

# Metodika nastave violine

---

Šturbek Kraljević, Laura

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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:116:866677>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-26**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

LAURA ŠTURBEK KRALJEVIĆ

# METODIKA NASTAVE VIOLINE

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2024.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

# METODIKA NASTAVE VIOLINE

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: prof. art. Marija Čepulić

Studentica: Laura Šturbek Kraljević

Akadska godina: 2024./2025.

ZAGREB, 2024.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTORICA

Prof. art. Marija Čepulić

---

Potpis

U Zagrebu, 8.10.2024.

Diplomski rad obranjen \_\_\_\_\_ s ocjenom \_\_\_\_\_

POVJERENSTVO:

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

# Sadržaj

<b>ZAHVALE .....</b>	<b>5</b>
<b>SAŽETAK .....</b>	<b>6</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>6</b>
<b>UVOD.....</b>	<b>7</b>
<b>1. METODIKA NASTAVE VIOLINE.....</b>	<b>8</b>
<b>2. VIOLINISTIČKA TEHNIKA.....</b>	<b>9</b>
2.1. POSTAVA TIJELA I VIOLINE .....	9
2.2. LIJEVA RUKA .....	9
2.2.1 VIBRATO.....	10
2.2.2 INTONACIJA.....	11
2.3. DESNA RUKA.....	13
2.3.1. POTEZI GUDALA .....	13
<b>3. VJEŽBANJE .....</b>	<b>17</b>
3.1. KONCEPT VJEŽBANJA.....	18
3.2. MENTALNO VJEŽBANJE .....	18
<b>4. INTERPRETACIJA .....</b>	<b>20</b>
4.1. GLAZBENA MAŠTA.....	21
4.2. TREMA .....	22
4.3. FIZIOLOŠKE I PSIHOLOŠKE PREDISPOZICIJE .....	23
<b>ZAKLJUČAK.....</b>	<b>24</b>
<b>LITERATURA .....</b>	<b>25</b>

## ZAHVALE

Ponajprije želim zahvaliti svojoj obitelji, kolegama i prijateljima na velikoj podršci koju su mi pružali prilikom pisanja ovoga rada.

Također, zahvaljujem svim profesorima koji su me pratili za vrijeme moga školovanja.

Zahvaljujem prof. Wonji Kim Ozim za sav trud koji je uložila u moj profesionalni napredak.

Zahvaljujem umjetničkom suradniku Domagoju Gušćiću na svakoj minuti utrošenog vremena u naše skupno muziciranje.

Posebno zahvaljujem svojoj mentorici Mariji Čepulić na strpljenju, nebrojenim satovima i savjetima, neobičnom humoru i majčinskoj brizi.

## SAŽETAK

Sviranje violine je sudjelovanje u stvaranju umjetnosti. Metodika sviranja violine je stoga alat kojim se pospješuje sudjelovanje u stvaranju i razumijevanju glazbe. Ovladavanje violinističkom tehnikom te razumijevanje konteksta glazbe prethode interpretativnoj ideji čija provedba ovisi o dostatnoj pripremi te psihofizičkoj stabilnosti izvođača.

Ključne riječi: umjetnost, metodika, sviranje, violina, glazba

## SUMMARY

Playing the violin is participation in the creation of art. The methodology of playing the violin is therefore a tool that enhances participation in the creation and understanding of music. Mastering violin technique and understanding the context of music precede an interpretative idea, the implementation of which depends on sufficient preparation and psychophysical stability of the performer.

Keywords: art, methodology, playing, violin, music

## UVOD

Potaknuta stručnom literaturom o sviranju violine, odlučila sam se za izradu ovoga diplomskoga rada. U njemu ću pokušati definirati metodologiju sviranja violine i obraditi područja koja ona obuhvaća. Osvrnut ću se na praktične tehničke zahtjeve koji se javljaju kod sviranja violine te na moguća rješenja učestalih tehničkih problema. Nastojat ću obraditi temu vježbanja, kao i različitih načina njenog ostvarivanja u praksi. Naposljetku ću progovoriti i o trenutku interpretacije te pripremi koja joj prethodi, kao i o mogućim poteškoćama koje ju mogu sputati.

Cilj je ovog rada promatranje dosegâ metodološkog pristupa sviranju violine te njegove svrhovitosti. Njime bih također voljela pridonijeti ostvarivanju dostupnosti stručne literature na hrvatskom jeziku te ukazati na važnost ulaganja u daljnja stručno specijalizirana metodološka istraživanja.



# 1. METODIKA NASTAVE VIOLINE

Metodika proučava, objašnjava i unapređuje proces učenja. Ona je kao pedagoška disciplina usko vezana uz predmet poduke te sažima konkretne probleme koji se pojavljuju u nastavnom procesu. Konkretno, metodika nastave violine proučava violinističku problematiku te sistematizira spoznaje o poučavanju na temelju praktičnog iskustva. Ona objašnjava procese stjecanja određenih vještina na instrumentu, preispituje učinkovitost vježbanja, analizira iskustva javnih nastupa te objašnjava nužnost fiziološke i psihološke spremnosti kao preduvjeta napretka.

Različite su metode poučavanja smjernice koje ovise o osobnom nastojanju pojedinca da uspješno prenese stečeno znanje. U središtu nastavnog procesa je učenik koji je *(su)kreator*<sup>1</sup> nastavnog procesa aktivnim sudjelovanjem u izvođenju nastavnog sata. Općeniti se cilj metodološkog pristupa stoga ne ograničava na prenošenje znanja, već na postizanje osamostaljenja učenika kao izvođača. Violinist i pedagog Ivan Galamian zagovara poticanje neovisnosti razvijanjem učeniku vlastitog načina izvođenja inzistirajući da *profesor mora naučiti učenika stajati na vlastitim nogama, u glazbenom i tehničkom smislu*<sup>2</sup>. Polazeći od Galamianove filozofije, violinistica i pedagoginja Dorothy DeLay razvija interaktivni način poučavanja s ciljem postizanja učeniku vlastitog pristupanja violinističkom repertoaru. Ona ističe; *želim da (moji učenici) budu sposobni raditi samostalno znajući pritom što im je i kako činiti*<sup>3</sup>. Stoga je nastava violine sredstvo razvijanja učenikove samostalnosti, postizanja vještina i oblikovanja karaktera jer se *znanje ne može dati učeniku, već je ono (naposljetku) njegovo osobno postignuće*.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Zlatar, J. (2015.). *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira*. Zagreb: Muzička akademija., 227. str.

