

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Докторске академске уметничке студије

Извођачке уметности

ВИОЛА

мр Наташа Станојевић

*Соло виола као виртуозни инструмент
у музичком стваралаштву 20. и 21. века*

ментор: мр Дејан Млађеновић, редовни професор

коментор: др Тијана Поповић Млађеновић, доцент

Београд, 2011.

Захваљујем се ментору, редовном професору Дејану Млађеновићу, на искреној и несебичној помоћи и подршци, коју ми је пружио од самог почетка и током припреме завршног пројекта.

Такође се захваљујем коментору др Тијани Поповић Млађеновић на стручној помоћи и саветима, на садржајним дискусијама и исцрпним коментарима који су ми помогли у коначном уобличавању докторског рада.

Наравно, велико хвала, мојој породици и пријатељима који су ме подржали и дали снаге у припреми и реализацији овог пројекта и који су ми кроз вербалне дискусије давали корисне сугестије.

САДРЖАЈ:

<i>УВОД</i>	4
1. КРАТКА ИСТОРИЈА О ВИОЛИ	6
<i>1.1 ПРВА ЗНАЧАЈНА ДЕЛА ПОСВЕЂЕНА ВИОЛИ КАО КОНЦЕРТАНТНОМ ИНСТРУМЕНТУ</i>	7
<i>1.2 ОБЛИК И СТАНДАРДИЗАЦИЈА МЕРА ВИОЛЕ</i>	9
<i>1.3 ЛАЈОНЕЛ ТЕРТИС И ВИЛИЈАМ ПРИМРОУЗ КАО ПРВИ ЗНАЧАЈНИ ПРОПАГАТОРИ ПОСЕБНОСТИ ВИОЛЕ И ЊИХОВИ НАСЛЕДНИЦИ</i>	14
2. О ИЗАБРАНИМ ДЕЛИМА И ЊИХОВИМ АУТОРИМА	16
3. ОСВРТ НА ТЕХНИКЕ СВИРАЊА ВИОЛЕ КАО ВИРТУОЗНОГ ИНСТРУМЕНТА	30
<i>3.1 ТЕХНИКА ДЕСНЕ РУКЕ</i>	31
<i>3.2 ТЕХНИКА ЛЕВЕ РУКЕ</i>	39
ЗАКЉУЧАК	45
<i>ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)</i>	47
<i>ИНТЕРНЕТ СТРАНИЦЕ (ПАРТИТУРЕ, КЊИГЕ, ЧАСОПИСИ, ФОТОГРАФИЈЕ)</i>	48
<i>ЗВУЧНИ ЗАПИСИ</i>	49

Виола је инструмент који се све више појављује као специфичан извор инспирације у музичком стваралаштву. О томе сведочи чињеница да су својства овог инструмента, његов звук и боја, од почетка 20. века инспирисала многе композиторе да му се посвете са више пажње, дајући велики акценат на техничко-изражајне могућности виоле. До тада је овај инструмент имао важно место и широку примену у европском музичком стваралаштву али, пре свега, у оквиру оркестра или камерног ансамбла. Међутим, почетком 20. века виола полако заузима значајно место као солистички инструмент, јер се композитори трагајући за новим идејама, одлучују да компонују за инструменте које до тада нису довољно истражили, користећи у делима и њихове тонске и техничко извођачке специфичности.

Идеја овог докторског пројекта је произашла као резултат моје посвећености савременом стваралаштву. Завршни пројекат „Соло виола као виртуозни инструмент у музичком стваралаштву 20. и 21. века“, садржи дела која карактеришу музичко изражајне могућности са високо извођачко - техничким захтевима, то су: Елегија (*Elegy*, 1930) Бенцамина Бритна (Benjamin Britten), Импровизација (*Improvisation*, 2008) Дејвида Дрекслера (David Drexler), Соната за соло виолу (*Sonate for Solo Viola*, 1969) Пола Хиндемита (Poul Hindemith), *Монолог* (1979) Дејана Деспића, Соната за соло виолу (*Sonata für Viola solo*, 1955) Бернда Цимермана (Bernd Zimmermann), Соната за виолу соло (*Sonate pour alto seul*, 1996) Ивана Јевтића, Соната за виолу соло (*Sonata for Viola Solo*, 1991 – 1994) Ђерђа Лигетија (György Ligeti), Соната за виолу соло (*Sonata per viola solo*, 1958) Грацине Бацевич (Grażyna Bacewicz), У ораховој љусци (*In Nuce*, 2008) Бранке Поповић, Три брилијантна ноктурна (*Tre Notturmi Brillanti*, 1975) Салватореа Шарина (Salvatore Sciarrino) и избор комада из свеске Знаци, игре и поруке (*Signs, Games and Masseges*, 1987 – 1994) Ђерђа Куртага (György Kurtág). Наведене композиције, припадају периоду 20. и

21. века и приказују захтевни третман и виртуозност на виоли, у смислу високог техничког нивоа, као и различите могућности свирања на овом инструменту истичући његове специфичности и особине. Да бих на прави начин приступила сваком делу, морала сам да се информишем на неколико основа, те је истраживање обухватило:

1. Сумирање основних података о третману виоле кроз историју, њеном облику и стандардизацији мера овог инструмента.
2. Увид у релевантне историјске чињенице и контекст стварања дела која ћу изводити.
3. Сагледавање третмана виоле у 20. и 21. веку, односно начина тумачења музичког записа кроз коришћење широког спектра техничких захтева свирања на виоли.

Спроведена истраживања су изведена и из бројних наступа, као и искуства које сам стекла свирајући дела 20. и 21. века. Завршни концерт ће садржати пажљиво одабране композиције за соло виолу из групе поменутих дела, које дају свеукупни приказ овог инструмента: специфичности његових тонских квалитета, али и моћ да, као виолина и виолончело може да одговори комплексним, високо техничко-изражајним захтевима. Реч је о шест композиција:

Елегија Бенџамина Бритна

Импровизација Дејвида Дрекслера

Монолог, Дејана Деспића

Соната за виолу соло Ђерђа Лигетија

Соната за виолу соло Грацине Бацевич

Знаци, игре и поруке Ђерђа Куртага

Оваквим одабиром композиција са специфичним музичко-техничким захтевима, желим да (београдској) публици и стручној јавности омогућим обухватнији увид у третирање виоле као солистичког и виртуозног инструмента, као и сагледавање домаћег стваралаштва у односу на инострано стварање за овај инструмент.

1. КРАТКА ИСТОРИЈА О ВИОЛИ

Постоје два тумачења како је настала виола. Једна је, да је виола настала из породице старих виола, виола да брачо (*viola da braccio*), а друга да је овај инструмент настао из породице лира да брачо (*lire da braccio*), као нешто већа варијанта виолине. Виола је гудачки инструмент, који је окарактерисан као инструмент са дубљим тоном и упоређиван је са бојом људског гласа алта. Током протеклог периода своје историје, виола је због своје звучне природе, алт регистра, имала улогу да доноси поједине унутрашње тонове акордског сазвучја или да удваја деоницу друге виолине или баса, док је виолончелу и бриљантној виолини поверавана главна мелодија због високих и дубоких тонова и карактеристичне тонске боје. Виола је проживљавала и успоне и падове у музичком третману више него други гудачки инструменти.¹ Кроз историју па све до 20. века, осим малог броја композиција писаних за соло виолу, главно место је имала у оквиру оркестра или камерног ансамбла. Сматрало се да виола нема велику важност у музичком „естаблишменту“, да је инструмент са много проблема, као и да је свирање на њој неспретно, компликовано, а композиторима неудобно за писање. „Разлог је лежао и у чињеници да виолу свирају особе које немају искуства за свирање у музичким саставима, или су без нарочитих способности које су неопходне за

¹ Сесил Форсит (Cecil Forsyth) је у својој књизи Оркестрација (*Orchestration*, London, Macmillan, 1914), дао позицију виоле и виолиста у музичком свету.

свирање на виолини². Међутим, временом су композитори почели да пишу за инструменте који су се мање истицали, тражећи нове звучне боје. Међу њима је била и виола, коју су препознали као самосталан инструмент са својим карактеристикама.

1.1 ПРВА ЗНАЧАЈАНА ДЕЛА ПОСВЕЂЕНА ВИОЛИ КАО КОНЦЕРТАНТНОМ ИНСТРУМЕНТУ

Најранија позната дела писана за виолу настала су у 17. веку. Јохан Себастијан Бах (Johan Sebastian Bach, 1685-1750) је у композицији Бранденбуршки концерт бр.6 (*Brandenburg Concerto No.6 in B flat major, BWV 1051*) заобишао виолине, и дао главну улогу двома виолама. Поред Баха, један од најплоднијих ствараоца је Георг Филип Телеман (Georg Philip Telemann, 1681 - 1767), који је обогатио литературу за овај инструмент, посветивши му свој врло познат Концерт за виолу (*Viola Concerto in G major, TWV 51:G9*). Велики допринос су дали и композитори Џорџ Бенда (Georg Benda, 1722 - 1795), Јохан Кристијан Бах (Johann Christian Bach, 1735 - 1782), Карл Фридрих Целтер (Carl Friedrich Zelter, 1758 - 1832), Александро Рола (Alessandro Rolla, 1757 – 1841), Франц Антоан Хофмајстер (Franz Anton Hoffmeister, 1754 – 1812), Карл Марија фон Вебер (Carl Maria von Weber) и наравно композитор који је дао значајан допринос солистичкој литератури са неколико концерта за виолу - Карл Штамиц (Carl Stamitz, 1745 - 1801). Појава композиција за соло виолу, мења однос према овом инструменту и њена улога у оркестру и у камерним саставима се изједначава са осталим инструментима. Волфганг Амадеус Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 - 1791) је композитор који је радо свирао виолу у гудачком квартету и један од првих стваралаца

² Кванц, Јохан Јоаким (Quantz, Johann Joachim) – Свирање флауте (*On Playing the Flute*, London, Faber and Faber, 1966, стр. 237.

који виолу третира потпуно равноправно са виолином у делу Синфонија кончертанте (*The Sinfonia Concertante for Violin, Viola and Orchestra in E-flat major, K.364, 320d*), додељујући јој исти степен техничких захтева. У богатом стваралаштву камерне музике, као што су квартети и квинтети, такође се приказује њен велики потенцијал. Најпознатије дело 19. века, Симфонија са виолом облигато, Харолд у Италији (*Harold in Italy*, оп.16, 1834), Хектора Берлиоза (Hector Berlioz, 1803 - 1869), јесте композиција у којој се виде колористички ефекти на виоли, као и могућност свирања сложених техничких захтева.³ Инспирисан поемом Ходочашће детета Харолда (*Childe Harold's Pilgrimage*) Лорда Бајрона (George Gordon Byron, 1788 – 1824), Берлиоз описује меланхоличну сањалицу Харолда, као и његове разне доживљаје на путу кроз Италију.

