додатак тексту. Шест нота на другој осмини можемо свирати са три различита распореда палица.

Пример број 12, Николај Римски-Корсаков, *Шехерезада*, распореди палица за карактеристичну фигуру у III ставу



1. R L R L R L R L¹⁴ . .
2. R R L L R R L R . .
3. R L L R R L R L . .

Понуђен распоред у примеру број 12/1. је свакако најзахтевнији и музички је оправдано користити тај распоред само у случају умеренијег темпа самог става. Примењујући Молеров метод приликом извођења фигуре са представљеним распоредом палица, конкретан ритмички мотив изводимо користећи рудимент седмоструки сингл ударац (Singl stroke seven), свирајући

¹⁴ Латинична слова „R” и „L” означавају енглеске називе за десну (right) и леву (left) руку. Ове ознаке су стандардне ознаке у свету перкусионизма за распоред руку који се сугерише у извођењу одређених ритмичких мотива.

фигуру из прстију. Десна рука изводи триолу са завршним ударцем, док лева рука попуњава другу, четврту и шесту ноту. Обе руке користе принцип бацања палице из прстију на мембрану инструмента. Сугерисани начин приказан у примеру број 12/2 је најзаступљенији, а и најоправданији начин извођења ове фигуре. Ритмички мотив се изводи на начин који се користи при свирању рудимент-а седмоструки рол, (Seven stroke roll), користећи при том све принципе Молеровог метода.

У примеру број 12/3 важе исте сугестије као и за други са једином разликом у рудименту који се користи за извођење мотива. У трећем начину примењује се шестоструки ударац (Six stroke roll). Примери показују да једина разлика постоји у распореду палица који се користи у процесу извођења фигуре. Анализирајући сва три примера у пракси, а примењујући Молеров метод, могуће је уочити предности и квалитете метода у смислу прилагођавања инструменту – класичном добошу који се најчешће користи у уметничкој музици. Акустична концертна сала, гласан инструмент какав је добош сам по себи и задата динамика чине извођење овог примера из литературе изузетно захтевним. Молеров метод нуди адекватан одговор на овакве изазове искључиво у случају ако је музичар усвојио и савладао метод. Ако то није случај ни једно предложено решење неће пружити задовољавајући резултат, а фигура неће звучати јасно и прецизно.

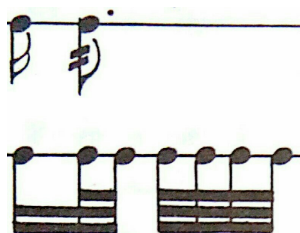
У четвртом ставу деоница добоша је додата уз сваки инструмент или групу инструмената који излажу мелодијски материјал. Деоница добоша ставу доноси чврстину у темпу, а од извођача захтева флексибилност и сензибилност у владању динамиком. Најзахтевнију фигуру у ставу чини ритмички модел састављен од једне шеснаестине и шест тридесетдвојки.

Пример број 13, Николај Римски-Корсаков, *Шехерезада*, IV став, слово Q

а)



б)



1. R L R L R L R
L R L R L R L
2. R R L R L R L

За овај пример пропоручије се коришћење распореда палица на начин разрађен у примеру број 13 б) – пример 1, где се палице константно смењују. Такав начин свирања је флексибилнији од распореда представљеног у примеру број 13 б) – пример 2, у коме би десна или лева рука све време започињала свирање фигуре. Ово никако не значи да се други распоред палица не примењује у пракси и да није распрострањен као начин у пракси многих перкусиониста, али како Молеров метод инсистира на изједначености руку, музичар који је савладао Молеров метод са лакоћом измењује руке свирајући фигуру из прстију. Самим начином свирања фигуре из прстију уз благо бацање палице из зглоба, фигура звучи у довољној мери тихо и има потребан музички ток.

д) Морис Равел, *Болеро*, балет

Болеро Мориса Равела је једна од најпопуларнијих композиција у музичкој литератури за симфонијски оркестар. Настао је као поруџбина руске балерине Иде Љвовне Рубинштајн (И'да Љво'вна Рубинштейн, 1885-1960), заснован на истоименом шпанском плесу. Првобитно је компонован као балет, а данас се изводи као једноставачно оркестарско дело. За уметност перкусионизма композиција *Болеро* је значајна по улози добоша.

Деоница добоша започиње композицију карактеристичним ритмом који почевши од изузетно тихе динамике (*ppp*), поступним појачавањем звука, крешендирањем у трајању од 17 минута завршава се веома гласном динамиком (*fff*).

Пример број 14, Морис Равел, *Болеро*, балет

Maurice Ravel
1928

Tempo di Bolero moderato assai ♩=72

Први изазов са којим се извођач сусреће је динамичке природе. Добош на почетку излаже карактеристичан ритам у изузетно тихој динамици, а затим му се у форми сола придружују редом дувачки инструменти почевши од флауте па све до излагања теме у ансамблу гудачких инструмената. Концентрација перкусионисте све време мора да буде усмерена на соло инструменте са којима заједно наступа у датом тренутку, на диригента који води и усмерава композицију, као и на групу гудачких инструмената који пицикатором подржавају основни ритам композиције. Технички аспект извођења саме ритмичке фигуре биће представљен у две тачке. *Прва тачка* је везана за начин извођења почетка композиције. Узимајући у обзир да је у питању тиха динамика, сам почетак композиције технички свирамо из самих прстију изводећи минималне покрете бацања и сакупљања палица са мембране инструмента. Касније у току композиције, како се динамика креће узлазном путањом, тако се постепено укључују већи покрети осталих делова руке као што су шака, подлактица и на крају широки покрети целе руке у којима имамо прави пример примене Молеровог покрета у изворном облику. *Друга тачка* односи се на распоред палица приликом извођења самог ритмичког модела, а који у великој мери утиче на музички ток модела.

Пример број 15, Морис Равел, *Болеро*, распоред руку у ритмичком мотиву

Tempo di Bolero moderato assai ♩=72

1. R LRL R LRL R R R LRLR LRLRLRLRL
2. L RLRL RLRL L L RLRL RLRLRLRLR

Коришћењем распореда палица из примера број 15, извођачу је остављен простор да изводећи осмине записане на трећој четвртини првог такта, десном (пример број 1) или левом (пример број 2) руком врши корекцију темпа у смислу заједничког дисања и извођења самог модела са другим извођачима. Пракса током које је потврђен овакав расоред палица дала је изузетне резултате у смислу уметничког квалитета, а сам процес извођења је психолошки учинила веома релаксираним. Квалитету, у смислу једнакости фигура, значајно доприноси и сугестија да се свака прва нота у шеснаестинској триоли увек изводи истом палицом. Таквим начином постиже се једнака звучност шеснаестинских триола нарочито на самом почетку композиције када добош сам изводи карактеристичан ритмички модел. Пракса је показала да се такав резултат не добија уколико се константно врши измена палица.

ђ) Морис Равел, *Дафнис и Клое*, II свита

У Другој свити *Дафнис и Клое* Морис Равел, у оквиру састава симфонијског оркестра, користи велики број ударачких инструмената. Сваком инструменту у оквиру групе перкусиониста поверена је значајна улога. Предмет анализе је брзи део друге свите записан у петчетвртинском такту. У ритмичком смислу улога везивног ткива брзог дела је поверена добошу који веома јасно излаже записан ритмички материјал.

Пример број 16, Морис Равел, *Дафнис и Клое*, II свита, *Anime*, број 196

The image shows a musical score for the piece 'Anime' from 'Daphnis and Chloe' by Maurice Ravel. The score is for Flute 1 (Fl. 1) and includes measures 196, 197, and 198. Measure 196 is marked 'pp' and measure 198 is marked 'ff'. The score shows a sequence of eighth notes with various articulations and dynamics.

Повремену звучну подршку у форми ритмички варираног материјала доносе остали ударачки инструменти што музику чини врло динамичном и ритмички узбудљивом. Најзначајнији међу инструментима су тимпани, велики бубањ и чинеле. Од самог почетка брзог дела, добош свира веома тихом динамиком, да би касније периодично изводио крешенда у трајању од највише пола такта.

Пример број 17, Морис Равел, *Дафнис и Клое*, II свита, *Anime*, број 203



Велики изазов је и непаран петчетвртински такт у којем је написан брзи део друге свите, јер захтева константну промену распореда руку током извођења записане фигуре. На самом почетку брзог дела у броју 196 узимајући у обзир тиху динамику, записану фигуру би требало изводити следећим распоредом руку: RR LL RR LL RR. Положај прстију приликом извођења ове фигуре налази се у позицији задњег фулкрума. Динамичким растом саме композиције извођач појачава звук додавањем масе прво из зглобова, а на крају и из подлактица.

Посматрано са позиције положаја прстију на палици, почевши од задњег фулкрума позиција се током свирања преко средишњег, крећући се ка крају композиције мења у положај предњег фулкрума. Имајући у виду да је став брз, сваки записани тремоло од стране извођача требало би да буде перципиран врло јасно у смислу извођења броја покрета руку у тремолу, а из разлога квалитета звука и постизања захтеване динамике самог тремолоа.

е) Дмитриј Шостакович, *Симфонија Бр. 10*, II став

Дмитриј Шостакович је написао 15 симфонија и у великом броју написаних симфонија ударачким инструментима је поверена значајна улога. Из групе инструмената које Шостакович уобичајено користи у групи ударачких инструмената, по захтевима се издваја добош. Шостакович као по правилу

користи врло једноставну фигуру која се састоји од једне осмине и две шеснаестине. Кад је укључена у извођачки процес, оваква фигура често траје веома дуго и најчешће је излаже добош.

Пример број 18, Дмитриј Шостакович, *Симфонија бр.10*, II став, одломак

Часть II Д ШОСТАКОВИЧ

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro' and a tempo of quarter note = 176. The music is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). The score includes various time signatures such as 2/4, 3/4, and 1/4, and is marked with 'Solo' and 'ff' throughout.

Чињеницу да ритмичка фигура, која је предмет анализе сама по себи не представља изузетан захтев, Шостакович из симфоније у симфонију чини упитном. Наизглед једноставне ритмичке мотиве својим музичким захтевима претвара у технички изузетно захтевне. Други став Симфоније бр.10 Дмитрија Шостаковича је управо такав изазов. Сам став је у веома брзом темпу и за разлику од симфонија споменутих у претходним примерима ритмички материјал који излаже добош није дугачак по свом трајању. Главни захтев везан за овај пример односи се на прецизност коју перкусиониста треба да покаже у својим наступима, који се тренутно смењују са другим групама у оркестру и на такав начин, у веома брзом темпу, изложи задат карактеристичан материјал. Захтеви пред којима се налази перкусиониста изводећи овај став су бројни. Први међу њима би се односио на темпо извођења ове деонице где је потребно да подвучемо пулсацију задатог ритмичког модела у контексту целокупног пулса оркестра. Рекло би се да такав захтев и није нешто што би требало посебно издвојити, већ да се сам по себи подразумева. Ово место можемо

сматрати потенцијално проблематичним те је значај повишеног нивоа концентрације изузетан. Начин извођења ритмичког модела записаног у деоници добоша је уско повезан са Молеровим методом, који и у овом случају олакшава извођење модела и сам модел чини музички врло јасним, и на такав начин доприноси правовременој реакцији других група у оркестру. Несумњиво, диригент пружа значајну помоћ током извођења оваквих места, сагледавајући целину у извођењу другог става симфоније. Сам шеснаестински ритмички модел после хитрог бацања обе палице из зглобова, требало би изводити из прстију. Потребно је да позиција палица на добошу буде постављена веома ниско. За нагла крешенда која су записана испод скоро сваког ритмичког модела, који од једног до другог места у ставу варира у броју шеснаестина, потребно је веома хитро укључивати подлактице и одмах затим брзо се враћати у почетну ниску позицију, из које прсти поново уз ново бацање из зглоба започињу извођење новог ритмичког модела. Такође мора се нагласити, да би све низове шеснаестина требало пустити да по принципу одбијања са мембране саме одскачу, без форсирања од стране прстију, иако их прсти све време усмеравају током извођења. Коришћење оваквог принципа је веома значајно из угла уштеде енергије самог извођача са једне и коришћења енергије инструмента са друге стране као и квалитета звука самог инструмента.

ж) Сергеј Прокофјев, *Ромео и Јулија*, I свита, број 7, *Тибалтова смрт*

Седми став прве балетске свите *Ромео и Јулија* Сергеја Прокофјева садржи две захтевне деонице за добош. Прва деоница је ритмички запис у оквиру трочетвртинског такта.

Пример број 19, Сергеј Прокофјев, *Ромео и Јулија*, I свита, број 7,
Тибалтова смрт

The image shows a musical score for a violin piece. It is divided into two sections: 'Precipitato' and 'Adagio drammatico'. The 'Precipitato' section is in 3/4 time and features a series of eighth-note patterns with dynamic markings *p*, *f*, and *mp*, and a *cresc.* marking. The 'Adagio drammatico' section is in 3/4 time and features a series of eighth-note patterns with dynamic markings *ff* and *f*.

Брзи темпо става уз прецизност захтева и значајну техничку припрему у извођењу ритмичког модела који добош унисоно излаже уз групу првих виолина са значајним акцентом на динамичком плану. Изводећи овај ритмички материјал перкусиониста би све време требало да буде свестан осминске пулсације коју доноси група првих виолина. Велику помоћ у контроли пружа распоред палица који је предложен за извођење овог примера.

Пример број 20, Сергеј Прокофјев, *Ромео и Јулија*, I свита, број 7,
Тибалтова смрт

The image shows a musical score for a violin piece, Example 20. It features a series of eighth-note patterns with dynamic markings *p*, *f*, and *ff*.

1. R L R LRLR L R L R LR L RL R L R L R L R L
2. R L R LRLR L R L R LL R LL R L R L R L R L

Распоред предложен у примеру бр.19/1. може бити изведен обрнутим распоредом палица у случају да извођач започне извођење фигуре супротном палицом уместо сугерисане. Сугерисаним распоредом палица омогућена је потпуна контрола на динамичком плану. Посматрано из угла техничких захтева палице је потребно држати у позицији задњег фукрума, а све фигуре записане у шеснаестинским вредностима потребно је изводити дефиницијом из прстију уз бацање из зглобова.

Вешто владање техником дуплих удараца пружа извођачу могућност да задати ритмички материјал изведе на начин сугерисан у примеру бр.19/2.

Друго захтевно место у оквиру седмог става налази се на самом крају става. За разлику од првог примера, други пример треба извести у врло спором темпу, ритмички изузетно карактерно и динамички веома гласно.

Пример број 21, Сергеј Прокофјев, *Ромео и Јулија*, I свита, број 7,
Тибалтова смрт



Током извођења ове деонице требало би обратити пажњу на четвороструки предудар. Сугерисани распоред палиц омогућава извођачу потпуну контролу нотног текста у контексту музике коју изводи остатак оркестра. Посматрано из техничког угла захтевнији део чини извођење четвороструког предудара. Извођачки процес спроводимо на начин да четири ноте из предудара прсти руке изводе назменично (RLRL), из почетног положаја у дизању, то јест припреми – опуштању шака за извођење главног удараца – осмину. Пунктиране тридесетдвојке које следе после четири тридесетдвојке доприносе драматици која музички доминира у завршници става па их је потребно изводити дуплим ударцима (RR LL), ритмички веома наглашено.

з) Игор Стравински, *Посвећење пролећа*, балет

Посвећење пролећа Игора Стравинског је још једно дело значајно за свет перкусионизма у којем су ударачки инструменти изузетно експонирани. Ово дело је за сваког перкусионисту велики изазов. У контексту примене Молеровог метода, деоница великог бубња се значајно издваја и као таква захтева анализу.

