

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Полиинструментална катедра

Докторске академске уметничке студије

Мр Срђан Булатовић

**УТИЦАЈ ФЛАМЕНКА НА РАЗВОЈ ТЕХНИКЕ СВИРАЊА
КЛАСИЧНЕ ГИТАРЕ**

Ментор: мр Вера Огризовић, редовни професор

Београд, 2011. година

Садржај:

Увод.	2
Фламенко - историјат, специфичности, утицаји	5
Утицај фламенка на клавирску музику.....	8
Технике свирања фламенко гитаре	12
Технике свирања класичне гитаре	20
Поређење и однос техника класичне и фламенко гитаре	30
Закључак	38
Литература	44

УВОД

Прича о гитари и гитаристима, снази њене магије и утицају који ова има на наша чула, траје безмало колико и прича о највећем грчком пјевачу Орфеју. Јер, није ли управо Орфеј, силазећи у Хад, умолио демонске силе да пусте натраг у живот најљепшу међу нимфама, његову Еуридику, и то својим раскошним гласом и пребирањем жица овог чудотворног инструмента.

Лира или харфа, како то тврди мит, или ондашња китара, као што то тврде бројни данашњи музиколози? Свеједно је.

Шта је то, дакле, што чини овај инструмент изузетним, а његов звучни језик и мелодијско и хармонско ткиво тако пријемчивим у свијету умјетничке музике?

Не можемо отпочети ове биљешке а да ближе не објаснимо, макар само у неколико ријечи, шта је то што у његовим опсесивним ритмовима и мелодијама изазива наше безусловно дивљење.

Гитара се може, каже на једном мјесту Де Фаља „боље него иједан инструмент прилагодити различитим родовима и духовности сваког умјетника понаособ, с обзиром на то да може сажети у себи синтезу оркестарске полифоније"¹ и с обзиром на то да посједује најбогатију могућу палету тонских и динамичких нијанси. Уза сва хвале вриједна преимућства, које као инструмент несумњиво има, гитара се одувijek одликовала и њежним тоном невелике резонантне снаге, што ју је у извођачком смислу, везивало за уске и строго дефинисане камерне просторе.

Пратећи развој класичне гитаре, различитих техника свирања на овом инструменту, али и бројних градитељских покушаја да се унаприједи њен тон и њена експресивност, долазимо до спознаје да је фламенко гитара та модификација и тај њен сестрински облик

¹ Manuel de Falja: *Zapisi o muzici i muzičarima*, p. 114, Clio, 2001.

који је можда и највише утицао на повећању њене сонорности, те тако допринио да она заблиста новим сјајем и загосподари новим извођачким просторима.

Борећи се за звучну превласт са потпетицама ватрених андалузијских плесача и плесачица – као и са тамбурином и плескањем дланова окупљених грађана - фламенко гитаристи су, милом или силом, на малим трговима и „пјацама” стварали нове технике и стилове свирања, који ће, много деценија касније, уздићи Шпанију и шпанску умјетност до нових висина.

Задатак овог есеја, (или инспирација ако хоћете) је да покаже да су технике свирања класичне гитаре и фламенко гитаре дубоко и живо проткане међусобно, те да их је онда, на неки начин, најбоље и проучавати у међусобној корелацији.

Странице ових биљежака бавиће се хронолошким приказом барокних и класичних шпанских дјела, оригинално писаних за гитару, али и различитим гитарским техникама из тог доба и начинима на који су ове пресудно утицале на даљи развој технике свирања класичне гитаре. Установићемо, тако, да је разгвадо као елемент фламенко музике постојао још у бароку и ренесанси и то у дјелима Г. Санса, Л. Ронкалија, С. де Мурсије... Исту технику, њену даљу примјену и развој, наћи ћемо у композицијама за класичну гитару писаним у XX вијеку. Користиће је, прије било кога другог, шпански композитори Х. Турина, Х. Родриго, М. Тороба, Р. Саинз де ла Маца и други, али и фламенко гитаристи и композитори као што су Пако Лусена, Рамон Монтоја, Карлос Монтоја, Сабикас (*Agustín Castellón Campos*), Маноло Санлукар, Пако де Лусија...

У другом дијелу овог есеја говорићемо о утицају фламенко музике на клавирска дјела шпанских композитора и извођача, попут Исака Албениза и Мануела де Фалје, али и на дјела која су писана за друге инструменте и друге извођачке формације. Овај пут, разумије се, ријеч је о композиторима из других земаља. Међутим, због сложене и богате асоцијативности ових дјела, као и специфичних техника извођења које су неријетко ближе анатомији и звуку класичне гитаре, ова дјела остају и дан-данас много прије својина гитарског него клавирског репертоара.

Такође, осврнућемо се на нека од виртуозних дјела класичних композитора-гитариста М. Ђулијанија и Ф. Сора, указујући на то да су она писана и извођена на инструменту значајно мање мензуре (романтичној гитари), што ће рећи инструменту краћих прагова и мање тонске пројективности у односу на данашњи инструмент. Упоредјујући технике свирања на ова два различита инструмента, долазимо до закључка - или смо то већ урадили - да је за иста класична дјела која се данас изводе на савременом инструменту потребна већа виртуозност и боља извођачка техника, као и то да се на њему може постићи већи звучни волумен у односу на некадашњи инструмент који је био знатно тиши од данашњег. Стога ће један од задатака ове студије бити да укажемо на неопходност симбиозе класичне и фламенко технике, тј. њихових надопуњавања.

* * *

На крају, и једна важна напомена. Свјесни да се на овим страницама појављујемо као заговорници техника фламенко гитаре (оних класичних то већ јесмо), одлучно одбацујемо идеју да нам је намјера овдје да утврдимо како у извођењу дјела умјетничке музике треба тим истим дјелима придодати понечег и од самог карактера фламенко музике. Не, намјера је само да - у сагласју са својим схватањем умјетности - извођењу класичних дјела посудимо оно најљепше што се може стећи усавршавањем технике фламенка – сугестиван и блистав тон.

Али, пођимо редом.

ФЛАМЕНКО - историјат, специфичности, утицаји

Гитара је инструмент који због својег анатомског облика и специфичне грађе налази широку примјену у музици. Томе доприноси и њена тонска различитост због које је и препознатљива као инструмент. Кроз вјекове, овај инструмент претрпио је многе промјене у свом изгледу, мензури, волумену и звучном колориту. Те промјене пратиле су и развијале нове технике свирања инструмента, а неке од њих опстале су, те се и данас успјешно примјењују. Многе гитарске технике успјешно су се примјењивале и развијале на инструментима сродним гитари, као што су вихуела и лаута.

Још један значајан чинилац биће заслужан за опстанак и даљи развој инструмента. То је фламенко. Потиче из дијела Шпаније који носи назив Андалузија. То је област у којој је маварска традиција била најизраженија. Назив Андалузија потиче од маварског израза *Al Andaluz* што значи *Земља Вандала*, а најпознатији градови те области су Гранада, Кордоба и Севиља. Андалузија је била чувена по пјесмама другачијим од оних које су се пјевале у осталим крајевима Шпаније. Те карактеристичне пјесме настале су преплитањем афричких, маварских и пјесама из јеврејске културе. То су махом тужбалице које су говориле о љубави, тузи, страсти, а називане су *канте хондо* (*cante jondo*) или "дубоке пјесме", што је и постао општи назив за пјесме из Андалузије.

Фламенко појам везује се за пјесму (*cante*), игру (*baile*) и соло гитарску музику (*toque*) Андалузије. Данас се овај израз првенствено односи на фламенко гитару (рјеђе на фламенко пјевање и плес) и препознаје се као шпански звук. Иако се, званично, фламенко појавио у XVIII вијеку као посебан стил музике, његови коријени могу се пратити унатраг до становника Бетике (*Baetica*), касније Андалузије, који су били познати по свом пјевању и плесу још у вријеме Римског царства. Такође, и исламски утицај осјетио се нешто касније у музици Андалузије. Са доласком Цигана - номада у Шпанију и Андалузију током XV вијека, њихова музика постала је кључни елемент за стварање фламенка, због чега се често и говори о фламенку као о циганској музици. Неки чак сматрају да су Цигани донијели фламенко стил из сјеверне Индије, гдје се и данас могу наћи велике

сличности фламенка са индијским плесом и пјевањем *raga* (*ragas*). Ипак, римски хроничари помињу фламенко много раније него што су Цигани дошли у Шпанију.

Упркос томе што Цигани нису изворни творци фламенка, они су одиграли важну улогу у његовом развоју и популаризацији. То је основни разлог што се канте фламенко (*cante flamenco*) данас означава као циганска форма канте хонда. У суштини, канте хондо је подврста канте фламенка. Раније је поменуто да је канте хондо стицао свој данашњи облик све од оног времена када су Цигани дошли у јужну Шпанију током друге половине XV вијека, па до краја XVIII вијека, када су помијешали своју музичку традицију са андалузијском народном музиком. Различити типови канте хонда су *solea* (*solea*), *polo* (*polo*), *siguriја* (*siguriја*), *кања* (*cana*) и многи други. Како израз *хондо* означава дубока осјећања везана за трагику живота, канте хондо је врста пјевања које не подразумијевају нужно одређену форму. Обично почињу уводом гитаристе, који ствара нову атмосферу за сваку пјесму. Веома је важан контраст између дијела који изводи гитара, и дијела који се пјева. Пјевачки дио има знатно већу метричку и тоналну слободу.