<sup>2</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 103. str.

<sup>3</sup> Lourie Sand, B. (2000.). *Teaching genius*. Portland: Amadeus Press., 53. str.

<sup>4</sup> Jelavić F. (2003.). *Nastavna metoda u obrazovno-odgojnom procesu*. Zagreb: UDK 371.3., 287. str.

## 2. VIOLINISTIČKA TEHNIKA

*Tehnika je sposobnost da se umno vode, a fizički izvršavaju svi pokreti pri sviranju*<sup>5</sup>. Galamian tehničke sposobnosti smatra rezultatom precizne povezanosti uma i mišića. Tehnika podupire interpretacijske zahtjeve glazbe prirodnom kontrolom nad mogućnostima instrumenta. Ona obuhvaća usvajanje pravilnog držanja instrumenta i prirodne postave ruku.

### 2.1. POSTAVA TIJELA I VIOLINE

Sviranje violine je aktivnost u kojoj sudjeluje cijelo tijelo. Stabilnost donjeg dijela tijela uvjetuje mogućnost prirodnog kretanja u gornjem dijelu. Opušteno, ali stabilno stajanje ili sjedenje prilikom sviranja omogućuje osjećanje prijenosa težine u nogama. Prisutnost osjećaja sigurnosti prilikom prijenosa težine možemo si predočiti pomoću ljudske sposobnosti i potrebe za kretanjem odn. hodanjem.

Pridržavanje violine glavom i ramenom ustaljeno je zbog korištenja mostića kao potpore između ključne kosti i ramena. Kod sviranja bez mostića potrebno je prisloniti violinu na ključnu kost uz podršku lijeve ruke. Težina violine je u tome slučaju, prema Galamianu, usmjerena na ključnu kost što se ostvaruje usmjeravanjem puža violine prema gore. Usmjeravanjem se puža violine prema gore posljedično oslobađa šaka lijeve ruke.

### 2.2. LIJEVA RUKA

Položaj prstiju u odnosu na žicu određen je postavom šake, ručnog zgloba i lakta. Galamian navodi dva načina postave šake ovisno o njenim karakteristikama navodeći *kako se svaka šaka može namjestiti tako da joj je pritom sasvim udobno*<sup>6</sup>; kratki prsti zahtijevaju doticaj osnovnog zgloba s hvataljkom te usmjerenost lakta u desnu stranu, dok dugi prsti zahtijevaju nižu postavu šake u odnosu na hvataljku te usmjerenost lakta više u lijevu stranu. Određivanje položaja cijele ruke potpomognuto je dodiranjem kažiprsta sa strane violine sve do trećeg položaja. Ono je moguće samo ukoliko je težište šake na

---

<sup>5</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 14. str.

<sup>6</sup> Ibid., 26. str.

četvrtom odn. malom prstu. Postavljanje težišta na gornji dio oktave dopušta slobodno kretanje kažiprsta prema pražiću. Ručni zglob bi pri postavi u odnosu na šaku trebao ostati u ravnini čineći gotovo ravnu liniju između podlaktice i šake. Pomicanjem lakta u desnu stranu olakšava se dohvaćanje G-žice, dok se pomakom u lijevu stranu ruka prirodno spušta na razinu E-žice. Palac u odnosu na ostale prste stvara protuotpor te pomaže slobodni pad ostalih prstiju iz njihova korijena.

Zamisao određene tonske visine ostvaruje se padom prsta na žicu. Okomiti pad prsta na žicu Galamian uspoređuje s pokretom pada prsta na tipku prilikom sviranja klavira. Vodoravno kretanje je, s druge strane, kretanje unutar jednog položaja, koje ne zahtijeva dizanje i ponovno spuštanje prsta na žicu, već podrazumijeva lagano klizanje određenog prsta po žici. Takvo je kretanje karakteristično pri sviranju polutonova ili prilikom istežanja pojedinog prsta prilikom sviranja intervala preko oktave. Gotovo istovremeno padanje prsta i otpuštanje težine, što je nastala prilikom pada na žicu, pomaže preveniranju stvaranja pritiska jer *svaki jači stisak u lijevoj ruci predstavlja opasnu smetnju tehničkoj lakoći*<sup>7</sup>.

Promjena položaja proizlazi iz pokreta cijele ruke. Šaka prati poticaj iz nadlaktice i lakta prilagođavajući se novom položaju. Kretanje palca prati kretanje šake te je ono pri promjenama iz nižih prema višim položajima ujednačeno i istovremeno. Podvlačenje palca pod hvataljku prilikom promjena iznad četvrtog položaja rezultira usmjerenošću lakta u desnu stranu. Pri silasku iz višeg u niži položaj palac prethodi spuštanju šake pripremajući mjesto položaja u koji se ruka treba spustiti. Sluh nadzire ideju tonske visine prilikom pada prsta na žicu, dok se umna ideja pokreta ostvaruje unutarnjim sluhom odn. mišlju o željenoj visini tona.

