

Pismeni rad: Analiza ispitnih djela

Hrgar, Daniel

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:000376>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-30**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

DANIEL HRGAR
ANALIZA ISPITNIH DJELA

Magistarski rad

Split, 2021.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA
Odjel za glazbenu umjetnost

ANALIZA ISPITNIH DJELA

Naziv odsjeka: Puhački odsjek

Naziv studija: Diplomski studij klarineta

Predmet: Klarinet

Mentor: izv. prof. art. Željko Milić

Asistentica: prof. Ivana Bandalo

Student: Daniel Hrgar

Split, lipanj, 2021.

Sažetak:

Tema ovog magistarskog rada je analiza djela koja su dio diplomskog koncerta. Nakon što je ukratko iznesen povod nastanka pojedinih djela, rad sadržava njihov analitički pregled te način pristupa prema svakoj skladbi. Također, uz analiziranje djela, govori se o niže navedenim skladateljima.

Ključne riječi:

Analiza djela, Henri Tomasi, Paul Hindemith, Claude Debussy, Ante Grgin

Abstract:

This master thesis' subject are analyzes of musical pieces which are part of my senior recital. After a brief summary of birth of the particular pieces, thesis is made of their analitical review and the way of approaching to every particular piece. Also, there is a lot of about composers who wrote these pieces.

Key words:

Analyzes of musical pieces, Henri Tomasi, Paul Hindemith, Claude Debussy, Ante Grgin

SADRŽAJ:

| | |
|--|----|
| 1. UVOD..... | 5 |
| 2. HENRI TOMASI: KONCERT ZA KLARINET I ORKESTAR..... | 6 |
| 2.1. Biografija i stvaralaštvo skladatelja..... | 6 |
| 2.2. Analiza koncerta za klarinet i orkestar..... | 7 |
| 3. PAUL HINDEMITH: SONATA ZA KLARINET I KLAVIR..... | 10 |
| 3.1. Biografija i stvaralaštvo skladatelja..... | 10 |
| 3.2. Analiza sonate za klarinet i klavir..... | 12 |
| 4. CLAUDE DEBUSSY: <i>PREMIERE RHAPSODIE</i> | 20 |
| 4.1. Biografija i stvaralaštvo skladatelja..... | 20 |
| 4.2. Analiza <i>Premiere Rhapsodie</i> | 21 |
| 5. ANTE GRGIN: CAPRICCIO BR. 6 ZA KLARINET SOLO..... | 27 |
| 5.1. Biografija i stvaralaštvo skladatelja..... | 27 |
| 5.2. Analiza Capriccia br. 7 za klarinet solo..... | 28 |
| 6. ZAKLJUČAK..... | 30 |
| 7. BIBLIOGRAFIJA..... | 31 |
| Izvori | 31 |
| Popis slika | 31 |

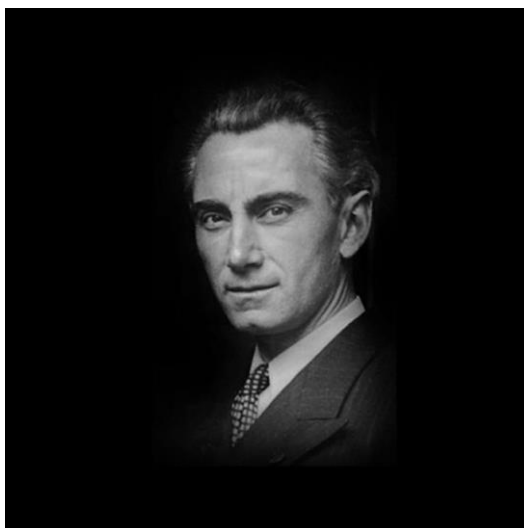
1. UVOD

Tema ovog magistarskog rada je analiza ispitnih djela. Analizirat će se koncert za klarinet i orkestar Henria Tomasija, sonata za klarinet i klavir Paula Hindemitha, *Premiere Rhapsodie* Claudea Debussyja i *Capriccio br. 7* Ante Grgina. Govorit će se o autorima te njihovom stvaralaštvu, a nakon toga će se približiti kontekst nastanka skladbi koje su odabrane za izvođenje na diplomskom koncertu. Uz to, analizom ćemo saznati na koji način je pojedino djelo građeno i kako su se koristili pojedini motivi. Spomenut će se na koje elemente treba obratiti pažnju pri izvođenju i na koji način se mogu izvježbati pojedine stvari u djelima. Cilj ovog rada je bolje razumijevanje svakog od navedenih djela prilikom izvođenja.

1. HENRI TOMASI: KONCERT ZA KLARINET I ORKESTAR

1.1. Biografija i stvaralaštvo skladatelja

Henri Tomasi (slika 1) rođen je 17. kolovoza 1901. godine u Marseilleu u radničkoj obitelji. Porijeklom je s Korzike, a u petoj godini života njegova obitelj se seli u Mazarques, gdje Henri počinje dobivati satove iz glazbene teorije. Dvije godine kasnije upisuje Conservatoire de Musique de Marseille, a ubrzo nakon počinje nastupati pred bogatim građanskim obiteljima svirajući klavir. Prvi svjetski rat odgađa početak njegovog studija na Pariškom konzervatoriju radi čega počinje zarađivati u Marseilleu svirajući u hotelima, kino dvoranama, i restoranima visoke kategorije. U tom je periodu, improvizirajući, počeo razvijati svoju sklonost skladanju. Godine 1921. počinje studirati na Pariškom konzervatoriju, gdje uči od poznatih skladatelja poput Gauberta, Vincent D'Indya, Paul Vidala, i drugih. Dvije godine kasnije, osvaja Grand Prix u Rimu sa svojom kantatom Coriolan, te osvaja prvu nagradu iz dirigiranja, obje s mnogo uspjeha. Dirigentom pariškog Concerts du Journala postaje 1929. g. kada upoznaje i svoju buduću suprugu Odette Camp. U međuvremenu postaje ravnatelj Radio Colonial Orchestra, kao jedan od njegovih prvih dirigenata, a ubrzo nakon počinje razvijati interes za glazbeno-scenskim djelima. Pogoden događajima u Drugom svjetskom ratu 1944. g. počinje skladati Requiem, koji posvećuje palim borcima u pokretu otpora Francuske. Dirigentom Opere u Monte Carlu postaje 1946. g., nakon čega postaje vrlo tražen dirigent diljem Europe. Njegovo stvaralaštvo bilo je širokog spektra, skladao je balete, opere, sakralnu glazbu, komornu glazbu, simfoniju, te šesnaest koncerata za razne, uglavnom puhačke, instrumente. Opera Don Juan de Manara prouzvedena je 1956. g., a osim nje treba spomenuti i opere L'Atlantida i Le testament Pere Galcher, radi kojih postaje opernim majstorom. Dirigiranjem se prestaje baviti iz zdravstvenih razloga 1957.g. Umire u snu 13. siječnja 1971. g. u svom stanu u Monmartreu.



Slika 1 Henri Tomasi (1901. – 1971.)

1.2. Analiza Koncerta za klarinet i orkestar

1953. godine objavljen je Tomasiev Koncert za klarinet i orkestar. Ovaj koncert posvećen je Ulyseu Delécluseu (1907-1995), francuskom klarinetistu poznatom po transkripciji "*Quinze études*" J. S. Bacha za klarinet. Koncert započinje nekonvencionalnim početkom, klarinet svira sam, a kasnije mu se pridružuje orkestar, što možemo vidjeti na slici ispod (slika 2). Sadrži i neobične materijale poput polikorda i disonanci koji se pružaju kroz cijeli komad.