Велики је број и композитора-пијаниста који су компоновали дела за виолу. То су: Михаил Иванович Глинка (Mikhail Ivanovich Glinka, 1804 – 1857), Феликс Менделсон (Felix Mendelssohn, 1809 – 1847) и Јохан Брамс (Johannes Brahms, 1833 - 1897).⁴

Поред значајног богаћења литературе за виолу делима композитора који су јој посветили посебну пажњу, направљен је и завидан број транскрипција композиција за виолину и виолончело (виола је инструмент који се налази између ова два инструмента различитог регистра, а из исте породице гудачких инструмената и због тога је било лако преузети велики број композиција). Професор Франц Цејрингер (Franz Zeyringer, Аустрија)

³ Хектор Берлиоз је композицију *Харолд у Италији* компоновао на инсистирање истакнутог свирача Николо Паганинија (Niccolò Paganini). Међутим, Паганини никада није извео дело које је наручио. Берлиоз је премијерно извођење понудио Кретјену Урану (Chrétien Uran - тада један од највећих извођача на виоли).

⁴ Јохан Брамс је обогатио виолски репертоар са две *Сонате* из опуса 120 - број 1 и број 2. Обе сонате је у оригиналу написао за кларинет и клавир 1894. године, инспирисан кларинетистом Ричардом Мулфелдом (Richard Mühlfeld). Транскрипцију за виолу је направио у фебруару - марту 1895. године (прво издање је изашло у јуну 1895. године), адаптирајући кларинетски парт виоли. На неким местима је користио двозвуке, а негде је морао да промени регистар свирања да би ускладио дело природи инструмента.

је 1985. године објавио коначно издање Литература за виолу (*Literatur for Viola*)⁵. Ово издање представља најобухватнији списак музике за виолу и садржи око 14 хиљада штампаних дела, као и бројне манускрипте. Као додаток ове књиге Примроуз интернационална виолска архива (PIVA)⁶, доставља списак аквизиција за виолу од 1985. године. Са почетком 20. века велики број издавача штампа музику за виолу више него икада у историји.

1.2 ОБЛИК И СТАНДАРДИЗАЦИЈА МЕРА ВИОЛЕ

Ширење репертоара за виолу било је везано и за проблеме око стандардизовања димензија овог инструмента. Градитељи су имали потешкоће да пронађу баланс између величине инструмента и сонорности звука на виоли (док су димензије виолине и виолончела биле познате још из времена староиталијанских градитеља). Да би виола имала савршену равнотежу димензија и звучности, запремина тела инструмента би требала да буде дупло већа од виолине. Савремени градитељи виоле су у прилици да буду у истој ситуацији у којој су били градитељи виолине 16. и 17. века, те је ово време када и виола улази у *златно доба*. Тражећи идеалне мере да би виола била једнако гласна као виолина и виолончело, мењали су димензије тела виоле од примерка до примерка, од 38-46 центиметара. Током историје направљени су бројни покушаји, са мањим или већим променама димензија, које су утицале на резонантност инструмента. Експериментисано је са дужином, дебљином и обликом тела виоле, а све у служби лакшег свирања инструмента. На слици 1. и слици 2. приказани су неки од покушаја унапређења облика виоле.

⁵ <http://music.lib.byu.edu/piva/ZeyringerNP2.htm>, сајт са списком композиција за виолу.

⁶ Примроуз интернационална виолска архива - **The Primrose International Viola Archive (PIVA)**.

Слика 1. приказује виолу Пелегрину (*The Pellegrina*), градитеља Дејвида Ривинуса (David L. Rivinus). Без обзира на њену величину, тачније ширину инструмента, конструисана је тако да свирач може лако да свира на њој, а величином тела је постигнута већа акустичност.⁷



Пелегрину није једина иновација инструмента градитеља Ривинуса. На **слици 2** је мала виола названа Ривола (*Rivola*). Много мања од Пелегрине, али такође асиметрична и ергономски дизајнирана.⁸

Слика 3 Ото Ердец (Otto Erdesz), модификовао је тело виоле, тако што је десна страна тела, код врата инструмента, конкавног облика, да би виолистима са мањим рукама и ужим шакама дао лакши приступ високим позицијама. Овај инструмент је Ото приказао у Торонту 1978. године, а конструисао га је за своју супругу Ривку Голани (Rivku Golani).⁹

⁷ Слика 1 је преузета са сајта <http://www.rivinus-instruments.com/pomposa.htm>

⁸ Слика 2 је преузета са сајта <http://americanviolasociety.org/journal/files/2010/08/JAVS-Summer-2004.pdf>

⁹ Слика 3 је преузета са сајта http://www.josephcurtinstudios.com/new/strad/nov00/Erdesz_bio.htm



Слика 4 приказује виолу из Ото Ердезовог Торонто периода. Издуженим еф отворима приказује своје дивљење према моделу дал Ђезу (*del Gesù*)¹⁰. На слици 5 је Евиа модел (Evia-model, 1999), експериментални прототип виоле са обликом ивицама градитеља Јозефа Куртина (Joseph Curtin).¹¹ Један од покушаја који је проистекао из експеримента Жан Баптист Викумеа (Jean Baptist Vuikkaume), дао је допринос бољитку, са дужином тела виоле од 41,3 центиметара (међутим због широког тела није толико практично свирати на њој).

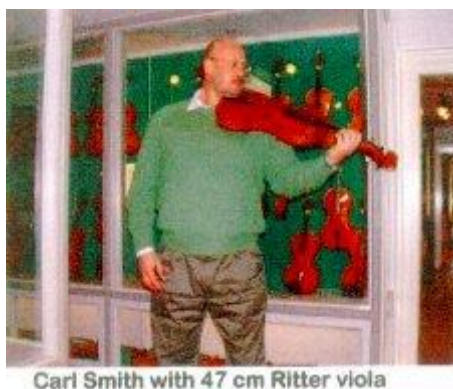
Херман Ритер (Hermann Ritter) је направио виолу звану “виола алта“ (*viola alta*), која има пету жицу е (као на виолини) и чија дужина тела достиже чак 47 центиметара. Оваква виола је била коришћена само у Вагнеровим

¹⁰ Један од најпознатијих италијанских градитеља Бартоломео Ђузепе Гварнери (Bartolomeo Giuseppe Guarneri – модел виоле *del Gesù*), направио је модел који је популаран код савремених градитеља. Слика 4 је преузета са сајта http://www.josephcurtinstudios.com/news/strad/nov00/Erdesz_bio.ht

¹¹ Слика 5 је преузета са сајта http://www.josephcurtinstudios.com/gallery/va_j4/top.htm

операма.¹² На **слици 6** је приказан Карл Смит са виолом Ритер од 47 центиметара и може се видети велика разлика у величини тела и због такве диференције у димензијама, тешко је музичарима да мењају инструменте (што није случај код виолина).

Слика 6 „Виола алта“



Значајан музичар, виолиста **Лајонел Тертис (Lionel Tertis)** који је утицао на развој виоле и њеног репертоара, такође је тежио и стандардизацији мера овог инструмента. Искористио је све своје искуство везано за проблеме овог инструмента и имајући у виду да мале виоле имају малу резонанатну кутију и слабу жицу це, а да виоле великог корпуса не дозвољавају лакоћу свирања, Тертис је дошао до решења и направио виолу „Тертис модел“ (1938.године)¹³.

Слика 7 приказује Тертисов модел виоле која има дужину тела инструмента 42,5 центиметара, са задовољавајућом јачином це жице и на којој се лако свира.

¹² Слика 6 је преузета са сајта <http://www.wagnerdallas.com/events2004/wsd050326.htm>

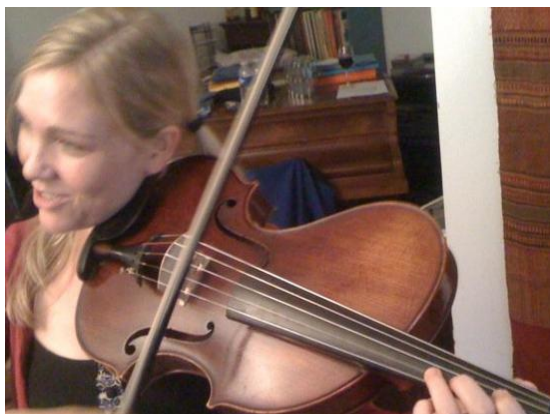
¹³ Слика 7 је преузета са сајта <http://www.theviolaworkshop.com/page4.html>

Слика 7 „Тертис модел“



Свесни проблематике која се провлачила кроз разне експерименте, данашњи градитељи успевају да ове велике разлике сведу на минимум и да се приближе „идеалној“ виоли по облику и димензијама.

Слика 8 „Арпеђина“



Ова слика донекле илуструје интересантан модел, али не виоле већ инструмента Арпеђине – једине на свету, са доњом петом жицом е (Only one of them in the world! Like a 5 string viola with a low E string).¹⁴

¹⁴ Слика је преузета са сајта <http://www.facebook.com/home.php?#!/photo.php?pid=7048220&id=509036216>, захваљујући мојој пријатељици Џулији Џојс (Julia Joyce) која је имала прилике да свира на овом инструменту, као и да га слика (Париз, 2010. година).

1.3 ЛАЈОНЕЛ ТЕРТИС И ВИЛИЈАМ ПРИМРОУЗ КАО ПРВИ ЗНАЧАЈНИ ПРОПАГАТОРИ ПОСЕБНОСТИ ВИОЛЕ И ЊИХОВИ НАСЛЕДНИЦИ

Генерално посматрано, виола је у 19. веку, у мањем или већем степену остварила независност и изазвала да се њен ентитет уважава, а почетак 20. века доноси нова дела за овај инструмент. Развитком репертоара за соло виолу, као и камерну музику, повећало се интересовање професионалних музичара за свирање овог инструмента. Један од најзначајнијих музичара који је имао могућности да помогне у подизању статуса виоле је Лајонел Тертис (1876 - 1975). Држећи многобројне концерте на виоли, Тертис је представио овај инструмент као изазов за композиторе, стимулишући их да пишу за њега.¹⁵ Остварио је одлучујући допринос ка пуној афирмацији виоле и у камерним ансамблима и као солистички инструмент. Тертис је уметник који је сврстао виолу у солистичке инструменте. Желећи да што више прошири извођачки репертоар започиње да пише транскрипције за виолу. Најзначајније дело које је обрадио је Концерт за виолончело у е молу, оп.85 (*Concert for violoncello, in e minor op.85*), Едварда Елгара (*Edvard Elgar*). Тертис је и аутор неколико занимљивих књига *Лепота тона код гудача (Beauty of tone in String Playing, 1938)*; *Нема више пепељуге (Cinderella no more, 1953)*; *Ја и моја виола (My viola and I, 1974)*.

