

Jean-Louis Florentz: Prélude de L'Enfant noir - orkestracija za simfonijski orkestar

Stanić, Borna

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:175:508735>

Rights / Prava: [In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-04**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

BORNA STANIĆ

JEAN-LOUIS FLORENTZ: *PRÉLUDE DE L'ENFANT NOIR* –
ORKESTACIJA ZA SIMFONIJSKI ORKESTAR

MAGISTARSKI RAD

SPLIT, 2021.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA
GLAZBENI ODJEL

JEAN-LOUIS FLORENTZ: *PRÉLUDE DE L'ENFANT NOIR* –
ORKESTACIJA ZA SIMFONIJSKI ORKESTAR

MAGISTARSKI RAD

Naziv odsjeka: Glazbena teorija
Predmet: Instrumentacija
Studentica: Borna Stanić
Mentor: doc. art. Ivan Božičević

SPLIT, rujan 2021.

Ime i prezime studentice

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je _____ magistarski rad
(vrsta rada)
isključivo rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu, a što pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

Studentica:

U Splitu, _____

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija u Splitu
Odjel za glazbu
Odsjek za Glazbenu teoriju

Magistarski rad

JEAN-LOUIS FLORENTZ: *PRÉLUDE DE L'ENFANT NOIR* – ORKESTACIJA ZA SIMFONIJSKI ORKESTAR

Borna Stanić

U ovom radu detaljno je analiziran orkestralni jezik francuskog skladatelja Jean-Louisa Florentza na temelju njegova četiri orkestralna djela. Uz to, ovaj rad donosi i kratak uvid u harmonijske i ritamske specifičnosti njegove glazbe, opis registracijskih postupaka na orguljama, a sve na primjeru skladbe *Prélude de L'Enfant noir*. Ustanovljene pravilnosti i tipični postupci pronađeni u Florentzovim orkestralnim djelima praktično su primjenjeni u orkestraciji prethodno spomenutog orguljskog djela.

Ključne riječi: Jean-Louis Florentz, orkestralna situacija, instrumentalna grupa, pentafoni, ritam, *Prélude de L'Enfant noir*

Rad je pohranjen u knjižnici Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu

Rad sadrži: 119 stranica, 121 grafički prikaz, 4 tablice i 65 literaturnih navoda.

Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Mentor: doc. art. Ivan Božičević

Ocjenjivači: dr. sc. Davorka Radica, red. prof.

doc. art. Ivan Božičević

izv. prof. mr. art. Blaženko Juračić

Rad je prihvaćen: 11. rujna 2021.

Basic documentation card

University of Split
The Arts Academy
Department for music
Study program Music Theory

Diploma Thesis

JEAN-LOUIS FLORENTZ: *PRÉLUDE DE L'ENFANT NOIR* – ORCHESTRATION FOR SYMPHONY ORCHESTRA

Borna Stanić

In this paper, the orchestral language of the French composer Jean-Louis Florentz is analysed in detail based on his four orchestral works. Along with that, this paper provides with a brief insight into the harmonic and rhythmic characteristics of his music, description of his organ registration procedures, all based on the examples from his composition *Prélude de L'Enfant noir*. The observed regularities and typical situations found in Florentz's orchestral works are then applied in practice in the orchestration of his aforementioned organ piece.

Keywords: Jean-Louis Florentz, orchestral situation, instrumental group, pentaphones, rhythm, *Prélude de L'Enfant noir*

Thesis deposited in the library of Arts Academy, University of Split

Thesis consists of: 119 pages, 121 figures, 4 tables i 65 references, original in:
Croatian

Mentor: doc. art. Ivan Božičević

Reviewers: dr. sc. Davorka Radica, red. prof.

doc. art. Ivan Božičević

izv. prof. mr. art. Blaženko Juračić

Thesis accepted: September 11, 2021

SADRŽAJ

Uvod.....	1
1. Jean-Louis Florentz.....	2
1.1 Život i obrazovanje.....	2
1.2 Pregled stvaralaštva.....	4
1.2.1 Djela za orgulje	5
1.2.2 Djela za orkestar.....	9
1.2.3 Ostala djela.....	13
2. Značajke orkestralnog jezika Jean-Louisa Florentza.....	17
2.1 Uloga gudača u orkestru.....	24
2.2 Uloga puhača u orkestru.....	32
2.2.1 Drveni puhači	37
2.2.2 Limeni puhači.....	41
2.3 Uloga udaraljki u orkestru.....	49
2.4 Uloga ostalih instrumenata u orkestru.....	53
2.5 Neki tipični postupci i načini udvajanja.....	56
3. <i>Prélude de L'Enfant noir</i>	64
3.1 Neke karakteristike Florentzovog harmonijskog jezika na primjerima iz djela <i>Prélude de L'Enfant noir</i>	64
3.2 Specifičnosti ritamske komponente.....	70
3.3 Formalna i tematska analiza	74
3.4 Osobitosti korištenja orguljskih registara u djelu <i>Prélude de L'Enfant noir</i>	80
4. Orkestracija skladbe <i>Prélude de L'Enfant noir</i>	83
4.1 Sastav orkestra	83
4.2 Realizacija specifičnih kombinacija orguljskih registara u orkestralnoj partituri	84
4.3 Pojedine problemske situacije	108
4.3.1 Dokomponiranje slojeva i motiva kojih nema u izvorniku	109
4.3.2 Primjena orkestracijskih postupaka tipičnih za djela Jean-Louisa Florentza	112
Zaključak	119
Literatura.....	120
Vrela	121
Prilog 1: Jean-Louis Florentz - <i>Prélude de L'Enfant noir</i>	
Prilog 2: Orkestracija djela <i>Prélude de L'Enfant noir</i>	

Uvod

Prvo djelo skladatelja Jean-Louisa Florentza s kojim sam se susrela skladba je za mješoviti zbor *Asmarâ*. Ta skladba već u svojim prvim trenucima slušatelja suočava s posebnom melodioznošću i skladateljevim netipično pitkim, ali ipak sasvim modernim harmonijskim jezikom. Zainteresirana tim karakteristikama preslušala sam i njegova ostala djela te kroz njih uočila razinu unificiranosti stila kakvu do tada još nisam bila susrela. To otkriće potaknulo me da Florentzovim djelima pristupim analitički u svrhu otkrivanja načina oblikovanja glazbenih parametara koji omogućuju takvo stilsko jedinstvo.

U tom svjetlu formiran je i sadržaj ovog rada. Prvo poglavlje ovog rada donosi općenite informacije o skladatelju – njegovo obrazovanje, važnije životne događaje te popis djela uz kratak opis svakog od njih. Drugo poglavlje analitički pristupa orkestralnom jeziku Jean-Louisa Florentza te ističe učestale orkestralne postupke na primjerima iz njegove četiri orkestralne skladbe. U trećem poglavlju izlažu se harmonijske, ritamske i registracijske specifičnosti Florentzovog glazbenog jezika oprimjerene konkretnim mjestima iz orguljske skladbe *Prélude de L'Enfant noir*. Četvrto poglavlje bavi se praktičnim dijelom ovog rada te objašnjava na koji su način formirane pojedine orkestralne situacije. Rad sadrži i dva priloga: Prilog 1 sadrži orguljski original *Prélude de L'Enfant noir*, a Prilog 2 našu orkestraciju tog djela.

Cilj je, dakle, ovog rada proniknuti dublje u glazbeni jezik ovog relativno neistraženog skladatelja te uočiti na koje sve načine Jean-Louis Florentz organizira svoj glazbeni materijal. Ostvarena saznanja zatim će biti primijenjena u orkestraciji njegova orguljskog djela *Prélude de L'Enfant noir*, a ta je orkestracija priložena na samom kraju rada.

1. Jean-Louis Florentz

1.1 Život i obrazovanje

Jean-Louis Florentz je rođen 19. prosinca 1947. u općini Asnières-sur-Seine. Nedugo potom obitelj se zbog prirode očeva posla seli u grad Colmar na istoku Francuske, gdje će Florentz provesti najranije godine svog života. Kao osobe kojima može zahvaliti svoj prvi susret s umjetničkom glazbom Florentz ističe svoju majku, koja je amaterski svirala glasovir, te majčinog brata, zahvaljujući kojem se po prvi puta susreo sa snimkama izvedbi Bachovih i Beethovenovih djela. Od svoje jedanaeste godine Florentz opće obrazovanje nastavlja kod rimokatoličkih redovnika Braće Marista, gdje ostaje sedam godina. Došavši kod njih dječak se po prvi puta susreće s orguljama. Koliko je formativan taj susret bio, najbolje se razaznaje iz riječi samog skladatelja: *“Prvi put kada sam ušao u veliku školsku kapelu Braće Marista u Saint-Chamond, ostao sam zapanjen orguljama koje sam tamo zatekao. Činile su mi se goleme. Upravo sam u toj kapeli prvi put i čuo, po mom polasku u šesti razred, Messiaenovo djelo Apparition de l'église éternelle. Bio sam u istinskom šoku, jedan neopisiv fizički doživljaj!”*¹ Ponukan tim iskustvom, Florentz započinje pohađati satove glasovira i orgulja kod profesora Francisquea Drevona. Nakon što je završio školu, odlazi kao misionar u Novu Kaledoniju gdje radi kao učitelj prirodnih znanosti preko tjedna, a nedjeljom obavlja dužnosti orguljaša u Nouméi. Kolebanje između te dvije strasti – znanosti i glazbe – prekinuto je poznanstvom s Marcelom Godardom, francuskim kompozitorom i lionskim kapelmajstorom. Zato Florentz, paralelno s izučavanjem prirodnih znanosti, arapske literature i etnomuzikologije, upisuje Pariški konzervatorij gdje je od 1971. do 1975. godine studira kod Oliviera Messiaena, Pierrea Schaeffera i Antoinea Duhamela.² Međutim, glazbeni izričaj kojeg su preferirali tadašnji sveučilišni krugovi nije odgovarao ovom mladom glazbeniku – u svom razgovoru s Marie-Louise Langlais, Florentz navodi da je “za njega to bio uistinu nezdrav svemir”³. Nadalje kritizira način odgoja novih skladatelja – smatrao je da je na snazi bila svojevrsna stilska ‘diktatura’ koja je sprječavala razvijanje studenata u raznim smjerovima, te da se zanat učio linearno, zanemarujući sve što, po shvaćanju vladajuće struje, nije pripadalo opusima „najvećih“ glazbenih stvaratelja. Florentz izričito navodi kako je bio dojma da je jedini cilj fakultetskog glazbenog obrazovanja u to vrijeme bio odgojiti kompozitorske

¹ Marie-Louise LANGLAIS, *Jean-Louis Florentz, l'oeuvre d'orgue*, Lyon: Symetrie, 2009, str. 9, prev. B.S.

² Usp. [S.n.], „Florentz Jean-Louis (1947-2004)“, www.cdmc.asso.fr/en/ressources/compositeurs/biographies/florentz-jean-louis-1947-2004 (pristup: 9.4. 2021.)

³ Marie-Louise LANGLAIS, *op. cit.*, str. 20

nasljednike „na liniji“ Debussyja, Stravinskog ili Schönberga, dok su se imena poput Straussa, Brittena i Poulenca sasvim zanemarivala.⁴

Imajući u vidu ovo nezadovoljstvo, možda nije čudno što je Florentz proširio svoja djelovanja na etnomuzikološki rad, koji se može smatrati njegovim drugim glavnim glazbenim pozivom. Tijekom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća obavio je četrnaest istraživačkih putovanja u Afriku, gdje je i nešto kasnije (od 1981. - 1982.) predavao kao gostujući profesor na Sveučilištu Kenyatta u Nairobiju, Kenija. Od velike su važnosti bila njegova putovanja u Izrael gdje se susreće s pripadnicima i praksom Etiopske ortodoksne Crkve u Jeruzalemu, posebice pri samostanu Dabra Gannat.⁵

Kao stipendist francuske akademske zajednice proveo je dvije godine u rimskoj Vili Medici (1979.-1981.), te još dvije u Casa de Velázquez u Madridu (1983.-1985.). Nakon toga postaje predavač etnomuzikologije na Nacionalnom konzervatoriju za glazbu i ples u Lyonu, što mu omogućuje da svoja etnomuzikološka proučavanja proširi i na sekularne i liturgijske vokalne tradicije Polinezije, Egipta i Kariba (Antila).⁶ Od 1989. godine na Državnom institutu za istočne jezike i kulture u Parizu započinje svoje proučavanje etiopskih jezika, a tom se problematikom nastavlja baviti i u Školi za drevne orijentalne jezike Katoličkog instituta, također u Parizu.⁷

Jean-Louis Florentz nositelj je brojnih prestižnih nagrada: 1978. osvojio je *Lili Boulanger* nagradu za kompoziciju⁸, 1989. *Grand Prix Musical de la Ville de Paris* za svoj cjelokupni rad, 1990. dodijeljena mu je *Grand Prix Musical de la Fondation Prince Pierre de Monaco* za djelo *Asùn*, 1991. dobiva *Grand Prix de la Musique Symphonique* koju dodjeljuje SACEM, a 1995. postaje članom francuskog učenog društva *Académie des Beaux-Arts*.

Jean-Louis Florentz umro je 4. srpnja 2004. godine u Parizu.

⁴ *Ibid.*, str. 21

⁵ Usp. Myriam SOUMAGNAC, „Florentz, Jean-Louis“, u: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44411> (pristup: 29. 3. 2021.)

⁶ Usp. *Ibid.*

⁷ Usp. [S. n.], „Jean-Louis Florentz“, u: *B.R.A.H.M.S. Database on Contemporary Music*, brahms.ircam.fr/jean-louis-florentz (pristup: 9. 4. 2021.)

⁸ Usp. Myriam SOUMAGNAC, *loc. cit.*

1.2 Pregled stvaralaštva

Stvaralački proces Jean-Louisa Florentza nesumnjivo odaje perfekcionistačnu narav. Svoja djela pisao je sporo, puštao ih je da ‘sazriju’, želeći u njih unijeti svu svoju vještinu, znanje, iskustvo i duhovnost. Sve su te sfere bile prožete orijentalnim religijskim praksama (glazbenim i duhovnim); ipak, Florentzovo poimanje religije ostaje “svjesno suverenog jedinstva, izvan prividne formalne mnogostrukosti”⁹ – iz tog razmišljanja proizlazi i njegova težnja da kroz dugotrajan kompozitorski proces “postane jedno sa svojim djelom”¹⁰.

Težnja jedinstvu na svim poljima – sada mislimo prvenstveno na glazbeni izraz – snažno obilježava Florentzov cjelokupan skladateljski opus. Autor članka objavljenog u *B.R.A.H.M.S. Database* prepoznaje i objašnjava tu karakteristiku na sljedeći način: “Florentzove skladbe ne mogu se promatrati izolirano; one odjekuju jedna u drugoj i [međusobno si] odgovaraju”. Međutim, takva povezanost unutar Florentzovog opusa nije rezultirala samo iz želje za stilskom dosljednošću. Skladatelj svako svoje djelo prožima spoznajama stečenim iskustvenim putem, čiji utjecaj jedan izvor opisuje ovako: “[Florentzove skladbe] [r]ezoniraju riječima i pjesmama bića, ljudi ili životinja kojima je bio u blizini”¹¹. Na drugom se mjestu govori o Florentzovom stvaralačkom „spajanju nespojivog“ – kršćanstvo povezuje s plesom, a buku mlaznih motora Boeinga 727 nastoji dočarati specifičnim kombinacijama orguljskih registara.¹²

Budući da Florentz u svojim razgovorima s Marie-Louise Langlais u nekoliko navrata spominje jačinu dojma koji su na njega ostavljali krajolici i priroda općenito, ne iznenađuje da je, baš kao i njegov učitelj Olivier Messiaen, inspiraciju često pronalazio u pjevu ptica. U svoje je skladbe inkorporirao i brojne druge zvukove iz prirode – poglavito one koje je upijao, bilježio i prikupljao na svojim putovanjima u Afriku, Oceaniju i na Bliski istok.

Sva su, dakle, Florentzova djela prožeta utjecajima egzotičnog porijekla, koje skladatelj uspješno povezuje s vlastitom kulturološkom tradicijom. Njegov glazbeni izričaj pomirbenog je karaktera, a “njegova modernost (...) leži u težnji k sjedinjenju kultura, estetika i stilova”¹³.

Florentzovim katalogom dominira žanr simfonijske pjesme, realizirane na uobičajeni način (skladbom za orkestar), ali ponekad i skladbom za solo orgulje. Kompozitor formu najčešće gradi na način da “svoj govor strukturira po epizodama ili odjeljcima koji korespondiraju

⁹ [S. n.], *Ibid.*, [prev. B. S.]

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Marie-Louise LANGLAIS, *op. cit.*, str. 25

¹³ [S. n.], *Ibid.*

njegovim [programskim] scenama”¹⁴. Florentz je simboličar, a njegova su djela izrazito polifone fakture (što je naslijeđe Bacha i ptičjeg pjeva)¹⁵, dok se vertikalna u mnogo slučajeva realizira naslagivanjem linearno mišljenih slojeva. Iz takvog strukturiranja često proizlazi ritamska kompleksnost koju karakteriziraju višeslojni poliritmovi nastali uslojavanjem iracionalnih ritamskih trajanja.

1.2.1 Djela za orgulje

Karakterističnost Florentzovog orguljskog opusa najviše se očituje u specifičnim zahtjevima koje skladatelj postavlja pred instrument, odnosno u iznimno preciznoj, unaprijed razrađenoj registraciji. Svoja je orguljska djela pisao za „simfonijski“ tip instrumenta, kakvog nalazimo npr. u pariškoj katedrali Notre-Dame, a njegove kompozicije “zvuče najbolje kada su [na instrumentu] dostupne mutacije koje korespondiraju 32’, 16’ i 8’ registrima”¹⁶. Potreba za neortodoksnim registarskim kombinacijama najprije proizlazi iz skladateljeve težnje da dosljedno prenese zvukove s kojima se susretao na svojim istraživačkim putovanjima. Budući da se tu radi o raznolikim utjecajima – ne samo o tradicijskim napjevima s egzotičnih lokacija, već i o pjevu ptica, zujanju kukaca pa, kako je već spomenuto, čak i nastojanju imitiranja buke avionskih motora – rezultat takvih kombinacija neminovno je skladba koja traži specifično opremljen, veliki instrument, ali i virtuosnog izvođača.

Virtuozitet Florentzovih orguljskih skladbi očituje se u nekoliko elemenata. Obilato korištenje i superponiranje „iracionalnih“ ritamskih trajanja, kao i bogata polifona faktura od izvođača traži vrlo visoku koordinacijsku razinu. Posebno su zanimljive česte pojave figura u pedalu koje karakteriziraju sitne ritamske vrijednosti i nepravilno ponavljanje sličnih dijastematika.

Većina Florentzovih djela dužeg su trajanja. Najkraće orguljsko djelo traje nešto manje od deset, a ono najdulje trideset minuta. Njihova je konstrukcija utemeljena u Florentzovoj stalnoj intenciji da svoja djela obilježi narativnošću, koju preuzima iz tradicijske glazbe i liturgijske forme.

Jean-Louis Florentz napisao je četiri djela za orgulje:

- *Laudes*, op.5 (1985.)

¹⁴ [S. n.], *loc. cit.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Hermann J. BUSCH, Martin HERCHENROEDER, “Bridging the Traditions: „Jean-Louis Florentz”, u: *Twentieth-Century Organ Music*, ur. Christopher S. Anderson, New York: Routledge, 2012, str. 166

- *Debout sur le soleil*, op.8 (1990.)
- *La Croix du sud*, op.15 (1999.-2000.)
- *L'Enfant noir*, op.17 (2001.).

Svoju najranije objavljenu skladbu za orgulje, sedmerostavačnu suitu *Laudes*, Florentz započinje pisati 1983. tijekom svog boravka u Casa de Velázquez u Madridu i to nakon što je bio napravio desetogodišnju stanku od sviranja orgulja. Kao vrlo važan faktor prilikom pisanja ovog djela skladatelj navodi sonornost španjolskih orgulja, koja mu je omogućila da izbor timbra uistinu ima ulogu orkestracije.¹⁷

O veličini i važnosti ove skladbe možda najbolje svjedoči pismo koje je, nakon što je primio partituru suite, svom bivšem studentu uputio Olivier Messiaen:

“Maison Leduc poslao mi je tvoj izvrstan rad: Laudes, sedam komada za orgulje. Htio bih ti čestitati svim srcem na originalnosti i ljepoti ovih djela. Ne samo da su jako dobro napisana za sviranje na orguljama, nego donose suvremenoj glazbi nešto novo u dizajnu i zvukovnim bojama, što možda djelomice proizlazi iz tvojih posjeta Abesiniji kao i Sahari, ali bez obzira na to ostaje tvoj rad, s Florentzovim potpisom od početka do kraja.

Uz divljenje i prijateljstvo

Olivier Messiaen”¹⁸

Suita *Laudes* u Florentzovom opusu ne stoji sama – ona je centralni dio triptiha koji je inspiriran trima važnim događajima iz života Djevice Marije. Prvi dio triptiha je *Magnificat* za tenor, mješoviti zbor i orkestar koji prikazuje Pohođenje. Treći dio, *Asùn*, koji je pisan za sopran, tenor, bariton, dječji zbor, mješoviti zbor i orkestar, odnosi se na uznesenje Marijino. Sama orguljska suita *Laudes* inspirirana s pet bolnih misterija krunice, onih pet koji se odnose na Isusovu muku i smrt.

Debout sur le soleil, op.8 orguljsko je djelo nastalo 1990. godine. Florentz inspiraciju nalazi u čitanju pretposljednjeg poglavlja *Miserere* iz knjige *Debout sur le soleil*. Autor knjige, svećenik Jacques Leclercq, također je imao iskustva s radom u Africi, pa stoga ne čudi da su se njegova knjiga, ali i Leclercqove homilije Florentza duboko dojmile. Zato skladatelj trajanje svog djela *Debout sur le soleil* određuje po uzoru na standardno trajanje homilije

¹⁷ Usp. Marie-Louise LANGLAIS, *op. cit.*, str. 50

¹⁸ *Ibid.*, str. 66

Jacquesa Leclercqa. No homilije i knjiga nisu bile jedini izvor inspiracije – ovoga puta skladatelj komponira opčinjen i izgledom katedrale Notre Dame, zvukom njezinih orgulja, ali i etiopijskom kršćanskom liturgijom.¹⁹ Među simbolima koji prožimaju skladbu ističu se invokacija etiopijske euharistijske liturgije *Gospode, smiluj nam se, o Kriste*, pojedina otajstva krunice, jedan citat iz knjige Otkrivenja, simbolika broja sedam, a najveći značaj skladatelj pridaje izabranim citatima iz Petoknjižja. Njih je preveo na ge'ez, etiopijski liturgijski jezik, a tako dobivenim riječima i slogovima pridružio je ritamske vrijednosti pomoću Morseova koda.²⁰

Prema riječima samog skladatelja, proces formiranja ovog djela za njega nije tekao sasvim jednostavno. Prolazio je kroz neproduktivna razdoblja, doživljavao blokade i borio se sa sumnjama koje su ga gotovo dovele do toga da odustane. „Bio sam prepun sumnji, ništa nije djelovalo jer sam, nakon skladanja djela podijeljenog na stavke (*Laudes*), sada pristupao skladbi koja je u jednom komadu, što beskonačno više zastrašuje, te sam imao velikih poteškoća u prelasku iz jednog dijela forme u drugi.“²¹ Događaj koji je izbavio skladatelja iz stvaralačke krize bila je vijest o početku Zaljevskog rata 1991. godine – Florentz smatra da je baš zahvaljujući stresu izazvanom tom objavom popustila i njegova blokada. Djelo je nakon toga završio u svega mjesec i pol dana.²²

La Croix du Sud, op.15 treće je djelo za orgulje Jeana-Louisa Florentza. Dovršeno je 2000. godine i jedna je od dvije „simfonijske“ poeme za orgulje u Florentzovu katalogu. Često i ustrajno pronalazeći inspiraciju za svoja djela u izvanglazbenom sadržaju, Florentz se ovog puta oslanja na tuarešku tradicionalnu pjesmu, kao i na karakteristike sjevernoafričkog krajolika u kojemu taj nomadski kolektiv obitava. O skladateljevom poetičnom doživljaju i interpretaciji bitnih krajolika upečatljivo svjedoči usporedba koju pronalazimo u predgovoru notnog izdanja djela *La Croix du Sud*: „Hogar masiv, jug Sahare. Kaotičan set vulkanskih fosila od kojih su danas ostali samo dimnjaci (...). Ovi bazaltni i fonolitni vrhovi, uzdignuti prema nebu kao prsti divova, podsjećaju na ogromna orguljska kućišta. To je zemlja Tuarega.“²³

Drugi pravac inspiracije za ovo djelo vodi do sufijskog misticizma. Trodjelna struktura djela nije slučajna – ona evocira tri glavna stanja u sufijskom plesu *sami* (što doslovno znači

¹⁹ Usp. Marie-Louise LANGLAIS, *op. cit.*, str. 74

²⁰ *ibid.*, str. 84

²¹ *ibid.* [prev. B.S.]

²² *ibid.*

²³ Jean-Louis FLORENTZ, *La Croix du Sud*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2001.

oslušivanje)²⁴. Sufi kroz tu ceremoniju predstavljaju stupnjeve razvoja čovjeka i rasta njegove duše – konačni cilj jest prerasti izvanjsku realnost i dotaknuti unutrašnju spoznaju koja omogućuje spoznaju prave stvarnosti.²⁵ Skladatelj ta tri stanja opisuje ovako: „Prvi stadij *same* (...) odnosi se na one koji još uvijek nisu nadvladali svoje strasti. Drugi stadij razotkriva duhovni učinak koji donosi ekstazu. Treći je stadij onaj jedinstva s Bogom, najogoljenija i najsavršenija zajednica.“²⁶

Prélude de L'Enfant noir, op.17 posljednja je Florentzova skladba za orgulje. Preludij jedne nikada završene orguljaške simfonijske poeme, planirane u četrnaest slika, *L'Enfant noir* nastaje kao narudžba za Četvrto pariško internacionalno orguljaško natjecanje. Ovo tehnički zahtjevno desetominutno djelo donosi svu osebnost i originalnost Florentzovog glazbenog izraza – skladatelj je u njega inkorporirao tipičnu melodiku i fluidnost „iracionalnih“ ritmova s kojima se često susretao na svojim etnomuzikološkim putovanjima. Pažljivom i zanimljivom registracijom određuje stupnjeve važnosti i čujnosti pojedinih glazbenih slojeva i postiže gradaciju, a specifičnom se realizacijom ostinatnih figura i variranjem njihove dijastematike skladatelj pobrinuo za to da dugotrajni ritamski pedali ne prestanu biti zvučno zanimljivi.

Florentz je, čini se, imao potpuno jasnu sliku cjeline forme koju je želio oblikovati. Ciklično djelo trebalo se sastojati od dvanaest glazbenih „slika“ u trajanju od dva do pet minuta, koje bi svojim nešto manjim tehničkim zahtjevima bili dostupne i mlađem orguljašu. Te su slike trebale biti uokvirene dužim i virtuoznijim preludijem i postludijem, svaki u trajanju od oko osam minuta. Cijeli ciklus je trebao trajati oko jedan sat, ali skladatelj u predgovoru djela ipak navodi da bi se stavci poeme *L'Enfant noir*, osim kao cjelina, mogli izvoditi i pojedinačno. Također, izvođaču daje dozvolu da odabrane stavke izvodi onim redom koji mu najviše odgovara.²⁷

L'Enfant noir inspiriran je istoimenom knjigom gvinejskog autora Camare Layea. To književno djelo među europskim intelektualcima odigralo je značajnu ulogu u etabliranju svijesti o postojanju značajnih afrikanskih književnih dostignuća. Upoznat s činjenicom da je autor knjige u ranoj dobi zbog želje za obrazovanjem bio prisiljen napustiti obitelj i rodni kraj, Florentz se osvrće se na raspoloženje izraženo u knjizi: „[Roman] *L'Enfant noir* rođen je iz osamljenosti egzila u pariškom predgrađu. Uz nostalgiju za kraljevstvom djetinjstva i potrebu

²⁴ Kashshaf GHANI, 2011. „Sound of Sama: The Use of Poetical Imagery in South Asian Sufi Music“, *Comparative Islamic Studies*, 5(2), 273–296, <https://doi.org/10.1558/cis.v5i2.273> (pristup: 22. srpnja 2021.).

²⁵ usp. *ibid.*

²⁶ Jean-Louis FLORENTZ, *La Croix du Sud*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2001.

²⁷ usp. Jean-Louis FLORENTZ, *L'Enfant noir*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2003.

za bijegom iz sivila Pariza, autor je htio opravdati stvarnost čije je propadanje predviđao. Kada se Camara Laye odlučio na zapisivanje svojih dječaćkih impresija živio je u Parizu, sam i nesretan, tako da nije iznenađujuće da je emocionalno pamćenje izbrisalo neke manje ugodne uspomene iz njegove prošlosti.²⁸ Skladatelj je, vođen sadržajem romana, namjeravao svoje djelo koncipirati tako da svaka od dvanaest slika redom predstavlja odgovarajuće poglavlje Layeeve knjige. Predgovoru notnog izdanja *Preludija* Florentz priključuje pjesmu koja se nalazi na samom početku knjige *L'Enfant noir* i iz koje se ostatak romana potom razvija.

Prélude de L'Enfant noir je, kao i sva Florentzova orguljska djela, predviđen za izvedbu na velikim orguljama, čiji su „arhetip bile velike orgulje katedrale Notre-Dame u Parizu“²⁹. Ipak, Florentz ne propušta napomenuti kako je veći dio skladbe moguće izvesti i na instrumentu manjih mogućnosti, sa ili bez pomoći asistenta.

1.2.2 Djela za orkestar

Iako broji svega pet uradaka, orkestralni opus Jean-Louisa Florentza u mnogome je značajan i poseban. Tipičnosti svog osebjnog orguljskog sloga Florentz preslikava i u svoje orkestralne partiture, ostvarujući na taj način zadivljujuću unificiranost i prepoznatljivost glazbenog izričaja. Njegova orkestralna djela karakterizira višedimenzionalni tretman orkestra i pojedinih dionica, kojim se u prvi plan stavlja skladateljeva sposobnost suptilnog nijansiranja instrumentalnih boja, kombinacija i tehnika. Kao i ona orguljska, orkestralna djela Jean-Louisa Florentza obilježena su dugotrajnim narativnim orkestralnim situacijama, unutar kojih se vrlo često ostvaruju postepeni prijelazi, gradacije i dinamički razvoj. Florentzov orkestralni opus broji tri simfonijske pjesme, jedan simfonijski ples i jedan koncert za violončelo i orkestar. Bitno je napomenuti da skladatelj u predgovoru djelu *Les Jardins d'Amènta* razlikuje dvije vrste simfonijske pjesme: onu koju naziva *poème symphonique* (u smislu zapadnjačke glazbene tradicije) i *conte symphonique*, koju smatra simfonijskom pjesmom u *afričkom* smislu. Taj tip skladbe Florentz opisuje na sljedeći način: „Preuzeo sam četverodijelnu strukturu i inicijacijski duh:

A – Kreiranje atmosfere nestvarnog s namjerom odvajanja slušatelja od svakodnevnih realnosti.

²⁸ *ibid.*

²⁹ *ibid.* [prev. B. S.]

B – Spektakularna uvodna formula koju intonira glavni pripovjedač (...)

C – Prava priča, povremeno prekidana intervencijama sastava i 'ritmičkih predstavnika' i pjevanjima koja nemaju uvijek direktnu poveznicu sa sadržajem priče.

D – Završna formula, zaključak koji nije nužno posljedica same priče.³⁰

Florentzova su djela za orkestar redom:

- *Le Songe de Lluc Alcari*, op.10, koncert za violončelo i orkestar (1994.)
- *Les Jardins d'Amènta*, op.13 (1998.), conte symphonique
- *L'Anneau de Salomon*, op.14 (1998.), simfonijski ples
- *L'Enfant des Îles*, op.16 (2001.), poème symphonique
- *Qsar Ghilâne (le palais des Djinns)*, op.18 (2003.), poème symphonique

Le Songe de Lluc Alcari [San Lluca Alcarija], op.10 koncert je za violončelo i orkestar. Djelo u trajanju od trideset minuta Florentz je dovršio 1994. godine. Napisano je za Orchestre de Paris, po narudžbi francuskog udruženja *Musique Nouvelle en Liberté* i ministarstva kulture. Citat kojeg skladatelj izdvaja u predgovoru dio je homilije Jacquesa Leclercqa o Abrahamu kod Hrasta u Mambri.³¹

Ovaj koncert za violončelo pokazuje da skladatelju autocitiranje nije stran postupak. Naime, dionica prvog violončela koja započinje na 33. stranici notnog izdanja *Alphonse Leduc* iz 2001. godine već se je javila u Florentzovoj skladbi napisanoj dvije godine prije toga, i to u zbornom djelu *Asmarâ*, op.9. U *Asmari* ista je ta melodija iskorištena kao iznimno zahtjevna i upečatljiva tenorska solo dionica.



Slika 1.1: Notni zapis prva četiri takta iz dionice violončela I solo u koncertu za violončelo i orkestar *Le Songe de Lluc Alcari*

³⁰ Jean-Louis FLORENTZ, *Les Jardins d'Amènta*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2000., str. IX [prev. B. S.]

³¹ usp. Jean-Louis FLORENTZ, *Le Songe de Lluc Alcari*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2001.



Slika 1.2: Notni zapis prva četiri takta dionice prvog tenora solo u Florentzovom djelu za mješoviti zbor *Asmarâ*

Les Jardins d'Amènta [Vrtovi Amente], op.13 simfonijska je pjesma dovršena 1998. godine. Pisana je po narudžbi Orchestre National de Lyon i inspirirana egipatskom Knjigom mrtvih. Naslov djela, *Les Jardins d'Amènta*, ujedno je i naslov drugog od dva dijela Knjige mrtvih te označava 'Zemlju mrtvih' u koju bi pokojniku, nakon suđenja duši, bilo dozvoljeno ili pak zabranjeno ući. Kao i Knjiga mrtvih, Florentzova skladba je grupirana u dvije veće cjeline, koje se sastoje od dvadeset i devet kraćih dijelova, nadovezujućih jedan za drugim bez prekida.³²

Kako je već navedeno, ova je skladba po svom načinu izgradnje ono što Florentz naziva „afričkim“ *conte symphonique*. Zato skladatelj smatra važnim naglasiti da „njegova *conte symphonique* ne uključuje pjevani tekst ili pripovjedača“ (što bi bila odlika afričkih tradicija) te navodi da je orkestar taj koji „priča priču“,³³ povlačeći pritom paralelu s afričkim tretmanom instrumenata (gdje oni mogu imati i narativnu ulogu).