Пример број 22, Игор Стравински, *Посвећење пролећа*, завршни део I става,
Danse de la terre

DANSE DE LA TERRE
 Lento 3
 72 Prestissimo
 G.C. 3 3 3 3 tr
 p ————— molto
 P subito sfP ————— molto tr
 73 P subito sfP ————— molto P subito sfP 1 2 3
 4 5 6 tr
 P subito sfP 74 1 2

Завршни део првог става композиције *Посвећење пролећа* носи назив *Danse de la terre*. У делу који носи ознаку за темпо *Prestissimo* велики бубањ од тимпана преузима лидерску улогу и са изузетно израженом сугестивношћу доминира крајем првог дела. Густ запис деонице за велики бубањ са наглим и веома гласним крешендима на неколико места и константном акцентуацијом на ненаглашеним тактовим деловима деоница је изузетан техничко – музички изазов. Чест је случај да диригенти захтевају употребу, по габаритима мањег великог бубња, да би у реализацији добили већу разумљивост самог текста. Без обзира на величину инструмента, начин за извођење ове деонице који је предложен, уско је везан за принципе Молеровог метода. Мембрана на великом бубњу је веома опуштена па је самим тим одбијање палица од мембране значајно умањено. Палице којим је потребно изводити ову деоницу требало би да буду масивне, са главом израђеном од дрвета. Такође, глава палице може да буде пресвучена танком кожом или танким слојем тврдог филца. Бубањ треба поставити косо према музичару или скоро положено по угледу на позицију добоша на сталку. Извођење ове деонице подразумева веома брзо померање читаве руке (шаке и подлактице) са полуотвореном шаком која омогућава

палици са се слободно креће у руци и хитро изводи ударце без контакта са руком у тренутку самог ударца. Све време је потребно усмеравати концентрацију на изговор инструмента и на пулсацију вођену од стране диригента. Нагла крешенда која су записана испод сваке четвртине са тремолом треба изводити као низ од четири шеснаестине. Прва у низу од четири шеснаестине требало би да буде свирана тихо, са површине саме мембране, док сваку следећу треба одсвирати значајно јаче и на такав начин добити жељену динамику. Исти принцип требало би применити у целом ставу, када се појављују примери тремола са крешендом на једној четвртини. Став се завршава низом четвртина које би према завршетку требало константно звучно појачавати. Такав звук на бубњу постижемо повећавањем амплитуде, а никако додавањем снаге мишића самих руку извођача. Оваквим приступом, као резултат добијамо гласан звук великог бубња који је пун и богат у правом смислу речи а без префорсираног звука, иако је у партитури захтевана екстремно гласна динамика.

3.1.2 Мембранофони ударачки инструменти – солистичка литература

Аналитичким приступом током вишегодишње солистичке и педагошке праксе у Београдској филхармонији и на Факултету музичке уметности у Београду издвојени су резултати који ће приказати све предности и квалитете коришћења Молеровог метода. Анализа ће се односити углавном на литературу за добош – мали бубањ (snare drum) за који у смислу високих техничких захтева постоји велики број композиција од којих су издвојена дела Жак Делаглуза (Jacques Delécluse, 1933-2015), Мич Марковича (Mitch Markovich, 1944) и Данте Агостинија (Dante Agostini, 1921-1980). Компаративном анализом међу примерима уочена је могућност примене предложених решења и на литературу других мембранофоних инструмента. Избором ових композиција биће обухваћен како класични, тако и рудиментални приступ у оквиру литературе за добош.

а) Жак Делаглуз, *12 етида за добош*, етида број 9, за добош соло

Анализом збирке Жака Делаглуза *12 етида за добош*, а узимајући у обзир музичко-техничке елементе, етида број 9 издвојила се својим садржајем.

Визуелно посматрајући текст, ритмички мотиви коришћени у етиди веома су слични мотивима које Мич Маркович употребљава у својој композицији *Торнадо*. Оно по чему се ове две, по тексту доста сличне композиције разликују, је приступ у извођењу. Многа места у којима би се у композицији *Торнадо* користила техника комбинације појединачних и дуплих удараца – рудимент парадидл, у етиди Жака Делаглуза се не примењује узимајући у обзир традицију. Све ритмичке фигуре које се у низу од неколико пута понављају, изводе се по принципу измене руку. Све ноте које су украшене тремолом у етиди овог типа свирају се искључиво техником пресовања палице, која је карактеристична за класичан приступ свирања добоша. Иако у многим елементима визуелно сличне композицијама са рудименталним приступом, композиције се изводе на потпуно различите начине. Тачка у којој би извођење, по приступу различитих композиција, могло да се споји је управо Молеров метод, којим обе композиције могу да буду изведене, а да не дође до одступања од принципа који их суштински карактеришу. Нагле динамичке промене су једна од главних карактеристика етиде број 9. Захтеви текста у смислу веома брзих динамичких промена истог материјала су чести у етиди. Трзај (импулс) као интегративни део Молерове технике је право решење за техничке изазове ове врсте. Хитрим избачајем руке из основног положаја, прсти у слободном паду руке изводе записану ритмичку фигуру у гласној динамици, а затим исти процес понављају али из почетног положаја у изузетно тихој динамици. Још једна карактеристика ове етиде је дуго трајање компликованих ритмичких модела у тихој динамици. Коришћење принципа бацања палица уз сензибилност прстију као најпокретљивијих делова руке у интеракцији са мембраном даје изузетне резултате и коначно обезбеђује динамичку усклађеност и апсолутну исправност у презентацији записаног текста.

Пример број 23, Жак Делаклуз, *12 етида за добош*, етида број 9, за добош соло

The musical score is for a snare drum solo. It is in 6/8 time and has a tempo of quarter note = 66-69. The score is written on five staves. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a trill. The second staff has dynamics of *mf*, *f*, and *p sub.*, with trills and accents. The third staff features *f*, *p*, and *f* dynamics, with triplets and slurs. The fourth staff has *p*, *f*, and *p sub.* dynamics, also with triplets and slurs. The fifth staff begins with a *cresc.* (crescendo) marking and ends with a *f* dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and articulation marks like trills and accents.

б) Мич Маркович, *Торнадо*, за добош соло

Торнадо Мича Марковича је пример композиције која се изводи искључиво рудименталним приступом. Рудиментално свирање карактеришу два правца, две школе свирања. То су Стара школа (Old school) и Нова школа (New school). За разлику од Старе школе рудименталног свирања чији је *Торнадо* изразити представник, Нова школа укључује напредне „хибридне“ рудименте који су настали комбинацијом и унапређењем већ постојећих четрдесет рудимената који чине незаобилазну литературу у едукацији перкусиониста. У завршном делу композиције Мич Маркович укључује технику свирања задњим делом палице (Back sticking). Оваква врста свирања обухвата посебне технике свирања добоша које нису у фокусу анализе овог рада из разлога непостојања потребе за применом таквих врста техника у уметничкој музици за удараљке. Композиција *Торнадо* је кондиционо веома захтевна у делу у коме композитор укључује рудимент флем дрег (Flam drag). Молеровим методом бацања и припреме, где се за предудар рука опушта а двоструки предудар свира у припреми за нови предудар, уз константан крешендо до веома гласне динамике – остварује се жељени резултат. Предности оваквог приступа се виде у завршном делу композиције који подразумева свирање рола дуплим ударцима екстремно гласно у трајању од осам тактова. Изводећи композицију Молеровим методом, звук који је добијен као резултат је отворен, светао, добијен без

форсирања инструмента. Овде је неопходно нагласити да се разлика у звуку може добити и извођењем композиције на различитом типу добоша. Добоши које користе марширајући ансамбли на отвореном простору и класични добоши намењени свирању у затвореном простору не могу да се пореде врстом звука јер и нису намењени истим потребама. Оно што их свакако спаја јесте могућност примене Молеровог метода.

Пример број 24, Мич Маркович, *Торнадо*, за добош соло, одломак

The musical score for the snare drum solo 'Tornado' by Mich Markovich is presented in four staves. The tempo is marked as 130. The first staff begins with a dynamic of *ff* and features a series of sixteenth notes with accents and fingerings (6, 1, 6, 3, 3). The second staff continues with a dynamic of *p cresc.* and includes a circled letter 'A' above a section of notes. The third staff also features a *p cresc.* dynamic and ends with *ff*. The fourth staff concludes the excerpt with a *ff* dynamic and a circled letter 'B' above a final section of notes. The score is annotated with numerous rhythmic markings, including accents (>) and fingerings (1-6) above the notes, and a sequence of 'R' and 'L' characters below the staff indicating the hand used for each stroke.

в) Данте Агостини, *Воз*, за добош соло

Комад за добош *Воз* Дантеа Агостинија је настао из жеље композитора да звучним сликањем које подразумева ритмичку компоненту, као и друге атрибуте музике – динамику, темпо, артикулацију и друге, дочара звук воза који лагано креће са станице, постепено убрзава, наилази на тунеле, путујући према свом коначном одредишту лагано успорава и на крају стаје. Верно осликати овакву идеју инструментом је свакако изазов који од извођача захтева познавање како класичне тако и рудименталне технике за добош. Сам почетак композиције би требало да дочара пару коју локомотива испушта пред полазак воза. У екстремно тихој динамици (*ppp*), перкусиониста изводи низ ритмичких фигура – секстола, у којима се свака шеснаестина свира дуплим ударцима. Уколико на овом месту желимо добити задовољавајући динамички план, а како

је добош изузетно гласан инструмент, почетак треба свирати искључиво покретима из прстију, који благим отварањем спуштају палицу на мембрану, а затим скупљањем са исте изводе тихе дупле ударце. Изводећи ударце на такав начин извођач врло мало масе усмерава ка инструменту и инструмент звучи у складу са записаном динамиком. Крећући се ка средини композиције текст доноси веома занимљиве и компликоване ритмичке фигуре у којима доминирају синкопирани ритмови. Такође, саставни део ових фигура чине и предударни, код којих је извођач принуђен да веома вешто и у правом тренутку врши измену приступа, правовремено измењујући класични и рудиментални приступ да би задовољио захтеве партитуре. У завршном делу композитор искушава издржљивост перкусионисте баш као у композицији *Торнадо*, у којој извођач има задатак да веома дуго свира двоструки рол, при том крећући се од најтише могуће па све до изузетно гласне динамике са врло наглим динамичким појачавањима (*crescendo*). Изазови овог типа од извођача захтевају врхунско владање поменути техникама и способност да их у датом тренутку комбинује. У смислу рационалног искоришћења уложене енергије велику предност пружа примена принципа Молеровог метода. Применом ових принципа омогућена је апсолутна контрола изговора текста у најтишим динамичким нивоима коју захтева сам крај композиције

Пример број 25, Данте Агостини, *Воз*, за добош соло, почетак композиције

The image shows a musical score for a solo Dobro piece. It is in 7/8 time with a tempo of 72. The score is divided into five staves. The first staff starts with a tempo marking of 72 and a dynamic of ppp. The second staff has dynamics of f, ppp, and mf. The third staff has a dynamic of mf. The fourth staff has a dynamic of mf. The fifth staff starts with a dynamic of mf and includes the instruction 'accelerando'. The score features complex rhythmic patterns, syncopation, and various dynamic markings throughout.

Пролазећи детаљном анализом како оркестарских, тако и примера из солистичке литературе, квалитет у примени Молеровог метода у смислу прилагодљивости и нуђења адекватних решења у оквиру литературе за мембранофоне инструменте је несумњиво потврђен. Музичар перкусиониста који је усвојио и овладао Молеровим методом у свом професионалном деловању са лакоћом савлађује музичко – техничке захтеве на које наилази у професионалној пракси и у великој мери смањује психичка оптерећења која потенцијално могу настати као последица неадекватних решења у оквиру извођачког процеса.

3.2 Мелодијски ударачки инструменти

У оквиру анализе Молеровог метода у овом раду је много пута конкретним примерима објашњен сам метод. Све анализе односиле су се на инструменте мембранофоног типа којима је метод изворно и намењен. Анализом ударачких инструмената мелодијског типа већ је речено да су инструменти сачињени од чврстих материјала. Плочице по којима се свира за разлику од мембране немају својство да одбијају палице. Ако знамо да је одбијање као такво неодвојиви сегмент Молеровог метода, примена овог метода на инструментима мелодијског типа један је од главних циљева овог истраживања и овде ће бити приказани примерим за детаљну анализу функционисање Молеровог метода на мелодијским ударачким инструментима и биће објашњено зашто се дугогодишњом праксом показало да је коришћењем таквог начина свирања, звук мелодијских ударачких инструмената препознат као нови квалитет.

3.2.1 Мелодијски ударачки инструменти – оркестарска литература

Примери из оркестарске литературе за мелодијске ударачке инструменте чине скуп великог броја релативно краћих и мањег броја дужих мелодијских примера у делима бројних аутора као што су Игор Стравински, Золтан Кодалји (Zoltán Kodály, 1882-1967), Камил Сен-Санс (Camille Saint-Saëns, 1835-1921), Петар Илич Чајковски (Пётр Ильич Чайковский, 1840-1893), Рихард Вагнер, Албан Марија Јоханес Берг (Alban Maria Johannes Berg, 1885-1935), Сергеј Прокофјев, Дмитриј Шостакович, Леонард Бернштајн (Leonard Bernstein, 1918-1990) и

други. Када су у питању краћи примери они су често коришћени као ефекти, боје или удвајање појединих деоница у оквиру групе дрвених дувачких инструмената. Из угла примене Молеровог метода кратки примери нису већи изазов. Свесни свих недостатака изостанка примене Молеровог метода на пољу квалитета звука, такви примери, ипак могу бити извођени и другим техникама. Следи неколико примера који су значајни за перкусионизам у оквиру литературе за оркестар:

- Игор Стравински, *Петрушка*, балет – ксилофон
- Игор Стравински, *Жар птица*, балет – ксилофон
- Игор Стравински, *Свадба*, балет – ксилофон
- Золтан Кодалји, *Хари Јанош*, свита – ксилофон и звончићи
- Камил Сен-Санс, *Самсон и Далила*, балет – звончићи
- Петар Илич Чајковски, *Успавана лепотица*, балет – звончићи
- Петар Илич Чајковски, *Лабудово језеро*, балет – звончићи
- Рихард Вагнер, *Мајстори певачи*, опера – звончићи
- Албан Берг, *Лулу*, опера – вибрафон
- Сергеј Прокофјев, *Александар Невски*, кантата – ксилофон и звончићи
- Дмитриј Шостакович, *Симфонија бр.5*, III став – ксилофон
- Дмитриј Шостакович, *Симфонија бр.10* – ксилофон
- Леонард Бернштајн, *Прича са западне стране*, опера – вибрафон

Међу горе набројаним налазе се оба типа мелодијских примера, али темпа у којем се изводе не представљају изузетан захтев. Из тог разлога они и нису предмет аналитичког посматрања.

Примери композиција Пол Абрахам Дике (Paul Abraham Dukas, 1865-1935) и Џорџа Гершвина (George Gershwin, рођен као Jacob Gershowitz, 1898-1937) које ће бити предмет анализе представљају изузетан технички захтев. Темпа којима треба извести ове примере су изузетно брза, а коришћење Молеровог метода, прилагођеног потребама ових инструмената, чини ове примере мање изазовним него што они заиста јесу.

а) Пол Дика, *Чаробњаков ученик*, симфонијски скерцо – звончићи

Композиција *Чаробњаков ученик* компонована у облику симфонијског скерца је музичка верзија истоимене Гетеове (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) баладе. Деоница за звончиће је иначе у оригиналној верзији намењена инструменту који се зове клавијатурни гlockenspiel. Анализом музичког текста јасно се уочава, а изразито у броју 22, да је музички текст по начину записа адекватан запису који је прилагођен инструменту са клавијатуром. Недостатак правог инструмента, или можда лична жеља за експонирањем, перкусионистима је омогућила извођење ове деонице на звончићима. Извођење овог мелодијског материјала са две палице се наметнуо као технички изазов. Плочице звончића су распоређене на веома малом простору. Ритмичко – мелодијски мотив који је предмет анализе, састављен је од четири шеснаестине и једне осмине. Мотив се понавља више пута у веома бром темпу. За његово прецизно извођење потребно је дуготрајно увежбавање.

Пример број 26, Пол Дика, *Чаробњаков ученик*, симфонијски скерцо – звончићи,
број 22 – 24

The image shows a musical score for Glockenspiel, measures 22 through 25. The score is written on a grand staff with two treble clefs. Measure 22 is marked with a box containing the number 22, followed by the tempo marking 'Au Mouvt' and the instrument name 'GLOCK.' below it. The music consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 23 continues this pattern. Measure 24 is marked with a box containing the number 24. Measure 25 is marked with a box containing the number 25, followed by the tempo marking 'Poco string. A tempo' and the number '20' below it. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff'.

Без обзира на дуготрајно увежбавање није увек могуће постићи задовољавајуће резултате. Проблеми се јављају у више сегмената приликом извођења, а један од главних је инертност прстију и некоришћење дуплих удараца које би требало изводити по принципима Молеровог метода. Главе палица би требало да буду постављене веома близу самих плочица. Сам процес свирања одвија се на начин да енергију коју користимо у току самог процеса усмеравамо хоризонтално у правцу извођења мотива, а не вертикално у правцу плочица. Контакт палице и руке требало би да постоји у мери у којој се палица контролише, али без претераног притискања саме палице.

Пример број 27, Пол Дика, *Чаробњаков ученик*, симфонијски скерцо – звончићи, други такт у броју 22 са распоредом палица



R L R R L

Трећу и четврту шеснаестину у оквиру мотива треба свирати дуплим ударцима десне руке, сем код мотива који се крећу узлазно. Све дупле ударец изводимо на начин да благо повећавамо притисак на палицу када изводимо дупли ударац, због непостојања природног одбијања палице. Чим су дупли ударци одсвирани смањујемо притисак на палици. Благим притиском главе на плочицу интензивирамо интеракцију два тврда материјала који се у том тренутку одбијају један од другог. За то време шака руке креће се веома хитро по хоризонтали без промене висине и на такав начин чини извођење музичког мотива покретљивим. Чим се један мотив заврши, руке се благим подизањем – таласањем спремају за извођење новог мотива. Руке све време остају близу тастатуре звончића и понављају описан процес који се састоји из припреме руку и бацања палица. Описане радње чине основне покрете Молеровог метода. Прилагођавање метода у смислу инсистирања на изузетно хитрој покретљивости руке и благом повећавању притиска на палицу, у потребном

тренутку омогућава повећано одбијање палица које плочице, изостанком примене описаног метода, за разлику од мембране, не могу да пруже.

