

Razvoj fagotističke tehnike 20. stoljeća na primjeru Sekvence XII Luciana Beria

Tarbuk, Sebastian

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:424521>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-28**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VII. ODSJEK ZA DUHAČKE INSTRUMENTE

SEBASTIAN TARBUK

**RAZVOJ FAGOTISTIČKE TEHNIKE 20.
STOLJEĆA NA PRIMJERU SEKVENCE XII**

LUCIANA BERIA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
VII. ODSJEK ZA DUHAČKE INSTRUMENTE

RAZVOJ FAGOTISTIČKE TEHNIKE 20.
STOLJEĆA NA PRIMJERU SEKVENCE XII
LUCIANA BERIA

DIPLOMSKI RAD

Student: Sebastian Tarbuk

Mentor: doc. Tomislav Oliver

Ak.god. 2020/2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. Tomislav Oliver



U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen ocjenom: _____

POVJERENSTVO:

red. prof. art. Marina Novak _____

izv. prof. art. Bánk Harkay _____

doc. Tomislav Oliver _____

OPASKA:

RAD JE DOSTAVLJEN ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Želio bih se zahvaliti: Tomislavu Oliveru, koji je mentorirao rad i ohrabrio me da se uhvatim u koštac s ovom tezom, Žarku Perišiću, koji je tumačio Galloisovu *Tehniku fagota* i dao život tehnikama iz te knjige, i Mladenu Tarbuku, koji je pomogao s koncepcijom analize, i bez kojeg sve ovo ne bi bilo moguće.

Sažetak: Ovaj rad istražuje kontekst *Sequenza XII* Luciana Beria i njegovu dramatiku instrumentalne glazbe u toj skladbi pomoću opsežnog objašnjenja proširenih tehnika koje je razvio i katalogizirao Pascal Gallois, te utjecaj koji je skladba imala na repertoar suvremene glazbe za fagot. Novom metodom analize glazbenih uzoraka nastoji se ukazati na ulogu proširenih tehnika 20. stoljeća na sam glazbeni oblik skladbe.

Ključne riječi: Berio *Sequenza*, fagot, proširene tehnike sviranja

Abstract: this paper explores the context of Luciano Berio's *Sequenza XII* and his instrumental theatre of the piece using an extensive explanation of the extended techniques developed and catalogued by pascal Gallois, as well as the impact of the composition on the contemporary music repertoire for the bassoon. Using a new method of pattern analysis, the work strives to elaborate on the role of the extended techniques on the musical form of the composition.

Key words: Berio *Sequenza*, bassoon, extended techniques

SADRŽAJ:

1. Uvod.....	1
2. Kontekst.....	2
2.1. Ciklus <i>Sequenza</i> i Beriova dramaturgija.....	2
2.2. Utjecaj <i>Sequenza XII</i> na suvremene skladatelje.....	5
2.3. Pascal Gallois i proširene tehnike korištene u <i>Sequenza XII</i>	5
3. Asocijativna formalna analiza.....	9
3.1. Opis metode asocijativne formalne analize.....	9
3.2. Analiza.....	11
4. Zaključak.....	19
5. Popis literature.....	20
6. Prilozi.....	21

1. Uvod

U repertoaru suvremene glazbe za fagot malo koja skladba ima kulturni status poput *Sequenza XII*¹ Luciana Beria. S jedne strane, samo pokušati izvesti skladbu zahtijeva nevjerojatnu fizičku spremu, a i vladanje manje-više svim proširenim tehnikama na fagotu, i to u tandemu s kružnim (cirkularnim) disanjem. Također, skladba ne prati tradicionalni oblik, što dovodi do poteškoća u analizi djela – što je, ili bi barem trebao biti, nužan i iznimno važan korak prema uspješnoj interpretaciji, pa tako i izvedbi. Međutim, *Sekvenca XII* je unatoč (a možda baš i zbog) svoje zahtjevnosti dosegla veliko priznanje u krugovima slušatelja i izvođača suvremene glazbe za fagot, pa i šire. Činjenica je da uključuje za svoje vrijeme, dakle kraj 20. stoljeća, većinom poznate i korištene tehnike, ali zvuči potpuno revolucionarno, što čini ovu skladbu vrlo zanimljivom za proučavati u analitičkom smislu. No, za analizu takvog djela tradicionalne metode analize nisu adekvatne jer ne uzimaju nužno pojavu proširenih tehnika kao bitnom gradivnom jedinicom glazbenog oblika. Zato se za analizu oblika *Sekvence XII* ovaj rad koristi nedavno razvijenom metodom asocijativne formalne analize, koja ukratko objašnjena u podcjelini 3.1. Nadalje, rad nastoji smjestiti *Sekvencu XII* u kontekst cijelog ciklusa Beriovih *Sekvenci*, kratko se osvrnuti na prijašnje poglede na dramaturgiju Beriovih *Sekvenci* i korištenje kazališne geste, kao i na utjecaj koji je *Sekvenca XII* imala na druge skladatelje za fagot koji su pisali nakon Beria. Naravno, dio rada je posvećen i detaljnom opisu i objašnjenju proširenih tehnika koje se pojavljuju u skladbi, i to uz pomoć knjige o istim tehnikama koju je napisao Pascal Gallois – fagotist koji je surađivao s Beriom na *Sekvenci XII*, i kojemu je ta skladba i posvećena.

1 U ostatku će se rada koristiti hrvatski prijevod *Sekvenca* za ciklus i pojedinačne skladbe.

2. Kontekst

2.1. Ciklus *Sequenza* i Beriova dramaturgija

Ciklus skladbi *Sekvence* sadrži 14 skladbi pod tim naslovom, pisane za instrument ili glas solo (uz iznimku *Sekvence VII* pisane za obou i pedalni ton, i *Sekvence X* pisane za C trubu i klavirsku rezonancu), te određene obrade – *Sekvenca VII* i *Sekvenca IX* za klarinet bile su prerađene kao *Sekvenca VIIb* za sopran saksofon, *Sekvenca IXb* za alt saksofon i *Sekvenca IXc* za bas klarinet. Uz to, ciklus *Chemins* proizašao je iz određenih *Sekvenci* tako što su, uz glazbalo za koje je *Sekvenca* napisana, dodane dionice simfonijskog orkestra. *Sekvenca XII*, koja je središte ovog rada, nažalost nema svoj pripadajući *Chemins*. Odlikuju ih virtuozni karakter, tehnička zahtjevnost i istraživanje neuobičajenih načina izraza i proširenih tehnika izvedbe – što ne čudi s obzirom na Beriovu metodu pisanja ciklusa. Naime, svaka je *Sekvenca* nastala u suradnji s virtuozom na glazbalu za koje je skladana, i u stvari se radi o istraživanju suvremenog izražaja pojedinačnog glazbala, no istovremeno i iskušavanju i prelasku granica tehnički izvedivog. No ono što uzdiže ciklus na višu razinu od teških etida je i Beriova igra s uobičajenim ličnostima glazbala kroz fonetiku, proširene tehnike i glazbenu dramu kroz Brechtovu gestu. Bertold Brecht je svoju kazališnu gestu više oprimjerio nego definirao, no u principu: ako je gesta „Pokret tijela, najčešće voljan i pod nadzorom glumca, bilo da ga se čini imajući u vidu određeno značenje koje više-manje ovisi o izgovorenome tekstu, bilo da je sasvim samostalan.” (Pavis, 2004), onda „*Gestus* valja razlikovati od čisto individualne geste (češati se, kihati, itd.)(...) *Gestus* se sastoji od jednostavnog kretanja jedne osobe pred drugom osobom, od društveno i staleški specifičnog načina ponašanja.” (Pavis, 2004) U ovom se kontekstu gleda specifično ponašanje izvođača pred publikom, a i ponašanje ličnosti fagota u tradicionalnom kanonu Zapadne klasične glazbe. David Osmond-Smith komentira Beriovo korištenje geste u dramaturgiji za *Sekvence* – tehničko lice skladbe isprepliće se s dramaturškim načinom korištenja tehnika. Po pitanju *Sekvence XII* za fagot, smatra da se radi o razgovoru između različitih ličnosti mnogih osobnosti fagota u orkestru (zahvaljujući karakterističnoj boji zvuka, izražajnoj artikulaciji i izrazitih registara tog glazbala): „Na sličan način *Sekvenca XII* za fagot spaja izvanredne „proširene” tehnike koje je razvio Pascal Gallois – poput iznimno sporog silaznog *glissanda*, kojeg podupire kružno disanje na samom početku djela – i geste iz svojih uobičajenih ličnosti u orkestru: pokretni