Вилијам Примроуз (*William Primrose, 1904 - 1992*) се сматра по мишљењу многих стручњака за једног од највећих уметника 20. века. Већ после другог светског рата постаје светски познат виолиста. Осим своје солистичке каријере, интензивно је свирао и у камерним саставима са познатим уметницима, као што су Пабло Казалс (*Pablo Casals*), Артур Рубинштајн (*Arthur Rubinstein*), Јаша Хајфец (*Jascha Heifetz*) и други. Ширио је свој репертоар вршећи транскрипције виолинских композиција и

¹⁵ Велика је листа енглеских композитора, који су Тертису посветили дела за виолу: Артур Блис (*Arthur Bliss*), Арнолд Бакс (*Arnold Bax*), Бенџамин Дејл (*Benjamin Dale*), Густав Холст (*Gustav Holst*), Јорк Бовен (*York Bowen*), Ричард Малтју (*Richard Maltew*),

свирајући посвећена дела композитора 20. века: Артура Бенцамина (*Arthur Benjamin*), Бенцамина Бритна (*Benjamin Britten*), Едмунда Рубре (*Edmund Rubbra*), Даријуса Мијоа (*Darius Milhaud*) и тако даље.

Једно од најважнијих дела виолистичке концертне литературе, које је настало заслугом Примроуза, је Концерт за виолу (*Viola Concerto op.posth*) Беле Бартока (*Béla Bartók*, 1881 –1945).¹⁶ Примроуз је у писму саветовао Бартока да се ни на који начин не осећа спутан при коришћењу техничких захтева на инструменту и да може бити слободан да користи све регистре и до ноте це⁴ за техничке пасаже и мелодије.

Двадесети век доноси радикалне промене у третману виоле. Интересовање композитора да искористе потенцијал виоле и да подигну технички стандард свирања виоле, компонујући дела за овај инструмент, повећава и број музичара на виоли. Поред поменутих Лајонела Тертиса и Вилијама Примроуза, следи низ имена, уметника који су помогли у сврставању виоле у групу виртуозних инструмената. Пол Хиндемит је веома значајан композитор и виолиста заслужан за велики број дела компонованих за виолу. Затим ту су: Теофил Лафорж (*Théophile Laforge*, 1863 - 1918), Морис Вијо (*Maurice Vieux*, 1884 – 1951), Вадим Борисовск (*Vadim Borisovskz*, 1900 – 1972), Лилијан Фукс (*Lillian Fuchs*, 1901 – 1995). Први виолиста који је снимиио 24 каприса од Паганинија, је Емануел Варди (*Emanuel Vardi*, 1915).

Поједине композиције, које ће се наћи на завршном концерту мог пројекта су посвећене новијим познатим виолистима, међу којима су: Михаел Кугел (*Michael Kugel*, 1946), Ким Кашкашјан (*Kim Kashkashian*, 1952), Набуко Имаи (*Nabuko Imai*, 1943), Ривка Голани (*Rivka Golani*, 1946), Табеа

¹⁶ Бела Барток је у почетку био неодлучан да напише концерт за виолу, али слушајући Примроузов наступ преко радија, који је тада изводио Концерт за виолу Вилијама Волтона (*William Volton*), прихватио је наруџбину.

Цимерман (*Tabea Zimmermann, 1966*), Жерард Коце (*Gérard Caussé, 1948*), Пол Колети (*Paul Coletti, 1959*), Пол Нубауер (*Paul Neubauer, 1962*), Гарт Нокс (*Garth Knox, 1956*) и Јури Башмет (*Yuri Bashmet, 1953*).

Најмлађа генерација виолиста светске сцене је можда најбројнија, од којих бих поменула: Максим Рисанова (*Maxim Rysanov, 1978*) који је наступао прошле године у Београду, свирајући том приликом транскрипцију дела Рококо варијације за виолончело, Петра Илича Чајковског (*Piotr Ilyich Tchaikovsky*), Дејвида Арона Карпентера (*David Aaron Carpenter, 1986*), Џенифер Стум (*Jennifer Stumm, 1979*), Вијачеслава Динерхтејна (*Viacheslav Dinerchtein, 1976*), Антоана Таместита (*Antoine Tamestit, 1979*) и други.

2. О ИЗАБРАНИМ ДЕЛИМА И ЊИХОВИМ АУТОРИМА

Дела за соло виолу су специфична, јер откривају цео спектар техничко-изражајних могућности на овом инструменту. Пошто нису у пратњи клавира, оркестра или неког другог инструмента, свака композиција за соло виолу представља изазов за извођача, јер оваква дела дају већи простор за истраживање кроз звук, звучни приказ динамичких разлика је већи, а чак су и најтиши тонови чујнији, што извођачу даје додатну слободу у коришћењу динамичких нијанси.

Једна од соло композиција за виолу у којој се види различит колорит, а која ће се наћи на завршном концерту, је **Елегија Бенцамина Бритна**. Бритн је енглески композитор и пијаниста (1923 – 1976), који је од ране младости почео да компонује. Дело *Елегија* је настало када је Бритн имао шестнаест година (1930. година). Идеја о компоновању елегије (као форма), била је реткост за тако младог композитора. Међутим ово дело за виолу соло је ефектно и технички уверљиво, а пронађено је после његове смрти у заоставштини. Бритн ју је компоновано на полеђини једне стране

нотног папира оркестарске партитуре. Време када је развио поштовање према савременој музици, било је 1924. године када је постао ученик Франка Брица. Тада се упознаје са делима Беле Бартока (Bela Bartok), Албана Берга (Alban Berg -1934. године)¹⁷ и школом Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg). Међутим, Бритново дело *Елегија* настало је врло рано, те се може рећи да је био вођен својим професором Франком Брицем (Frank Bridge)¹⁸ и да су му рана дела имала мале елементе утицаја савремених школа. Набуко Имаи је први пут извела ово дело 1984. године на 37. Алдбург фестивалу (37th Alburgh festival).

Бритнова *Елегија* је данас препознатљива као кратко дело за виолу соло. У њој се јасно види, да је Бритн познавао технику гудачких инструмената, а нарочито могућности свирања на виоли (што касније потврђује у делу *Lachrymae* за виолу и клавир). Бритн показује своју индивидуалност и организовани запис замишљене композиције.

Елегија има богату ритмичку организацију која је резултат разноврсног осећања и расположења. Музичка форма и структура су повезане, тако да се остварује апсолутни склад осећања, мисли, звука, значења и ритма. *Елегија* је лирска композиција лирског карактера и троделног је облика. Почетак композиције приказује јасно изражене емоције кроз једноставан мотив, који се провлачи кроз целу композицију у другачијој динамици и другачијој атмосфери. Динамике су обележене, али је велика слобода дата свирачу, да истраживањем дође до карактеристичних боја које могу да се произведу свирајући на једној жици (такт 37. - лествични покрет навише

¹⁷ Бенцамин Бритн је у Бечу први пут видео оперу Воцек (Alban Berg: "Wozzeck").

¹⁸ Бенцамин Бритн је 1937. године компоновао дело Варијације на тему Франка Брица (*Variations on a Theme of Frank Bridge*) базирано на теми из Брицове композиције Три идиле за гудачки квартет, 1906. година (*Three Idylls for String Quartet*).

са спуштањем динамике).¹⁹ Кулминација првог дела композиције завршава се једва чујним пицикатом. Наставак је варијација на мотив који је везан за лествични покрет навише, само је сада у вишој динамици и са акцентима (као да је хтео да утврди сваку ноту). Врло спретно развија мелодијски покрет кроз виртуозне пасаже и достиже врхунац у веома гласној динамици (*ffff*). Пауза са короном даје психолошки прекид јаког звука који постепено нестаје. Реминисценција је осмишљена као ехо и свира се са сордином (пригушивачем).

Преслушавајући различите снимке ове композиције, обратила сам посебну пажњу на квалитет тона и боје које су виолисти Пол Колети, Набуко Имаи, Ларс А. Томптер (*Lars Anders Tomter*) и Брет Деубнер (*Brett Deubner*) производили на својим инструментима. Њихова извођења показују велике могућности добијања различитих нијанси и велику лепезу боја.

Берђ Куртаг је још један од композитора који је истраживао могућности добијања различитих нијанси тона на виоли. Свеска кратких комада ***Знаци, игре и поруке***, представља врхунац у владању техникама добијања квалитетног колорита, кроз кратке приказе исписаних до најситнијих детаља. Ово дело доноси специфичан звучни свет Куртага, који је простран и са веома сложенom текстуром истовремено досеже велику сонорност. Музичар мора да има способност коришћења технике обе руке подједнако, да би одговорио захтевима у композицији. Неки од ставова су представљени у кратким фрагментима од једног такта који се полако проширују, одвојени су паузама које морају имати одређено трајање у музици. Врло често подстиче виолисту, да користећи целу дужину гудала

¹⁹ Морам само да подсетим, а везано је за производњу тона у високим позицијама, када притиском прста шаке леве руке скраћујемо дужину жице, она постаје напетија и не дозвољава велики притисак гудалом на жицу, већ се тон мора добити само коришћењем тежине гудала, са мало бржим покретом.

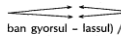














на разне начине, добије апсолутно тачан музички израз и одређени звучни квалитет.

„Растрзане музичке мисли, испресецане „зрнима“ тишине, афирмишу питање односа између звука и не-звуча, које је на различите начине заокупљало пажњу многих стваралаца. Стога није необично што су неки делови на ивици чујности, што слушаоца наводи на посебну врсту концентрације, која има за циљ да освети сам чин слушања и процес стварања, амбијент у коме се они дешавају у специфичној димензији“ (Марија Николић, Нове минијатуре (17. Трибина композитора), Нови звук 33, I/2009, стр. 5).

„Тишина“ је остварена кроз шум, свирање флажолета или кроз кратке мотиве који се минимално крећу у једва чујној динамици.

Супротно од Куртага, јединствени италијански композитор **Салваторе Шарино**, у делу *Три брилијантна ноктурна* за соло виолу, због густе нотације, високо техничких захтева добијања тона и патерна који се сваки пут појављује у варијацији, даје музичару мало слободе да „пропусти“ по коју ноту. Циљ Шарина је да извођач трудећи се да поштује нотни запис, произведе звучне ефекте и оствари на вишем нивоу комуникацију са слушаоцем. Шарино је композитор који буди различит начин слушања његове музике и у овој композицији користи техничке захтеве које су на ивици техничких могућности свирања, а са којим је успео да помери границе могућности свирања на виоли, истичући необичне особине и техничке могућности у поређењу са другим гудачким инструментима. Сва три ноктурна приказују брзо мењање звучности, од нечујног почетка до дуплих флажолета праћена рикоше потезом и тремолом, што изазива страх који може да се упореди са осећајем акробате на затегнутом конопцу (на жалост ова композиција неће бити на програму завршног концерта).

Као и код већине савремених композитора, композиције садрже агенду са детаљима композиције и новим ознакама, која су намењена извођачима ради лакшег разумевања музичког записа. Углавном су различита од композитора до композитора.