L'Anneau de Salomon [Salomonov prsten], op.14 simfonijski je ples koji napisan po narudžbi Orchestre National de Lyon 1998. godine. Četiri stavka i epilog zajedno traju dvadeset pet minuta. Budući da je Florentzova glazba protkana brojnim simbolima, ne čudi što je gotovo svakom notnom izdanju svojih skladbi Florentz pridružio predgovor u kojem objašnjava koji su to doživljaji, iskustva i umjetnička djela (prvenstveno poezija) nadahnuli njegov rad. Međutim, u simfonijskom plesu *L'Anneau de Salomon* skladatelj ne samo da navodi izvore inspiracije već ide i korak dalje – vrlo doslovno opisuje „radnju“ koja prati glazbena događanja, pridružujući pojedinom nizu zbivanja naziv konkretnog stavka iz djela. Osim radnje, predgovoru je pridružen i perzijski tekst iz devetog stoljeća koji donosi priču o prstenu kralja Salomona. Tekst pripada Tabarijevim kronikama, a u njemu se navodi kako je prsten,

³² Jean-Louis FLORENTZ, *Les Jardins d'Amènta*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2000.

³³ *ibid.*, str. IX. [prev. B. S.]

zahvaljujući tome što je na njemu bilo urezano Jahvino ime, posjedovao posebne moći – te je moći kralj Salomon navodno koristio kako bi zadržao moć nad svime što postoji.³⁴

Florentzovo djelo za orkestar *L'Enfant des Îles*, [Dijete otoka] op.16 simfonijska je pjesma dovršena je 2001. godine. Ovo zrelo tridesetominutno djelo pisano je za orkestar *a 4* i ogledni je primjerak finog orkestracijskog umijeća kojim Florentz obogaćuje svoja orkestralna djela. Kao inspiracija za skladbu poslužila mu je pjesma *Fièvre des îles* malgaškog autora Jean-Josepha Rabearivela, a naslov svog djela Florentz pronalazi u njenom posljednjem stihu.³⁵ Skladba je nastala po narudžbi Orchestre national des Pays de Loire, a posvećena je Robertu Soudantu, glazbenom ravnatelju O.N.P.L.-a.³⁶

Qsar Ghilâne (le palais des Djinns), op.18 simfonijska je pjesma iz 2003. godine. Djelo je dobilo ime po saharskoj oazi koju skladatelj opisuje u predgovoru notnog izdanja, ispreplićući pritom slikanje stvarnog pejzaža s mitološkom pozadinom koja se krije u imenu lokaliteta: „Qsar Ghilâne je saharska oaza okružena dinama. Ovaj raj ima vrtove koji su utočište brojnim pticama, poznate termalne izvore i plantaže tamarisa (...). Ponekad se, i po noći i po danu, čuju tajanstvene pjesme i mnogi drugi čudni zvukovi... bez sumnje litanije Ghoula, vrste džinova koja je usavršila umijeće mijenjanja oblika (...). [Oni] opsjedaju najpustija mjesta i ustaju neočekivano, priključujući se putnicima kako bi ih skrenuli s njihova puta... *Qsar Ghilâne* zapravo znači: palača ili jazbina džinova koji zbunjuju nomade...“.³⁷ Osim ovog slikovitog objašnjenja naslova djela, notnom izdanju dodana je i pjesma *Étranger* francuskog pjesnika Loranda Gaspara. Prilikom izbora pjesme, skladatelj je izabrao onu koju je „najbliže osjećao i koju je mogao prikazati orkestrom.“³⁸ Skladba *Qsar Ghilâne* sastavljena je od tri cjeline koje korespondiraju dijelovima Gasparove pjesme. Ipak, nakon objašnjavanja veze glazbe i poezije u svom djelu, Florentz predgovor završava rečenicom koja možda najbolje sažima ono što je evidentno i što se jasno da iščitati iz svih njegovih objašnjenja: „(...) ova simfonijska pjesma također govori i o drugim iskustvima jer moja je glazba inspirirana različitim izvorima koji se sjedinjuju...“.³⁹

³⁴ Jean-Louis FLORENTZ, *L'Anneau de Salomon*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1999.

³⁵ Jean-Louis FLORENTZ, *L'Enfant des Îles*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2001.

³⁶ [S. n.], „Jean-Louis Florentz“, u: *B.R.A.H.M.S. Database on Contemporary Music*, brahms.ircam.fr/jean-louis-florentz (pristup: 27. 7. 2021.)

³⁷ Jean-Louis FLORENTZ, *Qsar Ghilâne (le palais des Djinns)*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2005., str. VI [prev. B. S.]

³⁸ *ibid.*

³⁹ *ibid.*

1.2.3 Ostala djela

Najveći dio Florentzova opusa čine orguljske i orkestralne skladbe, no katalog njegovih djela sadrži i skladbe namijenjene drugim izvođačkim sastavima. Pored kombinacije solista, zbora i orkestra, u njegovom su opusu zastupljena djela za solo instrumente (violončelo, glas i rog), mješoviti zbor a cappella te skladbe za sastave violončela različite brojnosti. Sva ta djela Florentz uspješno stilski unificira unatoč specifičnim zahtjevima i ograničenjima pojedinog izvođačkog korpusa.

Ta djela čine:

- *Magnificat*, op.3 – antifona za Pohodjenje za tenor, mješoviti zbor i orkestar (1980.)
- *Chant de Nyandarua*, op. 6 – litanije za četiri violončela (1985.)
- *Asùn*, op.7 – liturgijska priča o uznesenju Marijinom za sopran, tenor, bariton, dječiji zbor, mješoviti zbor i orkestar (1988.)
- *Asmarâ*, op.9 – Melt'ân za mješoviti zbor a cappella (1992.)
- *Second chant de Nyandarua*, op.11 – Litanije za dvanaest violončela (1995.)
- *L'Ange du tamaris*, op.12 – za violončelo solo (1995.)

Magnificat, op.3 skladba je koja nosi podnaslov *antifona za Pohodjenje*. Pisana je za solo tenor, mješoviti zbor i orkestar. Skladba je dovršena 1980. godine, traje dvadeset i tri minute te je najranije Florentzovo djelo koje je numerirano brojem opusa. Među ostalim djelima Florentzovog opusa ova se skladba ističe ustrajnijom i izrazitijom disonantnom vertikalom, što stvara mračniji ambijent i napetiju atmosferu od one koja je tipična za Florentzova kasnija djela. Iako *Magnificat* u svojoj zanimljivoj zvučnoj slici donosi razne utjecaje, prepoznatljiva melodioznost, ornamentika te ritmična fluidnost Florentzova glazbenog izraza koje su potekle iz afričke tradicije kao da još uvijek sazrijevaju. One će se jasno uobličiti tek u nešto kasnijim djelima te će, izbivši u prvi plan, postati glavna značajka stila ovog skladatelja.

Chant de Nyandarua, op. 6 litanije su za četiri violončela. Ova komorna verzija ostatak je prvotno zamišljenog orkestralnog djela i u toj je inačici trebalo zajedno s djelom *Les Marches du Soleil* činiti diptih. Skladatelj je ipak, nezadovoljan najprije drugim stavkom, a zatim i djelom u cjelini, odlučio odbaciti sav prethodno napisani materijal i rad nastaviti s materijalom kojeg je u orkestralnom slogu iznosilo osam violončela. S obzirom na takvo porijeklo skladbe, kompozitor naglašava da se nije istinski “ograničio na formaciju kvarteta jer ovaj glazbeni

materijal suštinski ostaje simfonijski”.⁴⁰ Sastav koji čine četiri violončela izabran je s razlogom – skladatelj je prilikom pisanja njihove dionice na umu imao tanzanijski tradicionalni instrument zeze. Taj instrument ima “dvije, četiri ili šest metalnih žica ugođene u tercama, a njihovo ustrajno rezoniranje pomaže u stvaranju specifičnog “efekta zvučnog pedala”⁴¹. Nastojeći postići sličan zvučni dojam, skladatelj piše za “imaginarno šesnaestožičano violončelo”⁴² i potom taj zapis prenosi na četiri instrumenta.

Asùn, op.7 liturgijska je priča o uznesenju Marijinom za sopran, tenor, bariton, dječji zbor, mješoviti zbor i orkestar. Djelo nosi podnaslov *Rekvijem za Djevicu*, a Florentz ga piše između 1986. i 1988. godine. Notnom izdanju priključen je i iscrpan predgovor koji, među ostalim, sadrži upute za glazbenike i dirigenta, popis instrumenata i pjevačkih uloga, scenarij, tekstualni prikaz pjevanih replika, ali i neke od izvora skladateljeve inspiracije. Djelo je posvećeno Djevici Mariji i cistercitskoj zajednici opatije Tamié.⁴³

Asmarâ, op.9 jedino je Florentzovo djelo za a cappella mješoviti zbor. Ovaj vrlo zahtjevan petnaestominutni *melt’ân* (način pjevanja koji podrazumijeva varirano ponavljanje istog teksta)⁴⁴ dovršen je 1992. godine, a izvodi se na starom etiopijskom liturgijskom jeziku, ge'ezu. Tekstualni predložak odgovara psalmu VIII čiji sadržaj slavi Boga kao stvoritelja, ali izražava i divljenje Njegovu najvećem i najkompleksnijem stvorenju - čovjeku. Predgovor notnom izdanju sadrži fonetski zapis tekstualnih fraza uz detaljan opis načina izgovora samoglasnika te ključnih i specifičnih suglasnika i njihovih kombinacija. Zanimljiva je skladateljeva napomena o izvođačkom tijelu – djelo je namijenjeno isključivo „vokalnom sastavu“, kojeg skladatelj razlikuje od, kako navodi, „zborista”⁴⁵. S tim na umu, Florentz tek preporučuje uporabu netemperiranih intervala u segmentu između 148. do 162. takta skladbe, ali savjetuje izvođačima da tu uputu, ukoliko dođe do nepremostivih tehničkih poteškoća, odbace.

Second chant de Nyandarua, op.11 litanije su za dvanaest violončela. Prema navodima skladatelja, djelo je nastalo kao razrada ideje djela *Chant de Nyandarua*, op. 6 i više nalikuje njegovoj prvotnoj, odbačenoj orkestralnoj viziji. Na početku drugog stavka *Marches du Soleil* nalazio se citat Ernesta Hemingwaya koji se sada pojavljuje u *Second chant de Nyandarua*, ali ne i u prvoj verziji za četiri violončela. Skladatelj je uvjerenja da samom citatu nedostaje

⁴⁰ Jean-Louis FLORENTZ, *Chant de Nyandarua*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc 1990., str. V [prev. B. S.]

⁴¹ *ibid.*

⁴² *ibid.*

⁴³ Jean-Louis FLORENTZ, *Asùn*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1989.

⁴⁴ usp. Jean-Louis FLORENTZ, *Asmarâ*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1996.

⁴⁵ *ibid.*, str. XI

'intimnosti' koju djelo za kvartet neminovno nalaže, pa ga zato koristi tek u ovoj brojnije instrumentiranoj skladbi.⁴⁶

L'Ange du tamaris, op.12 je skladba za solo violončelo, dovršena 1995. godine. Izvedba traje između jedanaest i dvanaest minuta, a notnom izdanju je, osim posvete, pridružen samo još tekstualni predložak – radi se o segmentu Abrahamova zavjeta koji govori o susretu Abrahama s arkanđelom kod stabla tamarisa s tri grane.⁴⁷ Zahvaljujući tome što se radi o djelu za solo instrument, u ovoj se skladbi vrlo dobro očituje način na koji Florentz svoja istraživačka saznanja o glazbenim svojstvima tradicijske afričke vokalnosti prenosi u instrumentalni idiom. Krenuvši od specifične melodioznosti i prepoznatljive ornamentike, skladatelj te tradicijske odlike vješto preobražava i svojoj skladbi daje nedvosmislen autorski potpis.

Osim navedenih djela kojima je skladatelj pridružio broj opusa, postoje još dva kraća djela koja nisu označena na taj način:

- *Lune de sang* – za rog solo (1981)
- *Vocalise* – za mezosopran (1982)⁴⁸

Florentz je svakom svom djelu pristupao pedantno i beskompromisno, nastojeći utkati najšire i najrazličitije utjecaje i ideje. Njegov su perfekcionizam i posvećenost detalju naizgled neizmjerni. Skladanju pristupa s velikom moralnom odgovornošću, zbog čega je ponekad, nezadovoljan vlastitim idejama, doživljavao dugotrajne zastoje u radu. Iznimna samokritičnost iskazuje se i u činjenici da je Florentz naknadno povukao iz optjecaja svoje tri skladbe iz rane stvaralačke faze – sve tri orkestralne – premda su uspješno izvedene, snimljene i tiskane! To su sljedeći radovi:

- *Ti'ndé*, op. 1, za solo violu i komorni orkestar
- *Ténéré*, op. 2, za simfonijski orkestar
- *Les Marches du Soleil*, op. 4, za simfonijski orkestar.⁴⁹

Jean-Louis Florentz svojih se skladbi *Ti'ndé*, op.1 i *Ténéré*, op.2 u potpunosti odrekao, dok je ideju preuzetu iz *Les Marches du Soleil*, op. 4 preoblikovao u djelima *Chant de Nyandarua*,

⁴⁶ Jean-Louis FLORENTZ, *Second chant de Nyandarua*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1996., str. V [prev. B. S.]

⁴⁷ Jean-Louis FLORENTZ, *L'Ange du tamaris*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1997.

⁴⁸ [S. n.], "Catalogue des oeuvres", u: *Association Jean-Louis Florentz*, <http://jeanlouisflorentz.com/oeuvres.php> (pristup: 29. 7. 2021.)

⁴⁹ *ibid.*

op. 6 i *Second chant de Nyandarua*, op.11. Važno je uočiti da su i *Ti'ndé* i *Ténéré* stilski znatno bliže mračnijoj zvučnoj slici skladbe *Magnificat*, op.3 koja, kako je već spomenuto, tek u naznakama pokazuje u kojem će pravcu skladatelj razvijati svoj izričaj. Može se sa sigurnošću tvrditi da se te naznake, koje ukazuju na Florentzovu zaljubljenost u afričku tradiciju, ali i sklonost k pitkijem harmonijskom jeziku i rjeđoj upotrebi oštarih vertikalnih sklopova, još u manjoj mjeri očituju u skladbi *Ténéré*. Možda su upravo izrazito disonantna vertikalna ili pretjeran odraz – kako sam skladatelj kaže – „nezdravog svemira“ europskih utjecaja (kojima je Jean-Louis Florentz očito baratao, ali ih nije i preferirao) – bili razlog njegovog kasnijeg nezadovoljstva i ono što ga je ponukalo da svoja djela iz prvog i drugog opusa u potpunosti odbaci.

Odbijajući plivati u tadašnjim avangardnim strujama, Florentz je odlučio odmaknuti se od aktualnih europskih utjecaja i inspiraciju za svoj glazbeni izraz potražiti na drugim geografskim širinama. Uronivši u glazbenu tradiciju afričkog kontinenta i Bliskog istoka, te preuzimajući elemente zvuka starokršćanskih liturgija, a koristeći tek izabrane aspekte i tehnike svojstvene suvremenoj europskoj glazbi, Florentz uspijeva stvoriti prepoznatljiv i ugodan, a opet iznimno zanimljiv i svjež izraz. Opus ovog skladatelja zasigurno ostaje vrijedan dio glazbene ostavštine kraja dvadesetog i početka dvadeset i prvog stoljeća.

2. Značajke orkestralnog jezika Jean-Louisa Florentza

Orkestralna djela Jean-Louisa Florentza obilježena su skladateljevim pedantnim tretmanom svakog aspekta glazbe – motivi i melodijske linije tvore složeno polifono tkivo, pažljiv rad s instrumentima omogućava visok stupanj koloritnog nijansiranja, a kreativni načini udvajanja dionica rezultiraju uistinu unikatnom zvučnom slikom. Skladbe su, kao što je već objašnjeno, prožete brojnim glazbenim i izvanzglazbenim utjecajima koji su formirali, među ostalim, i način na koji Florentz raspoređuje i orkestrira početni glazbeni materijal.

Jednu od glavnih karakteristika Florentzovog orkestracijskog postupka čine situacije koje se protežu kroz relativno dugačak vremenski period. Razvoj napetosti glazbenih događanja često se ostvaruje unutar jedne orkestralne postavke, a realizira se suptilnim postupnim aktiviranjem dionica koje, naslojavajući se jedna na drugu, dovode do vrhunca cjeline koju tvore. Vrlo se često u Florentzovim skladbama događa da nakon zaključka postignutog na takav način, glazbeni materijal bude ogoljen i sveden na nekakav ostanak element koji postaje temelj situacije koja će uslijediti. Time skladatelj ulančava pojedine dijelove skladbe i ostvaruje neprekinutu glazbenu nit.

Pošto mu u glazbenom toku većinom dominira polifona faktura, Florentz mora vrlo vješto baratati postupcima koji bi omogućili da dionice koje se javljaju istovremeno ne zvuče nerazgovijetno, već čisto i samostalno. Brojni su primjeri koji potvrđuju to njegovo umijeće – svaka se važna dionica može bez iznimke jasno pratiti, koliko god ukupna situacija inače bila kompleksna (vidi odjeljak [a] u tekstu koji slijedi nakon notnog primjera niže). Nadalje, skladatelj izrazito vješto kombinira i kontrastira instrumentalne boje unutar pojedine situacije, što se posebno vidi u njegovom radu s motivima. Izbor instrumenata koji donose motiv pokazuje istančani osjećaj za postizanje upravo onolike razlike u zvučnoj boji kolika je u datom trenutku potrebna (vidi odjeljak b). Zvučnu podlogu razvoju motivske igre daju raznoliko realizirane ustrajne pedalne fakture koje se često, mada ne i uvijek, sastoje od ležećih tonova ili njihovih ritmiziranih varijanti. (odjeljak c). Najzad, Florentzov orkestar neopterećen je pretjeranom upotrebom specijalnih, upadljivih tehnika dobivanja tona – iako se mogu naći u svim instrumentalnim grupama, upravo zahvaljujući umjerenom korištenju modernističke posebne tehnike zvuče upečatljivije i efektnije (odjeljak d).

Navedene tvrdnje potkrijepit ćemo analizom jedne orkestralne situacije iz djela *L'Enfant des Îles*. Radi se o dugačkoj razvojnoj situaciji koja traje od takta 41 do 72, a naš primjer prikazuje njezin završni fragment (takt 61 do 72).

The image shows a handwritten musical score for the piece *L'Enfant des Îles*, specifically measures 61 to 72. The score is written on multiple staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. The instruments listed on the left include Percussion 1 & 2, Grand Percussion 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon, 5 Gongs, Percussion 3 (Xylophone, Marimba, Gong), Guitar, 2 Harps, Violins I & II, Viola, Alto Saxophone, and Violoncello. The score is marked with various dynamics such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *sf* (sforzando). There are also markings for *sfz* (sforzando) and *sfz* (sforzando). The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures are highlighted in red, and others in blue. A boxed number '12' is present in the Percussion 1 & 2 staff, indicating a specific measure or section. The handwriting is in black ink on a white background.

Slika 2.1.a: isječak iz djela *L'Enfant des Îles*, t. 61-64.

45

The musical score is handwritten and spans measures 65 to 68. It is organized into systems for various instruments:

- Strings (Str.):** Includes parts for Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses. Dynamics range from *pp* to *mf*.
- Woodwinds (Fl. & Cl.):** Flute and Clarinet parts are present, with some measures marked *mf*.
- Brass (Bn. & Trbn.):** Horn and Trumpet parts are included, with dynamics like *p* and *mf*.
- Percussion (Perc.):** Includes parts for Snare Drum (Sn.), Cymbals (Cym.), and Tom-toms (Tom.).
- Other:** There are parts for Harp (Har.), Piano (P.), and a section labeled "Perc. 2" (Percussion 2).

The score is characterized by complex rhythmic patterns, often with multiple beams and accents. Dynamic markings are frequently used to indicate volume changes. Some sections of the score are highlighted in red and blue ink.

Slika 2.1.b: isječak iz djela *L'Enfant des Îles*, t. 65-68.

Handwritten musical score for *L'Enfant des Îles*, measures 16 to 43. The score is written on multiple staves, including:

- PP. 1.** (Piano Part 1)
- Gr. R. 1.** (Grand Rhythmic 1)
- Gr. R. 2.** (Grand Rhythmic 2)
- Gr. R. 3.** (Grand Rhythmic 3)
- Gr. R. 4.** (Grand Rhythmic 4)
- Gr. R. 5.** (Grand Rhythmic 5)
- Gr. R. 6.** (Grand Rhythmic 6)
- Gr. R. 7.** (Grand Rhythmic 7)
- Gr. R. 8.** (Grand Rhythmic 8)
- Gr. R. 9.** (Grand Rhythmic 9)
- Gr. R. 10.** (Grand Rhythmic 10)
- Gr. R. 11.** (Grand Rhythmic 11)
- Gr. R. 12.** (Grand Rhythmic 12)
- Gr. R. 13.** (Grand Rhythmic 13)
- Gr. R. 14.** (Grand Rhythmic 14)
- Gr. R. 15.** (Grand Rhythmic 15)
- Gr. R. 16.** (Grand Rhythmic 16)
- Gr. R. 17.** (Grand Rhythmic 17)
- Gr. R. 18.** (Grand Rhythmic 18)
- Gr. R. 19.** (Grand Rhythmic 19)
- Gr. R. 20.** (Grand Rhythmic 20)
- Gr. R. 21.** (Grand Rhythmic 21)
- Gr. R. 22.** (Grand Rhythmic 22)
- Gr. R. 23.** (Grand Rhythmic 23)
- Gr. R. 24.** (Grand Rhythmic 24)
- Gr. R. 25.** (Grand Rhythmic 25)
- Gr. R. 26.** (Grand Rhythmic 26)
- Gr. R. 27.** (Grand Rhythmic 27)
- Gr. R. 28.** (Grand Rhythmic 28)
- Gr. R. 29.** (Grand Rhythmic 29)
- Gr. R. 30.** (Grand Rhythmic 30)
- Gr. R. 31.** (Grand Rhythmic 31)
- Gr. R. 32.** (Grand Rhythmic 32)
- Gr. R. 33.** (Grand Rhythmic 33)
- Gr. R. 34.** (Grand Rhythmic 34)
- Gr. R. 35.** (Grand Rhythmic 35)
- Gr. R. 36.** (Grand Rhythmic 36)
- Gr. R. 37.** (Grand Rhythmic 37)
- Gr. R. 38.** (Grand Rhythmic 38)
- Gr. R. 39.** (Grand Rhythmic 39)
- Gr. R. 40.** (Grand Rhythmic 40)
- Gr. R. 41.** (Grand Rhythmic 41)
- Gr. R. 42.** (Grand Rhythmic 42)
- Gr. R. 43.** (Grand Rhythmic 43)
- Gr. R. 44.** (Grand Rhythmic 44)
- Gr. R. 45.** (Grand Rhythmic 45)
- Gr. R. 46.** (Grand Rhythmic 46)
- Gr. R. 47.** (Grand Rhythmic 47)
- Gr. R. 48.** (Grand Rhythmic 48)
- Gr. R. 49.** (Grand Rhythmic 49)
- Gr. R. 50.** (Grand Rhythmic 50)
- Gr. R. 51.** (Grand Rhythmic 51)
- Gr. R. 52.** (Grand Rhythmic 52)
- Gr. R. 53.** (Grand Rhythmic 53)
- Gr. R. 54.** (Grand Rhythmic 54)
- Gr. R. 55.** (Grand Rhythmic 55)
- Gr. R. 56.** (Grand Rhythmic 56)
- Gr. R. 57.** (Grand Rhythmic 57)
- Gr. R. 58.** (Grand Rhythmic 58)
- Gr. R. 59.** (Grand Rhythmic 59)
- Gr. R. 60.** (Grand Rhythmic 60)
- Gr. R. 61.** (Grand Rhythmic 61)
- Gr. R. 62.** (Grand Rhythmic 62)
- Gr. R. 63.** (Grand Rhythmic 63)
- Gr. R. 64.** (Grand Rhythmic 64)
- Gr. R. 65.** (Grand Rhythmic 65)
- Gr. R. 66.** (Grand Rhythmic 66)
- Gr. R. 67.** (Grand Rhythmic 67)
- Gr. R. 68.** (Grand Rhythmic 68)
- Gr. R. 69.** (Grand Rhythmic 69)
- Gr. R. 70.** (Grand Rhythmic 70)
- Gr. R. 71.** (Grand Rhythmic 71)
- Gr. R. 72.** (Grand Rhythmic 72)
- Gr. R. 73.** (Grand Rhythmic 73)
- Gr. R. 74.** (Grand Rhythmic 74)
- Gr. R. 75.** (Grand Rhythmic 75)
- Gr. R. 76.** (Grand Rhythmic 76)
- Gr. R. 77.** (Grand Rhythmic 77)
- Gr. R. 78.** (Grand Rhythmic 78)
- Gr. R. 79.** (Grand Rhythmic 79)
- Gr. R. 80.** (Grand Rhythmic 80)
- Gr. R. 81.** (Grand Rhythmic 81)
- Gr. R. 82.** (Grand Rhythmic 82)
- Gr. R. 83.** (Grand Rhythmic 83)
- Gr. R. 84.** (Grand Rhythmic 84)
- Gr. R. 85.** (Grand Rhythmic 85)
- Gr. R. 86.** (Grand Rhythmic 86)
- Gr. R. 87.** (Grand Rhythmic 87)
- Gr. R. 88.** (Grand Rhythmic 88)
- Gr. R. 89.** (Grand Rhythmic 89)
- Gr. R. 90.** (Grand Rhythmic 90)
- Gr. R. 91.** (Grand Rhythmic 91)
- Gr. R. 92.** (Grand Rhythmic 92)
- Gr. R. 93.** (Grand Rhythmic 93)
- Gr. R. 94.** (Grand Rhythmic 94)
- Gr. R. 95.** (Grand Rhythmic 95)
- Gr. R. 96.** (Grand Rhythmic 96)
- Gr. R. 97.** (Grand Rhythmic 97)
- Gr. R. 98.** (Grand Rhythmic 98)
- Gr. R. 99.** (Grand Rhythmic 99)
- Gr. R. 100.** (Grand Rhythmic 100)

The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, *ff*, and *ff* *fixe*. Performance instructions include *animer* and *à l'él. prend la G.B.*. The score is divided into measures 16 to 43, with a large red bracket spanning measures 16 to 43.

Slika 2.1.c: isječak iz djela *L'Enfant des Îles*, t. 69-72.

Tri su glazbena sloja označena bojama – plava boja prikazuje realizaciju pozadinskih (pedalnih) elemenata; crvenom bojom istaknute su dionice koje donose motiv A; sivom bojom zasjenjen je upadljivi zvučni element koji donose flaute i zvončići. Četvrti sloj – dionice klarineta 1-4 u kojima se izlaže značajan motiv B – nije potrebno isticati zasebnom bojom jer je jasno vidljiv: klarineti su jedini koji stalno sudjeluju u stvaranju datog sloja.

[a] Unatoč brojnim istovremenim zbivanjima, svaki od postojećih slojeva dobro je odvojen od ostalih zahvaljujući pomnom odabiru registra ili načinu melodijskog pomaka (recimo, pjevni motiv klarineta bitno se razlikuje od treperenja dodijeljenog flauti 1 i 3). Sami nastupi motiva B u klarinetima 1 i 2, te „odjeci“ istog motiva u klarinetima 3 i 4 vrlo su pažljivo raspoređeni: svaki se odvija ili između nastupa motiva A, ili dok unutar motiva A traju ležeći tonovi, tako da se sva događanja mogu jasno percipirati.

[b] Instrukтивно je detaljnije promotriti tretman motiva A, dodijeljenog violinama I i II te pikolo flauti („crveni“ sloj): skladatelj se na početku služi promjenom tonskih visina kako bi izgradio napetost i održao kontinuiran glazbeni razvoj (nastupi u t. 61, 64, 66); iscrpivši taj postupak unutar jedne instrumentalne postavke, Florentz motivskom sloju priključuje prvo fagote (t. 68), a zatim i nešto upečatljivije horne, kojima svakim sljedećim nastupom podiže stupanj jačine (t. 69 i 72). Na taj način, isti motiv svakim javljanjem donosi nešto novo i zanimljivo, bilo da se radi o variranju dijastematike, kombinaciji instrumentalnih boja ili dinamičkom stupnju jačine. Slušatelju već pri prvom slušanju može biti jasno da ova razvojna linija forme postiže vrhunac dosezanjem *fortissimo* dinamike i ispoljenijom aktivacijom limenih puhača.

[c] Skladatelj jednako pažljivo gradi i postupno razvija zvučnu bazu glazbene situacije, u ovom primjeru satkane od treperenja harmonijskog pedala realiziranog kombiniranjem gudača, marimbe, ksilorimbe, čeleste i harfe („plavi“ sloj). Kada zaprijeti pretjerana statičnost, Florentz u ključnom trenutku uključuje upadljive kontrabase (takt 69 na str. 16) koji, unutar pedalnog sloja, svojim konkretnim dubokim ležećim tonom kontrastiraju i obogaćuju tremolo pokret ostatka gudačkog korpusa.

[d] Istovremeno, kroz cijeli odjeljak promiče prateći materijal realiziran jednom od spomenutih specijalnih instrumentalnih tehnika – ovdje je to pažljivo dozirani treperavi ritmizirani *glissando* u flauti 1 i 3 kombiniran s povremenim tremolom u zvončićima („sivi“ sloj). Svojom srebrnasto-svijetlom bojom zvončići lijepo podržavaju puhački efekt, a postignuta zvučnost upečatljivošću podiže cjelokupnu orkestralnu sliku na sasvim novu razinu.

U taktu 72 dostiže se *fortissimo* kojim završava prethodno prikazana situacija (slika 2.1.c). Ipak, zadržavanjem tremolo fakture u gudačkoj sekciji omogućava se glatko povezivanje sa sljedećom orkestralnom postavkom (slika 2.2).

Slika 2.2: zadržavanjem načina realizacije pedalnog elementa prethodne fakture nad kojim se javljaju novi glazbeni materijali skladatelj povezuje dvije situacije, *L'Enfant des Îles*, t. 73-74.

Orkestralni opus Jean-Louisa Florentza sadrži skladbe namijenjene različitim orkestralnim sastavima. Raspon brojnosti izvođačkog korpusa proteže se od komornog orkestra (*Ti'ndé*, op.1) preko orkestra *a2* (*Qsar Ghilâne (le palais des Djinnns)*, op.18) i *a3* (*Le Songe de Lluc Alcari*, op. 10 i *Les Jardins d'Amènta*, op. 13) pa sve do velikog orkestra *a4* (*L'Enfant des Îles*, op. 16 i *L'Anneau de Salomon*, op. 14) koji broji i do devedeset osam svirača. Na početku svakog notnog izdanja nalazi se popis instrumenata koji sudjeluju u izvedbi. Budući da se praktični dio ovog diplomskog rada odnosi na orkestriranje skladbe *Prélude de L'Enfant noir* za orkestar *a3*, tablica koja slijedi sadrži prikaz instrumenata koje nalazimo u Florentzovom orkestru takve veličine.

Drveni puhači	• flauta piccolo • flauta solo • 2 flaute • 2 oboe • engleski rog • 2 klarineta <i>in B</i> • bas klarinet <i>in B</i> • 2 fagota • kontrafagot
Limeni puhači	• 4 francuska roga <i>in F</i> • 4 trube <i>in C</i> • 3 trombona
Udaraljke	• Timpani Udaraljke I: • ksilorimba • 4 kineska drvena bloka • klave • tamburin Udaraljke II: • marimba • 3 tom-tom bubnja • sistrum⁵⁰ Udaraljke III: • glockenspiel • crotales • 3 konge • 2 gonga • 2 tam-tam bubnja • 3 zvončića • tamburin • sistrum Udaraljke IV: • kineska činela • veliki bubanj
Ostali instrumenti	• čelesta • 2 harfe
Gudači	• 16 violina I • 14 violina II • 12 viola • 12 violončela • 10 kontrabasa

Tablica 2.1: Popis instrumenata koji se koriste u skladbi *Les Jardins d'Amènta*, op. 13

⁵⁰ Egipatski tradicijski instrument. Usp. James W. MCKINNON. Robert ANDERSON, „Sistrum“, u: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25899> (pristup: 31. 7. 2021.)

2.1 Uloga gudača u orkestru

Gudačka sekcija u Florentzovim orkestralnim djelima ima više različitih funkcija, no ponajprije služi održavanju konstantnog pozadinskog protjecanja zvuka, što je jedna od skladateljevih stilskih karakteristika. Zato je gudački korpus u njegovim djelima aktivan gotovo bez prestanka, što je naravno omogućeno i činjenicom da izdržavanje tona nije, kao kod puhača, ograničeno količinom daha. S obzirom na bogatu polifonizaciju tkiva te složenu harmonijsku vertikalu, javlja se i česta potreba za korištenjem različitih načina diviziranja dionica. Dajemo primjer podjele gudača u skladbi *Les Jardins d'Amenta*.

