

Violinisti-skladatelji 19. stoljeća

Očasić, Jelena

Professional thesis / Završni specijalistički

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:146027>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-29**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU - MUZIČKA
AKADEMIJA
VI. ODSJEK

JELENA OČASIĆ
VIOLINISTI-SKLADATELJI 19. STOLJEĆA



SPECIJALISTIČKI RAD

ZAGREB, 2018.

VIOLINISTI-SKLADATELJI 19. STOLJEĆA

SPECIJALISTIČKI RAD

Mentor: izv. prof. art. Davor Philips

Mentor specijalističkog rada: izv. prof. dr. sc. Dalibor
Davidović

Studentica: Jelena Očasić

Ak. god. 2017./2018.

ZAGREB, 2018.

Sadržaj

1. Uvod.....	2
2. Virtuoz i virtuoznost.....	3
2.1. Definicija i kontekst.....	3
2.2. Percepcija virtuozu u 19. stoljeću.....	6
2.3. Virtuozna izvedba.....	7
2.4. Virtuozna djela.....	10
3. Pregled violinističkih škola u 19. stoljeću u Europi.....	11
3.1. Francuska i Belgija.....	12
3.2. Italija.....	13
3.3. Njemačka.....	14
3.4. Poljska.....	15
3.5. Rusija.....	16
3.5. Španjolska.....	17
4. Virtuoznost u djelima Eugenea Ysaëya, Henryka Wieniawskog i Pabla de Sarasate.....	17
4.1. Eugène Ysaëye.....	17
4.1.1. <i>Šest sonata za violinu solo, op. 27</i> i <i>Sonata br. 3, Ballade: Analiza iz pedagoškog očišta</i>	18
4.2. Henryk Wieniawski.....	25
4.2.1. <i>Polonaise brillante br. 2, op. 21: Analiza iz pedagoškog očišta</i>	26
4.3. Pablo de Sarasate.....	31
4.3.1. <i>Malagueña op. 21, br. 1: Analiza iz pedagoškog očišta</i>	32
5. Zaključak.....	37
6. Bibliografija.....	39
6.1 Notna izdanja.....	41

1. Uvod

Odabir teme specijalističkog rada odraz je osobnog glazbenog ukusa i sklonosti prema glazbi nekog razdoblja. Glazba devetnaestog stoljeća obuhvaća čitav raspon boja i osjećaja, uvijek s jasnom granicom za ono što se određuje kao lijepo. Upravo zbog ovakvih njezinih obilježja glazba devetnaestog stoljeća mi je bliska, i to ne samo violinistički repertoar već i instrumentalna glazba u cjelini.

Poseban pečat glazbi ovoga razdoblja daju violinisti koji su se u većoj ili manjoj mjeri okušali i kao skladatelji. Dobro poznavanje prirode instrumenta otvorilo im je vrata novih izražajnih mogućnosti i novih tehnika izvođenja. Prirodu instrumenta razvili su do punog sjaja, a izvođačke sposobnosti do najvišeg stupnja virtuoznosti. Njihova je glazba maštovita, prepuna novosti, pa stoga i privlačna kako dosadašnjim tako i budućim violinističkim naraštajima.

Uz osobnu sklonost, smatrala sam da je potrebno steći bolji uvid u djela violinističkih virtuoza i zbog mladih generacija violinista kojima svakodnevno posvećujem vrijeme i pažnju. Upravo violinistička literatura što je izvode mlađi glazbenici mahom potječe iz pera vrsnih violinista devetnaestog stoljeća koji su ujedno bili i skladatelji. Kao što u svakodnevnom životu prevladava misao da "dajući primamo", tako je i moj rad na ovoj temi bio motiviran, ali i upotpunjen i obogaćen radom s mladima. Baveći se literaturom sličnog karaktera i sadržaja uzajamno smo napredovali na putu novih spoznaja te glazbenih i izvođačkih ostvarenja.

U ovome radu osvrnut ću se na veći dio literature što sam je izvela unutar tri solistička recitala. Iznijet ću pojedinosti iz života, rada i djela violinističkih virtuoza Henryka Wieniawskog, Pabla de Sarasateja i Eugèna Ysaÿea. Uz svako djelo, uz analizu njegova glazbenog oblika, pridodat ću vlastiti osvrt na njegova tehnička i izvedbena obilježja, kao i vlastiti pristup i način svladavanja tehnički zahtjevnih dijelova.

Ovaj pisani rad sažetak je novih spoznaja i iskustava koji su obogatili moj put glazbenice, izvođačice i mentorice. Zahvalna sam za sve stečeno.

2. Virtuoz i virtuoznost

2.1. Definicija i kontekst

Iako se smatra da je koncept virtuoznosti star koliko i sama glazba¹, definiciju pojma nalazimo kasno, prvi put u glazbenom rječniku Sébastiena de Brossarda iz 1703. Prema toj definiciji korijen riječi, *virtu*, osim (moralnog) određenja duše, označava i obilje urođenog talenta, spretnosti i vještine, zbog čega pojedinac u odnosu na druge posjeduje nadmoć u području umjetnosti, što se prvenstveno odnosi na glazbu.² U 16. i 17. stoljeću virtuoz je bio primarno skladatelj, teoretičar ili dirigent, a tek potom vješt izvođač (*virtuosi pratici*).³ Na virtuoznost se tada gledalo isključivo s tehničkog stajališta, a virtuozi su bili u pravilu povučeni i učenjački nastrojeni pojedinci u službi vladara. Gledajući povijesno, osim razvoja opere i instrumentalnog koncerta kao vrste, kasno 18. stoljeće donosi značenje pojma *virtuoz* koje je i danas ustaljeno, odnoseći se

1Usp. Jankélévitch, Vladimir, *Liszt et la Rhapsodie: Essai sur la virtuosité*, nav. prema: Samson, Jim, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, New York: Cambridge University Press, 2007, str. 68.

2„In Italian, *virtu* means not only that disposition of the soul which makes us pleasing to God and causes us to act in accordance with the rules of right reason but also that excess of native endowment, of adroitness, or of proficiency which makes us stand out either in the theory or in the practice of the fine arts above others who, like us, apply themselves to these pursuits. From this word the Italians have formed the adjective *Virtuoso* or *virtudioso* to designate or commend those on whom Providence has been pleased to bestow this excellence or this superiority. In Italian usage, accordingly, an excelling painter, a skilful architect, etc., is a *virtuoso*; but the Italians apply this beautiful epithet more customarily and more specially to *excellent musicians*, notably to those among the latter who devote themselves to the *theory* or to the *composition* of music rather than to those who excel in the other arts, so that in the Italian language to say simply that a man is a *virtuoso* is almost always tantamount to say that he is an excellent musician.“ (Brossard, nav. prema: Pincherle, Marc, *Virtuosity, The Musical Quarterly*, 35, 1949, 2, str. 226-227.

3Usp. Jander, O., *Virtuoso*, *Grove Music Online* (Pristup: 15. siječnja 2017.)

pritom na vrsne instrumentaliste i pjevače čiji je cilj bio ostvariti solističku karijeru.⁴

Immanuel Kant određuje prosvjetiteljstvo kao čovjekov izlaz iz samonametnute nezrelosti.⁵ Spomenuta nezrelost, kako objašnjava Michel Foucault u svom eseju o Kantovu tumačenju prosvjetiteljstva⁶, odnosi se na oslanjanje pojedinca na autoritet u području gdje bi se sam trebao voditi vlastitim razumom. Upravo tim prekidom sa „samonametnutom nezrelošću“ kao tradicionalnim načinom ponašanja i okretanjem prema samome sebi i vlastitim prosudbama, mijenja se i umjetnička (skladateljska odnosno izvođačka) pozicija. Prijelaz od svijeta u kojem glavnu riječ ima aristokracija prema demokraciji omogućuje umjetnicima autonomnost i slobodu kakvu do tad nisu imali. Otvaranje javnih prostora,⁷ odnosno transformacija dvorskog glazbenika u javnog izvođača, potiče spektakularizaciju izvedbe i izvođača, veće uvažavanje praktičnog znanja dovodi do razvoja tehničkih vještina, dok rastuća centriranost na samoga sebe dovodi do samopromocije.

Uzevši u obzir taj novi sklop u kojem se virtuoznost pojavljuje, Paul Metzner daje nešto užu definiciju virtuoza kao pojedinca s visokim stupnjem tehničkih vještina koje rado izlaže publici, pokušavajući pritom od svog nastupa načiniti spektakl.⁸ Virtuozni su u pravilu bili teatralni, voljeli su javne nastupe. Nastojali su neprestano pronalaziti i proširivati svoju publiku, a kako bi u tome uspjeli, bili su prisiljeni modificirati svoje izvedbene vještine u što upadljivije i neobičnije, odnosno spektakularnije.⁹

40 virtuozu kroz povijest vidi Pincherle, Marc, *Virtuosity*, str. 227-232.

5Usp. Kant, Immanuel, Odgovor na pitanje: Što je prosvjetiteljstvo?, u: isti, *Pravno-politički spisi*, Zagreb: Politička kultura, 2000, str. 33.

6Usp. Foucault, Michel, What is Enlightenment?, prev. C. Porter, u: Rabinow, Paul (ur.): *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984, str. 32-50.

7Pod pojmom „javni prostori“ ovdje se misli na socijalne i fizičke prostore koji nisu privatni. Usp. Metzner, Paul, *Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution*, Berkeley: University of California Press, 1998, str. 2.

8Usp. Metzner, Paul, *Crescendo of the Virtuoso*, str. 1.

9„They presented the marvelous and the outré. They developed large repertoires of techniques. They improved or invented instruments used in their art. They performed often, with rapidity, and from memory. In general they showed their technical skill through the overcoming of difficulties. They advertised their activities in newspapers and on posters. They wrote about themselves or hired or encouraged others to write about

Promatrajući virtuoznost kroz odnos između virtuoza i publike, Dana Gooley smatra da se virtuoznost odnosi na pomicanje granica te da izvođač postaje virtuoz u trenutku kada učini nešto neočekivano, nešto što je publika do tog trenutka smatrala nemogućim.¹⁰ Na taj se način postavljaju nove granice koje je, kako bi zadržao zanimanje publike, virtuoz primoran svaki put ponovno prelaziti.

Kako sam ranije spomenula, u kasnom 18. stoljeću glazbeni se život mijenja u znaku prosvjetiteljstva. Uz rastući broj koncerata u mjestu djelovanja, uobičajilo se da virtuozi kreću i na turneje. Uz broj virtuoza raste i publika, a povećava se i opseg izdavaštva. Još jedna promjena dogodila se u odnosu između virtuoza i skladatelja, koji su rjeđe nego prije jedna te ista osoba. Virtuoz-skladatelji nisu se libili ni banalnosti svojih skladbi kako bi se što zornije prikazali kao vrsni izvođači. Opisujući takve skladbe, anonimni kritičar u časopisu *Almanach musical* navodi kako se u njima često predstavljaju djetinjaste slike okružene infantilnim okvirima, kako su posrijedi reminiscencije ranije nastalih skladbi odnosno njihovo rearanžiranje.¹¹

Tijekom 19. stoljeća virtuoz je sve više podsjećao na današnju slavnu osobu, *celebrityja*.¹² O njihovim privatnim životima počele su se širiti glasine, a često se posezalo i za manipulacijom informacijama kako bi se postigao veći publicitet.¹³ Virtuozne su nerijetko prikazivali karikirano, s pretjeranim fizičkim obilježjima, pa su tako Liszta često portretirali s

them in books and magazines. They solicited for themselves honors, awards, large fees, and other manifestations of social and material advancement. Such were the common characteristics of the virtuosos of the Age of Revolution". (Metzner, Paul, *Crescendo of the Virtuoso*, str. 2)

10Gooley, Dana, *The Virtuoso Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, str. 1.