Поред циганског, треба поменути и остале утицаје који су имали важну улогу у развоју фламенка и формирању шпанског звука. Ту спадају византијско пјевање, маварске примјесе пристигле кроз арапска освајања, као и јеврејски утицај. Скале које се користе у фламенку су средњовјековна фригијска и модификована арапска скала - *макам хиџази* (*maqam hijazi*).

Мелодије фламенка обично су дијатонске са повременим скоковима терце и кварте. Уобичајена каденца је фригијска. Промјене у облику узлазних или силазних апођатура се користе како би се нагласили одређени тонови. Такве микротоналне промјене су карактеристичне за канте хондо. Метрички, фламенко музика може бити дводјелна, тродјелна или комбинована. Ове комбинације су присутне када пјевање има дводјелну форму, а пратња тродјелну, што производи полиритмичне пасаже.

Свирање гитаре је било веома распрострањено у Андалузији током раног периода историје фламенка. Оно није било само пратња за пјевање и плес, већ је чинило и његову ништа мање важну суштину. Особен карактер фламенко гитаре да комбинује ударачке и

ритмичке елементе са лирски обојеним пасажима учинио ју је неодољивом, као што је то постао и тајанствени, узбудљиви звук фламенка уопште.

УТИЦАЈ ФЛАМЕНКА НА КЛАВИРСКУ МУЗИКУ

Фламенко је кроз вјекове утицао на стваралаштво композитора који су писали за друге инструменте, а то је случај и са клавирском музиком. Познати италијански чембалиста Доменико Скарлати² који је највећи дио свог стваралачког живота провео у Шпанији, први је кога треба поменути у причи о утицају фламенка на клавирску музику. У својим најплоднијим годинама стварао је под утицајем народних пјесама и игара популарне градске музике и богатих шпанских ритмова. Извођење акорада на фламенко гитари је оно што је Скарлати хтио да дочара у својим сонатама, било њиховим брзим понављањем, било хитрим понављањем фигура у басу. Звук фригијског модуса из андалузијске народне музике присутан је у многим његовим сонатама. Скарлати је имао много сљедбеника међу шпанским клавирским композиторима који су писали у стилу његових соната. Шпанске народне пјесме и игре, као и гитара, незамјенљиви су елементи шпанске музике за чембало. У примјеру који слиједи представљено је секвентно кретање пасажа навише и наниже, затим силазно и узлазно свирање терци и сексти, као и арпеђо технике. То су карактеристичне технике које се користе и у шпанском фолклору.

2.1. Примјер: Д. Скарлати, Соната Л 103 К 259

The image displays two systems of musical notation for Domenico Scarlatti's Sonata L. 103 K. 259. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble staff with a series of eighth-note patterns, and a bass line in the bass staff with a few notes and rests. The second system continues the melodic line in the treble staff with more complex rhythmic patterns, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

² Giuseppe Domenico Scarlatti (1685 - 1757)

Током касног XIX и почетком XX вијека Шпанија је пролазила кроз период из ког су поникли аутентични шпански композитори као што су Исак Албениз³, Енрике Гранадос⁴ и Мануел де Фаља⁵, који су кроз своју музику успјели да дочарају најразличитије народне пјесме и игре своје земље. Многа Албенизова рана дјела јасно одсликавају гитару и њене специфичности као основ инструменталног модела. Типичан примјер за то може се наћи у Албенизовом *Астуриасу* (*Leyenda*) из Шпанске свите оп. 47. Прву транскрипцију *Астуриаса* за гитару начинио чувени шпански гитариста и композитор Франциско Тарега. Већ уводна фраза *Астуриаса* умногоме подсјећа на један од основних гитарских фламенко мотива. Такође, једна од најпрепознатљивијих техника фламенка - *разгадо* (*rasgueado*), може се наћи у Албенизовом дјелу *Ел Пуерто* (*El Puerto*) из *Свите Иберија* (*Iberia*).

2.2. Примјер: И. Албениз, Астуриас

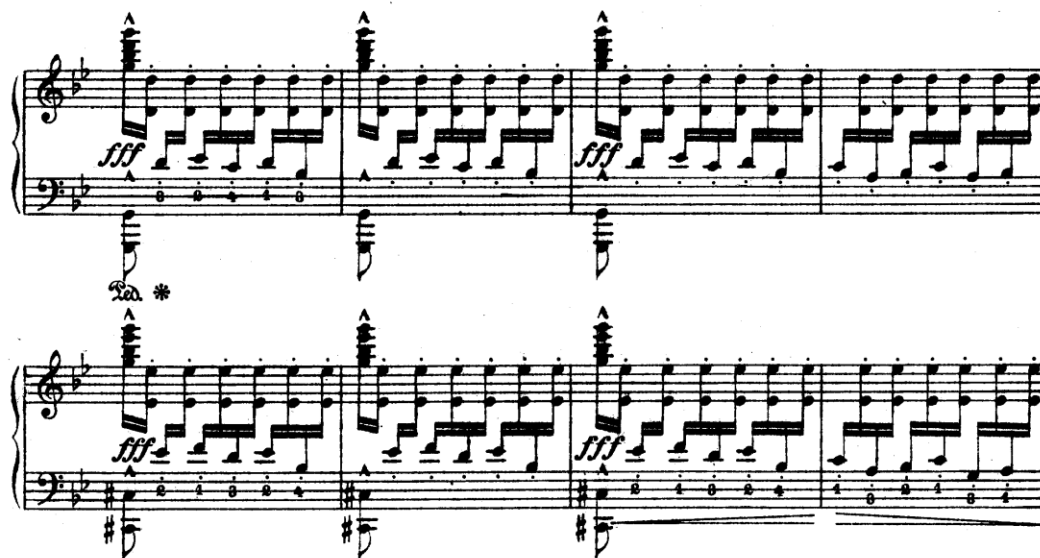
The image displays two systems of a musical score for 'Asturias' by Isaac Albéniz. The first system is marked 'PIANO' and 'pp' (pianissimo), with a tempo marking 'marcato il canto'. The second system continues the piece. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern characteristic of flamenco guitar, with a mix of eighth and sixteenth notes.

³ Isaac Manuel Francisco Albéniz y Pascual (1860 – 1909)

⁴ Enrique Granados i Campiña (1867 – 1916)

⁵ Manuel de Falla y Matheu (1876 – 1946)

2.3. Примјер: И. Албениз: Астуриас – техника разгвада



Утицај (отворених) жица на гитари очигледан је у Гранадосовом епилогу *Серенаде Снектар (Serenade del Espectro)* из *Свите Гојескас (Gojeskas)*. Мануел де Фаља је вјеровао да гитара има сјајну будућност, и да ће многе хармонске и аутентичне звучне могућности, о којима се дотад само маштало, наћи свој пуни израз кроз гитару. Његов комад Андалуза из Четири шпанска комада указује на ово. Поред шпанског колорита, намјера композитора била је да кроз употребу специфичних гитарских техника да акордима ефекат апођатуре, али и да истакне узбудљиве и смјеле ритмичке обрте. Велики дио клавирске музике који су компоновали Албениз и Гранадос има типичне гитарске одлике: тремоланда, устаљене гитарске склопове акорада, и хармонску прогресију својствену гитари. Данас се њихова дјела много чешће изводе на гитари, иако су оригинално писана за клавир. Од времена Франциска Тареге, који је добар дио стваралачког периода посветио транскрибовању клавирске музике Албениза и Гранадоса, ова дјела припадају гитарском репертоару. У сљедећем примјеру видимо утицај отворених жица гитаре, имитацију гитарског разлагања акорада у лијевој руци и мелодијску линију карактеристичну гитарском изразу.

2.4.Примјер: Е. Гранадос: Епилог (Серенада Спектар)

The image displays a musical score for the piece 'Epilogue' (Epiлог) from the 'Serenade for Specter' (Серенада Спектар) by Isaac Albéniz. The score is presented in two systems, each with a grand staff consisting of a treble and a bass clef. The top system shows the initial melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The bottom system continues the piece, featuring a 'cresc.' (crescendo) marking in the bass line and a 'sempre' (sempre) marking in the treble line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

ТЕХНИКЕ СВИРАЊА ФЛАМЕНКО ГИТАРЕ

Да бисмо представили утицаје фламенка на развој технике свирања класичне гитаре, истаћи ћемо битне разлике између класичне и фламенко гитаре, као и њихове сличности. Такође ћемо говорити о тону који је производ (доброг или лошег) положаја шаке и прстију десне руке. Посебно ћемо говорити о оним техникама које су у фламенку доминантне, које је овај музички правац у последњих пола вијека усавршио и издигао на ниво умјетничког интерпретирања. Овдје ћемо рећи да су те исте технике заступљене и у литератури за класичну гитару ствараној у протеклих неколико вјекова, али су неоправдано остављане по страни, без довољно упутстава и објашњења за њихово коришћење.