### 2.2.1 VIBRATO

Ukrašavanje ili upotpunjavanje tonske boje postiže se vibratom odn. laganim ljuljanjem ruke. Neovisno o kombinacijama vibrata postoje tri vrste vibrata; vibrato iz prsta, šake i

---

<sup>7</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 29. str.

ruke. Galamian upozorava na zajedničko svojstvo navedenih vrsta navodeći da *sve vrste vibrata zahtijevaju elastične i opuštene zglobove prstiju*<sup>8</sup>.

Ukoliko ruka nije ukočena uglavnom dolazi do prijenosa impulsa na okolne mišiće ruke što rezultira kombiniranjem navedenih vrsta. Vibrato iz šake postiže se zamahom iz šake unatrag prema pužu instrumenta te njenim ponovnim povratkom u početni položaj. Prilikom zamaha unatrag dolazi do pružanja prsta koji se povratkom u početni položaj šake vraća u svoj zaobljeni položaj. Prst se, pri ovoj vrsti vibrata, pasivno prepušta poticaju iz šake. Poticaj koji dolazi iz podlaktice je, s druge strane, karakterističan za vibrato iz ruke. Jednako kao i kod vibrata iz šake, prst pasivno sudjeluje u procesu primanja impulsa iz podlaktice. Aktivno sudjelovanje prsta u procesu vibriranja karakteristično je za prsni vibrato. Vibrato iz prsta je, prema Galamianu, posljedica potpunog ovladavanja s druge dvije vrste vibrata. Poticaj dolazi iz prsta dok se šaka elastično prepušta dobivenom impulsu.

Konačno, vibrato je oruđe u službi interpretacije koje nudi *niz mogućnosti davanja života, boje i raznolikosti pri violinističkom izvođenju*<sup>9</sup>. Kombiniranje različitih vrsta vibrata svojim intenzitetom podržava dinamičke promjene gudala.

## 2.2.2 INTONACIJA

*Željena, "prava" intonacija ne nastaje mehaničkim trudom; preciznim držanjem prsta na pravom mjestu iznad hvataljke ili čvrstim držanjem prsta na već pronađenom mjestu na hvataljci... Ona ponajprije nastaje slušanjem određenog tona unaprijed te posljedično stvaranjem njegove prostorne predodžbe na hvataljci*<sup>10</sup>. Violončelist Gerhard Mantel tvrdi kako je dostatna predodžba određenog pokreta kako bi se u mozgu aktivirala područja zadužena za izvođenje stvarnog pokreta. Galamian podupire njegovu tvrdnju navodeći da je za čisto sviranje *dovoljna samo umna priprema pokreta i pomisao na zvuk željene visine da bi prsti automatski pali na svoja točna mjesta*<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 46. str.

<sup>9</sup> Ibid., 43. str.

<sup>10</sup> Mantel G. (2005.). *Intonation*. Mainz. Schott Music GmbH & Co., 95. str.

<sup>11</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 27. str.

Umnu predodžbu hvataljke prati taktilno osjećanje koje pomaže osjet sluha; *mentalna priprema i kontrola moraju se nadopuniti najoštrijim i stalnim nadzorom kritičkog uha...* jer je *uho uvijek krajnji sudac onoga što je dobro, a što ne*<sup>12</sup>. Osim slušanja unaprijed, Mantel predlaže taktilno osjećanje unaprijed kako bi se, prije određenog skoka npr., stekla jasna ideja o postavi ruke u određenom položaju. Nadalje, kao neke od najčešćih uzroka loše intonacije Mantel navodi; nejasnu slušnu predodžbu o tonu koji je potrebno svirati uzrokovanu neznanjem o tonskom nazivlju, nejasnu ideju o intervalskom razmaku između tonova u njihovu vodoravnom i okomitom odnosu, neprepoznavanje harmonijskih funkcija u vodoravnoj melodijskoj liniji, nedovoljnu svijest o utjecaju tonske kvalitete na intonativnu stabilnost te psihofizičku ograničenost razmišljanja i slušanja uzrokovanu tremom ili umorom<sup>13</sup>.

Prostorno snalaženje na hvataljci povezano je s poznavanjem notnog pisma. Slušna predodžba pretpostavlja vizualizaciju tonske visine i sposobnost imenovanja tona koji je potrebno svirati. Jasnoća takvog slušanja unaprijed mora biti toliko jasna kao da je zamišljeni ton već bio odsviran. Svijest o činjenici da je ton uvijek u kontekstu s nekim drugim tonom otvara prostor harmonijskom slušanju melodijske linije; *za nas gudače to znači da se intonacija prilagođava uvijek intervalu, a ne određenom mjestu na hvataljci*<sup>14</sup>. Stabilnost intonacije određenog tona, s druge strane, također ovisi o tonskoj kvaliteti odn. o desnoj ruci, jer i *najmanja promjena pritiska gudala na žicu dovodi do, iako možda minimalne, promjene tonske visine*<sup>15</sup>. Tonska sigurnost u desnoj ruci, dakle pomaže i na neki način uvjetuje intonacijsku sigurnost lijeve ruke; *dostatno je samo posvješćivanje da, kada je intonacija u pitanju, veliku ulogu ima i gudalo, kako bi se posljedično došlo do trenutnog intonacijskog poboljšana*<sup>16</sup>.

Naposlijetku, *sigurnost u izvođenju, uz pouzdanu tehniku, skoro je sinonim za dobru intonaciju*<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Ibid., 98. str.

<sup>13</sup> Mantel G. (2005.). *Intonation*. Mainz. Schott Music GmbH & Co., 149. str.

<sup>14</sup> Ibid., 72. str.

<sup>15</sup> Ibid., 90. str.

<sup>16</sup> Ibid., 86. str.

<sup>17</sup> Mantel G. (2005.). *Intonation*. Mainz. Schott Music GmbH & Co., 157. str.

## 2.3. DESNA RUKA

Elastičnost zglobova desne ruke odgovara elastičnosti gudalnog štapa i struna.