staccato bas, lirski tenor registar, i tako dalje. Tehničke inovacije i enciklopedijska se povijesna svijest međusobno otuđuju.” (Osmond-Smith, 2017) Radi se, dakle o kontrastu, ali istovremeno i stapanju ustoličenog postupanja s glazbom i inovacije. Ovaj gotovo hegelijanski oksimoron sinteze prošloga i sadašnjega, i to dva na prvi pogled nespojiva elementa je osnova svih *Sekvenci*, ali posebno tijekom ove za fagot. Dapače, paradoksalno će spajanje biti uočeno još mnogo puta u ovom radu, od diskursa o kontekstu, do same analize.

No, gesta je u *Sekvenci XII* obrađena na suptilan, no jako uzbudljiv način, na primjeru prije spomenute tehnike kružnog disanja. Janet K. Halfyard objašnjava kako je samo prisustvo te tehnike zapravo gesta:

Doduše, na kraju ciklusa, zadnja se dva komada vraćaju fizičkim krajnostima ranih djela, bubnjanjem (i ostalim proširenim tehnikama) u Sekvenci XIV [za violončelo] i nevjerojatnim fizičkim zahtjevima Sekvence XII za fagot (1995.). (...) Na prvi se pogled Sekvenca XII čini kao da je napisana slično ostalim kasnijim Sekvencama: polifonija koja podupire konstrukciju svih Sekvenca nalazi se u kontrastu materijala između kojih se glazba kreće, gdje se razne vrste materijala međusobno prekidaju. Čini se kao da je djelo usredotočeno na glazbu nego na kazalište: publika primjećuje da se prilikom izvedbe fagotist ne kreće, ne gestikulira, ne govori ili postupa s instrumentom na bilo kakav drugačiji način osim korištenjem multifona – što se u 1990-ima ne bi moglo smatrati doista neuobičajenim – do trenutka kada primjećuju da fagotist nije nijednom zaustavio ton kako bi udahnuo. Ovo nije očita dramatika [Beriovih] djela iz 1960-ih: nema velikih gesti, samo jednostavna činjenica da fagotist mora izdržati ton bez prekida dobrih 20 minuta, što zahtjeva toliku fizičku izdržljivost na glazbalu s dvostrukim jezičcem, i toliko specifičnu tehniku – dvostruko kružno disanje – da su rijetki svirači kadri uopće pokušati izvesti djelo. Kako bi slušatelj u potpunosti cijenio djelo, mora znati da se ta tehnika uopće koristi; no ishod se može usporediti s akrobatom koji hoda po žici. Slušatelj se divi vještini, no osjeća i uzbuđenje zbog opasnosti da i najmanja pogreška može dovesti do propasti. (Halfyard, 2017)

Ponovno je vidljivo da se dramaturgija odvija na i na tehničkoj, ali istovremeno i glazbenoj razini – kružno disanje je tehnika koju je samu po sebi moguće koristiti u bilo kojoj skladbi, recimo u slučaju duljih fraza, no sam čin izdržaja punih 18-ak minuta trajanja skladbe toliko je pothvat da je sam pokušaj zapravo vrsta geste. Dapače, slušatelj upoznat sa skladbom i proširenim tehnikama, kao i s brojnim dnevnicima i zapisima fagotista koji su spremali *Sekvencu XII*, znat će i da puko vladanje kružnim, pa čak i dvostrukim kružnim disanjem nije dovoljno za pokušaj izvedbe: potrebno je, naime, uskladiti disanje s mnogim drugim tehnikama koje se odvijaju istovremeno, poput *frulata*, *glissanda* ili harmonika, što uzdiže

fagotista-akrobata iz Halfyardine analogije na još veću visinu iznad cirkuskog poda. Berio se u svojim predavanjima na Harvardskom sveučilištu 1993-1994., dakle usred skladateljskog procesa na *Sekvenci XII*, također dotaknuo disanja u službi dramaturgije, ali i preopterećenosti izvođača u skladateljskom procesu:

Postoje iskustva instrumentalne ili vokalne drame koje nalaze svoje središte i izražajnu tečnost u dva suprotna smjera – u operacijama koje bih volio nazvati ili dodavanjem ili oduzimanjem. U prvom slučaju, svaki je sudionik uključen u prekomjeran broj glazbenih funkcija i odnosa koji, ako se organski svi zbroje, nalaze opravdanje i zaklon u gesti, u nekoj vrsti scenske riječi – parola scenica – slušanja. U drugom se slučaju petlja po glazbenom djelu i sužava ga na nekoliko izvedbenih detalja koji, izolirani na ovakav način, često pronadju samostalnost bez neke pretjerane pomoći (disanje na različite načine no bez proizvodnje zvuka, na primjer) – ova je situacija u opasnosti da padne u anegdotu, laganu parodiju ili kič. Osobno sam eksperimentirao s prvim slučajem, u kojemu je izvođač natovaren s više posla nego ga može izvesti, ili drugim riječima, s pretjeranim brojem glazbenih funkcija. U tome me trenutku zanimalo istraživanje mogućeg slušateljskog iskustva lišenog pred-pripravljene dramaturgije ukorijenjene a priori u glazbenoj strukturi, već zasnovano na dramaturgiji koju deducira i stvara sam glazbeni proces. (...) Instrumentalna ili vokalna drama može biti usredištena u operacijama oduzimanja. Bilo koji detalj, ako ga se izolira i dekontekstualizira, postaje nešto drugo i može poprimiti samostalne i različite funkcije. Ono što je prije prolazilo neopaženo (primjerice disanje izvođača), i bilo smatrano djelom uobičajenog ponašanja, je sada u prvom planu i postaje samo po sebi značajno. S obzirom da ne gubi posve doticaj sa sveukupnim ponašanjem kojeg su te nove geste dio, one postaju parodija. (Berio, 2006)

Sekvenca XII je zasigurno utemeljena na operacijama oduzimanja. Iako se, možda na prvi pogled, veliki broj proširenih tehnika, mnoge tehnički nezgodne pasaže i neki efekti koji kao da su napisani s greškom na umu², djelu se pristupa vrlo konkretno – pravilo o neprekidnoj frazi nužno se poštuje, postupak kontrasta između skladateljskih uzoraka mora biti jasan kako bi djelo bilo vjerno ranijim *Sekvencama* u ciklusu, a i dramaturgija nije generirana glazbenim procesom, nego je unaprijed pripremljena. Nadalje se vidi oduzimanje u pogledu instrumentacije – fagot, inače najčešće u pratećoj ili koloraturnoj ulozi u orkestru, odjednom je suočen s brzim izmjenama uobičajenih karaktera s obzirom na nedostatak ostalih instrumenata, i kao takav ih mora pojedinačno utjeloviti, s velikim naglaskom na detalj.

