

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Блаженовић Душица

**ИМПЛЕМЕНТАЦИЈА ЕЛЕМЕНАТА ИСТОРИЈСКИ  
ИНФОРМИСАНОГ ИЗВОЂЕЊА ДЕЛА БАРОКНЕ  
ЕПОХЕ ЗА ВИОЛИНУ И ЊИХОВА  
ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НА МОДЕРНОМ  
ИНСТРУМЕНТУ**

докторски рад

Ментор

др. ум. Марија Шпенглер-Марковић, ванредни професор

Београд, 2018

## **САДРЖАЈ**

**УВОД**..... стр 5

**Непомирљивост модерног извођаштва и барокне полифоније;**

**приближавање модерне и историјске праксе као циљ истраживања** ..... стр 8

**Историјски информисано извођаштво** ..... стр 10

**Барокна и модерна виолина** ..... стр 14

**ЕЛЕМЕНТИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ** .....стр 19

**"Messa di voce" - основа технике десне руке** ..... стр 20

**Правилно позиционирање нагласака у оквиру музичке фразе** ..... стр 24

**Барокне игре и њихови нагласци** ..... стр 26

**Менует** ..... стр 27

**Гавота** ..... стр 28

**Жига** ..... стр 29

Алеманда .....	стр 30
Куранта .....	стр 32
<b>Барокни ритам и специфичности његовог тумачења .....</b>	<b>стр 33</b>
Пунктирани ритмови .....	стр 33
Модификације ритма у стилу "Француска увертира" .....	стр 34
"Inegal" стил .....	стр 35
Триолски ритмови .....	стр 35
<b>Вођење тока фразе .....</b>	<b>стр 37</b>
<b>Артикулација .....</b>	<b>стр 40</b>
Динамика .....	стр 43
<b>Правилна организација штрихова .....</b>	<b>стр 45</b>
<b>Слободни елементи - орнаментација и импровизација.....</b>	<b>стр 49</b>
<b>Елементарни орнаменти .....</b>	<b>стр 52</b>
Апођатура .....	стр 53
Трилер .....	стр 56
Мордент .....	стр 56
Групето .....	стр 57
Вибрато .....	стр 58
Италијански адађо .....	стр 59

**Обрађени елементи кроз примере из програма са завршног концерта:**

F. Francœur, Соната за виолину и континуо, ге мол, *Courante*.....стр 61

F. I. Von Biber, Соната The Presentation, за виолину и континуо, де мол ..... стр 65

**ЗАКЉУЧАК**.....стр 72

**Нотни прилози** .....стр 74

**Литература**..... стр 75

## УВОД

Наша знања и вештине пролазе кроз низ различитих фаза, од којих је свака обележена радом на литератури одређеног аутора или на читавој групи аутора која припада одеђеној музичкој епохи. За неке од њих потребна је техничка, за неке физичка и емотивна зрелост; у суштину дела неких композитора прозремо чим их чујемо, прочитамо... Нека не можемо да откријемо и савладамо чак ни после низа покушаја који се понављају из године у годину. Временом, све више упознавајући се са делима аутора који су највише и најуспешније писали за наш инструмент, а пре свега кроз њихова дела упознавајући самога себе у улози професионалног музичара, постајемо фаворити одређеног стила, епохе, жанра и манира. Иако свако од нас има формиран однос са већином аутора на чијим делима смо радили, меродавнији утисакипак оставаља шире поље - период којем одређено дело, група дела, аутор или група аутора припадају. Таква врста афинитета резултат је комбинације најширег спектра чиниоца; најутицајнијим ми се чине они лични, базирани на интуитивном и њихова интеракција са савладавањем техничких аспеката свирања на инструменту. Паралелно са свим овим, постоји и велики део који се односи на методолошки процес, односно, сврставање и класификацију литературе од стране наших ментора према тежини и популарности - у циљу што квалитетнијег педагошког процеса. Међутим, пласирањем оваквих класификација од раних дана, дубоко се продире у подсвест и утиче на касније "сопствене" изборе и мишљења. Обзиром да се овај процес одиграва од првог дана нашег боравка у музичкој школи, у највећем броју случајева га нисмо свесни, бар не у мери у којој је присутан. Као вишедеценијски (са)учесник у овом процесу, сматрам да јеу низу праведних или неправедних фаворизација одређених композитора виолинске литературе, направљен недопустив чин деградације,

игнорисања, површног, а самим тим и лажног тумачења опуса који је издрила читава једна епоха- темељусвега што данас имамо на музичкој сцени. Епоха барока.

\*\*\*\*\*

Уколико бисте запитали колеге виолинисте да ли су и у којој мери свесни улоге коју је барокна литература имала при изградњи њихове музичке индивидуе, у великом броју случајева ћете наићи на један велики знак питања. Даљим испитивањем доћи ћете до сазнања да се ради о магловитим сећањима на фрагменте, одломке из цикличних дела, која су углавном извођена прилагођено могућностима деце која тек почињу уче да свирају виолину. Иако је, несумњиви изузетак музика Ј.С. Баха (*J.S. Bach*), тачније његовог опуса Шест соло соната и партита, исувише је очигледно да су дела класицизма и романтизма, у целокупном процесу школовања и сазревања, оставила далеко већи траг.

Парадоксална, али евидентна чињеница јесте да изузетно исцрпно школовање виолиниста пре одласка на универзитет, почива на делима из времена барока. Наиме, чим се дете оспособи за најосновије маневре овим инструментом, почиње уобличавање савладаних техника и сабирање истих у целину прикладну за прва јавна извођења. Као најпогодније тло за ову фазу, очигледно су се исфилтрирала дела барокних композитора, односно, у највећем броју случајева (сходно узрасту), њихови одломци, који за ову прилику, могу деловати прихватљиво као засебне целине. Разлог томе су карактеристике које ова дела поседују, а односе се на специфичну једноставност којом несумњиво одишу. Она је распрострањена у више аспеката, од којих су водећи једноставност нотног записа, лакоћа техничких захтева, као и правилност музичке логике и естетике. У овом периоду, најочљивија је веза између техничког нивоа на коме се ученик налази и епохе која чини окосницу његовог репертоара. Чим млади виолиниста технички прерасте утемељени реперторна бароку, подразумева се да је већ довољно спреман за прелазак на комплекснија дела композитора из каснијих епоха и самим тим на дугоочекиване, бисере виолинског репертоара. Упркос томе што далеко већи број стандардног виолинског репертоара припада каснијим епохама, међу њима су и неки од бисера из барокне епохе, Вивалди "Годишња доба", Тартини "Ђавољи трилер", Корелијеве и Хендлове

сонате, Бахови концерти (Концерт за виолину и оркестар у а-молу и Концерт за две виолине и оркестар у де-молу) и тако даље. Пред завршетак средње школе, по први пут постају обавезни ставови из Бахове збирке виолинских соло соната и партита<sup>1</sup>, који касније на нивоу факултетског обазовања постају обавезни на свакој години студија у оквиру реситала. У односу на остале задатости које прописује програм виолинских испита на ФМУ, евидентно је да је овим делима дат посебан значај. На мастер студијима је обавезно извођење једне од три фуге, или Чаконе из де-мол партите. Може се рећи да је ова врста дела, пре свега у техничком смислу, врхунац виолинизма бар када је реч о полифонији. Савладавање ове технике свирања, која је, најблаже речено противприродна инструменту, очигледно прави велике проблеме виолинистима који настоје да отклоне и ублаже низ непријатности које се неминовно стварају.

Чини се да је постојање ове специфичне (пре свега техничке) проблематике саме по себи, главни разлог за оволику заступљеност Бахових дела за соло виолину у оквиру испитних програма. Уколико гледамо целокупну епоху која је између осталих изнедрила и ове гиганте, можемо се запитати шта се дешава у простору између њих и почетничких техничких вежби за малишане, упакованих у слушљиве и питке мелодије бисера барока?

---

<sup>1</sup>по правилу се изводе ставови Алеманда и Куранта из соло партите у де-молу, или неки од (технички) једноставнијих ставова једне од соната

***Непомирљивост модерног извођаштва и барокне полифоније;  
приближавање историјске и модерне праксе као циљ истраживања***

Виолина, као превасходно мелодијски инструмент, чије техничке могућности (пре свега закривљеност кобилице) не подржавају производњу више од два тона истовремено, има готово немогућ задатак у барокној полифоној текстури. У овим делима виолина постаје "хармоника", "оргуље", "лаута"<sup>2</sup>, те се од ње очекује да производи трогласе, па немало и четворогласе. Такви захтеви се не догађају местимично и спорадично, већ чине градивну ћелију сваке фуге и на тај начин изискују посебну кондицију, техничку спремност, а пре свега стратегију која омогућава истрајност у намери да цело дело буде представљено публици као естетски прихватљиво. Сваки виолиниста ће потврдити чињеницу да су интерпретације ових дела, у најмању руку проблематичне, укључујући и водеће светске солисте, а да су само најхрабрији од њих да своју идеју о решењу ове изузетне проблематике пренели на носач звука. Неколицина великана виолинског извођаштва с друге половине прошлог века, међу којима је Х. Шеринг (Henryk Szering) дефинитивно постављају стандарде и нуде извођачка решења у тумачењу Баховог опуса за соло виолину, следећи тадашње романтичарске извођачке стилске одреднице. Потом је низ виолиниста, извођача и врхунских педагога, последњих седамдесетак година кренуо њиховим стопама, не базирујући своја тумачења ових дела на личном истраживању, било оно утемељено на сопственом инстинкту или пак на преиспитивању историјских чињеница, већ следећи извођачке смернице старих мајстора. На тај начин се, дакле, одржавала естетика извођаштва са половине 20. века, до данас.

---

<sup>2</sup> изрази, односно инструменти које јако често педагози употребљавају осликавајући врсту звука коју желе да добију од студента



\*\*\*\*\*

У свету је деценијама уназад веома распрострањено изучавање музике (теоретски и практично) на основима музичке археологије. Сагледавање услова у којима је одређено дело настало, варијанти инструмената који су били у употреби, релације између композитора, извођача и слушаоца, а превасходно акустички феномени сала у којима су се та дела изводила, много могу открити о самој композицији и врсти интерпретације, као и начинима на које се до одређених решења најбрже долази. Иако је током протеклог века (који је био веома плодносан на овом пољу), никао велики број високих школа које се баве искључиво оваквим начином интерпретације, временом се развио одређен тип "сектицизма", односно, подељености на инструменталисте који се (наравно, школовани при овим установама), искључиво баве проучавањем историјског извођаштва, користећи историјске инструменте (углавном реплике) и осталих који, свирајући на модерним инструментима изводе дела раних мајстора састилским одредницама извођаштва деветнаестог и двадесетог века . У неку руку су ригорознији они из прве групе (иако их је далеко мање) - свесни да поседују специфично знање, одају неком врстом нетрпељивости према свима онима који то знање немају. То су по правилу модерни виолинисти који су се стицајем најразличитијих околности сусрели са овом врстом извођаштва и даљим улажењем у материју, одлучили да се посвете искључиво барокном инструменту. Они временом проучавају и изводе дела читаве палете композитора<sup>3</sup> који нису били заступљени на извођачкој сцени до тада. С друге стране, модерни извођачи, у жељи да пређу што обимнији репертоар, ретко се кад на адекватан (оптималано адекватан) начин баве делима из ове епохе. Велики разлог томе је поменута, привидна једноставност (у односу на композиције каснијих епоха), те самим тим, наизглед, мањак изазова. Неупућеност у стварну, реалну проблематику, а у великом броју случајева изузетно слаба информисаност по питању масовности композитора и разноликости дела написаних за њихов инструмент, чине се као довољни су разлози за неадекватну посвећеност изучавању овог репертоара.

Циљ овог пројекта је увођење модерног виолинисте у свет историјски информисаног извођаштва. Освешћивањем капацитета који лежи у изобиљу непознате литературе,

---

<sup>3</sup> иако тренутно у свету постоји тенденција овог покрета (услед очигледне исцрпљености, за разлику од ових простора где је махом све у повоју) да се изводе чак и дела романтизма на темељима принципа ране музике, користећи историјске инструменте

освежење репертоара делима нових композитора, сагледавање литературе кроз нову призму, доноси низ бенефита не само на пољу репродукције дела ове епохе, већ и на сазревање целокупне музичке личности. Историјски информисано извођаштво изискује интерпретатора који је спреман да пружи далеко више креативног *Ja*, него што то тренутно подразумева концепт модерног виолинизма. Савладавањем одређених "заборављених" задатости, будимо неразвијене делове индивидуе, које бисмоморали поседовати као зрели, формирану музичари.

Дугогодишњим, пре свега практичним проучавањем ове проблематике, свирајући оба инструмента паралелно (барокна и модерна виолина), увиђам да таква пракса доноси далеко већу корист, него негативне нуспојаве. Као веома значајно, уочила сам да је степен преносивости елемената историјски информисаног извођаштва веома висок када је у питању њихово спровођење на модерном инструменту. Уколико усвојимо пар основних техника које се у модерном виолинизму не користе<sup>4</sup>, учење о начину интерпретације и претварање знања у праксу требало би проћи без већих проблема. Улажење у овај свет се пре свега темељи на промени начина размишљања, прихватању постулата који су засновани на враћању природним, логичким, једноставнијим облицима, есенцији свега онога што је тренутно на снази. Процес враћања уназад, освешћивање, разоткривање и ослобађање од свега низа пракси на којима смо низ година мукотрпно радили, може у почетку бити мало збуњујућ јер подразумева низ контрадикторности. Преданим студирањем барокних извођачких пракси, овакав начин размишљања постепено и природно постаје основа за креирање нових квалитетних интерпретација.

### ***Историјски информисано извођаштво***

Историјски информисано извођаштво је недефинисан, недеklarисан и променљив појам, који се као најпрецизнији искристалисао последњих деценија прошлог века међу многобројним као што *суисторијско извођење*, *аутентична интерпретација* и други.

---

<sup>4</sup> у највећем броју случајева су то, из модерног угла гледано, лоше технике, нпр. *messa di voce*, као основна техника десне руке при манипулацији барокним гудалом је скоро недопустива у модерном виолинизму

Кроз музичку археологију, са специјалном пажњом посвећеном проучавању услова у којима је дело настало, она за циљ има интерпретацију ослобођену од спознаја и навика времена у ком се извођење догађа. Сходно чињеници да се цео систем заснива на изучавању доступних информација, јасно је да се ради о непрекидном, константом процесу, који стално трпи промене условљене временом, простором, а коначно и самим учесницима у тумачењу информација, њиховим дотадашњим навикама, знањима и сензбилитетом. Најприроднија последица досадашњег деловања ове праксе је већ проширен временски период на који се она примењује. Доста дуго се односила на литературу компоновану пре 1750. године, а у последње време овакав приступ се пренео на дела класицизма, па чак и раног романтизма.

Једна од главних тенденција пре свега, јесте "занемаривање" романтичарског модела у извођаштву, који је очигледно најприсутнији у основама модерне праксе, као и искорењивање навика које су временом настале. То се свакако односи како на техничку страну - начине коришћења инструмената прилагођене његовим могућностима, тако и на свесно, истраживачки аргументовано одбацивање досадашњег начина размишљања. У извођење се, кроз рад на специфичним детаљима, покушава удахнути дух времена у коме је дело настало. Најважнији моменат при реализацији историјски информисаног извођења јесте формирање одговарајућег музичког стилана основу елемената дефинисаних прикупљањемадекватних информација. Главна одлика овог стила је презентовање скоро заборављених, или одавно превазиђених вредности.

Прве институције за проучавање ране музике, као што су школа канторум у Паризу (*Schola Cantorum*), школа канторум Базилијенсис (*Schola cantorum Basiliensis*), основане су још у првој половини двадесетог века. У том периоду јавиле су се и прве музиколошке студије о историјски информисаном извођаштву. Једна од најзначајнијих јесте *The interpretation of early music*, Арнолда Долмеча (Arnold Dolmetch, 1858-1940). Књига која је и дан данас једна од релевантнијих у овој области, сумира основну проблематику и нуди одговоре на питања која су се до тада јављала само у назнакама. Аутор француског порекла, афирмисан у Енглеској, био је први велики представник покрета за проучавање ране музике и веома значајан за све инструменталисте, поготово виолинисте, јер је то и сам био. Заљубљеник у рану музику, мултиактивног деловања - писао је и обајвљивао

значајне радове утемељене на проучававању историјских чињеница, али и на основу личних искуства, активно се бавећи извођаштвом. Био је педагог, као и веома успешан организатор концерата и фестивала. Представљао је великог промотера ове музике и овог покрета. Имао је личну фондацију и фестивал који је основан 1925. године. Такође је био и градитељ инструмената - правио је реплике чембала, лауте, харфе, блок флауте, ребека, вијеле и виолине. Већ у то време, био је заговорник теорије да се рана музика може, и треба представљати "данашњој" публици без трансформације коју неминовно доноси време кроз које је прошла и опстала. Његови најпознатији следбеници су Р. Донингтон (Robert Donington), Р. Т. Дарт (Robert Thurston Dart) и П. Хиндемит (Paul Hindemith), који су деловали у истом правцу све док се шездесетих година прошлог века, није појавила прва значајнија група нових ансамбала, који својим залагањем подижу овај покрет на све већи и већи ниво.