VII. MODE DE DIVISION DES CORDES.				
	Div. en 2	Div. en 3	Div. en 4	
16 VIOLONS I	$\left\{ \begin{array}{l} \text{impairs} \\ \text{pairs} \end{array} \right. \text{ et } \left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ à } 8 \\ 9 \text{ à } 16 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ à } 5 \quad (5) \\ 6 \text{ à } 10 \quad (5) \\ 11 \text{ à } 16 \quad (6) \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1. 3. 5. 7. \\ 9. 11. 13. 15. \\ 2. 4. 6. 8. \\ 10. 12. 14. 16. \end{array} \right. \text{ et } \left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ à } 4 \quad (4) \\ 5 \text{ à } 8 \quad (4) \\ 9 \text{ à } 12 \quad (4) \\ 13 \text{ à } 16 \quad (4) \end{array} \right.$	
14 VIOLONS II	$\left\{ \begin{array}{l} \text{impairs} \\ \text{pairs} \end{array} \right. \text{ et } \left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ à } 7 \\ 8 \text{ à } 14 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ à } 5 \quad (5) \\ 6 \text{ à } 9 \quad (4) \\ 10 \text{ à } 14 \quad (5) \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1. 3. 5. 7. \\ 9. 11. 13. \\ 2. 4. 6. 8. \\ 10. 12. 14. \end{array} \right. \text{ et } \left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ à } 4 \quad (4) \\ 5 \text{ à } 7 \quad (3) \\ 8 \text{ à } 11 \quad (4) \\ 12 \text{ à } 14 \quad (3) \end{array} \right.$	
12 ALTOS	$\left\{ \begin{array}{l} \text{impairs} \\ \text{pairs} \end{array} \right. \text{ et } \left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ à } 6 \\ 7 \text{ à } 12 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ à } 4 \quad (4) \\ 5 \text{ à } 8 \quad (4) \\ 9 \text{ à } 12 \quad (4) \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ à } 3 \quad (3) \\ 4 \text{ à } 6 \quad (3) \\ 7 \text{ à } 9 \quad (3) \\ 10 \text{ à } 12 \quad (3) \end{array} \right.$	
12 VIOLONCELLES	$\left\{ \begin{array}{l} \text{impairs} \\ \text{pairs} \end{array} \right. \text{ et } \left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ à } 6 \\ 7 \text{ à } 12 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ à } 4 \quad (4) \\ 5 \text{ à } 8 \quad (4) \\ 9 \text{ à } 12 \quad (4) \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ à } 3 \quad (3) \\ 4 \text{ à } \quad (3) \\ 7 \text{ à } 9 \quad (3) \\ 10 \text{ à } 12 \quad (3) \end{array} \right.$	
10 CONTREBASSES	$\left\{ \begin{array}{l} \text{impaires (4 cordes)} \\ \text{paires (5 cordes)} \end{array} \right.$			

Slika 2.3: različite *divisi* grupacije gudačkog orkestra iz predgovora *Les Jardins d'Amènta*

Tehnike dobivanja gudačkog tona koje Florentz bira suptilnije su naravi i pridonose boji, teksturi ili motivskoj upečatljivosti zvučne slike. Možda najčešće korištena tehnika dobivanja tona gudalom jest tremolo koji se, među ostalim, učestalo javlja i unutar harmonijskog pedalnog sloja. U jednakoj su mjeri zastupljeni tremolo na jednom tonu i onaj između dva tona (vidi slike 2.4 i 2.5), a tekstura koju skladatelj time ostvaruje daje zvučnoj slici prozračnost i dinamičnost.

Osim pedala realiziranih tremolom, Florentz povremeno koristi i statične strukture u kojima gudači ležeći ton dobivaju „običnim“ potezom gudala. U takvim situacijama skladatelj iznimno pedantno naznačuje trenutak promjene smjera gudačkog poteza (slika 2.6).

Incantatoire $\text{♩} = 60$

VI. I 13 5
div. 6 à 10
en 3 11 à 16

VI. II 13 5
div. 6 à 9
en 3

Altos 13 4
div. 5 à 8
en 3

Vcl. 13 4
div. 3 à 9
9 à 12

Ch. div. en 2
(inquires - 4 cordes)
(pairs - 5 cordes)

Slika 2.6: statičan harmonijski pedal, početak djela *Les Jardins d'Amènta*

Florentz često na vrlo efektan način koristi *pizzicato*. Osim uobičajene upotrebe u pratećim slojevima, skladatelj ponekad upravo tom tehnikom izdvaja dionice u zvučnoj slici, postiže zanimljive orkestralne boje i bolje ističe motivski materijal. Primjeri na slikama 2.7 i 2.8 dobre su ilustracije za takvu primjenu *pizzicata*.

Ch. I. Solo

Solo pizz.

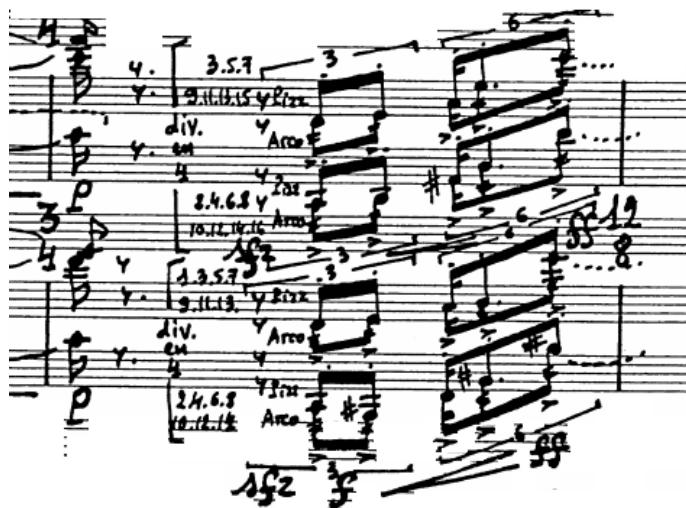
mf

p

mf

p

Slika 2.7: solo dionica kontrabasa upečatljivija je i zanimljivija zahvaljujući tome što se izvodi *pizzicato*, *Qsar Ghilâne (le palais des Djinns)*, t. 17-24.



Slika 2.8: zanimljiva kombinacija *arco* i *pizzicato* tehnike na unisonu u motivskom materijalu kojeg donose violine I i II, *L'Enfant des îles*, t. 80.

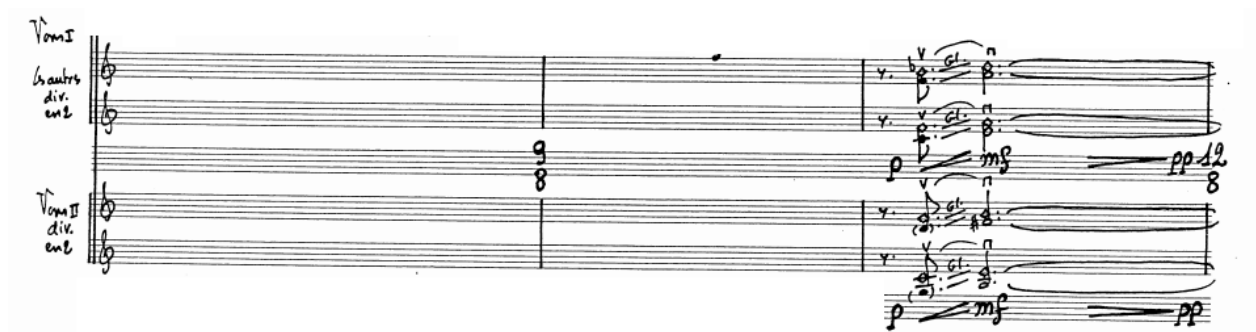
Posebnu pozornost Florentz posvećuje *glissando* tehnici. U predgovoru svakog od svojih orkestralnih djela skladatelj objašnjava na koji bi način trebao biti izvođen: „Glissando uvijek započinje trenutačno i traje cijelom duljinom linije. Izvodi se uz preuveličavanje i naglašavanje.“⁵¹ Po završetku objašnjenja skladatelj navodi notni primjer artikulacije glisanda (slika 2.9):



Slika 2.9: skladateljev naputak za izvođenje glisanda na gudačkom instrumentu, predgovor djela *Qsar Ghilâne (le palais des Djinns)*

Glissando se u gudačkoj sekciji koristi razmjerno puno, a naročito je čujan kada se javlja u dionicama violine I i II, koje se često kreću paralelno u nekom intervalu. Nerijetko se glissando javlja u kombinaciji s tehnikom flažoletnih tonova, kao u primjeru iz slike 2.10.

⁵¹ Jean-Louis FLORENTZ, *Qsar Ghilâne (le palais des Djinns)*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2005., str. VI [prev. B. S.]



Slika 2.10: kombinacija *glissanda* i flažoletnih tonova u dionicama violine I i II, *L'Enfant des Îles*, t. 260-262.

Poseban, iako ne prečesto korišten zahtjev kojeg Florentz postavlja pred pojedine dionice svog orkestra⁵², a koje uključuju i gudače, izvođenje je netemperiranih intervala. U predgovoru djela *Les Jardins d'Amènta* skladatelj tumači zapis predznaka koji označavaju netemperirane tonove, te naglašava da se ne radi o četvrtonskim razlikama već „tonskim visinama koje mogu biti više ili manje bliske najbližem temperiranom tonu“⁵³.



Slika 2.11: fragment dionice violine I koji prikazuje način upotrebe netemperiranih intervala, *Les Jardins d'Amènta*, t. 242-244.

Uz takav slobodan tretman intonacijske razlike i sam način na koji Florentz implementira netemperirane intervale izvođaču je vrlo jednostavno izvodiv. Kako se vidi u gornjem primjeru iz slike 2.11, dionica prve violine oscilira oko intonacije jednog tona na način da se prst na žici tek malo pomiče u predznakom naznačenom smjeru.



Slika 2.12: Florentzove oznake netemperiranih intervala, iz predgovora djelu *Les Jardins d'Amènta*

⁵² I ne samo orkestra. Isti zahtjev, primjerice, pronalazimo i u skladbi *Asmarâ* napisanoj za mješoviti zbor.

⁵³ Jean-Louis FLORENTZ, *Les Jardins d'Amènta*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2000., str. VII [prev. B. S.]

Osim karakteristične Florentzove postavke u kojoj su gudači kao jedno tijelo zaduženi za pozadinski sloj, jasno je da će se javiti i brojne situacije sličnije „tradicionalnoj“ orkestralnoj postavci, gdje gudački korpus istovremeno ostvaruje i pozadinske i tematsko-motivske slojeve, ponekad i kontrapunktne linije. Dobar se primjer nalazi na samom početku djela *L'Enfant des Îles*. (slika 2.13)

The image displays two systems of musical notation for the beginning of the piece *L'Enfant des Îles*, measures 20-25. The top system includes staves for Violins I and II, Alto, and Viola. The bottom system includes staves for Violoncello and Double Bass. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Violins I and II parts are marked *pp* and play a sustained chord. The Alto part is marked *pp* and plays a melodic line. The Viola part is marked *pp* and plays a sustained chord. The Violoncello and Double Bass parts are marked *pp* and play a melodic line. The notation includes dynamic markings (*pp*, *p*), articulation (*legato*, *Legatissimo*), and phrasing (*impairs*, *pairs*). The bottom system also includes a *pp* marking for the Violoncello and Double Bass parts.

Slika 2.13: prikaz gudačke sekcije na početku djela *L'Enfant des Îles*, t. 20-25

U prikazanoj situaciji, violine I i II čine pozadinski sloj i zvuče u drugoj i trećoj oktavi, odnosno u svom visokom registru, dok viole istovremeno donose izrazitiju melodijsku liniju u altovskoj lagi. Ulaskom kontrabasa formira se treći, basovski sloj. Tu dionicu oblikuju izdržani *arco* potezi i povremene figure sitnijih notnih vrijednosti. Promatrajući gudačku sekciju sa slike 2.13 uočavamo da Florentz, baš kao i u generalnoj orkestralnoj postavci (prikazanoj na slikama 2.1.a, b i c), u svakom trenutku pažljivo balansira okupiranost pojedinog registra, ali i karakter i ritamsku strukturu linija koje se javljaju istovremeno.

Zanimljivo je da u prethodnoj situaciji kontrabasi nisu udvojeni nekim drugim instrumentom (kao što nalažu pravila „klasične“ orkestracije), ali su podijeljeni te sami sebe udvajaju u oktavi. To ni izdaleka nije jedini slučaj ovakvog tretmana kontrabasa – ta dionica u Florentzovim djelima, iako po tradicionalnom obrascu često udvojena violončelima, ipak povremeno nastupa neudvojeno, ali uvijek čujno i razgovjetno, zahvaljujući skladateljevoj sposobnosti da pravilno prilagodi uloge i glasnoću ostalih instrumenata u orkestru. Florentz bez ustručavanja iskorištava specifičnu muklu boju neudvojenog kontrabasa onda kada mu zatreba, što se očituje i u situaciji sa slike 2.13.

U prethodnom je primjeru vidljiva još jedna tipično Florentzova gudačka postavka – radi se o načinu na koji se međusobno udvajaju violine I i II. Gornja pod-dionica violina I te gornja pod-dionica violina II sviraju isti, najviši ton, dok donje pod-dionice svake grupe donose zaseban ton. Takva se postavka javlja ne samo kod pozadinskih slojeva (kao što je ovdje slučaj), već i prilikom izlaganja značajnijeg tematskog i melodijskog sadržaja, kao u sljedećem primjeru (v. sliku 2.14). Zapis bi bio znatno jednostavniji ako bi gornji melodijski ton bio dodijeljen nepodijeljenoj grupi violina I, a donja dva prateća tona dijeljenim violinama II; time bi svakom od tri tona bio dodijeljen skoro isti broj izvođača kao u Florentzovoj postavci. Međutim, tada bi vodeći glas bio prostorno koncentriran na samo jednu grupu (violine I), pa skladatelj svojom suptilnom raspodjelom materijala na različite dionice omogućava da se vodeći glas raširi u prostoru i izvuče u prvi plan čak i bez naznačavanja dinamičkih razlika. Sve ovo pokazuje do koje mjere Florentz vodi računa o svakom detalju partiture te s kolikom pažnjom minuciozno gradi svoju zvučnu sliku.



Slika 2.14: način udvajanja diviziranih violina I i II,
L'Enfant des Îles, t. 96-101.

Florentz iz gudačkih dionica povremeno izdvaja soliste – najčešće prvu violinu – te joj povjerava izvođenje važnih melodijskih dijelova. U grupnom gudačkom slogu uporaba dvohvata uglavnom izostaje, no Florentzove dionice koje izvodi violina I solo prepune su ih. Masniji i na svoj način „folklorniji“ zvuk koji se postiže njihovom učestalom upotrebom odlično odgovaraju zadanom tipu melodije, naročito ako imamo na umu da su Florentzovi glazbeni izvori i inspiracije jako često imali tradicijsko porijeklo.



Slika 2.15: dionica violine I solo obiluje dvohvatima,
L'Enfant des Îles, t. 260-265.

2.2 Uloga puhača u orkestru

Puhački se korpus, baš kao i gudački, u Florentzovim orkestralnim djelima tretira na više različitih načina. Ovisno o situaciji, puhači donose melodiju, motivski materijal ili formiraju pozadinske elemente poput pedala i ostinata. Uzimajući u obzir ograničenja, a koristeći prednosti svakog instrumenta, skladatelj uspijeva maksimalno iskoristiti puhaču sekciju ne opterećujući je pritom pretjeranom upotrebom efekata.

Puhački instrumenti jako su pogodni za izlaganje bitnih glazbenih materijala iz dva razloga. Prvi počiva u tome što je, za razliku od gudača, spektar tonskih boja kojim raspolažu puhački instrumenti izrazito raznolik – ne samo da postoje značajne da razlike u boji među pojedinim instrumentima, već se karakter i kvaliteta tona kojeg proizvodi samo jedan instrument mogu bitno promijeniti prelaskom iz registra u registar. Drugi je razlog njihova relativna glasnoća – puhači se prilikom isticanja važnog sadržaja uspješno probijaju kroz zvučni prostor ako je on već zauzet dionicama gudača.

Dakako da te njihove karakteristike iskorištava i Jean-Louis Florentz, koji puhačima vrlo često prepušta ulogu izlaganja tematskih materijala. Kako bi svojim orkestralnim situacijama omogućio dulje trajanje, skladatelj se većinom suzdržava od naglih promjena instrumentalnih boja na tematskoj razini te razvoj postiže, kako smo već uočili, naslojavanjem dionica. Puhači koji donose motiv ili temu stoga često kroz duži vremenski period zadržavaju jednu te istu ulogu (v. sliku 2.16).

Tipične za Florentzova djela su dugačke, pjevne teme koje izlažu baš puhači. Takve dionice po pravilu nose obilježja afričkih folklornih tradicija, što se odražava kako u melodici, tako i u ritamskim figurama. Primjer jedne takve teme nalazimo, među ostalim, i u njegovu djelu *Qsar Ghilâne (le palais des Djinns)* (v. sliku 2.17).

Nadalje, često se događa da isti instrument dva ili više puta varirano donese istu temu ili motiv unutar novog konteksta. Taj postupak pomaže slušatelju u prepoznavanju materijala, podsjeća ga direktno na prošla glazbena događanja te pokazuje da Florentz instrumentalnu boju koristi ne samo u svrhu postizanja željenog kolorita, već i kao strukturalni element (v. slike 2.18 i 2.19).

The image displays five systems of handwritten musical notation for a brass ensemble. Each system consists of staves for Horns (Gros) and Trumpets (Tup.).

- System 1:** Horns (1.5, 3, 4) and Trumpets (1, 2, 3, 4). Includes a tempo marking 'L. Gros: al. u. a. più.' and dynamic markings *pp* and *ppp*.
- System 2:** Horns (1.5, 3, 4) and Trumpets (1, 2, 3, 4). Includes dynamic markings *pp* and *p*.
- System 3:** Horns (1.5, 3, 4) and Trumpets (1, 2, 3, 4). Includes dynamic markings *pp*, *p*, and *ms*. A handwritten instruction for the trumpets reads: "4 Tup.: mette la sourdeine sèche".
- System 4:** Horns (1.5, 3, 4) and Trumpets (1, 2, 3, 4). Includes dynamic markings *p*, *pp*, and *s*. A handwritten instruction for the trumpets reads: "4 Tup.: garde la sourdeine sèche".
- System 5:** Horns (1.5, 3, 4) and Trumpets (1, 2, 3, 4). Includes dynamic markings *p*, *ms*, and *pp*. A handwritten instruction for the tubas reads: "Tuba: sourdeine sèche".

Throughout the score, various performance markings are present, including "ouvert", "sourdeine", "sourdeine sèche", and "sourdeine".

Slika 2.16: Prikaz tretmana jednog jednostavnog motiva dodijeljenog hornama i trubama. Tromboni se uključuju na samom kraju situacije. *L'Enfant des Îles*, t. 28-44.



Slika 2.17: fragment melodije koju izvodi solo truba, *Qsar Ghilâne (le palais des Djinns)*, t. 33-43

Slika 2.18: prvi nastup motivskog razgovora između horne i trube kojeg podupiru udaraljke, *L'Enfant des Îles*, t. 35-42.

Slika 2.19: drugi nastup motivskog razgovora između horne i trube kojeg podupiru udaraljke, *L'Enfant des Îles*, t. 426-432.

Iako se početna instrumentacijska postavka, kako smo već ustanovili, nerijetko zadržava kroz cijeli razvoj pojedine orkestralne situacije, postoje naravno i slučajevi u kojima Florentz koristi jedan od osnovnih postupaka prilikom rada s puhačima – motiv koji se javlja najprije u jednom instrumentu imitira se potom u drugim puhačkim dionicama (slika 2.20).

Slika 2.20: motiv koji se javlja u hornama imitiran je prvo u fagotima pa zatim i u klarinetima, *L'Enfant des Îles*, t. 457-460.

Pored motivsko-tematskih uloga, Florentz puhače koristi i u svrhu realizacije pedala i ostinatnih figura. U takvim situacijama, puhačku ograničenost količinom daha suvremeni skladatelji uglavnom rješavaju smjenjivanjem i nadovezivanjem svirača unutar iste grupe, no Florentz češće preferira fraze ili motive čija su uzastopna varirana ponavljanja razdvojena kratkom pauzom za dah (v. sliku 2.21). Također, moguće je da je ovakav „prirodan“ tretman puhačkog daha još jedan način preslikavanja afričke folklorne tradicije.



Slika 2.21: fragment pedalne strukture ostvarene u klarinetu 1, 2 i 3.
L'Enfant des Îles, t. 81-83.

Često se sreće da u pozadinskim elementima, ali ponekad i na završecima tematskih nastupa, Florentz preciznim dinamičkim oznakama nalaže pojedinom sviraču ili pak cijeloj sekciji da neprimjetno uđu u zvučnu sliku i isto tako neprimjetno iz nje nestanu. Tim postupkom skladatelj pospješuje fluidnost zvučne slike, odnosno izbjegava zvučnu blokovitost na onim mjestima i u onim slojevima gdje mu to nije cilj. (v. sliku 2.22)

Slika 2.22: dinamičke oznake u puhačkoj sekciji pospješuju kompaktnost i fluidnost zvuka, *L'Anneau de Salomon*, t. 129-130.

Način upotrebe drvenih i limenih puhača zbog njihovih se specifičnih svojstava razlikuje u svakom orkestru, pa tako i u Florentzovom. U poglavljima koja slijede preispitat ćemo neke od posebnih principa primjene za svaku podgrupu.

2.2.1 Drveni puhači

Podgrupu drvenih puhača čine flauta, pikolo flauta, oboa, engleski rog, klarinet, bas klarinet, fagot i kontrafagot. Iako skladatelj povremeno upotrebljava akutne registre instrumenta kako bi bojom i kvalitetom tona istaknuo pojedine materijale (v. slike 2.23 i 2.24), generalni raspored instrumenata po registrima klasičan je: flauta, pikolo i oboa uglavnom su zadužene za visoki, engleski rog i klarinet za srednji registar, bas klarinet i fagot kreću se iz srednjeg u duboki registar, a kontrafagot ima basovsku ulogu.



Slika 2.23: četiri klarineta koja sviraju u izrazito visokom registru jako su probojna, *L'Enfant des Îles*, t. 328-330.



Slika 2.24: primjer korištenja flaute u njenom niskom registru, *L'Enfant des Îles*, t. 185-190 .

Primjer sa slike 2.24 također je i tipičan primjer Florentzove puhačke solo dionice koja se sastoji od dugačkih fraza prepunih ornamenata i figura koje donose zanimljive, neučestale načine podjele dobe u sitnim notnim vrijednostima. Takav tip dionice više pogoduje drvenim puhačima nego limenim, a kada se sličan tip melodije ipak dodijeli generalno tromijim limenim puhačima, Florentz uvijek bira trubu, naravno zbog njene malo veće pokretljivosti (v. sliku 2.17).

Iz istog razloga, motivi i ostinatni obrasci koji su zadani drvenim puhačima kada su oni u „pratećem“ sloju mogu biti pokretljivijeg karaktera i sadržavati brzu izmjenu većih intervalskih skokova (v. sliku 2.25).

36 25 $\text{♩} = 63$

Diminuer --- peu à peu ---

mf *4: Bn. prend le Contrebasson.*

Slika 2.25: flaute, klarineti, bas klarinet i fagoti donose četiri različita manje ili više pokretna sloja, *L'Enfant des Îles*, t. 135-137.

Često se javljaju motivi i pedalne strukture sastavljene od repetiranih ili izdržanih tonova. U sljedećem primjeru (v. sliku 2.26) pikolo flaute donose jednostavnu figuru sastavljenu od početnog tona $f3$ i ritmiziranog $e3$. Istovremeno, dvije oboe u paralelnim kretnjama izlažu relativno mirnu melodiju - takva paralelna „odebljanja“ važnih melodijskih dionica u dva ili više slojeva još su jedna Florentzova tipičnost. Pedalni sloj realiziran je tremolom u klarinetima.

$\text{♩} = 84$ *animer* $\text{♩} = 88$ *animer à*

mf *p*

Slika 2.26: postavka flaute, oboa i klarineta, *Les Jardins d'Amènta*, t. 48-50.

Već nam je iz prethodnih poglavlja poznato u kojoj je mjeri Florentz u svoju glazbu utkao elemente preuzete iz prirode. O tome svjedoči i skladatelj Antonie Duhamel: „Oduvijek me čudilo stajalište da je glazba kreacija uma i da ljepota prirode nema ništa s tim. To je sasvim smiješno i (...) Jean-Louis Florentz je uočio da bi umjetničko stvaranje moglo biti i djelo ptica, kukaca ili prirode općenito. Ipak, u tom svom razmišljanju on je imao gledište sasvim drugačije od Messiaenovog. Kada čujem, primjerice, Messiaenov *Katalog ptica* ne mogu zamisliti prirodu, ali tu istu prirodu pronalazim u Florentzovim djelima.“⁵⁴

Glazbeno se imitiranje prirode kod Florentza najjasnije očituje u imitaciji ptičjeg pjeva. Njegove replike pronalazimo u brojnim skladbama, a najočitije su i najvjernije „originalu“ onda kada se javljaju u flauti. Flauta je logičan izbor za takvu ulogu ne samo zahvaljujući visokom registru kojeg može doseći, već i karakterističnoj svijetloj i prodornoj boji te pokretljivosti pri izvođenju sitnijih notnih vrijednosti. Osim preuzetog ritma i dijastematike, Florentz prilikom imitiranja ptičjeg pjeva koristi i posebne tehnike dobivanja tona koji pomažu da fraza još više asocira na sam izvor. U sljedećem primjeru (v. sliku 2.27) prikazan je razgovor dionica flaute 1 i 2, gdje obadvije, po našem mišljenju, direktno imitiraju ptičji pjev. Sam motiv sadrži „iracionalne“ ritmove isprekidane pauzama, repetirane tonove i skokovima razlomljene linije. Kako se situacija razvija, u flauti 1 počinje se javljati i oznaka za *flutterzunge*⁵⁵ (na tonovima istaknutim crvenom bojom), što je posebna tehnika dobivanja tona uz treperenje jezikom. Koristeći taj efekt dozirano, ali na upečatljivom mjestu, Florentz transformira i razvija početni motiv te njime još više aludira na ptičji pjev.

Od niza naprednih tehnika koje u dvadesetom i dvadeset prvom stoljeću skladatelji zahtijevaju od svirača drvenih puhačkih instrumenata, kod Florentza ih se javlja tek neznatan broj. Ipak, one koje skladatelj primjenjuje postižu upravo ono što je namjeravano – bilo da se radi o specifičnim koloritima ili efektnim bljeskovima. Jedna od suptilnijih i stoga češće korištenih tehnika jest tremolo koji se, baš kao i u gudačkom orkestru, javlja prilikom realizacije pozadinskih struktura u svim drvenim puhačima (v. slike 2.21 i 2.26).

⁵⁴ Marie-Louise LANGLAIS, *Jean-Louis Florentz, l'oeuvre d'orgue*, Lyon: Symetrie, 2009, str. 24, prev. B.S.

⁵⁵ Doslovan prijevod: *lepršati jezikom*.

6

Solo

1^{re} Flûte (1)

Fl.

2

7

Animer un peu

jusqu'à

1^{re} Flûte (1)

Fl.

2

8

Animer

peu à peu

1^{re} Flûte (1)

Fl.

2

Fl. 2 : prendre 1^{re} Fl.

Slika 2.27: dionice flaute 1 i 2 imitiraju ptičji pjev, *Qsar Ghilâne (le palais des Djinnns)*, t. 22-33.

Uz već spomenuti *flutterzunge*, jedan od značajnijih i upečatljivijih efekata skladatelj postiže primjenom puhačkih glisanda. Dobar primjer za takvo mjesto već je obrađena situacija prikazana na slici 2.1.a, b i c u kojoj glisando u paralelnom pomaku donose dvije flaute. U istom primjeru, pikolo flaute znatno pridonosi motivskoj boji i razvoju koristeći se tehnikom flažoletnih tonova (nastupi u taktovima 62, 64, 66, 69 i 72, slike 2.1.a, b i c).

Zanimljivo je uočiti da se svi navedeni primjeri posebnih puhačkih tehnika (osim za tremolo) isključivo odnose na dionice flaute ili pikolo flaute. Obzirom na pokretljivost i relativnu lakoću dobivanja tona kod ovih instrumenata, čini se logičnim da Florentz upravo tu koristi najširi dijapazon specijalnih tehnika.

2.2.2 Limeni puhači

Sastav limenih puhača u Florentzovom orkestru čine horne, trube, tromboni i tube. Kao što je poznato, nešto kompleksniji način dobivanja tona donekle tehnički ograničava instrumente iz ove skupine, pa zato za njih nisu karakteristične dugačke i brze pasaže, uzastopni intervalski skokovi i arpežiranja u sitnijim notnim vrijednostima. Međutim, njihova sjajna i prodorna boja, mogućnost zvučne i dinamičke silovitosti i punina tona čine ih neizostavnim dijelom svakog *tutti* akorda, dinamičkih vrhunaca i dramatičnih *forte* situacija.

Najčešći način upotrebe limenih puhača – homogeni, akcentirajući akordi i nagli *fortissimo* bljeskovi – zbog dominantno polifonog sloga i dugog postepenog razvoja pojedinih situacija uglavnom su nekarakteristični za Florentzova djela. Ipak, sa strukturalnog i orkestracijskog stanovišta, Florentz limene puhače koristi u ekvivalentnoj ulozi kao i većina skladatelja: pomoću ove grupe često se ostvaruje vrhunac neke situacije (vidi slike 2.1.c i 2.28.a i b), ili pak da bi se ostvarili i osnažili dugački *forte* i *fortissimo* platoi.

U situaciji prikazanoj na slikama 28.a i 28.b dobro se očituje uloga limenih puhača u svrhu generalnog *crescenda* i *decrescenda*. Trubama, koje već od prije izlažu vrlo pokretan tematski materijal, pažljivo se u taktu 161 priključuju horne *a4* i tromboni *a2*, što rezultira prodornim i zgusnutim zvukom. Za razliku od motivski izrazite dionice truba, dionice horni i trombona su pedalnog tipa, a dinamički ih se od početne *mezzoforte* dinamike postepeno dovodi do *fortissimo* vrhunca u taktu 164. Nakon toga, od druge polovice 165. takta slijedi smirenje koje u orkestralnoj slici po pravilu podrazumijeva isključivanje limenih instrumenata, što Florentz i čini. Unatoč tome što gudači još jedno vrijeme nastavljaju svirati u *fortissimo* dinamici, generalni je dojam da opći nivo dinamike pada. Postupnim stišavanjem, prodoran se zvuk limenih puhača kroz *decrescendo* pretvara u mekan pedalni sloj koji zatim sasvim nestaje na sredini 166. takta.

rit. - - - [25] Majestueux ♩ = 76

Fl. 1
Fl. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsu 1
Bsu 2
Cbn
Cor
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Perc. II
Célesta
Harpe 1
Harpe 2
Vl. I
div en 2
Vl. II
div en 2
Alto
div en 2
Vcl.
div en 3
Cb.
div en 2

rit. - - - [25] Majestueux ♩ = 76

Slika 2.28.b: *crescendo* situacija, *Les Jardins d'Amènta*, t. 164-166.

Primjeri 2.29.a-c dobro prikazuju upotrebu limenih puhača u još jednoj *forte* situaciji. Uključivanjem četiri trube u 38. taktu skladatelj postiže znatno viši stupanj zvučnog intenziteta, koji se kasnije još više pojačava kroz uključivanje trombona i uporabu dinamičkog *crescenda* (t. 41 i dalje). Horne, koje su ostatak jednako pokretljive, ali zvučno znatno mekše prethodne situacije (gdje su imale ulogu jednog od melodijskih slojeva), sada su u *forte* dijelu divizirane u četiri dionice i donose oštrije zvučeći motiv, koji se uglavnom sastoji od brzo repetiranih tonova. Trube, horne i tromboni u ovakvoj ulozi sviraju u svom najboljem i najiskoristivijem registru, karakteriziranog prodornim i svijetlim tonom. Usto, svaka dionica „odebljana“ je u jednoj ili više paralelnih linija, što je tipičan Florentzov postupak kojim se širi tonski pojas djelovanja limenih puhača i znatno dobiva na voluminoznosti segmenta.

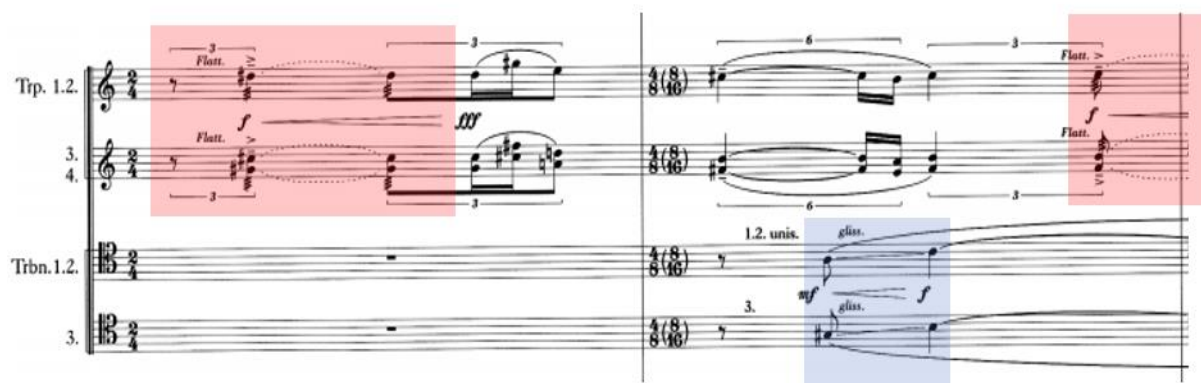
The image displays a page from a musical score for *L'Anneau de Salomon*, measures 38-39. The score is written for a large ensemble, including brass and woodwind instruments. The top section features four trumpet parts (Gr. Fl. 1, 2, 3, 4) and four horn parts (Hb. 1, 2, 3, 4). Below these are three clarinet parts (3 Cl., Cl. B., 4 Bn.). The middle section includes four cornet parts (Corn. 1, 2, 3, 4), four trombone parts (Tbn. 1, 2, 3, 4), and four tuba parts (Tmb.). The bottom section features four percussion parts (Perc. I, II, III, IV), four harp parts (Harp. I, II, III, IV), and four string parts (Viol. I, Viol. II, Viola, Cb.). The score is marked with a forte dynamic (f) and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. A red highlight is placed over the cornet and trombone parts in measures 38-39. The title 'Violent, Sauvage. (♩ = 1/2, perc. = 76)' is visible at the bottom right of the score.

Slika 2.29.a: dio *forte* situacije, *L'Anneau de Salomon*, t. 38-39.

The image displays a page from a musical score for *L'Anneau de Salomon*, specifically measures 40 through 42. The score is written for a large orchestra and includes parts for woodwinds, brass, strings, and percussion. A red highlight covers the woodwind and percussion sections from measure 40 to 42. The woodwinds include Piccolo Flute, Great Flute, Flute, Clarinet, and Bassoon. The brass includes Cornet, Trumpet, Trombone, and Tuba. The strings include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The percussion includes various drums and cymbals. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Slika 2.29.b: dio forte situacije, *L'Anneau de Salomon*, t. 40-42.