2 Berio *tremola*, primjerice, pokrivena u idućoj podcjelini, dolaze s pretpostavkom da će donji ton u tremolu „pucati”, to jest biti harmonik zapisanog tona

2.2. Utjecaj *Sequenza XII* na suvremene skladatelje

Sekvenca XII imala je ogroman utjecaj na buduće skladbe za fagot: ne samo da je pokazala puni raspon proširenih tehnika za fagot, utvrdila položaj fagota kao solističkog glazbala u kanonu 20. i 21. stoljeća (iako se taj položaj gradi još od početka 20. stoljeća), nego je i potaknula daljnji razvoj tehnike i njenog položaja u suvremenom glazbenom izražaju. Primjerice, australski fagotist i skladatelj Mark Andrew Gaydon napisao je doktorski rad o vlastitoj izvedbi i pripremi za izvedbu *Sekvence XII*, kao i o njezinim utjecajima na skladbe koje je sam Gaydon pisao ili naručio od suvremenih australskih skladatelja. Finski skladatelj Kalevi Aho bio je nadahnut da napiše ciklus *Solo* po uzoru na ciklus *Sekvenca*, pa tako je i peta skladba u ciklusu za solo fagot:

Poput ciklusa Sekvenca Luciana Beria, duhovnog pretka ovog projekta, ova su djela osmišljena da iskušaju i prošire granice glazbala za koje su pisana, posebice po pitanju proširenih tehnika. Solo V koristi brojne proširene tehnike izvedene iz Galloisovog rada s Beriom, a i šire. Aho je često pisao za fagot, što je nazivao svojim „fagotističkim projektom.” U taj se projekt ubrajaju koncert, nekoliko komornih djela, i Solo V kao jedino istraživanje fagota kao solističkog glazbala. Sva ova djela zahtijevaju iznimnu tehničku sposobnost od fagotista, i poput Beriove Sekvence XII, Solo V namjerno „rasteže” izvođača na mnoge neuobičajene načine. (Reynolds, 2017)

Beriov utjecaj, dakle, nije samo u otkrivanju postojanja proširenih tehnika, nego u uklapanju tih tehnika u glazbene idiome skladatelja u službi dramaturgije same skladbe.

2.3. Pascal Gallois i proširene tehnike korištene u *Sequenza XII*

Berio je, kao što je to bio i slučaj s ostalim *Sekvencama*, pokrenuo razgovor s virtuoza koji je već vladao nad proširenim tehnikama i razvijao ih na fagotu. U ovome je slučaju to bio Pascal Gallois, francuski fagotist koji je u trenutku kontakta s Beriom po pitanju nove skladbe 1992. godine već bio potkovan u tehnikama koje se nalaze u djelu. 1994. je godine Berio predstavio dvije skice djela Galloisu, koji bi potom predlagao ili obijao efekte i tehnike. U Galloisovoj se knjizi *La technique du basson* iz 2009. godine nalazi članak Jean-Noëla von der Weida o razvoju djela kroz te skice:

[Berio] je dugo oklijevao prići fagotu jer je, za razliku od ostalih instrumenata koje je „obradio” u svojim Sekvencama i koje je vrlo dobro poznao, suvremeni fagot bio njemu malo poznato područje čije je dubine još trebao istražiti. (...) Ovi su progresivni koraci bili

iznimno bitni za instrumentalista jer su mu pomogli stvoriti ideju o djelu u njezinom konačnom obliku – i kasnije opravdati izbor (ili odbijanje) neke tehnike. U tome je trenutku fagot, kakvim ga poznajemo, „zaboravljen”. (von der Weid u Galloisu 2009)

Tehnike korištene u *Sekvenci* su, redom navoda u Galloisovom objašnjenju izvođenja djela, a potom i tehnike koje nisu navedene u objašnjenju ali jesu spomenute u knjizi *La technique du basson*: dvostruko kružno disanje, *détaché louré* ili mekani *staccato*, *frulato*, dvostruki *staccato*, prelazak iz mekše prema tvrđoj artikulaciji, svijetli i tamni prstometi, brza izmjena svijetlog i tamnog, to jest svijetlog, vrlo svijetlog i normalnog prstometi na istoj tonskoj visini, brzo kretanje jezika bez dodirivanja piska, *timbre cuivré*, *flap*, harmonici, Beriovo *tremolo*, i *glissando*. Sve će ove tehnike, kao i njihove uloge u skladbi, biti objašnjene u idućem odlomku.

Kružno disanje nije nipošto nova tehnika: koristila se za puhanje stakla, kao i za sviranje još od pradavnih vremena, što možemo uočiti i kod Aboridžina koji upotrebljavaju tu tehniku prilikom sviranja *didgeridooa*. (Gallois, 2009.) Radi se o „čuvanju” zraka u obrazima prilikom sviranja. Kada glazbenik želi udahnuti, ali također i nastaviti proizvoditi ton, zatvara nepce jezikom i koristi pritisak u obrazima (za razliku od pritiska iz ošita kojime se inače koristi) kako bi nastavio proizvoditi ton, te istovremeno udiše kroz nos. Međutim, dugotrajno korištenje kružnog disanja dovodi do polaganog nakupljanja ugljičnog dioksida u plućima: mala količina uvijek ostane prilikom svakog udaha. Dvostruko kružno disanje podrazumijeva izdisaj kroz nos netom prije udisaja kako bi se taj višak ugljičnog dioksida izbacio. U tu svrhu je „ta tehnika neophodna za pravilnu izvedbu Beriove *Sekvence XII*.” (Gallois, 2009), jer omogućuje neprekidno kružno disanje punih osamnaest do dvadeset minuta trajanja skladbe. Mekanija ili tvrđa *staccato* artikulacija na fagotu postiže se prekidanjem struje zraka kroz pisak vrhom jezika – mekanija artikulacija obično kretnjom poput izgovaranja sloga „da”, a tvrđa kretnjom poput izgovaranja sloga „ta”. Berio se na određenim mjestima igra s prijelazom od mekanije prema tvrđoj artikulaciji na ponavljanom tonu. *Frulato* nastaje prilikom „nasilnog podrhtavanja struje zraka [jezikom ili glotisom] prije nego li dođe do piska.” (Gallois, 2009.) To podrhtavanje su zapravo iznimno brzi prekidi u struji zraka, što dovodi do dojma da je ton iznimno brzo i ponovljeno artikuliran (slično kao i kod *tremola* na istom tonu na gudačkom instrumentu). Dvostruki je *staccato* također način brze artikulacije tona, no ovdje se, za razliku od uobičajene artikulacije gdje samo vrh jezika jednom prekine protok zraka, radi o brzom prekidu struje zraka vrhom jezika, te potom još jednom prekidu

stražnjim dijelom jezika o nepce. Obično se izmjenjuju slogovi „ta” i „ka”, ili „da” i „ga”³. Svijetli, uobičajeni i tamni prstometi ovise o željenom tonu. Otvaranjem ili zatvaranjem određenih suvišnih zaklopaca i rupa na instrumentu uz uobičajeni prstomet moguće je promijeniti boju tona, ali ga zadržati na istoj tonskoj visini. Moguće je i brzo izmjenjivati tamni i svijetli prstomet na istom tonu. Brzo kretanje jezika bez dodirivanja piska podrazumijeva ubrzano kretanje jezika prema naprijed pa prema nazad u usnoj šupljini, što također mijenja jačinu struje zraka prije nego ona dođe do piska. *Timbre cuivré* (fr. limena boja) je *pizzicato* efekt koji, kao što se može dokučiti iz imena, imitira boju limenog puhačkog glazbala poput trombona. On je uvijek glasan, i postiže se snažnim cmakanjem usana o vrh piska uz pritisak iz ošita. *Flap* je udarački efekt koji se postiže udarcem jezika o vrh piska uz minimalni pritisak struje zraka (ne smije doći do proizvodnje tona) na dubokom registru fagota (od B₁ do f). Po zvuku (ali ne i po načinu izvedbe) je sličan *slapu* klarineta ili saksofona, ali je za razliku od *slapa* moguć jedino u tihim dinamikama. Harmonici su određeni intervali u alikvotnom nizu osnovnog tona, a na fagotu se dobivaju pretjeranim pritiskom usana na pisak i pritiskom struje zraka iz ošita uz prstomet osnovnog tona. Gallois navodi malene promjene u prstometu kako bi olakšao proizvodnju tih harmonika u skladbi. Berio *tremolo* je bilo koje iznimno brzo izmjenjivanje dva povezana tona koja se ne nalaze u istom registru fagota, često vrlo velikog opsega između tonskih visina. S obzirom na taj preskok između registara, pritisak struje zraka i položaj usana za proizvodnju višeg tona ostaje i prilikom izmjene s nižim tonom, što dovodi do „pucanja” nižeg tona na viši spektar harmonika tog tona. „Berio je bio naročito zainteresiran za tu pojavu *tremola* širokog opsega, bogatog alikvotama, jer mu je omogućila da stvori „sintezu” između iznimno karakterističnih i raznolikih registara fagota. (...) Razotkrivanje svih alikvota fagota pomoću *tremola* širokog opsega (preko dvije oktave!), dodatno poduprto *frulatom*, nam dozvoljava da spoznamo istiniti i složeni zvukovni identitet fagota.” (Gallois, 2009) Kao što Gallois navodi, upravo taj *tremolo* je jedno od velikih otkrića ove skladbe, jer je dovelo do potpuno novog efekta koji je potpuno i jedino karakterističan za fagot.⁴ *Glissando* se također često koristi u *Sekvenci XII*, dapače od samog početka skladbe. Radi se o postepenom snižavanju ili povišenju tonske visine, što se na fagotu izvodi na jedan od dva načina: promjenom pritiska usnama na pisak,

