

VIVALDIJEVA ČETIRI GODIŠNJA DOBA I PROBLEMATIKA POVIJESNO OBAVIJEŠTENE IZVEDBE

Blažević, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:116:104907>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2022-08-18**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

ANA BLAŽEVIĆ

VIVALDIJEVA ČETIRI GODIŠNJA DOBA I

PROBLEMATIKA POVIJESNO

OBAVIJEŠTENE IZVEDBE:

USPOREDNA ANALIZA IZVEDBI KONCERTA

ZA VIOLINU I GUDAČE U E-DURU,

„PROLJEĆE“ (RV 269) I KONCERTA ZA

VIOLINU I GUDAČE U F-DURU, „ZIMA“ (RV
297)

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

VIVALDIJEVA *ČETIRI GODIŠNJA DOBA I*

PROBLEMATIKA POVIJESNO

OBAVIJEŠTENE IZVEDBE:

USPOREDNA ANALIZA IZVEDBI *KONCERTA*

ZA VIOLINU I GUDAČE U E-DURU,

„PROLJEĆE“ (RV 269) I KONCERTA ZA

*VIOLINU I GUDAČE U F-DURU, „ZIMA“ (RV
297)*

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr. sc. Ivan Ćurković

Studentica: Ana Blažević

Ak. god. 2021/2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

dr. sc. Ivan Ćurković

Potpis

U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SADRŽAJ:

1. Uvod.....	5
2. Povijesno obaviještena izvedba	7
3. Usporedba izvedbi.....	20
3.1 Usporedna analiza 1. stavka <i>Proljeća</i>	20
3.2 Usporedna analiza 2. stavka <i>Proljeća</i>	27
3.3 Usporedna analiza 3. stavka <i>Proljeća</i>	30
3.4 Usporedna analiza 1. stavka <i>Zime</i>	34
3.5 Usporedna analiza 2. stavka <i>Zime</i>	40
3.6 Usporedna analiza 3. stavka <i>Zime</i>	45
3. Zaključak.....	53
4. Literatura.....	55

1. Uvod

Ideja za temu iznikla je iz seminarskog rada koji sam napisala u sklopu kolegija Povijest i teorija glazbene kritike, naslova *Antonio Vivaldi: Četiri godišnja doba*. Ondje sam usporedila tri izvedbe spomenute skladbe, izvedene na različitim instrumentima. Uz konzultacije s mentorom, profesorom Ćurkovićem, složili smo se da bi tema diplomskog rada trebala biti dublje obrađena te smo došli do problematike povijesno obaviještene izvedbe.

U diplomskom radu prikazat ću na primjeru nekoliko različitih izvedbi koncerata *Proljeća* i *Zime*, kakve rezultate može donijeti povijesno obaviješten pristup. Pritom ću se orijentirati na upotrebu instrumentalnih boja, pristup ornamentaciji, dinamici, tempu, agogici, *basso continuo* i tonskom slikanju. U usporedbu će biti uključeni uglavnom solisti i ansambli specijalizirani za izvođenje rane glazbe na povijesnim instrumentima te manji broj starijih izvedbi koje nisu povijesno obaviještene. Nastojat ću donijeti zaključak do kakvih je promjena u pristupu izvedbi došlo kroz vrijeme i što se kojim dobiva. Iz tog razloga, uspoređivat ću izvedbe iz različitih desetljeća 20. i 21. stoljeća.

U uvodnom dijelu diplomskog rada pisat ću općenito o povijesno obaviještenoj izvedbi, za što će mi poslužiti teorijska literatura. Na primjer, o prirodi i razvoju svjesnosti o potrebi za takvom izvedbom glazbenih djela, izvorima, ulozi različitih izdanja glazbenih djela, važnosti međusobne komunikacije između glazbenika, glazbenom ukusu izvođača... Prema glavnim urednicima jedne od knjiga iz odabrane literature, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, tijekom zadnjih nekoliko desetljeća dvadesetog stoljeća, povijesno obaviještena izvedba postala je dijelom glavne struje glazbenog života.

Podrobnija obrada teme uključivat će usporedbu različitih izvedbi. Glavni izvor za odabir izvedbi bila je platforma za internetski prijenos klasične glazbe *Naxos Music Library*. Ondje sam od velikog broja odslušanih skladbi odabrala sveukupno osam čija su mi se izvedbena obilježja činila najzanimljivijim za analizu. Model za analitičku metodu usporedbe snimki bio je članak Eitana Ornoya *Between Theory and Practice: Comparative Study of Early Music Performances*.

Prvi zaključak, nakon slušanja svih izvedbi koncerata *Proljeća* i *Zime* na platformi *Naxos Music Library*, bio je da su snimke povijesno obaviještenih izvedbi uglavnom novijeg datuma, odnosno datiraju iz vremena nakon 2000. godine. Iznimka, koju sam uvrstila u rad, je izvedba *Tafelmusik Baroque Orchestra* iz 1992. godine.

Ostale povijesno obaviještene izvedbe o kojima ću pisati izvode Giuliano Carmignola i Venecijanski barokni orkestar (2000. god.), Amandine Beyer i barokni ansambl *Gli Incogniti* (2008. god.), Dmitrij Sinkovski, uz pratnju ansambla *La Voce Strumentale* (2015. god.) te Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima* (2015. god.).

Odabrala sam za analizu i jednu izvedbu novijeg datuma koja nije povijesno obaviještena. To je izvedba Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije iz 2004. godine.

Od starijih izvedbi, koje nisu povijesno obaviještene, na popisu su se našle izvedbe Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke iz 1969. godine te Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra (*Jerusalem Music Center Chamber Orchestra*) iz 1978. godine.

2. Povijesno obaviještena izvedba

Povijesno obaviještena izvedba u 21. je stoljeću postala dio glavne struje izvedbene prakse rane glazbe. U koncertnim se dvoranama glazba 18. stoljeća i starija vrlo često izvodi na starim instrumentima. Izvođači su također upoznati s glazbenim stilom i tehnikom sviranja razdoblja koje izvode. Istovremeno je težnja za takvim načinom izvedbe dovedena u pitanje te potiče rasprave. Suvremeni glazbeni život nalaže korištenje tehnologije koja nije spojiva s prošlim vremenima. Često se u glazbenim časopisima raspravlja o „izvornim očekivanjima skladatelja u pogledu zvuka i glazbenog stila”¹. Skladatelji nisu uvijek bilježili u detalje neka općevažeća pravila koja danas možda više ne vrijede. Stoga bi izvođači trebali unijeti više vlastitog glazbenog izraza u interpretaciju glazbenog djela, a ne „samo goniti neku vrstu nedostižne ‘autentičnosti’.”²

Ideja o glazbenim klasicima

U Engleskoj je krajem 18. i početkom 19. stoljeća nastala ideja o glazbenim klasicima. Do tada se raspravljalo samo o suvremenom repertoaru te se uglavnom takav i izvodio. „Povjesničari John Hawkins i Charles Burney smatrali su novija djela uvredljivima za svoje uši te su, kroz propitkivanje aspekata suvremene glazbe, ozakonili kanon ranih djela kao izvor autoriteta nad glazbenim ukusom.”³

Raniji primjeri izvođenja glazbe svojih prethodnika bili su Mozart koji je obrađivao Bacha i Händela te Mendelssohn koji je izvodio Bacha. Oboje su glazbu prilagodili svom vremenu, a zahvaljujući Mendelssohnu, Bachova glazba nadalje je ostala široko poznata. Bitan utjecaj na popularnost ranih glazbenih djela imao je i Brahms koji je stvorio privatnu knjižnicu radeći kopije rukopisa za djela koja su rijetko tiskana. U njegovom stvaralaštvu vidljiv je utjecaj rane glazbe. U 19. stoljeću, tijekom velikog tehnološkog napretka, napredovali su i glazbeni instrumenti. No, postavljalo se pitanje je li doista došlo do poboljšanja instrumenata ili jednostavno samo do promjene. Kao primjer oštre rasprave autori navode onu između Wagnera koji je bio za upotrebu trublji s ventilima u Beethovenovim simfonijama i Berlioza

¹ LAWSON – STOWELL: 2004, 2.

² Ibid.

³ Ibid:4.

koji je bio protiv. Pobornici promjena smatrali su ih neophodnima, a drugi su vjerovali da je boja tona tim promjenama izgubila na individualnosti.⁴

Počeci pokreta povijesno obavještene izvedbe bili su u švicarskome Baselu. Ondje je 1933. godine osnovana *Schola Cantorum Basiliensis* kao institut za podučavanje i istraživanje rane glazbe od srednjeg vijeka do Mozarta. Tada je ondje već postojala duga tradicija izvođenja rane glazbe.⁵ Namjera institucije bila je da rana glazba postane sastavnim dijelom svakodnevnog života, „težeći profesionalnim standardima više nego diletantskim.”⁶

Lawson i Stowell spominju Dolmetscha i Doningtona kao pojedine pionire pokreta. Dolmetsch je od 1880-ih rekonstruirao stare instrumente, no osim što je htio oživjeti prošlost, također je i nastojao poboljšati te instrumente. Njegovi komentari o povijesnim instrumentima vrlo su pronicljivi i više vrijede nego njegova restauracija starih instrumenata.⁷

Glazbena ekspresija

Kroz cijelo 20. stoljeće raspravljalo se o tome koliko ekspresije je prikladno u izvođenju rane glazbe. Dolmetsch je odbacivao ideju da je ekspresija u glazbi nešto moderno i neprimjereno za ranu glazbu koja zahtjeva samo mehaničku preciznost izvođenja. Adorno je, slažući se s Dolmetschom, 1952. godine u *A Composer's World* napisao: „Sva svojstva glazbe prošlosti zbog kojih je suvremeni izvođači i publika vole, neraskidivo su povezana s vrstom zvuka tada znanim i cijenjenim. Ako taj zvuk zamijenimo zvukom modernih instrumenata, krivotvorimo glazbenu poruku koju je originalni zvuk trebao prenijeti. Zato bi svu glazbu trebalo svirati na instrumentima koji su se koristili u vrijeme dok je skladba nastala.” Zaključio je također da takav pristup ima nedostataka: „Pošto je naš životni duh drugačiji od onog naših predaka, njihova glazba, premda obnovljena do krajnje tehničke perfekcije, ne može nikako imati isto značenje za nas kao što je imala za njih.”⁸

⁴ Ibid:5-8.

⁵ Ibid:8.

⁶ Ibid:9.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid:10-11.

Različita stajališta o povijesno obaviještenoj izvedbi

U povijesno obaviještenoj izvedbi nema strogih pravila koja glazbenik može slijediti pa reći da ispravno muzicira.

Dolmetscha su neki učenjaci kritizirali zbog njegove svojeglavosti i oslanjanja na slutnje. Istaknuti kritičar povijesno obaviještene izvedbe bio je dirigent Leopold Stokowski. On je isticao da glazbena ekspresija stalno napreduje. Suprotno, Arturo Toscanini vjerovao je u doslovno poštivanje partiture. U jednom članku 1932. godine Wilhelm Furtwängler smatrao je da je neprikladno izvoditi Bacha u njemu suvremenim velikim koncertnim dvoranama te je sugerirao da “moderna publika treba promijeniti svoje navike slušanja i percepcije glazbe.”⁹ S njim su se tada složili mnogi ugledni dirigenti. S druge strane, nastali su mnogi komorni orkestri zbog velike potražnje. „Efikasnost povijesno obaviještene izvedbe i dalje je nastavila dijeliti glazbeno javno mnijenje.”¹⁰

Nakon rata 1945., scena se okrenula prema Amsterdamu, Hagu, Londonu i Beču. U Engleskoj se izvođač i muzikolog Thurston Dart istaknuo kao promicatelj povijesno obaviještene izvedbe napisavši knjigu u kojoj govori o razvoju glazbenih instrumenata i korištenju starih glazbala.

Desetljećima kasnije razne debate potakao je dolazak časopisa *Early Music* 1973. godine. Važan pokretač bio je David Munrow koji je popularizirao srednjovjekovni i renesansni repertoar. S druge strane, nizozemskom čembalistu Gustavu Leonhardtu na prvom mjestu bila je povijesna točnost, a nije ga zanimala zabava ili pristupačnost glazbe.¹¹

Neumann se u svojoj knjizi o ornamentaciji iz 1983. godine, između ostaloga, dotakao i pitanja utjecaja muzikologije na povijesno obaviještenu izvedbu. On razlikuje dvije bitno različite uloge muzikologije. Prva nastoji povijesna saznanja odmah pretočiti u modernu izvedbu te je naziva purističkom, a druga je historijska koja izlaže i obrazlaže svoja saznanja o izvedbi, a ostalo prepušta povijesno obaviještenim izvođačima. Pri tome je bitno da izvedba bude umjetnost, a ne demonstracija povijesti. Neumann također kritizira tvrdnje da u traktatima možemo naučiti kako je točno zvučala autentična izvedba nekog glazbenog djela jer izvedbe pojedinog izvođača sigurno variraju unutar suštine određenog stila, ovisno o instrumentu na kojem svira, o njegovoj dobi, raspoloženju i slično.¹² Lawson i Stowell također iznose da je

⁹ Ibid:12.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid:12-13.

¹² NEUMANN: 1983, 575.

tijekom 1980-ih godina prepoznata važnost osobnosti i karaktera izvođača u izvođenju glazbenog djela.¹³

Izvođačeva osobna ekspresija postala je središnje pitanje 1990-ih. Također se propitkivalo zašto bi skladateljeva zamisao za izvođenje njegove skladbe bila najbolje rješenje. Lawson i Stowell smatraju da je teza o manjku osobne izvođačeve uključenosti zastarjela. Glavna pretpostavka tog razdoblja je da je glazba izbačena iz svog socijalnog konteksta javnim koncertima i razvojem snimanja. Glazba je u prošlosti bila povezana s drugačijim aktivnostima nego klasična glazba 21. stoljeća. Potonji autori zaključuju da rana glazba kao koncept počinje propadati jer se polako ukalupljuje u situacije glavne struje, a snimke će u budućnosti imati važan utjecaj.¹⁴

Do problema u istraživanju i pisanju o glazbenoj izvedbi dolazi jer ono što čujemo ovisi o mnogo različitih elemenata. Glazbena percepcija ovisi o kontekstu, o onome što vidimo, o našoj umnoj sposobnosti i zdravlju, o našim prijašnjim iskustvima i znanju, o mentalnoj i mišićnoj memoriji pojedinca koji sluša, o funkciji zrcalnih neurona te o evolucijskom značaju.¹⁵ Što bi značilo da dvije osobe koje slušaju istu izvedbu, ne čuju istu stvar, odnosno slušno je ne percipiraju jednako. Fabian dolazi do zaključka da dosadašnja psihološka istraživanja percepcije glazbe uopće nisu bila usmjerena na estetičku percepciju.¹⁶

Krajem dvadesetoga stoljeća dogodila se eksplozija digitalnih reizdanja starih snimki čime se poljuljalo stajalište o tome kako bi se trebala svirati glazba pojedinih skladatelja. Također je postavljeno pitanje promjene dotadašnjih muzikoloških istraživanja koja su se temeljila na partiturama, s ciljem da se istražuje glazba kao izvedba. Tada su se istraživači fokusirali samo na izvedbe prije 1930-ih, što nije rezultiralo primjerenim zaključcima zbog neravnoteže u istraživanim uzorcima. Zato je Fabian odlučila istražiti i novije, odnosno suvremene snimke.¹⁷ Izvela je zaključak da su u suvremenim izvedbama tehnička preciznost, čista intonacija, postojanost tempa, točnost ritma, kontrola gudala, virtuoznost i slično postali minimalni standardi, dok ne toliko precizno sviranje na ranijim snimkama zvuči osobnije i angažiranije.¹⁸

¹³ LAWSON – STOWELL: 2004, 154.

¹⁴ Ibid:157-160.

¹⁵ FABIAN: 2015, 34.

¹⁶ Ibid: 4-5.

¹⁷ Ibid: 7.

¹⁸ Ibid: 9-10.