Slika 2 prikaz početka prvog stavka koncerta za klarinet i orkestar Henria Tomasia

Oznaka za tempo i karakter prvog stavka je *allegro giocoso* što označava veselo, šaljivo, a četvrtinka je jednaka tempu 120. Ovaj stavak pisan je u tročetvrtinskoj mjeri, iako su promjene metra dosta česte. Kao što je gore već spomenuto, ovaj stavak nakon zajedničkog početka tj. prvog akorda klarineta i orkestra započinje neuobičajenom klarinetskom dionicom u kojoj se iznose motivi, bez pratnje orkestra. Taj dio uglavnom je građen od šesnaestinki i sinkopiranog ritma, poletnog je i živahnog karaktera. Klarinet samostalno svira sve do velikog broja 1 u kojemu počinje pratnja u orkestru preuzimajući motive koje je klarinet već iznio. U broju 2 nailazimo na ponovljeni dvotakt u klarinetskoj dionici koji se drugi put ponavlja za veliku sekundu na niže (2+2 takta). Nakon toga imamo istu motivičku građu pomalo variranu na krajevima taktova (2+2+2 takta) . Slijedi isticanje svake dobe u taktu naglascima u šesnaestinskom pokretu te možemo vidjeti da se melodija istaknutih nota kreće prema gore (2 + 2 t.). Ubrzo slijedi melodijski silazak koji završava kromatskim kretanjem od *h malog* do *ais2*. Orkestar je na trenutak sam, no nakon četiri takta javlja se nova motivička građa u klarinetskoj dionici te nastala fraza traje četiri takta (2+2). Ponovno se javlja pet taktova pauze, a nakon toga klarinet započinje drugu temu koja je malo mirnija u karakteru nego što je to bila prva tema, zbog legata. Tri takta prije broja devet dolazi do kraće kadence u kojoj je klarinet slobodan i bez orkestralne pratnje, no u broju devet ponovno se vraćamo na stari tempo gdje se ponavljaju motivi već iznijeti ranije. Dolazimo do kadence u kojoj klarinet ostaje sam, bez orkestralne pratnje te se cijeli stavak smiruje. Kada smo došli do dijela *poco meno* (*molto espress.*), klarinet počinje svirati suptilnije i osjećajnije kako je i naznačeno u oznaci. Zatim u broju 12 tempo se vraća na staro, četvrtinka jednaka 120, te je oznaci dodano *molto ritmico* (*sans presser*) što označava ritmično sviranje, ali ujedno i lagano i prozračno, bez pritiska. Takav karakter zadržava se sve do velikog broja 15 gdje se nadalje mijenja mjera u 7/8 (podijela u taktu 2+2+3), gdje se svaka doba naglašava akcentom na prvoj noti. Zatim imamo ponovno promjenu u metru, nakon čega slijedi virtuozna kadenca. Kadenca je slobodna te ju svaki izvođač treba interpretirati kako ju osjeća, ali naravno prateći sve oznake agogike, dinamike i karaktera. Također, kadenca sadrži određene motive iz A i B dijela koje varira. Nakon kadence slijedi broj 19 u kojemu se ponavljaju motivi s početka, ali ovaj put kratak uvod ima orkestar, nakon čega slijedi ponavljanje A dijela s početka. Ponovno slijedi B dio u kojemu se nalazi oznaka *sans presser a l'aise* što upućuje na to da ne treba žuriti. Dolazimo do broja 25 koji je, kao i u prvom dijelu, u 7/8 mjeri te se karakter s početka A dijela ponovno vraća. Posljednji A dio proširen je s *codom*. Možemo zaključiti da je ovaj stavak građen od A, B, kadence, A, B, proširen A dio s *codom*.

Drugi stavak *Nocturne* počinje uvodom orkestra i motivom iz prvog stavka, a paralelno s ponovljenim motivom javlja se mirna i spokojna tema. Stavak je pisan u 6/8 mjeri, iako su i u ovom stavku promjene metra česte. Od velikog broja 3 imamo oznaku *andantino* i oznaku za četvrtinku s točkom jednaku tempu 60. U broju 4 počinje dionica klarineta, a ujedno i A dio koji završava sa velikim brojem 10, nakon čega počinje B dio u kojemu su u klarinetskoj dionici šesnaestinke. Prije povratka na A dio, pred kraj B dijela u klarinetskoj dionici ponovno se sve smiruje te počinje A dio.

Treći stavak *Scherzo final* započinje uvodom orkestra. Oznaka koja stoji na početku stavka je *subito allegro*, gdje je četvrtinka s točkom jednaka tempu 144. Stavak započinje u osminskoj mjeri, ali kao i ostali, podložan je čestim promjenama metra. U velikom A dijelu motivi su građini od osminskih vrijednosti. Prisutan je brz i poletan tempo sve do velikog broja 9 u kojemu dolazi do mosta od četiri takta gdje orkestar ostaje sam, nakon čega započinje B dio. Zanimljivo je to da je B dio pisan u četvrtinskoj mjeri. Miran je i staložen, sadrži nove motive koji su uglavnom četvrtinski i polovinski. Jedan takt prije velikog broja 13 javlja se ponovni prijelaz na A dio koji je malo variran. U velikom broju 23 dolazi do promjene predznaka te stavak modulira u Es-dur. Uz to, dolazi do promjene tempa, gdje je četvrtinka postaje jednaka tempu 56, a oznaka za karakter je *molto espressivo*. Ovaj dio u *piano* je dinamički te razvijanjem fraze postepeno raste i dinamika. U broju 27 imamo ponovni povratak na A dio i *tempo primo* koji je entuzijastičan i poletan. Od broja 34 imamo novu motivičku građu u klarinetskoj dionici koja je ovaj put u ulozi pratnje dok orkestar ima važniju ulogu radi iznošenja teme. U broju 38 ponovni je podvrtak velikog A dijela s kojim ovaj stavak i završava.

2. PAUL HINDEMITH: SONATA ZA KLARINET I KLAVIR

2.1. Biografija i stvaralaštvo skladatelja

Paul Hindemith (slika 2) njemački je skladatelj, violist, dirigent i glazbeni teoretičar rođen u Hanau 16. studenog 1895. godine. Već kao trinaestogodišnjak bio je cijenjen violinist. Kompoziciju je učio na konzervatoriju u Frankfurtu kod Arnolda Mendelssohna i Bernharda Seklesa. Koncertnim majstorom frankfurtske Opere postaje 1915. g., a violistom u gudačkom kvartetu "Amar-Hindemith" koji je osnovao 1923. g. Djeluje kao i solist te organizator pri međunarodnim festivalima suvremene glazbe u Donaueschingenu, Baden-Badenu i Berlinu. Od 1927. Do 1935. g. bio je profesor kompozicije na Visokoj glazbenoj školi u Berlinu. Zbog neslaganja s nacističkim režimom u Njemačkoj najprije je otišao u Tursku, potom u Švicarsku i napokon u SAD. Bio je profesor kompozicije na Konzervatoriju u Bostonu, na sveučilištima Yale i Harvard te nakon Drugog svjetskog rata, od 1951. g., na Sveučilištu u Zürichu. Potkraj života živio je u Ženevi. Preminuo je u Frankfurtu na Majni 28. prosinca 1963. godine.