3 Suglasnici „d” i „t” su zubnici, a „g” i „k” jedrenici, pa se koriste upravo zbog svojeg načina tvorbe u usnoj šupljini, i to u zvučnim („d” i „g”) ili bezvučnim („t” i „k”) parovima u slučaju dvostruke artikulacije. Samoglasnik „a” u slogu ovdje je uzet proizvoljno – ovisno o tonskoj visini mogu se koristiti i drugi samoglasnici.

4 S obzirom na karakterističnu kvalitetu takvog *tremola*, Berio *tremolo* se u ostatku rada odnosi na *tremolo* opisan na ovaj način, dakle širokog opsega i koji izmjenjuje registre.

ili postepenim zatvaranjem ili otvaranjem rupa ili zaklopaca na glazbalu. *Glissando* je moguć kroz cijeli opseg fagota i moguće ga je činiti vrlo postepeno. Gallois komentira Beriovo korištenje *glissanda*: „Luciano Berio koristi tehniku koja uključuje stalni i neprekinuti *glissando* koji pokriva cijeli opseg fagota. Ona je izvediva, ali od izvođača zahtjeva mnogo vježbe. Takav *glissando* mora biti vrlo spor, iziskuje puno koncentracije, iznimno precizne i polagane kretnje, i snažan pritisak zraka. Ova je tehnika u tom slučaju sredstvo izražaja i njome je moguće ostaviti nevjerojatan utisak na slušatelja.” (Gallois, 2009) Stoga, radi se o jednoj od osnovnih i najvažnijih tehnika potrebnih za izvedbu *Sekvence*. U idućem dijelu rada obrazlaže se metoda analize koja udružuje različite glazbene elemente i proširene tehnike u Beriovoj *Sekvenci* kako bi nastao povezan i dosljedan uvid u tu skladbu.

3. Asocijativna formalna analiza

3.1. Opis metode asocijativne formalne analize

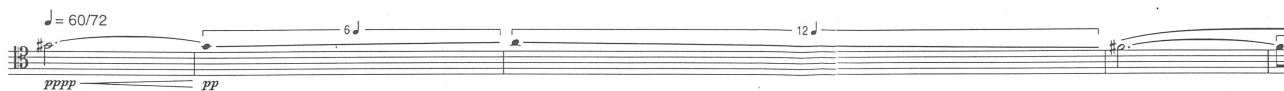
Ovaj rad koristi metodu asocijativne formalne analize koju je razvio Matthew David Monfredo Schullman u svojem radu *Rethinking Patterns: Associative Formal Analysis and Luciano Berio's Sequenzas* 2016. godine. Schullman opisuje dva glavna dijela takvog pristupa analizi: fleksibilni pristup primjećivanju uzoraka (*flexible approach to pattern recognition*) i asocijativni dizajn kroz vrijeme (*temporal associative design*). Fleksibilni pristup primjećivanju uzoraka služi analizi na mikro-razini. Zasniva se na teoriji prototipa iz područja kognitivne lingvistike i psihologije: „...većina pojmova – uključujući većinu leksičkih pojmova – su kompleksna reprezentacija čija struktura kodira statističku analizu svojstava njihovih članova. Iako članovi proširenja nekog pojma teže posjedovanju tih svojstava, postoji mogućnost da članovi proširenja tog pojma ne pokazuju to svojstvo.” (Laurence i Margolis, 1999) Za razliku od tradicionalnog pristupa kategorizaciji pojmova, prema kojemu član mora ispunjavati neki nužan uvjet, to jest posjedovati neko nužno svojstvo, kako bi se taj član smatrao dijelom proširenja nekog pojma, teorija prototipa bilježi sva moguća svojstva koja određuju neki pojam, a članovi proširenja tog pojma mogu, ali ne moraju, posjedovati sva ta svojstva, već samo većinu, ili čak samo neka od tih svojstava. To se na Schullmanov pristup odnosi tako da svaki glazbeni uzorak ima svoj prototip – skup svih svojstava koje određuju taj uzorak. Kako bi se odredio nastup tog uzorka u nekom dijelu skladbe, taj dio skladbe mora iskazivati neka od svih mogućih svojstava tog uzorka. Prednost ovakvog pristupa je činjenica da je multidimenzionalan – svojstva u ovom kontekstu mogu biti bilo koja glazbena odrednica: dinamika, tonski niz, artikulacija, suzvučje, intervalska kontura i opseg, skladateljski postupci na određenom tonskom nizu poput permutacije, inverzije ili rakovog pomaka, ritamske strukture, pa tako i proširene tehnike i tonski efekti. Ta svojstva, doduše, moraju biti jasno određena – bilo kakva nejasnoća ili dvosmislenost oko tih odrednica otvara mogućnost krivog prepoznavanja uzorka, ili nalaženja uzoraka gdje ne postoje.

Asocijativni dizajn kroz vrijeme služi analizi na makro-razini. Uočavanje raznih uzoraka kao temeljnih jedinica ove vrste analize prvi je korak analizi – nakon njega slijedi uočavanje i objašnjavanje načina na koji se ti uzorci pojavljuju, načina na koji utječu jedni na

druge, njihovo trajanje i njihov razvoj i međusobne odnose. „Po pitanju metode, ovo znači da niti jedna metoda opažanja uzoraka – bilo da se radi o fleksibilnom pristupu, ili bilo kojem drugom – ne može biti dostatna za asocijativnu formalnu analizu; takve metode treba slijediti još jedna, čiji je cilj ustanoviti ponašanje uzorka kroz vrijeme. Taj problem 'ponašanja kroz vrijeme' nazivam asocijativni dizajn uzorka kroz vrijeme.” (Schullman, 2016) Schullman ovdje razlikuje ponašanje između pojavljivanja istog uzorka, i ponašanje između različitih uzoraka kroz trajanje kompozicije. U ovome radu se ovaj dio pristupa razlikuje od Schullmanovog: U njegovim se analizama uzorci rijetko poklapaju, dok je u ovome radu to dozvoljeno, i dapače nužno za određene dijelove analize. Također, Schullman u asocijativnom dizajnu kroz vrijeme traži varijacije u manifestacijama uzoraka, te razmatra trajanje i mjesto pojavljivanja uzoraka u smislu međudnosa raznih javljanja istog uzorka, a relativnu istaknutost trajanja, odnose u trajanju i relativan položaj u smislu međudnosa različitih vrsta uzoraka. Kroz ovaj rad će se na sličan način razmatrati međudnose unutar istog uzorka, no više će istraživati međudnose raznih uzoraka u smislu ili istovremenog pojavljivanja i kombinacije raznih uzoraka, ili njihov kontrast kroz međusobno prekidanje i upadice. No, ova je razlika u pristupu predviđena: „U svijetu analize asocijativnog dizajna kroz vrijeme, ne vlada jedan monolitski, dogovoren pristup; umjesto toga, svaki se analitičar usredotočuje na asocijativni dizajn kroz vrijeme na vlastiti način koji ukazuje na pojedini skup problema.” (Schullman, 2016) S obzirom na problematiku ovog rada, ovdje odabran pristup omogućuje uvid u utjecaj i međudnose fagotističkih proširenih tehnika na sam oblik skladbe.