Snimke povijesno obaviještene izvedbe

Nakon II. svjetskog rata nastalo je mnogo snimaka barokne glazbe izvođene na starim instrumentima. Već je 1954. godine komorni orkestar Cappella Coloniensis snimao i održavao svjetske turneje izvodeći baroknu glazbu na starim instrumentima. Christopher Hogwood i Academy of Ancient Music početkom 1980-ih izvodili su klasicistički i romantički repertoar na povijesno obaviještenu način te su tako inspirirali mnoge orkestre da učine isto. Snimke iz ranog 20. stoljeća zvuče kao da su snimane uživo pred publikom, preciznost i jasnoća svake note nisu toliko važne kao glazbeni oblik i djelo u cjelini. Danas su točnost i jasna izvedba prvi prioritet.¹⁹

S vremenom se smanjuje oduševljenost pokretom povijesno obaviještene izvedbe jer više nije nov, a s time sve više izvođača kao primaran izvor koristi dirigente s kojima surađuju, a ne više L. Mozarta ili C. P. E. Bacha. Također postaje sve manje bitno isticati autentičnost ili povijesnu točnost izvedbi, dok su se prije oglašavale kao na primjer „najoriginalniji Beethoven ikad snimljen”²⁰. Krajem 20. i početkom 21. stoljeća, povijesno obaviještena izvedba uglavnom se razvijala u studijima za snimanje. Clive Brown upozorio je da je publika u opasnosti da joj se prezentira lijepo upakirani, ali loš proizvod jer su se počeli koristiti instrumenti suvremeniji od razdoblja u koje ih se želi smjestiti, a u nekim situacijama se i na odgovarajućim povijesnim instrumentima ne uspijeva pronaći odgovarajući stil za sviranje istih.²¹

Primarni izvori

Primarni izvori povijesno obaviještene izvedbe za izvođača su „preživjeli dokazi prošlih praksi”²². To su „skladateljevi originalni autografi, skice i nacrti, organološke i glazbenoteorijske studije, preživjeli instrumenti, ikonografija, povijesni arhivi, reference u literaturi, časopisi, novinski izvještaji, nekad čak pisma, dnevnici, katalozi, reklame i rane snimke”²³. Relevantnost izvora ovisi o repertoaru, njegovom razdoblju i geografskom lokalitetu. Izvori nisu uvijek u istoj mjeri pouzdani te mogu biti kontradiktorni sami sa sobom

¹⁹ LAWSON – STOWELL: 2004, 13-14.

²⁰ Ibid:15.

²¹ Ibid.

²² Ibid:17.

²³ Ibid.

ili s nekim drugim izvorom. No oni ukazuju na neke specifičnosti izvedbe djela te pomažu izvođačima u stvaranju predodžbe i smještanju skladbe u određeni kontekst.²⁴

Preživjeli instrumenti vrlo su korisni zbog eksperimenata koji se tiču tehnike, interpretacije i stila. Najznačajnije su privatne i javne zbirke instrumenata nastale krajem 19. stoljeća. „Jedna od najstarijih institucionalnih zbirki koja još uvijek napreduje je ona Društva ljubitelja glazbe u Beču.”²⁵ Kontinuirano se vagalo između potencijalne dobrobiti restauracije i mogućeg uništavanja originalnih dokaza. Vodeći centri konzervacije glazbenih instrumenata su Germanisches Nationalmuseum u Nürnbergu i Smithsonian Institute’s National Museum of History and Technology u Washingtonu. Očuvanje izvornih instrumenata neprocjenjivo je bitno modernim graditeljima replika. Zahvaljujući replikama, moguća je restauracija bez ugrožavanja izvornog instrumenta. Nisu se pokazali uspješnima razni pokušaji moderniziranja starih instrumenata da bi se olakšala izvedba.²⁶

„Pošto je glavni cilj povijesnog istraživanja prikazati sliku prošlosti, rekonstrukcija bilo koje glazbene prigode bit će uvjerljivija ako je direktno povezana s preživjelim ikonografskim materijalom. To mogu biti skulpture, slike, gravure, fotografije ili film.”²⁷ Ikonografski izvori su od velike pomoći u razumijevanju konteksta neke povijesne situacije, ali bitno ih je kombinirati s književnim, arhivskim ili drugim izvorima. Oni nam sami ne mogu otkriti detalje kao što su materijali od kojih je instrument izrađen, točne dimenzije dijelova instrumenta, debljinu rezonantne kutije ili napetost žice. Još jedan razlog za korištenje različitih izvora uz ikonografske jest taj što su takvi prikazi često bili u satirične svrhe te su uključivali namjerno pretjerivanje u nekim detaljima.²⁸

Mnoge periodične publikacije 18. stoljeća, ali i kasnije, izvještavale su o koncertnim ili opernim izvedbama, uključujući ocjene izvedbe i slične relevantne članke. No novinari su se često vodili svojim političkim stavovima dok su pisali osvrtne na izvedbe. S druge strane, pisma obitelji skladatelja, posebno Mozartove, „omogućila su neprocjenjiv uvid u glazbenu izvedbu njihova vremena.”²⁹ Informacije o izvedbenoj praksi uključuju i autobiografije te putopisne dnevnike, memoare i sjećanja nekih skladatelja, djela cijenjenih leksikografa, godišnje almanahe kulturnih događaja, zapisnike i publikacije učenih društava.³⁰

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid:18.

²⁶ Ibid:18-19.

²⁷ Ibid:19.

²⁸ Ibid:19-21.

²⁹ Ibid:22.

³⁰ Ibid:21-22.

„Traktati o sviranju instrumenata i pjevanju nude mnogo informacija o tehnici sviranja, interpretaciji, notaciji, povijesti glazbe, ekspresiji, ukusu i estetici.”³¹ No treba ih uzeti s rezervom jer njihovi su autori pisali ne samo činjenice, već i osobna uvjerenja i stavove. Zato su vrlo često pogrešno protumačene. Autori također nisu mnogo putovali niti poznavali tuđe prakse pa ne postoji univerzalan način izvođenja barokne glazbe u Europi. Stilske razlike postojale su na nacionalnoj, regionalnoj i osobnoj razini. Traktati se razlikuju po tome koliko je na autora utjecala promjena ukusa i stila. Neki su bili relevantni samo kratko, a neki su još i danas. Većina traktata 17. i 18. stoljeća bila je namijenjena amaterskim glazbenicima ili učiteljima glazbe, vrlo malo ih je bilo sveobuhvatno.³²

Osnivanje Konzervatorija u Parizu 1795. godine, potaklo je produkciju traktata koji nude sustavne tečajeve, odnosno škole s tehničkim i interpretativnim uputama za ambiciozne profesionalce. U 19. stoljeću uslijedila je eksplozija objavljivanja praktičnih škola.³³

Teorijske studije uglavnom su bile pisane za intelektualce te su nastojale objasniti pravila i estetiku kompozicije, osigurati popise i opise postojećih instrumenata ili raspraviti o pomalo idealiziranim povijesnim aspektima glazbe. Rijetko nude izravne savjete ili praktična rješenja, pošto su njihovi autori bili više filozofi nego glazbenici. Bitnima za tehniku sviranja i izvedbu pokazale su se studije o orkestraciji pisane sredinom 19. stoljeća, kao i Wagnerove, Berliozove i ostale manje opsežne studije o dirigiranju.³⁴

Glazbena emocija i ukus

„Važnost komuniciranja osjećaja u glazbi bila je posebno naglašena u 17. i 18. stoljeću. Izvođač i skladatelj smatrali su se jednako važnima u stvaranju glazbenog djela.”³⁵ „Glazbeno djelo smatralo se umjetničkim oblikom govora. Barokni koncept afekata (idealno emocionalno ili moralno stanje kao što su tuga, mržnja, ljubav, radost ili sumnja) nastao je iz povezanosti retorike i glazbe i prvi put se pojavio u talijanskoj monodiji.”³⁶ Izražavanje afekata u instrumentalnoj glazbi podlijegalo je strogim pravilima i za skladatelja i za izvođača. Načinjen je popis najčešće korištenih glazbenih figura. Lawson i Stowell navode kako su razni autori isticali zadaću izvođača da svojom izvedbom gane publiku, ali najprije sebe samoga.

³¹ Ibid:22-23.

³² ibid:23-25.

³³ Ibid:25-27.

³⁴ Ibid:28.

³⁵ Ibid:28.

³⁶ Ibid:29.

Zaključuju da bi publika trebala aktivno slušati glazbu, a ne pasivno. To znači upoznati se s ciljevima skladatelja te nastojati razumjeti izvođačevu posredničku ulogu.³⁷

Za optimalan tempo, učinkovitu primjenu dinamike, realizaciju *bassa continua*, fleksibilnost ritmičkih nijansi i prikladnu realizaciju ekspresije, fraziranja, artikulacije i ornamentacije, prije svega potrebno je temeljito znanje i bogatstvo iskustva u relevantnom repertoaru. "Ukus nije fenomen 20. stoljeća, iako u 17. i 18. stoljeću izvođači nisu morali brinuti o interpretaciji širokog raspona povijesnih stilova."³⁸ Mnogi učitelji glazbe poticali su svoje studente da slušaju i oponašaju najslavnije izvođače, kako bi stekli dobar ukus proučavajući druge. Izvođačima ukus daje slobodu kretanja unutar granica stila. No sami moraju pronaći prikladan način rješenja problema artikulacije, ornamentacije i slično, za koje ne postoje općeprihvaćena rješenja. Lawson i Stowell o glazbenom ukusu zaključuju da se izvođači trebaju što više približiti ukusu razdoblja čija djela izvode. U takvim se izvedbama inače cijenjena intuicija ne može zamijeniti potrebnim znanjem i povijesnim istraživanjem.³⁹

Uloga rane glazbe u društvu

U raspravi o ulozi glazbe u društvu na konferenciji Udruženja britanskih orkestara 1998. godine, uvjerljivo je argumentirano da je glazba dobila na javnoj pristupačnosti, ali više nije dijelom žive kulture.⁴⁰ Prije je nova simfonija privlačila ljude kao danas nova predstava ili film. Svijet snimaka je sve to promijenio. Glazba je postala artikl. Proces slušanja se s vremenom odvojio od socijalne interakcije.⁴¹ U drugoj polovici 20.st. Nicolaus Harnoncut pisao je da je glazba sada uglavnom samo zabava, dok je do kraja 19. st. bila „jednim od temelja naše kulture, a razumijevanje glazbe dio općeg obrazovanja“⁴² te da glazbenici često ne žele steći potrebno znanje o glazbi, već se vode samo estetikom i emocijom u izvođenju. No Lawson i Stowell smatraju da se u 21. st. situacija ponešto promijenila jer postoje specijalizirani izvođači koji su stekli nova znanja i spoznaje te su određene povijesne stilove vrlo uspješno prilagodili današnjem vremenu.⁴³

³⁷ Ibid:31-33.

³⁸ Ibid:39.

³⁹ Ibid:40-41.

⁴⁰ Ibid: 151, 196.

⁴¹ Ibid:151.

⁴² Ibid:152.

⁴³ Ibid:152-153.

Ritam, tempo i agogika u povijesno obaviještenoj izvedbi

„Postoje mnogobrojni primjeri neprecizne notacije ritmova u baroknom razdoblju koji mogu zbuniti modernog izvođača ako ne poznaje određene konvencije.”⁴⁴ Mary Cyr navodi tri različite ritmičke alteracije karakteristične za barokno razdoblje. To su *notes inégales*, produljenje trajanja note s točkom i ritmičko poravnanje s triolom. *Notes inégales* bila je široko raširena praksa u baroknom razdoblju, a podrazumijeva najčešće produljenje prve note u paru koja je tada naglašena. Ta praksa bila je povezana s francuskim stilom izvođenja. Najviše odgovara umjerenim tempima, nikako vrlo brzim ili vrlo polaganim te nježnom karakteru skladbe. Najčešće se produžuju šesnaestinke ili osminke, rijetko duže notne vrijednosti. Nejednakost može biti izražena u različitoj mjeri, a ako je suptilna, uglavnom je postignuta naglaskom, dok je ritam gotovo netaknut.⁴⁵ Produljenje trajanja note s točkom koristilo se u djelima svečanog karaktera, dakle suprotno praksi *notes inégales*. Kod ritmičkog poravnanja s triolom, u slučaju da ona prevladava, skladatelj je najčešće podrazumijevao da se osminka ili punktirani ritam s osminkom ili šesnaestinkom izjednače s triolom.⁴⁶

U baroku su teoretičari smatrali najraniju metodu mjerenja tempa, ljudski puls, najjednostavnijim načinom mjerenja brzine.⁴⁷ Prema Ponsfordu, do 1700. godine *tactus* je uglavnom zamijenjen bročanim bilježenjem tempa i metrički dosljednim taktim crtama.⁴⁸ S obzirom na okolnosti (veličina i akustičnost dvorane, glazbeni instrumenti koji se koriste, veličina ansambla te kako se izvođači osjećaju u trenutku izvedbe) u kojima se glazbeno djelo izvodi, za očekivati su manja odstupanja u zadanom tempu.⁴⁹ Tempo u baroknoj glazbi, osim na brzinu, ukazuje i na raspoloženje koje odgovara glazbenom djelu. Raspoloženju, odnosno ugođaju bi se trebalo pridavati više važnosti nego samoj brzini, a osim oznaka za tempo koje su često odsutne u baroknoj glazbi, raspoloženje određuju i „mjera, tekst, tonalitet, harmonijski ritam, količina disonanci, ornamentacija i ponekad same notne vrijednosti”.⁵⁰ Sporiji tempo imat će dijelovi skladbe s više disonanci, kromatikom i čestim promjenama harmonije, dok će brži tempo imati imitativni i plesni dijelovi skladbe.⁵¹

⁴⁴ CYR: 1992, 120.

⁴⁵ Ibid: 116-117.

⁴⁶ Ibid: 119.

⁴⁷ Ibid: 29.

⁴⁸ PONSFORD: 2012, 427.

⁴⁹ CYR: 1992, 29-30.

⁵⁰ Ibid: 36.

⁵¹ Ibid.

***Basso continuo* u povijesno obaviještenoj izvedbi**

Neumann tvrdi da, iako su čembalu dinamička ograničenja nedostatak, njegov zvuk se bolje stapa sa zvukom gudača i puhača nego zvuk glasovira te je stoga pogodnije kao *continuo* instrument.⁵²

Kod pristupa *bassu continuo* najprije se može uočiti da se kod povijesno obaviještenih izvedbi koje sam odabrala za usporedbu koristi veća grupa *continuo* instrumenata (od četiri do šest), a u izvedbi na suvremenim instrumentima prisutna je manja grupa (tri instrumenta). Svim povijesno obaviještenim izvedbama zajednička je upotreba čembala, dva trzalačka glazbala te violončela. Uz spomenuta glazbala, *Tafelmusik*, koji ujedno ima i najbrojniju *continuo* grupu, odlučio se za kontrabas i orgulje, dok su preostali ansambli odabrali samo jedan od ta dva instrumenta.

U izvedbi Giuliana Carmignole i Venecijanskog baroknog orkestra *basso continuo* se sastoji od čembala, lutnje, arhilitnje i *violonea*.⁵³ U izvedbi orkestra *Tafelmusik basso continuo* sastoji se od čembala, lutnje i arhilitnje, violončela, kontrabasa te orgulja.⁵⁴ U izvedbi Amandine Beyer i orkestra Gli Incogniti *basso continuo* sastoji se od čembala, teorbe, barokne gitare, *violonea* i orgulja.⁵⁵ U izvedbi Adriana Chandlera i *La Serenissime, basso continuo* sastoji se od čembala, teorbe, barokne gitare, violončela i kontrabasa. U izvedbi Dmitrija Sinkovskog i *La Voce Strumentale, basso continuo* sastoji se od čembala, barokne harfe, arhilitnje, violončela i kontrabasa.

Dvije najstarije izvedbe koje sam odabrala za analizu, ona Isaaca Sterna s Komornim orkestrom Jeruzalemskog glazbenog centra te Henryka Szerynga s Komornim orkestrom Jugozapadne Njemačke imaju jednaku *continuo* grupu koja se sastoji od čembala, violončela i

⁵² NEUMANN: 1983, 575.

⁵³ <https://www.discogs.com/release/3875113-Vivaldi-Giuliano-Carmignola-Venice-Baroque-Orchestra-Andrea-Marcon-The-Four-Seasons-3-Concertos-For->, 19.2.2022.

⁵⁴ <https://www.discogs.com/release/9844775-Vivaldi-Tafelmusik-Jeanne-Lamon-The-Four-Seasons-Sinfonia-Al-Sacro-Sepolcro-Concerto-Op-3-No-10>, 19.2.2022.