Jedna od stavki koje pridonose upečatljivosti dionice limenih puhača, a koja se očituje i u primjeru sa slika 2.29.a-c jest uporaba efektnih posebnih tehnika. Ovdje su to *flutterzunge* u dionici trube i *glissando* u dionici trombona (vidi s. 2.30). Bez ovih bi efekata glazbeni materijal bio sveden na prodoran, ali ipak „običan“ ležeći ton, a ovako je podignut na razinu motivske prepoznatljivosti.



Slika 2.30: primjena tehnike *flutterzunge* i *glissanda* u dionicama trube i trombona, *L'Anneau de Salomon*, t. 40-41.

Sasvim posebna boja u grupi limenih puhača postiže se uporabom sordine. Rezultirajući prigušenim ali reskim tonom, ovaj je postupak jednako efektan u svim instrumentima grupe, no Florentz ga upotrebljava pretežito na trubi (v. sliku 2.31).



Slika 2.31: fragment dionice trube u kojem se koristi sordina, *L'Enfant des Îles*, t. 352-355.

Donekle sličan rezultat sordini, ali ipak ne potpuno isti, daje tehnika pokrivenog tona. To je efekt koji se najviše upotrebljava na horni i trubi, a nešto manje na trombonu⁵⁶ i podrazumijeva stavljanje šake u otvor instrumenta. Tako pokriveni ton obilježava se znakom plusa iznad note, a prestanak pokrivanja šupljim kružićem. U primjeru sa slike 2.32 Florentz obogaćuje pedalne tonove mijenjajući im boju aktiviranjem i deaktiviranjem spomenute tehnike, te na taj način,

⁵⁶ Usp. Aleksandar OBRADOVIĆ, *Uvod u orkestraciju*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1997, str. 63

uz korištenje već spomenutog dinamičkog postupka „neprimjetnog ulaska i izlaska“ (v. i sliku 2.22), ostvaruje dinamičnu pozadinsku strukturu i dojam „valovitog“ kretanja sloja.

Slika 2.32 primjena tehnike pokrivenog tona u dionicama trube i horne, *L'Anneau de Salomon*, t. 23-27.

Primjer 2.32 također jako dobro prikazuje način realizacije pedalnog sloja u limenim puhačima. Za razliku od brzih ostinatnih figura koje možemo sresti u dionicama drvenih puhača, ovdje se radi o izrazito statičnom sloju. Ako Florentz kojim slučajem od limenih puhača zahtijeva ostinatne figure koje sadrže sitne notne vrijednosti, u pravilu će odabrati najprirodniji i najlakši način izvođenja za ovu grupu instrumenata – motivi će biti strukturirani kao uzastopna repetiranja tonskih visina (v. sliku 2.33).

Slika 2.33: primjer ostinatne figure u limenim puhačima, *L'Enfant des Îles*, t. 102-104.

2.3 Uloga udaraljki u orkestru

Udaraljkaški instrumenti povijesno su najstarija instrumentalna grupa i neizostavan dio brojnih glazbenih tradicija. Obzirom na jak utjecaj afričkog i bliskoistočnog folklora u Florentzovim djelima, očekivano je da će skladatelj korištenjem ove sekcije ponajprije tražiti mogućnost folklornih odjeka, te da će njegov udaraljkaški instrumentarij biti donekle neuobičajen. Tako će, primjerice, Florentzov orkestar uvijek sadržavati brojne tradicionalne instrumente (kastanjete, sistrum, kineska činela), dok se tek sporadično javljaju npr. timpani – inače jedan od najčešće korištenih instrumenata udaraljkaške sekcije.

Blijedu ulogu tako važnog instrumenta poput timpana nije teško objasniti. Kako smo i na početku prethodnog poglavlja naglasili, zbog dviju važnih karakteristika Florentzovog izričaja – polifone fature i postepenog razvoja – snažni i nagli nastupi *tutti* akorda uglavnom izostaju. U tom smislu izostaju i masivni akcenti udaraljki za koje su timpani često prvi izbor. Umjesto njih, skladatelj za akcentnu ulogu udaraljki pronalazi neortodoksna rješenja koja kombiniraju funkciju udara s neočekivanom bojom instrumenta.

Shodno specifičnostima i zahtjevima svoga izraza, Florentz udaraljke najčešće koristi u sljedećim ulogama:

- 1) koloristička uloga
- 2) tematsko-melodijska uloga
- 3) podcrtavanje i stvaranje ritmičkog pokreta.

Za svaku od navedenih primjena navodimo po nekoliko primjera uz objašnjenja.

Iz dosadašnje analize Florentzovog orkestralnog sloga jasno je koliko puno pažnje skladatelj posvećuje zvučnom koloritu. Stoga ne čudi da udaraljke najznačajniju ulogu igraju kod postizanja neobičnih kombinacija boja. Dobar primjer takve upotrebe prikazan je na slici 2.34, gdje kineska činela nastupa u pozadinskom sloju za vrijeme motivskog razgovora u limenim puhačima. Njezina dionica započinje akcentnim *sforzato* udarom kojim se dramatično naznačava kraj prethodne situacije, ali ujedno i ulančano prelazi na novu postavku. Dionica se zatim nastavlja u kolorističkoj funkciji, donoseći ton koji dugo odzvanja. Posebna tonska boja ovog instrumenta stvara vrlo mističnu atmosferu koja se idealno nadopunjuje s karakterom motiva koji se istovremeno izlažu u trubama i hornama.

The image displays two pages of a musical score for the opera *Les Jardins d'Amènta*, specifically measures 184 through 188. The top page (measures 184-187) features a woodwind section with four horns (Cors) and four trumpets (Trp.), a xylophone (Xylorimba I), a marimba (Perc. II), and a cymbalist (Cymb. chin. IV). The bottom page (measures 188-191) continues with the same woodwind section, the xylophone, marimba, and a cymbalist (Cymb. chin. III). The score includes various dynamics such as *f*, *mp*, *mf*, *p*, and *pp*. There are also French lyrics for the vocal parts, such as "enlever la mainline 'Hormos' mettre la sonnerie orchestrale" and "enlever la mainline 'Hormos' mettre la sonnerie orchestrale".

Slika 2.34: dionica kineske činele započinje akcentom, ali ubrzo dobiva kolorističku ulogu, *Les Jardins d'Amènta*, t. 184-188.

Još jedan primjer u kojem udaraljke značajno pridonose zvučnoj boji nalazimo u već spomenutom primjeru iz djela *L'Enfant des Îles*. Radi se, dakako, o kombinaciji glisanda u flauti i blistavog zvuka zvončića iz taktova 61 i 62 prikazanih u primjeru 2.1.a. Tu zaista posebnu instrumentalnu kombinaciju Florentz ustrajno ponavlja više puta kroz cijelu situaciju.

Jasno je da tematsko-melodijsku ulogu mogu imati ponajprije udaraljke s određenom visinom zvuka. U Florentzovom orkestru u toj su funkciji najzastupljeniji instrumenti poput vibrafona, ksilorimbe i marimbe. Primjer sa slike 2.35 prikazuje način na koji Florentz učestalo uparuje marimbu i ksilorimbu – radi se o izlaganju skokovitih figura sitnih notnih vrijednosti u paralelnom pokretu.



Slika 2.35: dionica ksilorimbe i marimbe, *Les Jardins d'Amènta*, t. 143-147.

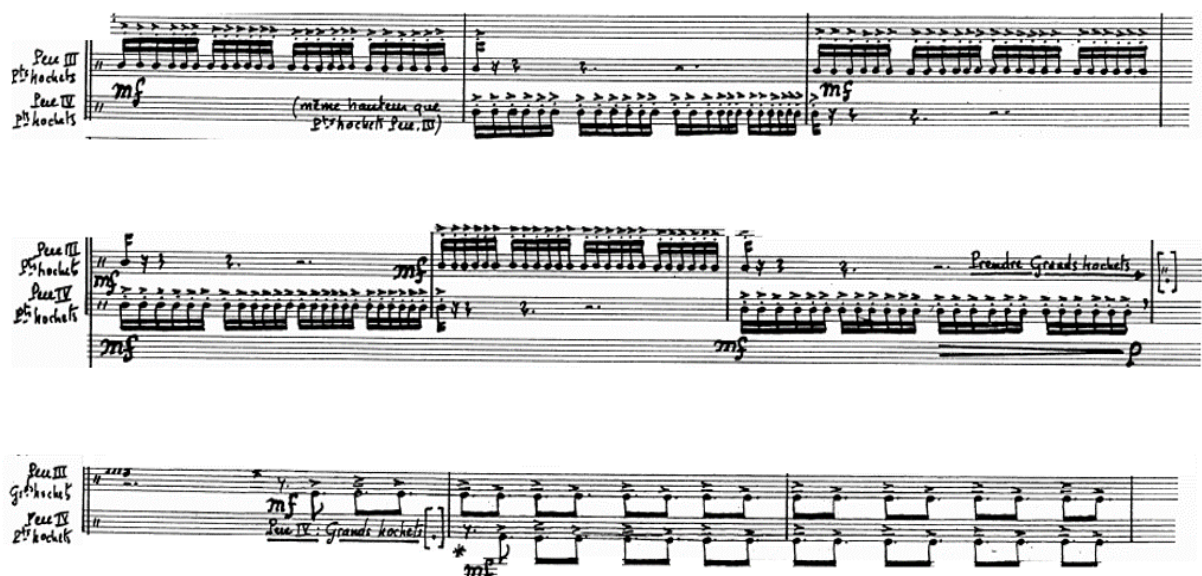
Osim prethodno opisane postavke, iste instrumente nalazimo u još jednoj „standardnoj“ upotrebi, tj. u ulozi udvajanja motivske dionice koja se javlja u nekom drugom instrumentu (v. slike 2.18 i 2.19). Time se vraćamo i na kolorističku uporabu udaraljki – u takvoj postavci udaraljke ne samo da izlažu motivski sadržaj, već i pomažu u stvaranju zanimljivih kombinacija instrumentalnih boja.

U Florentzovom orkestru motivsku ulogu ponekad imaju i udaraljke znatno manjih tonskih mogućnosti. U primjeru sa slike 2.36 udaraljkaški motivski sloj gradi pet kongi te kastanjete srednjeg i visokog registra. Skladatelj je kombiniranjem relativno jednostavnih ritamskih struktura stvorio izrazito upečatljiv materijal koji lijepo kontrastira ostalim dionicama iz situacije.

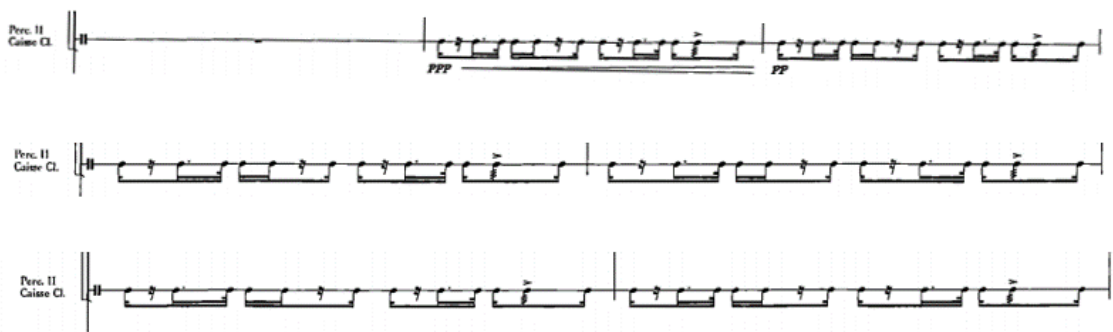
Slika 2.36: motiv u udaraljka, *L'Enfant des Îles*, t. 203-205.

Treći način upotrebe udaraljki koji se može sresti u Florentzovom orkestru jest stvaranje i podcrtavanje ritmičkog pokreta. Dionica udaraljki u toj se funkciji realizira periodičnim i jednolikim ponavljanjem nekakvog manje ili više složenog ritamskog obrasca, a takve

blokovite konstrukcije pružaju čvrst kontrast istovremenom javljanju fluidnih melodija koje obiluju najrazličitijim ritamskim figurama. Primjeri koji slijede prikazuju tipično Florentzov način stvaranja ritamskog pokreta. Na slici 2.37 prikazan je ostinatni ritam koji se iz dionice udaraljki III premješta u dionicu udaraljki IV, premda za tim nema prijeke tehničke potrebe. Florentz naime izričito naglašava da oba dva instrumenta (šuškalice) trebaju imati istu visinu, što znači da se premještanjem iz dionice u dionicu ne traži nova tonska boja; također, tehnička zahtjevnost ostinatne figure ne iziskuje od svirača napor zbog kojeg bi mu eventualno bio potreban odmor nakon svakog takta. Sve navedeno još jednom pokazuje kako Florentz svoj orkestar ne tretira plošno, već u obzir uzima i prostorni raspored instrumenata.



Slika 2.37: ritamski pokret realiziran je vrlo jednostavnim figurama u šušalicama, *L'Enfant des Îles*, t. 96-104.



Slika 2.38: nešto složenijom figurom u dobošu ostvaren je upečatljiv ritamski pokret, *Qsar Ghilâne (le palais des Djins)*, t. 293-299.

2.4 Uloga ostalih instrumenata u orkestru

U skupinu ostalih („usporednih“) instrumenata u orkestru spadaju svi oni instrumenti koji se ne mogu ubrojiti ni u jednu od tri prethodne kategorije. Florentz tu najčešće koristi harfu i čelestu, a u djelu *L'Enfant des Îles* i jedan za simfonijski sastav poprilično netipičan instrument – električni glasovir. Skladatelj tu precizno propisuje kombinaciju zvukova električnog glasovira i vibrafona te zahtjeva da instrument bude tipa Roland.

Florentz usporedne instrumente koristi na sličan način kao i udaraljke – ponajprije koloristički, nešto rjeđe tematsko-motivski te, vrlo rijetko, u akcentnoj funkciji.

Koloristička uloga očituje se u realizaciji pozadinskih struktura, gdje Florentz najčešće upotrebljava harfu. Kao što bi se i moglo očekivati, skladatelj ovaj suptilno zvučeci instrument po pravilu plasira u tihim i razrijeđenim orkestralnim situacijama, obično kroz izvođenje pedalnih tonova ili akorda. Primjer 2.39 prikazuje realizaciju pedalnog sloja ritmiziranim repetiranjem, i to u tehnici flažoletnih tonova, dok u primjeru na slici 2.40 harfisti sviraju tonove naznačenog modusa u zadanom opsegu koristeći tremolo tehniku.

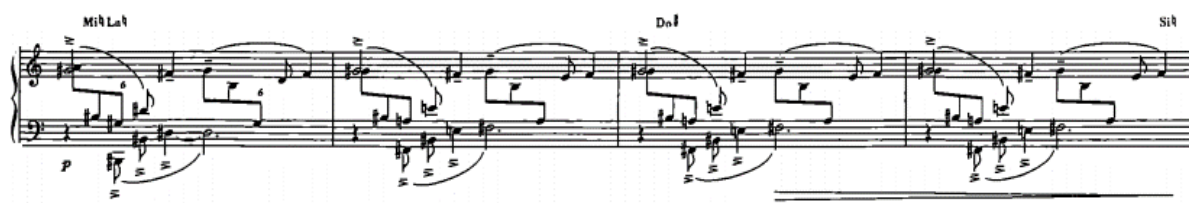


Slika 2.39: ritmizirani pedal u harfi 1 i 2, *L'Enfant des Îles*, t. 26-30.

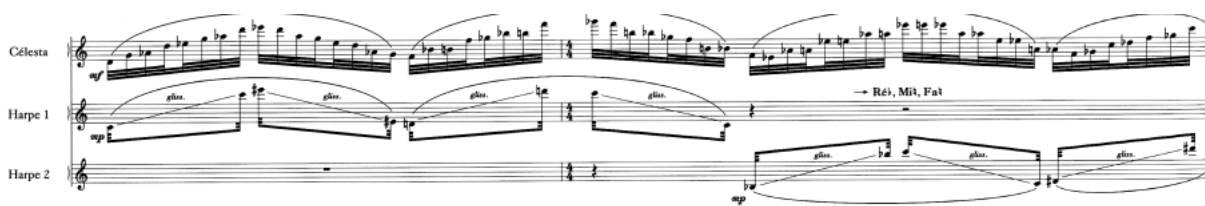


Slika 2.40: „modalni“ pedal u harfi 1 i 2 realiziran je tremolom, *L'Enfant des Îles*, t. 52-56.

Dinamičnije orkestralne situacije logički traže i značajnije pomake unutar pojedinih dionica, pa i pratećih. Pozadinski elementi se tada u harfi ili čelesti često grade razloženim akordima modalnog tipa (harfa, slika 2.41) ili pak velikim glisando pokretima u harfama i „kvazi glisando“ rastvorbama u čelesti (slika 2.42).

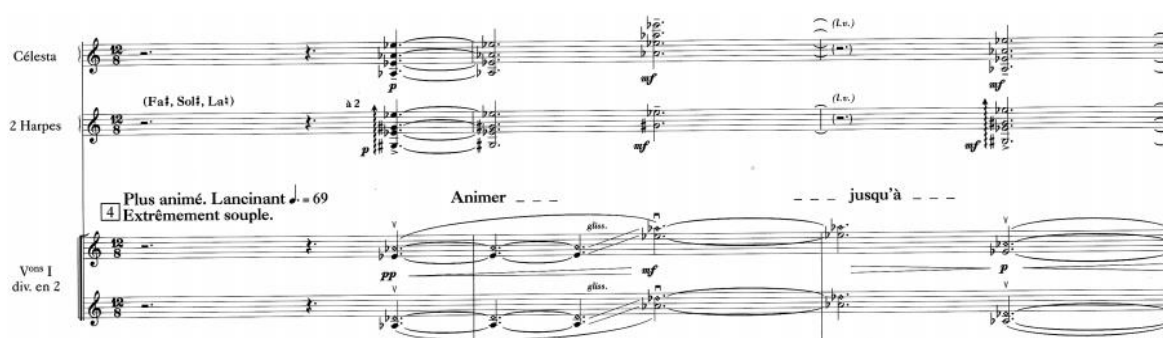


Slika 2.41: harfa razlaže akorde u pratećem sloju, *Qsar Ghilâne (le palais des Djinns)*, t. 210-213.



Slika 2.42: pozadinski sloj realiziran je glisandom u harfi i rastvorbama u čelesti, *L'Anneau de Salomon*, t. 83-84.

Osim tipično kolorističke uloge, harfa i čelesta ponekad mogu imati i akcentnu ulogu. U primjeru sa slike 2.43 ta dva instrumenta simultano izvode akorde koji trebaju zazvučati istovremeno s pojavom svakog novog tona u motivski istaknutoj liniji prvih violina. Na taj je način, uz pomoć harfe i čeleste, motiv istovremeno i obojan i naglašen.



Slika 2.43 akord u harfi i čelesti istovremeno ima kolorističku i akcentnu ulogu, *L'Anneau de Salomon*, t. 28-30.

Harfa i čelesta instrumenti su relativno malog dinamičkog raspona, tako da će se njihova pojava u motivsko-tematskoj ulozi uglavnom realizirati nekim načinom udvajanja dionica koje u tom trenutku iznose bitan tematski materijal (v. slike 2.18 i 2.19). Takav primjer pronalazimo i u skladbi *L'Enfant des Îles*, gdje čelesta udvaja akordne strukture koje donose violine I i II, dok

istovremeno harfa, premda ne sasvim doslovno, udvaja pokret koji se javlja u dionici viola i violončela (slika 2.44).

Slika 2.44: čelesta (crveni sloj) udvaja violine I i II, dok harfe (plavi sloj) udvajaju viole i violončela, *L'Enfant des Îles*, t. 408-410.

Sasvim rijedak samostalni nastup značajnog motivsko-tematskog materijala u grupi usporednih instrumenata može se naći također u skladbi *L'Enfant des Îles*. Radi se o kombinaciji već spomenutog električnog glasovira i čeleste (slika 2.45). U kontekstu dotadašnjeg glazbenog toka, ostvarenog uobičajenim „akustičnim“, tj. neozvučenim instrumentima, nastup električnog klavira zazvuči sasvim neočekivano; čelesta udvaja iste razložene figure stvarajući pritom nježan i mekan, gotovo „vilinski“ prizvuk. Izloživši svoj motivski materijal, čelesta i električni glasovir spuštanjem desnog pedala (označenim s *L. v.*⁵⁷) prelaze u pozadinsku ulogu, za koje vrijeme se izlaže melodija u trubi. U daljem toku skladbe (t. 239-256) slijedi još nekoliko smjena motivske i pozadinske uloge ovih instrumenata.

⁵⁷ Skraćenica za *lasciare vibrare* (hrv. pustiti da odzvanja).



Slika 2.45: izmjena tematsko-motivske i kolorisitčke funkcije u dionicama čeleste i električnog glasovira, *L'Enfant des Îles*, t. 234-238.

2.5 Neki tipični postupci i načini udvajanja

U prijašnjim smo poglavljima, promatrajući svaku orkestralnu grupu zasebno, izdvojili brojne specifičnosti Florentzove orkestracije koje se tiču realizacije pozadinskih slojeva, izlaganja motivsko-tematskog materijala, postizanja posebnih kolorita te izrade akcenata unutar pojedine grupe. No jasno je da neki postupci nadilaze razinu instrumentalne grupe te se mogu uočiti tek ako promatramo cjelinu orkestralne slike. Pritom govorimo prvenstveno o različitim načinima udvajanja instrumenata i uslojavanja pojedinih dionica. U poglavlju koje slijedi promotrit ćemo i analizirati dvije situacije koje nose značajna obilježja Florentzovog orkestralnog sloga. Kao prvi primjer poslužit će nam jedna postavka iz djela *L'Enfant des Îles* (slika 2.46 a i b).

5 {
 1. Fl. 1. & 2.
 2. Fl. 3. & 4.
 3. Fl. 5. & 6.
 4. Fl. 7. & 8.
 5. Fl. 9. & 10.
 6. Fl. 11. & 12.
 7. Fl. 13. & 14.
 8. Fl. 15. & 16.
 9. Fl. 17. & 18.
 10. Fl. 19. & 20.
 11. Fl. 21. & 22.
 12. Fl. 23. & 24.
 13. Fl. 25. & 26.
 14. Fl. 27. & 28.
 15. Fl. 29. & 30.
 16. Fl. 31. & 32.
 17. Fl. 33. & 34.
 18. Fl. 35. & 36.
 19. Fl. 37. & 38.
 20. Fl. 39. & 40.
 21. Fl. 41. & 42.
 22. Fl. 43. & 44.
 23. Fl. 45. & 46.
 24. Fl. 47. & 48.
 25. Fl. 49. & 50.
 26. Fl. 51. & 52.
 27. Fl. 53. & 54.
 28. Fl. 55. & 56.
 29. Fl. 57. & 58.
 30. Fl. 59. & 60.
 31. Fl. 61. & 62.
 32. Fl. 63. & 64.
 33. Fl. 65. & 66.
 34. Fl. 67. & 68.
 35. Fl. 69. & 70.
 36. Fl. 71. & 72.
 37. Fl. 73. & 74.
 38. Fl. 75. & 76.
 39. Fl. 77. & 78.
 40. Fl. 79. & 80.
 41. Fl. 81. & 82.
 42. Fl. 83. & 84.
 43. Fl. 85. & 86.
 44. Fl. 87. & 88.
 45. Fl. 89. & 90.
 46. Fl. 91. & 92.
 47. Fl. 93. & 94.
 48. Fl. 95. & 96.
 49. Fl. 97. & 98.
 50. Fl. 99. & 100.
 51. Fl. 101. & 102.
 52. Fl. 103. & 104.
 53. Fl. 105. & 106.
 54. Fl. 107. & 108.
 55. Fl. 109. & 110.
 56. Fl. 111. & 112.
 57. Fl. 113. & 114.
 58. Fl. 115. & 116.
 59. Fl. 117. & 118.
 60. Fl. 119. & 120.
 61. Fl. 121. & 122.
 62. Fl. 123. & 124.
 63. Fl. 125. & 126.
 64. Fl. 127. & 128.
 65. Fl. 129. & 130.
 66. Fl. 131. & 132.
 67. Fl. 133. & 134.
 68. Fl. 135. & 136.
 69. Fl. 137. & 138.
 70. Fl. 139. & 140.
 71. Fl. 141. & 142.
 72. Fl. 143. & 144.
 73. Fl. 145. & 146.
 74. Fl. 147. & 148.
 75. Fl. 149. & 150.
 76. Fl. 151. & 152.
 77. Fl. 153. & 154.
 78. Fl. 155. & 156.
 79. Fl. 157. & 158.
 80. Fl. 159. & 160.
 81. Fl. 161. & 162.
 82. Fl. 163. & 164.
 83. Fl. 165. & 166.
 84. Fl. 167. & 168.
 85. Fl. 169. & 170.
 86. Fl. 171. & 172.
 87. Fl. 173. & 174.
 88. Fl. 175. & 176.
 89. Fl. 177. & 178.
 90. Fl. 179. & 180.
 91. Fl. 181. & 182.
 92. Fl. 183. & 184.
 93. Fl. 185. & 186.
 94. Fl. 187. & 188.
 95. Fl. 189. & 190.
 96. Fl. 191. & 192.
 97. Fl. 193. & 194.
 98. Fl. 195. & 196.
 99. Fl. 197. & 198.
 100. Fl. 199. & 200.
 101. Fl. 201. & 202.
 102. Fl. 203. & 204.
 103. Fl. 205. & 206.
 104. Fl. 207. & 208.
 105. Fl. 209. & 210.
 106. Fl. 211. & 212.
 107. Fl. 213. & 214.
 108. Fl. 215. & 216.
 109. Fl. 217. & 218.
 110. Fl. 219. & 220.
 111. Fl. 221. & 222.
 112. Fl. 223. & 224.
 113. Fl. 225. & 226.
 114. Fl. 227. & 228.
 115. Fl. 229. & 230.
 116. Fl. 231. & 232.
 117. Fl. 233. & 234.
 118. Fl. 235. & 236.
 119. Fl. 237. & 238.
 120. Fl. 239. & 240.
 121. Fl. 241. & 242.
 122. Fl. 243. & 244.
 123. Fl. 245. & 246.
 124. Fl. 247. & 248.
 125. Fl. 249. & 250.
 126. Fl. 251. & 252.
 127. Fl. 253. & 254.
 128. Fl. 255. & 256.
 129. Fl. 257. & 258.
 130. Fl. 259. & 260.
 131. Fl. 261. & 262.
 132. Fl. 263. & 264.
 133. Fl. 265. & 266.
 134. Fl. 267. & 268.
 135. Fl. 269. & 270.
 136. Fl. 271. & 272.
 137. Fl. 273. & 274.
 138. Fl. 275. & 276.
 139. Fl. 277. & 278.
 140. Fl. 279. & 280.
 141. Fl. 281. & 282.
 142. Fl. 283. & 284.
 143. Fl. 285. & 286.
 144. Fl. 287. & 288.
 145. Fl. 289. & 290.
 146. Fl. 291. & 292.
 147. Fl. 293. & 294.
 148. Fl. 295. & 296.
 149. Fl. 297. & 298.
 150. Fl. 299. & 300.
 151. Fl. 301. & 302.
 152. Fl. 303. & 304.
 153. Fl. 305. & 306.
 154. Fl. 307. & 308.
 155. Fl. 309. & 310.
 156. Fl. 311. & 312.
 157. Fl. 313. & 314.
 158. Fl. 315. & 316.
 159. Fl. 317. & 318.
 160. Fl. 319. & 320.
 161. Fl. 321. & 322.
 162. Fl. 323. & 324.
 163. Fl. 325. & 326.
 164. Fl. 327. & 328.
 165. Fl. 329. & 330.
 166. Fl. 331. & 332.
 167. Fl. 333. & 334.
 168. Fl. 335. & 336.
 169. Fl. 337. & 338.
 170. Fl. 339. & 340.
 171. Fl. 341. & 342.
 172. Fl. 343. & 344.
 173. Fl. 345. & 346.
 174. Fl. 347. & 348.
 175. Fl. 349. & 350.
 176. Fl. 351. & 352.
 177. Fl. 353. & 354.
 178. Fl. 355. & 356.
 179. Fl. 357. & 358.
 180. Fl. 359. & 360.
 181. Fl. 361. & 362.
 182. Fl. 363. & 364.
 183. Fl. 365. & 366.
 184. Fl. 367. & 368.
 185. Fl. 369. & 370.
 186. Fl. 371. & 372.
 187. Fl. 373. & 374.
 188. Fl. 375. & 376.
 189. Fl. 377. & 378.
 190. Fl. 379. & 380.
 191. Fl. 381. & 382.
 192. Fl. 383. & 384.
 193. Fl. 385. & 386.
 194. Fl. 387. & 388.
 195. Fl. 389. & 390.
 196. Fl. 391. & 392.
 197. Fl. 393. & 394.
 198. Fl. 395. & 396.
 199. Fl. 397. & 398.
 200. Fl. 399. & 400.
 201. Fl. 401. & 402.
 202. Fl. 403. & 404.
 203. Fl. 405. & 406.
 204. Fl. 407. & 408.
 205. Fl. 409. & 410.
 206. Fl. 411. & 412.
 207. Fl. 413. & 414.
 208. Fl. 415. & 416.
 209. Fl. 417. & 418.
 210. Fl. 419. & 420.
 211. Fl. 421. & 422.
 212. Fl. 423. & 424.
 213. Fl. 425. & 426.
 214. Fl. 427. & 428.
 215. Fl. 429. & 430.
 216. Fl. 431. & 432.
 217. Fl. 433. & 434.
 218. Fl. 435. & 436.
 219. Fl. 437. & 438.
 220. Fl. 439. & 440.
 221. Fl. 441. & 442.
 222. Fl. 443. & 444.
 223. Fl. 445. & 446.
 224. Fl. 447. & 448.
 225. Fl. 449. & 450.
 226. Fl. 451. & 452.
 227. Fl. 453. & 454.
 228. Fl. 455. & 456.
 229. Fl. 457. & 458.
 230. Fl. 459. & 460.
 231. Fl. 461. & 462.
 232. Fl. 463. & 464.
 233. Fl. 465. & 466.
 234. Fl. 467. & 468.
 235. Fl. 469. & 470.
 236. Fl. 471. & 472.
 237. Fl. 473. & 474.
 238. Fl. 475. & 476.
 239. Fl. 477. & 478.
 240. Fl. 479. & 480.
 241. Fl. 481. & 482.
 242. Fl. 483. & 484.
 243. Fl. 485. & 486.
 244. Fl. 487. & 488.
 245. Fl. 489. & 490.
 246. Fl. 491. & 492.
 247. Fl. 493. & 494.
 248. Fl. 495. & 496.
 249. Fl. 497. & 498.
 250. Fl. 499. & 500.
 251. Fl. 501. & 502.
 252. Fl. 503. & 504.
 253. Fl. 505. & 506.
 254. Fl. 507. & 508.
 255. Fl. 509. & 510.
 256. Fl. 511. & 512.
 257. Fl. 513. & 514.
 258. Fl. 515. & 516.
 259. Fl. 517. & 518.
 260. Fl. 519. & 520.
 261. Fl. 521. & 522.
 262. Fl. 523. & 524.
 263. Fl. 525. & 526.
 264. Fl. 527. & 528.
 265. Fl. 529. & 530.
 266. Fl. 531. & 532.
 267. Fl. 533. & 534.
 268. Fl. 535. & 536.
 269. Fl. 537. & 538.
 270. Fl. 539. & 540.
 271. Fl. 541. & 542.
 272. Fl. 543. & 544.
 273. Fl. 545. & 546.
 274. Fl. 547. & 548.
 275. Fl. 549. & 550.
 276. Fl. 551. & 552.
 277. Fl. 553. & 554.
 278. Fl. 555. & 556.
 279. Fl. 557. & 558.
 280. Fl. 559. & 560.
 281. Fl. 561. & 562.
 282. Fl. 563. & 564.
 283. Fl. 565. & 566.
 284. Fl. 567. & 568.
 285. Fl. 569. & 570.
 286. Fl. 571. & 572.
 287. Fl. 573. & 574.
 288. Fl. 575. & 576.
 289. Fl. 577. & 578.
 290. Fl. 579. & 580.
 291. Fl. 581. & 582.
 292. Fl. 583. & 584.
 293. Fl. 585. & 586.
 294. Fl. 587. & 588.
 295. Fl. 589. & 590.
 296. Fl. 591. & 592.
 297. Fl. 593. & 594.
 298. Fl. 595. & 596.
 299. Fl. 597. & 598.
 300. Fl. 599. & 600.
 301. Fl. 601. & 602.
 302. Fl. 603. & 604.
 303. Fl. 605. & 606.
 304. Fl. 607. & 608.
 305. Fl. 609. & 610.
 306. Fl. 611. & 612.
 307. Fl. 613. & 614.
 308. Fl. 615. & 616.
 309. Fl. 617. & 618.
 310. Fl. 619. & 620.
 311. Fl. 621. & 622.
 312. Fl. 623. & 624.
 313. Fl. 625. & 626.
 314. Fl. 627. & 628.
 315. Fl. 629. & 630.
 316. Fl. 631. & 632.
 317. Fl. 633. & 634.
 318. Fl. 635. & 636.
 319. Fl. 637. & 638.
 320. Fl. 639. & 640.
 321. Fl. 641. & 642.
 322. Fl. 643. & 644.
 323. Fl. 645. & 646.
 324. Fl. 647. & 648.
 325. Fl. 649. & 650.
 326. Fl. 651. & 652.
 327. Fl. 653. & 654.
 328. Fl. 655. & 656.
 329. Fl. 657. & 658.
 330. Fl. 659. & 660.
 331. Fl. 661. & 662.
 332. Fl. 663. & 664.
 333. Fl. 665. & 666.
 334. Fl. 667. & 668.
 335. Fl. 669. & 670.
 336. Fl. 671. & 672.
 337. Fl. 673. & 674.
 338. Fl. 675. & 676.
 339. Fl. 677. & 678.
 340. Fl. 679. & 680.
 341. Fl. 681. & 682.
 342. Fl. 683. & 684.
 343. Fl. 685. & 686.
 344. Fl. 687. & 688.
 345. Fl. 689. & 690.
 346. Fl. 691. & 692.
 347. Fl. 693. & 694.
 348. Fl. 695. & 696.
 349. Fl. 697. & 698.
 350. Fl. 699. & 700.
 351. Fl. 701. & 702.
 352. Fl. 703. & 704.
 353. Fl. 705. & 706.
 354. Fl. 707. & 708.
 355. Fl. 709. & 710.
 356. Fl. 711. & 712.
 357. Fl. 713. & 714.
 358. Fl. 715. & 716.
 359. Fl. 717. & 718.
 360. Fl. 719. & 720.
 361. Fl. 721. & 722.
 362. Fl. 723. & 724.
 363. Fl. 725. & 726.
 364. Fl. 727. & 728.
 365. Fl. 729. & 730.
 366. Fl. 731. & 732.
 367. Fl. 733. & 734.
 368. Fl. 735. & 736.
 369. Fl. 737. & 738.
 370. Fl. 739. & 740.
 371. Fl. 741. & 742.
 372. Fl. 743. & 744.
 373. Fl. 745. & 746.
 374. Fl. 747. & 748.
 375. Fl. 749. & 750.
 376. Fl. 751. & 752.
 377. Fl. 753. & 754.
 378. Fl. 755. & 756.
 379. Fl. 757. & 758.
 380. Fl. 759. & 760.
 381. Fl. 761. & 762.
 382. Fl. 763. & 764.
 383. Fl. 765. & 766.
 384. Fl. 767. & 768.
 385. Fl. 769. & 770.
 386. Fl. 771. & 772.
 387. Fl. 773. & 774.
 388. Fl. 775. & 776.
 389. Fl. 777. & 778.
 390. Fl. 779. & 780.
 391. Fl. 781. & 782.
 392. Fl. 783. & 784.
 393. Fl. 785. & 786.
 394. Fl. 787. & 788.
 395. Fl. 789. & 790.
 396. Fl. 791. & 792.
 397. Fl. 793. & 794.
 398. Fl. 795. & 796.
 399. Fl. 797. & 798.
 400. Fl. 799. & 800.
 401. Fl. 801. & 802.
 402. Fl. 803. & 804.
 403. Fl. 805. & 806.
 404. Fl. 807. & 808.
 405. Fl. 809. & 810.
 406. Fl. 811. & 812.
 407. Fl. 813. & 814.
 408. Fl. 815. & 816.
 409. Fl. 817. & 818.
 410. Fl. 819. & 820.
 411. Fl. 821. & 822.
 412. Fl. 823. & 824.
 413. Fl. 825. & 826.
 414. Fl. 827. & 828.
 415. Fl. 829. & 830.
 416. Fl. 831. & 832.
 417. Fl. 833. & 834.
 418. Fl. 835. & 836.
 419. Fl. 837. & 838.
 420. Fl. 839. & 840.
 421. Fl. 841. & 842.
 422. Fl. 843. & 844.
 423. Fl. 845. & 846.
 424. Fl. 847. & 848.
 425. Fl. 849. & 850.
 426. Fl. 851. & 852.
 427. Fl. 853. & 854.
 428. Fl. 855. & 856.
 429. Fl. 857. & 858.
 430. Fl. 859. & 860.
 431. Fl. 861. & 862.
 432. Fl. 863. & 864.
 433. Fl. 865. & 866.
 434. Fl. 867. & 868.
 435. Fl. 869. & 870.
 436. Fl. 871. & 872.
 437. Fl. 873. & 874.
 438. Fl. 875. & 876.
 439. Fl. 877. & 878.
 440. Fl. 879. & 880.
 441. Fl. 881. & 882.
 442. Fl. 883. & 884.
 443. Fl. 885. & 886.
 444. Fl. 887. & 888.
 445. Fl. 889. & 890.
 446. Fl. 891. & 892.
 447. Fl. 893. & 894.
 448. Fl. 895. & 896.
 449. Fl. 897. & 898.
 450. Fl. 899. & 900.
 451. Fl. 901. & 902.
 452. Fl. 903. & 904.
 453. Fl. 905. & 906.
 454. Fl. 907. & 908.
 455. Fl. 909. & 910.
 456. Fl. 911. & 912.
 457. Fl. 913. & 914.
 458. Fl. 915. & 916.
 459. Fl. 917. & 918.
 460. Fl. 919. & 920.
 461. Fl. 921. & 922.
 462. Fl. 923. & 924.
 463. Fl. 925. & 926.
 464. Fl. 927. & 928.
 465. Fl. 929. & 930.
 466. Fl. 931. & 932.
 467. Fl. 933. & 934.
 468. Fl. 935. & 936.
 469. Fl. 937. & 938.
 470. Fl. 939. & 940.
 471. Fl. 941. & 942.
 472. Fl. 943. & 944.
 473. Fl. 945. & 946.
 474. Fl. 947. & 948.
 475. Fl. 949. & 950.
 476. Fl. 951. & 952.
 477. Fl. 953. & 954.
 478. Fl. 955. & 956.
 479. Fl. 957. & 958.
 480. Fl. 959. & 960.
 481. Fl. 961. & 962.
 482. Fl. 963. & 964.
 483. Fl. 965. & 966.
 484. Fl. 967. & 968.
 485. Fl. 969. & 970.
 486. Fl. 971. & 972.
 487. Fl. 973. & 974.
 488. Fl. 975. & 976.
 489. Fl. 977. & 978.
 490. Fl. 979. & 980.
 491. Fl. 981. & 982.
 492. Fl. 983. & 984.
 493. Fl. 985. & 986.
 494. Fl. 987. & 988.
 495. Fl. 989. & 990.
 496. Fl. 991. & 992.
 497. Fl. 993. & 994.
 498. Fl. 995. & 996.
 499. Fl. 997. & 998.
 500. Fl. 999. & 1000.
 501. Fl. 1001. & 1002.
 502. Fl. 1003. & 1004.
 503. Fl. 1005. & 1006.
 504. Fl. 1007. & 1008.
 505. Fl. 1009. & 1010.
 506. Fl. 1011. & 1012.
 507. Fl. 1013. & 1014.
 508. Fl. 1015. & 1016.
 509. Fl. 1017. & 1018.
 510. Fl. 1019. & 1020.
 511. Fl. 1021. & 1022.
 512. Fl. 1023. & 1024.
 513. Fl.