Берђ Куртаг, <i>Знаци, игре и поруке</i>	Салваторе Шарино, <i>Три брилијантна ноктурна</i>
<p>Jelmagyarázat / Zeichenerklärung / The Signs Used</p> <p>1. A „relatív”, nem hagyományos notáció hangértékei / Tonwerte in der „relativen“ nicht-traditionellen Notation / Sound values in "relative", non-traditional notation:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● rövid / kurz / short ○ hosszú / lang / long ⊗ nagyon hosszú / sehr lang / very long <p>2. Időtartamot módosító jelek (hangok vagy szünetek felett) / Zeichen für die Veränderung der Zeitdauer (über den Noten oder Pausen) / Signs affecting duration (over notes or rests):</p> <ul style="list-style-type: none"> ⌒ rövidítés / gekürzt / shortened ⌒ hosszabb nyújtás / stark verlängert / longer or even long prolongation ⌒ nagyon hosszú nyújtás / sehr stark verlängert / very long prolongation <p>NB. Ezek a jelek a hagyományosan lejegyzett ritmusértékekkel is előfordulhatnak, illetve önmagukban is állhatnak, szünetjeként / Diese Zeichen können auch bei der traditionellen Notation vorkommen, bzw. können als unabhängige Pausezeichen gelten / These signs can also be used in combination with traditional notation, or may serve as rests/signs by themselves:</p> <ul style="list-style-type: none"> ⌒ rövid szünet / kurze Pause / short rest ⌒ hosszabb szünet / längere Pause / long rest ⌒ nagyon hosszú szünet / sehr lange Pause / very long rest <p>3.  crescendo – diminuendo kis, agógikus tempó-módosítással (a nyíl irányában gyorsul – lassul) / crescendo bzw. diminuendo mit kleine agogische Tempoänderung (Beschleunigung bzw. Verlangsamung in der Richtung des Pfeiles) / crescendo and diminuendo with slight agogical tempo-modification (moving ahead or holding back in the direction indicated by the arrow)</p> <p>4. A hosszú ívek frazeálási jelek, nem vonást jelölnek! / Die lange Bogen sind nur Frasierungszeichen, keine Bogenstriche! / Long slurs mean phrasing, not bowing!</p> <p>5. A frazeálási egységek vége / Ende der Frasierungseinheiten / Ends of phrasing units:</p> <ul style="list-style-type: none"> ☞ cezúra / Zäsur / caesura sign ☞ a legrövidebb, előke hosszúságú cezúra / die kürzeste Zäsur, von Wert eines Vorschlags / the shortest caesura, the length of an appoggiatura  motívumokat illetve frázisokat elválasztó ütemvonalat jelöl / bezeichnet einen Taktstrich, der Motiven oder Phrasen trennt / marks the bar lines, which form a boundary between motifs or phrases <p>6. - egyszerű tenuto / einfaches tenuto / simple tenuto  marcato  marcatissimo</p> <p>NB. > és Λ = mindig tenuto – kivéve, ha staccato-ponttal együtt szerepel (≠ vagy Δ). Ha a marcato-tenuto különösen fontos, külön jel jelöl: \equiv vagy Δ. / > und Λ = immer tenuto, falls ohne Staccato-punkt (≠ oder Δ). Wenn das marcato-tenuto äusserst wichtig ist, wird es mit \equiv oder Δ gekennzeichnet. / > and Λ = always tenuto if not combined with a staccato-point (≠ or Δ). If the marcato-tenuto is very important, it is sometimes notated \equiv or Δ.</p> <p> A karikával ellátott kottafejek az üveghangok hangzó magasságát jelölik. / Der kleine Kreis über den Notenkopf heisst, dass die Flageoletnote klingt, wie notiert. / A small circle above the note means that the note indicates the sounding pitch of the harmonics.</p>	<p style="text-align: center;">SEGNİ MARKS</p> <p> = armonico (indica la nota da sfiorare)  = harmonic</p> <p> = tremolo d'arco, il più serrato possibile  = bow tremolo, as rapid as possible</p> <p> = jeté  = jeté</p> <p> = crescendo dal nulla  = crescendo from nothing</p> <p> = diminuendo fino al nulla  = diminuendo to nothing</p>

У поређењу са Куртагом и Шарином, композиција *Импровизација, Дејвида Дрексlera*, без агенде јасно приказује захтеве композитора. Очекујући од свирача да потпуно влада техникама свирања гудалом, од места ближа хватнику сул тасто (*sul tasto*), до коришћења дела жица поред кобилице сул понтичело (*sul ponticello*).

Дрексler је амерички композитор новије генерације. Углавном компонује за разне камерне ансамбле. Композиција *Импровизација*, за соло виолу настала је у сарадњи студената виоле и композитора, „Виола пројекат“ на

Универзитету високе школе у Висконсију 2008. године. Композитор кроз дело разрађује неколико идеја у стилу импровизације, приказујући и композиционе концепције у којима се недвосмислено препознају трагови обележја авангарде, користећи свирачки проширену и развијену технику. Такви моменти су видљиви код композиционог поступка, једноставност музичког материјала чија се драматургија гради путем репетитивних модела спроведена кроз три звучна поља: сул тастичера (свирање на хватнику), ординарија и сул понтичела. Јасно технички одвојени фрагменти праћени одговарајућом динамиком, наизглед дају слику једноставности, међутим захтевају високу контролу технике десне руке. Фрагменти су одвојени веома кратким паузама. Иако је у питању импровизација, паузе се не смеју произвољно третирати, већ морају бити у служби припреме следећег одељка, јер је тишина важан део музичке мисли.

Композиција коју нећу изводити на завршном концерту, али која апсолутно кореспондира са делом Дејвида Дрексlera је *In Nice*, **Бранке Поповић**, наше композиторке новије генерације (дело написано 2008. године). Поповићева отвара композицију кратким фрагментом у фортисиму (*ff*), одвоја га паузама, које слушаоца наводе на специфичну пажњу, и сул тасто дугим нотама, полако га развијајући до врхунца у тремолу. Овај део композиције подсећа на композицију Секвенца VI (*Sequenza VI*), Лучијана Бериоа (*Luciano Berio*, 1925 – 2003) за виолу соло²⁰. Врхунац првог дела композиције је у хистеричном тремолу двозвука, заједно са глисандима, са постепеним померањем ка кобилици и инсистирањем на сулпонтичелу.

²⁰ Бериова Секвенца VI се налази у врху најзахтевнијих композиција 20. и 21. века. Осим владања техникама леве и десне руке извођач мора да буде у доброј физичкој форми, јер оваква композиција захтева и физичку експресију на виоли, а интенција композитора је да пробуди код слушаоца рецепцију на вишем нивоу.

Поред бројних страних композитора који су посветили пажњу виоли, налазе се и бројни домаћи реномирани композитори који су своја дела посветили овом инструменту без задршке у техничким захтевима. Значајно место међу њима је **Дејан Деспић** (рођен 1930). *Монолог* је дело настало 1979. године и припада опусу 66, а посвећено је Петру Ивановићу (професору виоле са Факултета музичке уметности у Београду). У обимном стваралачком Деспићевом опусу посебно место припада оном делу солистичке музике, писане за дувачке и гудачке инструменте без пратње. Међу овим делима налазе се поједине композиције, које су се бројним извођењима афирмисала и уградила у репертоаре за флауту (*Партита* оп.60, написана 1975. године), обоу (*Пасторале* оп.64, из 1977. године), виолу (*Монолог* оп.66, из 1979. године), кларинет (*Девет игара* оп.62, из 1976. годину), као и виолину (дело *Соната за соло виолину* оп.85, из 1986. године).²¹

Монолог за соло виолу је дело које је настало у периоду када је Деспић био окренут музичком експресионистичком периоду (почетак седамдесетих и половина осамдесетих година 20. века), у средњем стваралачком периоду аутора када настају и дела као што су: *Три ноктурна*, *Епитаф*, *Серенада*, *Подне*, *Далеког ветра*, *Снови* и *На крај пута*, а који пружа богату и доста верну слику стваралачког потенцијала. Важне централне композиције овог периода су: *Триптих* за виолину и оркестар (оп.63, 1978. година), и *Концерт за Наташу* дело за клавир и оркестар (оп.67, 1980. година), као и кључно дело за виолину и виолу, *Ету дуо* (оп.77 из 1985. године), које се налази на самом крају овог стваралачког периода Дејана Деспића.

Композиција за соло виолу припада подручју солистичке „апсолутне“ музике (апсолутна музика се не служи литерарним или психолошким

²¹ Деспић је 2009. године написао Сонату за соло виолончело, која тек треба да се изведе, припада оп.203.

средствима, већ искључиво музичким средствима: мелодијом, хармонијом, динамиком, агогиком, бојом тона) која поседује и крајње прецизну грађу. Ово је дело које је технички дотерано, са компактном формом и компоновано је са мером и укусом. „Док компоњује своје дело Дејан Деспих се поставља у положај посматрача који је донео материјал и препустио га извођачима, а онда гледа шта ће да се догоди. Сматра да је музика озвучена поезија.“²²

Карактеристике Деспићевог експресионистичког периода карактерише: лабав тонални центар, постојање елемената атоналности, кратка и асиметрична музичка фраза (врло често се уместо теме јављају мотиви, који служе за изградњу целине, могу бити сродни, јер проистичу један из другог или се међусобно преплићу), форма је фрагментална (нема већих форми, јер се грађа састоји из више повезаних мотива) и мелодика му је строго тонална са елементима проширене атоналности (са доста скокова и прекомерних и умањених интервала). *Монолог* Дејана Деспића доноси мотиве који се развијају кроз примену различите проширене технике свирања на виоли изразом који је модеран (сул понтичело, сул тасто, контрастна динамика, велики скокови, прекомерни и умањени интервали, свирање у високим позицијама). Ово дело је често извођено у земљи и иностранству, такође сам имала прилике да га чујем у различитим интерпретацијама виолиста, као и виолончелиста (ова композиција је била задато дело домаћег композитора на Међународном такмичењу *Jeunesses Musicales* у Београду, композитор је адаптирао дело 1983. године, опус 66а).

²² Цитат је узет из текста о Дејану Деспићу са сајта Музичка централа <http://muzickacentrala.com/klasicna-muzika-biografije-domacih-kompozitora/dejan-despic-kompozitor.html>.

Соната за виолу соло, **Ђерђа Лигетија** (1923 – 2006) приказује спретно коришћење различитих стилова. Примерено добро промишљене употребе народне мелодије, цеза и афричког ритма. Лигети комбинује принципе афричке мелодије и ритма са другим утицајима и идејама при стварању своје јединствене музике. Лигети је у последње две деценије непогрешив при коришћењу ритмичке сложености у делима, док су остали елементи, посебно хармонија и форма донекле више традиционални него у композицијама 1960. године. Патерне које Лигети користи су повремено симетрични, али чешће асиметрични образци различите дужине, а хемиоле које се појављују, произилазе из нејасноће метрике (представља шест откуцаја подељене у три групе по два, или две групе по три). Појава различитих подела делује на слушаоца тако да замагли слушну слику, стварајући ефекат микрополифоне музике.