б) Џорџ Гершвин, *Порги и Бес*, увертира за оперу - ксилофон

Увертира за оперу *Порги и Бес* већ од трећег такта почиње виртуозном деоницом за ксилофон. Композитор Џорџ Гершвин један је од првих композитора који је у симфонијску музику увео елементе џез музике. Деоница за ксилофон обилује акцентуацијом која је карактеристична за ритам *Румбе* – игре која потиче из северних и средишњих делова Јужне Америке.

Пример број 28, Џорџ Гершвин, *Порги и Бес*, почетак увертире - ксилофон

Деоница ксилофона континуираном шеснаестинском пулсацијом пролази кроз хармонске промене увода увертире. Да би се ова деоница увежбала потребно је служити се техником дуплих удараца на великом броју места. За разлику од звончића, плочице ксилофона као и сам инструмент су доста веће, па је и извођење дуплих удараца просторно релаксирано. Сам процес свирања ове деонице изводи се тако да се смер кретања руку одвија хитро по хоризонталу. Шака баца палицу на плочицу уз благо контролисани притисак из прстију и импулс из зглобова, не пуштајући саму палицу, јер одбијање не постоји. На такав начин палица се увек налази у руци спремна за извођење нових удараца. Контакт палице и плочице дешава се у пролазу од тона до тона и на тај начин

симулира одбијање као у процесу свирања мембранофоних инструмената. Хитрим и брзим покретима од инструмента на више, не остајући превише на плочици, извођач постиже уједначеност у извођењу удараца. Требало би подвући да нефорсирано свирање инструмента по вертикали, омогућава да извођење записаног текста има потребан музички ток као и пријатан и квалитетан звук.

3.2.2 Мелодијски ударачки инструменти – солистичка литература

Потреба за применом Молеровог метода јавља се у музичким одсечима композиција у оквиру солистичке литературе за удараљке код којих је извођење дугих ритмичких модела поверено једној руци. Такав пример је чест у композицијама јапанске композиторке Кеико Абе (Keiko Abe, 1937). Композиције које су такође јасни примери могућности за примену Молеровог метода су:

- а) Кеико Абе, *Сан трешњиног цвета* – маримба соло
- б) Кеико Абе, *Варијације на јапанске дечије песме* – маримба соло
- в) Кеико Абе, *Призм* – маримба соло

На почетку прве две композиције лева рука изводи дугачки мелодијски мотив који се понавља уз повремена убацивања кратких мотива десном руком.

Пример број 29, Кеико Абе, *Сан трешњиног цвета* – маримба соло, одломак

Пример број 30, Кеико Абе, *Варијације на јапанске дечије песме* -
маримба соло, одломак

Grave $\text{♩} \approx 126$
*1→

The musical score is written for marimba. It begins with a tempo marking of 'Grave' and a metronome marking of approximately 126 beats per minute. The first system is marked with a forte (*ff*) dynamic. The second system starts with a piano (*pp*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) section. The score includes various musical notations such as stems, beams, and dynamic markings.

Молеров метод се може применити на мелодијској линији уводног дела композиције коју изводи лева рука. Рука се подиже и слободно спушта на почетни тон мотива, а док зглоб „изговара“ долазеће тоне путем ротације, рука се „поступно“ подиже као припрема за извођење новог мотива. Током вежбања потребно је пронаћи идеалну путању, тачније вршити померање руке, само колико је заиста потребно из разлога рационалног распоређивања уложене енергије. Када је покрет увежбан, шака и подлактица руке изгледају као да изводе благо таласање. Низ свих осталих удараца, осим првог у низу, благо је подржан импулсом из зглобова. Уколико се убрза извођење ритмичког мотива, изглед леве руке остављаће утисак хитрог „отресања“ руке. Када је цео тај процес довољно увежбан приступа се додавању текста који изводи десна рука. Могуће је да вежбање музичког текста на детаљно изложен начин чини процес увежбавања дужим, али добијени резултати у смислу музичког тока и квалитета звука без сумње пружају очекиване резултате..

Композиција *Призм* пред извођача износи сличне техничке захтеве, али који се овога пута односе истовремено на обе руке. У брзом делу композиције перкусиониста све време изводи ритмичку фигуру – секстолу. У току саме композиције лева и десна рука често се смењују у извођењу скривених мелодијских линија. То се јасно може уочити уколико би у датом моменту утишали или у потпуности искључили једну од руку која не изводи мелодијски материјал.

Пример број 31, Кеико Абе, *Призм* – маримба соло, одломак

Овакве скривене мелодије не садрже веће интервалске скокове, већ чешће граде мелодијски низ постепено понављајући и проширујући сам мотив. У овом случају поново се поставља технички захтев кружног понављања низа тонова. Како се у конкретном случају ради о фрази која садржи три тона, природно се намеће потреба за укључивањем Молеровог метода примењујући при томе већ анализирани принципе. Треба подвући да је за извођење ове композиције од изузетног значаја способност извођача да левом и десном руком на подједнако високом нивоу примењује Молеров метод. Тренутна измена у вођењу мелодијске линије између леве и десне руке је веома захтевна, јер измена мора бити изведена на такав начин да ниједног тренутка не ремети музички ток. Континуирана пракса у примени Молеровог метода на мембранофоним инструментима допринеће усвајању истог процеса на мелодијским ударачким инструментима.

Значајан утицај у процесу примене Молеровог метода на мелодијским инструментима имају и палице којима се свира. У петом поглављу овог рада, у делу који детаљно анализира палице, биће објашњена разлика у врсти штапова који могу бити коришћени за израду самих палица. У овом делу ће бити објашњена разлика између палица, у смислу могућности прилагођавања

Молеровог метода врсти палица којима перкусиониста спроводи извођачки процес.

Суштинска разлика се препознаје у савитљивости штапа од трскератана¹⁵, која код дрвеног штапа скоро и да не постоји. Савитљивост палице је од велике помоћи приликом самог извођачког процеса.

Илустрација број 19, *Палица за мелодијске инструменте од трске – ратана*



Држање палица контролом притиска у датом моменту који извођач препознаје, омогућава искоришћење савитљивости палице на потребан начин. Извођач би требало да рачуна на кашњење које је карактеристично за палицу са тршчаним – ратан штапом, а које се односи на реализацију самог удараца главе палице на плочицу инструмента. Он би током процеса свирања рукама требало да иде увек мало испред палице, да би рачунајући на моменат кашњења, изводила ударце у право време. Овакав начин свирања препознаје се као способност извођача да се тренутно прилагоди врсти штапа којим свира. У случају палица са дршком израђеном од дрвета, због непостојања савитљивости рука је приморана да изводи много интензивније покрете, јер је сам штап нефлексибилан. Покрети о којима је реч у ствари се односе на тренутак изговора самог удараца. Притисак који руке трпе због интензивнијих покрета у великој мери може да буде релаксиран коришћењем Молеровог метода. Сам систем један покрет – више удараца, ослобађа руке од вишка непотребних покрета и руке чини одморнијим. Пропоручије се коришћење обе врсте штапова за палице за мелодијске удараљке. Значајан број перкусиониста је веома искључив када је

¹⁵ Ратан, врста бамбусовог дрвета које има својство изузетне савитљивости и као такво налази широку примену у производњи палица за мелодијске удараљке.

у питању коришћење палица за мелодијске ударалке. Ипак, искључивост у коришћењу палица за мелодијске ударалке ускраћује могућност комбиновања квалитета једних и других палица који свакако постоје и којих се не би требало одрицати.

3.3 Ритмички ударачки инструменти

Ритмички ударачки инструменти чине велику групу инструмената који су направљени од материјала као што су дрво, метал и пластика. Такође постоје инструменти који су настали комбиновањем неких од поменутих материјала међутим они нису предмет истраживања јер се за свирање већег броја ових инструмената не користе палице. Инструменти који се свирају палицама интересантни су за анализу из угла коришћења Молеровог метода, због утицаја различитости материјала по којем се свира и спремности извођача на тренутно прилагођавање материјалима на којима се свира у току самог извођачког процеса.

3.3.1 Ритмички ударачки инструменти – оркестарска литература

У оквиру оркестарске литературе за ритмичке ударалке не постоји велики број деоница које би биле интересантне за анализу из угла коришћења Молеровог метода. Већ је речено да се мањи број ритмичких ударачких инструмената свира палицама, а и када се свирају површина на којој се свира није мембрана. Површине по којима се свира углавном су направљене од метала или дрвета тако да током извођачког процеса перкусиониста нема осећај који одговара осећају свирања на мембрани. Када се узме у обзир утицај палица којима се свира на сам извођачки процес, ниво потребног владања Молеровим методом треба да буде изузетно висок. Овде је потребно подвући да би овакве деонице требало свирати на начин да се у току самог извођачког процеса велика пажња усмерава квалитету звука на инструменту. Потребно је имати свест о односу саме величине инструмента и јачине звука коју инструмент може да пружи. Форсирањем сваког од инструмената преко границе коју инструмент може да поднесе може доћи до оштећења самог инструмента. Предност Молеровог

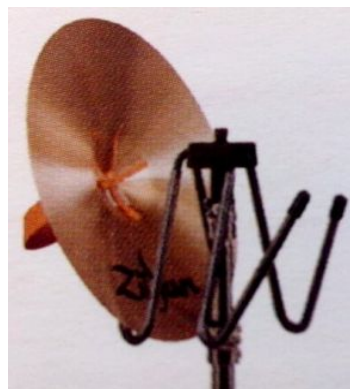
метода је у третирању инструмената којим се у потпуности искључује физичка снага. Квалитет звука и разлику у звуку добијену применом великог броја различитих врста палица нарочито препознајемо приликом примене метода на мањим ударачким инструментима. Примери из оркестарске литературе, а који ће бити предмет анализе су композиције Петра Илича Чајковског и Модеста Петровича Мусоргског (Моде'ст Петро'вич Му'соргский, 1839-1881). Деонице за ударачки инструмент – чинеле а две (а 2) су примери који ће бити анализирани из угла примене Молеровог метода.

Илустрација број 20

а) чинеле а 2



б) чинела на сталку



а) Петар Илич Чајковски, *Симфонија бр.4*, IV став – чинеле а две

У четвртом ставу симфоније од броја 270 па до краја става, деоница за чинеле се састоји од комбинације дужих и краћих ритмичких фраза састављених од осминских и четвртинских нотних вредности у трајању од 21-ог такта. Динамика којом треба извести описану деоницу је екстремно гласна (*fff*).

Пример број 32, Петар Илич Чајковски, *Симфонија бр.4 – IV став, број 270*

4. Satz
Allegro con fuoco

Peter I. Tchaikowsky
op. 36

The image shows a musical score for the 4th movement of Tchaikovsky's Symphony No. 4, measures 270-289. The score is written for a single staff in 2/4 time, marked 'Allegro con fuoco'. The key signature has one flat (B-flat). The score starts with a double bar line and a repeat sign. The first measure is marked with a box containing '270' and a '2' below it. The dynamic marking 'fff' is placed below the first measure. The score continues with several measures of music, with boxes containing measure numbers 278, 284, and 289. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Поред доступних информација везаних за извођење деонице чинела у овом ставу, комбинујући принципе Молеровог метода на једној и прилагодљивост материјалу од кога су израђене чинеле на другој страни, долази се до решења каквом би требало приступити при извођењу ове деонице. Примена овог решења у пракси је показала изузетне квалитете у свим естетско – извођачким захтевима, а сам чин извођачког процеса је учинило релаксиранијим иако се ради о физички веома захтевној деоници.

Чинеле које је потребно користити за описану деоницу, требало би да буду веће (величина 20") због састава симфонијског оркестра предвиђеног за извођење саме симфоније. Чинеле као инструмент направљене од метала су веома тешке и као такве од извођача захтевају физичку издржљивост. Анализирајући проблематику извођења деонице полази се од самог држања инструмента. Држање једне чинеле (чинела у левој руци) требало би да буде фиксирано у највећој могућој мери, док би друга чинела (чинела у десној руци) требало да изводи ударце. Чинела у десној руци представља палицу, док чинела у левој руци представља површину по којој се свира. У односу на тело извођача обе чинеле држимо испред себе у висини грудног коша и стомака. У односу на површину на којој извођач стоји чинеле држимо под углом од 45°. Односи углава између самих чинела остају непромењени. Ударци десне руке изводе се по принципима Молеровог метода, на начин да са одређене дистанце опушта

зглоб а при том се палцем и кажипрстом веома чврсто држи каиш од коже који је причвршћен за рупу која се налази на средини саме чинеле. Када је шака у потпуно опуштеном положају једна чинела удара у другу, док подижући зглоб вршимо припрему за следећи ударац који изводимо по истом принципу. Зглоб перкусионисте, због увежбаности је веома издржљив и покретљив. Увежбан на такав начин требало би да буде у стању да изводи ударац за ударцем. У случају да волумен добијен покретом из зглобова није довољан да одговори на захтеве диригента или акустичке захтеве простора у којем се дело изводи, додатна количина потребног звука може се добити додавањем покрета из подлактица. Изводећи деоницу на овај начин читаво тело се, почевши од раменог појаса преко торза до ногу налази у релаксираном положају. Такође извођачу је омогућено да покаже изузетну флексибилност у динамичком смислу. Оваквим начином свирање дугачког низа гласних осмина на а две чинелама (чинеле а 2), престаје да буде захтев који од извођача захтева свирање на граници издржљивости.

б) Модест Мусоргски, *Ноћ на голом брду*, фантазија за симфонијски оркестар – чинеле а две

Композиција *Ноћ на голом брду* у верзији за симфонијски оркестар је једна од најизвођенијих на концертном подијуму. Композицију је оркестрирао Николај Римски-Корсаков. Групи ударачких инструмената Римски-Корсаков је поверавао изузетне уметничко – техничке захтеве. Илустративни примери проналазе се у композицијама *Шехерезада* и *Шпански капричо*. Једну сличну, не тако дугачку, али веома захтевну деоницу Николај Римски-Корсаков је у делу Модеста Мусоргског *Ноћ на голом брду* доделио а две чинелама.

Пример број 33, Модест Мусоргски, *Ноћ на голом брду*, фантазија за симфонијски оркестар – слово С, четири такта



Деоница се састоји од пет осмина пре којих фраза почиње четвртином која је записана у синкопи. Имајући у виду гласност и прецизност која се захтева, извођење овакве фразе је изузетан технички изазов. Као и деоницу чинела у *Четвртој симфонији* Петра Илича Чајковског ова деоница се изводи на идентичан начин уз све основне принципе Молеровог метода. У четвртом ставу *Четврте симфоније* Петра Илича Чајковског оптерећење се односи на способност извођача да у континуитету на високом техничко – уметничком нивоу изводи деоницу чинела, док је у композицији Модеста Мусоргског *Ноћ на голом брду* захтев усмерен на тренутно оптерећење извођача уз задовољење свих естетско – техничких критеријума.

Узевши у обзир искуства у имплементацији Молеровог метода током извођења анализираних композиција метод се у оба примера показао као адекватан избор.

3.3.2 Ритмички ударачки инструменти – солистичка литература

У солистичкој литератури ритмички ударачки инструменти се ретко користе као самостални инструменти. Најчешће су део групе (сета) ударачких инструмената за које је написана композиција. И тада, у оквиру различитих деоница у композицијама, мало је примера када се захтевом нотног текста дуже задржавамо на једном инструменту. Изузетак међу таквим примерима је и композиција *Ребондс Б* Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis, 1922-2001).

Јанис Ксенакис, *Ребондс Б*, за групу ударачки соло

Композиција *Ребондс Б* поред групе мембранофоних инструмената укључује и групу од пет дрвених блокова.