Најпрепознатљивија и најкарактеристичнија техника на фламенко гитари је *разгвадо* (*rasgueado*). То је техника која се изводи свим или појединим прстима десне руке, брзим покретом и ударцем у оба смјера (горе-доље). О њој је већ било ријечи још у бароку, у књизи Гаспара Санса⁶ *Инструкција о музици на шпанској гитари* (*Instruccion de musica sobre la Guitarra Espagnola*), из 1674. године. Котрљајући звук разгвада, сличан звуку удараљки, ствара се интензивним ударањем жица свим прстима десне руке. Изводи се интензивним превлачењем прстију преко жица, од малог па све до кажипрета понекад и палца спољним дијелом нокта. Јак звук који настаје разгвадом умногоме се разликује од звука који настаје када се жице једноставно активирају узлазно и силазно само кажипрстом. О предностима увјежбавања разгвада *Скот Тенант* (*Scott Tennant*) каже следеће: „ Вјежбање разгвада развија мишиће опружања, односно мишиће који отварају длан. Многи извођачи вјерују да брзина и прецизност извођења скале, зависе од брзине отварања длана, а не обратно, од његовог затварања.

⁶ Gaspar Sanz (1640–1710)

Ово засигурно може да да одговор на питање како фламенко гитаристи постижу тако бриљантну брзину у извођењу скала. " (Прев. аут.).⁷

У наредном примјеру дат је низ акорада у првом такту које треба извести кажипрстом и палцем. За разлику од првог, у другом такту овог примјера налазимо штуро објашњење свирања разгада само једним прстом (кажипрстом). Овај примјер показује да класични гитаристи не посвећују велику пажњу овој техници. Сем тога, јасно је да се свирањем разгада једним прстом не може постићи жељени гитарски ефекат снажног котрљајућег звука.

3.1 Примјер: Гаспар Санс, Канариос - техника расгада

The image shows two staves of musical notation for guitar in G major. The first staff contains the first two measures of a piece. Above the notes, there are fingerings: 'i' (index) and 'p' (palm) for the first measure, and 'i' for the second. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) under the second measure. The second staff contains the next two measures, with a dynamic marking of 'ff' (fortissimo) under the first measure. The notation consists of chords and single notes, typical of flamenco guitar.

Елементе разгада можемо наћи и у дјелима других композитора који су, осим гитаре, писали за вихуелу и лауту. У музици за гитару италијанског барокног композитора и гитаристе Лодовика Ронкалија можемо уочити елементе разгада:

⁷Scott Tennant: Pumping Nylon, p. 44. Alfred Publishing Co. 1995.

3.2. Примјер: Лодовико Ронкали, Свита у а-молу - техника разгвада



Наведени примјери дјела барокних композитора прилагођени су савременом инструменту. Санз и Ронкали⁸ написали су своја дјела за барокну гитару која је била скромнијих могућности, мањег броја жица, опсега, тонског волумена, другачијег штима. Оно што је везивно ткиво барокне гитаре са савременом и фламенком јесте разгвадо.

3.3. Примјер: Штим барокне гитаре



Композитори-извођачи су технику разгвада примјењивали кроз вјекове у оригиналним композицијама за гитару, али и у дјелима писаним за друге инструменте. Као модел писања служила им је управо фламенко гитара и имитација њених карактеристичних и препознатљивих техника. То се првенствено односи на дјела шпанских композитора који су писали за клавир: Албениз, Гранадос и Де Фаља. Такође, многа оригинално писана дјела XX вијека за класичну гитару садрже елементе ове технике. У сљедећем примјеру, писаном за класичну гитару, представићемо типични разгвадо, овај пут исправно сигниран, јер користи више прстију десне руке у оба смјера, чиме се може створити снажан котрљајући звук инструмента.

⁸ Ludovico Roncalli (1654–1713)

3.4. Примјер: Хоакин Турина⁹, Севиљана - техника разгвада



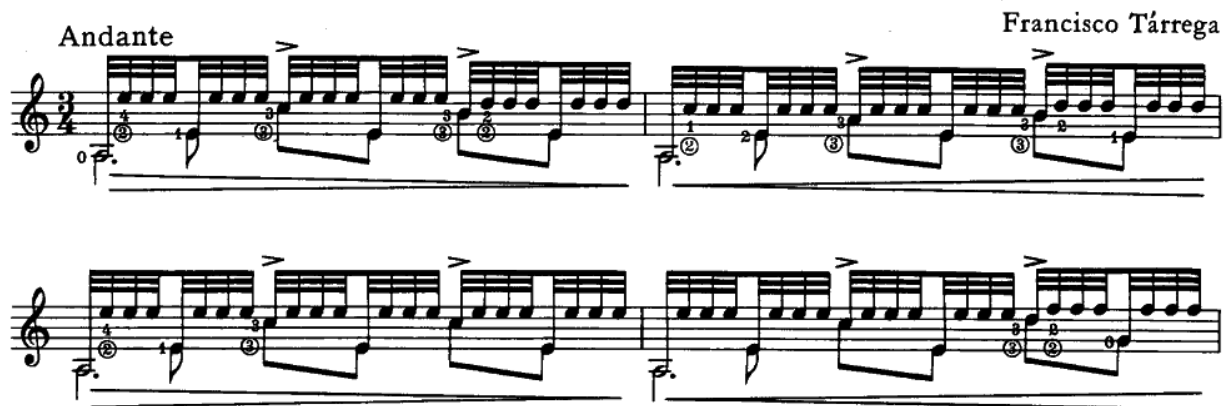
Још једна карактеристична фламенко техника је тремоло. То је техника која ствара илузију свирања два инструмента истовремено. Састоји се од различитих мелодијских шема у басу и сопрану. Бас има мелодију у сталном ритму, док се мелодија у првом гласу свира у тремолу. Тремоло у фламенку је посебно груписан у квинтулет (quintuplet - пет тонова на један удар), док се класичан тремоло одликује квадруплетом (quadruplet - четири тона на један удар). Погледајмо шта пише *Скот Тенант (Scott Tennant)* у својој књизи *“Pumping Nylon”*: „Трудите се да стекнете контролу, прије него ли брзину. Навикните се да размишљате да је палац тек само један од ваших прстију. Један од проблема који много извођача има са тремолом је и тај што мисле да је палац тежи и снажнији од осталих прстију. Ово им намеће психолошки терет да „убацују” остала три тона између тонова произведених палцем. Умјесто што дијеле тремоло на 1+3 тона (палац плус три прста), ови појединци треба да размишљају о њему као слиједу од четири тона које изводе четири различита прста.” (Прев. аут.).¹⁰

Сљедећи примјер приказује технику тремола карактеристичног за свирање на класичној гитари. То је техника искључиво намијењена десној руци, а њоме се постиже звучни ефекат као да свирају два инструмента, мандолина и гитара. Дивна шпанска композиција *Сјећање на Алхамбру (Recuerdos de la Alhambra)* у којој срећемо ову технику, једна је од најпознатијих композиција икад написаних за класичну гитару.

⁹Joaquín Turina Pérez (1882 – 1949)

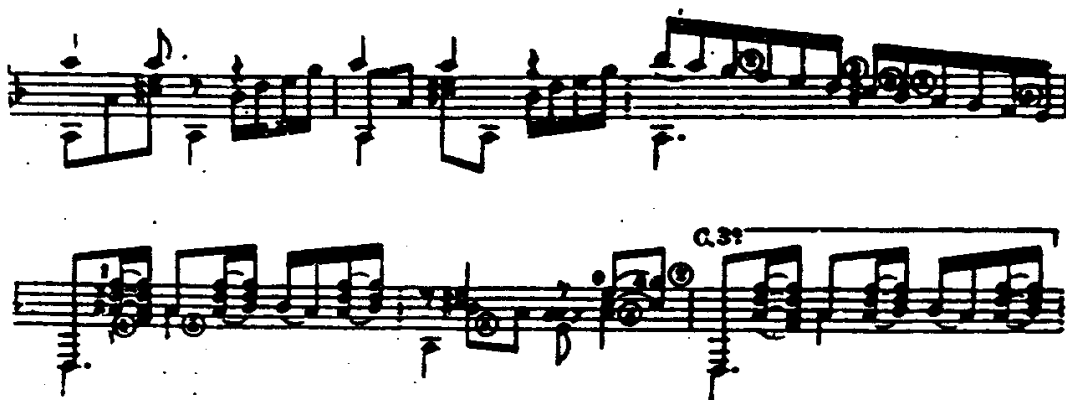
¹⁰Scott Tennant: *Pumping Nylon*, p. 56. Alfred Publishing Co. 1995.

3.5. Примјер: Франциско Тарега, Сјећање на Алхамбру - примјер тремола



У апојандо техници прсти десне руке мирују на сусједној жици послје одсвираног тона, што производи пун звук. Ова техника свирања првим, другим или трећим прстом и њихов одмор на сусједној дубљој жици омогућава извођачу да јасно дефинише музичку фразу, јер се постиже шири опсег сјенчења звука. Апојандо је техника која се користи за пасаже у скалама, мелодијске тонове и, генерално, за све тонове осим оних који спадају у технике разлагања или технике арпеђа. Фламенко гитаристи су користили апојандо, јер им је био потребан јачи звук како би се могли чути уз пјевача и плесача. У сљедећем примјеру, односно у прва два његова такта, технику апојандо користимо само у тоновима сопрана, док у трећем такту читав пасаж изводимо искључиво овом техником.

3.6. Примјер: Р.С. де ла Маза, Андалузија – техника апојандо



Пикадо (picado) је подврста апојандо технике којом се прстима десне руке истичу сви тонови одређеног мелодијског пасажа. Изводи се у брзом темпу.

Тирандо (Tirando) техника се разликује од технике апојанда по томе што прсти заустављају свој покрет у ваздуху умјесто на сусједној дубљој жици. Ова техника користи се за брзо трзање тонова (акорди, арпеђа и тремоло), тишег и прозачнијег звука.