⁵⁵ <https://www.discogs.com/release/8082824-Vivaldi-Gli-Incogniti-Amandine-Beyer-Les-Quatre-Saisons-Autres-Concertos>, 19.2.2022.

kontrabasa. U trećoj od izvedbi koje nisu povijesno obaviještene, Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije *basso continuo* sastoji se od čembala, lutnje i violončela.⁵⁶

Ornamentacija u povijesno obaviještenoj izvedbi

Ukras se može teoretski potpuno odvojiti od strukture uz koju se nalazi, no to se u praksi često ne može jasno postići.⁵⁷ Strukturu je jednostavno odvojiti od ukrasa u slučaju kad su skladatelji zapisali samo glavnu melodiju, a odluku o korištenju ukrasa su ostavili izvođačima te kod ukrasa zabilježenih simbolima. Problem nastaje pri preciznom ispisivanju ukrasa notnim zapisom. Pogrešno utvrđivanje ukrasa može dovesti do krive interpretacije karaktera skladbe.⁵⁸ Neumann je napravio podjelu ukrasa na male i velike, meličke (*melic*) i reperkusivne te one koji počinju na dobu i između doba. Dok mali ukrasi sadrže do četiri različite tonske visine, a veliki više od toga, reperkusivni ukrasi sastoje se od trilera ili mordenta na alteriranom susjednom tonu ili od ponavljanja istog tona, a melički (*melic*) uključuju sve ostale kombinacije te mogu biti i mali i veliki. Nadalje ih dijeli na dvije skupine s obzirom na glazbenu funkciju. To su *spajajući* i *pojačavajući* ukrasi te *melodijski* i *harmonijski* ukrasi.⁵⁹

Neumann piše da se u 19. stoljeću prvi put počela izvoditi stara glazba, uglavnom iz 18. stoljeća, ali ne na povijesno obaviješten način. Na prijelazu u 20. stoljeće Arnold Dolmetsch prvi je iskazao interes za povijesno obaviještenu izvedbu. Neumann se ne slaže s Dolmetschovom pretpostavkom o postojanju zajedničke prakse izvođenja u Europi u 17. i 18. stoljeću zbog različitih stilova izvedbe, od osobne do nacionalne razine. Tu tvrdnju potkrepljuje i činjenicom da ni u 19. i 20. stoljeću nitko nije uočio postojanje zajedničke prakse izvođenja.⁶⁰ Nadalje kritizira postojanje tablica glazbenih ukrasa čija pretpostavka je striktno pridržavanje iste, što je kontradiktorno prirodi ukrasa jer bi se oni trebali slobodnije interpretirati. Navodi desetak citata različitih traktata iz 17. i 18. stoljeća u kojima stoji da se ukrasi ne mogu naučiti izvoditi iz knjiga, već samo slušajući i izvodeći ih, zato što izvođenje ukrasa podrazumijeva određenu razinu umjetničke slobode. Dolazi do zaključka da su opisi ukrasa riječima ili notnim

⁵⁶ <https://www.discogs.com/release/1143470-Vivaldi-Nigel-Kennedy-Orchestre-Philharmonique-de-Berlin-Vivaldi>, 19.2.2022.

⁵⁷ NEUMANN: 1983, 3.

⁵⁸ Ibid: 4-6.

⁵⁹ Ibid: 7-8.

⁶⁰ Ibid: 9.

zapisom samo smjernice izvođaču, a ne pravilo za izvođenje, stoga se ne može točno definirati povijesna autentičnost ukrasa.⁶¹

Neumann dijeli ukrase prema tome kako se njihova upotreba razvijala u Italiji, Francuskoj i Njemačkoj te na ukrase kakve je koristio J. S. Bach. U Italiji se od sredine 17. i kroz 18. stoljeće od violinista očekivalo da sam nadoda ukrase na glavnu melodiju. Veliki ukrasi u Italiji bili su najzastupljeniji u vrijeme kad je u francuskoj glazbi vladala monodija. Stoga je talijanski stil postao poznat kao kontrast francuskom stilu. Početkom 18. stoljeća sve je više skladatelja u Italiji počelo zapisivati male ukrase sitnim notnim zapisom, što se smatra praksom preuzetom od Francuza. Prije toga su se češće koristili simboli ili se izvođačima prepuštala odluka o ukrasima.⁶²

Francuski mali ukrasi *ports de voix* odgovaraju talijanskim ukrasima *accenti e trilli* koji su većim dijelom 17. stoljeća proizvoljno korišteni, bez obzira na to kakve su bile upute skladatelja.⁶³ U Francuskoj su mali ukrasi ostali dominantni u upotrebi, za razliku od talijanske prakse, te su skladatelji sve više počeli koristiti simbole za ukrase, ne bi li bolje usmjerili izvođače.⁶⁴ U 18. stoljeću većina skladatelja još uvijek slabo koristi oznake za ukrase, ostavljajući izvođačima slobodu zbog koje su tada napisani mnogi traktati s popisima ukrasa i objašnjenjima kad je prikladno koristiti određeni ukras. Couperin je smatrao da skladatelj treba sve ukrase označiti u skladbi te da se izvođač mora striktno držati njegove upute, dok su mnogi drugi skladatelji bili slobodnijeg stava, ipak ostavljajući umjetničku slobodu izvođačima.⁶⁵

Talijanska glazba 17. stoljeća prilično je utjecala na njemačke glazbenike, pogotovo što se tiče ukrasa u vokalnoj glazbi. U prvoj polovici 18. stoljeća na ornamentaciju u Njemačkoj podjednako je utjecala i francuska praksa.⁶⁶ U njemačkoj školi ornamentacije skladatelji su ispisivali točne ritmičke vrijednosti ukrasa te su mali ukrasi kod većine skladatelja počinjali na dobu, bez obzira na melodijska i harmonijska svojstva.⁶⁷

⁶¹ Ibid: 10-12.

⁶² Ibid: 28-29.

⁶³ Ibid: 32.

⁶⁴ Ibid: 34.

⁶⁵ Ibid: 35.

⁶⁶ Ibid: 37-38.

⁶⁷ Ibid: 39-40.

J. S. Bach izgradio je svoj vlastiti stil ornamentacije na temelju triju različitih stilova: talijanskog, francuskog i njemačkog. Neumann tvrdi da je njegov stil bio konzervativan te nije podlegnuo utjecaju tada modernog galantnog stila.⁶⁸

Osamdesetih godina prošloga stoljeća postojala je struja koja je htjela ukinuti ornamentaciju iz baroknih djela pod izlikom modernizacije istih. No glazbeni ukrasi nisu samo ukrasi, već su osnovni dio baroknoga stila. Neumann je želio ukazati na pogrešnost takvih nastojanja, kao i na činjenicu da se ukrasi trebaju izvoditi slobodnije nego što se generalno smatralo u njegovo vrijeme.⁶⁹

Instrumentalne boje u povijesno obaviještenoj izvedbi

Kad je u pitanju veza između historijskog istraživanja i moderne izvedbe, postoji problematika koja će uvijek imati dvije strane. Treba uzeti u obzir prednosti i nedostatke starih i suvremenih instrumenata. S jedne strane stoji teza da je od zvuka glazbala bitnija poruka koja se prenosi, a izvodeći na starom glazbalu, danas se ne može prenijeti ista poruka kao u prošlosti. S druge strane Neumann tvrdi da su određena glazbena djela namijenjena izvedbi na starim instrumentima inspirirana njihovim karakterističnim zvukom pa bi se izvedbom iste skladbe na suvremenom instrumentu osjetio priličan gubitak zbog modernih instrumentalnih boja, što prednosti suvremenih instrumenata ne bi uspjele nadoknaditi.⁷⁰

⁶⁸ Ibid: 41-43.

⁶⁹ Ibid: 576.

⁷⁰ Ibid: 574-575.

3. Usporedba izvedbi

3.1 Usporedna analiza 1. stavka *Proljeća*

Ritam, tempo, agogika

Za analizu izvedbi koristila sam paralelno partiture izdavača *Dover Publications* i *Edition Peters*. Osim dostupnosti samih partitura, za ta dva izdanja odlučila sam se zbog različitog načina zapisa *basso continuo* pri čemu prvi spomenuti izdavač ima zapisanu dionicu violončela s akordnim šiframa, a drugi uz to još ima ispisanu dionicu čembala.

Mjera prvoga stavka *Proljeća* je četveročetvrtinska, a tempo je *Allegro*.

Tafelmusik Baroque Orchestra u snimci iz 1992. godine ovaj stavak izvodi brzinom od oko 96 otkucaja u minuti, što je umjereni tempo, a ne brzi prema uputi iz partiture. U prvoj epizodi oznake B, od sredine 13. takta događa se minimalna promjena tempa u smjeru usporavanja. Od *tutti* ulomka u 27. taktu do 59. takta postojano se drže tempa. Tada je u epizodi oznake E, *Canto degl'uccelli* tempo *rubato* sve do početka *tutti* ulomka u 66. taktu kad se vraćaju u početni tempo. U solo ulomku u 70. taktu opet je tempo *rubato* do 76. takta, nakon čega slijedi posljednji *tutti* ulomak u početnom tempu te usporavanje na zadnjim notama stavaka.

Giuliano Carmignola i Venecijanski barokni orkestar u snimci iz 2000. godine sviraju uglavnom na 120 otkucaja u minuti. Ovisno o frazama usporavaju tempo pa se opet vraćaju na 120 otkucaja u minuti. Nakon iznošenja glavne teme, u prvoj epizodi sredinom 13. takta, na početku prve epizode *Il canto degl'uccelli* (pjev ptica) usporavaju na oko 80 otkucaja, što je kratka, ali značajna promjena tempa. Već u 14. taktu ubrzavaju te se u 15. vraćaju na početni tempo sve do kraja prve epizode kad opet u 27. taktu usporavaju prije *tutti* ulomka, odnosno prvog *ritornella*. Od *tutti* ulomka u 27. taktu zadržavaju početni tempo sve do epizode koja dočarava pjev ptica, s oznakom E u 59. taktu. Tada je tempo *rubato*. Sljedeći *tutti* ulomak od 66. do sredine 70. takta iznosi se u nešto polaganijem tempu, oko 108 otkucaja u minuti. Zatim slijedi solo ulomak koji postupno ubrzava do 120 otkucaja u završnom *tutti* ulomku te *ritardandu* na završetku stavka.

Amandine Beyer i barokni ansambl *Gli Incogniti* u snimci iz 2008. godine odabrali su tempo od 108 otkucaja u minuti, što je također umjereni tempo. U epizodi od 13. do 27. takta

s oznakom B (pjev ptica) prvih nekoliko taktova izvode nešto polaganije te se vraćaju u tempo. U 27. taktu prije početka *tutti* ulomka opet uspore i nakratko zastanu. *Tutti* ulomak u 27. taktu počinju u početnom tempu. Sljedeća promjena se događa u 59. taktu kad počinje epizoda oznake E (pjev ptica) u tempu *rubatu*. Jednako postupaju i od sredine 70. do 76. takta u solo ulomku. Dva preostala *tutti* ulomka su u tempu, uz usporavanje u zadnjem taktu stavka.

Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima* u snimci iz 2015. godine prvi stavak izvode u tempu od 115 otkucaja u minuti. Na kraju *tutti* ulomka i početku prve epizode *Il canto degl'uccelli* (pjev ptica) od 13. do 15. takta usporili su pa se vratili u tempo. Na kraju iste epizode, u 27. taktu usporili su i početkom *tutti* ulomka vratili se u tempo. Sljedeća promjena u tempu događa se krajem 55. takta, početkom *tutti* ulomka, kad naglo usporavaju na 90 otkucaja u minuti zatim postupno ubrzavaju do 66. takta, pri početku novog *tutti* odlomka, kad se vraćaju u početni tempo. U solo ulomku u 70. taktu je tempo *rubato* do 76. takta, nakon čega slijedi posljednji *tutti* ulomak u početnome tempu te usporavanje na zadnjim notama stavaka.

Dmitrij Sinkovski i ansambl *La Voce Strumentale* u snimci iz 2015. godine odabrali su tempo oko 105 otkucaja u minuti. Od početka prve epizode oznake B, od sredine 13. takta do kraja 26. takta, tempo je sporiji nekoliko taktova uz postupno ubrzavanje i vraćanje u početni tempo. Prije *tutti* ulomka u 27. taktu, izvođači ne usporavaju, već uzimaju kratak predah prije početka novoga *tutti* ulomka. Početni tempo zadržavaju sve do epizode s oznakom D (grmljavina). Tada od 44. do 55. takta sviraju malo brže pa se u *tutti* ulomku od kraja 55. takta opet vraćaju u početni tempo. U epizodi od 59. do 66. takta koja prikazuje pjev ptica je tempo *rubato*, nakon čega započinje *tutti* ulomak u početnom tempu. U solo ulomku od sredine 70. do 76. takta je opet tempo *rubato*. U zadnjem taktu od druge dobe tempo je sporiji prema kraju.

U snimci Nigela Kennedya i Berlinske filharmonije iz 2004. godine tempo cijeloga stavka je na 115 otkucaja u minuti. Izvođači u ovoj izvedbi ne usporavaju početkom epizode s oznakom B (pjev ptica) u drugoj polovici 13. takta, kao većina izvođača u ostalim analiziranim izvedbama. U 27. taktu minimalno uspore prije *tutti* ulomka početkom kojeg se vraćaju u početni tempo. Prilikom epizode s oznakom D (grmljavina), od 44. takta tempo je ubrzan na 120 otkucaja te se od zadnje dobe u 55. taktu vraća na 115 otkucaja. Od epizode s oznakom E (pjev ptica) u 59. taktu tempo je sporiji, s tim da je ritam slobodan pa je teško pratiti točan tempo, sve do 63. takta kad postupno ubrzavaju do 66. takta. Tada počinje *tutti* ulomak i vraća se na početni tempo od 115 otkucaja. U solo ulomku, od sredine 70. do 76. takta je tempo

rubato. Zatim se u *tutti* ulomku koji slijedi opet vraća na početni tempo te na samom kraju, od druge dobe zadnjeg takta usporava.

U izvedbi Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra iz 1978. godine, tempo je tijekom cijeloga stavka jednak, 103 otkucaja u minuti, uz povremena minimalna odstupanja. Tek na samom kraju u zadnjem taktu usporava.

Henryk Szeryng i Komorni orkestar Jugozapadne Njemačke u snimci iz 1969. godine su odabrali tempo od 96 otkucaja u minuti, što je umjereni tempo, a ne brzi kao što piše u partituri. Lagano zastanu pred kraj 27. takta (završetak prve epizode) prije *tutti* ulomka pa se vrate u početni tempo. U trećoj epizodi *Tuoni* (grmljavina) od 44. do kraja 55. takta događaju se jedva primjetne promjene tempa, također u 55. taktu zastanu prije *tutti* ulomka. U četvrtoj epizodi koja opet prikazuje pjev ptica, od 59. do kraja 65. takta tempo je malo sporiji. Od sredine 70. takta do 76. takta u solo ulomku tempo je *rubato* te se na posljednjem *tutti* ulomku od 76. takta do kraja vraćaju u početni tempo. U zadnjem taktu usporavaju prema kraju.

Većina izvođača ovaj brzi, *allegro* stavak ipak svira umjereno brzo. Izvođači koji su najranije snimili izvedbu odabrali su najpolaganiji tempo. To su Henryk Szeryng, Isaac Stern i *Tafelmusik Baroque Orchestra*. Što se tiče tempa cijeloga stavka, prema ovome mogu zaključiti da u odabiru brzine povijesna obaviještenost nije igrala veliku ulogu. Unutar stavka većina izvođača usporava na istim mjestima, a to su uglavnom epizode koje prikazuju pjev ptica. Ondje je često i tempo *rubato*. Bez obzira na neke razlike u odabiru ulomka u kojemu će usporiti ili ubrzati, svi se u zadnjem *tutti* ulomku vraćaju u početni tempo i u zadnjem taktu usporavaju.

Što se tiče pristupa ritmu, izdvojila sam zajednička obilježja i specifičnosti koje sam uočila kod svake pojedine izvedbe.

Neka zajednička obilježja u pristupu ritmu imaju Chandler i Sinkovski koji u drugom dijelu teme, od 7. do 13. takta, kod sinkopiranog ritma oštro naglašavaju prvu osminku, koja je ujedno i vrhunac melodije te se uvijek nalazi na mjestu prve ili treće dobe u taktu. Jednako je kroz cijeli stavak u ponavljanjima. Također bih rekla da Stern i Szeryng imaju gotovo, ako ne i potpuno jednak pristup ritmu. U obje snimke ritam se izvodi kroz cijeli stavak točno na dobu, izdržavaju do kraja četvrtinke s točkom, poštuju točno trajanje pauza. Sviraju izražajno vodeći se melodijom te ne stavljaju izražene naglaske na pojedine dijelove takta. U nijednoj od tih

dviju izvedbi nisam primijetila neke slobode ili posebnosti u izvođenju ritma kao kod ostalih analiziranih izvedbi. Stern i Szeryng dosljedno slijede partituru.

U Chandlerovoj izvedbi specifično je u temi jasno naglašavanje prve dobe u taktu koja je možda malo i prenaglašena. Četvrtinku s točkom stišaju i skrate, za razliku od ostalih izvođača koji su uglavnom ili isticali četvrtinke s točkom u temi ili ih odsvirali podjednake jačine kao i ostale susjedne note.

Sinkovski u temi naglašava četvrtinku s točkom koja nije izdržana do kraja, što ponavlja na isti način kroz cijeli stavak u *tutti* ulomcima. U 27. taktu pri kraju prve epizode koja prikazuje pjev ptica, ansambl uzima dvije dobe pauze prije početka *tutti* ulomka.

Kennedy na početku epizode označene slovom E (pjev ptica) od 59. do 63. takta na drugačiji način od ostalih izvođača pristupa izvedbi osminki, koje su nejednakoga trajanja. U solo ulomku, od sredine 70. do sredine 72. takta šesnaestinke u glavnoj dionici grupirane su po dvije kako stoji u partituri, što je još više naglašeno nejednakim trajanjem parova šesnaestinki, neke su brže, a neke sporije. Jednako tako je i u 74. i 75. taktu koji su još uvijek dio istoga solo ulomka.