Илустрације бр.21

а) дрвени блокови



б) дрвени блокови са сталком



Пет дрвених блокова на металном сталку постављени су у степености низ поређаних од највишег ка најдубљем. На неколико места у овом делу композитор групи дрвених блокова поверава захтевну деоницу. Композиција од извођача захтева да веома брзо свира компликоване ритмичке фигуре, изводећи их при том на свих пет дрвених блокова. Избор палица може бити различит и препуштен је индивидуалном избору самог извођача. Композиција може бити извођена палицама за мелодијске ударалке, али често се користе и масивне палице за добош. Палице за добош се изузетно одбијају од тврдих дрвених површина. У Молеровом методу рука је спремна да користи одбијање као енергију коју поново интегрише у извођачки процес. За разлику од мембране, дрвена површина не „сарађује“ са палицом, већ палицу неконтролисано одбија увек на исти начин независно од начина на који је палица усмерена ка површини инструмента. Имајући такву чињеницу у виду, палицу у руци треба држати онолико слободно колико јој је потребно да, одбијајући се од једног до другог дрвеног блока, саму путању прелази потпуно контролисано у смислу динамике и изговора записаног текста. Подлактица носи шаку и једним кружним покретом од дубоког до највишег дрвеног блока помаже шаку у изговору записаног текста. Подизање подлактице од дубоких ка високим дрвеним блоковима је процес припреме и спуштања руке на инструмент. Такав покрет је основа Молеровог метода. Поред појединачних и дуплих удараца у појединим деловима композиције наилазимо и на захтеве за коришћење технике тремола. Користећи стечено искуство о начину одбијања палица са дрвених

површина, притисак палца и кажипрста на палици у току извођења тремола треба да буде интензивнији него када користимо технику тремола изводећи га на мембрани. Интензитет притиска прстију на палици је променљив и зависи од величине дрвоног блока по којем се свира, па су самим тим захтеви за извођача у смислу флексибилности и владања техником тремола изузетно високи. Пример број 34, Јанис Ксенакис, *Ребондс Б*, за групу удараљки соло –

део деонице за дрвене блокове

а) део деонице за дрвене блокове (*wood blocks*)

(W.B.L.)

31

33

This musical score is for wood blocks. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 31 and ends at measure 32. The second system starts at measure 33 and ends at measure 34. The notation is primarily rhythmic, with many notes beamed together to represent tremolos. The wood block symbol is present at the beginning of each system.

б) завршетак композиције

83

85

86

This musical score shows the ending of the composition. It consists of three systems of staves. The first system starts at measure 83 and ends at measure 84. The second system starts at measure 85 and ends at measure 86. The notation is primarily rhythmic, with many notes beamed together to represent tremolos. The wood block symbol is present at the beginning of each system.

4. Палице

Ударачки инструменти се свирају палицама. Велика породица ударачких инструмената обухвата и широки избор палица којима се инструменти свирају. У наставку представићемо поделу врста палица по групама ударачких инструмената (мембранофони, мелодијски и ритмички) и сагледати утицај палица на звук инструмента.

На **мембранофоним инструментима** као најбројнијој групи ударачких инструмената свира се најчешће палицама (drum sticks) које могу бити различите по више основа. *Први основ* је сама врста материјала од којих су палице направљене. Најчешће коришћен материјал је дрво док се данас у модерном времену у израду палица све више укључују синтетички материјали. Бамбусово дрво (трска) је такође материјал који је веома заступљен у изради палица за тимпане. У изради палица заступљене су и поједине врсте метала, нарочито лаких по својој специфичној тежини, као што је на пример алуминијум. *Други основ* по коме се уочава разлика између палица је сама глава палице или њен врх. Глава или врх палице је кључан за одређивање звука инструмента и за тај део палице везује се највећи број интервенција у смислу трагања за жељеним звуком. *Трећи основ* се односи на дебљину – попречни пресек саме палице. Дебљина палице утиче на масу палице, а самим тим и на масу звука који добијамо као резултат свирања таквом палицом. *Четврти основ* се односи на дужину и облик палица. Како попречни пресек тако и облик и дужина палице у великој мери утиче на звук као и на баланс палице који свакако чини један од најзначајнијих елемената свирања палицама. *Пети основ* бави се врстом материјала којим је палица третирана у финалној обради. Најчешће су то разне врсте лакова, али у модерном времену све више се користе и обојени лакови који пружају ново искуство приликом свирања. Такође су веома заступљени различити материјали од гуме који спречавају клизање палице у руци. *Шести основ* обрађује врсте материјала којим су обложене главе/врхови палица. Главе могу бити обложене филцом, кожом и намотајима конца различитих дебљина, који може бити природног и вештачког порекла.

Мелодијски инструменти свирају се палицама (mallets) које такође могу бити различите у односу на врсту материјала од којих су направљене. Ова врста палица састоји се од штапа (дршке), главе и материјала којим се глава палице облаже. Штап може да буде израђен од више врста дрвета (бреза, јавор, јасен, јела), трске (ратан-врста савитљиве трске) и од синтетичких материјала (разне врсте савитљиве пластике).

Глава палице може се у основи правити од гуме чија тврдоћа може да достигне степен тврдоће пластике, дрвене главе која се веома ретко (само у случају ксилофона) користи без облагања мекшим материјалима (филц, танка гума), пластике, која може да варира у тврдоћи и метала. Металне главе варирају у својој величини и врсти метала од којег су направљене. Најчешће коришћени метал је месинг, али такође су присутни чисти челик и алуминијум. Сви поменути материјали, укључујући и разлику у величини глава, у великој мери одређују боју и карактер звука мелодијских инструмената.

Ритмички инструменти су најчешће покривени асортиманом палица из претходне две велике групе инструмената. Поједине композиције које најчешће припадају периоду XX и XXI века, често захтевају употребу палица које су направљене у комбинацији тимпанске и палице за добош (са једне стране врх палице за добош, а са друге стране глава пресвучена филцом за тимпанске палице). Велике металне инструменте као што су гонгови свирамо посебним палицама које су због величине инструмента и масе која је потребна, веома велике и тешке. Овој групи палица припадају и палице које су намењене специфичним инструментима као што је триангл. Палица за триангл је направљена од чистог метала без главе. Изглед, тежина и уопште облик палице може да варира у смислу величине попречног пресека. Таква разлика веома утиче на широку палету боја које триангл може да произведе.

Метлице су врсте палица које такође спадају у специфичне палице. Метлице су намењене свирању по пластикама мембрафоних инструмената на које је нанет рапав слој боје, па као резултат свирања метлицама имамо шуштећи звук или звук који подсећа на звук метле-метлице која чисти. Метлицама, такође, можемо свирати и по чинелама (инструмент од метала).¹⁶

¹⁶ *Прим. аут.* Пре него што се упустимо у детаљну анализу палица сваке групе инструмената појединачно, потребно је нагласити да ће у анализи и истраживању централни утицај имати и лично искуство које је утемељено у дугогодишњој извођачкој пракси. На почетку личне



4.1. Палице за мембранофоне инструменте

Палице за добош

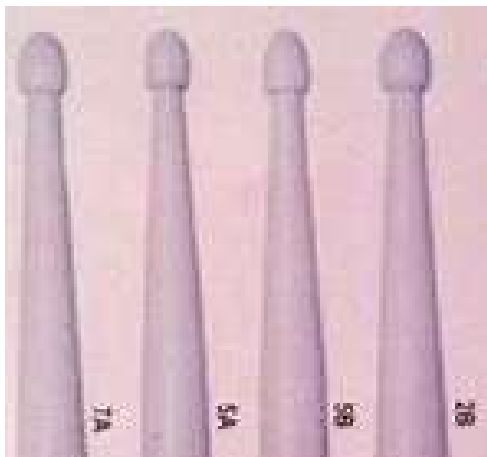
Први основ – материјали за прављење палица

Дрво је материјал који је најзаступљенији у изради палица за мембранофоне инструменте. Најчешће коришћена врста дрвета је јавор. Поред јавора, у производњи палица срећемо и дуге врсте дрвета као што су храст и бреза, а такође и егзотичне врсте дрвета као што су ебонос и палисандер. Израда палица од ових врста дрвета углавном се односи на палице за добош – сет бубњева (snare drum, drum-set sticks), а извођачи их најчешће користе у оквиру литературе за камерне и симфонијске ансамбле.

Овај тип палица је најзаступљенији на тржишту палица и израђује се у великом броју модела. Такође, треба рећи да је за такав избор модела заслужан велики број робних марки. Свирање на комплету бубњева је најраспрострањенији вид свирања ударалки у свету перкусионизма. Самим тиме економски разлози и жеља за доминацијом на светском тржишту учинила је конкуренцију бројном.

едукације и професионалне праксе нисам био у прилици да на једноставан начин дођем до палица одговарајућег квалитета. Имајући у виду такве околности, одлучио сам да своје потребе остварим на начин да сам израђујем палице и паралелно анализирам широку палету могућности у односима палице - звук. Прве палице за тимпане направио сам тако што сам „покварио“ нов пар палица и на тај начин стекао прве информације о изради палица. Од тог тренутка па до данас истраживање не престаје. Полазећи од основног мотива да сам себи обезбедим палице, касније је израда палица прерасла у игру и трагање за новим врстама материјала и новим звуком.. Да се аналитички и суштински нисам бавио израдом палица, тешко би било анализирати и сам метод Сенфорда Молера код којег је одбијање палице и баланс палице кључан, а као такав и неодвојиво везан за израду палица.

Илустрација број 23, *Палице за сет бубњева*



Овде би требало поменути неколико значајнијих робних марки као што су: *Вик Фирт (Vic Firth)*, *Ремо (Remo)*, *Зилђијан (Zildjian)*, *Про Марк (Pro mark)*, *Тама (Tama)*, *Перл (Pearl)*, *Лудвиг (Ludwig)*, *Јамаха (Yamaha)*... Заједничко за све робне марке је да све поседују десетак модела палица које се сматрају стандардним и одређени број модела које имају некакве специфичности по којима су препознате као другачије. Палице су привлачан производ у комерцијалном смислу. Сваки од ових модела разликује се по облику, тежини, дебљини и балансу. Избор међу овим моделима, у зависности од поменутих карактеристика, врсте музике и техничких квалитета, индивидуално прави сваки извођач. Највећи број ових модела не садржи елементе интересантне за истраживање и као такви, имајући у виду разлике међу њима, немају некакав битнији утицај на звук или је он занемарљив.



Палице за добош за марширајуће ансамбле (Drum-line, Marching ensemble)

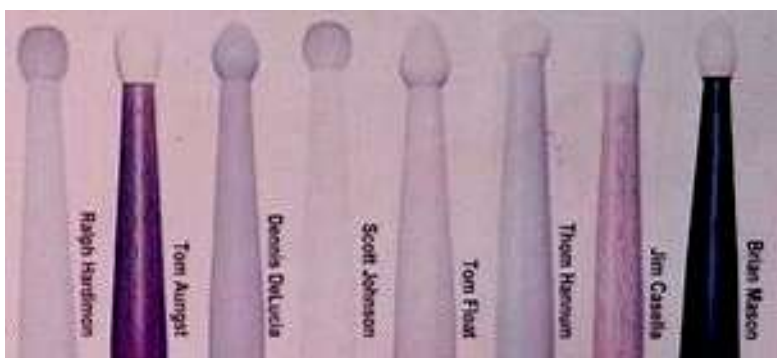
Ансамбли овог типа имају велику традицију у америчком систему школовања и као такви заступљени су на скоро свим универзитетима у САД. Сваке године универзитети организују такмичења која победнике чине славним, а универзитете престижним у САД. У Европи такође постоје ансамбли овог типа али они су често конципирани на професионалним основама. Заједничко за све ансамбле овог типа је да се они састоје од мембранофоних инструмената који су најбројнији, али и од мелодијских и дувачких инструмената. Своје наступе одржавају на отвореном простору. То су најчешће стадиони. Такви услови на мембранофоним инструментима захтевају веома гласно свирање, а саме палице требале би да одговоре на такве захтеве. У поређењу са стандардним палицама, палице које се користе за инструменте у овим ансамблима су значајно теже, дуже и дебље. Издржљивост руку и владање техником су неопходни предуслови да би извођач успешно могао да свира у ансамблима овога типа. Један од незаобилазних метода у свирању у оваквим ансамблима је и Молеров метод.

Саме палице могу се разликовати у облику главе, затим по облику тела палице и тежини палице. Најпознатији модели палица овог типа носе имена музичара који су предводили ансамбле својих универзитета и у своје време били победници на такмичењима, како са ансамблом тако и индивидуално, а неки од најпознатијих су: Скот Џонсон (Scott Johnson), Џеф Квин (Jeff Queen) и Рик Бекам (Rick Beckham).

Ови музичари су касније постали инструктори у раду са марширајућим ансамблима. У ансамблима овог типа поред палица за добош користе се и палице за тенор бубњеве и палице за бас бубњеве. Сама дршка палице за ове

инструменте може да буде од дрвета и алуминијума. Глава палице може да буде од дрвета, пластике или пресованог филца. Главе за тенор бубњеве су мањег, док су главе за палице за бас бубањ већег пречника. Такве палице на крају дршке имају провучен каиш који је током свирања закачен извођачу за руку ради извођења кореографија које су саставни део програма ансамбала.

Илустрација број 25, *Палице за марширајуће ансамбле*



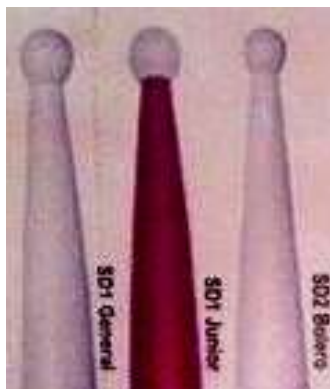
Палице за добош у оквиру симфонијског оркестра

У избору палица за добош у највећој мери би требало обратити пажњу на звук који се производи одређеним моделима. Извођачи деле палице на лакше и теже, а затим у зависности од захтева литературе свој избор усмеравају и на друге карактеристике палица. Као резултат своје тежине, лакше палице по свим параметрима имају скромнији звук. Параметри звука би у овом случају били висина, дубина, боја, продорност и јасноћа. У случају палица израђених од лаког дрвета сваки од наведених параметара добија или губи на интензитету. Код лаких палица можемо издвојити висину звука, али и веома смањену масу звука. Овакве палице у другом плану остављају продорност, али параметар светлијег и у музичко-естетском смислу лакшег звука у потпуности дефинише карактер овакве палице.

За карактеристике звука код палица израђених од тежег дрвета може се рећи да су управо супротне од оних које карактеришу звук лаких палица. Доминантан је снажан пунији звук у којем су високе фреквенције сведене на минимум а квалитет тона препознајемо у средње фреквентном опсегу

инструмента. Имајући у виду овакве звучне резултате, можемо закључити да за потребе литературе која захтева извођење покретљивих и брзих ритмичких мотива, палице израђене од тежег дрвета нису добар избор. Јасно је да између ова два, у сваком смислу удаљена резултата, постоји значајан број модела палица које по својој специфичној тежини, идући од лакших ка тежим, мењају поменуте параметре звука. Потреба извођача да на ударачким инструментима поседују велики број сетова палица се оправдава могућношћу избора палица, а који је уско везан за музичко – естетске захтеве литературе која се изводи. Такође избор палица је везан и за акустику простора, од чега, такође, зависи прави избор палица.

Илустрација број 26, *Палице за класичан добош у оквиру симфонијског оркестра*



Други основ – главе палица (врхови палица)

Врхови палица за добош које најчешће зовемо главе палица могу бити округли – тип лоптице, дугуљасти – тип зрна пиринча и комбинације ова два облика.

Илустрација број 27, *Врсте врхова палица*



Најчешће се среће облик врха палице који је комбинација прва два типа у односу 50 % – 50 %. Водећи се искуством из праксе показало се да је облик лоптице најпогоднији за извођење деоница из симфонијске литературе.

Величина главе палица може да варира од мање, пречника 3mm, до веће, пречника 10mm. Избор главе палица препуштен је извођачу на основу личне перцепције улоге инструмента у музичком делу које се изводи.

Илустрација број 28, *Величине глава палица*



Трећи основ – дебљина палице (попречни пресек Ø)

Дебљина палице има велики утицај на звук. Дебља палица даје продорнији и јачи звук, док тања даје тиши и по свим осталим параметрима скромнији звук. Дебљина палице је интересантна због индивидуалних разлика које су присутне код сваког извођача. Анатомија шаке пресудно утиче на избор комплетног сета

палица за све врсте ударалки. Када узмемо у обзир разлике мушке и женске шаке, затим дужину и дебљину прстију, није тешко закључити на какве детаље избор палица може да утиче. Имајући у виду те и такве разлике потпуно је оправдано постојање великог броја модела палица. У жељи да палице прилагоде димензијама својих шака извођачи често сами приступају изради палица. Такође, често се догађа корекција већ купљених палица познатих произвођача. Ово се нарочито односи на палице за тимпане и маримбу.

Четврти основ – облик палице

Облик палице дефинишу два елемента. То су баланс и дужина палице. Баланс палице представља тежину палице распоређену по њеној дужини. Када је тежина равномерно распоређена од врха до краја, такву палицу називамо стандардном, и као таква је најчешће заступљена. У односу на познате параметре овакву палицу препознајемо по врло избалансираном звуку. У смислу звука карактеришу је недостаци масе у дубоком и високом регистру, као и јасноћа у изговору покретљивих ритмичких фигура. Недостаци се примећују при извођењу захтевних солистичких деоница као што су примери из оркестарске литературе или етуде за класичан добош високих техничких захтева.

