

ОТКРИВАЊЕ НОВОГ ПОТЕНЦИЈАЛА ИЗРАЖАЈНОСТИ ФЛАУТЕ
У СИМФОНИЈСКОМ ОРКЕСТРУ НА ПОЧЕТКУ XIX ВЕКА
(БЕТОВЕН, ШУБЕРТ, БЕРЛИОЗ)²

АПСТРАКТ: Симфоније Лудвига ван Бетовена, Франца Шуберта и Хектора Берлиоза откривају да се у раном XIX веку почео успостављати нов однос према оркестрацији, проистекао из испитивања и све већег разумевања карактера сваког инструмента, затим експериментисања при комбиновању различитих група инструмената, као и новог начина промишљања о избалансираности скупног оркестарског звука. То се одразило и на третман флауте у оркестру, што ће, уз идентификацију њених изражајних, то јест тембралних, звучних и техничких могућности, бити сагледано на примерима Бетовенове *Девете симфоније* оп. 125 у де-молу, Шубертове *Велике симфоније* D 944 у Це-дуру и Берлиозове *Фантастичне симфоније* оп. 14. Компаративно сагледавање ових композиција осветлило је и специфичне разлике у третману флауте, што се испоставља као нарочито интересантан феномен уколико се има у виду да су сва дела завршена у распону од шест година.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бетовенова *Девета симфонија*, Шубертова *Велика симфонија*, Берлиозова *Фантастична симфонија*, оркестрација, инструментација, флаута, тембр.

Увод

Симфоније Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), Франца Шуберта (Franz Schubert, 1797–1828) и Хектора Берлиоза (Hector Berlioz, 1803–1869) откривају да се у раном XIX веку почео успостављати нов однос према оркестрацији,³ проистекао из испитивања и све већег разумевања карактера сваког инструмента, затим експериментисања при комбиновању различитих група инструмената, као и новог начина промишљања о избалансираности скупног оркестарског звука. То се одразило и на третман флауте у оркестру, што ће, уз идентификацију њених изражајних, то јест тембралних, звучних и техничких могућности, бити сагледано на примерима Бетовенове *Девете симфоније* оп. 125 у де-молу (1824), Шубертове *Велике симфоније* D 944 у Це-дуру (1825) и Берлиозове *Фантастичне симфоније* оп. 14 (1830).⁴

Основни циљ рада јесте изучавање односа наведених композитора према флаути и схватање нове изражајности коју она добија у њиховим делима, кроз истицање кључних примера такве примене. Напоредо са тумачењем солистичке улоге флауте, у фокусу разматрања биће и њена функција у групи дрвених дувачких инструмената, као и допринос звучању целог оркестра и драматургији музичког тока. Исходишна литература – уџбеници о музичким инструментима и

¹ Контакт адреса: marijatomic@fmu.bg.ac.rs

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ред. проф. др Соње Маринковић академске 2014/15. године.

³ У најширем смислу, инструментација се односи на избор инструмената, док оркестрација подразумева њихов третман у музичком делу. B. Kenneth Kreitner et al., "Instrumentation and orchestration", in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 12 (Oxford: Oxford University Press, 2001, second edition), 405–418.

⁴ Позивање на бројеве тактова током рада спроведено је на основу следећих издања: [Ludwig van] Beethoven, *IX. Symphonie mit Schlußchor über Schillers Ode „An die Freude“ Opus 125*, rev. von Max Unger (Leipzig: Edition Peters, [s. a.]); Franz Schubert, *Symphonie Nr. 7 C dur* (Leipzig: Edition Peters, [s. a.]); [Hector] Berlioz, *Symphonie fantastique*, éd. par Nicholas Temperley (Kassel: Bärenreiter, 2012).

принципима оркестрације, као и штива у којима се аутори баве проблематиком развоја оркестра у историјској перспективи – створила је основу за креативну интерпретацију оркестарског писма Лудвига ван Бетовена, Франца Шуберта и Хектора Берлиоза. Основне одлике оркестрационог стила ових аутора откривене су аналитичким приступом споменутим симфонијама, а компаративно сагледавање композиција изабраних за анализу осветлило је и специфичне разлике у третману флауте, што се испоставља као нарочито интересантан феномен уколико се има у виду да су сва дела завршена у распону од шест година.

Општа разматрања о Бетовеновој, Шубертовој и Берлиозовој оркестрацији

Шубертова *Велика симфонија* настаје по Бетовеновом завршетку процеса стварања *Девете симфоније*, што, узимајући у обзир чињеницу да је *Фантастична симфонија* написана три године после Бетовенове смрти, сведочи о томе да се Шуберт и Берлиоз ослањају на Бетовенова достигнућа, при чему је најважније – уколико се разматрају инструментација и оркестрација – утемељење двојног састава симфонијског оркестра.⁵ *Девету симфонију* карактерише највећи оркестар за који је Бетовен писао, што се огледа у значајном проширењу медијума у финалном ставу увођењем, на пример, варијантних инструмената, као што су пиколо флаута и контрафагот, затим такозваних ‘турских’ ударалки (тријангл, чинели и велики бубањ), као и солистичких и хорских гласова.

Шубертов допринос оркестрацији претежно се односи на еманципацију појединачних инструмената. При томе се у *Великој симфонији* нарочито истиче нова, тематска функција лимених дувачких инструмената, у првом реду хорне (I став: т. 1–8) и тромбона (I став: т. 199–227). Не мање значајан вид музичке експресије Шуберт је постигао специфичним, колористичким удвајањем, односно комбиновањем инструмената различитих врста. Наиме, *Велика симфонија* је „прво завршено дело симфонијског жанра које је Шуберт писао имајући у виду професионални оркестар, у овом случају Друштво пријатеља музике у Бечу“,⁶ што је утицало на то да композитор искористи све потенцијале инструмената и инструменталиста које је имао на уму.

Берлиоз је креативни подстицај за писање *Фантастичне симфоније* пронашао у Бетовеновим симфонијама,⁷ премда се у тој „инструменталној драми“ – како ју је Берлиоз

⁵ Пар флаута доследно је заступљен у Бетовеновим симфонијским остварењима, с изузетком *Четврте симфоније* оп. 60 у Бе-дуру (1806), за коју композитор предвиђа само једну флауту. В. Louis Adolphe Coerne, *The Evolution of Modern Orchestration* (New York: The Macmillan Company, 1908), 54–55.

⁶ Camille Anne Ramos-Klee, *A Search for Schubert's Voice in the Symphonies* (BA Thesis, Amherst College, Department of Music, 2012), 67.

⁷ В. Hugh Macdonald, *Berlioz Orchestral Music* (London: British Broadcasting Corporation, 1978), 30.