Важну улогу у овом процесу има производња и употреба историјских инструмента. Како је расло интересовање за ову тематику, тако су и ови нео-инструменти добијали све више одлике оригинала. Прогрес у градитељству зависио је највише од доступности музејских докумената и самих оригинала из (углавном) 18. и 19. века. Неки градитељи су давали све од себе да направе идентичне копије оригиналима, док су други креирали и усавршавали сопствене варијанте утемељене на историјским принципима. Домети и лимити тих инструмената, постављани су у циљу постизања карактеристичног, архаичног звука, који почива на темељима историјских претпоставки.

Историјски информисано извођаштво се такође бави и промовисањем заборављеног репертоара као и изучавањем и спровођењем готово изумрлих техника орнаментације и импровизације. Остали, нама познатији елементи интерпретације, бивају детаљније проучени и самим тим, на адекватнији начин уграђени у извођење. Проучавање се углавном заснива на тумачењу скица, партитура, трактата, манускрипата, и осталих литерарних и ликовних радова који су преживели упркос великој временској дистанци.

Обзиром да се ипак ради о само делимично истраженом пољу, пре свега недостатку звучних записа, све везано за ове тенденције треба узимати са одређеном дозом резерве. Из овог угла гледано, овакав принцип (ипак заснован на чињеницама), на глобалном нивоу може формирати "проблематичну" основу за истражвања у будућности. Наиме, у

недостатку великог броја одговора и данас се јављају бројне сумње, самим тим и неслагања која рађају конфликте међу музиколозима, као и различите "струје" међу извођачима. Са друге, уметничке стране, постојање ових дилема може представљати веома подстицајно тло за развитак музичке интуиције сваког извођача понаособ - место где се појединац може изразити са више самопоуздања и мање страха (присутног и свима добро познатог момента у модерном извођаштву), насталог неприродно и деструктивно детаљним процењивањем, поређењем и оцењивањем сваког, чак и најмањег сегмента интерпретације. Историјско извођаштво нуди простор који у оквиру дефинисаних норми, даје могућност за презентацију много аутентичнијег и креативнијег дела личног "Ја". Утемељен и аргументован став музичара који се држе овог концепта јесте да и публика, а и сам извођач имају далеко комплетнија и снажнија искуства уколико се интерпретација обогати историјски информисаним принципима.

Водеће институције данашњице, које се баве изучавањем и преношењем ових знања су Краљевска академија у Лондону (*The Royal Academy of Music*), Краљевски колеџ у Амстердаму (*The Royal Northern College of Music*), познати бостонски Џулијард (*Julliard School of Music*), као и многи конзерваторијуми широм Европе и Америке, где се ова музика изучава или на посебним смеровима (цео академски програм), или као мастер или спедијалистичке судије, а негде и као секундарни предмет на смеру за модерно извођаштво.

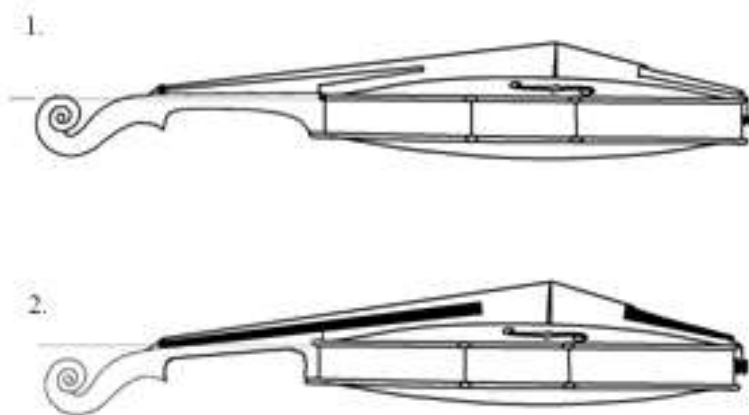
Један од циљева овог покрета у данашње време, почетком 21. века, јесте ширење тенденција на најширу музичку заједницу, односно, на модерне свираче или читаве ансамбле, који приликом извођења овог репертоара, усвајају ове принципе мери у којој то дозвољавају модерни инструменти. Иако, како је већ наведено, таква пракса ствара бројна контроверзна мишљења<sup>5</sup>, она је ипак веома распрострањена, донекле чак и обавезујућа. Овакве тенденције представљају основну идеју и инспирацију за рад надокторском-уметничком пројекту.

---

<sup>5</sup> <http://www.thestrads.com/historically-informed-performance-on-modern-instruments-is-misguided/>

## *Модерна и барокна виолина*

Два инструмента на први поглед имају далеко више сличности него разлика. Највећа импресија при узимању барокне виолине (после модерне) јесте осетна разлика у тежини. Барокна виолина је превасходно конструкционо знатно лакша (лакши басбалкен), чему значајно доприноси који доприноси недостатак бројне пратеће опреме на коју смо навикли. Дебљина и облик врата се прилично разликују од модерног - у првој позицији је доста танак, а како прелазимо у више позиције, вертикално се шири и задебљава (најдебљи је на месту палца леве руке у трећој позицији). Хватник је знатно краћи и направљен је од мекшег дрвета, а пражиић доста нижи од оног на модерном инструменту.



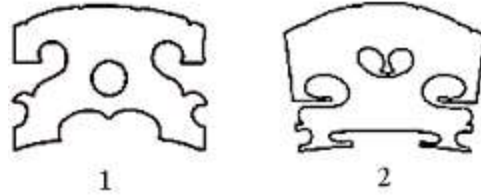
*1. изглед и дужина хватника; дебљина врата на барокној виолини*

*2. изглед и дужина хватника; дебљона врата на модерној виолини*

Највећа заслуга еволуције виолине у сваком смислу, може се приписати развоју виртуозитета којим обилује виолински репертоар романтизма и млађих епоха од њега. Барокне композиције захтевају далеко више вештина које се односе на исказивање емоција разноврснијим и креативнијим коришћењем гудала. Обзиром да су ова дела компонована углавном за мање саставе, превасходно камерног типа и да су предвиђена за

извођење пре у собама (игре на забавама), него у великим просторима, звук виолине из тог доба је далеко мање волуминозан, облији и топлији од оног на који смо данас навикли. То највише можемо да захвалимо материјалу од ког су прављене жице, што је било искључиво црево. Метал, који је данас најчешћи материјал од ког се праве или облажу, производи доста јачи, светлији и снажнији тон. Велика мана цревних жица јесте њихово константо растезање, које по питању интонације прави прилично велике проблеме. Веома су осетљиве на промену услова - влажности и температуре ваздуха, лако пуцају, доста су крхке, самим тим максимално непоуздане. Састави који свирају на историјским инструментима, јако много времена троше на штимовање чак и у току извођења. Са техничке стране, коришћење ових жица у комбинацији са адекватним, барокним гудалом, подразумева одређену корекцију технике десне руке: с обзиром да су знатно дебље од металних, катактеристичне структуре, у моменту почетка тона не дају јасан звук на који смо навикли, треба им времена да "прозвуче". Велики део овог "пробелема" приписује се и гудалима, односно њиховим луковима окренутим на унутра која такође подстичу овај ефекат. То изискује одређену пажњу коју морамо придати почетку сваке ноте - сваке ноте која је настала променом гудала. Уколико наш модерни инструмент желимо приближити историјском, првао што би требали учинити је да на њега ставимо цревне жице. То могу бити нама познате "*Pirasstro, Eudoxa*", "*Pirasstro, Olive*" или "*Pirasstro, Passione*", а уколико желимо још аутентичније искуство, можемо пробати са необложеним цревима, намењеним историјским инструментима (уколико нам наша виолина то дозвољава), произвођача као што су *Toro, La Follia, Aquila, Savarez*. Подразумева се да ћемо у овај експеримент ићи и са барокним гудалом, јер једино комбинација ова два елемента може довести до значајнијих резултата - цревне жице (поготово други тип) лоше трпе тежину и нефлексибилност модерних гудала.

Важна разлика између барокне и модерне виолине крије се врсти и облику кобилице. У односу на данашње, кобилице које се користе на историјским инструментима су дебље, шире, али се зато видно стањују ка врху. Облик врха је далеко мање заобљен лук, што омогућава лаше спровођење вишегласја, којим обилује литература из овог периода. Кобилице су знатно ниже, самим тим су жице мање напрегнуте него код модерних инструмената.



1. барокна кобилица 2. модерна кобилица

Најзначајнији "део" барокне виолине јесте гудало, које је у многим сегментима чак и важније од саме виолине. Као и све из овог периода, гудала су била нестандардизована и варирају од изразито кратког (коришћеног углавном за игре), до доста дужег. Свакако не досежу дужину Туртовог (*Tourte*), ког данас користимо, које је дизајнирано крајем 18. века, већ су у просеку његове  $3/4$ . Нормална кривина модерних гудала је на споља, а рана гудала су искривљена на унутра. Велике су варијације такође и у количини ове искривљености. Краћа гудала, као што је рано, "Монтевердијевско" гудало, имају веома заобљене лукове, где је немогуће било којом количином притиска спојити струне и штап, док су мало каснија, сонатна гудала дужа, са далеко мањом искривљеношћу (приближна данашњим). Сноп струна је бар упола мањи. Постоји неколико врста механизма за затезање струна, а с обзиром да је се класичан завртањ појавио крајем 17. века, доста барокних гудала га поседује и он функционише идентично као и данас. Заједничка одлика свих варијанти ових гудала јесте лакоћа, физичка и манипулативна. Она дају транспарентан, немасиван, хрскав тон и далеко су zgodнија за добијање прецизне артикулације. Оно је врло агилно, гipко, и делује много више као "продужетак прстију и зглоба десне руке". Такве ванредне особине је данашња варијанта гудала дефинитивно изгубила, на рачун снаге и волуминозности. С обзиром да се у то време функционисало у складу са природним законитостима и могућностима инструмента, такав је принцип је и у основи организације штрихова - да би се испоштовале карактеристике гудала, штрихови су прилично различити у односу на оне који нам данас делују као "природни".





*различите дужине и варијанте гудала-од раних, преко барокних и класичарских до Турта*

Оно што се одмах да уочити при посматрању барокне виолине јесте пре свега одсуство пропратне опреме, коју ми, модерни свирачи скоро да не одвајамо од самог тела инструмента. Поред непостојећих фајнштимера, примећује се одсуство подметача и подбретка. Јасно је да су то олакшице које су настале и еволуирале као последица непријатности која се неминовно јавља при контакту нашег и виолинског тела. Наиме, постоје слике на којима је позиција држања овог инструмента таква да он стоји испод рамена, на левој руци, што је у великој мери онемогућавало свирача да манипулише променама позиција, поготово у смеру наниже. С обзиром да проблем није био занемарујући, претпоставља се да је "решен" на начин који нам је и данас познат - подизањем инструмента на раме, у ниво врата. Сигурно да такав став омогућава далеко већи степен покретљивости леве руке, сходно томе да укључује браду као неки вид "држача" или "стеге", и на тај начин значајно потпомаже преласке из позиција у позиције. Како су технички задаци леве руке напредовали, тако се и јавила потреба за додатном опремом која би обезбедила како већу сигурност при све чешћем кретању леве руке (условљеном развоју виртуозитета), тако и потребом за већим степеном удобности на

изразито неудобном контактном месту. Јасно је да изостанак подметача и подбратка утиче на начин на који решавамо битне техничке проблеме у делима барокног репертоара. Обзиром да нисмо толико слободни са левом руком, начин размишљања о решавању прсторедних дилема, знатно се мења. Аутоматски покушавамо да у што већој мери "избегнемо" промене позиција, користимо празне жице, да се што више држимо прве и треће позиције као најсигурнијих; организација прсторедна највише подсећа на данашњу оркестарску, у којој се далеко више ослањамо на позициона решења, него на солистичка, која подразумевају далеко већу агилност леве руке у циљу постизања квалитније музичке естетике. Последица оваквог начина размишљања је далеко већа контрола и спретност, покретљивост у десној руци, која у овом случају мора надокнадити "лењост" леве руке (много више изазова имамо усавршавајући технику "преко жица" него у модерној варијанти)<sup>6</sup>. Уколико желимо извести барокну композицију на модерном инструменту што аутентичније, бар у фази читања текста и дефиниције основних решења, било би корисно ослободити модеран инструмент од поменуте опреме и увидети какве се идеје јављају у оваквим околностима. Касније је можемо вратити ради властите удобности, иако је свима јасно у којој мери и на који начин она неповољно утиче на квалитет звука.

---

<sup>6</sup> врло често се дешава да је фразирање условљено овом техником - уколико имамо низ од четири шеснаестине (Алеманда, де-мол партита, Ј. С. Бах), најдужа, а самим тим и најизраженија нота је она која се налази пре неког већег мелодијског скока, јер нам је са техничке стране, потребно времена да евентуално "прескочимо" једну или две жице.

## ЕЛЕМЕНТИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Кључ историјски информисане интерпретације свакако лежи у прихватању постулата и спровођењу знања о елементима који га чине. Без обзира да ли неко дело изводимо на барокном или модерном инструменту, ова знања се превасходно односе на начин размишљања, музичку логику тог времена, законitosti за које се сматра да су биле на снази, навике које желимо прихватити и на тај начин видно раздвојити извођење барокних дела од извођења романтичарских. Иако су неке од ових законitosti проистекле из тадашњих могућности условљених развијеношћу инструмента и опреме, највећи део њих је везан за "незрелу" музичку мисао, односно, некомплицоване музичке токове на које се морамо вратити и посматрати их из угла ослобођеног романтичарског начина размишљања, на коме свакако почивају све наше данашње навике и тежње. У том смислу, модеран инструмент не може бити никаква препрека, нити усвајање оваквог начина размишљања може негативно утицати на досадашња знања у сфери модерног извођаштва. Као таква, модерна виолина даје далеко више техничких могућности него што нам је то неопходно у извођењу барокног репертоара, а наш основни задатак јесте њихово елиминисање, игноришући дотадашњу тенденцију да ове принципе обогатитимо предностима модерног инструмента. Овакав процес, враћања на есенцију, у великом проценту се односи на уклањање навика на којима смо радили деценијама и из тог разлога у први мах може бити неприхватљив и одбијајући. Базирање на правилној естетици малих фраза, без инсистирања на непрекидним музичким токовима, самим тим занемаривање праксе "непрекидног гудала", промене су које подразумевају дозволу свему ономе што је у нашој свести укорењено као неприхватљиво. Тренутак ослобођења и ментално-физичког прихватања овог концепта јесте моменат у коме поједностављивање и омогућење свега "недозвољеног" осећамо као нешто што једино истински припада музици која се, сама по себи назива "раном". Из те перспективе, помисао на свако "компликовање" из претходно стечених навика, делује у најмању руку као неукусно.

## *"Messa di voce" - основа технике десне руке*

Иако је за виолински виртуозитет који данас познајемо неопходно савладати далеко већи број сегмената технике на далеко вишем нивоу него што је то било у доба барока, постоји пар елемената који су, током трансформације инструмента, па самим тим и технике, готово изумрли и оставили нас ускраћене за један велики део који се односи на читаву палету средстава изражаја. Обзиром на већ поменути манир коришћења углавном прве позиције и празних жица, мелодијски токови осуђени на оваква техничка решења, по многим питањима би могли бити проблематични; мелодија "испресецања" честим променама жица, њиховим различитим бојама, некоришћење класичног вибрата који данас познајемо, изненадна оштрина и отвореност празних жица, у техничком смислу пасивност, у односу на данашња очекивања изразита неспретност леве руке, проблеми су које би требало ублажити пре свега спретним коришћењем гудала. Оваква ограничења су довела до далеко већег степена оспособљености маневрисања гудалом, од оног који данас познајемо. Наиме, све оно што бисмо на модерном инструменту покушали да постигнемо комбинацијом најидеалнијих решења координисањем леве и десне руке, овде постижемо гудалом. Олакшавајућа околност јесте гудало које је знатно краће и лакше, те по природи потпомаже прецизност најразличитијих врста артикулација.

Сматраће да је виолина инструмент који се низом својих могућности по питању производње тона, дефинитивно издваја из масе инструмента, највише почива на оном делу који се односи на лепоту дугих нота. Виртуозитет који ми данас познајемо, а који се пре свега односи на технику леве руке, јесте веома импресиван, али не представља личну карту овог инструмента. Производњи и одржавању квалитетног, изнијансираног тона се посвећује највећи део времена. У складу са овим, дуге ноте којих је, између осталог, препун виолински репертоар, морају бити посебно донесене, јер то овај инструмент дозвољава, чак и изискује. У модерној пракси извођења дуге ноте се оживљавају вибратором, односно, различитим врстама вибрата, чијим се комбиновањем постиже оптимална доза разноликости, неопходна за адекватан музички изражај. У доба барока, вибратор као такво средство није познавано; све што би требало "учинити" са дугим нотама, дешавало се кроз гудало. Одатле је настало оживљавање ових нота трбусима (модернистички речено), који се догађају на одређеном делу дуге ноте. Лепше, и

прецизније речено, то је крешендо и декрешендо који се дешава на једној ноти, а у највећем броју случајева припада једном потезу гудала.

