

Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности  
Катедра за дувачке инструменте

ПРОМЕНЕ У ФЛАУТСКОМ ЗВУКУ И ТЕХНИЦИ У ДОБА РОМАНТИЗМА  
(образложење докторског уметничког пројекта)

Студент:  
Јелена Јаковљевић

Ментор:  
ред. проф. мр Љубиша Јовановић

Коментор:  
ред. проф. др Соња Маринковић

Београд,  
2016



## САДРЖАЈ

Увод	5
I Из историјата	6
Кратки преглед постанка и развоја флауте	6
Флаута у XIX веку	9
Флаута и њен напредак у оркестру	10
Флаута у камерним ансамблима	18
Солистичка литература за флауту	20
II Бемова флаута	28
Теобалд Бем	28
Бемов допринос унапређењу система флауте	28
Почеци рада на унапређењу инструмента	28
Модел флауте из 1832. године	30
Значајни доприноси на флаути из 1847. године	39
Бемово стваралаштво у вези са флаутом	46
Теоријски написи	46
Кванцов приручник као инспирација за Бемове написе о флаути	50
Музичка дела	53
Студије за флауту	54
Тафанел као Бемов „наследник“ и утемељивач француске флаутске школе	56
Мојсове заслуге за унапређење флаутске технике	59
III Програм докторског уметничког пројекта	61
<i>Велика полонеза оп.16 у Де-дуру Теобалда Бема (Интродукција, Полонеза, Престо)</i>	61
<i>Концертантни соло бр. 6, оп. 82 у Еф-дуру Жила Демерсмана</i>	69
<i>Од континуа до савременог клавира – промена технике и функције пратећег инструмента</i>	77
<i>Интродукција и варијације за флауту и клавир Д 802 оп. 160 бр. 7 на тему Увело цвеће из циклуса песама Лена млинарица Франца Шуберта (Интродукција, Тема за варијације, Варијације)</i>	81

	Соната <i>Ундина</i> оп. 167 у е-молу Карла Рајнекеа ( <i>Алегро, Финале. Алегро molto ађитато е апасионато, квази Престо</i> )	95
	<i>Свита за флауту и клавир</i> оп. 34 бр. 1 Шарл-Марије Видора ( <i>Модерато, Скерцо, Романса, Финале. Виваче</i> )	104
Закључак		115
Прилози		118
Литература		131

## УВОД

„...без чистог звука, ништа не може бити квалитетно, нити лепо одсвирано.  
Звук јесте глас без којег појединац не може уопште ни почети да пева.“

Теобалд Бем

У историјату флауте XIX век представља период бројних и значајних промена, које су преусмериле целокупни развој и омогућиле коначно усавршавање инструмента. Циљ овог рада управо јесте одређење и разумевање елемената и чинилаца ових промена, односно, техничких, звучних и уметничких елемената напретка флауте закључно са XIX веком, што је рефлексивна и на феномен савремене флауте и на њену данашњу извођачку технику. Због тога се у раду полази од кратког прегледа историјског развоја инструмента, дакле, од његовог постанка све до тренутка када се дешавају најзначајније промене.

У вези с тим, најбитнија фигура која се издваја свакако јесте Теобалд Бем (Theobald Boehm), због чега ће централни део бити посвећен историјском сагледавању његовог живота и рада. Детаљно су обрађена питања која се тичу свих новина које је Бем применио на тадашњој флаути, а затим и размотрен начин на који су те промене утицале на извођаче и интерпретацију. Ипак, потребно је било истражити и композиторе који су компоновали за флауту пре Бема и битно утицали на развој флаутске литературе, која је захтевајући од извођача нове звучне и техничке вештине, такође изискивала промене на флаути. У том смислу, поглавље насловљено *Флаута у XIX веку* не позиционира хронолошки различите епохе, већ се кроз функцију и развој флауте у различитим жанровима, односно, путем методе упоређивања бројних композитора, указује на њихов међусобни утицај и лични допринос развоју инструмента.

Базична литература која је била примарни извор чињеница у овом раду јесу Бемови теоријски написи који су настајали упоредо са његовим практичним радом на флаути, будући да су ови документи прецизирали узроке и разлоге унапређивања инструмента. Поред тога, значајне изворе представља и друга литература која је проучавала развој флауте и интерпретације на флаути. Са друге стране, изабране композиције су представљене на основу личног интерпретативног доживљаја, који почива на дугогодишњем искуству стеченом кроз свакодневни практични рад заснован на постојећим техничким методама које унапређују звук, флексибилност, лакоћу и виртуозност. Дакле, у последњем сегменту рада ће бити размотрене композиције које чине извођачки део овог уметничког пројекта, а настале у време када је флаута била у процесу бурних промена. Циљ анализе је да укаже на то у којој мери је напредак у изради флауте утицао на звучност и виртуозност, односно, целокупне интерпретативне могућности инструмента.

## I ИЗ ИСТОРИЈАТА

### Кратки преглед постанка и развоја флауте

Лепота звука била је идеал ка којем се тежило од првих примерака музичких инструмената, а затим и основни параметар за њихово даље усавршавање. Ипак, не може се порећи чињеница да је утилитарна функција била примаран циљ првобитних облика инструмената. Флаута, као један од најстаријих музичких инструмената уопште, среће се још у старом Египту, претпоставља се, у своје две основне врсте, као попречна и уздужна, док први документовани подаци о попречној флаути потичу из Кине, из IX века пре нове ере. Као фолклорни, пастирски инструмент, у античкој Грчкој се користила варијанта флауте названа сиринокс, односно, панова свирала израђена од дрвета.<sup>1</sup>

Средњовековна флаута била је конструисана као јединствено парче дрвета, позната под немачким називом *zwerchpeiff*<sup>2</sup> и користила се, заједно са малим бубњем, као музичка пратња у маршевима пешадије.<sup>3</sup> У X веку нове ере из Азије је, преко Византије, доспела у европску културу попречна флаута, која је дуго имала сразмерно мали значај. Углавном се користила за удвајање вокалне деонице у музичким композицијама, што говори о њеној природној могућности за прилагођавање. На дворовима и кућним забавама су се свирали једноставни комади, као и арије, у којима су флаута и глас обично праћени лаутом. Интересантно је да су певачи свирали флауту, а о њима је писано да поседују квалитетан тон на инструменту док свирају арије. У Немачкој су се међу првим делима за флауту штампале управо арије.

Значајнију улогу флаута добија у првој четвртини XVI века, када њени градитељи теже подражавању људског гласа, због чега долази до промене у естетском поимању флаутског звука. Самим тим, мења се њена позиција од практичне до уметничке примене. Угледање на вокалну традицију довело је до израђивања флауте у четири регистарске варијанте: сопран, алт, тенор и бас.

Барокна епоха доноси истакнутије место попречној флаути,<sup>4</sup> која је одговарала новој експресивности монодијског стила, док је уздужна флаута<sup>5</sup> све мање задовољавала те потребе. Траверсо флаута ће посебну примену имати у раном и зрелом класицизму. Стремљења ка што светлијем, оштријем и продорнијем звуку довела су до њеног бриљантнијег тона и распона од три октаве, али, напослетку, и она је била подвргнута променама, како би могла да одговори на специфичности нове музике.<sup>6</sup> Наважнији градитељи флауте били су

---

<sup>1</sup> Интересантно је да је композитор Клод Дебиси (Claude Debussy) написао 1913. године програмско дело *Сиринокс* за соло флауту, инспирисан легендом о Пану, као и звуком овог инструмента.

<sup>2</sup> *Zwerchpeiff* је инструмент типа фруле, грађен као уска цев са шест рупица за прсте које нису биле распоређене према акустичким законитостима.

<sup>3</sup> Nancy Toff, *The flute book: A Complete Guide for Students and Performers*, Oxford, Oxford University Press, 2012, 41.

<sup>4</sup> Италијански назив овог инструмента био је *traverso*, док је немачки назив *querflöte*.

<sup>5</sup> Немачки назив овог инструмента био је *blockflöte*, док је енглески назив *recorder*.

<sup>6</sup> Nancy Toff, нав. дело, 42.

извођачи флаутисти, будући да су они најбоље познавали могућности и потребе инструмента. Инструмент није био стандардизован: сваки градитељ поседовао је индивидуалан концепт тона и интонације. Зато је постојало много разлика у боји, интонацији, опсегу и флексибилности тона инструмента.

С тим у вези, убрзо је почело експериментисање са различитим димензијама и бројем делова инструмента, као и величином самог инструмента. Зарад квалитетније интерпретације, градитељи су чешће израђивали инструмент из више делова, који су имали функцију кориговања и контроле интонације. Међутим, будући да је размак између отвора за прсте био подређен анатомији шаке, а не акустичким законитостима, долазило је до потешкоћа у интонацији. Сонорност инструмента била је лимитирана малим димензијама отвора за прсте. Средином XVII века инструмент добија и прву клапну која је поклапала рунице за апсолутну висину тонова Де и Е, што је умногоме олакшавало интерпретацију. У аматерским круговима ће се и даље користити флаута са једном клапном.

Како би елиминисали пискавост тона која је била уобичајена за раније инструменте, градитељи флауте су променили бушење инструмента од цилиндричног до коничног почетком XVIII века. Ово је довело до тога да ваздушни стуб буде флексибилнији у свом кретању, и не наилази на отпор, што је дало већу сонорност инструменту. Ипак, упркос својој непрецизној интонацији, флаута је била врло популарна у XVIII веку.<sup>7</sup> Штампане инструктивних књига, почевши од Отетеровог (Jacques Hotteterre) приручника *Принципи попречне флауте* из 1707. године,<sup>8</sup> допринело је промовисању инструмента и у аматерским круговима. Композитори су ово испратили писањем све захтевније музике, тако да су временом недостаци инструмента постајали све очигледнији, што је условило да су све мање били задовољни могућностима тадашње попречне флауте. Музика оригинално написана за флауту била је реткост, тако да су се најчешће транскрибовала дела за виолину или обоу. Матесонова (Johannes Matteson) збирка *Брошура виртуозности* из 1720. године,<sup>9</sup> садржи прва флаутска сола штампана у Немачкој. Већи део ове музике писан је у виолинистичком стилу, са карактеристичним пасажним кретањем у шеснаестинама.

Постепено укључивање инструмента у камерно и оркестарско музицирање, изискивало је неопходне промене на флаути. С обзиром на то да је и тада располагала малим бројем тоналитета у којима је функционисала, траверсо флаута је обавезивала композиторе да тоналитет својих композиција, као и оркестарске и камерне деонице писане за њу, прилагођавају тоналитетима које је могла да изводи. Тромлиц (Johann Georg Tromlitz) је писао на крају XVIII века да су „тоналитети са више од три повисилице или снизилице тешки за

---

<sup>7</sup> Исто, 44.

<sup>8</sup> *Principes de la flûte traversière.*

<sup>9</sup> *Der brauchbare Virtuoso.*

извођење и неподесни” за флауту,<sup>10</sup> и да су „у већини случајева, композитори били свесни тога који су тоналитети непожељни”.<sup>11</sup>

Додавањем све већег броја клапни, омогућено је свирање композиција које су модулирале кроз више различитих тоналитета. Клапне су утицале и на дужину и флексибилност тона, који је био „посебно погодан за извођење вокалне музике”.<sup>12</sup> Извођење у много већим салама наметало је музику и звук другачији од лагане музике на приватним забавама или дворовима. Већи оркестри су захтевали и већи волумен и пројекцију звука. Композитори су временом били свеснији могућности у контрастирању звукова и боја. И иако су дрвени дувачки инструменти свирали сразмерно ређе, пасажу у њиховим деоницама били су експонирани солистички чешће него као пуко појачање гудачког звука.<sup>13</sup> Дакле, нови идеал звучности постављен је ради повољнијег односа флауте према другим инструментима класичног симфонијског оркестра у коме је, почев од Хајдновог (Joseph Haydn) времена флаута заузела стално место. Улога флауте је била још истакнутија у оперском оркестру, где је она сачувала неретко и солистичку функцију, захваљујући искуству да се њен звук лепо слаже са вокалном деоницом, поготово сопранском, а сличан случај је био и у ораторијумима.

Први значајан допринос инструменту јесте систем од осам клапни. Такав инструмент је данас познат као „флаута са старим системом” или „Мејеров систем”.<sup>14</sup> Нови систем ће, уз све наведене промене, довести до ширег опсега флауте, уједначавања интонације, и, последично, нове боје звука, а значајан је утицај и на истанчанију артикулацију, чему у прилог говори чињеница да је Тромлиц у свом *Комплетном и темељном упутству за свирање флауте* из 1791. године,<sup>15</sup> два поглавља посветио искључиво стакато артикулацији. Тромлиц је био значајан и као градитељ флауте, а интересантно је да су његови инструменти били први примерци флауте са посебним рупицама за сваки полустепен. Почетком XIX века укус се даље окреће ка инструментима снажнијег и оштријег звука, што флауту баца у засенак, бар на солистичком и камерном пољу. Међутим, расте њен значај и улога у симфонијском оркестру, где јој се све чешће поверавају сола, па и водеће теме. Иако су постојале бројне њене варијанте, до око 1820. године флаута са осам или девет клапни и опсегом наниже до це<sub>1</sub> или бе, постала је стандард, готово свуда осим у Француској.

Из овог кратког прегледа историјата развоја флауте, може се уочити да је усавршавање инструмента било подстакнуто његовом улогом, као што су управо сва побољшања допринела томе да се флаути додељује све истакнутија

---

<sup>10</sup> Nancy Toff, нав. дело, 44. Наведено према: Adam Sarse, *Musical Wind instruments*, New York, Da Capo Press, 1965, 87.

<sup>11</sup> Nancy Toff, нав. дело, 44.

<sup>12</sup> Jeremy Montagu, Howard Mayer Brown and Ardal Powell, “Flute”, In: Abraham Gerald (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II edition*, London, Macmillan publishers, 9, 2001, 26 48, 36.

<sup>13</sup> Nancy Toff, нав. дело, 47.

<sup>14</sup> Исто, 47.

<sup>15</sup> *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen.*



улога. Несумњиво је да су звук и техника инструмента били главни параметри којима су се водили градитељи инструмента. Преломни тренутак усавршавања флауте започео је појављивањем личности и дела најзначајнијег њеног градитеља, Теобалда Бема (1794–1881). С обзиром на то да је Бем поставио систем који је основ савремене флауте, његово достигнуће ће у овом раду заузети посебан одељак централног дела текста. Бемов карактеристичан допринос није био механичке природе, већ акустичке; он је користио механизам који су створили други како би практично изразио своје акустичке теорије.<sup>16</sup> О његовој важности и утицају говори и чињеница да поједини аутори историју флауте деле на два периода: период „флауте са старим системом” и период Бемове флауте.<sup>17</sup>

### **Флаута у XIX веку**

У овом поглављу уследиће кратак осврт на стилске карактеристике епохе које су утицале на саму флауту и оне композиторе међу којима су се налазили и флаутисти који су својим стваралаштвом направили одлучујући корак у њеном напретку. Када су у питању водећи композитори који су обележили романтичну епоху, упадљиво је њихово готово потпуно одсуство у стварању флаутске солистичке и камерне литературе, што је на изванредан начин надомештено кроз њихова симфонијска остварења у којима је флаутска деоница имала значајну улогу. Дакле, ако се узме у обзир бројност дела написаних у солистичком и камерном жанру, XIX век се може сматрати својеврсним застојем у развоју флаутске литературе. Разлог треба тражити у немогућности флауте да произведе довољно снажан звук, као и одређене тембралне контрасте, који су били „покретачка снага романтичарског музичког израза”.<sup>18</sup> Тај израз био је потпуна супротност од класичарског склада и симетрије, објективног и рационалног доживљаја, односно, подразумевао је наглашену осећајност и субјективност у изражавању како композитора тако и извођача.

Епоха романтизма је развоју европске културе допринела великим стваралачким богатством у њеним различитим сферама, као на пример, књижевности, ликовне и музичке уметности, као и филозофије. Развој се не ограничава само на поменута поља, већ укључује и различите научне и технолошке иновација које су потом донеле велике промене у структури економије. Оно што је можда за тадашњи социјални статус најбитније, а свакако се одражава и на поље уметности, јесте Француска буржоаска револуција (1789), која покреће различите социјалне промене и крупна социјално-економска збивања. Идеје Француске револуције изазвале су сродна стремљења међу европским сународницима, што се огледало у организовању различитих друштвених покрета ка националној независности, потреба ослобађања од феудалног поретка, а онда и ка самосталности на подручју културе. Све ово

---

<sup>16</sup> Nancy Toff, нав. дело, 50.

<sup>17</sup> Исто, 41.

<sup>18</sup> Исто, 235.

условило је колективну свест да је уметност заједничко добро, што доводи до њене све веће демократизације. Круг љубитеља музике је све шири, организују се различита и све бројнија музичка удружења. Композитори се ослобађају зависности од феудалног господара и почињу живот „слободног уметника“, са јасним исказивањем сопствених стремљења. Јавни музички живот у великој мери расте, долази до резултата у музичкој настави и извођаштву, док оснивање музичких часописа поставља темеље модерној европској музикологији.

Музика овог периода подржавала је својеврсне супротности, тражећи нова изражајна средства и формалне типове, како би најбоље исказала сасвим нови садржај музичког дела. За композиторе раног романтизма је карактеристично писање кратких дела, које је такође условљено романтичарском тежњом ка експлицитној изражајности одређених духовних стања. Тако су настајале клавирске минијатуре и соло песме. Поред овога, XIX век је унапредио и развио музичка подручја камерне, концертантне, оперске, клавирске, вокалне, а понајвише симфонијске музике. Сви ови облици у великој мери су утицали на развој и унапређење музичких инструмената, тражећи од њих што боље испуњење композиторове замисли.

### **Флаута и њен напредак у оркестру**

Разматрајући симфонијску музику, Беркли (Robert Berclay) се бави проблематиком чинилаца развоја музичких инструмената, односно, питањем утицаја који је развитак оркестарског апарата, створивши тиме сопствени стил, имао на даље уобличавање и израду музичких инструмената.<sup>19</sup> Док се оркестар као дефинисано тело развијао, они инструменти који нису били у могућности да одговоре на захтеве оркестарског апарата су напуштали овај ансамбл, постајући инструменти солистичког или камерног извођаштва. Оркестарски апарат је до средине XIX века био нестандардизованог састава, да би се на послетку успоставио састав *a tre*. Композитори се до тада користе звучним капацитетом који им је био расположив у датом тренутку. Када је развој музичких инструмената у питању, често се поставља исто питање: да ли су на њихово унапређење деловали композитори, извођачи или њихови градитељи. У овим промишљањима не треба заборавити ни социјалну, као ни економску функцију грађанства, чему на изванредан начин такође припада одређена улога. Напретку инструмената је била неопходна економска моћ коју је поседовао највиши друштвени слој, будући да у XIX веку градитељи својим нижим социјалним статусом свакако нису могли да утичу на унапређења овакве врсте. Филип Спита (Phillipp Spitta) сматра да идеал звука композиција Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach) свакако нису могли да задовоље тадашњи клавикорд или оргуље, већ тек модеран клавир.<sup>20</sup> Спита, такође, потенцира неопходност досезања градитеља до иновативних замисли композитора, што ће

<sup>19</sup> Robert Berclay, "The Development of Musical Instruments: National Trends and Musical Implications" In: Kolin Lawson (Ed.), *Cambridge Companion to the Orchestra*, New York, Cambridge University Press, 2003, 25.

<sup>20</sup> Исто, 22.

инспирисати конструкцију одговарајућег инструмента у техничком погледу.<sup>21</sup> Са друге стране, постоји и мишљење да је композитор последња покретачка снага унапређења инструмената. Међутим, јасно је да композитори стварају у оквиру инструменталних могућности, а да заправо извођачи од градитеља изискују решење техничких захтева које су композитори задали. Спита напоследку закључује да треба:

„Нагласити да су чувени дијалози између Баха и Готфрида Зилбермана (Gottfried Silbermann) или Бетовена (Ludvig van Beethoven) и Џона Бродвуда (John Broadwood), дијалози између музичара извођача (подвукла J. J.) и градитеља, а не композитора и градитеља“.<sup>22</sup>

Треба такође уочити да је у XIX веку тржиште имало одлучујућу улогу у развоју инструмената, а у вези са додавањем вентила и клапни. Приметно је да су многе иновације биле усмераване према извођачима аматерима, дакле, не према професионалним извођачима, који су често свирали на мање опремљеним инструментима. Отпор композитора и музичког естаблишмента према овим иновацијама видна је кроз оркестарске ансамбле, у којима су извођачи свирали на мање усавршеним инструментима. На овај начин је тржиште било много испред композитора и извођача. Напоследку, иако се претпоставља да је развој инструмената условљавало композиторско стваралаштво, постоји много доказа да је до иновација долазило из „комерцијалних разлога у сврху извођача“.<sup>23</sup>

Оркестарски инструменти нису се развијали истовремено, већ се њихов напредак кретао у појединачним покретима, пропраћен периодима консолидације. Средина XVII века јесте време унапређивања инструмената, нарочито кад се политичка и социјална превирања у Европи сусрећу са великим таласом индустријализације XVIII века. Након тог периода долази до поменуте комплетне консолидације оркестарског састава, при чему су нове извођачке праксе и инструменти открили свој пуни потенцијал. Развој оркестарских инструмената текао је у три различита таласа, који су собом носили социјалне, економске и културалне карактеристике и промене које су утицале на њихов развој. Први талас промена (1650–1700) поклапао се са новим стилем у италијанској моди, архитектури, сликарству, костимима и, наравно, музици. Француска тада доживљава долазак Луја XV, што је довело до периода славе и мира. У Енглеској је то доба рестаурације, уметничких експанзија, праћено грађанским ратовима, пуританством, док Французи започињу нову фазу развоја у уметности. У Немачкој тридесетогодишњи рат (1618–1648) престаје, што сигнализира период мира и просперитета. Када је у питању унапређивање дрвених дувачких инструмената, овај период је познавао круг градитеља називан *Grande Ecurie*, који је укључивао врло цењене музичаре и уметнике тог

---

<sup>21</sup> Исто, 23.

<sup>22</sup> Исто, 22.

<sup>23</sup> Исто, 24.

времена. Међу њима је било неколико значајних породица, градитеља инструмената, као што је, на пример, била породица тадашњег познатог флаутисте и градитеља Жака Отетера. Њихова активност се није одвијала само у оквирима фабричке делатности; они су веома утицали на значајна унапређења конструкције инструмента у потпуности мењајући његове интерпретативне могућности. Пример за то може бити тадашњи рекордер коме су, због унапређивања интонације, променили отворе, а главу и стопало инструмента начинили конусним. Ово је омогућило нови тип инструмента који је у већој мери задовољавао потребе оркестарског ансамбла од претходног.

Нови идеал звука, иако погодан за ансамбл, још увек није могао да задовољи захтеве концертантног стила у солистичким концертима, који се појављује у XVIII веку. Пажљивим подешавањем рупица за тонове, њихових целих степена и полустепена, Отетер је успео да ублажи захтевни, такозвани унакрсни прсторед, стварајући примарну скалу која постаје основа на рекордеру. Алтернативни (помоћни) прстореди омогућавали су кориговање несавршене интонације, која је у великој мери била изазивана брзим протоком и променама јачине ваздушног стуба приликом динамичких промена, које су композиције захтевале.<sup>24</sup> Корекције величина отвора за прсте захтевале су деликатну и комплетну преправку, као и израду посебних, одговарајућих алата за прављење жељених рупица. Популарност и употреба овог инструмента рашириле су се и по осталим музичким центрима. Отетер и његови савременици јесу пример градитеља-музичара, који су створили нове инструменте у односу на захтеве које је постављала музика. У овом периоду на сцену је ступала и усавршенија варијанта рекордера, односно, траверсо флаута, која је свирана попречно, такође је била од дрвета али, сада са много прецизнијим отворима за тонове и са једном клапном на стопалу за тон Де.

Траверсо је у првој половини XVIII века у потпуности потиснуо рекордер. Овај период захвата почетак стваралаштва Баха и Хендла (Georg Friedrich Handel), који су у својим ансамблима и композицијама користили оба типа инструмената. Будући да је Бахово доба период монархије Фридриха Великог чији је омиљени инструмент био флаута, то је у великој мери био разлог Бахове учесталије примене овог инструмента у композицијама. Поред тога, значајно је да је Бах врло слободно употребљавао траверсо флауту, користећи њен пун опсег, за разлику од Хендла, који је врло пажљиво поступао према овом инструменту. У Баховим кантатама проналазе се различита удвајања и дијалогизирања овог инструмента са осталим у ансамблу. Такође, у његовим делима флаута се користи и као облигатни инструмент,<sup>25</sup> чешће као пратња сопрану, при чему је њена, нимало једноставна деоница, била у тенорском регистру. То је подразумевало да инструмент дословно подржи глас кроз све његове украсе и бравуре. Поред овога, често се флаута третира као

---

<sup>24</sup> Philip Bate, *The Flute: A Study of its History, Development, and Construction*, New York, W. W. Norton & Company, 1969, 166.

<sup>25</sup> Ова чињеница свакако није случајна, с обзиром на то да је флаута од ренесансе па све до прве половине осамнаестог века мање-више заступала такву улогу.

солистички инструмент, или унисоно са још једном флаутом, а некада, такође, као део пратећег ансамбла који чине две флауте и фагот. Бах често флауту користи како би што приближније дочарао специфична осећања описана у тексту, као што су сузе у *Пасији по Матеју*, где две флауте изводе пасаже „каскаде од перли“,<sup>26</sup> које су одсликавале сузе из литерарног текста. Такође, у Баховом ансамблу, деоница овог инструмента често је удвојена у унисону са деоницом обое,<sup>27</sup> ређе у комбинацији са виолином, или виолончелом пиколо. Исто тако, у првом периоду писања оркестарских и солистичких жанрова, Бах ретко представља овај инструмент у његовим чисто инструменталним партитурама.

Година стварања *Бранденбуришких концерата* (1721) представља најранији датум у ком флаута добија конкретнију улогу у поменутих Баховим партитурама.<sup>28</sup> Иако 1723. године флаута добија своје регуларно место у његовој концертантној музици, још увек је третирана врло експериментално. Иначе, флаута је на концертантни начин третирана најочигледније у *Бранденбуришком концерту бр. 4* и *Бранденбуришком концерту бр. 5*, затим Клавирском концерту у А-дуру и Оркестарској свити бр. 2 у ха-молу. Када је поменута свита у питању, Бах је следио тадашњу композициону праксу, не пишући за флауту захтевне хроматске пасаже, као ни изненадне динамичке и тонске промене. У овом низу барокних игара, флаутску деоницу комбинује са различитим инструментима, па тако полонезу флаута изводи само уз пратњу континуа, док је у финалу (*Бадинери*), флаута са комплетним ансамблом у истакнутој и слободној деоници. Сва поменута дела имају заједничку карактеристику идиличности. Ни у једном од поменутих дела нема хорни и труба, што указује да је флаута била један врло поуздан „глас“ у ансамблу, иако не треба заборавити да су трубе у Баховом ансамблу имале „кларинетски“ ефекат, што је подразумевало да нису биле тако звучне као данас. У разматрању Баховог оркестарског стваралаштва, требало би имати на уму невелики број извођача у његовом оркестарском ансамблу, као и његову бригу за остварење што бољег баланса звука. Иако је Бахова употреба траверсо флауте увек разматрана са великом пажњом, музика коју је писао за њу, није увек била једноставна за извођење. Ту чињеницу потврђују његових шест соната и два трија за овај инструмент, које је он сматрао достојним солима за компетентне извођаче.<sup>29</sup>

Када је Хендл у питању, он, на супрот Баху, ређе користи флауту у оркестарском ансамблу. У већини његових опера и ораторијума уопште се не наилази на флаутску деоницу или је она заступљена само у неком од ставова,

---

<sup>26</sup> Henry Macalau Fitzgibbon, *The Story of the Flute*, London New York, Walter Scott Publishing c. scribner's Sons, 1914, 118–122.

<sup>27</sup> У периоду барока, постојало је правило да су музичари истовремено свирали и флауту и обоу, па је исти музичар изводио обе деонице када би се оне смењивале.

<sup>28</sup> Под термином флаута се подразумевају сви типови инструмената који су тада били у употреби, будући да барокна пракса подразумева и замене инструмената исте или чак и различите врсте као, на пример, флауте и обое који би свирали истоветну деоницу.

<sup>29</sup> Philip Bate, нав. дело, 172.

често не нарочито захтевна за извођење. Будући да је поменути рекордер располагао распоном од две октаве, када је траверсо у питању, Хендл ни код ње не прелази тај опсег. Интересантна је информација да је Хендл, заправо, чешће писао за рекордер, који је употребљавао у својим оркестарским ансамблима током читавог свог стваралаштва. Као својеврсна потврда томе, у његовом последњем делу *Тријумф истине и времена* (1739) налази се деоница флауте предвиђена за рекордер. Он, такође, истовремено уводи деонице траверса и рекордера у вокално-инструменталном делу *Ускрснуће* (1708). У опери *Тамерлан* (1724) у флаутској деоници користи два рекордера и две траверсо флауте у унисоном звучању. У односу на то, неретко се налазе ознаке у партитури да флаутску деоницу могу једнако изводити траверсо или рекордер. Хендл, слично Баху, у ансамблу флауту комбинује са обоом, трубама, фаготима, ређе хорном, а неретко је користи за специјалне ефекте, или као пратњу вокалној деоници. Он такође флауту комбинује са оргуљама, због сличне боје звука ових инструмената. У опери *Соломон* (1748) солистичка деоница обоје је у пратњи свих флаута у ансамблу.

У вези са овим, треба истаћи да је Хендл преферирао звук инструмената са двоструким језичком,<sup>30</sup> тако да се у његовом ансамблу наспрам две флауте налази повећан састав обоа и фагота. Дакле, чињеница да су Бах и Хендл овај инструмент врло пажљиво примењивали кроз одабир тоналитета у односу на распон који је овај инструмент дозвољавао, хармонију, мелодију, као и место у ансамблу и односу са осталим инструментима, потврђује основану претпоставку о њеној тадашњој тонској и техничкој несавршености. Овим се прва фаза оркестарског развоја завршава; одређена је доминацијом поменутих композитора и доноси употребу великог броја оркестарских инструмената.

Период од 1700. до 1780. године донео је консолидацију оркестарског апарата као и његово заједништво кроз хомогену целину. Она је захтевала технички усавршеније инструменте ради остварења што бољег звучног баланса и опште једнакости међу извођачима. У вези са овим, инструменти су напредовали, али не у значајнијим структуралним променама, већ у добијању нових клапица. Појава кларинета у дрвеном дувачком корпусу, свакако је допринела целокупном звуку овог ансамбла.<sup>31</sup>

У овом периоду ствара Кристоф Вилибалд Глук (Christoph Willibald Gluck), који је по свему судећи био склон флаути, пишући за њу најфинију музику, очигледно познавајући њене праве карактеристике много више него остали композитори тог времена.<sup>32</sup> Он овом инструменту даје слободу, пишући за њега једноставне пасаже у распону до  $g_2$ , некада и  $a_2$ . Јасна потврда наведеног јесте познати одељак из опере *Орфеј и Еуридика* (1762) у којој он овом инструменту поверава солистичку деоницу у балетском дивертисману II

<sup>30</sup> Исто, 128.

<sup>31</sup> Ова инвенција приписана је градитељу Јакобу Денеру (Jacob Denner) из Неремберга. Његова делатност није везана само за овај инструмент, будући да је радио на унапређивању већег броја дрвених дувачких инструмената, међу којима је била и флаута.

<sup>32</sup> Henry Macalau Fitzgibbon, нав. дело, 129.

чина. Сличну улогу флаута добија и у операма *Ифигенија на Тауриди* (1779) и *Армида* (1777), где у другој опери током Риналдовог сна учествује у деликатном риторнелу, који одсликава похотну малаксалост херојеве душе заведену магичном уметношћу. Из флаутске деонице као да се назиру дивне слике предела, осећа мирис цвећа и чује песма птица.<sup>33</sup> Кроз деонице које је поверавао флаути, закључује се да је Глук један од првих композитора који су открили лепоту и ефектност звучања доњих тонова у флаутском регистру. Својим слободнијим приступом овом инструменту, Глук је свакако ширио спектар њених могућности, указујући на различитости њеног тонског садржаја, што је у великој мери навело остале композиторе да све чешће употребе флауту у оркестарским солима, као и у солистичкој и камерној музици.

Велика социјална превирања на крају XVIII века и у првој половини XIX века свакако су се одразила на далеко већи напредак инструмената, у односу на израду, дизајн и производњу. Такође су евидентни утицаји појачане индустријализације, затим Америчке и Француске револуције, Наполеонових похода, колапса двора, а у овом периоду музичко стваралаштво и извођење бивају под меценатом, чиме музика добија нови подстицај. Унапређена трговина између претходно изолованих центара, између осталих фактора, била је погодно тло за нова музичка достигнућа. Ово је доба Бечких класичара, који су у великој мери кроз оркестарску музику допринели и напретку флауте. Зачетак модерне оркестрације може се уочити у последњим годинама XVIII века. То је период композитора Хајдна и Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart). Њих двојица се својим радом у симфонијском стваралаштву надовезују на Баха и Глука, али су значајнији за сам инструмент у односу на њихове поменуте претходнике. У њихово време се концертантни оркестар у потпуности поставља.

Што се тиче третмана флауте у симфонијском жанру, њена индивидуализација се уочава већ код Хајдна, почевши од његовог зрелог симфонијског опуса. Овај композитор је после Монтевердија (Claudio Monteverdi) и Скарлатија (Alessandro Scarlatti) битна личност у вези са постављањем добро избалансираних оркестарског звука. Због овога се слободно може рећи да је Хајдн био отац модерне оркестрације.<sup>34</sup> У епохи барока и првој половини XVIII века, флаута је због своје техничке и звучне лимитираности у ансамблима од стране композитора била примењивана као облигатни инструмент или на специфичан начин у сврху производње одређених звуковних ефеката. Са Хајдном и Моцартом флаута постаје саставни, „неопходан инструмент у оркестру“.<sup>35</sup> Према начину и учесталости примене овог инструмента у свом симфонијском стваралаштву, може се рећи да је Хајдн преферирао флауту и у великој мери је писао за њу. Томе у прилог говори много Хајднових симфонија са истакнутим флаутским пасажима, поготово у спорим ставовима у поједностављеној пратњи од само две виолине. У прво време је

<sup>33</sup> Исто, 131.

<sup>34</sup> Colin Lawson, нав. дело, 47.

<sup>35</sup> Henry Macalau Fitzgibbon, нав. дело, 132.

примењивао само једну флауту а карактеристично је да ју је самостално третирао у одређеним ставовима симфоније као једини дрвени дувачки инструмент који се у њему јавља. Он је у својим раним симфонијама ограничавао деоницу флауте на њен средњи регистар, док је у касним симфонијама, на пример, у *Војничкој симфонији* (1794) флаутски опсег проширио до трећег регистра, односно, гез. У поменутој симфонији, Хајдн је вешто комбиновао овај инструмент са осталима у оркестру. Тако ова симфонија започиње флаутом и двема обоама самостално у дуго вођеним пасажима.

Увођење кларинета у дрвени дувачки корпус допринело је звучности и снази оркестарског састава, што је било предмет експериментисања и техничког унапређивања до тог периода.<sup>36</sup> То је свакако натерало градитеље тог доба да унапреде тадашњу флауту, како би била у могућности да се носи са захтевима пуне дувачке групе. На овај начин траверсо флаута је у Хајдновом оркестру постала појам чистог и једноставног гласа за разлику од онога што је била у Баховом ансамблу.<sup>37</sup> У каснијем Хајдновом оркестраском стваралаштву, дрвени дувачки корпус задобио је готово једнак третман као и гудачки инструменти.<sup>38</sup> У ораторијуму *Стварање света* (1798) Хајдн већ користи три флауте, што указује на значајно повећан састав и значајнију функцију овог инструмента у оркестру. Због тога се слободно може рећи да је Хајдн утро пут данашњој позицији флауте у оркестру.

За разлику од Хајдна, Моцарт је био „веома пажљив у примењивању флауте у оркестру, а разлог томе у великој мери јесте био Моцартов преосетљив слух“.<sup>39</sup> То је можда један од разлога зашто јој у својим симфонијама није давао тако истакнуту улогу као што је чинио Хајдн.<sup>40</sup> У првих осам симфонија, као и у *Реквијему* (1791), Моцарт изоставља флауту. У свакој од својих великих симфонија писаних осамдесетих година, користио је само једну флауту у дрвеном дувачком саставу. У раним симфонијама, Моцарт је флауту користио у унисону са виолинама, док је у неколико симфонија флаута употребљена само у лаганом ставу. Ово потврђује чињеницу да је Моцарт примењивао и реаговао на тадашње несавршености овог инструмента,<sup>41</sup> што се одразило и на његово солистичко стваралаштво за овај инструмент. Како би избегао тонске несавршености флауте из XVIII века, Моцарт је пажљиво бирао тоналитете у којима компонује за флауту, крећући се у оквирима дурских тоналитета: Концерт за флауту и оркестар написан у Ге-дуру KV 313, Концерт за флауту,

---

<sup>36</sup> Philip Bate, нав. дело, 173.

<sup>37</sup> У Баховим композицијама траверсо флаута је својим звуком бојила и означавала посебна емоционална стања, због своје специфичне топле и прозирне боје звука.

<sup>38</sup> Ово, дакле, није била пракса у стваралаштву Хајднових претходника, што је сасвим и логично с обзиром на технички несавршене инструменте тог доба.

<sup>39</sup> Philip Bate, нав. дело, 174.

<sup>40</sup> Иако је флаута у то доба добила своју ширу примену и даље је имала техничке недостатке који су се одражавали на све аспекте звука.

<sup>41</sup> Моцарт је делио мишљење свог савременика Луиђија Керубинија (Luigi Cherubini), који је сматрао да су од једне флауте у оркестру, горе само две флауте. Нестабилна интонација овог инструмента потхрањивала је неповерење код Моцарта.



харфу и оркестар у Це-дуру KV 299, Анданте за флауту и оркестар, такође у Це-дуру KV 315 и Рондо за флауту и оркестар у Де-дуру KV 485.