3.2. Analiza

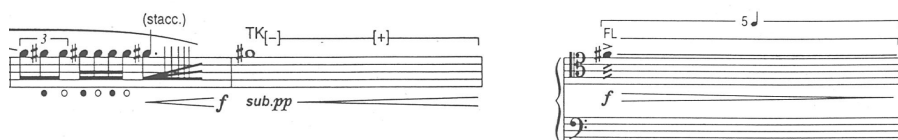
Iako je analiza primijenjena na skladbu u cijelosti, prelazak kroz svaku pojavu svakog uzorka bi iznimno raširio opseg ovog rada (puno preko granica za magistarski rad), pa se stoga za svaki uzorak ova analiza mora ograničiti na samo par zanimljivijih i bitnijih pojavljivanja i varijanti. Fleksibilnim pristupom uočavanju uzoraka primijećeno je 7 zasebnih uzoraka koji se pojavljuju u *Sekvenci XII*. U prilogu 1 označeni su bojama, a na legendi u prilogu je označeno koja boja odgovara kojem uzorku. Redom pojavljivanja, uzorak 1 (U1) karakteriziraju duge, izdržane notne vrijednosti. Pomak notne visine je postepen (rijetko više od polutona, često *glissandom*). Dinamika je često tiha (*mp* ili ispod), no ako se i mijenja, također je postepena – u pravilu nema naglih *crescenda* ili *decrescenda*. Zbog načina zapisa a i izvođenja, u U1 se ubrajaju i artikulacije proizvoljnog ritma na izdržanom tonu, pa se stoga *détache louré*, tvrdi *staccato*, dvostruki *staccato* i *frulato* mogu se pojaviti na izdržanom tonu. Mogući su i ubrzano micanje jezikom bez dodirivanja piska, izmjena prstometa, i harmonici.



Primjer 1: Prvo pojavljivanje U1, taktovi 1-4.

S obzirom na to da se u U1 pojavljuje najviše proširenih tehnika, bitno je proći kroz njihov raspored kroz cijelu skladbu. U1 je moguće podijeliti na tri dijela: prvi dio traje do slova B. U ovom dijelu dominira polagani pomak *glissandom*, a česti su i *frulato*, a i ubrzano micanje jezikom bez dodirivanja piska, koje dapače često slijedi nakon *frulata*. Zbog čestog preklapanja s uzorkom 2 (U2), moguće su i izmjene prstometa, a i razne artikulacije na ponovljenom tonu. Nakon slova B, u drugom dijelu, U1 koristi samo ubrzano micanje jezikom bez dodirivanja piska i izmjene prstometa, a tonske visine su u najvišem registru fagota, od e^1 do cis^2 . Od slova D dominiraju harmonici, a tonske visine zalaze i u duboki registar. Treći dio traje od slova F do kraja skladbe: sintetiziraju se *glissanda* i preklapanja s U2 iz prvog dijela i harmonici i ubrzano micanje jezikom bez dodirivanja piska iz drugog.

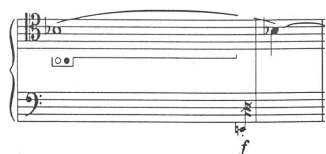
Uzorak 2 (U2) nalazi se najčešće na ponavljanom artikuliranom tonu, no za razliku od proizvoljne artikulacije U1, U2 odlikuje konkretan ritam, ubrzavanje ponovljenog tona i prelazak s mekše artikulacije prema tvrđoj⁵. Mogu se izmjenjivati svijetli i tamni prstometi. Na dinamičkom je planu čest *crescendo*.



Primjeri 2 i 3: Prvo pojavljivanje U2, preklapanje s U1, taktovi 5-7.

Vidljivo je ubrzavanje i prelazak prema tvrđoj artikulaciji ponovljenog tona: Od raspisanih triola i šesnaestinki uobičajene artikulacije u dvostruki *staccato* (označen kao TK), pa konačno i u *frulato* (FL). Istovremena je i izmjena svijetlog i tamnog prstometi na triolama i šesnaestinkama.⁶ U2 se nikada ne pojavljuje samostalno. Do slova B se uvijek preklapa s U1, između slova B i G s uzorkom 6 (U6), te nakon slova G s oba od ta dva uzorka.

Uzorak 3 (U3) iznimno je kratkog trajanja, obično samo jednu notu sitne ritamske vrijednosti (šesnaestinke, tridesetdruginke, ukrasne note). Uvijek je artikuliran odvojeno, te je na dinamičkom planu čujno glasniji od svoje okoline. Često prekida druge uzorke velikim skokom. Uz ovaj uzorak je vezana jedina pojava *flap* tehnike u cijeloj skladbi.

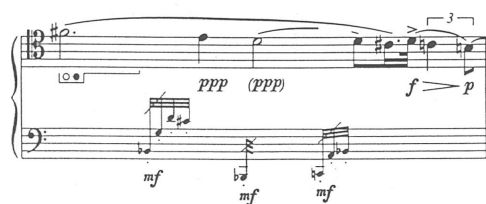


Primjer 4: U3, prekid U1 (dinamika cijele note i četvrtinke b je *pppp*), taktovi 21 i 22.

U3 uvijek prekida prethodni uzorak, najčešće lirske U1 i uzorak 5 (U5). Po pitanju tonskih visina, često je vidljiv niz iz uzorka 7 (U7).

5 *Detaché louré* je najmekša artikulacija, potom je tvrdi normalan tvrdi *staccato*, dvostruki *staccato* i napokon je *frulato* najtvrdja artikulacija. Igrom slučaja, dvostruki *staccato* brži je od jednostrukog, a *frulato* se zbog karakterističnog zvuka može smatrati najbržim ponavljanjem tona.

6 Pokušaj te tehnike u većim brzinama nije moguće, to jest vjerojatno se ne bi primijetila uz dvostruki *staccato* i *frulato*.



Primjer 5: Niz tonskih visina b, g, cis, c ispremetan je i invertiran iz osnovnog niza (b, c, cis, e, f, fis, g), 1 takt prije slova B.

Zanimljivo je primijetiti i da je prekid U3 gotovo uvijek nagli skok u nekom drugom registru od materijala koji prekida – uz dinamički plan i kratku artikulaciju, lako je povezati U3 s fleksibilnom, komičnom, *basso continuo* ličnosti fagota.

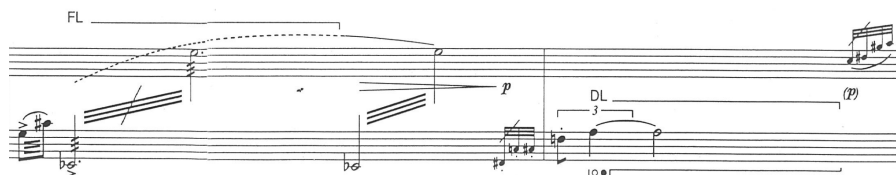
Uzorak 4 (U4) uzlazni je niz intervala (gledano od prve visine u nizu) prime, male sekunde, čiste kvinte i povećane kvinte, iako je podložan skladateljskim tehnikama serijalizma, najčešće inverziji (u kojem slučaju niz postaje silazni) i permutaciji. Gotovo uvijek je ritamski označen ukrasnim notama, i povezane artikulacije.