Техника коришћења барокног гудала подразумева два основна начина-производња меканог, облог тона за дуге ноте и брзог, артикулисаног који атакује жицу. У овом делу ћемо се позабавити првим, који је готово непознат већини модерних свирача, а чијим овладавањем стварамо неопходну основу за усвајање технике десне руке каква се користи при раду на аутентичној интерпретацији. Иако је извођење ове технике лакше спровести са барокним гудалом, поготово у комбинацији са цревним жицама које при трењу другачије вибрирају те подстичу овај ефекат, њено савладавање је у великој мери могуће и са модерним гудалом. У другу руку, барокно гудало нема готово никакву моћ на врху, те је "трбухе" могуће извести само на доњој половини и на средини гудала, за разлику од модерног на ком је искористива и горња половина. Уколико бисмо желели да модерно гудало донекле осетимо као барокно, можемо га знатно олакшати, ухвативши га мало више од жабице, на месту које смањује његову величину за 1/4 или чак и 1/3. Без обзира на врсту гудала, оно што је неопходно, и најтеже, јесте ослободити се од дубоко укорене навике његовог повлачења константном брзином, односно одбацити постулат у коме се свака нагла промена брзине и интензитета (поготово на једном тону) сматра лошим техничким маневром, и доприноси негативној музичкој естетици, с обзиром да, евидентно, води цепкању дугачких, романтичарских фраза. Савладавање ове технике свакако не би требало да води нарушавању дотадашњих квалитетних навика коришћења модерног гудала и здравог тона. Она треба да постане још једно корисно средство изражаја које потпомаже добру контролу десне руке. Иако је њена употреба превасходно намењена композицијама барокне епохе, (извођење лаганих ставова, обилатих дугим нотама, без њеног коришћења је потпуно излишно), постоји јако пуно места у литератури од класицизма па надаље (да не говорим о музици двадесетог и двадесетпрвог века) где је са оправдањем и уживањем можемо употребити, не нарушавајући ни један сегмент музичког тока.

Најважније елементе правилно реализоване технике *messa di voce* представљају брзина гудала, количина вертикалног притиска (улажење у жицу), удаљеност струна од кобилице и део гудала на коме се трбух догађа. Њихова контролисана употреба, односно адекватно

комбиновање, доводи до формирања квалитетног изражајног средства када су у питању дуге ноте. У техничком смислу, потребне су (мада не и неопходне) мале измене по питању поставке десне руке: цела рука се поставља мало ниже, лакат се при потезу навише увлачи унутра (вертикалан покрет наниже), зглоб се самим тим криви (рука се ломи у зглобу), а при покрету наниже се исправља притиском корена длана. Оваква поставка омогућава добијање квалитетног тона из саме тежине руке, а раме које је у природном, спуштеном положају чак и на најдубљој жици. С обзиром да се овај ефекат реализује у највећем броју случајева при потезу наниже, кључна чињеница у моменту прављења "трбуха" јесте кажипрст десне руке који притиском делује на увећање волумена. Да би се избегло евентуално крчање, у том моменту је потребно је повећати брзину гудала. Оно што представља кључну чињеницу јесте да се трбух не прави из промене брзине гудала него преваходно из добро контролисаног притиска кажипста, односно вертикалног уласка струна у жицу, потпомогнутог повећањем брзине гудала као и приближавањем струна кобилици. Део гудала на коме се ово догађа највише зависи од момента који желимо да истакнемо, а то су у највећем броју случајева дисонанце<sup>7</sup> - други гласови који имају мелодијски покрет за време наше дуге ноте, а у односу на њу праве дисонантна сазвучја. У највећем броју случајева трбух се догађа негде на средини гудала,<sup>8</sup> осим када су у питању изразито дуге ноте као што су педалне - тада се (опет према дисонанцама) може десити и на неком другом делу .

Ову технику је добро описао Тартини (*G. Tartinni*) у свом писму из 1760. године, које је написао својој ученици. У писму се говори о лекцијама које би требало савладати како би се што правилније ова техника извела. Навешћу неке од њих:

- први контакт струна са жицом мора бити изузетно мекан; са лаганим постављањем струна, потом веома постепено дозирати притисак, који мора бити исконтролисан и којим се постиже повећање нивоа трења. Контакт не сме да пређе у грубост, у ударање; када

---

<sup>7</sup> дисонанце у барокној музици представљају сазвучја која доприносе напетости музичког тока и као такве их је на најразличитије начине потребно истаћи - у овом случају то је динамичко истицање, подржавање дисонаце подизањем динамике у тентку њиховог настајања

<sup>8</sup> при оваквој врсти интерпретације дуге ноте се готово никад не деле на више потеза гудалом - колико год да несразмерно делује њихово трајање у односу на следеће ноте, брзина спорог гудала на почетку се прилагођава трајању. Уколико ни на тај начин није могуће извести их у пуном трајању, њихов крај се радије скраћује паузама (уколико се у том тренутку не дешава дисонанца)

достигне свој врхунац, почети са исто толико пажљивим отпуштањем притиска у гудалу и опадањем интензитета звука.

- оваква врста притиска често може да настане одмах, прерано, а како би се то избегло треба развијати контролу вежбањем притиска који се повећава и смањује на различитим деловима гудала; прво вежбати на празним жицама, почети у *pp*, затим постепенопојачавати све до *ff* и враћати назад.

Л. Моцарт (*Leopold Mozart*) је такође писао о овој техници, објашњавајући комбинацију разних елемената који утичу на квалитетно спровођење ове технке:

- сваки тон, па и акцензован, мора поседовати једва чујну мекоћу при свом почетку и на крају

- свака следећа секција при вежбању треба да почиње споријим гудалом на почетку, а резултира тонским волуменом у средини гудала

- комбинација притиска и удаљенисти сртуна од кобилице је веома корисна при неједнаким ритмичким фигурама триолских тактова<sup>9</sup>; дужа нота- више притиска, ближе кобилице, кратка нота - опуштање притиска, удаљавање од кобилице бржим покретом гудала

- прсти леве руке у тренутку појачавања морају мало јаче да притискају жицу, гудало у том тренутку иде ближе кобилице; за смањивање - прсти леве руке се полако опуштају и струне удаљавају од кобилице

- за потпуно овладавање овом техником препорука је да се вежба 3-5 оваквих секција на једном потезу гудалом

За извођача који усвоји ову технику, неразвијено спровођење, спори ставови представљају велики изазов и могућност да кроз њу спроведе оно што осећа унутар себе. То ће постићи тако што ће дозирати тонус сваке ноте и у том ланцу

---

<sup>9</sup> најочигледнији пример је свакако триолска комбинација као што је четвртина потезом наниже, затим осмина повратним потезом - осим попуштања притиска, указује се на истовремено удаљавање струна од кобилице, у циљу избегавања нагласка (наглом променом брзине гудала) на ненаглашеној тактовој доби

направити адекватну хијерархију међу тоновима. Свака дуга нота би требало да има неку врсту "трбуха", "заобљеноти", који се дешава најчешће при порасту хармонске тензије.

### ***Правилно позиционирање нагласака у оквиру музичке фразе***

Као представници модерног начина размишљања, углавном смо навикнути на тумачења компликованих романтичарских и импресионистичких музичких токова. У том распетљавању, далеко већа пажња поклањана је раскошности изражаја, перфектном техничком извођаштву, виртуозитету и осталим, атрактивнијим факторима него што је откривањесамог костура, односно основе на којој све почива. Ова дела су препуна најразличитијих упутстава која нас наводе на првац распетљавања и помажу да у што већем степену реализујемо композиторову замисао. Под тим упутствима подразумевамо пре свега разне агогичке ознаке у оквиру нотног текста, чијим спровођењем каналишемо музичку мисао. Оваква праксарезултираизвођачкомпраксом, која доводи у питање наше свесно деловање као уметника-извођача. Да ли смо на тај начин ми заиста они који су у пуној мери свесни музичке мисли или је то производ несвесно, али дословно спроведених упутстава? Уколико их и јесмо свесни, у коликој мери су сва та упутства оно што је блиско нашој музичкој логици?

Барокне праксе су нешто супротно томе. То су некомпликовани, логични и правилни музички токови које је потребно извести управо као такве. Да бисмо их могли спровести на тај начин, потребно је упознати се са неписаним законитостима о акцентуацији у оквиру једноставних фраза. Овај елемент спада у врсту непроменљивих јер представља костур целе композиције, у оквиру кога можемо спроводити остале, флексибилније елементе, погодније за давање личног печата делу.

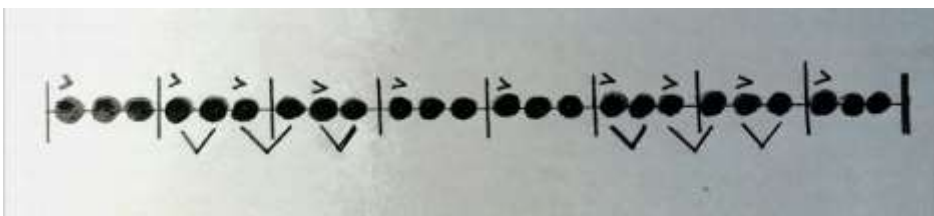
Основа правилно позиционираних нагласака свакако јесте универзално знање о јаким и слабир тактовим деловима. Генерално речено, дводобни тактови поседују јаку прву добу, тродобни - јаку прву, друге две слабе (осим ако није у питању барокна игра другачије структуре) и четвородобни - јаку прву и мање јаку трећу, док су друга и четврта су слабе. Изводећи барокна дела, овакав, али и било какав други тип акцентуације, пожељно је



спровести дословно и очигледније него што то чинимо у оквиру модерне праксе. Постоји велики број изражајних средстава која нам могу бити од користи, а њихово преклапање и комбиновање може бити веома атрактивно.

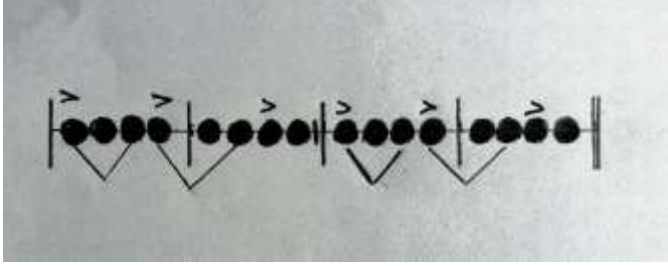
Иако у музици барокног периода не очекујемо компликована ритмичка дешавања, постоји неколицина шаблона који су ту да разбију основну структуру, те да одређене делове композиције учине специфичним, истакну их и нагласе. Ова тенденција је најприсутнија у музици француског барока, али и у било којој другој у којој можемо пронаћи француске упливе. Највише се налази у Свитама (*Suittes*), које се углавном састоје од неколико ставова написаних у форми барокних игара. Мада, постоји велики број ставова или читавих композиција која нису означена као плесне форме, али ипак показују доста њихових карактеристика.

Најчешћи и најупечатљивији образац представља смена групације од три добе, групацијом од две и обрнуто. Групе од по две добе (у оквиру којих је друга знатно тиша и ненаглашена), често су присутне у делима троделног метра, као и групе од по три добе (од којих су друга и трећа ненеглашене), исто тако присутне у тактовима дводелног метра. Овакво ванредно групасање тактових доба, при чему се свака од њих укусно наглашава, на тренутак мења акцентуацију, измештајући природне нагласке. Ова "игра" визуелно није очигледна - тактице се наравно не померају, нити се било којим другим средством оваква смене назначавaju. Оне представљају локлана искакања у оквру већег естаблишмента, која се најчешће јављају периодично и на исти начин. Посматрајући га заједно са стабилним делом материјала који је био пре њега и оног који следи, можемо уочити шаблоне који постају карактеристични за дато дело или групу дела.



*схема троделног метра*

*у оквиру кога се формирају групације од по две добе*



*схема дводелног метра*

*у оквиру кога се формирају групације од по три добе*

Без обзира што није реткост да у једном делу имамо фреквентно смењивање ових римичких образаца, увек постоји "домаћин" означен на почетку као основна јединица метра, те сходно томе, ова два патерна не уживају једнак статус као основни. При перцепцији ових смењивања, ни у једном моменту не заборављамо основни образац, већ увек очекујемо повратак на њега. Та чињеница јасно указује на привремени карактер иступања. Овај тип измене метра назива се *хемиола*<sup>10</sup>.

## ***Барокне игре и њихови нагласци***

Чињеница је да је највећи део барокне музике писане за виолину у форми барокних игара. Самим тим што је виолина, за разлику од виола да гамбе, доста дуго представљана као "шарлатански" инструмент, који се најчешће дао видети у тавернама, претпоставка је да је до момента "професионализације" готово увек била у служби плесача.

Знање о правилном наглашавању дела писаних у форми барокних игара је најосновнији, самим тим и најбитнији сегмент историјски информисане интерпретације. Исправна примена овог елемента интерпретације условљава све остале елементе, највише утичући на агогику и одабир артикулације.

---

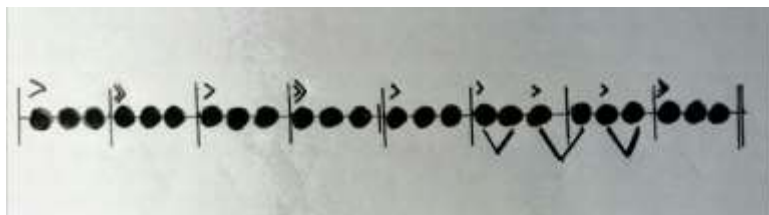
<sup>10</sup> грчки, *хеми* = пола, *холос* =цело

Подсетићу на основне карактеристке одређених барокних игара, у чијим формама је најчешће писано за виолину и изнети шаблоне њихових нагласака.



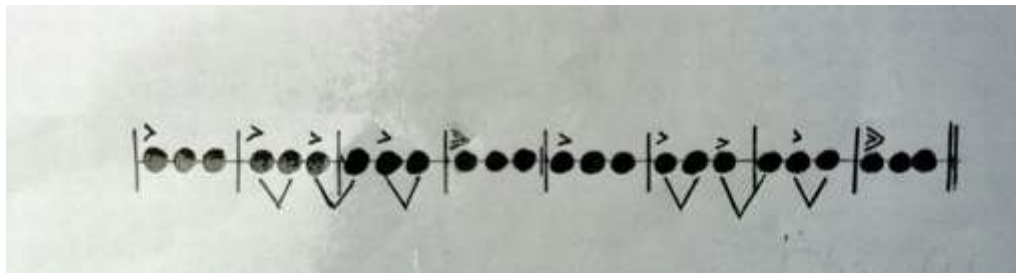
## МЕНУЕТ

Менует је веома значајна игра француског порекла. Плесачи који су били учитљи на двору су изразито поштовани, а на представљање ове игре је трошена велика количина новца. У основи је живахна, игра пуна брзих покрета, која је доласком на двор попримила умеренији темпо. Први пут је забележена у опери Ј. Б. Лилија (*Jean Baptist Lully*), док крајем 17. века постаје део инструменталне свите - не као регуларан став, већ као убачен, углавном између сарабанде и жиге. Као такав је често имао назив *Intermeco*. Менует је троделног метра, записаног углавном у такту  $3/4$ , мада се може наћи и у  $3/8$ , па и у  $6/8$ .



*Менует, схема 1*

- секвенца од 8 тактова која формира фразу унутар себе има две мање од по 4 такта; у многим менуетима, прва фраза је подељена у 2 пута по 2 такта, док је друга из једног дела и на средини се налази хемиола



*Менуат, схема 2*

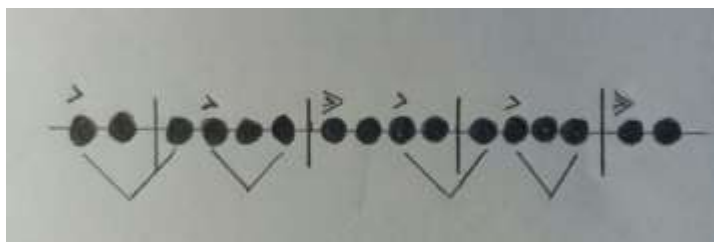
- у неким менуетима, хемиола је присутна у оба дела од по 4 такта

Када говоримо о оваквој схеми, идеално је напоменути да је овакав тип фразе од 4 такта који у средини садржи хемиолу, врста стандардног патерна. Крајеви композиција троделног метра којине морају обавезно бити у форми барокних игара, па чак и они који нису карактеристични по раскалашној ритмици, често имају управо ову схему. Могло би се рећи да овај ритмички патерн, у хармонском смислу заснован на смењивању доминанте и њеног септакорда, предтсавља врсту сигнала за означавање краја композиције. На тај начин, сушалац има утисак неопходног задовољења. Ови препознатљиви крајеви, често се могу наћи и у пост-барокним делима.

