



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
UNIVERSITY OF BANJA LUKA

АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ
ACADEMY OF ARTS



СТУДИЈСКИ ПРОГРАМ МУЗИЧКА УМЈЕТНОСТ

СМЈЕР: ДУВАЧКИ ИНСТРУМЕНТИ

ГРУПА: ОБОА

**Анализа комплексних техничких и умјетничких
елемената са посебним освртом на употребу
проширених техника у дјелу Дирк-Михаела Кирша
„Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу**

МАСТЕР РАД

Ментор:

мр Владимир Пушкаш

Кандидат:

Маша Брујић

Бања Лука, 2024.



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
UNIVERSITY OF BANJA LUKA
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ
ACADEMY OF ARTS



STUDY PROGRAM OF MUSICAL ARTS

DEPARTMENT: WIND INSTRUMENTS

GROUP: OBOE

**Analysys of complex technical and artistic elements
with a special focus on the use of extended techniques
in Dirk-Michael Kirsch's piece „Caprice No. 3, Op. 39”
for solo oboe**

MASTER THESIS

Mentor:

MA Vladimir Puškaš

Candidate:

Maša Brujić

Banja Luka, 2024.

Ментор: мр Владимир Пушкаш, редовни професор, Академија уметности, Нови Сад

Назив рада: Анализа комплексних техничких и умјетничких елемената са посебним освртом на употребу проширених техника у дјелу Дирк-Михаела Кирша „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу

Резиме:

Овај рад се заснива на анализи *Каприса бр. 3, Оп. 39* композитора Дирк-Михаела Кирша. Истраживање обухвата анализирање нотног садржаја и интерпретације тог садржаја, као и проучавање доступне литературе.

Да би се ово дјело извело на високом извођачком нивоу, потребно је упознати се са специфичностима солистичке дионице. Ову композицију чини комплексном то што од извођача захтијева савладавање неких од проширених техника на обои, које су, поред других техничко-извођачких захтјева, предуслов за успјешно извођење.

Прије саме анализе нотног материјала, важно је упознати стваралачки опус композитора Дирк-Михаела Кирша. Једнако је битно проучити живот и одлике композиционе технике њемачког композитора коме је ово дјело посвећено – Бориса Блахера.

Киршов *Каприс бр. 3, Оп. 39* једно је од савремених дјела из репертоара за обоу којег извођачи све више траже за свој репертоар. Овај рад посвећен истраживању *Каприса* може им бити од користи, као и извођачима неког другог дјела које захтијева употребу проширених техника.

Кључне ријечи: Дирк-Михаел Кирш, Борис Блахер, обоа, каприс, проширене технике.

Научна област: Хуманистичке науке

Научно поље: Репродукција музике – дувачки инструмент (обоа)

Тип одабране лиценце Креативне заједнице: Ауторство – некомерцијално – дијелити под истим условима

Mentor: Vladimir Puškaš, MA, full professor, Academy of Arts, Novi Sad

The title of the master's thesis: Analysys of complex technical and artistic elements with a special focus on the use of extended techniques in Dirk-Michael Kirsch's piece „Caprice No. 3, Op. 39” for solo oboe

Abstract:

This thesis presents an analysys of „Caprice No. 3, Op. 39” of composer Dirk-Michael Kirsch. The research includes both a detailed examination of the musical content and interpretation of this piece, as well as a study of the available literature.

To perform this piece at a high level, it is essential to understand the specific demands of the solo part. The complexity of this work lies in the requirement for the performer to master certain extended techiques on the oboe, which, alongside other technical and performance demands, are a precondition for a successful performance.

Before analyzing the sheet music, it is necessary to be familiar with the creative work of the composer Dirk-Michael Kirsch. Equally important is the exploration of the life and compositional techniques of the German composer Boris Blacher, to whom this work is dedicated.

„Capris No. 3, Op. 39” by Dirk-Michael Kirsch is and example of contemporary oboe repertoire, increasingly requested by performers as a part of their repertoire. This research may prove useful to future performers of this piece, as well as any other works requiring the use of extended techniques.

Keywords: Dirk-Michael Kirsch, Boris Blacher, oboe, Caprice, extended techniques.

Scientific domain: Humanities

Scientific field: Music reproduction – wind instruments (oboe)

Creative Community License Type: Autorship – Non – Commercial – ShareAlike

САДРЖАЈ

Увод	6
1. Дирк-Михаел Кирш.....	9
1.1. Музичко образовање	9
1.2. Каријера.....	10
1.3. Стваралаштво Дирк-Михаела Кирша	10
1.4. Дирк-Михаел Кирш о својим дјелима	11
2. Борис Блахер.....	13
2.1. Блахеров музички језик и стваралаштво	13
3. Минимализам.....	16
4. Каприс као музички облик	18
5. Проширене технике на обои	20
6. Интерпретација – специфичности и изазови.....	27
7. Закључак	45
8. Литература	47
9. Прилог	48
9.1. <i>Каприс бр. 3, Оп. 39</i> за соло обоу, Дирк-Михаел Кирш, партитура за соло обоу	49
10. Биографија аутора	51
11. Изјаве аутора.....	53

Увод

Стандардни репертоар за обоу на музичким академијама већим дијелом подразумијева дјела из периода музичког барока (Томазо Албинони, Алесандро Марчело, Антонио Вивалди...), затим композиције из периода класицизма (Јозеф Хајдн, Волфганг Амадеус Моцарт, Јохан Непомук Хумел...), али и каснијих периода: најпознатије сонате за обоу композитора Камија Сен-Санса (романтизам) и Франсиса Пуланка (неокласицизам), концерти Рихарда Штрауса (романтизам) и Ралфа Вон Вилијамса (XX вијек), као и многа друга важна дјела.

Идеја ове мастер тезе је била избор дјела за обоу која нису дио стандардног репертоара и које публика нема прилику често слушати, као ни слична дјела написана у овом музичком правцу. Тако је за тему рада одабран управо *Каприс бр. 3, Оп. 39* њемачког композитора Дирк-Михаела Кирша.

Тему овог мастер рада „Анализа комплексних техничких и умјетничких елемената са посебним освртом на употребу проширених техника у дјелу Дирк-Михаела Кирша *Каприс бр. 3, Оп. 39* за соло обоу” лично је одабрала ауторка, уз сагласност ментора.

Поред осталих дјела из програма на мастер студијама, одлука да управо ово дјело буде тема мастер рада огледа се у самој специфичности ове композиције за соло обоу. Дјела за соло обоу су често мање извођена за разлику од других написаних уз пратњу клавира или оркестра. Поред тога, дјела за овај инструмент написана у XXI вијеку имамо прилику још рјеђе слушати.

Каприс бр. 3 Дирк-Михаела Кирша одликује се врло занимљивим ритмом и употребљеним техникама свирања. Уопштено, ово је једно врло инспиративно дјело које захтијева студиознији приступ и истраживање.

Потешкоћа с којом се ауторка суочила током процеса истраживања и касније писања рада јесте недостатак информација. Будући да је дјело ново, о њему нема много различитих студија које пружају већи број потребних података.

Да би истраживање материјала било употпуњено, ауторка рада је трагала за књигама (о музичком облику у ком је овај комад написан, композитору чији је композиторски језик био узор за настанак баш оваквог дјела, музичким правцима који су имали највећи утисак, о проширеним техникама за обоу и друго), дисертацијама и научним тезама/текстовима из музичких новина, референтним веб-сајтовима са поузданим информација и слично.

Такође, да би сви подаци били вјеродостојни, припрему за истраживање дјела чини и контакт са самим композитором Киршом, који је ауторку усмјерио на извор информација и навео на одређене закључке о његовом дјелу.

Тако су детаљне информације о биографији композитора пронађене на његовом веб-сајту – попут оних о композиторским музичким почецима, студијама, проналажењу и дефинисању музичког језика – али и списак других дјела која помажу да се боље разумије стваралачки опус овог аутора.

Од велике користи је била докторска дисертација Вилијама Ф. Валентајна (William F. Valentine) о проширеним техникама.

Остали радови и књиге које су биле кориштене током писања ове тезе – наведени су у поглављу *Литература*.

Прво поглавље овог рада је биографија Дирк-Михаела Кирша. Оно садржи информације о композиторским музичким почецима и образовању, развоју каријере и његов стваралачки опус. Друго поглавље је о њемачком композитору Борису Блахеру. Блахеров музички стил био је инспирација аутору *Каприса*. Ово дјело је написано у његову част, али и част једног од Киршових колега обоиста који је раније изводио његова дјела и тако их промовисао. У трећем поглављу *Минимализам* пружа се осврт на стил који је (највише) утицао на писање *Каприса бр. 3*. Иако ово дјело није типични примјер из периода минимализма, оно својим одређеним одликама увелико подсјећа на њега. Ипак, због других коришћених техника, композиција којом се овај мастер рад бави представља занимљив спој нових идеја и новог звука са инспирацијом на неке од класичних вриједности и са минималистичким обрасцем.

Музички облик је тај који много помаже да се схвати зашто *Каприс бр. 3* није написан у потпуно минималистичком духу. Одлике које се генерално односе на музички облик каприс – увелико дефинишу и сам карактер овог дјела. Врло битан аспект *Каприса* јесу проширене технике које су у њему употребљене.

Поред дјела која представљају стандардни дио репертоара, све више извођача одлучује се за подједнако извођење и „некласичног” репертоара, односно савремене музике. У раду ће бити говора о самом развоју проширених техника и о томе како су данас уобичајене и врло заступљене праксе некада биле стране извођачима и публици. Музика се непрестано развија и напредује. Стандардни репертоар ће се увијек изводити, али ће будућност тек да донесе нова дјела чије извођење ће бити од све веће важности, те ће и она једног дана постати дио стандардног репертоара који се тражи на разним музичким академијама.

Замишљено је да рад буде написан по такозваном принципу лијевка, гдје сва претходна поглавља пружају потребне информације за разумијевање финалног (и суштински главног) поглавља: *Интерпретација – специфичности и изазови*. Све претходне информације ће бити обједињене у овом поглављу. Оно ће читаоцима пружити увид у проблематику извођења дјела попут *Каприса бр. 3*. За крај остаје *Закључак*, који ће дати потребне одговоре на наметнута питања и потврдиће сва запажања истакнута кроз ранија поглавља рада. Литература кориштена у процесу истраживања и писања ове тезе дата је по азбучном реду. Последње поглавље *Прилог* садржаће партитуру соло штима за соло обоу *Каприса бр. 3, Оп. 39* Дирк-Михаела Кирша.

Циљ овог рада је да потенцијално буде од користи обоистима, другим инструменталистима или композиторима, са својим изворима информација и запажањима која могу да послуже као инспирација за извођење савремених дјела или као својеврсно надахнуће за нека будућа истраживања.

1. Дирк-Михаел Кирш

Дирк-Михаел Кирш, њемачки композитор и обоиста, рођен је 21. марта 1965. године у приморском одмаралишту Вестерланд на острву Силт.

Његови музички почеци су у родном мјесту, а своје академско образовање наставио је у Минхену. До сада је написао велики број дјела за соло инструменте, као и за разне камерне ансамбле. Његова инспирација су инструменти сами по себи; непрестано трагање за новим звуком, ширење могућности инструмената појединачно и отварање нових видика и новог звука истих инструмената у камерним саставима који нису били присутни кроз музичку историју. Кирш је и сам обоиста, те је обоа инструмент за који је, за сада, оставио највећи број дјела.