Hindemith je skladao iznimno raznovrstan repertoar od ukupno 190-ak djela, među kojima se neka sastoje od više pojedinačnih kompozicija (npr. ciklusi vokalnih djela). Skladao je 13 glazbeno kazališnih djela, pet baleta, filmsku glazbu, orkestralne skladbe, glazbu za solistička glazbala i orkestar, zbor i orkestar, glas i orkestar, koncertantnu komornu glazbu, komornu glazbu za različite sastave (kvartete, trija, duete, sonate, oktete i dr.), sonate s pratnjom i bez nje, glasovirske skladbe, zborove a cappella, solo pjesme i didaktičke skladbe (vježbe, Singmusiken i Spielmusiken itd.). Kao skladatelj, Hindemith je započeo u duhu kasnoga romantizma, potom je preko parodijske faze došao do negiranja tradicije i svjesne antiromantičnosti. Djela zrele dobi odlikuju se tzv. proširenom tonalnošću s preferiranjem linearne polifoničnosti i idealima u razdoblju pretklasicizma. Hindemith je izvrsno poznavao sva orkestralna glazbala pa je za svaki instrument skladao po jednu sonatu uz pratnju glasovira. Uz Richarda Straussa smatra se najznačajnijim njemačkim skladateljem umjerenoga modernizma u prvoj polovici i sredinom dvadesetog stoljeća.



Slika 3 Paul Hindemith (1895. - 1963.)

Na polju komorne glazbe Hindemith se vratio na pisanje solo i duo sonata 1935. g. Unutar devetogodišnjeg razdoblja napisao je dvadeset i dvije nove sonate od kojih je deset bilo za puhačke instrumente. Smatra se da sonate puhačkih instrumenata čine kompaktnu skupinu i može se smatrati da pripadaju jednom opusu (3,16). William Austin u svojoj knjizi *Glazba u 20. stoljeću* rekao je sljedeće o djelima Hindemitha: „*Ono što je Hindemith postigao bilo je ogromno i vrijedno. Njegov se rad zaslužuje proučavati odvojeno iz cijele povijesti jer uključuje mnoge dijelove koji će dugo oduševljavati pjevače, svirače i slušatelje.*“ (1: 397).

Hindemihova želja za pisanjem sonata za sve orkestralne instrumente prvotno se javila kada je počeo poučavati kompoziciju na Berlinskoj glazbenoj akademiji 1927. g. Dok je bio tamo postao je svjestan manjka literature za društvene i obrazovne svrhe. Bez sumnje mu je pomogla iznimna vještina i poznavanje mnogih instrumenata. Osim harfe, Hindemith je znao svirati standardne zapadne glazbene instrumente, u najmanju ruku na prolaznoj razini, i razumio ih je sve na dovoljno dobroj razini. Violu, violinu, klarinet i glasovir je naučio svirati tijekom studiranja na Hoch konzervatoriju u Frankfurtu. Sonata u E-duru za violinu i glasovir, napisana u ljetu 1955. g., otvorila je seriju sonata za puhačke, gudačke instrumente, glasovir, orgulje i harfu, a slijedila ju je serija sonata za rog i trubu 1939. godine.

Hindemithovo ekstenzivno pisanje sonata u 1930-ima također odražava situaciju u okruženju njegovog osobnog života. Godine 1934. nacistička partija počela je kampanju za osporavanje Hindemitha etiketirajući ga kao kulturnog boljševika i degenerika. Nazivi su bili donekle ironični s obzirom da se oko njega kultura glazbe udaljavala od tonaliteta. Umjesto da u potpunosti izgubi tonalitet, odlučio je kombinirati nove ideje s tradicionalnim strukturama. Međutim, dirigenti i izvođači su se bojali izvoditi njegove kompozicije i Hindemithova glazba je postepeno nestajala iz koncertnih programa. Kao rezultat toga odlučio je glazbu u potpunosti raditi od kuće sa svojom ženom. Suočen s nacističkim ugnjetavanjem, javnim kritiziranjem i zbog djelomičnog židovskog porijekla Hindemithove supruge, par je otišao u Švicarsku u kolovozu 1938. godine. Sonata za klarinet i glasovir započeta je 1939. godine, za vrijeme njihovih 15 mjeseci izbjeglištva i prije njihove selidbe u SAD 1940. godine.

Gebrauchmusik, glazbeni je izraz kojeg je Hindemith skovao 1920-ih, ugrubo označava glazbu koja bi se koristila u svakodnevnom životu kao i u određene svrhe, posebno društvene i obrazovne. Kao reakcija na komplicirane skladbe kasnog romantizma pobornici *Gebrauchmusik-a* skladali su jednostavno, jasno i nastojali su izbjegavati tehničke prepreke. Hindemith je pisao mnoga takva djela u svim mogućim područjima: dječje igre, glazba za mladež, limene puhačke sastave, radio drame i druge praktične primjene. Inspiracija za takva djela, vokalna i instrumentalna, je bila predstaviti širokoj publici mladih i amaterskih izvođača moderne idiome kroz školske i privatne nastupe u domovima. Međutim, Hindemith se kasnije odrekao izraza *Gebrauchmusik*, izjavivši kako je on obmanjujući i preferirao je da se njegovu glazbu naziva *Sing und spielmusik* (glazba za pjevanje i sviranje). Njegov je trud pomogao oživljavanju duha klasične komorne glazbe kroz nepretenciozna djela koje su mogli svirati amateri kod kuće isto kako i profesionalci na sceni.

2.2. Analiza Sonate za klarinet i klavir

Sonata za klarinet i klavir vrlo je tipičan primjer Hindemithovog djela. Sastavljena unutar temperamenta *Gebrauchmusika*, sonata je reflektirajuće djelo u kojemu svirač može demonstrirati ritmičku stabilnost, ljepotu tona, finoću, stil i snagu. Raspon i registri dionice klarineta su veoma konzervativni. Dinamika varira između *piana* i *forte*, s nekoliko *pianissima* i *fortissima*. U dionici klarineta i klavira nisu prisutne velike tehničke teškoće i vrlo je malo neslaganja između glasova. Troglasno pisanje u kojemu su sve sonate komponirane izraz su uvjerenja da slušatelj ne može opaziti više od tri istovremeno zvučuća glasa s bilo kojim stupnjem razlikovanja. Uz to, sonata pokazuje ravnotežu između jasnoće

homofonih struktura i kontrapunktne teksture koje uglavnom karakteriziraju Hindemithove neoklasične kompozicije. Konzervativni pristup očituje se u obliku i tonalnom gibanju – kretanjima udaljenima za kvarte i terce. Većina kadenci sastoje se od malih terci, a povremene blage disonance, stvorene su kroz ne-ljestvične tonove, dok harmonijsku napetost stvara kontrapunktno vođenje glasova. Prisutne su česte izmjene teme između klarineta i glasovira, a linearno je kretanje dominantno u kvartama i cijelim stupnjevima kroz cijelu sonatu.

Sonata također odražava principe pronađene u *Unterweisung im Tonsatz* (umijeće komponiranja glazbene). Hindemithov tekst stvoren 1930-ih i prvi put objavljen 1937. godine, iznosi teoretske smjernice za skladanje koje će Hindemith koristiti do kraja svog života. Protivnik dvanaestotonske tehnike, Hindemith je svoje principe formulirao na harmonijskom sustavu koji se temeljio na povećanju tradicionalnog tonaliteta. Umjesto da napusti svaki tonalitet, odlučio je koristiti nove harmonije u kombinaciji s tradicionalnim strukturama. Glazbeni intervali rangirani su od najkonsonantnijih do najdisonantnijih, istraživane su harmonije izgrađene na kvartama, a ne u potpunosti tercama, a u sustav je integrirana i sklonost postupnom kretanju melodije. Ritmičke teme uključuju njegovo usvajanje fraziranja rane glazbe s nejednakim duljinama fraza i pomacima u mjeri. Međutim, osim glazbenih tema, njegovi su interesi bili i duboki i široki, a uključivali su srednjovjekovnu filozofiju i rane crkvene spise.