Galamian takvu korespondenciju uspoređuje sa mehanizmom opruga. Primjenjujući navedeni mehanizam zaključuje kako *bi potez gudaalom trebao biti prirodan, a ne ukočen, kao kada bi se pokušalo hodati bez savijanja odgovarajućih zglobova*<sup>18</sup>.

Pri držanju gudala srednji prst je postavljen nasuprot palcu, dok je prstenjak smješten pokraj srednjeg prsta. Mali prst postavljen je na unutrašnju stranu osmerokutnog dijela štapa gudala što mu omogućuje pružanje protuotpora težini gudala, dok je kažiprst postavljen malo dalje od srednjeg prsta.

Osnova poteza gudaalom je kružni pokret iz ruke, šake i/li prstiju, dok je osnova tehnike desne ruke potez od žabice prema vrhu gudala. Kod postavljanja gudala na žice kod žabice lakat i nadlaktica čine oštri kut nalik slovu "V". Kvadratni oblik ili oblik slova "L" karakterističan je za postavu gudala na njegovoj sredini, dok je postava gudala na njegovu vrhu nalik na slovo "I". Otvaranjem i zatvaranjem lakta ostvaruje se usporedni potez gudala s konjićem. Galamian postizanju kvalitetnog tona pretpostavlja brzinu poteza, težinu i mjesto dodira gudala sa žicom odn. *zvučnu točku*. Brzina poteza traži težinu, dok težina, ovisno o žici, uvjetuje idealno mjesto zvučne točke. Težina gudala najmanja je na njegovu vrhu, a najveća kod žabice. Dodavanje težine prema vrhu gudala, dakle, neodvojivo je od postizanja ujednačenog tona. Mjesto dodira gudala sa žicom, osim brzine i težine, uvjetuje dužina, debljina i zategnutost žice. Tanja žica traži zvučnu točku bliže konjiću, dok deblja zbog zadržavanja kvalitete tona zahtijeva zvučnu točku koja je bliže hvataljci. Također, sviranje u višim položajima skraćuje žicu što posljedično pomiče zvučnu točku bliže konjiću. Način dobivanja tona, dakle, određen je i ovisan o interpretacijskim zahtjevima glazbe.

### 2.3.1. POTEZI GUDALA

Povezivanjem više nota na jedno gudalo ostvaruje se **legato** potez. On se, uz *detache*, smatra jednim od osnovnih poteza gudala. Sviranje ovog poteza teži postizanju ujednačenog tona neovisno o količini nota koje je potrebno odsvirati na jedno gudalo.

---

<sup>18</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 49. str.

Prilikom sviranja legata do izražaja dolazi međusobna ovisnost ruku; primjerice prilikom promjene položaja, gdje desna ruka prati lijevu olakšavanjem težine i pomicanjem zvučne točke ovisno o položaju i žici na kojoj lijeva ruka treba svirati. Svijest o gotovo neprimjetnoj udaljenosti žica jedne od druge olakšava očuvanje ujednačenog legato poteza prilikom promjene razine žica. **Detache** je, poput legata, ujednačen i mek potez koji karakterizira odvajanje jedne note od druge u slobodnom pokretu iz lakta. Ovaj se potez svira nastavljanjem jednog poteza na drugi bez zaustavljanja. Detache je moguće izvoditi na *svim dijelovima gudala i svim dužinama njegova poteza*<sup>19</sup>. Iz detachea proizlazi **akcentirani detache** pri kojemu se naglašava svaki početak novog poteza, **detache porte** koji ne odvaja note pauzom, ali do čijeg minimalnog odvajanja posljedično dolazi zbog isticanja pojedinih nota te **detache lance** koji karakterizira brz i kratak potez koji se grafički označava točkom. **Portato** je ili **Loure** potez koji nastaje kombinacijom legata i detachea. Izvodi se povezivanjem više detache poteza kako bi se *legato notama dalo više reljefnosti u izrazu*<sup>20</sup>. Kombinacije različitih detache poteza su uobičajene te se općenito može reći *da se u dugim detache pasażama rijetko kad susrećemo samo s jednom vrstom detachea koja ostaje "čista" duže vremena*<sup>21</sup>.

**Fouette** proizlazi iz akcentiranog detache poteza. Ovaj je potez poznat i kao potez udarajućeg gudala jer se akcentiranje tona dobiva oštrim odbijanjem gudala od žice. **Martele** je, s druge strane, *jedan od osnovnih poteza čije će usavršavanje uvelike unaprijediti tehniku desne ruke*<sup>22</sup>. Njega karakterizira svjesno odvajanje tonova pauzom kako bi se još dodatno istaknulo naglašavanje početka svake note. Potez započinje napetim kontaktom gudala sa žicom koji se u trenutku dobivanja tona otpušta. Ovaj je potez, jednako kao i detache, moguće izvoditi cijelom dužinom gudala. Izražen detache potez sa martele početkom Galamian naziva **zadržanim marteleom** koji razlikuje od spomenutog jednostavnog martele poteza. Oštri pad gudala na žicu iz zraka prethodi **colleu**. Colle je potez sličan marteleu koji se, za razliku od martelea, izvodi bez posebne

---

<sup>19</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 68. str.

<sup>20</sup> Ibid., 69. str.

<sup>21</sup> Ibid., 69. str.

<sup>22</sup> Ibid., 71. str.

pripreme. Taj potez Galamian još objašnjava i kao sviranje *pizzicata gudalom*<sup>23</sup>.