Наиме, „двадесетих година XIX века Берлиоз је био у прилици да чује Бетовенове симфоније у извођењу оркестра Париског конзерваторијума под диригентском палицом Хабенека (François Antoine Habeneck) и на тај начин је у време писања своје *Фантастичне симфоније* 1830. године већ увелико био упознат са Бетовеновим делима и посебно са Деветом симфонијом“. Мина Шуковић, „Берлиозова *Фантастична*

насловио —⁸ запажа и типично интересовање за проширење симфонијског израза, по угледу на оперску традицију којој је француски композитор био наклоњен.⁹ Тај се карактер у великој мери открива у самој инструментацији *Фантастичне симфоније*, коју одликује нарочита раскошност, јер Берлиоз у симфонијски жанр уводи енглески рог, мали кларинет, звона и харфу, инструмент својствен тадашњем оперском оркестру. Осим тога, ишчитавање програма овог дела усмерено је и композиторовом прецизном артикулацијом жељене тонске боје, то јест посебних техника свирања (*con sordino, col legno, glissando* и слично) и изражајних аспеката интерпретације (*canto espressivo, animato, appassionato, con fuoco, quasi niente, perdendo* и слично). Сходно томе да се „заслуге за развој оркестарске боје као елемента музичког значења пре свега приписују композиторима сценске музике“, ¹⁰ јасан је значај Берлиозовог умећа да у једном инструменталном жанру оваплоти идеје које имају корене у опери.

У темељу специфичног третмана инструмената налази се и мисија овог композитора да схвати „природу тембра, нарочити карактер и изражајне могућности“ сваког од инструмената,¹¹ проистекла из његовог убеђења да су управо то они елементи који могу да дефинишу целокупни карактер музике,¹² што је дијаметрално супротно ранијем уверењу да инструменти „служе томе да украсе и учине живљим већ постојећи музички карактер“. ¹³ Иако се с правом може рећи да Берлиозова симфонија представља дело „погодно за студирање“ оркестрације,¹⁴ његов опус обухвата и чувени трактат о овој проблематици именован као *Велика расправа о инструментацији и оркестрацији* (1843), који је композитор написао након свог последњег симфонијског остварења (*Велика посмртна и тријумфална симфонија* оп. 15, 1840).

Третман флауте

Функција флауте у оркестру и пут ка еманципацији инструмента

Највише могућности за сагледавање третмана флауте у контексту укупног оркестарског звука или целе групе дрвених дувачких инструмената пружа Бетовенова *Девета симфонија*, која се схвата и као „дело за оркестарски *tutti*“¹⁵ због „упечатљиве индивидуализације целог оркестра као таквог“. ¹⁶ Дакле, замашан део музичког тока доноси оркестар у целини, што додатно

симфонија као пример антихеројске симфоније“, у: Ивана Перковић (уред.), *Музиколошка мрежа / Музикологија у мрежи* (Београд: Факултет музичке уметности, 2014), 251–259, 253.

⁸ [Hector] Berlioz, *Symphonie...*, нав. дело, IX.

⁹ B. Louis Adolphe Coerne, *The Evolution...*, нав. дело, 89.

¹⁰ Julian Rushton, “The art of orchestration”, in: Colin Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), [92]–111, 97.

¹¹ Hector Berlioz, *Velika rasprava o instrumentaciji i orkestraciji*, prev. Dragoslav Ilić (Beograd: Krug, 2007), 12.

¹² B. Emily I. Dolan, *The Orchestral Revolution. Haydn and the Technologies of Timbre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 67.

¹³ Исто.

¹⁴ Kent Kenan, *Orkestracija* ([Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, s. a.]), 4.

¹⁵ Robert Simpson, *Beethoven Symphonies* (London: British Broadcasting Corporation, 1978), 56.

¹⁶ Исто.

доприноси утиску о општој монументалности дела. Та тежња је можда најочитија у *Prestissimo* сегменту коде финалног става (т. 851–940), у којем Бетовен, на пример, двома великим флаутама придружује пиколо флауту, што говори о жељи да се постигне масиван звук вишег динамичког нивоа, јер би у другачијем случају било назначено да други флаутиста изводи деоницу пиколо флауте. Пиколо флаута се у наведеном примеру реским звуком ‘пробија’ кроз густе оркестарски слог и захваљујући блиставој боји тона овог инструмента то ‘финале у финалу’ поприма помпезнији карактер.

Излагање исте мелодијске линије у деоници прве и деоници друге флауте (*a due*) у првом ставу *Девете симфоније* може да илуструје и (не)могућности тадашњег инструмента, будући да се *forte/fortissimo* динамика, то јест звучна продорност постиже унисоним звучањем две флауте у регистарском издвајању изнад осталих инструмената у, на пример, т. 18–21, 224–244 и 329–338. Потенцијали велике флауте могу се разумети и на темељу анализе мелодијског профила деоница које су јој поверене, при чему се запажа да је тон a^3 највиши тон који Бетовен користи. Намеће се закључак да се композитор према њему односи као према каквом регистарском лимиту, намерно избегавајући пискаву звучност тона be^3 на флаути тог периода коришћењем регистарског прелома, премда би у одређеним сегментима музичког тока тон be^3 више поговдао тематском плану него записани тон be^2 (I став: т. 24, 50; II став: т. 276, 280, 364, 368). Уочивши неуједначеност приликом поређења звучања доњег и горњег регистра на флаути, тачније, нејакост најниже октаве насупрот оштрим – и тешко изводљивим – тоновима треће октаве, Теобалд Бем (Theobald Boehm), чувени немачки градитељ флаута, посвећено је у својој радионици у Минхену од 1828. године израђивао флауте које су, између осталог, боље избалансираним звуком поговдале интерпретацији композиција у којима се експлоатише целокупни опсег инструмента.¹⁷ Захваљујући Бемовом деловању, флаута је средином XIX века постала инструмент „тако потпун, чист и тако уједначен по звуку, како би се само могло пожелети“,¹⁸ што Берлиоз истиче у свом трактату.

Иако са подразумеваним унакрсним прсторедом,¹⁹ флаута је у Бетовеново доба представљала инструмент са изузетним техничким могућностима; способност покретљивости са којом се ниједан дрвени дувачки инструмент не може мерити²⁰ задржана је до данас. Концертантни третман инструмента присутан је у првом (*Allegro, ma non troppo, un poco maestoso*) ставу *Девете симфоније*, нарочито у т. 402, 404 и 406, када, посматрајући дувачке инструменте, једино флауте одговарају на виртуозне пасаже у краћим нотним вредностима

¹⁷ B. Theobald Boehm, *The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects*, transl. by Dayton C. Miller (Cleveland: Dayton C. Miller, 1908).

¹⁸ Hector Berlioz, *Velika rasprava...*, нав. дело, 143.

¹⁹ Овај тип инструмента назива се флаута са „старим системом“, ‘једноставним системом’ или ‘Мејер [Heinrich Friedrich Meyer] системом’“. Nancy Toff, *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (Oxford: Oxford University Press, 2012, third edition), 46.

²⁰ Нав. према: Samuel Adler, *The Study of Orchestration* (New York – London: W. W. Norton & Company, 2002, third edition), 180.

првобитно записане у деоници првих виолина. О чињеници да је пиколо флаута поседовала истоветну покретљивост сведочи финални став (*Вештичје посело*) *Фантастичне симфоније*, у којем се дуги ‘метеж’ лествичних низова у својству вариране *Ronde du Sabbat* теме истовремено излаже у деоницама пиколо флауте, велике флауте, виолина и виола, док деонице осталих дрвених и лимених дувачких инструмената суперпонирају *Dies Irae* тему у дужим нотним вредностима (т. 422–435).