Његово усмјерење је доста широко, па се публици представља као извођач и композитор, а уједно се бави и педагогијом.

1.1. Музичко образовање

Своје рано музичко образовање започео је часовима клавира са Урсулом Флек (Ursula Fleck) и Ханс-Мартином Паделом (Hans-Martin Padel), затим од 1981. године почиње свирати обоу у класама професора Такахиса Саита (Takahisa Saito) и Биргита Греца (Birgit Grätz). Од 1982. такође почиње похађати и курс хорског дириговања у Њемачком вокалном удружењу (German Vocal Association) код Хелмута Вормсбахера (Hellmut Wormsbächer) у Фленсбургу. Почевши да се бави компоновањем, прве композиције посвећује дјелатностима које су представљале и његове музичке почетке, и тако пише дјела за клавир и хор. Уједно постаје музички директор многих хорова у Силту и Минхену и на тој позицији остаје више од једне деценије.

Након завршене средње школе у Силту, Кирш образовање наставља у Минхену. Почиње студирати педагогију, обоу и камерну музику, у класи професора Хагена Вангенхајма (Hagen Wangenheim) на минхенском Универзитету за музику и позориште (Hochschule für Musik und Theater, München). Основне студије музичког образовања завршио је 1990. године – смјер обоа, као и упоредни клавир. Одмах затим, 1991. године завршава постдипломске студије обое (Fortbildungsklasse). Дипломирао је 1992. на студијама из области камерне музике.

1.2. Каријера

Након студирања слиједи ангажмани у разним оркестрима, од којих се издвајају: Минхенски симфонијски оркестар, Аугсбуршко општинско позориште (Städtischen Bühnen Augsburg), Баварска државна опера (Bayerischen Staatsoper) и Минхенски камерни оркестар (Münchener Kammerorchester), као и бројни ансамбли. У оркестрима и другим саставима Кирш се подједнако представља на позицији прве обое и на енглеском рогу.

У пољу камерне музике, од 1990. године члан је минхенског ансамбла „Munich New Music Ensemble” који је одређен представљању савременог репертоара публици. Поред тог састава, члан је и следећих: „Munich Bell-Arte-Ensemble”, „Duo H2O” и „Ensemble Bergerette”. Године 2001. основао је састав под називом „Trio LuDiAl”. Чланови су: пијаниста Алесандра Ђентиле (Alessandra Gentile) и флаутиста Лучано Тристијано (Luciano Tristiano)¹.

Као што је горе наведено, Дирк-Михаел Кирш био је и педагог, један период је предавао на Универзитету у Аугсбургу, у средњој музичкој школи „Св. Стефан” (Augsburger Musikgymnasium St. Stephan) и школи „Грунвалд” (као предавач обое, клавира, теорије музике и компоновања). Постао је асистент 2007. године на Брукнер Универзитету у Линцу (Anton Bruckner Privatuniversität).

1.3. Стваралаштво Дирк-Михаела Кирша

Музички почети и правац у коме је његова каријера кренула – формирали су Кирша као композитора. Додиром са савременом музиком, које је имао током свог образовања, инспирисали су га да почне компоновати. Његова дјела су често намијењена за обоу соло или обоу у разним камерним саставима. Велики дио његовог стваралаштва изведен је на разним концертима.

Поред обое, у Киршовом стваралачком опусу налазе се дјела за разне друге инструменте и саставе, а посебно се издваја концерт за тубу. Премијера извођења овог концерта била је 29. априла 2003. године; као солиста представио се Херберт

¹ Преузето са интернета: <https://www.kirsch-music.com/bio-english>, приступљено у јуну 2024.

Валднер (Herbert Waldner) у Штутгарској филхармонији, под диригентском палицом Михаела Хелмрата (Michael Helmuth).

Композитор Кирш је 2003. године остварио сарадњу са диригентом Александером Херманом и саставом „Ensemble Chrismòs”, којима је писао музику за одређене догађаје (попут обиљежавања 100 година Њемачког музеја у Минхену). Са првим обоистом Минхенског државног оркестра остварио је успјешну сарадњу која је довела до нових композиција – *Ganymed* за соло обоу и *Концерт за енглески рог и оркестар*, *Op. 18*.

Дирк-Михаел Кирш једнако је посвећен свим трима областима своје каријере – извођач, педагог и композитор. Бави се истраживањем мање познатих дјела и трагањем за новим репертоаром за обоу, као и остале инструменте из исте породице.

1.4. Дирк-Михаел Кирш о својим дјелима

Како композитор наводи: „Музика треба да говори својим језиком и да буде у стању да се 'објасни' кроз саму себе”.² Кирш објашњава одакле потичу његове идеје и инспирација за компоновање: почетком XX вијека развој у историји музике је постао стилски разноврснији него што је био и у једној претходној музичкој епохи. Композитори, али и извођачи, имали су приступ информацијама о претходним музичким периодима и јасан увид у то шта је која епоха носила са собом. Имајући све то доступно, новим умјетницима је било лакше да се информишу и „пронађу” у одређеном стилу, те почну стварати властити музички језик који ће их најбоље представити. Појавили су се правци попут неокласицизма (са својом подјелом на: необарок, неоромантизам и друге), нових националних школа, минимализма и других, у чијем стилу су композитори стварали потпуно нова дјела, каткад по узору на неку од претходних музичких епоха и њене одлике, али ипак осавремењене.

Дирк-Михаел Кирш трага за новим звуком. То се огледа и у самом избору инструмената: *Nocturnes Op. 6³* – написано за сопран, љубавну обоу⁴ и харфу; *Septett Op. 10a* – обоа, фагот, гудачки квартет и контрабас, и друге.

² Преузето са интернета: <https://www.kirsch-music.com/>, приступљено у јуну 2024.

³ Исто

⁴ Oboe d'amore

Избором инструмената за камерне саставе који нису класични добија се потпуно нови звук и нешто што није „познато уху” из претходних музичких епоха. На овај начин, Кирш отвара нове звучне просторе. Пошто је сам композитор обоиста, одређен је фокус на ту групу инструмената, чиме, у великој мјери, долази до обogaћења репертоара садашњих и будућих извођача.

Што се тиче стилског усмјерења, Кирш свој музички језик сматра минималистичким, са утицајем новијих техника компоновања.

Начин на који композитор жели да његова музика буде виђена јесте као један „плочник” унутрашњег стања – музика која ће одвести слушаоца на једно лично „путовање”. Музика је та која осликава стање и атмосферу и тако „звучи постају пејзажи”⁵.

Композитора Кирш углавном је усмјерен на камерну музику, али истиче да, без обзира на то, његове композиције дјелују више симфонично⁶. Од извођача захтијева интеракцију у камерним саставима. Присутни су велики захтјеви у виду тонске компактности и ритмичке сложености његових дјела. Често је усмјерен на велике форме композиција, а циљ му је константни контакт са извођачима и публиком.

Дирк-Михаел Кирш као највеће узоре истиче сљедеће композиторе: Морис Равел, Клод Дебиси, Франсис Пуланк, Бенџамин Бритн, Ралф Вон Вилијамс, Стив Рајх, али прије свега Јохан Себастијан Бах.

⁵ Преузето са интернета: <https://www.kirsch-music.com/>, приступљено у јуну 2024.

⁶ Исто

2. Борис Блахер

Композитор Борис Блахер (1903–1975) једна је од најистакнутијих личности савремене музике у Њемачкој. Поред своје композиторске дјелатности, Блахер је био и угледни педагог – глава „Берлинске школе младих музичара”.⁷

Рођен је 1903. године у Кини, у породици балтичког поријекла. Вративши се у Њемачку, Блахер је почео студирати у Берлину. Прво је студирао архитектуру и математику, а тек касније се усмјерио на компоновање и музикологију.

Најприје се након завршених студија бавио компоновањем, као слободни композитор, а затим је постао професор у Дрездену, гдје је друге подучавао компоновању. На Конзерваторијуму у Дрездену радио је све до 1938, када је морао да престане због тренутне политике у земљи која то није дозвољавала.

Педагошком раду се вратио 1945. године, али овај пут у Берлину. Тамо је градио успјешну каријеру као редовни професор, а затим је постао и директор Високе умјетничке школе од 1953. до 1970. године.

За вријеме живота добио је много награда и признања, а најзначајнија је Бахова награда (Хамбург).

2.1. Блахеров музички језик и стваралаштво

Оно чему Блахер придаје велики значај јесте ритмичка компонента у дјелима, нарочито разноврсност и контрасти који се јављају. У вријеме свог експериментисања, Блахер се користио и додекафонским системом, па је примјењивао чак и нека од начела електронске музике.

Композитор је иза себе оставио бројна дјела. Био је активан на пољу позоришне, али првенствено је писао инструменталну музику. Међу најпознатијим његовим дјелима издвајају се: *Естонски плесови* за десет дувачких инструмената, симфонијска поема *Хамлет*, *Варијације на Паганинијеву тему* за оркестар, два клавирска и један виолински концерт, концерт за кларинет и камерни оркестар, разна клавирска дјела (сонате, *Орнаменти*)⁸, као и многа друга дјела.

⁷ Јосип Андреис, *Повијест гласбе 3*, СНЛ, Загреб, 1989, стр. 246.

⁸ Јосип Андреис, *Повијест гласбе 3*, СНЛ, Загреб, 1989, стр. 246.

Врло је значајно споменути његово дјело за клавир под називом *Орнаменти*. То је само једно од дјела у коме Блахер почиње да компонује на, касније, њему својствен начин. Инспирисао је композитора Дирк-Михаела Кирша да у свом дјелу *Каприс бр. 3, Оп. 39* за соло обоу искористи принцип „промјењиве метрике”.

Дакле, такозвана „промјењива метрика” је техника којом композитор жели да успостави својеврсно јединство између ритма, метра и такта. Управо елементи које Блахер жели повезати су они који су се на неки начин „изгубили” у напретку који је музика доживјела током претходног периода.

Начин на који композитор ово јединство постиже јесте утврђени редослијед у облику лука (постављени од мањих ка већим вриједностима и/или обрнуто). Те вриједности су постављене на почетне тактове и упућују извођача на ритмичку структуру дјела. Нпр. Блахер на почетку исписује низ: 2, 3, 5, 8, 13, 8, 5, 3 (узевши у обзир да је јединица бројања осмина, дакле: 2/8, 3/8, 5/8 и тако даље).⁹

Да би било јасније о чему је ријеч, слиједи примјер почетка композиције *Орнаменти* (први у том циклусу) за соло клавир.

Примјер бр. 1 (Борис Блахер, „Орнаменти Оп. 37” за соло клавир, Vivace, м. 1–6)

Ornamente für Klavier
Sieben Studien über variable Metren
Virgil Thomson
Nr. 1
Boris Blacher, Op. 37
(1850)

Vivace $\text{♩} = 108-112$
2 3 4... 8 9 8... 3 2

sempre stacc.

На овај начин њемачки композитор Борис Блахер поиграва се са промјенама метра. Сматра да то што сваки наредни такт носи нову промјену мјере – није нешто што

⁹ Исто, стр. 247.

мора сметати уху или уопште нешто што је упадљиво. Те промјене треба да буду спонтане и неусиљене и да музички ток композиције не буде ни најмање нарушен, већ да наставља тећи с лакоћом. У његовим дјелима музика је та која дефинише ритам, а не супротно.