24

5 *P.F. 4*
Gr. P. 13

2 *Hr. 1.2*
Gl. 1.2
Gl. 3

1 *4 Br. Unis.*

2 *5 Cors unis.*
3 Tuba. Unis.

Perc. I Xylophone
Perc. II Marimba
Perc. III Snare drum
Perc. IV Cymbals

4 *Hr. 1*
Hr. 2

3 *Vmn. I div. en 2*
Vmn. II div. en 2

2 *Altn. div. en 2*

1 *Vcl. unis.*
Ch. unis.

mf *sf* *f* *pp* *div.* *unis. d. 3* *bag. moyennes* *Prendre Grands hochets*

** Rythme irrégulier. Voir Note XI, page XII.*

Slika 2.46.b: *L'Enfant des Îles*, t. 99-101.

U prikazanoj orkestralnoj situaciji uočavamo pet različitih slojeva od kojih svaki nosi svoje posebnosti. Basovski sloj, koji je označen brojem jedan, izlažu tipično basovski instrumenti – violončela i kontrabasi. Oni su postavljeni tako da se za vrijeme cijele situacije doslovno udvajaju. Pored njih u realizaciji ove linije sudjeluju još bas klarinet i četiri unisono fagota, udvajajući čela i base unisono ili u donjoj oktavi. Puhači, dakako, ne sviraju cijelo vrijeme već se smjenjuju po frazama koje im omogućuju da neometano mijenjaju dah. Najupečatljivija karakteristika same dionice je postupna melodijska linija izgrađena kroz gotovo konstantni šesnaestinski pokret u grupacijama po tri šesnaestinke.

Dionica označena brojem dva, zahvaljujući načinu na koji je orkestrirana, najupečatljiviji je dio ove situacije. Ona pripada srednjem registru, a karakteriziraju je na različit način repetirani tonovi i mali melodijski pomaci. Izlažu je viole *divisi a2* koje se kreću u paralelnim tercama, a doslovno je udvajaju tri klarineta raspoređena na način da 1. i 2. sviraju gornju tercu, a treći donju. Donja terca također se javlja u hornama – njih pet izvodi je unisono. Razvojem situacije i dinamičkim rastom ovoj se dionici kasnije priključuju tromboni i oboe, ali napetosni se rast ne postiže samo dodavanjem novih instrumenata. Kada u 100. taktu nastupi *fortissimo* dinamika, karakterističan se motiv u dionici klarineta i oboe podiže za kvintu uzlazno (već se prije na toj tonskoj visini javio i u violama) dok ostatak pripadajućih instrumenata ostaje na početnoj tonskoj visini. Oboe i klarineti na polovici 100. takta izvode prvi nastup motiva, a viole, horne i tromboni odgovaraju im imitacijski u 101. taktu. Ovakvo usložnjavanje fakture pomoću imitacija motiva često se javlja u Florentzovim skladbama.

Sloj označen brojem tri donose samo violine I i II. Svaka dionica podijeljena je u dvije linije, a način njihovog udvajanja već je spomenuta posebnost Florentzove gudačke postavke (v. prijašnje objašnjenje uz sliku 2.14). Iako je povjerena isključivo gudačkim instrumentima – koji imaju znatno manju mogućnost izvođenja *fortissimo* dinamike od, primjerice, limenih ili drvenih puhača, te ju karakterizira relativna statičnost, uz tek povremeni „zapjev“ – ova se dionica ipak čuje dovoljno jasno, zahvaljujući slobodnom registarskom prostoru.

Sloj označen brojem četiri je pozadinski, pedalni sloj. Njega izvode dvije harfe, dok šuškalice donose ostanatni ritamski pedal koji u potpunosti korespondira jedino ritamskom pokretu u harfi. Iako harfa svira pretežito u srednjem registru, njene šesnaestinske rastvorbe ne ometaju izlaganje sloja br.2 u istom tom registru – zato što je harfa po svojoj prirodi tiši instrument, a sloj br. 2 donose glasniji i brojniji instrumenti.

Peti sloj, koji se sastoji od veoma sitnih notnih vrijednosti, iznose u paralelnoj kretnji jedna flauta i dvije flaute piccolo međusobno udaljene za kvartu. Već od prvog nastupa, motiv se izlaže u *forte* dinamici s postupnim rastom do *fortissima* što ga, uz sitne ritamske vrijednosti, čini jako upečatljivim. Upravo se u odnosu između ove dionice i sloja br.3 u violinama (koji se također nalazi u visokom registru) potvrđuje prethodno iznesena tvrdnja o načinu na koji skladatelj oslobađa registarski prostor – gusti se motiv iz flauta ni u jednom nastupu ne javlja zajedno sa sitnom ukrasnom figurom iz dionica violina I i II.

Situacija koju smo upravo analizirali već po samom broju aktivnih slojeva spada među vrlo kompleksne. Florentz se ovdje koristi čak trima konstantnim kontrapunktnim linijama, jednim upečatljivim motivom koji se javlja periodično i pedalnim slojem. Ovakva struktura zahtjeva pažljiv raspored po registrima i skladateljevu svijest o bitnosti pojedine dionice. Kako bi dionica koja je izabrana kao najvažnija bila ujedno i zvučno najispoljenija, nju treba shodno tome i instrumentirati, što Florentz jako uspješno čini.

Prozračnije *piano* situacije zahtijevaju znatno drugačiji orkestralni tretman od prethodnog primjera. Florentz takve situacije često gradi nad temeljima dugih pedala (po pravilu gudačkih). U takvim situacijama udvajanje tematsko-motivskih slojeva gotovo da i izostaje. Primjer sa slike 2.47.a-c donosi sami završetak skladbe *Les Jardins d'Amènta* i dobro prikazuje jednu takvu postavku.

Situacija započinje u 529. taktu (partiturni broj 87). Već iz letimičnog pregleda partiturne slike jasno je da tu nema brojnih udvajanja niti protočnih kontrapunktnih linija. Situacija se, kao što je već rečeno, gradi nad ležećim tonovima u gudačkom orkestru, što omogućuje jasan istup svakog instrumenta koji donosi motivski sadržaj. Motivi su jednostavni su i kratki, javljaju se na relativno velikom vremenskom razmaku i u različitim instrumentalnim bojama. Poneka udvajanja motivskog sadržaja koja se ipak dogode uglavnom su realizirana unutar jedne instrumentalne boje (odebljanje u hornama u taktu 531) ili prozračnom kombinacijom instrumenata iz različitih orkestralnih grupa (primjerice, viole i oboe u taktu 530 ili timpani s kontrabasima *pizzicato* u taktu 532).

rit. [87] XXIX. Champs de la Puy Large, intense et mystérieux $\text{♩} = 60$

rit. [87] Large, intense et mystérieux $\text{♩} = 60$

ML 29114

Slika 2.47.a: *Les Jardins d'Amènta*, t. 528-531.

Pic Fl. 1
 Fl. 1
 Fl. 2
 Hdb.
 Cl.
 Bn.
 Cors.
 Hrn.
 Trp.
 Trb.
 Timb.
 Perc.
 Celesta
 2 Harpes
 Vl. I
 Vl. II
 Alto
 Vcl.
 Cb.

88 $\text{♩} = 60$
 88 $\text{♩} = 60$

AL 29114

Slika 2.47.b: *Les Jardins d'Amènta*, t. 532-536.

3. *Prélude de L'Enfant noir*

Praktični dio ovog diplomskog rada je orkestracija orguljske skladbe Jean-Louisa Florentza *Prélude de L'Enfant noir*. Ona je u mnogome, kao jedno od skladateljevih kasnijih djela, reprezentativan primjer njegova opusa, kao i rezultat sinteze svih saznanja stečenih bilo kroz glazbeno-umjetnički rad ili pak etnomuzikološke terenske ekspedicije. Kako bismo kvalitetnije pristupili ovom djelu u orkestracijskom smislu, u poglavljima koja slijede promotrit ćemo ga iz nekoliko različitih kutova, od kojih je svaki na svoj način bitan za realizaciju orkestracije.

3.1 Neke karakteristike Florentzovog harmonijskog jezika na primjerima iz djela *Prélude de L'Enfant noir*

Nesumnjivo je da se djela Jean-Louisa Florentza po mnogome ne uklapaju u „glazbenu modu“ vremena u kojem su nastajala. U vremenu kada serijalna glazba i njezini derivati dominiraju scenom, a skladatelji na sve strane pomiču granice i eksperimentiraju s raznim, ponekad i problematičnim estetskim konceptima, Florentzova glazba se ističe kao vrlo pitka i razumljiva, ali beziznimno svježja i zanimljiva. Značajnu ulogu u stvaranju takvog zvučnog dojma igra harmonijska komponenta – sinteza Florentzove složene akademske misli s jedne, te utjecaja afričke tradicije i zvukova prirode s druge strane.

Glavna je karakteristika Florentzovog glazbenog sloga polifona faktura – on je zasigurno skladatelj koji glazbu „misli u slojevima“. Zbog toga su njegovi vertikalni sklopovi ponekad slučajan konstrukt linearnih kretanja, ali pritom ipak ne zvuče kao disonantna nerazaznatljiva masa, kakvu često susrećemo u suvremenoj glazbi. Kontrolu nad vertikalom u polifonoj fakturi skladatelj ostvaruje uporabom vlastitih modusa koji proizlaze iz njima pripadajućih nonakorda. Zajednički entitet pojedinačnog modusa i pripadajućeg nonakorda Florentz naziva pentaonom. Princip kojim pentafoeni nastaju, kao i neka druga harmonijska načela, skladatelj objašnjava u svom djelu *L'hospitalité des mémoires (Genèse de ma technique harmonique)*. Djelo je napisano 1994. i neobjavljeno je, ali djelomičan uvid u njegov sadržaj donosi rad Federica Andreonija pod nazivom *Pentaphones and Structural Plasticity in the Music of Jean-Louis Florentz*, koji će nam iz tog razloga biti vodilja prilikom promatranja harmonijske komponente Florentzove glazbe.

Pentafoeni su u Florentzovoj glazbi skup pet različitih tonskih visina koje u stvari predstavljaju nonakord kondenziran unutar raspona oktave. Zanimljiv je način na koji Florentz dobiva konačan fundus akorda i modusa kojima raspolaže: skladatelj odbacuje sve one pentafoene čiji

su intervali između petog i šestog tona melodijske inačice veći od četiri polustepena, te one koji se ponavljaju u drugačijem rasporedu tonova. Preostali pentafoni poredani su prema stupnju disonantnosti (v. sliku 3.1) i organizirani u dvanaest primarnih i devetnaest sekundarnih (koji su inačice primarnih modusa).⁵⁸

Spectre harmonique de Do₄.

Accords générateurs	Poids Harm.	Modos pentatoniques correspondants
Accord de 9 ^e majeure de Dominante	25	1 ^{er} Mode
Accord de 9 ^e mineure de Dominante	23	2 ^e Mode
Accord de 9 ^e majeure	23	3 ^e Mode
Accord de 9 ^e mineure	39	4 ^e Mode
Accord de 9 ^e augm. sur 9 ^e majeure	43	5 ^e Mode
Accord de 9 ^e maj. sur 9 ^e augm.	43	6 ^e Mode
Accord de 9 ^e sur parfait mineure	47	7 ^e Mode
Accord de 9 ^e mineure (9 ^e sur flexible)	47	8 ^e Mode
Accord de 9 ^e maj. sur sensible (9 ^e sur diésis)	47	9 ^e Mode
Accord de 9 ^e augm. sur 9 ^e augm.	63	10 ^e Mode
Accord de 9 ^e min. sur sensible	55	11 ^e Mode
Accord de 9 ^e sur 7 ^e diésis	75	12 ^e Mode

Slika 3.1: Florentzovih dvanaest osnovnih nonakorda i pentafona s brojčano naznačenom “harmonijskom težinom” – stupnjem disonantnosti

⁵⁸ usp. Federico ANDREONI, *Pentaphones and Structural Plasticity in the Music of Jean-Louis Florentz*, Montreal: Department of Music Research McGill University, 2010, str. 13

Broj u drugom stupcu na slici 3.1 označava stupanj disonantnosti pentaфона ili, kako je Florentz naziva, „harmonijsku težinu“. Ona nastaje kao zbroj brojeva pridruženih odgovarajućim tonovima alikvotnog niza (v. sliku 3.1) i pomaže skladatelju prilikom izbora modusa za postizanje konkretnog cilja.

Dobar primjer za primjenu stupnja disonantnosti pentaфона nalazi se na samom početku skladbe *Prélude de L'Enfant noir*. Ona započinje najmanje napetim prvim pentaфonom (c-e-g-b-d,) koji je transponiran tako da počinje od tona e (v. tablicu 3.1). Ipak, skladba ne započinje osnovnim tonom nonakorda, tonom e, već tritonusnim pomakom sa septime na tercu nonakorda. Temeljni ton e javlja se tek na polovici drugog takta i to u višem registru, iznad terce, septime i none. Izabrani obrat služi u svrhu zvučne destabilizacije akordne strukture.

Iako je skladba započela u prvom pentaфonu koji je skladatelju pomogao odrediti blagi stupanj disonantnosti, ta se teorijska struktura već u trećem taktu narušava, i to javljanjem tona a1. Modus se u daljnjem glazbenom tijeku sve više širi pa tako do kraja prve situacije uključuje i tonove c i cis. Takav tretman modusa pokazuje nam da su pentaфoni zapravo sistem koji služi kao pomoć pri ostvarivanju jedinstva harmonijskog jezika, ali pokazuje i to da se skladatelj ne ustručava odstupiti od vlastitih „pravila“ ukoliko ga potreba za razvojem glazbenog materijala tako odvede.



Slika 3.2: početak skladbe nastupa u prvom modusu, t. 1-3.

Pentaфone uočavamo i pri izgradnji melodijskih dionica. Prvi važan melodijski sadržaj koji nastupa u taktu 9 konstruiran je od varijante prvog modusa (v. tablicu 3.1) u kojoj je peti ton, ton d, snižen za pola tona, dakle na ton cis.⁵⁹

⁵⁹ Ton *dis* koji se javlja na samom kraju melodijske linije (slika 3.3) ne pripada modusu. Međutim, na osnovi snimke izvedbe djela orguljašice Beatrice Piertot (gdje se na tom mjestu čuje *cis*), kao i uspoređujući ovo mjesto s ekvivalentnim mjestima prilikom drugih nastupa iste teme, zaključujemo da se radi o tiskarskoj grešci.

	In C	In E
Početni modus I		
Verzija modusa sa sniženim tonom		

Tablica 3.1: prvi pentafon i njegova varijanta od početnog tona *c1* i transponirani u intonaciju koju pronalazimo u djelu.

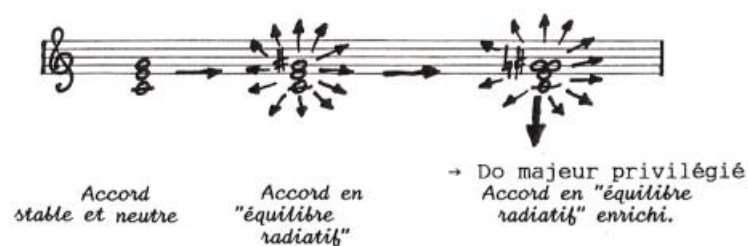


Slika 3.3: melodija nastupa u varijanti prvog modusa – istaknuti ton vjerojatno je tiskarska greška, t. 7-18.

Drugi značajan pojam kada govorimo o vertikali u Florentzovim skladbama jest *harmonijsko zračenje*⁶⁰. Taj princip Andreoni objašnjava na sljedeći način: „Proces harmonijskog zračenja prikazan je u primjeru 1-1 [vidi sliku 3.4]. Ovdje Florentz uzima stabilan akord, durski trozvuk, i njegovu kvintu povisi za polustepen stvarajući tako akord u, kako on navodi, zračecem ekvilibriju, simetričan povećani trozvuk. Dodavši ono što on naziva tonom rješenja povećanom trozvuku, Florentz dobiva akord u obogaćenom zračecem ekvilibriju.“⁶¹

⁶⁰ Florentz taj pojam naziva *radiation harmonique*.

⁶¹ Federico ANDREONI, *op. cit.*, str. 11, prev. B. S.



Slika 3.4: primjer kojeg Andreoni preuzima iz Florentzove knjige prikazuje koncept harmonijskog zračenja

U principu se u ovom postupku radi o istovremenom zvučanju intervala koji je napet u sklopu dane vertikale (i zahtjeva rješenje), te jednog od njegovih mogućih rješenja. Takav sudar kombinira statičnost i težnju za rješenjem te stvara posebnu akordnu boju i određeno zvučno treperenje. „Isti princip“, navodi Andreoni, „može se primijeniti na kompleksnije strukture, poput nonakorda (...)“.

Iako se takve konstrukcije nađu i u polifonoj fakturi, one najviše dolaze do izražaja u statičnim homofonim situacijama kakve se kod Florentza rjeđe sreću. Dobar primjer takvog akorda nalazimo u 86. taktu skladbe *Prélude de L'Enfant noir* (v. sliku 3.5). Nonakordu *g-h-d-fis-a* postavljenom u trećoj inverziji dodan je ton *es*, silazna vođica za kvintu temeljnog oblika akorda. Taj ton *es* zvuči istovremeno i u realnom intervalu sekunde sa svojim rješenjem, tonom *d* stvarajući tako akord u „obogaćenom zraćem ekvilibriju“.



Slika 3.5: nonakordi s dodanim tonovima primjer su Florentzovog koncepta „harmonijskog zračenja“, t. 86

U prethodnom primjeru, istovremeno s rješenjem tona *es2* u *d2*, *fis1* kromatski klizi na ton *f1*. Taj pomak u paralelnoj velikoj seksti rezultira novom akordnom strukturom, nonakordom *g-h-d-f-a* koji se također javlja u trećem obratu i tek za trenutak, u trajanju od samo jedne osminke, nastupa u svom stabilnom obliku. Već na idućoj teškoj dobi, Florentz stvara još jednu „zraću harmoniju“. Akord je obogaćen tonom *as1* koji traži rješenje u tonu *g1*, temeljnom tonu ovoga

nonakorda i, kao i kod prethodnog akorda, zajedno s njim zvuči u tijesnoj disonantnoj postavci realne male sekunde.

Zanimljivo je primijetiti kako taj dojam zračenja Florentz podupire i tretmanom instrumenta – *crescendo* i *decrescendo* naznačuju otvaranje i zatvaranje žaluzija na orguljama koje, osim što omogućuju dinamičku manipulaciju, zvučećoj strukturi mijenjaju boju i oštrinu. Ovaj postupak pomaže pri stvaranju dojma širenja i sakupljanja zvuka, što je u skladu sa zvučnim dojmom kojeg ostavlja opisani harmonijski postupak.

Više smo puta istaknuli kako Florentzova glazba odražava brojne utjecaje afričke liturgijske tradicije, te da je nesumnjivo kako su pojedini harmonijski elementi, zbog prevladavajuće polifone fature, strogo vezani uz melodijsku komponentu. Promotrit ćemo dva primjera koja ukazuju na načine njihove povezanosti.

Melodija prikazana na slici 3.6 sastoji se od dva elementa: pokretnih figura i ležećih tonova. Harmonijska komponenta ostvaruje se odebljanjima melodijske linije, a izražajna je posebice kod nastupa paralelnih intervalskih i akordnih struktura kod ornamentskih dijelova. Početak fraze (takt 36) donosi odebljanja u strukturama jednake kvalitete – radi se o molskom kvintakordu koji je na mjestima velike ritamske gustoće zbog izvođačko-tehničkih zapreka sveden na interval velike terce. Na zadnjoj šesnaestinki 38. takta Florentz modulira u 5. modus transponiran u *a* (glasi *a-c-des-e-gis-a*); melodijska linija se do nove modulacije u 40. taktu odebljava isključivo tonovima tog modusa.

35 Mystérieux, très chaloupé ♩. = ♩. préc. = 76
 Réc. : Fonds 8', 4', 2', Mixtures, Hautbois ou Trompette 8' G.O. : Plein-Jeu 8' G.O.
 MOLSKI AKORD SVEDEN NA TERCU TRENUTAK MODULACIJE
 ODEBLJANJA U TONOVIMA 5. MODUSA 40

Slika 3.6: prikaz opisanog mjesta, t. 35-40

Slika 3.7 prikazuje standardnu melodijsku formulu koja se sastoji od zapjeva, recitativnog tona iz dominantne sfere i završne kadencirajuće formule, odnosno rješenja. Takva konstrukcija postiže latentno formiranje harmonijskih punktova i tonalnog centra.



prenijela ritamsku figuru, doba (ili grupe doba) se ponekad dijele na tri, pet, sedam ili više dijelova. Takve postupke preuzima i Florentz, pa u njegovim djelima često susrećemo ostinatna mjesta bazirana na zanimljivim i kompleksnim podjelama jedinice brojanja (slika 3.9).



Slika 3.9: ritamska realizacija ostinatne figure, t. 1-6.

Primjer sa slike 3.9 nalazi se na samom početku djela *Prélude de L'Enfant noir* i prikazuje zanimljiv način realizacije ostinatnog elementa. On započinje jednostavnom podjelom dobe - ritamskom figurom koja se sastoji od sinkope i dvije osminke. Već u idućem ponavljanju nastupa njena ritamska varijanta u nešto neuobičajenijim notnim vrijednostima – kvintoli koja u sebi sadrži podjelu na 3+2 osminke. U nastavku ostinatnog elementa Florentz izmjenjuje obje figure, kontrastirajući pritom preciznu oštrinu prvog načina podjele dobe s fluidnošću i mekoćom druge figure.

Nadalje, ova figura kvintole jedna je od figura koja spada u kategoriju koju Florentz naziva *iracionalnim* ritmovima. Kada koristi taj termin, skladatelj ne misli na među glazbenicima ustaljen, ali matematički netočan naziv za figure koje dijele dobu ili grupe doba na posebno komplicirane načine (kao što bi bila npr. septola preko prve tri dobe četveročetvrtinskog takta); Florentz iracionalnost ritma pronalazi u posebnim ritamskim oscilacijama (još jedan rezultat veze riječi i glazbe) koje zbog manjkavosti zapadnjačke notacije ne mogu biti točno zapisane⁶². U konkretnom primjeru kvintole sa slike 3.9 skladatelj problemu nedostatne ritamske fleksibilnosti zapisa doskače na način da kvintolu dijeli na naizgled nepotrebne grupe 3+2. Te grupe ipak imaju svoju svrhu – one izvođača upućuju na to da figuru izvede tek malo nepravilno i prema vlastitom osjećaju. Možda bolji način rješavanja istog problema prikazan je na slici 3.10 – oznakom plusa i minusa naznačeno je produživanje i skraćivanje trajanja pojedinih nota unutar ritamske podgrupe (sloj koji izvodi desna ruka).

⁶² usp. Jean-Louis FLORENTZ, *L'Enfant des Îles*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2001., str. VII

Mystérieux et tendre ♩ = ♩. préc. = 120
 Réc. : Fonds 8', Gambe, Voix Céleste

Pos. (ou autre clavier) : Flûte 4' (Septième 2' 2/7)
 Ossia : Flûte 2' (Septième 1' 1/7)*
 Péd. : Chalumeau 4'

135

Slika 3.10: superponiranje različitih ritamskih figura uz oznake + i – koje signaliziraju produženje odnosno skraćivanje trajanja, t. 132-137.

Slika 3.10 prikazuje još jednu bitnu značajku Florentzove glazbe – superponiranje različitih načina podjele dobe. Taj postupak, pogotovo u orguljskim djelima gdje sve izvodi jedna osoba, zahtjeva razvijene koordinacijske sposobnosti. U Florentzovim se orkestralnim djelima ovakvi postupci zbog većeg broja svirača i time lakše izvodivosti javljaju u bogatijoj varijanti, no i u *Prélude de L'Enfant noir* nalazimo na izrazito kompleksne situacije. U primjeru 3.10 prikazano je istovremeno javljanje tri načina podjele dobe – u desnoj ruci orguljaš izvodi podjelu na razini cijelog takta na način da se umjesto četiri četvrtinke izvodi njih pet; lijeva ruka donosi izmjenu osminskog i triolskog pokreta dok se u pedalu javlja melodijska linija s različitim ritamskim figurama.

Kako je već rečeno, bitan utjecaj na Florentza izvršio je njegov profesor kompozicije Olivier Messiaen. Osim što bi se sami interes za tradicijsku glazbu neeuropskih lokaliteta, kao i preslikavanje ptičjeg pjeva mogli proglasiti djelomičnim Messiaenovim utjecajem, Florentz od

njega preuzima i neke ritamske značajke, od kojih je najistaknutija primjena tzv. dodane vrijednosti.

Kada se govori o dodanoj vrijednosti u Messiaenovoj glazbi, misli se na dodavanje izvjesnog kratkog trajanja na postojeću ritamsku figuru. Ono se može javiti u vidu note, pauze ili točke, a često se označava i znakom plusa, odnosno minusa (v. sliku 3.11). Tim postupkom Messiaen ublažava prestrogu metričnost glazbe, a D. Radica u svojoj knjizi *Ritamska komponenta glazbe 20. stoljeća* tu pojavu tumači ovako: „Budući da ritmovi s dodanom vrijednosti izmiču pulsu metarske jedinice, njihova praktična realizacija iziskuje usredotočenost na osjećaj najmanje notne vrijednosti čije multipliciranje određuje trajanje ostalih vrijednosti“.⁶³ Donekle sličan postupak, mada s nešto drugačijim ciljem koristi i Florentz. On u fusnoti na 5. stranici djela *Prélude de L'Enfant noir* objašnjava kako bi se trebao tretirati ritam s slike 3.11:



Slika 3.11: dodane vrijednosti unutar kvintolske figure, t. 132-137.

„Predzadnja osminka neka bude neznatno dulja; zadnja neznatno kraća. Ritam neka bude bliži kvintoli nego kvintoli s punktiranim predzadnjim tonom i šesnaestinkom na kraju.“⁶⁴ Razlika u odnosu na Messiaenovu dodanu vrijednost je ta što kod Florentza ona ne zahtjeva strogo brojanje od najmanje vrijednosti već aproksimaciju – to je potvrđeno i u predgovoru za djelo *Asmara* gdje skladatelj objašnjava da plus iznad note (*valeurs ajoutées*) označava dodavanje vrijednosti u trajanju između četvrtine i polovice trajanja polaznog tona.⁶⁵ Nadalje, u danom primjeru oznaka plus uvijek dolazi u paru s minusom, što produljenje i skraćivanje zadržava unutar metarske jedinice brojanja i narušava samo pravilnost unutrašnje podjele figure, dakle dobe, a ne metra. Ovaj postupak u uskoj je vezi s Florentzovim poimanjem iracionalnog ritma kojeg smo prethodno objasnili.

⁶³ Davorka Radica, *Ritamska komponenta glazbe 20. stoljeća*, Split : Umjetnička akademija, 2011., str. 49

⁶⁴ Jean-Louis FLORENTZ, *L'Enfant noir*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2003., str. 5

⁶⁵ usp. Jean-Louis FLORENTZ, *Asmarâ*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1996., str. XII

3.3 Formalna i tematska analiza

Prélude de L'Enfant noir, kako mu i samo ime kaže, preludij je nedovršene simfonijske pjesme za orgulje koja se trebala sastojati od četrnaest slika. Možemo ga shvatiti kao „karakterni komad“ čija programnost proizlazi iz sadržaja istoimenog romana autora Camare Layea koji je detaljnije opisan u poglavlju 1.2.1.

Tematski materijal raznovrstan je i brojan. Zajedničko tradicijsko izvorište pruža mu posebnu razinu prepoznatljivosti i stilske unificiranosti, što skladatelju omogućuje da u skladbi barata većom količinom tematsko-motivskih sadržaja bez opasnosti da forma izgubi konstrukcijski smisao. Naravno, pojedine melodije, melodijski fragmenti i motivske strukture se pojavljuju na više mjesta i u različitim kontekstima unutar djela, te na taj način doprinose stvaranju zvučne i sadržajne cjeline skladbe. To ćemo najjasnije pokazati na primjeru teme sa samog početka djela (slika 3.12).