На почетку XIX века, својим симфонијским и оркестрационим мајсторством, Бетовен користи комплетан дрвени дувачки корпус врло слободно. Бетовен је истраживао улогу флауте у разноврсним текстурама оркестарског ткива и музичком садржају током целокупног симфонијског опуса. Његова оркестарска музика обилује флаутским пасажима чија је улога у великој мери од значаја, јер у њима флаута проговара егзактно. Једна од таквих фраза је солистичка деоница флауте у увертири *Леонора* (1805) у темпу *Алегро*. У овој фрази композитор захтева од флаутисте кретање на доминантној функцији Ге-дура, и то кроз цео флаутски опсег задајући јој једну узлазну лествицу од  $de_1$  до  $a_3$  навише. Ово извођачу свакако поставља велики тонски и технички захтев, јер поменути *соло* садржи низове брзих секвенци у трећој октави, која подразумева истовремено активирање прстију обе руке у симултаном кретању (Пример 1).

Пример 1. Лудвиг ван Бетовен, увертира *Леонора* бр. 3 оп. 72, 328 387, флаутски штим, флаутски *соло*:

The image shows a musical score for a flute solo, measures 328 to 351. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 328 starts with a *cresc.* marking and ends with a *fp* marking. Measures 337-344 contain a complex passage with many sixteenth notes, marked with a '1' above the staff. Measures 344-351 continue this passage, with fingerings 1 through 9 indicated above the notes. The piece ends with a *p cresc.* marking.

Такође се у *Пасторалној симфонији* (1808) уочава значајна улога флауте, будући да јој Бетовен задаје имитирање птичијег поја, у садејству са кларинетом и обоом, у коди другог става (Пример 2). У ставу *Алегро нон тропо* флаута заокружује композиторову мисао завршном фразом у којој остаје сама, док ефекте олује у истоименом ставу, Бетовен постиже потенцирањем највишег регистра пиколо флауте. Бетовен је био први који је пиколо флауту користио у симфонијском жанру, што је први пут учињено у Симфонији бр. 5 (1808),<sup>42</sup> а затим и у Симфонији бр. 9 (1824).

<sup>42</sup> У финалу симфоније, осим пиколо флауте по први пут се јављају тромбон и контрафагот.

Пример 2. Лудвиг ван Бетовен, *Пасторална симфонија* бр. 6 оп. 68 у Еф-дуру, II став, 129–139, флаутски штим, флаутски соло:

The image shows two staves of musical notation for a flute solo. The first staff, starting at measure 129, is titled 'Nachtigall' and includes a 'cresc.' marking. The second staff, starting at measure 134, includes 'p cresc.' and 'sf > pp' markings. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

Деветнаести век је донео најзначајнији помак у изради музичких инструмената. Тај помак се односио на промене отвора за свирање и њихове клапне у сврху волуминозности, већих могућности инструмената и боље пројекције звука. На ове промене је у великој мери утицао Минхенски градитељ, Теобалд Бем, о чијем ће раду и залагању у овом раду бити детаљно речи. Иновације које је Бем применио на флауту, убрзо су се пренеле на све остале дрвене дувачке инструменте, а Бемов систем је и данас основа по којој се израђују одређени дрвени дувачки инструменти.

Почевши од периода раног романтизма па све до краја епохе, развој флауте такође се може пратити кроз стваралаштво композитора Вебера (Carl Maria von Weber), Росинија (Gioacchino Rossini), Менделсона (Felix Mendelssohn), Шуберта (Franz Schubert), Шумана (Robert Schumann), Берлиоза (Hector Berlioz), а нешто касније и Чајковског, Брукнера (Anton Bruckner), Брамса (Johannes Brahms), као и Малера (Gustav Mahler). Они су свакако започели нову еру у компоновању за комплетну дувачку секцију у оркестару, будући да је романтична епоха тражила пун и слојевити звук што је допринело укључивању већег броја инструмената у оркестарски састав и гушћој фактури. Секције гудача су увећаване и често дивизиране, а осим основних варијанти инструмената у оркестарски састав улазе и пиколо флаута, бас флаута, бас кларинет, енглески рог, као и харфа, а не би требало занемарити ни повећање броја перкусионе секције, као и њихов чест третман кроз симфонизацију музичког ткива. Из овога се препознаје да је додатни чинилац унапређења флауте могућност да буде у окружењу различитих инструмената, са чијом је сонорношћу и тембром морала бити компатибилна.

### Флаута у камерним ансамблима

У односу на ново поимање звука, настајали су и све већи камерни ансамбли, који су подразумевали различите комбинације инструмената. У том смислу, флаута је сада улазила у састав ансамбала са већим бројем дувачких инструмената, за разлику од барока и класицизма где се њена звучност углавном користила у садејству са обоом, виолином и континуом, односно, инструментима који су јој били најближи по боји и јачини звука, а пример томе су између осталог и Бахове трио сонате за флауту. Прва Трио соната у Ге-дуру

BWV 1038, компонована је за флауту, виолину и континуо.<sup>43</sup> Деоница виолине је овде у пратећем, а њене највише тонове Бах у звучању спушта за октаву ниже, односно испод флаутске деонице. Овај принцип је називан „неподесна виолина“ (*violino discordato*),<sup>44</sup> којим се елиминише снажан притисак на жицама а постиже светлији звук, који се онда лако комбинује са нежним звуком траверса. Друга Трио соната у Ге-дуру BWV 1039 (1720), писана је за две флауте и континуо, док је трећа Трио соната у це-молу BWV 1079 (1747) за флауту, виолину и континуо део *Музичке жртве*. Композитор Георг Филип Телеман (Georg Philipp Telemann) такође компоњује трио сонате за сличну комбинацију инструмената, односно, за две флауте и континуо, или рекордер, виолу и басо континуо а данас је најчешће извођена Трио соната за флауту, обоу и басо континуо у це-молу, TWV 42:c2.<sup>45</sup>

Барокна трио соната је послужила као претеча настајању класичног трија, који су сачињавали виолина, виола и виолончело, као и виолина, виолончело и клавир, али је обично флаута назначена у партитурама као замена виолинској деоници. Гудачки квартет је био један од већих достигнућа класичне епохе. Флаута је имала активну улогу у поменутом ансамблу, при чему је комбинована са виолином, виолом и виолончелом, тако да је заузимала место прве виолине класичног гудачког квартета. Подстицај томе је учинио њен фаворизован статус међу флаутистима аматерима. За овај састав су компоновали, између осталих, Хајдн и Моцарт. Моцарт је компоновао четири флаутска квартета, међу којима су квартети KV 285 у Ге-дуру,<sup>46</sup> KV 285a у Ге-дуру, KV 285b у Це-дуру и KV 298 у А-дуру. Хајдн је, такође, написао четири квартета за флауту у свом опусу бр. 5. Свој зачетак дувачки квинтет имао је у саставу гудачког квартета са флаутом. Такође је појава флауте, обоје и гудачког трија била честа у том периоду, да би на послетку био формиран целовит дувачки квинтет у саставу флаута, обоа, кларинет, фагот и хорна. Овај састав су први увели композитори Франц Данци (Franz Danzi) и Антоњин Рејха (Antonin Reicha).<sup>47</sup> Потреба за дувачким квинтетом проналази основе и у првобитној употреби тог ансамбла, јер је то био погодан састав за церемонијална окупљања виших грађанских слојева, а проистекао је из војног оркестра из доба Француске буржоаске револуције.

Као што је до сада већ речено, епоха класицизма је доносила промене које су се односиле на унапређивање дувачких инструмената, тако да су инструменти у новим жанровима добијали поменуте предности у виду додавања нових клапни и вентила. Може се претпоставити да је разноврсност организације ансамбала са једне стране, и технички напредак инструмената са друге стране, у узрочно-последичном односу, што подразумева да један својим

<sup>43</sup> Аутентичност ове сонате доводи се у питање, будући да постоји могућност да је прави аутор Карл Филип Емануел Бах (Carl Phillip Emanule Bach).

<sup>44</sup> Nancy Toff, нав. дело, 205.

<sup>45</sup> Овде је неопходно додати богато стваралаштво у жанру трио сонате композитора Георга Фридриха Хендла и Јохана Јоакима Кванса (Johann Joachim Quantz).

<sup>46</sup> Поменути квартет се данас најчешће изводи.

<sup>47</sup> Антоњин Рејха има богат опус делима писаним у форми дуа, трија и квартета за флауту.

напретком условљава напредак оног другог. Такође се може претпоставити да су састави као што су дувачки квинтет или секстет продукт романтичарског симфонијског оркестра, који је располагао великим бројем инструмената. У дувачким ансамблима је флаута сада имала водећу деоницу, а чињеница да су је окруживали инструменти са бојом и продорношћу звука која њој није била сродна, а са којима је третирана у дијалогу, намеће закључак да је то плод њеног дотадашњег напретка, али и подстицај за даље напредовање које је водило ка све већем техничком и акустичком усавршавању.

### Солистичка литература за флауту

У овом периоду флаута је због специфичне боје звука посматрана орнитолошки, односно, имала је улогу да прикаже виртуозност и програмски симболизам.<sup>48</sup> Уобичајени програм који је требало да представи био је везан за подражавање звукова из природе. То се угледа на традицију Вивалдијевих (Antonio Vivaldi) концерата, посебно програмског концерта *Карделино (Cardelino)* у којем је флаута имала за задатак да дочара цвркут птице, а сличан третман се препознаје и у Бетовеновој *Пасторалној симфонији*. Програмност се рефлектовала на наслове многих дела за флауту и оркестар као што су, на пример, *Greenings polka* за две флауте и оркестар са поднасловом „два изворска славуја“ Рудолфа Биала (Rudolf Bial), *Дупли концерт за две николе „Птице у лету“* Хенрија Клинга (Henri Kling) као и *Славујев концерт (Nightingale Concerto)* оп. 361 Виљема Попа (Wilhelm Popp).

Уобичајена за програмску музику била је и наглашена драматичност која је истицала контрасте у свим музичким компонентама и плановима, што је утицало и на интерпретацију, остављајући извођачима простор да унапреде техничку и звучну способност како би најбоље одговорили на захтеве који су им били постављени у погледу боје звука, динамике, артикулације, темпа, ритма и свеопштег карактера дела. Још једна новина која је утицала на развој музичке изражајности, а самим тим и флаутске интерпретације, јесте третман хармонске компоненте, која је у романтизму преузела вођство над мелодијом, а у том домену је музички језик романтичара захтевао значајне промене. Свеопшти развој хармонског језика наслањао се на већ постављене класичне обрасце, тако да се може рећи да хармонија романтизма израста из класичне, надограђујући њене већ постављене системе и стварајући нове, кроз појачану употребу вантоналних акорада и медијантике. Ово је својствено периоду раног романтизма, мада је већ наговештено кроз Бетовеново стваралаштво, будући да он уводи нова формална и хармонска решења, што су весници долазеће епохе. У то време већ живе и стварају Вебер и Шуберт, чија се остварења сврставају у романтичну епоху али су у првом периоду свог стваралаштва нашли основу у класичној хармонији.

Један од кључних композитора романтичне епохе, који је својим делима профилисао поменути стил пишући у великој мери за глас и клавир јесте Франц

---

<sup>48</sup> Nancy Toff, нав. дело, 235.

Шуберт. Он је флаутској литератури допринео низом варијација написаних за овај инструмент у пратњи клавира. Дело *Интродукција и варијације за флауту и клавир* Д 802 оп. 160 бр. 7 на тему *Увело цвеће* из циклуса песама *Лена Млинарица* (1824) потврђује везу између гласа и флауте, односно певачке традиције на коју се овај инструмент у великој мери надовезивао кроз технику извођаштва и у делима писаним за флауту. Ова композиција ће бити детаљније обрађена у трећем поглављу централног дела рада, будући да је део програма који ће бити изведен у склопу докторског уметничког пројекта.

До промена у хармонском језику долазило је због постизања жељене атмосфере. Хармонија је добила нову, експресивну улогу, у односу на примарно конструктивну коју је имала у класицизму, када је одређивала структуру музичког тока. Такође, хармонија је поред експресивних вредности, новом динамиком промена сазвучја достигла и колористичко богатство. Због честих контраста који су били подржани управо хармонијом, хармонски ритам је био брз, а честа употреба хроматских алтерованих акорада, као и вантоналних акорада, може се схватити и као елемент изненађења, који је доприносио динамизацији музичког тока. Значајну функцију је имао умањени септакорд, што налази корене у барокној опери, када је хармонским средствима требало дочарати текст.

Мелодија је сада била дужег даха и већег интервалског опсега, задржавајући још увек квадратну структуру класичне фразе и архитектонски принцип изградње музичког тока. У тежњи да истакну националне карактеристике одређеног поднебља, композитори су често преузимали теме из народних песама које су користили за формални тип варијација. Мелодије су оживљене ритмом који је у романтизму био много разноврснији, укључујући неправилне ритмичке групе, полиметрију и полиритмију. Улога синкопа и пауза које су измештале метричке нагласке, такође је била у служби експресије. Због тога се сложеност ритма истиче као један од фактора који је утицао на унапређивање виртуозности извођача.

Истовремено, композитори су стварали један слободнији однос према темпу унутар фразе, инсистирајући на *рубату*, местимичним успорењима и убрзавањима, односно, агогичким кретањима у покрету напред-назад. Чак и када то није назначено од стране композитора, сама природа појединих фраза музичког тока изискује, зарад што успешније њене интерпретације, поменути унутрашњи покрет, који извођач препознаје већ при првом сусрету са нотним текстом, уколико има развијен унутрашњи слух који му омогућава такво ослушкивање. Може се претпоставити да је недостатак ове ознаке у музичком тексту повезан са начином настајања одређених композиција које у себи садрже овај тип фразе. Композитори су често стварали пригодна дела за салонска окупљања са циљем задовољења укуса грађанске класе. У ту сврху настајале су кратке музичке форме као што су арије, варијације или фантазије, чије је фразе потребно изводити са извесном слободом. Инструмент је због тога морао да достигне технички напредак, како би омогућио слободу извођачу у његовој креативности и осмишљавању интерпретације музичког тока. Слобода и

виртуозност сматрани су привилегијом извођача у XIX веку, а самим тим и критеријумом за добру интерпретацију. Неопходно је подсетити се да су виртуозност и експресивност у изразу били у великој мери ограничени на траверсо флаути због лимитираности самог инструмента у техничком погледу. Потврда овог, између осталог, налази се у чланку *Подвиг генијалности и инспирације*, Рејчел Браун (Rachel Brown),<sup>49</sup> који представља својеврсно објашњење стила компоновања и приступа барокној флаути, која је у то време спутавала технички аспект извођења, као и слободу интерпретатора.

Поред тога, поменути атрибути описују Телеманово стваралаштво, које укључује и циклус од дванаест фантазија за соло траверсо флауту. Будући да је барокна флаута имала само једну клапну, уз то сужавајуће отворе за прсте на неједнако удаљеним местима, то је условљавало неједначен звук, како у целостепеном, тако и полустепеном, односно, хроматском кретању. Многи тонови изван Де-дур скале на траверсу су нудили „сазрелу пастелну нијансу звука“.<sup>50</sup> Тоналитети са повисилицама пружали су оштру звучну резонанцу на својим основним функцијама, док су тоналитети са снизилицама, на истим функцијама звучали мекше. Насупрот томе, Телеман је већину својих фантазија писао у тоналитетима са повисилицама, у жељи да тиме достигне неопходну изражајност, управо преко њихове природне оштрине, супротстављајући их нежнијим нијансама тоналитета са снизилицама. Тиме је достигао „ефекат контраста светла и таме, туге и среће“,<sup>51</sup> односно, дуалистичку концепцију која је карактеристична за барокну епоху. Многи композитори и учени људи XVIII века веровали су да дрвени дувачки инструменти не могу и не смеју бити у солистичкој интерпретацији, због немогућности да изведу хармонско сазвучје и да га задрже.<sup>52</sup> Упркос том мишљењу, Телеман је објавио циклус од дванаест фантазија за соло траверсо флауту у периоду од 1727. до 1728. године.<sup>53</sup> Због техничке лимитираности инструмента, композитор није могао да се креће испод тона де<sub>1</sub>, који је био најнижи тон на тадашњој флаути. Будући да су композитори у бароку стварали и цикличне форме соната, кружно повезане одређеним тоналитетима,<sup>54</sup> тако је и Телеман своје фантазије поређао, почевши од прве фантазије у А-дуру, уз полустепено кретање навише до последње, односно, дванаесте фантазије у Ге-дуру. Композитори тог времена дубоко су веровали да сваки тоналитет представља и производи одређени карактер и

---

<sup>49</sup> Brown, Rachel, “Telemann's Fantasias: A Feat of Ingenuity and Inspiration”, *The Flute Magazine*, 2008, 27/3, 25–37.

<sup>50</sup> Brown, Rachel, нав. дело, 3.

<sup>51</sup> Исто, 3.

<sup>52</sup> Исто, 3.

<sup>53</sup> Није познато да ли је овај сет фантазија написан за одређеног флаутисту, али је у том периоду Телеман компоновао неколико соната за флауту или виолину, укључујући последњи сет *Методских соната за флауту*, за браћу Бурместер, Рудолфа и Хиеронимуса (Rudolf Burmester, Hieronymus Burmester) из Хамбурга, који су исказали велику захвалност за тај гест.

<sup>54</sup> Тако су у збирци *Добро темперовани клавир* (1722) организовани прелудијуми и фуге, а истим поретком тоналитета Бах се служи пишући двогласне и трогласне инвенције. Мање познат пример композиција за флауту, које су на сличан начин обједињене, јесте збирка *Музички алфавет* (1735, Лондон) Јохана Сикарда (Johann Christian Schickhardt).

*афекат*. Телеман је у складу са тим користио тоналитете у којима је стварао и постигао одређену реторику.

Поред тога, зарад што боље изражајности, Телеман се користио одговарајућим регистрима и мотивима, као што су изражајна арпеђа, карактерни ритмови и лирске фразе у *Legato* артикулацији. Барокна флаута није имала могућност дужег тонског звучања, али је то надомештано различитим ритмовима,<sup>55</sup> који су били карактеристични за појединачне барокне игре у цикличним формама, као што је свита. У случају формалног типа фантазија, иако оне нису тако означене, многи њени ставови имају карактер барокних игара. Као пример може послужити први став *A tempo giusto* Телеманове Фантазије у фис-молу, који је налик италијанској *Куранти*, затим *Ларго* из Фантазије у е-молу са карактером немачке *Алеманде*, као што се може узети да *Афетуозо* из Фантазије у Е-дуру представља *Сарабанда*, *Модерато* из Фантазије у фис-молу као *Менует* или *Алегро* из Фантазије у А-дуру, који може представљати брзи италијански *Пасање*.

Са друге стране, облик фантазије у романтичном периоду има сасвим другачија обележја, с обзиром на то да је флаута у великој мери напредовала и да је Бемов систем дозволио како стваралачку, тако и интерпретативну слободу композитора и флаутиста. Пример за то може бити Борнеова (Francois Boerne) *Бриљантна фантазија на тему „Кармен“* (1875) из истоимене опере Жоржа Бизеа (Georges Bizet). Ова композиција осмишљена је кроз аранжман за флауту и клавир писана у формалном типу теме са варијацијама. У датом аранжману, клавир је у потпуности заменио оркестар, захваљујући променама у изградњи клавира које су то омогућиле, док је, са друге стране, сада Бемова флаута звуком и техником била у могућности да одговори тако унапређеном клавиру. Будући да је ова композиција настала ради промовисања усавршене флауте, она представља висок технички захтев за флаутисту, пружајући широку палету тонских и техничких захтева. Тонски амбитус у распону од три октаве почевши од  $ce_1$ , дозвољавао је октавне као и веће интервалске скокове. Композиција садржи контрасте у темпима, тонским бојама, користи различите артикулације и брзе узлазне и силазне пасаже у перманентном дијалогу са клавиром. У односу на поменуте карактеристике, она је и данас део редовног флаутског репертоара.

Може се рећи да је социјални стандард у XIX веку у великој мери диктирао квалитет културног живота. С обзиром на то да је у XVIII веку музика била привилегија аристократије, односно, флаутисти виртуози су били чланови високог друштва, сада су на њихово место дошли професионални флаутисти, који су били у „милости“ укуса публике средње класе. Све је то утицало и на квалитет композиција за флауту које су стваране у таквој атмосфери, односно за пригоде које су имале функцију забаве средњег сталежа и задовољавања њихових жеља. Под таквим утицајем су настајале композиције које су имале лабилнију формалну структуру, али су биле хармонски богатије и технички

---

<sup>55</sup> Овде се мисли на пунктиране и обрнуто пунктиране ритмичке фигуре, које су биле погодније за извођење интервалских скокова већих од терце у *legato* артикулацији.

бриљантне. Намера композитора била је да створе ефектна дела чиме је дубљи садржај стављен у други план. Међу виртуозима који су писали композиције за себе био је и Теобалд Бем, а његова *Велика полонеза* у Де-дуру за флауту и клавир оп. 16 је и данас део флаутског репертоара. Будући да је и ова композиција део докторског уметничког пројекта аутора овог рада, о њој ће детаљније бити речи у посебном потпоглављу централног дела рада.

Француски градитељ флауте, професор и флаутиста Жан Луи Тулу (Jean-Louis Tulou), у свом стваралаштву за овај инструмент има велики број композиција овог типа, као што су петнаест „великих сола“ за флауту и клавир. Неопходно је додати да је овај флаутиста 1835. године издао *Флаутску методу*,<sup>56</sup> која на крају садржи два за две флауте. Луи Друе (Louis Francois Fillippe Drouet), француски виртуоз на флаути, током своје активне солистичке каријере написао је бројне концерте, фантазије, два и трија за овај инструмент. На данашњем флаутском репертоару не наилази се ни на једну од његових композиција, али је за време раног романтизма његово стваралаштво било део извођачке праксе флаутиста. Друе је, такође, написао значајну *Методу за флауту*,<sup>57</sup> која заправо представља низ етида за унапређивање извођачке виртуозности. Антоан Бернхард Фурстенау (Anton Bernhardt Furstenau), немачки флаутиста и композитор, виртуоз и један од истакнутих флаутиста у првој половини XIX века, написао је неколико чланака о флаути (1825–1844), међу којима је најпознатији *Уметност свирања флауте*,<sup>58</sup> који представља својеврсни водич за свирање флауте из доба класицизма.<sup>59</sup> Поред великог броја етида за овај инструмент, већи део његовог стваралаштва заузимају управо композиције концертантног стила, односно, виртуозног карактера.

Интересантан допринос на овом пољу дали су и флаутисти композитори, Италијан Ђулио Брићалди (Giulio Briccialdi) и Пољак Франц Доплер (Albert Franz Doppler). Брићалди је својим залагањем и стваралаштвом у великој мери помогао напретку флауте. У музичким круговима био је познат као „Паганини на флаути“, због својих признатих техничких извођачких могућности. У ту сврху изнедрио је велики број композиција за овај инструмент, међу којима се налазе различити облици, укључујући и кратке виртуозне комаде, варијације, концерте за флауту и оркестар и дувачке квинтете. У својим композицијама, Брићалди флауту приближава људском гласу, примењујући одређене певачке ефекте. Тежио је ка великим динамичким контрастима од *фортисимо* до *пианисимо* динамике, и обрнуто. Његов композициони и извођачки стил носи карактеристике снажних тонских боја, њихових контраста, као и извођачке

---

<sup>56</sup> *Methode de la flute..*

<sup>57</sup> *Methode pour la flute..*

<sup>58</sup> *The Art of playing the Flute..*

<sup>59</sup> О заступљености флауте као инструмента у првој половини деветнаестог века, као и огромној популарности коју је овим путем достигла, говори и бројност часописа који су у том периоду настали, искључиво намењених флаути и флаутистима. Издвајају се *Флутикон* (*Flauticon*, 1834–50), *Магазин за флаутисте* (*Flutist Magazine*, 1827) и *Магазин за флаутисте и приказ клавирске деонисе* (*Flutist Magazine and the Piano Forte Review*, 1829).



елеганције.<sup>60</sup> Композиција која је заузела место у флаутском репертоару као технички захтевна јесте *Карневал у Венецији* оп. 78. Ова композиција представља низ варијација на почетну тему представљену у интродукцији. Кроз различите комбинације ритмичких група и хитрих пасажа, композитор обрађује тему, контрастирајући јој мирним, испеваним одсесима, који представљају својеврсни пандан италијанском белканту. Овај композитор је Бемовом систему допринео износећи своје решење за проблем клапне Бе на флаути, поједностављујући свирачу да клижењем палца леве руке буде у могућности да у брзом покрету сиђе са клапне Ха на полустепен ниже, што је у потпуности олакшало активност леве шаке и прстију током извођења, те не чуди што је ова иновација и данас задржана на инструменту. Свој педагошки рад Брићалди је започео у Риму на конзерваторијуму Санта Ђеђилија, а завршио је своју каријеру на конзерваторијуму у Венецији.<sup>61</sup> Будући да је овај флаутиста прихватио иновације Бемовог система које су долазиле из Немачке, учинио је да се овај инструмент прихвати и постане активни део музичког живота Италије.

Пољски композитор Франц Доплер, као и његов брат Карл (Carl Doppler), који је такође био флаутиста, музичким круговима Европе били су познати по својим изванредним техничким могућностима, изводећи најхитрије пасаже у међусобно савршеној синхронизацији. Франц Доплер је своју каријеру започео као први флаутиста опере и позоришта у Будимпешти, али је 1858. године био ангажован на месту диригента Бечког оркестра. Поред тога, био је и професор на Конзерваторијуму у том граду. Као познати композитор и виртуоз на флаути, инструмент је третирао солистички, стварајући за њу виртуозне комаде на фолклорне теме мађарских песама. Његово стваралаштво за флауту представља екстремно ефектне и захтевне композиције флаутског репертоара, будући да обилују бројним украсима и солистичким каденцама. Оно што у њима недостаје јесте пуноћа клавирске деонице као одговарајућа допуна густо исписаној флаутској деоници. Једна од таквих композиција је *Мађарска пасторална фантазија* оп. 26, која је и данас саставни део флаутског репертоара. Доплер је својом композиторском делатношћу дао допринос и на пољу облика увертире, балета и опере.

Немачки композитор и флаутиста Виљем Поп, поред тога што је дао битан допринос кроз флаутску методу *Тонске слике*,<sup>62</sup> као и збирку етида за побољшање технике, писао је бројне концертне композиције које су биле погодне за извођење у салонским окупљањима, писане углавном у форми серенада, арија, фантазија и варијација. Може се са правом рећи да је овај композитор и флаутиста својим стваралаштвом за флауту унапредио интересовање професионалаца и аматера, а самим тим и извођаштво на флаути. Разлог за то је његов необично обиман опус који броји више од петсто композиција за флауту. Најпознатије међу њима су *Ноћна серенада* оп. 447 у а-молу и *Бравурозна полка за флауту и клавир* оп. 201, као и „у потпуности

<sup>60</sup> Henry Meckalau Fitzgibbon, нав. дело, 204.

<sup>61</sup> Исто, 203.

<sup>62</sup> *Musicalische tonbilder*.

романтичан<sup>63</sup> Концерт за флауту и оркестар оп. 266 назван *Шведски концерт*. Поп је компоновао и багателе за њујоршког флаутисту Еугена Вајнера (Eugene Weiner), које су сасвим јединствене, и премда су компоноване за флауту и клавир, осмишљене су само за једног извођача који флауту свира левом, а клавир десном руком.

Дакле, бравурозне варијације и оперске фантазије биле су главни део репертоара за салонске прилике. Социјалне промене су неминовно утицале и на аматере извођаче. Средњи сталеж је настојао да имитира високо друштво XVIII века у економском и друштвеном статусу, а вези с тим флаута је остала један од фаворизованих инструмената центлмена, као пандан клавиру које су даме користиле као средство 'опстанка' у високом друштву. Још један разлог све веће заступљености флауте у друштву јесте способност да одговори романтичном темпераменту, а посебно „способност за нијансирање, сличност људском гласу, што ју је учинило омиљеним инструментом који је у ситуацији да искаже емоције боље него садржај дела“.<sup>64</sup> Разлог настајања форми варијација, арија и фантазија може се сагледати кроз утицај популарности опере у то доба, односно стремљења њених поштовалаца да омиљене делове са сцене пренесу и оживе у салонској атмосфери. Тако су настале бројне транскрипције делова опера и у аранжману за две флауте.

Необично је да солистички концерт у флаутској литератури у XIX веку умногоме губи на квантитету и квалитету. Један од практичних разлога које би требало поменути јесте немогућност организатора приватних концерата да обезбеде услове за целокупан симфонијски апарат. Тиме су се проредиле прилике погодне за извођење овог облика, који је постао јавни жанр. Због тога што су флаутисти композитори тежили једино задовољењу салонских захтева, концерте који представљају квалитетну и данас извођену литературу написали су заправо композитори који нису били флаутисти.<sup>65</sup> Димензије концерта сада су проширене, текстура је обogaћена, самим тим што је инструментација подразумевала повећани број инструмената, ефекти и елементи контраста постајали су све драматичнији. Важно је истаћи да и солистичка каденца добија све већу важност у овим делима, чиме се издиже на потпуно нови ниво, готово „самосталног уметничког комада“.<sup>66</sup>

Један од кључних композитора за флаутску литературу био је италијански композитор Саверио Меркаданте (Saverio Mercadante). Будући да је у младости изучавао свирање флауте, свој рани опус је посветио овом инструменту. Од шест концерата написаних за флауту, у данашњи флаутски репертоар као и наставни програм основних академских студија улази само Концерт за флауту и оркестар у е-молу оп. 57 бр. 2 (1813). У њему композитор експлоатише дрвене и лимене дувачке инструменте, показујући мајсторство у третману оркестрације. Према распореду темпа композитор се ослања на

<sup>63</sup> Nancy Toff, нав. дело, 246.

<sup>64</sup> Исто, 238.

<sup>65</sup> Исто, 239.

<sup>66</sup> Исто, 240.

италијанску традицију концерата која потиче од Вивалдија: брз-лаган-брз став. У Меркадантеовом концерту јасно се огледа његова наклоност ка оперском жанру, будући да смењивање солисте и оркестра подсећа на смену вокалних и инструменталних деоница у опери. Такав утисак се стиче због мелодијске концепције која је очигледно резултат композиторовог певног начина мишљења, док, са друге стране, чести контрасти у карактеру музике неминовно подсећају на појаву различитих ликова опере и сценска догађања.

Пандан овим концертима јесте Концерт за флауту и оркестар у де-молу Х.481.1 Карла Филипа Емануела Баха, најзначајнијег представника осећајног стила у северно-немачкој школи, а у вези са елементима изненађења и контраста који се одвијају на пољу динамике, тембра, оркестрације (смена *соло* и *тutti* одсека), као и хармонске компоненте. Неопходно је додати да у Сонати за соло флауту у а-молу Х 562 (1747) истог аутора концепција првог става разбија спољашње оквире форме барокне свите у којој је писана. Уводни став је одређен темпом *Умерено адађо* (*Poco Adagio*) са јасним и оштрим динамичким контрастима, који су подржани неуобичајено великим интервалским скоковима и експресивном латентном хармонијом у брзом хармонском ритму, што слушаоцу ствара утисак пренебрегнутог емоционалног набоја. Имајући у виду музички ток који је профилисан кроз дуге певане фразе у *легато* артикулацији, може се размишљати о томе да већ Бах намеће нови звучни идеал, који ће бити развијен тек у XIX веку.

На пољу облика флаутског концерта такође је велики допринос пружио композитор Карл Рајнеке (Carl Reinecke), својим троставачним Концертом за флауту и оркестар у Де-дуру оп. 283 (1908). Овај композитор се својим стваралаштвом надовезивао на стваралачке принципе Баха, Моцарта, Шумана и Бетовена. Поред овог концерта он је за флауту написао једну од најлепших соната *Ундине* оп. 167 у е-молу (1882) за овај инструмент и клавир. О овом делу као и његовом ствараоцу ће бити детаљно речи у даљем тексту.

## II БЕМОВА ФЛАУТА

### Теобалд Бем

#### Бемов допринос унапређењу система флауте

##### *Почеци рада на унапређењу инструмента*

Теобалд Бем је рођен у Минхену 1794. године. Био је син јувелира и златара, а „будући да је врло рано показао зрелост за очеву професију, већ са четрнаест година поверавани су му врло важни послови и преправке”.<sup>67</sup> Упоредо се Бем бавио и музиком, свирајући флажолет и флауту са једном клапном, међутим, како је и сам изјавио, са његовим напретком у музици, „жеља за бољим инструментом расла је у великој мери”.<sup>68</sup> Вођен захтевима које је музика из угла уметничког извођаштва постављала, а уз већ стечене вештине механичког мајсторства, које је Бем и касније развијао, са лакоћом је израдио флауту за сопствену употребу већ 1810. године. То је била копија флауте са четири клапне, која је већ била у употреби у то време, израђена од стране Огаста Гренсера (August Grenser).<sup>69</sup> Од тог доба, Бем је стремио ка „константном усавршавању додавајући свом израђеном инструменту нове моделе опруга, сајлица, завијутака на крајевима инструмента, померајућу златну амбажуру<sup>70</sup> и много других ствари које су ушле у генералну употребу”.<sup>71</sup>

Чувши Бемово самоуко свирање на његовом инструменту, Јохан Непомук Кепелер (Johann Nepomuk Kerpeler), тадашњи први флаутиста баварског дворског оркестра који је и сам направио неколико достигнућа на флаути, пожелео је да га подучава. Као његов ученик, Бем је у потпуности следио Кепелера, свирајући потом на месту другог флаутисте у дворском оркестру. Они су заједно на Бемовом инструменту открили недостатке, посебно неуједначеност доњег и високог регистра, а онда је Бем направио два нова инструмента за себе и свог професора, односно, флауту са девет клапни са померајућом златном амбажуром.<sup>72</sup> До 1812. године је Бем толико напредовао у

---

<sup>67</sup> Phillip Bate, нав. дело, 115.

<sup>68</sup> Theobald Boehm, *An Essay on the Construction of Flutes: Giving A History and Description of the Most Recent Improvementss, with an Explanations of the Principles of Acoustics Applicable to the Manufacture of Wind Instruments* (Ed. Walter Stewart Broadwood), London, Rudall, Carte & Company, 1882, 11.

<sup>69</sup> Огаст Гренсер (1720–1807) био је познати градитељ флауте у осамнаестом веку. Правио је флауте са различитим обликом отвора рупица за дување као и флауте у различитим интонацијама за то доба.

<sup>70</sup> Данас се међу флаутистима под појмом амбажура подразумева положај усана и усне дупље из којег се свира на глави флауте. У Бемово време, тај појам се односио на овални део који је био постављан изнад рупице у коју се удубљавао ваздушни стуб и он је могао да се користи или не. Данас је такав део интегрисан у главу флауте и назива се усном.

<sup>71</sup> Theobald Boehm, нав. дело, 11.

<sup>72</sup> Philip Bate, нав. дело, 116.

интерпретацији на флаути, да је „Кепелер признао да нема више чему да га подучи”,<sup>73</sup> тако да је исте године Бем ступио на место првог флаутисте у оркестру новоотвореног Исартор позоришта у Минхену. На тој позицији ће остати све до 1817. године, а интересантан је податак да је „истовремено био активан као инспектор за мине“.<sup>74</sup>

У наредних пет година, паралелни рад у златари и израда флаута преко дана, комбинована са извођачком активношћу током вечери, окупирали су Бемово време, али му је приступање 1818. године дворској служби<sup>75</sup> омогућило да се у потпуности посвети музици.<sup>76</sup> У периоду између 1821. и 1831. године путовао је по Европи због концертних турнеја, заједно са Бернардом Моликом (Bernhardt Molique).<sup>77</sup> Зато су, током година, „Бемове захтеве за израду инструмента испуњавали други, иако не увек задовољавајуће”,<sup>78</sup> што је узроковало да 1828. године отвори сопствену фабрику за израду флаута у Минхену.

Може се рећи да је управо тада почео и пут озбиљних промена на овом инструменту, промена које ће установити коначан систем Бемове флауте. Осим јаке жеље за усавршавањем инструмента, Бем је сада имао и боље услове који су му омогућавали да са ручне израде сваког инструмента понаособ пређе на машинску израду, што се може ишчитати из његовог *Есеја*, у коме аутор објашњава све појединости у приступу изради флауте:

„Од октобра 1828. године радио сам у мојој добро снабдевеној фабрици, почевши да конструишем различите машине за много лакше и слободније израђивање више врста механизма флауте, него што сам раније био у могућности. И пре него што је година била готова, ја сам завршио флауту која је поседовала много савршенији звук и интонацију, као и елеганцију у изгледу и чврстину механизма.”<sup>79</sup>

Иако су истовремено поред њега деловали и остали флаутисти са циљем унапређења могућности инструмента, њихове појединачне промене на флаути ипак су биле незнатне у односу на оне које је Бем спровео, а које су се суштински тичале механизма инструмента. Дакле, инструменти прављени у Бемовој фабрици „били су највишег квалитета”,<sup>80</sup> опремљени клизајућим

---

<sup>73</sup> Исто, 116.

<sup>74</sup> Christopher Welch and Karl Emil von Schafhüttl, *History of the Boehm Flute: With Illustrations Exemplifying Origin by Originne Stages, and an Appedix Companing the Ammack Originally Made on Boehm, and Other Papers Relating to the Boehm-Gordon Controversy*, London, Rudall, Carte & Company, 1883, 156.

<sup>75</sup> Од 1830. године до 1848. године Бем је био на месту првог флаутисте у овом оркестру.

<sup>76</sup> Philip Bate, нав. дело, 116.

<sup>77</sup> Бернард Молик (1802–1869) био је немачки композитор, педагог и признати виртуоз на виолини.

<sup>78</sup> Philip Bate, нав. дело, 116

<sup>79</sup> Theobald Boehm, нав. дело, 12.

<sup>80</sup> Philip Bate, нав. дело, 117.