Могуће је да се разлог тих промјена мјера у сваком такту заправо огледа у поређењу са традиционалном класичном музиком – мјере су задане у дјелима и односе се на читаво дјело или неки одломак, али у склопу тог дјела акценти могу заправо бити помјерени (не у сваком случају). Тако на примјер фраза може да почне на четвртој доби (по теорији: лакој, ненаглашеној доби), а не увијек на почетку такта. Водећи се том идејом, композитору је било природније да онда сваки такт буде подређен фрази и да траје онолико колико музичка мисао тражи.¹⁰

¹⁰ Сиглинд Брун, „Patterned time: Boris Blacher's play with variable meters”, Volume 5, Number 3 у *Symmetry: Culture and Science*, 1994, стр. 289.

3. Минимализам

Сваки нови музички правац је својеврсна реакција на онај претходни. Музички романтизам у XIX вијеку постаје све „узбурканији” како прелази у свој позни облик. Из тога се стварају импресионизам и експресионизам који је у свему наглашен. Као реакција на то – јавља се неокласицизам¹¹. Композитори тог новог правца настоје да врате у музику оно што се у међувремену распришило: формалну чврстину и склад, тоналну стабилност, мелодијску љепоту, метро-ритмичку срећеност¹² и друге одлике.

Враћање свих наведених одлика одвија се новим начином, не као понављање манира композиторског језика из прошлости. Музички језик и композиционе технике се мијењају непрестано, па се и враћање старих вриједности не одвија буквално, већ неокласицизам доноси својеврсно прочишћење од неких музичких чинилаца, а самим тим и поједностављење ствари.

Двадесети вијек је вијек у коме се јавља и прожима више стилова, па је особеност савремене музике управо полистилистика. Долази до развоја у свим областима, па тако и у музици. Приступ информацијама је све већи, те композитори новог вијека имају лакши увид у претходне епохе, композиторе, њихова дјела и разне студије које пружају неопходне податке.

Поред неокласицизма и његових варијанти (необарок, неоромантизам, неопрimitивизам), долази и до ширења утицаја цеза и забавне музике разних врста, а оне своје мјесто налазе чак и у класичној музици (на примјер у дјелима Дебисија, Равела, Мијоа, Стравинског и других¹³).

Осим горенаведених епоха, на романтизам се надовезују нове националне школе које прихватају особености импресионизма и експресионизма, самим тим праве својеврсну стилску мјешавину која осликава тренутно вријеме музичког стваралаштва.

Двадесети вијек је са собом донио разна експериментисања која су на неки начин и одвојила интересовања публике и извођача, те је музика сама себи постала сврха.

¹¹ Префикс 'нео' значи нов (грчки: νέος).

¹² Дејан Дексић, *Музички стилови*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2004, стр. 144.

¹³ Исто, стр. 148.

Због свега тога, многи композитори су се почели враћати традиционалнијим вриједностима музике, оним основним. Музичка средства су се свела на минимум и дошло је до скоро опсесивног понављања истих музичких елемената. Тако је и настао правац по називу минимализам – један од варијанти нове једноставности: „При доследном спровођењу он¹⁴ добија и сасвим аскетски¹⁵ карактер, јер се одриче сваке музичке емоционалности, динамике и драматургије засноване на променама и контрастима разне врсте, уводећи у свој врло статичан ток само минималне измене, и на знатним временским растојањима”¹⁶.

Манир компоновања у XX вијеку, стилски разнородном, јесте и спајање контрастних елемената у истој композицији. Због тога долази до преузимања дословних цитата из других дјела, неких одломака који постају дио композиторовог сопственог дјела. Тај манир је оправдан углавном из програмских разлога.

¹⁴ Минимализам

¹⁵ „Аскетизам, аскеза или подвижништво је начин живота који се састоји у одрицању од страсти и телесних прохтева, како би се стицањем врлина постигло духовно прочишћење, односно стање бестрашћа.” (Преузето са интернета:

<https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%81%D0%BA%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC>), приступљено у јуну 2024. године).

¹⁶ Дејан Деспих, *Музички стилови*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2004, стр. 166.

4. Каприс као музички облик

Термин 'капричо'¹⁷ изведен је од италијанске ријечи 'capriccio' која у том језику значи ћуд, каприс. То је назив за (обично) краће музичке комаде чији је карактер већ увелико одређен самим именом. Дакле, обично се одликују живом, духовитом ритмиком и мелодиком инструменталног типа¹⁸.

Иако су таква дјела обично написана за неки соло инструмент, налазе се примјери када су она посвећена већим саставима, па чак и оркестру (на примјер: дјело *Caprice* композитора Антона Лајовица написано за оркестар, затим *Италијански капричо* Петра Иљича Чајковског и други).¹⁹

Најпознатији примјер каприса јесу 24 чувена *Каприса* италијанског композитора Николе Паганинија, написана за виолину без пратње. Ти *Каприси* су подијељени и касније тако објављени, по групама: 6+6+12. Сваки од каприса се бави посебном тематиком и заправо је нека од проблематика са којом се сусрећу извођачи на том инструменту²⁰ (неки садрже проблематику у виду трилера, великих скокова, брзих пасажа и слично). Сви су написани у формама етиде и њихова сврха је усавршавање технике извођача.

Етиде²¹ су обично кратке студије које су засноване на једном мотиву (или фигури) који има одређени инструментално-технички проблем (на примјер одређена скала или генерално скале²², разложени акорди, одређени интервалски скокови, трилери, стакато...). Педагошка улога се постиже тако што се ти мотиви јављају на разне начине и самим њиховим понављањима – одређени проблем се лакше савладава.

¹⁷ У литератури се исти музички облик подједнако јавља под називима: каприс и капричо.

¹⁸ Властимир Перичић и Душан Сковран, *Наука о музичким облицима*, Комисија за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду, Београд, 1991, стр. 96.

¹⁹ Исто

²⁰ О популарности ових *Каприса* свједочи и чињеница да су они све више извођени и у другим аранжманима, прерађеним и прилагођеним за извођење на неком другом инструменту. Најчешће се могу чути у извођењу флауте, гитаре, кларинета, а поједини чак и на обои.

²¹ Франц. *étude* – вјежба, студија.

²² Као на примјер популарне етиде за обоу италијанског аутора Аламира Ђампјерија (16 дневних студија за усавршавање – *16 Studi giornalieri di perfezionamento*).

Најчешће су написане у облику тродијелне пјесме, а у неким случајевима могу бити и дводијелног или неког од сложенијих облика.

За разлику од етида, каприс може да буде слободне форме. Баш по називу (ћуд, ћудљиво), представља дјело које је брзо, интензивно и најчешће виртуозног карактера.

Прва појава овог назива забиљежена је 1561. године и односила се на циклус мадригала композитора Жакеа де Берчема (Jacquet de Berchem)²³.

Каприси некада могу представљати дјела програмског карактера.

²³ Преузето са интернета: [https://en.wikipedia.org/wiki/Capriccio_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Capriccio_(music)), приступљено 21. јуна 2024.

5. Проширене технике на обои

Од првих биљежења која свједоче о постојању и произвођењу музике, па све до данас, музика се много промијенила. Као и у другим пољима, дошло је до напредовања, нових истраживања у одређеним областима, али и до новина које су условљене простом тежњом људског рода за промјенама. Епохе су се смјењивале, углавном са супротним одликама од оних које су претходиле, и што су информације о претходним периодима биле приступачније – то су умјетници више налазили инспирације у неком од музичких стилова.

Битне промјене које је неопходно споменути јесу оне у развоју инструмената. Инструменти углавном нису потпуно задржали свој почетни изглед, а понекад чак ни материјал од ког су првобитно прављени (примјер флауте која је прво била прављена од дрвета, а касније су се почели израђивати инструменти од метала). Дакле, попут других инструмената, значајне промјене доживјела је и обоа. Првобитни инструменти били су потпуно дрвени и без металног механизма по којем су данас препознатљиви. Обоа је значајније усавршавање доживјела у XIX вијеку управо додавањем механизма полуга и поклопаца. За усавршавање обое велику заслугу има породица Триебер (Triébert) из Париза, тачније Гијом Триебер (Guillaume Triébert) и његови синови. Они су као примјер узели Бемов систем који се користио за флауту и прилагодили га обои. Бемов систем ипак није одмах заживио у употреби и изградњи код других произвођача. Тај систем је користила „F. Logée” – прва компанија за израду обоа, а касније се усавршавање наставило и развила се данас позната модерна обоа.²⁴

²⁴ Преузето са интернета: <https://en.wikipedia.org/wiki/Oboe#History>, приступљено 16. јула 2024.

Примјер бр. 2 (слијева: ренесансна обоа (шавм), барокна обоа, класична обоа почетком XIX вијека, бечка обоа почетком XX вијека, бечка обоа крајем XX вијека, модерна обоа)²⁵



Током XX вијека дошло је до ситнијих промјена и усавршавања, али је основа суштински остала иста. Модификације код овог инструмента и његова боља функционалност, током епоха које су долазиле, довеле су до других промјена. Како су напредовали инструменти, природно су и захтјеви композитора били већи – како технички, тако и музички. По ријечима Бруна Бартолозија: „Циљ није био

²⁵Преузето са интернета:

https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%9E%D0%B1%D0%BE%D0%B0#/media/%D0%94%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA%D0%B0:6_Oboen.jpg, приступљено 15. јула 2024.

искориштавање карактеристичних могућности сваког инструмента, већ задовољавање музичких захтјева сваке наредне епохе”²⁶.

Занимљиво је осврнути се на претходне периоде када одређене ствари у извођаштву нису биле пракса. Једна од крупних промјена јесте управо вибрато. Вибрато је музичка техника која се користи ради успјешније интерпретације дјела и која увелико даје на експресивности извођења. Данас се без вибрата готово не може замислити извођење неког дјела, а управо се та техника свирања код обое уопште није користила све до XIX вијека. Чак и тада, у почецима, то није била одмах учестала пракса и манир свирања, већ је требало да прође доста година да се сазнање о овој техници прошири и присвоји.

Вибрато је коначно прихваћен због великог утицаја обоисте Фернанда Жилеа (Fernand Gillet)²⁷ и флаутисте Марсела Мојса (Marcel Moyses). У интервјуу Норе Пост (Nora Post) и Фернанда Жилеа, Жиле је истакао да је „вибрато био забрањен на париском Конзерваторијуму дуги низ година”²⁸. По ријечима Фернанда, његов ујак Жорж Жиле (Georges Gillet) користио је вибрато; та експресивност коју је вибрато пружао музици се „допала његовим студентима и они су га полако почели имитирати”²⁹.

У историји има и примјера употребе вибрата на другачије начине – дјело Едвина Роксбурга (Edwin Roxburgh) *The Contemporary World*, гдје композитор на ноте ставља орнамент под називом 'flattement'. То је заправо вибрато који се постиже одређеним прсторедом (као при свирању трилера) и мијења тон за мање од четвртине. Данас за то постоји одређени назив – ефекат микротонског трилера.³⁰

Вибрато, иако се шире користи од осталих, ипак јесте једна од проширених техника. У одређеним дјелима савремених композитора наилази се на ознаке за вибрато, тако да композитори не дају слободу извођачу, већ ефекат на тону желе тачно на одређеном мјесту. Из тога и произилази закључак да је у таквим дјелима вибрато управо ефекат на тону, а не музичка техника која придоноси експресивности интерпретације.