Što se tiče ritma, Sonata za *B* klarinet i klavir ima nekoliko zanimljivih hemiola na nekoliko mjesta. Ostinata u klavirskom dijelu podupiru pjevnu melodiju i često se prebacuju na različite taktove ostavljajući melodiju nepromijenjenom. Mjere se brzo mijenjaju i na nekoliko mjesta klavir i klarinet dijele kontrastne mjere dok se između ruku pijanista odvija sinkopiranje. Pijanist i klarinetist često dijele glavnu melodiju u imitaciji, dok završni stavak koristi sinkopirane pasaže i suptilno pomicanje naglašenih doba.

Prvi stavak pisan je sonatnom formom, a na samom početku pored četvrtinke stoji oznaka *Massig bewegt* što bi označavalo umjereno emotivno. Oznaka tempa je predviđena između 100-108. Ovaj stavak započinje klarinetskim uvodom najavljujući prvu temu ekspozicije, a taj prikaz možemo vidjeti na slici ispod (slika 4). Dok se svira uvodna pasaža, struja zraka trebala bi biti brza kao kad pušemo svijeću. Podizanjem korijena jezika i izgovaranjem "EE" učinit ćemo protok zraka bržim i lakšim, a to će sviraču omogućiti da uspješnije dođe do visokih nota. Ovu tehniku treba koristiti na mnogim mjestima u ovom stavku.



Slika 4 Prikaz klarinetskog izlaganja prve teme

Nakon osamnaest taktova iznošenja glavne teme, klarinet najavljuje drugu temu koja zvuči tajanstveno i pomalo nemirno uz klavirsku pratnju. Prikaz možemo vidjeti na slici ispod (slika 5).



Slika 5 Prikaz izlaganja druge teme u klarinetskoj dionici

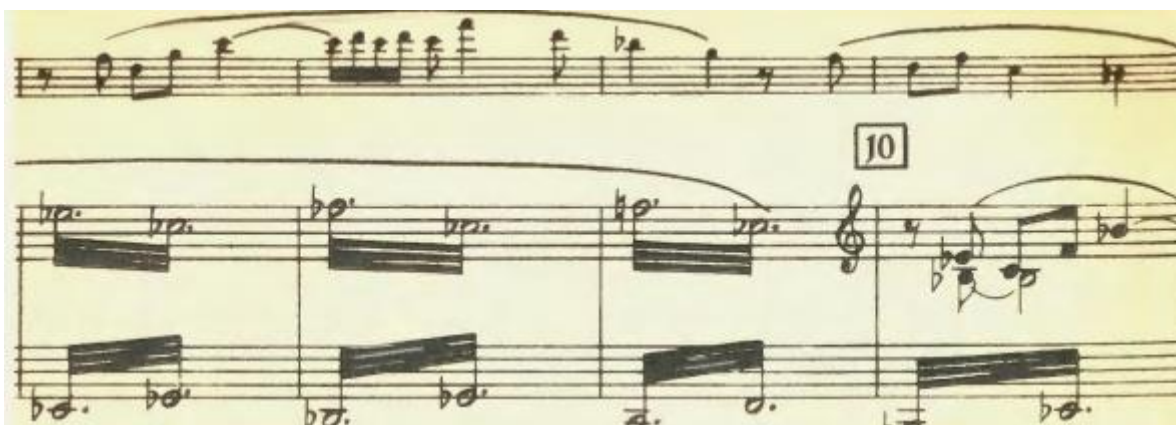
Kao prvi dio razvojnog dijela početka, klarinet svira motiv preuzet iz druge teme koji je sedam puta najavljen u kanonu klarineta i klavira što je vidljivo na slici ispod (slika 6).



Slika 6 Prikaz kanona klarineta i klavira

U drugom dijelu razvoja, motiv preuzet iz glavne teme najavljuje se i razvija u oba instrumenta. Dio u kojemu se događao razvoj završava nakon četrdeset i četiri dobe. Povratak glavne teme klarinet najavljuje u svom najvišem registru, dok je izlaganje bilo u srednjem registru. Klavirska dionica također je promijenjena u tremolo pratnju, što se da vidjeti na slici ispod (slika 7), dok je na početku pratnja bila izraženija kroz melodijsku liniju. Reprizi je dodana *coda* od dvanaest taktova, vrlo je spokojna i završava durskim akordom na tonu *b*. Također, u reprizi, takt 92-102, tonovi od *c* do *f* stvaraju problem intonacije s tonom *f*. Trebat će zamjenski prst za notu *f* jer redoviti prstomet može uzrokovati snižavanje intonacije.

Isto tako, u ovom stavku treba pripaziti na šesnaestinke u dionici klarineta gdje jezik i prsti često nisu koordinirani lijepo, jer se prsti ne pomiču ravnomjerno u odnosu na pomicanje jezika. Da biste riješili problem, pustite da vrh jezika nježno dodiruje trsku. Svirač bi trebao koristiti veći protok zraka uz dobru potporu dok pomiče jezik.



Slika 7 Prikaz tremolo pratnje u klavirskoj dionici

U *codi*, taktovi 163-168, postoji veliki interval od oktave koji se javlja od niskog *g* do visokog *g*. U ovom slučaju previše stisnuta trska neće dopustiti visokim notama da lako zvuče, a previše opuštena izazvat će škripanje. Izgovarajući "OO" za niske note i "EE" za visoke note, klarinetist će izvesti interval glatko i učinkovito. Također će brže strujanje zraka olakšati klarinetistu prevladati problem velikih skokova.

Drugi stavak pisan je u rondo formi, u dvopolovinskoj mjeri, a oznaka koja se nalazi pored početka stavka je *Lebhaft* što upućuje na živi karakter sviranja. Ovaj stavak, koji je vrlo živahan, podijeljen je u 7 dijelova A - B - A - B - C - A - B te svaki odjeljak sadrži slijedeći broj taktova: 11 - 14 - 11 - 14 - 26 - 18 - 18. Klarinet započinje A temu koja je duga pet taktova. Tema je prozračne teksture radi bržeg tempa te praćena klavirskom dionicom koja sadrži osam izmjeničnih nota (slika 8). Izvođač bi trebao osminske i šesnaestske note melodije odsvirati kratkom artikulacijom, jer duge artikulacije mogu usporiti tempo. Štoviše, svaku oznaku kao što su fraze, micanje jezika, *staccato* i *marcato* treba strogo svirati jer artikulacije pomažu u jačanju glazbe. U prijelaznom dijelu, taktovi 12-15 glasovir svira hemiolu stvorenu u rodnošću ritma u dionici klarineta.



Slika 8 Prikaz početka drugog stavka sonate za klarinet i klavir Paula Hindemitha

B dio sadrži puno snažniju temu koja započinje u dubogoj lagi, no vrlo brzo se melodija uspinje što možemo vidjeti na slici (slika 9) ispod. U taktovima 16-21, note *g* javljaju se u razmaku od dvije oktave u melodiji. U tom bi slučaju izvođač trebao koristiti brzi protok zraka kako je i ranije objašnjeno. Klavir svira sinkope kontrastne melodiji u klarinetu. U ovom bi dijelu izvođač trebao suprotstaviti raspoloženje sljedećeg odjeljka stvarajući intenzitet uz pozornost na jasne naglaske.