Пример афричког ритма - Танке линије изнад ритмичког модела представљају тренутак када се тапше (даје ритам рукама), а понекад се одигра неки покрет.



Афрички ритмови се појављују у патернима који се циклично понављају уз одсуство тактне акцентуације и брзине што их разликује од европских ритмова. Без ознака тактице, метра и тактног импулса, не постоји хијерархија откуцаја, али ипак подсећају на хемиоле са различитим акцентима. Лигети користи афричке ритмове, али у контексту са мелодијом не звучи ништа слично афричкој музици. Његова музика пре подсећа на блуз, цез и рок. Један од разлога да Лигетијева музика звучи

другачије је што спаја европске и афричке карактеристике ритма и пулса, а циљ су му нови комплексни полиритмови.

Лигети екстремно користи велике динамичке контрасте од *ppp* (добивајући fine нијансе меког звука), до *fff* (веома гласне масе звука).

Соната за виолу соло написана је у периоду 1991 – 1994. године и има шест карактеристичних ставова. Први став *Hora lunga*, шесто-минутни став са којим почиње ова соната је можда највећи изазов написан на једној жици, (у овом случају жица *ce*). Мелодија која се полако креће звучи као румунска народна песма. Непрекидно се пење и спушта на *ce* жици, користећи флажолете у високим позицијама, затим наставља да се увија око тако једноставног мотива, а спори покрети, који су вијугави као нит, периодично се проширују. Буквални превод назива овог става је „спора игра“, али у румунској традицији ово није игра већ народна песма. За разлику од предходног периода где Лигети користи хроматику, овде се враћа тактичности, једноставности и народном фолклору. Међутим не може се рећи да је овај став права народна песма, већ је на један вешт начин наметање меланхоличне мелодије региона Марамуре.²³ Наизглед једноставан облик мелодије, проширује се у нешто друго. Лигети уноси интересантне интонативне захтеве и флажолете који дају печат овог става, а без којих би изгледао недовршен. Кроз техничке захтеве Лигети провлачи мелодију која представља контакт са домовином.

Loop, други став се може рећи да је написан у стилу једне етиде, као вежба цеза кроз извијање мелодије. Једноставан ритмички покрет на почетку се мења и прелази у дивљи наступ мелодијског опсежног патерна са непредвидивим акцентима.²⁴ У оквиру патерна, неке од нота се свирају са

²³ Историјска и етно-културна регија на североистоку Карпата.

²⁴ Преузето са сајта “ <http://www.musicweb-international.com/classrev/2000/aug00/knox.htm>.. Гарт Нокс, познати виолиста, је у раду са Лигетијем и припреми ове сонате добијао савете: „Лигети стално

празном жицом што још више компликује мотив. Ритмички се исти мелодијски калуп понавља, упорно варирајући. Свирање задатог ритмичког захтева мора да буде релаксирано и да има елементе свинга (*swing* – реч која се врло често користи у цезу, а значи буквално љуљање).

Пратећи став *Fasar* композитор упућује на осећај горчине у носу која се појављује у тренутку пре него што се заплаче. Насупрот искреној балади појављују се екстремно тешки, технички изводљиви акорди, трозвучи и четворозвучи, који су у неким тренуцима неугодни за свирање.

Следи *Presto* и *Lamento* који носе терет одговорности целе сонате. Четврти став је цео као вихор са акробацијама, изненадним звучно јаким двозвучима са празним жицама (може се рећи да има сличности са идејом другог става), што би се сликовито објаснило да звучи као сирена на колима. Док пети став има потпуно другачији карактер, почиње „залеђеним“ звуком, изненадном звучном енергијом, која је прекинута тихим флаутомандом.

Последњи став *Chaconne chromatique*, Лигети описује као алузију на *Чакону* Ј. С. Баха. Назив *чакона* користи у њеном основном значењу, као дивља богата игра са наглашеним акцентима праћена остинато басовом линијом, која се креће хроматски наниже. Развијањем саме теме, користећи све сложеније акорде, композитор добија једну звучну гужву и све то постаје пародија у односу на озбиљан почетак.

Лигетијева *Соната* за виолу соло је најупечатљивије дело његовог опуса зато што има изражајну уметничку вредност и што у себи има различите високо-техничке захтеве и по тежини се налази при врху пирамиде. Једно

стимулише машту и знатижељу и тражи да се слуша Грапели у припреми сонате за соло виолу“ (*kept telling me to listen to Stephane Grapelli*“).

је сигурно да оваква композиција осим што задаје високе техничке задатке, захтева и физичку спремност, као што је случај и са делом Секвенца VI, Бериоа.²⁵

Лигетијево капитално дело *Соната* за соло виолу је јединствено и покрива читав спектар различите технике свирања на виоли. Такво је и дело **Грацине Бацевич** (1909 – 1969), *Соната за виолу соло*, које је у оригиналу написано за виолину соло, а потом је Стефан Камаса (Stefan Kamasa) написао транскрипцију за виолу соло и премијерно је извео 1958. године. Композиција која је у оригиналу писана за виолину, са високо техничким захтевима ипак представља изазов за свирача, виолисту. Грацина Бацевич је композиторка која је сматрала да се мора имати стриктна дисциплина при компоновању. Своја дела дели у три перода: 1. Рани период, који сматра веома експерименталним; 2. Нео-класичан период, који је био атоналан (период који се не односи на период који ми зовемо нео-класика); и трећи период еволуције кроз музику. *Соната* је настала у трећем стваралачком периоду.

Моје мишљење је да је композиције другог стваралачког периода Бацевичева називала нео-класичним делима, јер су се заснивала на основним елементима нео-класике, и када Бацевичева направи кратак, излет у нешто ново, увек се враћа на своје елементе естетике и технику писања. Стално је радила на проучавању теме трагајући за тонским

²⁵ Критика о извођењу Лигетијеве сонате, „Belgian-born Dimitri Murrath is a virtuoso who seemingly knows no fear. Ligeti’s six-movement, twenty minute *Solo Viola Sonata* (1991 – 1994) poses huge problems for the performer. By using a deliberately folk-like manner (vibrato-free), the evocation of Hungary was strong. With a warm sound and inflected with a characteristic use of micro-tones, it prepared the way for the rusticity of the second movement, ‘Loop’, replete with double-stoppings. Jaw-dropping virtuosity was the order of the day for ‘Prestissimo con sordino’ (the fourth movement) while the concluding ‘Chaconne chromatique’ was a strange mix of the yearning and the almost courtly. **S & H Concert Review**, Friday, January 9th, 2004 (CC)“

колоритом. Њен новији стил компоновања у фрагментима, укључује коришћење „калеидоскопске“ варијације тонских слика и грађе, а композициона решења у њеној музици никада нису екстремна и агресивна, у смислу дисонантности и агесије. *Соната* за соло виолу припада њеном трећем периоду, када се из зрелог неокласицизма стилски окреће ка 12 тонском низу, алеаторици и колаж техници.

Из писма Гражине Бацевич свом брату Витолду (Vytautas Bacevicius, 1 march 1947)²⁶

„У мојим композицијама углавном велику пажњу посвећујем форми. Ако нешто градите нећете само набацивати материјал без реда, а то је потпуно исто и у музици. Принципи не морају бити старомодни. Музика може бити једноставна или компликована, то наравно зависи од композитора, али у сваком случају треба бити добро саграђена, а да не причам о оркестрацији...“

Бацевичева је пазила на форму композиције. Инсистирала је на томе да морају постојати правила конструкције, јер је сматрала да је компоновање као стварање скулптуре од камена, а не спровођење звука маште и инспирације. Дисциплина је најважнија, посвећени рад, и представља нешто лично и интимно. Соната за соло виолу је дело које се састоји од три става и траје 12 минута. Цело дело је и визуелно јасно приказано у организованим одсецима и захтева дисциплиновану виртуозност. Упркос коришћењем двозвука у секундама, али са укусом без претеривања, ипак не напушта тоналност. Први став са уводом на почетку почиње унисоним тоном који лежи, који се полако претапа у интервал секунду, правећи неугодан звук. Убацује виртуозне брзе пасаже у тихој динамици, који

²⁶ Информације су преузете са сајта http://www.usc.edu/dept/polish_music/composer/bacewicz.html

звуче као коментар на претходно лежећи тон. Варијације су у јасним одсецима које се утапају једна у другу. Бацевичева је употребила разне музичке изражаје кроз високе техничке захтеве: од брзог легата преко жица (тиха динамика додатно отежава свирање), наизменично свирање арко (гудалом) и пицикато (окидањем жице, левом и десном руком), појава оштрих динамичких контраста (деташе у *f* динамикама и сул понтичело у *p* динамикама), затим користи тремоло у левој руци у комбинацији са глисандима.²⁷ Други став је у двозвучима у *p* динамици, квалитетом свирања на хватнику, међутим свирање на це и ге жици мора да буде за нијансу јаче, јер у веома тихим динамикама овакав двозвук неће прозвучати.²⁸ Трећи став је вероватно највећи изазов за свираче. Двозвучи се крећу са глисандом и долазе до одређене звучне тачке па се враћају, назначени су акцентима и почињу у веома тихој динамици. Цео став је исписан на три стране, а временски траје минут и по. Покрет је брз и требало би да се са лакоћом угиба напред-назад, да има карактеристике *свинга*, као и постепену динамичку градацију.

Пошто је дело писано у оригиналу за виолину, Бацевичева је имала потпуну слободу коришћења техничких захтева. Композиторка је сматрала да је ову композицију могуће одсвирати и на виоли, тако да данас постоји и транскрипција за овај инструмент. Прво извођење је било 1958. године, у интерпретацији виолисте Стефана Камасе (Stefan Kamasa).

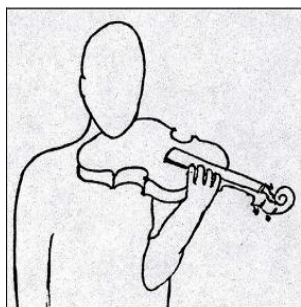
²⁷ Свирачу је дозвољена одређена уметничка слобода због природе инструмента, добијање акцентованог двозвука са флажолетом, док тремоло лежи, захтева више времена за добијање јасног двозвука.

²⁸ Већи контакт са жицом и слобода покрета је обавезна да би двозвук прозвучао, у противном спорије вођење гудала може резултирати пригушеним тоном и неодређеним двозвуком, што би зауставило ток музике, ефекат не би био постигнут, а записана идеја не реализована.

3. ОСВРТ НА ТЕХНИКЕ СВИРАЊА ВИОЛЕ КАО ВИРТУОЗНОГ ИНСТРУМЕНТА

Време када се о виоли говорило као инструменту који је сличан виолини, а о виолистима као музичарима који нису довољно добри да свирају виолину је завршено. Иако су им исте основне технике, 20. век доноси независност виоле кроз добијање карактеристичног тона и различитост звука који се производи на виоли, као и њене посебне изражајне могућности.