²⁶ William F. Balentine, *Contemporary oboe techniques: An individual application to three works*, School of Music, The University of Arizona, 1983, стр. 4.

²⁷ Фернанд Жиле (1882–1980) је био француски обоиста који је живио и радио у Америци.

²⁸ William F. Balentine, наведено дјело, стр. 4–5.

²⁹ Исто, стр. 5.

³⁰ Исто

Вибрато може бити до те мјере специфично уписан да је чак и избројан (у одређеном темпу да се изводи одређени број пута), или се наводи да се свира са готово непримјетним до врло јасним или чак нападним вибратором, све у сврху музике.

Остале битне и најчешће употребљене проширене технике на обои су:³¹

- Бизбиљандо (bisbigliando) – (условно) брзо смјењивање истог тона са различитим начином свирања (углавном је други начин свирање флажолет тона), тако да се добије варирање у боји. При свирању ове технике нарочито је важно обратити пажњу на интонацију; она не смије да се мијења јер уколико дође и до мале промјене код интонације – то више није ефекат бизбиљанда већ микротонског трилера. У нотацији се углавном обиљежава са „о” изнад нотног текста.
- Дупли трилери – умјесто класичног трилера користе се два начина свирања другог тона; у том случају основни тон остаје исти, а други, којим се добија трилер, свира се наизмјенично на два начина (ова техника се користи када постоји алтернативни начин свирања тог тона, који је прикладан за извођење). Тада се други тон у трилеру једном свира на основни начин (па се „враћа” на основни тон, као код класичног трилера), а други пут – на други начин. Ова техника свирања трилера много другачије звучи него традиционални трилер (много је бржи) и свира се само у случају ако то композитор захтијева од извођача.
- Тродупли језик – за разлику од дуплог, гдје би изговарање слогова та-ка помогло да се добије одређена артикулација – овдје се користи принцип та-ка-та или ка-та-ка. Ријетко се користи у литератури за обоу (за разлику од, на примјер, лимених инструмената) и потребно је доста вјежбе да би се ова техника усавршила а артикулација јасно звучала.
- Глисандо има два начина извођења. Један начин су варијације између два тона које се лако могу постићи уз извлачење/увлачење писка из уста свирача; варијације тона које писак достиже су углавном бар пола степена или степен (зависи од флексибилности писка) ниже и мање варијације навише, од основног тона. Други начин извођења глисанда јесте „finger

³¹ Преузето са интернета: <https://oboehelp.com/extended-techniques/>, приступљено у јулу 2024.

glissandi” који је тежи на обои, а чешћи у пракси свирања на кларинету. Код обое је условно изводљив због типа клапни које инструмент има. Да би се такав глисандо добио (постепеним отварањем клапне), потребан је отворени тип клапни на обои, што већина обоа данас нема (раније је био генерално отворени тип клапни, али због тежег свирања других техничких ствари, почеле су се производити обое са затвореним типом).

- Флажолети – техника на обои која се изводи тако што се уз додавање помоћне клапне добијају тонови који звуче квинту више (на полуаутоматским обоама је то помоћна клапна са стране која се додаје за свирање тонова у другој/трећој октави, у опсегу од a_2 до ce_3). Тоновни добијени на овај начин првенствено се одликују другачијом бојом, а интонација им је углавном врло стабилна. Сем додавања помоћне клапне, уколико извођач има проблема са произвођењем тона, потребно је обухватити више писка уснама или опустити амбажуру.
- Кружно дисање – техника дисања која се користи већ стотинама година, а њено кориштење постаје све учесталије. То се постиже тако што се приликом удисања ваздуха на нос истовремено, уз помоћ образа и језика, притишће ваздух вани. Ова техника може бити од помоћи при свирању дугих пасажу у континуитету, али није неопходна у свирању било ког дјела из класичног репертоара за обоу. У теорији се коришћењем ове проширене технике тонови/фраза могу свирати бесконачно дуго, али то у пракси није тако; произвођење тона је ограничено јер долази до умарања амбажуре извођача.
- Ударањем језиком (енг. slap tonguing), као што сам назив намеће објашњење, производи се својеврсни удар, клепет. Тај звук се добија јаким ударом језика о трску (писак). Битан је јак удар, али да не буде довољно ваздуха који ће покренути трску да вибрира и произведе тон. Овај ефекат је најјаснији у дубљем регистру који производи пуни, гласни звук. Иако се ова техника користи у одређеним дјелима, ипак је више својствена за инструменте са једноструким језичком од трске (кларинет, саксофон и др.).

Наредни типови проширених техника управо су нарочито битни за дјело Дирк-Михаела Кирша. То су:

- Флатерцунг, који се у нотацији углавном налази под ознаком *flz* или *fl.* Поред ових ознака, на нотном врату (или и једно и друго) може се наћи и сљедећа:

Примјер бр. 3 (Дирк-Михаел Кири, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 80)



Ова артикулација има два начина извођења. Један, и чешћи начин, јесте дуго изговарање гласа 'р', а други успијева да се произведе из грла (као котрљање, режање). Коначни звук је тон који трепери. Ова проширена техника више се примјењује код других дувачких инструмената (флаута, кларинет, лимени дувачки инструменти...), али већина обоиста је може успјешно савладати.

- Мултифоници (за разлику од монофоника који су најшире заступљени и подразумијевају извођење једне мелодијске линије) представљају извођење одређене групе тонова. До самог јављања ове проширене технике долази због развоја инструмената и ширења њихових извођачких могућности. Ова техника иначе није типична за дувачке инструменте, па самим тим ни за обоу, јер је у питању један мелодијски инструмент, а не хармонски на ком је свирање више тонова истовремено уобичајена пракса.

Оно што је и даље проблематика јесте да не постоји стандардна нотација која се поштује. Композитори који у својим дјелима желе ову технику свирања углавном уз саму партитуру додају приложену страницу са исписаним прсторедима, или се та напомена пише директ у нотама, у фусноти и слично. У неким случајевима чак, уколико је композитору важнији ефекат него специфично одређено сазвучје, налази се и својеврсна порука да извођач, на своју вољу, изведе у одређеном дијелу композиције неки мултифоник. У том случају, дакле, оставља се извођачу на избор који мултифоник жели извести.³²

Проблематика са мултифонцима је у томе што њихово произвођење прилично варира од обоисте до обоисте. Те потенцијалне потешкоће огледају се у разликама

³² William F. Balentine, *Contemporary oboe techniques: An individual application to three works*, School of Music, The University of Arizona, 1983, стр. 34.

које сви посједују – различити инструменти, различити типови и модели, другачији типови пскова који се праве, као и специфичне околности у којима се налазимо (нису исти климатски услови и слично). Управо због свега тога, тек дио записаних прстореда за мултифонике може се сматрати стандардним за (готово) све обоисте.

Поред горе наведених проширених техника, постоје још многе друге. Сврха свих њих јесте да се на један нетипичан, нетрадиционалан начин искористи потенцијал инструмента и да се што више изразе његове могућности, разне боје које посједује, те се тако ослика музичка мисао.

Проширене технике се увелико користе и већина савремених композитора класичне музике тежи њиховом изучавању, а у будућности ће та истраживања сигурно напредовати. Оне указују на чињеницу да су музички инструменти празно платно са мноштвом могућности, па се могу користити на разне, нетрадиционалне начине. Проширене технике су своје мјесто већ пронашле у популарној музици попут џеза и у разним импровизацијама.

6. Интерпретација – специфичности и изазови

Каприс бр. 3 је написан за соло обоу 2020. године. То је један од комада из циклуса „Медитације и Каприси”, опуса 39. Као и остала дјела из истог циклуса, и овај *Каприс* је написан за вријеме пандемије и строгог карантина. Композитор истиче да је тада схватио како су се сви људи нашли у истој ситуацији и да су строго везани за своје домове. То је за музичаре уједно значило и да нема заједничког извођења (камерни састави, оркестри и сл.) одређени период. Већ тада су колеге Дирк-Михаела Кирша изводиле нека од његових дјела, па им је он, као својеврсну захвалницу за препознавање и ширење његове музике, одлучио посветити по један соло комад. Тако је трећи *Каприс* посвећен Луису Матосу (Luís Matos), обоисти из Португала. Истовремено, Кирш је дјела из овог циклуса посветио колегама обоистима и одређеним композиторима према којима је осјећао поштовање. Тако су кратки комади из овог циклуса својеврсна захвалница за рад и значај композитора који су Киршу били инспиративни.

Још већа повезница са дјелима из овог циклуса и композиторима којима су она посвећена јесте што је одређени сегмент композиционе технике, музички стил одређеног аутора или чак облик по ком су препознатљива дјела неког композитора управо и инспирација за музичке комаде Дирк-Михаела Кирша. Тако Кирш, као својеврсни омаж композиторима, даје дјела писана у њиховом стилу.

Борис Блахер је композитора Кирша, иначе, фасцинирао својим начином компоновања, тачније промјењивим метром о коме је раније било ријечи. Ипак, док је Блахер нотну мјеру подређивао музици, Кирш је одлучио да се поигра тако што је прво исписао схему за дјело (принцип промјењиве мјере), а затим саму музику.

Са жељом да мало јасније истакне ритам (опет за разлику од Блахера који је у својим дјелима хтио да ритам не буде толико наглашена компонента, већ да прати музику), Кирш је искористио идеју из свог претходног дјела *Плес (Danse)* и у овом *Капрису* додао звоно. Звоно се може ставити око чланка ноге, те се његов звук активира ударом ноге о под. Одмах на почетку партитуре налази се инструкција за употребу звона, а то ће бити приказано у сљедећем примјеру.

Примјер бр. 4 (Дирк-Михаел Кирш, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 1–6)



Дакле, композитор истиче да, уз постављено звоно на чланку ноге, извођач прави ударце на сваком почетку такта, али *ad libitum* – ипак оставивши извођачу избор.

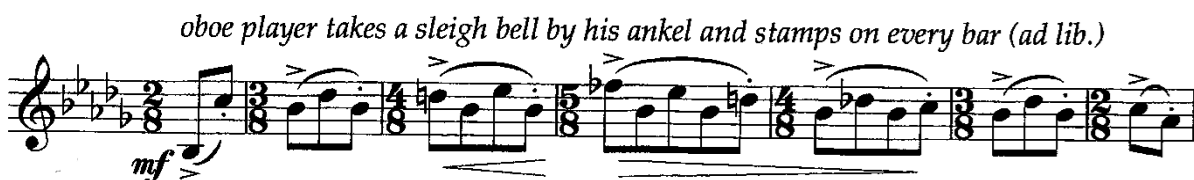
Као што приличи једном капрису, ово је дјело брзог и живахног карактера. Уз тачну брзину темпа записано је и *inquieto* – што у преводу са италијанског језика значи немирно.

Почетна динамика је умјерено јака (*mf*), али у оквиру фраза праве се нијансе постепеним појачавањем и стишавањем (*crescendo – decrescendo*). На почетку је динамичка схема исписана, а потом више није јер шаблон остаје исти.

Оно што ово дјело чини посебним јесу промјене у мјери. Кирш за почетну мјеру такта ставља $\frac{2}{8}$, а наредни тактови се шире за по једну осмину више. То је схема коју композитор користи, али не на тако једноставан начин.