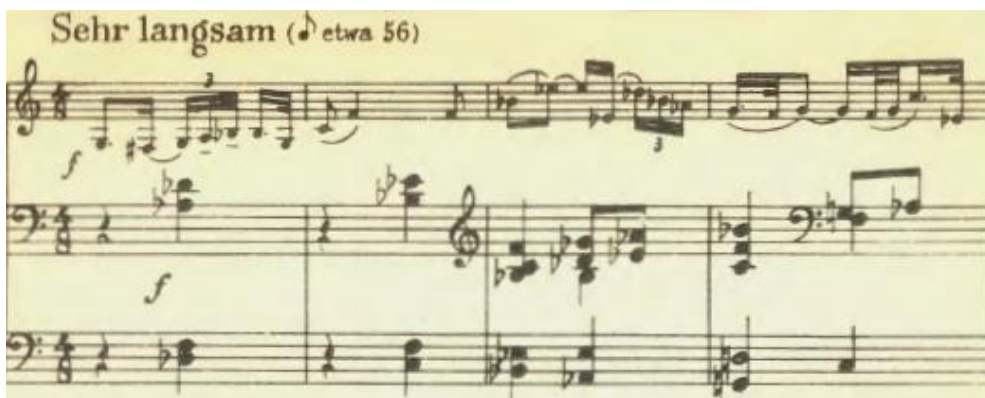


Slika 9 Prikaz uspinjanja melodije

Pri povratku A dijela, klavir ovoga puta najavljuje temu, dok je klarinet ovoga puta u ulozi pratnje svirajući polovinke. Kada se ponovno javlja B dio, klavir preuzima inicijativu i iznosi glavnu temu dok se klarinet suprotstavlja kontra melodijom. Kako je C dio najavljen prvom temom, klarinet svira melodiju koja traje 12 taktova ispod koje klavir svira nemiran ritam. Nakon što klarinet završi s temom, klavir započinje svirati identičnu temu. Hindemith sada u klarinetskoj dionici koristi motive iz A dijela koji se sviraju preko C teme. Nakon završetka C dijela slijede A i B dio koje smo imali prilike čuti ranije, no Hindemith nije niti jednu temu ponovio u cjelini niti u jednom dijelu. Motivi iz samo dvije teme javljaju se na kraju ovog stavka.

Treći stavak građen je u sonatnom obliku. Oznaka koja stoji na početku stavka je *Sehr langsam* što označava jako sporo, a mjera ovog stavka je četveroosminska. Ekspozicija započinje sporom melodijskom temom u klarinetskoj dionici. Sve navedeno potkrepljeno je primjerom slike ispod (slika 10). Klarinetist bi melodiju trebao svirati dugačkom legatom, ali to može dovesti do problema s intonacijom. Note mogu imati nižu intonaciju zbog glasne dinamike (f, ff). Neki izvođači možda neće dovoljno opustiti svoju ambažuru pa će radi toga nailaziti na poteškoće.

U ovom su dijelu teški ritmovi koji se sastoje od šesnaestinki, tridesetdruginki i šezdesetčetvrtinki u triolama. Umjesto razmišljanja u četvero osminskoj mjeri, svirači bi trebali razmišljati u četvero četvrtinskoj mjeri kako bi proširili vrijednost note u svrhu lakšeg razumijevanja složenih notnih vrijednosti u jednostavnom obliku.



Slika 10 Prikaz početka trećeg stavka

Nakon 19 taktova prve teme, druga tema je najavljena. Ubrzo nakon toga započinje novi odjeljak u kojemu klarinet svira melodijsku liniju koja se sastoji od triola. Hindemith u ovom stavku koristi triole u sljedećih 29 taktova u svrhu razvoja. Koristi ih u objema dionicama, i klarinetskoj i klavirskoj.

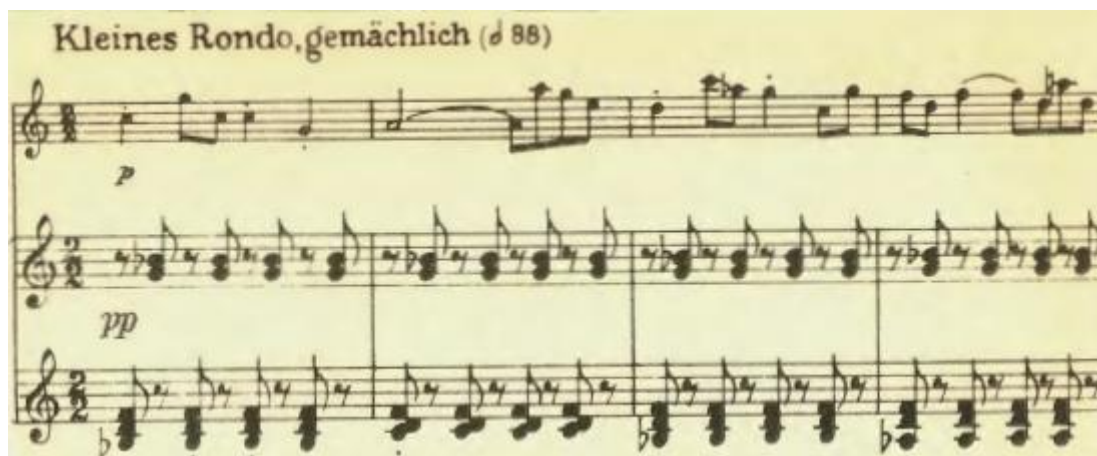


Slika 11 Prikaz korištenja triolskih vrijednosti u klarinetskoj i klavirskoj dionici

Kako se u klarinetskoj dionici sažeto ponavlja glavna tema, u dionici klavira punktirani je ritam sastavljen od šesnaestinki i tridesetdruginki koji prati temu. Ritam koji možemo vidjeti na slici ispod (slika 12), možemo čuti tijekom ponovnog skraćenog izlaganja teme. Druga tema počinje nakon osam taktova, a potom se mirno zaustavlja.



Slika 12 Prikaz punktiranog ritma



Slika 13 Početak četvrtog stavka

Na početku četvrtog stavka nalazi se oznaka *Kleines Rondo, gemächlich* što označava ležerniji karakter sviranja. Stavak je pisan u dvopolovinskoj mjeri i sastoji se od A - B - A - C - A - B - A dijelova. Prvi A dio sastoji se od devet taktova teme u klarinetu popraćene klavirom u osminkama. B dio započinje temom koja se javlja u klarinetskoj dionici, koja se poprilično razlikuje od A teme. Druga tema sastoji se od sedam taktova koja je *legato*, što se suprotstavlja A temi koja je *staccato*. Ispod klarinetske *legato* linije klavir u svojoj dionici ima sinkopirani ritam.

Nakon B dijela slijedi kratki povratak na A dio koji traje šest taktova nakon čega dolazi C dio koji započinje kanonom. Klavir započinje C temu u desnoj ruci koju slijedi lijeva ruka dvije dobe kasnije, nakon čega započinje klarinetska dionica ponovno dvije dobe nakon. Nakon 15 taktova C dijela A dio ponovno započinje nakon 19 taktova. Za to vrijeme klarinet svira motive iz prve A teme nakon čega možemo čuti cijelu A temu. B dio ponovno slijedi poslije 17 taktova, nakon čega slijedi posljednje izlaganje A dijela. A dio završava tihom pasažom.

3. CLAUDE DEBUSSY: *PREMIERE RHAPSODIE*

3.1. Biografija i stvaralaštvo skladatelja

Claude Debussy (slika 14) francuski je skladatelj rođen u St. Germain-en-Layeu 22. kolovoza 1862. godine. Nadaren pijanist, na pariškome Konzervatoriju studirao je glasovir, a poslije i kompoziciju. Pod vodstvom E. Guirauda 1883. g. osvojio je drugu, a iduće godine i prvu Nagradu grada Rima (Prix de Rome) kantatom Rasipni sin (L'Enfant prodigue). Putovao je kao pijanist u Italiju, Austriju, Rusiju, Njemačku, Englesku, Nizozemsku, Mađarsku, a 1890. g. očarao ga je i inspirirao javanski gamelan predstavljen na Svjetskoj izložbi u Parizu. U to doba živio je bohemskim načinom života s burnim vezama i prijateljstvima. Godine 1901. postao je glazbenim kritičarom La Revue blanche, 1909. imenovan je članom savjeta pariškoga Konzervatorija, a ubrzo nakon je objavljena i njegova prva biografija. Posljednji je put nastupio pred publikom 1917. g. u izvedbi svojega posljednjega djela, Sonate za violinu i klavir. Preminuo je u Parizu 25. ožujka 1918. godine.