Pri analizi izvedbi primijetila sam da ansambl različit pristupaju izvedbi ritma u 45. taktu. Neki su cijeli takt odsvirali bez pauza, dok su drugi na drugoj i četvrtoj dobi imali pauze. Da bih to detaljnije istražila, posudila sam Eulenburgovo izdanje partiture iz 2007. godine koje također ima pauze u 45. taktu, kao i dva izdanja koja sam već imala uza se. Ondje u predgovoru piše da se temelji na kopiji ranog izdanja *Le Cène* iz Amsterdama (1725.), pohranjenog u British Library u Londonu. U Doverovom izdanju pak piše da su ispravljene male nepravilnosti iz izdanja iz 1725. Preuzela sam s IMSLP-a Ricordijevo izdanje iz 1950. g. u kojemu piše da se također temelji na amsterdamskom izdanju. Dostupna su samo tri ovitka nosača zvuka, te samo na onom uz Chandlerovu izvedbu piše *Manchester version*. To je ujedno jedna od izvedbi koja izvodi 45. takt bez pauza. Na isti način izvode Carmignola, Beyer i Kennedy, dok *Tafelmusik*, Sinkovski, Stern i Szeryng izvode 45. takt s pauzama. Na IMSLP-u pronašla sam partituru izdavača Santiago Andres Barrero Salinas iz 2020. koja ima u 45. taktu u drugoj violini na prvu i treću dobu pauzu, a drugu i četvrtu isti motiv kao prve violine, što pak odgovara razlici u izvedbi koju sam čula.

Prema ovome mogu zaključiti da Chandler, Carmignola, Beyer i Kennedy koriste rukopise iz Manchestera, a ostali neke od partitura temeljene na amsterdamskom izdanju. Rukopisi iz

Manchestera svjedoče o ranijoj, pomalo drugačijoj verziji partiture nego što je tiskano amsterdamsko izdanje iz 1725. godine te je moguće da potječu od samoga skladatelja ili od bliskih mu izvora.⁷¹

Dinamika

Kod pristupa dinamici svim izvođačima zajednička je kontrastna izmjena forte i *piano* dinamike. Razlikuju se po učestalosti kojom čine te izmjene te po intenzitetu zvuka. Slušajući snimke zaključila sam da kod povijesno obaviještenih izvedbi nije toliko kontrastna dinamika kao u izvedbama u kojima se koriste suvremeni instrumenti.

Zanimljiv je vrlo raznolik pristup dinamici u drugom dijelu kratkoga *tutti* ulomka, od zadnje polovice dobe u 67. taktu do zadnje polovice dobe u 69. taktu. Izvođači na drugačiji način fraziraju melodiju te ovisno o tome određene dijelove izvode glasnije ili tiše. Beyer, Sinkovski i Kennedy su ta dva takta podijelili na jednu frazu koja se sastoji od dvije šesnaestinke koje uzlaze do tri osminke te opet dvije šesnaestinke koje silazno vode do tri osminke. Tu melodiju iznose glasno, a zatim je ponavljaju tiho. *Tafelmusik* i Chandler melodiju su podijelili na još manje cjeline pa dvije uzlazne šesnaestinke i tri osminke sviraju glasno, dok takav silazni motiv izvode tiho, zatim opet ponavljaju glasno pa tiho. Carmignola u navedenom *tutti* ulomku ne radi dinamičke kontraste, već samo naglašava prvu dobu u taktu. Stern ima također potpuno drugačiji pristup u ovom ulomku. Navedena dva takta cijela izvodi tiho, kao kontrast prethodnima 66. i 67. taktu koji su glasni. Szeryng taj cijeli *tutti* ulomak izvodi glasno bez ikakvog kontrasta.

Još neke istaknute dinamičke promjene pojedinih izvođača specifična su *crescenda* i *decrescenda* na pojedinim dijelovima stavka. Tako Chandler i *La Serenissima* u epizodi oznake E (pjev ptica), od 59. do 66. takta sviraju *crescendo* kako se melodija uspinje na više tonove i ide prema *tutti* dijelu koji je forte. U izvedbi Sinkovskoga, u epizodi oznake C koja prikazuje tok izvora, s početkom u 31. taktu, dinamika je *piano* uz *crescendo* i *decrescendo* u 32. i 33. taktu te u 34. i 35. taktu. U Kennedyjevoj izvedbi su, pri prvom iznošenju teme, u dijelu koji je u partituri označen kao forte, zadnja osminka u 8. taktu i prve dvije note 9. takta odsvirane piano, nakon čega se odmah nastavlja glasno dinamika. Jednak motiv na isti način izvode i u svim ponavljanjima tijekom stavka – na prijelazu iz 29. u 30. takt, iz 42. u 43. takt, iz 57. u 58.

⁷¹ TALBOT: 1988, 31.

takt te iz 77. u 78. takt. Stern i Komorni orkestar Jeruzalemskog glazbenog centra u drugom dijelu teme na početku stavka, od kraja 6. takta, svaki takt sviraju kontrastno forte pa *piano*.

Basso continuo

Kod pristupa generalbasu najprije se može uočiti da se u povijesno obaviještenim izvedbama koristi veća grupa *continuo* instrumenata (od četiri do šest), a u izvedbi na suvremenim instrumentima prisutna je manja *continuo* grupa (tri instrumenta). Svim povijesno obaviještenim izvedbama zajednička je upotreba čembala, dva trzalačka glazbala te violončela. Uz spomenuta glazbala, *Tafelmusik*, koji ujedno ima i najbrojniju *continuo* grupu, odlučio se za kontrabas i orgulje, dok su preostali ansambli odabrali samo jedan od ta dva instrumenta.

U ansamblu *Tafelmusk continuo* se sastoji od čembala, lutnje i arhilitnje, violončela, kontrabasa te orgulja. Lutnja se u prvom stavku proljeća jedva primijeti na nekoliko mjesta.

U Venecijanskom baroknom orkestru *continuo* se sastoji od čembala, lutnje, arhilitnje i *violonea*. Lutnja se lijepo ističe svirajući rastavljene akorde, pogotovo u tišim dijelovima te na krajevima fraza.

U ansamblu *Gli Incogniti continuo* se sastoji od čembala, teorbe, barokne gitare, *violonea* i orgulja. U 1. st. *Proljeća* najviše se ističu čembalo i violončelo, a u zadnjem taktu stavka ističe se teorba izvođenjem rastavljenog akorda.

U ansamblu *La Serenissima continuo* se sastoji od čembala, teorbe, barokne gitare, violončela i kontrabasa. Teorba i gitara se u iznošenju teme ističu više nego čembalo. Na kraju epizode oznake C s naslovom *Scorrone i fonti* od 38. do 40. takta teorba posebno dolazi do izražaja izvođenjem rastavljenih akorda, a također se čuje na zadnjoj noti u stavku, kao i kod sastava *Gli Incogniti*, svirajući rastavljeni akord.

U ansamblu *La Voce Strumentale continuo* se sastoji od čembala, barokne harfe, arhilitnje, violončela i kontrabasa. Na kraju stavka na zadnjoj polovinki čuje se kako harfa svira rastavljeni akord. Harfa također dolazi do izražaja u ulomcima stavka koji su u partituri označeni dinamičkom oznakom *piano*, dok se u ulomcima označenima oznakom forte više ističu čembalo i violončelo. U epizodi koja prikazuje tok izvora, u 31. i 32. taktu ističe se harfa, a sve do 41. takta čembalo s elementima improvizacije.

U Berlinskoj filharmoniji *continuo* se sastoji od čembala, lutnje i violončela. Pratinja se izvodi točno prema partituri, što se najviše uočava u epizodi oznake C (tok izvora) od 31. do 41. takta gdje se jasno čuju *non legato* osminke i kasnije šesnaestinke, što sva tri glazbala sviraju zajedno te u epizodi oznake E (pjev ptica) od 59. do 66. takta gdje violončelo neprekidno drži ton cis.

U Komornom orkestru Jeruzalemskog glazbenog centra *continuo* se sastoji od čembala, violončela i kontrabasa. Uglavnom prate akordnom pratnjom kao što piše u partituri. Čembalo kod svakog iznošenja teme melodijom prati vodeću dionicu uz dodatnu ornamentaciju. Na kraju stavka na zadnje dvije dobe dok ostali svirači drže polovinku, čembalo svira rastavljeni akord.

U Komornom orkestru Jugozapadne Njemačke *continuo* se sastoji od čembala, violončela i kontrabasa. *Continuo* grupa kroz cijeli stavak akordima prati melodiju te nisam primijetila elemente improvizacije.

Ornamentacija

Kod pristupa ornamentaciji svi izvođači uglavnom prate oznake koje su obilježene u partituri, a to su trileri u temi i epizodama koje prikazuju pjev ptica te mordenti u 13. i 14. taktu. U tome su *Tafelmusk*, Beyer, Sinkovski, Kennedy i Stern doslovniti, a ostali izvođači koriste nešto manje ukrasa ili na malo drugačiji način od već spomenutih.

U epizodi oznake B, koja traje od 13. do kraja 27. takta, u 13. i 14. taktu Carmignola svira kratki predudar na četvrtinkama umjesto mordenta koji je označen u partituri. U 22. i 23. taktu na tonovima e3 koji su na krajevima fraza, ansambl uopće ne izvodi trilere koji su naznačeni u partituri već sviraju ravan ton.

U Chandlerovoj izvedbi u epizodi oznake B, u 20. i 21. taktu na četvrtinkama s točkom izvođači ne sviraju trilere kako piše u partituri, već ravan ton koji je skraćen. Od treće dobe u 21. taktu do kraja 25. takta na četvrtinkama iznad kojih je u partituri označen triler ga ne izvode, već sviraju kratki vibrato, dok u 26. i 27. taktu violine izvode trilere kako piše u partituri.

Kod Szerynga je specifičan pristup ornamentaciji u epizodi oznake E, u 61. i 62. taktu, gdje vodeća dionica ne svira triler na cijelim notama povezanim ligaturom već počinje s ravnim tonom i nastavlja s vibratom. U ostatku stavka izvode ukrase kao u partituri.

Tonsko slikanje

Što se tiče pristupa tonskom slikanju, najviše se ističe izvedba Sinkovskog i ansambla *La Voce Strumentale* koji su u epizodi oznake B, u 17., 18. i 19. taktu, dodali nekoliko vrlo visokih *spiccato* tonova koji zvuče kao pjev ptica.

3.2 Usporedna analiza 2. stavka *Proljeća*

Ritam, tempo, agogika

Mjera ovoga stavka je tročetvrtinska, a tempo je *largo*.

Ovaj stavak specifičan je po tome što dionice prvih i drugih violina cijelo vrijeme imaju jednak ritam, a to je punktirani ritam sačinjen od šesnaestinke s točkom i tridesetdruginke koji se ponavlja šest puta u jednom taktu. Dionica viole također tijekom cijeloga stavka ima jednak ritam, a to je osminka pauza i osminka za kojima slijedi četvrtinka pa četvrtinska pauza.

U pristupu ritmu svi povijesno obaviješteni izvođači, s iznimkom Adriana Chandlera i ansambla *La Serenissima*, u dionici viole sviraju osminku i četvrtinku jednako kratko, kod Amandine Beyer i ansambla *Gli Incogniti* čak *staccato*, uz to što nastup četvrtinke često kasni i nije ujednačen. Izvođači koji ne pristaju uz povijesno obaviještenu izvedbu izdržavaju četvrtinku u dionici viole do kraja, s time da se ona kod Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije stišava i isčezava.

Većini izvođača zajedničko je, prilikom usporavanja u predzadnjem taktu stavka, produženje zadnje tridesetdruginke u dionici violina pa nestaje punktirani ritam.

Što se tiče glavne melodije, kod nekih izvedbi ritam je prilično promijenjen zbog bogate ornamentacije i improvizacije, na primjer kod povijesno obaviještenih sastava *Tafelmusik Baroque Orchestra*, Adriana Chandlera i ansambla *La Serenissima* te Dmitrija Sinkovskog i ansambla *La Voce Strumentale*.

Tempo je u ovom polaganom stavku postojan kod svih izvođača. Gotovo svima je zajedničko usporavanje na kraju predzadnjega takta. Ono je kod povijesno obaviještenih izvođača više izraženo. Nešto drugačiji pristup tempu imaju Amandine Beyer i barokni ansambl *Gli Incogniti* u čijoj izvedbi u 19. taktu prve i druge violine lagano uspore prema 20. taktu kad se ponavlja glavna tema. Također na kraju stavka usporavaju kroz cijeli predzadnji takt, a ne samo na zadnjoj dobi kao ostali.

Dinamika

Prema oznakama dinamike iz partiture, dionice prve i druge violine trebaju se svirati uvijek *pianissimo*, a dionica viole uvijek *molto forte*.

Svim izvođačima zajedničko je istaknuto i izražajno vođenje melodije u prvoj violini, glasnije prema vrhuncima melodije, tiše prema krajevima fraza i nižim tonovima. Vodeća dionica često izvodi postupni *crescendo* na dugim tonovima. Violine u svim izvedbama sviraju tiho, a u izvedbama te Dmitrija Sinkovskog i ansambla *La Voce Strumentale* te Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije prigušene su i jedva se čuju.

Dionica viole je glasna i uglavnom prevladava nad ostalim dionicama u pola izvedbi, a to su ona Dmitrija Sinkovskog i ansambla *La Voce Strumentale*, Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije, Giuliana Carmignole i Venecijanskog baroknog orkestra, Amandine Beyer i baroknog ansambla *Gli Incogniti*. Kod ostalih izvođača viola je umjereno glasna, osim kod Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke koji tu dionicu izjednačavaju s violinama te ih sve sviraju tiho. Oni imaju nešto drugačiji pristup dinamici od ostalih i zato što se u njihovoj izvedbi izmjenjuju *forte* i *piano* po frazama: prvih sedam taktova izvode glasno, zatim je tiho do 15. takta, kad opet pojačavaju glasnoću. Na dugim tonovima nema *crescenda*, već su od početka do kraja jednako glasni. U drugome dijelu stavka, do 33. takta melodija je glasnija, a zatim do kraja stavka slijedi *pianissimo*.

U snimci Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije nešto drugačije od ostalih je naglašeno izvođenje osminki u drugoj violini koje se u prvome dijelu stavka pojavljuju od 10. do 18. takta, a u drugome dijelu u 28. taktu.

Basso continuo

U ovom stavku nema *basso continuo*.

Ornamentacija

Pristup ornamentaciji u ovome stavku je raznolik. Od Giuliana Carmignole i Venecijanskog baroknog orkestra te Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke koji izvode trilere samo na tri mjesta na kojima su naznačeni u partituri, u 17., 32. i 36. taktu, preko Amandine Beyer i ansambla *Gli Incogniti* koji samo u 34. i 35. taktu izvode ukrase kojih nema u partituri te Dmitrija Sinkovskog i ansambla *La Voce Strumentale* koji na nešto više mjesta izvode ukrase pa sve do ostalih izvođača koji izvode bogatu ornamentaciju u glavnoj melodiji.

Dmitrij Sinkovski i ansambl *La Voce Strumentale* počinju s ukrašavanjem melodije u drugome dijelu stavka (od 20. takta). U dionici violine solo na prvoj dobi 21. takta izvode ukras koji je u ritmu osminke i dvije šesnaestinke na tonovima gis², fis², a², umjesto dvije osminke na tonovima gis² i fis². U 28. taktu umjesto četvrtinki his² i gis² na drugoj i trećoj dobi sviraju osminku s točkom his² i šesnaestinku ais² te četiri šesnaestinke gis², ais², his², gis². U 32. taktu oduzimaju četvrtinu dobe od prve četvrtinke te nastavljaju s trilerom kako piše u partituri. U 36. taktu također prije trilera na prvu četvrtinku dodaju ukras.

U snimci Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije u prvome dijelu stavka, u 8. taktu, su tri četvrtinke povezane ukrasima postepeno silazno, a između svake je jedan predudar koji oduzima četvrtinu dobe od prethodne note. U 9. taktu dodan je ukras u vodećoj dionici u ritmu dvije osminke gis², a² na prvu dobu, zatim se ton a² ponavlja te traje dvije dobe. U drugome dijelu stavka, od 20. takta, vrlo je bogata ornamentacija.

U izvedbi Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra u prvome dijelu stavka, u 11. taktu, dodaje ukras prije polovinke s točkom u dionici violine solo. U 13. taktu je dvostruki predudar prije polovinke s točkom fis². Kao i kod prethodnih izvođača, u drugome dijelu stavka vrlo je bogata ornamentacija.

Tonsko slikanje i instrumentalne boje

Pristup tonskom slikanju je raznolik. U ovome stavku, prema uputi iz partiture viola ima zadatak tonom oslikati psa koji laje, violine šum lišća i bilja, a melodija prve violine san kozara.

U izvedbi Amandine Beyer i ansambla *Gli Incogniti* u dionici viole *strappato* je vrlo izražen, ton je oštar, grub i promukao. U izvedbi Dmitrija Sinkovskog i ansambla *La Voce Strumentale strappato* u violi umjereno je izražen, ton je oštar i promukao, ali ne kao u prethodno spomenutoj izvedbi. U zadnjem taktu jedini u dionici viole dodaju još jednu osminku na drugu polovicu prve dobe, kao posljednji zvuk laveža psa. U ostalim povijesno obaviještenim izvedbama, *strappato* se čuje, ali nije jako izražen. Tri izvedbe koje nisu povijesno obaviještene sviraju čiste, jasne tonove bez *strappata*.