Прва фраза, која је уоквирена крешендом и декрешендом, али и мјером, слједеће је грађе: $\frac{2}{8} - \frac{3}{8} - \frac{4}{8} - \frac{5}{8} - \frac{4}{8} - \frac{3}{8} - \frac{2}{8}$. Такође, сваки крај фразе ($\frac{2}{8}$) уједно је или крај претходне, или почетак нове музичке реченице.

Примјер бр. 5 (Дирк-Михаел Кирш, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 1–7)



На овакав начин читав *Каприс* је грађен од реченица које су подређено дуге у односу на мјеру до које су стигле. Може се закључити да је грађен слободно, фрагментарно и по својеврсном принципу пирамиде. Свака наредна музичка реченица је дужа за један такт и од тог врхунца (у мјери) се враћа на ону почетну, која је и сам почетак за наредни дио.

У примјеру бр. 5 видимо како изгледа прва реченица. Њен врхунац је такт са мјером $\frac{5}{8}$. То се види и по динамици која је уписана – динамички врхунац је такође на том такту; крешендо води до четвртог такта (који је, дакле, најгласнији), а затим слиједи декрешендо. Тако се добија својеврсно таласање које враћањем ствара исти, умјерено јаки почетак у наредној фрази.

По тој схеми, друга музичка реченица достиже врхунац у такту који има $\frac{6}{8}$, па затим $\frac{7}{8}$, $\frac{8}{8}$ и све по том шаблону, до мјеста у *Капрису* који у својој фрази садржи такт од чак $\frac{11}{8}$:

Примјер бр. 6 (Дирк-Михаел Кири, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 72–76)



Послије фразе у којој је врхунац у датом примјеру, у такту бр. 76, долази до опадања све до краја те фразе, када она дође до такта у мјери $\frac{2}{8}$.

Након тога слиједи другачији тематски материјал. Све до врхунца овог *Каприса*, материјал је доста сличан. Одликује се непрестаном, скоро непрекидном мелодијском линијом која у себи садржи многе акценте. Акцентима се још више наглашава ритмичка компонента, али се они јављају и у случају неких алтерованих тонова, да би се њихова важност још више нагласила.

Почетни, али и завршни тоналитет је бе-мол. Што се тиче хармоније, ово дјело је тонално, и тонски ослонац је углавном врло стабилан. Најчешћи алтеровани тонови који се јављају су: повишена (дурска) терца, снижена квинта (углавном се јавља као пролазница и одмах затим се јавља разријешена, у свом основном облику), повишена секста или септима (у виду мелодијског бе-мола), повишен четврти ступањ (као вођица за пети ступањ, па би то била функција VII^D), фригијски други ступањ и др. Поред ових функција, јављају се хроматски низови до одређеног ступња, у виду пролазница.

У наставку слиједи један од дијелова *Каприса* који садржи доста горепоменутих примјера (непрестана мелодијска линија – моторичност, алтерације и акценти):

Примјер бр. 7 (Дирк-Михаел Кириш, „Каприс бр. 3, Оп. 9” за соло обоу, т. 31–36)



Мелодијска линија се одликује готово такозваном барокном моторичношћу, али са савременијом мелодијском линијом. Све до врхунца читавог *Каприса*, фразе су грађене на сличан начин, али упркос томе што су оне све дуже, ипак није неопходно коришћење кружног дусања. Крајеви су такви да има времена да се узме брзи ваздух, али уколико извођач влада техником кружног дусања, постоје мјеста на којима је може користити. Једно такво мјесто јесте управо фраза у којој се достиже кулминација дјела. То је уједно и најдужа фраза у овој композицији.

Она са собом доноси другачији тематски садржај. Поред могућности употребе кружног дусања (уколико се не користи кружно дусање, извођач дјела због индивидуалних разлика треба да анализира у ком дијелу може брзо узети ваздух, а да не ремети музички ток – може, на примјер, скратити неку завршну осмину, која није под луком са осталим низом), јавља се нова проширена техника, а то је флатерцунг.

Флатерцунг се у овом дјелу први пут јавља у такту бр. 80.

Примјер бр. 8 (Дирк-Михаел Кириш, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 80–83)



Након првог јављања у такту бр. 80, као што се у приложеном примјеру може видјети, флатерцунг се узастопно јавља на сваком наредном почетку такта, укупно четири пута. Сваки почетак такта, сем што је већ наглашен сам по себи због специфичног звука ове проширене технике, такође има ознаке крешенда.

Композитор кулминацију *Каприса* завршава јако и врло упадљиво, уз синкопирани ритам. На неки начин аутор дјела користи материјал од претходног одсјека, али управо са употребом флатерцунга дјело добија више на својој упечатљивости, и тако је овај дио природно изведен на „вишем нивоу” него што се такав материјал

раније јављао (непрестана мелодијска линија и синкопиран ритам нису новина у овом дјелу, али се њихов ефекат, уз остале елементе интерпретације, појачава).

У сљедећем примјеру биће приказан наредни тематски материјал, који је другачији од првог дијела. Овај одсек се не одликује непрестаном мелодијском линијом, па (на почетку) ни акцентима. Промјене метра остају по истом принципу, али се оне овдје могу мање запазити јер због недостатка моторичности не добијају толико на свом изразу. Контраст у тематском материјалу је још више изражен динамиком, која је овдје тиха –варира између *p* и *pp*.

Примјер бр. 9 (Дирк-Михаел Кириш, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 84–94)



Фраза која доноси нови тематски материјал почиње од такта бр. 87.

Потпуно смирење у композицији почиње од такта бр. 101, када динамика прелази у *pp*:

Примјер бр. 10 (Дирк-Михаел Кириш, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 100–103)



Није случајно да након кулминације смирење постаје веће а тематски материјал све рјеђи. Све то представља својеврсну припрему за оно што слиједи, а то су мултифоници. Они су најупечатљивији дио композиције и има их укупно шест различитих. Њихово јаче истицање постигнуто је претходним смирењем.

У поглављу *Проширене технике на обои* направљен је увод о овој техници свирања. Дакле, за разлику од монофоника (звучања једног тона), мултифоници

представљају одређене групе тонова који се могу свирати у исто вријеме. Ради се о техници која ипак варира од инструмента до инструмента, јер немају сви једнаке дирке које су потребне за њихово произвођење. До сада је код композитора углавном била пракса да записују мултифонике и њихов начин извођења уз само дјело које је представљено. У овом *Капрису* је на прилично једноставан начин то испуњено. Изнад нотног записа акорда су исписане кратке инструкције о томе које клапне на инструменту је потребно отворити/затворити или ако је потребно додати неке алтернативне.³³

Примјер бр. 11 (Дирк-Михаел Кири, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 123–126)

Примјер бр. 12, а–ђ (примјери свих шест мултифоника присутних у овом дјелу и грифови који се користе за њихово извођење)³⁴

а)



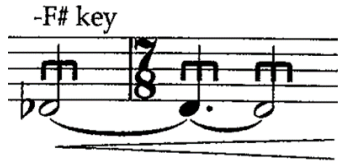
б)



³³ У случају присутних мултифоника у овом дјелу не би требало да буде разлике у свирању на полуаутоматској или аутоматској обои, али их је аутор овог рада изводио на полуаутоматској обои.

³⁴ Сви мултифоници из Примјера бр. 12 су написани у стандардном кључу који се користи за обоу – виолинском (Ге) кључу.

6)



2)



д)



ђ)



Поред самог ефекта који ова техника свирања оставља, они су и динамички разноврсни. Композитор се поиграва с њима, тражећи од извођача да их почне свирати из *p* динамике, што може бити изазовно за извођење. Потребна је добра контрола да би мултифоници изашли са јасним почетком уз такву динамику, али и даље, када композитор захтијева прављење крешенда.

Због саме природе инструмента и споја клапни које се користе за извођење мултифоника, неки од њих излазе с већом лакоћом од оних других. Ипак, постоји нешто што може да буде потешкоћа уколико извођач има проблема са њиховом

репродукцијом. То је битан сегмент, који овај инструмент чини посебним и комплексним у исто вријеме, а то су пискови.³⁵

Пискови се могу правити на разне начине, а грубља подјела би била на европски и амерички начин прављења. Код ова два типа јасно се могу уочити разлике и на први поглед; разликују се чак и у коначној дужини, али и многим другим факторима.

Примјер бр. 13 (а – један примјер америчког начина прављења пискова; б – примјер европског начина прављења пискова)

а)



б)



Поред ове грубе подјеле на двије групе, постоје многе друге врсте пискова, али нису све релевантне за тему овог рада.

Бирање писка за извођење увијек је својеврсни изазов обоистима. Уколико је извођење дуго и физички исцрпљујуће, потребно је наћи лакши писак који неће пружати отпор и који извођачу није превише тежак, јер ће у том случају доћи до раног умарања. Пискови, сем у јачини, могу доста варирати и у боји тона (тембр). Одређена боја се тражи за одређене композиције, па тако у зависности од програма, обоиста може да изабере лакши писак са свјетлијом бојом звука, или тамнији, мрачнији тон који ће боље да осликава жељена расположења. Ипак, већина обоиста

³⁵ Писак је двоструки језичак од трске који се умеће у горњи дио инструмента. Направљен је од двије симетрично постављене трске које се покрећу ваздухом који ствара вибрације и на тај начин се производи звук.

која је посвећенија представљању савремене музике може да потврди да у извођењу тих дјела често сам звук уопште није примарна ствар.

Наравно, све зависи од тога какво је дјело у питању, али уколико има неке од захтјевнијих проширених техника (мултифонике, флатерцунг, микротонове и слично) онда је главни фактор да то све може да се произведе, па макар и боја тона била мање звучно привлачна. Што се тиче савремене музике, углавном је универзално правило да писак не би требало да буде превише тежак, а да буде врло флексибилан. За неке проширене технике је потребан отворенији писак, а за друге (на примјер мултифонике) не смије бити ни превише отворен писак, или, наравно, превише затворен, јер извођач неће бити у могућности да пружи довољно ваздуха који ће подржати излажење стабилног тона.

Неки обоисти, у фази испитивања или усавршавања одређеног дјела из савременијег репертоара, почели су да експериментишу са типовима пискова. Водећи се одређеном јачином и флексибилношћу, пробавају другачију дужину везања пискова (која је углавном стандардизована због штимања) или дијаметар трске коју користе (а то утиче на већи или мањи отвор писка).³⁶

Битан дио писка јесте хилзна. Хилзна је месингани дио (који се умеће у сами врх, горњи отвор инструмента) који је обложен плутом и на њега се, у процесу прављења пискова, симетрично постављају трске, а затим се концем чврсто вежу око отвора. Хилзне могу бити од разних материјала, не само од месинга него и: никл-сребра, сребра, злата и др. Сваки материјал има одређене специфичности. Никл-сребро добро проводи струјања ваздуха и звук обое при свирању на таквим хилзнама може бити гласнији, јачи. Злато је прилично мекан и осјетљив материјал и мора се бити врло пажљив при везању писка да не би дошло до оштећења, али резултује врло добром проводљивошћу вибрација и, генерално, лакшим излажењем тона који је мек и заобљен.

Хилзне могу бити разних дужина, што може утицати на висину интонације. Такође, од дужине хилзне зависи и укупна дужина на коју се прави писак. Интонација је ствар која се мијењала кроз историју. У ранијим музичким периодима је била нижа, поступно је кренула расти, па је достигла и већу висину, каква се данас користи. Стандардно штимање углавном износи 442 Hz за камертон (тон a_1).