деловима за интонацију,<sup>81</sup> чвршћим златним полугама, и поседовали су осам клапни намештених на шрафастим потпорним стубићима.<sup>82</sup> Бем је у својим мемоарима написао да је он лично дизајнирао апаратуру за прецизно постављање ових стубића на подручју цеви.<sup>83</sup> Очигледно је да су наведене карактеристике биле врло напредне у ово време. Око 1829. године почео је да експериментира и са употребом уздужних металних шипкица које би повезивале клапне.<sup>84</sup>

### *Модел флауте из 1832. године*

Приликом европске турнеје 1831. године, у току посете Паризу и Лондону, Бем је добио идеју за потпуну реконструкцију флауте. Наиме, те године је у Лондону одржао низ концерата који су наишли на позитивне критике, међутим, „Бем није био задовољан сопственим извођењем у односу на интерпретацију изврсног енглеског виртуоза Чарлса Николсона (Charles Nicholson), чији је звук у снази и пуноћи надмашио Бемов”.<sup>85</sup> Треба истаћи да је Бем у том тренутку поседовао технички усавршенији систем у односу на тадашње флауте које су биле у употреби, а томе сведочи чињеница да је на једном од концерата маја 1831. године у Лондонској филхармонији извео своју композицију *Велика полонеза за флауту и клавир* оп. 16 у Де-дуру (1822),<sup>86</sup> која пред флаутисту поставља изузетно виртуозне захтеве, па је и данас део редовног флаутског репертоара. Са друге стране, Николсонов таленат и савршена импостација усана омогућили су му да и на инструменту на коме нису прецизно биле распоређене рупице за тонове, постигне врло уједначену интонацију и, за то доба, нечувено моћан звук.<sup>87</sup> Ово само потврђује универзално сазнање колико је феномен надарености пресудан у извођачкој уметности. Након што је био „величанствено погођен Николсоновим моћним звуком”,<sup>88</sup> који сâм никако није могао да достигне на тадашњем инструменту, Бем је донео неопозиву одлуку да поновно редизајнира флауту. Да га је баш Николсонов звук навео на таква размишљања, уочава се из писма Бродвуду (Walter Stewart Broadwood) из 1871. године:

... урадио сам најбоље што сам могао у Лондону 1831. године, али никако нисам могао достићи Николсона у моћности звука, због чега сам почео да радим на редизајнирању моје флауте. Да га

---

<sup>81</sup> Осим основна три дела инструмента, постојали су и додатни, помоћни делови који су повезивали основне и имали функцију да продуже или скрате цев, а самим тим и регулишу његову интонацију.

<sup>82</sup> Последњи проналазак већ је коришћен у Француској пре 1756. године. Наведено према: Henry Macalau Fitzgibbon, нав. дело, 53.

<sup>83</sup> Philip Bate, нав. дело, 117.

<sup>84</sup> Nancy Toff, нав. дело, 49.

<sup>85</sup> Исто, 49.

<sup>86</sup> Henry Macalau Fitzgibbon, нав. дело, 53.

<sup>87</sup> Theobald Boehm, нав. дело, 12.

<sup>88</sup> Henry Macalau Fitzgibbon, нав. дело, 53.

нисам чуо, вероватно никада Бемова флаута не би била направљена.<sup>89</sup>

Бем је дошао до сазнања да су већи отвори за свирање на флаути, иако неједнаких димензија, омогућили Николсону моћнији звук,<sup>90</sup> као и „комплетно испољавање сопствене свирачке енергије”.<sup>91</sup> Из другог писма сазнају се додатни разлози који су Бема уверили у неопходност усавршавања система на инструменту:

Нема сумње да су многи извођачи достигли крајни ниво перфекције на старим флаутама, али су још увек постојале неизбежне потешкоће чије је порекло у самој конструкцији флауте, а које се не могу уклонити ни великим талентом нити најконструктивнијим вежбањем.<sup>92</sup>

Према мишљењу неких аутора, додатни чинилац који је инспирисао Бема за даљу и детаљнију реконструкцију система инструмента, јесте његово упознавање са тада веома познатим немачким аматером на флаути Гордоном (Eugene S. Gordon), његовим будућим ривалом у градитељству. Гордон се заједно са Бемом нашао у Лондону 1831. године, у жељи за унапређењем свог инструмента, који је већ поседовао систем за повезивање прстенастих клапни. Иако је тај систем био превише „компликован и неупотребљив, што је отежавало извођење”,<sup>93</sup> принцип на којем је он почивао инспирисао је Бема да га примени, али у сасвим новом руху.<sup>94</sup>

Током боравка у Лондону, Бем је већ направио свој експериментални модел флауте са сасвим новим системом, у радионици Gerock & Wolf. У циљу боље интонације, он је променио положај рупица за прсте према акустичким законитостима, док је на ранијим инструментима одређење њихове позиције зависило од облика шаке и способности кретања прстију. Ова новина је у великој мери утицала на позицију целе шаке у односу на цев инструмента; што је унутрашњост шаке ближа цеви инструмента, то се интерпретатору омогућава флексибилније владање техничким аспектом интерпретације, као и ваздушним стубом, који је пресудан за квалитет звука. Прсторед леве руке је остао исти, осим што је позиција рупице за тон А померена наниже, а отворена клапна изнад ње је свирана трећим прстом леве руке. Рупице за тонове Е, Еф и Фис,

---

<sup>89</sup> Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspect* (Транс. Dauton S. Miller), Dover, Courier Dover Publications, 2011, 8.

<sup>90</sup> Philip Bate, нав. дело, 117.

<sup>91</sup> Theobald Boehm, *An Essay...*, 12.

<sup>92</sup> Исто, 17.

<sup>93</sup> Christopher Welch and Karl Emil von Schafhützl, нав. дело, 284.

<sup>94</sup> У вези са тим, постоје контроверзе ко је први прави иноватор система повезивања прстенастих клапни на флаути. Упор. Henry Macalau Fitzgibbon, нав. дело, 47; Sristopher Welch and Karl Emil von Schafhützl, нав. дело, 170; Walter Stewart Broadwood "Translator's Introduction" In: Theobald, *An Essay...*, в.

које су се налазиле на доњем делу цеви, сада су спуштене мало ниже<sup>95</sup> и контролисане су дуплим прстенастим клапнама, које је Бем употребио по узору на Ноланове (Frederick Nolan) клапне.<sup>96</sup> Ове клапне су омогућавале првом прсту десне руке да прекрије две рупице, за разлику од раније праксе када се поклапала само једна клапна, чиме се добијао тон Еф, а не тон Фис као на старијим флаутама. Тон Фис је сада свiran трећим прстом десне руке притискањем сасвим друге прстенасте клапне. Дакле, нова позиција рупица Еф-Фис променила је примарну Де-дур скалу на флаути са једноставним системом; ова промена представља прву фазу у конструкцији модерне флауте.<sup>97</sup> Иако је био неизбежна карика на путу проналаска коначног решења, „овај модел ипак није доживео своју практичну примену и производњу у комерцијалне сврхе”.<sup>98</sup>

Након познанства и размене мишљења са поменутиим градитељима и флаутистима, Бем је схватио да су дотадашње промене на флаути прилично безначајне и засигурно недовољне, па је по повратку у Минхен 1832. године почео са детаљним истраживањима и озбиљним радом на фундаменталном редизајнирању инструмента. Идеали који су га све време водили кроз практичне експерименте били су првенствено снажан и квалитетан звук, а затим и правилна интонација, у циљу одговарајуће интерпретације сваке музике написане за овај инструмент. Схвативши да је највећа мана инструмента са једноставним системом била игнорисање акустичких законитости од стране ранијих градитеља, Бем је на самом почетку свог истраживања најпре преиспитао позицију и димензије рупица за прсте, у циљу регулисања интонације. Битно је напоменути да он у свом *Есеју*, као и приручнику *Флаута и флаутско свирање* управо и полази од објашњавања акустичких законитости и резимира закључке до којих је дошао путем експерименталних истраживања:

(1) Слободни и тиме моћни тонови могу бити добијени само помоћу великих рупица за прсте, које су постављене што је ближе могуће према акустички коректним позицијама. (2) Ако су рупице мале и знатно померене са њихових тачних позиција, [...] тон се производи са потешкоћама и обично се дели у друге тонове који одговарају парцијалним тоновима цеви (хармоницима). (3) Што су мање рупице, звучни таласи се више увијају, а то доводи до

---

<sup>95</sup> На исту идеју први је дошао немачки аматер на флаути, Хајнрих Вилхелм Потгисер (Heinrich Wilhelm Pottgisser), који је, претпоставља се, у периоду од 1803. до 1824. године, изменио позиције поменутих рупица за прсте, желећи да омогући свирање хроматских полустепена у што прецизнијој интонацији. Будући да не постоје слике његовог инструмента, не може се са сигурношћу тврдити да је он први иноватор.

<sup>96</sup> Фредерик Нолан био је немачки аматер на флаути. Он је изумео нову врсту прстенасте клапне, која се покретала опругом и била је постављена на средини цеви, изнад рупице за тон Фис. Ово је било најраније достигнуће у домену тога да се отворена рупица и отворена клапна изнад друге рупице могу покривати покретом само једног прста, што је директно водило ка успостављању модерног отвореног система, а широко примењеног на свим моделима Бемових флаута. Наведено према: Henry Macalau Fitzgibbon, нав. дело, 46.

<sup>97</sup> Nancy Toff, нав. дело, 50.

<sup>98</sup> Philip Bate, нав. дело, 118.



слабашног тона недовољног квалитета. (4) Лоша интонација треће октаве зависи искључиво од одговарајуће позиције рупица.<sup>99</sup>

Бемова флаута била је бушена конично, што је подразумевало купасто сужавање цеви према њеном крају. Може се претпоставити да је овако бушена цев чинила отпор ваздушном стубу приликом удувавања, будући да је глава инструмента била шира од остала два његова дела. Да би омогућио пун проток ваздуха кроз рупице, Бем се одлучио за примену система са отвореним клапнама, објаснивши да је „неопходно, како би се добио чист и волуминозан звук, да рупица, која се налази одмах испод оне која се притиска у том тренутку, буде отворена јер ваздух који се налази затворен на доњем крају цеви настоји да снизи интонацију и чини звук мање слободним”.<sup>100</sup> Закључује се да је први корак ка унапређењу инструмента био коначно утврђивање тачних позиција и димензија рупица, којих је сада било четрнаест, чиме је омогућено извођење хроматске скале у којој су сви тонови од  $ce_1$  до  $ha_3$  могли бити извођени „уједначено, флексибилно и прецизно”.<sup>101</sup> Прва предност ове флауте била је могућност добро избалансирног звука у јачини и боји, тако да је „флаутиста могао свирати све могуће комбинације чисто и поуздано”.<sup>102</sup>

Након образложених акустичких утемељења, Бем је уочио да је „неопходно осмислити потпуно нови систем прсторедра, будући да је свирање правилно постављених рупица за прсте изискивало врло размакнуте прсте”.<sup>103</sup> Следећи корак био је повезивање рупица, које су покривене прстенастим отвореним клапнама, у њихов обједињавајући систем. Осим што је осмишљавање оваквог система било логична последица претходних утемељења, оно је било и прави одговор на потребе композитора, а самим тим и извођача тог доба. Премда се од флаутиста очекивало да са „супериорношћу владају звуком и интонацијом у целом амбитусу инструмента, како у *пиано* динамици, тако и у *фортисиму*; те да буду технички вешти у извођењу свих врста пасажа у било којој артикулацији”,<sup>104</sup> нови систем је у великој мери олакшао испуњавање ових захтева. Он је, такође, условио постављање новог прсторедра, који пружа могућност да „све скале, пасажи и трилери у свим тоналитетима буду одсвирани јасно, прецизно и са највећом могућом лакоћом”.<sup>105</sup>

Како четрнаест рупица за свирање на Бемовој флаути нису могле бити покривене са девет прстију свирача,<sup>106</sup> а премда су „рупице биле широке и у неким случајевима и удаљене, било је неопходно прекрити их клапнама, а њих

<sup>99</sup> Theobald Boehm, *An Essay...*, 41–42; Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 12.

<sup>100</sup> Наведено према: Nancy Toff, нав. дело, 51.

<sup>101</sup> Theobald Boehm, *An Essay...*, 19.

<sup>102</sup> Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 12.

<sup>103</sup> Исто, 2.

<sup>104</sup> Theobald Boehm, *An Essay...*, 17.

<sup>105</sup> Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 32.

<sup>106</sup> Флаутиста користи само девет прстију за свирање, док палац десне руке искључиво придржава десни део флауте.

организовати тако да се могу отварати и затварати по жељи”.<sup>107</sup> Због тога је осмишљен систем прстенастих клапни, који подразумева међусобну повезаност клапни металним цевчицама постављеним низ инструмент у смеру удубавања ваздушног стуба, као и покретним осовинама, за чије су делове клапне биле прикачене. У зависности од међусобне удаљености клапни које је требало да повеже, Бем је израђивао металне осовине у различитим дужинама, тако да се на овај начин повезаним клапнама манипулисало са даљине, односно, без додатне активности прстију, која би, у супротном, значајно успорила њихову мобилност и функцију. У склопу механизма су се налазиле и врло прецизно израђене танке иглице, као и метални шрафчићи који су у садејству са цевчицама и покретним осовинама, односно опругама, повезивали клапне. Сви елементи система прављени су од најфинијих материјала и конструисани на најпрецизнији могући начин за то време, чему је допринело Бемово дугогодишње искуство у раду на механици, као и изврсна браварска техника.

Овако успостављен систем био је савршено решење за диспропорцију између недовољног броја прстију и броја клапни. Неопходно је нагласити да се пре поставке оваког система, принцип свирања заснивао на томе да је сваки прст имао могућност за покривање само једне одређене клапне, што је умногоме отежавало приступ инструменту и техничким захтевима одређених композиција. Са друге стране, нови систем је својом савршеном израдом створио могућност да један прст затвори неколико клапни истовремено,<sup>108</sup> чиме је мануелна техника знатно унапређена, што дозвољава интерпретатору виртуозно владање инструментом. Засигурно је, дакле, да је Бемов систем повезивања прстенастих клапни заслужан за увођење флауте у ред изузетно виртуозних инструмената, што је њено кључно обележје и данас.

Флаута са старим системом имала је проблематичну организацију клапни која је узроквала такозвани унакрсни прсторед, што је у великој мери отежавало моторику прстију, затим онемогућавало интерпретатору флексибилност и доводило до општег замора. Нови систем је сада захтевао готово једноставан прсторед на флаути, што је Бем постигао прилагођавањем анатомије шаке инструменту, односно, распоређивањем прстију изнад клапни према њиховој најсроднијој природности покрета. Садашњи прсторед је подразумевао да се прсти не крећу ван њихове природне позиције за свирање било које ноте у распону од  $ce_1$  до  $ха_3$ , са изузетком малог прста десне руке и палца леве руке. На овај начин, Бем је циљано задржао колико год је било могуће прсторед флауте са старим системом. Као што је и сам истакао, његов циљ био је „свирање свих могућих тонских комбинација са лакоћом”,<sup>109</sup> „тако да свака скала захтева покретање свих прстију, због чега су сви прсти подједнако заступљени, тако да је извођач у могућности да свира у свим тоналитетима са подједнаком чистоћом, прецизношћу и лакоћом”.<sup>110</sup>

<sup>107</sup> Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 32.

<sup>108</sup> Исто, 32.

<sup>109</sup> Исто, 34.

<sup>110</sup> Исто, 34.

Да је Бему 1832. године примаран циљ био унапређење свирачке технике и виртуозности, говори и чињеница да је он у ту сврху истраживао која врста клапне би задовољила такав захтев. Стога се одлучио за отворене, односно, прстенасте клапне, будући да оне пружају најлакши отпор због слабијих опругица које их подижу, па је самим тим олакшано руковођење. Са друге стране, затворене клапне захтевају јаче опруге, а како је њихово кретање било супротно у односу на покрете прстију, оне су биле само допуна систему с циљем олакшања његовог функционисања, дакле, биле су у посредном контакту са прстима.<sup>111</sup> Колико је Бем посвећено анализирао све могућности тонских комбинација и детаљно разматрао начине који доводе до најприроднијих покрета прстију, уочава се из бројности његових скица механизма. Поред тога, његова истрајност и жеља да дође до најсавршенијег решења, биле су му водила ка конструисању три, у погледу прсторета потпуно различита модела флауте, „како би и практичним путем пажљиво испробао предности и недостатке свих тих комбинација, и најзад спознао који је модел по свим аспектима најпогоднији”.<sup>112</sup> Није за чуђење да је овако предано истраживање резултирало моделом на којем се фундаира и данашња флаута.

У даљем тексту биће детаљно разматран систем модела који је Бем установио 1832. године, као и функција свих прстију у механизму, како би се најбоље разумело решење до којег је он дошао.<sup>113</sup> Прсторед на флаути Бем је поставио на следећи начин: мали прст десне руке манипулисао је трећим делом инструмента, такозваним стопалом, покривајући пљоснате плочице обложене купастим плутама на њиховој доњој страни, које су биле повезане са клапнама на трећем делу инструмента, за тонове цис<sub>1</sub>, де<sub>1</sub> и дис<sub>1</sub>. На делу тела инструмента који је покривала десна рука, домали прст, средњи прст и кажипрст прекривали су клапне за тонове Е, Еф и Фис за прве две октаве, поређане редом од стопала навише у правцу главе флауте. На овом делу тела налазила се и клапна за тон Ге, али за њу није био предвиђен посебан прст. Чашица обложена купом била је смештена изнад рупице за тон Ге и прикачена на осовину на којој су се такође налазиле две прстенасте клапне, које су окруживале рупице за тонове Еф и Е. На тај начин, рупица за тон Ге могла је бити прекривена када је свирано или кажипрстом или средњим прстом десне руке, или са оба прста. Прстенаста клапна која се налазила изнад Фис рупице, била је повезана са дугом осовином, која се протезала и на део где је свирала лева рука, све до рупице за тон Ха. На тој осовини се налазила и потковичаста полуга, која је окруживала рупицу за тон Ге са горње стране. На овај начин, рупица за тон Ге, била би затворена и када је био спуштен леви кажипрст, односно, када је притиснута прстенаста клапна за тон Фис. Дакле, овим путем, Бем је омогућио да само три прста десне руке покрију четири рупице.

На горњем делу флауте којим је манипулисала лева рука, свих пет прстију је притискало клапне. Мали прст леве руке лежао је над отвореном

---

<sup>111</sup> Исто, 34.

<sup>112</sup> Исто, 34.

<sup>113</sup> У прилогу се налази слика Бемове флауте из 1832. године (Прилог 1).

клапном за тон Гис, што је омогућавало кажипрсту и средњем прсту леве руке да прекрију рупице за тонове А и Бе у сасвим природној позицији. Чашица обложена купом је била сада смештена изнад рупице за тон Ха, а повезана преко кратке цеви са прстенастом клапном која је прикривала рупицу за тон Бе, тако да се притискањем клапне за тон Бе затварала и чашица обложена купом изнад рупице за тон Ха. На тај начин, опет су три прста контролисала четири рупице. Ипак, Бем је схватио да је била неопходна још једна допуна механизма. Наиме, дугачка цев која је водила од прстенасте клапне за тон Фис омогућавала је да захваљујући новој потковичастој полузи, која је сада окруживала чашицу за тон Бе спуштање десног кажипрста затвара рупицу за тон Бе; у супротном, зазвучао би тон Ха.

Рупица за тон Це била је смештена на доњој страни флауте и контролисана је клапном коју је прекривао леви палац. Према акустичким законитостима, тон цис<sub>2</sub> је требало позиционирати врло високо на цеви, па леви кажипрст није могао толико далеко допрети како би прекрио прстенасту клапну изнад ње. Бем је осмислио ново решење: прстенаста клапна обложена купцом изнад рупице за тон цис<sub>2</sub> била је кратком осовином повезана са пљоснатим „тањирићем”, који је био постављен ниже на цеви, а који се покретао кажипрстом. На тај начин, Бем је омогућио да се и тон цис<sub>2</sub>, иако врло удаљен од кажипрста, покрене истим прстом путем специфично израђеног механизма.

Треба нагласити да су рупице за це<sub>2</sub>, бе<sub>1</sub> и гис<sub>1</sub> сада биле покривене прстенастим клапама, за разлику од пређашњег модела када су оне биле затворене, односно, без рупице у средини клапне. Бемов систем подразумева отворену Гис клапну, чија је „предност то што је њено покретање истоветно са покретањем малог прста леве руке, а тиме што је за то потребна слаба опруга, поклапање ове клапне је врло лако и zgodno”.<sup>114</sup> Уз то, Бем је веровао да би „комбинација затворене Гис клапне са отвореном А клапном изазвала не само огромну компликацију у механизму и била неусклађена са акустичким аспектима, већ би истовремено и отежала свирање”.<sup>115</sup> Као додатак основном механизму, Бем је предвидео клапне за трилере који укључују тонове де<sub>2</sub> и дис<sub>2</sub>, а које су коришћене и за свирање тонова без и ха<sub>3</sub>. Бем је у свом приручнику приложио табелу са прсторедом који је предвиђен за његов нови модел флауте (Прилог 2). Уз основни прсторед, аутор је приложио и предлог помоћног прсторед, јер се он „може користити не само за олакшавање одређених пасажа, већ такође може бити значајан у многим случајевима за енхармонско разликовање тонова”.<sup>116</sup>

Конечно, Бем је нагласио да се „практичност овог система прсторед показује сам по себи, не само према употреби од стране уметника, већ и код почетника који науче да свирају скале и трилере у свим тоналитетима за много краће време, него што је то било могуће на старој флаути”.<sup>117</sup> Треба истаћи да је

<sup>114</sup> Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 38.

<sup>115</sup> Исто, 38.

<sup>116</sup> Исто, 41.

<sup>117</sup> Исто, 37.

прсторед на данашњој флаути (Прилог 3) у одређеној мери ипак промењен; међутим, оно што се свакако задржало као најбитнија Бемова инвенција, јесте систем повезивања клапни. Разлике у прсторедима се јасно уочавају упоређењем табела Бемовог и данашњег прсторедом на флаути.

Похвалу Бемовом систему написао је критичар *Opiumer* музичког часописа (*Allgemeine Musicalische Zeitung*) већ новембра 1832. године: „Господин Бем нам је приуштио право уживање својом новом флаутом, која је његов ручни рад, инструмент усавршен новим клапнама и рупицама, све у службу виших циљева”.<sup>118</sup> Бем је, такође, био врло задовољан резултатима које је остварио, јер је, како сâм у *Eseju* истиче, „већ након пар месеци постигао лакоћу свирања на концертима и у оркестру [...] на сопственој флаути која поседује пун и уједначен звук, као и чисту интонацију”.<sup>119</sup> На њој је јавно свирао на концерту у Минхену новембра 1832. године, а потом априла 1833. године, након чега је „нови инструмент описан у чланку *Der Bazar*, који је поново издат у часопису *Хармоничност (The Harmonicon)* августа исте године”.<sup>120</sup> У мају је Бем посетио Париз, а следеће године и Лондон, у коме се задржао готово годину дана, концертирајући јавно на својој флаути.

Ипак, будући да је навикавање на нови прсторед представљало велику препреку свирачима, енглески виртуози нису одмах прихватили нови инструмент. Није на одмет споменути Бемово убеђење да прелазак са флауте са старим системом на инструмент који је он израдио не представља велику тешкоћу, као што већина свирача претпоставља, те да је углавном потребно само две недеље да се интерпретатор упозна са новим механизмом инструмента и прсторедом.<sup>121</sup> Немачки флаутисти су такође споро прихватили Бемов инструмент, упоређујући њен врло отворен тон са старијим типом, што је према њиховом мишљењу била већа мана него промењен прсторед.<sup>122</sup> Насупрот флаутистима и градитељима који су на такав начин размишљали о звуку и техници коју је поседовала нова флаута, постојао је и изванредан број признатих уметника који су препознали њене предности. Томе у прилог говори и чињеница да је Бемова флаута награђена сребрном медаљом на индустријским изложбама у Минхену 1834. и 1835. године.

Француски свирачи су највише Бему замерали што је у механизам укључио отворену клапну за тон Гис, која им је стварала нелагодност у свирању.<sup>123</sup> Због тога је Виктор Коче (Victor Coche) поставио механизам са затвореном клапном за тон Гис, као што је био случај код флауте са старим системом; међутим, његова идеја није практично заживела. Венсан Дору (Vincent Dorus), професор флауте на Париском Конзерваторијуму и солиста

<sup>118</sup> Наведено према: Christopher Welch and Karl Emil von Schafhäutl, нав. дело, 418.

<sup>119</sup> Theobald Boehm, *An Essay...*, 13.

<sup>120</sup> Henry Macalau Fitzgibbon, нав. дело, 55.

<sup>121</sup> Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 35.

<sup>122</sup> Philip Bate, нав. дело, 121.

<sup>123</sup> Интересантно је да је Бем за посебне клијенте врло радо конструисао флауте са отвореном клапном за тон Гис. Наведено према: Philip Bate, нав. дело, 129.

париске Опере, осмислио је ново решење, односно, дизајнирао је нови тип затворене клапне за тон Гис, која је у спрези са околним клапнама са којима је била повезана отежавала постојећи прсторед. Ипак, ова фаза је значајна, будући да на известан начин представља неосетно прелажење неодлучних флаутиста са флауте са старим системом на Бемову флауту из 1832. године.<sup>124</sup>

Године 1837, Бем је представио свој инструмент на изложби Академије Наука у Паризу, где је комисија имала само „врло позитивне критике”.<sup>125</sup> Након што је наредне године и француска Академија лепих уметности размотрила предности овог инструмента, Бемова флаута је представљена и званично прихваћена на Париском конзерваторијуму. Може се рећи да од тог тренутка почиње њена употреба од стране водећих флаутиста, као и израда у тадашњим водећим фирмама у многим земљама Европе. Тако су 1839. године, лондонски флаутисти Корнелијус Ворд (Conelius Ward) и Мишел Фолз (Michel Folz) прихватили Бемову флауту, вероватно под утицајем интерпретације њихових француских колега, а Корнелијус Ворд је постао и први лондонски градитељ Бемових флаута. Џон Клинтон (John Clinton), професор флауте на Краљевској музичкој академији у Лондону, прихватио је Бемову флауту 1841. године, а две године касније исто су учинили и Џорџ Рудал (George Rudall) и Ричард Карте (Richard Charte), а потоњи је тврдио да је први признати професор који је свирао на њој јавно.<sup>126</sup> У то време, Бем је направио и уговор са фирмама Rudall & Rose у Лондону, као и Clair Godfroy & Louis Lot у Паризу, које су израђивале флауте према његовом моделу.<sup>127</sup> На основу тога што је Бемов систем коначно прихваћен од стране многих виртуоза и фирми за израђивање инструмената, јасно је у којој је мери унапредио и олакшавао интерпретацију у односу на флауту са старим системом.

Бем је у свом *есеју* написао да он није узео учешћа у променама које су се дешавале на флаути у периоду након 1832. године, било да се ради о незнатним изменама или стварним усавршавањима инструмента, будући да је све до 1846. године био у потпуности заузет другим интересовањима.<sup>128</sup> Године 1839. Бем је продао своју радионицу Рудолфу Грејву (Rudolph Grave), који је био његов пословођа од 1829. године, преусмеривши се од тада на унапређење баварске индустрије гвожђа и челика.<sup>129</sup> Грејв је наставио са израдом флаута означавајући их са Boehm & Grave, све док 1846. године Бем није основао своју другу радионицу.

У поменутом периоду су Бемове колеге заслужне за даљи низ промена на флаути, које су у извесној мери допринеле лакшој изради инструмента и интерпретацији на њему, али су све на такав начин примењене да се у основи

---

<sup>124</sup> Више о томе видети у: Nancy Toff, нав. дело, 53.

<sup>125</sup> Henry Macalau Fitzgibbon Масалау, нав. дело, 55.

<sup>126</sup> Nancy Toff, нав. дело, 53.

<sup>127</sup> Фирма Годфроу & Лоуис Лот почела је да прави флауте које су се базирале на Бемовом моделу, али са затвореном клапном за тон Гис, чиме су хтели да олакшају свирање флаутистима.

<sup>128</sup> Theobald Boehm, *An Essay...*, 24.

<sup>129</sup> Бем је изумео и модеран процес топљења.

очувао смисао Бемовог изума. На пример, париски градитељ инструмената Огист Бифе (Auguste Buffet) приговорио је позицији осовина које су се налазиле са обе стране Бемове флауте, након чега је одлучио да их све помери ка унутрашњости инструмента. Такође, како би ослободио механизам великог броја осовина, повезивао је више клапни на једну осовину, а уз то је углавном користио и игличасте опруге како би повећао покретљивост механизма.<sup>130</sup>

#### *Значајни доприноси на флаути из 1847. године*

Од 1846. године, Бем је студирао акустику код професора математике на Универзитету у Минхену, Карла Емила вон Шафхолта (Karl Emil von Scafhäult), иначе његовог сарадника у израђивању челика и, касније, биографа. Може се рећи да је ово следећи врло значајан тренутак у Бемовом раду, будући да представља својеврсну припрему за даља експериментисања, која ће водити ка поновном усавршавању флауте. Већ када је завршио свој модел из 1832. године, Бем је био свестан да је, иако је инструмент унапређен у погледу техничких могућности, „у погледу звучности и квалитета ниских и високих тонова постојало још захтева”, закључивши да су „даља побољшања могла бити могућа тек са потпуном променом бушења цеви флауте”.<sup>131</sup> Бемова размишљања о бушењу инструмента ишчитавају се из његовог приручника:

„Никада нисам могао да разумем због чега се од свих дувачких инструмената са рупицама за прсте и коничним бушењем, једино на флаути дува на њеном ширем крају; делује доста природније да упоредо са повећањем тонске висине и краћим ваздушним стубом, пречник треба да буде мањи. Експериментисао сам са цевима различитих бушења, али сам убрзо схватио да ћу искључиво емпиријским експериментима тешко постићи задовољавајући резултат. Коначно сам позвао науку у помоћ, студирајући две године (1846–1847) принципе акустике са одличним професором, др Карлом вон Шафхолтом.”<sup>132</sup>

Бем је, дакле, схватио да је познавање акустичких принципа неизоставно када је у питању израда музичких инструмената, као и да се једино тим путем може доћи до стварних побољшања на флаути. Чињеница да је направио преко триста експеримената 1846. године, при чему је користио „велики број коничних и цилиндричних цеви различитих димензија, направљених од различитих врста метала и дрвета, како би коректна интонација и квалитетна звучност тона били фундаментално истражени”,<sup>133</sup> још једанпут указује на његову неисцрпну упорност у истраживању и огромну жељу да флауту усаврши колико год је могао. На основу практичних експеримената Бем је закључио:

<sup>130</sup> Више о томе видети у: Nancy Toff, нав. дело, 52.

<sup>131</sup> Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 12.

<sup>132</sup> Исто, 4–5.

<sup>133</sup> Исто, 6.

„(1) Снага, пуноћа и квалитет звука основног тонског низа флауте пропорционална је снази вибрирајућег ваздушног стуба. (2) Повећање или смањење контракција горњег дела цеви флауте, као и скраћење или продужење истих, значајно утиче на произвођење звука као и интонацију међу октавама. (3) Контракција мора бити изведена у одређеној геометријској пропорцији, која се постиже кривином на параболичној глави. (4) Формирање вибрација и звучних таласа умногоме је олакшано на цилиндричној цеви флауте.”<sup>134</sup>

Експерименти које је Бем вршио потврдили су, дакле, да је цилиндрично бушење много повољније за добијање аликвотних тонова на флаути, и уопштено, за добијање звука, насупрот старом коничном бушењу тела. Композитор је истраживао пропорције између дужине тела инструмента и његовог пречника, дошавши до закључка да пречник треба да представља тридесети део дужине тела ако је дужина ваздушног стуба 606 милиметара, пречник од 20 милиметара, који даје у опсегу две октаве, вероватно би био савршен у погледу пуног и чистог тона који је лако добити.<sup>135</sup> Колико је Бем био ревносан у својим истраживањима види се из следећих редова приручника: „у намери да опсег флауте проширим на пуне три октаве, што је потребно за извођење данашње флаутске литературе, био сам приморан да, у циљу слободно звучећих тонова треће октаве, смањим пречник на 19 милиметара и тако у извесној мери умањим лепоту тонова у прве две октаве”.<sup>136</sup> Из Бемовог писма из 1867. године, упућеног Бродвуду, даље се сазнаје:

Направио сам неколико цеви флауте пречника 20 милиметара, дакле, један милиметар шире него обично; прве две октаве звучале су боље, али је квалитет тона треће октаве био, наравно, смањен. Могао сам, заиста, свирати све до  $ce_4$ , али све ноте од  $fis_3$  навише звучале су са толико тешкоће, и ако моја усна није била у одговарајућем положају, никако нисам могао највише ноте да свирам у *пиано* динамици. Флаута, и у оркестру и у солистичком свирању, третирана је као инструмент са највишим тонским опсегом поред пиколо флауте; модерни композитори нису се устручавали да пишу за њу до  $ce_4$ ; зато је цев пречника од 19 милиметара дефинитивно најбоља за опште сврхе.<sup>137</sup>

Из наведених цитата уочава се да је Бему сада најбитнији параметар био флаутски звук, односно, његово олакшано произвођење и одржавање у цеви,

---

<sup>134</sup> Исто, 6-7.

<sup>135</sup> Исто, 7.

<sup>136</sup> Исто, 7.

<sup>137</sup> Наведено према: Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 8.



затим његова уједначеност међу октавама, али и лепота у садејству са пуноћом и бистрином. Бем је, такође, променио бушење саме главе која се увлачила у тело инструмента, тиме што је увео параболичну кривину сужавање цеви на највишем делу главе до 17 мм сматрајући да то „успешно коригује интонацију треће октаве”.<sup>138</sup> Праву форму овог закривљења тешко је са прецизношћу дефинисати; међутим, узимајући у обзир Бемово поимање да је оно најприближније кривини параболе, „цилиндрична флаута са параболичном главом”, постала је призната ознака за овај инструмент, и 1847. године Бем је добио патент за цев у овој форми.<sup>139</sup>

Како би још више унапредио звук флауте, Бем је почео да размишља и о облику, као и димензији рупице за дување. Да би објаснио свој став о најпогоднијој амбажури, Бем најпре сумира процес настајања тона, пишући да се „мора дувати преко оштре ивице амбажуре под углом који варира у односу на висину тона; када ваздушно струјање удари у ивицу рупице он пуца, или се радије дели, тако да један део иде преко рупице, док већи део, поготово код свирача са правилном амбажуром, производи звук и понаша се као ваздушни стуб који вибрира унутар цеви инструмента”.<sup>140</sup> Разматрајући различите облике амбажуре, и њихов утицај на пуноћу звука, Бем закључује да ће „рупца за дување у облику издуженог правоугаоника са овалним угловима, пружајући издужену дугу ивицу широком ваздушном стубу, омогућити да више ваздуха буде ефективно, него што би округла или овална рупца исте величине”.<sup>141</sup>

Бем је експериментисао и са величином амбажуре и схватио да већа рупца за дување помаже у произвођењу јачег тона, насупрот рупци мањих димензија. Ипак, аутор упозорава да већа рупца за дување захтева јаче мишиће усана, будући да постоји више простора између њих и ивице амбажуре, те је теже усмерити ваздушно струјање под правим углом.<sup>142</sup> Нове димензије цеви изискивале су ново штимовање тонских рупица, односно, њихов нови положај и величину, посебно када је реч о цис<sub>2</sub> рупци.<sup>143</sup> Бем је јасно аргументовао да оне треба да буду што веће, конкретно, не мање од 3/4 пречника цеви. Али, за израду дрвених флаута, ово је представљало огромне потешкоће у мануфактури, тако да је направио компромис, на металним цевима би пречник рупица износио 13,50 милиметара, а на дрвеним око 13,00 милиметара. Бем је, такође, практично покушао да буши рупице у различитим величинама, од најмање ка највећој према навише на инструменту, међутим, како су тешкоће у изради биле велике, а, са друге стране, практична побољшања невелика, одустао је од ове идеје. На новом моделу је обложио клапне плутицама, у намери да избегне

---

<sup>138</sup> Theobald Boehm, *An Essay...*, 77.

<sup>139</sup> Philip Bate, нав. дело, 126.

<sup>140</sup> Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 9.

<sup>141</sup> Исто, 9.

<sup>142</sup> Исто, 9.

<sup>143</sup> Треба напоменути да је нова флаута била наштимована на интонацију А = 435. Наведено према: Philip Bate, нав. дело, 126.

неподесна зачепљења; предлагао је вунене плочице прекривене фином мембраном или дебелом кожом.<sup>144</sup>

Након свих практичних прорачуна, Бем је издао геометријски дијаграм (Прилог 4), на коме је прецизно приказао тачне позиције елемената који су утицали на интонацију инструмента чеп на горњем крају главе флауте и отвора за свирање као и целокупну дужину инструмента, која је зависила од појединачних делова цеви са устаљеним димензијама. На дијаграму је забележио и сва запажања односа између бушења и тонских рупица. Издавањем овог дијаграма, Бем је желео да помогне осталим градитељима инструмената, будући да је он могао бити примењен на инструменте са различитим интонацијама које су тада биле у употреби.<sup>145</sup> Године 1868. дијаграм је био приложен ауторитетима на Париској изложби, али је жири изјавио да није довољно квалификован да га оцени. Да је дијаграм добио њихово одобрење, без сумње би био користан за израду инструмената, међутим, само је објављен у часопису *Уметност и њена комерцијалност (Kunst und Gewerbeblatt)* издатом од стране Баварског Политехничког Друштва октобра 1886. године.<sup>146</sup>

Након што су утемељени сви акустички прорачуни, Бем је почео да размишља и о утицају различитих врста материјала на квалитет флаутског звука. Он наводи да метал, иако има сразмерно најмање еластичности, даје најmekши али и најслабији звук. Цеви прављене од немачког сребра дају, насупрот томе, чист али и пискав звук, док сребрне и месингане цеви дају најбољи звук у сваком смислу, [...] а тон дрвених флаута буквално је дрвен”.<sup>147</sup> Још даље, схватио је да танка цев повећава вибрирајући капацитет метала чиме се добија „резистентнији и слободнији тон, који је изузетно соноран”.<sup>148</sup> И у томе Бем даје детаље свог истраживања закључујући да се на танкој цеви сребрне флауте, која тежи само 129 грама, најсветлији и најпунији тон може произвести и одржати много дуже без замарајућег дувања, него што је то могуће на дрвеној флаути, која када се и направи најтање могуће опет тежи готово dupло, око 227, 5 грама.<sup>149</sup>

Бем је схватио да је његова нова сребрна флаута у потпуности супериорнија у односу на раније дрвене флауте, истичући да му је нови материјал омогућавао промене у боји тона. Писао је да такав инструмент има „непревазиђену бриљантност и сонорност тона, те да на њој може да створи ефекте које никада после тога није могао на дрвеним флаутама.”<sup>150</sup> Уочава се да је Бему најбитније било да пронађе материјал који му омогућава велики тонски

---

<sup>144</sup> Nancy Toff, нав. дело, 54.