## ГАВОТА

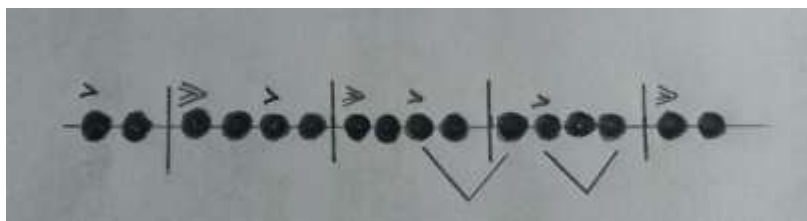
Гавота је сељачка игра потекла из провинцијске Француске. По уласку на двор, неко време се задржала као игра за забаву, те се играла у оригиналним костимима сељака, а временом је изгубила веселост и постала формална, "достојанствена", касније и извештачена. Писана је у оквиру 2/2 или 4/4, а главна карактеристика је почетак у форми предтакта: две четвртине треће и четврте добе, што одаје утисак благо синкопираног ритма. По томе је разликујемо од сличних игара као што су *Буре* (за почетак има ауфтакт на последњој четвртини) и *Ригодон* (две осмине као ауфтакт). По облику је дводелна, иако

често поседује додат трећи део, рустичних обележја, који почива на монотонном басу (*musette*).



*Гавота, схема 1*

- гавота има фразе од по 8 доба; с обзиром да је у питању брза игра, те да ове мале фразе кратко трају, често се налазе у паровима, формирајући дуже, од по 16 доба.



*Гавота, схема 2*

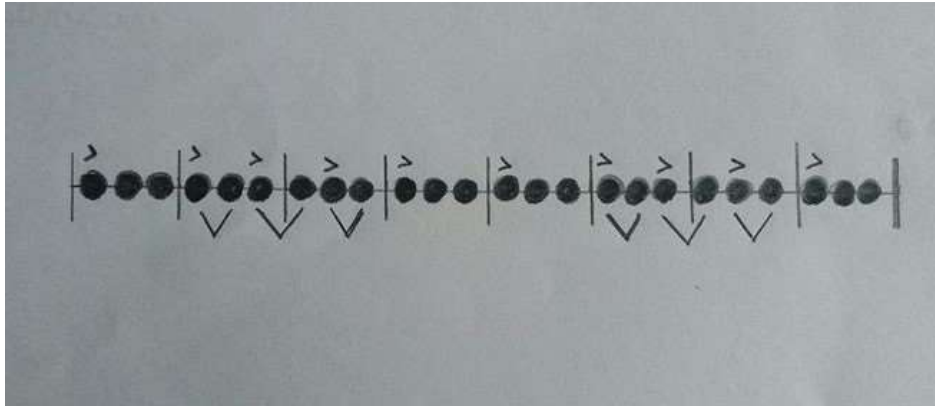
- у неким гавотама, обично "робуснијег" карактера, јасно препознајемо мелодијске парове у оквиру прве фразе, који онемогућавају хемиолу, али зато је друга фраза обавезно поседује.

## **ЖИГА**

Жига спада у веома старе игре. Најраније податке имамо из Италије, где је име добила по малом жичаном инструменту, мада је највећу популарност стекла у Енглеској, Шкотској и Ирској, где је и данас популарна. Никад није постала права дворска игра јер је увек везивана за нешто раскалашно и необуздано. Писана је у дводелној форми, често у фугато стилу, са карактеристичним мелодијским, триолским групацијама у оквиру једне добе,

које јој дају галопни пулс, чинећи је јако узбудљивом. У оквиру Свите, заузимала је последње место. Троделног је метра, писана је у такту 3/8, 6/8 и 12/8.

Њене варијанте су *Lourre* (најспорија варијанта), *Cannarie* (брза, али ипак умеренија од Жиге) и *Tarantella* (италијанска варијанта, бржа и од Жиге)



*Жига, схема*

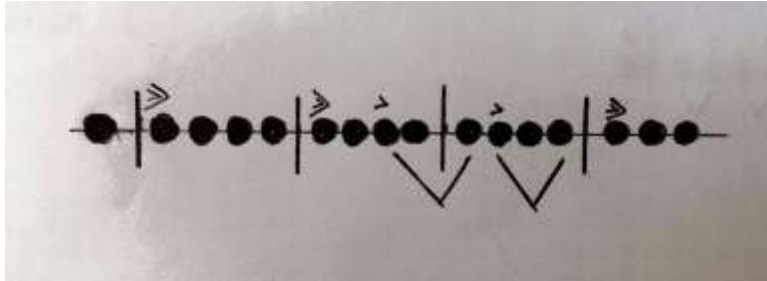
- фразе су дужине 4 такта, а хемиола је присутна у свакој од ових фраза, на већ добро познатој позицији, на њеној средини.

- оно што је интересантно и што се јасно види из схеме је чињеница да чакполовина од укупног броја тактова поседује хемиолу, као и константно смењивање секција од по 6 доба троделног метра и 6 доба дводелног метра; без обзира на ово, троделни метар је далеко истакнутији од дводелног, који се осећа као искакање које никад не може постати примарно.

## АЛЕМАНДА

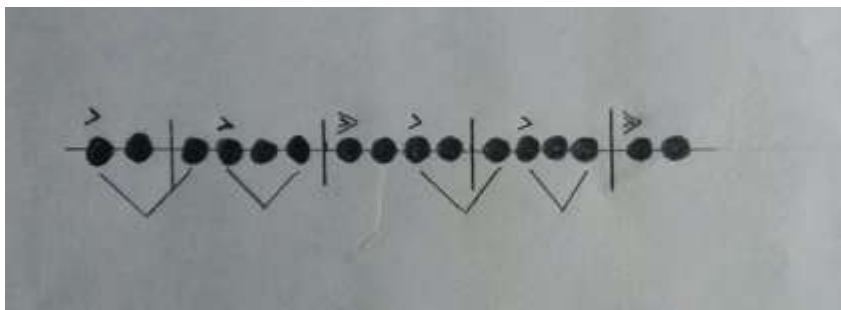
Алеманда је немачка игра која је у почетку била бржа, а временом је постала "тежа". На почетку 16. века је била углавном 2/2, модерато, са карактеристичним предтактом у виду једне, две или три шеснаестине. Француски композитори 17. века су доста

експериментисали са њом, оживљавајући је и претварајући у 4/4, док су италијански и енглески били слободнији по питању ознака за темпо - од *largo* па чак и до *presto*. Озбиљна је игра и карактеристичка је по хармонском арпеђато стилу и контрастним мотивима.



*Алеманда, схема 1*

- алеманда има фразе од по 16 доба које су најчешће уписане у оквиру 4 такта, а у могим случајевима се одмах понављају.

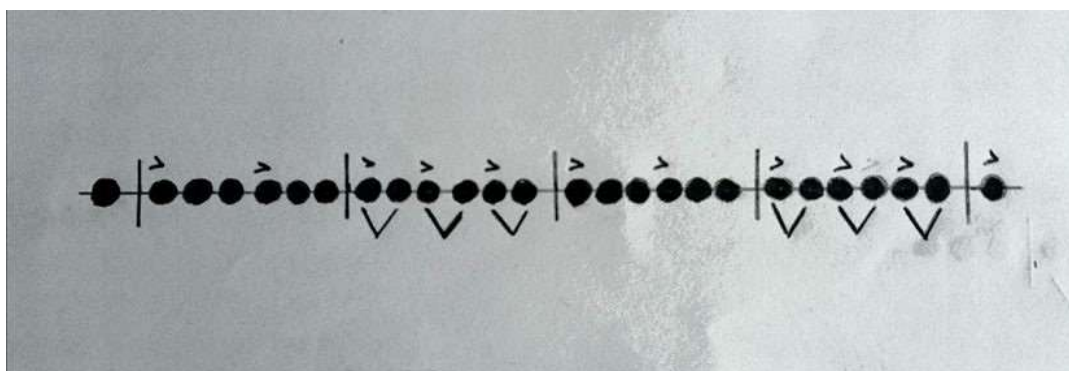


*Алеманда, схема 2*

- у средини дела, често се дешава да се јављају фразе од по 8, а не 16 доба; многе од њих садрже хемиолу(било да је то јако или слабо изражено), а неретко су формиране и једна за другом.

## КУРАНТА

Куранта је специфична игра која се у касној ренесанси играла укључујући трчеће и скачуће кораке. Постоје два основна типа: италијанска, која је брза и "иде напред" и француска која је знатно софистициранија, углавном троделног метра. Ритмички је најинтересантнија врста игре.



*Куранта, схема*

- писана је углавном у шестодобном такту, а фразу чине 2 такта; у овом случају први такт је структуре 3+3, док је други 2+2+2;
- већ поменута смена 6 доба троделног метра и 6 доба дводелног је веома присутна у куранти, на неки начин представља знак за препознавање; ове измене су веома честе и ова два ритмичка шаблона се третирају готово са равноправношћу; сушајући куранту, често је тешко одлучити да ли претежно доминира дводелни или троделни метар.
- позиција ова два различита ритмичка патерна (у оквиру главне, почетне теме) је различита у различитим делима - фраза може почети шемом 2+2+2, па се наставити 3+3, или супротно, али се дефинисана као нека од ове две варијанте понавља изнова и изнова; оно што се може десити у средини дела јесте појава фраза (и даље дванаестодобних), којесу у целости или дводелног или троделног метра; ова искакања убрзо бивају замењена првобитним патерном.



- у неким случајевима није баш најочигледније која од две почетне шеме припада датом делу, па је у почетку потребно мало експериментисати, док се не одлучимо за варијанту која нам се чини више оправданом од оне друге.

## ***Барокни ритам и специфичности његовог тумачења***

Велики број недоумица у вези са за интерпретацијом барокних композиција односи се на тумачење ритма. Модерни свирачи који су навикнути на изузетно прецизно реализовање ритмичких фигура, могу наићи на низ нелогичности. Најчешће се дешава да су исти мотиви записани на различит начин, са незнатним изменама које често збуњују интерпретаторе. Редовно наилазимо надругачија ритмичка решења у различитим издањима. Вечито је питање којој варијанти се радије приклонити, или, да ли одабрати инсистирање на нелогичностима за које немамо објашњење. Такође, неретко се дешава да трудећи се да спроведемо дословно оно што је записано, наилазимо на "напредне" ритмичке обрасце, као што је полиритмија, за коју сигурно нема места у барокним композицијама.

Иако се ради о задатом елементу интерпретације, записи барокних ритмова нису дословни. Веома је битно на правилан начин растумачити запис, осветити неколицину нелогичности које се често понављају, односно ући у логику барокне ритмике, те прозрети композиторове намере, без обзира на на који начин су оне записане. Са друге стране, овај сегмент донекле нуди могућност импровизације. Од неких записа се очекује да се на одређени начин надограде.

## **ПУНКТИРАНИ РИТМОВИ**

Пунктиране фигуре су оне којима треба посветити посебну пажњу. Веома често се од нас очекује да ове фигуре изводимо као "дулопунктиране". Овакав манир се углавном користи када оне доминирају, или формрају одређену ритмичку формулу, те њихово

доловно спровођење може деловати напорно. "Дуплопунктиран" ритам освежава и подстиче дојам да музика "иде даље", за разлику од обичног пунктираног који одише статичношћу, поготово у лаганим ставовима.

Овај тип ритмичког алтернације се може дефинисати као додатно продужење ноте са тачком, на уштрб кратке, која се у овом случају додатно скраћује. Термин као што је "дупло пунктирање" је недовољно прецизан, сходно томе да трајање измењене дужине ноте може бити слободно, нематематичко, осим у случајевима када је у питању неки облик вишегласја. Тада је неопходно све деонице "помирити", најчешће тако што ће сви остали гласови изводити фигуре на начин на који га изводи водећи глас, или уколико у датом тренутку он не постоји, ритам се тумачи дословно.

- ноте са тачком после којих иду две кратке (као што је четвртина са тачком и две шеснаестине), изводе се заједно под лигатуром без обзира да ли је она написана, јер се у том случају кратке ноте тумаче као вид украса, пролазног, те су прилично брзе.

-уколико је нота са тачком у легату са неком претходном, та тачка, иако је "дуплира" постаје пауза, после које иде брза кратка нота (краћа него што је записано)

Иако се и у бароку могу наћи примери дословно исписаних "дуплопунктираних" ритмова, нестајање овог манира - овакве ритмичке модификације, десило се до доба Бетовена, када је почела пракса прецизнијег записивања. Без обзира на то, мора се рећи да се овакав начин, као несвесна интенција, задржао и до данашњих дана, у моментима када пунктиран ритам постаје заморан, и када, зарад квалитетније интерпретације желимо да га покренемо и освежимо.

## **МОДИФИКАЦИЈЕ РИТМА У СТИЛУ "ФРАНЦУСКА УВЕРТИРА"**

Веома значајан и препознатљив стил писања многих барокних дела јесте стил Француске увертире. Иако, као таква, представља уводни, инструментални део бароке опере, карактеристике овог стила се, ако не у целости, бар у сегментима могу пронаћи и у самосталним инструменталним композицијама.

Пре свега, овај стил је препознатљив по томе што је у основи величанственог, стабилног, гламурозног карактера, док се на површини догађа низ узнемиравајућих турбуленција. У том смислу, често наилазимо на веома оштре, већ поменуте пунктиране фигуре (којима се постиже стабилност), док у другу руку имамо фреквентне скале брзајућег, еуфоричног карактера. Од овог контраста се очекује да буде додатно искаркиран и наглашен. Сходно томе, пунктиране фигуре постају "дулопунктиране" (dubledotted), док скале, које могу садржати од 3 до 7 тонова, изводе у што краћем временском периоду, што је брже могуће. Артикулацијски, у највећем броју случајева, оне су одвојене (nonlegato), и због тога, најчешће њихову брзину одређују наше техничке могућности.

- честа је непосредна комбинација пунктирног ритма и скала - када је пасаж написан после пунктације, у служби ауфтакта за следећу тешку добу - у том случају, нота са тачком се звучно скраћује, док се тачка (или замишљена дупла тачка) претвара у паузу која је неопходна као припрема за брзајућу скалу која се стропоштава на следећу тешку добу.

- уколико се пре скале налази писана пауза, њену вредност је могуће продужити чак и за дужину надлазећег пасажа, који у том случају креће у моменту кад му је већ истекло време, те често "касни" и растеже такт.

- овакве сакле, су готово увек далеко брже него што им је записана вредност, без обзира који је темпо у основи - оне од њега не зависе и увек су у служби виртуозитета и постизања искаркираног еуфоричног карактера.

## "INEGAL" СТИЛ

Овај тип модификације ритма је пре свега моћно средство изражаја које се односи на неједнако извођење нота које су записане као једнаке. Количина искривљености једнаких ритмова зависи од врсте експресије коју носи мелодија; у живахним мелодијама, тежи се ка што екстремнијој модификацији, док се код оних мирнијих подразумева блажи облик. Количину и врсту је такође могуће прилагодити датим околностима у оквиру исте композиције - некада две једнаке осмине могу постати триолска четвртина и осмина (што је најчешћи случај), а некада могу постати и четвртина са тачком и шеснаестина.

- овај манир се користи у оквиру постепених мелодијских токова, и то су обично ноте које по природи можемо сврстати у парове; најјаснија индикација јесу легатом већ формиран парови.

- уколико одлучимо да *nonlegato* парове модификујемо у *inegal*, у том случају их је пожељно повезати у *legato*.

- обзиром да се ради о непосредној измени која даје лежерност целој композицији (нешто веома слично као *swing* у цезу), мора се стећи утисак да је овакав манир пожељан, али не и неопходан; ноте које су веома споре, као и оне које су веома брзе не подлежу овој измени, управо зато што би могле исувише узнемирити ток фразе.

- могу се наћи и писане ознаке за овај начин као што су *inegal, pointer, lurer*

- контраиндикације су: скоковити мелодијски токови, *legato* написан преко више од две ноте као и више нота заредом које имају исту тонску висину

- од записаних артикулацијских контраиндикација ту су најпре цртице или тачкице изнад нота, или изнад прве ноте у пару; тачкица је у бароку ознака за једнаке ноте (не за *staccato*), док је цртица управо ознака за *staccato*, што значи да су ноте кратке, те да не подлежу овој врсти измене.

## ТРИОЛСКИ РИТМОВИ

Триоле на које смо данас навикли су у истом облику записиване и у доба барока. Нагазимо их у групама од по три ноте, са или без ознаке 3, која указује на њихово груписање.

Сходно томе да су ритмичке пропорције као што су триоле, квартоле, квинтоле, секстоле и септоле крајем 16. века биле веома "интересантне", њихово извођење се спроводило дословно. Међутим, 17. век доноси губитак интересовања на том пољу, те се сви облици полиритмије као што су дуоле против триола, или триоле против квартола, изводе тежећи међусобном прилагођавању. Такво прилагођавање се дешава углавном у корист

триола. Претпоставља се да је овакав манир настао на основу већ познате флексибилности вредности тачке у оквиру пунктираних ритмова, као и *inegal* праксе, која дуолске ритмове звучно претвара у триолске.