Jedina potpuna Debussyjeva opera Peleas i Melisanda, napisana 1902. g., skladana je na temelju drame M. Maeterlincka, a tek je poslije prepoznata kao jedan od temelja moderne francuske glazbe. Uz još četiri nepotpuna operna rada, skladao je balete i scensku glazbu. Najznamenitija su mu djela pisana za glasovir, orkestar te glas. Prednost je davao otvorenim i slobodnim formama s mozaički nanizanim glazbenim idejama. Simfonijsku suitu Proljeće (Printemps, 1887., potpuna partitura je izgubljena) rimski je žiri ocijenio kao djelo "individualne boje" i s "određenim impresionizmom". Orkestralne skladbe Preludij za poslijepodne jednog fauna (1894), simfonijske skice More (1903–05.), suite Nokturni (1897–99.), Slike (1905–12.) i dr. obilježava specifična instrumentacija gdje je istaknuta uporaba drvenih puhača u odnosu na limene. Počinje koristiti nestandardne udaraljke i "tonsko slikanje", dok je u svim vrstama skladbi često prisutna pentatonika, razlaganje klasične harmonije u slobodnom nizanju akorda i kromatike, raznovrsna ritmika te izbjegavanje izrazitoga melodijskog elementa. Među glasovirskim djelima ističu se Preludiji (1910; 1912–13.), Children's Corner (1906–08.), etide (1915.) i dr., a od komornih skladbi gudački kvartet (1894.) i violinska sonata (1916–17.). Skladao je vokalno-orkestralnu glazbu te solo pjesme na tekstove P. Verlainea, S. Mallarméa i ostalih.



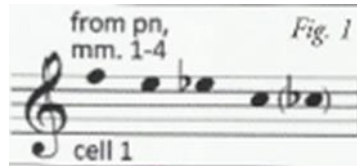
Slika 14 Claude Debussy (1862. – 1918.)

3.2. Analiza *Première Rhapsodie*

Première Rhapsodie Debussyev je komad posvećen Prosperu Mimartu (1859. – 1928.), koji je bio profesor klarineta na Pariškom konzervatoriju od 1904. – 1918. godine. Mimart je premijernu izvedbu održao 16. siječnja 1911. g. Kao što naslov implicira, *Première Rhapsodie* je pisan u slobodnoj formi i traje otprilike sedam minuta u kojima Debussy postavlja neizmjernu izazove izvođaču. Poteškoće uključuju niz značajnih tehničkih prepreka, testove izdržljivosti, kontrolu disanja i suptilnosti tona, intonacije i nijansi. Iako je prvotno zamišljeno kao natjecateljski solo, djelo je vrlo brzo prepoznato kao remek-djelo solo skladbe za klarinet. Isto tako, često se počinje pojavljivati na koncertnim programima. Debussy je bio toliko zadovoljan ovim komadom da je 1911. g. orkestrirao klavirski dio kako bi se ono moglo izvesti uz pratnju orkestra. Naslov *Première* implicira na to da je Debussy možda razmatrao mogućnost druge rapsodije, ali nažalost, to se nikada nije ostvarilo. Kao što je slučaj s mnogim drugim skladbama za klarinet velikih majstora, Debussy je pred kraj svog života komponirao *Première Rhapsodie*. Komad je naručio Pariški konzervatorij za godišnje preglede 1910. g. Dakle, ovo je djelo zapravo "Solo de Concours" (solo natjecanje) napisano kako bi se provjerile sposobnosti studenata klarineta na Konzervatoriju. Kao što je bila tradicija, studenti su dobili note za pripremu i učenje mjesec dana prije ispita.

Iako je komad pisan u slobodnoj formi, ono je trodijelnog oblika s uvodom i kodom te je građeno s četiri osnovna glazbena motiva koje Debussy više koristi za izradu fraza nego dugih tema.

Na početku *Premiere Rhapsodie* pojavljuju se 4 ćelije. Osnovni motiv javlja se u klavirskom uvodu koji sadrži sljedeće tonove (f2, e2, es2, c2, ces2), a možemo ih vidjeti na četvrtoj slici (slika 15). Intervali koje sadrži ova ćelija su velika sekundu (m2), mala (m3) i velika terca (m3) te kromatska izmjena koja se širi iz male prema velikoj terci. Ovo kretanje ima važnu ulogu u strukturi cijelog komada, a prikazano je na petoj slici (slika 16) ispod.

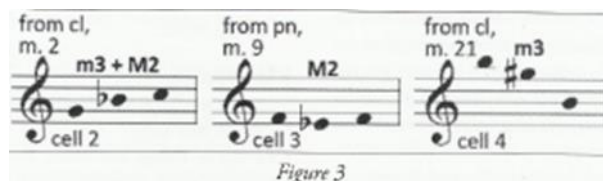


Slika 15 Prikaz osnovnog motiva iz uvoda

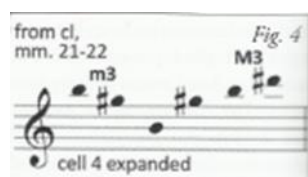


Slika 16 Prikaz kretanja intervala

Na slikama ispod (slika 17 i slika 18) možemo vidjeti ostale tri ćelije koje sadrže intervalske razmake izvedene iz primarne ćelije. Četvrta ćelija može se proširiti i intervalom velike terce.



Slika 17 Prikaz ostalih triju ćelija nastalih iz primarne ćelije



Slika 18 Prikaz proširene četvrte ćelije

Druga, treća i četvrta ćelija sadrže intervalsku strukturu prve ćelije, ali isto tako, treća i četvrta ćelija mogu biti gledane kao podskupove druge ćelije pomoću kojih Debussy radi razliku u djelovima ovog komada. U *Moderement anime* dijelu dolazi do izražaja, što možemo vidjeti na osmoj slici (slika 19), kako Debussy koristi veliku sekundu i malu tercu istovremeno, rastavljajući podskupove motivom na klarinetu. Na kraju ovog dijela druga ćelija se pojavljuje retrogradno u dionici klavira te je izvedena iz “valovite” figure na klarinetu uz klavirsku potporu u 54. koja vodi prema noti *gis* u 55. taktu što je prikazano na slici br. 9.

Figure 5

Slika 19 Prikaz Debussyevog istovremenog korištenja male i velike terce

Figure 6

Slika 20 Prikaz retrogradnog oblika druge ćelije u dionici klavira

U klarinetkoj dionici velik dio materijala je građen od druge ćelije što se prožima kroz cijeli komad. Također, Debussy čini permutaciju motiva kroz cijelo djelo. Nakon što motiv izloži i proširi od četvrtog do šestog takta, Debussy ga transponira za pola tona što je i prikazano na slici ispod (slika 21). Zatim se, u jedanaestom taktu motiv ponavlja retrogradno i dodaje mu se ton *fl* u dvanaestom taktu što kreira inverziju motiva koju možemo vidjeti na slici ispod (slika 22). Prema navedenom, imamo dvije permutacije motiva.