<sup>145</sup> Неопходно је напоменути да су у то време извођачи користили различите стандарде интонације, који су се разликовали од поднебља уметничког деловања. С обзиром на то да сваки инструменталиста поседује различиту интонацију у којој свира, као и да она зависи од природе усана и њеног положаја према инструменту, с тим у вези су тадашњи градитељи израђивали своје флауте.

<sup>146</sup> Philip Bate, нав. дело, 125.

<sup>147</sup> Theobald Boehm, *An Essay...*, 45.

<sup>148</sup> Исто, 45.

<sup>149</sup> Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 29.

<sup>150</sup> Наведено према: Nancy Toff, нав. дело, 54.

потенцијал, унутар којег би могао да истражује са тонским бојама и волуменом, у односу на захтеве које је постављала тадашња флаутска литература. Волео је да истиче како је флаута од сребра врло погодна за свирање у већим собама. Међутим, наглашавао је да предности ове флауте могу да се спознају тек са правом амбажуром и марљивим радом на тону, будући да лака производња тона на њој каткада може довести до преувавања, односно, произвођења аликвотних тонова. Из тог разлога, „прављене су и многе дрвене флауте са Бемовим системом, будући да су погодније за амбажуру већине флаутиста; дрвене флауте поседују пун и пријатан квалитет тона, који је посебно цењен у Немачкој”.<sup>151</sup> На пример, по наруџбини Венсана Доруа, фирма Клер Годфрој и Луј Лот (Clair Godfroy & Louis Lot) 1848. године израдила је Бемову флауту од кокосовог дрвета. За израду флаута од дрвета Бем је користио управо кокосово дрво или црно дрво из Јужне Америке, док се, према његовим речима, абонос и шимшир користе само за израду јефтиних инструмената.<sup>152</sup>

Резимирајући резултате које је постигао моделом из 1847. године, Бем је писао да:

„... На новој флаути не само да све ноте звуче пуније и моћније него на било којој другој флаути, већ су оне могле бити и трансформисане од најјаче *форте* динамике до најнежније *пиано* динамике, без промене у квалитету звука или мењања интонације; поврх тога, звучале су врло слободно и у савршеној интонацији, а да се притом дувало у инструмент на најприроднији могући начин, интерпретација је постала лакша, прецизнија и боља него на старим флаутама, које су захтевале нову амбажуру за готово сваку ноту.”<sup>153</sup>

Овим достигнућима, Бем је заокружио усавршавање свих аспеката интерпретације: ако се узме да је моделом из 1832. године унапредио механизам флауте и тиме допринео виртуозности флаутиста и општој лакоћи свирања, моделом из 1847. године је, са друге стране, употпунио интерпретацију; радећи марљиво на унапређењу звучних својстава флауте учинио је да флаутиста слободније влада ваздушним стубом, чиме је проширио концепт флаутског звука, како по питању динамичке компоненте, тако и по питању тембра. За нову флауту је примио златну медаљу на светској изложби у Лондону 1851. године,<sup>154</sup> као и у Паризу 1855. године. Одлука жирија 1851. године образложена је на следећи начин:

Господин Бем је постигао не само перфекцију у звуку и интонацији, која раније није постигнута, већ и у свирању у

<sup>151</sup> Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 30.

<sup>152</sup> Исто, 31.

<sup>153</sup> Theobald Boehm, *An Essay...*, 45.

<sup>154</sup> Интересантно је да је Хектор Берлиоз имао удела у одлучивању жирија.

тоналитетима који су до сада били тешки за извођење и погубни по сонорност или интонацију. [...] Већ је било познато да једна особа унапреди флауту додавањем финог тона Е, друга дода неку другу, такође фини ноту, али оно што је нама било потребно јесте да све ноте буду подједнако квалитетне, а то налазимо само у флаутама са Бемовим системом.<sup>155</sup>

Бемова флаута је убрзо постала популарна међу професионалним свирачима у Француској и Енглеској, као и у САД, где је први пут конструисана 1851. године. Интересантно је да су Бемов нови модел у Немачкој најкасније прихватили. До 1866. године су флаутисти у Берлину и Бечу и даље свирали на флаути са осам клапни.<sup>156</sup> Према мишљењу Ненси Тоф (Nancy Toff), разлози за то јесу „њена супротност естетким стандардима који су изискивали дрвену флауту у традиционалном дрвеном дувачком хору, као и недостатак квалификованих предавача два најталентованија Бемова студента емигрирала су у САД.<sup>157</sup> У Италији и Русији такође се Бемова флаута није дуго етаблирала, најпре због новог прстореда.

Ово је био Бемов последњи експеримент на флаути у погледу техничких побољшања инструмента. Ипак, он је наставио да израђује модел из 1847. године у сарадњи са произвођачем сатова, Карлом Мендлером (Carl Mendler). Године 1847. поново је отворио фабрику за израду флаута, када је наставио да производи инструменте од метала и од дрвета, понекад стављајући дрвене главе на метална тела флауте. У Енглеској су Бемову нову флауту израђивали Rudall & Rose, док су у Паризу то чинили Clair Godfroy & Louis Lot, градитељи који су обновили употребу клапни са рупицама у средини, за тонове А, Ге, Фис, Е и Де, како би се повећао проток ваздуха. Такав модел је постао познат као „флаута са отвореним системом” или „француски модел флауте”.<sup>158</sup>

Једину промену у механизму Бемове флауте, која је трајно утицала на прсторед, направио је Ђулио Брићалди, италијански флаутиста који је живео у Лондону. Наиме, ради се о распореду клапни за тонове Ха и Бе у прве две октаве на флаути; Бемов систем је подразумевао само једну полуку за палац леве руке, која је била повезана са отвореном клапном за тон Ха, док је тон Бе извођен притиском првог прста десне руке на клапну за тон Фис. Брићалди је желео да омогући свирање тона Бе левим палцем тиме што је додао клапну за тај тон. Интересантно је да је додата полуку била изнад полуке за тон Ха, али заобљена на такав начин да би њено притискање доводило до затварања и рупице за тон Ха. На тај начин се тон Бе свирао сада измењеним прсторедом, који је подразумевао кажипрст и палац леве руке. Бем је сматрао ирационалним покрет од навише ка наниже који звучно производи интонацију од ниже ка вишој, па је осмислио сопствену полуку за тон Бе, сматрајући је бољим

<sup>155</sup> Henry Macalau Fitzgibbon, нав. дело, 57.

<sup>156</sup> Исто, 57.

<sup>157</sup> Nancy Toff, нав. дело, 55-56.

<sup>158</sup> Исто, 55.

решењем јер се налазила испод полуге за тон Ха. Упркос томе, Брићалдијев изум је ипак превладао, тако да се његов поредак клапни за тонове Ха и Бе користи на данашњој флаути.

Око 1854. године Бем је почео са израдом цилиндричних дрвених флаута, а у исто време је конструисао и алт флауту ин Ге, сада познату као бас флауту, будући да је дуго постојала потреба за „дубљим, снажнијим и истовремено сонорнијим флаутским звуком, сличном басет хорну или енглеској хорни”.<sup>159</sup> Она је погодна за извођење у великим просторијама због волуминозног звука, а због бројних могућности у променама боје свог сонорног звука користи се у музици вокалног стила и као пратња сопранском гласу.<sup>160</sup> Бем је чак аранжирао и неколико сола за алт флауту, међутим, данас су ти манускрипти изгубљени. Био је активан у својој фабрици све до смрти 1881. године, а она је била 1944. године разорена бомбардовањем током Другог светског рата.

Филип Бејт (Philip Bate) са правом истиче да је Бем, „уз комбинацију музичких, визионарских, као и механичких способности на високом нивоу, створио инструмент који данас користи већина свирача, и иако су од тада направљене поједине модификације, ниједна од њих није променила инструмент какав је он у основи поставио”.<sup>161</sup> Бем је свој систем применио на све дрвене дувачке инструменте са рупицама за прсте. Тако је направио обоу и фагот за солисте Италијанске Опере у Паризу. Интересантно је да није сам експериментисао са применом система клапни на кларинету, већ су то учинили кларинетиста Клозе (Hauchinhe Eleonore Klose) и градитељ Бифе, по узору на механичке принципе његовог система са којим је Бифе био упознат. Његов систем је тада био прихваћен, ипак, не у тој мери као што је био прихваћен на флаути, па су у складу са тим поменути инструменти са његовим системом били у употреби само у војним оркестрима. У периоду од 1851. до 1855. године, Бем је усавршио прототип цеви обоје и фагота.<sup>162</sup> Бемова свестраност се, такође, огледа у томе што је, осим активности на усавршавању флауте, радио и на унапређивању израде музичких кутија, конструкције клавира и других предмета са механичким својствима.

---

<sup>159</sup> Theobald Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 67.

<sup>160</sup> Исто, 67-68.

<sup>161</sup> Philip Bate, нав. дело, 115.

<sup>162</sup> Цев обоје је конично бушио, а узимајући у обзир да тај инструмент данас има савршену интонацију због чега има привилегију штимовања целог оркестарског корпуса, може се потврдити да је Бем заиста био прави иноватор.

## Бемово стваралаштво у вези са флаутом

Теобалд Бем, осим што је био заслужан за унапређење система на флаути, такође је оставио и богату литературу која обухвата теоријске написе о флаути и музичко стваралаштво за тај инструмент, односно, композиције за соло флауту и дела за флауту уз пратњу клавира или оркестра. Публиковао је две књиге о флаути, из којих се сазнаје о детаљима његових емпиријских истраживања и начину примене закључака до којих је тим путем дошао, будући да у њима Бем несебично открива све практичне кораке у изради флаута из 1832. и 1847. године. Такви су његов *Есеј о конструкцији флауте*<sup>163</sup> који је издат 1847. године (скраћена верзија на енглеском језику појављује се 1882. године, под насловом *An Essay on the Construction of Flutes*), као и значајан напис *Флаута и флаутско свирање*<sup>164</sup> писан 1868. године (енглеска верзија *Flute and flute playing* појављује се 1908. године).

### Теоријски написи

*Есеј* има уникатну важност зато што је Бем осталим градитељима кроз њега темељно објаснио све неопходне принципе за израду флауте, што је омогућило флаути као инструменту једну уметничку примену, а самим тим и значајно место у стваралачкој и извођачкој сфери. Оба дела показују колико се аутор ослањао на науку, али и улазио у домен механичких вештина, када је реч о проблематици израде инструмента, а нарочито је занимљива чињеница да га је на то навела извођачка сфера његове делатности. Зато не чуди што је захваљујући Бему у великој мери порасло интересовање за овај инструмент, због чега је интензивно популаризован у ширим музичким круговима.

Са порастом броја композиција које су сада оригинално намењене флаути, растао је и број младих интересената који су изучавали вештину свирања на овом новоконструисаном инструменту. У вези са тим, Бем је у другом сегменту приручника *Флаута и флаутско свирање* дао фундаменталну методу која обрађује основу савладавања дувачке технике свирања. Ауторово полазиште јесте правилна позиција усана свирача, јер како он истиче, „чист и квалитетан тон на флаути зависи од правца у коме је ваздух удуван преко ивице рупице за дување”.<sup>165</sup> Ово указује на неопходност првобитног постављања самих усана у правилну позицију, а затим и успостављања њиховог односа са инструментом. Треба истаћи да је и данас исходиште у раду сваког флаутисте формирање правог положаја усана, јер ће се једино тада створити могућност да усне у правилном положају пријањају на инструмент, што доводи до супериорности над ваздушним стубом, а самим тим и способности вођења и произвођења чистог и квалитетног звука. Аутор наглашава да поред познавања техничког аспекта инструмента, постоји потреба и за природном предиспозицијом свирача, односно, за добрим слухом, „правим схватањем

<sup>163</sup> *Ueber den Flötenbau.*

<sup>164</sup> *Die Flöte und das Flötenspiel.*

<sup>165</sup> Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 61.

лепоте и квалитета тона, односно, истанчаним осећајем за звук”,<sup>166</sup> што ће бити водиља појединцу да увек изнова трага за квалитетним звуком. Уочивши недостатак владања свим овим аспектима код већине флаутиста тог доба, Бем је у свом приручнику прецизирао принцип свакодневних тонских вежби од којих би требало полазити, да би се превазишле све почетничке неправилности и потешкоће.

У односу на ово, Бем у даљем образлагању основа поставке свирања подвлачи да је у раду неопходно почети од лакших ствари и ићи ка оним захтевнијим. То се односи на уводно усвиравање где би сваки флаутиста требало да крене од удубавања тонова у средњем регистру, због тога што је производња тонова у њему најмање захтевна.<sup>167</sup> Требало би споменути да се и данас флаутисти користе овим начином приликом усвиравања, почињући од тонова који појединцу највише одговарају, и то у односу на одређену природу усана, зуба, слузокоже, крвотока и угрејаности, затим и поставке усана и ваздушног стуба према цеви флауте. Интересантно је да заправо сваки флаутиста изнова почиње своје дневно усвиравање дакле, успостављање свог првог контакта са инструментом тоном који му највише одговара и најлепше звучи, што омогућава осећај супериорности, а уједно и представља одлично полазиште за постављање звука. За најпогоднији тон на коме би требало пронаћи одговарајући положај усана а самим тим и квалитетан звук, Бем препоручује тон  $ce_2$  „које почетници најбоље производе”.<sup>168</sup> Даље Бем представља тонску вежбу у силазном полустепеном низу од тона  $ce_2$  све до најнижег тона  $ce_1$  на флаути. Ова вежба за успостављање амбажуре и звука и данас је неизоставни елемент свакодневних тонских и техничких вежби свих флаутиста. У флаутској методи *О сонорности уметност и техника* (1934)<sup>169</sup> Марсела Мојса (Marcel Moyses),<sup>170</sup> налази се идентична вежба за звук и амбажуру, у којој се од почетног тона  $xa_2$  у полустепеном силазном покрету стиже до најнижег тона у опсегу флауте. Разлог због којег Мојс препоручује баш тон  $xa_2$  као полазиште јесте најстабилнија интонација овог тона на данашњем инструменту, у односу на остале тонове у флаутском опсегу.

Ипак, сасвим је несумњиво да се француски флаутиста логично надовезао на остварени и већ проверени Бемов принцип формирања, вођења и унапређења звука. Постулат овог принципа се заснива првенствено на посвећивању пажње првобитној поставци чистог и лепог звука на једном тону, затим памћењу и одржавању таквог положаја и стања усана, које потом треба да се пренесе на сваки следећи полустепен у низу. Аутор напомиње да приликом

---

<sup>166</sup> Исто, 64.

<sup>167</sup> Исто, 64.

<sup>168</sup> Исто, 72.

<sup>169</sup> *De la sonorite Art et Technique.*

<sup>170</sup> Марсел Мојс, француски флаутиста који је деловао на почетку двадесетог века, био је водећи професор флауте на Конзерваторијуму за музику и плес у Паризу. Као педагог је изнедрио бројне квалитетне флаутисте данашњице, а својим радом се ослањао на свог претходника Пола Тафанела (Paul Taffanel), флаутисту и педагога који је живео и радио у време настанка Бемове флауте.

прелажења на сваки следећи полустепен не би требало ништа мењати нити у јачини ваздушног стуба нити у самој амбажури, како би сви полустепени били једнаки у динамици и интонацији.<sup>171</sup> Полустепено кретање омогућава свирачу да на најједноставнији начин контролише ваздушни стуб, његову флексибилност и квалитетну везу међу тоновима приликом интерпретације, што је између осталог сврха ове вежбе, прецизирана управо у задатој *legato* артикулацији. Затим Бем саветује:

„Чим појединац стекне прецизност у амбажури, следеће што би требало да вежба јесу све дурске и молске скале; затим, терцне, квартне, квинтне, секстне, септимне и октавне акорде; амбажура ће на овај начин навићи на веће интервале и убрзо ће [свирач] бити у позицији да изводи веће скокове са одговарајућом амбажуром и, сходно томе, са прецизношћу.”<sup>172</sup>

У поглављу насловљеном *Вежбе прстију*, Бем указује да квалитетан звук не зависи само од добро постављене амбажуре, већ и од „брзог и глатког покрета прстију”.<sup>173</sup> То потврђује да однос прстију према инструменту такође у великој мери обликује звук, због тога што је кроз рупице на клапнама флаутиста у директном контакту са ваздушним стубом који вибрира у свом кретању, тако да треба водити рачуна о начину на који га интерпретатор „третира” покретима прстију у пасажима. Такође, да би у свом кретању прсти били спретнији и покретљивији, аутор предлаже вежбање скала и различитих типова акорада кроз све тоналитете, чиме ће прсти савладати све могуће комбинације пасажа, јер су прстореди скала и акорада фундамент свих постојећих комбинација интервала у флаутској литератури. Поред овога, Бем је указао и на битност стрпљења у вежбању, будући да једино пажљивим исвиравањем скала и њихових захтевнијих прстореди појединац може достићи „глаткоћу” у покретима прстију, што ће последично условити квалитетније звучање инструмента.<sup>174</sup> Интересантно је да је већ Бем указао на међусобну каузалност и нераскидивост владања како мануелном техником тако и звуком, односно, на немогућност постојања једног без оног другог.

Како би се постигла лакоћа покрета прстију, требало би избегавати свако грчење шаке, рамена или тела, јер је сваки напор резултат погрешне потрошње енергије.<sup>175</sup> Даље у овом поглављу аутор истиче учестали проблем који је приметно код бројних флаутиста, а који се односи на „бацање” прстију током вежбања, односно, непотребно подизање прстију високо изнад система

<sup>171</sup> Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 73.

<sup>172</sup> Исто, 74.

<sup>173</sup> Исто, 75.

<sup>174</sup> Исто, 77.

<sup>175</sup> Исто, 78.



након притиска одређене клапне. У таквим ситуацијама већ сами по себи захтевни прстореди постају непотребно још тежи за извођење, што доводи до тога да прсти постају онемогућени да једнако делују у систему. Бем зато предлаже да би „прсте требало држати у једнакој висини и никако више него што је потребно изнад клапни”.<sup>176</sup> Осим боље контроле над прстима и самим инструментом, као и опште спретности у интерпретацији, овим путем ће се избећи и одзвњање прстењака под притиском прстију који се тако непотребно високо подижу и јако спуштају на клапне, што свакако није пријатно чути током музицирања. Није на одмет напоменути да ако се не оствари флексибилност и лакоћа интерпретације то нарушава и владање ваздушним стубом, што умањује и квалитет самог звука. У том смислу, Бем предлаже вежбање инструмента испред огледала, што ће помоћи свирачу да увиди неправилности у држању тела и инструмента, као и непотребне покрете у раменима и прстима током вежбања. Бем овим отвара веома важно питање које се тиче држања тела током вежбања и интерпретације:

„Ако неко не може да изрази своја осећања преко тембра звука, он свакако није у могућности то да уради ни покретима главе или тела. Миран и чврст став свакако пружа много пријатнију слику слушаоцу него визуелна напрезања или неприродни сентиментални покрети.”<sup>177</sup>

У последњем, а уједно и кључном поглављу приручника о свирању флауте аутор представља своје становиште о музичкој интерпретацији. Будући да је поред свирања флауте Бем посвећено изучавао и технику певања,<sup>178</sup> он је своје излагање о интерпретацији и њеним законитостима почео присећајући се водећих певача који су поставили фундаменте италијанске школе певања. Према ауторовом мишљењу, ова школа је пружила основе формирања доброг гласа и интерпретације ослањајући се на јединствен музички стил, што омогућава њену примењљивост у образовању сваког инструменталисте. Интерпретација композиције би требало слушаоцу да пружи оно што је њен стваралац настојао да изрази кроз записане ноте. Како би се композиција разумела кроз интерпретацију, свирач има ту обавезу да докучи њено значење и дух епохе у коме је стварана.

Често саме композиције, чак ни са свим записаним ознакама за темпо, карактер, артикулацију или агогику, ипак не откривају интерпретатору свеобухватну намеру композитора. На тај начин, много тога је поверено личном доживљају извођача што доводи до различитих извођења једне исте композиције.<sup>179</sup> Зато Бем предлаже да би требало, ако се жели у потпуности разумети значење било које композиције, посматрати је кроз перспективу

---

<sup>176</sup> Исто, 78.

<sup>177</sup> Исто, 79.

<sup>178</sup> Christopher Welch and Karl Emil von Schafhäütl, нав. дело, 389.

<sup>179</sup> Boehm, *The Flute and Flute Playing...*, 81.

композиција са текстом, јер музика подражава текст. У вокалним или вокално-инструменталним делима, правилну интерпретацију текста певач постиже одређеном бојом гласа, правилним изговором или акцентовањем, што формира индивидуалан начин дикције. С обзиром на то да је глас природни „инструмент”, он има способност да најбрже пронађе пут до правилне интерпретације, због чега би у њему требало пронаћи одговоре на питања о правилној интерпретацији. Бем сматра да ће један инструменталиста најбоље изучити правилну интерпретацију и све њене аспекте кроз проучавање квалитетних италијанских песама. У њима ће пронаћи универзалне одговоре и правила за темпо, артикулацију и динамику. Текст ће му јасно дефинисати фразе и указати му на упоришта за која би требало да сачува сву енергију и изражајност свог тона, како би изнео величанствене ефекте композиције.<sup>180</sup>

Имајући у виду да је доба романтизма за флаутисте представљало период истицања и развоја виртуозности у интерпретацији, Бем наглашава да је, дакле, лакше доћи до срца слушалаца виртуозним комадом него испеваном кантиленом. Сходно овоме, он објашњава *легато* артикулацију *портаменто ди воце* произашлу из италијанског стила певања, која је, према ауторовом мишљењу, неопходна за изграђивање генералног стила у интерпретацији лаганих комада и спорим ставовима у концертима.<sup>181</sup> Овим је потврђено да се основа флаутског свирања, од самог њеног настанка, а затим и кроз дуг развој умногослањала на већ успостављену певачку традицију.

#### *Кванцов приручник као инспирација за Бемове написе о флаути*

Може се закључити да је Бем објављивањем методе о свирању флауте у великој мери утицао на тадашње флаутисте у домену правилног руковођења инструментом, а самим тим и у побољшању звука и технике. То је потекло од промене дотадашњег идеала флаутског звука и интерпретације, за коју је Бем заслужан. Поред овога, могло би се рећи да Бемова метода представља својеврсну реминисценцију на Кванцов *Оглед о свирању траверсо флауте*,<sup>182</sup> будући да су готово идентична основна начела ова два уметника, везана за квалитет интерпретације.

Епоха раног класицизма је музичкој историји подарила кључне приручнике за свирање инструмената међу којима су најзначајнији: *Оглед о правој уметности свирања клавира* Карла Филипа Емануела Баха,<sup>183</sup> *Основне школе за виолину* Леополда Моцарта,<sup>184</sup> као и већ споменути Кванцов *Оглед*. Ове „инструменталне школе“ представљају основе музичке интерпретације због тога што су настајале у доба просветитељског покрета који је тежио ка подизању културне свести и што универзалнијем односу појединца према уметности. Са овим у вези, Кванцов *Оглед* није упућен само флаутистима, већ

<sup>180</sup> Исто, 82.

<sup>181</sup> Исто, 82.

<sup>182</sup> *Versush einer die Flöte traversiere zu spielen.*

<sup>183</sup> *Versush über die wahre Art das Klavier zu spielen.*

<sup>184</sup> *Gründliche Violinschule.*

свим музичарима како певачима, тако и инструменталистима који „желе себе да посвете доброј музичкој интерпретацији”.<sup>185</sup> Разлог оваквим тежњама јесте Кванцова свестрана уметничка делатност, будући да је он истовремено био музички теоретичар, композитор, професор флауте, флаутски извођач и градитељ. Може се засигурно рећи да је прва значајна личност у периоду између 1700-1800 године, која је започела и поставила основе за даље напредовање флауте управо био Кванц. Овај уметник је најпре поставио питања везана за интонацију инструмента, додајући флаути која је имала клапну за тон Дис нову клапну за тон Ес, желећи да раздвоји звучање ове две енхармонске висине. Поред овога, Кванц је моделовао такозване *corps de rechange*, односно, сет делова од дрвета различитих дужина које је убацивао у цев инструмента тако коригујући интонацију.

Будући да је траверсо у периоду раног класицизма још увек садржао четири различита дела, што је управо и узроковало интонативне проблеме, уметање поменутих делова је у великој мери решавао овај проблем, будући да је довело до нове позиције прстију. Новонастали акустички проблем је решен додавањем клизајућих делова, такозваних *интонативних слојева*, који су својом конфигурацијом узроковали мање проблема. На тај начин су музичари продужавали цев постижући нижу интонацију у *Алегро* ставовима, јер су они захтевали продорнији ваздушни стуб који је утицао на повишавање интонације. Са друге стране, у спорим *Адађо* ставовима, флаутисти су користили краћу цев ради више интонације.<sup>186</sup> На ове промене је Кванца индиректно навео Скарталијев доживљај дрвених дувачких инструмената, будући да је овај италијански композитор сматрао да „дрвени дувачки инструменти никада нису у правој интонацији”.<sup>187</sup> Иако је Кванц познат као флаутиста, његова извођачка пракса је обухватала свирање обое, виолине и виоле, што је у великој мери обликовало његов разнолики приступ музици и утицало на детаљност обрађивања свих актуелних питања у свом *Огледу*.

Кванцовом *Огледу* је предходила Отетерова студија *Принцип за свирање траверсо флауте* (1707), као првонастала флаутска метода која је отварала питања која се тичу звука, техничких аспеката свирања и интонације на флаути. У том смислу, Отетеров *Принцип* представљао је темељ француске флаутске школе.<sup>188</sup> Отетер је поставио основе на којима почивају разноликост артикулације и вибрата, прецизирајући положај језика и доводећи га напред, између зуба и непца, дакле, у позицију која се до данас није променила. Овим је Отетер у великој мери олакшао флаутску технику поједностављујући артикулацију звука и уопште узев фразирања. Поред тога, претходници Кванцовог *Огледа* су и Отетерова *Уметност свирања прелудијума на траверсо*

---

<sup>185</sup> Jochan Joachim Quantz, *On Playing the Flute* (Транс. Edward R. Reilly), London, Faber and Faber, 2001, 7.

<sup>186</sup> Sarah, E. Vitullo, *The History and the Process of Development of the Modern Flute*, Senior Honor Theses Paper, Cleveland, Sollege of Art and Science, 2013, 11.

<sup>187</sup> Исто, 9.

<sup>188</sup> Nancy Toff, нав. дело, 104.

флаути из 1719. године,<sup>189</sup> као и Коретов (Michele Corrette) *Метод за лако учење свирања флауте* из 1740. године,<sup>190</sup> у којима се налази на основна разматрања теорије музике, као и вежбе намењене флаути.

Кванцов *Оглед* обухвата, рекло би се, уметникова стремљења и начелна становишта према музици. Одмах у уводу налази се да *Оглед* није намењен само већ добро утренираним флаутистима, где би аутор настојао да додатно обучи њихове усне, језик и прсте, већ да је у обавези да оформи и њихов укус, као и да изоштри њихову разборитост.<sup>191</sup> Есеј је једнако окренут свима који желе себе да посвете квалитетној интерпретацији. У том смислу, он у првом делу говори о еманципацији музичара, заправо о „неопходним квалитетима свих оних који желе себе да посвете музици”.<sup>192</sup> У овом поглављу Кванц пажљиво и детаљно отвара питање избора професије као и то да је *Оглед* заправо посвећен само онима који искрено желе да музика постане њихова професија и да временом постану првокласни стручњаци.<sup>193</sup> Као флаутски извођач и професор, Кванц је спознао битне карактеристике овог инструмента и у складу са тим написао је поглавља у којима се разматрају историја флауте са детаљним описима, као и поглавља о техничким аспектима свирања, односно, о држању флауте и позиционирања прстију, затим о уснама, дисању, и артикулацији. Као извођач, истраживао је правила интерпретације *Адађо* и *Алегро* темпа, апођатура, украса употпуњавањем интервала, трилера, као и прави однос према каденцама у једном музичком делу. На тај начин, Кванц је детаљно обрадио све компоненте барокног и ранокласичарског интерпретативног стила, па је стога *Оглед* од изузетне важности за модерне извођаче, будући да пружа конкретне одговоре о идеалима интерпретације ових двају стилских епоха.

Кванцово стваралаштво за флауту обухвата преко триста концерата за флауту у пратњи гудачког ансамбла и око двеста солистичких и трио соната. При ступању на пруски двор, писао је за потребе свог намесника и владара Фридриха Великог од Прусије, који је, како је већ истакнуто, био велики поклоник овог инструмента, често изводећи на њему управо Кванцове концерте за флауту. Кванц је на овај начин имао прилике за детаљније разматрање улоге пратећих деоница, односно, пратећих извођача у ансамблу, коју је у есеју описао као врло делотворну и захтевнију у односу на водећу, будући да своју деоницу прилагођавају солистичкој.

Дужи одломак свог *Огледа* посветио је управо овој теми, односно „дужностима оних који прате солистичку деоницу”,<sup>194</sup> унутар којег се засебно позабавио свим деоницама пратећег ансамбла као и њиховим карактеристикама. Цео одељак садржи одвојена потпоглавља у којима је Кванц детаљно описао сваку групу у пратећем ансамблу, па је са тим у вези изнео своје ставове везане

<sup>189</sup> *L'art de la preuder sur la flûte traversiere.*

<sup>190</sup> *Methode pour apprendre ausément à jouier de la flute traversiere.*

<sup>191</sup> Johann Joachim Quantz, нав. дело, 7.

<sup>192</sup> Исто, 11.

<sup>193</sup> Исто, 11.

<sup>194</sup> Исто, 205.

за квалитете које би било добро да поседују вође пратећих ансамбала, као и целокупну активност *ритијено* виолиниста, виолиста, виолончелиста, и напоследку, наравно, чембалисте. У овом одсеку се добија детаљно објашњење удела који има баланс свих инструмената у пратећим деоницама када се говори о квалитетној музичкој интерпретацији, односно, значаја уједначене сарадње музичара и међусобно ослушкивање и прилагођавање свих чланова ансамбла. Значајно је и поглавље које говори о амбажури, у којем Кванц објашњава позицију усана и формацију звука преко природне поставке људског говора и технике певања, на коју се, као што је у овом раду описано, у великој мери ослањао и Бем. У последњем поглављу које говори о процењивању музичара и музичких композиција, односно доношењу суда о квалитету музичког стваралаштва и извођаштва, Кванц говори о начину на који би сваки појединац требало да формира самостални критички став и укус, илуструјући параметре за разликовање квалитетног извођења од оног мање квалитетног.

Методе које су уследиле након Кванцовог *Огледа* а воде се истим или сличним питањима јесу: *Комплетно и темељно упутство за свирање флауте* (1791) Георга Тромлица,<sup>195</sup> *Нови теоријски и практични метод за флауту* (1792) флаутисте Дивијена (Francois Divienne),<sup>196</sup> Тулуов *Метод за флауту* (1835),<sup>197</sup> као и поменути Бемов *Есеј* о коме је већ било детаљног појашњења.

### *Музичка дела*

Теобалд Бем је имао врло успешну каријеру као флаутиста, посебно у Немачкој, где је сматран за „најбољег флаутисту његовог времена”, а томе у прилог говори и Фетисово (Francois Joseph Fetis)<sup>198</sup> мишљење о Бемовој бриљантној интерпретацији тешких пасажа и дивном извођењу лаганих ставова.<sup>199</sup> На јавним наступима често је изводио дела из сопственог опуса, који је у потпуности написан за флауту, укључујући концерте, фантазије, варијације и потпурије. Бемова музика била је изузетно популарна и цењена у његово време, али је убрзо затим заборављена, да би била поново откривена средином XX века, захваљујући интересовању Марсела Мојса и његових ученика.<sup>200</sup> Бемова литература за флауту обухвата четрдесетседам композиција у оригиналу писаних за овај инструмент, као и аранжмане композиција великих мајстора, а пре свега Баха, Хајдна, Моцарта, Бетовена и Франца Шуберта. Поред тога, Бем је правио транскрипције познатих дела прилагођавајући их камерним

<sup>195</sup> *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen.*

<sup>196</sup> *Novuelle methode theorique em pratique pour la flute.*

<sup>197</sup> *Méthode de Flûte.*

<sup>198</sup> Франсоа Жозеф Фетис је био композитор и професор оргуља на Париском Конзерваторијуму, затим уредник часописа *Музичка ревија* (*Revue Musicale*). Године 1833. постао је директор бриселског Конзерваторијума као и капелмајстор на белгијском двору. Поред тога што је писао бројна дела како теоретска тако и музичка, интересантно је да се међу њима налази и Концерт за флауту у ха-молу, компонован за Бемову флауту коју је у то време Француска упознавала.

<sup>199</sup> Henry Macalau Fitzgibbon, нав. дело, 58.

<sup>200</sup> Philip Bate and Ludwig Bohm, "Boehm, Theobald" In: Abraham Gerald (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II edition*, London, Macmillan Publishers, 3, 2001, 777-778, 777.

ансамблима за флауту ин Це и алт флауту уз пратњу клавира, међутим, те композиције нису објављене.<sup>201</sup>

Према томе што су сви жанрови које је оригинално писао за флауту, подразумевали врло виртуозну солистичку деоницу, уочава се да је флаута као инструмент била подесна за њихово извођење, те да је композитор имао интенцију да је као такву и представи музичкој јавности. Истовремено, Бемове композиције, као и дела његових савременика, изискују и успешно владање звуком, посебно у контексту честих промена тембра и динамичког нијансирања. Неке од Бемових композиција се базирају на варијацијама арија, а јасно је да је поједина дела Бем писао искључиво како би истражио и презентовао све могућности усавршеног система, дела која би било немогуће извести на старој флаути са осам клапни.

### *Студије за флауту*

Бем је написао и неколико студија за флауту, са намером да понуди флаутистима могућности усавршавања својих техничких способности, али и савладати нови систем, прсторед као и уједначавање покрета прстију кроз све регистре. Од поменутих студија најзначајније су: 32 *Етиде у свим тоналитетима оп 17а* (1822),<sup>202</sup> 24 *Каприциозне етиде оп. 26* (1852),<sup>203</sup> као и 24 *Етиде оп. 37* (1863).<sup>204</sup> Сваки опус садржи у себи како техничке тако и мелодијске етиде које су у облику троделне песме *а б а(1)*, са кратким средишњим делом контрастирајућег карактера у односу на почетни део и репризу. У њима свака од етида обрађује по један тоналитет и један технички захтев. Оне су одређене темпом, артикулацијом, агогиком и динамиком, што чини да се појединачне етиде могу посматрати као засебне музичке целине.

У појединим етидама се јасно може приметити ауторово певачко искуство, према присуству дугих мелодијских пасажа, који захтевају комплетну свирачку стабилност, способност за испевану фразу, а предуслов томе јесте поступуно владање дијафрагмом. Бем у свакој етиди посебну пажњу придаје једној врсти артикулације коју обрађује. Када је у питању *стакато* артикулација, њу Бем представља у различитим комбинацијама,<sup>205</sup> а карактеристично је да се кроз ове студије обично јавља у *Скерцо* темпу чија је јединица бројања осмина. Ово није случајност, јер је то сасвим одговарајућа ритмичка пулсација за савладавање *стакато* артикулације и њеног прецизног и чистог изговора. Са друге стране, *легато* артикулација се обично јавља у *Анданте* темпу у  $\frac{3}{4}$  или *С* такту.

<sup>201</sup> У прилогу рада налази се попис свих Бемових композиција за флауту (Прилог 5).

<sup>202</sup> 32 *Etudes dans toutes les gammes, op. 17a.*

<sup>203</sup> 24 *Caprices etudes, op. 26.*

<sup>204</sup> 24 *etudes op. 37.*

<sup>205</sup> *Staccato* артикулација може да се изводи у основном, дуплом и троструком изговору на једној осмини, односно, постоје три врсте *стакато* артикулације на флаути које се називају *обични, дупли и трипли језик.*

У овим етидама се могу пронаћи вежбе за велике интервалске покрете у једном или више регистара, које су јако корисне поготово када је потребно да се у брзом темпу и пулсацији одрже непромењена интонација и квалитет звука. Осим тога, оне су ефикасне и за уједначавање покрета прстију, као и за рад на флексибилности усана и ваздушног стуба. У етидама овог типа налазе се дуги пасажии, који подразумевају већи капацитет дијафрагме свирача, односно, његову способност за држање дугог даха, што је за сваког флаутисту један од водећих техничких захтева. Посебно су значајни захтеви у виду октавних скокова или скокова који су већи од октаве. Сходно томе, није случајност да су овакве врсте скокова посебно обрађивали многи флаутисти у бројним техничким методама.<sup>206</sup> Правилно вежбање већих интервалских размака унапређује свирачеву супериорност у вођењу ваздушног стуба, уједначавању звука, боје и динамике кроз целокупан флаутски опсег. Ове студије за флауту свакако припадају типу виртуозних студија и потпуно су кореспондентне техничким захтевима које поставља данашњим флаутски репертоар.

Рад на скалама и етидама су за сваког инструменталисту основни део вежбања, јер је кроз њих обухваћена читава литература компонована за инструмент.<sup>207</sup> Етиде су такође саставни део свакодневног вежбања инструменталисте. Након савладавања вежби и студија које се тичу поставке и вођења звука, затим скала у свим тоналитетима и различитим интервалским комбинацијама и свих врста акорада, етиде се надовезују као адекватан прелаз или припрема за захтеве у конкретној извођачкој литератури, односно, комаде, сонате, концерте и слично. Дакле, уочава се да су основе оваквог принципа рада и озбиљног приступа инструменту утемељене већ у периоду романтизма, мада свакако најављене и у ранијим епохама кроз теоријске написе истакнутих флаутиста. Треба такође истаћи да је то свакако предупредило унапређење система самог инструмента.

---

<sup>206</sup> Marcel Moyse, *How I Stayed in Shape*, Mainz, Schott, 1998, 6 7, 12 13.

<sup>207</sup> Taffanel, Paul and Phillipe Gaubert, *Complete flute Method*, Paris, Alphonse Leduc, 1958, 119 122; Marcel Moyse, *24 Little Melodic Studies, with Variations Easy for Flute*, Paris, Alphonse Leduc, 1932, Al 18205. Joachim Andersen, *24 Grosse Etuden fur Flote op.15*, Viesbaden, Rühle & Wendling Nashf, Music-Verlag, 1885, 53.