San kozara oslikan je brojnim ukrasima i izražajnim sviranjem melodije. U izvedbi Giuliana Carmignole i Venecijanskog baroknog orkestra također i postepenim *crescendima* prema vrhuncima melodije i *decrescendima* prema krajevima fraza te vibratom na dugim tonovima.

3.3 Usporedna analiza 3. stavka *Proljeća*

Ritam, tempo, agogika

Mjera ovoga stavka je dvanaestosminska, a tempo je *allegro*.

Većina izvođača s povijesno obaviještenim pristupom u temi naglašava najdužu notu, četvrtinku s točkom te skрати četvrtinku koja je legatom povezana s njom. Neki izvođači skraćuju četvrtinke s točkom na kraju fraza u trećem i šestom taktu (Amandine Beyer i barokni ansambl *Gli Incogniti* te Dmitrij Sinkovski i ansambl *La Voce Strumentale*) dok drugi na početku prve epizode, u 13. taktu, najvišoj osminki produlje trajanje (*Tafelmusik Baroque Orchestra* te Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima*). Potonji su u zadnjem taktu cijelu notu s točkom podijelili na tri četvrtinke s točkom od kojih je zadnja izvedena *staccato*. U izvedbama koje nisu povijesno obaviještene ritam je egzaktn, note izdržane, nema kraćenja

nota na završecima cjelina. Uglavnom se drže partiture bez puno umjetničkih sloboda vezanih uz promjenu ritma u odnosu na partituru.

S obzirom na to da je mjera dvanaestostminska, odlučila sam se za četvrtinku s točkom kao jedinicu mjere. U ovome stavku česte su promjene tempa kod svih izvođača. No ipak u povijesno obaviještenim izvedbama ima više promjena u tempu unutar stavka. Također češće i primjetnije uzimaju predah između epizoda i *ritornella* ili solo i *tutti* ulomaka.

Tafelmusik Baroque Orchestra, Giuliano Carmignola i Venecijanski barokni orkestar te Amandine Beyer i barokni ansambl *Gli Incogniti* na istim mjestima mijenjaju tempo, a prva dva ansambla čak sviraju jednakom brzinom, počinju na 105 otkucaja u minuti te ubrzavaju najviše do 115 otkucaja. Treći ansambl ima raspon tempa od 110 do 120 otkucaja u minuti. Sva tri ansambla brzavaju u prvoj epizodi (od 12. takta), zatim u zadnja dva takta iste epizode (20. i 21. takt) naglo uspore prema *ritornellu* koji slijedi. U drugoj epizodi ponovno ubrzavaju, da bi tijekom iste usporili u 40. taktu te počeli ubrzavati sredinom 48. takta dok sviraju *tutti*. Početkom drugog *ritornella* u 58. taktu ponovno neznatno usporavaju. Dodatno uspore prije treće epizode u 71. taktu koja je u tempu *rubato*. U posljednjem *ritornellu*, s početkom u 79. taktu, vraćaju se u tempo s početka stavka.

Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima* imaju malo drugačiji pristup tempu. Njihov početni tempo je 112 otkucaja u minuti. Mijenjaju tempo na sličnim mjestima, ali se češće tijekom stavka vraćaju na početni tempo, dok su tri prethodno spomenuta ansambla više ubrzala u prvoj promjeni tempa te su se u početni vratili tek u posljednjem *ritornellu*. Na samom kraju ne usporavaju.

U pristupu tempu Dmitrija Sinkovskog i ansambla *La Voce Strumentale* on je nešto sporiji nego kod ostalih izvođača. Početni i završni tempo je 95 otkucaja u minuti. Epizode su brže, kao i kod ostalih. Prva epizoda (12. takt) počinje u tempu *rubatu* pa ubrzava na 105 otkucaja u minuti. *Ritornello* (22. takt) sviraju brzinom od 100 otkucaja. Na jednak način sviraju brže epizode i polaganije *ritornella*. U početni tempo vraćaju se tek početkom posljednjeg *ritornella* u 79. taktu. U predzadnjem taktu usporavaju.

U snimci Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije izvođači se uglavnom drže tempa od 98 otkucaja u minuti sve do 71. takta. Tada naglo uspore prije početka treće epizode koja je u tempu *rubatu*. U *ritornellu* od 79. takta vraćaju se u tempo. Na kraju usporavaju.

Isaac Stern i Komorni orkestar Jeruzalemskog glazbenog centra počinju stavak u tempu od 85 otkucaja u minuti. U epizodama ubrzava do 95 otkucaja pa se u *ritornellima* opet vraćaju u početni tempo. U predzadnjem taktu usporavaju.

U izvedbi Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke tempo nije *allegro*. Počinju sa 76 otkucaja u minuti. U dijelovima stavka u kojima prva violina svira solo tempo je *rubato*. Ubrzavaju do 85 otkucaja. U posljednjem *ritornellu* vraćaju se u početni tempo. Na kraju usporavaju.

Dinamika

Svi ansambli imaju plošnu dinamiku koja u ovome stavku, kao i u prethodnima, više dolazi do izražaja kod izvođača s manje povijesno obaviještenim pristupom izvedbi.

Svaka nova fraza koja se iznosi je forte, a njezino ponavljanje je *piano* (na primjer fraza u 13. i 14. taktu ili dvotaktna fraza u 25. i 26. taktu i 27. i 28. taktu ili fraza od 84. do 86. takta koja se ponavlja od 86. do 89. takta). Krajem prve epizode od 55. do sredine 58. takta izvođači koji nisu povijesno obaviješteni te Giuliano Carmignola i Venecijanski barokni orkestar, kao i Amandine Beyer te barokni ansambl *Gli Incogniti* sviraju *crescendo* prema početku *ritornella*. U izvedbi Adriana Chandlera i ansambla *La Serenissima* zanimljiv je način na koji postižu veću razliku između glasne i tihe dinamike. Naime, u *pianu* kontrabas iz *continua* prestane svirati pa na taj način postižu tiši zvuk.

Basso continuo

U ovome stavku kod gotovo svih izvođača od continuo grupe najviše do izražaja dolaze violončelo i lutnja, odnosno harfa kod ansambla *La Voce Strumentale*. Čembalo svira tiše te se ne ističe previše. U temi na početku stavka u izvedbi Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra ono svira glavnu melodiju zajedno s prvom violinom. Jedino kod Amandine Beyer i ansambla *Gli Incogniti* čembalo u temi daje vrlo bogat zvuk. Pri izvedbi teme kod Adriana Chandlera i ansambla *La Serenissima* specifično je što violončela sviraju polovinke s točkom s predudarima umjesto dugih izdržanih tonova. Jednako tako je i u dijelu druge epizode od 39. do 48. takta.

Ornamentacija

U partituri su ukrasi, točnije trileri, naznačeni tek na nekoliko mjesta, u 3., 7., 24., 79., 86. i 88. taktu. Svi ansambli izvode trilere kao što je označeno u partituri, uz nekoliko povijesno obaviještenih izvođača koji su na još nekoliko mjesta nadodali ukrase. Amandine Beyer i barokni ansambl *Gli Incogniti* na samom kraju prve epizode u 34. taktu na drugoj noti dodaju triler u dionici prve violine. Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima* dodaju ornamentaciju u trećoj epizodi od 72. do 79. takta. Dmitrij Sinkovski i ansambl *La Voce Strumentale* ukasili su melodiju tijekom prve epizode u 14. taktu te na zadnjem tonu *ritornella* prije početka treće epizode u 71. taktu.

Tonsko slikanje i instrumentalne boje

U ovome stavku želi se zvukom dočarati pastoralni ples te zvuk gajdi. U tome oslikavanju zvukom uspješni su violončelo i kontrabas uz orgulje *Tafelmusik Baroque Orchestra*, koji u temi (1.-12. takt) i *ritornellima* (22.-24. takt, 58.-61. takt, 79.-89. takt) podsjećaju na gajde. U izvedbi Adriana Chandlera i ansambla *La Serenissima* boja solo violine u trećoj epizodi, od 72. do 79. takta, uz dodatke brojnih ukrasa podsjeća na istočnjački melos. Violončela u temi i *ritornellima* sviraju predudare kojima se dobiva dojam kao da sviraju gajde. U drugoj epizodi od 48.-58. takta violina proizvodi oštar i hrapav ton.

3.4 Usporedna analiza 1. stavka *Zime*

Ritam, tempo, agogika

Mjera prvoga stavka *Zime* je četveročetvrtinska, a tempo je *allegro non molto*.

Kod pristupa ritmu u prvome stavku *Zime* primijetila sam da izvođači žele istaknuti određeni dio stavka produživanjem vrijednosti pojedinih nota ili naglašavanjem istih. Većina na sličan način ističe željeni dio stavka. Kad govorimo o razlikama u pristupu ritmu, uglavnom se radi o različitim mjestima koja se naglašavaju ili su razlike u količini istaknutih nota.

Ako krenemo od početka stavka, u temi koja počinje s prvim taktom a traje do kraja 11. takta, zajednička obilježja u pristupu ritmu ima većina ansambala koji nisu posebno isticali pojedine dijelove takta. Iznimke su *Tafelmusik Baroque Orchestra* koji u svim dionicama naglašava prve osminke u paru povezane lukom te Nigel Kennedy i Berlinska filharmonija koji naglašavaju prvu notu u svakom taktu. Nadalje u prvoj epizodi oznake B naslova *Užasan vjetar* u dvotaktnim pasažama od 12. do kraja 18. takta u vodećoj dionici svi povijesno obaviješteni izvođači produžuju prvu tridesetdruginku u svakoj pasaži, odnosno u 12., 14. i 17. taktu, s tim da Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima* te Dmitrij Sinkovski i ansambl *La Voce Strumentale* to čine samo u 12. i 14. taktu, a u 17. taktu sviraju sve tridesetdruginke jednakog trajanja. Izvođači često note koje slijede nakon zadržane note ubrzaju kako bi nadoknadili zaostatak u tempu. Ostala tri ansambla, koja nisu povijesno obaviještena, na tome mjestu ne zadržavaju note, sve su jednakoga trajanja. Sličan primjer je i sljedeći. Također je zajednički svim povijesno obaviještenim izvođačima, a ostalima nije. U 44. taktu početkom treće epizode, a kao naznaku završetka *tutti* dijela, vodeća dionica produži prvu šesnaestinku, kod nekih izvođača čak gotovo za jednu cijelu dobu. *Tafelmusik Baroque Orchestra* jednako čini i u sljedeća dva takta, a Amandine Beyer i barokni ansambl *Gli Incogniti* ostale šesnaestinke ubrzaju zbog nadoknade zaostatka u tempu.

Zajednički pristup ritmu nisam primijetila samo u kategoriji povijesne obaviještenosti izvedbe, već i u kategoriji vremena nastanka snimke. Kao primjer mogu navesti tri najstarije izvedbe, one *Tafelmusik Baroque Orchestra*, Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra te Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke koji u izvedbama u drugom dijelu druge epizode, od 32. do 37. takta, dok prva violina svira solo naglašavaju prvu tridesetdruginku na svakoj polovici dobe.

Kao još jednu posebnost u pristupu ritmu mogu istaknuti snimku Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije u kojoj u zadnjoj epizodi od 56. takta do kraja stavka na prve dobe izvođači ne sviraju šesnaestinku pa šest tridesetdruginki, već osam tridesetdruginki, a jednako tako je i u drugoj epizodi oznake C, od 22. do 26. takta.

Tempo je u ovome stavku kod većine izvođača promjenjiv. Jedinica mjere stavka je četvrtinka te sam prema njoj mjerila brzinu otkucaja. Jedini koji ne mijenjaju tempo tijekom izvedbe su *Tafelmusik Baroque Orchestra*. Oni cijelo vrijeme drže tempo od 72 otkucaja u minuti, što je umjereni tempo, bliže polaganome, a ne *Allegro non molto* kako piše u partituri. Sličan pristup tempu što se tiče promjene brzine imaju Nigel Kennedy i Berlinska filharmonija koji također imaju podjednak tempo u cijelome stavku. Većinom je 88 otkucaja u minuti. Povremeno neznatno ubrzaju na 90 otkucaja, na primjer u drugoj epizodi oznake C u 22. taktu. Također u izvedbi Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra tempo je kroz cijeli stavak gotovo isti. Počinju sa 72 otkucaja u minuti te u drugoj epizodi, oznake C, u solo ulomku, u 26. taktu, postepeno ubrzaju do 75 otkucaja i u tom tempu sviraju do kraja.

Giuliano Carmignola i Venecijanski barokni orkestar počinju stavak u tempu od 80 otkucaja u minuti. Postepeno ubrzavaju do 90 otkucaja pa uspore na 85 otkucaja. Stavak završava na 90 otkucaja u minuti.

Amandine Beyer i barokni ansambl *Gli Incogniti* imaju početni tempo od 80 otkucaja u minuti. U prvoj epizodi, od 22. takta, postepeno ubrzavaju do 87 otkucaja u minuti. U drugom *ritornellu*, od polovice 38. takta, vraćaju se u početni tempo. U trećoj epizodi, od 44. takta, ponovno postepeno ubrzavaju do 87 otkucaja.

Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima* ovaj stavak započinju u tempu od 73 otkucaja u minuti. U prvom *ritornellu*, od sredine 18. takta, počinju polagano ubrzavati sve do 82 otkucaja. Do trećeg *ritornella*, u 47. taktu, tempo malo posustane na 80 otkucaja u minuti koji zadržavaju do kraja stavka.

Dmitrij Sinkovski i ansambl *La Voce Strumentale* stavak započinju u tempu od 53 otkucaja u minuti. Taj tempo naglo se mijenja već u prvoj epizodi u 12. taktu na 57 otkucaja. Prvi *ritornello* (od druge polovice 18. do druge polovice 22. takta) je u tempu od 55 otkucaja u minuti. U drugoj epizodi, od sredine 22. takta, tempo je 80 otkucaja te se početkom drugog *ritornella*, sredinom 38. takta, vraćaju na brzinu od 55 otkucaja te opet postepeno ubrzavaju. Početkom treće epizode u solo ulomku (44. takt) naglo ubrzavaju na 80 otkucaja u minuti.

Henryk Szeryng i Komorni orkestar Jugozapadne Njemačke imaju početni tempo od 65 otkucaja u minuti. U prvoj epizodi, od sredine 18. takta, postepeno ubrzavaju do 70 otkucaja. Od drugoga *ritornella*, od 39. takta, opet postepeno ubrzavaju do posljednje epizode u 56. taktu kad je tempo do kraja stavka 77 otkucaja u minuti.

Usporavanje na kraju stavka, točnije na zadnjoj dobi predzadnjega takta, još je nešto što je zajedničko svim izvođačima osim Dmitriju Sinkovskom i ansamblu *La Voce Strumentale* te Isaacu Sternu i Komornom orkestru Jeruzalemskog glazbenog centra, koji do zadnje note drže postojan tempo.

Dinamika

U ovome stavku primijetila sam više postepenih promjena u dinamici, a manje kontrastnih izmjena forte i *piano*. Primjećujem više zajedničkoga u pristupu dinamici kod povijesno obaviještenih izvođača, što je vidljivo već u temi na početku stavka.

Tafelmusik Baroque Orchestra, Amandine Beyer i barokni ansambl *Gli Incogniti* te Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima* na tome mjestu (od 1. do 11. takta) pojačavaju jačinu izvođenja kako se melodija uspinje sve do kraja 6. takta te od 7. takta opet sviraju tiše, nakon čega slijedi postupni *crescendo* do prve epizode u 12. taktu u kojem prva violina svira forte. Giuliano Carmignola i Venecijanski barokni orkestar počinju s *crescendom* tek od 8. takta te u 11. taktu stišaju zvuk kako bi u sljedećem taktu, početkom teme, do većeg izražaja došao glasni kontrast. U snimkama Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije te Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra u temi nema *crescenda* i *decrescenda* kao kod prethodnih izvođača. Kod Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke početak je glasan, za razliku od ostalih izvođača. Naglo stišaju 10. takt pa je u 11. taktu *crescendo* do početka solo ulomka u 12. taktu. Izvedba Dmitrija Sinkovskog i ansambla *La Voce Strumentale* potpuno odskače od ostalih izvedbi, što je najuočljivije u iznošenju teme. Naime, u temi u prvi plan stavljaju *basso continuo* i improvizaciju, a violine i viola jedva se čuju.

Slijedi prvi *ritornello* u kojemu se između izvođača uočavaju manje razlike u pristupu dinamici. Beyer, Chandler i Stern sa svojim ansamblima počinju tiho (od druge polovice 18. takta) te 21. i 22. takt nastavljaju *crescendo* do druge epizode oznake C (*Batter de' piedi per il freddo*) gdje nastavljaju glasno sve dionice. Tafelmusik, Carmignola, Sinkovski, Kennedy i

Szeryng sa svojim ansamblima na tom mjestu ne izvode *crescendo*, već početkom druge epizode sredinom 22. takta kontrastno sviraju forte.