Илустрација број 29, *Палица са равномерно распоређеном тежином*



Палице које су избалансиране на начин да је тежина померена од средине према врху палице су палице које карактерише дубок и пун звук. Боја коју добијамо је тамнија и мање јасна. Овакве палице најчешће налазе примену у извођењу дугих тремола. Овај тип палица је по правилу тром у изговору музичког текста, а ако се користе за извођење краћих и бржих ритмичких модела захтевају врхунско владање Молеровим методом.

Илустрација број 30, *Палица са тежином помереном према врху палице*



Палице којима је тежина померен од средине ка крају, су много мање заступљене у пракси у односу на претходна два типа. Карактеристике ових палица огледају се у великој покретљивости, веома светлом и отвореном звуку. Место на коме се палице држе је много пуније док је врх палице знатно тањи. Самим тиме ове палице немају довољно масе у звуку тако да се никад не користе за извођење звучно доминантних ритмичких модела. Овај модел палица је зато скоро незаменљив када су у питању тихе и покретљиве фигуре са компликованим ритмичким елементима. Значајно је рећи да ове палице нису чест избор извођача, јер поред свог карактеристично скромног звука захтевају врло деликатно владање техником прстију, уз коришћење Молеровог метода. Полазећи од ове чињенице и чињенице да коришћење Молеровог метода на овакав начин није распрострањен, евидентна је мала заступљеност овог модела како код извођача тако и код произвођача палица. Издвајају се модели *СД 5 Ехо (SD 5 Echo)* робне марке *Вик Фирт (Vic Firth)* и поједине моделе палица произвођача марке *Лефима (Lefima)* за добош класичног типа.

Илустрација број 31 *Палица са тежином помереном према крају палице*



Утицај дужине палице на сам процес свирања огледа се у два елемента. Први елемент се односи на количину звука коју палица даје у зависности од своје дужине. Други елемент се односи на покретљивост палице. Анализирајући први елемент долазимо до закључка да дужа палица даје пунији и масивнији звук. Маса звука коју добијамо припремом и пуштањем палице на инструмент је у узрочно-последичној вези са дужином палице. Пракса показује да извођач може променом места држања палица, у тренутку и у одређеном проценту додати или одузети масу која се преноси на мембрану, и самим тиме надокнадити тренутни недостатак уколико не постоји довољно времена да се палице физички промене.

Покретљивост палице је директно везана за дужину палице. Ако је палица краћа она је бржа у изговору и покретљивија, док је дугачка палица спорија и тронија у својим реакцијама на одбијање од мембране. Оваква својства биће доказана у пракси искључиво ако у свом начину свирања обе палице третирамо једнаком методом. Ако се палице не „пуштају“ да саме природно одскачу док их извођач усмерава минималним контактом шаке и прстију, све предходно изречене тезе неће се потврдити и свака палица звучаће идентично или у најбољем случају врло слично те се о звуку, боји и осталим елементима музике не може говорити.

Пети основ – завршна обрада палице

Материјали који се користе у фази завршне обраде палица у значајној мери утичу на извођачки процес. Осећај којим је перкусиониста изложен током извођачког процеса директно зависи и од материјала којим је палица третирана. Разне врсте индустријских лакова и боја су најчешће заступљени материјали којим се врши завршна обрада палица. Њихов утицај на кожу шаке и прстију је индивидуалан и не у малом броју случајева представља проблем извођачу из разлога процеса клизања палице у руци. Трагајући за решењем проблема те врсте, током израде палица одређеног типа, а на основу анализа и консултација, долази се до решења које би могло помирити индивидуалне разлике код извођача. Приликом финалног процеса израде дршке палице, палицу би требало третирати природним воском. Природни восак се показао као задовољавајуће решење јер поседује хидроскопна својства, спречава клизање и омогућава да палица стоји сигурно у руци. Восак као средство завршне обраде још увек није

постао стандардни материјал у процесу завршне обраде палица, те би као природни материјал описаних својстава требало да нађе своје место у процесу индустријске производње палица.

Шести основ – материјали за облагање глава палица

Анализа и истраживање материјала за облагање палица у највећој мери се односи и примењује на палице за тимпане. Како се у пракси палице за мелодијске ударалке могу користити и за свирање на мембранофоним инструментима о анализи тог типа палица биће више речи у делу анализе палица за мелодијске ударалке

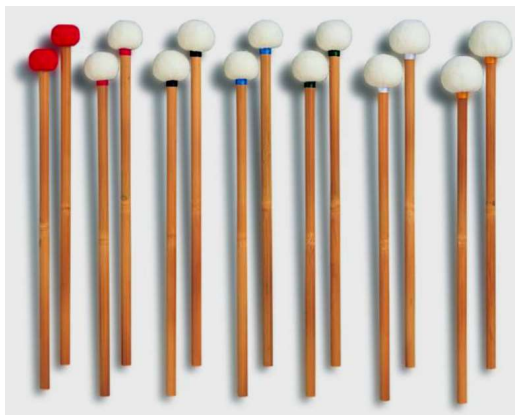
Палице за тимпане

Палице за тимпане представљају широко поље анализе и истраживања. Разлози за тако обимну анализу проналате се у различитости материјала од којих су тимпанске палице направљене и у различитости материјала од којих су направљене главе тимпанских палица. Материјали од којих су направљене главе палица и материјали за облагање глава палица у великој мери зависе једни од других, па самим тиме главе тимпанских палица захтевају посебну анализу.

Палица за тимпане као таква састоји се од штапа палице (дршке) и главе палице. Штап може бити израђен од различитих врста тежег и лакшег дрвета, бамбусовог дрвета, синтетичких материјала и одређених врста лакших метала. Алуминијум је један од најчешће коришћених метала за израду палица. Сваки од ових материјала има веома велики утицај на звук инструмента као и на сам осећај свирања у смислу реакције палице на одбијање од мембране. Такође, овде би требало додати и утицај на звук узимајући у обзир дужину, тежину и баланс палице као такве о чему је раније у тексту изложена детаљна анализа (*трећи и четврти основ*).

Илустрација број 32, Палице за тимпане разних типова (а,б,в)

а)



б)



в)



Глава палице се израђује од дрвета, плуте, пресованог филца, коже и пластике. Комбинацијом врсте главе са одређеном врстом штапа као резултат добијамо велики избор који се нуди извођачу. Извођач прави лични избор палица узимајући у обзир стил и личне естетско-емоционалне ставове који се односе на конкретно музичко дело.

Илустрација број 33, *Главе палица*




а) *израђене од пластике, дрвета, плуте и пресованог филца; с лева на десно*



б) *израђене од коже и филца*

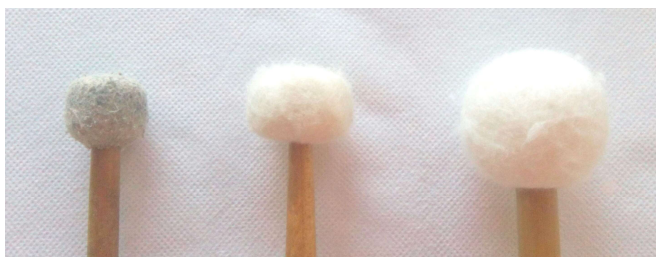


Илустрација број 34, *Различите димензије глава тимпанских палица са карактеристичним ознакама материјала од којих су главе направљене, са лева на десно (дрво, плута, тврди филц)*

	WOOD	CORK	HARD FELT
25mm			
	300		300 FF
28mm			
	400	400 KK	400 FF
32mm			
	500	500 KK	500 FF
36mm			
	600	600 KK	

Облик глава палица за тимпане је разноврстан. У основи облик главе палице за тимпане варира од главе облика лоптице, па све до облика точкића. Варијације се односе на висину и ширину главе. Такође само место којим палица остварује контакт са мембраном може варирати од оштрог па до скоро потпуно равног облика. Имајући у виду све ове могућности, може се само замислити колики број палица може бити понуђен извођачима као избор. Како коначан звук инструмента и идеја о звуку на крају увек зависи од захтева литературе, врсте материјала од којег је мембрана израђена (*природна кожа или синтетички материјали*) и циља који извођач жели да постигне, широк избор палица који се нуди у том смислу је више него неопходан.

Илустрација број 35, *Палице за тимпане – разни облици глава палица*



Материјали којима се облажу главе тимпанских палица су филц (индустријски материјал), фланел и природна кожа. Палице обложене кожом су ређе заступљене у литератури, а потребу за њима срећемо најчешће у извођењу музике из периода барока и музике XX и XXI века.

Илустрација бр.36 *Палице за тимпане обложене фланелом,кожом и филцом;*
са лева на десно



Палице обложене филцом пружају мноштво комбинација. Филц је врста материјала који карактерише слојевитост. Могућности смањивања и повећања количине слојева на глави тимпанске палице са једне, врсте главе са друге и врсте штапа са треће стране, пружају јасну слику о количини комбинација које се нуде извођачу. У производњи тимпанских палица, као и у случају палица за добош, данас се извођачима нуди велики број робних марки које су заступљене на тржишту. Палице се најчешће нуде у облику сетова (група неколико модела палица) које комбинују сами произвођачи, па до појединачних модела који варирају од веома меканих па до екстремно тврдих. Анализирајући захтеве струке једну од најкомплетнијих понуда у смислу количине комбинација елемената главе, филца и штапа налазимо у понуди робне марке *Тимпани стикс* (*Timpani Sticks*) британског произвођача и тимпанисте Дејвида Морбија (David Morbey) и робне марке *Като* (*Kato.B.K*) јапанског произвођача.

Графикон број 1, *Модел палица робне марке Тимпани стикс (Timpani Sticks)*

David Morbey Timpani Sticks - complete model range			
Wood cores with seven outer felt coverings			
310	410	510	610
320	420	520	620
330	430	530	630
340	440	540	640
350	450	550	650
360	460	560	660
370	470	570	670
Hard-felt cores with seven outer felt coverings			
310FF	410FF	510FF	
320FF	420FF	520FF	
330FF	430FF	530FF	
340FF	440FF	540FF	
350FF	450FF	550FF	
360FF	460FF	560FF	
370FF	470FF	570FF	
Cork cores with seven outer felt coverings			
	410KK	510KK	610KK
	420KK	520KK	620KK
	430KK	530KK	630KK
	440KK	540KK	640KK
	450KK	550KK	650KK
	460KK	560KK	660KK
	470KK	570KK	670KK
Hard-felt cores with no outer felt covering			
HF300	HF400	HF500	

Графикони број 2, *Формирани сетови палица робне марке Тимпани стикс*

а) *сет од 3 пари палица*

Set D: 3 pairs						
610KK	620KK	630KK	640KK	650KK	660KK	670KK
610	620	630	640	650	660	670
510FF	520FF	530FF	540FF	550FF	560FF	570FF
510KK	520KK	530KK	540KK	550KK	560KK	570KK
510	520	530	540	550	560	570
410FF	420FF	430FF	440FF	450FF	460FF	470FF
410KK	420KK	430KK	440KK	450KK	460KK	470KK
410	420	430	440	450	460	470
310FF	320FF	330FF	340FF	350FF	360FF	370FF
310	320	330	340	350	360	370
HF300	HF400	HF500				

б) *сет од 5 пари палица*

Set B: 5 pairs						
610KK	620KK	630KK	640KK	650KK	660KK	670KK
610	620	630	640	650	660	670
510FF	520FF	530FF	540FF	550FF	560FF	570FF
510KK	520KK	530KK	540KK	550KK	560KK	570KK
510	520	530	540	550	560	570
410FF	420FF	430FF	440FF	450FF	460FF	470FF
410KK	420KK	430KK	440KK	450KK	460KK	470KK
410	420	430	440	450	460	470
310FF	320FF	330FF	340FF	350FF	360FF	370FF
310	320	330	340	350	360	370
HF300	HF400	HF500				

в) *сет од 7 пари палица*

Set A: 7 pairs						
610KK	620KK	630KK	640KK	650KK	660KK	670KK
610	620	630	640	650	660	670
510FF	520FF	530FF	540FF	550FF	560FF	570FF
510KK	520KK	530KK	540KK	550KK	560KK	570KK
510	520	530	540	550	560	570
410FF	420FF	430FF	440FF	450FF	460FF	470FF
410KK	420KK	430KK	440KK	450KK	460KK	470KK
410	420	430	440	450	460	470
310FF	320FF	330FF	340FF	350FF	360FF	370FF
310	320	330	340	350	360	370
HF300	HF400	HF500				

Графикон број 3, *Модели палица робне марке Като. В.К*

TYP, Model		Schlägelkopfgrößen		
		S	M	L
①Modell Seegers A	universal mallets with soft sound and direct attack.	S(K) 32 φ	M 35 φ	L(G) 39 φ
②Modell Seegers B		S(KW) 33 φ	M(MW) 36 φ	L(GW) 40 φ
③Modell Seegers C		S 35 φ	M 38 φ	L 42 φ
④Beethoven	German, classical mallet.	S(H) 31 φ	M 34 φ	
⑤Classik	universal mallets, soft sound.	S(R18) 30 φ	M(R20) 33 φ	
⑥Mendelssohn	very lightweight universal mallets.	S 30 φ	M(Bee3) 32 φ	
⑦Schumann	lightweight mallet with elegant sound.	S 29 φ	M(Bee2) 31 φ	
⑧Bach	leather, an alternative to wood.	S 29 φ	M 32 φ	
⑨Bayreuth	very large-sized, soft, big sound mallet.	S 44 φ	M 47 φ	L 50 φ
⑩Brahms	overtone-rich, full-sounding mallet.	S(+5K) 35 φ	M(+5) 38 φ	L(+5G) 40 φ
⑪Tchaikowsky	mallet with soft, articulated attack.	S 35 φ	M 38 φ	L(15) 40 φ
⑫Berlioz	mid-weight mallet.	S 34 φ	M 36 φ	L 38 φ
⑬Bartok	mallet precise, focussed attack.	S 30 φ	M 34 φ	L 36 φ
⑭Mahler	mallet powerful sound.	S 38 φ	M 40 φ	L 42 φ
⑮Bruckner	large, full-sounding mallet.	S 36 φ	M 39 φ	L 43 φ
⑯Ravel	slender, overtone-rich mallet.	S 35 φ	M 37 φ	
⑰Sibelius	mallet with well articulated, dark sound.	S 33 φ	M 35 φ	L 37 φ
⑱Strawinsky	mallet with well articulated, brighter sound.	S 34 φ	M 36 φ	L 38 φ
⑲Wagner	full-sounding, soft mallet.	S 35 φ	M 38 φ	L 42 φ
⑳Mozart	very lightweight, articulate mallet.	S 25 φ	M 28 φ	

На графиконима којима су представљене робне марке најбоље можемо видети број комбинација које су понуђене извођачима. Анализирајући овакву понуду иако веома богату из угла струке, наилази се на одређене недостатке. Уз велики избор глава, *Тимпани стикс (Timpani Sticks)* нам за дршку палице нуди једино бамбусово дрво (трску) које нуди карактеристичну боју звука. Узимајући у обзир истраживање у вези са детаљно анализираним утицајем врста

материјала на звук инструмента, укључивање дрвених и синтетичких материјала би обогатили палету звука понуђених палица. Када су синтетички материјали у питању, издваја се карбон-фибер, као материјал који данас има широку и веома успешну примену на пољу музике, као на пример у производњи гудала за све гудачке инструменте. Амерички произвођач палица *Блек Свомп (Black Swamp)* нуди поред дрвених и штапове од карбон-фибера, али са недовољним избором глава тимпанских палица.

Илустрација број 37, *Тимпанске палице од карбон – фибера, робне марке Блек Свомп (Black Swamp)*



Поред свирања на тимпанима, палице за тимпане могу бити коришћене и за свирање на другим мембранофоним инструментима као што су том томови, велики бубањ и бонгоси, а такође се користе и за свирање на ритмичким удараљкама металног типа као што су све врсте чинела, крављих звона и гонгова.

4.2 Палице за мелодијске удараљке

У групу мелодијских ударачких инструмената спадају следећи инструменти: маримба, вибрафон, ксилофон, звончићи, кротали и цеваста звона. Групи ових инструмената могу се додати и инструменти који имају проширен опсег углавном у дубоком регистру. То су: бас маримба, цеваста звона са додатим тоновима у басу, вибрафон са проширењем у басу. За свирање на поменутиим инструментима постоје палице или групе палица (сетови палица). Палице за

мелодијске инструменте састоје се из штапа (дршке) и главе палице која може бити са и без облоге.