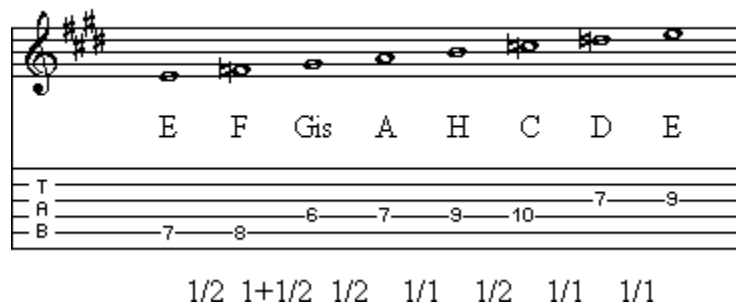
Арпеђо (arpeggio) је уобичајена техника у фламенку којом се стварају лако покретљиви музички пасажи. Често се први тон, у низу оних који слиједе, свира палцем (апојандо) што му даје пун звук, а остали тонови који се изводе *и, м, а* прстима (кажипрст, средњи и домали прст) свирају се тирандо техником. У следећем примјеру видимо технику арпеђо. Први тон у групи од четири шеснаестине уједно је и четвртина која се изводи апојандом да би трајала дуже, а преостала три тона групе изводе се тирандо техником.

3.7. Примјер: Лодовико Ронкали, Свита у а-молу, техника арпеђо



Скале које се користе у фламенку су настале из отвореног штива на гитари који намеће е, а, д дурске или молске, тоничне, субдоминантне и доминантне функције акорда. Најчешће коришћени тоналитети у фламенку су Е-дур, е-мол, А-дур, а-мол, Д-дур и д-мол. Они су базирани на фригијском модусу који је општепознат као фламенко љествица.

3.8. Примјер: Фригијски модус



Ритам је најважнији чинилац у фламенку. Музички, једна ритмичка фраза - компас (compas) састоји се од такта $\frac{3}{4}$ или 12 удараца. У оквиру ове дванаестодјелне јединице свака игра има другачију шему акцената. Ови обрасци чине ритмички остинато који представља основу игре.

3.9. Примјер: Фламенко ритам, Солеа

(3+3+2+2+2=12):

1 2 *3* 1 2 *3* 1 *2* 1 *2* 1 *2*

(3+3+3+3=12):

1 2 *3* 1 2 *3* 1 *2* 3 *1* 2 *3*

Алзапуа(Alzapúa) је техника која се изводи палцем десне руке трзањем у оба смјера. Палац истовремено свира мелодијску линију и ритам својим брзим и пулсирајућим покретима. Овом технком развија се независност и моторичност палца десне руке. Техника палца десне руке опонаша разне извођачке специфичности које се постижу помоћу свирања трзалицом. Карактеристична је и по томе што се изводи искључиво у фламенко музици. Име је добила од шпанских ријечи алзар(подигнути) и пуа(плектрум). Ова техника има своје коријене још у далекој прошлости. Слична техника њој користла се вијековима уназад на старом арапски инструмент ал-уду.

ТЕХНИКЕ СВИРАЊА КЛАСИЧНЕ ГИТАРЕ

Класична гитара је слична фламенко гитари по броју жица, истом штиму, начину и техникама свирања. Наравно, постоје и значајне разлике. Једна од разлика односи се на тон: док је тон класичне гитаре мек и заобљен, са више баса, фламенко гитара има скоро металан, пробојан и кратак тон. То је последица коришћења различитих материјала и саме конструкције инструмената понаособ. Међутим, класична гитара је кроз вјекове мијењала свој облик, па су тако настајале и нове технике свирања. На развој технике свирања инструмента значајан утицај имали су и фолклорни елементи шпанске музике, на којима су настале технике и данас присутне у пракси.

Један од утемељивача савремене гитарске школе, методичар, гитариста и композитор *Дионисио Агвадо*¹¹ у својој студији *Школа за гитару (Escuela de guitarra)*, изdatoј 1825. године, разматра питања актуелна и за савременог извођача. Он говори о исправној позицији руку, о угловима под којима прсти падају на жицу и окидају је. Затим представља орнаментуку и специјалне ефекте приликом извођења композиције. Агвадо трага за специфичностима инструмента којима се може очарати публика, обраћајући посебну пажњу на вјештину стварања јасног, експресивног и изнијансираног тона. Данас већину његових метода користимо у савременој гитаристичкој пракси. У прологу своје *Школе за гитару Агвадо* је написао да се почетком XIX вијека промијенио стил свирања на гитари, јер је и сам облик инструмента доживио велике промјене трансформишући се од барокне гитаре са пет редова жица у гитару са шест једноструких жица. *Агвадова Школа* представља свеобухватни начин свирања на новој гитари са шест једноструких жица. Он је и сам развијао своју гитарску технику преко музичких мотива шпанског фолклора. Многи од тих поступака и данас су присутни у извођачкој пракси. Трагајући за што квалитетнијим тоном, *Агвадо* се залаже за технику по којој прст - како он то каже - прво окида жицу месом јагодице, а одмах потом и ноктом. Треба имати на уму да су ово тек назнаке онога што ће у будућности добити своје пуно утемељење и право мјесто.

¹¹ Dionisio Aguado (1784 – 1849)

Пратећи развојну нит технике свирања на класичној гитари долазимо до незаобилазног дјела и имена *Франциска Тарега*¹² за кога можемо слободно рећи да је *грансењер* (*Grand-Seigneur*) компоновања и извођења на овом инструменту на прелазу два вијека.

Тарега истиче четири елемента на којима заснива свој метод:

1. начин притискања жица;
2. положај руке, посебно шаке, приликом трзања жице;
3. положај гитаре при свирању;
4. посебан начин коришћења *a* (домалог) прста.

Иако је друштво Тарегиног времена било прије наклоњено виолини, клавиру, гудачком квартету и оркестру, ипак је његово сарасатеовско третирање гитаре побудило велику пажњу, како за њега као извођача тако и за гитару као инструмент. Своју мисију развоја и промовисања гитаре он не везује више искључиво за шпанско тло, коријене и културу. Загледајући се у европску музичку стварност, Тарега размишља како да гитару придружи тада високо цијењеним инструментима као што су клавир или виолина. Рјешење налази у транскрибовању дјела писаних за виолину, виолончело и клавир, из пера великих мајстора попут Моцарта, Бетовена или Шопена. Овај поступак транскрибовања дјела великих композитора, који је истовремено представљао и удаљавање од шпанског фолклора, наставља се и међу Тарегиним ученицима. Удаљавање од богате шпанске традиције жичаних инструмена има за резултат удаљавање од дјела шпанских аутора као што су Луис Милан, Алонсо Мудара, Гаспар Санз, Сантијаго де Мурсија... Умјесто транскрипција дјела писаних за вихуелу, најчешће се раде транскрипције дјела писаних за чембало.

Највећа заслуга за увођење гитаре на концертни подијум, сад већ великих концертних дворана којих је по Европи све више, припада шпанском маестру *Андресу Сеговији*.

¹²Francisco de Asís Tárrega y Eixea (1852 – 1909)

Из задимљених приватних салона и са соареа на којима су је дотад слушали само виши друштвени кругови, Сеговија¹³ гитару коначно представља ширем музичком аудиторијуму, те она добија оно мјесто које јој, по свим умјетничким својствима, и данас припада.

У анале музичке историје Сеговија улази развијајући аутентичан метод добијања тона комбиновањем ноктију и јагодица, који издвојено дају или превише мек или превише оштар тон. Он такође избацује и сувишне покрете шаке, чиме открива нове начине за постизање виртуозности приликом извођења. Сеговија је био заслужан што је гитара умјесто цревних жица добила жице од најлона. Тако су се отвориле неслућене могућности добијања најразличитијих динамичких нијанси приликом извођења, а не мање важно било је и то што се са новим жицама постигла стабилност интонације. Није потребно истицати колико је то било важно за извођење на концертној сцени тада-као што је у осталом важно и данас.

*Емилио Пухол*¹⁴ се такође, у својој књизи *Школа гитаре (Escuela razonada de la guitarra)* бави техничким елементима извођења и начинима њиховог остваривања. О квалитету ове Пухолове књиге најбоље свједоче ријечи великог Де Фаље које он исписује у њеном предговору: „ Сваки течај овог уџбеника подразумијева годину дана темељног рада. Даровитост и марљивост ученика моћи ће да скрате или продуже тај период, ако буде неопходно. Године искуства и брижност уткане у нашу „школу“ јесу најбоља гаранција успјеха свакоме ко је буде проучавао пажљиво и марљиво. ”¹⁵

Доводећи изнова у средиште свог интересовања положај шаке и прстију Пухол се бави и неким физичким постулатима. Његова књига просто врви од израза као што су *сила, снага, маса, еластичност, синхронизација...* Говорио је својим ученицима да је техника само средство, а не циљ сам по себи, за мајсторство на инструменту.

¹³ Andrés Torres Segovia (1893 – 1987)

¹⁴ Emilio Pujol Vilarrubí (1886 - 1980)

¹⁵ Manuel de Falja: *Zapisi o muzici i muzičarima*, p. 118, Clio, 2001.