Tijekom druge epizode (22. do 38. takt) *Tafelmusik*, Beyer i Szeryng od 33. do kraja 38. takta tridesetdruginke koje izvode *tutti* sviraju *crescendo* pa *decrescendo* kroz dvije dobe. Jednako pristupa i Kennedy, ali do 37. takta te dalje nastavlja tiho. Ostalim izvođačima je zajednički *decrescendo* u 38. taktu koji vodi prema početku drugog *ritornella*.

Svi izvođači imaju jednak pristup dinamici u drugom *ritornellu* (od sredine 38. do 44. takta) koji je *piano* i trećoj epizodi (od 44. do 47. takta) u kojoj je solo ulomak je forte, osim Sinkovskog i pratećeg ansambla koji od 41. do 44. takta šesnaestinke u prvim violinama ističu glasnom dinamikom.

Treći *ritornello* je kod Beyer, Chandlera, Sterna i Szerynga u dinamici *piano* s *crescendom* u 54. i 55. taktu prema četvrtoj epizodi koja slijedi. Carmignola i Kennedy na tom mjestu imaju malo drugačiji pristup. U 54. i 55. taktu kako melodija uzlazi tako je sve glasnije te sa silaskom melodije se i dinamika stišava, dok Sinkovski cijeli treći *ritornello* izvodi glasno, a *Tafelmusik* tiho bez *crescenda* te kontrastno nastavlja glasno epizodu u 56. taktu.

Tutti ulomak od 56. takta do kraja stavka svi izvođači sviraju glasno.

Basso continuo

Osim u broju i vrsti instrumenata koji čine *continuo* grupu, pristup *basso continuo* razlikuje se i po taktovima ili ulomcima u stavku u kojima je pojedini instrument odabran ili se glasnije čuje njegov zvuk. U *Proljeću* sam nabrojala od kojih se sve instrumenata sastoji *continuo* grupa u pojedinom ansamblu, stoga ću se u ovome koncertu usredotočiti na ostale sličnosti i razlike u pristupu *basso continuo*.

Tafelmusik Baroque Orchestra od *continuo* grupe u prvih 12 taktova koristi samo violončelo, iako je u partituri naznačeno i čembalo i akordne šifre. Tek se u taktovima u kojima sviraju *tutti* (od 23. do 26. takta, od 33. do 39. takta te od 56. takta do kraja stavka) uključuju svi instrumenti *basso continua*, čuje se i čembalo, lutnja i arhilutnja. U drugoj epizodi tijekom solo ulomka od sredine 26. do kraja 32. takta sviraju lutnja i violončelo.

Kod Giuliana Carmignole i Venecijanskog baroknog orkestra u temi od 1. do kraja 11. takta osim violončela koje svira, ali se ne ističe, na svaku prvu dobu u taktu lutnja odsvira jedan rastavljeni akord. U prvom *ritornellu* od 20. takta lutnja se čuje na prvoj i trećoj dobi u taktu. Sredinom 23. takta do početka solo ulomka sredinom 26. takta uključuju se svi instrumenti *basso continuo*. Od 39. do 44. takta opet se ističe lutnja s rastavljenim akordima na svaku prvu i treću dobu. Od 56. takta do kraja opet svi sudjeluju u izvedbi.

U izvedbi Amandine Beyer i baroknog ansambla *Gli Incogniti* pri iznošenju teme na početku stavka čembalo svira na prvu dobu rastavljeni akord te svaku osminku. Tijekom cijeloga stavka u *basso continuo* najviše se ističu čembalo i violončelo.

Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima* za *basso continuo* u temi (od 1. do kraja 11. takta) koriste teorbu koja u svakom taktu na prve dvije dobe svira rastavljeni akord. Kontrabas u prvim taktovima svira samo prvu dobu, kako tema napreduje svira sve češće, prvu i treću dobu pa svaku dobu, a potom i osminke. U solo ulomku od 26. takta *basso continuo* sviraju violončelo i čembalo. U 32. taktu se na prvu i treću dobu uključuju i ostali instrumenti. Na prvu dobu u taktovima od 56. do 59. vrlo je izražen zvuk kontrabasa.

Kod Dmitrija Sinkovskog i ansambla *La Voce Strumentale* u temi su odmah čujni elementi improvizacije. *Basso continuo* je u prvom planu, dionice viole i violina su tiše. Od prvoga takta ističu se violončelo, kontrabas i harfa, a u petom taktu im se priključuje čembalo. U prvom *ritornellu* od 20. takta violine i viole su prigušene, jedva čujne, a ističu se violončelo koje svira osminke i čembalo te prva violina koja hrapavo svira šesnaestinke.

U snimci Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije u temi sviraju svi: violončelo i čembalo osminke, a lutnja polovinke. Čembalo se slabo čuje. U drugoj epizodi, od sredine 22. takta, od *basso continuo* ističe se violončelo (iako svira i čembalo, ali tiše), dok se u većini ostalih izvedbi jako čuje čembalo. U trećoj epizodi (od 44. do 47. takta) sviraju violončelo i lutnja. U ovoj izvedbi u cijelom 1. st. violončelo se najviše ističe u *continuo* grupi.

Ono što je posebno u izvedbi Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra je dionica čembala koja u temi svira svoju improviziranu melodiju s početkom u drugom taktu. U ostatku stavka slijede partituru.

U izvedbi Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke violončelo i kontrabas zajedno započinju stavak osminkama dok se čembalo čuje u prva tri takta na prvu dobu te iščezne s visokim zvukom prve violine u 4. taktu. U prvoj epizodi (od 18. takta), u

taktovima u kojima sviraju *tutti*, violončelo i kontrabas slijede partituru a čembalo pritisne akord svake dvije dobe. Dalje u drugoj epizodi (od 22. do 38. takta) čembalo svira prema partituri ali tiho, naglasak je na gudačima. U *tutti* ulomku (od 56. takta do kraja) koji je ujedno i najglasniji dio stavka, violončelo i kontrabas sviraju *strappato*. Tijekom cijeloga stavka od *basso continua* se čembalo tu i tamo čuje a violončelo i kontrabas su u prvom planu.

Ornamentacija

U ovome stavku nema mnogo ukrasa. Trileri su osim u temi (od 4. do 12. takta) na svakoj osminki u prvoj violini, prisutni još u *ritornellima* te u 13., 16. i 18. taktu na zadnjoj noti također u vodećoj dionici. Svi izvođači uglavnom slijede partituru što se tiče ukrasa, uz neke manje razlike u pristupu ornamentaciji.

Ansambl *Tafelmusik* u temi umjesto trilera izvodi predudare. Budući da Carmignola i Beyer ovaj stavak izvode u bržem tempu, teže se uočavaju trileri na osminkama u temi. Amandine Beyer dodaje ukras na zadnje osminke u frazama tijekom druge epizode (od 26. do 31. takta). Chandler iznenađujuće naglašava ukras na polovinki u 13. taktu tijekom prve epizode. Sinkovski, Kennedy i Stern sviraju trilere u svim taktovima teme, u svim dionicama, a ne samo u prvoj violini kako piše u partituri. U Szeryngovoj izvedbi u 13. i 16. taktu polovinka na kojoj se izvodi triler produžena je za još jednu dobu. U *ritornellu* u 40. taktu prva violina jako izražajno svira ukrase na osminkama, primjetnije nego kod ostalih izvođača.

Tonsko slikanje i instrumentalne boje

U *Zimi* su svi izvođači smjelije pristupili tonskome slikanju nego u *Proljeću*. Često su koristili *strappato* kojima se dobivaju hrapavi i grubi tonovi koji oslikavaju hladnoću zime. Ovdje ću navesti primjere tonskoga slikanja koji su mi najviše zaokupili pozornost.

U pristupu Amandine Beyer i baroknog ansambla *Gli Incogniti* u taktovima u kojima sviraju *tutti* (od 23. do 26. takta, od 33. do 39. takta te od 56. takta do kraja stavka) čuje se udaranje drvenog dijela gudala o žice.

Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima* postupnim *crescendima* i *decrescendima* pri izvođenju brzih tridesetdruginki, na mjestima u stavku koji su označeni naslovom *Vjetrovi*, dočaravaju nalete vjetrova (npr. 37. i 38. takt).

U izvedbi Dmitrija Sinkovskog i ansambla *La Voce Strumentale* tijekom iznošenja teme u 9. taktu čuje se visoki ton violine koji strši iznad svih ostalih zvukova. Elementima improvizacije, melodijom harfe i povremenim visokim, škripečim tonovima violine stvara se jeziva atmosfera u temi. U trećem *ritornellu*, od 47. do 56. takta, violine sviraju hrapavo.

U snimci Nigela Kennedya i Berlinske filharmonije prve i duge violine i viole kroz cijeli stavak u temi i *ritornellima* zvuče kreštavo, koriste sordinu. Jednako su tako u izvedbi Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra u temi i *ritornellima* osminke prigušenoga i izobličena zvuka.

3.5 Usporedna analiza 2. stavka *Zime*

Ritam, tempo, agogika

U ovome stavku mjera je četveročetvrtinska, a tempo *largo*.

Kod pristupa ritmu najviše se uočava razlika između povijesno obaviještenih izvedbi i onih suvremenih. U nijednoj od tri analizirane suvremene izvedbe nema sloboda ni improvizacija u ritmu. Dosljedno slijede partiture. Što se tiče povijesno obaviještenih izvedbi, u njima se javlja više ili manje sloboda.

Najmanje promjena u odnosu na partituru susrela sam kod Adriana Chandlera i ansambla *La Serenissima*. U njihovoj izvedbi prisutne su samo promjene na koje je utjecala bogata ornamentacija.

Sljedeći po stupnju zastupljenosti promjena u ritmu su Amandine Beyer i Dmitrij Sinkovski s pratećim ansamblima. Oboje u prvome dijelu stavka, u 7. taktu, prvu polovicu treće dobe izvode u punktiranom ritmu umjesto dvije šesnaestinke kako piše u partituri. U drugome

dijelu stavka Beyer u 10. i 11. taktu prvu šesnaestinku produži, a drugu skрати, a Sinkovski u 14. i 15. taktu prvu polovicu prve dobe svira u punktiranom ritmu.

Giuliano Carmignola i Venecijanski barokni orkestar imaju jednak pristup ritmu kao Sinkovski, no još u 7. taktu dodatno izvode punktirani ritam na zadnjoj dobi, na drugoj i trećoj šesnaestinki.

Tafelmusik Baroque Orchestra ima najviše promjena u ritmu u odnosu na partituru. U prvom dijelu stavka, u 7. taktu, na drugu dobu umjesto osminske pauze i osminke iz partiture, sviraju šesnaestinsku pauzu i tri šesnaestinke. Na sljedećoj dobi prvu i treću šesnaestinku produže a drugu i četvrtu skrate. U drugome dijelu stavka, u 10. taktu, prvu šesnaestinku produže za pola vrijednosti, a drugu za toliko skrate. U 15. taktu na zadnjoj dobi umjesto osminske pauze i dvije šesnaestinke izvode šesnaestinsku pauzu i tri šesnaestinke.

U ovome stavku izvođači uglavnom imaju postojan tempo tijekom cijeloga stavka. Raspon između tempa je od 32 otkucaja u minuti do 46 otkucaja u minuti. Najpolaganiju izvedbu snimili su Isaac Stern i Komorni orkestar Jeruzalemskog glazbenog centra, a najpokretniju Nigel Kennedy i Berlinska filharmonija, što pokazuje da na pristup tempu nije utjecala povijesna obaviještenost jer oba ansambla sviraju na suvremen način.

No brzine izvođenja ovise o godini iz koje potječe snimka. Najsporija snimka je iz 1978. godine. Szeryng s ansamblom ovaj stavak svira u tempu od 36 otkucaja, a *Tafelmusik* u tempu između 35 i 37 otkucaja. Njihove snimke su iz 1969. i 1992. godine. Nešto novije snimke, osim najbrže koja je iz 2004. godine, su ona Giuliana Carmignola iz 2000. godine sa 42 otkucaja u minuti te Amandine Beyer iz 2008. godine sa 45 otkucaja u minuti. Najnovije snimke iz 2015. godine su one Adriana Chandlera u tempu od 40 otkucaja i Dmitrija Sinkovskog u tempu od 41 otkucaj u minuti. U ovom malom uzorku može se vidjeti da su izvođači prije 2000. izvodili u tempu ispod 40 otkucaja u minuti što je *grave*, a ne *largo* kao u partituri. Godine 2000. Carmignola je s ansamblom izvodio u tempu malo iznad 40 otkucaja, dok su kasnije u 2000-ma dvije najbrže izvedbe. Vremenski bliže na ovamo tempo se opet približava onome od 40 otkucaja u minuti.

Dinamika

U ovom kratkom stavku svim izvođačima zajedničko je dinamičko isticanje glavne melodije iznad ostalih dionica. Svim povijesno obaviještenim izvedbama zajedničko je izražajno sviranje glavne melodije, s dinamičkim usponima prema višim tonovima i stižavanjem prema nižim tonovima i krajevima fraza. Nema plošne dinamike niti izraženih *crescenda* i *decrescenda*.

Ostale tri izvedbe imaju zajednički pristup s povijesno obaviještenim izvedbama utoliko što je glavna melodija i kod njih istaknuta, a ostali sviraju tiho. Razlikuju se od povijesno obaviještenih izvedbi po tome što u određenim trenucima njihovih izvedbi do izražaja dolazi plošnost dinamike. U svima trima izvedbama izvođači prvi dio stavka sviraju glasno, a drugi dio (od 9. takta) počinju tiho te je kroz 12. i 13. takt *crescendo* do vrhunca melodije, a zadnji, niži ton u frazi sviraju tiše. Stern i Szeryng u nastavku frazu koja počinje na zadnjoj polovici dobe u 13. taktu prvi put sviraju glasnije, a ponavljanje od zadnje polovice 14. takta sviraju tiše.

Basso continuo

Najistaknutija razlika u pristupu *basso continuo* ima podlogu u partiturama. Naime, partitura izdavača Dover Publications u dionici violončela ima ispisane tridesetdruginke te su od četiri tridesetdruginke dvije unutarnje za oktavu više od dviju vanjskih, uz oznaku za dinamiku na početku *Sempre molto forte*. Za razliku od toga, partitura izdavača Edition Peters, na istome mjestu ima ispisane osminke tijekom cijeloga stavka uz oznaku za dinamiku *pianissimo*.

Svi povijesno obaviješteni izvođači sviraju prvu spomenutu verziju *basso continuo*, osim Giuliana Carmignole i Venecijanskog baroknog orkestra koji kombiniraju te dvije partiture na način da sviraju tridesetdruginke, ali nisu u intervalu oktave već sviraju četiri puta ton jednake visine. Nigel Kennedy sa svojim ansamblom priključuje se u pristupu povijesno obaviještenih izvođača svirajući tridesetdruginke kako su zapisane u partituri, no vrlo tiho, gotovo nečujno i *strappato*. Isaac Stern i Henryk Szeryng prema Petersovom izdanju sviraju osminke u dionici violončela. Još je jedna razlika između povijesno obaviještenih izvođača i izvođača sa suvremenim pristupom izvedbi u tome što potonji koriste čembalo u ovome stavku, a prvi ga ne koriste.

U *Tafelmusik Baroque Orchestra* violončelo se jasno čuje, a povremeno i lutnja dolazi do izražaja, najviše u 9. i 10. taktu.

U izvedbi Giuliana Carmignole i Venecijanskog baroknog orkestra uz violončelo dionicu *basso continua* svira i kontrabas koji ne izvodi svaku osminku iz dionice već se vodi promjenama harmonija.

U izvedbi Amandine Beyer i baroknog ansambla *Gli Incogniti* povremeno se čuje kao da su unutarne dvije tridesetdruginke spojili pa se dobije sinkopirani ritam sačinjen od dvije tridesetdruginke i šesnaestinke (na primjer od 7. do 10. takta). Na samom kraju stavka do izražaja dolaze teorba i gitara.

U izvedbi Adriana Chandlera i ansambla *La Serenissima* kontrabas svira dugačke tonove, uglavnom cijele note i polovinke slijedeći promjenu harmonije. Trzalački instrumenti se u nekoliko navrata minimalno čuju, samo poneki pojedinačni ton, kao što se čuje u posljednjem taktu stavka.

Dmitrij Sinkovski i ansambl *La Voce Strumentale* koriste kontrabas na jednak način kao prethodno navedeni ansambl. Kod njih više do izražaja dolazi ritam tridesetdruginki nego u ostalim izvedbama. Harfa se čuje u zadnjim taktovima oba dijela stavka, u 8. i 18. taktu.