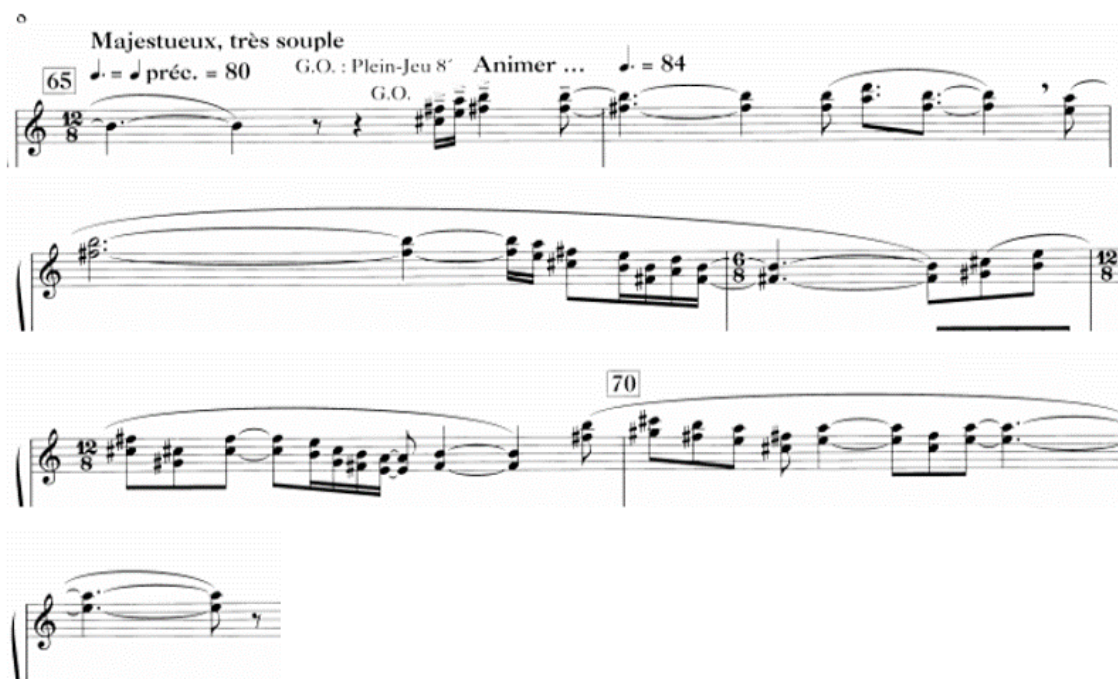


Slika 3.12: prva značajna melodijska tema, t. 7-18.

Ovu temu karakterizira razvijena melodijska linija i relativno smiren ritamski pokret. Načini na koje se ona ponavlja kroz djelo različiti su – javlja se transponirana u novi modus i u drugoj mjeri (slika 3.13) te u intervalskom odebljanju (3.14).



Slika 3.13: prva tema transponirana je u novi modus te nastupa u dvanaestosminskoj mjeri, t. 51-56.



Slika 3.14: prva tema odebljana je u intervalu čiste kvarte, t. 65-71.

I drugi tematski sadržaji imaju sličan tretman. Kao primjer kraćeg motivskog elementa navodimo motiv iz taktova 47 i 48, koji promjenom konteksta doživljava značajnu promjenu uloge. Prvi nastup mu je relativno kratak i naizgled ne toliko značajan (slika 3.15), da bi se kasnije u djelu javio u dugotrajnijoj i upečatljivijoj ulozi završnog vrhunca skladbe (slika 3.16).



Slika 3.15: prvi nastup motiva koji se kasnije javlja kao vrhunac djela, t. 45-48.

... jusqu'à ... $\text{♩} = 108$
 G.O. : [Plein-Jeu 8'] G.O. : + Réc./G.O.
 + Pos./G.O. *crescendo* **125** *général ...*

Pos. : (+ Réc./Pos.) G.O.

... jusqu'au ... *... Tutti en 8'* *Decrescendo ...*

Slika 3.16: isti motiv gradi završni *fortissimo*, t. 123-128.

U tablici 3.2 donosimo pregled istaknutih tematskih materijala.

Takt prvog nastupa	Notni prikaz fragmenta tematskog materijala	Način konstrukcije tematskog materijala	Pridružena oznaka
8-35		razrada melodije	A
36-41		razrada melodije	B1
42-44		razrada melodije	B2
45-48		motivski rad	C
52-56		motivski rad	D
61-65		razrada melodije	E
75-85		motivski rad	F
109-121		motivski rad	G

Formalni plan skladbe donosi nekoliko značajki Florentzovog načina oblikovanja glazbenog toka. U više smo navrata istaknuli da je važna karakteristika Florentzove glazbe ulančavanje relativno dugotrajnih postavki i situacija. One se u orguljskom slogu uglavnom sastoje od tri različita sloja, tek ponekad od dva. U troslojnoj postavci najčešće je da dva sloja donose ostinatni ili ležeći element, a jedan sloj izlaže tematski sadržaj, no to ne mora uvijek biti slučaj. Ostinatne strukture se kroz skladbu javljaju na najrazličitije načine i često je jedna figura korištena u samo jednoj postavci. Takav tretman rezultira korištenjem velikog broja različitih figura u pozadinskim slojevima, no zahvaljujući dovoljno dugom trajanju pojedinih situacija figure se iscrpe taman toliko da skladba ni u jednom trenutku ne zazvuči „prenatrpano“. Promjena figuracije u pozadinskom sloju ujedno je i jedan od načina na koji Florentz svoju skladbu dijeli na jasno raščlanjive odsjeke, unatoč tome što su odsjeci vrlo često na neki način lančano povezani (slika 3.17). Osim promjenom ostinatnih figuracija, Florentz odsjeke odvaja i promjenom motivskog sadržaja koji se javlja nad istim pozadinskim elementom (slika 3.18).

4

Rit. ...

[35] Mystérieux, très chaloupé ♩ = ♩. préc. = 76
 Réc. : Fonds 8', 4', 2', Mixtures, Hautbois ou Trompette 8' G.O. : Plein-Jeu 8'
 G.O.

[Réc.]
 pp
 legatissimo
 Péd. : Fonds (32' et) 16', 8', [Tir. Réc.]

Slika 3.17: promjenom ostinatnih figura raščlanjuju se ulančano spojeni odsjeci, t. 33-36.

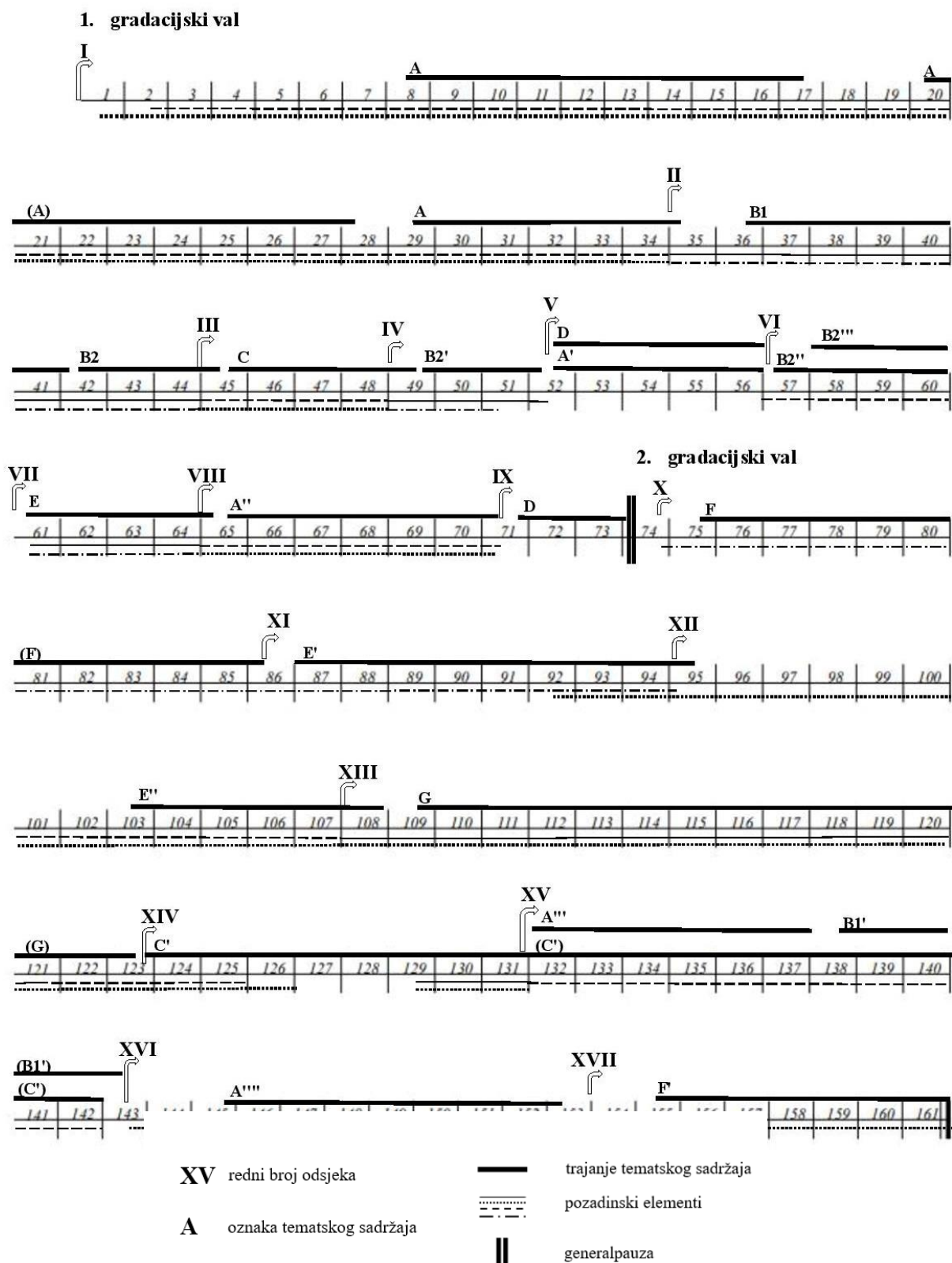
* Si nécessaire, renforcer la Flûte harmonique 8' avec une autre Flûte 8'.

Slika 3.18: promjenom tematskog sadržaja nad ležećim akordima razdvojeni su odsjeci, t. 151-155.

Prélude de L'Enfant noir sačinjen je od sedamnaest odsjeka raspoređenih u dva gradacijska vala razdvojenih generalpauzom – prvi se sastoji od devet odsjeka i vrhunac doseže u 74. taktu, dok ih drugi sadrži osam. Grafički prikaz forme i tematskog sadržaja donosimo na slici 3.19.

Na prikazu sa slike 3.19 rimskim brojevima označen je redni broj odsjeka, a slovčane oznake preuzete su iz tablice 3.1 i odgovaraju pridruženom tematskom sadržaju. Punom linijom koja se nalazi ispod slova označeno je trajanje nastupa teme. Ispod brojeva koji označavaju taktove različitim tipovima linija (isprekidanom, točkastom, punom i *točka-crta*) prikazuje se duljina trajanja i trenutak promjene različitih pozadinskih materijala. Broj linija koje se javljaju jedna iznad druge naznačuju aktivnost jednog ili dva pozadinska sloja. Dvostruka vertikalna crta u 74. taktu označava mjesto generalpauze i razdvaja prvi od drugog gradacijskog vala.

U prikazu se također uočava i koliko su bitni prethodno spomenuti principi – u skladbi se raspolaze velikom količinom tematskog sadržaja koji se ponavlja na različite načine, a promjenom pozadinskih struktura uglavnom je određena i granica između odsjeka. Ipak, pojedine se pozadinske strukture (poput primjerice one u taktovima 92-126) protežu kroz veći broj situacija, a do razgraničenja dolazi nastupom ili izmjenom nekog drugog pozadinskog sloja, ili pak uvođenjem novog tematskog materijala.



Slika 3.19: grafički prikaz rasporeda odsjeka i tematskih materijala u *Prélude de L'Enfant noir*

Važno je spomenuti i to da *Prélude de L'Enfant noir* ima uokvirenu formu, što se uočava u gornjem grafičkom prikazu. Melodijska tema A s početka donosi se i na kraju djela, sada u novom kontekstu i nježnijoj registraciji koja, u odnosu na puninu i odlučnost prvog nastupa teme, zvuči poput nostalgичnog odjeka (slika 3.20). Na njen se nastup se nadovezuje tek kraći zaključni dio koji donosi tematski materijal F u novoj varijanti. Nastup teme A i teme F odvija se iznad istog pozadinskog materijala.



Slika 3.20: završni nastup početne teme, t. 144-153.

3.4 Osobitosti korištenja orguljskih registara u djelu *Prélude de L'Enfant noir*

Kako smo već istaknuli u poglavlju 1.2.1, Florentz je napisao četiri orguljske skladbe. Promotrivši kronološki razvoj glazbenih parametara u njegovom orguljaškom opusu, uočavamo ne samo rast kompleksnosti u postupanju s ritamskim i melodijskim aspektima, već i značajne razlike u skladateljevim zahtjevima koje postavlja pred instrument. Ti se zahtjevi najbolje očituju u sve specifičnoj upotrebi različitih orguljskih registara nastankom svakog novog djela.

Već od svog prvog orguljskog djela, *Laudes*, op.5, Florentz u predgovoru nedvosmisleno ističe kako je ono idealno pisano za velike orgulje. Skladatelj ujedno, uzevši u obzir posebnosti svakog instrumenta, daje izvođaču određenu dozu slobode prilikom izbora registara kako bi se djelo moglo izvesti i na onim instrumentima koji ne odgovaraju u potpunosti zamišljenom idealu.⁶⁶

⁶⁶ usp. Jean-Louis FLORENTZ, *Laudes*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1985., str. IV

Značajan preokret u orguljskoj skladateljskoj tehnici Jeana-Louisa Florentza dogodio se prilikom skladanja *Debout sur le soleil* (1990.). Zahvaljujući poznanstvu s orguljašem Michelom Bourcierom i radu na orguljama u pariškome Saint-Eustacheu, Florentzov način korištenja orguljskih registara u ovom djelu doseže sasvim novu dimenziju. Skladatelj kroz razgovore s Bourcierom spoznaje da registraciju više ne želi promatrati isključivo kao sklopove koji daju određeni zvuk i timbar, već joj pripisuje i orkestracijska svojstva. Sve više naginje suptilnim efektima koji samostalno ne moraju zvučati potpuno uvjerljivo, ali u različitim kombinacijama pružaju mogućnost nijansiranja i baratanja znatno većim brojem zvukovnih boja. U predgovoru notnom tekstu Florentz se posebno osvrće na razlike između instrumenta kakvog je imao u vidu za prethodnu skladbu (*Laudes*) i instrumenta kakvog sada ima u vidu. Skladatelj također navodi kako je registracija za ovo djelo više deskriptivna nego perskriptivna, a njene promjene tokom djela, čvrsto vezane uz fraziranje, jasno označava.⁶⁷

I sljedeće Florentzovo orguljsko djelo, *La Croix du Sud* (1999.-2000.), dolazi s preciznim uputama za orguljaša. I ovdje skladatelj ističe neizostavnu važnost velikog instrumenta kojeg opisuje na sljedeći način: „Sva moja orguljska glazba pisana je za veliki simfonijski instrument sa zamjetnim brojem 32-stopnih, 16-stopnih i 8-stopnih setova mutacija, koji je ujedno opremljen i s naprednim elektroničkim sadržajima (računalno pohranjive kombinacije sa sekvencerom, *sostenuto* na svakom manualu, mogućnost podesive podjele pedalne klavijature itd.)“.⁶⁸ Dva instrumenta koji su prasluka Florentzove vizije onoga što je, kako na istom mjestu navodi, „instrument sutrašnjice“, jesu orgulje u katedrali Notre-Dame u Parizu, ali i one u crkvi Saint-Eustachea. Ipak, uvijek svjestan da svaki individualni instrument dolazi sa posebnim zvučnim i registarskim karakteristikama, Florentz izvođaču naglašava da su registracije navedene u partituri tek napomene koje je potrebno prilagoditi instrumentu na kojem se skladba izvodi. Skladatelj također ističe neophodnost asistenta u sviranju te navodi kako budućnost orguljskih izvedbi leži, među ostalim, i u timskom radu.⁶⁹

Prelude de L'Enfant noir Florentzova je posljednja skladba napisana za orgulje. Ona ne samo da preuzima glazbena i estetska dostignuća svih prethodnih Florentzovih djela, već pruža i određenu nadgradnju u brojnim glazbenim parametrima, pa tako i u korištenju orguljskih registara. U predgovoru za tu skladbu skladatelj od izvođača traži da bude mjerilo zvučnosti

⁶⁷ usp. Marie-Louise LANGLAIS, *op. cit.*, str. 74

⁶⁸ Jean-Louis FLORENTZ, *La Croix du Sud*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2001., str. VIII, prev. B. S.

⁶⁹ usp. *ibid.*

instrumenta na kojem svira i da, uz pomoć „orkestralne imaginacije koja bi trebala biti aktivna cijelo vrijeme“⁷⁰, prilagođava upotrebu orguljskih registara.

Taj skladateljev naputak iznimno je važno svjedočenje o povezanosti njegovih orkestralnih i orguljskih djela. Ona se međusobno prepliću, a postupci koje pronalazimo u jednim preslikavaju se na prikladan način u ona druga. Skladateljevo nastojanje da kroz sva svoja orkestralna djela neprestano ostvaruje zanimljive kolorite značajno je obilježje i njegovih orguljskih djela. Jean-Louis Florentz izrazito je specifičan, ali, kao i svemu, umjeren prilikom izbora zvučćih registara. Našavši dobru ravnotežu između ustaljenih registarskih kombinacija i postupaka koji su u pravilu netipični, Florentz se ne libi koristiti rijetko dostupne registre, prvenstveno alikvotne registre koji se u datim trenucima čuju kao odebljanje motivskog materijala. Po pravilima tradicionalnog registriranja, alikvotni registri se ne bi trebali uopće čuti kao paralelno kretanje u određenom intervalu, već se stopiti s osnovnim tonom i samo dodavati različite boje temeljnom zvuku. Takav rezultat lakše je ostvariv kada su u pitanju alikvoti na većem razmaku – primjerice 2 2/3' ili 1 3/5' registri. Međutim, Florentz specifičan orguljski zvuk postiže upravo inzistirajući na rijetko dostupnim, niskim alikvotama koje se zbog male udaljenosti ne stapaju do kraja s osnovnim tonom, te se doista čuju donekle zasebno. Ovakvi postupci obilježje su suvremene orguljaške estetike i pridonose „modernosti“ zvuka.

Kako je razumijevanje načina na koji Florentz primjenjuje registre ključno za kvalitetnu orkestraciju njegovog orguljskog djela, u poglavlju 4.2 detaljno ćemo promotriti i analizirati izabrana konkretna mjesta u skladbi *Prelude de L'Enfant noir* čija su registracije poslužile kao ključne smjernice za orkestralnu postavku.

⁷⁰ Jean-Louis FLORENTZ, *L'Enfant noir*, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 2003., str. VIII

4. Orkestracija skladbe *Prélude de L'Enfant noir*

Pored analize orkestralnog jezika Jean-Louisa Florentza kojom smo pružili uvid u neke skladateljeve tipične orkestracijske postupke, prilikom izrade praktičnog dijela ovog rada u obzir su uzete i neke druge, više ili manje direktne smjernice i upute. U poglavljima koje slijede prikazujemo načine na koje su se formirale pojedine orkestralne dionice, slojevi i, konačno, cijele situacije.

4.1 Sastav orkestra

Sastav orkestra kojeg smo odabrali za izradu orkestracije *Prélude de L'Enfant noir* jest orkestar *a3*, koji takav naziv dobiva prema trojnom sastavu drvenih puhača (po tri svirača iz svake od podgrupa flauta, oboa, klarineta i fagota). Limeni puhači u orkestru *a3* najčešće nastupaju u 4-3-3-1 sastavu, odnosno sa po četiri horne, tri trube, tri trombona i jedne tube. Za ovaj rad se koristi slična brojnost – iznimka je korištenje dva umjesto tri trombona.

Gudački korpus sastavljen je od 14 prvih violina, 12 drugih violina, 10 viola, 8 violončela i 8 kontrabasa, što je ustaljeni broj kada se radi o simfonijskom orkestru *a3*.

U tablici 4.1 donosimo popis svih instrumenata korištenih u orkestraciji.

Drveni puhači	• flauta piccolo • 2 flaute • 2 oboe • engleski rog • 2 klarineta <i>in B</i> • bas klarinet <i>in B</i> • 2 fagota • kontrafagot
Limeni puhači	• 4 francuska roga <i>in F</i> • 3 trube <i>in C</i> • 2 trombona • tuba
Udaraljke	• ksilorimba • marimba • vibrafon • crotales • maracas
Ostali instrumenti	• harfa

Gudači	• 14 violina I • 12 violina II • 10 viola • 8 violončela • 8 kontrabasa
---------------	---

Tablica 4.1: Popis instrumenata koji su korišteni prilikom orkestracije skladbe *Prelude de L'Enfant noir*

4.2 Realizacija specifičnih kombinacija orguljskih registara u orkestralnoj partituri

Vrlo važna smjernica za formiranje naše orkestralne postavke jest orguljska registracija koju skladatelj bira. Ona određuje važnost pojedinog sloja i njegovu karakterističnu boju, te je stoga prilikom orkestriranja neophodno posvetiti veliku pažnju upravo kvaliteti i boji tona koja se postiže pojedinim registrima ili njihovom kombinacijom. Zato ćemo u ovom poglavlju detaljno prikazati registracijske postavke u sekcijama u gdje su one bile ključne smjernice za orkestraciju, te ih usporediti s načinima na koje se preslikavaju u postavke naših situacija.

Prelude de L'Enfant noir za izvođenje zahtjeva uporabu pedala i tri manuala: Grand Orgue (G. O.), Récit (Réc.) i Positif (Pos.), pri čemu je Récit uvijek unutar kućišta s žaluzijama koje se mogu otvarati i zatvarati. Tražen je veliki instrument, gdje će na svakom od manuala biti zastupljeni registri iz svih obitelji svirala: principala, flauta i poklopljenica, „gudačkih“ registara, alikvota, mikstura te jezičnjaka. Registre koji su vrlo rijetki Florentz stavlja u obične zgrade, dok registracije zapisane unutar uglatih zgrada imaju funkciju podsjetnika. Na početku skladbe naznačeni su registri na manualima i u pedalu (slika 4.1).

Réc. : Fonds 8', Gambe, Voix Humaine, (Tierce 3' 1/5), *f*
 Pos. : Clarinette 8' ou Cromorne 8', Nasard 2' 2/3
 G.O. : Flûte harmonique 8' solo
 Péd. : Flûte 8', (Tierces 6' 2/5 et 3' 1/5, Septième 4' 4/7)

Slika 4.1: početni registri u skladbi *L'Enfant noir*.

Ova početna situacija traje do takta 30 i sastoji se od tri sloja – basovske ostinato figure, ostinata u srednjem registru i melodijske teme. Opisat ćemo način na koji Florentz pomnim odabirom registara postiže jasnu zvučnu hijerarhiju u složenom polifonom tkivu (slika 4.2).



Slika 4.2: početna postavka u skladbi *L'Enfant noir* registracijom hijerarhizira tri različite dionice

Ostinato figura u basu izvodi se, naravno, u pedalu i koristi osmostopni registar flaute koji sam po sebi ima donekle mukli zvuk. Alikvotni registri *tierces* 6 2/5' i 3 1/5' te *septième* 4 4/7' dodali bi izvjesnu „metalnu“ oštrinu, no doista se rijetko sreću, osim na najvećim instrumentima. Na polovici drugog takta se na *Récit* manualu uključuje ostinatni materijal u srednjoj lagi; registracijom *Fonds* 8' označena je aktivacija „temeljnih“ registara (principala i poklopljenica) po izboru orguljaša. Principali svojom glasnoćom ovoj dionici daju veću upečatljivost od one koju ima ostinato u pedalu. Radi veće gustine traži se i *Gambe*, registar iz gudačke grupe, dok je *Voix Humaine* tihi jezičnjak koji cijeloj kombinaciji pridonosi sasvim blagi element reskosti. Ukoliko postoji, registar *Tierce* 3 1/5' pridodaje svemu tome jedva čujni odjek u decimama iznad odsviranog tona. Glavna melodijska tema (takt 9) izlaže se na Pozitivu, gdje može zvučati *Clarinette* 8' ili, ako orguljaš procijeni da na njegovom instrumentu bolje odgovara, *Cromorne* 8'. Oba registra pripadaju jezičnjacima, što znači da skladatelj ovu dionicu želi istaknuti oštrijom bojom i glasnijim zvukom; kao donekle

“zaobljujući” čimbenik takve zvučne boje Florentz traži priključenje labijalnog alikvotnog registra *Nasard 2 2/3*’.

Tako postavljena situacija nastavlja se sve do kraja 29. takta, kada dolazi do promjene u melodijskom sloju. Tema se s *Positif* manuala prebacuje u *Grand Orgue* koji koristi registar *Flute harmonique 8*’. Specifičnost toga registra leži u konstrukciji svirala – u stvarnosti šesnaeststopna cijev zbog rupe na sredini zvuči na visini osnovnog („osmostopnog“) tona. Ta konstrukcija znatno utječe i na karakter zvuka, te čini ovaj registar nezahvalnim za kombiniranje s ostalima – primjetimo da ga i Florentz ovdje koristi za solo liniju. U usporedbi s registrom *Clarinete 8*’ koji je prvi izložio ovu temu, *Flute harmonique* zvuči znatno mekše i raspršenije, poput nježnog odjeka. Slika 4.3 prikazuje orkestralnu postavku te situacije.

Slika 4.3: polazna postavka orkestracije *L'Enfant noir*, t. 1-14

Opisane registre prenosimo u orkestralnu postavku na sljedeći način: basovsku dionicu (registar *Flute 8'*) sada donose violončela uz povremeno javljanje fagota u svom srednjem, manje izražajnom registru; reskija i snažnija ostinatna dionica s *Récit* manuala istaknuta je oboama u *mezzopiano* dinamici, a flaute koje dionicu odebljavaju u decimi i u *piano* dinamici naznaka su alikvotnog registra *Tierce 3 1/5'*. Nastupom tematskog sadržaja u klarinetu i violinama I, ostinatnu figuru iz srednjeg sloja preuzimaju mekše viole, dok se dionice oboa i flauta povlače se iz zvučne slike, otvarajući pritom veći prostor za izražajnost teme. Dodatni, u originalu nepostojeći sloj donose horne, a o takvim će postupcima biti više riječi u poglavlju 4.3.

U taktu 29 tema nastupa u novoj registraciji, što se u orkestraciji realizira nastupom flauta 1 i 2 u oktavnom udvajanju. Zvučna boja obogaćena je doslovnim udvajanjem u dionici violine I. Ova kombinacija instrumenata dobro odgovara raspršenijoj i mekšoj boji koju skladatelj na orguljama postiže registrom *Flute harmonique 8'*.

Završetkom prve postavke ujedno se mijenjaju i registri te nastupa novi tematski materijal (slika 4.4). Registar *Flute harmonique*, ostatak iz prethodne situacije, u 35. taktu ispunjava ulogu ulančavanja dijelova – bitnu karakteristiku Florentzovog stila koju smo često susretali i u njegovim orkestralnim djelima (v. poglavlje 2, slika 2.2 i poglavlje 3, slika 3.19). Nova situacija znatno je zvučno snažnija od prethodne. Masivni bas ostvaren je temeljnim 32', 16' i 8' registrima u pedal; na *Récit* manualu ostinatni element ostvaruje se koristeći temeljne 8', 4' i 2' registre pojačane miksturama i dodatno obojane jezičnjakom (oboa li trompeta 8'). Ipak, kako bi glavna melodija koja se izvodi na manualu *Grand Orgue* bolje došla do izražaja, bogata i puna registracija na *Récitu* izvodi se s gotovo zatvorenim žaluzijama, čime prelazi u drugi plan. Oznakom *Plein-jeu* na G. O. manualu naznačuje se kombinacija 8', 4' i 2' registara s priključenim miksturama, koja daje vrlo puni, zdravi i snažni orguljski zvuk. Nastupom tog materijala postignut je dramatičan efekt koji dominira cijelom situacijom.

35 Mystérieux, très chaloupé ♩ = ♩. préc. = 76
 Réc. : Fonds 8', 4', 2', Mixtures, Hautbois ou Trompette 8' G.O. : Plein-Jeu 8'
 G.O.

[Réc.]
 PP
 † *legatissimo*
 Péd. : Fonds (32' et) 16', 8', [Tir. Réc.]

Slika 4.4: postavka od takta 35 nadalje

Ova je situacija jedna od onih koje se mogu relativno lako i „prirodno“ preslikati u orkestar (slika 4.5). Basovsku dionicu donose violončela, kontrabasi i bas klarinet u doslovnom udvajanju. Ipak, kontrabasi zvuče oktavu ispod zapisa, čime u orkestar prenose traženi 16' registar. Ostinatni sloj iz *Récit* manuala izlažu violine II i viole *divisi* potpomognute modificiranim udvajanjem u klarinetima, te kasnije i u fagotima. Upotreba ovih instrumenata rezultira punim, ali ipak mekanim zvukom i ostavlja prostora za upadljiv i značajan nastup tematskog materijala. Tema je, kao što smo već istaknuli, u orguljskom originalu donesena u 8', 4' i 2' registrima s priključenim miksturama. Osnovnu visinu tona (8' registar) kod nas donose trube – upečatljiv i glasan instrument kojim se slušateljeva pažnja lako privlači na odabrani segment, pogotovo u *forte* dinamici, dok po svojoj prirodi tiši drveni puhači (engleski rog, oboe, flaute i flauta *piccolo*) udvajaju tematski sadržaj u raznim intervalima kroz dvije oktave i tako konkretiziraju 4' i 2' registre i miksture. Aktiviranjem vibrafona i crotalesa akcentira se početna figura teme.

Slika 4.5: raspored materijala u drugoj orkestralnoj situaciji – crvenom bojom označena je tema, plava boja označava basovsku dionicu, a siva boja ostinatni element iz srednjeg registra, t. 35-37

U orguljskoj postavci koja nastupa na polovici 52. takta materijal se svodi na dva sloja (slika 4.6). Orguljaš na manualu objema rukama izvodi izrazito pokretan element, za čiju je registraciju još jednom iskorištena tipična orguljska „piramida“ – temeljni 8', 4' i 2' registri skupa s miksturama, ali ovoga puta na Pozitivu. Kao kontrast javlja se snažna, pjevna melodija donijeta na prodornoj pedalnoj *Trompette* 8'.

Slika 4.6: dva sloja različitog karaktera razdvojena su i drugačijom registracijom, t. 51-56.

U orkestralnoj postavci ta dva sloja razdvojena su korištenjem različitih orkestralnih grupa (slika 4.7). Materijal iz manuala donosi gudački korpus. Figura je podijeljena između dva para – viole i violončela donose dio figure niže tonske visine, a violine I i II više. Važno je uočiti da dionica violončela u ovom segmentu doseže ton c2, za taj instrument jako visok i napet registar, što odgovara karakteru materijala. Osim registarskog rasporeda tonskih visina, rascjepkanost date figure u orkestru dobiva i prostornu dimenziju jer se sitne ritamske vrijednosti brzo prebacuju iz dionice u dionicu. Karakteristična figura koja se nalazi na zadnjoj dobi taktova 54 i 55 tretirana je kao latentno dvoglasje, pa je u orkestru realizirana na način istaknut na slici 4.7. Ona je podcrtnana i aktiviranjem ksilorimbe i marimbe.

Melodijsku temu, za koju je već izborom registra *Trompette 8'* određeno da treba biti snažna i upadljiva, izlaže prvi trombon u svom srednjem, blještavom registru. On se s lakoćom ističe čak i kada donosi nešto manje pokretan materijal (ako ga uspoređujemo s materijalom u gudačima) te se u *forte* dinamici jasno probija kroz brojne gudački korpus.

Slika 4.7: realizacija situacije u orkestru, t. 51-56.

Upečatljiva je i registracija kojom se izlaže tematski materijal u situaciji koja započinje u 61. taktu (slika 4.8). Ta se melodijska linija iznosi na *Positif* manualu i donosi je pomalo nazalan jezičnjak *Cromorne 8'*.

Slika 4.8: temu izlaže *Cromorne 8'*, t. 61-62.

Sličnu boju pri orkestraciji postižemo upotrebom oboe i engleskog roga. Kako bi orkestralna situacija bila interesantnija, dionica je podijeljena i ostvarena kao „razgovor“ između ta dva instrumenta (slika 4.9).



Slika 4.9: realizacija teme u orkestralnoj postavci, t. 61-62.

Situacija koja slijedi (t. 65-74) posebno je interesantna po načinu na koji Florentz tretira ostinatnu figuru iz *Positif* manuala (v. sliku 4.10). Figura se najprije javlja kao pozadinski element smješten između upečatljive melodije u visokom registru (koja u prvi plan dolazi zahvaljujući snažnoj *Plein-jeu* 8' kombinaciji na glavnom manualu) i široke basovske dionice ostvarene temeljnim 16', 8' i 4' registrima u pedal. Započevši svoju ulogu kao sekundarni sloj koji služi prvenstveno za ostvarivanje pokreta, ova se ostinatna figura u t. 71 razvija i ostaje jedini zvučeci element (v. sliku 4.11). Njena se zvučnost tada popunjava i dodavanjem mikstura na početne 8', 4' i 2' registre, što rezultira, zajedno se podizanjem tempa, napetosnim rastom. Primjećujemo da se ta figura (t. 71-74) pojavila u ranijem toku skladbe (usp. sliku 4.6, t. 52-56), i to u istoj registraciji i na istom manualu. Baš kao što smo u poglavlju 2.2 govorili o strukturalnoj ulozi instrumentacije u Florentzovim orkestralnim djelima, sada na osnovu ovog primjera možemo reći da se isti princip prenosi na registarske kombinacije u orguljskim djelima.



Slika 4.10: početna postavka situacije u taktu 65, t. 65-66.



Slika 4.11: ostinatni sloj na *Positifu* razvija se i sadržajno i registracijom te postaje jedini zvučeci element, t. 71-72.

Strukturalnost zvučne boje uzeta je u obzir i prilikom orkestracije djela, tako da je materijal koji se ponavlja ponovno izložen u gudačima (slika 4.12).

Slika 4.12: gudači po drugi put izlažu isti materijal, t. 71-74.

Napetosni rast kojeg Florentz postiže prethodno opisanim postupkom završava iznenadnim i, barem za ovog skladatelja, pomalo netipičnim postupkom – dramatskom generalpauzom (v. sliku 4.13). Ta pauza omogućuje postavljanje nove situacije kojom će se ostvariti značajan kontrast i potaknuti novi lanac glazbenih zbivanja. Kontrast se očituje ne samo u tipu tematskog sadržaja i karakteru dionica i njihovih pokreta, već i u pažljivo odabranoj registraciji. Nova situacija (nastupa u taktu 74) nosi oznaku *Sauvage, nostalgique*⁷¹, a tu atmosferu ostvaruju dva pažljivo konstruirana pozadinska sloja i jedna solistička dionica.