### *Тафанел као Бемов „наследник“ и утемељивач француске флаутске школе*

Музички теоретичар, диригент, професор флауте, композитор и флаутиста Пол Тафанел, (Paul Taffanel, 1844 1908), живео је на крају романтичарске ере и по свим аргументима представља једну од централних личности флаутске технике и извођаштва као и „најзначајнијег флаутисту XIX века“.<sup>208</sup> Од тренутка када је Тафанел прихватио нову Бемову флауту, још у својој младости, а затим и током година учења, његова се улога профилисала као зачетника нове генерације флаутиста. Тафанелов учитељ био је Луи Дори (Louis Dorus), један од првих извођача који су прихватили Бемову флауту, али и сведока оба Бемова модела флауте, најпре из 1832, а затим и из 1847. године. Према томе, може се тврдити да Тафанел припада једној од првих генерација, ако не и првој генерацији која је напредовала у интерпретацији учећи на Бемовом систему, током свог укупног развоја.<sup>209</sup>

Тафанелов продор у музичке кругове Париза био је истовремен са прихватањем Бемове флауте од стране Конзерваторијума у Паризу, што је у великој мери значајно за историјат Бемове флауте. Тиме су створени услови да Бемов унапређени систем узме великог маха у оформљавању Тафанеловог стила француске флаутске школе. Свакако је на то утицала и Тафанелова богата извођачка каријера, будући да је био члан неколико познатих париских ансамбала, затим и париске опере у којој је дуго година деловао као диригент, као и концертног друштва Конзерваторијума, а значајна је и његова активност као камерног музичара у бројним ансамблима.

Године 1893. Тафанел је дошао на место професора флауте на Конзерваторијуму за музику у Паризу и проузроковао такозвану „револуцију флаутске педагогије“,<sup>210</sup> будући да је променио традиционалну *мастерклас* форму часа у индивидуалну наставу. Студенти су наставили са групном наставом која се одржавала три пута недељно са по два часа, али је Тафанел појединачно обучавао сваког студента, прилагођавајући програм у односу на појединачне извођачке способности. Пратећи прогрес студената, бирао је специфичне комаде као својеврсне тестове за сваког студента и то два пута годишње на интерним испитима. Том приликом би најуспешнијим студентима било дозвољено да се такмиче на *конкурсу*.<sup>211</sup> Као допуну промена које је увео на Конзерваторијуму, Тафанел је уврстио различите композиције на часовима и испитима, чиме је променио сврху виртуозних комада раног XIX века намењујући га конкурсном испиту као и модел за техничке и лирске захтеве. Ови комади обично укључују испеване пасаже, које је Тафанел бирао како би студентима појашњавао разноврсне аспекте флаутске интерпретације као што су експресија, фразирање, музикалност и владање звуком, а финала комада су

<sup>208</sup> Nancy Toff, нав. дело, 246.

<sup>209</sup> Dorothy Glisk, *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School*, Florence, University of Kansas, 2014, 51.

<sup>210</sup> Nancy Toff, нав. дело, 246.

<sup>211</sup> Конкурс (франс. *concours*) представља интерно такмичење које се одржавало два пута годишње на Конзерваторијуму у Паризу.



обично захтевала виртуозност од извођача. Када су студенти савладали техничке и лирске захтеве на овим типовима комада, Тафанел би их упућивао на Баха, Хендла, Моцарта или Сен-Санса (Camille Saint-Saens), како би им обезбедио даљи напредак.

Тиме што би наручивао нова дела, односно, конкурсне комаде за годишње испите, Тафанел је уједно стимулисао и композиторе да пишу за флауту. То је резултирало богаћењем читавог дувачког репертоара. Комади које је Тафанел увео у наставу представљају најсветлије тачке француског флаутског свирања и фундаментални допринос француске флаутске школе. Тако је 1898. године Габријел Форе (Gabriel Faure) написао конкурсни комад *Fantasia op. 79*, Сесил Шаминад (Cecile Chaminade) је написала *Concertino op. 107* (1902) за исту прилику, а након завршетка комада инсистирала је да га изведе са Тафанелом. Конкурсне комаде су у Тафанелово време такође писали и Јоахим Андерсен (Joachim Andersen), Луј Ган (Louis Ganne) и Албер Перило (Albert Perilhou). Ови комади су и данас неминовни део репертоара на основним академским студијама, служећи флаутистима за овладавање извођачким захтевима везаним за звук, боју, динамику, агогику као и достизање лакоће у виртуозитету.

Основе Тафанеловог предавања представљали су звук и вибрато. Као флаутиста који је своја основна знања стицао на Бемовој сребрној флаути, Тафанелова боја звука била је окарактерисана епитетом „идеалног флаутског звука, кога је одликовала савршена хомогеност кроз читав опсег инструмента”.<sup>212</sup> Тафанел је веровао да звуком извођач преноси музику слушаоцу. Он је тврдио да чистота мелодијске линије, шарм, дубока осећајност и искреност извођача, могу да креирају „величанствене стилске квалитете”.<sup>213</sup> Многи од Тафанелових коментара студентима током испита били су усредсређени на питање звука, а забележено је Тафанелово мишљење да је „душа звука дах, а да су сви остали сегменти технике само слуге звуку”.<sup>214</sup>

*Комплетна флаутска метода*,<sup>215</sup> заједнички подухват Тафанела и Филипа (Phillipe Gaubert)<sup>216</sup> написана 1923. године, заменила је познату Алтеову методу (Henry Altes, *Method for Boehm flute*), обезбеђујући унапређивање флаутске технике кроз дневно понављање различитих вежби базираних на скалама. Тафанел-Гобер метода обухвата вежбе које покривају комплетан флаутски опсег кроз сваку скалу и врсту арпеђа. Вежбе прстију у понављајућем шаблону и широк распон скала у сваком тоналитету водио је ка техничком овладавању флауте. Циљајући на стварање модела за развијање звука и технике,

---

<sup>212</sup> Liesl Stoltz, *The French Flute Tradition*, Western Sape, University of Sape Town, 2003, 68.

<sup>213</sup> Nancy Toff, нав. дело, 111.

<sup>214</sup> Dorothy Glisk, нав. дело, 73. Наведено према: Edward Blakeman, *Taffanel: Genius of the Flute*. Oxford, Oxford University Press, 2005, 215.

<sup>215</sup> *Complete metod de la flute*.

<sup>216</sup> Филип Гобер је био ученик Пола Тафанела и један од будућих професора Конзерваторијума. Настојао је да одржи Тафанелову школу флауте, завршивши поменути методу након професорове смрти. Овај флаутиста и композитор је писао виртуозне комаде за флауту и клавир у виду дела *Fantasia un Nocturno u Allegro Scherzando*.

*Метода* је флауту изједначила са „певајућим гласом”.<sup>217</sup> Након конструктивних техничких вежби следи низ етида које обрађују по један од претходних техничких захтева. Тих *Седамнаест великих дневних техничких вежби за флауту*<sup>218</sup> представљају најпознатије етиде ове методе и данас су у употреби широм света приликом свакодневног вежбања младих и амбициозних флаутиста, јер пружају решење свих могућих техничких захтева. Релевантност ове методе потврђује чињеница да је преведена на четири европска језика: енглески, немачки, шпански и кинески. Она представља „инспирацију многим младим флаутистима“,<sup>219</sup> водећи их на прави начин кроз овладавање звуком и техником.

*Комплетни метод* је први метод који је у себи садржавао одломке посвећене начину извођења различитих стилова којима припадају дела флаутске литературе, обрађујући, на пример, орнаментацију у Баховим сонатама, пружајући сугестије за интерпретацију каденци Моцартових концерата за флауту или флаутских сола у оркестарским композицијама. Тим путем су аутори допринели поновном оживљавању врхунских дела флаутске литературе из прошлих стилских епоха, будући да су она великим делом била заборављена или потиснута под налетом романтичарских флаутских композитора и њиховог стваралаштва.

Као композитор, Тафанел представља ствараоца последње фазе романтичарске француске флаутске традиције. Његове композиције су писане у салонском духу и прилагођаване су захтевима тадашњих такмичења. Оличење његовог композиторског стила представљају *Фантазија на тему из Веберове опере Чаробни стрелац* и *Andante pastoral et Scherzzettno* (1907), написан за потребе годишњег испита и посвећен Филипу Гоберу. Значајан је и Тафанелов виртуозни комад *Велика фантазија на тему опере Mignon*. Интересантно је да је Тафанел транскрибовао неколико Шопенових клавирских комада за флауту. Иако Тафанелова композиторска делатност, наспрам педагошке и извођачке, представља „мање значајну област делања”,<sup>220</sup> он је флаутској литератури допринео и индиректним путем, инспиришући многе композиторе да стварају за овај инструмент.

Као један од најпоштованијих чланова париског музичког друштва, извршио је значајан утицај на стварање „нове“ француске музике за дувачке инструменте. Године 1879. основао је *Камерно музичко друштво за дувачке инструменте*, чија је водећа делатност била оживљавање литературе за дувачки квинтет која је око пола века била успавана.<sup>221</sup> Ово друштво је наручивало дела од композитора као што су: Шарл Лефебр (Charles Lefebvre), Габриел Пјерне (Gabriel Perne) и Шарл Гуно (Charles Gounod). Као флаутиста и педагог, Тафанел је својом делатношћу иницирао долазећу „златну еру“ његових

<sup>217</sup> Dorothy Glisk, нав. дело, 74. Наведено према: Edward Blakeman, нав. дело, 185.

<sup>218</sup> *17 Grandes exercices journaliers de mecanisme pour flute*.

<sup>219</sup> Dorothy Glisk, нав. дело, 1.

<sup>220</sup> Nancy Toff, нав. дело, 247.

<sup>221</sup> Исто, 247.

доследних следбеника, почевши са Филипом Гобером, чији су пут надаље следили истакнути педагози и флаутисти Адолф Хенебаин (Adolphe Hennebains), Гастон Крунел (Gaston Crunelle) и један од најзначајнијих флаутиста са почетка XX века, Марсел Мојс.

#### *Мојсове заслуге за унапређење флаутске технике*

Мојс се као флаутиста и педагог својим радом надовезао на успостављене основе француске флаутске школе, као једне од најцењенијих флаутских школа, дарујући јој још темељније флаутске методе које су логичан след након Тафанелових. Најбитнија међу њима јесте *Развој звука кроз интерпретацију*,<sup>222</sup> метода сачињена од оперских арија, на пример из Вердијеве (Giuseppe Verdi) *Травијате* или француских оперских остварења, које је Мојс изабрао у служби израза, вибрата, боје звука, као и флексибилности која се може применити у различитим стиливима. Затим, од значајнијих метода се истиче и *Комплетна настава флауте*,<sup>223</sup> која садржи једанаест књига у којима су обрађени различити технички аспекти од којих је значајна *Почетник флаутиста* (1933),<sup>224</sup> која представља елементарну школу са систематичним постављањем свих тонова на флаути, почевши од оних које је најједноставније извести, са тежиштем на квалитету звука и постављању чистих интервала. Затим је из поменутог циклуса значајна и књига *Дневне вежбе* (1922),<sup>225</sup> која представља низ техничких вежби распоређених на двадесет шест дана вежбања; свака вежба је означена словом и даном у којем треба бити вежбана у поменутом циклусу. Неке вежбе се поновљају више од осталих у скалду са постављеним захтевима, а уколико прође цео циклус, флаутиста ће покрити цео флаутски репертоар. Такође је битна и књига *Техничке студије и вежбе* (1921),<sup>226</sup> која заправо представља етуде и бројне тешке техничке вежбе које треба понављати неколико пута. Мојс је саставио ову серију студија ради решавања различитих техничких захтева са акцентом на звук, *легато* артикулацију и технику прстију. Затим следе: *Школа артикулације* (1927),<sup>227</sup> *Механизам хроматике* (1927),<sup>228</sup> и *О сонорности уметност и техника* (1932).

Последња књига јесте једна од најпознатијих Мојсових метода која укључује вежбе дугих тонова и њихових динамичких варијанти, те представља основу у формирању и вођењу звука.<sup>229</sup> Последња метода коју је Мојс објавио,

---

<sup>222</sup> *Tone Development through Interpretation.*

<sup>223</sup> *Complete enseignement de la flute.*

<sup>224</sup> *Le debutante flutiste.*

<sup>225</sup> *Exercices journaliers.*

<sup>226</sup> *Etudes et exercices techniques.*

<sup>227</sup> *Ecole de l'articulation.*

<sup>228</sup> *Mécanisme-chromatisme.*

<sup>229</sup> Значајне су и Мојсове методе: *Скокови и арпџа* (*Gammes et Arpèges*, 1933), *26 Вежби и етуда оп. 107 према Фуриштенау* (*26 Exercices et Etudes, op. 107 de Furstenau*), *Вежбе оп. 15 према Фуриштенау* (*Exercices, op. 15 de Furstenau*), *Вежбе и етуде за велике интервале, трилере, педалне тонове и остале техничке захтеве* (*Vingt exercices et études sur les grande liaisons, le trille, les pount d'orgue*, etc, 1933), као и *Осамнаест вежби или студије према Барбигеру* (*Dix-huit exercices ou Etudéc de Barbiguer*, 1938).

*Како сам остајао у форми,*<sup>230</sup> садржи низ вежби посвећених професионалним флаутистима који немају довољно времена за свакодневно комплетно вежбање, тако да ова метода помаже одржавању свирачке форме и перманентне могућности задржавања остварене форме, без обзира на количину времена доступног за вежбање флауте. Мојсови врсни студенти били су Џон Францис Хриш (John Francis Hériché), Луј Мојс (Louis Moyses), Петер Лукас Граф (Peter-Lukas Graf), Орел Николе (Aurèle Nicolet), Рајмонд Милан (Raymond Meylan), Шарл Дагињ (Charles Dagino), Пола Робисон (Paula Robison), Рамсон Вилсон (Ramson Wilson), Тревор Вај (Trewor Wye) и Вилиам Бенет (William Bennet).

---

<sup>230</sup> *Comment j'ai pu maintenir ma forme.*

### III ПРОГРАМ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Програм докторског уметничког пројекта чине дела која у себи садрже карактеристике композиција епохе у којој су настала и сведоче о чиниоцима који су у великој мери утицали на промене у флаутском извођаштву. То се највише односи на прве две композиције програма које су аутентична демонстрација изразитог виртуозитета који је омогућила Бемова флаута, што је условило и њихову концепцију, и техничких могућности овог инструмента а самим тим и на карактер извођења који је у том добу био уобичајен. То су *Велика полонеза* оп.16 у Де-дуру Теобалда Бема и *Концертантни соло* бр. 6, оп. 82 у Еф-дуру Жила Демерсмана (Jules Demersseman).

Преостале три композиције су значајно унапредиле флаутску изражајност, стављајући пред флаутисту озбиљан задатак константног трагања за различитим бојама звука, како би се у потпуности досегла изражајност која је за ова дела потребна. Међу њима су *Интродукција и варијације за флауту и клавир* Д 802 оп. 160 бр. 7 на тему *Увело цвеће* из циклуса песама *Лена млинарица* Франца Шуберта, Соната *Ундина* оп. 167 у е-молу Карла Рајнекеа и *Свита за флауту и клавир* оп. 34 бр. 1 Шарл-Марије Видора (Charles-Marie Widor). Ове композиције показују промене које је Бем омогућио својим новим системом, односно, оваква дела су била неизводљива на старијим типовима флауте. Дакле, ове композиције су у великој мери утрле пут ка новој флаутској изражајности и односу према интерпретацији када је овај инструмент у питању.

#### ***Велика полонеза оп.16 у Де-дуру Теобалда Бема (Интродукција, Полонеза, Престо)***

Бемово композиторско стваралаштво обухвата раздобље од 1822. до 1861. године, *Велика полонеза* је настала у његовом првом стваралачком периоду (1822–1838), у годинама које обележавају период његовог активног рада на новом систему од 1828. до 1841. Дакле, полонеза датира из периода много пре него је Бем Европи приказао нови систем овог инструмента. Полонезу је посветио свом пријатељу, такође градитељу флаута Камију (Alfred Camus), који је до тог периода израђивао различите типове флаута на којима је Бем свирао.<sup>231</sup> Будући да је године 1822. поставио своју сопствену радионицу и по први пут на прави начин задовољио своје критеријуме везане за овај инструмент, приказао га је Европи на свом путовању године 1831. кроз Париз и Лондон. Да би промовисао сасвим нове могућности свог инструмента изабрао је велику полонезу коју је извео на концерту Лондонске филхармоније. Критика о овом извођењу изашла је у часопису *Хармоничност*:

---

<sup>231</sup> Свакако би требало подсетити на чињеницу да су у поменутом периоду готово сви флаутисти експериментисали на овом инструменту израђујући нове моделе за сопствену употребу. На тај начин је Бем имао прилику да испробава моделе својих савременика као и да интерпретира на њима.

„Господин Бем је веома супериоран свирач, са фантастичним звуком а његова композиција му је на прави начин одговарала, будући да је високо респектабилна; Његов стил се разликује од Николсоновог и Друеовог, баш зато што он настоји да дотакне срца пре него да задиви.“<sup>232</sup>

Чињеница да је *Велика полонеза*<sup>233</sup> тражила од извођача техничку супериорност, а да у време њеног настајања флаутски систем још увек није био коначан, наводи на запажање да је Бем на унапређење овог инструмента деловао и путем своје композиционе делатности.

### *Интродукција*

*Велика полонеза* почиње одсеком *Интродукција* који у целини наликује солистичкој каденти виртуозног карактера, будући да је флаута, у односу на клавир, доминантнија у доношењу тематског материјала, који се базира на разноврсним технички захтевним пасажима и орнаментима у различитим ритмичким групацијама. Са друге стране, *Интродукција* се у односу на остатак дела може посматрати и као својеврсна увертира опере, не по томе што се у њему јављају мотиви који ће доследно бити понављани у даљем музичком току, већ према општој атмосфери која најављује виртуозни третман солистичке деонице као и нагле промене на тоналном плану у садејству са променама у карактеру. Такође, јављају се и поједини ритмички и мелодијски мотиви на којима ће главне теме полонезе бити базиране.

*Велика полонеза* очекује од флаутисте добру свирачку форму и економисање енергијом у интерпретацији дела од почетка до његовог краја. Разлог томе јесте тежиште које је апсолутно постављено у флаутској деоници, тако да је осим техничке спретности неминовна и потпуна супериорност над инструментом, добра кондиција и концентрација извођача. Треба приметити да су фразе веома дуге, а омеђене махом кратким паузама, тако да је неопходно и владање дијафрагмом, односно хитрим а дубоким удисајима, што је саставни део већ првог представљања солисте у *Интродукцији*. Треба истаћи да основни тоналитет дела својом природом садржи тон Цис као вођицу, који флаутисти представља тонски, интонативни, као и технички захтев. Веза тонова цис<sub>2</sub> и де<sub>2</sub> на флаути захтева комплетно пуштање система на тону цис<sub>2</sub> а затим нагло активирање свих прстију на следећем тону де<sub>2</sub>. Честа смена ових тонова као самосталних или у дужем низу, тражи прецизност прстију и владање системом флауте. Тон цис<sub>2</sub> подлеже интонативној нестабилности, која се последично одражава на квалитет, лепоту и заобљеност звука, управо због тога што је ваздушни стуб „празан“, односно, све су клапне на инструменту отворене; дакле, не укључује се ниједан прст који би иначе „обликовао“ његово звучање.

<sup>232</sup> Meckalau Fitzgibbon, нав. дело, 20.

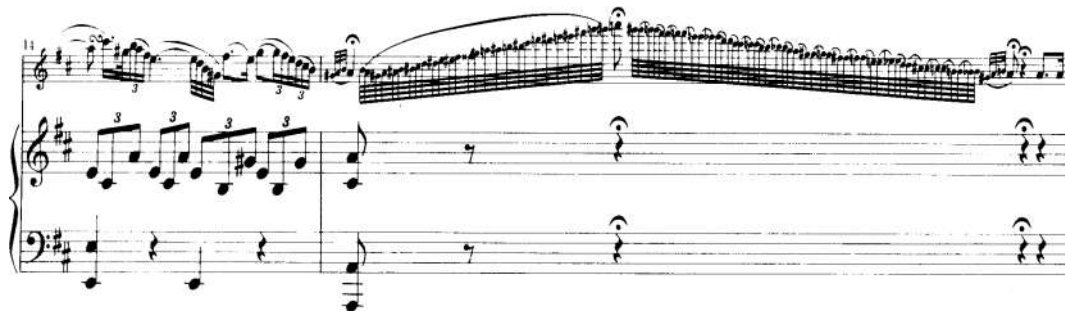
<sup>233</sup> *Полонеза* је француски назив за пољску народну игру у такту  $\frac{3}{4}$  и осминском ритмичком покрету у ком је друга осмина на јаким тактовом делу подељена у две шеснаестине, као аутентична подршка играчком ритму.

Избегавање оваквог проблема постиже се правом позицијом инструмента у односу на усне, а затим и правилним усмерењем ваздушног стуба, чија је база у дијафрагми, кроз усну дупљу (подигнут ларинкс и отворено грло) и у цев инструмента. Овим се отвара питање учешћа непрестаног ослушкивања и слушања током свирања, како би се обезбедио што бољи звучни баланс поменуте тонске висине у односу на окружујуће тонове ( $ха_1$  и  $де_2$ ) који, такође, зависе од његове интерпретације.

Захтеви које Бем у овом делу поставља пред флаутисту могу се поделити у неколико група према сродности. Најпре, потребно је владање мануелном техником, односно, савладавање прсторета свих тоналитета, а затим и звучна уједначеност регистара, будући да се главне теме јављају у свим регистрима и у различитим тоналним сферама. Први захтев намеће се већ у првом солистичком наступу, расвиравањем доминанте на каденцирајућем квартсектакорду која је динамички изнијансирана, уз октавни скок у трећу октаву, односно, највиши тон у целој полонези ( $а_3$ ), али у *пиано* динамици. Након достигнутог тона се излива пасаж, који, иако је технички захтеван, треба да остави утисак лакоће и лежерности, будући да је темпо увода *Адађо* а карактер *Маестозо*. Свечани карактер је већ најављен на почетку дела у клавирској деоници пунктираним ритмом, који ће бити карактеристичан и за саму полонезу. Пасаж из петог такта може да се посматра као прототип свих пасажа у овом *Интродукција*. Ови пасажии обухватају скоро пун опсег инструмента, захтевајући потпун звучни и интонативни баланс извођења као и интензивирање активности прстију леве шаке и такозвани унакрсни прсторед. Промена метра у 12/8 представља подлогу за виртуознији третман коју подржава доминантна функција наступајућег А-дура у клавиру. Занимљиво је да се у току овог увода два пута јавља и солистичка каденца.

Већ у првој каденци (т. 15) истакнут је виртуозитет солисте будући да је интервалски распон пасажа највећи. Ова каденца, такође, представља и *Ад либитум* простор за солисту, будући да корона није одређена ритмичком вредношћу. Осим техничких захтева, постављају се и изражајни захтеви пред флаутисту, што се манифестује кроз различите карактерне ознаке (Пример 3).

Пример 3. Теобалд Бем, *Велика полонеза* оп.16 у Де-дуру, т. 14 15:



Након *Маестозо* почетка, јавља се нагли прелаз у *Долче* атмосферу (т. 7), а овакав контраст карактера својствен је делу у целини. Ова промена утиче и на промену у звуку, која се постиже променом брзине ваздушног стуба, а у сврху

овакве промене је потребна флексибилност. Увод је по форми прокомпонован у виду низања реченичних структура, док је по распеваности сличан италијанским бравурозним аријама.

### Полонеза

Прва тема полонезе (т. 9) у флаутској деоници пред флаутисту поставља захтев владања левом руком у односу на систем инструмента, јер силазне триоле подразумевају учешће само леве руке у прстореду. Да би се обезбедила стабилност која јој омогућава да свира, неопходна је правилна позиција леве руке на инструменту. Тиме се доводи у питање правилно држање инструмента, као и ослонац инструмента. Целокупна флаутска техника се налази у трећем, четвртном и петом прсту леве руке, који покривају клапне за А, Гис и Ге, односно, обухватају поменуте триолске пасаже. Триоле, осим техничких потешкоћа, доносе и сложеност у изразу, баш налик пасажима у *Интродукцији*, будући да захтевају лакоћу у изразу. Ово је тешко постићи јер се ради о брзом темпу и кратким нотним вредностима, а шеснаестине не треба посматрати као орнамент нити као предудар, већ као триоле које треба разговетно изговорити приликом интерпретације. Оне представљају варијацију ритма полонезе, који је донет у клавиру (т. 1-8).

Триолски покрет није заступљен само као кратки мотив у теми полонезе, већ ће бити детаљно разрађен и у две солистичке каденце које су постављене тако да је друга још захтевнија и дужа у односу на прву каденцу. Друга каденца се јавља у т. 36 наглом променом артикулације у *Мартелато* до ге3 након чега следи секвентно низање триола у *легату* наниже до цис1. Како би се постигла лакоћа у изразу неопходна је синхронизација леве и десне руке, али и флексибилност у изразу ради диференцирања артикулације (Пример 4).

Пример 4. Теобалд Бем, *Велика полонеза* оп.16 у Де-дуру, т. 34-43:

The image displays a musical score for the first theme of the Minuet in G major, BWV 501 by Johann Sebastian Bach. The score is presented in two systems of staves. The first system covers measures 34 to 38, and the second system covers measures 39 to 43. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The upper staff features a complex melodic line with numerous triplets and sixteenth notes, while the lower staff provides a piano accompaniment with chords and eighth notes. Performance markings such as 'cresc.', 'rit.', 'a tempo', and 'pp' are included throughout the score.



Сасвим нови одсек који почиње у т. 59 карактеристичан је по брзој смени контрастних фраза. Ти контрасти се огледају у артикулацији, боји звука која је условљена променом тоналитета (Де, ес, Гес, Де, Е), поставци ритмизованих фраза (т. 59) насупротив лирским (*долче*, т. 62), као и регистарски прелом на малом растојању, што од флаутисте захтева уједначеност у звуку (Пример 5).

Пример 5. Теобалд Бем, *Велика полонеза* оп.16 у Де-дуру, т. 58 68:

Први пут у овом одсеку се јавља експлицитна подршка играчком карактеру полонезе, која се огледа у кратким предударима (т. 72 73), које је неопходно прецизно изговорити (Пример 6). Тај мотив је у следећем солистичком одсеку (т. 89) јукстапониран *долче* фрази у *легато* артикулацији која мутира у д-мол, што изискује од извођача хитру промену у изразу: *кантабиле* насупротив ритмичкој пулсацији (Пример 7).

Пример 6. Теобалд Бем, *Велика полонеза* оп.16 у Де-дуру, т. 69 73:

Пример 7. Теобалд Бем, *Велика полонеза* оп.16 у Де-дуру, т. 88 92:

Следећи изазов који се може издвојити оличен је у узлазним триолским шеснаестинама (т. 108), које су позициониране у првој октави и зато представљају озбиљан звучни захтев за флаутисту, али и техничку потешкоћу будући да је смер узлазан, а у њему прсти по природи нису покретљиви том брзином као у силазном смеру. Артикулација, такође, представља изазов у комбинацији са регистром у коме се одвија пасажно кретање. У великој мери техничку сложеност за флаутисту чине узлазне шеснаестинске триоле које овде имају улогу потенцирања играчког карактера полонезе. Оне од солисте захтевају високу техничку спретност у виду синхронизације прста језика и даха како би флаутиста био у могућности да што прецизније „изговори“ овај ритмички мотив. Уједно, ово представља и тонски захтев, будући да су триоле написане у ниском регистру, што у знатној мери отежава изговор јер у ниском регистру инструмент пружа већи отпор извођачу (Пример 8).

Пример 8. Теобалд Бем, *Велика полонеза* оп.16 у Де-дуру, т. 104 113:

Од т. 122 уочава се озбиљнији третман солистичке деонице ако се има у виду згуснутије наслојавање техничких захтева који следе у сталном низању све до краја композиције. Сви захтеви који су поменути се појављују и у овом сегменту, уз додатне нове изазове. Дакле, јављају се различите комбинације орнамената, нагласака, артикулација, ритмичких група, као и интервалских скокова који премашују октаву. Ради што успешније егзекуције овог одсека флаутиста мора да влада свим техничким и изражајним аспектима интерпретације као што су: капацитет дијафрагме за хитре удисаје и дуге дахове у овако испуњеним фразама, флексибилност ваздушног стуба за прецизно артикулисање у скоковима од најнижег до највишег тона, као и владање звуком и интонацијом у октавиним преламањима (Пример 9).

Пример 9. Теобалд Бем, *Велика полонеза* оп.16 у Де-дуру, т. 119 129:



У т. 216 јавља се солистичка каденца са почетком у шеснаестинским секстолама у хроматском низу навише, чиме овај пасаж ставља пред флаутисту задатак стабилности леве шаке приликом свирања, будући да јој се у дуплом кретању прстију десна рука повремено укључује, док све време пасаж заиста води лева рука, што је реткост у флаутској литератури. Као врхунац овог пасажа јесте највиши тон у композицији а3, након којег следи триолско преламање прве и треће октаве до што згуснутијег утапања једне у другу, што води, путем хроматских скокова навише, у репризу теме полонезе и њено последње јављање у овој композицији (Пример 10).

Пример 10. Теобалд Бем, *Велика полонеза* оп.16 у Де-дуру, т. 214 220:



Карактеристичан за флаутску виртуозност, а постављен у композицијама XIX века, јесте скривени двоглас, који се јавља почевши од т. 129 па све до краја дела у функцији динамизације музичког тока. Овај одсек се путем

варијационог принципа, кроз ритмичке групе са ситнијим нотним вредностима, јавља пред финалним одсеком предупредујући га кроз карактер и темпом (Пример 11).

Пример 11. Теобалд Бем, *Велика полонеза* оп.16 у Де-дуру, т. 125 134:

Лирски предах налик певачкој *белканто* теми, наступа са мелодијом која је припремљена хармонијом клавирске деонице (т. 166, Пример 12). *Еспресиво* карактер одсликан је спором солистичком мелодијом, којом флаутиста улази потпуно сам. Та мелодија захтева од извођача потпуно другачију боју звука, коју подржава клавирска деоница, будући да се прикључује потом. Она је у потпуности вокалног карактера, подржана и фином орнаментацијом, налик певачкој, не инструменталној и виртуозној. Оно што подржава овај нови карактер јесте хармонска компонента, тако што је прва реченица у ха-молу, а друга у фис-молу.

Пример 12. Теобалд Бем, *Велика полонеза* оп.16 у Де-дуру, т. 162 173:

## *Престо*

Кода у *Престо* темпу (т. 257) пред солисту поставља задатак који се огледа у владању двоструком артикулацијом (*дупли језик*), перманентном покрету пасажа навише, који су претежно у првој октави. Ова комбинација регистра и артикулације извођачу пружа потенцијални отпор у звуку који је неопходно савладати. Финале је својеврсна кулминација како у смислу достизања музичког врхунца, тако и у погледу техничких захтева. Коначна динамизација се јавља у финалу у *Престо* ознаци за темпо, која је налик коди на клавирском педалу Де-дура уз хроматику у флаутској деоници. Јасан оркестарски крај у симфонијском стилу потврђује чињеницу да је све подређено виртуозности. Клавирска деоница и хармонија су у другом плану у Бемовој *Полонези*. Не треба занемарити чињеницу да и након дугих техничких образлагања следи *Престо* одсек у дупло бржем темпу, чиме Бем издржљивост извођача ставља на висок тест, управо као што су и техничке могућности нове флауте биле тестиране па и демонстриране овом композицијом.

### **Концертантни соло бр. 6, оп. 82 у Еф-дуру Жила Демерсмана**

Демерсманов *Концертантни соло* бр. 6, оп. 82 у Еф-дуру пред флаутисту поставља потпуно исте извођачке захтеве као и Бемова *Велика полонеза*. Овај комад је назван и *Италијански концерт* зато што такође припада типу виртуозног комада XIX века у једном од последњих стваралачких опуса овог композитора, као што је оп. 82.<sup>234</sup> Демерсман долази из редова високо квалификоване флаутске француске школе, у времену када је она успостављала своје корене. Он је био француски флаутиста и композитор, студирао је флауту већ са једанаест година на Париском конзерваторијуму у класи тадашњег професора Тулуа, где у дванаестој години осваја награду на престижном конкурс у поставши познат као један од најбољих француских флаутских виртуоза. Иако Демерсман спада у ред оних који нису прихватили Бемов систем, његова извођачка и композиторска делатност у великој мери обележавају период уздизања флаутске технике и извођаштва. Шести *соло* спада у једну од његових најпознатијих и најизвођенијих виртуозних композиција, која је и данас део редовног флаутског репертоара реномираних флаутиста као и студената на основним, дипломским и докторским академским студијама.

Ова композиција је први пут публикована 1884. године, а након тога је ушла у извођачки репертоар конкурсних композиција за флауту на Конзерваторијуму. Овај *Концертантни соло* у великој мери сведочи о Демерсмановим извођачким способностима, будући да је овај период његовог живота (1833–1866), обележавао тек зачетак уздизања флаутске технике, као и чињеница да је он свирао на несавршеном инструменту. У односу на ово, може се претпоставити да је Демерсман спадао међу оне флаутисте који су својим

---

<sup>234</sup> Демерсман је написао шест концертантних сола у ранијем стваралачком периоду: оп. 19, 20 и 21 и каснијем, оп. 80, 81, као и поменути *Концертантни соло* бр. 6, оп. 82.

извођачким и стваралачким талентом изискивали напредак овог инструмента, постављајући му више критеријуме у домену извођаштва.

Као и Бемова *Велика полонеза*, ова композиција, дакле, демонстрира нове могућности флауте. На специфичан се начин у уводу најављује функција појављивања флаутске деонице. Наиме, дужи клавирски увод у пунктираном ритму свечаног карактера *Maestoso марћиале* нема функцију изношења матерјала који ће се у даљем току разрађивати, већ има сврху интензивирања напетости ишчекивања наступа солистичке деонице. Након краће ритмичке цезуре која интензивира неизвесност уласка солисте, флаута наступа самостално, сада у карактеру *Maestoso поко пиу ленто*, чиме композитор пружа значајније место солистичком наступу кроз бравурозне узлазне пасаже на тоничном квинтакорду. Одсек у којем флаута први пут наступа јесте по структури период (4+4), који пред солисту поставља висок технички захтев у виду разложених узлазних акорада и интервалских скокова већих од октаве. Солиста наступа сам, без клавирске пратње у виду пролога који је налик солистичкој каденци и од извођача захтева бравурозност, односно, виртуозност. И поред свих техничких захтева који могу да представљају потешкоћу, ипак ова каденца треба да остави утисак полетности. Такође, она од извођача захтева комплетну изражајност како би у потпуности задовољио слушаочеву пажњу. Карактеристични захтев јесте и појава скривеног двогласа, који ствара утисак звучања две флауте, а са друге стране истиче виртуозност.

И у овој композицији се уочава нагла смена виртуозног и распеваног одсека (т. 29). *Долче е транкуило уз пиано* динамику и *легату* артикулацију изискује дуге дахове за широке фразе, односно, добро владање ваздушним стубом будући да се тражи љупки звук у овој лирској теми, која стоји насупрот хитрој уводној. Из ове фразе се неосетно излива, као њена својеврсна варијација, нова фраза *кон бравура* у којој су јукстапониране мање фразе са различитим артикулацијама и изразом. То од извођача подразумева прецизност и брিতкост. Овај одсек експлицитно означава техничку компоненту кроз узлазно и силазно кретање по упечатљивим функцијама умањених септакорада који подржавају неизвесност додатно изнијансирану динамичким бојењем контрастирајуће *пиано* и *форте* динамике. Пасажи извођачу постављају захтев за владање звуком кроз хитро динамичко нијансирање и познавање умањених септакорада, односно, комплетно владање прсторедом, који у великој мери активира истовремено обе шаке, при чему је активност леве руке ипак доминантнија. Овај одсек завршава уситњеним перластим триолама које се изводе троструким ударцем језика (*трипли језик*) што поједностављује извођење овог пасажа, будући да је у овом темпу неизводљиво триолно кретање изговором обичног језика. Ово имплицира да је појава *дуплог* и *триплог* језика настала управо у композицијама овог типа, зарад потреба које су наметнуте самим темпом и њиховим виртуозним карактером (Пример 13).

Пример 13. Жил Демерсман, *Концертантни соло* бр. 6, оп. 82 у Еф-дуру, т. 28 50:

The image displays a musical score for a solo piece in E-flat major, 3/4 time. The score is organized into five systems, each consisting of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The piece begins with a tempo marking of *tr* (tristemente) and a dynamic of *p*. The first system includes the instruction *p dolce e tranquillo* and features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system continues the melodic development in the vocal line. The third system is marked *con bravura* and shows a more rhythmic and technically demanding vocal line. The fourth system features a dynamic shift to *f* (forte) in the vocal line. The fifth system concludes with a dynamic of *p* and includes a key signature change to B-flat major. The score is rich in musical notation, including slurs, accents, and various dynamic markings.

Након каденцирања на доминанти Це-дура, надовезује се реприза лирске друге теме (т. 48) аналогно т. 29, која је сада у еф-молу. Будући да је у питању мутација, неминовна је промена у боји звука, а тонски и интонативни захтев намеће и тон дес<sub>3</sub>, односно цис<sub>3</sub>, који је већ описан као врло карактеристичан тон на флаути, а у овој фрази врло истакнут и додатним акцентом.

Прелазак из ове фразе у репризу почетног солистичког одсека обухвата три најкритичнија тона на инструменту (Цис, Це, Ха) у брзом темпу и *пианисимо* посибиле динамици у константном понављању (т. 53-54). У току пасажа левој руци се прикључује десна рука при чему заједно обликују хроматику која уводи у бравурозну тему са почетка овог дела (Пример 14). До сада поменути пасаж довољни су доказ могућности инструмента и оствареног напретка, будући да дела писана пре романтичне епохе нису обилувала оваквим типовима пасажа.

Пример 14. Жил Демерсман, *Концертантни соло* бр. 6, оп. 82 у Еф-дуру, т. 51-54:



У репризи (т. 55) клавир подржава уводно разлагање у флаути, иако флаута након тога остаје сама у наредном техничком пасажу. Поновно јављање лирске теме која је сада такође у Еф-дуру, заокружује одсек, а на њеном се крају јавља солистичка каденца (т. 71), која има захтев праве концертантне каденце са свим комбинацијама ритмичких група кроз нагла динамичка и артикулациона смењивања. Каденца завршава у почетном тоналитету на доминанти, након које се на тренутак јавља мотив прве теме, који је уједно и крај којим Демерсман коначно заокружује овај одсек. У односу на каденце у *Великој полонези*, ова каденца је доста сложенија.