Na snimci Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije čembalo izvodi *continuo* dionicu u cijelom prvom dijelu stavka. Ne svira na početku drugoga dijela, od 9. do 12. takta pa se u 12. i 13. taktu opet uključuje. Zatim krajem 13. takta prestaje svirati da bi s ponavljanjem iste fraze krajem 14. takta te u 15. taktu opet sviralo. Zvuk lutnje razaznaje se dok ostali instrumenti tiše sviraju tek početkom drugoga dijela, od 9. do 12. takta te u zadnjem taktu.

U izvedbi Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra čembalo u ritmu četvrtinki svira uglavnom akorde. Vrlo je zanimljiv njihov pristup izvedbi čembala u posljednjim taktovima oba dijela stavka. U zadnjem, osmom taktu prvoga dijela, ponavlja motiv vodeće dionice od prethodne dvije dobe. U zadnjem taktu drugoga dijela tri puta ponavlja motiv s početka stavka (prve tri dobe).

U izvedbi Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke čembalo u ritmu osminki svira uglavnom akorde, ako je vrlo tiho te se u nekim dijelovima jedva čuje. U zadnjem taktu stavka svira rastavljene tonove akorda.

Ornamentacija

Kao što se partiture izdavača uz koje sam slušala izvedbe razlikuju u dionici *bassa continua*, tako se ponešto se razlikuju i u bilježenju ornamentacije. Izdavač Dover Publications u 2., 10. i 11. taktu ima napisan triler na trećoj dobi, a izdavač Edition Peters nema. U 16. taktu izdavač Dover Publications ima naznačen triler na drugoj i trećoj dobi, a Edition Peters samo na drugoj. Zajednički triler u partiturama oba izdavača je na početku 8. takta. Svi osim Nigela Kennedyja izvode triler u drugome taktu stavka, dok ukras na prvoj dobi 8. takta, koji je ujedno i posljednji takt prvoga dijela stavka, izvode svi bez iznimke. Svi izvođači osim Sterna i Szerynga uz ukrase koji su zapisani u partituri dodali su još barem nekoliko ukrasa u svoju izvedbu. Dva potonja izvođača izvode samo ukrase zapisane u partituri, uz manje izmjene doba na koje su ih smjestili. Tako Isaac Stern u 16. taktu izvodi ukras samo na trećoj dobi, ne i na drugoj kao kod većine izvođača. Henryk Szeryng na kraju stavka uopće ne svira ukras u 16. taktu, nego tek od treće dobe 17. takta, nakon što je već četiri dobe držao ravan ton *es2*. Od povijesno obaviještenih izvedbi, najmanje ukrasa možemo čuti u izvedbi Amandine Beyer i baroknog ansambla *Gli Incogniti* koji uz ukrase koji su zabilježeni u partituri izdavača Dover Publications, u drugome dijelu stavka u 10. i 11. taktu prije trilera dodaju predudar iznad prve osminke na trećoj dobi. Ukrasi se mogu prebrojiti još kod Giuliana Carmignole i Venecijanskog baroknog orkestra. U 5. taktu je ukras na prvoj dobi. U 10. i 11. taktu prije trilera je dodan predudar iznad prve osminke na trećoj dobi. U 13. taktu na trećoj dobi predudar četvrtinki dužine je pola dobe te stoga krati četvrtinku za pola, slijedi jednostavni triler. U 15. taktu dodani su ukrasi na prvoj i trećoj dobi. Za preostale izvedbe mogu reći da imaju vrlo bogatu ornamentaciju, pogotovo u drugom dijelu stavka. Adrian Chandler i Nigel Kennedy u drugome dijelu stavka (od 9. do 18. takta) nemaju ukrasa samo u 12., 13. i 14. taktu, dok u izvedbi *Tafelmusik Baroque Orchestra* ornamentacija izostaje jedino u 14. taktu. Potonji su uz Dmitrija Sinkovskog i ansambl *La Voce Strumentale* ornamentirali melodiju do te mjere da je mjestimice potpuno izmijenjena (na primjer u 6. taktu). Sinkovski je na početak stavka dodao jedan improvizirani takt koji izvodi prva violina.

Tonsko slikanje i instrumentalne boje

Stih koji prati drugi stavak Zime govori o kiši koja lije. Same upute u partituri navode na način kako se tonski može oslikati ovaj stavak. U dionicama prve i druge violine piše *La pioggia*, što znači kiša. One sviraju cijelo vrijeme *pizzicato* šesnaestinke i tako dočaravaju zvuk kapi kiše koje dotiču tlo. Slikovitije zvukom opisuju kišu oni ansambli koji su odabrali izvoditi

tridesetdruginke u basso continuu. Nešto drugačiji ugođaj od ostalih postižu Chandler i Sinkovski s ansamblima u čijim izvedbama violončelo svira tridesetdruginke kratkim potezima gudala i *strappato* te jedva čujnog tona i hrapavo.

3.6 Usporedna analiza 3. stavka *Zime*

Ritam, tempo, agogika

Treći stavak je u troosminskoj mjeri, početni tempo je *allegro* koji se mijenja u *lento* od 101. do 120. takta pa se vraća u *allegro*.

Ono što je zajedničko svim izvođačima je produživanje prve note u stavku. Time se dobiva zvučni dojam da takt počinje od druge šesnaestinke koja je ujedno i najviši ton motiva, a završava na prvoj šesnaestinki u sljedećem taktu koja je ujedno najniži ton motiva. Tako je sve do 20. takta kad dvije osminke i osminska pauza prekidaju niz. U ovom stavku je produživanje pojedinih nota s ciljem da se određeni dio takta ili stavka naglasi najizraženija specifičnost izvedbi. Isaac Stern, Henryk Szeryng i *Tafelmusik Baroque Orchestra* to čine u najmanjoj mjeri što opet svjedoči o zajedničkom pristupu ritmu ovisnom o datumu kad je snimka nastala jer su tri nabrojana izvođača ujedno i vlasnici najranijih snimki. Nigel Kennedy i Berlinska filharmonija koji nisu povijesno obaviješteni izvođači, u uvodu (od 1. do 20. takta) većinu prvih šesnaestinki u taktu sviraju produženoga trajanja. U temi, tj. prvom *ritornellu* (21. do 51. takt) sve šesnaestinke sviraju ravnomjerno, nema sloboda kao kod povijesno obaviještenih izvedbi. Tek na prvim triolama u 80. i 81. taktu malo zastanu te ostale koje slijede ubrzaju. U drugom *ritornellu* od 85. do 89. taktu gdje violine sviraju šesnaestinke, čuje se u svakoj dionici naglasak na najvišem tonu f². S obzirom na to da ukupno gledajući svi izvođači sa suvremenim pristupom produžuju daleko manji broj nota tijekom ovoga stavka, mogu zaključiti da i povijesna obaviještenost u ovom slučaju utječe na pristup ritmu. U nastavku slijedi opis pristupa ritmu kod pojedinih izvođača od kraja uvodnog dijela stavka nadalje.

Tafelmusik Baroque Orchestra u 19. taktu, pri kraju teme također malo produžuje trajanje prve šesnaestinke. Jednako kao u 80. taktu, blizu kraja epizode te u 98. taktu - u oba slučaja radi se o silaznom postepenom nizu šesnaestinki. Početkom drugoga *ritornella* (od 85.

do 89. takta), svaka prva šesnaestinka u taktu je naglašena. Blizu kraja sljedeće epizode, prije 117. takta svirači malo zastanu zbog ponavljanja motiva iz prethodna tri takta.

Giuliano Carmignola i Venecijanski barokni orkestar produžuju trajanje prve šesnaestinke u 5. taktu te u još nekoliko puta tijekom uvoda. U 21. taktu početkom teme također je prva šesnaestinka malo zadržana, isto tako i u 88. taktu tijekom *ritornella*. U epizodi od 62. do 73. takta svaka je prva šesnaestinka u dvotaktnoj frazi produžena. Blizu kraja te epizode, a prije solističkog ulomka kojeg prati samo *basso continuo*, između 79. i 80. takta kratak je predah, a prva je nota u 80. taktu produžena te je prva triola sporija a ostale su svaka sve brža do kraja 84. takta, odnosno do kraja epizode.

Amandine Beyer i barokni ansambl *Gli Incogniti* u uvodu i na početku teme većinu prvih šesnaestinki u taktu produžuju. Prva nota u 80. taktu, početkom solističkoga ulomka te epizode, produžena je te je prva triola sporija a ostale su svaka sve brža sve do kraja 84. takta. U 85. taktu, početkom *ritornella*, prva šesnaestinka je produžena za pola svoje vrijednosti, a druga za toliko skraćena (punktirani ritam). Jednako je tako u 98. taktu.

Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima* u uvodu i na početku teme većinu prvih šesnaestinki u taktu produžuju. Na početku teme od 21. do 25. takta ne produžuju šesnaestinke nego ih samo naglašavaju. U 80. taktu, početkom naglašenoga solističkoga ulomka epizode, Chandler ne produžuje prvu šesnaestinku u trioli nego samo svira prvu triolu sporije pa ostale sve brže i brže. U 98. i 99. taktu grupira šesnaestinke po dvije i prvi par svira najsporije, a dalje svaki par sve brže. Između predzadnjeg i zadnjeg takta napravljen je jedan takt pauze.

Dmitrij Sinkovski i ansambl *La Voce Strumentale* prvoj šesnaestinki u partituri kojom započinje stavak produžuju trajanje više od jednog takta. U uvodnom ulomku ritam izvodi slobodno, bez nekog obrasca koju će šesnaestinku produžiti. Od 51. do 61. takta prve dvije šesnaestinke u svakom taktu izvodi punktiranim ritmom (prva je produžena za pola vrijednosti). Od 62. do 72. t. prvoj šesnaestinki u taktu produži trajanje te također u t. 98.

Isaac Stern i Komorni orkestar Jeruzalemskog glazbenog centra u uvodu produžuju trajanje samo prvoj šesnaestinki. Od 62. do 71. takta prvi, ujedno i najviši ton dvotaktne fraze malo produže i naglase. Za razliku od ostalih izvođača, u 80. taktu produžuju samo prvu notu, a ostale triole sviraju jednakog trajanja i tempa. Početkom *ritornella* u 85. taktu naglašavaju prvu notu u taktu, u ostalim taktovima ne, kao i u 98. taktu.

U izvedbi Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke prva nota u uvodnom dijelu je produžena, kao i ona u 6. i 9. taktu, a ostale šesnaestinke jednakoga su trajanja. Također početkom teme u 21. taktu. U epizodi od 51. do 61. takta, prva je nota u taktu naglašena. Od 62. do 71. takta prvi, ujedno i najviši ton dvotaktne fraze malo je produženoga trajanja. Krajem te epizode, od 80. do 85. takta, sve triole odsvirane su jednakoga trajanja i tempa. Početkom *ritornella* u 85. i 87. taktu, vodeća dionica naglašava prvi, najviši ton f2. U 98. t. je također prvi ton naglašen. Početkom epizode u 120. taktu prvi je ton produžen.

Pošto je tempo brz, a mjera troosminska, kao jedinicu mjere uzela sam četvrtinku s točkom. Iznimno sam kod izvođača koji su značajno usporili u dijelu stavka s oznakom za tempo *lento* tada prešla na mjerenje tempa prema jedinici mjere osminki.

U ovome stavku specifične su česte promjene tempa kod svih izvođača. Giuliano Carmignola i Venecijanski barokni orkestar imaju ukupno najbrži tempo, dok Amandine Beyer i barokni ansambl *Gli Incogniti* u nekom trenutku stavka postižu najveću brzinu od 80 otkucaja u minuti. Ukupno najpolaganijim tempom izvode *Tafelmusik Baroque Orchestra*, dok Nigel Kennedy i Berlinska filharmonija u određenom dijelu stavka imaju najpolaganiji tempo od 98 otkucaja u minuti za jedinicu mjere osminku, odnosno oko 26 otkucaja u minuti za jedinici mjere četvrtinku s točkom.

U uvodnom dijelu stavka, od početka do 21. takta, svi povijesno obaviješteni izvođači osim *Tafelmusik Baroque Orchestra* imaju tempo *rubato*. U njihovoj se izvedbi te u onoj Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke nalazi najmanje promjena u tempu i agogici. Tempo potonjih je od početka stavka uglavnom postojan, oko 60 otkucaja u minuti. Povremeno neznatno ubrzaju ili uspore. Najizraženije usporavanje je u solo ulomku nekoliko taktova prije promjene tempa u partituri u *lento* (101.t.). Tada je do početka epizode u 120. taktu tempo 34 otkucaja. U zadnjoj epizodi tempo je 54 otkucaja. Uz *Tafelmusik Baroque Orchestra* ovo je jedina izvedba u kojoj je tempo toga dijela polaganiji nego na početku stavka. *Tafelmusik Baroque Orchestra* stavak započinje u tempu od 60 otkucaja u minuti. U epizodi od 101. do 120. takta tempo u partituri je *lento*, a izvođači taj ulomak izvode brzinom od 35 otkucaja u minuti. U epizodi od 120. takta do kraja stavka tempo je 50 otkucaja u minuti.

U izvedbi Giuliana Carmignole i Venecijanskog baroknog orkestra u uvodnom dijelu stavka i u temi teško je točno odrediti tempo zbog čestih ubrzavanja i usporavanja te uzimanja predaha između motiva i fraza, sve do promjene tempa u *lento* u 101. taktu. Tempo je brz i

otprilike je između 60 i 65 otkucaja u minuti. Uvod i tema (od 21. do 51. takta) počinju sporije te u 40. taktu izvođači malo ubrzaju, a početkom epizode u 51. taktu još više ubrzaju. U 62. taktu opet uspore, od 73. do 85. takta ubrzaju pa opet lagano uspore početkom *ritornella*. U epizodi od 101. do 120. takta, tempo je *rubato* (oko 42 otkucaja). U epizodi koja započinje 120. taktom do kraja stavka tempo je 64 otkucaja u minuti.

U izvedbi Amandine Beyer i baroknog ansambla *Gli Incogniti* u uvodu i početku teme do 25. takta je tempo *rubato*. Od 25. do 30. takta tempo je 55 otkucaja u minuti, zatim od 30. takta postepeno ubrzavaju. Od 40. do 48. takta je tempo 64 otkucaja, zatim opet postepeno ubrzavaju do 80 otkucaja od početka prve epizode, od 51. do kraja 72. takta. Od 73. takta postepeno posustaju te su od *ritornella* u 85. taktu na 60 otkucaja u minuti. U epizodi od 101. do kraja 110. takta tempo je 37 otkucaja u minuti, zatim uspore na 33 otkucaja od 111. do 120. takta. U epizodi od 120. takta do kraja stavka tempo je 60 otkucaja u minuti.

Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima* U uvodnom dijelu je tempo *rubato*. Produljuje prvu osminku u taktu pa neke taktove svira sporije, neke brže. Od 25. do 30. takta je tempo 55 otkucaja. Zatim u 30. taktu počinje postepeno ubrzavati te je od 40 do 101. takta 60 otkucaja uz kraće periode usporavanja i ubrzavanja tempa. Od 51. do 71. t. 65 otkucaja, od 72. do 80. Chandler usporava pa od 80. do 85. ubrzava da bi od 86. svi glazbenici nastavili u tempu od 60 otkucaja. Prije 101. takta napravili su pauzu kao da će početi novi stavak. Tada, u ulomku oznake M (Jugo) sviraju u tempu od 98 otkucaja u minuti za osminku do kraja ulomka u 119. taktu. Početkom epizode u 120. taktu, koja oslikava sve vjetrove u sukobu, tempo je 60 otkucaja u minuti za četvrtinku s točkom.

Dmitrij Sinkovski i ansambl *La Voce Strumentale* u uvodnom dijelu sviraju u tempu *rubatu*. Produljuju prvu osminku u taktu pa neke taktove sviraju sporije, a neke brže. Početak teme od 21. takta je 48 otkucaja u minuti. U 30. taktu postepeno ubrzavaju do 40. takta kad je tempo 60 otkucaja. Od 48. takta opet ubrzavaju te je početkom prve epizode u 51. taktu tempo na 65 otkucaja sve do 80. takta kad prvu triolu prva violina svira sporije pa svaku sljedeću sve brže. Prije 101. takta napravili su pauzu kao da će početi novi stavak. Tada, u ulomku oznake M sviraju u tempu od 34 otkucaja u minuti, u zadnjih šest taktova ulomka još uspore, sve do kraja 119. takta. Od 120. takta do kraja stavka sviraju u tempu od 66 otkucaja u minuti.

U snimci Nigela Kennedya i Berlinske filharmonije početak stavka je u tempu od 60 otkucaja u minuti. U 80. taktu kao i ostali izvođači, prvih nekoliko triola sviraju sporije pa sljedeće triole sve brže i brže. U solo ulomku, od 97. takta, opet usporavaju prema 101. taktu

gdje počinje *tutti* ulomak polaganog tempa. Prije 101. takta je također mali predah kao kod prethodna dva izvođača. U polaganom ulomku tempo je 78 otkucaja u minuti za osminku kao jedinicu mjere. Već u 109. taktu počinju polagano usporavati do kraja ulomka. Od 120. takta do kraja sviraju u tempu od 61 otkucaja u minuti za četvrtinku s točkom kao jedinicu mjere.