Материјали који се користе за израду сваког дела палице веома су разноврсни. Сама дршка палице може бити израђена од дрвета, бамбусовог дрвета (ратан) и синтетичког материјала. Значајно је напоменути да једну од кључних разлика у звуку одређује врста материјала од кога је направљен штап палице. Бамбусово дрво (ратан) као материјал има своје специфичности које се огледају у великој савитљивости и у различитом осећају у шаци приликом свирања у односу на дрво или синтетички материјал. Разлоге за другачији осећај у шаци током свирања можемо тражити у особини ратана да амортизује и ублажи вибрацију која се добија као резултат ударца палице о плочицу мелодијског инструмента. Такође, владање Молеровим методом током свирања палицама израђеним од ратана у великој мери се разликује од свирања палицама чија је дршка израђена од дрвета. Палице којима је штап израђен од дрвета имају потпуно супротне карактеристике у поређењу са палицама код којих је дршка израђена од ратана. Савитљивост дрвених палица је сведена на минимум, као и амортизација удараца од стране палице, тако да сама шака и прсти извођача врше апсорпцију вибрација. Током континуираног процеса вежбања последице апсорбовања вибрација и трења палица у шаци су видљиве на прстима и шакама. Последице на шакама руке могу бити физички веома болне. Касније долази до стварања наслага на кожи прстију и шаке. Такве насlage постају чврсти жуљеви који штите саму кост прста од агресивних вибрација палице. Сличан пример је код појединих гудачких инструмената, где подбрадак оставља видљиве трагове на врату извођача. Најбитнија разлика код палица између штапа од дрвета и бамбуса проналази се у самом звуку који палице производе на инструменту. Узимајући у обзир све доминантне параметре звука, штапови израђени од ратана пружају квалитетнију звучну слику у односу на дрвене штапове.

Овде се намеће питање разлога за избегавање појединих извођача да користе палице од ратана иако је евидентна разлика у звуку. Два разлога се издавају као одговор. Ратаном је технички теже свирати, јер би извођач требало да обрати пажњу на губитак времена – кашњење, које се манифестује приликом сваког удараца палицом. Извођач би у пракси све време требало да свира руком испред палице која се савија да би ударци били изведени на време. Овде треба истаћи да је и овај начин свирања руком „испред“ палице један од елемената

Молеровог метода. Други разлог може се пронаћи у начину држања палица. Најзаступљенији начини држања палица су: *традиционални*¹⁷ начин држања – *Cross-grip* и *независан*¹⁸ начин држања палица – *Stevens grip*.

Илустрација број 38, *Начини држања сета од 4 палице за мелодијске удараљке*

а) *Традиционални - Крос- грип*



б) *држање палица – Крос грип*



в) *положај палица - Крос грип*



г) *положај палица - Бартон грип*



¹⁷ Традиционални начин држања четири палица подразумева држање палица које су укрштене у руци (Илустрација бр. 38 а). Због укрштања палица начин је и добио име *крос – грип* (*Cross – grip*). Модификована верзија овог држања је добила име по познатом америчком музичару вибрафонисти Гери Бартону (Gery Burton, 1943), *Бартон – грип*. Разлику од основне верзије (Илустрација бр. 38 в) налазимо у положају спољних палица (палица 1. и 4.). *Бартон – грип* подразумева држање спољних палица преко унутрашњих палица. (Илустрација бр.38 г).

¹⁸ Независан начин држања четири палице подразумева држање палица у руци између којих не постоји контакт (Илустрација бр.38 д ,ђ). Начин такође зовемо и *Стивенс – грип* (*Stevens – grip*) по познатом америчком маримбисти Леи Стивенсу (Leigh Stevens, 1953).

д) *Стивенс грип*



ђ) *држање палица - Стивенс грип*



Чест став извођача који свирају Стивенсовим начином држања палица је да избегавају палице са дршком од ратана. Разлоге за такве ставове треба тражити у повећаној савитљивости дужег дела палице који се не налази у руци те га је теже контролисати, за разлику од традиционалног начина где је део палице који се налази у руци краћи, савитљивост палице је мања и самим тиме управљање и контрола палице из руке једноставнија. Савитљивост дрвеног штапа је минимална, а тиме без обзира на начин држања палице, контрола палице је у великој мери олакшана. Узимајући у обзир све претходне чињенице, а у зависности од техничког нивоа самог извођача и индивидуалној естетици према звуку као таквом, извођачи самостално врше избор материјала од којих су израђени штапови за палице.

Главе палица за мелодијске удараљке израђене су од гуме, пластике и метала. Гума је најзаступљенији материјал у изради глава за палице због великих разлика у тврдоћи. Пластика такође може бити различите тврдоће и специфичне густине. Такве карактеристике пластике омогућавају разлику у тежини главе, а тиме и разлику у звуку. За израду глава од метала, најчешће коришћени материјали су месинг и алуминијум. Узимајући у обзир константност у тврдоћи месинга и алуминијума, разлику у боји и маси звука коју добијамо разликом самих материјала, можемо добити и смањивањем и повећањем величине главе.

Главе палица за мелодијске удараљке постоје у разним облицима. Највише различитих облика глава срећемо код палица за маримбу и вибрафон. То су следећа четири облика: облик лопте, облик печурке, облик точка и облик

код кога имамо комбинацију лопте и точка, где проценат удела једног или другог облика у финалној изради главе варира у зависности од модела. У том смислу свака робна марка палица поседује своје специфичности.

Илустрација број 39, *Облици главе палица за мелодијске удараљке*



Илустрација број 40, *Палице за мелодијске удараљке*

а) *палице за маримбу*



б) *палице за вибрафон*



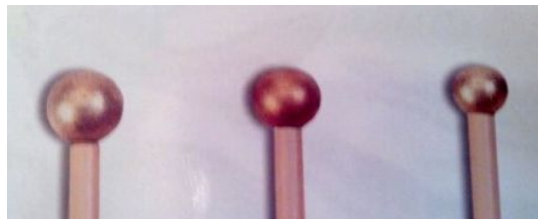
Главе палица за ксилофон и звончиће су најчешће израђене у облику лопте, али постоје нешто ређи модели који су израђени у облику точка.

Илустрација број 41, *Палице за ксилофон и звончиће – различити модели*

а) *главе палица од пластике*



б) *главе палица од месинга*



Главе палица за цеваста звона су врста чекића и у том смислу немају додирних тачака са облицима глава за палице за мелодијске ударалјке.

Илустрација број 42, *Чекићи за звона – различити модели*



Материјали за облагање палица су веома разноврсни и као такви произвођачима палица пружају мноштво могућности у изради великог броја модела палица. У жељи да се у потпуности задовољи потреба за широком палетом различитог звука, палице облагањем могу мењати звук. Сваку палицу можемо користити без додатне облоге, а у процесу трагања за одређеним звуком произвођачи облажу палице различитим материјалима. Често су у процес трагања за новим звуковима палица укључени реномирани уметници на мелодијским ударачким инструментима. Материјали који се користе за облагање палица су: гума, филц и конац природног и синтетичког порекла. Додатком гуменог прстена на главу палице можемо ублажити тврдоћу главе

палице. Процент смањивања тврдоће главе палице зависи од дебљине гуменог прстена који се ставља на главу палице и од дебљине слојева других материјала који се додају на главу палице. Уколико је потребно да се још више олакша звук палице и повећље њене масе, на гуму се може додати и слој филца. Дебљина филца, такође, може да варира. Свако облагање палице завршава се намотајима конца. Конац може бити различите дебљине, па самим тим у великој мери утиче на коначни звук палице.

Из свега реченог може се извести закључак да скоро нема краја могућим комбиновањима елемената за облагање глава палица. Као код свих палица за ударачке инструменте, постоји стандардно општа подела на мекше, средње и тврде палице. Према таквим поделама велики број произвођача формира групе (сетове) палица које у највећој мери задовољавају широки спектар потреба извођача. Сетови броје од 3 – 7 по звуку различитих врста палица. Сваки извођач може да трага за себи својственим звуком и чест је случај да извођач није задовољан звуком који му пружају понуђени сетови одређених произвођача. Често се дешава да коришћењем одређених палица изостаје очекивани квалитет звука, или да реакција саме палице током примене Молеровог метода није на очекиваном нивоу. Захтеви појединих композиција су превазилазили звучне могућности појединих сетова палица, те се трагајући за задовољавајућим квалитетом звука долази до нових решења у процесу израде палица за мелодијске ударачке.

4.3 Палице за ритмичке ударачке

У групу ритмичких ударачких инструмената сврставају се сви инструменти који не припадају групи мембранофоних и мелодијских ударачких инструмената. Палице којима се свира на ритмичким ударачким инструментима су разнолике. За инструменте као што су чинеле, вудблокови, мањи гонгови, можемо користити и палице из групе палица за мелодијске и мембранофоне ударачке. За велики там-там и велике гонгове потребно је поседовати посебне палице због масе која је потребна да би се покренула вибрација инструмента. Као што је случај са палицама за мелодијске и мембранофоне инструменте, треба рећи да постоји и велики број познатих робних марки које се баве израдом палица за ритмичке ударачке инструменте. Већи ударачки ансамбли који егзистирају у

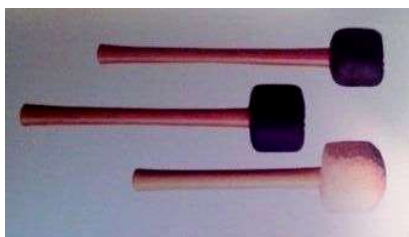
оквиру ансамбала или делују самостално, често користе велики број различитих ударачких инструмената. У таквим ансамблима јавила се потреба за настанком нове врсте палица коју називамо комбинованим палицама. Комбиноване палице карактерише постојање две врсте глава које се налазе на супротним странама палице. Најчешће се среће модел који са једне стране има врх којим се свира добош, а са друге стране главу палице за тимпане. Штап палице је углавном израђен од дрвета. Комбиноване палице се израђују у великом броју модела, различитих тврдоћа глава палица за тимпане. Мањи сегмент чине групе специфичних палица као што су палице за триангл и посебне врсте мањих металних инструмената. Палице за триангл су најчешће направљене од комада металне шипке прецизно обрађене и избалансиране. Значајан број ударачких инструмената поред могућности да се свиају палицама, свирају се рукама и прстима (бонгоси, конге).

Илустрација број 43, *Палице за ритмичке удараљке*

а) *комбиноване палице*



б) *палице за там – там*



в) *палице за гонг*



г) *сет палица за триангл*



д) *руте - пластика*



ђ) *руте - дрво*



Узимајући у обзир чињенице везане за проблематику палица уопште, чини се веома јасним колики утицај на звук и свирање имају палице. Све поменуте различитости у колориту, артикулацији и звуку уопште, не могу доћи до изражаја уколико се палицама не омогући да коришћењем на технички прихватљив начин, покажу своје звучне квалитете и карактеристике. Имајући у виду и одређене естетско-уметничке ставове извођача, квалитет палица може најбоље бити исказан уколико извођач примењује и Молеров метод. Овај метод омогућава препознавање свих звучних карактеристика палица које се користе, без спутавања палице од стране руке извођача, иако извођач руком управља све време у току извођачког процеса. Утицај руке на сам звук инструмента је велики, а квалитет и разлика у звуку самих палица долази до изражаја оног тренутка када у процесу свирања одстранимо све елементе који негативно утичу на звук.

ЗАКЉУЧАК

Истражујући метод Сенфорда Молера, имплементацијом метода у извођењу многих дела уметничке музике за ударалке, дефинисан је, анализиран и сагледан метод кроз призму свих захтева како у оркестарској тако и солистичкој музичкој литератури. Представљена је Молерова техника која је овде аргументовано преведена у Молеров метод, наглашен је његов допринос подизању уметничког нивоа извођења дела кроз детаљну анализу примера и дата решења која су настала као резултат дугогодишње концертне и педагошке праксе.

Данас перкусионисти користе различите технике свирања на ударачким инструментима. Коришћењем техника и метода у појединим приступима током свирања, извођачи се сусрећу са проблематиком која се у великој мери одражава на квалитет звука и време које је потребно за припрему појединих захтевних деоница. Такође, неадекватним држањем тела које се одражава и на држање палица, изостаје опуштеност руку која је основни предуслов за квалитетан извођачки процес. Иако се овде, фаворизује Молеров метод, свакако, могући су и други путеви – иако се тада намеће питање колико тежак пут је пређен и какав је резултат постигнут на циљу. Имајући у виду све разлике у вредновању постигнутог циља, ипак постоје вредносни стандарди око којих би се већина уметника могла сагласити. Квалитет звука који се добија као резултат коришћења Молеровог метода у поређењу са традиционалним или модернијим методама су евидентни. Способност извођача да тренутно реагује на карактеристике инструмента и из самог инструмента добије квалитет у смислу звука и динамичког опсега је у великој мери на страни Молеровог метода. Камерни ансамбли за ударалке и ансамбли у којима ударалке чине интегративни део ансамбла користе велики број ударачких инструмената различитих по својој звучности, боји и волумену. Интерпретација музичког дела захтева посебан приступ и ангажованост приликом формирања општег звука ансамбла. Усвајање методе Сенфорда Молера од стране свих извођача у ударачком ансамблу било би од велике користи у нивелацији звучности, динамике, фразирања и артикулације уопште.

Као интегрални део општег циља рада који је наведен у уводном делу, посебан циљ био је садржан у анализи свих група ударачких инструмената и начину имплементације методе Сенфорда Молера дефинисањем посебних карактеристика инструмената. Синтеза вишеслојног аналитичког промишљања допринела је формирању резултата истраживања која су у овом раду представљена:

- тумачењем карактеристичних интерпретативних проблема свих ударачких инструмената у оквиру појединих композиција из оркестарске литературе,
- тумачењем карактеристичних интерпретативних проблема свих ударачких инструмената у оквиру композиција из солистичке литературе,
- дефинисањем решења у интерпретацији музичког текста са акцентом на карактеристику боје и волумена различитих ударачких инструмената као и улогом избора палица у звуку уопште,
- компарацијом Сенфорд Молеровог у односу према методи за виолину Ивана Галамијана,
- дефинисањем утицаја палица за ударачке инструменте на звук током извођачког процеса.

Водећи се критеријумом уско везаним за поље анализе теоретског дела уметничког пројекта као и критеријума презентације музичких дела високих уметничких захтева концертне литературе за ударачке инструменте XX и XXI века за реализацију уметничког пројекта изабране су композиције:

- Askeel Masson, *Konzertstück* за добош и оркестар (клавир)
- Небојша Јован Живковић, *Quasi una sonata* за ударачке и клавир
- Akira Nishimura, *Duologue* за тимпане и клавир
- Небојша Јован Живковић, *Oriental Fantasy* за маримбу, ударачке и дувачки оркестар
- Emmanuel Sejourne, *Concerto* за маримбу и гудачки оркестар

Наведене композиције биће изведене на концерту који је део пројекта завршног испита на докторским уметничким академским студијама из области ударачких инструмената и уметности перкусионизма, а на тему *Улога методе Сенфорда Молера у интерпретацији уметничке музике за удараљке*.

ПРИЛОГ

Прилог број 1, Ђоакино Росини, *Сврака крадљивица*, увертира – добош

Gioacchino Rossini
La Gazza Ladra Overture

Kleine Trommel.

Maestoso marziale.

Solo.

f *p* *mf cresc. ff*

6

11

18

25

31

36

43

47

57

mf *f* *f* *mf*

mp *pp* *pp* *cresc. ed acceler.*

ff *f*

Allegro. 16 *Bb* *rit. a tempo* 7 25

Kleine Trommel.

3

514 **G** *f* *tr* *tr* 1 10 45 Kl. Fl. 46 47
G.P. Fag. Hr. Str.

375 **H** 48 *ppp possibile* 4

394 *ppp* 4 *sempre ppp*

394 4

403 4 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 *pp* *cresc. poco a poco*

418 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 *sempre cresc.* *f ed acceler.* *cresc.*

432 **I Più mosso.** *ff* *tr* *tr* 3 *tr* *tr*

440 1 *f* *tr* **Più allegro.** 2 *ff*

450 2 10 *f* *tr* *cresc.* *ff*

470 *f*

477 *f* *tr* *tr* *ff*

Прилог број 2, Тузепе Верди, *Набуко*, увертира – добош, одломак

NABUCCO
Sinfonia
TAMBURO

Allegro

p stacc.

f *p* *ff*

Allegro

p

2

cresc. *cresc.*

ff

pp

cresc.

f

ff

ff ecc ecc

Nicolai Rimsky-Korsakov
Capriccio Espagnole, Op. 34

1

Tamburo.

I. Alborada.

Vivo e strepitoso.

13 A 13 B 14 C 31
attacca

II. Variazioni.

Andante con moto. Poco meno mosso.

21 D 19 E 28 20
Tempo I. 13 F 15 G 8 3
rit. attacca

III. Alborada.

Vivo e strepitoso.

H I 12 K 29
Cassa Platti.
attacca

IV. Scena e Canto gitano.

All:retto.

quasi Cadenza (I) Tamburo Solo.

Cadenza (II) Violino Solo.