**Spiccato** je potez utemeljen na lučnom pokretu gdje gudalo “ulazi” u žicu i netom “izlazi” iz nje, pritom se odbijajući. Okomite se karakteristike ovog poteza odražavaju na ton; *što je visina (s koje se gudalo spušta) veća, dobiveni je ton jači i uglavnom oštiji*<sup>24</sup>, dok se one vodoravne odnose na širinu poteza. Spiccato se, ovisno o brzini tempa i širini poteza, prilagođava mjestu izvođenja; *kada je širok i spor u nižem dijelu, a kada je brz i kratak bliže sredini ili čak iznad nje*<sup>25</sup>. Poticaj za sviranje ovog poteza dolazi iz nadlaktice koji se, ovisno o tempu, odražava na aktivno ili pasivno sudjelovanje šake i prstiju.

Prelaženje preko žica traži pokret iz cijele ruke *zu dodatnu rotaciju podlaktice i pasivno sudjelovanje šake i prstiju*<sup>26</sup>. **Saltando** je, poput spiccata, skačući potez pri kojemu se odbijanje od žice, bez namjernog odizanja gudala, ostvaruje elastičnošću gudala.

Gudalo je, pri izvođenju, potrebno lagano pridržavati. Težište je šake potpuno na kažiprstu, dok je sudjelovanje ostalih prstiju pasivno. Potez se najbolje ostvaruje oko sredine gudala. **Staccato** je *uzastopni niz kratkih, jasno odvojenih i konsonantno artikuliranih poteza na jednom gudalu*<sup>27</sup>. Izvođenje staccata, u smjeru od vrha prema žabici, zahtjeva višu postavu lakta, nagnutost podlaktice i okretanje štapa gudala prema hvataljci. Pri izvođenju poteza u suprotnom smjeru potrebno je spustiti ručni zglob i okrenuti štap gudala prema konjiću. **Leteći** je **staccato** potez sličan staccatu. Glavna se razlika između ova dva poteza odnosi na stalnost dodira gudala sa žicom. Letećim se staccatom ostvaruju neznatna napuštanja žice prilikom izvođenja pokreta koji proizlazi iz staccata. Galamian izvođenju ovog poteza pretpostavlja aktivnost prstiju i prepuštenost šake stalnom pokretu čiji poticaj dolazi iz ruke. **Leteći** se **spiccato**, s druge strane, definira kao *niz spiccato nota na jednom potezu gudala*<sup>28</sup>. Ovaj se potez, za razliku od letećeg staccata izvodi *aktivnim bacanjem gudala na žicu za svaku notu*<sup>29</sup>. Kontrola pokreta je, ovisno o širini poteza, u prstima, šaci ili ruci. Potpuna “nekontroliranost”

---

<sup>23</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 73. str.

<sup>24</sup> Ibid., 74. str.

<sup>25</sup> Ibid., 74. str.

<sup>26</sup> Ibid., 75. str.

<sup>27</sup> Ibid., 77. str.

<sup>28</sup> Ibid., 79. str.

<sup>29</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 79. str.



poteza karakteristična je za **ricochet**. Glavna je razlika između ricocheta i letećeg spiccata što potonji daje odvojen impuls svakoj noti<sup>30</sup>, dok ricochet u potpunosti počiva na prirodnoj odskočnosti gudala<sup>31</sup>. Ricochet podrazumijeva sviranje nekoliko nota u jednom potezu..., ali postojanje samo jednog impulsa u trenutku bacanja gudala na žice za prvu notu<sup>32</sup>. Galamian okomiti pad gudala na žicu, kakav se ostvaruje prilikom spomenutog poteza, uspoređuje s odskokom gumene lopte u trenutku njenog pada na tlo. Brzina poteza ovisi o visini odskakivanja gudala koju je moguće kontrolirati *malim, stalnim, lakim pritiskom kažiprsta, koji time postavlja gornju granicu odskakivanju*<sup>33</sup>.

Galamian navedene poteze objašnjava kao osnovne. Njihovo je usvajanje temelj violinističke tehnike desne ruke. Odras potpuna ovladavanja određenim potezom iskazuje se neprimjetnim prelaženjem iz jednog poteza u drugi.

---

<sup>30</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 80. str.

<sup>31</sup> Ibid., 80. str.

<sup>32</sup> Ibid., 80. str.

<sup>33</sup> Ibid., 80. str.

### 3. VJEŽBANJE

*Vježbanje je nastavak sata, proces samopoučavanja*<sup>34</sup>. Taj proces zahtijeva rutinu jer će svakodnevno vježbanje učenika odvesti daleko dalje negoli duga, napeta, neredovita i isprekidana vježbanja<sup>35</sup>. Galamian ne pretpostavlja marljivost talentu tvrdeći *kako talent ne može biti zamjena za naporno vježbanje*<sup>36</sup> nego utvrđuje da je za nepredak potrebno jedno i drugo. Naporno vježbanje prvenstveno objašnjava kao *efikasni rad*<sup>37</sup> koji ne ovisi o broju sati provedenih s instrumentom. Postizanje maksimalne učinkovitosti uz minimalni napor pretpostavlja nepravilnoj i dugoj izloženosti vježbanju.

Galamian uspješnu interpretaciju pretpostavlja usvajanju tehničke vještine. Vježbanje tehnike, sukladno tome, nikada nije samo sebi svrhom. Vrijeme vježbanja posvećeno tehnici i izdvojenim tehničkim problemima Galamian naziva "vremenom izgradnje". Svladavanju određenog tehničkog problema prethodi osvještavanje problema te njegovo raščlanjivanje. Ovome koraku prethodi *mentalna budnost*<sup>38</sup> koja onemogućava rastreseno vježbanje pri kojemu *misli lutaju po ranim sferama dok prsti i šake vrše mehaničko-rutinske pokrete i nebrojena ponavljanja*<sup>39</sup>. Svladavanje određenog tehničkog problema se, prema Galamianu, temelji na izvježbavanju usklađenosti ruku u raznim ritamskim obrascima prilikom sviranja različitih poteza i kombiniranju naglašavanja različitih doba. Smatra kako napredovanje u violinističkoj tehnici podrazumijeva kontinuirano prilagođavanje novim tehničkim izazovima jer se *rutinskim vježbanjem stvari kojima vježbanje više nije potrebno samo gubi vrijeme*<sup>40</sup>.