Иако постоје и опречна мишљења, која подржавају инсистирање на полиритмији, из многих примера је евидентно да се најпре ради о недовољно прецизном записивању композиторове намере. Веома често можемо налетети на ситуацију где је водећи глас написан у триолским вредностима, а пратећи у дуолским, углавном пунктираним (иако је мерна ознака у оба гласа иста,  $3/4$  или  $9/8$ ) - очигледно је да пратећи глас треба прилагодити мелодији, изводећи пунктирани ритам у *inegal* маниру, и на тај начин помирити ове супротности. Постоје и случајеви где је једна (водећа деоница) записана у такту  $12/8$ , са триолским ритмовима унутар ње, а пратећа деоница записана у такту  $4/4$ , са покретима у четвртинама (без тачака) - веома је јасно да је једна четвртина унутар пратећег гласа једнака четвртини са тачком.

## ***Вођење тока фразе***

Иако смо, као модерни извођачи, оспособљени и навикнути на тумчење изразито компликованих музичких токова, врло често се јављају потешкоће при сагледавању и дефинирању малих и једноставних фразе. Највећи удео у недовољно добром сналажењу може се приписати ненавикнутости на одсуство детаљних композиторових напомена (које су присутне готово у оквиру свих битних елемената интерпретације). У овом тренутку бисмо се требали запитати како би изгледала нека од комплексних тема Сибелијусовог концерта за виолину и оркестар или неке од Брамсових соната за клавир и виолину, да не постоје изразито детаљно исписне композиторове намере? Да ли нама, пре свега уметницима, овакав вид спровођења инструкција дозвољава оптималан уметнички изражај, или се целог живота оспособљавамо за могућност да што већи проценат задатости претворимо у дело!?

У основи правилног тумачења барокних фраза јесте спремност на супротан процес. Некомпликоване токове морамо бити у стању правилно растумачити само на основу универзалних естетских норми. Највећи део проблематике је, у нашем случају, "недовољно изазован материјал" којем несвесно приступамо неозбољно. Логичне, мале фразе реализујемо углавном интуитивно, са неком чудном нелагодом, јер не представљају још једно од идеалних места на којима можемо показати максимум својих тренутних вештина.

Правилно тумачење барокног фразирунга је од непроценљивог значаја јер се неоспорно налази у основи свих млађих и сложенијих токова. На тај начин обезбеђујемо основу за развијање правилне музичке логике, која нам, осим на пољу интерпретације барокне литературе, где је неопходна, може бити изразито од корицти, поготово када су у питању рашчлањивања комплекснијих система.

У овом процесу, велику улогу има хармонска основа, која фразу води у јасном правцу. Поштовање овог принципа веома нам може помоћи у одабиру многих параметара. Смена тоничне, субдоминантне и доминантне функције, прави основу схеме датог фразирунга. Непетости и опуштања која на овај начин настају, неопходно је пре свега динамички подржати, и то, у највећем броју случајева дословно. Велику улогу имају правилно распоређени и испоштовани природни мелодијски нагласци, које најлакше можемо исказати одабиром адекватне врсте артикулације. Оно што је веома битно јесте да интерпретација барокне музике у овој сфери мора бити афектна и искаркирана. Све параметре које дефинишемо као важне за дати тренутак, морамо преувеличати. Очигледни и подразумевајући сегменти изискују максимално наглашавање њихове природе. Веома распрострањен је принцип контраста, који се користи као моћно средство у приказивању карактеристика овог напраситог стила.

Сви типови "раздвајања", да ли у смислу одвајања две фразе или у смислу приказивања поменутих контраста, решавају се путем пауза, које су изразито важне. То нису дословне, исписане паузе, већ оне које се у тренутку или узимају од трајања претходне ноте или се, веома дискретно узимају од времена које их дели. То су такозвани "луфтови", "коме", "дахови" који су у барокној музици веома чести и дефинисани, којих морамо бити у сваком тренутку свесни. Они предтсвљају стубове фразирунга, а њихово занемаривање

(којем смо веома склони) несумњиво води конфузији, односно, спајању материјала које је неопходно раздвојити. Организација микрофразирунга помоћу ових, за слушаоца неприметних дахова, јесте пре свега средство које нас, као извођаче "сакупља" и "артикулише". Сходно томе, места на којима се појављују, могу разликовати од извођача до извођача, па и од извођења, до извођења. У неким случајевима, као што је то код Купрена (*Francios Couperin*) постоје исписани зарези као дефинисане ознаке за крај мелодијских фраза или хармонских периода. Карактеристично је композиторово изостављање ових ознака на местима која су јасно разграничена - он их поставља тамо где би их извођач могао занемарити или их поставити на другом месту. Насупрот овим раздвајањима, материјале које одредимо да припадају једни другима, морамо свим средствима, максимално повезати.

Осим при одвајању материјала, оваква "микростајкивања" је неопходно спровести и кад су у питању крајеви трилера, или већих пасажа. Оваква пауза спречава звучну конфузију која се неминовно ствара у моменима афектних и контрастних прелаза.

Када је у питању спајање материјала, најочигледнија индикација свакако јесте исписани *legato*. То су ознаке које су дефинитивно далеко мање распрострањене, него што је укупна потреба за груписањем. У том смислу, свако наилажење на лукове, треба максимално спровести. Лукови фразирунга које је немогуће технички извести (велике фразе), треба поделити на што мањи број потеза гудалом, на местима на којима то мелодијски ток највише дозвољава. Технички, ту промену морамо извести што неприметније.<sup>11</sup>

Од прецизних знакова за раздвајање великих фраза, свакако је најраспрострањенија *corona*. Она је превасходно знак за КРАЈ неког дела, а не знак за продужење ноте на којој је записана. Пракса, у којој данашњу корону региструјемо као проужење трајања је настала из потребе да се одређени крај нагласи продужењем. Веома често се може наћи у *da capo* одељцима, уместо данашње ознаке са крај (*Fine*). Постоји пар позиција у оквиру текста на којима се најчешће налази:

- смештена је на ноти - даје могућност, али не обавезује њено продужење, које може бити веома мало и веома велико, зависи од композиције и од укуса извођача

---

<sup>11</sup> више о лигатурама у поглављу о артикулацији, стр 40.

- смештена је на паузи - има исти ефекат као у претходном случају, осим што обезбеђује додатно време после истека трајања последњег тона
- смештена је на тактици, најчешће дуплој - може такође имати исти ефекат, али превасходно превентује нагли прелазак на следећи већи део, односно став - *non attaca*
- у неким случајевима представља место на коме се очекује импровизацијски моменат или каденца

## **Артикулација**

Артикулација у бароку представља изразито моћно средство помоћу ког можемо оживети велики део интенција. Иако су и други елементи интерпретације у блиској спрези и зависе једни од других, помоћу артикулације највећи број осталих, преклапајућих елеманата можемо спојити у једно. Ово би значило да одабиром адекватне артикулације, у датом моменту, можемо постићи и жељену динамику, правилно наглашену метрику, као и довољно наглашен почетак или крај фразе. Из тог разлога, манипулисање разноврсним типовима артикулације, представља пречицу ка жељеном, сублимирајући неколико елемента одједном.

Различите звучне могућности које се стварају комбинацијом и сменом контрастних типова артикулације, нешто је што нећемо тако лако срести у модерном извођаштву. Модерни токови (осим екстрема, кад је то и назначено), не подразумевају толико учестале смене артикулацијских оруђа. У барокној литератури ретко (у односу на учесталост промена) имамо ознаке за артикулацију, које ако постоје, односе се на неке глобалније, веће делове. Неретко можемо сусрести ознаке на почетку композиције, сличне онима које одређују врсту игре - *Cantabile*, *Staccato*, *Attaca a la corda*<sup>12</sup> и друге. Оне дефинишу генералну

---

<sup>12</sup> честа ознака за виолинисте, која означава специфичну врсту притиска гудалом на жицу, чиме се добија изразито агресиван *Staccato - Marcato* потез



артикулацију целе композиције или неког њеног дела. Основне ознаке задатих типова артикулације су:

ЛИГАТУРЕ су веома честе ознаке које показују тенденцију ка екстремном легату, најчешће су уједно и индикација за организацију штрихова, осим када су у питању лукови фразирунга.<sup>13</sup> Без обзира на учесталост, ретко су записане доследно и не треба их спроводити само тамо где су уписане. Композитори који су их најпрецизније записивали, када је у питању виолинска литература јесу Ђеминиани (*F. Gemianini*) и Вивалди (*A. Vivaldi*).

- најчешће су једноставне лигатуре, које повезују 2, 3 и 4 ноте и њихово спровођење треба дословно схватити јер указују на основне градивне јединице фразијских токова<sup>14</sup>

- често се можемо сусрести са ритмичким лигатурама као што су оне које иду преко тактице; у том случају, иста нота није поново написана на почетку следећег такта, већ уместо ње стоји само тачка која је превезана датом лигатуром.

- лигатура у оквиру које се налазе тачкице или цртице, или истовремено и једно и друго, означава ноте које се свирају истим потезом гудала, али су одвојене једна од друге, као да је свака изведена засебним потезом.

СТАКАТО (*staccato*), СПИКАТО (*spiccato*) је знак који се најчешће јавља у виду вертикалне цртице (која је чешћа), у виду кочића или тачкице изнад ноте. У прво време, све ове врсте знакова обележавале су мање-више исти начин, док се касније тачкица издиференцирала као ознака за лакшу, прозирнију варијанту овог штриха. Као и лигатуре, стакато ознаке (у односу на друге) се често могу наћи, али то не значи да их ми, по сопственом нахођењу, не можемо користити и када их нема. С обзиром да су кратке ноте једна од најчешћих видова артикулације у бароку, извођач је у обавези да изгради сопствену схему, са или без уписане помоћи.

---

<sup>13</sup> лигатуре које се протежу преко паузе, очигледни су примери индикације општег фразирунга, а не штриха

<sup>14</sup> исказивање виртуозитета, не би смело пореметити јединице овог типа; виртуозитет као веома присутан елемент, треба спровести у оквирима једноставних задатости

Генерално речено, све остале микроартикулационе варијанте (нијансе између легата и стаката), у највећем броју случајева неће бити ни на један начин назначене. У извођењу оне свакако морају бити присутне, а њихов одабир највише зависи од карактера композиције. Веома је тешко јасно дефинисати правила кад је одабир артикулације у питању; овај вид афинитета се превасходно ствара слушањем различитих историјски информисаних извођења. Кроз њих је потребно разумети и усвојити шта је то што одговара датом музичком смислу, који материјал је потребно одвојити, нагласити, шта је то што тежи спајању било које врсте. Навешћу пар смерница које могу бити од користи:

- живахне, *allegro* ставове треба органозовати коришћењем неких облика кратке артикулације, док спори *adagio* ставови указују на лигатуре, без обзира да ли постоји било какав тип ознаке

- исто као што тежимо да записане лигатуре изведемо што дословније, тако одвојене ноте не би требало везивати; често се дешава да модерна извођења поседују доста неоправданих лигатура

- уколико за редом имамо неколико (графички) истих фигура или секвенци, од којих је само на првој уписана ознака; подразумева се да све остале изводе на исти артикулацијски начин.

- ситуације у којима можемо повезати део материјала који није тако назначен јесу оне у којима за то имамо мелодијско оправдање, поготово ако су у питању секвенце. У том случају ако је прва или последња нота од 4 шеснаетине скоком издвојена од осталих - можемо је одвојити тако што она остаје сама а остале везујемо; мелодијске парове од по две ноте такође можемо везати, итд...

- с обзиром да хроматски покрети индукују дисонанце, којима се у бароку придаје посебан значај, поправилу се издвајају од осталог материјала тако што се изводе изразито *detache*, и готово се никад не везују луковима (осим ако цео став или део става није назначен као легато).

- присутна је изразита релација између прсторедра и артикулције; рани прстореди се формирају тако да подржавају фразирање и артикулационе ознаке (с обзиром да је

глицандо непожељан, као и било каква друга врста "клизања по жици", повољан прсторед је онај који не подразумева преласке из позиције у позицију у оквиру лигатуре; уколико је то немогуће, потребно је пронаћи најзгодније место на коме ћемо истовремено прекинути лигатуру и променити позицију)

-дуге ноте се углавном изводе *messa di voce*, а материјал који следи је неходно видно одвојити неком од контрастних типова артикулације

- када после низа краћих нота имамо дугу, она мора бити изразито *subitocantabile*; на тај начин се најбоље подржава већ присутан контраст, кога често у оваквим случајевима нисмо довољно свесни

- треба избегавати присутну тенденцију да се у брзим ставовима користи или "преоштар" стакато (*martele*) на врху гудала, или па исувише "замазан" *detache* потез; такође овакви ставови би требало да поседују разноврсну микроартикулацију.

## *Динамика*

Барокна динамика подразумева природност. Растом емоције, расте и динамика. Пораст емоције је условљен порастом хармонске напетости, док је то у мелодијском смислу, пораст тонских висина или учестало коришћење дисонанци.

Ознаке за динамику су веома штуре и ретке, генералног карактера. То су углавном *p* (пиано) и *f* (форте), понегде и *E* (ехо). У Енглеској у 17. веку често се налазе и *LO* (loud) и *SO* (soft). Почетком 18. века, италијанске ознаке *p* и *f* постају интернационалне. Иако се кроз целу епоху много користе као динамичке варијанте, ознаке за *crescendo* и *decrescendo* су званично укључене у регистар тек код Л.Моцарта (Leopold Mozart)<sup>15</sup> Томе у прилог, ознаке *p* и *f* нису ознаке за *subito* промене, осим ако не стоје једна поред друге. Барокна динамика је изразито раскошна, изнијансирана, а свака промена, као и код осталих елемената интерпретације, треба били веома изражена.

---

<sup>15</sup> *Violinshule*, Augsburg, 1756

- генерално, постоји проблем у вези са местом на ком је знак за динамику уписан; често је изнад погрешне ноте, може се наћи на различитим местима у оквиру штимова; негде само у оквиру једног штима. Неопходно је помирити ове недоследности, узимајући у вид најједноставнија и музички најлогичнија решења
- уколико не постоји динамичка ознака, што је чест случај, треба истраживати шта је оно што најбоље звучи, односно која динамика најприродније одговара тренутном карактеру дела
- битно је радити без дефинитивног динамичког плана, бити отворен; најбоља решења долазе изнутра, за шта је неопходно време
- оно што је основно у грађењу динамике јесте структура композиције; барокни *allegro* је углавном пожељно започети јаком динамиком; често се дешава да након таквог "отварања" (који нема ознаку), наиђемо на ознаку *p*, те на тај начин закључујемо да је претходни материјал вероватно био у другој, контрастној динамици - генерално говорећи *forte* динамика је подразумевана, док је *piano* представљао специјалан ефекат
- при понављањима било ког типа, требало би променити генералну динамику, поготово почетке изражених фраза; Пример: структура АБ - почетак *f*, реприза *p*, 2. део почетак *p*, реприза *f*; структура АБЦ - схема сваког дела иста: почетак *f*, реприза *p*; ехо је веома чест и пожељан поготово на крајевима фраза
- материјал који води ка каденцама (малим или великим), потребно је динамички издвојити с обзиром да је припрема један од кључних момената; често се најбољи ефекат постиже прогресивним крешендом
- дисонантна сазвучја, као и дисонанце у оквиру мелодијских линија се на све начине наглашавају, стога и динамички, док су консонанце - тише; вантонални, ванакордски тонови се такође наглашавају;
- сви повишени тонови теже да буду јачи (не интонативно повишени, напротив), док сви снижени теже да буду тиши (али не интонативно снижени, напротив)

## *Правилна организација штрихова*

Организација штрихова је веома важна кад је у питању историјска интерпретација. Штрихови су средство које потпомаже звучну реализацију осталих елемената интерпретације. Проналажење подобног и правилног штриха најдиректије учествује пре свега на организацију нагласака, те на артикулацију, динамику, фразурунг, и тако даље.

Током 17. и 18. века, французи су једини имали системски решену проблематику штрихова. С обзиром да је највећи део литературе писан у форми барокних игара (где су изразито битни природни нагласци) или је бар под њиховим великим утицајем, сматрали су да морају имати генерални договор око тога шта се свира потезом наниже, а шта потезом навише. Уколико би сви (у оквиру ансамбла) поштовали тај договор, добиле би се јасно постављене јаке и слабе тактове добе и на тај начин би се постигла звучна слика која је неопходна играчима. Г.Муфат (*Georg Muffat*) је француски композитор који је поставио сет од десет основних правила организације штрихова:

1. Свака прва нота која се налази на јакој тактовој доби, изводи се потезом наниже

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Menuet' and the bottom staff is labeled 'Lully'. Both staves are in 3/4 time. The 'Menuet' staff shows a sequence of notes: a quarter note on the first beat, a half note on the second beat, a quarter note on the third beat, a quarter note on the first beat of the next measure, a half note on the second beat, a quarter note on the third beat, a quarter note on the first beat, a quarter note on the second beat, and a quarter note on the third beat. The 'Lully' staff shows a sequence of notes: a quarter note on the first beat, a quarter note on the second beat, a quarter note on the third beat, a quarter note on the first beat, a quarter note on the second beat, a quarter note on the third beat, a quarter note on the first beat, a quarter note on the second beat, and a quarter note on the third beat. Above each note in both staves is a small 'v' symbol, indicating a phrasing mark. The 'v' symbols are placed above the notes that start on a strong beat (the first beat of each measure), illustrating the rule that such notes are phrased downwards.