³⁶ Стандардни дијаметар трске за класичну обоу је 10,5–10,75. Што је мањи дијаметар, писак ће бити отворенији.

Уколико су савремена дјела написана за соло инструмент, неки обоисти своје пискове праве на доста другачији начин и вежу их на много краћу укупну дужину, јер су експериментисањима дошли до закључка да је тако ниво вибрације писка већи, самим тим се постиже и већа флексибилност. То даје вишу интонацију (што није проблем ако одскакање није превише упадљиво и уколико је дјело написано за соло инструмент), али и лакше извођење нотног материјала који је композитор исписао.

Вилијам Балентајн је истакао: „Овакав писак би обоистима могао дјеловати превише екстремно, али сам тражио флексибилност извођења, а не лијеп тон”.³⁷

Флексибилност писка је веома битна и због великог опсега тонова које композитор ставља као изазов пред извођача. У неким другим студијама се тражи чак *az* у разним динамичким регистрима, што ствар чини додатно сложеном.

Опсег тонова у *Капрису бр. 3* доста је раскошан. Као што је претходно наведено, тоналитет у ком је дјело написано је бе-мол. Сам бе-мол обоистима није захвалан за извођење композиција брзог и виртуозног карактера, прије свега због алтернативних тонова који се морају користити да би се извела одређена везивања. О додатном свирању тонова на друге начине биће ријечи касније.

Опсег који Дирк-Михаел Кирш користи је од тона бе³⁸ до гесз. Природа инструмента је таква да одређени тонови неког регистра могу лакше да се изведу. На примјер, тонове дубљег регистра је лакше извести у гласнијој, или макар умјереној динамици, него у *p*. Најфлексибилнији дио регистра на обои је средњи, у ком се најлакше праве динамичке разлике, изводе разни типови артикулација и слично. Како је сама сврха савремених дјела – трагање за новим звуком, истраживање нових могућности инструмента, коришћење одређених техника – уједно је једна од одлика да се инструменти не користе на традиционалан начин на који смо навикли. Тако да је исписивање најдубљег тона у *pp* динамици управо само један од примјера који могу да представљају изазов извођачима.

Примјер који слиједи пружа увид у узастопно коришћење најдубљег тона у обои на, дакле, нетипичан начин.

³⁷ William F. Balentine, *Contemporary oboe techniques: An individual application to three works*, School of Music, The University of Arizona, 1983, стр. 38.

³⁸ Бе (мало) је уједно и најдубљи тон на обои.

Примјер бр. 14 (Дирк-Михаел Кириш, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 100–107)



Највиши тон у овом дјелу је, дакле, гесз, а његову појаву показује наредни примјер:

Примјер бр. 15 (Дирк-Михаел Кириш, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 131–133)



Динамика је остала иста (*pp*), и оно што извођење овог тона чини сложеним јесте артикулација која је стакато³⁹. Тон треба да буде кратак и одсјечан у датој динамици, али, да би његово извођење било успјешно, потребно је доста ваздуха (да не буде у јачој динамици него што је написано) и писак који добро реагује у високом регистру.

Када је ријеч о артикулацији, она је у првом дијелу (до кулминације) легато⁴⁰. Као што је већ наведено, бе-мол као тоналитет захтијева разна везивања међу тоновима, а неки од њих се изводе на други, алтернативни начин. Уједно је извођење истог комплексније под легато артикулацијом, јер, уколико технички проблеми нису савладани, они се више истичу на овај начин.

Прво комплексније мјесто је у прелазу са 14. на 15. такт.

³⁹ Итал. *staccato* – одвојено, одсјечно. Тоновима се под овом артикулацијом изводе одвојено и упола краће од написане нотне вриједности.

⁴⁰ Итал. *legato* – везано. Тоновима и групе нота (које изнад имају лук или је композитор изразио ту жељену артикулацију да се односи на читав одсјек) треба изводити без прекида, на један дах.

Примјер бр. 16 (Дирк-Михаел Кириш, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 14–15)



Проблематика се огледа у везивању тонова ас₁ и бе. Због начина свирања, може доћи до тежег изласка тона бе; да би се то олакшало (уколико извођачу више одговара овај начин) може се тон ас₁ свирати на други, алтернативни начин⁴¹. Ако то не доведе до успјешног извођења, због артикулације на тону (тон ас₁ је још под луком, али са тачком која скраћује његово трајање), може се користити оригинални прсторед, али је то једно од мјеста која треба да се технички среде прије извођења дјела.

Примјер бр. 17 (примјер другог начина свирања тона ас₁ који се може користити за примјер бр. 16)



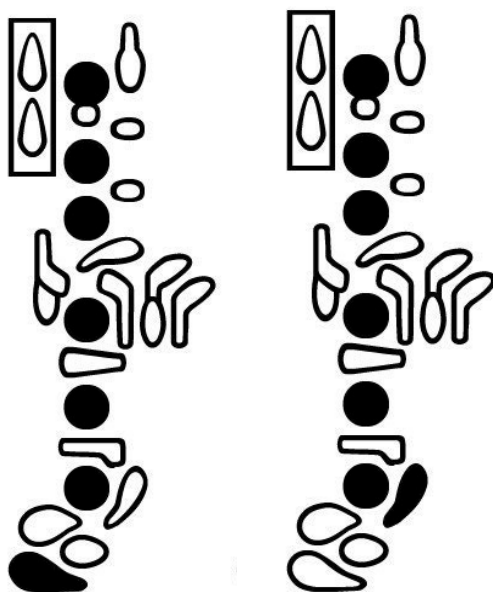
⁴¹ Свирање тона гис/ас₁ са гис/ас клапном која се свира малим прстом десне руке; на тај начин је мали прст лијеве руке слободан да дохвати бе клапну.

Најчешћа појава гдје се свира неки тон на други начин јесте код тона ес₁ или ес₂. У том случају се тон ес свира са помоћном дис/ес клапном са малим прстом лијеве руке, а не десном, како је стандардни положај свирања.

Примјер бр. 18, а–б: лијево – основни начин свирања тона ес₁ (или ес₂); десно – други начин свирања тона ес₁ (или ес₂)

а)

б)



Примјер бр. 19 (Дирк-Михаел Кири, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 65–68)



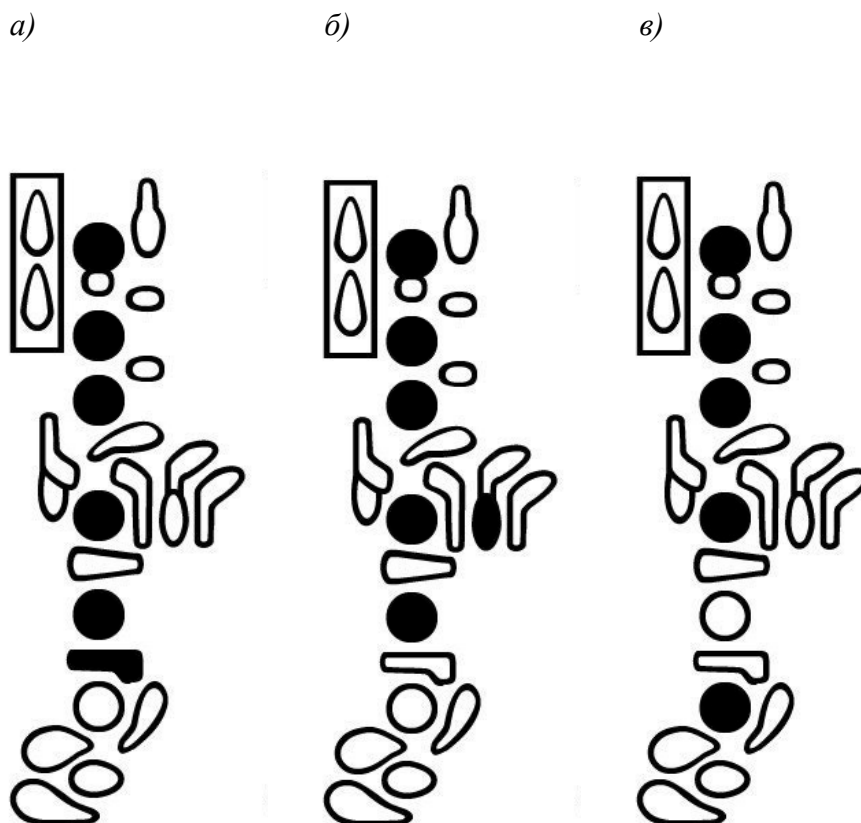
Слиједи примјер везивања тона дес₁–ес₁ (у примјеру бр. 19 је то такт бр. 68). Оно по чему се овај примјер истиче јесте тон еф₁, који слиједи након њих. Током процеса спремања овог *Каприса*, ауторка рада је експериментисала са начином на који свира групу тонова која је предудар (украс) за тон еф₁. Еф који се користи у овом

случају јесте такозвана *виљушка*, која назив има због свог специфичног начина свирања. Начини на који се овај сегмент може свирати су:

- бе–дес₁–ес₁ (на основни начин, са клизањем малог прста десне руке са цис/дес клапне на дис/ес клапну) – еф₁ (*виљушка*);
- бе–дес₁–ес₁ (на други начин, са малим прстом лијеве руке која притишће помоћну дис/ес клапну) – еф₁ (*виљушка*).

Суштински су оба начина коректна, само зависи од личног опредјелења извођача (који је начин њему лакши).

Примјер бр. 20, а–в (примјер свирања тона еф₁ (али и еф₂) на више начина; а – основни начин, б – са помоћном клапном, в – виљушка)



У Примјеру бр. 16 је приказано везивање тонова ас₁ и бе, а у Примјеру бр. 21 (такт бр. 94) ће бити приказано мјесто у ком је присутан обрнут редослијед тонова. Ово мјесто је сложено самим тим што су у том случају оба тона везана луком, што извођачу оставља само један избор, а то је коришћење алтернативног свирања тона

ас₁. Тада се, дакле, тон свира помоћном гис/ас клапном са малим прстом десне руке (Примјер бр. 17).