Galamian se, s druge strane, također zalaže za vježbanje interpretacije. Kod ovakvog vježbanja stavlja naglasak na interpretativnu izražajnost, oblikovanje fraza te izvježbavanje velikih cjelina; *prilikom vježbanja interpretacije ne preporuča se prekidanje*

---

<sup>34</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 90. str.

<sup>35</sup> Ibid., 91. str.

<sup>36</sup> Ibid., 90. str.

<sup>37</sup> Ibid., 90. str.

<sup>38</sup> Ibid., 90. str.

<sup>39</sup> Ibid., 90. str.

<sup>40</sup> Ibid., 92. str.

izvođenja unatoč propuštanju pokoje note ili pojavljivanju slične greškice<sup>41</sup>. Galamian interpretacijsko vježbanje smatra nužnom protutežom vremenu provedenom u vježbanju tehnike navodeći kako je *stanje uma i mišića potpuno drugačije prilikom sviranja pasaže kao vježbe od njenog izvođenja kao djela skladbe*<sup>42</sup>.

### 3.1. KONCEPT VJEŽBANJA

Prema DeLay se jedan sat vježbanja sastoji od pedeset minuta koncentriranog rada i deset minuta odmora. *Prvi sat vježbanja uključuje osnove violinističke tehnike; vježbanje artikulacije, prijelaza, vibrata te različitih poteza, drugi je posvećen pasažama iz repertoara, rastvorbama i ljestvicama, treći etidama i/li Paganiniju, četvrti koncertu, dok je peti posvećen Bachu i programu s kojim će učenik nastupati*<sup>43</sup>. DeLay navedeni koncept vježbanja objašnjava kao krajnji rezultat promišljanja o sistematizaciji poučavanja vlastitih učenika. Galamian odbacuje ideju uopćavanja rutine vježbanja tvrdeći kako *nema smisla dogmatski zahtijevati od svakog učenika da vježba određen broj sati po određenom, strogom rasporedu*<sup>44</sup>. Ipak inzistira na uvrštavanju osnovnih tehničkih vježbi u dnevnu rutinu vježbanja. Prema Galamianu, ljestvice su temelj *unapređenja tehničkih vještina lijeve i desne ruke*<sup>45</sup>, dok je vježbanje izdržavanja tona *ono što je kontrola daha za pjevače – sposobnost pjevanja fraze bez prekidanja zbog uzimanja novog daha*<sup>46</sup>. DeLay svoja promišljanja o vježbanju tehnike temelji na Galamianovim uvjerenjima. Upravo usustavljanjem rutine vježbanja potvrđuje kako je, prema Galamianovim riječima, *od vježbanja potrebno stvoriti dnevnu potrebu*<sup>47</sup>.

### 3.2. MENTALNO VJEŽBANJE

Mentalno vježbanje ostvaruje se predodžbom; *najprije se zamišlja doživljaj, a onda se doživljava*<sup>48</sup>. Herrigel, govoreći o umjetnosti streljaštva, tvrdi kako *učenik najprije treba*

---

<sup>41</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 96. str.

<sup>42</sup> Ibid., 97. str.

<sup>43</sup> Lourie Sand, B. (2000.). *Teaching genius. Dorothy DeLay and Making of Musician*. Portland: Amadeus Press., 53. str.

<sup>44</sup> Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu., 91. str.

<sup>45</sup> Ibid., 98. str.

<sup>46</sup> Ibid., 99. str.

<sup>47</sup> Ibid., 91. str.

<sup>48</sup> Zlatar, J. (2015.). *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira*. Zagreb: Muzička akademija., 144. str.

*dugo meditirati bez luka i strijele, kako bi cilj doživio mnogo većim i bližim nego što (on) zaista jest*<sup>49</sup>. Ideja ove metode temelji se na činjenici da svakome činu prethodi mentalni proces koji je, praktično i neovisno o činu, moguće promišljati i prerađivati<sup>50</sup>. Praktično se, po mišljenju Hilary Hahn, ostvaruje vizualizacijom svakog trenutka: slikom pozornice i načinom izlaska na nju s instrumentom, osjećanjem topline svjetla i vlastitog pouzdanja za vrijeme naklona dok publika plješće. Osjećanjem odgovora gudala na žicu prilikom početka djela, slušanjem projekcije zvuka i osjećanjem tišine koja pritom obuzima publiku, sviranjem cijelog programa u mislima.<sup>51</sup> Ovakav način vježbanja, prema Mantelu, treba prakticirati jednako kao materijal koji je potrebno vježbati.

---

<sup>49</sup> Lundeberg, A. (2001.). *Umjetnost nastupanja pod pritiskom*. Zagreb: Music Play., 58. str. Trema 58

<sup>50</sup> Mantel, G. (2007.). *Interpretation*. Mainz: Schott., 227. str.

<sup>51</sup> Hahn, H. (2012.). *The conversations issue*. The Strad Magazine.

## 4. INTERPRETACIJA

Interpretacija je stvarno “posredovanje” između skladatelja i slušatelja<sup>52</sup>. Ona je stoga subjektivna stvarnost shvaćanja notnog zapisa koja se temelji na poznavanju povijesnog konteksta nastanka određenog djela, njegova stila i strukture. *Interpretirati znači objasniti*<sup>53</sup> vlastito shvaćanje neke glazbene ideje utemeljene na skladateljevu nadahnuću; *podijeliti shvaćanje glazbe s publikom i na taj način pridobiti i zadržati njihovu pažnju i pružiti im užitek*<sup>54</sup>.