Наслојавање је, као одређени вид згушњавања оркестарског звука којим се може интензивирати растућа снага у *crescendo* динамици, присутно у првом ставу Бетовенове симфоније, посредством карактеристичног, оргуљског третмана дрвених дувачких инструмената као својеврсног барокног рецидива (т. 5–16, 35–50, 164–178). Приметно је да тада флаутске деонице највишим регистром додатно динамизују музички ток уочи појаве основног тематског материјала. Другачији наступ исте групе дувачких инструмената примећује се на почетку репризе (т. 301) – уместо употребе технике наслојавања, Бетовен симултано поставља издржане тонове тоничног акорда у *fortissimo* динамици у деоницама свих дувачких инструмената зарад ефекта моменталног појачања волумена звука, тако да се, имајући у виду оркестрацију, може размишљати о обogaћеној репризи. У истом примеру се назире и будућа наративна функција флауте. Наиме, чеони мотив, мелодијски интервал квинте *a–де*, представљен у деоницама виолина и виола, имитира се у деоници прве и деоници друге флауте (*a due*), а противтежу наведеном имитирању чини упоредо активирање интервалског скока кварте *a–де* у деоници тимпана (т. 301–311).²¹ Како флауте регистарски наткриљују цео оркестар, може се тврдити да оне, уз тимпане, носе драмски набој и кулминациону снагу које реприза поседује када наступи после опсежног развојног дела.

Осим заснивања великог дела музичког тока у целокупном оркестарском ткиву, *Девету симфонију* карактерише и дијалогизирање гудачких и дрвених дувачких инструмената. Тада се може говорити о индивидуализацији целе дрвене дувачке групе, притом ниједног инструмента понаособ, јер се при удвајању мелодијске линије или мелодијској прогресији у терцама, секстама и другим интервалима у различитим регистрима губе особености сваког инструмента зарад компактније звучности. Примери таквог односа проналазе се у првом ставу, када се у удвојеним деоницама дрвених дувачких инструмената имитира мотив претходно изложен у деоницама гудачких инструмената (т. 55–61, 327–338). Вид антифоног одговарања дувачког ‘хора’ групи гудачких инструмената присутан је и у *Великој симфонији*, што додатно потврђује тезу да је Шубертов оркестар наследник Бетовеновог. Нарочито је интересантан случај када се изразитост тематског материјала у *Великој симфонији* постиже управо оркестрацијом, прецизније, дијалогом између различитих оркестарских група који претходи њиховом стапању у каденцирајућем процесу (I став: I тема – т. 78–94; II став: одсек b дела А – т. 30–44).

²¹ Тимпан у скерцу добија солистичку улогу, излажући мотив с почетка става (т. 195, 198, 201, 204, 208).

Заметак еманципације, то јест линеарне самосталности деоница дрвених дувачких инструмената – а самим тим и деонице флауте – налази се у дијалогизирању појединачних инструмената из ове групе. Будући да се такав третман превасходно одвија у садејству са техником вештачке имитације, у Бетовеновом делу се остварује прави калеидоскоп боја током вишегласних ‘стрета’ (I став: т. 470–476) или, пак, интересантна игра метричких нагласака при слободном имитирању синкопираних нотних вредности у различитим деоницама (I став: т. 138–141, 144–145).

Типична одлика Бетовенове оркестрације јесте поверавање друге, лирске теме сонатног облика дрвеним дувачким инструментима, који у сонатизованом скерцу групно доминирају у погледу доношења новог тематског материјала када се у деонице гудачких инструмената смешта мотив пунктираног ритма који упућује на почетак става (т. 93–109, 330–346). Међутим, својеврсну најаву теме *Оде радости* у првом ставу (т. 74–80), која се, како Кук (Nicholas Cook) истиче, при слушаљачком искуству опажа као друга тема, премда се у контексту музичке анализе разумева као „лирска мелодијска фигура [...] која уводи у праву другу тему с почетком у т. 80“,²² не карактерише такво јединство у наступу групе дрвених дувачких инструмената. Она је поверена најпре првој флаути, која је удвојена са првим кларинетом и првим фаготом и спојена са другим кларинетом и другим фаготом (т. 74–75), после чега се материјал имитира посредством карактеристичног звука насталог удвајањем обоа са хорнама (т. 76–77), а потом кларинетâ са фаготима (т. 78–80). Флаутска деоница потенцирана је високим регистром погодним за мелодије љупког (*dolce*) карактера – њена самосталност је потврђена и тиме што је, насупрот очувању парног броја осталих дрвених дувачких инструмената, за извођење споменуте „фигуре“ предвиђена само једна флаута. У таквом контексту, интервали паралелних терци присутни у деоницама кларинета и деоницама фагота, заступљеним у – у односу на флаутску деоницу – нижем регистру, дејствују као колористичко сенчење флаутске кантабилне мелодије (т. 74–75), којој пратећи гудачки инструменти у почетном такту истичу метрику.

Солистичка улога флауте

Јединствени, солистички третман флауте карактеристичан је за трећи став, то јест скерцо Шубертове *Велике симфоније* (т. 89–96). Композитор се одлучио за другу октаву инструмента која је по свом квалитету светла и одликује је чистоћа звука. Запажа се да Шуберт, као и Бетовен у последње размотреном примеру, мелодију профилисану у деоници прве флауте нијансира, између осталог, звуком кларинета и фаготâ који имају улогу пратње, док ће обоа накнадно иступити (т. 97–104), удвојена са првим виолинама, секвентно излажући тематски материјал иницијално представљен у флаутској деоници. Разлог томе јесте тај што се обоа углавном изоставља из истовременог звучања групе дрвених дувачких инструмената уколико се жели

²² Nicholas Cook, *Beethoven: Symphony No. 9* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 28.

постићи суптилнији звук,²³ будући да она својим „тако тршчаним, бритким и пробијајућим [звуком] [...] увек мање-више утиче на аутентичност [тонских боја] других инструмената“.²⁴ Цес-дур тоналитет у којем протиче мелодија песменог порекла у деоници прве флауте (т. 89–96), уз чињеницу да је наредни осмотакт у доминацији прве обое и првих виолина компонован у Цес-дуру (т. 97–104), сведочи о степену усавершености интонације на флаути двадесетих година XIX века. Током излагања материјала у флаутској деоници пратња је у деоницама гудачких инструмената реализована у nižем динамичком нивоу (*pianissimo*), nižем регистру и *staccato*, односно *non legato* артикулацији. Осим тога што подржава карактер флаутске деонице, оваква пратећа слика омогућава и да се флаута звучно истакне.

Док Шуберт не предвиђа пиколо флауту за инструментацију *Велике симфоније*, занимљиво је да у финалу *Девете симфоније* Бетовен и њу третира као носиоца тематског материјала (т. 343–431).²⁵ Уколико се има у виду учесталост појављивања високог регистра у деоницама које композитор поверава великој флаути, помишља се на то да је пиколо флаута могла бити укључена и у претходне ставове симфоније. Међутим, Бетовен чува њен специфичан тембр за наступ ‘турске’ музике у последњем ставу. Може се рећи да је у питању прво значајније солистичко истицање пиколо флауте у оркестарској музици²⁶ и уједно почетак новог односа према овом инструменту, чија је уобичајена примена до тада подразумевала дуплирање деонице велике флауте у интервалу октаве, у циљу проширења регистарског и звучног опсега инструмента из породице којој припада. У истакнутом примеру изостаје и за то време типична употреба пиколо флауте за постизање пуноће и јачине скупног звука, јер њена деоница почиње у *pianissimo* динамици из које се потом постепено, уз динамичка нијансирања *poco crescendo*, *poco forte* и *più forte*, упоредо са укључивањем све већег броја инструмената и гласова у музички ток, достиже *fortissimo* динамика у т. 423. Врло је важно Берлиозово виђење овог одсека као „опроштајне песме хероја који одлази у борбу самоуверен у победу“;²⁷ готово да можемо видети његов оклоп који блешти и чути бат његових корака“.²⁸ Корачање хероја које Берлиоз примећује

²³ B. Ebenezer Prout, *The Orchestra. Volume II. Orchestral Combination* (London: Augener, 1899), 27.