Примјер бр. 21 (Дирк-Михаел Кири, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 91–94)

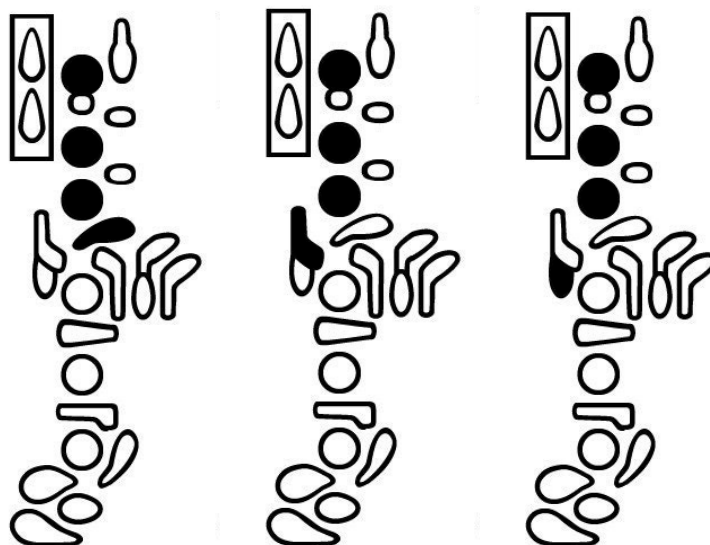


Примјер бр. 22, а–в (сви примјери свирања тона ас₁ (али и ас₂) на више начина; а – основни начин, б, в – алтернативни начини, са помоћним клапнама⁴²)

а)

б)

в)

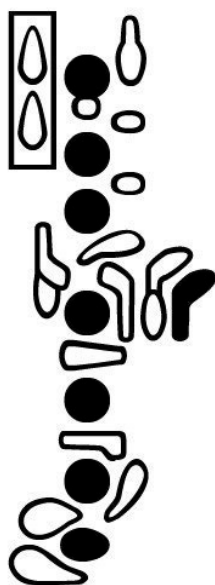


Најкомплекснија мјеста у вези са везивањем тонова остављена су за сами крај композиције. Први примјер (Примјер бр. 23, такт бр. 140) јесу тонови це₃–бе–дес₂. Проблематика се огледа у тоновима бе–дес₂. Проблем врло лако може бити ријешен уколико се тон бе не свира са помоћном клапном це у десној руци (што је основни

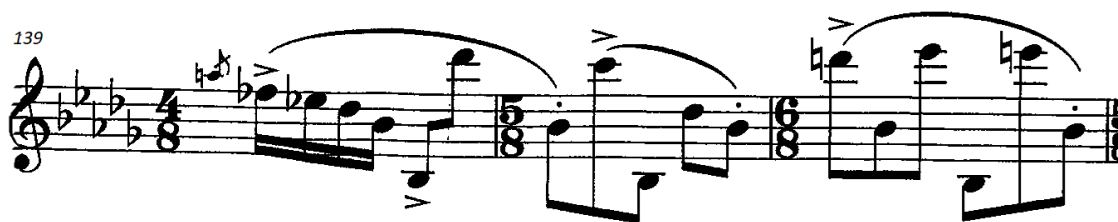
⁴² У дијелу који упућује на алтернативни начин коришћења, односи се на други примјер грифа за свирање (примјер у средини).

начин свирања тог тона), већ са истим малим прстом, али клапна цис/дес. На тај начин се већ изврши припрема за наредни тон – дес₂, и ово везивање тонова се ради лако, без клизања малог прста десне руке са клапне це на цис/дес.

Примјер бр. 23 (примјер за свирање тона бе са цид/дес клапном)



Примјер бр. 24 (Дирк-Михаел Кириш, „Каприс бр. 3, Оп. 39” за соло обоу, т. 139–141)

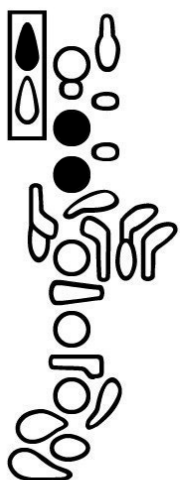


Примјер под бројем 24 приказује везивање тонова ес₃–бе–е₃ (такт број 141). Присутни су велики скокови, још комплекснији него у претходном такту. Прва проблематика овог дијела огледа се у извођењу великог скока. Будући да се врши скок са тона ес₃ на тон у малој октави (бе), изазов може бити произвођење тона бе у дубоком регистру.

Тоновни дубоког регистра на обоји се лакше производе уколико је амбажура извођача опуштена. Амбажура се на том мјесту може опустити ако се постави као при изговарању гласа 'о'. Затим, након што се изведе тон бе, да би се одсвирао наредни – тон ез, извођач враћа уобичајени положај и притисак амбажуре.

Поред овог мјеста са проблематичним скоком, друго комплексно мјесто представља везивање тонова есз и бе, које није лако изводиво због прстореда који се користи. Тада се бира алтернативни начин свирања тона есз. Стандардни помоћни начини не дају успјешно извођење овог скока због заузетог малог прста лијеве руке који је потребан за свирање и једног и другог тона. Ипак, постоје и други, мање чести, начини који се могу употријебити. Ауторка овог рада успјела је са сигурношћу одсвирати овај скок сљедећим прсторедом:

Примјер бр. 25 (алтернативни начин свирања тона есз)



Композитор је за завршну фразу *Каприса бр. 3* оставио извођачу на вољу да бира хоће ли завршити са екстремним крешендом или декрешендом.

Примјер бр. 26 (Дирк-Михаел Кириш, „Каприс бр.3, Оп. 39” за соло обоу, т. 145–152)



Ossia crescendo al fine на италијанском значи „или крешендо до краја”. То је врло занимљив моменат у овом дјелу. Свако може бити другачијег мишљења: да ли ово дјело, након свега што је пружио извођачу и публици, треба да се заврши јако и упечатљиво или треба да нестане у *ppp* динамици, завршивши на тај начин готово саркастично.

7. Закључак

Савремена музика је све више присутна на репертоарима познатих свјетских извођача и, у односу на раније, све је приступачнија за слушање. Музички укус се много разликује од извођача до извођача, исто је и код публике. Несумњиво је да ће нека класична дјела и даље остати синоним за умјетничку музику и да ће њихова вриједност увијек бити иста и (све више) цијењена, али се музика непрестано развија и потребно је пратити њен развој. Поред тога, оно шта је битно споменути јесте едукативна компонента коју пружа музика савременијег репертоара. Свакако, исто то пружају и дјела из других музичких праваца, али управо новија дјела наводе извођаче да још боље упознају свој инструмент.⁴³ Веома се тражи фокус на класичним вриједностима у оваквој врсти музике, али много тога је новог.

Овај рад је првенствено пратио Киршов *Каприс бр. 3* (комад написан за соло обоу представља само једно од дјела оваквог типа). Као што је поменуто (и сам композитор је навео), инспиративно у компоновању композиција за обоу (и уопште савремених дјела) јесте управо проналажење нових начина да исти инструменти звуче другачије. Вјероватно да се то још потпуније може осјетити у дјелима за камерну музику, гдје се користе спојеви инструмената у саставима који раније не би никада били избор. На тај начин се искориштава пуни потенцијал музичких инструмената и добија се сасвим нови звучни однос који својом специфичношћу плијени пажњом.

Обоа је врло посебан дувачки инструмент. Могло би се рећи да су прве слике коју помисао на тај инструмент ствара – идиличне, мелодичне теме, често са оријенталним призвуком. Боја тона обое је посебна, упечатљива и врло доминантна. Многе оркестарске теме су управо њој намијењене и имају класичну, непролазну љепоту.

Ипак, врло је вриједно, ради личног развоја умјетника, да се из тих оквира некада иступи. Сваки инструмент нуди много тога, а вјероватно ће се у будућности

⁴³ Обоиста који је истраживањем сопственог инструмента донио највиши допринос јесте Швајцарац Хајнц Холигер (Heinz Holliger). Он је током свог живота радио на побољшању виртуозности обое, флексибилности, проширеним техникама (циркуларно дисање!), а све то је оставио у својим студијама за соло обоу, бавећи се и композиторским радом.

сознања ширити. Због тога је важно да је умјетник у корак са временом и прати развој, који значи и непрекидни рад на себи.

Управо излажење из „сигурне зоне” јесте оно што је ауторки рада много значило при спремању једног оваквог комада за соло обоу. Поред саме чињенице да је ријеч о савременом дјелу из XXI вијека, велики је изазов било истраживање о *Капрису бр. 3*. О овом дјелу нема много информација, па је било потребно пронаћи што више битних података да би се могла створити комплетнија слика.

Овај рад помаже да извођач прошири своје видике (не само обоиста). Поред сазнања о, на примјер, проширеним техникама које ово дјело у себи садржи, немогуће је избјећи још шира учења на дату тему. Све то води ка формирању једног комплетног професионалног извођача.

Будући да је ово једини рад на српском језику посвећен оваквом дјелу, моћи ће увелико да послужи будућим извођачима и да пружи много података обједињених на једном мјесту. Учење, истраживање, извођење нове музике, али и сазнање о историји претходне – помаже и обогаћује сваког извођача на путу напретка.

8. Литература

- Андреис, Јосип, *Повијест гласбе 3*, СНЛ, Загреб, 1989.
- Balentine, F. William, *Contemporary oboe techniques: An individual application to three works*, School of Music – The University of Arizona, 1983.
- Bruhn, Singlind, „Patterned time: Boris Blacher's play with variable meters” у: *Symmetry: Culture and Science. Volume 5, Number 3*, 1994.
- Veale, Peter/Mahnkopf, Clauss-Steffen/Motz, Wolfgang/Hummel, Thomas, *The techniques of Oboe Playing*, Bärenreiter – Verlag Karl Vötterle GmbH & Co, KG, Kassel, 2001.
- Деспих, Дејан, *Музички стилови*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2004.
- Деспих, Дејан, *Хармонија са хармонском анализом*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001.
- Енциклопедија *Британика*, Политика, Београд, 2005.
- Kirsch, Dirk-Michael, *Meine Musik*, преузето са: <https://www.kirsch-music.com/bio-english> (приступљено у јуну 2024)
- Перичић, Властимир и Сковран, Душан, *Наука о музичким облицима*, Комисија за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду, Београд, 1991.
- Salter, Graham, *Understanding the Oboe Reed*, Bearsden, 2018.
- Hamilton, Sarah, *Extended techniques*, преузето са: <https://oboehelp.com/extended-techniques/> (приступљено у августу 2024)

9. Прилог

Попис прилога:

1. *Каприс бр. 3, Оп. 39* за соло обоу, Дирк-Михаел Кирш, партитура за соло обоу

9.1. Каприс бр. 3, Оп. 39 за соло обоу, Дирк-Михаел Кирш, партитура
за соло обоу

dédié à Luis Matos

3. Caprice

Inquieto $\text{♩} = 184$

à la mémoire de Boris Blacher

Dirk-Michael Kirsch

Op. 39,7

oboe player takes a sleigh bell by his ankle and stamps on every bar (ad lib.)

mf

10

18

24

31

37

43

47

54

58

61

65

72

75

77

80

84

91

95

100

108

115

123

131

139

145

ossia crescendo al fine

ACC.1846

ppp

10. Биографија аутора

Маша (Југослав) Брујић рођена је 9. 2. 1999. године у Бањој Луци.

Основно музичко образовање започиње 2010. године у музичкој школи „Владо Милошевић” у класи обоисткиње Веронике Антуновић Мари. Примила је 2013. године Светосавску награду наведене музичке школе. Потом наставља да се школује у класама Тање Ваван и Јасне Граховац.

Године 2018. уписује Академију умјетности на Универзитету у Бањој Луци, смјер Музички извођач – обоа. Први циклус студија завршава 2022. године као студент генерације, у класи професорице Јасне Граховац. Тако је стекла звање дипломираног музичког умјетника – обоисте.

Током студија учествовала је у разним пројектима и наступала као соло извођач, у камерним саставима и као члан оркестра. Издвојени наступи: бројни концерти у оквиру „Дана Владе С. Милошевића”, концерти са оркестром Академије умјетности под диригентском палицом Бранке Радошевић Митровић и Душана Вере Урошевића; затим концерти са Бањалучком филхармонијом, сарадња са оркестром Народног позоришта Републике Српске (на позицијама прве и друге обое), многобројни концерти са Сарајевском филхармонијом (на позицијама прве и друге обое), као и бројни наступи у оквиру пројекта „Семап” оркестар (Central European Music Academies Network Orchestra) са одржаним концертима у Италији, Словенији и Хрватској (2022. и 2023. године).