Cadenza (III) Flauto Solo **Cadenza (IV) Clarinetto Solo.** **Cadenza (V) Arpa Solo**

dim. *ppp sempre ppp* *pp* *a tempo* *L* *Timp.*

a tempo *M 6* *Viol. I* *N*

22 0 7 *p* *f* *p* *f* *p*

Detailed description: This musical score is for a scene and gypsy song. It begins with a piano introduction labeled 'quasi Cadenza (I) Tamburo Solo.' followed by a violin solo 'Cadenza (II) Violino Solo.' marked 'dim.' and 'ppp sempre ppp'. The tempo changes to 'a tempo' and 'L' (Lento) for the timpani. The score then features five instrumental cadenzas: Flute (10), Clarinet (5), and Arpa (5). The violin part continues with measures 7-10, marked 'a tempo' and 'M 6'. The final section includes measures 22, 0, and 7, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f).

1 P 1 2 3 4 5
 6 7 p 8 9 10 Q 1
 2 3 4 5 6 3
 cresc
 f p *alluc*

V. Fandango asturiano.

20 R 25 S 40
 T 18 U *Viol. I.*
 1 2 3 4 5 6 7 8
 9 10 11 *poco f* 2 2 7
 V 19 W
 X
 Coda.
 Vivo. (Tempo di comincio.) 9 Y 11
 Z
 Presto. 7

Nicolai Rimsky-Korsakov
Scheherazade, Op. 35

Tambur piccolo.

I. II. tacet.

III.
Andantino quasi Allegretto.

24 A 24 B 14 C Viol. I.
D pocchiss. più mosso
p dim.
ppp
pocchiss. cresc.
E 8 F 4
G 1 2 3 4 5 6
H 4
I Come prima
Lento. Recit. Tempo L.
K 6
Viol. Solo Ad. 1 2 3 allarg. assai a tempo
M 2 5 N 7
O 24 P 4 poco rit. a tempo, scherz.
pp
e pocchissimo più animato ril. molto

IV.

Allegro molto. **Recit. Lento.** **Allegro molto e frenetico.**

G.P. *G.P.* *Viol.Solo.* *G.P.*

Lento. Recit. Vivo. **Triang.** **Rit.**

Viol.Solo. 1 2 3

11 *mf* *f-p* *f*

1 3 **F** 4 16

G 16 **H** 16 **I** 16 **K** 32 **L** 32 **M** 21

mf cresc. *f pp*

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 11 **Tamburisc.** 12 13 14

15 16 **P**

1

1 1 1 Q

mf

R

15 S *f* *p*

T 1 2 3 4 1 2 3 4 5

mf *dim.* *pp*

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 U 16 V 28

Più stretto.

f *f* *f* *f*

W Spiritoso.

mf

3 *mf cresc.* *f*

Allegro non troppo e maestoso.

11 X 13 Y 18 Z 6

Lento. Recit. Alla breve.

3 10

a tempo

4

Viol. Solo. Cad.

Прилог број 5, Морис Равел, *Болеро* - добош

Bolero

Maurice Ravel
1928

Tempo di Bolero moderato assai ♩ = 72

pp *p* *mp* *mf* *f* *ff* *à 2*

© Arima Corp. et Dictionnaire S.A., 1929
Editions Musicales, Paris.

Maurice Ravel
Daphnis et Chloé, Suite No. 2

Lent

CAISSE CLAIRE [155] Tacet jusqu'à [183] En animant toujours davantage

[184] au 1^{er} Mouv! (vif) avec un peu plus de langueur [185] Animez un peu [186] En animant toujours

[187] Moins animé

[188] Très lent [189] $\text{♩} = 80$ Cédez très peu Pressez Plus lent [190] au Mouv!

Cédez très peu Pressez Plus lent [191] Même mov! Retenez peu à peu

[192] au Mouv! [193] Lent [194] Animé [195] Lent

Animé

[196] ^{C^{asso}} Cl. pp 3

[197]

[198] ff

199 3 200 4 201 4 3 202 Fl.

Pt^bCl.

203 C[♯] Cl.

ff

204 5 205 4

206 2 Fl.

207 Cops C[♯] Cl. 208 2

p *f* *mf* *ff*

209 5

Cl.

Малый барабан

9. ДЕСЯТАЯ СИМФОНИЯ

Часть II

Д. ШОСТАКОВИЧ

Allegro $\text{♩} = 176$

Solo *ff* *Solo* *ff*

f *ff* *f* *f*

Solo *ff*

Solo *ff*

ff

L'istesso tempo

Solo *ff*

p cresc. *fff*

Прилог број 8, Сергеј Прокофјев, *Ромео и Јулија*, II свита, број 7 – Тибалтова смрт (деоница за добош)

VII. ГИБЕЉ ТИБАЉДА

Precipitato

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a 3/4 time signature and a *p* dynamic. It features a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes with accents, reaching a *f* dynamic. The second staff continues with a triplet and a first ending bracket. The third staff is marked *Adagio drammatico* and *ff*, with a 3/4 time signature. The fourth staff includes markings for *poco rit.*, *a tempo*, and *Solo*, with a *fff* dynamic and first/second endings. The fifth staff concludes with *poco meno* and a final cadence.

p *f* *mp* *cresc.* *Adagio drammatico* *ff* *f* *poco rit.* *a tempo* *Solo* *fff* *poco meno*

Прилог број 9, Игор Стравински, *Посвећење пролећа*, балет – *Danse de la terre*
 (деоница великог бубња)

DANSE DE LA TERRE
 Lento 3/4

72 Prestissimo G.C. 3 3 3 3 *tr*

p *molto*

p sub. sfP *molto* *tr*

73 *tr* 1 2 3

Psubito sfP *molto Psubito sfP*

4 5 6 *tr*

Psubito

74 1 2

tr *Psubito sfP*

3 4 5 6 **75** 1 2

Psubito

3 4 5 6 7 8 9

10 11 **76** 1 2 3 4 5

6 7 8 9 **77** 1 2 3

cresc. poco a poco

4 5 6 7 8

9 10 **78**

ff

9

♩ = 66. 69.

p

mf

f

p sub.

f

p

f

p sub.

cresc.

f

p

f

p sub.

f sub.

p sub.

f

pp

ff

p sub.

cresc.

ff

pp

p

cresc.

poco

a

poco

ff

p

The musical score consists of ten staves of music for a single horn. It begins with a tempo marking of quarter note = 66-69. The piece is characterized by frequent trills and triplets. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo), with many passages marked *p sub.* (piano subito) and *f sub.* (forte subito). The score includes various articulations such as accents and slurs, and concludes with a dynamic of *p* (piano).

Tornado, P. 2

④

p *ff* *p*

ff *mf* *ff*

a tempo

⑤ *sfz* 6 8 *fff* *p*

p *fff* *ff*

RR LL RRR LLL RR LLL RR LLL RR LLL RR LL

1 2

p cresc. *fff*

⑥ *p* *fff*

p cresc. *ff* *p* cresc. *ff*

RRL LRL RRR LRL R R R RRLR LRL RLR LRL RRR R
RRL RRL RRL RRL RRL RRL RRL RRL RRL RRL RRL RRL RRL RRL

Прилог број 12, Данте Агостини, *Воз*, за добош соло

44

LE TRAIN
THE TRAIN EL TREN
DER ZUG IL TRENO

$\text{♩} = 72$

1 *ppp* *f* *ppp* *f*

2 *f ppp* *<f* *f pp* *f pp* *f pp* *mf* *<f mf* *<f*

3 *mf*

4 *mf*

5 *accelerando* $\text{♩} = 76$

6 $\text{♩} = 76$ *accelerando* $\text{♩} = 80$

7 *accelerando*

8 $\text{♩} = 64$

9 *accelerando poco a poco* *cresc.* *f*

10 $\text{♩} = 88$ *mf* *f* *mf*

11 *accelerando*

12 *f*

The musical score consists of 12 staves of piano accompaniment. It begins with a tempo of quarter note = 72. The first staff (1) starts with *ppp* and features a dynamic shift to *f* in the second measure. The second staff (2) starts with *f ppp* and includes dynamic markings *<f*, *f pp*, *f pp*, *f pp*, *mf*, *<f mf*, and *<f*. The third staff (3) is marked *mf*. The fourth staff (4) is marked *mf*. The fifth staff (5) is marked *accelerando* and has a tempo change to quarter note = 76. The sixth staff (6) has a tempo of quarter note = 76, then *accelerando*, and ends with quarter note = 80. The seventh staff (7) is marked *accelerando*. The eighth staff (8) has a tempo of quarter note = 64. The ninth staff (9) is marked *accelerando poco a poco*, *cresc.*, and *f*. The tenth staff (10) has a tempo of quarter note = 88, marked *mf*, *f*, and *mf*. The eleventh staff (11) is marked *accelerando*. The twelfth staff (12) ends with a dynamic marking of *f*.

♩ = 92

mf *poco a poco* *cresc.* *ff* *mf* *f* *ff* *mf* *f* *ff* *pp* *morendo*

Rall. poco a poco

♩ = 72

dim.

♩ = 42

pp *ppp* *morendo*

Paul Dukas
The Sorcerer's Apprentice

(after a Ballade by Goethe)

GLOCKENSPIEL

Assez lent 6 1 7 3 2 1 2 3 3

Vif 9 4 4 5 silence 6 Vif 30 7 27 8 18

9 12 10 12 11 12 12 9 13 9 14 9 15 6

16 12 17 Altus Soli GLOCK. p détaché

18 cresc. rinf. rinf. più f sempre cresc.

19 Poco animato Più animando 2 20 12 21 6

22 Au Mouv! GLOCK. ff

23

24 25 *Poco string. A tempo* 20 *v.*

26 **Scherzando**
GLOCK.
p

27 28 *String. A tempo* 29 24
poco cresc.

30 3 *v.* GLOCK. 2

31 2 8 2 2

32 15 33 18 34 9 35 12 36 12

37 24 38 **Plus animé** 7 *v.*

GLOCK. *f*

39 5

V.S.

Musical score in B-flat major, featuring various dynamics and performance instructions. The score includes measures 40 through 56, with markings for "Toujours plus anime", "Très vif", "Retenu", "A tempo", "Sans presser", and "En serrant Plus anime". It also includes instrument parts for "CORS" and "GLOCK."

Measure 40: *f*
Measure 41: *più f*
Measure 42: *silence*
Measure 43: *A tempo*
Measure 44: *A tempo*
Measure 45: *A tempo*
Measure 46: *A tempo*
Measure 47: *vions*
Measure 48: *En animant un peu*
Measure 49: *Toujours plus animé*
Measure 50: *A tempo*
Measure 51: *A tempo*
Measure 52: *Sans presser*
Measure 53: *En serrant Plus animé*
Measure 54: *Plus animé*
Measure 55: *Assez lent*
Measure 56: *En retenant Vif un peu*

Instrumental Markings:
 CORS
 GLOCK.
 Vins et Fl.

Porgy and Bess

Introduction
Allegro con brio ♩ = 112 [♩ = 126]

George Gershwin
1935

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Allegro con brio' with a metronome marking of ♩ = 112, and a bracketed marking of [♩ = 126] indicates a change in tempo. The score consists of eight staves, numbered 1 through 16. The first staff starts with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes with accents. The second staff begins with a measure in 2/4 time, then changes to 4/4, and then to 3/4. The third staff continues in 3/4. The fourth staff has a dotted line above it, indicating a continuation of the previous staff's rhythm. The fifth staff changes to 2/4, then to 4/4, and then to 3/4. The sixth staff continues in 3/4. The seventh staff changes to 2/4, then to 4/4, and then to 3/4. The eighth staff continues in 3/4 and ends with a double bar line. The key signature changes to two sharps (F#, C#) at the beginning of the eighth staff.

Dream of the Cherry Blossoms

$\text{♩} = 144$ Keiko Abe

ppp *p* *pp*

poco a poco cresc.

mf *mp* *p* *pp*

mp *pp* *pp* *pp*

pp

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/16 time signature. The lower staff begins with a bass clef, the same key signature, and the same time signature. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamic markings include *p* (piano) at the start of the lower staff and *mf* (mezzo-forte) at the start of the upper staff. The system concludes with a double bar line and a 3/16 time signature.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features two staves with the same key signature and time signature. The upper staff has a *mf* dynamic marking. The lower staff has a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The musical texture remains consistent with the first system.

Third system of musical notation. The upper staff features a *f* (forte) dynamic marking. The lower staff continues with the same key signature and time signature. The music includes various articulations and phrasing marks.

Fourth system of musical notation. The upper staff has dynamic markings of *mp*, *p*, and *mp*. The lower staff has a *f* dynamic marking. This system includes several accidentals (flats and naturals) and phrasing slurs.

Fifth system of musical notation. This system continues the melodic and rhythmic patterns established in the previous systems, with various articulations and phrasing marks.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a *mf* dynamic marking. The lower staff has a *mp* dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

ZM 2510

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in 4/8 time. The upper staff begins with a series of sixteenth notes, followed by a melodic line. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f* and *mf*. A *p* dynamic is marked at the end of the system.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in 4/8 time. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp*, *f*, and *mf*.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in 4/8 time. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, and *sf*. A first ending bracket is present, with the instruction "1) siehe 3. Umschlagseite / see cover page 3".

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in 4/8 time. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*, *ff*, and *sf*. The instruction "poco a poco accel." is written at the end of the system.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in 4/8 time. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. The instruction "poco rit." is written at the end of the system.

Adagio ♩ = 58
X = dämpfen (dead Stroke)

The musical score consists of several systems of piano music. The first system is marked 'Adagio' with a tempo of ♩ = 58 and includes a note for 'X = dämpfen (dead Stroke)'. The first system features a treble and bass clef with dynamics *pp* and *mp*. The second system is marked 'Tempo I' and begins with *ppp* in the bass clef, followed by *f* and *p* in the treble clef. The third system includes *mp* and *f* dynamics, with a 'poco a poco cresc.' marking. The fourth system features *mf* and *sf* dynamics. The fifth system is marked 'Cadenza' and includes *f* and *ff* dynamics. The sixth system concludes with *mp* dynamics. The score is written in a 4/4 time signature.

ZM 2510

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various accidentals and slurs. The bass staff contains a supporting line with fewer notes.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex, dense texture with many notes and slurs. The bass staff has a simpler accompaniment. A dynamic marking *fff* is present at the beginning.

3) siehe 3. Umschlagseite
see cover page 3

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass staff has a similar pattern. Dynamic markings *sf* and *fff* are present.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the rhythmic pattern. The bass staff has a different accompaniment. Dynamic markings *sf* are present.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a complex accompaniment. Dynamic markings *sf* and *f* are present.

ZM 2510

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents in both staves.

Second system of musical notation. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. The bass staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The system concludes with a mezzo-piano (*pp*) dynamic marking.

Third system of musical notation, continuing the rhythmic pattern from the first system. A mezzo-forte (*f*) dynamic marking is present in the treble staff, and a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a slur and accents, ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur and accents, ending with a series of chords marked with 'x'. The bass staff continues with eighth notes.

Sixth system of musical notation. The treble staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*pp*) dynamic marking. The bass staff continues with eighth notes, also marked with *mp*.

ZM 2510

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note patterns. The system includes time signature changes from 7/16 to 6/16 and finally to 4/8.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note patterns. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note patterns. The dynamic marking *p* is present in the first measure.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note patterns. The dynamic marking *p* is present in the first measure.

The fifth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note patterns. The dynamic markings *pp*, *p*, *pp*, *poco rit.*, and *ppp* are present in the first, second, third, fourth, and fifth measures respectively.

Прилог број 16, Кеико Абе, *Варијације на јапанске дечије песме* – маримба,
 СОЛО ДО КАДЕНЦЕ


Variations on Japanese Children's Songs


わらべ歌による譚章

Keiko Abe
 安倍圭子

☰ Sustain tremolo throughout the passage.

☰ 音の持続を意味する。


 Denotes an individual phrase. The sequence of notes and rhythm are to be determined by the performer. In determining rhythm the performer should consider the tempo of the phrases within the entire structure of the piece.

 連句内の音はフレーズ感をもって奏され、各音価は均等である必要はなく、任意なルバートと、音列内での自由な音の組み合わせが許される。

→ Alternative suggestions: if the 5 octave instrument is not available, performer may play the alternative passages put at the end of this book.

→ 5オクターヴ音域の楽器がない場合は、巻末の注を参考とすること。

Grave ♩ = 126
 *1→



The musical score is written for marimba in bass clef. It begins with a tempo marking of 'Grave' and a metronome marking of 126. The first system is marked 'ff' and includes a tremolo instruction. The second system is marked 'pp' and 'mp'. The third system is marked 'mf' and 'mf'. The score includes various dynamics and articulation marks such as accents and slurs.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *p* and *p>*. There are accents (>) and slurs over the notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *mp*. There are accents (>) and slurs over the notes.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *ff*. There are accents (>) and slurs over the notes.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *p*. There are accents (>) and slurs over the notes. Some notes in the treble clef are marked with an 'x' for dead stroke.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *ff* and *mf*. There are accents (>) and slurs over the notes.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *mf*. There are accents (>) and slurs over the notes. A circled asterisk (*) is present at the end of the system.

x = dead stroke

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked with a forte *f* dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line.

Second system of musical notation. The right hand features a triplet of eighth notes marked $(\frac{3}{32} \times 4)$. The left hand continues with a steady eighth-note bass line.