Slika 21 izlaganje i transponiranje motiva



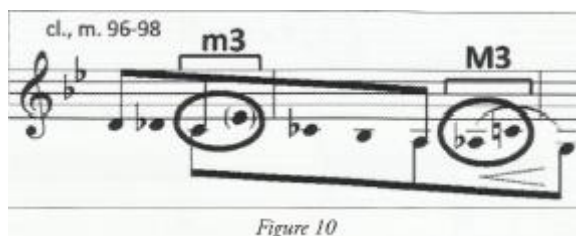
Slika 22 Ponavljanje motiva retrogradno i stvaranje inverzije

Jedan od prepoznatljivih Debussyevih motiva je pentatonska ljestvica koju u ovom slučaju koristi u dionici klarineta. Koristi ju i u inverziji koju imamo u 11 i 12 taktu, ali i u retrogradnoj inverziji čiji primjer možemo vidjeti u 34. taktu (slika 23). Retrogradna inverzija je priprema za proširenje permutacije od 51 do 89. takta.



Slika 23 Prikaz primjera retrogradne inverzije

U dijelu *Scherzando* Debussy proširuje motiv radi popunjavanja prostora kromatskih tonova. Primjer se nalazi ispod (slika 24).



Slika 24 Proširenje motiva i dodavanje kromatike

Sličnu ideju 11. i 12. takta Debussy je proveo u taktovima 114 i 115 postavljanjem velike sekunde i male terce. Iako je pasaža sekundarna u odnosu na kromatski uzlazne akorde na klaviru, naglasci prvih nota pasaže ističu razliku u strukturi. Pasaža se nastavlja u 118. i 119. taktu, nailazimo na *crescendo* u 120. taktu koji vodi prema novom materijalu.

Kromatski pokreti konstantno su prisutni u ovom komadu, a mogli smo primijetiti kako se kromatske alteracije kreću kroz male ili velike terce i obrnuto. Isto tako, u uvodnom kretanju klavirske dionice naišli smo na širenje intervala male terce u drugom taktu koja vodi prema velikoj terci u četvrtom taktu. Odmah nakon klavirskog uvoda slijedi alterirana kromatska pasaža u klarinetskoj dionici.



Slika 25 Prikaz širenja intervala male terce prema velikoj terci



Figure 12

Slika 26 Prikaz kromatskih alteracija 5. i 6. takta

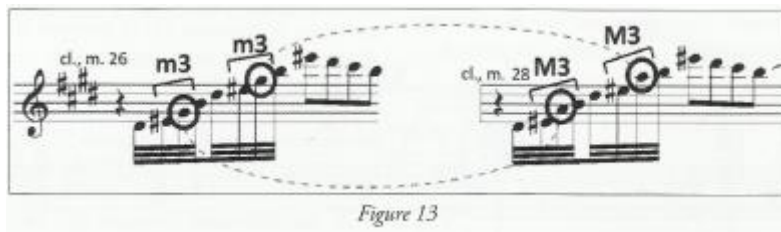


Figure 13

Slika 27 Prikaz kromatskih alteracija u 26. i 28. taktu

Kako bismo ispoštovali oznaku *Reveusement leut* koja nam ukazuje na sanjiv karakter, uobičajeno je da izvođač ostavi prostora zvuku klavira, produži trajanje nota u drugom taktu i napravi pauzu. Nakon toga treba ponoviti motiv u četvrtom taktu pokretljivije radeći *crescendo* kako bismo naznačili malo brži tempo i ispoštovali oznaku izvođenja.

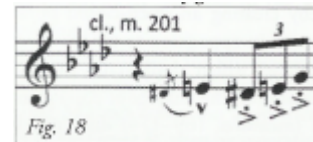
Dolazimo do *Scherzando* dijela te ćemo usporediti 108. i 113. takt. Većina izvođača takt 113 zna navježbati s razriješenom notom *c*, dok se u dijelu *Plus anime* sličan motiv svira u klarinetskoj dionici. Možemo primijetiti kako su note jednake, kao i to da se na kraju nalazi interval od velike terce, a ne male terce. Treba li svirati notu *c* u 113. taktu i pretpostaviti da

se radi o tiskarskoj grešci ili svirati *ces* i pretpostaviti da se na taj način Debussy igrao sa polutonovima, ovisi o interpretu. Jedni izvođači smatraju kako je razlika neprimjetna jer je spomenuta pasaža u brzom tempu i razlika između *c* i *ces* note je neprimjetna, dok s druge strane oni koji se odluče svirati drugu varijantu sa notom *ces*, često istaknu to mjesto na način da ga prošire i na taj način mu daju na važnosti.

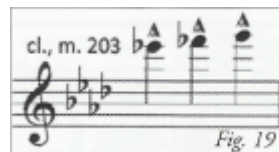
Sljedeća stvar oko koje se polemizira se nalazi na kraju *Rhapsodije* u 201. taktu gdje se u klarinetskoj dionici prema Durandovoj ediciji nalaze različite note, nego što su navedene u Hemleovoj ediciji. Prikaz nota možemo vidjeti ispod (slika 28 i slika 29). Također, ispod (slika 30) se nalazi prikaz pravilnih tonova prema Hanleovoj ediciji koji su potvrđeni intervalom velike terce u 203. taktu.



Slika 28 Prikaz 201. takta Durandove edicije



Slika 29 Prikaz 201. takta Hanleove edicije



Slika 30 Potvrđeni pravilni tonovi intervalom velike terce u 203. taktu prema Hanleu

4. ANTE GRGIN: CAPRICCIO BR. 7 ZA KLARINET SOLO

4.1. Biografija i stvaralaštvo skladatelja

Ante Grgin (slika 31) rođen je 1945. godine u Kaštel Novom. Kako sam kaže, da nije bilo profesorice solfeggia, Kaštelanke Zorke Perišić, kao i strpljivosti profesorice klavira u GŠ "Josip Hatze" Splitu, Nade Perišić najvjerojatnije danas ne bih bio glazbenik. Studij klarineta završio na Muzičkoj akademiji u Beogradu. Godinama je bio prvi klarinetist Beogradske filharmonije, a 1995.g. postao je profesor klarineta na Fakultetu muzičke umjetnosti u Beogradu. Kao solist nastupao je u mnogim gradovima nekadašnje Jugoslavije, kao i u Francuskoj, Italiji, Mađarskoj, Švicarskoj, Češkoj, Rusiji, Bjelorusiji i Kini. Osvojio je brojna priznanja na natjecanjima u Genevi, Münchenu, Pragu. Često je bio član žirija na mnogim državnim i međunarodnim natjecanjima. Među brojnim nacionalnim nagradama posebno se izdvaja Nagrada za životno djelo Udruženja muzičkih umjetnika Srbije. Njegov kompozitorski opus u kome se prepliću elementi jazza, evergrina i klasike, obogatio je literaturu za puhačke instrumente. Ante Grgin danas je u mirovini i vrijeme najčešće provodi u Kaštel Novom družeći se s prijateljima te radeći na obnovi svoje stare obiteljske kuće u centru Novog.



Slika 31 Ante Grgin (1945. –

4.2. Analiza Capriccia br. 7 za klarinet solo

SOLO CLARINET in B \flat

Dedicate to *Željko Milić*

Capriccio n° 7

for Solo Clarinet in B \flat

Ante Grgin

Adagio $\text{♩} = 60$ Ad lib.

Photocopying is illegal!

mp

mf

f

f

rall.