Mantel navodi kako je sposobnost ispravnog čitanja notnog teksta preduvjet rada na interpretaciji. Navodi kako je notni tekst nemoguće interpretirati bez razumijevanja njegova sadržaja. Tek razumijevanje pročitano notnog teksta dovodi do razvijanja interpretacijske ideje koju je moguće ostvariti. Kao konkretna interpretacijska obilježja navodi ritam, dinamiku, artikulaciju, tempo i boju tona. Osjećaj za **ritam** prirodan je čovjeku iako nije metronomski ujednačen; *puls nikada nije potpuno jednoličan jer srce svakim otkucajem dopušta protok točno onoliko krvi kroz tijelo koliko je u trenutku određenog napora potrebno*<sup>55</sup>. Mantel primjećuje da zbog navedenog dolazi do *stalnog sukoba između metronomskog otkucaja, koji nikako ne može reagirati na promjene do kojih dolazi u glazbi, i pulsa koji zahtijeva glazba*<sup>56</sup>. **Dinamika** je, prema Mantelu, uvijek u pokretu. Ona je ovisna o oznakama unešenim u partituru, ali i o cjelovitoj predodžbi glazbene cjeline. Pijanist prof. Jakša Zlatar naglašava kako je *bogatstvo dinamičke palete izravno vezano uz finoću sluha te zvučnu predodžbu i maštu*<sup>57</sup>. **Artikulacija** određuje jasnoću izgovora pojedinog tona u kontekstu veće cjeline. Ona se ostvaruje različitim potezima gudala, ali i ujednačenim padanjem prstiju lijeve ruke na žicu. **Tempo**

---

<sup>52</sup> Mantel, G. (2007.). *Interpretation*. Mainz: Schott., 26. str.

<sup>53</sup> Ibid., 26. str.

<sup>54</sup> Zlatar, J. (2015.). *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira*. Zagreb: Muzička akademija., 182. str.

<sup>55</sup> Mantel, G. (2007.). *Interpretation*. Mainz: Schott., 46. str.

<sup>56</sup> Ibid., 46. str.

<sup>57</sup> Zlatar, J. (2015.). *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira*. Zagreb: Muzička akademija., 90. str.

je prilagodljivo oruđe koje služi međusobnom povezivanju glazbe<sup>58</sup>. Mantel ga smatra zahtjevnijim interpretacijskim obilježjem objašnjavajući kako tempo *interpretu daje mogućnost, učiniti razumljivom strukturu nekog djela slušatelju*<sup>59</sup>. Oznaka tempa je, poput dinamičke oznake, skladateljeva uputa namijenjena interpretu. **Boja tona** određuje teksturu, te ju možemo predočiti kao *“tkaninu” samog tona*<sup>60</sup>. Ona proizlazi iz kombinacije općenitih karakteristika nekog tona; njegove visine, trajanja i intenziteta. Jasnom predodžbom interpretativne ideje postiže se uvjerljivost koja se ostvaruje kombinacijom navedenih interpretativnih obilježja.

#### 4.1. GLAZBENA MAŠTA

Glazbena mašta je sposobnost stvaranja predodžbi o glazbi neovisno o izravnim slušnim opažanjima. Stvaranju takvih predodžbi pomažu asocijacije. Povezivanjem glazbenog sadržaja, primjerice s poznatim pojmovima, kretnjama, situacijama, dijalozima i bojama, stvaraju se asocijacije. One povezuju različite doživljaje i potiču stvaranje novih. Najčešće se vežu uz proživljena iskustva i osobnost interpreta. Djelotvornost neke asocijacije posljedično se očituje tek u trenutku interpretacije.

Poznavanje povijesnog konteksta nastanka određenog djela jedan je od načina stvaranja interpretativnih ideja. Osmišljavanje određene interpretativne ideje uglavnom se temelji na konkretnim povijesnim činjenicama. Uvidom u život skladatelja približava se stvarnosti i okolnostima u kojima je određeno djelo nastalo. Tim uvidom pojednostavljuje se proces zamišljanja skladateljeve osobnosti koja je, u nekim slučajevima, ključna za razumijevanje skladateljeve zamisli.

Općenito je način osmišljavanja interpretativne ideje većim dijelom prepušten volji interpreta. Sukladno tome i doživljaj glazbe interpreta vrlo je osoban što prilikom izvođenja dovodi do izražavanja različitih emocija. Neovisno o tome, skladateljeva je

---

<sup>58</sup> Mantel, G. (2007.). *Interpretation*. Mainz: Schott., 91. str.

<sup>59</sup> Ibid., 102. str.

<sup>60</sup> Ibid., 90. str.

sugestija često izražena oznakama i uputama u notnom tekstu. Upute, za način i dinamiku izvođenja, često su izrazi skladateljeve izvorne interpretativne ideje.

## 4.2. TREMA

Trema je stanje koje opisuje nastupanje pod pritiskom. Riječ "trema" proizlazi od lat. riječi "tremere" što u prijevodu znači "drhtati". Trema po svojim karakteristikama odgovara čovjeku urođenom obrambenom mehanizmu za preživljavanje. Ona je psihofizički odgovor na stresnu situaciju pri izvođenju glazbe koji je velikim dijelom ovisan o samokritičnosti izvođača i očekivanju njegove okoline. Izvođenje glazbe pod utjecajem treme tijelo doživljava kao pojačanu aktivnost koja može dovesti do pretjerane napetosti mišića. Somatski su pokazatelji treme, poput ubrzanog pulsa, drhtanja i znojenja biološki odgovor tijela na opasnost. Lučenjem triju hormona; adrenalina, noradrenalina i kortizola tijelo se priprema na samoobranu. Tako adrenalin potiče nagonske kretnje, noradrenalin ubrzava rad srca i povećava krvni pritisak, dok kortizol osigurava dostatnu energiju u stresnim situacijama. Biološke reakcije, ovisno o stupnju treme, mogu pozitivno ili negativno utjecati na izvedbu. Pojačane reakcije u kombinaciji s mišićnom napetošću dovode do nekoordiniranih kretnji i zamora u rukama što posljedično dovodi do lošijeg rezultata. Pozitivno uzbuđenje, s druge strane, prate gotovo jednake biološke reakcije koje doprinose pozitivnom krajnjem rezultatu.