Као солиста са оркестром први пут се представила 2019. године на „Концерту за бебе” са Бањалучком филхармонијом, гдје је извела дјела Јозефа Хајдна и Томаза Албинонија. Послије тога су услиједили солистички наступи са професорицом Јасном Граховац, гдје су у дуету извеле „Концерт за двије обое” у а-молу, композитора Антонија Вивалдија, у оквиру фестивала италијанске културе „Insieme” под диригентском палицом Душана Вере Урошевића. У Банском двору 2023. године представила се као солиста на концерту под називом „Ах, рече Бах”. Исте године, на три концерта у Босни и Херцеговини, солистички изводи дјела Владе Милошевића и Арона Копланда, у сарадњи са здруженим гудачким оркестрима „Бан Светислав Тиса Милосављевић” и „Симфонијски оркестар Мостар”, такође под диригентском палицом Душана Вере Урошевића.

Значајан пројекат је праизведба опере Давида Мастикосе *Вишња са златном коштицом*.

Као члан симфонијских оркестара, поред горенаведених, сарађивала је са уваженим диригентима као што су: Урош Лајовиц, Дејан Павлов, Ромоло Ђеси, Марта Клуцзинска, Александар Којић, Самра Гуламовић, Весна Шоуц, Јосип Шего, Огњен Бомоштар и други.

Маша Брујић уписала је мастер студије 2022. године и тренутно је апсолвент на другом циклусу студија, у класи професора Владимира Пушкаша.

11. Изјаве аутора

УНИВЕРЗИТЕТУ У БАЊОЈ ЛУЦИ

ПОДАЦИ О АУТОРУ ОДБРАЊЕНОГ МАСТЕР/МАГИСТАРСКОГ РАДА

Име и презиме аутора мастер/магистарског рада: Маша Брујић

Датум, мјесто и држава рођења аутора: 9. 2. 1999, Бања Лука, Босна и Херцеговина

Назив завршеног факултета/Академије аутора и година дипломирања: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2022.

Датум одбране завршног/дипломског рада аутора: 28. 9.2022.

Наслов завршног/дипломског рада аутора: Анализа интерпретативних захтјева у „Сонати за обоу и клавир” Франсиса Пуланка

Академско звање које је аутор стекао одбраном завршног/дипломског рада: дипломирани музички умјетник – обоиста, 240 ECTS бодова

Академско звање које је аутор стекао одбраном мастер/магистарског рада: мастер обоје – 300 ECTS бодова

Назив факултета/Академије на коме је мастер/магистарски рад одбрањен: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци

Наслов мастер/магистарског рада и датум одбране: Анализа комплексних техничких и умјетничких елемената са посебним освртом на употребу проширених техника у дјелу Дирк-Михаела Кирша „Каприс бр.3, Оп. 39” за соло обоу; 26.9.2024.

Научна област мастер/магистарског рада према CERIF шифранику: Хуманистичке науке

Имена ментора и чланова комисије за одбрану мастер/магистарског рада:

мр Дејан Тркуља (предсједник),

мр Владимир Пушкаш (ментор),

мр Соња Милетић (члан)

У Бањој Луци, дана 16.9.2024

Декан



ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је
мастер/магистарски рад

Наслов рада: Анализа комплексних техничких и умјетничких елемената са посебним освртом на употребу проширених техника у дјелу Дирк-Михаела Кирша „Каприс бр.3, Оп. 39” за соло обоу

Наслов рада на енглеском језику: Analysys of complex technical and artistic elements with a special focus on the use of extended techniques in Dirk-Michael Kirsch's piece „Caprice No.3, Op. 39” for solo oboe

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да мастер/магистарски рад, у цјелини или у дијеловима, није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Бањој Луци 16.9.2024

Потпис кандидата

Нана Ђујић

Изјава 2.

Изјава којом се овлашћује Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци да мастер/магистарски рад учини јавно доступним

Овлашћујем Академију умјетности Универзитета у Бањој Луци да мој мастер/магистарски рад, под насловом „Анализа комплексних техничких и умјетничких елемената са посебним освртом на употребу проширених техника у дјелу Дирк-Михаела Кирша *Каприс бр. 3, Оп. 39* за соло обоу”, који је моје ауторско дјело, учини јавно доступним.

Мастер/магистарски рад са свим овим прилозима предао/ла сам у електронском формату, погодним за трајно архивирање.

Мој мастер/магистарски рад, похрањен у д и г и т а л н и р е п о з и т о р и ј у м Универзитета у Бањој Луци, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – дијелити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – дијелити под истим условима

(Молимо да закружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа)

У Бањој Луци 16.9.2024.

Потпис кандидата

Маша Грујић

Изјава 3.

**Изјава о идентичности штампане и електронске верзије
мастер/магистарског рада**

Име и презиме аутора: Маша Брујић

Наслов рада: Анализа комплексних техничких и умјетничких елемената са посебним освртом на употребу проширених техника у дјелу Дирк-Михаела Кирша „Каприс бр.3, Оп. 39” за соло обоу

Ментор: Владимир Пушкаш

Изјављујем да је штампана верзија мог мастер/магистарског рада идентична електронској верзији коју сам предао/ла за дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој Луци.

У Бањој Луци 16.9.2024

Потпис кандидата

Маша Брујић

ИЗВЈЕШТАЈ
О ОЦЈЕНИ УРАЂЕНОГ ЗАВРШНОГ РАДА
-обавезна садржина-

I ПОДАЦИ О КОМИСИЈИ

- Датум и орган који је именовано комисију:
11.3.2024. Умјетничко-научно-наставно вијеће Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци
- Састав комисије са назнаком имена и презимена сваког члана, звања, назива уже научне/умјетничке области за коју је изабран у звање, датума избора у звање и назив факултета, установе у којој је члан комисије запослен:
 - мр Дејан Тркуља, ванредни професор, ужа умјетничка област Репродукција музике - кларинет (2019. год.), Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци – председник комисије;
 - мр Владимир Пушкаш, редовни професор, ужа умјетничка област Репродукција музике (2019. год.), Академија умјетности Универзитета у Новом Саду – ментор;
 - мр Соња Милетић, ванредни професор, ужа умјетничка област Репродукција музике - флаута (2019. год.), Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци – члан комисије;

II ПОДАЦИ О КАНДИДАТУ

- Име, име једног родитеља, презиме:
Маша (Југослав) Брујић
- Датум рођења, општина, Република:
9. 2. 1999. Бања Лука, Република Српска, Босна и Херцеговина
- Година уписа на мастер студије: 2022. године
Студијски програм / смјер:
Музичка умјетност/репродукција музике - обоа

III НАСЛОВ ТЕМЕ ЗАВРШНОГ РАДА:

„Анализа комплексних техничких и умјетничких елемената са посебним освртом на употребу проширених техника у дјелу Дирк-Михаела Кирша „Каприс бр. 3, Оп. 39“ за соло обоу“

IV ПРЕГЛЕД ЗАВРШНОГ РАДА:


Навести кратак садржај умјетничког програма/пројекта и теоретског дијела завршног рада
Практични део обухвата реситал следећег програма:
- Жил Силвестрини: Етида бр. 1
- Камил Сен-Санс: Соната за обоу и клавир у Де дуру, Опус 166:
I - Andantino
II - ad libitum, Allegretto
III - Molto Allegro
- Дирк-Михаел Кирш: Каприс бр. 3, Оп. 39
- Јан Вацлав Каливода: Салонски комад Оп. 228 – за обоу и клавир
Теоретски део носи назив „Анализа комплексних техничких и умјетничких елемената са посебним освртом на употребу проширених техника у дјелу Дирк-Михаела Кирша „Каприс бр. 3, Оп. 39“ за соло обоу“ и бави се анализом овог соло комада за обоу. У склопу анализе посебан акценат се ставља на податке о проширеним техникама које су уобичајене за дела савременог репертоара. Овај Каприс бр. 3 је такође изведен као део програма у практичном делу.

V ВРЕДНОВАЊЕ ПОЈЕДИНИХ ДИЈЕЛОВА ЗАВРШНОГ РАДА:
Поједини делови овог рада приказују: -познавање биографије композитора Дирка-Михаела Кирша -познавање коришћења проширених техника на инструменту обоа, које су за успешну изведбу овог дела неопходне, а истраживање о тој тематици неизоставно за компетентност мастер рада чија је тема дело савременог репертоара -детаљна анализа комплексних уметничко-техничких елемената који су заступљени у делу
VI ЗАКЉУЧЦИ ОДНОСНО РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА/ПРОЈЕКТА
Изузетан допринос упознавању једног оваквог дела из савременог репертоара. Рад посвећен оваквом музичком делу је од велике важности са свим информацијама које у себи садржи.
VII ОЦЈЕНА НАЧИНА ПРИКАЗА И ТУМАЧЕЊА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА/ПРОЈЕКТА
У раду су утврђени циљеви писања и остраживања. Резултати који су добијени таквим истраживањем су јасно приказани у достављеном тексту. Методе истраживања које је кандидат користио су успешно пружиле увид у све специфичности које ово дело садржи. Извршена је анализа нотног материјала, техничко-уметничких елемената, приказана историјска позадина композитора дела и појединости композитора коме је дело посвећено, а чија је важност такође велика. Образложена је друштвена и научна оправданост циља истраживања а приказани резултати у раду су представљени логично и јасно.
VIII КОНАЧНА ОЦЈЕНА ЗАВРШНОГ РАДА
1. Да ли је рад урађен у складу са образложењем наведеним у пријави теме: ДА
2. Да ли рад садржи све битне елементе: ДА
3. По чему је рад оригиналан допринос науци/умјетности: Рад доприноси општем познавању опуса композитора овог дела из XXI века, са посебним освртом на употребу проширених техника на инструменту обоа, чија употреба је све важнија, а извођење дела савременог репертоара постаје све заступљенији као неизоставни део репертоара.
4. Недостаци рада и њихов утицај на резултат истраживања/пројекта: НЕМА
IX ПРИЈЕДЛОГ:
На основу укупне оцјене рада, комисија у саставу: 1. мр Дејан Тркуља, ванредни професор, Репродукција музике – кларинет, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, председник комисије 2. Владимир Пушкаш, редовни професор, Дувачки инструменти – обоа, Академија умјетности Нови Сад Универзитета у Новом Саду, ментор 3. мр Соња Милетић, ванредни професор, Репродукција музике – флаута, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци – члан комисије предлаже Умјетничко-научно-наставном вијећу Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци да се завршни рад Маше Брујић под називом „Анализа комплексних техничких и умјетничких елемената са посебним освртом на употребу проширених техника у дјелу Дирк-Михаела Кирша „Каприс бр. 3, Оп. 39“ за соло обоу“ прихвати и дозволи одбрана рада.

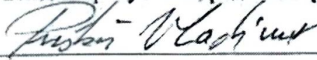
НАПОМЕНА: Члан комисије који не жели да потпише извјештај јер се не слаже са мишљењем већине чланова комисије, дужан је да унесе у извјештај образложење односно разлоге због којих не жели да потпише извјештај.

ПОТПИСИ ЧЛАНОВА КОМИСИЈЕ

мр Дејан Тркуља, ванредни професор – председник



мр Владимир Пушкаш, редовни професор – ментор



мр Соња Милетић, ванредни професор – члан