Third system of musical notation. The right hand has a triplet of eighth notes marked $(\frac{3}{32} \times 6)$. The system concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The right hand includes a triplet of eighth notes. The system is marked with a mezzo-piano *mp* dynamic.

Fifth system of musical notation. The right hand features a triplet of eighth notes marked $*3 \rightarrow$. The system is marked with a fortissimo *ff* dynamic.

Sixth system of musical notation. The music is marked with a forte *f* dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

→3* *sf*

This system shows a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The right hand features a series of sixteenth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present, along with an instruction to repeat a group of notes three times.

This system continues the piano accompaniment with similar rhythmic textures. The right hand has a melodic line with sixteenth-note chords, and the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment. The system concludes with a change in time signature to 3/16 and 3/32.

$(\frac{3}{32} \times 4)$ *f*

This system features a more intricate rhythmic structure. The right hand has a melodic line with sixteenth-note chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present, along with an instruction to repeat a group of notes four times in 3/32 time.

$(\frac{3}{32} \times 2)$ *poco accel.* *ff* Long

This system includes a melodic line in the right hand with sixteenth-note chords. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present, along with an instruction to repeat a group of notes two times in 3/32 time and a marking of "Long" for a note.

pp *mp* *rubato*

This system features a melodic line in the right hand with sixteenth-note chords. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present, followed by *mp* (mezzo-piano) and a marking of "rubato" for a note.

poco rit. Cadenza *poco a poco cresc.*

f

mf *poco a poco accel. e cresc.*

8va

Prism
for Solo Marimba
プリズム
～ソロ・マリンバのための～

Keiko Abe
安倍圭子

Brillante *accel.* *rit.*
ff

in tempo *f*

8va *p*

8va *pp*

8va *mp*

$\text{♩} = 120$ *8va* *p*

mp

p

This musical score consists of eight staves of music. The first staff features a series of triplets (marked '3') and sextuplets (marked '6') with a slur over the entire line. The second staff continues with similar patterns, including a dynamic marking of *mf*. The third staff begins with a dynamic marking of *f* and features sextuplets with accents. The fourth staff continues with sextuplets and a dynamic marking of *f*. The fifth staff includes a change in time signature from 4/4 to 5/4 and back to 4/4, with sextuplets and a dynamic marking of *f*. The sixth staff features sextuplets with accents and a dynamic marking of *p*. The seventh staff includes a dynamic marking of *p* and the instruction *poco a poco cresc.*, with sextuplets and triplets. The eighth staff features sextuplets with accents, a dynamic marking of *ff*, and an *8^{va}* marking indicating an octave shift.

8^{va}

mf

mp

poco rit.

pp *p* tempo rubato

in tempo

mf

ff

sf *fff*

poco a poco dim.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It features sixteenth-note runs with sixteenth rests, each marked with a '6' above the notes. The second staff continues this pattern, marked *pp subito f*. The third staff is marked *p* and *pp*, with a 3/4 time signature. The fourth staff is marked *p* and *pp*, with a 5/4 time signature. The fifth staff is marked *mf* and *mf*, with a 4/4 time signature. The sixth staff is marked *p* and *poco a poco cresc.*, with a 5/4 time signature. The seventh staff is marked *mf* and *mf*, with a 2/4 time signature. The eighth staff is marked *fff* and *fff*, with a 2/4 time signature. The ninth and tenth staves continue the sixteenth-note runs with sixteenth rests, each marked with a '6' above the notes.

The musical score consists of six systems of notation, each primarily featuring sixteenth-note runs with a '6' (sixth fret) indicated below the notes. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second system has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The third system has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature, with dynamics *sf* and *ff*. The fourth system has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature, with a dynamic of *mf*. The fifth system has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature, with a dynamic of *ppp* and *fff*, and includes performance directions: *poco accel.*, *rit.*, and *a tempo*. The sixth system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, with a dynamic of *f* and the instruction *(Ossia gliss.)*. The notation includes various articulations such as accents and slurs, and some notes are marked with a '6' to indicate the fretting hand position.

Peter Ilyich Tchaikovsky
Symphony No. 4 in F Minor, Op. 36

Triangel, Becken u. Große Trommel

I-III tacent

IV. FINALE

Allegro con fuoco

Becken
Gr. Tr. *ff*

29 *Viol. I*
ff

30 *ff*

47

54 1 2 *B Triangel*
ff *p*

62 1?

85 *Triangel* 1 1 1 *C* 27
ff
Becken 1 1 1 27
ff

119 *D Bck.* 2 3 3
Gr. Tr. *ff*

O. B. 2934
31615

131



138



147

E Triangel

fff mf



156



165

F 26



199 *Andante* 5 *Triangel* 1 10 *riten.* $\frac{4}{4}$ *Tempo I* 16

Beck. Solo *fff* *fff*



239 *G* 6 *Fl.* *Viol. I* *Fl.* *Viol. I* *Fl.* *Viol. I*



248 *Viol. I* *fff* 2 2 2



257 **H**
sempre fff
sempre fff

263 **3**
3

272

278

284

289

Прилог број 19, Модест Мусоргски, *Ноћ на голом брду*, фантазија за симфонијски оркестар

2

Modest Mussorgsky
Night on Bald Mountain

PIATTI, CASSA et TAM TAM.

Allegro feroce.

11
Cassa. *p*

Piatti. *f* Cassa. *f* A 11 *p* Cassa.

3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 Piatti. *f* Cassa.

6 B 15 C 16 D 16 E Piatti. *f*

5 *f* Tam-tam. *mf* Cassa. Piatti.

Poco più sost. poco a poco più animato Piatti 2 3 4

G Piatti. *f* Cassa. 1 1 17 *Viole. poco rit* 18 19

H *Piu sostenuto.* Piatti. Soli. *baguette* 1 2

3 4 5 6 7 8 I *mf* 2 2 *poco cresc.*

PIATTI, CASSA et TAM TAM.

Piatti. *mf* *f* *mf* *f* **K** *f*
 Piatti. *p* *f* *mf* *p* Piatti. *f*
 Cassa. *p* *mf* Tam-tam. *p* Cassa. *mf* Tam-tam.
Tempo I. (Allegro feroce.)
 Piatti. **L** **M** (sans baguette.) **5 N 12 O** Pesante. **2**
 Cassa. **11** **f** **1** **f**
6 P 2 **mf** **mf**
 Piatti. **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8**
 (baguette) Cassa.
0 16 R (sans baguette) **1** **2** **1**
10 S **f**
5 **1 T** Piatti.
f Tam-tam. **mf** Cassa.
 poco a poco **6** **8** **mf** Piatti. **2** **3** **4** **5** **6**
 sost. **poco a poco più animato**
7 **8** **U 3** **f** **2** **f**
f Tam-tam. **f** Tam-tam.
V **f** baguette. **5** **6**
f Tam-tam. **Tacet al Fine.**

REBONDS

b

♩ = 60

5 W. Bl. échelonnées

2 Bongos
Tumba
Tom
Gr. C.

f

(Peaux)

3

5

7

9

11

Musical score for guitar, measures 13-27. The score consists of eight staves, each containing two lines of music. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with frequent use of slurs and accents. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The measures are numbered 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, and 27 at the beginning of each staff.

29

(W.B.L.)

31

33

(Peaux)

35

37

39

41

43

45

47 *fff mf* *fff mf* *fff mf*

50

52

54

56

58

60

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 45 to 60. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by a dense, rhythmic texture of sixteenth-note patterns. Measure 45 begins with a series of sixteenth-note chords. Measures 47-49 feature a prominent sixteenth-note figure with dynamic markings of *fff mf*. Measures 50-53 continue with similar rhythmic patterns, often including accents. Measures 54-57 show a change in texture with more complex chordal structures and accents. Measures 58-60 return to a more fluid sixteenth-note flow. The score includes various performance instructions such as accents (v) and dynamic markings.

Musical staff 62-63. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. There are several 'v' marks above the notes, likely indicating vibrato or a specific performance technique.

Musical staff 64. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The dynamic marking *pp* is present at the end of the staff.

Musical staff 66. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The dynamic marking *p* is present above the staff. The text "(W.B.L.)" is written above the staff.

Musical staff 68. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The dynamic marking *pp* is present below the staff.

Musical staff 70. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The dynamic marking *ff* is present below the staff.

Musical staff 72. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The dynamic marking *pp < ff > pp < ff > pp < ff > pp < ff* is present below the staff.

Musical staff 75. The staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

77

Musical notation for measures 77-78. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

79

Musical notation for measures 79-80. The upper staff continues the melodic line with eighth notes, and the lower staff has a steady accompaniment of eighth notes.

81

Musical notation for measures 81-82. The upper staff has a melodic line with eighth notes, and the lower staff features a more complex accompaniment with chords and eighth notes.

83

Musical notation for measures 83-84. The upper staff has a melodic line with eighth notes, and the lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

85

Musical notation for measures 85-86. The upper staff has a melodic line with eighth notes, and the lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

86

Musical notation for measures 86-87. The upper staff has a melodic line with eighth notes, and the lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

PERCUSSIVE ARTS SOCIETY INTERNATIONAL DRUM RUDIMENTS

All rudiments should be practiced: *open* (slow) to *close* (fast) to *open* (slow) and/or at an even moderate march tempo.

I. ROLL RUDIMENTS

A. SINGLE STROKE ROLL RUDIMENTS

1. SINGLE STROKE ROLL •



2. SINGLE STROKE FOUR



3. SINGLE STROKE SEVEN

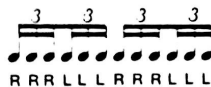


B. MULTIPLE BOUNCE ROLL RUDIMENTS

4. MULTIPLE BOUNCE ROLL



5. TRIPLE STROKE ROLL



C. DOUBLE STROKE OPEN ROLL RUDIMENTS

6. DOUBLE STROKE OPEN ROLL •



7. FIVE STROKE ROLL •



8. SIX STROKE ROLL



9. SEVEN STROKE ROLL •



10. NINE STROKE ROLL •



11. TEN STROKE ROLL •



12. ELEVEN STROKE ROLL •



13. THIRTEEN STROKE ROLL •



14. FIFTEEN STROKE ROLL •



15. SEVENTEEN STROKE ROLL



II. DIDDLE RUDIMENTS

16. SINGLE PARADIDDLE •



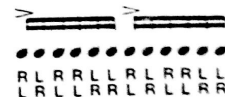
17. DOUBLE PARADIDDLE •











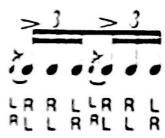


18. TRIPLE PARADIDDLE









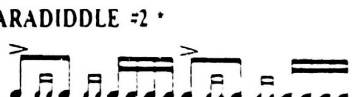



19. SINGLE PARADIDDLE-DIDDLE



III. FLAM RUDIMENTS

20. FLAM * 
L R R L
21. FLAM ACCENT * 
L R L R R L R L
22. FLAM TAP * 
L R R R L L L R R R L L
23. FLAMACUE * 
L R L R L R L R
R L R L R L R L
24. FLAM PARADIDDLE * 
L R L R R R L R L L
25. SINGLE FLAMMED MILL 
L R L R R R L R L L
26. FLAM PARADIDDLE-DIDDLE * 
L R L R R L R L R L L R R
27. PATAFLAFLA 
L R L R R L R L R L
28. SWISS ARMY TRIPLET 
L R R L L R R L L
R L L R R L L R
29. INVERTED FLAM TAP 
L R L R L R L R L R
30. FLAM DRAG 
L R L L R R L R R L

IV. DRAG RUDIMENTS

31. DRAG * 
L L R R R L
32. SINGLE DRAG TAP * 
L L R L R R L R
33. DOUBLE DRAG TAP * 
L L R L L R L R R L R L R
34. LESSON 25 * 
L L R L R L L R L R
R R L R L R R L L
35. SINGLE DRAGADIDDLE 
R R L R R L L R L L
36. DRAG PARADIDDLE #1 * 
R L L R L R L R R L L
37. DRAG PARADIDDLE #2 * 
R L L R L L R L R L R L L
38. SINGLE RATAMACUE * 
L L R L R L R L R L R
39. DOUBLE RATAMACUE * 
L L R L L R L R L R L R L R
40. TRIPLE RATAMACUE * 
L L R L L R L L R L R L R L R L R

ЛИТЕРАТУРА

1. Agostini, Dante, *Method de batterie Vol.II*, Paris, Dante Agostini, 1976.
2. Batigne, Jean, *Les nouvelles Timbales Francaises*, Strasbourg, Collectio Alsace-percussion, 1998.
3. Денисов, Эдисон Васильевич, *Ударные инструменты в современном оркестре*, Москва, Советский композитор, 1982.
4. Димитрев, Георгий Петрович, *Ударные инструменты – Трактовка и современное состояние*, Москва, Советский композитор, 1991.
5. Dupin, Francois, *LeParcours du Timbalier; Culture physique quotidienne*, Paris, Alfhones Leduc, 1978.
6. Galamian, Ivan, *Principles of Violn Playning and Teaching*, Englewood Sliffs, NJ: Prentice-Hall, 1962.
7. Heintze, James, R., Michael Saffle, *Reflections on American music: the twentieth century and the new millennium : a collection of essays presented in honor of the College Music Society*, New York, Pendragon Press, 2000.
8. Keune, Eckehardt, *Pauken*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag fur Musik, 1976.
9. Logozo, Derrick, „Systems of natural drumming, Stone, Gladstone and Moeller", *Perrcusive notes*, Indianapolis, USA, 1993, 86-92.
10. Moeller, Sanford A., *The Moeller Book: The art of snare drumming*, Chicago, Ludwig drum.co,1925.
11. Morello, Joe, *Master Studies II*, New Jersey, Modern Drummer Publications, 2006.
12. Queen, Jeff, *The Next Level*, Plano, MarkWessels Publications, 2004.
13. Stevens, Leigh Howard, *Method of Movement for Marimba*, Orange, Leigh Howard Stevens, 1979.
14. Weitzel, Arend, *The Timpani Roll*, Dinklage, Gretel Verlag, 2008.
15. Wooton, John, *The Drummer's Rudimental Reference Book*, Hattiesburg, Row-Loff Productions, 1992.
16. Zeltsman, Nancy, *Four-Mallet Marimba Playing*, Milwaukee, Hal Leonard corporation, 2003.

МУЗИЧКА ЛИТЕРАТУРА

1. Абе, Кеико, *Варијације на јапанске дечије песме*, за маримбу соло
2. Абе, Кеико, *Призм*, за маримбу соло
3. Абе, Кеико, *Сан треињиног цвета*, за маримбу соло
4. Агостини, Данте, *Воз*, за добош соло
5. Барток, Бела, *Концерт за оркестар*
6. Берг, Албан, *Лулу*, опера
7. Бернштајн, Леонард, *Прича са западне стране*, опера
8. Вагнер, Рихард, *Мајстори певачи*, опера
9. Верди, Ђузепе, *Набуко*, увертира
10. Гершвин, Џорџ, *Порги и Бес*, опера
11. Делаклуз, Жак, *12 етида за добош*, етида број 9 за добош соло
12. Дика, Пол, *Чаробњаков ученик*, симфонијски скерцо
13. Кодаљи, Золтан, *Хари Јанош*, свита
14. Ксенакис, Јанис, *Робондс Б*, за групу ударалки соло
15. Малер, Густав, *Симфонија бр.2*
16. Маркович, Мич, *Торнадо*, за добош соло
17. Мусоргски, Модест, *Ноћ на голом брду*, фантазија за симфонијски оркестар
18. Прокофјев, Сергеј, *Александар Невски*, кантата
19. Прокофјев, Сергеј, *Ромео и Јулија*, I свита, број 7, *Тибалтова смрт*
20. Равел, Морис, *Болеро*, балет
21. Равел, Морис, *Дафнис и Клое*, II свита за оркестар
22. Римски-Корсаков, Николај, *Шехерезада*, свита за оркестар
23. Римски-Корсаков, Николај, *Шпански капричо*, свита за оркестар
24. Росини, Ђоакино, *Сврака крадљивица*, увертира
25. Сен-Санс, Камиј, *Самсон и Далила*, балет
26. Стравински, Игор, *Жар птица*, балет
27. Стравински, Игор, *Петрушка*, балет
28. Стравински, Игор, *Посвећење пролећа*, балет
29. Стравински, Игор, *Прича о војнику*, поема
30. Стравински, Игор, *Свадба*, балет
31. Чајковски, Петар Илич, *Лабудово језеро*, балет

32. Чајковски, Петар Илич, *Симфонија бр.4, IV став*
33. Чајковски, Петар Илич, *Успавана лепотица*, балет
34. Шостакович, Дмитриј, *Лењинградска симфонија*
35. Шостакович, Дмитриј, *Симфонија бр.10*
36. Шостакович, Дмитриј, *Симфонија бр.5*
37. Штраус, Рихард, *Тил Ојленишпигел*, симфонијска поема