Композитори се виоли посвећују са пуно пажње, откривајући његову праву природу. Да бих досегла проблему свирања захтевних пасажа, као и проналажењу различитих нијанси боја на виоли, осврнућу се кратко на главне карактеристике свирања виоле.



Техника потребна за свирање виоле је различита у односу на виолину. Сама чињеница да је инструмент већи, захтева већу покретљивост, спретност на инструменту. Поставка, захтева корекције у односу на држање виолине. Позиција леве руке се разликује од свирача до свирача, јер зависе од дужине руку свирача и дужине прстију, а самим тим утиче на: избор прсторед, промену позиција, вибрато, свирање двозвука, свирање акорада, трилера. Сви ови елементи су уско везани и зависе један од другог да би смо добили изражајно и артикулисано свирање. *Шака леве руке* - да би прсти несметано падали на одређено место на хватнику, због већег простора између прстију, прилагођавамо екстензијом шаке леве руке, тако да је однос између 1. и 4. прста чиста кварта. Позиција шаке и лакта је вишља (извучена напред), нарочито код виолиста који имају краће руке и прсте). *Палац* леве руке је врло битан код држања инструмента и помаже прстима при притиску жица. Код виолиста који имају кратке прсте, палац се често налази са доње стране врата.

Дебље жице и теже гудало²⁹, мењају технику и леве и десне руке у поређењу са техником на виолини. Наизглед мала разлика тражи другачији контакт и већу контролу. За разлику од виолинских тањих жица које тренутно емитују звук и брже изговарају тонове, виола са већим телом и дебљим жицама спорије изговара, те контакт гудала са жицом мора бити конкретнији, а као резултат добија се тон који је много дубљи и мекши. Практично, ако свирају заједно виолиниста и виолиста, то би значило да виолиста мора да почне да производи тон за делић секунде раније него виолиниста, да би звук оба инструмента кренуо у исто време.

Да бисмо добили квалитетан изражајан тон мора се постићи контрола између вертикалног и хоризонталног контакта, а силе морају бити усклађене природним покретом и брзином повлачења гудала.

3.1 ТЕХНИКА ДЕСНЕ РУКЕ

Да би тон на виоли био звучнији, мора се обратити већа пажња при производњи тона и не сме се дозволити да он буде пригушен. Самим тим што су дебље жице на овом инструменту, потребна је већа сила и контакт гудалом за добијање квалитетног тона.

Пошто је велика разлика добијања тона на виолини и виоли, извршила сам истраживања са неколико виолиниста, који су били заинтересовани да мало свирају на овом инструменту. Интересантна је чињеница, да је свако од њих одмах почео да свира технички захтевна дела (каприсе, концерте), а да се нико није „позабавио“ добијањем квалитетног тона на виоли.

- Практичан део: Разним виолинистима сам дала инструмент виолу на паузи пробе оркестра (код виолиниста се видно јавља узбуђење

²⁹ Тежина виолинског гудала варира између 55 и 65 грама (углавном око 60 грама), а виолско тежи између 70-74 грама.

када узимају виолу у руке). Свако од њих је почео да свира виртуозне композиције, доказивајући спретност и на већем инструменту. У односу на конституцију свирача скоро сви су успевали да искористе технику десне руке виолине на виоли.

- Вербални: Међутим у разговору са испитаницима, желела сам да чујем њихове утиске које су стекли за тако кратко време контакта са инструментом. Њихова констатација и корекција је била, да „при свирању виоле треба само јаче притиснути гудало“.

Наравно да то није правилно, не треба да се притиска. Главне ознаке технике гудалом су **П** и **V** (француски назив **П - tirer** и **V - pousser**), што би значило у преводу повући и погурати гудало.

Слабости технике десне руке (потпуна контрола над гудалом) су више видљиве на виоли него на виолини, то јест разлике у квалитету тона су много веће. Било какво претерано стезање гудала би утицало на тон који би се задржао у телу резонантне кутије.

Основни потези свирања гудалом, који представљају технику десне руке су :

- **Деташе** (détaché) - „раздвојено“, примењује се на ноте које нису повезане луком.
- **Мартеле** (martelé) - дословно: „чекићем“, врста деташеа са изразито јаким акцентом и брзим покретом гудала.
- **Легато** (legato) - „повезано“, то су ноте повезане луком.
- **Спикато** (spiccato) - „скачући“ потез, изводи се на средини гудала.
- **Сотије** (sautillé) - донекле сличан спикату, само бржи. Код сотијеа се користе еластичност гудала и жица, па тако при одређеној брзини и притиску гудало „само скаче“.

- **Пицикато** (*pizzicato*) - ознака је „*pizz.*“ и означава окидање жице прстима десне руке, уместо свирања гудалом

Свирање пициката може бити различито. Рецимо пицикато који се свира на почетку хватника, а ближе кобилици, је краћи и одређенији, док је пицикато свiran на хватнику ближе прстима леве руке, заобљенији мекши и дуже звучи.

Пример 1 Бенџамин Бритн – Елегија, такт 45 – 47



На **примеру 1** је приказан пицикато у тихој динамици, а понављањем исте ноте звучи као судбоносно звоно. Код технике свирања пициката понекад се свира и палцем на хватнику, углавном покретом низ жицу, како би тон дуже трајао.

Пример 2 Грацина Бацевич – Соната за виолу соло, такт 133



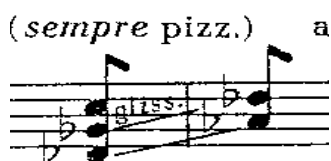
Композитори врло често воле да користе комбинацију арка и пициката, као што је приказано у **примеру 2**. У овом случају је пицикато левом руком, док се у горњем гласу полако креће тиха мелодија.

Пример 3 Бернд Цимерман – Соната за виолу соло, 4 такт у броју 10



Пример 3 је из дела композитора Цимермана (Bernd Alois Zimmermann 1918 – 1970), Соната за соло виолу, где горњи глас лежи, а пицикато који се свира левом руком има и мали мелодијски покрет. Ова композиција се састоји из кратких музичких мотива, плански одређених, који изгледају као колаж (колажна техника). Цимерман користи комплексну технику и детаљно означава начин добијања звука и боја.³⁰

Пример 4 Грацина Бацевич – Соната за виолу соло, такт 154-155



У примеру 4 се види коришћење пициката у комбинацији са глисандом, (глисандо ће се боље чути, ако се први акорд одсвира дуже).

- **Сул тасто** (sul tastiera) – означава свирање гудалом по жицама на хватнику, чиме се добија мекан звук. Свирањем бржим покретом гудала на том делу жица, добија се звук који је сличан звуку флауте и назива се флаутандо (flautando).

³⁰ Цимерман је западнонемачки композитор и његова музика је специфична, а стил компоновања јединствен. Његове композиције садрже широки опсег метода компоновања укључујући и 12 тонски низ. Компонује дела и у неокласичном стилу, наставивши са слободном атоналношћу, дошавши до серијализма (1956. године). Његова љубав за цез се понегде појављује у његовим композицијама. Цимерман није правио радикално отцепљење од традиције, али је развио свој композициони стил.

Савремени композитори воле да користе специфичне звучне феномене у својим композицијама. Сваки за себе је једноставно произвести, али њихово комбиновање може бити захтевно, као на пример у композицији *Импровизација* Дејвида Декслера (**пример 5**), веома брзо и наизменично мењајући позиције добијања тона на различитим местима: сул тастiera, ординарио и сул понтичело, приказујући кроз дело виртуозитет на виоли.

Пример 5 Дејвид Декслер – Импровизација

♩ = 84 *sul tasto*
pp cresc. poco a poco
 (gradually shift to ord. by m. 6)
sul pont.
ff *pp* *ff*
ord.
arc

- Сул понтичело (*sul ponticello* – *sul pont.*) - тон се производи гудалом поред саме кобилице, чиме се добија резак и металан звук. Сул понтичело је једно од чешће коришћених техника композитора, коју користе у делима 20. века.

Пример 6 Дејан Деспић – Монолог, први такт

f sul pont.

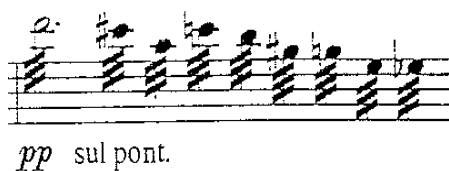
Дејан Деспић је у својој композицији *Монолог*, употребио ову специфичну технику свирања поред кобилице на самом почетку дела (**пример 6**).

Пример 7 Грацина Бацевич – Соната за виолу соло, такт 43-45



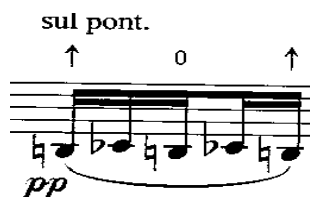
Пример 7 приказује оштре промене динамике које су везане и за специфични начин свирања ординарио и сул понтичело. Врло често се у композицијама сул понтичело појављује у тихим динамикама (*Соната за соло виолу*, Бацевич).

Пример 8 Иван Јевтић – Соната за соло виолу, II став



Пример 8 - Иван Јевтић³¹ је компоновао тему другог става *Сонате* за соло виолу, употребивши ову технику свирања поред кобилице. Мелодијски покрет у високом регистру, са густим тремолом поред саме кобилице.

Пример 9 Ђерђ Куртаг – Знаци, игре и поруке (*Kromatikus feleselos*), први такт



³¹ Иван Јевтић је рођен 1947. године у Београду. Дипломирао је у класи Станојла Рајичића. У почетку свог стваралаштва био је окренут пре свега инструменталној музици. Чврсто се држи традиције и културно историјске баштине свог тла. Његов стил је спонтан са снажним романтичарским изливима. Боје, ритмови, звуци југа итекако су утицали на његово стваралаштво. Импровизациони дух цеза вешто је оживео Иван Јевтић у својој Сонати за виолу соло. Пунктуалистичку текстуру или неутралност музичког материјала, који су, при томе, уведени у један нови комуникацијски простор музике.

Куртаг је употребио сул понтичело да би добио ефекат металног звука, али је мотив „зачинио“ за мало повишеном нотом и овакав запис има најбољи ефекат у тихим динамикама, као што је у датом **примеру 9**.

Савремене композиције 20. и 21. века садрже високо техничке захтеве, који се у већини случајева користе да би се добио специфичан звук, али и у комбинацији са другим потезима дају нову палету, до сада не истражених звукова, то су:

- **Кон лењо** (con legno) - „дрветом“, свирање другом страном гудала, то јест, дрвеним делом гудала, штапом. Ова техника се користи за специјалне ефекте.