Primjeri 6, 7, i 8: U4 u raznim oblicima (22. takt nakon slova A, 1 takt prije slova D, 4 takta prije slova F).

Primjer 6 prikazuje originalni niz s izostavljenom malom sekundom, primjer 7 prikazuje permutaciju: prvi ton niza g, gis, d, dis stavljen je na kraj niza, čime niz postaje gis, d, dis, g,

a primjer 8 prikazuje varijantu niza koji malu sekundu na drugom položaju supstituira velikom (h, cis, fis, g umjesto h, c, fis, g).



Primjer 9: U4 se preklapa s U3, tonski niz fis c, cis, f je permutirani niz f, fis, c, cis, 6. i 5. takt prije slova F.

Uzorak 5 (U5) motiv je od 3 tona uske konture tonskih visina (uglavnom 0, 1, 2) i ritamske konture⁷ 1, 0, 2. Ritamske vrijednosti su često kratke, i najčešće se javljaju kao šesnaestinka s točkom, tridesetdruginka, i osminka (makar je ova najdulja vrijednost češće i dulja). Ovaj se uzorak gotovo uvijek javlja u pjevnom tenorskom registru, između b i b1. Nema niti jedne proširene tehnike eksplicitno vezane uz ovaj uzorak, iako se tu i tamo javljaju.

⁷ Ritamska je kontura u ovom kontekstu grubi obris reda veličine vrijednosti ritma: 0 je najmanja vrijednost, 1 veća od 0, 2 veća od 1, itd.

The image contains three musical staves. The first staff shows a 3-measure triplet followed by a 5-measure phrase, with dynamics *p* and *ppppp*. The second staff is labeled 'DL' and shows a 3-measure triplet with dynamic *p*. The third staff shows dynamics *f*, *pp*, and *f* with slurs.

Primjeri 10, 11 i 12: U5, i razne varijante i permutacije (4.-2. takt prije slova A, 3. i 2. takt prije slova C, 6. takt prije slova D).

Primjer 10 prikazuje prvo pojavljivanje U5, koji ovdje prekida U1. Primjer 11 prikazuje augmentiranu varijantu U5 permutirane ritamske konture: 2, 1, 0 umjesto 1, 0, 2. Primjer 12 prikazuje zanimljiv slučaj gdje je karakteristična ritamska figura „pomaknuta” na prijašnju dobu, a niz tonskih visina je invertiran (e, es, d) i isprekidan. U5 se uvijek javlja samostalno.

Uzorak 6 (U6) očituje se u bilo kojoj pojavi latentnog dvoglasja u sitnim ravnomjernim ritamskim vrijednostima. Materijal je u velikom intervalskom opsegu, često od preko oktave između dva „glasa”, i gotovo uvijek je *legato*. Tehnika vezane uz ovaj uzorak je *tremolo*, to jest Beriova *tremolo* zbog velikog intervalskog opsega.

The image shows a musical staff with a tremolo pattern. Dynamics *p*, *f*, and *p* are indicated below the notes. A 7:8 ratio is indicated above the notes.

Primjer 13: Samostalno pojavljivanje U6, 26. takt nakon slova A.

Latentno dvoglasje odvija se između tenorskog i bas registra fagota: *legato* i velika brzina izmjene nota povećavaju rizik „pucanja” tona, što dovodi do razlaganja na alikvote koje je spominjao Gallois. U6 se rijetko javlja samostalno. Iako se preklapa s U3 (gdje gubi *legato*)

na dva navrata, U6 se najčešće preklapa s U7 (primjer je izložen u odlomku o U7) i mnogo zanimljivije, s U2, koji je također nesamostalan uzorak.



Primjer 14: Preklapanje U2 i U6, 9.-11. takt nakon slova B.

Raspisano ubrzavanje U2 primjenjuje se na latentno dvoglasje U6, dakle na 2 tonske visine u opsegu od preko oktave, u *crescendu* i pod *legato* artikulacijom. Po pitanju artikulacije (U2 traži odvojenu artikulaciju, a U6 povezanu), prelasku na tvrđu artikulaciju i ponavljano prelaska kroz dva različita, ova se pasaža na prvi pogled čini nemogućom, gotovo oksimoronom. No, Berio spaja dvije ličnosti o potpuno novi zvuk, *tremolo* koji zahtjeva pucanje tona. Prelazak na tvrđu artikulaciju dobiva dodavanjem *frulata* na *tremolo* koji je u međuvremenu prešao opseg tonskih visina od nevjerojatne dvije oktave, u nevjerojatnoj sintezi, koja se potom pojavljuje još desetak puta kroz djelo.

Uzorak 7 (U7) odnosi se na bilo koje javljanje niza tonskih visina u intervalima (gledajući opet od prvog tona u nizu) prime, velike sekunde, male terce, povećane kvarte, čiste kvinte, male sekste i velike sekste, bilo u svojem osnovnom obliku, bilo provedenom kroz neke od skladateljskih tehnika serijalizma: inverzija, rakov pomak, permutacija, izostavljanje tonova, supstitucija... Ovaj se uzorak također često nalazi u manjim ritamskim vrijednostima, između ukrasnih nota i osminki. U7 često je označen tehnikom *sons cuivrés*.



Primjer 15: prvo javljanje U7, osnovni niz, 9. i 10. takt nakon slova A.





Primjeri 16 i 17: Preklapanje U6 i U7 (1. takt nakon slova B, 7. i 8. takt nakon slova E).

Primjer 16 prikazuje permutaciju na osnovni niz – iz niza b, c, cis, e, f, fis, g uzete su prva 3 i zadnji član, premješteni u redosljed b, g, cis, c, i onda je rep niza e, f, fis, g transponiran za veliku sekundu. Primjer 17 prikazuje dio niza gis, ais, h, d, dis, e, f (dis i f su uklonjeni) permutiran u gis, h, ais, e, d.



Primjeri 18 i 19: Varijante U7 (7. takt iza slova B, 3. takt iza slova G).

Primjer 18 prikazuje 2 permutacije invertiranog osnovnog niza: umjesto c, ais, a, fis, f, e, dis (invertirani osnovni niz), permutacija glasi a, fis, f, e, i onda je rep a, fis, f, e, dis transponiran za čistu kvartu (e, cis, c, h, b) i permutiran u e, cis, c, b, h. Primjer 19 prikazuje permutaciju invertiranog niza u rakovom pomaku, no ovaj je put potrebno uključiti i ton iz prekinutog U1: g, fis, f, e, cis, c, b je permutiran u f, fis, e, cis, c, b, i još je k tome b supstituiran za h.

Postoje dijelovi skladbe, pogotovo od slova C do slova F i oko slova H, tijekom kojih nijedan uzorak nije jasno definiran, ali su građeni od materijala iz uzoraka: česti su ritamska figura U5 (ili samo glava te ritamske figure), proširene tehnike U1, *tremola* od ispod jedne oktave U6, 4 uzlazne ukrasne note U4, no bez odgovarajućeg niza tonskih visina... On služi

kao slobodni materijal, koji je previše raznolik među vlastitim pojavljivanjima da bi ga se smatralo samo jednim uzorkom, a iako sadrži elemente ustanovljenih uzoraka, nema dovoljno svojstava da bi ga se moglo svrstati u jedan od njih. Ti dijelovi ostaju neoznačeni u ovoj analizi.



Primjer 20: Iako su ritamska figura U3 i ukrasne note U4 vidljive u odsječku, ne postoje druga svojstva koja bi označavala pripadnosti jednom od tih uzoraka (14. i 15. takt nakon slova D).