Његова студија садржи два дијела: теоријски, који се односи на развој музичке културе уопште и на сам инструмент (физичка својства, оригиналност, специфичности) , и практични, у коме су представљене вјежбе за побољшање покретљивости прстију (скеале, легата, технике палца, тремоло...).

У приказу скала, као једног од кључних техничких елемената, он детаљно описује гитару, анализира распоред тонова на врату, позицију руку и држање инструмента. Студија садржи и вјежбе које подстичу истовремено покретање палца и прстију, као и вјежбе којима се развија вјештина издвајања мелодијске линије у односу на пратњу. Пухол се овдје позива и на Агвадов метод извођења, а затим и на Соров начин трзања жице прстима десне руке. Пажњу такође посвећује и вибрату, кроз разне илустрације. Наведени примјери јасно и недвосмислено показују да Пухол даје предност оним техникама трзања жица које се искључиво ослањају на кратке нокте десне руке. Ипак, то питање сматра личним избором сваког извођача.

Сљедећи извод из Сорових Варијација на Моцартову тему, оп.9 показује неке од захтјевних техничких елемената, међу којима су техника легата (лијева рука) и техника извођења брзих пасажа (десна рука). За наведене технике потребна је спретност, брзина и координација покрета прстију десне и лијеве руке слично као и у техникама фламенка.

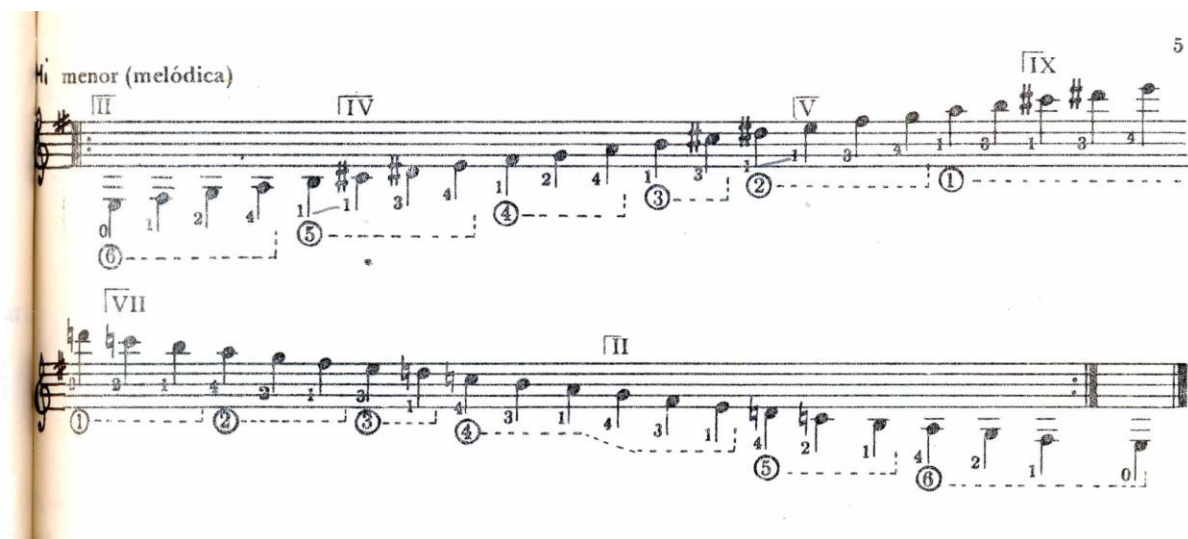
4.1. Примјер: Фернандо Сор, Варијације на Моцартову тему, оп. 9, технике скала и легата



По узору на своје претходнике, гитариста, композитор и један од најпознатијих методичара XX вијека, *Абел Карлеваро*¹⁶ објаснио је најзначајније технике свирања класичне гитаре у четири дијела своје књиге *Дидактичке свеске (Serie didactica)*.

У првом дијелу овог веома важног методолошког и педагошког приручника Карлеваро приказује дијатонске скале, као једну од најзахтјевнијих техника на класичној гитари, презентујући их овдје кроз двије и три октаве и предлажући, истовремено, свој властити прсторед. Да би се скала успјешно извела, сматра Карлеваро, потребно је препознати више аспеката који ће допринијети квалитетнијој реализацији. То су: логичан и цјелисходан прсторед за обје руке, повећање брзине у наизмјеничном свирању прстима десне руке (кажипрст и средњи прст), као и усклађеност покрета десне и лијеве руке приликом брзог извођења скала. Приликом извођења дијатонских скала на гитари прсти *и*, *м* десне руке свирају жицу само у једном смјеру - нагоре. Сљедећи примјер дијатонских скала приказан је у спором темпу у четвртинама, а подразумијева се да се после извјесног времена, када се постигне покретљивост у десној руци, скала изводи много брже.

4.2. Примјер: Абел Карлеваро, дијатонска скала



¹⁶ Abel Carlevaro (1916–2001)

Други дио Карлеварове књиге даје приказ још једне уобичајене технике десне руке - арпеђа. Ријеч је о техници за коју се слободно може рећи да је најзаступљенија у гитаристичкој литератури. Често јој налазимо примјену у брзим прогресивним етидама и комадима, који од извођача често тражи високи виртуозитет десне руке, као и добру координацију у покретима лијеве. Примјери дати за развијање технике арпеђа садрже истовремено и примјере трзања различитих ритмичких фигура у басу палцем десне руке (четвртина, осмина, пунктираних тонова...) Види примјере:

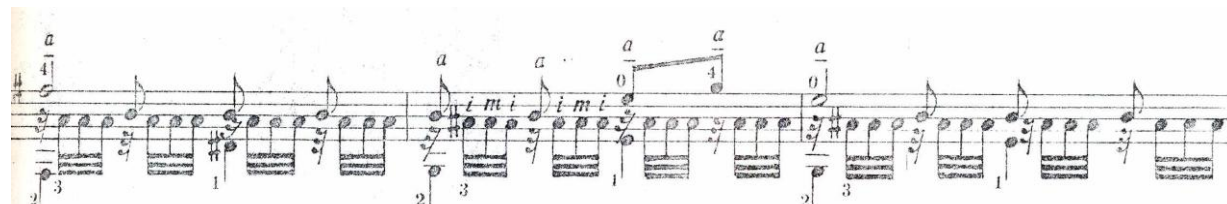
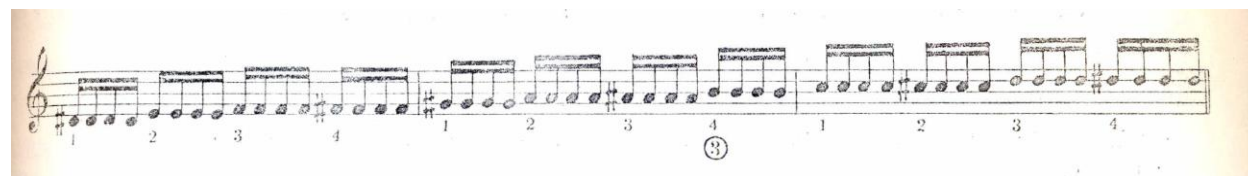
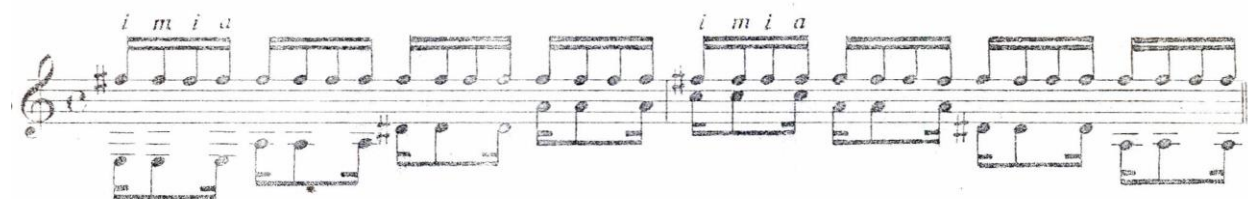
4.3. Примјер: Абел Карлеваро, вјежбе за развијање техника разлагања акорада прстима *i, m, a* и различитих ритмичких фигура у басу палцем десне руке - *p*

The image displays four musical staves, each representing a different exercise. Each staff consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are as follows:

- Staff 1:** Treble clef staff starts with a treble chord (F#4, A4, C5) and contains a sequence of eighth notes: i, m, a, m. The bass clef staff shows a sequence of quarter notes: p, p, p, p.
- Staff 2:** Treble clef staff starts with a treble chord (F#4, A4, C5) and contains a sequence of eighth notes: a, m, i, m. The bass clef staff shows a sequence of quarter notes: p, p, p, p.
- Staff 3:** Treble clef staff starts with a treble chord (F#4, A4, C5) and contains a sequence of eighth notes: i, a, i, m. The bass clef staff shows a sequence of quarter notes: p, p, p, p.
- Staff 4:** Treble clef staff starts with a treble chord (F#4, A4, C5) and contains a sequence of eighth notes: a, m, a, i. The bass clef staff shows a sequence of quarter notes: p, p, p, p.

У наставку овог дијела књиге наилазимо на сличне примјере, али сада прстима десне руке (и, м, а) наизмјенично трзамо четири шеснаестине истог тона - обично и на истој жици - градећи истовремено звучну подлогу различитим ритмичким фигурама палца у басу. Ови примјери добра су техничка вјежба за извођење још једне карактеристичне гитарске технике - тремоло. Преко ових и сличних техничких вјежби, подједнако се успјешно може увјежбавати тремоло који се користи у фламенку, као и онај који је толико препознатљив за класичну гитару. Приликом извођења ових примјера палац десне руке трза жице надоље, док остали прсти десне руке (и, м, а) трзају жицу нагоре. Истовремено, слједећи примјери јачају самосталност прстију десне руке у односу на коријен шаке.