11Usp. Pincherle, Marc, *Virtuosity*, str. 232

12„People want to know the colour of your bedroom slippers, the cut of your dressing gown. (...) The newspapers, eager to profit from thus pitiable curiosity, heap anecdote upon anecdote, falsehood upon falsehood..." (Samson, Jim, *Virtuosity and the Musical Work*, str. 76)

13„In an 1831 account of a Paganini concert, Leigh Hunt, a theatre critic writing for *The Tatler* in London, regarded obvious misinformation dubbing it his 'fifth and last concert' as a 'managerial trick'. Hunt argues that this was something that the public was accustomed to and should be prepared for." (Hunt, Leigh, cit. prema: Loveland, Alicia, *The Spectacle of Nineteenth-Century Virtuosity*, *Nota bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 3, 2010, 1, str. 65)

ekstremno dugim i tankim prstima, Thalberga s četiri ruke i šest prstiju na svakoj,¹⁴ dok su Paganinija, sukladno imidžu "zločestog dečka", prikazivali kao da je za svoje vještine prodao dušu vragu.¹⁵ Virtuoz je morao biti prepoznatljiv pa su stoga njegov izgled i pojava bili od iznimne važnosti. Ujedno je morao biti i dovoljno tajnovit kako bi pobudio dodatno zanimanje publike.

U skladu s pojavom, i sama je izvedba bila razmetljiva: pucanje žica, udarci po instrumentu, trčanje i skakanje po pozornici samo su neki od trikova za kojima je virtuoz posezao kako bi izazvao reakciju publike. U potrazi za inovacijama, nije se pridržavao nametnutih pravila, jer virtuoz je prividno bio „slobodan čovjek“, iako je istodobno bio rob potreba vlastitog ega i publike.

2.2. Percepcija virtuozu u 19. stoljeću

Pojmovi virtuoz i virtuoznost razmatrali su se u 19. stoljeću iz dvije različite perspektive. Jedna strana, koju je većinom činila publika, smatrala je da tehničke sposobnosti virtuozu služe kao instrument za postizanje istine i ljepote djela što se izvodi, a ne u svrhu samopromocije i zbog vlastitog ega virtuozu. Drugu pak stranu predstavljali su u pravilu kritičari, koji su virtuozu smatrali plitkim i egocentričnim tehničkim majstorima svog instrumenta, a ne pravim umjetnicima, pa su tako u svojim osvrtima često koristili izraze poput „klišej“, „plitko“ i „isprazno“.¹⁶

14Usp. Loveland, Alicia, *The Spectacle of Nineteenth-Century Virtuosity*, str. 65-66.

15 „According to the most popular legend, Paganini, like Faust, made a pact with Satan to acquire magical powers-enabling him to create effects on the violin beyond the reach of anyone else. Others thought he was possessed by the devil and coaxed the violin to produce what they took to be the devil's music. Still others, encouraged by the spectacle of him literally "lashing" the violin with his bow, considered him "demonic" in the Gothic sense of being corrupt and perverted, a licentious criminal in the tradition of the Marquis de Sade and Byron's hero-villains. Faust, magician, Satan, sadistic villain: the faces of Paganini were interrelated but not equivalent.“ (Kawabata, Maiko, *Virtuosity, The Violin, The Devil...: What Really Made Paganini „Demonic“?*, *Current Musicology*, Pristup: 3. veljače 2017.)

16Postupno su ova dva stajališta postala manje radikalna i isključiva, a u fokus ulazi fenomenološki, sociološki i kulturalni pristup virtuoznosti i virtuozi. U svome radu

Ovome drugom mnijenju priklonio se i Richard Wagner smatrajući da jedino virtuoz koji je ujedno i skladatelj djela što ga izvodi, to djelo može izvesti točno onako kako ga je sam zamislio, odnosno da isključivo takva izvedba može prenijeti „čistu i savršenu reprodukciju skladateljeve misli“.¹⁷ Najbliži je takvoj „čistoj“ izvedbi „bez vlastitih invencija“ prema Wagneru bio virtuozni izvođač koji je ujedno i skladatelj,¹⁸ dok je najniže mjesto u Wagnerovoj piramidi vrijednosti zauzimao virtuoz koji je „samo“ izvođač. S obzirom na to da je izvođač (samo) sredstvo prema umjetničkom naumu te da se u neku ruku umjetnička ideja realizira upravo kroz izvođača, ovaj bi trebao biti dovoljno skroman i dostojanstven kako bi uspio prenijeti izvornu skladateljevu misao.¹⁹ Osim izvođač (instrumentalist, pjevač), virtuoz može biti i dirigent koji se lako zavede mišlju da je prodro u samu srž djela i to toliko duboko da i sam postaje skladatelj djela koje dirigira: ne pridržava se skladateljevog tempa, dinamičkih i agogičkih oznaka.²⁰ Osim toga, kao najočitiji način postizanja virtuoznosti kod dirigenta, javljaju se drastični skokovi u operama kojima, zajedno s navedenim dinamičkim i agogičkim izmjenama, dirigent pokušava prikazati sebe kao zaslužnog za ljepotu djela izvedbom kojega dirigira.

Francisco Monteiro razvija shvaćanje izvedbe kao oponašanje drevnih rituala ljudskog žrtvovanja: cilj rituala je smirivanje bogova i publike odnosno antropološka potreba publike za nasiljem i smrću. U virtuoznoj izvedbi krv iz žrtvovanja predstavlja sukob virtuozna i njegovih fizičkih ograničenja, umjetničkih zahtjeva skladbe koju izvodi te samog instrumenta na kojem svira. Usp. Monteiro, Francisco, *Virtuosity: Some (quasi phenomenological) thoughts*, *International Symposium on Performance Science*, Porto, 2007. Utrecht: AEC. str. 315-320, (Pristup: 4. veljače 2017.)

17, „The highest merit of the executant artist, the Virtuoso, would accordingly consist in a pure and perfect reproduction of that thought of the composer's; a reproduction only to be ensured by genuine fathering of his intentions, and consequently by total abstinence from all inventions of one's own.“ (Wagner, Richard, *The Virtuoso and the Artist*, u: isti, *Stories and Essays*, London: Peter Owen, 1973, str. 111)

18, „...the man sufficiently endowed with creative power to gauge the value of observing another artist's intentions by that he sets upon his own, and it will be an advantage to him to have a certain loving pliability.“ (*Ibid.*)

19, „...if he trifles and toys with this, he casts his own honour away.“ (*Ibid.*, str. 112)

20, „...he finds it neat to let a loud passage be played quite soft, for a change, a fast one a wee bit slower; he will add you, here and there, a trombone-effect, or a dash of the cymbals and triangle...“ (*Ibid.*, str. 114)

2.3. Virtuozna izvedba

U 17. i 18. stoljeću repertoar violinista tradicionalno je uključivao sonate i koncerte, no u 19. stoljeću sve više se javno izvode tzv. karakterni komadi – kraće skladbe koje su prikazivale širok spektar virtuozne tehnike na publici zabavan način. Ovakvi komadi najčešće su se izvodili uz pratnju klavira ili orkestra, ovisno o tipu koncerta i prisutne publike. U drugoj polovici 19. stoljeća koncertni program često se sastojao od dva dijela: u prvom su se izvodile velike glazbene vrste poput npr. Mendelssohnova violinskog koncerta ili Beethovenovih sonata za violinu i klavir, dok se drugi sastojao od virtuoznih karakternih komada što ih je skladao izvođač ili skladbi skladanih posebno za njega. Takvi komadi zaključivali su koncerte kako bi publika mogla otići sretna i zadovoljna, a i pristajali su u tada popularni raznovrsni stil koncerta na kojem je nastupalo nekoliko različitih umjetnika.²¹

Kao prototip violinističke virtuozne izvedbe 19. stoljeća najčešće se uzimaju one Niccolò Paganinija. Osim kao vrhunski violinist, Paganini je bio poznat i kao izniman ekscentrik pa su stoga o njemu kružile razne nevjerojatne priče što ih je nerijetko i sam puštao u optjecaj.²² Njegovo ponašanje izvan pozornice i priče koje su ubrzo postajale legende, zajedno s tehničkim violinističkim vještinama, sudjelovale su u nastanku efekta što ga je postizala njegova virtuoza izvedba. Istraživanje dostupnih izvora iz 19. stoljeća sugerira da za postizanje toga efekta izvedbom nije bila dovoljna samo glazba. Glazbenik je morao posjedovati i određenu karizmu koja se neprestano morala „hraniti“ uvijek novim pojedinostima.²³

21 Usp. Harvey, Gabrielle Annora, *A Piece of the Exotic: Virtuositic Violin Compositions and National Identity*, Iowa City: University of Iowa, 2012, str. 2.

22 „Some of Paganini's friends suspected that he himself had originated a few of the strange and gruesome stories told about him and that he did so, if not to attract more people to his concerts, then simply to enliven the conversation while traveling or to amuse himself by testing the gullibility of new acquaintances.“ (Metzner, Paul, *Crescendo of the Virtuoso*, str. 126)

23 „Paganini's charisma is defined as the transmission of the performer's state of mind onto his listeners, especially those who were disposed towards yielding to such an influence.“ (Ruprecht, Lucia, *The Imaginary Life of Nineteenth-Century Virtuosity*, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 87, 2013, str. 327)

Dinamika virtuoznosti bila je dvosmjernan proces u kojem publika prema svojim potrebama oblikuje izvedbu u gotovo jednakoj mjeri kao i izvođač, zbog čega je izvedba „zarobljena“ u elementarnu ljudsku potrebu za divljenjem i aplaudiranjem odnosno neposrednim doživljavanjem ekstremnih emocija.²⁴ O važnosti aktivnog sudjelovanja publike u izvedbi govori i Alicia Cannon Levin koja izvedbu smatra iluzijom u koju publika treba povjerovati.²⁵

Što se pak samog repertoara tiče, Paganini je uglavnom svirao vlastite skladbe koje je skladao s ciljem prikazivanja tehničkih vještina na violini. One bi postizale najveći pljesak publike i često bi ih ponavljao. Riječ je o skladbama kao što su *Le Streghe* (varijacije na temu iz baleta *Il noce di Benevento* koreografa Salvatore Viganò i skladatelja Franz Xaver Süsmayra), *Sonata A Preghiera* (varijacije na temu *Dal tuo stellato soglio* iz Rossinijeve opere *Mojsije u Egiptu*), varijacije na temu iz dueta *Nel cor più non mi sento* iz opere *Mlinarica* Giovannija Paisiella te *Rondo à la clochette*, treći stavak Drugog koncerta za violinu u h-molu, što ga je skladao godine 1826. Reprezentativni primjeri Paganinijeva izvedbenog repertoara uočljivi su na njegovoj najznačajnijoj, ujedno i posljednjoj turneji u razdoblju između 1828. i 1836.²⁶

24 „The great performer, no less than the great composer, could generate the catharsis that occurs when emotional release in an artificial world (a world of art) rebounds on to the real world, and could do so even when the musical materials lacked significance.“ (Samson, Jim, *Virtuosity and the musical work*, str. 78)

25 „If both parties fulfill their part of the bargain, virtuoso performances can become the stuff of legends. But if—like Dorothy Gale—they look for the man behind the curtain, the illusion will surely dissipate under charges of fraud and trickery. Without the audience’s energy to sustain it, the magic falls flat. In the Paris of Louis-Philippe, whose watchword of moderation and compromise slowly but surely drained the fun out of public life, audiences chose to drink in the excesses of the concert stage. They demanded bigger and better illusions, and their virtuosos responded with outrageous musical acts, scandalous personal exploits, and dramatic public events. Even today, tales of the July Monarchy’s glory days continue to light up the pages of music history, the string of dazzling feats, incandescent skills and legendary duels as captivating now as they ever were.“ (Cannon Levin, Alicia, *Seducing Paris: Piano Virtuosos and Artistic Identity, 1820-1848.*, Chapel Hill: University of North Carolina, 2009, str. 300-301)

26 Poznat je program njegova šestog koncerta u Beču, održanog 11. svibnja 1828. Sastojao se od sljedećeg: “1. Overture from *Lodoiske*, by Cherubini; 2. Concerto by Rode, consisting of an *Allegro Maestoso*, an *Adagio Cantabile* in double chords, specially composed for this concert, and interpolated by the artist, and a *Polacca* played by Paganini ; 3. Last air from “*l’Ultimo giorno di Pompeia*,” sung by Signora Bianchi ; 4. Sonata on “*Moses' Prayer*” (by request) played on the fourth string by Paganini; 5. Variations on a theme from “*Armide*,” by Rossini, sung by Signora Bianchi ; 6. *Capriccio* on

Unatoč visoko razvijenim tehničkim mogućnostima većine virtuozna, virtuoza izvedbe kritika u pravilu nije dočekivala blagonaklono, smatrajući da je usredotočenost na tehničko očište skladbe u suprotnosti s prikazom emocija u glazbi,²⁷ o čemu svjedoči i jedno od poznatih svjedočanstva iz tog doba, ono engleskog kritičara Leigh Hunta, koji razmetljivu izvedbu opisuje kao isprazni efekt bez dubljeg uzajamnog razumijevanja između dvaju protagonista, virtuozna i publike.²⁸

2.4. Virtuoza djela

Osim virtuoza izvedbi postoje i umjetnička djela u kojima su tehničke vještine od iznimne važnosti predstavljajući bitan element samog djela. Prema tome, prije nego što zaključim ovo poglavlje, osvrnut ću se i na sama virtuoza djela.