Do sada je ovaj rad izložio glazbene uzorke fleksibilnim pristupom, i dao primjere njihovih odnosa i razvoja pojedinačno (uz pokoje spominjanje odnosa među različitim uzorcima) drugi dio analize je asocijativni dizajn uzorka kroz vrijeme. On predviđa dublju razradu odnosa uzoraka kroz skladbu. Kao i u svim Sekvencama, Berio gradi kontrast između dvije vrste materijala: polaganijim, lirskim dijelovima koje prekidaju kratke, glasne i nasilne upadice. U1 je dominantan uzorak u lirskom dijelu: on se najčešće javlja, spada u polaganiju lirsku skupinu i prisutan je kroz cijelu skladbu. Preklapa se jedino s U2, za koji je utvrđeno da je nesamostalan. U2 se pak pojavljuje ili uz U1 ili uz U6. U drugoj se skupini nalaze U3 i U7: glasni, kratki upadi, te su oba ova uzorka samostalna. U smislu geste, radi se o naprezanju između novog zvuka U1 i tradicionalne stare ličnosti *basso continuo* fagota. No U7 donosi toj ulozi serijalne tehnike skladanja iz Nove glazbe. Unatoč tome što je u tenorskom registru i tihim dinamikama, i što ga na trenutke prekida U3, U5 sam prekida U1. Štoviše, zbog manjka proširenih tehnika, U5 bi također bio tradicionalna gesta, ovaj puta lirskog tenorskog registra fagota. Kao takvog, može ga se svrstati u obje skupine. U6, pak, je relativno nesamostalan: iako se pojavljuje samostalno, puno je češće preklapa s U2 ili U7. Iako se kombinacija U2 i U6 (U2+U6) može svrstati u prvu skupinu jer je dugog trajanja i u kontrastu je s upadicama, manjka lirskih elemenata. No, činjenica da je građen na posve novom zvuku Berio *tremola* opravdava stavljanje U6 u prvu skupinu. U4 je građen na ukrasnim notama, *legato* i rijetko se pojavljuje, te nije dio novog zvuka U1 ili U2+U6, a ni

glasnih upadica U3 ili U7. Kao takvog, U4 nije opravdano svrstati niti u jednu od dvije skupine.

4. Zaključak

Luciano Berio je kroz ciklus *Sekvenca* gurnuo granice izvedivog, ali i postavio nove načine izraza za glazbala obuhvaćena tim ciklusom. Suradnja s talentiranim izvođačima poput Pascala Galloisa, i integracijom drame i geste u Beriove skladbe pokrenut je razgovor između tradicije i Nove glazbe. Proširene tehnike nisu samo istraživanje novih mogućnosti u starim tehnikama, ili proširivanja boje glazbala već poznatog po svojoj boji, već su integralni dio glazbenog oblika, te oblikuju ličnosti koje je nužno prikazati za dobru i efektanu interpretaciju skladbe. Radi se o borbi između starog i novog, tradicije i revolucije, ali i sintezi između te dvije sukobljene sile u potpuno novi stil. Činjenica je da se većina fagotista koji izvode Novu glazbu vjerojatno neće uhvatiti u koštac s ovom skladbom – izvedba iste zahtjeva razinu predanosti i čiste snage tijela i volje koja oduzima vremena, a nije potrebna čak ni na profesionalnoj razini. No zasigurno će naići na neku tehniku opisanu u Galloisovoj knjizi, susreti se sa skladateljem koji će – u potrazi za nadahnućem – neizbježno naletjeti na *Sekvencu XII*, skladbu koja je sakupila sve fagotističke tehnike 20. stoljeća u jednu cjelinu, koristila ih na dotada nezamislive načine, i uvela fagot u novo, 21. stoljeće.

5. Popis literature

Berio, L. (2006). *Seeing Music. Remembering the Future*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, str. 99-121.

Berio, L. (1997). *Sequenza XII per fagotto solo*. Beč: Universal Edition.
Centro Studi Luciano Berio: Works. [online] Dostupno na:
<http://www.lucianoberio.org/en/works> [23.5.2021].

Gallois, P. (2009). *La technique du basson*. Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter.

Gaydon, M.A. (2013). *Berio's Sequenza XII in performance and context: a contribution to the Australian bassoon repertory synthesizing extended techniques into newly commissioned works* [online]. Doktorski rad. Dostupno na:
<https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/80344/8/02whole.pdf>
 [21.5.2021].

Halfyard, J.K. (2017). *Provoking Acts: The Theatre of Berio's Sequenzas*. U: Halfyard, J.K. (ur.), *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Oxford; New York: Routledge, str. 99-116.

Margolis, E. i Lawrence, S. (1999). *Concepts and Cognitive Science*. U: Margolis, E. i Lawrence, S. (ur.), *Concepts: Core readings*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, str. 3-81.

Osmond-Smith, D. (2017). Introduction. U: Halfyard, J.K. (ur.), *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Oxford; New York: Routledge, str. 1-8.

Pavis, P. (2004). *Gesta. Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus, str. 111.

Pavis, P. (2004). *Gestus. Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus, str. 114.

Reynolds, R.R. (2017). *The History, Development, and Performance of Extended Techniques on the Bassoon with Special Focus on Philippe Hersant's Hopi and Kalevi Aho's Solo V*. Doktorski rad. Ann Arbor: ProQuest.

Schullman, M.D.M. (2016). *Rethinking Patterns: Associative Formal Analysis and Luciano Berio's Sequenzas*. Doktorski rad. Ann Arbor: ProQuest.

6. Prilozi

1. Legenda pojavljivanja uzoraka
2. Cjelokupno izdanje *Sequenza XII* s predgovorom, legendom oznaka proširenih tehnika i obojenim pravokutnicima označena sva pojavljivanja 7 uzoraka

Legenda

U1 – Tamnoplava boja

U2 – Crvena boja

U3 – Zelena boja

U4 – Narančasta boja

U5 – Žuta boja

U6 – Svijetloplava boja

U7 – Siva boja

Nesvrstani slobodni materijal: neoznačeno

芸術学科音楽研究室

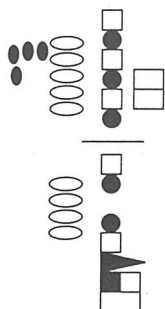
luciano berio

sequenza XII
per fagotto solo
(1997)

ue 30 264
universal edition

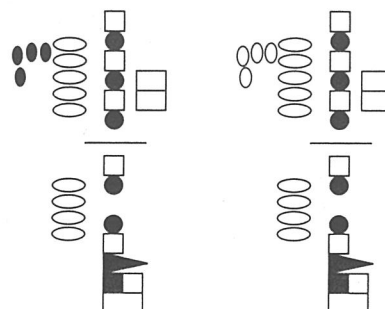
ISMN M-008-03562-3

① p. 4



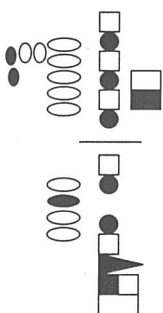
② p. 4

alterner ces deux doigtés
 alternate these two fingerings
 Wechsel dieser beiden Griffe

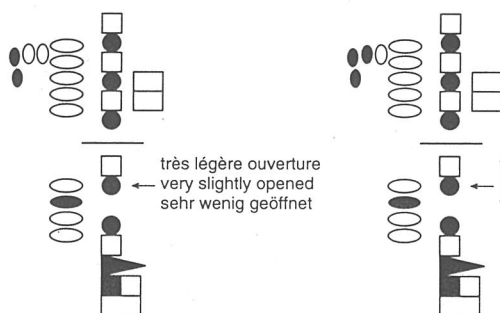


③ p. 4

pincer l'anche pour jouer le son harmonique
 press the reed to generate the harmonic sound
 das Rohrblatt pressen, um den Obertonklang zu erzeugen

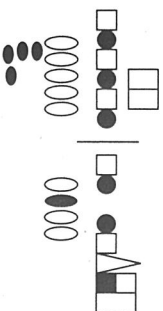


④ p. 5

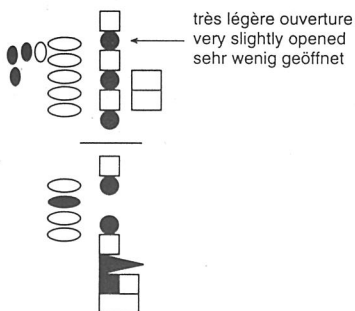


⑤ p. 5

pincer l'anche pour jouer le son harmonique
 press the reed to generate the harmonic sound
 das Rohrblatt pressen, um den Obertonklang zu erzeugen