4.4. Примјер: Абел Карлеваро, вјежбе за развијање моторике прстију десне руке(*i,m,a,p*)



Трећи дио Карлеварове студије базиран је на техничким захтјевима везаним за лијеву руку. У њему се налазе примјери за прелазак из једне позиције у другу, те примјери за увјежбавање скока лијевом руком у удаљену позицију. Неријетко, аутор нам

ПОРЕЂЕЊЕ И ОДНОС ТЕХНИКА КЛАСИЧНЕ И ФЛАМЕНКО ГИТАРЕ

Упоредјујући класичну и фламенко гитару можемо уочити велике сличности, али и значајне разлике ова два, наизглед, идентична инструмента. Заједнички им је изглед, број жица, идентичан штим, начин произвођења тона (трзањем жице прстима десне руке), идентичан положај руку приликом извођења, те многе технике које су присутне и у класичној и у фламенко гитарској музици. Разликују се, пак, по конструкцији и врсти дрвета од кога се израђују, по боји и трајању тона који производе приликом трзања жице, као и по одређеним техникама извођења које их чине препознатљивим.

Морфологија самог инструмента развијала се кроз вјекове, а пуну зрелост доживљава појавом Торесовог инструмента 1862. године, који је идентичан класичној гитари какву познајемо данас. Прије Тореса, гитара је често доживљавала промјене, и то како у броју жица тако и у величини мензуре. Нове особености инструмента захтијевале су промјену у начину извођења. Тако су настајале и нове гитарске технике. Примјера ради, уколико дјела настала у класицизму и романтизму изводимо на савременом инструменту, уочићемо да њихов звук није истовјетан ономе који би настао на романтичној гитари, за коју су и писана. Романтична гитара имала је знатно мању мензуру, скромнији звучни волумен, мањи врат и уже прагове, па су се композиције писане за тај инструмент могле много лакше изводити него што је то случај данас на савременој гитари. У наредном примјеру видјећемо дио партитуре *Велике сонате „Ероике“ оп. 150 (Gran Sonata Eroica op. 150)* италијанског композитора Маура Ђулијанија¹⁸. У овом примјеру види се да се на инструменту мање мензуре могло свирати виртуозније, што се и види у партитури овог дјела.

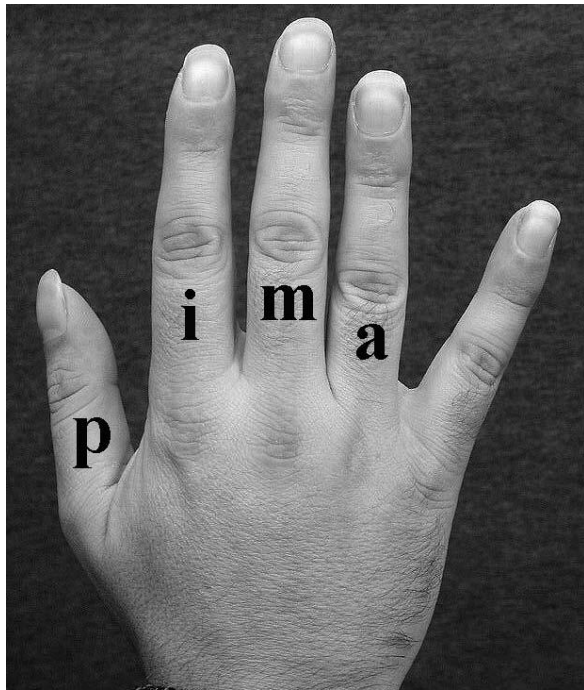
¹⁸ Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliani (1781 – 1829)

5.1. Примјер: Мауро Ђулијани, Велика соната Ероика, оп.150

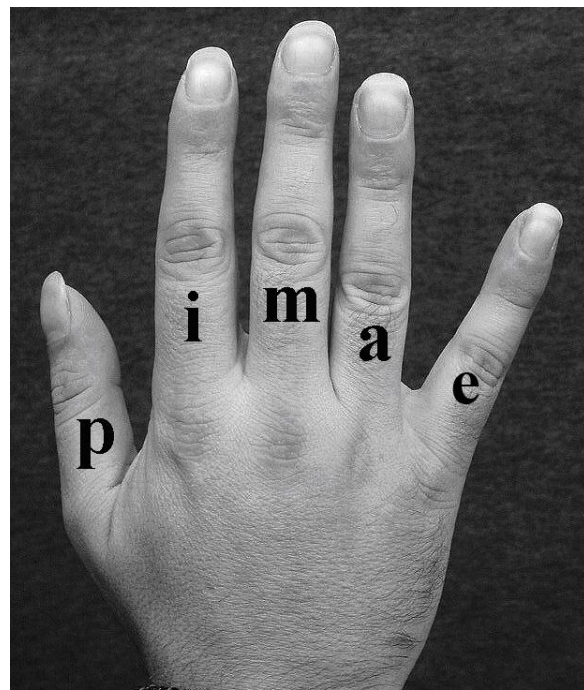


Такође, појавом савременог инструмента мијења се и прилагођава стари, а уводи нови начин свирања, који прате развој и усавршавање нових техника. Највећи утицај на модерни инструмент имао је фолклор земаља Латинске Америке као и шпански фолклор. Паралелно са развојем техника свирања на класичној гитари, развијају се и разне технике у фламенку. Упоређујући те двије технике свирања уочићемо велике сличности, али и значајне разлике. Њихове сличности и разлике огледају се у техникама и покретима прстију десне руке. Класични гитаристи приликом трзања жица користе четири прста десне руке (палац, кажипрст, средњи и домали - слика а), док фламенко гитаристи користе свих пет прстију десне руке (слика б). Види примјер:

5.2. Примјер: Прсти десне руке којима се трзају жице



слика а



слика б

На класичној гитари прсти десне руке трзају жицу само у једном смјеру: палац трза жицу надоље, док остали прсти *i*, *m*, *a* (кажипрст, средњи и домали) трзају жице нагоре. Техника трзања жица десном руком знатно је другачија на фламенко гитари. Сви прсти десне руке трзају жицу у оба смјера - надоље и нагоре. Ова разлика најочљивија је у аутентичној гитарској техници - разгваду.

Разгвадо је гитарска техника која кроз вијекове карактерише гитару као инструмент. Користили су је многи барокни композитори у разним дјелима за гитару и лауту, али и композитори романтизма, а нарочито ствараоци XX вијека који су писали за гитару. Ипак, ову аутентичну гитарску технику највише су унаприједили фламенко гитаристи у XX вијеку. Можда своју атрактивност ова техника дугује управо својој комплексности. Потребне су године вјежбања да би се она могла успјешно изводити. Једна је од најрепрезентативнијих гитарских техника уопште, јер откривајући карактер и специфичност гитаре заправо открива аутохтоност једног простора и право шпанско музичко биће у пуном значењу те ријечи.

Разгвадо је захтјеван и као техничка вјежба, јер јача и осамостаљује сваки прст десне руке. Свакодневним унапређивањем ове технике развија се покретљивост свих прстију десне руке, што представља добру основу за усавршавање осталих техника, као што су арпеђо и свирање скала. Многи композитори су писали за клавир, чембало и друге инструменте, покушавајући да опонашају ову аутентичну гитарску технику. Ипак, једино на гитари разгвадо има своју препознатљиву звучност, силовитост и узбудљивост, и то захваљујући анатомији самог инструмента, као и начину извођења.

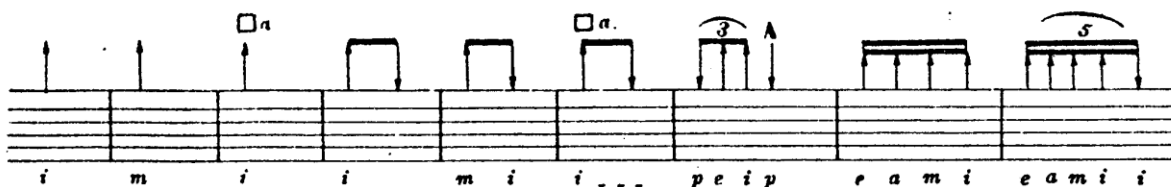
Занимљиво је да готово ниједан од поменутих методолога, почев од Агвада, преко Сора, Тареге, Пухола, па све до Сеговије и Карлевара, није оставио вјежбе за развијање разгвадо технике. Данас се управо ова техничка вјежба препознаје као неопходна за изучавање, и то из више разлога. Прво, због успјешнијег интерпретирања шпанске музике писане или транскрибоване за класичну гитару; друго, због боље покретљивости прстију десне руке; треће, због развијања ритма и захтјевних ритмичких елемената које разгвадо садржи у себи; четврто, због карактеристичног акцентовања и синкопираног ритма. Разгвадо, као што смо већ рекли, може послужити и као сјајна техничка вјежба за постизање самосталности и јачања сваког прста десне руке. Ово је наине једина техничка вјежба за прсте десне руке *и, м, а*, која садржи покрет прста у оба смјера, те тиме додатно развија покрет прста у смјеру који класична техника ријетко користи, или уопште не користи, а што можемо примијетити у неким од претходно наведених школа гитаре. Такав покрет прста у оба смјера сличан је свирању ритма трзалицом преко више жица такође у оба смјера, што је техника својствена гитари и лаути. Разгвадо је, дакле, драгоцену техничку вјежбу којом се може утицати на даље побољшање и развој постојеће технике свирања на класичној гитари. У извођењу класичних гитариста ова техника најчешће бива нејасно одсвирана, обично једним прстом, махом кажипрстом, без јасног ритма и карактера, умјесто да се свим прстима одсвира гласно, ритмично и одсјечно, и то атрактивним котрљањем мноштва акорада на више жица. Стога није чудо што је техника разгвада неправедно запостављена у постојећим школама за класичну гитару.