Бернд Цимерман – Соната за виолу соло		
<p>Пример 10 12 такт у броју 2 col legno spicc.</p> 	<p>Пример 10.1 5 такт у броју 3 col legno sul pont. ppp ff</p> 	<p>Пример 10.2 4 такт у броју 11 wam, col legno e sul pont. ppp 5</p> 

Примери 10, 10.1 и 10.2 приказују различит третман свирања дрвеним делом гудала: **10** у комбинацији са спикатом; **10.1** могућност свирања разних техника у исто време, а у потпуно различитим динамикама (док се гудалом свира тремоло кон лењо и сул понтичело у тихој динамици, левом руком се окида гласан пицикато или као што је у примеру **10.2** свирање тремола кон лењо и сул понтичело у тихој динамици али у двозвучима).

- **Жете (jete)** – у преводу скок у балету. Потез свиран на горњој половини гудала – гудало је близу жице и контролисано се баца.

Гудало се држи лагано да би и најмањи пад гудала изазвало скакутање.

Пример 11 Салваторе Шарино – Три брилијантна ноктурна



Пример 11 је преузет из дела *Три брилијантна ноктурна* Салватора Шарина, који је искористио овај скачући потез у комбинацији са трилером и тремолом. Овако комбинован технички захтев у брзом темпу даје ефекат клепетање крила птице, док појава флажолета приказује одбљеске, што оправдава сам назив композиције – брилијанти.³²

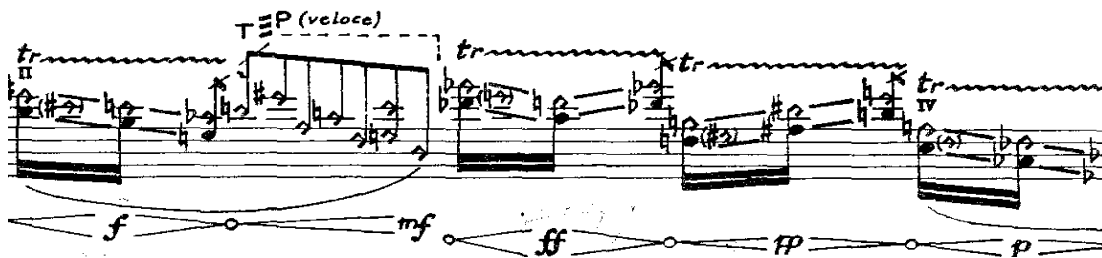
Пример 12 Бернд Цимерман – Соната за виолу соло, такт 2



Соната за виолу соло даје највећи број комбинација који је композитор Цимерман искористио при компоновању дела. Поред примера поменутих раније (пример 3; пример 10; 10.1 и 10.2), и у **примеру 12** се може видети коришћење различитих техничких захтева на виоли.

³² Салваторе Шарино је компоновао дело *Три брилијантна ноктурна* 1975. године, користећи комбинацију различитих високо техничких захтева на виоли, као и уводећи сасвим нових (на пример техника „брисања“ у трећем ноктурну). Композиција је цела написана у природним и вештачким флажолетима, трилерима, тремолома и може се рећи да се ниједна нота не свира „нормално“, овако интересантно осмишљена, даје једну црту која је специфична за Шарина. То је композитор који буди различит начин слушања његове музике. Назив композиције је повезан са идејом ноћи, међутим није му била намера да описује ноћ, већ само даје наговештај, алузију поетског значења.

Пример 13 Салваторе Шарино – Три брилијантна ноктурна, трећи став



Сви ови примери приказују интенцију композитора да прошире могућности свирања на виоли. Шарино уводи и нову технику добијања звука „брисање по жицама“, што се види на **примеру 13** (после трилера са глисандом на ниже). Потез се свира брзим покретом гудала лево – десно, од кобилице ка хватнику, што симулира брисање жица. На истом примеру се види како Шарино третира виолу и које све комбинације техничких захтева задаје извођачу, спајајући: квартне флажолете са трилерима, у високим позицијама и узлазним и силазним глисандима.

Међу техникама свирања на виоли постоје и разне друге технике добијања звучних ефеката који се користе у композицијама 20. века, као што су свирање гудалом иза кобилице или превлачење гудалом по удубљеном делу тела виоле чиме се добија шум.

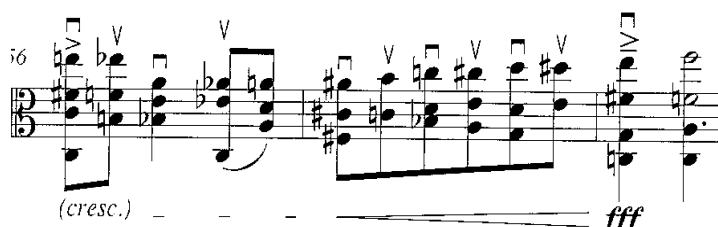
3.2 ТЕХНИКА ЛЕВЕ РУКЕ

Правилно коришћење прстореда на виоли се знатно разликује од техничких решења прстореда на виолини. Ако бисмо на виоли користили виолинска решења прстореда, она би била непрактична и била би несврнисходна из овог разлога дужих и дебљих жица. Такође коришћење празних жица и флажолета се чешће користи на виоли него на виолини, захваљујући звучности и боји. Због величине инструмента, виола, а и већи инструменти из практичних разлога учестале промене позиција углавном замењује коришћењем једне позиције (извођач у том случају слободно

користи празне жице и преласке са једне на другу жицу). Генерално на виоли се користе ниже позиције да би се брзи пасажии јасније чули, а високе позиције, када хоћемо да прикажемо различите боје и мекоћу тона. Изузетак су етиде, јер поседују комплексност и виртуозни тип прстореди и саме по себи представљају богаћење праксе.

- **Акорди – практични прстореди**

Пример 14 Ђерђ Лигети – Соната за соло виолу, *Chaconne chromatique* такт 56 – 58



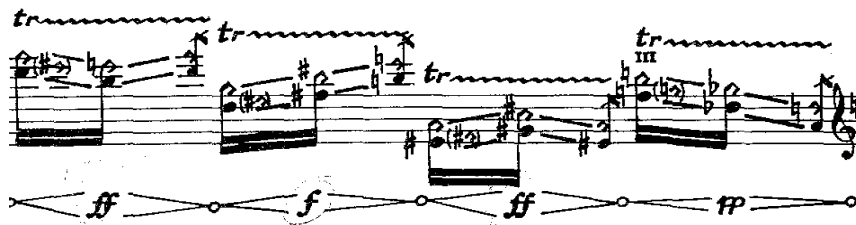
Практичан прсторед у акордима је врло битан, као што је **пример 14**, Лигетијева *Соната* за соло виолу, где виолиста мора брзо и спретно мењати хват акорда у различитим позицијама. Осми акорд на овом примеру би захтевао: прво спретан прелаз из треће у другу позицију, затим брз прелаз 1. прста са ге жице на а жицу (постоји мало практичнија варијанта, а тежа за леву руку, а то је свирање акорда у другој позицији са подвлачењем 2. прста на а жици). Последњи акорд поседује октаву и због склопа даје опцију свирања октаве 2. и 4. прстом, што је технички тешко извести на великим виолама, или ако свирач има мању шаку. У таквим случајевима бих препоручила мекан и дискретан прелазак из прве позиције са 1. прста на 1. прст у другу позицију.

ФЛАЖОЛЕТИ

Велику пажњу бих поклонила флажолетима који се појављују у наведеним композицијама у природном или вештачком облику. Оба типа флажолета је користио Шарино у композицији за виолу *Три брилијантна ноктурна*

(пример 15), комбинујући их са трилерима, глисандима, различитим штриховима: легато, рикоше, као и нагла крешенда са акцентима.

Пример 15 Салворе Шарино – Три брилијантна ноктурна, трећи став

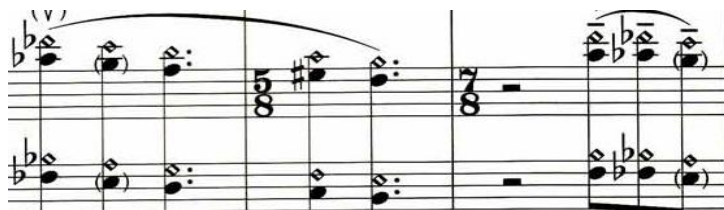


Пример 16 Ђерђ Лигети – Соната за виолу соло, *Hora lunga* I став

The image shows two staves of musical notation for a violin solo. The top staff begins with a dynamic marking of *mf* and a slur over a series of notes. Below the notes, there is a dynamic marking of *p* followed by the text „da lontano”. The bottom staff starts at measure 37 and features a series of notes with a dynamic marking of *ppp* and the text *morendo* below it.

Лигети је идеју о коришћењу флажолета на једној жици искористио у првом ставу сонате за виолу. Флажолети који се добијају свирањем на једној жици редом, називају се аликвотни тонови и утичу на боју звука (пример 16). Аликвотни тонови, такође названи *хармоницима*, су појава која формира тонове, који нису слушно препознатљиви и који се формирају над главним изведеним тоном. Њихов број и јачина одређују „боју“ тона. У аликвотном низу односи међу тоновима се праве на бази прогресије, те се тонови по висини знатно разликују од тонова темперованог система, код кога су висине тонова настале поделом октаве на 12 полустепена. Једноставније речено, темперовани систем је поједноставњен тако да је рецимо *дис* исто што и *ес*, што није тачно по фреквенцији. *Ес* би требало да буде звучно ниже од *дис* ноте.

Пример 17 Ђерђ Лигети – Соната за виолу соло, Lamento



Пример 17 приказује пример где композитор Лигети, у петом ставу *Сонате* за виолу соло, храбро користи дупле вештачке флажолете као тахнички захтев. Код свирања дуплих флажолета потребно је добро блокирати две жице прстом који је база звучног флажолета. Када поменемо вештачке флажолете, онда помислимо на квартне флажолете као њихов основни облик. Међутим да композитори третирају технику на виоли више него обично доказује појава и квинтних флажолета, са комбинацијом природних и вештачких флажолета.

Пример 18 Бернд Цимерман – Соната за виолу соло, 10 такт у броју 3



Наизглед компликован запис док се не прочита и разреши технички проблем, а онда се из **примера 18** види да је овај захтев одсвирљив у другој позицији, где се само мења наизменично квартни и квинтни флажолет.

Пример 19 Бернд Цимерман – Соната за виолу соло, такт 9 у броју 9



Цимерман је у **примеру 19** приказао коришћење дуплог флажолета од којих је један природан (2. прст на це жици – у првој позицији), а други вештачки (на ге жици у другој позицији).

Постоје слушаоци, који виртуозност на инструменту повезују само са брзином свирања. Примери који даље следе, везани су управо за такве ставове наведених композиција и дају виоли нову улогу. Ознаке за темпа су престо (*Presto*) или што је могуће брже у комбинацији са мешовитим ритмом.