²⁴ Исто.

²⁵ Као први пример увођења пиколо флауте у симфонијски жанр наводи се Бетовенова *Пета симфонија* оп. 67 у це-молу (1808). Нав. према: Susan J. Maclagan, *A Dictionary for the Modern Flutist* (Lanham: The Scarecrow Press, 2009), 129.

Треба истаћи да је „за време Бетовеновог живота пиколо флаута усавршавана, прелазећи пут од инструмента са рупицама до инструмента са једном клапном“. Kuo-Jen Teng, *The Role of the Piccolo in Beethoven's Orchestration* (DMA Thesis, University of North Texas, College of Music, 2011), 3. Године 1825. пиколо флаута добија шест клапни, а после педесетих година XIX века карактерисаће је модерни систем у складу с Бемовим постигнућима. Нав. према: исто. То ће унапредити њену позицију у оркестру.

²⁶ Упор. исто, 58.

²⁷ У деоници соло тенора се у т. 375–431 налазе следећи стихови: „Раздрагано, као сунце у свом лету / Кроз величанствени небески свод, / Трчите, браћо, својим путем, / Радосно, као херој који прижељкује победу.“ [“Froh, wie seine Sonnen fliegen / Durch des Himmels prächt'gen Plan, / Laufet, Brüder, eure Bahn, / Freudig, wie ein Held zum Siegen.”] (прев. М. Т.).

²⁸ Hector Berlioz, *The Art of Music and Other Essays (A Travers Chants)*, ed. and transl. by Elizabeth Csicsery-Rónay (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 35. Нав. према: Kuo-Jen Teng, *The Role of the Piccolo...*, нав. дело, 57.

оличава се у ритмичкој компоненти, артикулисаној кроз вишеструко понављање ритмичког обрасца у деоницама удараљки. Блештавило је Бетовен постигао првенствено трослојним музичким ткивом успостављеним на почетку датог примера: пиколо флаута је, као једини представник породице флаута, недвосмислено у првом плану/слоју који се истиче у погледу регистра и јединственог тембра, и она, сходно свом природном својству, додаје бриљантну и „блиставу оштрину мелодијској линији“;²⁹ други слој представљају деонице парова високих тршчаних инструмената (обоа и кларинета) и хорни у којима се одвија удвајање, односно спајање деонице пиколо флауте, док се трећи односи на својеврсни педал установљен у деоницама фагота, контрафагота, друге трубе, тријангла, чинела и великог бубња. Особени тембр ових удараљки, које Бетовен – као и бројни композитори из истог периода – уводи у симфонију инспирисан оријенталним призвуком, оплемењује укупну звучност оркестра, а боје тона тријангла и чинела нарочито доприносе сјају споменутог „блештавила“. С обзиром на то да је композитор желео да постигне описану атмосферу, сасвим је очекивано скоро потпуно изостављање гудачких инструмената на почетку *Alla Marcia* сегмента финалног става – њихова улога биће израженија тек од т. 431.

Специфичности боја тона које настају при удвајањима и спајањима флауте са другим инструментима

У поређењу са Бетовеновим композиционим поступцима, Шуберт групу дрвених дувачких инструмената чешће дели на две подгрупе, јукстапонирајући их. У подгрупама се претежно налазе по две породице инструмената, а будући да свака углавном подразумева паран број, може се говорити о случајевима акордског устројства. Партитура *Велике симфоније* обилује примерима елаборираног писања за дрвене дувачке инструменте, откривајући и зачетке естетике укрштања њихових карактеристичних тонских боја. У том смислу, Шуберт остварује мноштво могућности, како у погледу разноврсних комбинација инструмената, тако и интервалских варијаната у којима се одиграва спајање њихових деоница. Стално трагање за одређеном звучношћу приметно је у честим променама на пољу оркестрације, чиме композитор махом варира тематски материјал при његовом понављању (II став: одсек а дела А – т. 8–29, одсек а₁ дела А – т. 45–57, одсек а₂ дела А – т. 76–88). На тај начин се остварује ‘продисаност’ оркестра.

Како је комбиновање флауте са обоом већ била пракса композитора инструменталне музике, Шуберт истражује променљивост колорита удвајањем флауте са кларинетом (II став: т. 267–271; IV став: т. 538–553), стварајући најприроднију резонанцу у интервалу октаве тако што је флаутска деоница у вишем регистру у односу на мелодијску линију кларинета.³⁰ Насупрот доминантном звуку обоа у деловима А и А₁ другог, лаганог става, материјал у т. 267–271, то јест

²⁹ Kent Kenan, *Orkestracija*, нав. дело, 87.

³⁰ Нав. према: Nikolay Rimsky-Korsakov, *Principles of Orchestration*, ed. by Maximilian Steinberg, transl. by Edward Agate (New York: Dover Publications, 1964), 49.

на почетку дела В₁ доноси контраст и новом нијансом инструменталне боје, добијеном помешаношћу тамне боје тона кларинета са светлијом бојом флаутског тона лирског и ведрога карактера. Њихов ‘дует’ се у т. 271 смењује паровима обоа и фагота, чиме се ствара утисак еха, јер се мелодија претходно изложена у деоницама прве флауте и првог кларинета сада варирана премешта у нижи регистар. Такво, унакрсно везивање дрвених дувачких инструмената може бити аналогно спаривању ‘женских’ и ‘мушких’ гласова или карактера.

Иако Шуберт значајније испитује тенорске квалитете и друге специфичности тонске боје фагота, чија се улога до почетка XIX века знатно променила с обзиром на то да његова деоница, као и деоница виолончела, није више имала функцију баса,³¹ интересно је то што током целе *Велике симфоније* изостаје тематско издвајање деоница флауте и фагота из групе дрвених дувачких инструмената. Удруживање флауте и фагота спроводи се најчешће у контексту четворослојног звучног ткива насталог учешћем свих чланова групе дрвених дувачких инструмената, а местимично и у оквиру трослојне звучне слике, услед додавања тембра обоа или кларинета. Треба напоменути да се у оркестарској литератури најређе уочава спајање флауте са фаготом – уколико посматрамо спајања флауте са инструментима из групе дрвених дувачких инструмената – највероватније због регистарске удаљености између њих.³² Та комбинација се, пак, сусреће у Моцартовим (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) симфонијама (на пример, *Симфонија бр. 41 [Јупитер]* KV 551, 1788),³³ а проналази се и у финалу Бетовенове *Девете симфоније*, када се најпре у деоници виолончела излаже ‘контрапункт’ варијацији теме *Оде радости* коју доносе солисти (алт, тенор, баритон), који се потом слободно имитира у (*dolce*) деоницама прве флауте и првог фагота (т. 269–285). Наведеним дувачким инструментима додељена је ‘распевана’ фраза лирског израза. Благодарје интервалу квинтдециме успостављеном између деоница флауте и фагота, индивидуална боја тона сваког од инструмената се у извесној мери задржава, премда се може говорити и о својеврсном стапању флаутског тембра са масивнијом, иако не превише продорном бојом тона фагота.