Pozadinski slojevi se sastoje od ležećih tonova. U pedalu se javlja ton A, registriran tihim poklopljenicama *Bourdots* 16' i 8' te obojan interesantnim i rijetko dostupnim alikvotima poput *Quinte* 10 2/3', koja zvuči kvartu ispod odsviranog tona i *Septieme* 4 4/7' koja zvuči septimu iznad njega. Pored toga, bas je neznatno odebljan i spajanjem s *Récit* manualom. U višem registru, na *Récit* manualu sa sasvim zatvorenim žaluzijama, javlja se zvučno zanimljiva pozadinska akordna struktura. Skladatelj ju ne boja dodatnim alikvotama jer su osmostopni registri koje tu koristi već sami po sebi dovoljno izražajni: *Cor de nuit* (poklopljenica), *Gambe* (gudačka skupina) i *Voix Celeste* (tihi dvostruki „vibrato registar“). Rezultat ove kombinacije mistična je i interesantna boja koja, zajedno s alikvotno obojenim basom, stvara finu zvučnu plahu nad kojom će se razviti glavni motiv ovog odsjeka.

Sam glavni motiv nastupa na *Grand Orgue* manualu, gdje *Montre* 8' daje temelj i puninu, a *Flute* 8' doprinosi voluminoznosti. Dodavanjem alikvota *Nasard* 2 2/3' zvučna slika se suptilno odebljava jedva čujnom naznakom pokreta u paralelnim duodecimama.

⁷¹ hrv. divlje, nostalgично

9

♩ = 92 fixe

Sans ralentir

Réc. : Cor de nuit 8'
Gambe, Voix Céleste Réc.

ppp

75 Sauvage, nostalgique ♩ = 50

G.O. : Montre 8', Flûte 8', Nasard 2' 2/3

p *ppp*

G.O. : + Tierce 1' 3/5

Péd. : Bourdons 16', 8' (Quinte 10' 2/3 et Septième 4' 4/7). Tir. Réc.

Slika 4.13: nakon generalpauze formira se prozirna situacija koju čine dva pozadinska i jedan motivski sloj, t. 73-77.

U orkestralnoj postavci (slika 4.14) zanimljiva pozadinska boja postignuta je kombinacijom drvenih puhača i gudača koji se međusobno udvajaju i isprepliću. Kontrabas uz pomoć tube donosi basov ton, a fagoti u izrazito tihoj dinamici donose tonove registara *Quinte* i *Septieme*. Tonovi akorda iz manuala raspoređeni su najprije po dionicama viole, violine I i II, klarineta, engleskog roga, oboe i flaute, da bi zatim aktivni ostali samo gudači uz flautu i klarinet *a2* koji ističu pokretljivije dionice. Za razliku od orgulja, u orkestralnom slogu raspored tonova u akordu nije vezan uz raspon ruke izvođača, ali smo ga ipak gotovo u potpunosti zadržali – samo su najpokretljivije dionice, poput one u flauti, udvojene u oktavi. Titranje gudačkog tremola u niskom i srednjem registru pridonosi stvaranju mističnog ugođaja.

Punina registara koje skladatelj bira za glavni motiv na *Grand Orgue* manualu, u orkestru dobro prikazuje kombinacija violončela, harfe i limenih puhača. Nad zvučnom osnovom violončela izmjenjuje se horna u svom mračnom i dubokom registru s trombonom, koji u istom registru daje nešto svjetlije tonove.

This musical score page covers measures 76 to 82. The instruments listed on the left are: Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, E. Hn., B♭ Cl. 1 & 2, Bsn. 1 & 2, Hn. 1 & 3, Tbn. 1 & 2, Tuba, Hp., Vln. I & II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, p, pp, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Dis. a2' and 'Dis. a3'. The harp part features complex arpeggiated figures, and the string section provides a rhythmic and harmonic foundation.

Slika 4.14: realizacija opisane situacije, t. 76-82.

Osim registrima naznačenim u početnoj postavci, Florentz se u motivskoj liniji prethodno prikazane situacije poigrava s aktiviranjem i deaktiviranjem još jednog alikvotnog registra – *Tierce 1 3/5'*, koji zvuči dvije oktave i veliku tercu iznad osnovnog tona. Florentz ga uključuje u zvučnu sliku na svakom parnom nastupu motiva i tim „razgovorom“ između registara obogaćuje ovu prozračnu situaciju (slika 4.15). Taj postupak u orkestraciji realiziran je transponiranjem dionice harfe i violončela za tercu uzlazno, što je također vidljivo na primjeru sa slike 4.14.

This musical score illustrates the use of the *Tierce 1 3/5'* register. It shows three staves with musical notation. The first staff is labeled 'G.O. : - Tierce 1' 3/5' and the second 'G.O. : + Tierce 1' 3/5'. The third staff is labeled 'G.O. : - Tierce 1' 3/5' and the fourth 'G.O. : + Tierce 1' 3/5'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, demonstrating the specific technique of activating and deactivating this register.

Slika 4.15: način korištenja registra *Tierce 1 3/5'*, t. 75-83.

Akord koji je ostatak ležećeg sloja s *Récit* manuala u 86. taktu rješava prethodnu statičnu situaciju. Već opisana zanimljiva kombinacija registara naglašena je otvaranjem i zatvaranjem žaluzija koje rezultira promjenom voluminoznosti i svjetline samog akorda (slika 4.16).



Slika 4.16: otvaranjem i zatvaranjem žaluzija postignut je upečatljiv naglasak, t. 86.

Ovaj zanimljiv efekt u orkestralnoj postavci donose drveni puhači povećavanjem i smanjenjem glasnoće tona kojeg izvide (slika 4.17).

Slika 4.17: drveni puhači imitiraju otvaranje i zatvaranje žaluzija, t. 85-87.

Situacija koja slijedi (takt 87 nadalje) zadržava pozadinske slojeve iz prethodne postavke (slika 4.18). Akord na *Récit* manualu ostaje u istoj registraciji, a basovska dionica gubi alikvotno bojanje kako bi se oslobodio prostor za njen postepen daljnji razvoj. Melodijska linija koju skladatelj uključuje na *Positif* manualu pokretljivija je i zaigranija od motiva iz prethodne situacije, što se potencira i znatno bogatijom registracijom koja kombinira principale, poklopljenice, alikvote i jezičnjake (*Montre* 8', *Flutes* 8' i 4', *Clarinete* 8' i *Tierce* 3 1/5').

Large, mystérieux ♩ = 48 Animer un peu à ... ♩ = 50
 Pos. : Montre 8', Flûtes 8', 4', Clarinette ou Cromorne 8' (Tierce 3' 1/5)

Péd. : Bourdons 16', 8'
 (sans Quinte 10' 2/3 et Septième 4' 4/7)

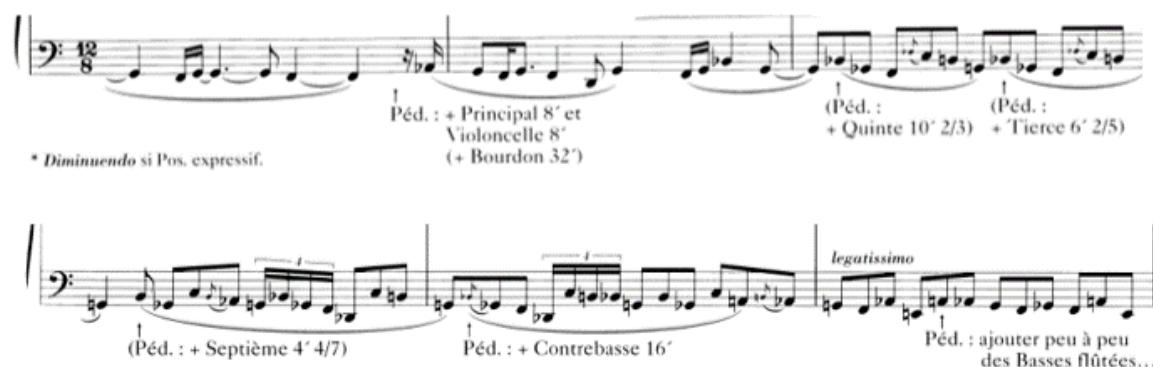
Slika 4.18: značajna promjena u registraciji tematskog sloja događa se u taktu 87, t. 87-89.

Orkestralna postavka prati tu uputu. Pozadinski sloj realiziran je gudačima. Isključivanjem registara *Quinte* i *Septieme* u pedalu gube se ti alikvoti, a samim time i fagoti u orkestru gube svoju ulogu. To otvara mogućnost preuzimanja tematskog sadržaja u toj dionici, a u istu svrhu koriste se i ostali drveni puhači, prvenstveno klarineti, koji dionicu fagota odebljavaju u oktavi ili decimi – sve na tragu aktivnih alikvotnih registara iz orguljskog originala. Flaute i engleski rog u t. 91. donose tek maleni fragment teme, kao odgovor na dionicu fagota i klarineta.

87 Large, mystérieux ♩ = 48 Animer un peu à ... ♩ = 50 Animer un peu à ... ♩ = 54 Animer jusqu'à... Immense, mystérieux ♩ = ♩. préc. = 60 Animer jusqu'à...

Slika 4.19: pozadinski sloj realiziran je gudačima, a tema nastupa u drvenim puhačima, t. 87-93.

Od takta 92. nadalje dionica pedala postaje sve značajnija i pokretnija, čime istupa u prvi plan. Postepenim dodavanjem registara skladatelj postiže upečatljiv *crescendo* i stvara zaista masivan basovski zvuk (slika 4.20). Najprije su aktivni temeljni 32', 16' i 8' registri, da bi potom sukcesivno uključivanje tri alikvotna registra (*Quinte* 10 2/3', *Tierce* 6 2/5' i *Septieme* 4 4/7') dionicu obojalo na zanimljiv način. U taktu 98. Florentz traži uključenje dodatnih nespecificiranih basovskih flauta, očito ciljajući na još veću voluminoznost dionice. Ovo je jedna od rijetkih situacija gdje skladatelj potpuno prepušta izbor registara samom orguljašu.



Slika 4.20: postupno dodavanje registra u pedalu, t. 93-98.

U orkestru je ista situacija realizirana na sljedeći način (slika 4.21). Početni basovski element se najprije javlja u kontrabasima i bas klarinetu, a zatim se uključuju violončela i prvi fagot. Violončela sviraju *divisi* i osnovnu liniju odebljavaju u intervalu čiste kvinte (registar *Quinte* 10 2/3') dok prvi fagot to čini u intervalu velike terce (registar *Tierce* 6 2/5'). U daljnjem se razvoju formiraju dvije grupe puhača koje se naizmjenice aktiviraju nad stalnim izlaganjem violončela i kontrabasa. Prvu grupu čine trombon, kontrafagot i drugi fagot, a drugu grupu tuba, prvi fagot i bas klarinet.

Bitno je naglasiti da se omjerom broja izvođača koji materijal donose na osnovnoj (zapisanoj) tonskoj visini i u nekom intervalskom odebljanju nastojalo što više približiti važnosti i ulozi pojedinih orguljskih registara – najčujniji je registar upravo onaj osnovni, dok su svi ostali (posebice alikvotni registri) jedva čujni, s intencijom stapanja u jedno (da bi preuzeli isključivu ulogu bojanja).

Slika 4.21: razvoj basovske linije u orkestru, taktovi 91-101.

Postignuta se basovska postavka zadržava i prilikom nastupanja novog sadržaja (slika 4.22). U taktu 101 uključuje se svijetli pozadinski sloj na *Récit* manualu (tiši osnovni registri, *Gambe* i *Voix Celeste*), a takt kasnije na *Positif* manualu nastupa i važan melodijski sloj, istaknut registrom *Cornet* koji je dodatno obojan tihim 16' registrom, te, ukoliko postoje, niskim alikvotama *Quinte 5 1/3'* i *Tierce 3 1/5'*. Uključivanjem ovih slojeva nastavlja se gradacija započeta u prethodnoj situaciji u pedalu.

... jusqu'à ...

100 Vertigineux, incantatoire $\text{♩} = 88$
[Réc. : Fonds doux 8', Gambe, Voix Céleste]

Réc.

Pos. : Cornet, Bourdon 16' (Quinte 5' 1/3 et Tierce 3' 1/5) $\text{♩} = 88$ Animer progressivement ...

Slika 4.22: uključivanje novih slojeva, t. 93-98.

Kao i u mnogim prethodnim situacijama, orguljska postavka jasno nalaže koji sloj treba biti najispoljeniji. Stoga je logično da u orkestru temu iznose višestruko odebljani drveni puhači, dok srednji sloj donose relativno neutralno postavljene violine I, II i viole (slika 4.23).

102

Animer... progressivement

Fl. I 2

Ob. I 2

B♭ Cl. I 2

B. Cl.

Bsn. I 2

C. Bn.

Tbn. I, 2

Tuba

Mrb.

Vib.

102

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Slika 4.23: realizacija teme i srednjeg sloja, t. 102-105.

Daljim razvojem ove situacije fokus se postepeno prebacuje s basovske dionice na visoki registar. U t. 108-109 skladatelj isključuje alikvotne registre iz basovske dionice, čime ona postaje „obični“ bas. Tremoliranom pratećem sloju na *Récit* manualu daje se pun orguljski zvuk ostvaren temeljnim 8', 4' i 2' registrima u kombinaciji s miksturama, dok u t. 109. nastupa dvoglasna sopranska melodija na *Positif* manualu donesena u *Plein-jeu* 8' kombinaciji, nedvosmisleno privlačeći pažnju na sebe (slika 4.24).

12

Envoûtant, chaloupé ♩ = 120 Pos. : *Plein-Jeu* 8'

110

Réc. : Fonds 8', 4', 2', Mixtures

(Péd. : – Septième 4' 4/7) (Péd. : – Tierce 6' 2/5) (Péd. : – Quinte 10' 2/3)

Slika 4.24: fokus se izborom registrara prebacuje na višu lagu, t. 108-110.

Odmah potom, u t. 111., motiv koji je nastupio na *Positif* manualu prebacuje se na snažniji *Grand Orgue*, čiji je *Plein-jeu* 8' sada osnažen *Trompette* 8' jezičnjakom – što ovu dugu *crescendo* situaciju podiže za još jednu razinu (slika 4.25). Dinamički i napetosni razvoj nastavlja se u taktu 121 gdje skladatelj na *Récit* manualu prvo uključuje sve 8', a zatim i 4' jezičnjake, što je tipičan orguljski postupak za *fortissimo* situaciju.

G.O. : *Plein-Jeu* 8', *Trompette* 8'

G.O. : + Cornet

Slika 4.25. Tema nastupa na *Grand Orgue* manualu, t. 111-113.

Opisana razlika realizirana je i u orkestralnoj situaciji. Prvi nastup tematskog materijala (slika 4.26, označeno plavom bojom) odgovara nastupu teme na *Positif* manualu, dok drugo javljanje tematskog sadržaja, značajno osnaženo trubama i *piccolo* flautom imitira voluminozniji nastup teme na *Grand Orgue* manualu (označeno crvenom bojom).

The image shows a musical score for orchestra, measures 110-113. The score is divided into two sections: *Positif* (measures 110-112) and *Grand Orgue* (measures 112-113). The *Positif* section is highlighted with a blue background, and the *Grand Orgue* section is highlighted with a red background. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, E. Hn., B♭ Cl. 1 & 2, B. Cl., Bsn. 1 & 2, C. Bsn., Hn. 1 & 3, Hn. 2 & 4, and C Tpt. 1 & 2. The score shows the transition from the *Positif* manual to the *Grand Orgue* manual, with the *Grand Orgue* section being significantly louder and more prominent.

Slika 4.26: realizacija razlike zvuka na Pos. i G. O. Manualima te u orkestru, t. 110-113.

Još jedan specifičan zahtjev javlja se prilikom izlaganja istog tematskog sadržaja. Napomenom *echo* u taktu 116 traži se odjek od početne postavke (*G. O. – Plein-Jeu 8', Trompette 8' i Cornet 8'*) koji se postiže sviranjem u istoj registraciji, ali na nekom drugom, neodređenom manualu (*autre clavier*) i zvuči kao malo tiša varijanta prethodnog nastupa motiva (slika 4.27).

The image shows a musical score for C Tpt. 1 & 2, measures 116-117. The score is written for the C Tpt. 1 & 2. The first measure (116) is marked with a downward arrow and the text "(autre clavier : même registration en écho)". The second measure (117) is marked with the text "(Écho)". The score shows the echo effect, where the motif is repeated on a different manual, creating a softer sound.

Slika 4.27: skladatelj traži da motiv bude izveden poput jeke, t. 116.

Orkestar nudi više opcija za postizanje sličnog efekta. Naša solucija, prikazana na slici 4.28 podrazumijeva ne samo znatno stanjivanje zvuka, već i promjenu zvučne boje. Motivu koji nastupa u kombinaciji drvenih puhača i trube odgovara znatno nježniji odjek kojeg donose flaute i klarineti, uz potporu marimbe i vibrafona.

The image displays a page from a musical score, specifically measures 114 through 117, which are highlighted in red. The score is for an orchestra and includes parts for various instruments: Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, English Horn, Clarinets 1 and 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 and 2, Contrabassoon, Horns 1, 2, 3, and 4, Trumpets 1, 2, and 3, Trombones 1 and 2, Tuba, Xylophone, Mridangam, and Vibraphone. The score is written in 2/4 time and features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, and *f*. The red highlighting covers measures 114-117, and the blue highlighting covers measures 118-121. The score shows the realization of an echo effect, with the echo effect being realized in measures 118-121.

Slika 4.28: realizacija *echo* efekta u orkestru, t. 114-117.

U taktu 123 ovaj kontinuirani razvoj doseže vrhunac. Registri manuala *Grand Orgue* su već praktički do kraja iskorišteni, tako da se daljnje pojačanje ostvaruje povezivanjem s *Positifom*. Istovremeno se i srednji pozadinski sloj pojačava povezivanjem manuala *Récit* manuala s *Positif* manualom (slika 4.29). Takva bogata registracija situaciju dovodi do apsolutnog zvučnog vrhunca cijelog djela, a u orkestru označava nedvosmisleno *tutti* mjesto (slika 4.30).

120

autre clavier en écho, sans Anches)
(Écho)

Ralentir peu à peu ...
Pos. : [Plein-Jeu 8']

Réc. : + Anches 8'

Réc. : + Anches 4'

... jusqu'à ... $\text{♩} = 108$
G.O. : [Plein-Jeu 8'] G.O. : + Réc./G.O.
1 + Pos./G.O.

crescendo 125 général ...

Pos. : (+ Réc./Pos.) G.O.

... jusqu'au Tutti en 8' ... Decrescendo ...

Slika 4.29: dodavanjima manualnih kopula i jezičnjaka
doseže se konačni vrhunac skladbe, t. 120-128.

122 Ralenti peu à peu... —jusqu'à... $\text{♩} = 108$

Picc.

Fl. 1 2

Ob. 1 2

E. Ha.

B♭ Cl. 1 2

B. Cl.

Bsn. 1 2

C. Bsn.

Hr. 1 3

Hr. 2 4

C Tpt. 1 2

C Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tuba

Xyrm.

Mrb.

Vib.

Crt.

Mrcs.

Hp.

122 Ralenti peu à peu... —jusqu'à... $\text{♩} = 108$

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Slika 4.30: orkestralna *tutti* postavka, t. 122-127.

Iako se dio glazbenog sadržaja koji se javlja na kulminacijskom platou prenosi i na narednu situaciju koja počinje u taktu 132, u njoj je ostvaren značajan kontrast upravo zahvaljujući izboru registara (slika 4.31). U orguljskom je originalu ponovno upotrijebljena mekana kombinacija registara *Fonds 8'*, *Gambe* i *Voix Céleste* na *Récit* manualu, stapajući se s također nježnim *Flûte 4'* i *Septième 2 2/7'* registrima na *Positif*u. Tematski materijal iznosi se u pedalu na izražajnom jezičnjaku *Chalumeau 4'* – tako visoki registar na pedalu zvuči napetije nego što bi to bio slučaj da se ista dionica izvodi na manualu, a skladatelj tu kvalitetu tona svjesno i dobro koristi.

14
Mystérieux et tendre ♩ = ♩ préc. = 120
Réc. : Fonds 8', Gambe, Voix Céleste

Pos. (ou autre clavier) : Flûte 4' (Septième 2' 2/7)
Ossia : Flûte 2' (Septième 1' 1/7)*
Péd. : Chalumeau 4'

Slika 4.31: pažljivom kombinacijom registara skladatelj postavlja mekane pozadinske strukture i ističe melodijski materijal, t. 132-134.

U orkestralnom postavci nježan zvuk *Récit* manuala namijenili smo gudačkoj sekciji i harfi, a napeta i pomalo prodorna boja melodijske teme ostvarena je pomoću engleskog roga (slika 4.32).

132 Mystérieux et tendre ♩ = ♩ préc. = 120

Fl. I 2
Ob. I 2
E. Hn.
Bb. Cl. I 2
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Envoiant, chالولة ♩ = 120

Slika 4.32: stanjivanje fature, t. 132-139.

Situacija koja započinje u taktu 143 zadržava mekanu postavku u *Récit* manualu (slika 4.33). Aktivnim slojevima dodan je ležeći ton u pedalu, realiziran temeljnim 16' i 8' registrima. Glavna melodija koja nastupa na manualu *Grand Orgue* na nježnom registru *Flûte harmonique* 8' transpozicija je teme koja je nastupila na početku skladbe (u t. 8, tada na jezičnjaku *Clarinette* 8'). Ovakvim izborom registra skladatelj postiže da nastup materijala sada zvuči poput reminiscencije, čemu doprinosi i smirena faktura pratnje.

The musical score for measures 143-150 is presented in three systems. The first system (measures 143-145) is in 2/2 time and features a complex texture with multiple layers. Measure 143 is marked 'Rit. ...' with a tempo of 108. Measure 144 is marked 'ne pas ralentir' with a tempo of 88. Measure 145 is marked 'Rit. ...' with a tempo of 60. The score includes various registrations: 'Fonds 8', Gambe, Voix Céleste' in measure 143, 'Fonds 16', 8', Tir. Réc.' in measure 145, and 'Flûte harmonique 8'' in measure 146. The texture is characterized by a slow, sustained bass line in the pedal and a more active melody in the manual. The overall mood is serene and reflective.

Slika 4.33: prozračna faktura, t. 143-150.

Kako bismo zadržali istu boju pozadinskog elementa koja je naznačena orguljskom registracijom, i u orkestralnoj postavci zadržavamo instrumente koji su u prethodnoj situaciji imali istu ulogu – gudački korpus i harfu. Tematski materijal izlažu dvije unisono flaute i to bez potpore drugih instrumentalnih grupa, a sve kako bi se ostvarila jednostavnost i prozračnost situacije (slika 4.34).

Slika 4.34: pozadinski sloj realiziran gudačima i harfom, dok temu donose dvije flaute, t. 142-153.

Završna situacija (slika 4.35) zadržava istu fakturu i gotovo istu registraciju pozadinskih slojeva kao u prethodnoj postavci (pedalu se, ako je na raspolaganju, dodaje 32' registar). Glavni se motiv sada javlja na nižoj tonskoj visini od prethodne melodijske teme, ali i na novom manualu te u drugačijoj registrarskoj boji – aktivni registri na *Positif* manualu su *Flute 8'* i alikvot *Nasard 2 2/3'* čija kombinacija, pogotovo u nižem registru, daje nešto tamniji zvuk. Motivu je u jednom nastupu također dodan i *Tierce 3 1/5'* – postupak kojeg je skladatelj iskoristio na istom motivu u taktovima 77-83.

Slika 4.35: završna situacija, t. 143-150.

Gudački korpus i u ovoj situaciji zadržava pozadinsku ulogu, mada se dionici violončela i kontrabasa pridružuju i puhači (fagot, kontrafagot i tuba) kako bi dodali težinu basovom tonu za kojeg skladatelj traži 32' registar (slika 4.36). Prema kraju skladbe puhači u pozadinskom sloju postepeno se isključuju (prvo tuba, zatim kontrafagot), što rezultira smanjivanjem inteziteta basovog tona i stanjivanja zvučne pozadine pred sam kraj – postupak koji ide u prilog velikom dinamičkom *decrescendu*.

Tamniji zvuk registracije u kojoj nastupa glavni motiv realiziran je kombinacijama drvenih i limenih puhača. Prvi nastup motiva izlažu klarinet i horna na unisonu, a odgovaraju im dva trombona i bas klarinet. Bas klarinet udvaja niži od dva trombona kako bi se istaknula ta osnovna dionica, te da bi linija zadržala prethodim nastupom ostvarenu „drveno-limenu“ boju. Viši trombon motiv udvaja motiv u paralelnim tercama, imitirajući *Tierce* 3 1/5' registar.

Slika 4.36: završna situacija u orkestru, taktovi 154-161.

4.3 Pojedine problemske situacije

U prethodnom smo poglavlju prikazali koliku su veliku ulogu prilikom postavljanja naših orkestralnih situacija odigrale kombinacije orguljskih registara iz izvornika. Te su kombinacije bile osnova, najvažnije polazište i smjernica za izbor instrumentalnih boja i orkestralnih grupa. Ipak, simfonijski orkestar kao izvođačko tijelo najvećih zvučnih mogućnosti otvara vrata, ali i

obvezu za raznovrsne nadgradnje početnog materijala. Konkretno primjere takvih mjesta navodimo u poglavljima koja slijede.

4.3.1 Dokomponiranje slojeva i motiva kojih nema u izvorniku

Prilikom svakog priređivanja notnog materijala za neki drugi ansambl nužno je izvjesno zadiranje u polazni materijal, koje ponekad rezultira značajnim izmjenama ili čak nadodavanjem novih slojeva. Premda se tome ponekad prilazi s pretjeranom strogoćom, koja, zbog navodnog očuvanja skladateljevih intencija može ići do zabrane bilo kakvih izmjena izvornog materijala, jasno je da svaki sastav ima svoje posebnosti, vlastita ograničenja i mogućnosti te mu s tom činjenicom na umu treba i pristupiti. Naglasimo da glazbena literatura obiluje primjerima u kojima kompozitori prilikom prerade vlastitih djela mijenjaju pojedine dionice, nadograđuju cijele segmente novim materijalima, pa čak i potpuno rekomponiraju.⁷² Sve to jasno pokazuje da i veće promjene izvornika u odgovarajućim okolnostima mogu biti sasvim opravdane.

Kod Florentza nažalost ne možemo pronaći takve primjere iz jednostavnog razloga što sva njegova djela postoje samo u inačici koju je skladatelj prvotno zamislio. Ipak, bogata zvučna slika orkestralnih djela Jean-Louisa Florentza daje naslutiti način na koji bi skladatelj pristupio priređivanju već postojećeg djela – teško je zamisliti da bi se ograničio na svega tri sloja koja postoje u orguljskom originalu. Zbog svega toga, u orkestraciji djela *Prélude de L'Enfant noir* smo ponekad dodavali različite vrste novih slojeva. što ćemo objasniti kroz sljedeće primjere.

Potreba za dodavanjem izvjesnog povezujućeg materijala pojavila se je već na samom početku skladbe. Radi se o najneutralnijem načinu obogaćivanja orkestralnog zvuka – dodavanju tihih ležećih tonova. U primjeru sa slike 4.37 ta je uloga pripala hornama, koje svojim mekanim zvukom iz srednjeg registra diskretno objedinjuju ostale pokretljivije dionice. Tonovi koje smo im dodijelili pripadaju modusu kojeg skladatelj koristi u datom odsječku, a maleni ritamski pomak asocira na figuru prisutnu u tematskom sadržaju koji će biti izložen malo kasnije u djelu (radi se o temama B1 i E, v. tablicu 3.2), čime smo i motivski „opravdali“ dodani materijal.

⁷² Dobar primjer je Griegova obrada vlasite Holberg suite za gudački orkestar, posebice stavak Praeludium.



Slika 4.37: dodani sloj u hornama, t. 8-14.

Nešto upečatljiviji dodani sloj (zbog samog broja dionica, ali i registra u kojem se javlja) nalazimo u taktovima 72-74. Radi se o akordnoj strukturi koja se javlja u drvenim puhačima i hornama, a dodana je u svrhu naglašavanja *crescenda* gudačke grupe. Može se tvrditi da je ovakvo pojačavanje pokretnih gudača manje pokretnim puhačima zapravo standardni orkestracijski postupak kakvog koriste praktično svi skladatelji (slika 4.38).

Slika 4.38: dodani akordni sklop u puhačima, taktovi 71-74.

U taktu 35 u harfi nastupa figura koja nije prisutna u orguljskom originalu. Ujednačenim razlaganjem tonova modusa u harfi metarska se pulsacija još više ističe, a pojačana je i aktiviranjem maracas udaraljki (slika 4.39).



Slika 4.39: harfa i maracas naglašavaju metar, taktovi 35-36.

Jedan od često korištenih načina obogaćivanja orkestralne fakture jesu dodatne imitacije motiva ili melodijskog fragmenta – nešto što bi u solističkom slogu bilo teško ili nemoguće izvesti. Taj princip iskorišten je i u ovoj orkestraciji. U primjeru sa slike 4.40 pikolo flauta i kontrafagot (koji je udvojen i kontrabasom) imitiraju fragmente teme koju donose oboa i fagot.



Slika 4.40: flauta i kontrafagot imitiraju fragmente teme, t. 21-26.

Još jedan primjer dodatne imitacije tematskog materijala nalazi se u dionici violine I u taktovima 36-43. Zahvaljujući razlici u instrumentalnoj boji, ali i u snazi gudača i limenih i drvenih puhača koji temu izlažu, violine I dobro odrađuju tiši imitacijski odjek fragmenata teme. Kako bi se ti odjeci čuli, oni nastupaju gotovo isključivo za vrijeme dok dionice koje izlažu glavni tematski materijal izvode tonove duljih ritamskih vrijednosti (slika 4.41).



Slika 4.41: imitacija tematskog materijala u violinama I, t. 38-40.

Dodavanju novih slojeva nešto smo radikalnije pristupili u taktovima 126-129 u dionici pikolo flaute (slika 4.42). Za vrijeme orkestralne *tutti* postavke ta dionica prvo donosi fragmente teme E, a zatim varijantu motiva iz teme F (v. tablicu 3.2). Istovremeno, horne 1 i 3 naizmjenice s hornama 2 i 4 donose fragment teme B1 koji ima funkciju pedalnog sloja, baš kao što su to činile i u početnoj postavci. Svi tematski sadržaji dijastematikom su prilagođeni modusu kojeg skladatelj koristi u orguljskom originalu.

Slika 4.42: dodani slojevi koriste već poznat tematski materijal, t. 126-129.

4.3.2 Primjena orkestracijskih postupaka tipičnih za djela Jean-Louisa Florentza

Analizom orkestralnih postupaka u djelima Jean-Louisa Florentza (poglavlje 2) uočili smo neke pravilnosti i njegove tipične postavke. Kako bismo što vjernije orkestrirali *Prélude de L'Enfant noir* (tj. barem donekle ostali u Florentzovom „stilu“), u radu smo, osim opće poznatih standardnih orkestralnih postupaka, primijenili i neke kroz analizu uočene Florentzove postupke. U pojedinim smo situacijama, tamo gdje se to učinilo adekvatnim, čak i doslovno „precrtali“ u našu orkestraciju neke konkretne situacije iz skladateljevih djela. U ovom ćemo poglavlju razmotriti nekoliko takvih orkestralnih situacija.

Prva situacija koju promatramo započinje u taktu 35. Ona sadrži mnoge tipičnosti Florentzovog orkestralnog sloga, a najvažniji od njih način je uslojavanja dionica. Na slici 4.43 brojčano smo istaknuli pojedine slojeve.

Slika 4.43: uslojavanje dionica po uzoru na standardne Florentzove postupke, t. 35-37.

Ova se *forte* situacija sastoji od četiri sloja. Basovski sloj označen je brojem jedan i realiziran je kombinacijom kontrabasa, violončela i bas klarineta u unisonom ili oktavnom udvajanju. Sloj označen brojem dva ostinatni je pozadinski sloj kojeg donose viole i violine II, modificirano udvojene klarinetima. Ti se slojevi zadržavaju unutar svoje lage kako bi oslobodili prostor nastupu upečatljivog tematskog sloja.

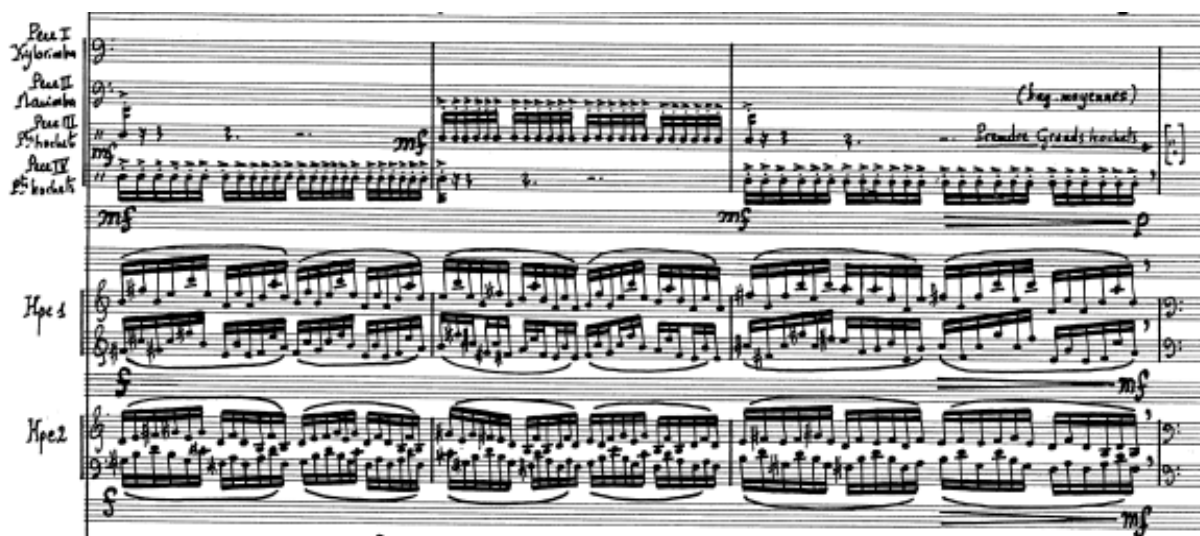
Tematski materijal (sloj tri) donekle je orkestriran po uzoru na postavku koju pronalazimo u Florentzovu djelu *Les Jardines d'Aménta* (v. sliku 4.44) – izražajnost i upečatljivost melodije garantiraju snažne trube koje se kreću u paralelnim pomacima. Dodatno odebljanje u dionicama

drvenih puhačkih instrumenata u našoj orkestraciji obrazložili smo kroz prikaz korištenih orguljskih registara (v. poglavlje 4.2).