U svome radu posvećenom ovom pitanju estetičar Thomas Carson Mark predlaže kako im analitički pristupiti.²⁹ Iako se ne slaže s tvrdnjom Richarda Wollheima, koji smatra da je za epitet „umjetničko“ potreban dokaz o radu ili uloženom trudu,³⁰ Mark drži da određena umjetnička djela ipak moraju prikazati neku vrstu vještine ili majstorstva te upravo njih naziva virtuoza djelima.³¹ Osim zahtjeva vještine, autor iznosi i sljedeća dva uvjeta potrebna da bismo neko djelo smatrali virtuoza:

the theme "La ci darcm la mano," composed for violin and played by Paganini." (Prod'homme, Jacques-Gabriel, *Niccolo Paganini: A Biography*, prev. Alice Mattullath, New York: Carl Fischer, 1911, str. 27)

27 „Hunt's article describing a Paganini concert portrays the astounding qualities of his playing, but adds, ...we cannot help thinking that we miss, both in the style and in the composition, that perfection of simplicity...which is perhaps incompatible with these exhibitions of art. Clearly Hunt is aware of the spectacle that is Paganini's playing and, although admiring it, he also observes that there is a certain „perfection of simplicity“ lacking“ (Usp. Loveland, Alicia, *The Spectacle of Nineteenth-Century Virtuosity*, str. 67)

28 „There sits the virtuoso in the concert hall, and dazzles us purely on his own behalf: he runs, he jumps; he melts, he pines, he paws and glides, and the audience hangs on his every moment (...) of all that passes before your eyes and ears, you understand probably about as much as the performer there understands what goes on within your soul when music wakes in you and drives you to create.“ (*Ibid.* str. 66-67)

29Usp. Mark, Thomas Carson, On Work of Virtuosity, *The Journal of Philosophy*, 77, 1980, 1, str. 28-45.

30Wollheim, cit. prema *ibid.*, str. 32.

mora biti značajna sastavnica djela (djelo mora biti o toj vještini) i djelo mora izložiti vještinu koja se traži, odnosno mora biti njezinim primjerom.³² Primjerice, prema Marku Chopinove etide, premda zahtijevaju od izvođača visoke vještine, nisu virtuoзна djela, budući da zadovoljavaju samo jedan od tri navedena uvjeta – prikazuju neku vrstu vještine ili majstorstva. Drugi uvjet da djelo bude o traženoj vještini prema Marku nije ispunjen, s obzirom na to da je vještina potrebna za stvaranje etide vještina glazbenog komponiranja, dok su Chopinove etide o vještini sviranja klavira.³³ Treći je uvjet da virtuožno djelo bude primjerom onoga o čemu je, a prema Marku etide nisu primjeri vještine u sviranju klavira, već npr. romantičke glazbene vrste za klavir itd.³⁴ Osim Chopinovih etida, Mark razmatra i izvedbu, koju i samu smatra umjetničkim djelom. Za svaku izvedbu potrebna je određena tehnička vještina pa tako i za sviranje Chopinovih etida. Prema tome, izvedba zadovoljava prvi uvjet virtuoznog djela. S obzirom na to da su Chopinove etide djela o vještini sviranja klavira, a njihova je izvedba svojevrsna potvrda tih djela, logično je da izvedba djela bude o onome o čemu je i djelo – u ovom slučaju o vještini sviranja klavira. Ovime je zadovoljen i drugi uvjet za virtuožno djelo. Na kraju, izvedba obuhvaća prikaz etida, koji je primjer sviranja klavira. U slučaju Chopinovih etida tehnički zahtjevi sviranja su prilično visoki, što znači da svaka njihova izvedba mora biti primjerom ne samo vrsnog sviranja, već i same etide kao djela, odnosno onoga o čemu je etida.³⁵ Na taj način zadovoljen je i treći uvjet, prema čemu zaključujemo da izvedba

31Pojašnjavajući dodatno zašto npr. djela Jacksona Pollocka nisu virtuoзна djela, Mark kaže sljedeće: „Although works of abstract expressionism may be about their own necessary conditions, skill (in the sens that concerns us, namely, technical mastery or craftsmanship) is not one of their necessary conditions. So of course they are not displays of skill.“ (*Ibid.*, str. 35)

32„...the artwork must require skill; it must be about the skill that it requires; it must display the skill that it is about.“ (*Ibid.*, str. 36)

33„Skill in piano playing is not a necessary condition for producing works of music, even piano pieces. To be sure, many composers of piano music, especially of works like études which are about piano playing as well as for the piano, have been pianists themselves. But there is no necessity here. Schubert, apparently, was not an outstanding pianist (he is said not to have been able to play his own „Wanderer“ Fantasy), although he composed many works for piano, some of them very demanding“ (*Ibid.*, str. 39)

34*Ibid.*

35„...it must be an instance of pianistic skill if it succeeds in giving an instance of étude at all.“ (*Ibid.*, str. 40)

Chopinovih etida jest virtuozno djelo, za razliku od Chopinovih etida kao djela.³⁶

Da bi i samo bilo virtuozno, umjetničko djelo mora ispunjavati uvjete koji nisu toliko blisko vezani uz izvedbu te mora biti o vještinama komponiranja, a posljedično i primjer tih vještina. Za primjere takvih kompozicija Mark navodi Bachove fuge, Brahmsove kanone i Händelove varijacije.

U ovome radu analizirat ću Sonatu br. 3 (*Ballade*), op. 27 Eugènea Ysaÿea, *Polonaise Brillante*, op. 21 Henryka Wieniawskog te *Malagueñu*, op. 21 (*Španjolski plesovi*, prva knjiga) Pabla de Sarasatea, nakon čega ću pokušati ustvrditi jesu li i do koje mjere navedene skladbe virtuozna umjetnička djela.

3. Pregled violinističkih škola u 19. stoljeću u Europi

Početkom 19. stoljeća temelj za razvitak violinističkih virtuozna bile su violinističke škole čije su razlike u izvođačkom i predavačkom pristupu nerijetko manje očigledne od uvriježenog mišljenja. Temeljile su se na kombinaciji dvaju elemenata: metodi (tehnic) sviranja i cjelokupnoj ideji glazbenog stvaranja, dok je tajna uspjeha ležala u dosljednosti. Tada nadmoćna violinistička škola bila je francuska sa svojim visoko sistematiziranim pristupom sviranju, a njezinim se osnivačem smatra Talijan Giovanni Battista Viotti. S proširenjem francuske škole na Belgiju 1840. godine te utjecajem violinista-skladatelja (kao što je bio npr. Ludwig Spohr u Njemačkoj), nastalo je plodno tlo za oblikovanje tzv. institucije putujućeg virtuozna, odgovorne kako za razvoj tako i za dekadenciju violinističke umjetnosti.

36,„Although the études do contemplate the necessary conditions of art, the art whose necessary conditions the contemplate is that of the performer.“ (*Ibid.*, str. 41)

3.1. Francuska i Belgija

Za vrijeme vlastite turneje po Europi, 1782. godine, mladi talijanski violinist Giovanni Battista Viotti (1755. – 1824.) debitirao je na *Concert spirituel* u Parizu. Viotti je bio jedan od prvih violinista koji su koristili novodizajnirano Tourteovo gudalo, što je uvelike utjecalo na njegove kompozicije i način izvedbe, a i na reakciju pariške publike: nakon debitanskog koncerta u Parizu postao je prava senzacija i prihvatio poziciju dvorskog svirača u Versaillesu.³⁷ Time završava njegova koncertna karijera, a početkom 19. stoljeća prestaje se gotovo u potpunosti aktivno baviti glazbom. Iako je javno nastupao manje od deset godina, karakteristike Viottijevog sviranja vladale su čitavom generacijom violinista.³⁸

Najznačajniji Viottijev učenik bio je Pierre Rode (1774. – 1830.). On je već kao dvadesetjednogodišnjak dobio mjesto profesora violine na novoosnovanom pariškom konzervatoriju. Osim pedagoške karijere, bio je aktivan i kao putujući virtuoz, zatim kao carski violinist u Sankt-Petersburgu (1804.-08.), a prije nego se vratio u rodni Bordeaux, živio je nekoliko godina i u Berlinu.³⁹

Još jedan od vodećih virtuoza svojeg doba bio je Rodolphe Kreutzer (1766.-1831.), no zbog loma ruke solističku karijeru završio je 1810. godine, nakon čega se prihvatio dirigiranja te godine 1815. postao asistentom kapelnika, a 1817. glavnim dirigentom Opere. Ujedno je bio i profesor violine na pariškom konzervatoriju.⁴⁰

Za razliku od Rodea i Kreutzera, Pierre Baillot (1771. – 1842.) bio je prvotno glazbeni amater koji je dosegao razinu profesionalizma tek u svojoj zreloj fazi. Prije nego je postao profesor na pariškom konzervatoriju,

³⁷Usp. Schueneman, Bruce R., *The French Violin School, Notes*, 60, 2004, 3, str. 757.

³⁸„His technical brilliance, the breadth, beauty and power of his tone and overall expressive characteristics of his performances captured the imagination of his listeners.“ (Stowell, Robin, *The nineteenth-century bravura tradition*, u: isti (ur.), *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, str. 61)

³⁹*Ibid.*, str. 62.

⁴⁰*Ibid.*

radio je u ministarstvu financija, vojnoj službi te kao violinist u pariškom kazalištu Feydeau. Godine 1802. pridružio se Napoleonovu privatnom orkestru i održao uspješnu turneju po Rusiji. Vodio je i pariški orkestar Opere, kao i orkestar *Chapelle Royale* od 1825. godine. Njegovi značajniji učenici bili su Jacques-Féréol Mazas (1782. – 1849.), Jean Baptiste Charles Dancla (1817. – 1907.) i François Habeneck (1781. – 1849.).⁴¹

Kao ogranak francuske škole, ranih četrdesetih godina 19. stoljeća Charles Auguste de Bériot (1802. – 1870.) osnovao je belgijsku violinističku školu koja je kombinirala utjecaj Paganinijeve briljantnosti s tradicijom francuske violinističke škole. Osim de Bériota, pripadnici belgijske škole bili su i Henri Vieuxtemps (1820. – 1881.), koji je utjecao i na rusku školu predajući pet godina na sankt-petersburškom konzervatoriju, zatim Hubert Léonard (1819. – 1890.), Emile Sauret (1852. – 1920.) i Eugène Ysaÿe (1858. – 1931.), kao najznačajniji izdanak belgijske škole u kasnom 19. stoljeću.⁴²

3.2. Italija

Za razliku od francuske, talijanska je violinistička škola krajem 18. stoljeća počela propadati i to uglavnom zbog uskogrudnog pristupa lokalnih konzervatorija u kojima je prevladavalo mišljenje kako se glazbeno obrazovanje treba usmjeriti prvenstveno prema promociji domaćih pjevača. Tome u prilog ide činjenica kako je u tom razdoblju objavljeno malo pedagoških tekstova o sviranju violine, a podučavanje se uvelike oslanjalo na tradicionalni odnos između učitelja i učenika. Unatoč tome, upravo je u talijanskoj violinističkoj školi stasala jedna od najznačajnijih figura u povijesti virtuoznosti – Niccolò Paganini (1782. – 1840.). Paganini je zanat izučavao kod Antonija Cervetta, Giacoma Coste te vjerojatno kod

⁴¹*Ibid.*

⁴²*Ibid.*, str. 63.