Слојевита звучност остварује се удвајањем, односно спајањем деоница прве флауте, прве обоа и првог фагота у првој варијацији друге теме трећег става истог дела (т. 65–82), када сваки инструмент иступа у свом најизражајнијем регистру. Октавно удвајање, односно удвајање у квинтдецими повећава звучни интензитет тематског материјала који излажу споменути дрвени дувачки инструменти. Они (над педалним тоновима изложеним у деоницама хорни) у потпуности доминирају у односу на гудачки корпус, који преузима пређашњу, пратећу улогу

³¹ B. John Spitzer and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 316.

³² B. Peter Lawrence Alexander, *Professional Orchestration. Volume 2B. The Second Key: Orchestrating the Melody Within the Woodwinds & Brass* (Petersburg: Alexander Publishing, 2009), 203–210. Упор. Aleksandar Obradović, *Uvod u orkestraciju* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1997, drugo, dopunjeno izdanje), 236.

³³ B. Peter Lawrence Alexander, *Professional Orchestration...*, нав. дело, 203–206.

дрвених дувачких инструмената карактеристичну за почетне тактове друге теме. Истоветни ‘трио’ (флаута, обоа, фагот) Бетовен користи и у трећој – уједно и последњој – варијацији прве теме (т. 99–120). У деоницама ових инструмената очуван је мелодијско-ритмички профил теме, док су у деоници првих виолина заступљене „фигурације налик арабески“³⁴ изведене из тематског материјала.

Adagio molto e cantabile став је занимљив и због необичног комбиновања деонице прве флауте са деоницом првог кларинета и деоницом четврте хорне (т. 91–94), инструмента који поседује ‘сочан’, али благ и заокружен звук. Наведени тактови су писани у Цес-дуру, сведочећи, уз разматрани наступ соло флаутске деонице у истом тоналитету у Шубертовом делу, о интонативној прецизности тадашње флауте, као и о тенденцији увођења вентила на лименим дувачким инструментима. Имајући у виду избор четвртог хорнисте за интерпретирање ове мелодије и техничке захтеве његове деонице у т. 15–17, 82–98, 111–112 и 116–118 трећег става *Девете симфоније*, поједини аутори износе претпоставку о томе да је можда у оркестру предвиђеном за премијерно извођење Бетовенове композиције једино четврти хорниста поседовао инструмент са вентилима.³⁵ То може да илуструје праксу постепеног ширења и прихватања промена које су се одвијале на инструментима.

Нов приступ флаутском тембру

При сагледавању *Фантастичне симфоније* уочава се другачији однос аутора према флаути. Интересантна је чињеница да у току целог дела не постоји ниједан флаутски соло наступ у смислу профилисања оркестарске слике на начин да је флаутска деоница једини носилац тематског плана у датом тренутку, док се, на пример, запажа солистички третман хорни (I став: т. 50–59) или истакнута улога тимпана (III став: т. 177–196). Међутим, може се рећи да композитор флауту користи у сврху добијања специфичног тембра, често је удвајајући са различитим инструментима у унисоном звучању приликом излагања тематских материјала.

Сматра се да је Русо (Jean-Jacques Rousseau) аутор „прве модерне дефиниције тембра“.³⁶ Пишући о музичком звуку 1765. године у петнаестом тому Дидроове (Denis Diderot) и д’Аламберове (Jean Le Rond d’Alembert) *Енциклопедије*, он издваја следеће аспекте овог феномена: „1) распон од ниског до високог, 2) степен интензитета у опсегу од гласног до тихог, 3) квалитет његовог тембра, који се дефинише поређењем тамног и светлог или продорног и нежног“.³⁷ Русо додаје и да ће „звук флауте увек поседовати одређену *je ne sais quoi* мекоћу и

³⁴ David Benjamin Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony* (New Haven – London: Yale University Press, 2003, revised edition), 85.

³⁵ В. исто, 84–85.

³⁶ Emily I. Dolan, *The Orchestral Revolution...*, нав. дело, 15.

³⁷ Jean-Jacques Rousseau, « Son, en musique », dans: Denis Diderot et Jean Le Rond d’Alembert (éd.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome XV (Paris: Briasson et al., 1751–1772), 345–347, 345. Нав. према: Emily I. Dolan, *The Orchestral Revolution...*, нав. дело, 54–55.

пријатност, док ће звук обое одликовати извесна сувоћа и оштрина, због чега их је немогуће поистоветити“ у току слушања.³⁸

Берлиоз је у *Великој расправи* истакао да „уметност инструментације“ претпоставља умеће груписања/комбиновања/стапања инструмената „тако да звук једних буде модификован звуком других, чинећи да из заједништва произађе нарочит звук какав ниједан од њих не би произвео узет засебно, нити у споју са инструментима своје врсте“.³⁹ Композитор, значајно је, изједначава инструментацију са применом колорита у сликарству.⁴⁰ Занимљиво је да флажолет,⁴¹ флауту и гитару, инструменте које је свирао у младости, карактерише као „величанствене и неупоредиве инструменте“ који су у њему пробудили „природну склоност ка најмоћнијим оркестарским ефектима“.⁴²

Иако су Бетовен и Шуберт примењивали поступак комбиновања флауте са другим инструментима, треба напоменути да је он подразумевао успостављање интервалског размака (октава, терца, секста и слично) међу деоницама. Берлиоз, насупрот томе, флауту учестало удваја у унисону са представницима група дрвених дувачких или гудачких инструмената, тако стварајући оркестарске ситуације у којима флаута није звучно, а самим тим ни тембрално доминантан инструмент, нарочито уколико је њена деоница записана у ниском или средњем регистру. Због тога се може правити компарација између примене флаутског тембра у Берлиозовом оркестру и текстуре у ликовним уметностима и тиме у ширем смислу разумети наведено композиторово поимање аналогije између музике (прецизније, тонске боје) и сликарства. Текстура је, иако се не може појавити изоловано, један од најбитнијих елемената ликовне уметности, јер ближе одсликава структуру, карактер и природу предмета.

Тембрално сенчење тематског материјала флаутским звуком најочигледније је у оркестрацији фикс идеје (франц. *idée fixe*). Њу по први пут излажу прва флаута и прве виолине у унисону у првом ставу (*Сањарења – Страсти*) композиције, праћене осталим гудачким инструментима (т. 72–111). Удвајање у унисону, према Адлеровом (Samuel Adler) мишљењу, „обично узрокује губитак индивидуалних тембралних карактеристика употребљених инструмената“.⁴³ Ипак, треба имати у виду да је Берлиоз предвидео најмање петнаест првих виолина за извођење свог дела – у тој сразмери доминира тембр виолина, којем флаута обезбеђује ‘позадинску’ нијансу, што се посебно односи на почетак теме који протиче у ‘ваздушастој’ и слабијој звучности ниског и средњег регистра на флаути. Тек ће се заласком у

³⁸ Jean-Jacques Rousseau, « Son... », нав. дело, 346. Нав. према: Emily I. Dolan, *The Orchestral Revolution...*, нав. дело, 55.