Napetost pri izvođenju uvjetuju objektivni i subjektivni uzroci. Nedostatna pripremljenost za izvedbu objektivni je razlog lošeg osjećaja što ga izvođač obično doživljava kao pritisak. Subjektivni su uzroci treme obično vezani uz osobnost pojedinog glazbenika.

Problem sa samopouzdanjem prethodi socijalnoj anksioznosti koju karakterizira iracionalan strah od tuđeg mišljenja. Pretjerani perfekcionizam također je odlika subjektivnih uzroka treme jer pred izvođača postavlja ciljeve u čije ispunjenje ne može biti siguran. Stoga je svaka nesigurnost, bila ona subjektivne ili objektivne prirode, nepoželjna prilikom izvedbe. Pribjegavanje brzim načinima rješavanja problema treme može uključiti konzumiranje betablokatora koji zaustavljaju vezanje adrenalina na adrenalinske receptore. Betablokatori na taj način usporavaju srčane otkucaje i snižuju krvni tlak. S obzirom na štetne učinke na zdravlje nikako ih ne bi trebalo preporučivati učenicima.

Pravilno i pravovremeno vježbanje uvjet je svake uspješne izvedbe. Prevježbavanjem materijala automatizira se mišićna memorija čija je svrha preveniranje nesigurnosti u notni tekst koji je potrebno izvoditi. Vježbom javnih nastupa se, s druge strane, stječe osjećaj sigurnosti. Ta je sigurnost utemeljena na objektivnoj činjenici koja potvrđuje glazbenikovu sposobnost izvođenja određenog djela. Također, do neke se mjere naknadnom analizom javnih nastupa sprječavaju uopćavanja počinjenih grešaka koja izvođaču oduzimaju objektivnost.

### 4.3. FIZIOLOŠKE I PSIHOLOŠKE PREDISPOZICIJE

Profesionalno bavljenje glazbom odražava se na sva područja života glazbenika. Koncertna izvedba predstavlja pojačanu fizičku aktivnost u kojoj se od izvođača zahtjeva izdržljivost i snaga, pravovremene reakcije te sposobnost izrazite koncentracije.

Sukladno tome, uspješnosti u izvođenju, prethodi psihofizička stabilnost interpreteta. Briga o općem zdravstvenom stanju stoga uvjet je uspješnosti u interpretativnoj djelatnosti.

Pravilna i raznolika prehrana omogućuje konstantan unos hranjivih tvari koje su, kao izvor energije, neophodne za normalno funkcioniranje organizma. Pojačana aktivnost, više nego ona ustaljena, zahtijeva uravnotežen odnos unosa energije i njene potrošnje. Uz pravilnu prehranu, san je najvažnije sredstvo u očuvanju zdravlja. Njegova važnost posebno dolazi do izražaja kada je nedostatan. Nedostatak sna negativno se odražava na kognitivne sposobnosti, *usporeno vrijeme reakcije u jednostavnim zadacima pažnje, smanjenu slušnu budnost i vizuoprostornu budnost.*<sup>61</sup>

Psihofizičko stanje također, na neki način, uvjetuje intrinzičnu motivaciju pojedinca. Loše opće i psihološko stanje organizma negativno se odražava na održavanje želje za napretkom. S druge strane, intrinzična motivacija pomaže usredotočenost na određeni cilj.

---

<sup>61</sup> Samaluk, I. (2023.). *Odnos stresa, kvalitete sna i radnog pamćenja*. Završni rad. Sveučilište u Zadru. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:323992>, 9. str.



## ZAKLJUČAK

Metodika nastave violine obogaćena je iskustvima profesionalnih violinista. Ona sažima stručna znanja i spoznaje te proučava utjecaj profesionalnog bavljenja glazbom. Njena je svrha u pronalaženju optimalnih načina sviranja violine. Metodološki pristup samim time olakšava shvaćanje tehnike lijeve i desne ruke, odnosa tijela i prijenosa prirodne težine, planiranja kreativnih i produktivnih vježbanja, povezanosti općeg stanja i interpretativne aktivnosti te važnosti razvijanja glazbene mašte.

Metodika nastave violine je, dakle, neizostavni dio obrazovanja mladih violinista koji ostavlja otvoreni prostor novim spoznajama i nadasve proučavanju stručne literature. Sažimanjem različitih perspektiva sviranja violine, olakšava se kritičko promišljanje usvojenih znanja i vještina, kao i ustaljenih načina poučavanja.

## LITERATURA

- Galamian, I. (1977.). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Herrigel, E. (2004.). *Zen u umjetnosti odapinjanja strijele*. Zagreb: Izvori
- Hahn, H. (2012.). *The conversations issue*. The Strad Magazine.
- Jelavić, F. (2003.). *Nastavna metoda u obrazovno-odgojnom procesu*. Kateheza, 25 (4).
- Lourie Sand, B. (2000.). *Teaching genius. Dorothy DeLay and Making of Musician*. Portland: Amadeus Press.
- Lundeberg, A. (2001.). *Umjetnost nastupanja pod pritiskom*. Zagreb: Music Play.
- Mantel, G. (2007.). *Interpretation*. Mainz. Schott Music GmbH & Co.
- Mantel, G. (2005.). *Intonation*. Mainz. Schott Music GmbH & Co.
- Samaluk, I. (2023.). *Odnos stresa, kvalitete sna i radnog pamćenja*. Završni rad. Sveučilište u Zadru. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:323992>
- Zlatar, J. (2015.). *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira*. Zagreb: Muzička akademija.