Alessandra Rolla. Ipak, veći utjecaj na njegovu tehniku sviranja i izvedbeni stil imali su Antonio Lolli, Ivan Jarnović i poljski violinist Durand. Godine 1810. započela je njegova karijera putujućeg virtuozu. Svojim izvedbama osvojio je mnoge talijanske kulturne centre, a svoju je turneju uspješno proširio i po ostatku Europe. Pri povratku u Italiju 1836. godine neko je vrijeme služio na dvoru Marije-Lujze, vojvotkinje od Parme, nakon čega 1838. nastavlja turneju po Francuskoj. Pred kraj života pokušao je otvoriti kockarnicu, što mu je donijelo velike financijske gubitke. Umro je 1840. godine u Nici. Paganinijevi virtuozni uspjesi predstavljaju vrhunac tehničke violinističke umjetnosti u ranom 19. stoljeću, dok njegove scenske „vragolije“ pomiču granice dotadašnje izvedbene prakse.⁴³ Osim Paganinija, značajniji pripadnici talijanske violinističke škole bili su Paganinijev učenik Camillio Sivori (1815. – 1894.), Antonio Bazzini (1818. – 1897.), kao i Teresa (1827. – 1904.) i Maria (1838. – 1848.) Milanollo.⁴⁴

3.3. Njemačka

U prvoj polovici 19. stoljeća njemačkim violinističkim svijetom dominirao je Louis Spohr (1784. – 1859.). Jednako kao i njegov profesor Franz Eck, Spohr je bio pod utjecajem francuske violinističke škole⁴⁵, a velik dio svog umjetničkog *creda* uspješno je prenio i na svoje učenike. Najznačajniji među njima bio je Ferdinand David (1810. – 1873.), koji je povremeno podučavao Josepha Joachima (1831. – 1907.). David, inače bliski prijatelj Felixa Mendelssohna, nakon šestogodišnjeg rada za Karla von Lipharta u Dorpatu, seli u Leipzig kako bi svirao u orkestru Gewandhaus pod Mendelssohnovim ravnanjem. Ondje je ubrzo postao i skladatelj, učitelj i dirigent. Godine 1843. postao je profesor na novoosnovanom lajpciškom konzervatoriju, a smatra se i ocem lajpciške

⁴³*Ibid.*, str. 65.

⁴⁴*Ibid.*, str. 65-66.

⁴⁵Franz Eck bio je jedan od posljednjih predstavnika Mannheimske škole, no unatoč tome, Spohr o njemu u svojim dnevnicima govori kao o Francuzu, iako je očito bio druge nacionalnosti. Usp. Brown, Clive, *Louis Spohr: A Critical Biography*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984, str. 13-15

violinističke škole. David je bio prvi violinist u 19. stoljeću koji je izvodio Bachova djela za violinu solo⁴⁶, a kasnije i Beethovenove gudačke kvartete, kao i Schubertove kvartete i kvintete, a poznat je i po tome što je davao savjete Mendelssohnu dok je ovaj skladao Koncert za violinu i orkestar u e-molu, op. 64.⁴⁷

Mendelssohnov je utjecaj zamjetan i kod Davidovog učenika, Josepha Joachima. Nakon formativnih godina u Leipzigu, godine 1850. Joachim prihvaća Lisztov poziv da bude koncertmajstor u Weimaru, gdje ostaje dvije godine. Potom odlazi u Hannover, kako bi postao glazbeni ravnatelj. Ondje upoznaje Schumanna i Brahmsa i postupno postaje priznati svjetski umjetnik. Godine 1865. odlazi iz Hannovera i postaje ravnatelj i profesor *Hochschule für ausübende Tonkunst* u Berlinu. Velik je njegov doprinos razvoju Berlina kao kulturnog centra, posebno u polju komorne i orkestralne glazbe.⁴⁸

3.4. Poljska

Najznačajniji poljski violinisti-skladatelji bili su Feliks Janiewicz (1762. – 1848.), August Durand (1770. – 1834.), Karol Lipiński (1790. – 1861.) i Henryk Wieniawski (1835. – 1880.). Janiewicz je napustio Poljsku 1785. godine, da bi potom boravio u Beču, mnogim talijanskim gradovima i Parizu, prije nego se doselio u Britaniju 1792. Durand, inače Viottijev učenik, poduzimao je koncertne turneje po Europi prije nego se smjestio u Strasbourgu kao koncertmajstor u kazališnom orkestru, dok je Lipiński svoju solo turneju odlučio prekinuti zbog angažmana koncertmajstora u Dresdenu (1839. – 1861.).⁴⁹

46Usp. Su, Di, The Tardy Recognition of J. S. Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo, *American String Teacher*, 61, 2011, 2, 24-28 (Pristup: 1. srpnja 2017.).

47 Usp. Stowell, Robin, The nineteenth-century bravura tradition, str. 66.

48Ibid., str. 67.

49Ibid., str. 69.

Henryk Wieniawski završava violinistički studij na pariškom konzervatoriju 1848. godine i započinje karijeru putujućeg virtuozu. Između 1860. i 1872. boravi u Sankt-Petersburgu gdje kao virtuozni solist i učitelj na tamošnjem konzervatoriju unapređuje ne samo rusku glazbenu umjetnost, već i razvoj poljske nacionalne violinističke škole. Ostatak života provodi ponovno putujući po svijetu kao koncertni umjetnik.⁵⁰

3.5. Rusija

Zahvaljujući stalnim posjetima Baillota i Rodea, početkom 19. stoljeća utjecaj francuske škole dopro je do Rusije. No unatoč stranom utjecaju i povremenom domaćem iskakanju iz mase prosječnosti (npr. Ivan Khandoshkin), u ranom 19. stoljeću pa sve do dolaska Poljaka Wieniawskog, a potom i Mađara Leopolda von Auera (1845. – 1930.), izvodilaštvo na violini ostaje u Rusiji pretežno na amaterskoj razini.⁵¹ Zajedno s Miscom Elmanom, Efremom Zimbalistom, Jaschom Heifetzom te Milonom Poliakinom, Auer ustanovljuje rusku violinističku školu. Iako je bio poznat po individualnom pristupu⁵², Auer je u svoje podučavanje uključio pojedine Joachimove ideale kao što je sonorni ton. Između 1868. i 1906. vodio je gudački kvartet Ruskog društva za glazbu, upoznavajući pritom rusku publiku s kvartetima Čajkovskog, Borodina, Glazunova i Rimskog-Korsakova, a 1883. godine i između 1887. i 1892. dirigirao je i orkestrom Društva.⁵³

⁵⁰*ibid.*, str. 70.

⁵¹*ibid.*, str. 74.

⁵²„He was famously known not to teach technique *per se*, and his students often conferred among themselves to solve technical problems. He cultivated individuality in each player – seeking to develop a unique artistic temperament in a manner suited to the student.“ (Rodrigues, Ruth Elizabeth, *Selected Students of Leopold Auer: A Study in Violin Performance-Practice*, Birmingham: The University of Birmingham, 2009, str. 21)

⁵³ Usp. Stowell, Robin, *The nineteenth-century bravura tradition*, 1992, str. 74.

3.5. Španjolska

Uz Viottijevog učenika Philippea Libona (1775. – 1838.), najznačajniji španjolski violinist u 19. stoljeću bio je Pablo de Sarasate y Navascuéz (1844. – 1908.). Na pariškom konzervatoriju studirao je od 1856. godine, a već tri godine kasnije krenuo je na svoju prvu svjetsku turneju. Također, bio je velika inspiracija mnogim poznatim skladateljima, kao što su Saint-Saëns i Dvořák, koji su mu nerijetko pisali violinističke koncerte i druga djela.⁵⁴

4. Virtuoznost u djelima Eugenea Ysaëea, Henryka Wieniawskog i Pabla de Sarasatea

4.1. Eugène Ysaëe

Eugène Ysaëe (1858.-1931.) bio je majstorski izvođač violinističke glazbe i skladatelj koji je u svojim djelima eksperimentirao s novim tehnikama sviranja violine, istražujući pri tome sve aspekte violine uključujući i zvučne efekte poput registra, boje zvuka, teksture, zbog čega je iznimno važan za razvoj modernog načina sviranja violine.⁵⁵

Ysaëeva muzikalnost, virtuoznost i osobnost bili su općeprihvaćeni od strane publike, a i kolege su mu se divili, o čemu svjedoče razni opisi. Jedan od njih pripada i Carlu Fleschu, koji u svojim memoarima navodi

⁵⁴*ibid.*, str. 76.

⁵⁵„Abandoning the old style of Wieniawski and Sarasate, he combined rigorous technique and forceful sound with creative freedom as an interpreter. He is regarded as extremely important in the development of the modern style of violin playing, representing a synthesis of the Franco-Belgian style of playing.“ (Curty, Andrey, *A Pedagogical Approach to Eugène Ysaëe's Six Sonatas for Solo Violin, Op. 27*, Athens: The University of Georgia, 2003, str. 4-5)

Ysaÿea kao najistaknutijeg violinista kojeg je ikada čuo.⁵⁶ Pablo Casals pak smatra da je Ysaÿeov dolazak bio otkrivenje, ne samo zbog njegova neupitnog tehničkog majstorstva, već i zbog kvalitete boje, naglaska, ekspresivnosti i slobode koje je unio u interpretaciju glazbe,⁵⁷ dok se Henry Roth posebice osvrće na Ysaÿev vibrato kao izravan nastavak njegove osobnosti: čudesno osjetljiv i raznolik u brzini i boji.⁵⁸

4.1.1. Šest sonata za violinu solo, op. 27 i Sonata br. 3, Ballade: Analiza iz pedagoškog očišta

Ysaÿeovih *Šest sonata za violinu solo, op. 27* dio su koncertnog repertoara svakog violinista, jer osim što zahtijevaju visoku razinu tehničkih sposobnosti, služe i kao učinkovito sredstvo za daljnje studiranje violine, odnosno prevladavanje izazova na koje violinisti nailaze u tehnički zahtjevnijim skladbama. Ysaÿeovo korištenje dvohvata, trohvata, četverohvata te višeglasja općenito⁵⁹, omogućuje violinistima da uspješnije izvode djela drugih skladatelja ako su pisana za više od jednog glasa. Osim toga, njegove sonate često imaju kompleksan slog i posebnu boju zvuka, kako bi se postigao kontrast između i unutar pasaža, što predstavlja čvrst temelj za daljnje učenje moderne glazbe.

56,„Ysaÿes importance as a violinist rested above all on the originality of his style. (...) His tone was big and noble, capable of modulation to the highest degree and of responding to his impulsion as a horse to its rider. His vibrato was the spontaneous expression of his feeling, a whole world away of what had been customary until then: the incidental, thin-flowing quiver only on *espressivo* notes; his portamentos were novel and entrancing, his left-hand agility and intonation of Sarasate-like perfection. (...) There was no kind of bowing that did not show tonal perfection as well as musical feeling. His style of interpretation betrayed the impulsive romantic... He was a master of the imaginative rubato.“ (Flesch, Carl, *The Memoirs of Carl Flesch*, London: Rockliff, 1957, str. 79)

57Usp. Casals, Pablo, cit. prema: Yang, Manshan, *The Six Sonatas for Unaccompanied Violin by Eugène Ysaÿe: A Study in Dedication and Interpretation*, disertacija, Wellington: Victoria University, 2016, str. 16.