³⁹ Hector Berlioz, *Velika rasprava...*, нав. дело, 11–12.

⁴⁰ Нав. према: Edward Lockspeiser, “The Berlioz-Strauss Treatise on Instrumentation”, *Music & Letters*, 50/1 (1969), 37–44, 38.

⁴¹ О флажолету в. Susan J. MacLagan, *A Dictionary...*, нав. дело, 62–63.

⁴² Нав. према: William F. Apthorp, *Hector Berlioz: Selections from His Letters, and Aesthetic, Humorous, and Satirical Writings* (New York: Henry Holt and Company, 1879), 14.

⁴³ Samuel Adler, *The Study...*, нав. дело, 569.

виши регистар (што коинцидира са појавом хроматских тонова) флаутска боја ‘пробијати’ кроз сонорност гудачког корпуса. У овом примеру јасно се види Берлиозова композициона вештина, кроз дистинктиван начин испољавања програма дела и у домену оркестрационих решења, која се у случају музичког језика овог аутора поистовећују са самим изразом. Карактер теме је „страствен, а ипак префињен и бојажљив – онакав какав се придаје вољеном бићу“.⁴⁴ Аутор интерпретира овај појавни облик теме као одраз „сањиве меланхолије“, а француски флаутиста Луј Флери (Louis Fleury) сматра да је управо „меланхолична слаткоћа“ примарна одлика флаутског звука.⁴⁶ Пратња је прилагођена звучним могућностима флауте и виолине у датим регистрима, али и програмском предлошку. За употребу флауте у њеној првој и делимично другој октави потребно је редуковати пратњу, што Берлиоз и чини – све чешћа појава *non legato* и *staccato* осминских нотних вредности у деоницама других виолина, виола, виолончела и контрабаса кореспондира са залажењем мелодије теме у виши регистар. Овај поступак може се тумачити и у контексту тежње да се прикаже постепено повећавање узбуђености при сусрету са „женом која сједињује све дражи идеалног бића о којем је он [млади музичар; нап. М. Т.] сањао“.⁴⁷

Берлиоз је дао занимљиво виђење изражајности флаутских регистара у наведеном трактату.⁴⁸

[...] Тонска боја медијума и високог дела [регистра; нап. М. Т.] не поседује некакав посебан израз. [...] Чинило би се, према томе, да је флаута инструмент скоро сасвим лишен израза, који се може применити свуда и у свему – због лакоће у извођењу низова брзих нота и држању високих тонова, у оркестру корисних ради поуне високих хармонија. Уопштено говорећи, ово је тачно. Ипак, посматрајући је пажљиво, можемо опазити њену нарочиту изражајност и способност да пренесе извесна осећања, у чему јој ниједан други инструмент не може бити раван.⁴⁹

Он је такође запазио да композитори најчешће „флауте тврдоглаво држе у високом делу опсега; као да их је страх да ови инструменти неће бити довољно приметни посред оркестарске масе. Одакле излази последица да оне доминирају уместо да су са ансамблом стопљене“.⁵⁰ Управо се из завршне синтагме истакнутог цитата („са ансамблом стопљене“) може ишчитати то да аутор о флаути превасходно размишља као о инструменту који треба да створи одређену текстуру на оркестарском ‘платну’.

⁴⁴ [Hector] Berlioz, *Symphonie...*, нав. дело, IX.

⁴⁵ Исто.

⁴⁶ Louis Fleury, “The Flute and Its Powers of Expression”, transl. by A. H. F. S., *Music & Letters*, 3/4 (1922), 383–393, 386.

⁴⁷ [Hector] Berlioz, *Symphonie...*, нав. дело, IX.

⁴⁸ У Прилозима се налазе размишљања различитих аутора на тему квалитета звучања регистара на великој (Прилог 1) и пиколо (Прилог 2) флаути.

⁴⁹ Hector Berlioz, *Velika rasprava...*, нав. дело, 146–147.

⁵⁰ Исто, 148.

Споменуто јединство постигнуто између флауте и виолине у фикс идеји најављено је већ на почетку симфоније, када међу коришћеним инструментима једино прва флаута доноси тон *ge*² у т. 1–2, који ће у т. 3 ‘преузети’ сординиране прве виолине, „одишући свежом, младалачком страшћу“⁵¹ у *Largo* темпу. То стапање флаутске тонске боје, дате у *pianissimo possibile* динамици уз *decrescendo*, са пригушеним звуком првих виолина у *pianissimo* динамици антиципира, дакле, описани однос, који је задржан и у трећем, пасторалном ставу (*Сцена у пољу*), у којем се наведени инструменти такође третирају у унисоном звучању (т. 20–47). Неуобичајену појаву непотпуне теме, то јест фикс идеје у транспарентном сопранском регистру првог кларинета током другог става (*На балу*) Берлиоз ‘употпуњује’ педалним тоновима на тоници и доминанти А-дура (тоналитета става) заступљеним у деоницама прве флауте и прве хорне (т. 302–309), што би се могло упоредити са лазурним намазом, тачније, ретким и прозирним слојем боје на слици.

Значајно је то што и пиколо флауту Берлиоз користи у својству стварања карактеристичног тембралног нијансирања. Фасцинантан је број детаља на које композитор обраћа пажњу приликом оркестрирања последњих петнаест тактова првог става дела (т. 511–525). Трубе и корнети не учествују у формирању оркестарског ткива, како се не би нарушио религиозни тон (итал. *Religiosamente*) који Берлиоз жели да постигне. Композитор назначава да сви инструменталисти треба да свирају најмекше могуће (франц. *aussi doux que possible*) и врло тихо (*pianissimo*) или најтише могуће (*pianissimo possibile*) овај, *quasi* корални, хомофони завршетак става и, у складу с тим, налаже тимпанисти да користи палице са сунђерастом главицом. Пиколо флауту Берлиоз предвиђа за извођење последња три такта, то јест три узастопно поновљена тонична акорда – њена деоница протиче у ниском регистру инструмента, који омогућава само низак динамички ниво, али свакако неминован да би се постигао жељени тембр скупног оркестарског звука.

Композитор употребљава специфичан звук пиколо флауте и у последњем ставу симфоније, када излагање трансформисане фикс идеје (т. 40–64) почиње у деоници малог кларинета *in Es*, којој се убрзо придружују деоница пиколо флауте (у т. 47) – удвајајући деоницу малог кларинета у интервалу октаве – а потом и деонице различитих оркестарских инструмената (од т. 57). Потребно је нагласити да се самосвојно звучање пиколо флауте подвлачи и тиме што она најпре иступа самостално, без велике флауте, у редукованој оркестарској фактури (т. 47–56), дакле, третирана је на сличан начин као у анализираном финалу (т. 343–431) Бетовенове симфоније. Осим поступка мелодијске и метро-ритмичке трансформације првобитне теме, која је у *Вештичјем поселу* „изгубила свој карактер префињености и бојажљивости“ поставши „само обична мелодија плесног карактера, тривијална и гротескна“,⁵² Берлиоз је употребио и пиштаву звучност кларинета *in Es* и подједнако реску тонску боју пиколо флауте како би постигао још

⁵¹ Hugh Macdonald, *Berlioz...*, нав. дело, 33.