У целокупном музичком току до сада, флаутска деоница има наративну функцију будући да је потпуно аутономна. Потребна је одређена зрелост и солистичка изражајност у свирачкој агогици, због тога што је у већини фраза клавир само повремена хармонска и ритмичка подршка солистичкој деоници. Иако је по својој природи флаутска деоница линеарна, протканост пасажима који су местимично профилисани у виду скривеног двогласа, као и нагли контрасти у различитим музичким компонентама управо доприносе општем утиску вишеструке звучности. То у потпуности задовољава слушаочева очекивања.

*Наполитанска песма*<sup>235</sup> (т. 87) у форми АБА уведена је прелазом у клавир који остаје у истом темпу као и *полонеза*, али доноси нови карактер кроз промену ритмичког обрасца. Тема *Наполитанске песме* је распевана, лирска, подржана дугим легатима у *пиано* динамици, што чува традиционални карактер поменуте песме која је заправо љубавна. Овај део може извођачу да представља захтев у интонацији, будући да захвата дес<sub>3</sub> (енхармонски цис<sub>3</sub>), које је, дакле, код већине флаутиста интонативно јако високо, а у овом делу се оно врло често јавља у разлагању навише, што појачава могућност интонативне нестабилности. Ово, дакле, извођача обавезује свакодневном израђивању интервала у *легато* артикулацији у свим тоналитетима, како би што боље владао интонацијом на „критичним“ тоновима. Динамички захтев се намеће као примаран у *Наполитанској песми* тако да је кроз звук потребно представити њен љубавни карактер. У репризи (т. 122) је то још изразитије, будући да она почиње у *пианисимо* динамици и *молто еспрессиво* изразу што је свакако нова могућност коју је собом донела Бемова флаута.

Играчки одсек *Салтарело* (т. 134) доноси осмински пулс, који је карактеристичан за ову италијанску игру (Пример 15).<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> *Shansone Napolitaine*.

<sup>236</sup> *Saltarello* (итал. *saltare* – поскакивати) је назив за стару италијанску свадбену игру у осминском пулсу, одређену тактом 6/8.

Пример 15. Жил Демерсман, *Концертантни соло* бр. 6, оп. 82 у Еф-дуру, т. 134 151:

**Finale. (Saltarello.)**  
Allegro vivace.

Демерсман је играчки карактер подржао поменути ритмом уз ознаку за темпо *Алегро виваче*. Салтарело почиње деоницом клавира у Дес-дуру, иако флаута наступа у еф-молу (т. 149), а њен улазак је као и до сада најављен акордом доминантне функције, који заправо као да уводи и нови технички захтев у солистичкој деоници. Салтарело је финални одсек Демерсманове композиције који извођачу задаје висок технички задатак, који подразумева супериорност над звуком кроз цео флаутски опсег, владање прсторедима свих тоналитета, наглим динамичким нијансирањем у задатим променама, као и поштовање артикулације и ритма који заједно подржавају карактер салтарела.

Овај одсек може се схватити и као својеврсна варијација распеваних триола *Наполитанске песме*. Сваки пасаж у салтарелу почиње у *пиано* динамици да би прогресивно завршио у *форте* динамици у кратком временском периоду; дакле, израз треба да доноси одређену неизвесност и тензију. Поново следи реминисценција на *Наполитанску песму* кроз лирски део у флаутској деоници (т. 190 221), претежно написан у доњем регистру како би се појачала експресивна функција (*molto espressivo*). Експресивност се огледа у широком спектру динамичких нијансирања, као и кретању по сниженим тоновима у највишем флаутском регистру (т. 211 212, Пример 16), што захтева прецизну интонацију. Овај одсек треба изводити као целовиту и распевану фразу од почетка до краја, што је потпуна промена у односу на ранији тип фразирања у

композицијама XVIII века. Захтев се поставља у виду комплетног владања ваздушним стубом и дисањем ради што бољег нијансирања унутар подфразе, које су саставни део једне веће целине.

Пример 16. Жил Демерсман, *Концертантни соло* бр. 6, оп. 82 у Еф-дуру, т. 207 214:



Повратак карактера салтарела (т. 222) у Ас-дуру уједно представља почетак подизања тензије и финалне динамизације музичког тока. То се манифестује кроз нагле контрасте, маршевски ритам, потенцирање латентног двогласа, нагли динамички контрасти који утичу на пораст напетости. Напоследку, реприза салтарела (т. 266) је динамизирана кроз узлазне хроматске низове у *форте* динамици. Сам крај дела је у *фортисимо* динамици (уз *сфорцато*) у интервалском распону од две октаве (еф<sub>1</sub> еф<sub>3</sub>), што оставља упечатљив дојам.

У овом виртуозном комаду евидентна је учестала смена спорог и брзог, односно, лирског и играчког карактера, што подржавају одговарајући тоналитети. Како протиче композиција, на снази је све интензивнија промена контрастних карактера лирског и дурског насупрот маршевском и пунктираном ритму, да би напоследку (т. 288) израз био интензивиран кроз хармонску компоненту, то јест, брзи хармонски ритам у клавирској деоници и триолски покрет у солистичкој деоници. У овој композицији су заступљени готово сви тоналитети, што извођача води ка комплетном владању читавим флаутским опсегом, уједначеношћу регистара и флексибилности ваздушног стуба. Ово дело кроз своје захтеве у артикулацији и динамици доприноси лакоћи у изговору, а самим тим и виртуозитету. *Концертантни соло*, као и *Велика полонеза*, у знатној мери подижу критеријум техничког владања инструментом, будући да у себи садрже готово све техничке захтеве који су могући на флаути. Методе Марсела Мојса и његових следбеника које су настајале у XX веку, засигурно су консеквенца поменутих бравурозних фраза оваквих композиција, будући да обрађују управо пасаже, интервалске скокове, октавна преламања, арпеђа и све комбинације квинтакорада и септакорада у свим тоналитима.

С обзиром на то да се у *Концертантном солу* диференцирају три потпуно различита одсека на тоналном и формалном плану, уз контраст карактера и темпа може се говорити и о композицији која у себи има три „става“, што би оправдало назив *Италијански концерт*. Дакле, када се говори о форми, могуће је уочити концертну троставачност, али и концертантни третман солистичке деонице; са друге стране, одредница *италијански* односи се на

употребу италијанских игара у овом делу. Оно недвосмислено премашује форму и садржај типа виртуозног комада XIX века, што је довољно јасно уколико се само упореди са Бемовом *Великом полонезом*, у односу на коју овај *Соло* има продубљенији музички садржај, а целокупан звучни утисак је засигурно слојевитији. У том смислу, намеће се закључак да ово дело, уз бројна друга дела која су писана по истом принципу, представља заметак из којег ће се касније развити флаутски романтичарски концерт.

\*\*\*

Ове две композиције су водиле ка једној новој изражајности која је подразумевала потпуну кореспонденцију између флаутске и клавирске деонице, што у извесном смислу недостаје *Великој полонези* и *Концертантном солу* у потпуности, иако се у појединачним моментима назире. Када се говори о звучним захтевима, иако су динамичка нијансирања и нагли динамички контрасти, као и честе смене регистара, били карактеристични и за пређашње композиције, ипак се у наредним композицијама које ће бити анализирани, односно, у делима Шуберта, Рајнекеа и Видора уочава сасвим другачији однос према флаутском тембру, чиме се померају границе целокупне сонорности и могућности овог инструмента. Њихов захтев превасходно јесте трагање за звуком као таквим и за различитим нијансама у звуку, што је усавршени инструмент могао да пружи извођачима. Будући да је сама епоха у различитим областима наметала промене, као један од активних пратећих утицаја на промену у поимању флаутског звука свакако се може издвојити и напредак клавира, који је неопходно укратко описати.

*Од континуа до савременог клавира – промена технике и функције пратећег инструмента*

Почетком XIX века клавир постаје врло популаран инструмент међу аматерима, али и извршним виртуозима који су се често уједно опробавали и у композиторској делатности, у чему им је помагала њихова склоност ка импровизацији. Све више се пише за овај инструмент, како на пољу солистичке и концертантне литературе, тако и камерне музике при чему је приметно да се клавир укључује у различите врсте ансамбала. Клавирска музика се могла чути најпре на јавним концертима, а како су они имали утицаја на салонску музику будући да су богати уметници на изванредан начин парирали јавним дешавањима у социјалном и музичком контексту клавир је убрзо добио значајну друштвену улогу у ексклузивним кућним забавама, штавише, улогу својеврсног „статусног симбола”.<sup>237</sup>

У периоду раног романтизма клавир је сматран најпогоднијим инструментом за пратњу певача, будући да је био у могућности да ствара „поетске импресије”,<sup>238</sup> а то је био и један од водећих разлога због чега су многи учили да га свирају или желели да га поседују у свом домаћинству. Осим што је пијаниста морао да се прилагоди вокалној боји, истовремено је морао да буде технички врло спретан због тога што је клавирска деоница у соло песмама махом третирана као солистичка, дакле, у равноправности са вокалном, а не као пратећа деоница која је у другом плану. Технички захтеви који су у овим композицијама постављани клавиру највише се читавају у квази солистичким каденцама у којима се огледа врло осамостаљена улога клавира. Дакле, јављају се нови захтеви у звуку и техници који су се постављали пред извођаче, али и пред саме градитеље, који су имали задатак да створе инструмент који је погодовао оваквом композиционом третману.

Потребу за што лакшим извођењем технички захтевних пасажа, честих промена регистара или динамике, као и са друге стране, богатијим и пунијим звуком, који се може поредити са оркестарским, још више су постављали пијанисти-виртуози. Романтизам је донео бројне пијанисте који су желели доминацију у салонима и концертним халама Европе.<sup>239</sup> Градитељи су били инспирисани њиховим свирањем и константно подстицани на веће напоре у изради, због непресушних захтева интерпретатора за савршеном репетицијом, моћнијим и чистијим тоном.<sup>240</sup> У том смислу су, на пример, Листова (Franz Liszt) техника и јаки ударци по клавиру захтевали бољу конструкцију инструмента и репетициону механику, али и могућност за јачином звука. Са друге стране, други композитор који је већину свог опуса посветио клавиру, Фредерик Шопен (Frederick Chopin), преферирао је интимнији и истанчанији

<sup>237</sup> Kenneth van Barthold and David Buskton, *The Story of the Piano*, London, British Broadcasting Corporation, 1975, 49.

<sup>238</sup> Исто, 165.

<sup>239</sup> Philip R. Belt, *The Piano (The New Grove Series)*, New York, W. W. Norton & Company, 78.

<sup>240</sup> Alfred Dolge, *Pianos and Their Makers: A Comprehensive History of the Development of the Piano From the Monocord to the Concert Grand Player Piano*, New York, Dover publications, 385.

звук који је допуштао да се његов тип „*белканто мелодије*” слободно креће изнад пратње. Такође, за Шопена је карактеристично истраживање широког спектра звучних боја и текстура, што је условљавало потребу за увођењем новог педала.

На харпсикорду је постојао читав систем регистара који је омогућавао промену тембра звука, међутим, у романтизму се јављају покушаји да се створи инструмент на коме ће извођачи бити у могућности да имају сензитивнију контролу над динамиком. Што се тиче потребе за ширењем опсега клавира, рођене још код Бетовена, који је у клавирским композицијама развијао симфонијски начин мишљења, она је сада била неминовна, првенствено због тога што се оркестарска и сценска музика могла преносити у кућне услове извођења искључиво путем транскрипција за клавир у четири руке, чиме је он „постао аналоган фонографу”.<sup>241</sup> Будући да је требало да представи инструменте који су надмашивали његов опсег, градитељи су покушавали да додају ноте које су излазиле из устаљеног тонског оквира клавира.

Наведене музичке потребе резултирале су бројним експериментима на самом инструменту, тако да је у периоду од 1790. до 1860. године клавир подлегао бурним променама које су водиле ка форми данашњег инструмента. Ова трансформација била је одговор на приоритете које су постављали како композитори тако и сами пијанисти виртуози. Водећи градитељи били су Енглези, Французи и Бечлије, док је Американаца и Немаца било мало и њихова израда није била високо цењена. Најпре је омогућена репетициона, односно, енглеска механика, за коју су заслужни париски градитељи Ерар (Sebastien Erard) и Плејел (Ignaz Joseph Pleyel).<sup>242</sup> Овакав систем осмислио је Ерар 1821. године, а након тога је бечка, односно, немачка механика све више бивала потиснута. Репетициона механика је омогућавала снажнији звук а мањи напор при свирању, као и брзо репетирање исте ноте, што је посебно користио Лист. Ово је довело до повећане слободе извођача и његове контроле звука.<sup>243</sup> Може се рећи да је ово готово „перкусионо својство клавира”,<sup>244</sup> наликујући на звук харпсикорда, утицало на поимање звука и фразирања, које је често било формирано према краћим музичким мислима.

Енглески клавир је пружао више сонорности што је одговарало романтичарском темпераменту и трагању за пуноћом звука. Међутим, „француска конзервативност и национална склоност ка префињеном и танушном тону условила је уздржаност у односу на нову технологију, тако да они [француски градитељи] остају при својој изради”.<sup>245</sup> Треба напоменути да је Шопен био веран Плејел клавирима, будући да је њихов звук одговарао

---

<sup>241</sup> Harold S. Schonberg, *The Great Pianists: From Mozart to Present*, New York, Simon and Schuster, 1987, 127.

<sup>242</sup> Основу репетиционе механике чини задржавање чекића у повратку и поновном удару без опуштања дирке.

<sup>243</sup> Врло фреквентна употреба репетиционе механике уочава се у шопеновом делу за клавир *Берсеза* оп. 57.

<sup>244</sup> Kenneth van Barthold and David Buskton, нав. дело, 51.

<sup>245</sup> Philip R. Belt, нав. дело, 61.

композиторовом музичком изразу. Многи Шопенови ефекти зависили су од повећане снаге средњег *состенуто* педала нарочито у деоницама писаним у виолинском кључу који је 1844. године измислио Жан Луи Боисело (Jean Lui Boisselot), а који су копирала фирма Steinway and Sons 1874. године. Плејел и Ерар клавири омогућавали су чист и транспарентан звук, чак и у бас кључу, захваљујући лакшим и ефикаснијим пригушивачима.<sup>246</sup> Пијанисти из епохе романтизма знали су како да повежу звукове „у најнежнијем легату и одсвирају мелодију тако певно да наликује солу виолончела”.<sup>247</sup> Дакле, поред *уна корда* педала који је ударао само једну жицу и тиме стварао пригушење резонанце и мекши тон, користио се и *состенуто* педал, који је омогућавао различите колористичке ефекте и на извештан начин промену фактуре. Ови ефекти, постизани применом педала, углавном су били у садејству са хармонском компонентом или коришћени у интерпретацији пасажа како би се добио неуобичајен звук. Шуман је био један од првих композитора који је дуге пасаже обележавао једноставно са „mit Pedal“, чиме је наглашавао промену у текстури,<sup>248</sup> а примена педала се уочава и у делима осталих раних романтичара, као на пример, у Менделсоновим *Песмама без речи* или *Каприциозном ронду* оп. 14, или Шопеновој *Револуционарној етиди*.

Друге битне промене тицале су се начина на који су постављене жице у клавиру, односно, коришћења групе од три жице радије него две за све ноте осим најнижих, у сврху снажнијег звука инструмента. Идеал раскошног звука наметао је јаче и дебље жице, веће и теже чекиће, а у том случају су оне морале бити и више затегнуте како би задржале првобитну интонацију, јер би их повећана напетост на дрвеном раму увила или чак и сломила након извесног времена. Дакле, првобитно је морало да се реши питање конструкције и употребе металног оквира за жице. Делује доста необично да градитељи XVIII века нису заправо били спремни на то, сходно томе да је постојало умрежено мишљење како материјал дрвета има душу за разлику од гвозђа, те да ће гвоздени оквир неповратно оштетити звук клавира.<sup>249</sup>

Године 1808. Џон Бродвуд је покушао да појача отпорност дрвеног оквира металним ребрима унутар њега. Такође се експериментисало и са укрштањем жица, при чему су оне постављене у два плана и подупиране ниским мостићима, што је први пут патентирала фирма Стенвеј (Steinway and Sons) за употребу на великим клавирима у Сједињеним Америчким Државама 1859. године. Иста фирма је 1855. године дефинитивно усавршила нешто ранију идеју Американца Бабкока (Alpheus Babcock) о металном оквиру за жице, који се налази на врху резонантне даске клавира и има за циљ да буде ослонац за снагу напетих жица. Ова иновација је помогла да се створи звук модерног клавира, јер је повећана структурална интегрисаност гвозденог оквира омогућила употребу дебљих, затегнутијих и бројнијих жица, а тиме је инструмент добио моћнији и

<sup>246</sup> Исто, 126.

<sup>247</sup> Harold S. Schonberg, нав. дело, 142.

<sup>248</sup> Philp R. Belt, нав. дело, 125.

<sup>249</sup> Kenneth van Barthold and David Buskton, нав. дело, 38.

заокруженији звук. Овако створена звучна снага препознаје се у Шумановим композицијама за клавир као што су *Студије и Каприси Паганинија* оп. 3, *Токата* оп. 7, *Симфонијске етуде* оп. 13 или *Фантазија* оп. 17, у којима композитор шири клавирски опсег и сонорност. Током времена је и опсег клавира реално повећаван, тако да је од Моцартовог доба, када је имао пет октава, достигао опсег од преко седам октава.

Остала побољшања подразумевала су механизам са филцаним чекићима, насупрот кожним или памучним. Филц је први увео Жан Анри Пап (Jean-Henri Pape) 1826. године, а будући да представља конзистентнији материјал омогућио је шири дијапазон динамичких промена. Треба истаћи да су раније генерације градитеља користиле појединачно сваки од ових изума, међутим, у тренутку када су наведене промене биле укључене у индустријску производњу клавира, створени су услови да мање познати градитељи механичким вештинама такође постигну добре резултати при изради.<sup>250</sup>

Због убрзаног напретка инструмента било је потребно и његово поновно штимовање. Напетост жица је расла, а како су фундаменталне жице звучале много јаче него њихове аликвоте [...] било је све теже чути да ли је интонација тачна.<sup>251</sup> Штимери су се професионално бавили штимовањем, штампале су се чак и публикације у форми водича за штимовање, а нова интонација клавира утицала је и на промену интонације осталих инструмената, посебно када би они били интегрисани у исти састав.

Да би се тонски квалитети унапређеног клавира, као и виртуозна техника пијаниста, чули у најбољим могућим условима, градиле су се концертне сале по Европи. Њих су углавном финансирали градитељи клавира који су хтели да промовишу сопствене инструменте и водеће виртуозе који су се око њих окупљали, односно, свирали на њиховим инструментима. На пример, Плејел је отворио концертну дворану у париској четврти, како би публика могла да чује добре извођаче на Плејел клавирима, а затим би они бирали исте клавире за личну употребу. Затим је Ерар такође отворио конкурентску концертну дворану, да би након тога увелико почели и други амбициозни градитељи клавира да прате ову моду.<sup>252</sup> Може се рећи да је захваљујући овим условима почела да се развија институција клавирског реситала, на којима су се изводиле водеће клавирске форме писане у романтичној епохи, а међу њима сонате, фантазије, варијације, концерти и клавирска минијатура, као најпопуларније.

---

<sup>250</sup> Philip R. Belt, нав. дело, 60.

<sup>251</sup> James Paraklias and others, *Piano Rules: A new History of the Piano*, New York, Yale University Press, 2001, 157.

<sup>252</sup> Исто, 153.



***Интродукција и варијације за флауту и клавир Д 802 оп. 160 бр. 7 на тему Увело цвеће из циклуса песама Лена млиларица Франца Шуберта (Интродукција, Тема за варијације, Варијације)***

Овакво унапређење клавира потпуно је одговорило и на захтеве композитора који су писали дела за флауту. Управо су им поменута усавршавања отворила простор за стварање сложенијих цикличних дела за састав који подразумева флауту и клавир. У њима су оба инструмента могла да буду у равноправном дијалогу, будући да је усавршена флаута могла да кореспондира клавиру својим тембралним и техничких могућностима. Иако је дело *Интродукција и варијације за флауту и клавир* Д 802 оп. 160 бр. 7 на тему *Увело цвеће* из циклуса песама *Лена млиларица* Франца Шуберта настало хронолошки прво (1824) у односу на остале композиције уметничког пројекта, у њему се примећује у потпуности пијанистичко третирање клавира, тако да ово дело у себи носи карактеристике камерног дела у коме су оба члана ансамбла једнака по значају. Варијације на тему *Увело цвеће* су, такође, једини независни циклус варијација базираних на композиторовом сопственом *Лиду*, а уједно и Шубертово једино дело за дувачки инструмент и клавир.

*Интродукција и варијације за флауту и клавир* написане су 1824. године, само два месеца након заокруживања циклуса песама *Лена млиларица*, које се базирају на песмама Вилхелма Милера.<sup>253</sup> Циклус песама је публикован 1820. године, премда је Шуберт изоставио неке Милерове песме, као и пролог и епилог. Шубертов циклус броји двадесет песама, а половина њих је у строфичној форми и оне се карактерно крећу од светлог оптимизма до очајања и трагедије. На почетку циклуса млади путник млинар путује срећно кроз сеоске пределе, долазећи до потока који води до млина. Ту се заљубљује у млинаруву ћерку, по којој овај циклус носи назив, али му она није доступна зато што је он „само“ путник. Он покушава да је задиви, али њен одговор делује само као привремен. Младић ускоро бива замењен њеном наклоношћу према ловцу обученим у зелено, што представља боју машине коју јој је он поклатио. У свом болу младић искушава опсесију зеленом бојом и једну екстравагантну фантазију смрти у којој цвеће ниче из његовог гроба изражавајући његову неумирућу љубав. На крају, младић очајава и дави се у потоку, иако није сасвим искристалисано да ли се заиста ради о самоубиству или апстрактној фузији између човека и потока. Последња песма циклуса јесте успаванка потока. На крају остаје нерешено питање да ли је поток заиста млинарув пријатељ или је „пријатељ“ као Мефисто у легенди о Фаусту, одводећи млинару у пад и деструкцију.

Интересантна је чињеница да је дело *Интродукција и варијације за флауту и клавир* написано у корелацији са Фердинандом Боњером (Ferdinand Vogner). Боњер, „флаутиста и пријатељ Франца Шуберта, наручио је циклус

---

<sup>253</sup> Јохан Лудвиг Вилхелм Милер (Johann Ludwig Wilhelm Müller, 1794 –1827) био је немачки песник лирске поезије.

варијација на тему песме *Увело цвеће* након што је чуо извођење циклуса песама“.<sup>254</sup> Боњер је био један од најпроминентнијих локалних бечких флаутиста јавног концертног живота у периоду од 1815. до 1835. године. Фердинанд је први, а и можда једини, чије име моментално долази као име флаутисте у Бечу у првој половини XIX века, када се има у виду Шубертово стваралаштво за овај инструмент. Иако је било других, чак много активнијих флаутиста, Боњер је чинио битан део бечке музичке сцене, будући да је био извођач који је изградио репутацију реномираног виртуоза.

Како је Едуард Ханслик навео, „пре 1830. године, готово сваки свирач дувачког инструмента у позоришном оркестру једном је годишње давао концерт, и учествовао, такође, на академским концертима, тако да су они временом надмашили број концерата организованих од стране пијаниста и виолиниста“.<sup>255</sup> Ово говори колико су извођачи на дрвеним дувачким инструментима били активни у концертантној делатности у првој половини XIX века. Архивски извори указују на активни календар догађаја бечких флаутиста, извођења талентованих локалних уметника, који такође надмашују број концерата путујућих виртуоза. Међу тим локалним уметницима врло је важну позицију у бечком музичком животу имао Боњер, посебно након што је постао хонорарни професор флауте у музичкој асоцијацији основаној при Конзерваторијуму, након низа извођења и дириговања на концертима организације.<sup>256</sup>

Ако се сагледају захтеви које Шуберт поставља својим делом, закључује се да је флаута у то време била инструмент који је могао да одговори овим захтевима. Иако се водио могућностима инструмента и тадашњих флаутиста, ипак је својом композиционом техником и третманом флаутске и клавирске деонице поставио висок технички задатак како својим савременицима, тако и данашњим флаутистима. Томе у прилог говори и чињеница да и поред тога што је Боњер био поштовалац Шубертовог дела, *Интродукцију и варијације за флауту и клавир* премијерно изводи тек 1862. године композитор и флаутиста Франц Доплер.

Тема за варијације преузета је из осамнаесте песме *Увело цвеће* циклуса *Лена млинарица*. Иако је Шуберт за флаутску композицију преузео тему из само једне песме, односно, једног дела приче, својим је делом успео да обухвати готово целу радњу циклуса песама. У том смислу, атмосфера дела у великој мери зависи од атмосфере Милерове приче. Наиме, намећу се вечита питања о љубави, животу и смрти. У истом расположењу се нижу и варијације, при чему и последња варијација оставља питање без одговора. Шуберт је то постигао употребом карактерног типа варирања у три варијације, чиме је остварио различите промене у штимунгу. Такође, препознаје се и драмски слој у

<sup>254</sup> Amanda Cook, Schubert: *Introduction And Variations On "Trockne Blumen"* Program Notes, <https://Betweenthelederlines.wordpress.com>, ass. 13. 3. 2015, ar. 5:47 ПМ.

<sup>255</sup> Gretshen Rove Clements, *Situating Schubert: Early Nineteenth-century Flute Culture and the "Trockne Blumen" Variations* Д 802, New York, State University of New York, 2007, 51.

<sup>256</sup> Исто, 51 52.

музичком току овог дела, најпре кроз ритмичку и мелодијску компоненту, што му је омогућила сама тема, а понајвише њен чеони мотив. Чеони мотив, врло препознатљив због свог пунктираног ритма и интервала кварте (доминанта тоника) све време је коришћен у варијацијама, док са остатком теме Шуберт ради сразмерно мање. Будући да се из песме сазнаје да је протагониста млинар-путник, односно, вечити трагач за срећом и животним смислом (подвукла J. J.), његово трагање и различита стања која се притом јављају, Шуберт је описао путем ритмичке компоненте, односно, помоћу широког дијапазона ритмичких фигура и група у кратким нотним вредностима понајвише у клавирској деоници у варијацијама, које подражавају млинарево кретање.

Пре епохе романтизма, циклус варијација често није сматран као формално заокружена целина, због тога што је редослед варијација могао бити промењен током извођења, или су, пак, извођачи изостављали поједине варијације. То говори и о чињеници да су варијације биле међусобно прилично независне. Оваквом праксом стваране су различите могућности сваки пут када би оне биле изведене у различитој комбинацији. Залагањем композитора да створе кохерентнији низ варијација, многа дела XIX века почињу интродукцијом, односно, уводом, укључујући и прелаз између варијација, да би се цео циклус завршио кодом или финалом. Ово је довело до схватања формалног типа варијација као композиције која треба у себи да поседује делове са специфичним и одређеним редоследом. Овако усавршен тип варијација писао је и Франц Шуберт. Постоји шеснаест циклуса варијација унутар Шубертовог опуса.<sup>257</sup> Оне заједно чине „једну интересантну студију његовог композиционог стила, зато што обухватају скоро целокупан период његових креативних година“.<sup>258</sup>

### *Интродукција*

Већина интродукција за тему варијација уводи у карактер дела, темпом, хармонијом, динамиком, артикулацијом и агогиком, која је у овој епохи већ јасно бивала прецизирана у нотном тексту. Такође, *Интродукција* обично обитава као драматичан увод за садржај дела. Овде је она својеврсни предговор, као супстанцијални *Анданте*, у ком дуге, помало нејасне ритмичке контуре надлазеће теме, могу бити повремено препознате из наочиглед импровизационе садржине. С тим у вези и *Интродукција* у Шубертовој композицији за флауту и клавир доноси атмосферу дела. Шуберт то постиже кроз почетак у уском клавирском слогу и општем хармонском *стазису*, као и динамичком „миру“ (*пианисимо*). Томе одговара почетак флаутске деонице у истој динамици, а прва октава са баршунастом бојом звука потенцира

<sup>257</sup> Шубертов први циклус варијација компонован је 1815. године, исте године када пише свог *Шумског цара*, док последње варијације настају годину пре његове смрти (1827). Више од половине варијација писане су за клавир, за две или четири руке, а остале су писане за разноврсне инструменте.

<sup>258</sup> Gretshen Rowe Clements, нав. дело, 215.

мистичност коју доноси даљи музички ток ове композиције. Карактеристика *Интродукције* је смена различитих тоналитета која указује на неопходну промену у боји звука кроз тоналне центре. Такође, *Интродукција* од флаутисте захтева савршену супериорност над ваздушним стубом, ради што прецизнијег његовог усмерења и чистоте звука коју је неопходно досегнути у овој композицији, као и могућност дугог даха, будући да су све фразе у *легато* динамици и дугим нотним вредностима. Акценти и нагле динамичке промене саставни су део фразирања.

Што се хармонске компоненте тиче, заступљени су врло удаљени тоналитети који су у складу са програмом дела. На пример, појава ге-мола (т. 14) који је у медијантном односу са основним тоналитетом (е-мол), изискује промену атмосфере и самим тим, боје звука, о чему флаутиста треба да промишља. На сличан начин се треба односити и према иступањима у Ес-дур (т. 18) или Гес-дур (т. 20). Карактеристични моменти збивања у *Интродукцији* налазе се у вези између тактова бр. 20 и 21, и међусобном односу флаутске и клавирске деонице. Наиме, у т. 20 у клавирској деоници највиши тон који се налази на последње две добе јесте тон Гес, који затим флаута преузима у вишој октави, у његовој енхармонској варијанти као Фис. Иако су поменути тонови идентични према висини, будући да имају различиту хармонску функцију, боја звука мора да се промени. Шуберт извођачу даје простора да мисаоно антиципира ту боју и интонацију, захваљујући претходним паузама у флаутској деоници. Након тога следи слична промена, приликом дијалога између флаутске и клавирске деонице (т. 22), приликом чега тон Де у клавирској деоници представља терцу тоничног трозвука у ха-молу, док истоветно Де у флаутској деоници има функцију доминанте Ге-дура. Приликом треће појаве истог мотива (т. 23) враћа се е-мол, тоналитет који је на снази све до краја *Интродукције*, која завршава доминантним септакордом, што је одјек збивања у првом делу увода (Пример 17).

Пример 17. Франц Шуберт, *Интродукција и варијације за флауту и клавир* Д 802 оп. 160 бр. 7 на тему *Увело цвеће* из циклуса песама *Лена млинарица*, *Интродукција*, т. 20–23:



#### *Тема за варијације*

Након *Интродукције* следи тема за варијације, која носи назив *Увело цвеће* према теми из истоимене песме из циклуса соло песама *Лена млинарица*.

Будући да је Шуберт већину свог стваралачког опуса посветио композицијама за глас и клавир, не изненађује чињеница да је тему искоришћену у *Лиду* прилагодио управо флаути (Пример 18), што потврђује почетну хипотезу овог рада која се води тиме да је флаута инструмент који је најближи људском гласу. За разумевање дела и најбољи прилаз правој интерпетацији ове теме требало би сагледати оригиналну верзију теме (Пример 19). Текст и артикулација ове теме у *Лиду* могу указати флаутисти прави начин интерпретације за којом би требало да се води (Прилог 6).

Пример 18. Франц Шуберт, *Интродукција и варијације за флауту и клавир* Д 802 оп. 160 бр. 7 на тему *Увело цвеће* из циклуса песама *Лена млинаруца*, тема:

**THEMA. Trockne Blumen.** (Müllerlieder 5tes Heft.)

Andantino.

The musical score is presented in five systems, each with a flute staff on top and a piano staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andantino'. The piano part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The flute part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The score includes dynamic markings such as *pp* and *fp* (fortissimo piano). The piece concludes with a key signature change to D major.

Musical score for piano and voice in G major, 3/4 time. The score consists of two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *pp*, *p*, and *cresc.* The second system continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns and dynamics.

Пример 19. Франц Шуберт, Осамнаеста песма *Увело цвеће* из циклуса песама *Лена млинарица* за глас и клавир Д 795:

XVIII.  
Trockne Blumen.

*Ziemlich langsam.*

Singstimme.  Ihr Blümlein alle, die sie mir gab, euch soll man legen mit

Pianoforte.  *p*

 mir in's Grab. Wie seht ihr alle mich an - so weh, als ob ihr wüsstet, wie mir geschief? Ihr



 Blümlein alle, wie welk, wie blass? ihr Blümlein alle, wo von so nass? —



 Ach, Thränen machen nicht mai - en - grün, machen to - de Lie - be nicht wie - der blühn, und





Lenz wird kom-men, und Win-ter wird geh'n, und Blüm-lein wer-den im Gra-se= steh'n, und

Blümlein lie-gen in mei-nem Grab, die Blümlein al-le, die sie mir gab.

Und wenn sie wandert am Hü-gel vor-bei und denkt im Her-zen, der

*pp*

meint' es treu! dann Blüm-lein al-le her-aus, heraus! der Mai ist kommen, der

*fp* *fp* *f*

Win - ter ist aus. Und wenn sie wan - delt am Hü - gel vor - bei, und

denkt im Her - zen, der meint' es treu! dann Blüm - lein al - le her -

aus, her.aus! der Mai ist kom.men,der Win - ter ist aus, dann Blüm - lein al - le her -

aus, her.aus! der Mai ist kom.men,der Win - ter ist aus.

F. S. 807.

Компарацијом наведених примера уочава се неколико значајних чињеница. Најпре, Шуберт је очувао тоналитет е-мола из оригиналне верзије теме и у својој теми за варијације за флауту и клавир. То доказује да је Шуберт такође био при мишљу да је флаута најближа људском гласу, тако да је тему за флаутско дело на основу које ће настати низ варијација преузео из свог *Луда*. Ипак, постоје и неке уочљиве разлике у

третману клавирске деонице, као и флаутске деонице наспрам деонице гласа. У *Лиду* се у гласу први пут јавља тема, док се у композицији за флауту тема најпре јавља у клавирској деоници, а затим у флаутској.

Такође, постоје разлике и у ритмичкој конфигурацији мелодије теме, чему узрок може бити третман текста у *Лиду*, односно, већа слобода композитора у композицији за флауту. Флаутиста се при интерпретацији ове теме свакако може ослонити на текст и третман текста у певачкој деоници, те према томе обликовати изражајност фраза и артикулације своје деонице. Карактеристичан је и Шубертов однос према темпу у оригиналу и у теми за варијације за флауту. Шуберт је за своје песме користио немачке ознаке за темпо, па је тиме и у песми *Увело Цвеће* означио темпо са *Ziemlich Langsam* (нем. веома споро), док је у својим инструменталним делима користио италијанске ознаке. У складу са тим, тема у флаутској композицији означена је темпом *Андантино*, што је у основи знатно покретљивије темпо од оригинала.

Тема у варијацијама по облику је мала троделна песма *аbc*, која почиње одсеком *a* у клавирској деоници у трајању од осам тактова, што по структури представља модулирајући период, који је, затим, дословно поновљен у флаутској деоници (од т. 9), у виду исписане репетиције. Од т. 17 следи фрагмент *b*, сада у краћем трајању од четири такта, и на исти начин поновљен у флаутској деоници. Карактеристичан је одсек *c*, који је у истоименом дуру. Вероватно је да је Шуберт имао тежњу да последњи одсек заврши у светлом звучању Е-дура, као карактерној и тембралној супротности почетном е-молу. То није случајност, будући да у оригиналу та мелодија подржава текст који говори о нади младог млинара да његови љубавни напори ипак неће бити узалудни. Шуберт је тај светли мотив подржао звучањем Е-дура, који је флаутиста у обавези такође да подржи бистрим, светлим звуком, прецизним изговором у одлучном пунктираном ритму. Иако су обе деонице у теми равноправне по доношењу тематског и мотивског материјала, Шуберт је, ипак, направио звучну разлику истичући флаутску деоницу и дајући јој доминантније звучање кроз вишу октаву наспрам клавира.

### *Варијације*

Овако задата тема је даље варирана у низу од седам варијација, при чему композитор у прве две, као и четвртој и петој варијацији понавља образац супротстављања е-мола и Е-дура, финализирајући ипак светлим тоналитетом, док Е-дуру посвећује читаву трећу, шесту и последњу варијацију ове композиције. За извођача Шубертове варијације представљају висок технички захтев, који подразумева комплетно владање свим извођачким компонентама. То је засигурно разлог због којег је ова композиција, иако настала 1824. године, премијерно изведена тек 1862. године. Висок ниво техничке супериорности понајвише изискују друга репетиција прве варијације као и пета варијација, која је, слободно се може рећи, кулминација варирања *Андантина* у тематском смислу, будући да су тонови теме замагљени бројним ванакордским тоновима који се налазе између њих, што је самим тим и технички најзахтевније за извођача.

Прва варијација је орнаменталног типа, где у првом молском делу дуги распевани пасажии у флаутској деоници чине нераскидиву нит, звучно се провлачећи кроз деоницу клавира, након чега наступа други одсек у Е-дуру захватајући доминантни тоналитет Ха-дура у хитрим секстолним пасајима навише, који су ритмички још уситњенији у комбинацији различитих артикулација. Овај одсек у великој мери активира извођача, тражећи од њега звучну доминацију кроз нагла динамичка поигравања у кретању из *пиано* у *фортисимо* динамику. Као што је већ речено, кулминацију у техничком смислу чини пета варијација, која је од почетка до краја исписана у најситнијим нотним вредностима, обликована кроз различите неправилне ритмичке групе које се надовезују једна на другу.

Додатни тонски захтев представља почетак варијације у *форте* динамици у првој октави, наспрам чега се, такође *форте* динамика јавља у пијанистичкој деоници у истој октави, што од солисте изискује беспрекорно владање звуком и његовом флексибилношћу у првој октави. Након молских одсека следи још бриљантнији дурски одсек *и*, који своју кулминацију достиже бравурозним разлагањем скала уз бројне ванакордске тонове и интервалске скокове из друге у трећу октаву (т. 21-24), а посебно са разлагањем доминантног септакорда у Е-дуру, чиме се достиже кулминативни тон  $a_3$  у т. 24 (Пример 20).