58 „He often played lyric phrases with no vibrato at all, producing his so-called *white* tone, but this practice was artfully blended with an entire range of vibrato speeds which he applied for expressive purpose.“ (Roth, Henry, cit. prema: *ibid.*, str. 17)

59,„The concept of theme and accompaniment is primary in Ysaÿe’s sonatas.“ (Curty, Andrey, *A Pedagogical Approach to Eugène Ysaÿe’s Six Sonatas for Solo Violin*, str. 1)

Inspiraciju za op. 27 Ysaÿe je dobio čuvši Bachovih *Šest sonata i partita za violinu solo (BWV 1001-1006)* na recitalu Josepha Szigetija u Bruxellesu 1923. godine,⁶⁰ nakon čega je naredna 24 sata proveo zatvoren u sobi radeći na skicama svojih šest sonata. Skladao ih je i revidirao u nekoliko tjedana. Uz to što je želio skladati ciklus od šest djela za violinu solo po uzoru na Bacha, Ysaÿe je svaku sonatu skladao tako da donekle evocira stil sviranja virtuozna za kojeg je pisana: Josepha Szigetija, Jacquesa Thibauda, Georgea Enescua, Fritza Kreislera, Marthieua Crickbooma i Manuela Quiroga.⁶¹

Sonate iz op. 27 možemo podijeliti u tri grupe od po dvije sonate, i to tako da se prema naslovima stavaka grupiraju prva i četvrta sonata (naslovi su barokni stavci: *Fugato, Allemande, Sarabande...*), zatim druga i peta (sonate s programnim naslovima stavaka: *Obsession, Melancholia...*) i naposljetku treća i šesta (obje su jednostavačne). Ono što je zajedničko svima jest melodičnost unatoč ekstremnim tehničkim zahtjevima, česte reference na Bacha, kao i slobodno kretanje između dura i mola.

Ballade, jednostavačna sonata naslovljena prema istoimenoj romantičkoj vrsti, najčešće se izvodi od svih šest Ysaÿevih sonata. Odlikuje se gusto isprepletenim slogom prožetim kromatskim motivima i frazama sazdanima od „valovitih“ dvohvata i trohvata. Utjecaj balade kao vrste u pjesništvu i glazbi u ovoj je sonati zamjetan u stalnim promjenama boje i raspoloženja, odnosno u variranjima u tempu, što se očituje već u prvoj frazi, koja je bez naznačene mjere. Uz agogiku, česte su i nagle dinamičke

60 „The genius of Bach frightens one who would like to compose in the medium of his sonatas and partitas. These works represent a summit and there is never a question of rising above it.“ (Wang, Yu Chi, *A Survey of the Unaccompanied Violin Repertoire, Countering on Works by J. S. Bach and Eugene Ysaÿe*, disertacija, University of Maryland, 2005, str. 54)

61 Razloge za posvetu sonata virtuoza Ysaÿeov sin objašnjava na sljedeći način: „The dedication of a composition could assume historical importance. We would like that, henceforth, the violinists performing the master’s sonatas in public, mention them by name of the artists to whom they are dedicated, in the same way as one says the “Kreutzer Sonata”. It would be a token of homage to their predecessors and to those who give life to music: THE INTERPRETERS, too often forgotten by the musicologists.“ (Ysaÿe, Antoine, cit. prema: Bujanja, Petra, *The Impact of Eugène Ysaÿe on Performance Practice and Solo Violin Repertoire: A Graduate Recital Inspired by the Master Himself*, magisterijski rad, Southern Illinois University Carbondale, 2015, str. 21)

promjene. Iako lirski po karakteru, sonata je iznimno tehnički zahtjevna. Po obliku je rondo s jednom temom (uvod - T - e1 - T - e2 - T - e3 - T - coda). Detaljniju analizu donosi tabela 1.

Tabela 1

DIJELOVI	RAŠČLAMBA UNUTAR DIJELOVA	OPIS
Uvod t. 1-11	/1/ /2+2+2+3/	- prvi takt je zasebna cjelina (uvod u uvod) bez mjere, s oznakom <i>In modo di recitativo</i> , ekspresivna, s mnogo pauza i (nota) <i>fermata</i> - slijedi uvod u temu
Tema t. 12-27	/3+2+4+2+2+2/	- karakteristike teme su kromatika, punktirani ritam, ukrasi, trileri, triole; d-mol - na kraju t. 28 počinje novi materijal
Epizoda 1 t. 28-37	/3+3+4/	- kontrastna temi, lirskog karaktera, ekspresivna, modulativna (d - C - G - A); na kraju epizode preuzet je motiv iz uvoda
Tema t. 38-43	/2+4/	- varirana i skraćena
Epizoda 2 t. 44-55	- u većini epizoda te u zaključku nema jasne podjele na motive i fraze	- sekstole i triole, kromatski pomaci, karakterno u suprotnosti s temom, prvi put u skladbi kontinuirano jednoglasje;

		sekvence; pasaže
Tema t. 56-75	/2/+/2+3+1/ /2/+/1+2/ /2+1/+/2+2/	- razvojni dio u kojem se, uz nekoliko nastupa varirane teme u gornjem glasu (uz kontrapunkt u donjem), javljaju i njezine motivske razrade -razrada teme sadrži elemente epizoda
Epizoda 3 t. 76-90		- sekvence, rastavljeni akordi, kromatika, septole, pasaže
Tema t. 91-105	/2+3/ /2+3/ /2+3/	- ponovno nastup varirane teme s razradom
Coda t. 106 do kraja		- pasaže (d-mol ljestvica s kromatskim prohodima i pedalnim tonom), rastavljeni akordi, sekvence, motiv teme

Kao zasebna cjelina bez mjere, prvi takt daje nam umjetničku slobodu budeći izvođačevu maštovitost i originalnost. Donosi velike dinamičke razlike što predstavlja izazov za izvođača. Zahtijeva dobro vladanje tonom i zvukom u svim njegovim nijansama i bojama, od *pianissima* do *fortissima* te izvrsno vladanje desne ruke nad gudalom i mjestom izvođenja⁶²: *ff* se izvodi što bliže konjiću, koliko to instrument dopušta, a *pp* bliže hvataljci. Među intervalima, uz septime u sekvencama, javljaju se i kvarte, koje zbog svoje prirode čistog intervala traže intonativnu preciznost lijeve ruke, dok je u desnoj potrebno postići jasnoću tona u promjeni smjera na žabici i na vrhu gudala (vidi primjer 1).⁶³

⁶²Pod „mjestom izvođenja“ misli se na korpus violine.

⁶³Ton u svakom trenutku doticaja strune sa žicom treba biti jednako kvalitetan i jasan da bi, između ostalog, sačuvao pjevnost i cjelinu fraze što je kod dvohvata, koji prevladavaju u navedenim taktovima, još zahtjevnije. U tom pogledu posebno osjetljivi dijelovi gudala su vrh i žabica, krajnje točke promjene smjera gudala koja tonski treba biti gotovo neprimjetna. Na žabici (najniža točka koja povezuje strune sa gudalom) desna ruka, zbog prirode sile teže, lako može napustiti gornju žicu i prijeći u jednoglasje. Potrebno je prilikom promjene smjera gudala na žabici obratiti pažnju da gudalo ostane u doticaju i sa višom žicom dvohvata i time sačuva dvoglasje u dijelovima fraze koji se izvode na žabici. Također, da bi ton podjednako zvučao kod žabice (najteža točka gudala) u usporedbi sa višim dijelovima gudala, potrebno je u trenutku promjene smjera na žabici prenijeti težinu ruke sa kažiprsta na mali prst koji, postavljen niže ispod žabice, time "olakšava" točku

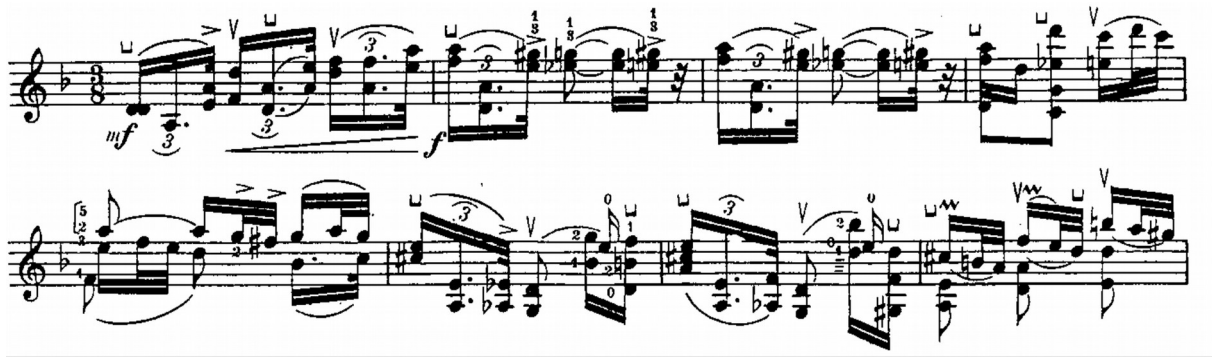
Primjer 1: E. Ysaÿe: Sonata No. 3 (*Ballade*), Bruxelles/Mainz: Schott Frères, 1952, t. 1.

Nakon prvog takta slijedi tema, epizoda 1 pa ponovno tema. U ove tri cjeline javlja se karakterističan punktirani ritam unutar triole koji će i kasnije prožimati ovu sonatu. Potrebno ga je izvoditi precizno s obzirom na to da se lako zamijeni za šesnaestinsku podjelu (vidi primjer 2).⁶⁴

promjenu smjera i pomaže jednakoj kvaliteti tona i očuvanju fraze. U protivnom, pod nekontroliranom težinom desne ruke ton prelazi gornju razinu glasnoće, čime se gube svi njegovi estetski elementi.

64Da bi desna ruka *upamtila* točan trenutak pokreta kojim će odsvirati punktiranu notu, u ritmičkoj figuri koja se nekoliko puta uzastopce ponavlja, dobro je vježbanje ove manje cjeline započeti od tempa u kojem je moguća potpuna kontrola nad svim pokretima desne ruke. Uz pažnju i individualan broj ponavljanja pokreti desne ruke će od kontroliranih postepeno postati spontani, ali i pravilni ritmički pokreti, čiji će rezultat biti precizno odsvirane ritmičke figure.

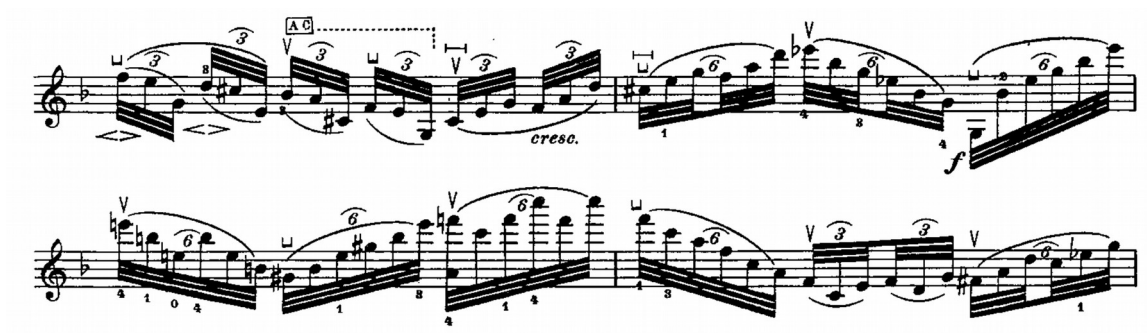
Primjer 2: E. Ysaÿe: Sonata No. 3 (*Ballade*), Bruxelles/Mainz: Schott Frères, 1952, t. 12-19.



Dvohvati i trohvati, kojima ova cjelina obiluje, daju bogatstvo zvuka i traže tonsku čistoću i preciznost prilikom izvođenja, što je individualno za svaki instrument i svakog izvođača. Cjelina je zahtjevna u prvom redu za desnu ruku koja, umjesto jednom, sada vlada istovremeno barem s dvije žice. Pronaći idealnu točku zvučanja, idealnu težinu desne ruke na gudalu i idealan pritisak lijeve ruke na žici, a time sveukupno postići najbolji mogući ton u danim uvjetima, cilj je svakog violinista i temelj je virtuoznosti koja se traži kroz čitavo djelo.