Пример 20 Пол Хиндемит – Соната за соло виолу, IV став

The image shows a musical score for a solo viola piece. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a 12/5 time signature, and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes with various fingering and bowing notations above them, including '9 v', '6', '7', and '10 v'. A dynamic marking 'ff' is present. The second and third staves continue the piece with similar notation, including more fingering and bowing instructions like '9 v', '7 v', '6 v', and '7 v'. The piece concludes with a series of sixteenth notes and a final double bar line.

Пример 20 је део из Хиндемитове *Сонате* за соло виолу³³ оп.25 бр.1 (четврти став), где се приказује виртуозност на виоли кроз брзу мобилност преласка десне руке са најниже жице це, на мелодијски покрет у двозвучима на жицама а и де. Празна жица која се понавља, је врста лежећег тона, док двозвучи у високој лаги представљају звучне искре које прекидају басову подлогу. Поред проблема при техничком извођењу оваквог записа, Хиндемит је још мало закомпликовао мешајући метар у такту, што не дозвољава извођачу да се опусти и осети једнаке пулсације.

³³ Пол Хиндемит је немачки композитор, теоретичар и виолиста (1895 – 1963). Написао је седам соната за виолу, од тога су четири за виолу соло. Ово су фантастична дела препуна хроматике и изазовних двозвука; захтевајући широку лезу тонских боја на инструменту. Оп.25 бр.1 написана је 1922. године. Непрекидна и мирна еволуција Хиндемитовог стила, нешто што је укорењено у свету од Брамса до неокласике, његов зрели период преко експресионистичке фазе Бартока, јасно је означен у сонатама. У позадини Хиндемитових композиција, примећују се примери Бахових соло соната и партита за виолину, што показује поменута соната коју можемо описати као партиту.

Пример 21 Ђерђ Лигети – Соната за виолу соло, *Presto*

The image shows two staves of musical notation for a solo violin piece. The first staff contains a series of eighth notes with various dynamic markings: *f p*, *f p > pp*, *mf pp*, *mf pp*, and *sim.* (sustained). The second staff continues the melody with similar dynamics: *< mf p*, *f p <*, *f p > pp*, *mf pp*, and *sim.* There are also accents (>) and a sixteenth-note figure (6) indicated in the second staff.

У примеру 21, Лигети такође користи брз темпо у четвртом ставу соло сонате за виолу. Ознака за темпо је „брзо колико је могуће“. У овом примеру акценти су на двозвучима који у себи садрже увек једну празну жицу, а мелодија се са узлазним и силазним током појављује у микро динамикама, које због наглих промена праве додатне потешкоће код извођења.

Пример 22 Ђерђ Куртаг – Знаци, игре и поруке, *Kromatikus feleselös*

The image shows a musical score for a technical exercise. It features a single staff with a series of eighth notes. Above the staff, there are several upward-pointing triangles (accents) and a double asterisk (**). The notes are grouped into four distinct rhythmic patterns, each starting with an accent. The key signature has one sharp (F#).

Куртаг је композитор који до перфекције захтева звучно добијање својих записа. Пример 22 узет из комада *Kromatikus feleselös*, је са ознаком темпа *Presto*. Композитор је записао технички захтев тако да се свира унисоно једна нота на две жице од 5. позиције навише (правећи мелодијски покрет назначујући сваку ноту акцентом), док се понавља празна жица ге.

Ово је био само мали део кроз који се може видети третирање виоле кроз високо техничке захтеве. Мислим да ће овакви примери можда изазвати код некога и изненађење када је реч о томе до које мере се развио стваралачки и извођачки свет око овог инструмента.

ЗАКЉУЧАК

У овој докторској дисертацији приказани су високо технички захтеви у композицијама писаним за виолу соло, а које ће бити изведене на завршном концерту. Приступ решавању сваког техничког проблема темељи се на теоријским информацијама из области технике свирања карактеристичне за 20. и 21. век и њиховој примени у пракси, а основу истраживања чиме уводи у третман виоле кроз историју, развој облика инструмента и стандардизацију мера која је у директној вези са развојем технике свирања на виоли. Такав приступ, на крају резултира формулацијом техничких проблема и проналажењу практичних решења кроз основе технике леве и десне руке. Наравно, постоје и ограничења код коришћења технике у поређењу са свирањем на виолини (тада се користе практична решења на виоли), и то само због регистра инструмента и дебљих жица. Међутим, примере које сам дала из поменутих композиција, доказују да се велики број техничких могућности могу спретно извести на виоли, без обзира на природу инструмента. „Недостатак“ који произилази због величине инструмента, дебелих жица и регистра, успешно се надомешћује интеграцијом практичних прстореда и спретношћу технике десне руке, тонским квалитетима и широком лезом боја. Захваљујући композиторима који се баве добијањем специфичног звука или звучног ефекта на виоли, технички задаци су све комплекснији и разноврснији, тако да се виола све више види као виртуозан инструмент.

Некада није довољно само савладати технику која се захтева у композицијама, треба толико владати њом да би се могло интерпретирати. Размишљање о одређеној композицији доприноси креацији, односно, интерпретацији кроз разне аспекте у том смислу истичу се: психолошки и физички осећај повезан свирањем; феномен меморије у току свирања; познавање структуре дела или става; питање емоција и одвијање конкретног музичког тока у времену, и тако даље. Зато су информације о

композиторима и поменути делима директно биле укључене у истраживање. Повезивање теоријских и практичних сазнања, као и схватање значења музичког текста, били су у функцији стварања личног интерпретативног геста. Истраживањем и преслушавањем разних извођења, као и усменом разменом мишљења, коментара и различитих информација развила се креативна рецепција, која је отворила један индивидуалан свет интерпретације.

Доприноси дисертације:

- Наводи се велики број композиција за соло виолу у којима су пред овај инструмент представљени високо техничко-уметнички захтеви, што доказује да се и највиртуознији задаци могу одсвирати на виоли. Сама чињеница да сам дала преко двадесет примера од једноставних техничких задатака до оних екстремних и комплесних, приказује виолу као инструмент који је у стању да одговори и најтежим захтевима.
- Снимци поменутих композиција се могу пронаћи на интернет страницама. Нека дела су већ основа репертоара реномираних виолиста, тако да се могу упоредити разна извођења, интерпретације и начини реализације неких од задатих високо техничких захтева. Завршни концерт ће бити сниман, тако да ће остати компакт диск и видео запис концертног дела пројекта.
- Одабиром оваквог програма за завршни концерт, популаризовала бих виолу код нас и приказала могућности свирања на њој. Захваљујући нашим реномираним и младим композиторима, виола почиње и код нас да се препознаје као инструмент који има специфичне изражајности и пружа композиторима велики дијапазон могућности које још треба истражити.
- Дела која ћу свирати на концерту већ су презентована београдској публици, осим једне, *Знаци, игре и поруке* Ђерђа Куртага и ово је прилика

да је премијерно одсвирам (ово је збирка кратких комада, а неколико ће бити изведено).

Некада мало компликованији музички запис одбија младе музичаре да се суоче са техничко-музичким захтевима, а нарочито ако технички захтеви иду и до екстремних. Надам се да су нека од предложених решења датих примера могућа пречица у савлађивању проблема. На крају, надам се да ће мој завршни концерт позитивно утицати на (младе) виолисте, да ће их мотивисати да се опробају у технички изазовним композицијама за соло виолу и да ће наставити да граде реноме инструмента који сада већ има углед као солистички инструмент и истакнуто место у савременом стваралаштву највећих композитора.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

1. Tertis, Lionel: *My Viola and I*, London, Elek Books Limited, 1974.
2. Sturzbecher, Ursula: *Werkstattgespräche mit Komponisten* – Köln, Hans Gerig, 1991;p.230; 80
3. Menuhin, Yehudi: *Violin and Viola*, London, Macdonald and Jane's, 1976.
4. Myers, Rollo: *Twentieth Century Music*, London, Calder and Boyars, 1960.
5. Skelton, Geoffrey: *Paul Hindemith- The Man behind the Music*, New York, 1975.
6. Barrett, Henry: *The Viola*, revised and enlarged Second edition
7. Чабреновић, Владимир: *Виола у почетном периоду свог историјата*, Скрипта.
8. Stein, Ervin: *Form and Performance*, London, Faber and Faber, 1962.
9. Lang, Paul Henry: *Problems of modern music*, W. W. Norton &

- Company. Inc. New York, 1960.
10. Quantz, Johann Joachim: *On Playing the Flute*, London, FABER AND FABER, 1966.
 11. Maurice, Donald: Bartok's Viola Concerto, Oxford University Press, Inc. 2004.
 12. Höweler, Casper: X-Y-Z Der Muziek, W. de Haan N. V., 1961.

ИНТЕРНЕТ СТРАНИЦЕ (ПАРТИТУРЕ, КЊИГЕ, ЧАСОПИСИ, ФОТОГРАФИЈЕ)

<http://en.wikipedia.org/>

<http://www.viola.com/>

<http://www.viola-in-music.com/>

http://www.oakvillesuzuki.org/content.php?content_pg_id

<http://music.lib.byu.edu/PIVA/VnV.html>

http://www.josephcurtinstudios.com/new/strad/nov00/Erdesy_bio.htm

<http://music.lib.byu.edu/piva/WP.html>

http://www.josephcurtinstudios.com/innovation/project_evia.htm

<http://www.rivinus-instruments.com>

<http://www.meliawatras.com/Strad6-06.pdf>

<http://www.bruceuffie.com/bashmet2.html>

<http://www.music-scores.com/viola/composer.php>

<http://www.contemporaryviola.com/scores.htm>

<http://www.musicweb-international.com/SandH/2003/Feb03/aimard43.htm>

<http://stephenandrewtaylor.net/taylor-ligeti,africa.pdf>

<http://www.blic.rs/Kultura/7589/Prava-muzika-je-u-Brazilu>

http://en.wikipedia.org/wiki/Dejan_Despi%C4%87

<http://www.gramophone.net/ArchiveExplorer/View/129/Britten%20and%20Gramophone>

http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=90558

<http://americanviolasociety.org/files/2010/04/Air-for-Viola-revised.pdf>

http://www.newsound.org.rs/clanci_srp/9_Marija_Nikolic.pdf

ЗВУЧНИ ЗАПИСИ

<http://www.youtube.com/watch?v=6dFbsMEXrAs>

Компакт диск – Енглеска музика, Пол Коleti – виола (Paul Coletti); Лесли Ховард – клавир (Leslie Howard).

<http://www.youtube.com/watch?v=RjIKVy0VNQk>

<http://www.youtube.com/watch?v=ykCcqTfmN94&feature=related>

<http://www.passionato.com/album-detail/AN4b0fa74879fab/?reviews=press#press-reviews>

<http://www.youtube.com/watch?v=O8Wdj-qqQns&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=4QCRVa5IedQ>

<http://www.naxosmusiclibrary.com/home.asp?rurl=%2Fplaylists%2Fplaylist.asp%3Ffbg%3D>