Пример 20. Франц Шуберт, *Интродукција и варијације за флауту и клавир* Д 802  
оп. 160 бр. 7 на тему *Увело цвеће* из циклуса песама *Лена млинарица*, Пета варијација,  
одсек ц, т. 17 24:

The image displays a musical score for the fifth variation of Franz Schubert's 'Introduction and Variations for Flute and Piano' (D. 802, Op. 160, No. 7). The score is written for flute and piano and is divided into six systems. Each system consists of a flute staff and a piano grand staff (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). The first system starts at measure 17. The second system ends at measure 20. The third system starts at measure 21. The fourth system starts at measure 22. The fifth system starts at measure 23. The sixth system contains first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the flute staff and '1.' and '2.' above the piano staff. The piano part in the sixth system features a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Дакле, извођење је додатно отежано будући, да је комбинација прсторед (унакрсни прсторед) можда и најзахтевнија на флаути. Овакви прстореди на инструменту извођачима остављају утисак да их је готово немогуће сасвим савладати, те да их је неопходно изнова израђивати кроз све артикулационе и ритмичке комбинације ради што сигурније њихове финалне интерпретације. Можда највећи доказ о високом техничком захтеву који поменути одсек представља, пружа досадашња пракса већине флаутиста, који сусрећући се са овом варијацијом имају сличан утисак да моторика прстију никада не може у потпуности да је савлада.

Друга варијација доноси „одмориште“ за извођача, будући да је ово пијанистичка варијација, с обзиром на то да је сада технички захтев постављен у деоници леве руке клавира, док се у деоници десне руке јавља чеони мотив теме, који се имитационом техником преноси и у деоницу флауте. У одсеку *ц* се простор у коме се одвија дијалогизирање ова два инструмента смањује, односно, износи пола такта. Ова варијација је, дакле, пијанистички захтевна, што се највише огледа кроз октавно и хроматско кретање у *форте* динамици, које пијанисту у потпуности активира.

Трећа варијација поново враћа флауту у први план, дајући јој у потпуности кантабилну деоницу. Будући да је у дуру, ова варијација се може схватити као карактерна варијација. У њој се смена ове две деонице одвија на краћем простору. Тонално је заокружена, такође у троделној форми *абц*, у коме одсек *ц* остаје у Е-дуру. Овде флаутиста као и у *Андантину*, заузима позицију певача, кроз дуге распеване деонице, подржане *легато* артикулацијом у којој је неопходно оплеменити звук, најекспресивнијом топлом бојом, која аутентично одсликава љубавну причу налик млинарском монологу.

Наредна варијација кроз живу хармонску компоненту и активну деоницу клавира у виду секстолних покрета, враћа драматски карактер, који је на тренутак зауставила трећа варијација, променом драмске сфере у лирску. Учестало смењивање различитих хармонских функција најављује „буру“ пете варијације, коју флаута предупредује узлазним хроматским пасајима у овој варијацији у одсеку *б*. Може се рећи да је ова варијација налик другој, највише по дијалогу између клавирске и флаутске деонице, али активност хармонске компоненте у великој мери мења импресије како извођачу тако и слушаоцу. Четврта варијација представља својеврсни музички крешендо према петој варијацији.

Варијација број шест започиње у Е-дуру и по типу је карактерна због тога што се, осим тоналне промене, уочава и промена ритмичке конфигурације теме, која је сада у такту 3/8. Троделни метар упућује на стилизацију менуета. Истовремено је ова варијација и контрапунктска, будући да се одвија као ритмички канон у вештачкој имитацији. Играчки ритам и синхронизација ове две деонице, као такве од извођача захтевају аутентично пресликавање, односно, имитирање при заједничкој интерпретацији. Ова варијација подсећа на трећу, која је такође била у Е-дуру, чиме је постигнута одређена веза међу варијацијама. Динамизирање музичког тока ове варијације Шуберт је постигао све згуснутијим имитирањем мотива међу деоницама, да би се кулминација догодила

флаутским регистарским успињањем до  $a_3$  у *фортисимо* динамици (т. 83), чији је врхунац увела клавирска деоница. Иако је структура теме задржана, Шуберт је форму проширио изнутра, због чега настају бројна унутрашња проширења унутар утврђених одсека. Сличан принцип изградње и динамизације музичког тока композитор ће задржати и у последњој варијацији.

Седма варијација, која уједно представља и финале ове композиције, у *Алегро* је темпу и светлом звучању Е-дура. Она представља јединствену, рекло би се, самосталну варијацију, која акценат ставља на чеоном мотиву *Андантина*, обрађујући га у различитим ритмичким комбинацијама, у спреси са бројним тоналитетима, супротстављајући их једне наспрам других. У том смислу, Шуберт постиже необично драмско дејство ове варијације, што такође доприноси њеној заокружености. Карактеристичан је маршевски ритам, који је већ на известан начин најављен у пунктираним ритмом шесте варијације. Несумњиво, „финале“ сумира све захтеве технике, звука и изражајности, који су изнешени кроз целокупан пређашњи музички ток ове композиције, чинећи овај закључак још потпунијим.

### **Соната Ундина оп. 167 у е-молу Карла Рајнекеа (*Алегро, Финале. Алегро molto ађитато ед апасионато, квази Престо*)**

Соната *Ундина* композитора Карла Рајнекеа представља фасцинантну „студију“ комбинујући класичну форму са програмом, који говори о воденој вили која чезне за бесмртном душом. Према мишљењу већине аутора, ова соната је једина права романтичарска соната у флаутском репертоару, надвијајући се над целокупним стваралаштвом писаним за овај инструмент у XIX веку, које је било ометено конкурентским усавршавањем модерног система инструмента у односу на пређашњи. Рајнекеово стваралаштво за флауту, поред поменуте сонате, обухвата још два такође значајна дела у флаутском репертоару. То су Концерт за флауту и оркестар у Де-дуру оп. 283 и Балада за флауту и оркестар оп. 288, настала скоро 25 година након *Ундине*.

Ово дело је компоновано 1882. године, а програм се базира на немачкој митској причи *Ундина* Фридриха де ла Моте Фокеа (Friedrich de la Motte Foqué, 1777-1843), написаној 1811. године, због чега се са сигурношћу може рећи да је поменута соната прво програмско дело у флаутском репертоару. Дело обилује изражајношћу мелодијских линија, виртуозним пасажима и наглим артикулационим и динамичким променама, што доприноси јасној дефиницији музичке фразе, а самим тим и његовој прецизнијој интерпретацији. Програм сонате описује подводну вилу, ћерку краља мора, а према њеном имену прича носи назив. Водене виле су у причи описане као лепе девојке са дугим и мирним животом у својим кристалним палатама у морским дубинама, које су смештене далеко испод морских таласа. Једина ствар за којом ове водене душе чезну, а за чиме и *Ундина* жуди, јесте бесмртна душа. Једини начин којим она себи може да обезбеди бесмртност јесте љубавно уједињење са смртним човеком.

### *Алегро*

Први став сонате описује Ундину у њеном подводном свету. Мелодија дугог даха прве теме поистовећена је са ванмузичким садржајем водених мрморења и плитких прскања таласа које претходи другој теми (т. 40, *еспресиво*), односно, најзначајнијем тематском материјалу става, будући да он одсликава Ундинину чежњу за душом. Рајнеке потенцира овај материјал стављајући га и у клавирску деоницу (т. 52). Константна смена е-мола и ха-мола иступањем у доминантни мол кроз вантоналне доминанте у првој теми, описује поменути тежњу подводне виле, што ескалира у свом аутентичном опису који пружа друга тема (т. 40, Пример 21), од почетног ха-мола до коначног достизања Ге-дура. Разрешење поменуте хармонске неизвесности коју доноси прва тема, Рајнеке на тренутак смирује у т. 29, модулацијом у ха-мол. Ипак, композитор одмах потом наставља тензију у клавирској деоници захватајући фис-мол, чију коначну потврду као да не допушта флаута, већ константним понављањем тона Цис (почевши од т. 31) подражава такође константну Ундинину тежњу и ишчекивање (Пример 22).



Пример 21. Карл Рајнеке, Соната Ундина оп. 167 у е-молу, I став, II тема, т. 39-50:

The image displays a musical score for Carl Reineke's Sonata Undine, Op. 167, in E minor, I movement, II theme, measures 39-50. The score is written for piano and consists of three systems of three staves each (treble, piano, and bass clefs). The first system includes the marking *mf espressivo* and *pp*. The second system includes the marking *dolce*. The third system includes the marking *2 1 4 5* above a melodic line. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Пример 22. Карл Рајнеке, Соната *Ундина* оп. 167 у е-молу, I став, т. 29 38:

До сада је у првој теми и мосту адекватно испраћен програм дела, путем бурне смене хармонског кретања, што флаутисти поставља конкретан задатак који се огледа у потрази за правим звуком, тачније, његовом бојом, која може да пуно симултано акордско излагање у пијанистичкој деоници обухвати а онда и обоји. Додатни захтев представљају интервалски скокови који су последица разложеног тоничног трозвука, иначе основног тематског материјала на којем се базира већи део првог става. Овај материјал доноси флаута, израњајући из положене клавирске деонице у *пиано* динамици, на коју је флаутиста у обавези да одговори прецизним почетком звука и прецизном интонацијом, повезујући дугим легатом разложени акорд тоничне функције, одсликавајући тиме подводни свет у константном протичању.

У развојном делу првог става композитор ради са материјалом обе теме, које се наизменично јављају у деоници флауте и клавира. Оне су подржане сменом различитих тоналитета, ритмичким групама и динамичким контрастима. Интересантно је да је Рајнеке у овом ставу искористио готово све тоналитете, што се може разумети као најпогоднији начин за описивање воденог протичања, али и Ундиног преиспитивања. Она напушта водени свет у потрази за душом смртника, што је описано повратком у е-мол у завршној групи у репризи (т. 248), путем разложеног акорда из прве теме у *пиано* динамици и варирањем само чеоног мотива теме. Ова „одлазећа“ мелодија одсликава њену крајњу

одлуку (Пример 23). Дакле, у овом ставу Рајнеке је програм композиције представио путем хармонске компоненте, коју су извођачи у обавези да докуче и обоје на прави начин, не би ли је најистинитије донели.

Пример 23. Карл Рајнеке, Соната *Ундина* оп. 167 у е-молу, I став, т. 248-266:

#### *Интермецо. Алегрето виваче*

Ундину као дете на обали мора проналазе пецарош и његова жена. Они подижу Ундину као веома вољену ћерку, иако често бивају збуњени њеним необјашњивим понашањем и луцидношћу. Други став музички одсликава живот Ундине у новој породици, почињући својеврсним ужурбаним кретањем у деоницама између флауте и клавира, налик деоницама које се међусобно „јуре“, подржавајући их ха-молем као доминантним тоналитетом у односу на основни, чиме је Рајнеке желео да што аутентичније ослика дијалог темпераментне Ундине и њених стараоца.

Прва деоница (флаутска деоница) која описује главни лик на тренутак делује као да попушта у свом интензитету, како би поново изронила на неочекиваном месту одсликавајући тиме њен непредвидив и живахан карактер. Неочекиваност је композитор остварио употребом шеснаестинских пауза, па према томе се улазак флаутске деонице увек помера на ненаглашени део такта. Рајнеке је овај став назначио као *Интермецо*, који се може разумети као кратки музички предах у сложеном драмском делу. *Алегрето виваче* додатно подржава весели и живахан Ундинин темперамент. Овај став је у облику ронда

АБАЦА, јер у себи садржи тематски, карактерно и структурално три контрастна тематска одсека.

Друга тема изложена је само у деоници клавира, по ритму наликује народној мелодији и наступа у Ге-дуру, одсликавајући Ундинине родитеље, као и њихово прихватање и помирење са њеним наглим и темпераментним понашањем. Поново је Рајнеке карактерне разлике ових ликова дочарао путем тоналне промене, односно, кроз медијантни однос Ге-дура наспрам ха-мола. Временом, Ундина проналази љубав у витезу Хулбранду, који налази уточиште у топлини њиховог дома једне олујне вечери. Осећања бивају обострана и они се ускоро уједињују у браку. Чудно окружење Ундининог љубавног буђења, на аутентичан начин је описано у трећој теми, која такође контрастира тоналитетом, ритмом, метром, артикулацијом и, наравно, мелодијом, при чему сви ови параметри дочаравају сусрет Ундине са правом љубављу и истинским осећањима. Могло би се рећи да је ово централна тема другог става, те да је она истински интермецо у целокупној садржини дела, који за разлику од осталих тема, али и ставова, описује Ундинине врлине и позитивне догађаје.

Овако профилисан музички ток од извођача изискује такође комплетну промену у изразу, будући да се интермецо непосредно излива из контрастног стакато пасажа (из прве теме), који умирује триолски покрет у клавиру увођењем ове љубавне атмосфере подржане ознаком *Мистериозо* и експлицитном назнаком којом композитор усмерава извођача у третману звука *Ohne jegliche bebung im ton* (нем. без вибрата), као и контрастним темпом *Пиу ленто*, *Квази Анданте*. Треба истаћи композиторов истанчан однос према запису солистичке деонице, прецизирајући интерпретатору тачан однос према звуку при извођењу треће теме, што до сада није била пракса у флаутској литератури.<sup>259</sup> Ова љубавна мелодија (Це тема), која се налази у флаутској деоници, артикулисана је у дугим легатима и подржана великим триолама у клавиру на педалној основи, што обједињује звучање главне и пратеће мелодије, у назнакама враћајући карактер протицања воде налик протоку првог става, али сада у сасвим другој конотацији.

#### *Анданте транкило*

Након њихове прве брачне ноћи, Ундина свом мужу признаје да је она водена вила и захваљује му на дару у виду бесмртности, који је он незнајући браком њој поклонии. Она добровољно предлаже да га ослободи тог брака, упркос чему се Хулбранд Ундини заклиње у бесконачну љубав и посвећеност, тако да они започињу заједнички живот пун задовољстава. Права љубавна чаролија ово двоје младих описана је у трећем ставу *Анданте*, који је, такође, тоналитетом Ге-дура медијантно супротстављен ха-молу у којем је претходни став завршио. Временско протицање у темпу *Анданте* већ је припремљено темпом треће теме другог става *Пиу ленто*, *квази Анданте*. Ипак, осим припреме темпа,

---

<sup>259</sup> Може се закључити да је третман нотног текста у коме се налазе све прецизне и неопходне одреднице за извођача јасно отворио пут делима у којима ће композитори назначити баш сваку музичку идеју коју би требало сповести у интерпретацији.

Рајнеке је дурским тоналитетом приказао и почетак љубавне приче у другом ставу, која се наставља у трећем ставу.

У односу на то потребно је направити кратку паузу пред почетак трећег става, управо ради што сконцентрисаније припреме његовог сада сасвим новог карактера. Будући да интервали терце и сексте најбоље одсликавају стил и атмосферу пасторале, Рајнеке је ову љубавну идилу описао кретањем флаутске и клавирске деонице у интервалима терце од почетка става. Ту идилу на тренутак раздире акорд доминанте за трећи у (т. 4), који заправо тежи да промени атмосферу или само звучање и боју, на тај начин подсећајући на постојање негативне стране ове љубави. Рајнеке је у овом ставу такође пролазио кроз различите тоналитете, хроматиком постижући богатство хармонског језика, о чему засигурно извођачи морају промислити проналазећи адекватну боју звука којом ће то подржати и оплемени.

Такође, овде се поставља и артикулациони захтев о којем такође треба промислити, будући да би водећа мелодија која је поново у флаути, требало да задржи своју аутономију звучања, а опет и у константној кореспонденцији са клавиром, који незауостављиво одговара свакој промени у флаутској деоници. Убрзо затим, Ундину посећује њен злослутни ујак Кухлеборн са упозоравајућом поруком. Сматрајући себе чуваром части своје нећаке, упозорава је да ако Хулбранд покуша икада да угрози њену сигурност, понос му неће допустити да настави живот поред ње и ако Ундину икада напусти његова права љубав према њој, Хулбранд мора умрети. Ово дешавање се јасно чује у бурном Б делу, који започиње и даље протиче у ужурбаном триолном вртлогу, који на прави начин дочарава мрачна упозорења и Ундинине слутње.

Део Б је у ха-молу и по виртуозитету и интервалским скоковима подсећа на други став, али не и по музичкој садржини, будући да је она овде драматична. Карактеристична је појава интервала мале секунде, која се као лајт мотив стрепње, немира и напетости, појављује први пут у првом ставу у константном покрету шеснаестина (т. 107, клавирска деоница, Пример 24), затим у интермецу (т. 8-13, секундно-узлазна секвенца у флаутској деоници, Пример 25), а у овом ставу заступљена у триолама. Карактеристично је и враћање на почетну тему трећег става, које се одвија у клавирској деоници, која тиме сада поприма улогу водеће деонице. Ово је само један од показатеља да је улога клавира сада несумњиво значајнија у односу на остале композиције XIX века које су претходиле овој сонати.

Пример 24. Карл Рајнеке, Соната *Ундина* оп. 167 у е-молу, I став, т. 107-110:

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the flute, the middle for the piano, and the bottom for the bass. The music is in E-flat major and 3/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of sixteenth notes. The flute part has a melodic line with some grace notes. The bass part has a simple harmonic accompaniment. There are dynamic markings 'Ped.' and '\*' under the piano and bass staves.

Пример 25. Карл Рајнеке, Соната Ундина оп. 167 у е-молу, II став, т. 6 14:



Ундинино поверење у људе и доброта њеног срца допуштају јој да чак и мужевљево арогантну бившу вереницу Берталду прихвати као пријатеља. Хулбранд и Ундина се селе у витешки дворцац у Рингенштајну, где примају Берталду као сталног госта. Хулбранда све више љути Ундинина посвећеност и вера у водене виле, због чега он тежи ка својој бившој љубави Берталди, због које губи стрпљење према Ундини, а она због тога онда бива приморана да се врати свом морском животу. Хулбранд се окреће Берталди и пристаје да се ожени њоме.

*Финале. Алегро molto ађитато ед апасионато, квази Престо.*

Финале ове сонате је најдраматичнији став који описује Хулбрандово негодовање, затим Ундинине узалудне молбе, као и бес и освету подводних вила. Упркос Ундининим молбама, она сама мора бити инструмент Хулбрандове казне. Наиме, на дан његовог и Берталдиног венчања, Ундина се појављује, и иако у великој патњи, даје му пољубац који га усмрћује. На његовој сахрани, она се тајновито прикључује ожалошћенима, а затим нестаје и на том месту израња извор воде из кога два мала поточића формирају нови гроб. Реминисценција на љубавну тему из интермеца која је употребљена за опис Ундинине љубави према Хулбранду ствара дирљиву атмосферу за крај ове сонате. Драматичност је најпре подржана одредницом за темпо *Алегро molto ађитато ед апасионато, квази Престо*. И овај пут се кристалише Рајнекеова жеља за што прецизнијим ознакама које ће усмерити извођача да осмисли звучну експресију као одговор на узбуђену и страствену садржину овог става. *Квази Престо* директно одређује брзину протицања музичког тока, што је до сада најбржи темпо у целој сонати.

Клавирска деоница звучно доминира одсликавањем сукоба у самој Ундини, а затим и буру мора кроз неумитни покрет у деоници десне руке, док се у левој руци јављају октаве у изузетно ниском регистру који доноси додатни тембр буре. Дакле, третман клавира у овом ставу доноси такав пијанистички захтев да он премашује техничке захтеве за флауту, у смислу да у деоници флауте изостају виртуозни пасажии који би се очекивали у једном финалном ставу.

Драматика се јавља одмах на почетку става, дакле, не постепено уведена и развијана током става, што је врло ефектно. То је постигнуто појавом прекомерног квинтсектакорда у функцији седмог ступња за доминанту у који се ускоче скоком прекомерне кварте, који је уз то још и потенциран акцентом и *форте* динамиком (т. 1, Пример 26). Мотив који почива на оваквој врсти набоја Рајнеке користи током целог става, само у различитим тоналним сферама. Овај мотив подсећа на чеони мотив прве теме првог става према интервалском скоку, чија је величина сада промењена.

Пример 26. Карл Рајнеке, Соната *Ундина* оп. 167 у е-молу, II став, т. 1 5:

**Finale.**  
**Allegro molto agitato ed appassionato, quasi Presto.**  $\text{♩} = 152.$

The musical score shows five measures of music. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and accents, marked 'dolce'. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked 'f' (forte) and 'dolce'. The key signature has one flat (E minor). The tempo is 'Allegro molto agitato ed appassionato, quasi Presto' with a quarter note equal to 152 beats per minute.

Овај став од флаутисте изискује потпуно залагање, владање и флексибилност ваздушним стубом који се огледа у постизању и одржавању *форте* динамике и сонорношћу дугих тонова који боје клавирску деоницу. Такође, захтев представља и највиша октава у којој је експонирана флаутска деоница кроз већи део става, како би се надвладала звучност клавирске деонице. Активност пијанисте у овом ставу природно подржава *форте* динамика. Ипак, у тој тежњи за масивним звуком, постоји ризик преласка границе звучног квалитета који као такав може да наруши природну боју, а самим тим и интонацију. Најпрече је економисање ваздухом, контролисањем звучности и пројекције тона која је такође условљена и величином и типом сале у којој се *Ундина* изводи.

Круцијална промена коју је Рајнеке донео овом сонатом, а тиче се суштинске промене у односу према флаути, а самим тим и дефинисању изражавања кроз звучну поетику флауте, следиће и композитори који су стварали дела за флауту након њега, што ће показати и аналитички приказ са извођачког аспекта Видорове свите, односно, последње композиције која чини практични део докторског уметничког пројекта. Нова звучна поетика која је јасно диференцирана конкретним описима какви се могу наћи у овој сонати указују на то да се промене у звуку не односе само на његову јачину (динамику), нити трајање (артикулацију), већ на карактер звука у садејству са одговарајућом бојом. Флаутиста, дакле, треба кроз димензију звука да изрази различите карактере музике, који се у овом делу крећу од, са једне стране, *транкило*, *мистериозо*, *каландо* или *долче* до, са друге стране, драмски интензивираних расположења *еспресиво*, *ађитато*, *апасионато*, *кон фуоко*, *кон апасионе*, *кон тутта ла форца*. Карактеристично је коришћење и додатних ознака као што су *ун поко*, *пиу*, *молто*, *семпре*. Овакав начин обележавања израза не налази се само у солистичкој деоници, већ и у клавирској деоници. Учестала је и употреба педала у клавирској деоници, а за посебне ефекте Рајнеке користи *уна корда* педал.

Ово профилише нову димензију звука која мора да се пронађе при интерпретацији *Ундине*. У том смислу, Рајнеке прецизира и уз *форте* динамику ознаку *ма долче*, што управо потврђује да је дотадашња пракса извођења *форте* динамике подразумевала само јачину звука, док Рајнеке сада динамику користи како би изразио посебну врсту интензитета и боје звука. Дакле, динамика је, као и артикулација, у потпуности подређена новој врсти израза, односно, није сама себи циљ. Тај нови израз, са сасвим новим интензитетом и нијансама у звуку, захтевали су од сваког извођача савршено владање звуком. То је, опет, тражило и нове методе за технику звука, коју је постављао Тафанел, а након њега и Мојс, чија се метода, као врхунац у постављању звука сматра врхунцем у данашњој флаутској методологији. У том смислу, треба се присетити наслова Мојсове методе: *Звук Уметност и техника*, чиме се недвосмислено потенцира умеће владања звучним нијансама, што заиста обезбеђује уметничку интерпретацију.

***Свита за флауту и клавир оп. 34 бр. 1 Шарл-Марије Видора (Модерато, Скерцо, Романса, Финале. Виваче)***

*Свита за флауту и клавир* оп. 34 бр. 1 композитора Шарл-Марије Видора, финална је композиција практичног дела докторског уметничког пројекта, због тога што ово дело можда на најадекватнији начин указује на могућности флаутске изражајности коју је досегла захваљујући унапређивањима. У том смислу, оно се може ставити у ред „камерног дела које се базира на богатству експресивних и звучних нијанси“.<sup>260</sup> Видорова свита има један бриљантан оркестарски дамет, што се најпрецизније уочава у четвртом, односно, финалном ставу. Видор ју је написао за Тафанела и она кроз себе рефлектује његов сасвим

<sup>260</sup> Ernst-Günter Heinemann, *Suite op. 34 for Flute and Piano*, <http://www.henle.com/>, acc. 17. 3. at. 09:48 AM.



нов и озбиљан однос, као и сврху флаутског свирања. Тафанел ју је први пут извео 1884. године на концерту Париског музичког друштва за камерну музику, иако није објављена до 1898. године, која је често нетачно назначавана као година компоновања. Мало је познато о самом процесу компоновања, иако број опуса усмерава на 1887. годину као њену оригиналну годину. Како наводи прва едиција овог дела,<sup>261</sup> коју је издао париски издавач Жулијен Амел (Julien Hammelle), „дело се појавило крајем 1885. или на почетку 1886. године“.<sup>262</sup>

Већина музичког света је Тафанела сматрала најутицајнијим флаутистом француске флаутске школе с краја XIX века. Према томе, његова фокусираност на извођење камерне музике, посебно музике која у први план ставља и истиче флауту, може такође сведочити о недостатку литературе за флауту соло, пошто композитори, који су намеравали да пишу соло композиције за њега, уместо тога су унајмљивани да пишу композиције које су премијерно извођене на концертима камерне музике. Уистину, Тафанел је створио бројне прилике за извођење камерних дела. Он је оформио *Societ e Classique* 1872. године, а касније и *Societ e de Musique de Chambre pour Instruments a Vent*, који су потом приређивали концерте око шест пута годишње све до 1893. године.<sup>263</sup>

Видорову *Свиту* је Тафанел извео са осталим камерним делима различитих инструментација на једном од ових камерних концерата. Он је и касније често изводио ово дело на својим концертима. Он је, такође, обновио многа дела флаутског репертоара из претходних епоха. Дакле, Тафанел је свакако заслужан за кристалисање флаутистичког репертоара. Ранија ремек-дела, далеко занемарена од стране његових претходника, који су показали један велики недостатак укуса, била су враћена на позицију која им заиста и припада. То је довело до богатства флаутске литературе, јер су дела тог типа била практично заборављена док их Тафанел није вратио на светлост дана.<sup>264</sup> На пољу камерне музике, само је *Свита за флауту и клавир* оп. 34 уживала исти успех као Видорове *синфоније* за оргуље. Ово имагинативно дело попуњава „празнине“ у флаутском репертоару касног XIX века. Данас се не може замислити концертни репертоар или метода рада без овог дела.

Кратак увид у Видорова лична нахођења и оркестрационе тенденције доступне су у његовом приручнику о третману инструмената при оркестрацији. Не само да он у приручнику даје објашњења о опсегу сваког инструмента у оркестру, него укључује и објашњења специфичних техника као што су, на пример, аликвотни тонови на гудачким инструментима. Такође се разазнају неки од резултата Видорових личних истраживања и закључака везаних за удвајање инструменталних боја. Аутор је закључио, на пример, да

<sup>261</sup> За касније штампање ове композиције, Видор је проширио крај финала. Веома је могуће да је Тафанел одговоран за ову промену, будући да ревидирана верзија садржи један много бриљантнији завршетак од оригиналне верзије.

<sup>262</sup> Ernest-Günter Heinemann, “Preface”, In: Charles-Maria Widor, *Suite op. 34 for Flute and Piano*, Munich, Henle Verlag, III V, IV V.

<sup>263</sup> Hannah Shook, *An Orchestration of Charles-Marie Widor’s Romance (From Suite for Flute and Piano op. 34)*, Massachusets, 2006, doctoral dissertation, 5 6.

<sup>264</sup> Hannah Shook, нав. дело, 6.

„хорна и кларинет у унисону звуче изврсно“,<sup>265</sup> што је навео испод једног кратког одломка из Франкове (Cesar Franck) симфоније. Из Видоровог приручника сазнаје се до које мере је он изучавао оркестарске инструменте, познавајући их са извођачког аспекта, затим и колико је сваки инструмент у могућности да изведе одређене техничке и звучне захтеве. На тај начин је у почетном поглављу свог приручника обратио пажњу и на флауту, описујући је детаљно у њеном звучању кроз цео опсег, а затим и детаљно појашњавајући могућности овог инструмента у свим октавама, разлику у сонорности у првој, средњој и трећој октави, као и природу инструмента и самог извођача у односу на њега.

Овај приручник обелодањује до које је мере Видор изучавајући флауту познавао природу њеног звука, коју је до последњих њених граница изнова „тестирао“ у својој *Свити*. Поред овога, приручник такође сведочи до које мере се Видор дивио пуноћи оркестарског звука као и лепоти звука које производе сви инструменти појединачно. Стога је у уводу своје књиге значајно место посветио ономе што га је највише окупирао, а управо се тицало звучног тембра. Видор сматра да „тембр (квалитет боје звука) зависи од начина на који ваздушни стуб протиче, више него од матерјала од ког је инструмент направљен. У случају лимених дувачких инструмената, усник у најбољем случају одређује проток ваздушног стуба. Добро је упоредити чашичасти усник на труби у односу на левкасти усник на хорни; ова два усника су у односу на њихову дубину у односу 1:2, односно, што је плића дубина усника то је пискавији тон, а то се може видети на Цаварлу труби; што је дубљи усник хорне, то је мекши њен тембр“.<sup>266</sup>

Интересантно је Видорово сагледавање флауте у приручнику. У том смислу, он спомиње колико полустепена садржи читав опсег инструмента, који су тонови интонативно критични, на којим тоновима и у којој октави је могуће атаковати и без већег отпора обојити звук, а најбитније објашњење које може помоћи и у сагледавању његове *Свите*, тиче се објашњења тоналитета који су најпогоднији, па и самим тим најбоље звучећи на флаути, искључујући могућност мање квалитетног звука и интонације. Видор додаје да иако се овај инструмент одликује могућношћу хитрих пасажа, и тиме да су његови „омиљени“ тоналитети они са мање предзнака ниједан тоналитет за „слатку, љубавну мелодију“ не пристаје флаути боље од Дес-дура и Ас-дура.<sup>267</sup> За тоналитет Ас-дур аутор тврди да је један од погодних тоналитета на флаути, за који је управо навео пример трећег става (одсек *Анданте* т. 82) своје *Свите* (Пример 27).

---

<sup>265</sup> Charles-Maria Widor, *The Technique of the Modern Orchestra: A Manual of Practical Instrumentation*, London, Joseph Williams Limited, 1906, 63.

<sup>266</sup> Исто, X.

<sup>267</sup> Исто, 11-12.

Пример 27. Шарл-Марија Видор, *Свита за флауту и клавир* оп. 34 бр. 1, III став, т. 80 89:

На овом примеру Видор је доказао да звучање тона Це<sub>3</sub>, „који иначе може да представља интонативно и тембрално критичан тон, ипак може бити чисто и беспрекорно, тако да се може чинити да је то један од најбољих тонова на флаути“.<sup>268</sup> Видор затим саветује како најлакше може да се изведе у звучној нијанси *pianissimo* на тону Це<sub>3</sub>, као последњем тону у *Романси*. Наиме, он предлаже такозвани помоћни прсторед, који је заправо основни прсторед за звучање тона Еф<sub>1</sub>, као и Еф<sub>2</sub>, а како би се добио жељени завршни тон потребно је притиском усана произвести трећи тон аликвотног низа, односно квинту која звучи Це<sub>3</sub>. Ово је сасвим нов начин свирања, који је олакшао тонске захтеве, као и интонативне, надомешћујући у „критичним тоновима“ динамику и интонацију, као и свеукупну боју звука.

<sup>268</sup> Исто, 12.

Видорова *Свита* у себи садржи одјеке композиционог стила Шумана у својим мелодијским линијама, које је овај рани романтичар досегао у фантастичним комадима за кларинет и три романсе за обоу. Садржина је богато контрапунктска и хармонија је обогаћена неким од хроматских елемената, које је Видор користио још и у својој музици за оргуље. Форма је пажљиво проучавана и израђивана, а финале је једно драматично платно звука које шири глас флауте до њених последњих лимита. Најинтимнији од сва четири става јесте трећи став *Романса*, која се касније и самостално појавила (1885), када је Видор компоновао музику за позоришну комедију *Ле Конте д аврил*, адаптирана из Шекспирове *Богојављенске ноћи*, односно, из *Ноћи створених за љубав, ох, топле априлске ноћи*.

Видорова музика за позоришну представу *Конте д Аврил* блиско је повезана са *Свитом* оп. 34. Композитор је касније саставио и две оркестарске свите оп. 64 према *Конте д Аврил*, а овај број опуса садржи један аранжман за соло флауту и оркестар *Романсе* из оп. 34. Сви делови из две свите оп. 64 били су публиковани у њиховом оркестарском аранжману, али и у више различитих аранжмана. *Романса* је била врло успешна, тако да је такође била искоришћена у верзији за соло клавир, два клавира, клавир четвороручно и за виолину и клавир. Тафанелов ученик Жорж Барер (Georges Barrere), врло признати концертни флаутиста, замолио је Видора да оркестрира цео свитни циклус оп. 34. Међутим, композитор је био јако заузет, будући да је био на више званичних позиција, тако да никада није стигао да то испуни. Због тога је Барер оркестрирао *Скерцо* из овог опуса, и устаљено га је изводио на својим концертима уз *Романсу* из оп. 64, која је имала оркестарску пратњу.<sup>269</sup>

У флаутској литератури ова *Свита* представља заокрет од примарно технички захтевних композиција ка композицијама које као свој базични захтев носе звучну изражајност. Нијансе у звуку су учиниле да флаута достигне карактер изражајности који носи људски глас по својој природи, а управо ова *Свита* носи карактеристике певног начина мишљења. Иако хармонска компонента у целом циклусу има колористичку функцију коју звук треба да изрази, у наредном аналитичко-интерпретативном осврту биће прокоментарисани само они иновативни поступци, који се односе на поменуте захтеве у звуку.

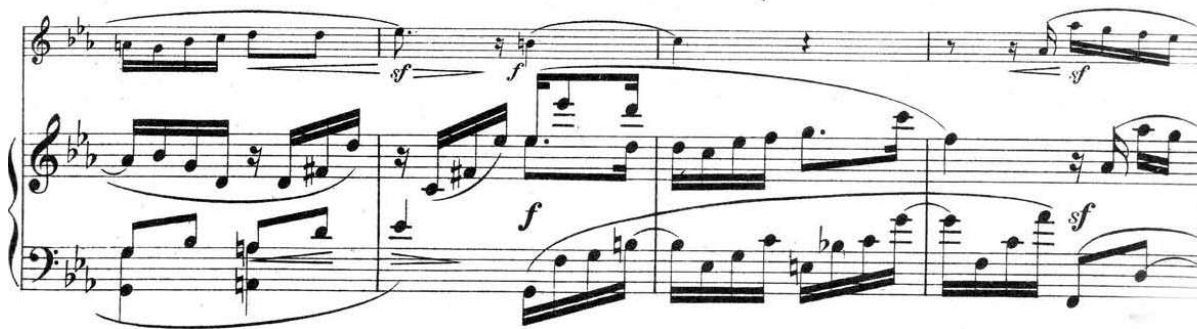
### *Модерато*

Што се тиче првог става већ је на самом почетку за флаутисту постављен тонски задатак у виду интервалског скока велике септимае, након којег следи динамичко нијансирање од најтише до најјаче динамике на једном тону уз корону која наговештава да тон постепено треба да се изгуби, односно, „одслуша“. Ово се може протумачити као својеврсни лајтмотив целог циклуса, будући да се овакав тип нијансирања артикулисан подједнаким мелодијским скоком и ритмичком компонентом јавља у сваком ставу Свите. Типична су константна динамичка нијансирања у првом ставу, од *пианисимо* динамике до *фортисимо*

<sup>269</sup> Ernst-Günter Heinemann, “Preface”, In: Charles-Maria Widor, *Suite ...*, V.

динамике и на веома суженом временском простору, као што је на пример, осминско трајање (т. 15). Карактеристична је и учестала употреба акцената представљених кроз *сворцандо*, који се чак појављује и приликом октавног скока (т. 17), који већ добија природан акценат ако се има у виду техника предубавања тонова на флаути (Пример 28).

Пример 28. Шарл-Марија Видор, *Свита за флауту и клавир* оп. 34 бр. 1, I став, т. 14 17:



Новину представља и инсистирање на звучности у првој октави, као и прецизни изговор пунктираног ритма у *легато* артикулацији, чему је супротстављена клавирска деоница која је регистарски врло близу флаутске. Композитори нису имали слободу да често у дугим фразама пишу за флауту у првој октави, будући да је њен звук у том регистру по природи лимитиран, односно, тиши у односу на другу и трећу октаву. Претпоставља се да Тафанел, иако се сматра „оцем модерног свирања на флаути“,<sup>270</sup> у време када је изводио ово дело, ипак није могао у потпуности да одговори на звучни захтев који је поставио Видор. С тим у вези, показује се да су и сами композитори утицали на напредовања извођача, који су потом тражили од градитеља такав инструмент који може да одговори на овако постављене звучне захтеве.

Први став обухвата цео опсег инструмента, а Видор врло често прави нагле регистарске промене. Карактеристично је да сваки став у циклусу обухвата апсолутно цео флаутски регистар, тако да флаутиста мора бити супериоран у звучном владању свим октавама, односно, неопходно је пронаћи звучни баланс у свим флаутским регистрима. Посебан новитет представљају акценти на тоновима доње октаве у флаутској деоници (почевши од т. 63), на које се нижу узлазни трилери на тоновима разложеног доминантног септакорда у Це-дуру (т. 64-67). Затим следи солистичка виртуозна каденца са потпуно новим карактером (*Виво*, т. 69), у којој се поново у брзом ритмичком кретању (шеснаестине) потенцирају хитри динамички таласи обухватајући нијансе између *пиано* и *форте* динамике (Пример 29). Управо због честих динамичких промена које се дешавају и у дугим *легато* фразама, композитор је навео флаутисту да и у артикулацији која подразумева везивање тонова и усмерен ваздушни стуб, ипак прави звучне нијансе. Дакле, захтев се поставља у виду што квалитетнијег повезивања великих интервалских скокова,

<sup>270</sup> Edward Blakemann, *Taffanel: Genius of the Flute*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 4.

што као такво унапређује извођаштво и доводи до потпуне супериорности извођача над инструментом.

Пример 29. Шарл-Марија Видор, *Свита за флауту и клавир* оп. 34 бр. 1, I став, т. 63-71:

The image shows a musical score for the first movement of Charles-Marie Widor's Suite for Flute and Piano, Op. 34 No. 1, measures 63-71. The score is in 3/4 time and features a flute and piano. The flute part has a melodic line with slurs and dynamics like 'poco a poco' and 'cresc.'. The piano part has a rhythmic accompaniment with dynamics like 'p', 'cresc.', and 'ff'. The tempo is marked 'Tempo I'.