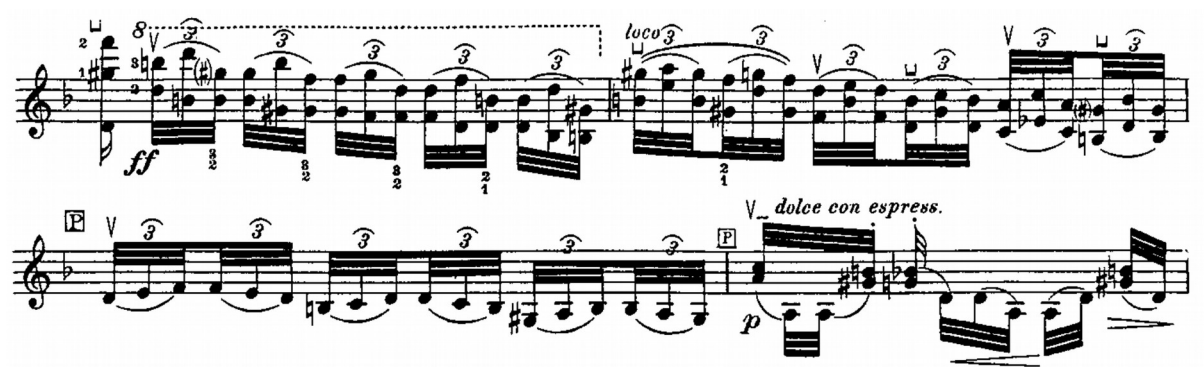
Virtuoznost lijeve ruke, koju epizoda 2 posebno zahtijeva, dolazi do izražaja u taktovima 50-53, u kojima uz virtuosnu lijevu, desna ruka svaku iduću notu svira na drugoj žici. Uz "živu" lijevu ruku desna treba biti precizna, odnosno na "pravoj žici u pravo vrijeme". Virtuoznost lijeve ruke traži brzo spuštanje i brzo podizanje prsta sa žice, a učinkovita je vježba za brze pokrete prstiju lijeve ruke sviranje punktiranih ritmova. Za dobro vladanje desnom rukom nad učestalom promjenom žica dobro je kombinirati razne *štrihove* (kombinacije *legata* i *détachéa*). Ovdje je važno napomenuti da desna ruka prilikom promjena žica mijena i visinu svog položaja, tako je na žici G desna ruka postavljena najviše, dok se prema nižim žicama D, A, E postupno spušta. Upravo zbog toga dolazi do nepreciznosti: „igrajući se“ raznim *štrihovima*, desna ruka treba "upamtiti" u koje se vrijeme treba podignuti ili spustiti te koliko, ovisno o žici na kojoj svira (vidi primjer 3).

Primjer 3: E. Ysaÿe: Sonata No. 3 (*Ballade*), Bruxelles/Mainz: Schott Frères, 1952, t. 50-53.



U drugom nastupu teme, od t. 56 do 67, desna ruka neprestano treba biti na dvije žice, zbog čega je potrebna preciznost u kontaktu struna sa žicama koje čitavo vrijeme trebaju dobro "čuvati" visinu desne ruke postavljene na jedinstvenoj točki, onoj koja jedina spaja dvije žice. Mali pomak ruke prema gore ili dolje znači prelazak s dvoglasja na jednoglasje. Za lijevu ruku značajni su taktovi 66 i 67: u taktu 67 nailazimo na decime koje traže maksimalnu rastezljivost, ali i preciznost ruke, s obzirom na to da su neke decime male, a neke velike, čime odnos prvog i četvrtog prsta nije uvijek jednak. Također, u višim pozicijama udaljenosti intervala u lijevoj ruci su bliže, dok su prema nižim pozicijama sve više. U t. 67 krećemo iz osme pozicije, a u t. 68 se spuštamo postupno u prvu poziciju. Svaki malo veći pritisak prsta na žicu mijenja intonaciju i otežava pokretljivost prstiju kroz pozicije, tako da mekoća i lakoća lijeve ruke u ovom taktu posebno dolazi do izražaja. U t. 69 nastupaju izmjene dvoglasja i jednoglasja koje zahtijevaju preciznost desne ruke u promjenama žica (vidi primjer 4). Te izmjene traju do t. 76.

Primjer 4: E. Ysaÿe: Sonata No. 3 (*Ballade*), Bruxelles/Mainz: Schott Frères, 1952, t. 66-69.



4.2. Henryk Wieniawski

Briljantan virtuoz što su ga često smatrali Paganinijevom reinkarnacijom, i skladatelj čija su djela postala dijelom klasičnog violinističkog repertoara, Henryk Wieniawski (1835.-1880.) zauzima posebno mjesto u povijesti sviranja violine.⁶⁵ Unatoč poljskom podrijetlu, utjecaj je poljske tradicijske glazbe na Wieniawskog neznatan: doduše, pojedini naslovi njegovih minijatura (*Polonaise, Kujawiak, Mazurkas...*) sugeriraju takav izvor, no primarni glazbeni utjecaj na Wieniawskog imalo je obrazovanje na pariškom konzervatoriju.⁶⁶ Kao virtuoz posebno je bio poznat po majstorskoj upotrebi gudala,⁶⁷ koje je držao na tada nekonvencionalan način.⁶⁸ Osim visokih tehničkih mogućnosti, ono što je Wieniawskog izdvajalo od njegovih suvremenika bila je moć da pomoću ekspresivnog odstupanja od ritma, tona i karaktera emotivno dirne svoje slušatelje.⁶⁹ Spomenutu ekspresivnost prisutnu u načinu izvođenja Wieniawski je prenio i u vlastite skladbe, i to uz pomoć dinamičkog

65Biografski podaci preuzeti su sa stranice Društva Henryka Wieniawskog u Poznanju: ***, Henryk Wieniawski (1835-1880): Life and Creation, http://wieniawski.com/life_and_creation.html (Pristup: 5. travnja 2018.)

66„After training with Belgian violinist Lambert Massart at the Paris Conservatoire, Wieniawski became an exponent of the Franco-Belgian violin school of playing, as represented in both his performances and his compositions (...). In particular, the expressive style of the Franco-Belgian school was remarkable in Wieniawski's playing.“(Higgins, Liesl, *Wieniawski's Contribution to the Culture of Expression: Understanding the Aesthetics of Violin Music in the Nineteenth Century*, disertacija, University of Sydney, 2016, str. 58, pristup: 5. travnja 2018.)

67„The master of the bow“ (Duleba, Wladyslaw, *Wieniawski*, Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, 1984, str. 7).

68„He held his right elbow rather high and pressed the bow with his index finger above the second joint (he produced his phenomenal 'devil's staccato' - the virtuoso effect of playing many staccato notes on a single string - by a complete stiffening of his arm).“ (Schwarz, Boris, Chechlińska, Zofia, *Wieniawski family*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30284pg1?q=wieniawski&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit Pristup: 5. travnja 2018.)

69„In addition to his effortless technique and breathtaking virtuosity, Wieniawski was also known for depth of his expression and his ability to move even initially indifferent members of the audience to tears. Reports suggest that it was the emotional quality in his playing that set this remarkable violinist apart from the rest of the nineteenth-century virtuoso violinists.“ (Higgins, Liesl, *Wieniawski's Contribution to the Culture of Expression*, str. 61).

nijansiranja te oznaka koje upućuju na ritamske nestabilnosti, kao što su *ritard. morendo, poco agitato, espressivo, appassionato ritard.* Ipak, ekspresivnost u njegovim skladbama nadilazi same po sebi ograničene glazbene oznake u partituri, zbog čega se potrebno fokusirati na duh skladbe.

4.2.1. Polonaise brillante br. 2, op. 21: Analiza iz pedagoškog očišta

Polonaise brillante, op. 21 iz 1875. druga je poloneza Henryka Wieniawskog. Za razliku od prve istoimene skladbe (op. 4), u kojoj se karakterističan ritamski obrazac poloneze mahom javlja u klavirskoj pratnji, u op. 21 obrazac se varira i pojavljuje u violinskoj dionici. Također, ova je poloneza tonalitetno kompleksnija, premda se kreće unutar granica klasičnog glazbenog jezika. Po obliku je rondo višeg tipa (A - B - A - C - A), provedbenog karaktera. Detaljniju raščlambu vidjeti u tabeli 2.

Tabela 2

DIJELOVI	RAŠČLAMBA UNUTAR DIJELOVA	OPIS
Uvod t. 1-18	/18/	- materijal uvoda donosi klavirska pratnja, u E-duru, elementi koji će se kasnije pojaviti u odsjeku B
A t. 19-50	a /4+4:/ b /4+4/ a /4+4 (kadenca)/	- nastup glavne teme u A-duru - dio A odlikuje se karakterističnim plesnim obrascem poloneze, klasičnom

		harmonijskom progresijom (T-D-T-SD-T), razigranom melodijskom linijom sastavljenom od motiva koji se uz razradu provode kroz čitavu skladbu te virtuožnošću
B <i>Piu Moderato ed Grandioso</i> , t. 51-95 most	c / 2+4+2+4:/+ /9/ /4+4+4/ a+a+a	- karakterno oprečan dijelu A, svečaniji, manje virtuozan, promjena tempa, E-dur - u mostu se provodi tema "a" kroz različite tonalitete (H - E - Fis), da bi na kraju vanjskim proširenjem došli do dijela A (A-dur)
A t. 96-117	a /4+4/ a' /4+4 (+2)/	- ponavljanje dijela A u A-duru, s vanjskim proširenjem (+2)
Uvod t. 114-117 C t. 118-160	/4/ d/3+5/ d'/3+3+5/ d'' /4+4/ d'''/3+3+2/ d'''' / 4+4/	- materijal uvoda donosi klavirska pratnja - lirski dio u F-duru, motivski i karakterno blizak dijelu B, sastavljen od nizanja istog motiva uz varijacije i proširenja - obilježje je ovoga dijela sintaktička asimetričnost
most t. 161-223	/4+4:/+4/ / 3+3+3:/+3+ 5/ /4+4+4+5/ /8/	- koristi materijal iz manjeg mosta u B; sekvence, modulacije, kadenciranje - tema je u klavirskoj pratnji, dok su u violinskoj dionici rastavljeni akordi i pasaže - ovaj dio sadrži modulativne sekvence te ima svrhu mosta za dio A - vanjsko proširenje
A	a /4+4/	- repriza dijela A uz modulacije i bez ponavljanja

t. 224-243	b /4+4/ a /4+4/	
Coda t.244-267	/4+4+4+4/ /4+4+4+4/	- završno kadenciranje

Ova iznimno virtuozna kompozicija obiluje potezima *staccato* u desnoj ruci (vidi primjer 7, t. 23-24), karakterističnima za većinu djela Wieniawskog. Potez *staccato* sastoji se od niza kratkih, brzih i aktivnih pokreta desne ruke iz lakta i/ili ručnog zgloba, koji svakoj noti daju "impuls". Pritom je važno da nadlaktica čitavo vrijeme bude opuštena. Svaki i najmanji grč narušava kvalitetu cjeline pokreta u kojem svi tonovi trebaju zvučati karakterom, tonski i ritmički jednako. Ovaj potez dobro je vježbati počevši od polaganog tempa, kako bi se osvijestila kontrola nad desnom rukom i postigla koordinacija između desne i lijeve ruke. U ovoj skladbi potez *staccato* ima smjer od vrha prema žabici (moguće je i obrnuto, od žabice prema vrhu).

Primjer 7: H. Wieniawski: *Polonaise brillante*, op. 21, No. 2, Mainz: Schott, 1909, t. 1-26.

Allegro moderato
16
f brillante
f
de la pointe
f

U taktovima 87-95 (vidi primjer 8) javljaju se oktave u lijevoj ruci, koje zbog brzine i učestale promjene pozicija zahtijevaju veliku intonativnu preciznost. Prema višim pozicijama razmak između prvog i četvrtog prsta unutar oktave treba biti sve kraći, s prvim prstom blago "utisnutim" u žicu zbog lakše pokretljivosti. U visokim pozicijama lijeva ruka treba zadržati vrh palca ispod vrata violine te se dovoljno uzdignuti nad hvataljku zbog lakšeg kontakta prstiju sa žicom.

Primjer 8: H. Wieniawski: *Polonaise brillante* op. 21, No. 2, Mainz: Schott, 1909, t. 87-97.