U izvedbi Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra početak je u tempu od 55 otkucaja u minuti. Tempo se bez poteškoća može odrediti i u uvodnom dijelu stavka. Tijekom iznošenja teme, od 30. do 40. takta neznatno je brži te se u 40. taktu vraća na 55 otkucaja. U 73. taktu izvođači opet ubrzavaju te je od 85. takta, kad počinje *ritornello*, tempo 57 otkucaja u minuti. U 97. takta opet usporavaju prema polaganom ulomku prije kojega je duža pauza. Ondje je od 101. do 120. takta tempo 33 otkucaja u minuti. U posljednjoj epizodi u 120. taktu odmah kreće brzi tempo od 62 otkucaja u minuti.

Dinamika

Pristup dinamici u ovome stavku sličan je kod svih izvođača. Mjesto na kojem se najviše čuje taj zajednički pristup, ali uz nijanse razlika dio je teme od 30. do 40. takta u kojem se melodija postepeno penje do vrhunca pa spušta na niže. Svi u 30. taktu počinju svirati tiho uz *crescendo* prema najvišem tonu. Razlika je u tome što neki izvođači ustraju na glasnoći i nakon 40. takta nastavljaju svirati forte (Adrian Chandler i ansambl *La Serenissima*, Nigel Kennedy i Berlinska filharmonija, Henryk Szeryng i Komorni orkestar Jugozapadne Njemačke), dok drugi nakon najvišeg i najglasnijeg tona sa silaskom melodije stišaju i dinamiku pa u 41. taktu kontrastno opet počinju forte (*Tafelmusik Baroque Orchestra*, Giuliano Carmignola i Venecijanski barokni orkestar, Amandine Beyer i barokni ansambl *Gli Incogniti*, Isaac Stern i Komorni orkestar Jeruzalemskog glazbenog centra). Treći pak nakon što su sa silaskom melodije smanjili intenzitet tona, dalje nastavljaju tiše pa tek onda opet počinju s *crescendom* (Dmitrij Sinkovski i ansambl *La Voce Strumentale*).

Svima je u pristupu dinamici zajednička i tiha dinamika u epizodi od 101. do 120. takta u kojoj je tempo *lento* te nakon nje glasan nastup sljedeće epizode od 120. takta koja zadržava glasnoću do kraja stavka. Kao drugačiju bih istaknula izvedbu Amandine Beyer i *Gli Incogniti* jer oni tu epizodu sviraju tiše, a u taktovima gdje sviraju *tutti* (od 120. do 138. takta) uvijek je osjetan *crescendo*.

Izvođači sa suvremenim pristupom izvedbi u ovome stavku koristili su više kontrastne dinamike nego izvođači s povijesno obaviještenim pristupom. To se pogotovo ističe u dijelu teme od 25. do 29. takta gdje Kennedy i Szeryng dvotaktnu frazu iznose glasno pa je ponavljaju tiho. Zatim od 42. do 47. takta, gdje sva tri ansambla kratke pasaže naizmjenice sviraju glasno pa tiho. Sličan pristup dvotaktnim frazama imaju Kennedy i Szeryng također od 113. do 119. takta.

Basso continuo

Kod pristupa *basso continuo* u ovome stavku u svim izvedbama najviše se ističu violončelo i čembalo. Trzalački instrumenti koji su dio pojedinih *continuo* grupa uopće se ne čuju ili rijetko dolaze do izražaja i to uglavnom u tišim dijelovima stavka. Izvođači uglavnom sviraju prema partituri, uz nešto elemenata improvizacije.

Continuo grupa *Tafelmusik Baroque Orchestra* dosljedno slijedi partituru. Na početku je solo violončelo, u 21. taktu priključuje mu se kontrabas. Zajedno sviraju dionicu *basso continua* sve do pojave čembala u solo ulomku početkom epizode u 93. taktu. U epizodi od 120. takta do kraja, u taktovima gdje naizmjenično sviraju *tutti* i solo violina, čuju se svi *continuo* instrumenti, a najviše se ističu violončelo, kontrabas i čembalo, dok lutnja ostane zvučati nakon prve dobe, s početkom sola.

U izvedbi Giuliana Carmignole i Venecijanskog baroknog orkestra specifično je to što na početku stavka violončelo počinje držati svoj dugačak ton otprilike tri takta prije solo violine. Osim iznimke s početka, slijedi se partitura. Violončelo svira samo do 48. takta kad se uključuje čembalo, kao što piše u partituri. U trećoj epizodi, od 120. takta do kraja stavka, u taktovima gdje naizmjenično sviraju *tutti* i solo violina, čembalo je najglasnije od *continuo* grupe te se nazire zvuk violončela, a ne razaznajem zvuk lutnje.

U izvedbi Amandine Beyer i baroknog ansambla *Gli Incogniti* violončelo na početku uvoda i na početku teme (1. i 22. takt) prstom glasno odsvira ton i pusti ga da zvuči do 47. takta. Na samom kraju teme, od 48. do 51. takta, *continuo* grupi priključuje se čembalo kao što piše u partituri. U epizodi od 61. takta do 89. takta tijekom nastupa tematskog materijala, svira samo violončelo, zatim svi do početka ulomka u tempu *lento* (101. takt). Od 124. takta do kraja stavka u izvedbu je uključena cijela *continuo* grupa. Najviše se ističu violončelo i čembalo.

U izvedbi Adriana Chandlera i ansambla *La Serenissima* u uvodu prvi ton osim violončela odsvira i čembalo. Slijede partituru, nisam primijetila neke posebnosti u njihovoj izvedbi.

U *continuo* grupi ansambla *La Voce Strumentale* početkom stavka violončelo je jedva čujno i pred kraj uvoda svira visoke tonove. U prvom taktu teme (21.t.) uz violončelo koje drži dugi ton, čembalo svira rastavljeni akord. Kroz temu, prvu epizodu i *ritornello* koji slijedi, sve do 89. takta, čembalo se u više navrata uključuje svojom svirkom. U *ritornellu* od 89. do 100. takta, čuje se zvuk harfe i arhilitnje, koji se inače ne ističe uz zvuk violončela i čembala. U zadnju epizodu uključena je cijela *continuo* grupa.

U snimci Nigela Kennedyja i Berlinske filharmonije violončelo je preuzelo glavnu ulogu u *basso continuo*. Čembalo je također prisutno, ali često jedva dolazi do izražaja.

U izvedbi Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra početkom teme u 21. taktu uz violončelo se tiho uključuje čembalo i svira kroz cijelu temu do početka prve epizode u 50. taktu. Dalje preuzima violončelo. Čembalo se opet tiho uključuje početkom *ritornella* u 85. taktu. Čembalo je u zadnjoj epizodi od 120. takta glasnije nego u ostatku stavka.

U izvedbi Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke čembalo se priključuje violončelu tek od 48. do 51. takta, ali jako tiho. U zadnjoj epizodi čembalo se glasnije čuje od 140. takta do kraja stavka.

Ornamentacija

U ovome stavku nema ornamentacije ni u partituri, ni u izvedbama koje sam analizirala. Iznimka je jedan jedini ukras kod Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke. U uvodnom ulomku stavka, u 20. taktu na prvoj osminki prva violina svira triler.

Tonsko slikanje i instrumentalne boje

Ovaj stavak obiluje izvođenjem *strappata* kod većine izvođača, pogotovo u taktovima s bržim tempom. Većina izvođača na taj način sviraju na dva ista mjesta. To je dio epizode od 73. do 80. takta i dio *ritornella* od 89. do 98. takta. Tada uz stihove *opet trčati brzo po ledu* i

dok led ne pukne neki izvođači sviraju jako hrapavo i s malo tona (na primjer Carmignola i Chandler), dok na primjer Stern svira hrapavo, ali umjereno s istovremeno čujnim tonom. Dmitrij Sinkovski i ansambl *La Voce Strumentale* te Nigel Kennedy i Berlinska filharmonija još se dodatno ističu neobičnim, škripavim zvukom violine, kao da koriste sordinu, u uvodu oba, a prvi spomenuti i dalje u temi sve do 41. takta. Taj dio stavka zvukom opisuje hod po ledu.

3. Zaključak

Ansambli koji izvode *Proljeće* i *Zimu* s povijesno obaviještenim pristupom u izvođenju ritma često produžuju note koje žele istaknuti, neravnomjerno izvode ritam, uzimaju pauze između fraza ili različitih ulomaka u stavku, skraćuju posljednje note u motivu ili frazi. U prvim i trećim staccima koncerata imaju učestale promjene tempa. Kod pristupa dinamici, ona jest kontrastna, ali između ostalog zbog same prirode instrumenata na kojima sviraju ta razlika je umjereno izražena. Ponekad povećaju razliku između glasne i tihe dinamike prestankom sviranja nekog od instrumenata iz *continuo* grupe kada žele postići *piano* ili dodavanjem broja instrumenata kada žele postići *forte*. U pristupu ornamentaciji u drugim staccima koncerata bogato ukrašavaju melodiju, ponekad je potpuno mijenjajući. Povijesno obaviještene izvedbe odvažnije su u eksperimentiranju s tonskim bojama i u tonskom slikanju, na primjer u upotrebi hrapavog *strappata* koji je gotovo bez tona u slikanju laveža psa u 2. stavku *Proljeća*, za razliku od drugih izvođača koji sviraju punim tonom ili minimalno koriste hrapavost prilikom sviranja *strappata*.

Najsmjeliji u izvedbi su Dmitrij Sinkovski i ansambl *La Voce Strumentale*, s mnogo elemenata improvizacije, koji pojedine dijelove koncerata mijenjaju do neprepoznatljivosti. Najviše eksperimentiraju s instrumentalnim bojama i tonskim slikanjem. Osobno je neke dijelove njihove izvedbe bilo uhu neugodno za slušati, na primjer pri izvedbi vrlo visokih tonova na violini u temi *Zime* ili u 1. stavku *Proljeća* kojima nastoje oslikati pjev ptica.

Izvedbe koje nisu povijesno obaviještene nisu dijametralno suprotne. U njima također ima određenih sloboda u pristupu izvedbi, ali one su često manje izražene, pogotovo u snimkama starijeg datuma.

Isaac Stern i Komorni orkestar Jeruzalemskog glazbenog centra te Henryk Szeryng i Komorni orkestar Jugozapadne Njemačke kao dva najstarija ansambla koja nisu povijesno obaviještena najviše se pridržavaju onoga što piše u partituri. Imaju malo slobode u improvizaciji u bilo kojem pogledu, što se tiče notnoga teksta, pristupa ritmu, ornamentaciji, dinamici, *basso continuo*, tonskom slikanju. Nigel Kennedy i Berlinska filharmonija kao izvođači koji također nisu povijesno obaviješteni, ali je njihova snimka nastala dosta kasnije, ipak u većoj mjeri koriste umjetničke slobode. Imaju sličnosti s povijesno obaviještenim izvođačima u pristupu raznim elementima koje sam analizirala, ali ipak su nešto suzdržaniji u odmicanju od partiture nego neki povijesno obaviješteni ansambli.

Sličnost u pristupu izvedbi ne ovisi samo o tome je li koncert izveden na povijesno obaviješten način ili ne, već i o godini nastanka snimke. To se najviše primijeti na primjeru Isaaca Sterna i Komornog orkestra Jeruzalemskog glazbenog centra, Henryka Szerynga i Komornog orkestra Jugozapadne Njemačke te *Tafelmusik Baroque Orchestra*. Oni kao izvođači najranije snimljenih koncerata, neovisno o povijesnoj obaviještenosti, često imaju zajednički pristup izvedbi u nekom od analiziranih elemenata, na primjer u odabiru sličnoga tempa koji je često najpolaganiji ili načinu na koji naglašavaju pojedine dijelove takta.

Nakon detaljne analize svih odabranih izvedbi mogu zaključiti da povijesno obaviješten pristup, bez obzira na sličan pristup pojedinim analiziranim elementima, ipak može donijeti različite rezultate, ovisno o tome u kojoj su mjeri izvođači unijeli vlastiti glazbeni izraz u interpretaciju glazbenog djela. Svaka je pojedina izvedba specifična i za svaku se može reći da barem na nekom mjestu, frazi, motivu ili taktu u analiziranim koncertima donosi nešto zanimljivo i drugačije u interpretaciji. Ipak, najviše me se dojmila izvedba Amandine Beyer i baroknog ansambla *Gli Incogniti* iz 2008. godine zbog umjerenosti u izražavanju umjetničke slobode, kao i zbog načina shvaćanja zadaće povijesno obaviještene izvedbe, za razliku od vrlo smjele, možda u neku ruku pretjerano slobodne izvedbe Dmitrija Sinkovskog ili najranijih analiziranih izvedbi koje su zbog često dosljednog slijeđenja partiture ostavile pomalo monoton cjelokupni dojam.

4. Literatura

1. Cyr, Mary. 1992. *Performing Baroque Music*. Aldershot: Scolar Press.
2. Fabian, Dorottya. 2015. *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge: Open Book Publishers.
<http://dx.doi.org/10.11647/OBP.0064>
3. Harnoncourt, Nikolaus. 2008. *Glazba kao govor zvuka*. Zagreb: Algoritam. Preveo Antun Mrzlečki.
4. Hefling, Stephen E. 1993. *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music*. New York: Schirmer.
5. Lawson, Colin i Robin Stowell (ur.). 2004. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: CUP.
6. Neumann, Frederick. 1983. *Ornamentation in Baroque and Post - Baroque Music*. Princeton: Princeton University Press.
7. Ornoy, Eitan. 2006. „Between Theory and Practice: Comparative Study of Early Music Performances“. *Early Music* 34(2): 233-247. Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/3805843> (18. ožujka 2021.)
8. Ponsford, David. 2012. „Instrumental Performance in the Seventeenth Century“. U Lawson, Colin i Robin Stowell (ur.). *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge: CUP, 421-447.
9. Talbot, Michael. 1988. „Vivaldi and Rome: Observations and Hypotheses“. *Journal of the Royal Musical Association* 113(1): 28-46. Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/766267> (31. ožujka 2022.)

4.1 Partiturre

1. Vivaldi, Antonio. 1995. *The Four Seasons and Other Violin Concertos in Full Score: Opus 8, Complete*. New York: Dover Publications.
2. Vivaldi, Antonio. 1965. *Die Jahreszeiten (Le Stagioni): Vier Konzerte für Violine und Streichorchester, Opus VIII, Nr. 1-4*. Leipzig: Edition Peters.
3. Vivaldi, Antonio. 2007. *The Four Seasons, Op. 8, 1-4*. London: Eulenburg.
4. Vivaldi, Antonio. 1950. *Concerto in mi maggiore per violino, archi e organo (o cembalo) "La primavera"*. Milano: Edizioni Ricordi.

5. Vivaldi, Antonio. 2020. *Spring Concerto From the Four Seasons For Violin and Baroque Orchestra*. London: Imperial Music House.

4.2 Zvučni zapisi⁷²

1. Vivaldi, Antonio. 1969. *Four Seasons (The) / MOZART, W. A.: Violin Concerto No. 5* (Szeryng, H., South West German Chamber Orchestra). NML [SWR19041CD]. CD.
<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=SWR19041CD>
2. Vivaldi, Antonio. 1978. *Four Seasons (The) / Concerto for 2 Violins / Sinfonia Concertante* (Stern I., Jerusalem Music Center Chamber Orchestra). NML [074646647226]. CD.
<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=074646647226>
3. Vivaldi, Antonio. 1992. *Four Seasons (The) / Sinfonia, "Al Santo Sepolcro" / Concerto, Op. 3, No. 10* (Tafelmusik Baroque Orchestra, Lamon, J.). NML [886445145519]. CD.
<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=886445145519>
4. Vivaldi, Antonio. 2000. *Four Seasons (The) / Violin Concertos, RV 211, 257, 376* (Carmignola G., Venice Baroque Orchestra, Marcon). NML [886443374911]. CD.
<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=886443374911>
5. Vivaldi, Antonio. 2004. *Four Seasons (The) / Concerto for 2 Violins in A Minor / Concerto for 2 Violins in D Major* (Kennedy N., Berlin Philharmonic Orchestra). NML [0724355764751]. CD.
<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=0724355764751>
6. Vivaldi, Antonio. 2008. *Four Seasons (The) (Les quatre saisons et autres concertos)* (Beyer A., Gli Incogniti). NML [ZZT080803]. CD.
<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=ZZT080803>
7. Vivaldi, Antonio. 2015. *Four Seasons (The) / Bassoon Concertos, RV 496 and 501 / Concertos for Violin and Tromba Marina* (Chandler A., La Serenissima). NML [AV2344]. CD. <https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=AV2344>
8. Vivaldi, Antonio. 2015. *Four Seasons (The) / Cessate, omai cessate / Gelido in ogni vena (Sinkovsky Plays and Sings Vivaldi)* (Sinkovsky D., La Voce Strumentale). NML

⁷² Svi zvučni zapisi reproducirani su putem platforme za internetski prijenos klasične glazbe *Naxos Music Library* (NML)

[OP30559]. CD.

<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=OP30559>