⁵² [Hector] Berlioz, *Symphonie...*, нав. дело, X.

упечатљивији ефекат промене. У тежњи да прошири колористичке потенцијале звука и дијапазон техничких квалитета флауте, Берлиоз је смело записао глисандо технику у деоницама пиколо флауте и велике флауте (V став: т. 8–9, 18–19), што је заиста инвентиван третман ових инструмената у том раздобљу.

Можемо тврдити да карактерним трансформацијама фикс идеје, тог „лутајућег музичког лика [...] који непрекидно подсећа слушаоца на то да је ова симфонија драма догађаја“,⁵³ доприноси и различита оркестрација. Ипак, флаутски звук се може схватити као својеврсни ‘лајттембр’ теме, будући да је присутан приликом барем једног излагања теме у сваком од ставова симфоније, сем у *Путу на губилиште*, у којем се фикс идеја, тачније, петотакт из теме, појављује само пред крај овог, четвртог става, у соло деоници првог кларинета (т. 164–168). Звучност фикс идеје подложна је, закључујемо, променама – она се, на пример, излаже у деоницама прве флауте и првих виолина (I став: т. 72–111), затим прве флауте, првог кларинета и првог фагота којима се прикључује деоница прве обое (I став: т. 238–278), прве флауте и прве обое коју смењује деоница првог кларинета (II став: т. 121–160) и прве флауте и прве обое (III став: т. 90–102). Дакле, као што се може говорити о музичким компонентама које су кључне за препознатљивост теме, у првом реду о мелодији и ритму, тако се и флаутски тембр може сврстати у категорију елемената који су иманентни самој теми, то јест за њу као такву карактеристични.

Закључак

На основу свега изложеног може се закључити да је флаута важан члан оркестра, који утиче на његову целокупну звучност и изражајност, а самим тим и на одвијање и разумевање музичког тока. Такође, кроз тумачење најбитнијих примера из одабраних симфонијских дела приказан је правац којим се кретала промена односа према оркестру и оркестрацији, као и самој флаути. Наиме, униформност инструмената у оркестарском контексту била је карактеристична за позни XVIII и рани XIX век, када се постепено почела губити с појавом тежње ка еманципацији сваког од чланова.⁵⁴ Оваква промена у домену третмана инструмената може се сагледати и кроз призму социјалних актуелности, као рефлексија друштвених релација и настојања: од једнакости у друштву ка посебности и јединствености.

Посматрајући развој оркестра, „Риман [Hugo Riemann] разликује класичарски од романтичарског оркестра по томе што се први заснивао на специфичној једнакости између инструмената којима на смену може бити поверен материјал у оквиру једног става, док се у потоње наведеном трагало за нарочитим ефектима тонских боја“.⁵⁵ У контексту овог рада, то би,

⁵³ Jeffrey Langford, “The ‘Dramatic Symphonies’ of Berlioz as an Outgrowth of the French Operatic Tradition”, *The Musical Quarterly*, 69/1 (1983), 85–103, 102.

⁵⁴ B. John Spitzer and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra...*, нав. дело, 337–342.

⁵⁵ Julian Rushton, “The art...”, нав. дело, 100.

сажето говорећи, подразумевало пут флауте од Бетовеновог третирања инструмента као члана хомогене дрвене дувачке секције, са примесама издвајања, прецизније, давања флаути најбитније улоге међу дрвеним дувачким инструментима у погледу тематског плана уколико у оркестарском телу изостају виолине (на пример, I став: т. 267–271), преко Шубертовог испитивања специфичности боја тона удвајањима и спајањима флауте са осталим инструментима из групе дрвених дувачких инструмената или ауторовог солистичког истицања флауте, до Берлиозовог коришћења флауте у функцији тембралног нијансирања тематског материјала пласираног и у другим оркестарским деоницама. Разматрани вид симфонијског начина мишљења утицаће на композиторе зрелог романтизма попут Листа (Franz Liszt, 1811–1886), Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883), бројних руских аутора, затим Рихарда Штрауса (Richard Strauss, 1864–1949), који је 1905. године ревидирао Берлиозов трактат, Густава Малера (Gustav Mahler, 1860–1911), композиторе импресионизма и друге. Нов третман флауте у великој ће мери бити резултат Бемових доприноса у погледу усавршавања система инструмента 1847. године, што је донело мноштво нових могућности у интерпретацији. О томе сведочи и заступљеност солистичког третирања флауте, као и испитивање њених колористичких потенцијала у партитурама поменутих и других стваралаца, чему би могло бити посвећено ново музиколошко истраживање.

ЛИТЕРАТУРА:

- Adler, Samuel, *The Study of Orchestration* (New York – London: W. W. Norton & Company, 2002, third edition).
- Alexander, Peter Lawrence, *Professional Orchestration. Volume 2B. The Second Key: Orchestrating the Melody Within the Woodwinds & Brass* (Petersburg: Alexander Publishing, 2009).
- Apthorp, William F., *Hector Berlioz: Selections from His Letters, and Aesthetic, Humorous, and Satirical Writings* (New York: Henry Holt and Company, 1879).
- Beethoven, [Ludwig van], IX. *Symphonie mit Schlußchor über Schillers Ode „An die Freude“ Opus 125*, rev. von Max Unger (Leipzig: Edition Peters, [s. a.]).
- Berlioz, Hektor, *Velika rasprava o instrumentaciji i orkestraciji*, prev. Dragoslav Ilić (Beograd: Krug, 2007).
- Berlioz, [Hector], *Symphonie fantastique*, éd. par Nicholas Temperley (Kassel: Bärenreiter, 2012).
- Boehm, Theobald, *The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects*, transl. by Dayton C. Miller (Cleveland: Dayton C. Miller, 1908).
- Dolan, Emily I., *The Orchestral Revolution. Haydn and the Technologies of Timbre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).
- Kenan, Kent, *Orkestracija* ([Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, s. a.]).