### Скерцо

*Скерцо* у е-молу доноси медијантни однос према основном тоналитету це-мола, што само по себи иницира промену карактера. Почев од овог става намеће се закључак да тежиште интерпретације није више традиционално виртуозно финале, већ лирски ставови или лирски одсек када се говори о овом ставу (део Б, т. 50), који у великој мери својом сонорношћу и карактером припрема *Романсу*. У складу са тим, највећи захтев другог става је управо овај лирски, распевани део баш због тога што је флаутска деоница поново артикулисана кроз дуге *legato* фразе у првој октави, за коју је већ речено да представља висок звучни захтев. Такође, мелодија овог дела је проткана октавним скоковима, који најпре почињу од различитих тонских висина, а затим се као упоришни успостављају тонови  $C_2$  и  $C_3$  у понављању од три пута (т. 91-100). Последњи пут у току трајања тона  $C_3$  флаутиста остаје без клавирске пратње у самосталном звучању такође под короном, што подсећа на почетак овог циклуса (Пример 30).

Пример 30. Шарл-Марија Видор, *Свита за флауту и клавир* оп. 34 бр. 1, II став, т. 91 100:



### Романса

Трећи став по обимности и тематском материјалу који се налази само у флаутској деоници намеће широк спектар интерпретативних захтева за солисту и дефинитивно представља тежиште циклуса. *Романса* представља, дакле, врхунац музичког израза у овом делу. То се показује већ у почетном тематском материјалу, када у првом такту композитор бележи *piano* динамику уз додатну ознаку *sostenuto*, што се не односи само на карактер вођења фразе у *legato* артикулацији већ и на звук који мора бити интензивирањем и засићен. Ово је још један индикатор како је сада традиционална „тиха“ динамика и карактерно профилисана. Композитор *sostenuto* ознаком тражи управо пуноћу у *piano* динамичности и звучању. Као највећи захтев се опет показује нијансирање на једном тону и то у првој октави, које се вишеструко понавља у прилично дугој фрази (т. 30 42, Пример 31). Видор динамизира фразу тиме што се интервали све више проширују, док се жељено нијансирање и даље наставља. У т. 50 јавља се одредница *accelerando* која се не односи само на убрзавање темпа у фрази, односно, убрзање њеног протока, већ и на убрзавање ваздушног стуба који карактерише звучност, уз *crecendo* чиме се то додатно интензивира (Пример 32).

Пример 31. Шарл-Марија Видор, *Свита за флауту и клавир* оп. 34 бр. 1, III став, т. 30 42:

13

The image displays a musical score for a piece by Charles-Marie Widor, Op. 34 No. 1, III movement, measures 30-42. The score is written for Flute and Piano. It consists of five systems of music. The first system shows the flute playing a melodic line with a *p* dynamic, while the piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern. The second system continues the flute's melody, which is marked *pp* in the second measure. The third system features a *cresc.* (crescendo) marking in both the flute and piano parts. The fourth system includes a *dimin.* (diminuendo) marking in the flute part and a *p segue* marking in the piano part, followed by a *pp* marking. The fifth system concludes the passage with the flute playing a melodic line and the piano providing accompaniment.



Пример 32. Шарл-Марија Видор, *Свита за флауту и клавир* оп. 34 бр. 1, III став, т. 50–53:

The image shows a musical score for three staves: flute, piano, and bass. The flute part is marked with 'accelerando' and 'cresc.' at the beginning, followed by 'f' and 'animato'. The piano part starts with 'p' and 'cresc.', then 'f'. The bass part also has 'f' markings. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic changes.

Репризу дела А Видор уводи каденцом (т. 61–63) у којој најпре захтева технички виртуозитет у лествичном кретању и интервалским скоковима у кратким нотним вредностима, али оно што представља највећи захтев јесте заправо звучна виртуозност, која је овде оличена тембралним нијансирањем уз *крешендо* и *декрешендо* на најнижем тону на флаути  $Ce_1$ , који повезује крај каденце са почетком репризе, односно, теме којом почиње *Романса*. На том тону се смењује карактер од бритког звука из каденце према најнежнијем тону који је синоним за *Романсу* (Пример 33).

Пример 33. Шарл-Марија Видор, *Свита за флауту и клавир* оп. 34 бр. 1, III став, т. 60–61:

The image shows a musical score for three staves: flute, piano, and bass. The flute part is marked with 'Veloce' and 'a tempo'. The piano and bass parts are marked with 'pp'. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern in the flute part, with a 'Veloce' section followed by an 'a tempo' section.

#### Финале. Виваче

Финални став потпуни је контраст досадашњим ставовима. Писан је у форми ронда са две теме у основном тоналитету  $ce$ -молу. Више него иједан став до сада одликује се врло наглим динамичким контрастима, управо због тога што је темпо најбржи. Такође се врло брзо смењују и артикулационе ознаке. Највећи изазов за извођача, а уједно и врхунац Видоровог експериментисања са издржљивошћу и инструмента и извођача, а који на известан начин остале захтеве „баца у сенку“, јесте интервалски скок од три октаве ( $Ce_4$   $Ce_1$ , т. 178). Композитор са намером ставља силазни смер овог интервалског скока, који је као такав неупоредиво захтевнији него интервалски скок у обрнутом смеру, зато што у датом случају то захтева моменталну промену импостације којом извођач свира у четвртој, односно, првој октави. Промена позиције је неопходна због различите врсте отпора ваздушног стуба у овим октавама; четврта октава захтева најбржу вибрантност и

„најхладнији“ ваздушни стуб, док прва октава захтева такође брз проток, али сада знатно спорији и „топлији“. Захтев је повећан и динамичком ознаком *сфорцандо* на тону Ц<sub>1</sub>, што је и само по себи јединствен захтев. Овако нагли регистарски прелом, као и интервалски скок од три октаве, по први пут се јавља у флаутској литератури (Пример 34).

Пример 34. Шарл-Марија Видор, *Свита за флауту и клавир* оп. 34 бр. 1, III став, т. 176 180:



Проницљивост у трагању за новим звучним изражавањем каква је примећена у композицијама Рајнекеа и понајвише Видора, учиниле су неопходним да Тафанелов ученик, већ поменути Марсел Мојс у великој мери унапреди владање звуком, а самим тим и техником на флаути, позиционирањем свих тонова и регистара у једну исту импостацију, насупротив дотадашњој техници свирања флауте, која је подразумевала да сваки тон има своју посебну позицију.

## ЗАКЉУЧАК

У претходним поглављима представљена је путања развоја и унапређења флауте, сагледана кроз готово све битне утицаје који су у великој мери усмеравали и обликовали њену технику и звучност, што је и био циљ овог рада. У односу на све до сада образложено, несумњиво се може закључити да су унапређивање инструмената, дакле, иницирали композитори својим иновативним делима, а нарочито су дела у XIX веку постављала далеко виши захтев инструменталистима, насупротив дела ранијих епоха лимитирана могућностима тада расположивих инструмената. Указано је, такође, и на начин на који је унапређени инструмент побољшао интерпретацију флаутиста. Када се говори о развоју флауте XIX века, треба још једном истаћи да је Бем тај иноватор који је својом разноликом музичком делатношћу одговорио на све илустроване захтеве, доводећи систем овог инструмента до последњих граница његових могућности. Због тога се „стварање модерне флауте може посматрати као заслуга једног човека, будући да ниједна чак била и бриљантна или, пак, контроверзна иновација у новом дизајну било које флауте,<sup>271</sup> не може надмашити оне које је Бем установио на флаутама из 1832. и 1847. године“.<sup>272</sup>

Унапређени инструмент је створио и један интернационални начин методе учења извођачког стила базиран на техници француске флаутске „школе“, чији су утемељивачи Тафанел и Мојс, као и Рампал (Jean Pierre Rampal), чија се делатност везује за Париским конзерваторијум. Флаутисти широм света су се затим окупљали како би преузели и имитирали њихов стил, а значајно је да је управо Бемова флаута постала стандардни инструмент најпре те „школе“, а затим и извођача широм света. Напоследку, требало би још једном се осврнути на путању промена типа композиција писаних за флауту: од оних које су извођачку технику флауте стављале у први план до промене у начину промишљања композитора о особености овог инструмента, што је узроковало бројна и значајна експериментисања са свим аспектима звука.

Тиме се дошло до нове флаутске изражајности, која се може окарактерисати као „модерна флаутска изражајност“, чији је кључни иницијатор крајем деветнаестог и почетком XX века био Дебиси, будући да су његова дела као што су *Прелид за поподне једног фауна* (1894), *Море* (1905), *Соната за флауту, виолу и харфу* (1915), и затим

---

<sup>271</sup> Као што је у раду напоменуто, након Бема су многи градитељи модификовали и дорађивали систем флауте, али ниједан од њих није омогућио свирање са више лакоће, па су ти инструменти убрзо били занемаривани од стране извођача, не добијајући значајно место у фабрикама за израђивање инструмената, нити на тржишту. Један од значајнијих градитеља који се може издвојити био је Алберт Купер (Albert Cooper) за кога је Џејмс Галвеј (James Galway) сматрао да је довео флауту до савршенства, поготово у домену бистрине звука и чисте интонације. Наведено према: Anna J. Reisenweaver, "From Mozart to Lookout: the Flutes's Evolution Form 1800, Musical Offering", 2/2, 2011, 38-39. Наведено према: Ardal Powell, *The Flute*, New Haven, Yale University Press, 2002, 42.

<sup>272</sup> Anna J. Reisenweaver, нав. дело, 38-39. Наведено према: Ardal Powell, *The Flute*, New Haven, Yale University Press, 2002, 164.

*Сиринкс* за флауту соло (1912),<sup>273</sup> кључна у модерној флаутској литератури, наговештавајући будући правац флаутске музике, захтевајући велики колористички распон у звуку, што самим тим постаје и највећи захтев за флаутисту. Дебиси је, као водећи композитор импресионизма користио софтану и замагљену хармонију, што је изискивало деликатне тембралне нијансе звука, као и извесну слободу у фразирању.

*Сиринкс* има посебно место у флаутској литератури и симбол је промене флаутске изражајности. Дебиси је кроз пасторални програм овог дела дао извођачу одређене путоказе у интерпретацији, али и оставио простора да он сам трага за сопственим флаутском звуком и свим његовим нијансама у односу на исписане ознаке за динамику, темпо и израз. Нови тембр у солистичким деоницама флауте у оркестарским делима, Дебиси је умногоме одредио текстуром пратећих деоница. У том смислу, он неретко назначује *пианисимо* динамику у гудачкој секцији, инсистира на употреби сординираних хорни, комбинацији флауте и харфе, а као посебно карактеристична пратња флаутском солу представљају акорди у тремолу, који су му више били својствени од неких ритмичких образаца. Над овако конципираном пратњом, флаутска линија је звучно ослобођена и покретна, а опет врло интегрална са остатком ансамбла. Поред тога, нова звучност је постигнута и проширењем групе дрвених дувачких инструмената, односно, додавањем варијаната основним инструментима. Те варијанте су унеле могућност флаутског звучања кроз више од четири октаве, а новина је и повећање тембралних могућности ове групе.

Албер Русел (Albert Roussel) је наставио Дебисијеву традицију својим делом за флауту и клавир *Свирачи*, које представља циклус од пет програмски врло интересантних, а међусобно независних ставова, од којих је сваки посвећен једном водећем флаутисти тог времена, тако да је *Пана* посветио Марселу Мојсу, *Тетиру* Гастону Бланкару (Gastone Blancquart), *Кришину* Лују Флерију и *Господина де ла Пежудија* Филипу Гоберу. Дебисијев утицај се препознаје и у делу Мориса Равела, такође значајног композитора у XX веку, који је својим оркестарским солима за флауту такође несумњиво допринео флаутској изражајности, што се нарочито огледа у његовом ремек-делу *Дафнис и Кло* (1912).

Као најзначајнији наследници ових композитора у погледу нове флаутске изражајности надовезују се Артур Хонегер (Artur Honeger) са својим делом *Игра козе* (1921), Жак Ибер (Jacques Ibert) са комадом *Piece* (1936), Хиндемитових (Paul Hindemith) *Осам комада* (1927) и дело *Слика* (1935) Еугена Боце (Eugenni Bozza) у жанру солистичке музике за флауту; затим Пуланк (Francois Poulenc) са *Сонатом за флауту и клавир* (1956), Месијан (Olivier Messiane) са делом *Црни кос* (1952) и Жоливе (Andre Jolivet) са *Песмом Линоа* (1944) у жанру камерне музике за флауту. Ибер је, такође, дао значајан допринос у пољу изражајности и својим *Концертном за флауту и оркестар у еф-молу* (1934), док се

---

<sup>273</sup> *Сиринкс* је осмишљен као позоришна музика за представу *Психа* Габријела Мореја (Gabriel Mourey), и свира се уочи тренутка Панове смрти. *Сиринкс* је посвећен Лују Флуру (Louis Fleury), који га је премијерно извео 1913. године. Флери је потом задржао манускрипт и *Сиринкс* је објављен тек четрнаест година касније.

нов третман флауте у оркестру препознаје и у балетима Стравинског, као што су *Жар птица* (1910) или *Посвећење пролећа* (1913).

Поменути приступ звуку, који је подразумевао трагање до његових последњих граница, односно, екстензија звука и сонорности даље су се развили у сасвим нови правац, то јест, авангарду током касног XX века. То је захтевало „проширену технику“,<sup>274</sup> која укључује изражавање кроз мултифонике, флатерцунг, аликвотне тонове и остале помоћне звукове, који су ушли у редовну употребу модерне музике. Настали су чак и експерименти као што су четвртонска флаута и „глисандо усник“, који су произведени како би олакшали неке од нових звучних захтева. Један од главних иноватора у развијању поменуте технике јесте Роберт Дик (Robert Dick). Овај флаутиста објашњава и приказује многе од нових могућности соноритета у делима као што је *Осматрачница* (1989).

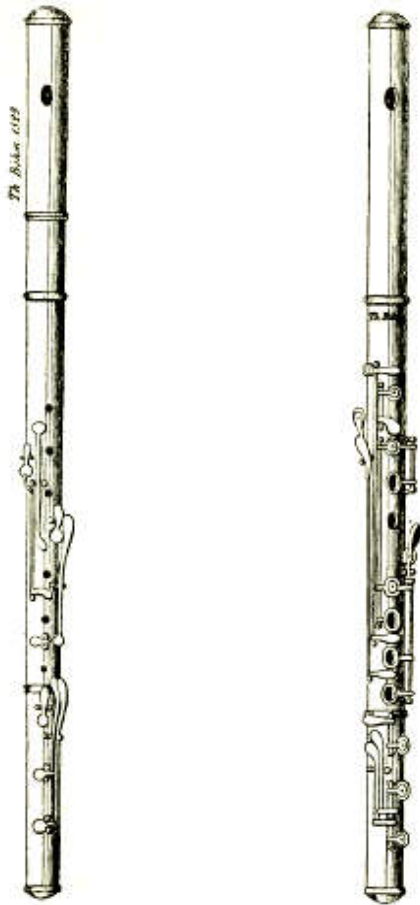
У овом делу Дик употребљава алтернативни систем нотације, како би представио грлено звучање, мултифонике или звук који се производи ударцем на клапну. Јасно је да ова техника користи другачији прсторед за мултифонике у односу на устаљени прсторед на флаути, док грлено певање, на пример, захтева од извођача истовремено звучање гласа и инструмента извођача. Нову технику свирања композитори обично појашњавају у уводу конкретног дела, док се нови прсторед појављује у самом нотном тексту. Најпознатије композиције које подразумевају нову технику за флауту соло јесу *Густина 21.5* (1936) Едгара Вареза (Edgard Varese), *Секвенца* (1958) Лућана Берија (Luciano Berio), *Лиед* (1971) Хајнца Холигера (Heinz Holliger), *Ваздух* (1995) Тору Такемицуа (Toru Takemitsu), *Меи* (1962) Казуа Фокушима (Kazuo Fukushima), као и *Дебла* (1980) Кристобалда Халфтера (Cristobald Halffter). Ипак, овом опсежном темом може се темељно позабавити неко од наредних истраживања.

---

<sup>274</sup> Anna J. Reisenweaver, нав. дело, 44.

## ПРИЛОЗИ

Прилог 1. Слика флауте са старим системом (лево) и флауте са Бемовим системом из 1832. године (десно).<sup>275</sup>



---

<sup>275</sup> Theobald Boehm, *Flute and Flute playing...*, 3.

Прилог 2. Основни прсторед, прсторед за трилере и распоред клапни на Бемовој флаути из 1832. године.<sup>276</sup>


VI. TABLES OF FINGERINGS

REGULAR FINGERINGS

OF THE CHROMATIC SCALE

FOR THE NEWLY CONSTRUCTED FLUTE OF

THEOBALD BOEHM



The diagram shows a flute with fingerings indicated by numbers 1-4 on the keys. The left hand keys are labeled with notes: C, B, Bb, A, Ab, G, F, E, D, C. The right hand keys are labeled with notes: D, D#, E, F, F#, G, A, B, C. The fingering table below shows the fingerings for each note in the chromatic scale.

	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C
1st Finger	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Thumb	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2nd Finger	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3rd "	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○
4th "	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○
1st Finger	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2nd "	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○
3rd "	●	●	●	●	○	○	●	○	○	○	○	○	○
4th "	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

<sup>276</sup> Исто, 39-44.

The image displays two systems of handwritten musical notation, each consisting of a staff of notes and a corresponding grid of fingerings. The notation is written in a cursive, historical style.

**System 1 (Top):**  
The musical staff shows a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals). Below the staff is a grid of 13 columns and 8 rows. Each cell in the grid contains either a solid black dot or an open circle, representing a specific fingering for that note. The first row of the grid contains a mix of dots and circles, while the subsequent rows are primarily open circles.

**System 2 (Bottom):**  
The musical staff continues the sequence of notes. The grid below it is 13 columns and 8 rows. The first row contains a mix of dots and circles. The second row contains a mix of dots and circles. The third row contains a mix of dots and circles. The fourth row contains a mix of dots and circles. The fifth row contains a mix of dots and circles. The sixth row contains a mix of dots and circles. The seventh row contains a mix of dots and circles. The eighth row contains a mix of dots and circles. There are some handwritten annotations in the grid, including "D" and "D#" in the sixth and seventh rows of the second system.



The image displays a musical score for guitar, consisting of a single melodic line on a treble clef staff and a fretboard diagram below it. The staff contains eight measures of music, each with a single eighth note. The notes are: G4 (first measure), A4 (second), B4 (third), C5 (fourth), D5 (fifth), E5 (sixth), F5 (seventh), and G5 (eighth). The fretboard diagram is a 6-string, 24-fret board with a standard E-A-D-G-B-E tuning. It uses a combination of solid black dots and open circles to indicate fingerings for each note. For example, the first measure (G4) is played with the index finger on the first fret of the second string. The diagram shows various fingerings for each note, including some that use the thumb or ring finger on the first string for higher notes.

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

The image displays two systems of musical notation. The top system consists of a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes and trills, each marked with 'tr'. Below the staff is a grid of 12 columns and 10 rows of circles. The circles are arranged in a pattern that corresponds to the notes above. Some circles are filled with a solid black dot, while others are empty. Annotations include 'øtr' (circled trill) and 'D tr' (circled trill) placed above or below specific circles. The bottom system is similar, with a staff and a grid of circles, but it includes two asterisks (\*) in the 10th and 11th columns of the grid.

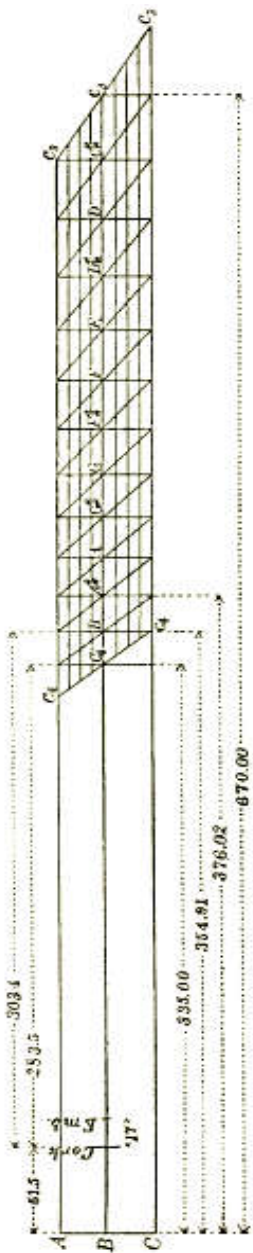
The image displays two systems of musical notation, each consisting of a musical staff and a corresponding tablature. The first system (top) features a treble clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The tablature below it has 13 columns, with various symbols including solid dots, open circles, and the letters 'tr' indicating trills or specific fret positions. The second system (bottom) follows a similar format with a treble clef staff and a 12-column tablature. The notation is dense, with many notes and trills indicated across the systems.

Прилог 3. Базични прсторед на савременој флаути:

B		
C		
C#/D♭		
D		
D#/E♭		
E		
F		
F#/G♭		
G		
G#/A♭		
A		
A#/B♭		

B		
C		
C#/D♭		
D		
D#/E♭		
E		
F		
F#/G♭		
G		
G#/A♭		
A		
A#/B♭		

Прилог 4. Бемов дијаграм за одређивање позиција тонских рупица на дрвеним дувачким инструментима у различитим интонацијама.<sup>277</sup>



<sup>277</sup> Исто, 21.

Прилог 5. Попис дела Теобалда Бема.<sup>278</sup>

Date.	Opus.		Publisher.
1822	1	Concerto for Flute with Orchestra and Piano., G maj.	Aibl.
	2	La Sentinelle (Thème fav.) varié.	"
	3	Andante and Polonaise, A maj.	Diabelli & Co.
	4	Nel Cor Più. G maj. .. ..	Aibl.
	5	Pot pourri (Melodies Suisses), G maj.	Aibl & Peters.
	6	Divertissement (Air de Carafa) also with Orch. G maj.	Falter & Son.
	7	Concertante for Two Flutes (Orch.), D maj.	Aibl.
	8	Polonaise de Carafa, D maj.	Falter & Son.
	9	Variations (Thème de Freyschütz), D maj.	Aibl.
	10	Divertissement (Thème de Rovelli), C maj.	"
	11	Divertissement (Deux Thèmes fav. Suisses), C maj.	"
	12	Rondo brillant with Orch., C maj.	Falter & Son.
	13	Divertissement (Almenlied), C maj.	"
	14	Boehm and Ogden,* Fantaisie conc., D maj.	"
	15	Cannot be found.	
	16	Grand Polonaise, D maj. ..	"
	17	Variations on the March in Rossini's Moïse, D maj.	"
	17a	32 Études dans toutes les gammes.	"
1838	18	Waltz and Pot pourri. The Waltz on a Melody by Schubert, D maj.	Aibl.
	19		
	20	Variations (Swiss Boy), C maj.	Schott.

<sup>278</sup> Welch, Christopher and Karl Emil von Schafhäutl, нав. дело, 482-483.



Date.	Opus.		Publisher.
1838	21	Fantaisie (Sehnsuchts-walzer) A♭ min.	Schott.
1840	22	Vars. brill. Du, Du, E maj. ..	"
1845	23	Fantaisie sur des Thèmes Suisses, F min.	"
1845	24	Fantaisie sur des Airs Écos., F maj.	"
April 1852	25	Fantaisie sur des Airs Écos., C maj.	"
July 1852	26	24 Caprices-Études .. ..	"
Oct. 1852	26a	Andante by Mozart, C maj.	"
1853		Souvenirs des Alpes :	"
	27	No. 1. Andante Cantabile, E♭ maj.	"
	28	No. 2. Rondo Allegretto, F maj.	"
	29	No. 3. Andantino Romance, D maj.	"
	30	No. 4. Rondo Allegretto, D maj.	"
	31	No. 5. Andante Pastorale, G maj.	"
	32	No. 6. Rondo Landler, E maj.	"
1858	33	Andante Cantabile, B maj. ..	"
June 1858	34	A la Tarantella, E min. ..	"
Jan. 1859	35	Larghetto, A♭ maj. .. ..	"
March 1859	36	Rondo à la Mazurka, C maj.	"
1863	37	24 Études, 2 Suites avec Piano ou Flute Solo, B♭ min.	"
1860-61	38		
	39		
	40		
	41		
	42		
	43		
	44		
	45	Fantaisie on a Motive by Hummel, Flute with Piano.	Aibl.
	46	Andante from Beethoven's Serenade, arranged for Flute, with Pianoforte Ac- companiment, G maj.	
	47	Élégie pour la Flûte avec Accompagnement de Piano ou d'Orchestre.	Schott.
		Andante con Variazioni, G maj.	Aibl.
		Hymne.	"

Пример 6. Вилхелм Милер, Текст осамнаесте песме *Увело цвеће* из циклуса *Лена млинарица*:

Ihr Blumlein alle,  
Die sie mir gab  
Euch soll man legen  
Mit mir in's Grab

Wie seht ihr alle  
Mich an so weh,  
Als ob ihr wüßtet,  
Wie mir gescheh'?

Ihr Blümlein alle,  
Wie welk, wie blaß?  
Ihr Blümlein alle,  
Wovon so naß?

Ach, Thränen machen  
Nicht maiengrün,  
Machen todte Liebe  
Nicht wieder blühn.

Und Lenz wird kommen,  
Und Winter wird gehn,  
Und Blümlein werden  
Im Grase stehn,

Und Blümlein liegen  
In meinem Grab,  
Die Blümlein alle,  
Die sie mir gab.

Und wenn sie wandelt  
Am Hügel vorbei,  
Und denkt im Herzen:  
Der meint' es treu!

Dann Blümlein alle,  
Heraus, heraus!  
Der Mai ist komenn,  
Der Winter ist aus.

Ти сво малено цвеће,  
које ми је она дала,  
ти ћеш лежати поред мене  
на мом гробу.

Зашто ти, сво цвеће  
гледаш у мене тако тужно,  
као да већ знаш,  
шта ће ми се десити?

Ти малено цвеће сво,  
како увенуло, како бледо,  
ти сво цвеће малено,  
зашто си тако мокро, влано?

Ах, сузе неће  
направити мај зеленим,  
неће направити мртву љубав  
живом поново.

И пролеће ће доћи и зима ће отићи,  
и цвеће ће расти у трави,  
И цвеће ће лежати на мом гробу  
сво цвеће које ми је она дала,

И цвеће ће лежати  
на мом гробу,  
сво цвеће,  
које ми је она дала.

И када она лута  
пролазећи планине,  
и мисли у свом срцу:  
Његова осећања су била истинита!

Сво ти малено цвеће,  
изађи, изађи!  
Мај може доћи,  
зима је готова.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Addington, Christopher, "In search of the baroque flute: the flute family, 1680-1750", *Early music*, 1984, 2/1, 34-47.
2. Albrecht, Carol Padham, *Music in Public Life: Viennese Reports From the Allgemeine Musichaliche zeitung 1798-1804*, Texas, North Texas State University, 2008.
3. Allain-Dupre, Philippe, "Renaissance and Early Baroque Flutes: An Update on Surviving Instruments, Pitches and Consort Grouping", *The Galpin Society Journal*, 57, 53-61.
4. Andersen, Joachim, *24 Grosse Etuden fur Flote op.15*, Viesbaden, Röchle & Wendling Nachf, Music-Verlag, 1885.
5. Baines, Anthony, *Woodwind instruments and their history*, New York, W.W. Norton & co, 1962.
6. Bania, Maria, *Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries*, Gothenburg, University of Gothenburg, 2008.
7. Barthold, Kenneth van and David Buckton, *The Story of the Piano*, London, British Broadcasting Corporation, 1975.
8. Bartoldi, Bruno, *New sound for woodwinds*, USA, Oxford University Press, 1982.
9. Bate, Philip, *The Flute: A study of its History, Development, and Construction*, New York, W. W. Norton & Company, 1969.
10. Bate, Philip and Ludwig Bohm, "Boehm, Theobald" In: Abraham Gerald (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II edition*, London, Macmillan publishers, 3, 2001, 777-778.
11. Belt, Philip R., *The Piano (The New Grove Series)*, New York, W. W. Norton & Company.
12. Blakeman, Edward, *Taffanel: Genius of the Flute*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
13. Boehm, Theobald, *An Essay on the construction of Flutes: Giving A History and Description of the Most Recent Improvements, with an Explanations of the Principles of Acoustics Applicable to the Manufacture of Wind Instruments* (Ed. Walter Stewart Broadwood), London, Rudall, Carte & Company, 1882.
14. Boehm, Theobald, *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspect* (Транс. Dauton C. Miller), Dover, Courier Dover Publications, 2011.
15. Boehm, Theobald, *Twenty-Four Caprices Flute op. 26*, New York, Carl Fischer, 1908, 083.
16. Boehm, Theobald, *Twenty-Four Studies for Flute op. 37*, New York, Carl Fischer, 1908, 084.
17. Bourke, John, "Frederick the Great as Music-Lover and Musician", *Music and Letters*, 1947, 28/1, 63-77.
18. Bowers, Jane, *Tromlitz on Playing the Flute: A Resume*, Berkley, The Berkley Electronic Press, 1994.

19. Brown, Rachel, "Telemann's Fantasias: A Feat of Ingenuity and Inspiration", *The Flute Magazine*, 2008, 27/3, 25-37.
20. Clements, Gretchen Rowe, *Situating Schubert: Early Nineteenth-century Flute Culture and the "Trockne Blumen" Variations D 802*, New York, State University of New York, 2007.
21. Coerne, Louis Adolphe, *The evolution of Modern Orchestration*, London, The Macmillan Company, 1908.
22. Cook, Amanda, *Schubert: Introduction And Variations On "Trockne Blumen" Program Notes*, <https://betweentheledgerlines.wordpress.com>, acc. 13. 3. 2015, at. 5:47 PM.
23. De Alvare, Andrew L., *Septets, Octets, Nonets: Romantic Chamber Music in its Cultural Contexts*, Lincoln, The Graduate College at the University of Nebraska, 2007.
24. De Lorenzo, Leonard, *My Complete story of the flute*, New York, Citadel press inc, 1951.
25. Denner, Jacob and Friedrich von Huene, "A flûte allemande in C and D", *Early Music*, 23/1, 1995, 102-112.
26. Деспих, Дејан, *Музички инструменти*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1993.
27. Dolge, Alfred, *Pianos and Their Makers: A Comprehensive History of the Development of the Piano From the Monocord to the Concert Grand Player Piano*, New York, Dover publications.
28. Dolan, Emily I., *The Orchestral Revolution (Hajdn and the Technologies of Timbre)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
29. Dolemtch, Carl, "Recorder and German Flute during the 17th and 18th Centuries", *Proceedings of the Royal Musical Associations*, 83, 1956-1957, 49-63.
30. Donington, Robert, "The Choice of Instruments in Baroque Music", *Early Music*, 1/3, 1973, 130-138.
31. Donington, Robert, *The interpretation of early music*, Faber and Faber, London, 1963.
32. Ђурић, Оливера, *Музички инструменти*, Београд, Војна штампарија, 2003.
33. Fitzgibbon, Henry Macalau, *The Story of the Flute*, London New York, Walter Scott Publishing c. scribner's Sons, 1914.
34. Fleury, Louis and Frederick H. Martens, "The Flute and Flutist in the French Art of the Seventeenth and Eighteenth Centuries", *The Musical Quarterly*, 9/4, 1923, 515-537.
35. Fontijn, Claire A., "Quantz's unegal: Implications for the performance of 18<sup>th</sup> century music", *Early music*, 1995, 23/1, Flute issue, 54-62.
36. Glick, Dorothy, *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School*, Florence, University of Kansas, 2014.
37. Great, Frederick and Johann Joachim Quantz, *100 Daily Exercises*, Berlin, Breitkopf and Hartel, 1934, 5606.

38. Hadden, Nancy, *From Swiss Flutes to Consorts: History, Music and Playing Techniques of the Transverse Flute in Switzerland, Germany and France ca. 1470 1640*, Leeds, University of Leeds, 2010.
39. Hartman, John P., "Eighteenth-century flute music", *Music and letters*, 1943, 24/ 1, 35 42.
40. Hefling, Stephen E. (Ed.), *Nineteenth-Century Chamber Music*, New York, Routledge, 2004.
41. Heinemann, Ernst-Günter, *Suite op. 34 for Flute and Piano*, <http://www.henle.com/>, acc. 17. 3. at. 09:48 AM.
42. Higbee, Dale, "Baroque Flute Discography", *Early Music*, 7/2, 1979, 250 253.
43. Kappel Loewy, Andrea, "Frederick the Great: Flutists and composer", *College music symposium 1990*, 30/2, 117 125.
44. Kirnbauer, Martin, Peter Thalmeimer and Catherine Taylor, "Jacob Denner and the Development of the Flute in Germany", *Early Music*, 23/1, 1995, 82 100.
45. Kroesbergen, Wilhelm and Jed Wentz, "Sonority in the 18th Century, un poco più forte?", *Early Music*, 22/3, 1994, 482 495.
46. Lasocki, David and Terence Best, "A New Flute Sonata by Handel", *Early Music*, 9/3, 1981, 307 311.
47. Lasocki, David and Tula Giunnini, "Hotteterre's Flute", 22/1, 1994, 186 188.
48. Lasocki, David, "Quantz and the passions: theory and practise", *Early music*, 1987, 6/4, 556 567.
49. Laszewski, Roland M., Dale Higbee and Eric Haas, "The Baroquer Flute", *Early Music*, 12/4, 1984, 587 591.
50. Lawson, Colin, *Musical performance*, New York, Cambridge University Press, 2012.
51. Lawson, Colin (Ed.), *Cambridge Companion to the Orchestra*, New York, Cambridge University Press, 2003.
52. McCutchan, Ann, *Marcel Moyse: Voice of the Flute*, Singapur, Amadeus Press, 1994.
53. Miller, Leta E., "C. P. E. Bach's Sonatas for Solo Flute", *The Journal of Musicology*, 11/2, 1993, 203 249.
54. Moyce, Marcel, *24 Little Melodic Studies, with Variations Easy for Flute*, Paris, Alphonse Leduc, 1932, Ал 18205.
55. Moyce, Marcel, *How I Stayed in Shape*, Mainz, Schott, 1998.
56. Montagu, Jeremu, Howard Mayer Brown and Ardal Powell, "Flute", In: Abraham Gerald (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II edition*, London, Macmillan publishers, 9, 2001, 26 48.
57. Neumann, Frederick, "The Use of Baroque Treatises on Musical Performance", *Music and Letters*, 48/4, 1967, 315 324.
58. Oleskiewicz, Mary, "The flutes of Quantz: Their Construction and performing practice", *The Galpin Society Journal*, 53, 2000, 201 220.

59. O' Loughlin, Niall, "Flautist's practice, Solfeggi by Johann Joachim Quantz; W. Michel; H. Tecke", *The Musical Times*, 120/1635, 1979, 401–402.
60. O' Loughlin, Niall, "Romantic Flute", *The Musical Times*, 129/1741, 1988, 139.
61. Piereuse, Bernard, *Flute literature*, Paris, Editions musicales Translatantiques, 1982.
62. Paraklias, James and others, *Piano Rules: A new History of the Piano*, New York, Yale University Press, 2001.
63. Phillipp, Isidor and Gustave Reese, "Charles-Marie Widor: A Portrait", *The Musical Quarterly*, 30/2, 1944, 152–132.
64. Powel, Ardal and David Lasocki, "Bach and the Flute: The Players, the Instruments, the music", *Early Music*, 23/1, 1995, 9–29.
65. Puglisi, Filadelfio, "A Survey of Renaissance of Flutes", *The Galpin Society Journal*, 41, 1988, 67–82.
66. Rachel Brown, *An Early Flute: A Practical Guide*, New York, Cambridge University Press, 2002.
67. Reilly, Edward R., "Quantz and His Transverse Flute: Some Aspects of His Practise and Thought Regarding the Instrument", *Early Music*, 1997, 25/3, 428–238.
68. Reisenweaver, Anna J., "From Mozart to Lookout: the Flute's Evolution Form 1800", *Musical Offering*, 2/2, 2011.
69. Rockstro, Richardt Shepherd, *A treatise on the construction, the history and the practise of the flute*. London: Musica Rara, 1967.
70. Samson, Jim (Ed.), *The History of Nineteenth Century Music*, New York, 2002.
71. Schonberg, Harold C, *The Great Pianists: From Mozart to Present*, New York, Simon and Schuster, 1987.
72. Shook, Hannah, *An Orchestration of Charles-Marie Widor's Romance (From Suite for Flute and Piano op. 34)*, Massachussetts, 2006, doctoral dissertation.
73. Southgate, T. Les, "The Evolution of the Flute", *Proceedings of the Musical Association*, 34, 1907–1908, 155–175.
74. Quantz, Johann Joachim, *On Playing the Flute* (Транс. Edward R. Reilly), London, Faber and Faber, 2001.
75. Taffanel, Paul and Philippe Gaubert, *Complete Flute Method*, Paris, Alphonse Leduc, 1958.
76. Thomas, Bernard, "The Renaissance Flute", *Early Music*, 3/1, 1975, 2–10.
77. Toff, Nancy, *The flute book: A Complete Guide for Students and Performers*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
78. Sachs, Curt, *The history of musical instrument*, London, J. M. Dent & Sons, 1987.
79. Stoltz, Liesl, *The French Flute Tradition*, Western Cape, University of Cape Town, 2003.
80. Veenstra, Adolf, "The Classification of the Flute", *The Galpin Society Journal*, 17, 1964, 54–63.
81. Vitullo, Sarah, E., *The History and the Process of Development of the Modern Flute*, страна, Senior Honor Theses Paper, Cleveland, College of Arts and Science, 2013.

82. Welch, Christopher and Karl Emil von Schafhäutl, *History of the Boehm Flute: With Illustrations Exemplifying Origin by Progressive Stages, and an Appedix Containing the Attack Originally Made on Boehm, and Other Papers Relating to the Boehm-Gordon Controversy*, London, Rudall, Carte & Company, 1883.
83. Widor, Charles-Maria, *The Technique of the Modern Orchestra: A Manual of Practical Instrumentation*, London, Joseph Williams Limited, 1906.
84. Worman, Walter E., "Boehm's Design of the Flute: A Comparison With That of Rockstro", *The Galpin Society Journal*, 28, 1975, 107 120.
85. Zadro, Michael G., "Wood Used for Woodwind Instruments since the 16th Century-1", *Early Music*, 3/2, 1975, 134 136.