Slika 32 Prikaz prve stranice i A dijela Capriccia br. 7

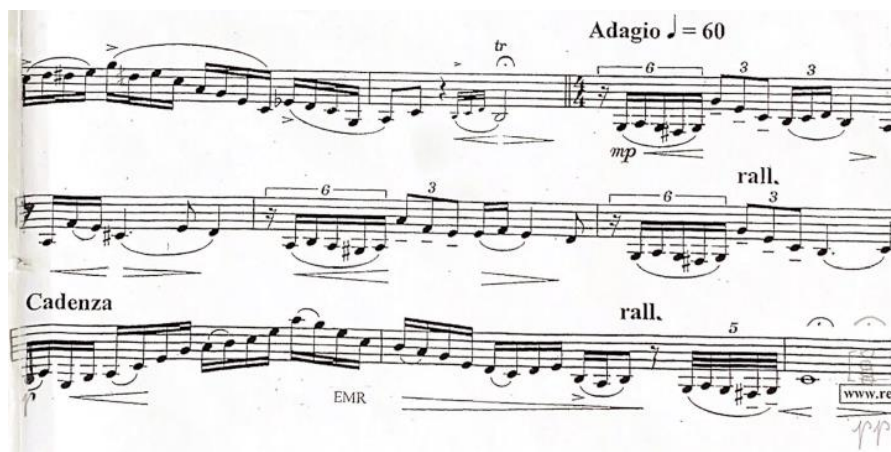
Capriccio br. 7 solo je komad pisan za *b* klarinet. Komad je posvećen Željku Miliću, profesoru klarineta na Umjetničkoj akademiji u Splitu. Sastoji se od A, B i A dijela s kadencom na kraju komada. Grgin je odredio da se početak svira *ad libitum* u tempu u kojemu je četvrtinka jednaka 60. Bez obzira što se A dio svira dosta slobodnije, izvođači trebaju obratiti pažnju na promjenu metra i agogičkih elemenata, kao i na pisanu dinamiku. Prva fraza sadrži četiri takta, dok se druga sastoji od osam taktova. U ovom dijelu veliki značaj daje se predtaktovima. Na kraju A dijela ponovno slijedi fraza od četiri takta koja završava mirno i spokojno.

B dio izvodi se u bržem tempu te sadrži naglaske pomoću kojih je postignut jazz ritam tj. prizvuk jazz. Cijeli dio pisan je u 4/4 mjeri, vrlo je živahan i na momente zvuči *quasi improvisando*. Kako bi se dobio prizvuk jazz, potrebno je da izvođač poštuje sve upisane naglaske i točan ritam. Fraze su, kao i u A dijelu, građene uglavnom od četiri takta. Također, Grgin veliki naglasak stavlja na predudare koji su ključni za početak fraze. Uz to, koristi različite ritmove, akcente, ukrase i trilere kako bi obogatio B dio čiji prikaz možemo vidjeti ispod (slika 33).



Slika 33 Primjer iz B dijela - korištenje različitih ritmova, akcenata, trilera i ukrasa

Nakon dugog B dijela, slijedi povratak na A dio u kojemu skladatelj varira motive iz a dijela, što se može primijetiti na slici ispod (slika 34). Ovaj dio traje svega četiri takta nakon čega počinje kadenca koja nas vodi do kraja ovog komada.



Slika 34 Prikaz vraćanja na varirani A dio i kadenca

5. ZAKLJUČAK

Kako bismo lakše shvatili pojedino djelo i što kvalitetnije ga izveli, potrebno je biti upoznat s povijesnim kontekstom i povodom nastanka istog. Analiza djela nam također pomaže u lakšem shvaćaju fraziranja i interpretacije uz praćenje svih agogičkih, dinamičkih i karakternih oznaka. Smatram da je poznavanje djela koje izvodimo ključno za kvalitetnu interpretaciju i izvedbu jer osim što ćemo biti bolje upoznatiji s tekstom, moći ćemo prenijeti slušateljima glazbu na način na koji ju je autor zamislio.

6. BIBLIOGRAFIJA

Izvori

<https://nac-cna.ca/en/bio/henri-tomasi> (preuzeto 17. travnja 2021.)

Hindemith, P. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=25572> (preuzeto 17. travnja 2021.)

Debussy, C. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=14115> (preuzeto 17. travnja 2021.)

<https://www.dansr.com/vandoren/resources/the-debussy-premiere-rhapsodie-a-history-lesson-for-clarinetists> (preuzeto 20. travnja 2021.)

<https://www.musicroom.com/product/al21276/henri-tomasi-concerto-for-clarinet-and-orchestra-clarinet.aspx> (preuzeto 22. travnja 2021.)

<https://www.ficksmusic.com/products/tomasi-clarinet-concerto-leduc> (preuzeto 22. travnja 2021.)

Tomasi, Henri. *Koncert za klarinet i orkestar*

Hindemith, Paul. *Sonata za klarinet i klavir*

[https://imslp.org/wiki/Clarinet_Sonata_\(Hindemith,_Paul\)](https://imslp.org/wiki/Clarinet_Sonata_(Hindemith,_Paul)) (preuzeto 22. travnja 2021.)

Debussy, Claude. *Premiere Rhapsodie*

Grgin, Ante. *Capriccio br. 6 za klarinet solo*

Popis slika

| | |
|---|----|
| Slika 1 Henri Tomasi (1901. – 1971.)..... | 7 |
| Slika 2 Prikaz početka prvog stavka za klarinet i orkestar..... | 7 |
| Slika 3 Paul Hindemith (1895. – 1963.)..... | 11 |
| Slika 4 Prikaz klarinetskog izlaganja prve teme..... | 14 |
| Slika 5 Prikaz izlaganja druge teme u klarinetskoj dionici..... | 14 |

| | |
|---|----|
| Slika 6 Prikaz kanona klarineta i klavira..... | 15 |
| Slika 7 Prikaz tremolo pratnje u klavirskoj dionici..... | 15 |
| Slika 8 Prikaz početka drugog stavka sonate za klarinet i klavir Paula Hindemitha..... | 16 |
| Slika 9 Prikaz uspinjanja melodije..... | 17 |
| Slika 10 Prikaz početka trećeg stavka..... | 18 |
| Slika 11 Prikaz korištenja triolskih vrijednosti u klarinetskoj i klavirskoj dionici..... | 18 |
| Slika 12 Prikaz punktiranog ritma..... | 19 |
| Slika 13 Početak četvrtog stavka..... | 19 |
| Slika 14 Claude Debussy (1862. – 1918.)..... | 21 |
| Slika 15 Prikaz osnovnog motiva iz uvoda..... | 22 |
| Slika 16 Prikaz kretanja intervala..... | 22 |
| Slika 17 Prikaz ostalih triju ćelija nastalih iz primarne ćelije..... | 22 |
| Slika 18 Prikaz proširene četvrte ćelije..... | 22 |
| Slika 19 Prikaz Debussyevog istovremenog korištenja male i velike terce..... | 23 |
| Slika 20 Prikaz retrogradnog oblika druge ćelije u dionici klavira..... | 23 |
| Slika 21 Izlaganje i transponiranje motiva..... | 24 |
| Slika 22 Ponavljanje motiva retrogradno i stvaranje inverzije..... | 24 |
| Slika 23 Prikaz primjera retrogradne inverzije..... | 24 |
| Slika 24 Proširenje motiva i dodavanje kromatike..... | 24 |
| Slika 25 Prikaz širenja intervala male terce prema velikoj terci..... | 25 |
| Slika 26 Prikaz kromatskih alteracija 5. i 6. takta..... | 25 |
| Slika 27 Prikaz kromatskih alteracija u 26. i 28. taktu..... | 25 |
| Slika 28 Prikaz 201. takta Durandove edicije..... | 26 |

| | |
|---|----|
| Slika 29 Prikaz 201. takta Hanleove edicije..... | 26 |
| Slika 30 Potvrđeni pravilni tonovi intervalom velike terce u 203. taktu prema Hanleu..... | 26 |
| Slika 31 Ante Grgin (1945. – | 27 |
| Slika 32 Prikaz prve stranice A dijela Capriccia br. 7..... | 28 |
| Slika 33 Primjer iz B dijela – korištenje različitih ritmova, akcenata, trilera i ukrasa..... | 29 |
| Slika 34 Prikaz vraćanja na varirani A dio i kadenca..... | 29 |