⑥ p. 5



Explications par Pascal Gallois
 Explanations by Pascal Gallois
 Erklärungen von Pascal Gallois

sequenza XII doit être jouée avec la technique de la double respiration circulaire. Soit 19 minutes de son sans interruption (aucun silence, aucun respiration).

sequenza XII must be performed using "double" circular breathing. The result is 19 minutes of continuous sound without rest or interruption for breaths.

sequenza XII muß mit der Technik der „doppelten“ Zirkularatmung ausgeführt werden. Daraus resultiert ein 19 Minuten dauernder Klang ohne Pausen oder Atemholen.

changement de doigté
 changing of fingering
 Griffwechsel

DL détaché louré: staccato doux
 détaché louré: soft staccato
 détaché louré: weiches Staccato

FL Flatterzunge

TK double staccato: dur et violent
 double staccato: hard and aggressive
 Doppelzunge: hart und schnell

DL [-]—[+] staccato doux [-] à staccato dur [+]
 from soft staccato [-] to hard staccato [+]
 von weichem Staccato [-] zu hartem Staccato [+]

○ doigté clair
 fingering for a bright timbre
 Griff für hellen Klang

● doigté sombre
 fingering for a dark timbre
 Griff für gedeckten Klang

◐ doigté entre clair et sombre
 fingering for a timbre between bright and dark
 Griff für Klang zwischen hell und gedeckt

○● alternen deux doigtés: clair et sombre
 alternation between two fingerings for bright and dark timbre
 Griffwechsel für hellen und gedeckten Klang

○●◊ alternen trois doigtés: clair, normal et très clair
 alternate three fingerings for bright, normal and very bright timbre
 Griffwechsel für hellen, normalen und sehr hellen Klang

⋈ bouger la langue rapidement (comme pour le staccato) mais sans toucher l'anche, sur plusieurs notes
 quick motion of the tongue (as for staccato) on several notes without touching the reed
 schnelle Zungenbewegung (wie beim Staccato), ohne das Rohrblatt zu berühren, auf mehreren Noten

⋈ bouger la langue rapidement (comme pour le staccato) mais sans toucher l'anche, sur une seule note
 quick motion of the tongue (as for staccato) on a single note without touching the reed
 schnelle Zungenbewegung (wie beim Staccato), ohne das Rohrblatt zu berühren, auf einer einzelnen Note

↓ staccato sur la pointe de l'anche avec un son «cuivré»
 staccato at the tip of the reed, "cuivré" timbre
 Staccato an der Spitze des Rohrblattes, mit „cuivré“-Klang

⌞ «flap»: staccato dur sur l'anche sans souffler (effet de percussion)
 "flap": hard staccato on the reed without blowing (percussive effect)
 „flap“: hartes Staccato auf dem Rohrblatt, ohne zu blasen (perkussiver Effekt)

◊ son spécial sur les harmoniques
 special sound using harmonics
 spezieller Klang mit Obertönen



luciano berio

sequenza XII
per fagotto solo
(1997)

玉川大学音楽研究室
東京都町田市玉川学園6丁目1番1号

ue 30 264
universal edition

♩ = 60/72

pppp pp

6 ♩ 12 ♩

(stacc.) TK[-] (+)

f sub.ppp

5 ♩

f pppp pppp

(molto stacc.) mf

6 ♩

3 5 DL 8 ♩

f pppp

6 ♩ 4 ♩

DL 5 ♩ (+)

f pppp

5 ♩ 7 ♩ 3 ♩ 5 ♩ 4 ♩

f pppp pppp

5 ♩ 3 ♩

mf pppp

6 ♩ 4 ♩

FL FL FL FL

f p ppp f pp

FL [-/+]

8 ♩ FL 3

ppp

5 ♩ 4 ♩

p ppp

[♩ = 60] 7:8 3 3 5 3

f p ppp

♩ = 60/72 4 ♩

ppp

The image displays a musical score for Luciano Berio's "sequenza XII per fagotto". The score is presented in a multi-staff format, with each system containing a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The music is annotated with various performance instructions and dynamic markings, including *pp*, *p*, *f*, *ff*, *fff*, *mf*, and *ppp*. Performance techniques such as *FL* (flageolette) and *DL* (double lip) are indicated with arrows pointing to specific notes. The score is divided into several color-coded sections: yellow, light blue, purple, grey, and orange. These sections are further demarcated by vertical lines and brackets, some of which are labeled with "6" or "3" indicating rhythmic groupings. A section marked "C" includes the instruction "(senza cedere)" and "sub. pp". The tempo is marked as $\text{♩} = 60/72$ and $\text{♩} = 104$ at different points in the score. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

System 1 of the musical score. It features a treble and bass clef with various dynamics including *f*, *pp*, and *p*. The system is divided into several color-coded sections: yellow, purple, green, purple, yellow, purple, purple, and green. Performance markings include *DL*, *pp*, *f*, *pp*, and *p*. There are also numerical markers 4, 5, and 6.

System 2 of the musical score. It includes a treble and bass clef with dynamics such as *pp*, *f*, *p*, and *ff*. A large blue-shaded section is present. Performance markings include *FL*, *DL*, and *ff*. A box labeled 'E' is visible above the treble staff.

System 3 of the musical score. It features a treble and bass clef with dynamics like *p*, *ff*, and *p*. A large blue-shaded section is present. Performance markings include *FL*, *DL*, and *ff*. A box labeled '7' is visible above the treble staff.

System 4 of the musical score. It includes a treble and bass clef with dynamics such as *ff*, *p*, and *p*. Performance markings include *DL*, *FL*, and *p*. A box labeled '3' is visible above the treble staff.

System 5 of the musical score. It features a treble and bass clef with dynamics like *mf*, *fff*, *pp*, *f*, and *pp*. A large blue-shaded section is present. Performance markings include *DL*, *FL*, and *pp*. A box labeled 'F' is visible above the treble staff.

DL ————— 7 d

mf ————— *pp* *f* *pp* *p*

3 (p) 3

mf *mf*

changement de doigté ————— 7 d

ppp *ppp* *ppp* *ppp*

changement de doigté ————— 5 d

3 d

ppp *ppp*

DL ————— 6 d

pp *pp* *pp* *pp*

TK [-/+]

FL

4 d

4 d

pp *pp*

3 *p* *ff* *p* *p* *p* *p* *p*

ff *p* *p* *p* *p*

ppp *mf* *pp* *p*

3 7:8

p

DL ⑨ ⑩ =104 (PPP)

This system features a piano accompaniment with triplets and a melodic line with dynamic markings *mf* and *PPP*. It includes fingerings 9 and 10, and a tempo marking of 104.

DL DL DL DL DL H = 60/72 *f* *pp* *mf* *p*

This system includes a melodic line with slurs and a piano accompaniment. It features a half note (H) and dynamic markings *f*, *pp*, *mf*, and *p*. The tempo is marked as 60/72.

f *mf* *p* *p* *PPP*

This system continues the melodic and piano parts with various dynamics including *f*, *mf*, *p*, and *PPP*.

ppp *ppp < p* *ppp* *ff* *pp*

This system features a melodic line with slurs and a piano accompaniment with dynamics *ppp*, *ppp < p*, *ppp*, *ff*, and *pp*.

FL *fff* *p* *pp* *ff* *pp*

This system includes a melodic line with slurs and a piano accompaniment with dynamics *fff*, *p*, *pp*, *ff*, and *pp*.

DL
TK
5
4
3
DL
ppp

3
4
TK
DL
5
FL
2
3
p
ppp
mf
pp
f

FL
(senza cedere)
ff
p
fff

DL
FL
DL
DL
ppp
mf
f
p

DL
DL
DL
DL
p
ppp
p
flap
mf