2. Јак део такта или јак део тактове добе организује се потезом наниже, док слабији делови такта, као и слабији делови тактове добе, се организују потезом навише



3. Уколико у троделном такту (3/4), спорог или умерног темпа, имамо једнаке ноте на свакој доби, трудимо се да сваку прву, тешку добу, изведемо потезом наниже

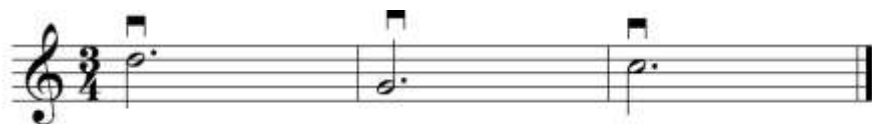


- уколико је темпо довољно брз да се овакав принцип не може извести лагодно, друге две добе се организују потезом навише

4. У оквиру тактова као што су 6/8, 9/8, 12/8, свака прва нота на да месту почетка добе, свира се потезом наниже, остале две навише



5. Уколико један такт садржи само једну ноту, а та ситуација се понавља неколико тактова, сваки пут је можемо вратити потезом наниже



6. Синкопирани ритмови се свирају како природно долазе



7. Када низ кратких нота долази после дуге ноте, прва из низа се решава потезом наниже (враћа се) ради правилног распореда нагласака, јер у овом случају имамо непаран број потеза у оквиру такта



8. Ако тактове добе садрже три ноте, од којих је прва пунктирана, сваку следећу добу би требало вратити потезом наниже



9. Ако на јаким добама у оквиру такта имамо паузу, а на slabим по једну дугу ноту, можемо сваки пут да враћамо гудало, мада можемо и да смењујмо потезе како дођу



10. У изразито брзим темпима организујемо штрихове колико је год могуће без враћања гудала, тако да поштујемо принцип јаких и slabих делова такта, не додавајући непостојеће лигатуре



- кратке ноте које представљају ауфтактове се увек изводе потезом навише; уколико (као у овом примеру) имамо више њих у оквиру ауфтакта, гледамо да их распоредимо тако да главна доба првог такта долази наниже

Муфат је, такође, напоменуо потребу за постојањем изузетака до којих долази кад је правила, услед темпа, немогуће извести комотно. Основи правилне организације штрихова јесу лагодност, једноставност и удобност.



## ***Слободни елементи - орнаментација и импровизација***

Иако се корени ових вештина налазе још у средњем веку, процват у вокалној и инструменталној музици доживеле су крајем 17. и почетком 18. века. У ово време, извођач је имао другачију али подједнако важну улогу као и сам композитор. Развојни пут тих вештина је такав да је у почетку подразумевао украшавање и варирање мелодије, а касније су ове вештине постале средство за личну презентацију, извођачевих техничких способности и познавање стила, кроз креирање готово самосталних импровизацијских форми као што су прелудијуми и фантазије. Врхунац, уједно и најсамосталнија форма је свакако добро позната каденца из периода класицизма.

У данашње време се може рећи да импровизација највише припада домену џеза, иако историјске анализе показују да тек током последња два века ишчезава из класичне музике.

Потреба за украшавањем и импровизацијом је била природна потреба у извођењима, и та пракса је била заступљена у свим деловима Европе. Италијани су били под највећим утиском овог начина интерпретације, иако, сматрајући своје вештине за неку врсту тајне, нису исувише детаљно уписивали своје намере. Дела италијанских аутора су махом писана у форми костура, те се од извођача очекивало максимално коришћење украса, њихово зналачко комбиновање и спајање у импровизацијске форме. По Кванцовим (*J. J. Quantz*) речима, италијански стил је био "екстравагантан, одважан и бизаран, тежак за извођење", док је француски описао као "скроман, лаган, схватљив, згодан за аматере и није захтевао пуно познавање хармоније". Француски стил, упркос томе, на крају 18. века преузели водећу улогу када је у питању виолинистичка школа украшавања, били су склони да селекују и озваничавају све оно што су сматрали корисним. Тако су створили систем везан за "мале ноте" који су композитори као такве и записивали. Немачки стил је био најумеренији, због коришћења комбинације оба манира. Иако су у целости уписивали орнаменте, користили су их селективно.

С обзиром да се овакав, пре свега креативан однос према нотном тексту подразумева, без обзира на то у којој се улози извођач налази, солистичке деонице су свакако оне у

оквиру којих се очекује врхунска вештина на овом пољу. Развијањем инструменталних форми, пре свега сонатних, долазимо до врхунца поменутог баланса између композитора и извођача. Како се овај процес развијао, како је принцип орнаментације заузимао све већи простор, тако су и појединачна тумачења композиторових намера била све слободнија, што је почињало да их наводи на све прецизније записивање како украса, тако и импровизација и каденци. Тај процес је у једном моменту потпуно контролисао извођача и поставио пред њега велики број веома јасних инструкција које су ту да би биле спроведене као такве.

Подучавање ових техника се углавном сводило да интраактиван однос између учитеља и ученика. Он подразумева принцип "из руке у руку" и огледа се у учитељевој способности да практично прикаже што већи број могућности. На ученику је, у прво време, да све те варијанте понови, имитира, а крајњи исход је било стицање способности да на основу свих тих искуства, креира сопствени стил импровизације. У многим трактатима у којима се говори о овом процесу, помиње се и важност слушања других извођача, који такође представљају важан фактор у формирању личног импровизацијског стила. Оно што се издваја као чињеница јесте да су најбољи импровизатори били они извођачи који су још од малих ногу почели са музичким образовањем. То се углавном дешавало у случајевима у којима би у оквиру породице или у непосредној близини постојали музичари, те би деца као мала, слушајући њихова решења и била изложена непосредним утицајима, који се у том узрасту веома лако и природно прихватају.

Осим ове врсте утицаја при савлађивању техника импровизације, подучавање је претпостављало и изучавање других музичких наука као што су хармонија и композиција. Ова знања су коришћена у оној мери у којој је то захтевао дати стил. Поред конкретних знања, велику улогу има истанчаност извођачевог укуса. У његовом одсуству, лако се може запасти у манир бесомучног приказивања техничких могућности, при чему основни текст постаје неразумљив. Такође, расположење које је присутно, било оно током целог дела или на некој његовој одређеној тачки, морало би остати непромењено.

*Орнаментација мелодије* је основни поступак који подразумева убацивање елементарних и изведених украса у мелодијски ток. У ужем смислу, она се односи на

селекцију тонова или групе тонова у оквиру мелодије који имају већи значај у односу на остале. Да бисмо их као такве истакли користимо орнаменте који им неретко дискретно продужавају чак и ритмичко трајање. У ширем смислу, украшавање подразумева комбинацију елементарних украса, додавање везујућих пасажа и варираних делова мелодије. Затим можемо кристити минимално варирање ритма као и екстремну артикулацију, подржану разноликим звучним бојама (у десној руци). На све ове начине, у најширем смислу, подстичемо адекватну експресију музичког дела.

*Украшавање корона и формирање каденци* су процеси који произилазе један из другог. *Короне* се појављују на свим значајним тачкама композиције - углавном на средини и пред сам крај. Њихова улога је да привуку пажњу слушаоца. Разлика у корони и каденци, осим у дужини, се огледа у томе да се корона украшава само низовима тонова који подржавају акорд на коме је корона постављена. *Каденца* је шира форма која није на тај начин хармонски ограничена. Била је веома популарна код италијана с почетка 19. века. Док су их у немачкој имитирали, у француској су је избегавали. Оно што представља одређено ограничење при формирању каденци јесте чињеница да извођач, у својим тежњама ка што гламурознијем приказу, не сме превазићи композитора. Његове креације морају бити уско повезане са композиционим материјалом. Као и на пољу орнаментације у ужем смислу, непоштовање управо ових правила је највероватније навело композиторе на још рестриктивније мере - писање сопствених каденци. У раној фази каденце као форме, конкретне смернице при креирању представљали су основни композициони принципи, као што је правилно разрешавање дисонанци и одређене хармонске шеме које би требало испоштовати. Касније појавио стандард у оквиру следећег патерна: прва тема отвара каденцу, а потим долази контрастни материјал уз друге теме, затим фрагментарни облици у виду разних секвенци, па модулација, у оквиру које се исказује виртуозитет и на крају завршни трилер на доминанти. Ова форма каденце је помогла извођачима да је држе под контролом, да избегну непотребна понављања и самим тим направе разбијену форму, а опет остану у оквиру својих техничких могућности.

\*\*\*\*\*

Иако су ова учења у дугом временском периоду била потпуно занемарена, у последње време се примећује тенденција за њиховим повратком. Поред тога што је извођачу дозвољено да најдиректније утиче на исход креације, важност елемента изненађења код публике је такође значјан. Осим што на тај начин сам извођач процењује своје способности, те у односу на њих реализује извођење, ослобођен је оптерећујуће стране критичког мишљења која бди над сваким сегментом извођења, антиципирајући успешност или неуспешност у испуњавању претходно детаљно провежбаних целина. Резултат је веома напет и неуметнички процес за обе стране, по мом мишљењу..

Инструменталиста који је у стању да имплементира импровизацију или креира каденцу, свакако је далеко више упућен у стилске карактеристике, хармонију и принципе разрађивања мелодијских структура. На жалост, иза врхунских звучних репродукција нотних записа не врло често не стоје овакве упућености.

### ***Елементарни орнаменти***

Украси о којима ћу говорити предстваљају основне, али и најраспрострањеније орнаменте. Када усвојимо начин на који се употребљавају, можемо их имплементирати где год постоји композиторова индикација, или их можемо додати и по нашем нахођењу, водећи се добрим укусом. Овакво додавање може бити испланирано, а може представљати и питање тренутка. Колико год да смо упућени у детаље везане за украсе, увек постоје специфичне извођачке традиције, које дозвољавају одступања у односу на време, место и сам моменат.

## АПОЋАТУРА

1) **Дуга апоћатура** је најкарактеристичнији украс који се може срести у виолинској литератури. Написана је као мала нота која стоји испред главне ноте и везана је лигатуром за главну. Углавном је за степен виша или нижа (мада се могу наћи и скоковите апоћатуре) и представља задржицу, док главна нота представља разрешење и из тог се разлога (истицање дисонанци) свира тако да долази на добу. Може се наћи на било ком тактовом делу. Уколико је у питању тон празне жице, у овом случају се користи четврти прст.



Иако је записана као веома кратка нота, то није њена реална вредност. Трајање најчешће зависи од наше перцепције датог степена дисонанце, иако мора бити у пропорцији са главном нотом.

а) уколико је главну ноту могуће поделити на два једнака дела, онда је вредност апоћатуре једнака вредности главне ноте



б) уколико је главна нота дељива на три дела, апоћатура узима њених 2/3



в) у такту 6/8 или 6/4, уколико су две добе на истом тону, апоћатура има вредност целе једне добе



г) када се главна нота налази пре паузе, апођатура узима њено време, а главна нота време паузе



2) **Кратка апођатура** је уобичајенија у брзим ставовома. Најчешће се пише пре поновљених нота, пре *staccato* нота, у оквиру синкопираних и триолских ритмовима, као и на свим другим местима где би дуга апођатура значајно пореметила мелодијски ток.

3) **Пролазна апођатура** се појављује између узлазних и силазних терчних кретања. Овакве апођатуре све свирају тако да падају пре добе.



- уколико су други орнаменти (трилри, групета), написани преко главне ноте пре које се налази апођатура, она задржава своју вредност, а поменути орнамент се спроводи на остатку времена

- уколико је орнамент написан преко апођатуре, његово место је на њеном почетку (у многим случајевима не остаје времена за звучање главне ноте)

- када се између апођатуре и главне ноте налази орнамент, све се свира заједно, брзо, пре главне ноте

Остали видови орнаментације укључују узлазне и силазне кратке ноте. Најчешћи је **нахтшлаг**, који подразумева две брзе, кратке ноте, везане лигатуром за главну ноту. Дају бриљантност и живахност мелодији.

1) често су у виду терце која "оивичава" главну ноту.



2) три ноте лествичног кретања које претходе или "оивичавају" главну ноту



3) већи интервал који који повезује скок две ноте

4) вишетонски лествични низ који попуњава простор у оквиру скока

- све ове варијанте је пожељно свирати на добу, осим када постоји велики број нота, па их је неопходно распоредити тако да превише не ремете мелодијски ток

Често се могу наћи и пунктуране апођатуре, којима припада вредност половине главне ноте. Оне имају више мелодијски него украсни карактер, те се исвиравају више него остале.

## ТРИЛЕР

Трилери су такође веома учестали, а поред тога што су обавезни тамо где пишу, не искључује се могућност њиховог убацивања тамо где не постоје за њих исписани знакови. Они се састоје из фреквентно понављаних смењивања тонова мале или велике секунде. Трилери се изводе на добу, почевши од горње ноте (секунда изнад главне). Из трилера се најчешће излази

на следећа два начина:



Оно што је карактеристично за барокне трилере јесте њихово убрзање - што је дужа вредност ноте, то имамо већу могућност да правилно распоредимо убрзање, што би значило да на почетку имамо прилично споро кретање. Кратки трилери су брзи, са веома израженим тоном горње секунде на почетку. Брзина зависи од много фактора као што су карактер композиције, акустика простора али и вештина извођача.

Каденце било ког типа су неизоставна места кад је у питању апликација барокног трилера.

## МОРДЕНТ

Мордент је орнамент који се најчешће појављује на местима на којима је потребно истакнути одређени мелодијски моменат. Ово је више ритмичка варијација одређене ноте, за коју се сматра да је од посебног значаја. Подразумева се да је у питању полустепен или степен наниже у односу на главну ноту, мада може бити и другачије назначено. Иста ознака може представљати и једноструки и двоструки мордент - више од тога најчешће није могуће извести, с обзиром да се углавном срећу у брзој и живахној музици.





Експериментисање са мордентом може бити веома интересантно. Иако се ради о релативно једноставним украсу, он поседује специфичну снагу која може послужити да искаже најазличитије типове експресија. Ђеминиани (*Francesco Geminiani*) у свом трактату пише о морденту: "Ако се изводи јако и траје дуго, испољава гнев, љутњу, одлучност, итд... а ако се, пак, изводи мање јако и траје краће, онда испољава раздраганост и задовољство. Али, ако се свира мекано, можеда означава страх, тугу, жаљење, итд... Изводећи га краће, може да изрази присност и, опет, задовољство."

Најчесталији је у композицијама писаним за чембало и оргуље (инструменти са диркама), затим у деоницама баса, уопштено континуа, али се може наћи и у соло деоницама за жичане инструменте.

## ГРУПЕТО

Овај украс представља мелодијску варијацију неке од битних нота, а подразумева кретање и навише и наниже у односу на њу. Може се наћи и у живахним и у спорим композицијама. Најчешће се среће у следећа три облика:

- 1) најједноставнији и најчесталији је онај који креће од горње ноте (секунда у односу на основну), преко основне, затим секунда испод основне и враћање на њу, на почетак.
- 2) представља прву варијанту са додатом кратком основном нотом на почетку целог

украса

3) представља другу варијанту са додатом апођатуром на почетку



## ВИБРАТО

Вибрато је радије коришћен као врста специјалног ефекта него као константан и подразумевајући елемент извођаштва. Ђеминианијев трактат из 1777. године је вероватно први у коме се описује континуирана употреба вибрата. Потпуно искључење вибрата из извођења би било неаутентично, док би његова константна употреба била некарактеристична. Користи се смишљено, са разлогом, да истакне важна места. Несумњиво је да је у природи гудачких инструмената, на исти начин као што је у природи људског гласа - свака музика без неке врсте вибрата звучи помало неприродно.

Савремени извођачи би могли имати проблема са одређивањем врсте вибрата и места у тексту на коме је он пожељан, с обзиром да најчешће није специјално назначаван, али није ни подразумевајући. Постоји неколицина индивидуалних ознака, као што је то код М. Марета (Marin Marais) - танка, хоризонтална, или касније вертикална таласаста линија која означава места на којима је вибрато неопходан, што не значи да је непожељан на местима где је нема. Као и са осталим врстама украса, боље је потпуно изоставити их, него претеривати. У томе можда и лежи лаичко поимање да се у бароку вибрато није користио.

Вибрато је неопходан је при оживљавању дугих нота и веома погодан као дискретна подршка десној руци када је у пиано техника *mesa di voce*. Постоји више врста вибрата као што су спор, прогресиван и брз вибрато.