Неки сматрају да управо она одсликава карактер фламенка, те сматрају да ће им та техника нарушити постојеће технике и удаљити их од суштине класичне музике. Други је, пак, сматрају исувише захтјевном.

XX вијек изњедрио је многе музичке правце у којима се сусрећу класична музика и неки други музички жанрови (џез, фламенко, филмска симфонијска музика...) Те промјене утицале су на даљи развој класичне музике која се мора прилагођавати новим временима, као што је то бивало и раније. И савремени композитори за класичну гитару, у својим новим оригинално писаним дјелима (друга половина XX вијека) експериментишу са новим музичким жанровима, комбинујући елементе класике, фламенка, џеза, рок и поп музике, тако стварајући фузију класике са новим жанровима.

Да се начас вратимо разгваду који се, као и музика уопште, развијао и прилагођавао морфолошком развоју инструмента. У наредном примјеру видјећемо стрелице (ознака за разгвадо) нагоре и надоље који означавају покрете различитих прстију десне руке (означених словима), у почетку у четвртинама и осминама, а затим у сложенијим и захтјевнијим парним и непарним ритмичким фигурама.

5.3. Примјер: Различити обрасци извођења технике разгвадо



Још једна техника, слична разгваду, која налази широку примјену у фламенку јесте *алзапуа* (*alzapua*). Ова техника изводи се искључиво палцем десне руке, и то карактеристичним покретом тог прста у оба смјера - надоље и нагоре. Алзапуа је техника коју је изумио шпански фламенко гитариста *Сабикас* (*Agustín Castellón Campos*)¹⁹ који је стварао у првој половини XX вијека. Она се изводи искључиво у фламенко комадима писаним за соло гитару, али такође налази примјену и у ансамблима, у којима гитариста

¹⁹ Agustín Castellón Campos (1912 - 1990)

прати играча и пјевача. Ипак, колико год да се ова техника не користи у класичној, већ само у фламенко музици, она може послужити класичном гитаристи као најзахтјевнија техничка вјежба за развијање покрета палца десне руке. Покрет палца развија се у оба смјера постајући независан од шаке, добијајући велику снагу и способност за извођење дужих пасажа. У већини школа за класичну гитару веома студиозно су приказани примјери за скоро све значајне технике које се данас изводе на класичној гитари. У њима су, такође, студиозно приказана и појашњења кроз различите припремне вјежбе за палац десне руке. То су вјежбе у којима се свира дио скале у басу, или примјери дјелова хроматске скале, као и различите ритмичке фигуре које се користе у басу као техничке вјежбе за покрет и осамостаљивање палца. Све поменуте технике свирања палцем десне руке разликују се од алзапуа технике у томе што покрет палца трза жицу само у једном смјеру - надоље.

Алзапуа, као најкомплекснија техничка вјежба за палац, добро ће послужити класичном гитаристи у добијању снаге и прецизности палца за свирање више узастопних тонова у великим брзинама. Мишљења смо да технике разгвадо и алзапуа могу само обогатити већ постојеће технике класичне гитаре. Оне представљају несумњиву иновацију и изазов класичном гитаристи у непрестаном изналажењу нових могућности извођења дјела за класичну гитару.

5.4. Примјер: Техника палца десне руке - алзапуа

Тремоло је још једна у низу препознатљивих, аутентичних и специфичних гитарских техника. Примјере тремола налазимо још у дјелима Џона Дауленда, а такође ју је међу првим композиторима и извођачима на савременој гитари користио Франциско Тарега. При извођењу ове технике ствара се утисак да се чују два инструмента: мелодијски, који свира брзи тремоландо на сопранима, и бас, који свира пратеће тонове. Постоје два типа тремола: класични и фламенко тремоло. У техници класичне гитаре користи се тремоло квадруплет (са четири тона), док се у техници на фламенко гитари користи квинтуплет (са пет тонова). Сљедећи примјер представља технику тремоло која се изводи на класичној гитари, гдје се у низу од четири тона први тон (бас) свира палцем, и то тирандом, а остала три тона свирају се осталим прстима десне руке (а,м,и) такође тирандом.

5.5. Примјер: Техника свирања класичног тремола (квадруплет)



У примјеру који слиједи дата је фламенко техника тремола, која је начелно слична оној која се примјењује на класичној гитари, али има и разлика у броју тонова и прстоређу узвођења. Први тон који се свира је бас и свира се палцем (апојандо), а остала четири тона свирају се прстима(и, а, м, и) тирандом.

5.6. Примјер: Техника свирања фламенко тремола (квинтуплет)



Упоређивањем осталих техника (скала, арпеђа, разложених акорада), може се уочити методолошка сличност класичне и фламенко технике свирања на инструменту.

Будућност ће, сигурни смо, донијети још снажнију испреплетеност ових двију техника, стварајући тако експресивнији и сугестивнији музички израз.

ЗАКЉУЧАК

Предмет овог рада је утицај шпанског музичког стила *фламенка* на развој технике свирања класичне гитаре. Разматрали смо у њему конкретне техничке елементе који су начином, звуком и изразом својствени искључиво гитари, а преузети су дјелимично или потпуно из фламенка, доприносећи развоју технике свирања класичне гитаре. Мишљења смо да се све технике које смо презентовали могу успјешно користити у пракси, значајно доприносећи развоју гитарске технике, повећањем брзине и покретљивости прстију првенствено десне руке. Упознали смо разне прогресивне школе и методе за развијање технике свирања на класичној гитари, које су, кроз вјекове писали гитаристи, цијењени методичари, дајући велики допринос настанку и развоју техника свирања на модерној гитари. Да би гитариста могао да се изрази онако како осјећа и жели, мора имати добар мануални апарат, који ће му служити у остваривању сопствених идеја. Због тога је неопходно свакодневно вјежбати примјере техничких вјежби из познатих дидактичких приручника за гитару које су писали Агвадо, Сагрерас, Пухол или Карлеваро. Како је техника свирања пратила морфолошки развој инструмента, мијењајући се и прилагођавајући му се, тако на савременом инструменту долази до даљег развоја, на шта утиче и појава других музичких жанрова који долазе у додир са класичном музиком. Тако настаје јединствена музичка, али и техничка фузија остварена кроз преплитање различитих музичких језика.

У овом раду посебну пажњу посветили смо техници која је веома често заступљена у оригиналним дјелима (па чак и транскрипцијама) за класичну гитару. То је техника разгвадо, помоћу које се значајно развија моторика и самосталност прстију десне руке. Тако се могу постићи велике брзине извођења скала, а уједно се усавршава и техника арпеђа, као и техника палца десне руке.

Поред ове технике која се користи и на класичној гитари, из фламенка смо преузели технику палца - алзапуа, која се не користи у техници свирања на класичној гитари. Ова техника заснива се на покрету палца у оба смјера (горе-доље), те је у основи

слична начину извођења разгвада, само што се, за разлику од њега, алзапуа изводи само палцем. Сматрамо да је технику алзапуа упутно користити искључиво као вјежбу помоћу које палац успијева да, независно од осталих прстију, изводи дуже пасаже и скале. Тако палац постаје независан у односу на шаку и остале прсте десне руке.

Развијање покретљивости прстију десне руке омогућава лакше извођење дјела која нису писана за гитару какву данас познајемо, већ за барокну и романтичну гитару чије су мензуре биле мање. Та дјела лакше су се изводила на оригиналним инструментима за које су и писана. Већина одабраних композиција које ће бити изведене у овом докторском умјетничком пројекту данас се и изводе на савременој гитари, иако су, у времену када су настајале, писане за различите претече гитаре (лаута, романтична гитара или за клавир)..

У једном од поглавља представљене су технике свирања на класичној гитари. Овдје су приказане неке од најзначајнијих школа за гитару познатих гитариста, композитора и методичара, као што су Агвадо, Тарега, Пухол и Карлеваро. У свакој од наведених метода, учачамо поступност у раду на свим техничким елементима на којима почива савремено извођаштво на класичној гитари (положај прстију и шака, координација покрета руку, арпеђа, скале, легата...). Ниједна од наведених метода скоро да не садржи било какве вјежбе за изучавање разгвадо технике. Композитори су је користили кроз вјекове, опонашајући преко ње ефекат гитаре и на другим инструментима (клавир, оркестар...) Ову технику препознајемо као надградњу на постојеће технике извођења на класичној гитари. Да би се успјешно изводила потребне су године студиозног рада и усавршавања. Десна рука класичних гитариста је приликом свирања фиксирана, шака је опуштена а прсти су самостални. Покрет сваког прста настаје из његовог коријена. У почетној фази вјежбања технике разгвадо принцип је сличан. Шака је опуштена и фиксирана, а прсти десне руке (и,м,а) појединачно изводе покрет у оба смјера (надоље и нагоре), искључиво из коријена сваког прста, никако из шаке. Разгвадо се у почетку свира споро, прво у четвртинама, а затим у различитим ритмичким фигурама (осминама, триолама, шеснаестинама). Касније, када се прсти осамостале и добију независност и

снагу, полако се у сложенијим ритмичким фигурама убацује и палац десне руке. У овој фази шака није фиксирана, већ се помјера из ваздуха.