- Kreitner, Kenneth et al., "Instrumentation and orchestration", in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 12 (Oxford: Oxford University Press, 2001, second edition), 405–418.
- Langford, Jeffrey, "The 'Dramatic Symphonies' of Berlioz as an Outgrowth of the French Operatic Tradition", *The Musical Quarterly*, 69/1 (1983), 85–103.
- Levy, David Benjamin, *Beethoven: The Ninth Symphony* (New Haven – London: Yale University Press, 2003, revised edition).
- Lockspeiser, Edward, "The Berlioz-Strauss Treatise on Instrumentation", *Music & Letters*, 50/1 (1969), 37–44.
- Macdonald, Hugh, *Berlioz Orchestral Music* (London: British Broadcasting Corporation, 1978).
- MacLagan, Susan J., *A Dictionary for the Modern Flutist* (Lanham: The Scarecrow Press, 2009).
- Obradović, Aleksandar, *Uvod u orkestraciju* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1997, drugo, dopunjeno izdanje).
- Prout, Ebenezer, *The Orchestra. Volume II. Orchestral Combination* (London: Augener, 1899).
- Ramos-Klee, Camille Anne, *A Search for Schubert's Voice in the Symphonies* (BA Thesis, Amherst College, Department of Music, 2012).
- Rimsky-Korsakov, Nikolay, *Principles of Orchestration*, ed. by Maximilian Steinberg, transl. by Edward Agate (New York: Dover Publications, 1964).
- Rushton, Julian, "The art of orchestration", in: Colin Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), [92]–111.
- Simpson, Robert, *Beethoven Symphonies* (London: British Broadcasting Corporation, 1978).
- Spitzer, John and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815* (Oxford: Oxford University Press, 2004).
- Schubert, Franz, *Symphonie Nr. 7 C dur* (Leipzig: Edition Peters, [s. a.]).
- Teng, Kuo-Jen, *The Role of the Piccolo in Beethoven's Orchestration* (DMA Thesis, University of North Texas, College of Music, 2011).
- Toff, Nancy, *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (Oxford: Oxford University Press, 2012, third edition).
- Fleury, Louis, "The Flute and Its Powers of Expression", transl. by A. H. F. S., *Music & Letters*, 3/4 (1922), 383–393.
- Coerne, Louis Adolphe, *The Evolution of Modern Orchestration* (New York: The Macmillan Company, 1908).
- Cook, Nicholas, *Beethoven: Symphony No. 9* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).
- Шуковић, Мина, „Берлиозова Фантастична симфонија као пример антихеројске симфоније“, у: Ивана Перковић (уред.), *Музиколошка мрежа / Музикологија у мрежи* (Београд: Факултет музичке уметности, 2014), 251–259.

ПРИЛОЗИ:

Прилог 1. Тумачења квалитета звучања различитих регистара на великој флаути.⁵⁶

Аутори	Низак регистар (ce^1-ze^1)	Средњи регистар (a^1-ze^2)	Висок регистар (a^2-ze^3)	Врло висок регистар (a^3-ce^4)
Х. Берлиоз	звук је веома карактеристичан у дубини	звук је мек у средњој лаги	звук је прилично продоран на високим тоновима	тонови xa^3 и ce^4 поседују одређену тврдоћу и прилично груб звук
Н. Римски-Корсаков	звук је туп и звиждукав ($xa-ze^1$)	звук је мио и транспарентан (ze^1-ze^2)	звук је чист и светао (ze^2-ze^3)	звук је чист и звиждукав; тонови изнад ce^4 једва су могући за извођење (ze^3-ce^4)
К. Кенан	слабашан звук, као уздах, који поседује сомотасту, сензуалну привлачност; волумен тона је мали ($[xa/ce^1-xa^1]$)	тон је знатно светлији и јачи (ce^2-ce^3)	тонови виши од ce^3 звуче сасвим снажно и поседују некакву сребрнасту бриљантност	тонови изнад a^3 имају тенденцију да звуче веома пискаво, а тешки су за свирање ($a^3-ce^4[/math>\delta e^4])$
А. Обрадовић	тамни и мало груби тонови ($[xa/ce^1-ef^1]$)	постепено мењање тембра; тонови су мекши и изразитији (ze^1-ef^2)	светли и јасни тонови кантилене; најбољи регистар (ze^2-ze^3)	светли и оштри тонови ($a^3-ce^4[/math>\delta e^4, ec^4])$
С. Адлер	слаб, али сочан регистар ($xa-ze^1$)	љупки регистар, али са малом звучном снагом	чист и бриљантан регистар	помало пискав регистар (a^3-de^4)

⁵⁶ Нав. према: Hektor Berlioz, *Velika rasprava...*, нав. дело, 146, 145; Nikolay Rimsky-Korsakov, *Principles...*, нав. дело, [16]; Kent Kenan, *Orkestracija*, нав. дело, 70; Aleksandar Obradović, *Uvod...*, нав. дело, 33; Samuel Adler, *The Study...*, нав. дело, 181.

Прилог 2. Тумачења квалитета звучања различитих регистара на пиколо флаути.⁵⁷

Аутори	Низак регистар ($\partial e^2 - \partial e^3$)	Средњи регистар ($a^2 - \partial e^3$)	Висок регистар ($a^3 - \partial e^4$)	Врло висок регистар ($a^4 - \partial e^5$)
Х. Берлиоз	једва чујан, нејаки звук ($\partial e^2 - \partial e^3$)	весели карактер звуча у свим динамичким нијансама ($\partial e^3 - \partial e^4$)	високе ноте су изврсне за снажне, нарочито оштре ефекте у <i>fortissimo</i> динамици ($e^4 - \partial a^4$)	тон ∂e^5 је веома тежак за извођење и има готово неподношљив звук
Н. Римски- Корсаков	звук је слаб и звиждукав	звук је нежан и слаб ($\partial e^2 - \partial e^3$)	звук је чист и светао ($\partial e^3 - \partial e^4$)	звук је звиждукав и пробијајући; тонови изнад ∂a^4 немогући су за извођење ($\partial e^4 - \partial a^4$)
К. Кенан	слабашни и безгласни регистар ($\partial e^2 - \partial e^3$)	тонови су чисти и светли ($\partial e^3 - \partial e^4$)	тонови виши од ∂e^4 су све продорнији	тон a^4 је сувише пиштав да би звучао угодно; тон ∂e^4 је веома тешко одсвирати (и слушати) ($a^4 - \partial e^4$)
А. Обрадовић	слаб и неизразит регистар	постепено мењање тембра ($a^2 - \partial e^3$)	светли и јасни тонови; најбољи регистар ($e^3 - \partial \phi^4$)	оштри и пискави тонови ($\partial e^4 - \partial e^5$)
С. Адлер	тих, упечатљиво празан звук	нежан и сочан регистар	светао и чист регистар ($a^3 - \partial \phi^4$)	пискав регистар ($\partial e^4 - \partial e^5$)

⁵⁷ Нав. према: Hektor Berlioz, *Velika rasprava...*, нав. дело, 150–151; Nikolay Rimsky-Korsakov, *Principles...*, нав. дело, [16]; Kent Kenan, *Orkestracija*, нав. дело, 86–87; Aleksandar Obradović, *Uvod...*, нав. дело, 33; Samuel Adler, *The Study...*, нав. дело, 189.

DISCOVERING A NEW POTENTIAL OF THE FLUTE EXPRESSION
IN THE SYMPHONY ORCHESTRA AT THE BEGINNING OF THE NINETEENTH CENTURY
(BEETHOVEN, SCHUBERT, BERLIOZ)

ABSTRACT: Symphonies by Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, and Hector Berlioz reveal a new attitude towards orchestration that began to emerge in the early nineteenth century, stemming from examining and growing understanding of the character of each instrument, experimentation regarding the combination of different groups of instruments, and a new way of thinking about the balance of the overall orchestral sound. This also influenced the treatment of the flute in the orchestra, which, along with the identification of its expressive, i.e. timbral, sound, and technical possibilities, will be seen in the examples of Beethoven's *Symphony No. 9* in D minor, Op. 125, Schubert's *Great Symphony* in C major, D 944, and Berlioz's *Symphonie fantastique*, Op. 14. A comparative view of these works has shed light on, among other things, specific differences in the treatment of the flute, which turns out to be a particularly interesting phenomenon if we keep in mind that all the works were finished in the span of six years in total.

KEY WORDS: Beethoven's *Symphony No. 9*, Schubert's *Great Symphony*, Berlioz's *Symphonie fantastique*, orchestration, instrumentation, flute, timbre.