Osim *staccata*, značajni su i potezi *legato* (vidi primjer 9, t. 183-184) unutar kojih nailazimo na učestale prelaske sa žice na žicu prilikom kojih je potrebno da desna ruka blago i "zaobljeno" poveže najbliže točke kako bi

se sačuvao dojam cjeline. Da bi se postigla dobra artikulacija desne i lijeve ruke, dijelove *legato* treba vježbati koristeći se punktiranim ritmovima.

Primjer 9: H. Wieniawski: *Polonaise brillante* op. 21, No. 2, Mainz: Schott, 1909, t. 183-185.



Karakteristični su i dijelovi (vidi primjer 10, t. 249-250) koji se izvode potezom *détaché* kod kojih je gotovo svaka iduća nota na drugoj žici ili na međusobno udaljenim žicama. Ovo je ujedno i izazov za desnu ruku, koja kod promjene žica vrlo brzo i precizno treba pratiti lijevu ruku. Važno je da pritom lakat desne ruke prati visinu žice na kojoj će odsvirati iduću notu. Prilikom vježbanja treba što više puta ponavljati pasažu koristeći se raznim *štrihovima* (kombinacije *legata* i *détachéa*) kako bi desna ruka dobro zapamtila svoj položaj. Također, desna ruka treba biti slobodna i opuštena u svom pokretu, osobito u ramenu i ručnom zglobu, kako bi mogla postići potrebnu brzinu i preciznost pokreta.

Primjer 10: H. Wieniawski: *Polonaise brillante* op. 21, No. 2, Mainz: Schott, 1909, t. 248-250.



4.3. Pablo de Sarasate

Pablo de Sarasate (1844.-1908.) smatra se jednim od violinističkih virtuoza kasnog 19. stoljeća čije su izvedbe pridonijele kasnijem razvoju violinske tehnike i utjecale na tadašnje skladatelje koji su nerijetko skladali za njega. Osim kao izvođač, Sarasate je značajan i kao skladatelj, o čemu svjedoči činjenica da su mnoge njegove skladbe i danas dio standardnog violinističkog repertoara, a s obzirom na to da ih je skladao prvenstveno za sebe, odraz su osobnog izvodilačkog stila.⁷⁰ Osim virtuoznosti, a sukladno Sarasateovu podrijetlu, njegove skladbe prožete su i španjolskim glazbenim elementima. No, za razliku od Ysayea i Wieniawskog, koji su osim kraćih karakternih skladbi pisali i violinske koncerte, ovi se elementi u Sarasateovu opusu pojavljuju isključivo u djelima kojima bi možda najbolje pristajao engleski izraz *showpiece*. Također, dok je idiom skladbi Wieniawskog tek općenito „poljski“, Sarasateove skladbe usko su vezane za određeni lokalitet (vidi tabelu 3).

Tabela 3⁷¹

ZEMLJOPISNO PODRIJETLO	PLES	NASLOV	DJELO
Andaluzija		<i>Romanza Andaluza</i>	<i>Knjiga španjolskih plesova 2, op. 22, br. 1</i>
Andaluzija		<i>Serenade Andaluza</i>	<i>Knjiga španjolskih plesova 5, op. 28</i>
Andaluzija	<i>Flamenco</i>	<i>Zapateado</i>	<i>Knjiga španjolskih plesova 3, op. 23, br. 2</i>
Andaluzija	<i>Seguidilla</i>	<i>Playera</i>	<i>Knjiga španjolskih plesova 3, op. 23, br. 1</i>
Aragon	<i>Fandango</i>	<i>Jota Aragonesa</i>	Op. 27
Baskija	<i>Zortico</i>	<i>Zortico d'Iparaguirre</i>	Op. 39

70 „The works that were written for Sarasate reflected his violinistic strengths which were fast passages, double stops, harmonics, high string works, articulated bowings such as spiccato, *sautillé* and various slurred staccatos.“ Lee, Chu-Yunn, *Pablo de Sarasate: His Life, Music, Style of Performance, and Interactions among other Performers and Composers*, Denton: University of North Texas, 2006, str. 6.

71Navedeno prema: Harvey, Gabrielle Annora, *A Piece of the Exotic: Virtuositic Violin Compositions and National Identity*, str. 41.

Baskija	<i>Zortico</i>	<i>Miramar</i>	Op. 42
Katalonija		<i>Caprice Basque</i>	Op. 24
Galicija		<i>Muiñera</i>	Op. 32
Havana	<i>Habañera</i>	<i>Habañera</i>	<i>Knjiga španjolskih plesova</i> 1, op. 21, br. 2
Málaga	<i>Fandango</i>	<i>Malagueña</i>	<i>Knjiga španjolskih plesova</i> 1, op. 21, br. 1
Navara	<i>Jota</i>	<i>Jota Navarra</i>	<i>Knjiga španjolskih plesova</i> 2, op. 22, br. 2
	<i>Seguidilla</i>	<i>Bolero</i>	Op. 30

Sarasateova djela možemo podijeliti u pet kategorija: djela vezana uz *fandango* (*Malagueña* i *Jota Aragonesa*), *seguidillu* (*Playera* i *Bolero*), djela pod utjecajem baskijske (*Caprice Basque*, *Zortzico d'Iparagirre* i *Miramar*), galicijske (*Muiñera*) i andaluzijske tradicije (*Zapateado*, *Romanza Andaluza* i *Serenata Andaluza*).⁷²

4.3.1. *Malagueña* op. 21, br. 1: analiza iz pedagoškog očišta

Malagueña, op. 21, br. 1. prva je Sarasateova skladba nastala prema modelu španjolskog tradicionalnog plesa *fandanga*, no sporijeg tempa i melankoličnijeg karaktera.⁷³ Ima oblik trodijelne pjesme (ABA), karakterističan za minijature. Detaljniju raščlambu vidjeti u tabeli 4.

Tabela 4

DIJELOVI	RAŠČLAMBA UNUTAR DIJELOVA	OPIS
----------	---------------------------	------

⁷²Usp. *ibid.*, str. 42.

⁷³Russel, Craig H., *Malagueña*,

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17519?](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17519?q=malaguena&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

[q=malaguena&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17519?q=malaguena&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (Pristup: 1. lipnja 2018.)

uvod (A) D-dur t. 1-81	/4/ / 6+6+6+6+6+6+ 6+6+2/ / 4+4+4+4+4+4+ 3/	-iznešen u pratnji - tema je melankoličnog karaktera s tri takta u D-duru i tri u d-molu, čime se postiže <i>egzotičan</i> prizvuk -ostinantna figura u pratnji - <i>un poco meno lento</i> : harmonijska imitacija pratnje (naizmjenično tonika D-dura i subdominanta d-mola) s ljevoručnim <i>pizzicatima</i> koji imitiraju gitaru, instrument karakterističan za pratnju <i>fandanga</i>
(B) G-dur t. 82-141	Tema: /9+8+8+5/ Varijacija: / 8+8+8+7/	-srednji dio koncipiran je kao minijaturna tema s ornamentalnom varijacijom (pasaže) - karakterno kontrastan s A – razigrani plesni karakter
(A) D-dur t. 142-kraj	/ 6+6+6+6+6+6+ 6+6/ /6+8+2/	- u prva 36 takta tema se iznosi dvije oktave više u odnosu na prvi dio A, 12 taktova prije <i>code</i> ponovno su pisani u donjem registru <i>Coda</i> : naizmjenično tonika D-dura i subdominanta d-mola – pasaže

Takt 1-54 je kantilena tipično španjolskog melosa, koja se treba izvoditi pjevno. Melodijska linija treba teći slobodno i neovisno o pratnji te treba paziti da se čuju sve dinamičke oznake, dovrše fraze i istaknu vrhunci. U ovom slučaju tehnika treba biti u službi melodijske linije, a ne obrnuto (vidi primjer 11). U violinističkom smislu najosjetljivija točka u kojoj melodijska linija može biti prekinuta je promjena smjera gudala, trenutak kada ruka promijeni smjer svog kretanja. Stoga je dobro vladanje tehnikom desne ruke neophodno da ovaj dio *Malagueña* sačuva melodijsku cjelinu i tečnost.

Primjer 11: P. de Sarasate, *Malagueña* op. 21, No. 1, London: N. Sirock, 1960, t. 1-54.

Andantino.

p molto dolce.

p

poco rit. - - - in tempo.

f *p* *f*

poco rit. *in tempo.*

p *f*

pp

poco rit. *in tempo*

cresc.

poco rit. *in tempo.*

cresc.

poco rit. *in tempo.*

p

U taktovima 55-74 susrećemo se s *pizzicato* naizmjenično u desnoj i lijevoj ruci. *Pizzicato* u desnoj ruci izvodi se energičnim pokretom iz podlaktice, najčešće kažiprstom ili naprstnjakom, po jednoj ili više žica. S obzirom na to da je potrebno postići preciznost pokreta, *pizzicato* treba vježbati tako da se u polaganom tempu sa žice s koje se kreće postavi prst te da pokret ne počne iz zraka već sa žice (u konačnici pokret se izvodi iz

zraka). Također, da bi se *pizzicato* izveo dovoljno brzo, potrebno je da prst koji izvodi *pizzicato*-pokret bude što bliži žici.

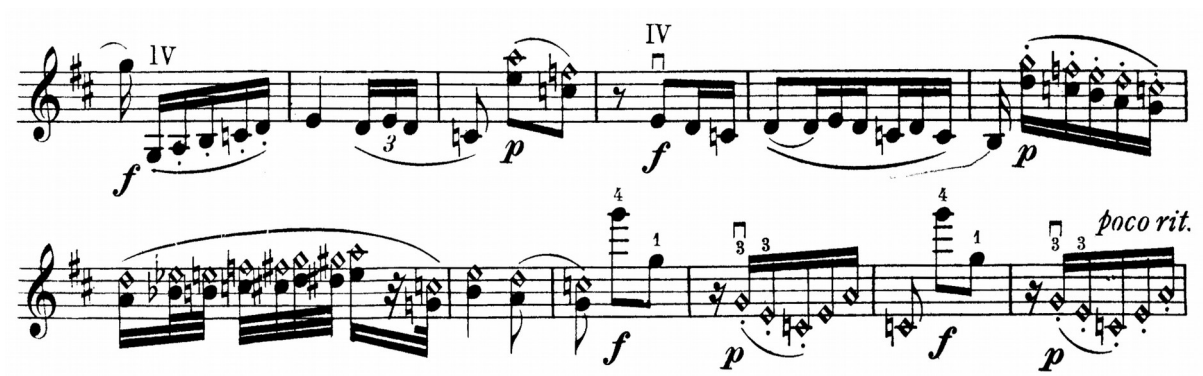
Pizzicato u lijevoj zahtjevniji je od onog u desnoj ruci. U slučaju desne ruke *pizzicato*-pokret proizlazi isključivo iz pokreta samog prsta. Uzevši u obzir da prsti lijeve ruke međusobno nisu podjednako jaki (mali prst je najslabiji), svladavanje ove vrste *pizzicata* iziskuje veći trud: razvijanje samostalnosti i snage svakog pojedinog prsta (vidi primjer 12).

Primjer 12: P. de Sarasate, *Malagueña* op. 21, No. 1, London: N. Sirock, 1960, t. 55-75.

The image shows a musical score for the first system of 'Malagueña' by P. de Sarasate, measures 101-110. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (D major). It features a mix of pizzicato and arco playing. The tempo is marked 'un poco meno lento'. Dynamics include mf and ff. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

U taktovima 101-110 nailazimo na *flageolette* (vidi primjer 13). *Flageolet* je ton specifičnog zvuka koji se izvodi najčešće pomoću prvog i četvrtog prsta. Prvi prst utisnut je u žicu dok je četvrti prst položen na žicu bez ikakvog pritiska, s obzirom na to da je prvi prst postavljen u odnosu kvarte. Rezultat je ton koji "zvoni". Samo mali pomak četvrtog prsta iznad ili ispod odnosa kvarte prestaje rezonirati traženi zvuk. Stoga je u nizu *flageoleta* s kojima se susrećemo u ovim taktovima, važno da prvi prst svakom promjenom pozicije „sjedne“ na pravo mjesto (u intonativnom smislu) te da četvrti prst naspram prvog sačuva odnos kvarte.