Изучавајући разгвадо технику открили смо да она истовремено рјешава два важна гитаристичка захтјева: дужину и облик ноктију десне руке и положај шаке и прстију десне руке. Ова техника не трпи дуге нокте при извођењу, већ је најбоље да нокти прате облик јагодице и да буду краћи. Прсти десне руке, изводећи разгвадо технику, добијају већу снагу и међусобну независност, као и независност од саме шаке. Да бисмо добили котрљајући снажан звук свирањем акорада из коријена сваког прста, потребни су нам кратки нокти. За добијање тонског волумена потребно је трзање у једном смјеру више јагодицом (ка доље), а у другом (ка горе) више ноктом, али не предугим. Свирач који има дуге нокте, а жели научити свирати разгвадо, неће у томе успјети, и мораће скратити нокте на одговарајућу дужину и то тако да они прате кривину и облик јагодице. Аутору овог пројекта техника разгвадо разријешила је вишедеценијску дилему, и разбила предрасуду о дугим ноктима као гаранцији за добијање снажног тона.

Да подсјетимо - анализирајући најзначајније методе великих мајстора класичне гитаре, видјели смо да су о дужини ноктију и тону говорили творци гитарске технике коју и данас користимо (Агвадо, Сор, Тарега, Пухол...). Свако од њих свирао је кратким ноктима, користећи јагодицу прста при трзању, и на тај начин постижући љепши тон, а уједно добијајући већи тонски волумен и шири тонски дијапазон.

Други захтјев, који се односи на правилан положај шаке и прстију десне руке, чест је проблем код ученика, али и студената, некад и код професионалаца. Шта значи имати правилан положај шаке и прстију десне руке приликом свирања?

То значи да у одређеном положају и под одређеним углом можете извести разне технике свирања десном руком, а да се при томе шака не помјера лијево-десно, или напријед-назад. У претходно наведеним методама за класичну гитару постоји низ поступних техничких вјежби за правилан положај десне руке. Да бисмо поставили правилно десну руку, што је један од кључних услова за успјешно извођење, морамо обратити пажњу на покрете и независност прстију у односу на шаку. Покрети прстију

требало би да слиједи путању по којој би се прст нормално кретао у ваздуху, ка унутрашњости длана, не скрећући ни улијево ни удесно. То се односи на сва три прста (и,м,а), а поготово је битно на ово обратити пажњу када је у питању домали (а) прст, будући да се њиме понекад свира ка палцу, умјесто мимоилазно са њим. Кажипрст (и) такође треба пажљиво контролисати, будући да од његовог правилног кретања напријед-назад (у шаку, а не ка палцу) зависи уједно и рад палца. Када је ријеч о палцу, најважније је обезбиједити његову потпуну независност од прстију (и,м,а). Као и са осталим прстима, тако и са палцем вршимо покрет из коријена прста десне руке. Одатле палац изводи свој кружни покрет, не сударајући се при том са кажипрстом (и), и не завршавајући своју путању у унутрашњост шаке. Независност прстију од шаке ствара предуслов доброг положаја десне руке, јер се прсти помјерају из свог коријена, па им није потребно помјерање шаке за неку захтјевнију технику, већ све технике могу извести из истог положаја шаке десне руке.

Начин развијања и усавршавања технике разгвадо такође има сличан циљ када је у питању правилан положај шаке и прстију десне руке. Ова техника развија независност сваког прста од шаке десне руке. Тако прсти имају сличан покрет, али за разлику од техничких вјежби у наведеним методама, овдје прсти имају покрет (као што смо претходно описивали) у оба смјера. Покрет прста који се креће у било ком смјеру (надоље или нагоре), има своју праву путању не скрећући ни лијево ни десно. Тако прсти из истог положаја шаке, могу извести различите ритмичке фигуре разгвада, али и све друге, кључне технике свирања гитаре. Разгвадо који се изводи без промјене положаја шаке и прстију, односи се само на извођење ове технике и,м,а прстима. Извођење разгвада са додавањем палца десне руке више не подразумијева исти положај шаке из кога се изводе и остале технике. Укључивањем палца, десна рука више није фиксирана, већ је у ваздуху, те прати смјер прстију који се крећу доље - горе.

За разлику од разгвадо технике која се изузетно пуно користи у литератури за класичну гитару, техника алзапуа искључиво је присутна у литератури за фламенко гитару. Зашто нам је алзапуа изузетно корисна као техничка вјежба?

Издвојили смо је као корисну вјежбу за развијање брзине палца десне руке. Она је слична техници разгвадо, јер има покрет палца у оба смјера (нагоре-надолје). У литератури за класичну гитару постоје многа дјела у којима се могу изводити дужи пасажии или поједини дјелови искључиво палцем десне руке. У наредном примјеру видимо дуге пасажии и скале које ћемо изводити искључиво палцем, за разлику од многих гитариста који исте дјелове композиције изводе комбиновано - палцем и осталим прстима (и,м,а) десне руке.

6.1. Примјер: Техника свирања палцем десне руке: Х. Турина, Севиљана

Фламенко се кроз вјекове укрштао са класичном музиком и утицао на развој технике свирања класичне гитаре. О томе свједочи и литература за гитару која садржи мноштво техника фламенка. Композиције о којима смо писали у самом раду, ће се изводити као дио докторског умјетничког пројекта, а садрже као везивно ткиво есенцију гитарског звука препознату кроз карактеристичне технике свирања. Аутор се годинама бавио извођењем музичких дјела која су писана за класичну гитару, а садржала су техничке елементе фламенко свирања. Многе од техника било да су класичне или фламенко, укрштале су се кроз вјекове са карактеристичностима различитих музичких праваца, као и техникама специфичним одређеним инструментима као што су барокна и романтична гитара, лаута, вихуела...Захваљујући разним изазовима времена у коме су настајале и утицајима, успјеле су да опстану кроз вјекове, и да се данас успјешно изводе на модерном инструменту.

На крају, докторски умјетнички пројекат омогућио је аутору да преиспита себе и начине свог досадашњег извођачког рада, и уједно га мотивисао да и даље трага за новим могућностима развоја вјештине извођења.

Литература:

-Armero, Gonzalo and Jorge de Persia (eds.): *Manuel de Falla: His Life and Works*.

Translated by Tom Skipp. Madrid: Omnibus Press, 1999.

- Bakus, Gerald J.: *The Spanish Guitar: A Comprehensive Reference to the Classical and Flamenco Guitar*. Los Angeles: Gothic Press, 1977.

- Baytelman-Dobry, Pola: *Isaac Albeniz: Chronological List and Thematic Catalog of His Piano Works*. Michigan: Harmonie Park Press, 1993.

- Bobri, Vladimir: *The Segovia Technique*. New York: The Macmillan Company, 1972.

- Carlevaro Abel: *Serie didactica para guitarra*, Barry Editorial, 1966.

- Chase, Gilbert: *The Music of Spain*. New York: W.W. Norton&Company Inc, 1941.

-De Falja, Manuel: *Zapisi o muzici i muzicarima*, Clio, Beograd, 2001.

- Grecos, Juan D.: *The Flamenco Guitar*. New York: Sam Fox Publishing Company, Ink, 1973.

- Hamilton, Mary Neal: *Music in Eighteenth Century Spain*. New York: Da Cappel Press, 1971.

- Hinson, Maurice: *Masters of Spanish Music*. Van Nuys: Alfred Publishing Co, Ink, 1990.

- James, Burnett: *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*. London: Victor Gollanz Ltd, 1979.

- Marco, Thomas: *Spanish Music in the Twentieth Century*. Cambridge and London: Harvard University Press. 1993.

- Ophee, Matanya; Savino Richard: *Fernando Sor–The complete Studies for Guitar*, Heidelberg: Chanterelle, 1997.

- Ogrizovic, Vera: *Gitara*, Beograd, 1999.
- Pujol, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra*, Ricordi Americana, Buenos Aires 1940.
- Pena, Paco: "Flamenco Guitar". In *The Guitar: A Guide for Students and Teachers*. Compiled and edited by Michael Stimpson, Oxford and New York: Oxford University Press, 1988.
- Sor, Fernando: *Method for the guitar*, Robert Cocks & CO, 1832.
- Sellek-Harrison, Maria B.: *A Pedagogical and Analytical Study of "Granada" ("Serenata"), "Sevilla" ("Sevillanas"), "Asturias" ("Leyenda") and "Castilla" ("Seguidillas") from the Suite Espanola, opus 47 by Isaac Albeniz*". Doctoral Essay. University of Miami, 1992.
- Sanz, Gaspar: *Instruccion de Musica Sobre la Guitarra Espanola*. Genève: Editions Minkoff, 1976.
- Stimpson Michael: *The Guitar: A Guide for Students and Teachers*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1988.
- Tennant, Scott: *Pumping Nylon*, Alfred Publishing Co, USA, 1995.