Иако у трактатима можемо наићи на разне, понекад и контрадикторне описе вибрата, најзанимљивији, можда и најпрецизнији, је онај који је дао Шпор (*Louis Spohr*). Он каже да је вибрато вид девијације перфектне интонације, те из тог разлога може бити изразито

перцептибилан за људско уво. Сходно томе представља веома моћно средство изражаја уколико се употребљава на важним местима.<sup>16</sup>

## ИТАЛИЈАНСКИ АДАЂО

Током највећег дела 18. века, композитори су извођачима остављали велики простор намењен орнаментацији. Постојали су изузеци као што су Ј. С. Бах (*J. S. Bach*) и Ф. Купрен (*F. Couprein*), који су своје интенције веома прецизно записивали. Поред њих, то се донекле може рећи и за Ђеминианија (*F. Geminiani*), Вивалдија (*A. Vivaldi*), Верачинија (*F. M. Veraccini*) и Тартинија (*G. Tartini*). То свакако не значи да у њиховим делима не постоји могућност за личну орнаментацију, али треба имати у виду да је поштовање њихових записа у највећем броју случајева већ довољно сложено.

Овакав вид надоградње композиције нигде није био толико очекиван као у лаганим ставовима, које је Кванц сврстао под термин "италијански адађо". То су ставови који имају ознаке као што су *Adagio*, *Grave*, *Cantabile*, *Andante*, *Andantino*, *Arioso*, *Affetuoso*, *Largo*, *Larghetto*. Као пример у виолинској литератури можемо узети свима добро познат Бахов *Adagio* из Сонате за соло виолину у ге-молу, који представља исписан пример за орнаментацију и импровизацију. Сви мелодијски пасажии који повезују акорде, јесу управо оно што би се у италијанском адађу од извођача очекивало да креира сам - обимно, слободно украшавање које је у спрези са хармонском основом.

Вероватно најважнији документ, када је у питању ова проблематика јесте едисија Корелијевих (*A. Corelli*) дванаест Соната за виолину и континуо, опус 5 (Амстердам, 1710) издавача *Estienne Roger*<sup>17</sup>. Ово издање садржи композиторове детаљне напомене о украшавању. Иако је аутентичност овог издања доведена у питање, многе школе су га прихватиле и на њему утемељиле остала сазнања која су у вези са овом проблематиком. Примери јасно осликавају разлику између основног и проширеног вида украшавања. Оно што је од велике важности је да задржавају битне факторе као што су

---

<sup>16</sup> *Violinshule*, Vienna, 1832

<sup>17</sup> Estienne Roger (1665-1722), холандски издавач француског порекла

мелодијска основа и ритмички интегритет и на тај начин представљају идеалан материјал на основу кога се стичу ова знања. Такође, помиње се и спровођење адекватне динамике, као важног елемента експресије, уско повезаним са украшавањем.

Овакви документи су од непроценљивог значаја јер разрешавају недоумице које лако могу настати код сваког извођача у овом ослобађајућем, али одговорном процесу. Погрешна тумачења доводе до злоупотребе ових могућности, која је временом навела композиторе да све детаљније уписују своје жеље и намере. Овакви спори, у основи максимално слободни ставови су били најподложнији негативном изобличењу, те су њихови украси најпре почели да бивају детаљно уписивани и расписивани. У том процесу су изгубили своје основно обележје. Оно што би требало да имамо на уму изводећи расписане композиције у стилу италијанског адађа јесте чињеница да је највећи њен део пре свега импровизационог карактера. С тим у вези, многе ситуације ћемо решити на адекватнији, лакши и смисленији начин.

Када су у питању ставови који садрже само костур, где се од нас очекује максимална орнаментација, Кванц у свом трактату наводи да је пре свега неходно да будемо у стању да правилно изведемо дело без украшавања. Затим одређујемо значајна места на којима би се могли наћи оправдани украси, те можемо приступити формирању импровизација тако што пажљиво одабирамо украсе и у њиховом спајању са другима добијамо велике и сложене импровизацијске форме.

## ***Обрађени елементи кроз примере из програма***

### ***са завршног концерта***

*F. Francoeur, Соната са виолину и континуо, ге- мол, Courante*

Други став Сонате за виолину и континуо у ге молу, француског композитора 18. века, учинио ми се као идеалан пример за илустрацију елемената барокне интерпретације који су обрађени. Написан у форми барокне игре, куранте, плодно је тло за спровођење знања о музичким нагласцима. С обзиром да је написан у троделном такту, француским стилем, иште модификацију ритма у *inegal* стилу. У нотном запису сам наишла на мали број основних артикулацијских обележја, што ми даје велику могућност за њихов креативан одабир. Фразе су јасне, али мелодијска кретања су таква да нуде различита решења помоћу којих је дат фразирунг могуће истаћи.

Форма овог става је АБ, од којих је сваки део поновљен. Део А садржи једанаест тактова, микроструктуре 2+2+3+2+2. Индиктори крајева фраза свакако јесу изражене хемиоле.

Први двотакт представља тему, 3+3, 2+2+2. Започиње осминским ауфтактом који у комбинацији са предстојећом дугом нотом представља типичан сигнал "свечаног отварања". У овом случају, очекивани *messa di voce* на дугој ноти не би звучао примерено, сходно чињеници да је ауфтакт сам по себи "ишчашење" које тежиште помера на почетак, те би га трбух на средини дуге ноте само децентрирао. Овакве фигуре се најбоље изводе тако што се о ауфтакту размишља као о ноти која пада на добу. На тај начин природно добијамо следећу, дугу ноту опадајућег интензитета. Следи низ од шест осмина у паровима (записане лигатуре по две ноте), лествичног карактера. Овакве фигурације су идеална места за спровођење *inegal* модификације ритма. У овом случају, једнаке осмине постају пунктиране (осмина са тачком и шеснаестина), и на тај начин, "свингујући" овај препознатљив тонски низ, наглашавамо играчки карактер. Други такт нам на самом почетку доноси хемиолу, разбијајући већ стечен "кружни" карактер. Ова хемиола, на

вешт начин дозира ниво пометње, коју неоспорно уноси. Први пар четвртина у оквиру ње има украсе - апођатуре, које на неки начин предсатваљају наставак поменутог, ритмички модификованог лествичног низа из претходног такта, али га, из "свинг" карактера уводе у *egal* (апођатуре нису подложне овом типу ритмичких модификација). Следи други четвртински, пунктирани пар, који већ одређује хемиолу као такву, затим завршни, такође четвртински пунктирани пар, са карактеристичним + знаком на дужој ноти, који недвосмислено индукује како крај хемиолског иступања, те тако и крај целе теме од два такта. Иако овај знак може бити ознака за један од многих начина украшавања, сматрам да га је у брзим ставовима као што је овај, довољно извести само као веома кратак трилер.

Други двотакт поседује исту схему као први - у првом такту имамо враћање "кружног" карактера кроз узлазну скалу која нам омогућава *inegal* стил само у моменту када се појављује један пар луком везаних осмина. Претходне осмине су написане без лигатуре, а ја сам одабрала да их, као такве изведем *spiccato* артикулацијом. На тај начин подвлачим моменат где је композитор у оквиру лествичног низа луком повезао само две ноте. Колико год да се трудимо да лигатуру истакнемо саму по себи, она звучно неће бити изразито различита од претходног материјала, ако и он не буде довољно контрастно решен. Динамички, овај двотакт започињем драстично тише, што је у складу са артикулацијом коју користим, поготово што је у питању узлазна мелодијска линија. Други такт другог двотакта је такође хемиола, која се састоји од два пара пунктираних четвртаина са осминама, између којих се налазе четири осмине, лигатурама везане две по две. Иако су овакви парови идеални за *inegal* модификацију, сматрам да у оквиру хемиоле не делују добро јер на тај начин "разводњавају" њен карактер. Такође, овај такт свирам за динамику јаче од претходног у коме се она налази, јер постоји утисак да се овом хемиолом фраза комплетно не завршава, већ се надовезује на следећи материјал (у оквиру макрофразирунга предсваљају исту целину).

Следи једини тротакт у оквиру А дела. Први такт у оквиру њега највише личи почетку композиције, те га користим да вратим довољно поремећен "кружни" играчки карактер, истим методама као и на почетку. Други такт је занимљив по скоковитој мелодијској фактури - две гурпе од по шест осмина. Свака група садржи две везане осмине и трећу одвојену, као и надолазеће три осмине лествичног кретања. Ову фигуру артикулацијски

изводим тао што поштујем лигатуре, док трећу осмину, најлакшу (скок) изводим *spiccato*. Надолазеће три осмине, обзиром да су лествичног кретања, по правилу свирам *detache* потезом. Овакве фигуре су идеалан пример разноврсног коришћења артикулације. У супротном, цео став, може деловати монотono и незанимљиво, уз недовољно наглашен играчки карактер. Следи хемиолски такт који је по фактури исти као претходни са хемиолом, те га изводим на сличан начин, осим што је још за нијансу јачи, јер представља крај прве велике фразе, завршавајући у карактеристичном паралелном дуру.

Следе два двотакта, од којих је први најкарактеристичнији по еолском модусу који се појављује при враћању из Бе-дура у ге-мол, односно појављује се нота Е као вантонална. Иако је основни тоналитет свакоко ге-мол, у предзнацима наилазимо само на једну снизивицу, с тога ово мелодијско искакање није исувише необично, и не треба га посебно наглашавати - довољно је што ћемо искористити могућност и ту ноту одсвирати на празној жици. Обзиром да се кроз ова дешавања основни тоналитет опет успоставља, први двотакт свирам "лакше", у смислу артикулације и динамике, у односу на оно што му је претходило. Други такт овог двотакта је једини који не поседује хемиолу, иако можемо уочити мелодијско одвајање већег дела такта од последње две пунктиране четвртине, које очигледно фразијски припадају последњем двотакту. Ово одвајање је подржано трилером из кога се излази путем исписане пролазне апођатуре, што представља једну од најјаснијих индикација за крај. Последњи такт садржи јединствену мелодијску формулу која се истиче на крају А и Б дела, као и (ритмички модификована) на крајевима делова следећег става (*Allemande*). Сваки пут се трудим да ову формулу изведем на исти начин, што одређеније, у циљу сигнализирања краја, што сматрам да јој је очигледна намена.

Део Б је сложеније, претежно фрагментарне структуре, коју је, по мом мишљењу немогуће прецизно поделити на микрофразе из разлога што је у велокој мери присутна померена глобална акцентуација. Наиме, у такту 6/4, у неколико наврата фразе позињу на другој половини такта. Што се тиче основних нагласака кад је куранта у питању, у другом делу имамо видно мање хемиола него у првом, што би значило да је у овом делу става претежно присутна формула 3+3. Дакле, ићи ћемо редом:

Прва фраза почиње на карактеристичној доминанти и садржи вариран материјал из првог дела. Динамика којом започињем овај део је форте. Ритмичка фактура какву смо већ срели, подразумева "сигнал" са ауфтактом као на самом почетку, који изводим на исти начин. После два и по такта, дешава се прво померање акцентуације и то веома необично постављеном хемиолом - она почиње на другој половини такта и протеже се све до друге половине следећег. Ову неочекивану хемиолу свирам на начин на који ће бити веома наглашена. То се пре свега односи на изразито чујне акценте. Они се најбоље постижу потезом наниже, а обзиром да сваком од њих претходи осмина (њихова комбинација представља "сигнал почетка"), одабирам да увек пре те осмине вратим гудало, правећи изразите луфтове. По завршетку хемиоле почиње далеко нежнији, лакши део који се односи на поигравање мотивима из првог дела. То су углавном лествична, силазна кретања које опет изводимо *inegal*, као и мотив с почетка Б дела. Оваква ситуација траје наредних пет тактова у оквиру којих су поменути мотиви груписани од половине једног такта до половине следећег. С обзиром да су у питању модификоване варијанте већ изложеног, артикулационо би све требало оставити исто. Пошто се мотиви брзо смењују, требало би их извести контрастно један у односу на други, што се односи на динмику, експресију и на агогику. Последњи такт у оквиру ове фразе (девети од почетка Б дела) прекида шему умерене акцентуације, што се може увидети на основу карактеристичног украса из ког се излази помоћу апођатуре, који се налази на самом крају такта.

Следи један и по, еолски такт "моста" који уводи завршни део или коду. Она траје четири и по такта, а састоји се из два типа секвенци. Први тип, по мом мишљењу, предтсваља врхунац композиције. Изразито јака четвртина са четири осмине (секста, велики интервал) од којих су само друге две везане лигатуром, док је прва написана са апођатуром, пре свега представља интересантно штриховно решење које само по себи издваја овај део од осталих. Ова секвенца има доследан, стабилан карактер и по мени представља место "до кога се стигло", те је због тога у мојој интерпретацији изражена поцртаном, готово акцентованом четвртином и изражајном исписаном лигатуром, док се стиче утисак да је цео део помало *sostenuto*. На овом месту се трудим да користим што шире гудало, наравно, у мери у којој ми обезбеђује квалитетан тон. Други тип секвенце изразито скоквита мелодијска линија, а најизраженија је смена лигатура у паровима по две осмине, са по две одвојене осмине у средини, које по правилу представљају највеће



скокове (секста, септима и отава). Да бих нагласила недвосмислено присутан виртуозитет, користим артикулацију која истиче лигатуре, а максимално скраћује одвојене ноте. Цела секвенца је у видном крешенду (четири групације у оквиру два пуна такта) до момента када је могуће направити две варијанте краја. Прва је у случају репетиције, када поновљени Б део желим започети *p* динамиком. Уколико бисмо ишли уназад, последњи такт, већ поменути мотив "сигнала краја" свирам јако, наглашено као да репетиције неће бити. Да би се до њега дошло на адекватан начин, последњих два и по такта (где се иначе завршава секвенца) крећем *subito piano* и правим крешендо до последњег такта који је *f*. У оквиру друге варијанте, када је крај става, не правим *subito piano* на месту после секвенце, него настављам давно започет крешендо који доводи до *f* хемиоле у претпоследњем такту, да би, као фактор изненађења, последњи такт, већ познати сигнал који се очекује да буде изразит и гласан, извела *piano diminuendo* изразито кратком, деликатном *staccato* артикулацијом.

### *F. I. Von Biber, Sonata The Presentation, ђ мол, за виолину и континуо*

Ова соната је једна од шеснаест које је Бибер написао у оквиру *Misery* или *Rosary* збирке. Посвећене су страдању Исуса Христа, а оно што је интересантно је да су све осим прве и последње (коју такође изводим у оквиру концерта), написане *scordatura*. Овај израз подразумева прештимавање виолине. Свака од соната има посебан штим, који је прилагођен тоналитету. На овај начин постиже се оптимална резонанца инструмента. У овом случају у питању је де мол, те је задат штим А-Д-А-Д (празне жице, без помоћи леве руке, представљају тонику тоналитета). Нотни запис је такав да су нотне висине уписане као да је у питању класичан штим (нема транспозиције), што је у случају средње две жице оно на шта смо навикли. Међутим, у случају најниже, А жице, нотни запис звучи за секунду више, док у случају највише, Д жице, звучи за секунду ниже.

Изузетан изазов, самим тим и задовољство ми је било радити на овој врсти проблема. У питању је техника са којом се раније нисам сусретала, а у чијој основи лежи звучно

прилагођавање новим условима далеко више него техничко. Виолина у овом случају добија патинасту, прозуклу боју, резонирање жица на овим фреквенцијама је веома другачије у односу на стандард, самим тим и начин производње тона мора бити максимално прилагођен овим променама. Створену конфузију, када је у питању лева рука, креирање прстореда и навикавање на дупле тонове не бих исувише објашњавала.

Све ове сонате постоје и у издањима која супрприлагођена стандардном штиму. Иако *scordatura* не представља обавезан начин, топло је препоручујем сваком извођачу који жели експериментисати, надограђивати се и испробати себе и свој инструмент у минимално, али довољно измењеним околностима.

Ова соната је писана као *Ciaccona* представља дводелну тему са једанаест варијација. Иако је сама по себи писана коришћењем импровизације као основног градивног типа, репетиције које у оквиру сваке варијације поседују оба дела, идеално су подручје за имплементацију наших идеја. Као што је већ поменуто, ова надоградња се мора одигравати у складу са композиторовим намерама. Свако наше варирање у оквиру већ постојеће варијације не сме бити исувише нападно, нити се материјал из других варијација може комбиновати са датим, без обзира што је у питању оно што је хармонски уклопиво.

Главна, почетна тема је једноставна мелодија изразито лирског, али играчког карактера. Хармонска једноставност подржава медитативни карактер целог дела (као и целе збирке), а на тај начин најбоље долази до изражаја мелодијско усложњавање тематског материјала. Иако је цела хармонска структура базирана на основним сменама тоничне, субдоминантне и доминантне функције, акценат је на почетку другог дела у коме се сусрећемо са краткорочним искакањем у поље ге-мола, односно појаву акорда Де- дура у функцији доминанте за субдоминантну функцију. Овако егзотичну ситуацију морамо на све начине истаћи - сваки пут.

Прва репетиција са којом се сусрећемо јесте репетиција у оквиру самог излагања теме. Увек требамо имати који "ниво" украшавања желимо изнети у датом тренутку. С обзиром да се ради о самом почетку, убацила бих понеке веома скромне и готово неприметне елементе. То може бити врста орнамента који повезује скок, у овом случају квартни између

прве све ноте. Ово је мој омиљени тип украшавања јер подразумева мелодијско попуњавање простора између интервала. Прву ноту другог такта можемо истаћи трилером, који у случају Бибера почиње од главне ноте. Другу четвртину, која је присуством хемиоле наглашена, можемо украсити дуплом апођатуром. У четвртом такту постоји назначен трилер на првој ноти што би у овом моменту било довољно. Први такт друге репетиције можемо украсити на исти начин као и први такт прве репетиције обзиром да је у питању исти интервалски скок, али ја бирам варијанту у којој уместо овог решења кратким трилером истичем трећу добу, да бих у следећем такту исти покрет (две осмине) путем најосновнијег типа импровизације претворила у шеснаестине (осмине *ef* и *e* претврам у шеснаестине *ef*, *ge*, *ef*, *e*), што би био врхунац компикације у овом тренутку. Следећи такт, иако се секвентно, хармонски надограђује на претходна два, бирам да остане чист, да бих последњи такт украсила завршним трилером.

Прва варијација је надоградила мелодију тако што је основни, четвртински покрет претворила у осмински. Доминира принцип разложених акорада. Моја импровизација у репетицијама у овом случају би подразумевала претварање великог дела осминских покрета у триолске - ритмичко усложњавање. Разлог који утиче на то да нису све осмине претворене у триоле је техничке природе. Такав случај се јавља већ на почетку другог такта где имамо велики интервалски скок који подразумева прескакање једне жице, те би усложењен триолски покрет донео неминовно чујну, непостојећу празну А жицу. У првој репетицији осмине претвaram у триоле углавном тако што неку од њих репетирам, док се у другој где је изражено хармонско разлагање, трудим да интервалске скокове попуњавам на мелодијски начин - тоновима који се налазе између интервалских скокова, а хармонски су уклопиви. У овој варијацији трилере свирам само где су назначени.

Друга варијација представља другостепену ритмичку надоградњу на прву варијацију. У овом случају претходни, осмински покрети су претворени у шеснаестинске<sup>18</sup>. То су мелодијски покрети са типичним сменама сопрана (који углавном лествично варира мелодију) и баса (који на мелодијски начин игра хармонску улогу). С обзиром да је у питању већ довољно разуђена, активна структура, репетиције бих искористила да

---

<sup>18</sup> пошто композитор већ користи ритмичку надоградњу, прва варијација у репетицији никако није могла бити претворена у ситније ритмичке вредности од изабраних-триолских; да су одабране шеснаестинске, друга варијација би сама по себи била депласирана

променим динамичку структуру, у чему ће ми помоћи промена артикулације. За разлику од излагања варијације где користим лаган, али широк *detache* потез, у репетицијама користим веома кратак *spiccato*, где год је у питању *piano* динамика.

Трећа варијација враћа осминске покрете, такође кроз разлагање акорада. Присутни су велики интервалски скокови и дијалог сопрана и баса. Бирам да ова варијација по први пут има робусан карактер као и њена фактура. То постижем наглом сменом различитих артикулација. У репетицијама додајем шеснаестинске мелодијске покрете у оквиру других доба прва два такта оба дела, док у у друга два такта првог дела, не желећи да разводњавам екстремне интервалске скокове, убацујем доње апођатурне украсе који доприносе већ присутној тежини. Последња два такта другог дела остављам неукрашене, осим на месту где је исписан трилер.

Четврта варијација по фактури највише подсећа на излагање теме, самим тим што има исписане лигатуре, али је потпомогнута у двозвучима (карактер контрапункта) те задржава део робусног карактера из претходне варијације, који се највише огледа у трећем такту где је хемиола подржана доњом квартом (у овом случају кварта се изводи истим прстом, као квинта при стандарном штиму). Ова варијација ми се није учинила као изузетно погодна за украшавање. Евентуално је можемо, у прва два такта између прве две ноте мелодије, обогатити тако што ћемо терцно кретање попунити нотом између, у виду мелодијске апођатуре.

Пета варијација је написана у форми арпеђираних акорада, у којој је присутно шетање мелодије из сопрана у бас. Написана је у осминама, које су лигатурама везане по две. Друга осмина углавном представља педални тон- празну А или Д жицу. Истичући мелодијску линију, трудимо се да ову "коцкасту" структуру изведемо што више лирски. Међутим, у циљу уочљиве звучне промене, репетицију првог дела свирам без написаних лукова (као штриховно решење-да, али као артикулацијско-не), наглашавајући "коцкасту" фактуру, у *piano* динамици. Репетицију другог дела варијације не решавам на исти начин, већ осминске *legto* покрете претварам у триолске, репетирајући педални тон. Динамика репетиције другог дела је контрасна у односу на прво појављивање.

Шеста варијација је највиртуознија. Садржи изузетно брзе лествичне пасаже у вредностима тридесетдвојки који се смењују са шеснаестинским покретима сличним као у другој варијацији. С обзиром да је у питању максимално разрађена тематска мисао, у овој варијацији дефинитивно нема места за њено додатно усложњавање. Сву пажњу треба посветити техничкој беспрекорности. Уколико имамо могућности, у репетицијама се можемо потрудити да цео материјал изведемо за нијансу тише, иако то подразумева изузетно високу техничку спремност. У овој ситуацији велику улогу има и квалитет гудала.

Седма варијација је поновно излагање основне теме, у дубокој лаги, за октаву ниже. С обзиром да долази после изузетно атрактивне варијације која има финални карактер, тумачим је као неопходни смирај и сигнал "поновног почетка". Украшавања у репетицијама користим за нијансу агресивније него у репетицијама на самом почетку дела. Први такт репетиције импривизујем тако што задате интервале попуњавам тоновима између њих, али не у форми украса него ритмизоване<sup>19</sup> мелодије. Други такт остављам онакав какав је - од украса поседује исписан трилер. У трећем такту, другу и трећу добу такође обогаћујем ритмизованом мелодијом која овог пута има мекши, облији карактер него у првом такту. Репетиција другог дела почиње интервалом кварте који такође попуњавам тоновима између, затим следи покрет од две осмине у ком на првој изводим трилер који није записан. Други такт репетиције другог дела (као и трећи) представља секвентну надоградњу првог. Овде не користим исти тип импровизације као у претходном такту, већ интервалски скок у оквиру прве две добе остављам чист, док наглашавам трећу добу тако што две осмине Е и Де постају шеснаестине Е, Еф, Е, Де, с тим што друга Е нота поседује и брзи трилер. Ову фигуру не свирам под лигатуром већ *detache* потезом, иако првобитна варијанта (две осмине) јесте *legato*. У претпоследњем такту интервалски скок такође остављам празан, док идентичном типу импровизације као у трећем такту репетиције првог дела, додјем и другу добу, (претходну четвртину). Последњи такт осаје без претераног усложњавања, с додатком трилера на првој доби.

Осма варијација је дискретно, лирско варирање теме кроз триолски арпеђиране акорде. Присутна је карактеристична смена две лигатуром везане осмине (у оквиру триоле) са

---

<sup>19</sup> у овом случају ритмизација се односи на ритмичку фигуру: осмина са две шеснаестине

једном одвојеном, која се мора извести изузетно лаганим потезом навише. Једноставност и прозачност ове варијације не бих кварила додатним компиковањем материјала.

Девета варијација је специфична је поседује два контрасна материјала у оквиру два дела. Први део представља најнежнију варијанту теме. Сам по себи је написан у *ad libitum* маниру и дозвољава изношење широког спектра импровизацијских могућности. У циљу прављења везе између првог изношења ове теме и њене репетиције, на последњем тону А изводим непостојећу скалу која га повезује са првим тоном репетиције - такође А, али за октаву више. На исти начин повезујем последњи тон првог такта репетиције са другим, с тим што није у питању цела скала јер имамо само интервал кварте као задат распон. У трећем такту у оквиру прве добе (триолска четвртина са осмином) такође изводим скалу, али овог пута наниже, пратећи мелодијски ток. Терцу Цис- А у последњем такту обогаћујем (само овога пута) ритмизованом шеснаестинском скалом наниже, која почиње од тона Е - за терцу виже од Цис, који представља записан, основни тон. Други део ове варијације је видно контрастан у односу на први. Изузетно хистерична фактура, која на савком почетку такта поседује акорд у виду трогласа, на који се настављају скоковити триолски *staccato* покрети. Додатна оштрина постигнута је фигуром сичилијане која следи непосредно после акорда и омогућава његово звучно продужење (у односу на обичне, непунктирне триолске фигуре). Оваква фактура не дозвољава додатну импровизацију и орнаментацију.

Десета, претпоследња варијација у карактерном смислу се надовезује на претходну. Додатна еуфорија постигнута је нетипичном артикулацијском мером. Текстуално је најсличнија осмој варијацији, с тим што у овом случају имамо тачкама наглашене одвојене прве две осмине у триоли, у оквиру истог потеза наниже. Следи трећа осмина која је у оба пута штриховно одвојена, али је овде не изводимо као лагану ноту проистеклу из повратног потеза навише, него потенцирамо њен оштри карактер. Идеал који следимо при извођењу овог нетипичног штриха јесте да све три триолске осмине звуче једнако, без обзира на штриховни распоред. Оно што нам може помоћи јесте коришћење технике *sul ponticello*, која је у овом случају музички и те како оправдана. С обзиром на изнете чињенице, сматрам да је и ова варијација од оних које не дозвољавају измене.

Једанаеста варијација представља врхунац виртуозтета. Подразумева технику "преко жица" у изразито брзом темпу. Мелодија се креће у доњем гласу док у горњем имамо углавном октавне, педалне тонове. Репетиције евентуално можемо динамички изварирати.

Следи поновно, завршно излагање теме, идентично као на почетку. Бирам варијанту у којој су украшавања прве репетиције иста као на почетку. У другом делу теме правим одређени тип преседана који се огледа у томе што прво излагање свирам орнаментирано (као с почетка), док репетицију другог дела остављам потпуно чисту. Овакво решење учинило ми се идеално с обзиром да желим повратити прозачност и максималну једнотавност ове мелодије. После олује која је од ње насатала током целог дела, сматрам да би у сећању слушаоца требала остати онаква каква је у својој суштини.

Приметна је разлика у количини простора за украшавање коју композитор оставља у односу на прогрес у оквиру дела. Као што се да приметити, задато усложњавање материјала онемогућава наш, лични допринос. У проналажењу мере и одабиру конктерних средстава потребно је велико искуство, као и истанчан музички укус.

Напомена: Приказана орнаментација и вид импровизације односе се на период у коме је текст писан. Тренутна решења не морају бити коначна и као таква приказана у оквиру извођења овог дела на завршном концерту.

## ЗАКЉУЧАК

Задатак докторског пројекта *Имплементација елемената историјски информисаног извођења дела барокне епохе за виолину и њихова интерпретација на модерном инструменту* је да модерног извођача заинтригира и уведе у свет историјског начина размишљања. У првом делу је изнесена потреба за његовим настајањем, као и објашњења основних појмова и принципа. Кроз историјат и осврт на заступљеност разних покрета за очување ових принципа у свету као и школе које тренутно изнедрвају велики број барокних махера, поткрепљена је генерална мисао о неопходности придавања већег значаја овим видовима едукације код нас. Обрађене су основне технике свирања које су могуће преносиве на модеран инструмент, док је у другом делу фокус на конкретним елементима интерпретације и на важности њиховог правилног спровођења, за шта су дата јасна упутства. Одређене групације елемената су детаљно елабориране кроз два примера из програма са завршног концерта.

Програм концерта је копиран тако да прикаже највећи број обрађених елемената кроз практичан рад, као и да обухвати дела великих барокних композитора које смо ређе у прилици да чујемо на јавним извођењима.

Пројекат је утемељен пре свега на изношењу личних искустава стечених вишегодишњим проучавањем принципа свирања барокне музике на историјском инструменту. Томе у прилог иде низ концерата које сам извела пре свега у оквиру ансамбла *New Trinity baroque*, под вођством Предрага Госте са седиштем у Атланти. Као солиста и стални члан овог ансамбла, редовно учествујем на многим фестивалима у региону који се односе на очување и промоцију оваквог вида интерпретације. Не бих могла а да не споменем утицај ансамбла *Ренасанс*, односно, пре свега мог колеге Зорана Костадиновића на подстицање како мене, тако и других, талентованих, младих музичара, виолиниста, у циљу посвећивања посебног дела пажње на начин извођења дела раних епоха.



Морам признати да се релативно мали број извођача упусти у дугорочно проучавање ове проблематике. Претпостављам да се разлог томе налази у моменту када смо "остављени сами себи" са осећајем недовољно стечене афирмисаности. Наиме, на овом пољу функционише одсек за Рану музику при М. Ш. Славенски и то је једини државни едукативни центар. Ђаци са овим интересовањима, који заврше барокни одсек, немају прилику да у овој земљи наставе школовање. Из тог разлога је од изузетне важности разматрање неопходности да се при високим школама формирају одсеци за едукацију на пољу ране музике, или упоредни предмети који би на одсецима за модерну музику могли допринети раскошнијим искуствима студената.

У међувремену, истакла бих огроман значај рада Предрага Госте, који кроз Београдску барокну Академију и ангажовање талентованих музичара у веома озбиљним и професионалним пројектима, подстиче како очување тако и процват историјски информисаног извођаштава на овим просторима. Оно што је од непроцењиве вредности јесте чињеница да се кроз рад у оквиру ових пројеката долази у сусрет са готово највећим педагозима и извођачима данашњице. Оваква размена искустава је најлакши и најплодоноснији начин стицања ових специфичних знања.

Њихово преношењена модеран инструмент је пре свега занимљив, креативан, процес који пружа велике могућности за откривање најтананије музичке личности извођача. Постоје два главна разлога који подстичу овакав есперимент: први је простор који настаје при сусрету модерног инструмента и историјског начина размишљања - простор који је остављен искључиво личности извођача - у коме је дозвољен значајан минимум онога што смо сматрали забрањеним, а други разог је још увек генерално недовољно формирана критичка мисао на овом пољу - чињеница која у великој мери ослобађа уметнике, поготово у тренуцима јавних извођења.

## **ПРИЛОЗИ**

1. F. Francœur, Соната за виолну и континуо у ге молу, 2.став, Courante

2.F. I. Von Biber, Соната "The Presentation" за виолину и континуо у де молу

## ЛИТЕРАТУРА

1. Bach, Carl Philipp Emanuel, *Essay on the thure art of playing keyboard instruments*, Eulenburg, 1949
2. Bach, Carl Philipp Emanuel, *The letters of C. P. E. Bach*, Clarendon Press, 1997
3. Bass, John Burrell, *Rhetoric and musical ornamentography: traditions in sixteenth-century improvisation*, The University of Memphis, 2008
4. Berkowitz, Aaron Lee, *Cognition in improvisation: The art and science of spontaneous musical performance*, Harvard University 2009
5. Boyden, David, *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin musics*, Oxford University Press, 1965
6. Callahan, Michael Ricard, *Techniques of keyboards improvisation in the German baroque, and their implications for today`s pedagogy*, University of Rochester, New Yourk, 2010
7. Donington, Robert, *The interpretation of early musics*, London, Farber and Farber, 1963
8. Donington, Robert, *A performers guide to baroque musics*, London, 1973
9. Dolmetsch, Arnold, *The interpretation of the musics of the 17th and 18th centures*, London, Novello and company
10. Ђоковић, Предраг, *Утицај европског покрета на извођачку праксу у Србији*, докторска дисертација, Београд, 2016, необјављено
10. Geminiani, Francesco, *The art of playing on the violin*, London, 1751
11. Geminiani, Francesco, *The art of accompaniament*, London, 1756
12. Mozart, J.G. Leopold, *A treatise on thr fundamentals of violin playing*, Augsburg, 1756
13. Neuman, Frederick, *Ornamentation in Baroque and post Baroque Musics*, Princeton University Press, 1978
14. Playford, John, *A breefe introdution to the skill of musics for song and viol*, London, 1654

15. Quantz, Johann Joackim, *On playing the flute*, translate E.E. Reilly, London and New York, 1966
16. Randall, Mayumi Ogura, *The history of piano improvisation in western concert musics*, University of Cincinnati, 1993
17. Suehs, Hermann Charles, *The development, implementation and assessment of a course of study for instruction in certain improvisational techniques in the performanse of baroque musics from 1679 to 1741*, The Catolic Univerity of America, 1979
18. Spor, Louis, *Violinshule*, Viena, 1832
19. Tartini, Giuseppe, *Treatise on ornamentation Early musics*, Laboratory, 1970
20. Urquahart, Margaret, *Style and technique in the Pieces de violes of Martin Marais*, University of Edinburgh, 1970

## ВЕБ СТРАНИЦЕ

- 1 [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Rosary\\_Sonatas](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Rosary_Sonatas)
2. [https://www.youtube.com/results?search\\_query=baroque+bowings](https://www.youtube.com/results?search_query=baroque+bowings)
3. <https://www.cceol.com>
4. <https://www.belgradebaroqueacademy.com>