Primjer 13: P. de Sarasate, *Malagueña* op. 21, No. 1, London: N. Sirock, 1960, t. 101-110.



Taktovi 121-141 iznose pokretljivu melodijsku liniju (vidi primjer 14). U desnoj ruci potrebno je sačuvati mirnoću i cjelovitost melodije. Naime, često nailazimo na prijelaze između žica prilikom kojih je potrebno kvalitetno, "zaobljeno" i čisto prenijeti ton s jedne žice na drugu, bez naglih pokreta desne ruke. Uz mirnu desnu, lijeva ruka nošena tridesetdruginkama, vrlo je aktivna. Za što bolju artikulaciju prstiju lijeve ruke dobro je prolaziti ovaj dio koristeći se raznim ritmičkim načinima.

Primjer 14: P. de Sarasate, *Malagueña* op. 21, No. 1, London: N. Sirock, 1960, t. 121-141.

The image displays a musical score for guitar, consisting of seven staves of notation. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs and eighth-note chords, often grouped with slurs and fingerings (1, 2, 3, 0). The score includes several performance instructions: *poco ritard.* (slightly slower), *in tempo.* (at the original tempo), and *cresc.* (crescendo). The piece concludes with a final chord and a fermata.

5. Zaključak

Razumjeti fenomen virtuozu i virtuoznosti, kakav se pojavljuje u devetnaestom stoljeću, iz današnje se perspektive ne čini lakim zadatkom. Manjak audio-vizualnih izvora⁷⁴ iziskuje od nas da se, uz notni zapis skladbi, oslonimo isključivo na zabilježena svjedočanstva ondašnjih kritičara i izvjestitelja, koja s vremenskim odmakom postaju manje relevantna kao izvori o njihovu sviranju, a više kao zaseban fenomen: naime kao kritika pretjerane teatralnosti i gestikulacije pri virtuosnim izvedbama. Problem takve kritike je to što ne uzima u obzir vremenski kontekst i povijesnu predodređenost, odnosno činjenicu da su tadašnji virtuozu velikim dijelom proizvod očekivanja publike. Unatoč tome, dva tipa virtuozu već tada dolaze do izražaja: tzv. „plitki“ virtuoz, čija tehnička briljantnost služi vlastitom ispunjenju, i „transcendentalni“ virtuoz, koji djela stavlja iznad osobnog užitka. Potonji je u pravilu bio ujedno i skladatelj, izvodeći i vlastita djela.⁷⁵

Kada su u pitanju umjetnici kojima se ovaj rad bavi, neupitno je da su sva trojica bili tehnički inovatori koji su uvelike utjecali na kasniji razvoj sviranja violine. Ipak, za razliku od Ysaÿea i Wieniawskog, Pablo de Sarasate, koji je u pravilu izvodio vlastite skladbe ili skladbe posvećene njemu, skladao je glazbu primarno kako bi pokazao vlastitu izvođačku virtuoznost. Kao skladatelj nije pokazivao zanimanje za opsežnije glazbene vrste poput sonate ili koncerta, zbog čega ćemo u njegovom opusu pretežno naići na *egzotično* obojene karakterne komade u trodijelnom obliku ili obliku rondo, koji sadrže određene obrasce poput tehnički težih pasaža, a njihovo trajanje rijetko prelazi tri minute. Kratki i

74 Prve poznate snimke violinističkih virtuozu datiraju s početka 20. stoljeća, među kojima su i snimke Sarasatea te Ysaÿea, no zbog tadašnje kvalitete zvučnih zapisa i zbog poznih godina navedenih umjetnika u vrijeme snimanja, navedene snimke nisu u mogućnosti reproducirati izvedbe ovih virtuozu u njihovim najboljim godinama. Usp. o tome Lee, Chu-Yunn, *Pablo de Sarasate: His life, music, style of performance, and interactions among other performers and composers*, 2006, str. 30-31.

75 Usp. o tome Samson, Jim, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, 2003.

brzi pokreti u obje ruke te *pizzicato* u lijevoj ruci česta su tehnička obilježja njegovih skladbi, što ih je pisao tako da odgovaraju njegovim fizičkim predispozicijama.⁷⁶ Analizirajući njegovu *Malagueñu*, nisam se uspjela oteti dojmu da su upravo tehničke vještine i *egzotičan* prizvuk u središtu samog djela te da bi se bez njih kostur skladbe urušio. Ipak, ono što treba posebno istaknuti kao umjetničku vrijednost njegovih skladbi čiste su melodijske linije, zbog kojih prirodni zvuk violine maksimalno dolazi do izražaja, a također i činjenicu da je bio među prvim violinistima koji je u svojim skladbama koristio nacionalne glazbene motive, kako je vidljivo u njegovim *Španjolskim plesovima*.

Poput Sarasatea, i Henryk Wieniawski predstavnik je skladatelja-virtuoza 19. stoljeća. I njegov se opus sastoji pretežno od karakternih komada od kojih nekolicina inspiraciju crpi iz *nacionalnih* glazbenih idioma. No, s obzirom na to da je Wieniawski bio više kozmopolitski usmjeren i da je njegova glazbena naobrazba u znaku francuske violinističke škole, *nacionalni* motivi u njegovoj *Polonaise brillante* pojavljuju se diskretnije, pretežno kao ritamski obrasci, dok u prvi plan izbijaju harmonijska progresivnost i ekspresivnost. Također, kao bitno obilježje treba istaknuti kompleksnost unutar oblika ronda, koji ovdje uključuje i razvojne dijelove. Zbog svega navedenog u njegovoj su polonezi virtuoznost i *nacionalni* idiom značajne sastavnice, ali se skladba u njima ne iscrpljuje.

Od trojice virtuoza najplodniji i najznačajniji kao skladatelj bio je Eugène Ysaÿe. Iako nikad službeno nije izučavao kompoziciju, Ysaÿe se nije libio skladanja većih glazbenih vrsta poput koncerta, pa čak i opere, što je bila prava rijetkost za tadašnje violiniste. Napuštajući „stari“ stil Wieniawskog i Sarasatea, Ysaÿe u svojim skladbama kombinira rigoroznu tehniku i snažni zvuk s kreativnom slobodom interpreta.⁷⁷ Utjecaj umjetničkih pravaca na prijelazu stoljeća, vidljiv u harmonijskoj

⁷⁶ Sarasate je navodno imao prilično malene šake, zbog čega je određene tehnike koristio na svoj osobit način.

⁷⁷ Usp. Curty, Andrey, *A Pedagogical Approach to Eugène Ysaÿe's Six Sonatas for Solo Violin*, Op. 27, str. 4.

originalnosti njegovih skladbi, upućuje na to da je pri skladanju na umu imao sljedeće generacije violinista.

Ballada iz opusa 27 primjer je tehnički zahtjevne skladbe koja ujedno svjedoči i o velikoj ljubavi prema melodiji, a da se pri tome ne narušava zamišljena harmonijska progresija, odnosno njezina originalnost. Bilo bi nepravедno reći da je virtuoznost ovdje u drugom planu. Za Ysaÿea ona je neophodna u svrhu ekspresivnosti i dijeljenja njegove strasti prema glazbi s njegovom publikom.

6. Bibliografija

Brown, Clive, *Louis Spohr: A Critical Biography*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Bubanja, Petra, *The Impact of Eugène Ysaÿe on Performance Practice and Solo Violin Repertoire: A Graduate Recital Inspired by the Master Himself*, magisterijski rad, Southern Illinois University Carbondale, 2015.

Cannon Levin, Alicia, *Seducing Paris: Piano Virtuosos and Artistic Identity, 1820-1848*, Chapel Hill: University of North Carolina, 2009.

Curty, Andrey, *A Pedagogical Approach to Eugène Ysaÿe's Six Sonatas for Solo Violin, Op. 27*, Athens: The University of Georgia, 2003.

Duleba, Wladyslaw, *Wieniawski*, Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, 1984.

Flesch, Carl, *The Memoirs of Carl Flesch*, London: Rockliff, 1957.

Foucault, Michel, *What is Enlightenment?*, prev. C. Porter, u: Rabinow, Paul (ur.), *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books, 1984, str. 32-50.

Gooley, Dana, *The Virtuoso Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Harvey, Gabrielle Annora, *A Piece of the Exotic: Virtuositic Violin Compositions and National Identity*, Iowa City: University of Iowa, 2012.

Higgins, Liesl, *Wieniawski's Contribution to the Culture of Expression: Understanding the Aesthetics of Violin Music in the Nineteenth Century*, disertacija, University of Sydney, 2016.

Jander, Owen, Virtuoso, *Grove Music Online* (Pristup: 15. siječnja 2017.)

Kant, Immanuel, Odgovor na pitanje: Što je prosvjetiteljstvo?, u: isti, *Pravno-politički spisi*, Zagreb: Politička kultura, 2000, str. 33-43.

Kawabata, Maiko, *Paganini: The „Demonic“ Virtuoso*, Woodbridge: The Boydell Press, 2013.

Kawabata, Maiko, Virtuosity, The Violin, The Devil...: What Really Made Paganini „Demonic“?, *Current Musicology*, (Pristup: 3. veljače 2017.)

Lee, Chu-Yunn, *Pablo de Sarasate: His Life, Music, Style of Performance, and Interactions among other Performers and Composers*, Denton: University of North Texas, 2006.

Loveland, Alicia, The Spectacle of Nineteenth-Century Virtuosity, *Nota bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 3, 2010, 1, str. 64-71.

Mark, Thomas Carson, On Work of Virtuosity, *The Journal of Philosophy*, 77, 1980, 1, str. 28-45.

Metzner, Paul, *Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution*, Berkley: University of California Press, 1998.

Monteiro, Francisco, Virtuosity: Some (quasi phenomenological) Thoughts, *International Symposium on Performance Science*, Porto, 2007, Utrecht: AEC, str. 315-320. (Pristup: 4. veljače 2017.)

Pincherle, Marc, Virtuosity, *The Musical Quarterly*, 35, 1949, 2, str. 226-243.

Prod'homme, Jacques-Gabriel, *Niccolo Paganini: A Biography*, prev. Alice Mattullath, New York: Carl Fischer, 1911.

Rodrigues, Ruth Elizabeth, *Selected Students of Leopold Auer: A Study in Violin Performance-Practice*, Birmingham: The University of Birmingham, 2009.

Ruprecht, Lucia, The Imaginary Life of Nineteenth-Century Virtuosity, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 87, 2013, str. 323-355.

Russel, Craig H., Malagueña, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17519?q=malaguena&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (Pristup: 1. lipnja, 2018.)

Samson, Jim, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, New York: Cambridge University Press, 2007.

Schueneman, Bruce R., The French Violin School, *Notes*, 60, 2004, 3, str. 757-770.

Schwarz, Boris, Chechlińska, Zofia, Wieniawski family, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30284pg1?q=wieniawski&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (Pristup: 5. travnja 2018.)

Stowell, Robin, The nineteenth-century bravura tradition, u: isti (ur.), *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, str. 61-78.

Su, Di, The Tardy Recognition of J. S. Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo, *American String Teacher*, 61, 2011, 2, str. 24-28.

Wagner, Richard, The Virtuoso and the Artist, u: isti, *Stories and Essays*, London: Peter Owen, 1973, str. 108-122.

Wang, Yu Chi, *A Survey of the Unaccompanied Violin Repertoire, Countering on Works by J. S. Bach and Eugene Ysaÿe*, disertacija, University of Maryland, 2005.

Yang, Manshan, *The Six Sonatas for Unaccompanied Violin by Eugène Ysaÿe: A Study in Dedication and Interpretation*, disertacija, Wellington: Victoria University, 2016.

***, Henryk Wieniawski (1835-1880): Life and Creation, http://wieniawski.com/life_and_creation.html (Pristup: 5. travnja 2018.)

6.1 Notna izdanja

De Sarasate, Pablo, *Malagueña* op. 21, No. 1, London: N. Sirock, 1960.

Wieniawski, Henryk, *Polonaise brillante* op. 21, No. 2, Mainz: Schott, 1909.

Ysaÿe, Eugène, *6 Sonates et une étude posthume*, op. 27, Bruxelles - Mainz: Schott, 1952.