Slika 4.44: nastup tematskog sadržaja u trubama, *Les Jardines d'Aména*, t. 5-6.

Sloj označen brojem četiri na slici 4.43 donose harfa i maracas. Taj sloj ne postoji u orguljskom izvorniku, a nastao je po uzoru na primjer sa slike 4.45 (iz djela *L'Enfant des Îles*). Pokret u udaraljka čini snažan kontrast u odnosu na prethodnu situaciju te u oba slučaja (našem i Florentzovom) podcrtava važnost *forte* situacije.



Slika 4.45: prikazani fragment poslužio je kao inspiracija za sloj označen brojem 4 na slici 4.43, *L'Enfant des Îles*, t. 99-101.

U gudačkom korpusu prikazanom na slici 4.46 inspirirao nas je za Florentza tipično postavljen glisando pomak u paralelnim kretanjima (takt 45), kao i način udvajanja podijeljenih dionica violina I i II (detaljnije objašnjen u drugom poglavlju ovog rada).



Slika 4.46: prikazana postavka gudačkog orkestra donosi karakteristične Florentzove postupke, t. 44-46.

Iduća orkestralna postavka koja donosi „preslikavanje“ Florentzovih orkestralnih postupaka započinje u taktu 65. Za nju je specifičan način tretmana pokretnog ostinata kojeg izlažu drveni puhači. Oni su grupirani u dvije skupine koje se međusobno pravilno izmjenjuju (slika 4.47). Ova postavka nastala je po uzoru na situaciju koja se nalazi u djelu *Les Jardines d'Aménta* (slika 4.48).



Slika 4.47: realizacija ostinatnog materijala u dionicama drvenih puhača, t. 67-70.



Slika 4.48: realizacija ostinatnog materijala u dionicama drvenih puhača, *Les Jardines d'Aménta*, t. 41-44.

Istovremeno s nastupom prikazanog ostinatnog sloja u drvenim puhačima, horne donose pedalni, „povezujući“ sloj (slika 4.49). Element započinje u *piano* dinamici i od trenutka svog nastupa postupno izbljeđuje do potpunog nestanka. Druga varijanta ovog postupka podrazumijeva najtiše moguće uključanje motiva, njegov rast do označene dinamičke jačine i potom opadanje do potpunog isključenja. Takav dinamički tretman je iskorišten u više navrata kroz našu orkestraciju, a kao primjer navodimo dionicu fagota u taktovima 77-84. Obje inačice ovog postupka izrazito se često javljaju u Florentzovim djelima te omogućuju generalnu mekoću, povezanost i puninu zvučne slike. One su potrebne zbog kompleksnosti polifonog sloga, ali proizlaze i iz skladateljeve sklonosti ka izbjegavanju upečatljivih upada pozadinskog sloja i naglih akcenata.



Slika 4.49: dinamički tretman pedalnog sloja u hornama, t. 67-69.

Statični pozadinski slojevi često se javljaju u gudačkom korpusu. Spomenuli smo da ih Florentz često realizira tremolo tehnikom, pa smo taj postupak u više navrata preslikali u orkestraciji djela *Prélude de L'Enfant noir.*, Situacija u taktu 86. uz gudački tremolo donosi i tremolirani akord u vibrafonu, koji zajedno s gudačima stvara titrajuću teksturu i nježnu tonsku boju (slika 4.50).

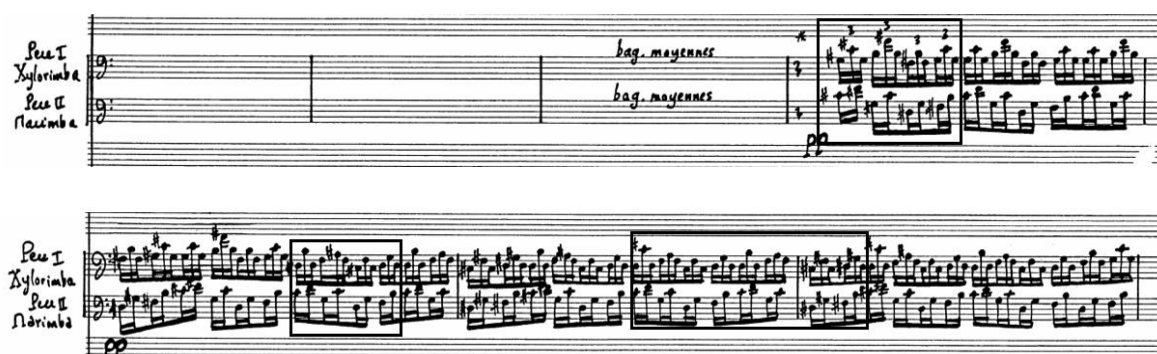


Slika 4.50: tremolo pozadinska struktura, t. 86-89.

U situaciji koja počinje u taktu 108 značajno smo transformirali izvorni materijal. Ono što je u orguljskom originalu bilo tremoliranje akorda, postala je figuracija njegovih tonova u dionicama violine I, II i viole (slika 4.51). Način na koji je figuracija konstruirana također je inspiriran konstrukcijskim postupkom kojeg nerijetko možemo pronaći u Florentzovim djelima (slika 4.52 iz skladbe *L'Enfant des Îles*). Figura se svaki put doslovno ponavlja, ali, zahvaljujući svojoj duljini ne počinje uvijek na istom metarskom mjestu – zbog toga je moguće njeno dugotrajno i uzastopno ponavljanje, a da situacija ne izgubi na protočnosti. Ovakva postavka proteže se sve do 121. takta.



Slika 4.51: transformacija orguljskog tremolo akorda – pravokutni okvir prikazuje trajanje jednog ponavljanja figuracije, t. 106-113.



Slika 4.52: primjer istog načina ponavljanja u Florentzovom djelu – svaki nastup nove dijastematike istaknut je pravokutnim okvirom, *L'Enfant des Îles*, t. 13-19.

Valja napomenuti da, baš kao što je korišćenje tipičnih Florentzovih postupaka u ovoj orkestraciji pridonijelo tome da ona barem donekle poprими odlike skladateljevog orkestralnog izraza, jednako važnu ulogu u tom smislu odigralo je i izbjegavanje postupaka koje i sam Florentz izbjegava: snažni, nagli akcenti te brze, snažno kontrastirajuće izmjene postavki se praktički nikad ne javljaju. To je, među ostalim, diktirala i sama priroda glazbenog materijala.

Zaključak

Svi glazbeni aspekti kojih smo se dotaknuli kroz ovaj rad nedvosmisleno svjedoče o tome kako je Jean-Louis Florentz umjetnik iznimno dobrog ukusa, skladatelj koji različitim tehnikama skladanja suvereno vlada, ali ih ne koristi kako bi na silu „pomicao granice“ glazbenog jezika, poglavito ne nauštrb vlastitog ukusa i estetskog uvjerenja. Njegov skladateljski profil odiše istančanom senzibilnošću i posvećenošću detalju, a to se očituje kako u izvorima Florentzove inspiracije i specifično razrađenoj vertikali, tako i u iznimno vještom tretmanu instrumenata u orkestru. Florentz svoj orkestralni zvuk temelji na „prirodnim“, osnovnim tehnikama dobivanja tona, ali ne zazire ni od povremenih upotreba akutnih registara i posebnih tehnika – doduše samo na pomno odabranim mjestima. Na taj način skladatelj svoju polaznu zvučnu osnovu obogaćuje i udiše joj svjež i „moderan“ prizvuk, bez opasnosti da je preoptereti ili zaguši.

Nasuprot relativno „pitomom“ tretmanu orkestra i kontroliranoj, ne pretjerano disonantnoj vertikali stoje drugi glazbeni parametri koje se skladatelj ne libi zakomplicirati. Kada se radi o polifonizaciji tkiva, odabiru orguljskih registara ili ritamskim strukturama Florentz nastupa beskompromisno, ne štedeći ni instrument ni izvođača, zahtijevajući od svakog parametra izvedbe najviše i najbolje.

Ta odmjerena ravnoteža složenog i jednostavnog, *nepoznatog* i *poznatog*, *novog* i *starog*, koja je vješto kalkulirana i balansirana među svim glazbenim sastavnicama, rezultira zvukom koji je pitak i razumljiv, ali uvijek neobičan i uzbudljiv. Sve ovo, uz iznimnu povezanost sa zvučnom prirodom i afričke kršćanske liturgije, djelima Jean-Louisa Florentza pruža ono što je mnogim drugim skladateljima uistinu teško ostvarivo – sva ona nose njegov jedinstveni i lako prepoznatljiv skladateljski potpis.

Literatura

1. [S.n.]. 2009. Florentz Jean-Louis (1947-2004). Centre de Documentation de la Musique Contemporaine,
www.cdmc.asso.fr/en/ressources/compositeurs/biographies/florentz-jean-louis-1947-2004 (pristup: 9.4. 2021.).
2. [S. n.]. 2010. Catalogue des oeuvres. Association Jean-Louis Florentz,
<http://jeanlouisflorentz.com/oeuvres.php> (pristup: 29. 7. 2021.)
3. [S. n.]. 2016. Jean-Louis Florentz. B.R.A.H.M.S. Database on Contemporary Music,
brahms.ircam.fr/jean-louis-florentz (pristup: 9. 4. 2021.)
4. ANDREONI Federico. 2010. Pentaphones and Structural Plasticity in the Music of Jean-Louis Florentz, Montreal: Department of Music Research McGill University.
5. GHANI, Kashshaf. 2011. "Sound of Sama: The Use of Poetical Imagery in South Asian Sufi Music", *Comparative Islamic Studies*, 5(2), 273–296,
<https://doi.org/10.1558/cis.v5i2.273> (pristup: 22. srpnja 2021.)
6. J. BUSCH, Hermann; HERCHENROEDER, Martin. 2012. "Bridging the Traditions: „Jean-Louis Florentz“, u: *Twentieth-Century Organ Music*, Christopher S. Anderson (ur.), New York: Routledge. str. 166-170.
7. LANGLAIS, Marie-Louise. 2009. Jean-Louis Florentz, l'oeuvre d'orgue, Lyon: Symetrie.
8. OBRADOVIĆ, Aleksandar. 1997. Uvod u orkestraciju, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
9. RADICA, Davorka. 2011. Ritamska komponenta glazbe 20. stoljeća, Split: Umjetnička akademija.
10. SOUMAGNAC, Myriam. 2001. „Florentz, Jean-Louis“, *Grove Music Online*,
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44411> (pristup: 29. 3. 2021.)
11. W. MCKINNON, James; ANDERSON, Robert. 2001. „Sistrum“, u: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25899> (pristup: 31. 7. 2021.).

Vrela

1. FLORENTZ, Jean-Louis. 1988. Laudes, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
2. FLORENTZ, Jean-Louis. 1989. Asùn, Paris: Editions Ricordi.
3. FLORENTZ, Jean-Louis. 1990. Chant de Nyandarua, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
4. FLORENTZ, Jean-Louis. 1996. Asmarâ, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
5. FLORENTZ, Jean-Louis, 1996. Second chant de Nyandarua, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
6. FLORENTZ, Jean-Louis. 1997. L'Ange du tamaris, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
7. FLORENTZ, Jean-Louis. 1999. L'Anneau de Salomon, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
8. FLORENTZ, Jean-Louis. 2000. Les Jardins d'Amènta, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
9. FLORENTZ, Jean-Louis. 2001. La Croix du Sud, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
10. FLORENTZ, Jean-Louis. 2001. L'Enfant des Îles, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
11. FLORENTZ, Jean-Louis. 2001. Le Songe de Lluc Alcari, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
12. FLORENTZ, Jean-Louis. 2003. L'Enfant noir, Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
13. FLORENTZ, Jean-Louis. 2005. Qsar Ghilâne (le palais des Djinns), Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.

L'ENFANT NOIR

CONTE SYMPHONIQUE

pour Grand Orgue en 14 tableaux

Durée : circa 9' 45

Jean-Louis FLORENTZ

op. 17, 1

1. PRÉLUDE

TABLEAU I

à Jacques TADDEI

*titulaire des Grandes Orgues de Sainte-Clotilde
à Paris*

Réc. : Fonds 8', Gambe, Voix Humaine, (Tierce 3' 1/5), **f**

Pos. : Clarinette 8' ou Cromorne 8', Nasard 2' 2/3

G.O. : Flûte harmonique 8' solo

Péd. : Flûte 8', (Tierces 6' 2/5 et 3' 1/5, Septième 4' 4/7)

Vivace, extrêmement souple $\text{♩} = 63$

5

* Rappel : **f** = boîte expressive ouverte à moitié.

10

Measures 10-14 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one sharp (F#). Measure 10 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 11 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 12 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 13 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 14 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff.

15

Measures 15-19 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one sharp (F#). Measure 15 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 16 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 17 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 18 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 19 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff.

Measures 20-24 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one sharp (F#). Measure 20 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 21 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 22 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 23 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 24 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff.

20

Measures 25-29 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one sharp (F#). Measure 25 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 26 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 27 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 28 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measure 29 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff.

First system of the musical score. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets, often beamed together. The key signature has one sharp (F#).

Second system of the musical score, starting at measure 25. It continues the complex rhythmic patterns from the first system, including triplets and quintuplets. The notation includes various articulations and slurs.

Third system of the musical score, starting at measure 30. This system includes a section labeled "G.O.*" above the first staff. The music continues with intricate rhythmic figures and triplets. The key signature remains one sharp.

Fourth system of the musical score. It continues the musical themes established in the previous systems, featuring complex rhythmic patterns and triplets. The notation is dense with many beamed notes.

* Si nécessaire, renforcer la Flûte harmonique avec une autre Flûte 8', et/ou une Montre 8'.

Rit. ...

35 Mystérieux, très chaloupé ♩ = ♩. préc. = 76

Réc. : Fonds 8', 4', 2', Mixtures, Hautbois ou Trompette 8'

G.O. : Plein-Jeu 8'

G.O.

Péd. : Fonds (32' et) 16', 8', [Tir. Réc.]

40

First system of the musical score, measures 1-4. It features a complex texture with multiple voices and intricate rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

Second system of the musical score, measures 5-8. Continues the complex texture with various musical notations and articulations.

Third system of the musical score, measures 9-12. Measure 9 is marked with a box containing the number 45. The system includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and features complex rhythmic figures.

Animer un peu ...

... jusqu'à ...

G.O. : enlever Mixtures

G.O. : Fonds 8', 4'

Fourth system of the musical score, measures 13-16. It includes performance instructions such as "G.O. : enlever Mixtures" and "G.O. : Fonds 8', 4'", and dynamic markings like *p*. The notation shows complex rhythmic patterns and articulations.

* Avant-dernière ♩ légèrement plus longue ; dernière ♩ légèrement plus courte. Rythme plus proche de ♩ que de ♩

G.O. : Cornet

50

... ♩ = 80

Animer un peu jusqu'à ...

Pos. : Fonds 8', 4', 2', Mixtures

Péd. : Trompette 8'

... ♩ = 84

55

A Tempo ♩ = 80

G.O. : Montre 8' et Flûtes 8', 4'
G.O.

First system of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a dynamic marking of *p*. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

Péd. : Fonds (32' et) 16', 8'
Tir. Réc.

60

Animer jusqu'à ...

Second system of musical notation, continuing from the first system. It features similar rhythmic patterns and dynamics, with a key signature of two flats.

Incantatoire ♩ = préc. 84

Cromorne 8' ou Cor de Basset

Third system of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a 6/4 time signature. The middle staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a dynamic marking of *legatissimo*. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

Réc. : Fonds 8', Gamba,
Voix Céleste

↑ *legatissimo*
[Péd. : Fonds (32' et) 16', 8'. Tir. Réc.]

Fourth system of musical notation, continuing from the third system. It features similar rhythmic patterns and dynamics, with a key signature of two flats.

Majestueux, très souple

65 ♩ = ♩ préc. = 80 G.O. : Plein-Jeu 8' Animer ... ♩ = 84

G.O.

Pos. : Fonds 8', 4', 2'

Péd. : Fonds 16', 8', 4' (sans Tir. Pos.)

70

Animer ...

... jusqu'à ...

Pos. : + Mixtures

Pos. }

♩ = 92 fixe

Sans ralentir

Réc. : Cor de nuit 8'
Gambe, Voix Céleste Réc.

ppp

75 Sauvage, nostalgique ♩ = 50

G.O. : Montre 8', Flûte 8', Nasard 2' 2/3

p *ppp*

G.O. 6

G.O. : + Tierce 1' 3/5

6

Péd. : Bourdons 16', 8' (Quinte 10' 2/3
et Septième 4' 4/7). Tir. Réc.

(ppp)

G.O. : + Tierce 1' 3/5

G.O. : + Tierce 1' 3/5

G.O. : - Tierce 1' 3/5

G.O. : + Tierce 1' 3/5

85

G.O. : - Tierce 1' 3/5

Réc. : - Cor de nuit 8'

Rit. ...

Réc.

m.g.

p

Large, mystérieux ♩ = 48 Animer un peu à ... ♩ = 50

Pos. : Montre 8', Flûtes 8', 4', Clarinette ou Cromorne 8' (Tierce 3' 1/5)

4/4

ppp Pos.

3

5

3

p

Péd. : Bourdons 16', 8'
(sans Quinte 10' 2/3 et Septième 4' 4/7)

[illegible]

Immense, mystérieux ♩ = ♩. préc. = 60

Animer jusqu'à ... ♩ = 66

Animator ...

... progressivement ...

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system shows the vocal melody in the treble clef and the piano accompaniment in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the vocal melody in the treble clef and the piano accompaniment in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp*.

* *Diminuendo* si Pos. expressif.

↑
Péd. : + Principal 8' et
Violoncelle 8'
(+ Bourdon 32')

(Péd. : + Quinte 10' 2/3) (Péd. : + Tierce 6' 2/5)

... jusqu'à ... $\text{♩} = 72$ Animer progressivement ...

(Péd. : + Septième 4' 4/7) Péd. : + Contrebasse 16' *legatissimo* Péd. : ajouter peu à peu des Basses flûtées...

... jusqu'à ... **100** Vertigineux, incantatoire $\text{♩} = 88$
[Réc. : Fonds doux 8', Gambe, Voix Céleste]

Réc. *f*

Pos. : Cornet, Bourdon 16' (Quinte 5' 1/3 et Tierce 3' 1/5) ($\text{♩} = 88$) Animer progressivement ...

Pos. *f*

105 ($\text{♩} \approx 100$) ... jusqu'à ...

Réc. cresc. ... *f*

Envoûtant, chaloupé ♩ = 120

Pos. : Plein-Jeu 8'

110

Réc. : Fonds 8', 4', 2', Mixtures

(Péd. : - Septième 4' 4/7)

(Péd. : - Tierce 6' 2/5)

(Péd. : - Quinte 10' 2/3)

Pos. : $\flat$

G.O. : Plein-Jeu 8', Trompette 8'

G.O. : + Cornet

G.O. :

115

(autre clavier : même registration en écho)

(Écho)

8 : 6

8 : 6

8 : 6

G.O. : - Cornet

8 : 6

8 : 6

8 : 6

* Batteries très rapides sur 4 notes. Répartition libre des notes : ou bien ou bien etc.

(autre clavier en écho, sans Anches)
(Écho)

Ralentir peu à peu ...

Pos. : [Plein-Jeu 8']

... jusqu'à ...

$\text{♩} = 108$

G.O. : [Plein-Jeu 8']
↓ + Pos./G.O.

G.O. : + Réc./G.O.

crescendo

125

général ...

... jusqu'au ...

... Tutti en 8'

Decrescendo ...

130

... jusqu'au ...

Mystérieux et tendre ♩ = ♩. préc. = 120

Réc. : Fonds 8', Gambe, Voix Céleste

p

5:4

5:4

5:4

Pos. (ou autre clavier) : Flûte 4' (Septième 2' 2/7)

legato

Ossia : Flûte 2' (Septième 1' 1/7)*

legato

Péd. : Chalumeau 4'

3

3

135

5:4

5:4

5:4

(ossia)

3

3

3

3

3

3

140

5:4

5:4

5:4

ppp

3

3

3

3

3

3

(ossia)

3

3

3

3

3

Rit. ... $\text{♩} = 108$ ne pas ralentir $\text{♩} = 88$ Rit. ... $\text{♩} = 60$

[Réc. : Fonds 8', Gambe, Voix Céleste]

Réc. / *pp*

Péd. : Fonds 16', 8'. Tir. Réc.

Immense, mystérieux $\text{♩} = 56$

G.O. : Flûte harmonique 8'*

145

G.O.

p

150

ppp

Allargando $\text{♩} = 50$

Rit. ...

p

(*p*)

* Si nécessaire, renforcer la Flûte harmonique 8' avec une autre Flûte 8'.

♩ = ♩ préc. = 46
 Pos. : Flûte 8', Nasard 2' 2/3* Pos. 155

(Péd. : + Bourdon 32')

(Pos. : + Tierce 3' 1/5)

(p)

(Pos. : - Tierce 3' 1/5) 160 Rit. ... Très long

ppp

Boulogne, le 3 avril 2002

* Si nécessaire, renforcer la Flûte 8' avec d'autres Flûtes 8' et/ou une Montre 8'.

Prélude de L'Enfant noir

arr. Borna Stanić

[illegible]

22

Picc. *mp*

Ob. 1 *mp*

Bsn. 1

C. Bn. *mp*

Hn. 1

Hn. 2

Xyrm. *pp*

Mrb.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *arco* *mp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 22 through 25. The instrumentation includes Piccolo, Oboe 1, Bassoon 1, Contrabass, Horn 1, Horn 2, Xylophone, Maracas, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 22-25 show a variety of musical textures. The woodwinds (Piccolo, Oboe 1, Bassoon 1, Contrabass) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) play melodic lines, often with triplets and slurs. The Horns play sustained chords. The Xylophone and Maracas provide rhythmic accompaniment. The Harp plays sustained chords. The Piccolo and Contrabass have dynamic markings of *mp* (mezzo-piano). The Xylophone has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The Viola and Violoncello have a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The Contrabass has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and is marked *arco* (arco).

[illegible]

3.

35 $\text{♩} = 76$

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B $\flat$ Cl. 1
2

B. Cl.

C Tpt. 1
2

C Tpt. 3

Vib.

Crt.

Mres.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla. Div.

Vc.

Cb.

p

mp

f

mf

This page of the musical score covers measures 37 to 40. The instrumentation includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, English Horn, B♭ Clarinets 1 and 2, Bass Clarinet, Horns 1, 2, 3, and 4, Trumpets 1, 2, and 3, Trombones 1, 2, and 3, Vibraphone, Cymbals, Maracas, Harp, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features a rehearsal mark at measure 37. Dynamics such as *poco a poco cresc.* and *mp* are indicated throughout the piece. The music is written in a key with one flat (B♭) and a 4/4 time signature.

[illegible]

This page of the musical score contains measures 41 and 42. The instrumentation includes:

- Picc.
- Fl. 1, 2
- Ob. 1, 2
- E. Hn.
- B♭ Cl. 1, 2
- B. Cl.
- Bsn. 1, 2
- C. Bn.
- Hn. 1, 3
- Hn. 2, 4
- C Tpt. 1, 2
- C Tpt. 3
- Tbn. 1, 2
- Mrs.
- Hp.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score features various musical notations, including dynamics (f, mf, p), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

43

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

Hn. 1
3

Hn. 2
4

C Tpt. 1
2

Tbn. 1, 2

Tuba

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

f

p

f

[illegible]

47

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B $\flat$ Cl. 1
2

Hn. 1
3

Hn. 2
4

C Tpt. 1
2

C Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

mp

Div.

49

Fl. 1 2

Ob. 1 2

E. Hn.

B♭ Cl. 1 2

Hn. 1 3

Hn. 2 4

C Tpt. 1 2

C Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

a2

p

Con sord.

Unis.

mf

Div.

Div.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 49 and 50. The score is for a large orchestra. In measure 49, the Flute 1 and 2, B♭ Clarinet 1 and 2, and Horn 1 and 2 parts have a melodic line starting on a half rest, marked with a forte (*f*) dynamic and an *a2* (second octave) marking. The Horn 1 part has a *pp* (pianissimo) marking. The Horn 2 part is silent. The C Trumpet 1 and 2 parts have a melodic line starting on a half rest, marked with a forte (*f*) dynamic. The C Trumpet 3 part is silent. The Tuba part has a melodic line starting on a half rest. The Violin I and II parts have a melodic line starting on a half rest, marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The Viola and Cello parts have a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a *mf* dynamic. The Double Bass part has a melodic line starting on a half rest. In measure 50, the Flute 1 and 2, B♭ Clarinet 1 and 2, and Horn 1 and 2 parts continue their melodic line, marked with a forte (*f*) dynamic. The Horn 1 part has a *mf* (mezzo-forte) marking. The Horn 2 part is silent. The C Trumpet 1 and 2 parts continue their melodic line, marked with a forte (*f*) dynamic. The C Trumpet 3 part is silent. The Tuba part continues its melodic line. The Violin I and II parts continue their melodic line, marked with a *mf* dynamic. The Viola and Cello parts continue their rhythmic pattern, marked with a *mf* dynamic. The Double Bass part continues its melodic line.

[illegible]

53

Tbn. 1, 2

Xyrm.

Mrb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

55

Fl. 1
2

B♭ Cl. 1
2

Bsn. 1
2

Tbn. 1, 2

Tuba

Xyrm.

Mrb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

Unis.

Div.

Div.

Unis.

Div.

57 **A Tempo** ♩. = 80

Fl. 1 2 *mp*

B♭ Cl. 1 2 *mf*

B. Cl.

Bsn. 1 2 *p*

C. Bn. *f*

Hn. 1 3

Hn. 2 4

Tbn. 1, 2

Tuba *f*

Hp.

Vln. I *p* Div. Unis.

Vln. II *mf*

Vla. *mf* Unis.

Vc. *mf*

Cb. *f*

59

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

Hn. 1
3

Hn. 2
4

Tuba

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Animer...
...jusqu'à...

Incantatoire ♩ = ♩. prec. 84

mf

mf

p

mp

Unis.

Div.

p

p

p

p

62

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

Bsn. 1
2

Hn. 1
3

Hn. 2
4

C Tpt. 1
2

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

62

63

64

mf

Majestueux, très souple

♩. = ♩ préc. = 80

65

Fl. 1 2 *mf*

Ob. 1 2 *mf*

E. Hn. *mf*

B♭ Cl. 1 2 *mf*

Bsn. 1 2 *mf*

Hn. 1 3 *p*

Hn. 2 4 *p*

C Tpt. 1 2 *f* Div.

Vln. I *f* Div.

Vln. II *mp* Div.

Vla. *mp* Div.

Vc. *f*

Cb. *f*

67

Fl. 1 2 *mf*

Ob. 1 2 *mf*

E. Hn.

B♭ Cl. 1 2

Bsn. 1 2 *mf*

Hn. 1 3 *p*

Hn. 2 4 *p*

C Tpt. 1 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 67, 68, and 69. The woodwind section includes Flute 1 and 2 (treble clef, G4-G5), Oboe 1 and 2 (treble clef, G4-G5), English Horn (treble clef, G4-G5), B♭ Clarinet 1 and 2 (treble clef, G3-G4), Bassoon 1 and 2 (bass clef, G2-G3), Horn 1 (treble clef, G2-G3), Horn 2 (treble clef, G2-G3), and Cor Anglais (treble clef, G2-G3). The brass section includes Trumpet 1 and 2 (treble clef, G2-G3). The string section includes Violin I and II (treble clef, G2-G5), Viola (treble clef, G2-G4), Violoncello (bass clef, G2-G4), and Contrabass (bass clef, G1-G4). The score features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), and includes articulation marks like slurs and accents. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

70

Picc.

Fl. I
2

Ob. I
2

E. Hn.

B♭ Cl. I
2

Bsn. I
2

70

Hn. I
3

C Tpt. I
2

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Unis.

Div.

f

f

f

f

f

72 Animer... ...jusqu'à... Sans ralentir

Picc. *mp* *mf*

Fl. 1 2 *pp* *p* *mp* *mf*

Ob. 1 2 *pp* *p* *mp* *mf*

E. Hn.

B♭ Cl. 1 2 *pp* *p* *mp* *mf*

Bsn. 1 2

Hn. 1 3 *mp* *mf*

Tbn. 1, 2

Tuba

Hp.

Vln. I *ff* *ppp* Div.

Vln. II *ff* *ppp* Div. a3

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb.

Unis.

Div.

Div. a3

Sauvage, nostalgique ♩ = 50

75

Picc.

Fl. 1 2

Ob. 1 2

E. Hn.

B♭ Cl. 1 2

Bsn. 1 2

Hn. 1 3

Tbn. 1, 2

Tuba

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

79

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

Hn. 1
3

Tbn. 1, 2

Tuba

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

ppp

p

mp

pp

p

mp

ppp

Div. a2

Div. a3

83

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

83

Hn. 1
3

Tbn. 1, 2

Tuba

Vib.

83

Hp.

83

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ppp *p* *ppp* *ppp*

mp *mp* *mp* *p*

87 *Large, mystérieux* ♩ = 48 *Animer un peu à...* ♩ = 50 *Animer un peu à...* ♩ = 54

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

Vib.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

mp

p

mp

Div. a2

Detailed description of the musical score: The score is for page 29, measures 87-91. The tempo markings are 'Large, mystérieux' (♩ = 48), 'Animer un peu à...' (♩ = 50), and 'Animer un peu à...' (♩ = 54). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, English Horn, B♭ Clarinet 1 and 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 and 2, Vibraphone, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include f, mp, and p. Performance instructions include 'Large, mystérieux', 'Animer un peu à...', and 'Div. a2'. The score is written for a symphony orchestra.

Animer...

95

...progressivement... ...jusqu'à... ♩ = 72 Animer...

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

Tbn. 1, 2

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

...jusqu'à...

Vertigineux, incantatoire $\text{♩.} = 88$

[illegible]

101

Fl. 1
2

Ob. 1
2

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

Tbn. 1, 2

Tuba

Mrb.

Vib.

101

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Animer...

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

Unis.

Div.

Unis.

Div.

...progressivement...

104

Fl. 1
2

Ob. 1
2

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

Tbn. 1, 2

Tuba

Mrb.

Vib.

104

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

♩. = 100

106

Fl. 1

Ob. 1

E. Hn.

B♭ Cl. 1

B. Cl.

Bsn. 1

C. Bn.

Tbn. 1, 2

Tuba

Mrb.

Vib.

106

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

...jusqu'à...

108

108 Envoutant, chالoupe ♩ = 120

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

Tbn. 1, 2

Tuba

Mrb.

Vib.

108
Hp.

108
Vln. I
mp Unis.

Vln. II
mp Unis.

Vla.
mp

Vc.
mf Unis.

Cb.
mf

110

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

110

Hn. 1
3

Hn. 2
4

C Tpt. 1
2

Tbn. 1, 2

Tuba

110

Hp.

110

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mp

f

f

112

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

Hn. 1
3

Hn. 2
4

C Tpt. 1
2

Tbn. 1, 2

Tuba

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

p

mp

112

113

114

Picc. *8* *4*

Fl. 1 *8* *4*

2

Ob. 1 *8* *4*

2

E. Hn. *8* *4*

B♭ Cl. 1 *8* *4*

2

B. Cl. *8* *4*

Bsn. 1 *8* *4*

2

C. Bn. *8* *4*

114

Hn. 1 *mp* *p*

3

Hn. 2 *mp* *p*

4

C Tpt. 1 *8* *4*

2

Tbn. 1, 2 *f*

Tuba *f*

114

Hp. *mf* *8*

114

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

116

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

116

Hn. 1
3

Hn. 2
4

C Tpt. 1
2

Tbn. 1, 2

Tuba

Mrb.

Vib.

116

Hp.

116

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

118

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

Hn. 1
3

Hn. 2
4

C Tpt. 1
2

Tbn. 1, 2

Tuba

Mrb.

Vib.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

mp

8

118

118

118

120 Ralentir peu à peu...

Fl. 1 2 *mf*

Ob. 1 2

B♭ Cl. 1 2 *mf*

B. Cl. *f*

Bsn. 1 2 *f*

C. Bn. *f*

Hn. 1 3 *p* *p* *pp*

Hn. 2 4 *p* *pp*

C Tpt. 1 2

C Tpt. 3

Tuba

Mrb. *mf*

Vib. *mf*

Hp. *mf*

Vln. I 120 Div. Unis.

Vln. II Div. Unis.

Vla. Div.

Vc.

Cb.

127

Picc. *mf*

Fl. 1
2 *mf*

Ob. 1
2 *mf*

E. Hn. *mf*

B♭ Cl. 1
2 *mf*

B. Cl. *mp*

Bsn. 1
2 *mp*

C. Bn. *mp*

Hn. 1
3 *mp* a2

Hn. 2
4

C Tpt. 1
2

C Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tuba *f* *mp*

Mrb.

Vib.

Crt.

Hp. *mf*

Vln. I *ff* *mf*

Vln. II *ff* *mf*

Vla. *ff* *mp* Unis.

Vc. *ff* *mp*

Cb. *ff* *mp*

Mystérieux et tendre ♩ = ♪ prèc. = 120

Fl. I
2

Ob. I
2

E. Hn.

B♭ Cl. I
2

B. Cl.

Bsn. I
2

C. Bn.

Hn. I
3

Tuba

Crt.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

p

mf espress.

pp

pp

pizz.

solo sul ponticello

Div.

s

3

1.

2.

136

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Rit. ... ♩ = 108 ne pas ralentir ♩ = 88 Rit. ... ♩ = 60 Immense, mystérieux ♩ = 562

141

Fl. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

148

Allargando $\text{♩} = 50$

Rit. ... $\text{♩} = \text{♩ prèc.} = 46$

Fl. 1
2

B♭ Cl. 1
2

Bsn. 1
2

C. Bn.

Hn. 1
3

Tuba

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1.

p

p

p

pp

pp

pp

pp

pp

160

B♭ Cl. 1
2

Rit. ...

6

3

pp

Bsn. 1
2

Hn. 1
3

160

6

3

pp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff