

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Душан Л. Панајотовић

**ОДНОС ИЗМЕЂУ СОЛИСТЕ И  
ОРКЕСТРА У КОНЦЕРТИМА ЗА  
ВИОЛИНУ У ПЕРИОДУ  
КЛАСИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА:  
ОДЈЕЦИ НА ИЗВОЂЕЊЕ ДАНАС**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: мр Гордана Матијевић Недељковић,

редовни професор

Коментор: др Биљана Лековић,

доцент

Београд

2022.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Dušan L. Panajotović

**THE RELATIONSHIP BETWEEN THE  
SOLOIST AND THE ORCHESTRA IN  
VIOLIN CONCERTO IN THE PERIOD OF  
CLASSICISM AND ROMANTICISM:  
ECHOES ON PERFORMANCE TODAY**

Doctoral Art Project

Menthor: MMUS Gordana Matijević  
Nedeljković, Full Professor

Co-menthor: PhD Biljana Leković,  
Assistant Professor

Belgrade

2022.

## Апстракт

Виолински концерт је жанр који, од тренутка профилисања па до данас, континуирано привлачи пажњу композитора, извођача и слушалаца. Као један од најзначајнијих, али и најзахтевнијих жанрова у виолинском репертоару, виолински концерт заузима посебно место у стваралачком опусу бројних аутора. Поред изражених техничко-извођачких захтева које су предуслов за успешну интерпретацију, често сложене оркестарске деонице чине ова дела увек изазовним за извођење. Креирање динамичног односа између солисте и оркестра такође је један од важних задатака композитора, што сваки концерт чини особеним. У овом раду настојаћу да сагледам на који начин се развијао овај однос у периоду класицизма и романтизма, те какве су његове реперкусије у савременом извођачком контексту. Виолински концерти Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven), Никола Паганинија (Niccolò Paganini), Феликса Менделсона (Felix Mendelssohn), Анрија Вијетана (Henri Vieuxtemps), Јоханеса Брамса (Johannes Brahms), Хенрика Вијењавског (Henryk Wieniawski), Јана Сибелијуса (Jean Sibelius) и Петра Иљича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский) представљају обавезне нумере бројних виолинских такмичења, а често могу да буду добар показатељ спретности и вештине солисте, али и увежбаности оркестра. Ванвременост и одрживост овог жанра загарантована је могућношћу сталних иновација на пољу односа између солисте и оркестра, те обogaћивања технике и звука услед појаве нових техничко-извођачких могућности које пружају савремене школе виолине и, евентуално, нови музички инструменти.

**Кључне речи:** виолински концерт, солиста, оркестар, класицизам, романтизам, савремено извођаштво

**Уметничка област:** извођачке уметности

**Ужа уметничка област:** виолина

## **ABSTRACT**

The violin concert is one of the genres that, from the moment of profiling until today, attract the attention of composers, performers and listeners. As one of the most important, but also the most demanding genres in the violin repertoire, the violin concerto has a special place in the creative opus of numerous composers, some of whom did not play the violin themselves. In addition to the excellent technical and performing skills that these works require from the soloist, the demanding orchestral sections make these works complex, beautiful and timeless. The relationship between the soloist and the orchestra requires a special understanding. Among the numerous violin works, the violin concertos of composers such as Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Niccolò Paganini, Felix Mendelssohn, Henri Vieuxtemps, Johannes Brahms, Henryk Wieniawski, Jean Sibelius and Peter Tchaikovsky stand out. These works are obligatory repertoire of numerous violin competitions, and they can often show the skill of the soloist, but also the skill of the orchestra. The timelessness of this genre is guaranteed by the possibility of constant innovations in the relationship between soloist and orchestra, but also in the innovative technical-performing possibilities provided by modern violin schools and, possibly, new musical instruments.

**Keywords:** Violin Concerto, soloist, orchestra, classicism, romanticism, contemporary performance

**Scientific field:** Performing arts

**Scientific subfield:** Violin

## САДРЖАЈ

1. Увод.....	1
2. <b>Настанак жанра концерта за виолину и његов развој у периоду класицизма и романтизма</b> .....	4
2.1. Концертно стваралаштво В. А. Моцарта.....	7
2.2. Концертно стваралаштво Л. Ван Бетовена.....	12
2.3. Концертно стваралаштво Н. Паганинија.....	14
2.4. Концертно стваралаштво Ф. Менделсона.....	16
2.5. Концертно стваралаштво А. Вијетана.....	19
2.6. Концертно стваралаштво Ј. Брамса.....	22
2.7. Концертно стваралаштво Х. Вијењавског.....	24
2.8. Концертно стваралаштво П. И. Чајковског.....	31
2.9. Концертно стваралаштво Ј. Сибелијуса.....	35
3. <b>Компарација и систематизација типова односа између солисте и оркестра у концертима за виолину</b> .....	39
4. <b>Паганини у 21. веку: интерпретација концерта за виолину и оркестар у Де дуру оп. 6 бр. 1</b> .....	44
4.1. Солиста као „ђавољи виолиниста”.....	44
4.2. Уметност заједничког стварања – солиста и оркестар.....	47
5. <b>Закључак</b> .....	48
6. <b>Литература</b> .....	50
7. <b>Биографија</b> .....	53

## 1. УВОД

Инструментални концерт један је од најпопуларнијих жанрова међу савременим композиторима и извођачима, а своју популарност континуирано гради већ од тренутка почетног профилисања његових жанровских карактеристика, па све до данас. Иако је готово четири века прошло од његовог настанка, инструментални концерт је и даље веома погодан за испољавање разноврсних музичких идеја, како композитора, тако и извођача. Оно што инструментални концерт чини особеним јесте однос између солисте и оркестра. Наиме, овај жанр одликује дијалогска комуникација солисте и оркестра, али њихов однос подразумева и надметање, међусобно ослушкивање, и на крају, заједничко стварање. Претражујући литературу на ову тему, могуће је уочити да у Србији, а и шире, није могуће наћи опсежнија истраживања посвећена питањима виолинског концерта или конкретним проблемима односа (садејства и надметања) између солисте и оркестра, као ни детаљније прегледе о историјском и извођачком развоју овог жанра. Због тога, мој главни мотив је да се употпуни литература из ове области и да се из извођачке перспективе представи однос између солисте и оркестра, са посебним освртом на статус овог жанра данас. Анализом нотних записа, али и освртом на богату традицију и начин грађења виолина у одабраним периодима, настојање је да се разјасне елементи важни за разумевање овог жанра, што ће надаље бити основа за практични део овог рада.

Истраживање, закључци и финално практично извођење *Концерта за виолину* у Де дуру оп. 6 бр. 1 Никола Паганинија (Niccolò Paganini) могу да буду пример свима који се баве виолинском и оркестарском музиком из извођачког и теоријског угла. Такође, ово истраживање може да послужи у педагошке сврхе онима који се баве историјом музике, композицијом, дириговањем или извођаштвом.

Разматрана дела, тј. студије случаја које су у основи овог истраживања припадају жанру виолинског концерта и настала су у периоду класицизма и романтизма. За анализу ових дела коришћена су доступна савремена издања нота. Реч је о следећим остварењима:

- *Концерт за виолину и оркестар* бр. 3 у Ге дуру К. 216 и *Концерт за виолину и оркестар* бр. 5 у А дуру К. 219 Волфганга Амадеуса Моцарта (W. A. Mozart);
- *Концерт за виолину и оркестар* у Де дуру оп. 61 Лудвига ван Бетовена (L. van Beethoven);
- *Концерт за виолину и оркестар* бр. 1 у Де дуру оп. 6 Никола Паганинија (N. Paganini);
- *Концерт за виолину и оркестар* у е молу оп. 64 Феликса Менделсона (F. Mendelssohn);
- *Концерт за виолину и оркестар* бр. 4 у де молу оп. 31 Анрија Вијетана (H. Vieuxtemps);
- *Концерт за виолину и оркестар* у Де дуру оп. 77 Јоханеса Брамса (J. Brahms);
- *Концерт за виолину и оркестар* бр. 1 у фис молу оп. 14 Хенрика Вијењавског (H. Wieniawski);
- *Концерт за виолину и оркестар* у де молу оп. 47 Јана Сибелијуса (Jean Sibelius);
- *Концерт за виолину* у Де дуру оп. 35 Петра Илича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский).

Иако је при анализи узето у обзир више виолинских концерата различитих композитора, резултати истраживања ће, као што је већ поменуто, бити заокружени сагледавањем и извођењем *Концерта за виолину* у Де дуру оп. 6 бр. 1 Никола Паганинија. Управо ће овај концерт послужити као репрезентативни пример на којем се најбоље може сагледати садејство, интеракција и надметање солисте и оркестра, третман њихових деоница, те пратити историјске рефлексije које су утицале на његово извођење данас.

Предмет истраживања су типови различитих односа између солисте и оркестра у виолинским концертима насталим у периоду класицизма и романтизма. Истраживање подразумева сагледавање специфичности солистичке деонице у наведеним концертима са освртом на техничку проблематику и функцију у целини, као и разматрање ових резултата у односу на оркестарски контекст. Неизоставна је и анализа форме и структуре жанра, тј. концепције конкретних дела.

Циљ рада је истраживање и систематизација различитих типова односа између солисте и оркестра у концертима насталим у периоду класицизма и романтизма. Крајњи циљ теоријског приступа јесте сагледавање могућности интерпретације на савременом инструменту, савременом техником у актуелним акустичким окружењима, а све то на примеру практичног извођења *Концерта за виолину* у Де дуру оп. 6 бр. 1 Никола Паганинија. Овакав приступ указује на потенцијале сарадње солисте и оркестра и могућности извођења на савременом инструменту, у савременом звучном контексту.

Методолошки приступ захтева комбинацију посматрања датих дела из различитих углова, а у циљу реализације обухватног прегледа карактеристика одабраних композиција. Једна од визура посматрања подразумева и историјски приступ, односно упознавање са историјским развојем жанра виолинског концерта, стила епохе, појединачног композиционог стила одабраних композитора, као и извођачке технике у складу са развојем инструмента. Такође, овај сегмент биће надограђен анализом самих дела, односно њиховог техничког аспекта, као и компаративном методом истраживања и поређењем одабраних дела више композитора који су деловали у оквиру једног стилског периода. Компарацијом третмана деоница соло инструмента и оркестра у оквиру једног дела или два дела међусобно, указује се на одступања од уобичајеног третмана соло инструмента у односу на велики извођачки апарат. Извођење наведеног концерта, биће прилика за представљање традиционалних концепата, али и за испробавање нових могућности које нуди савремени инструмент, у циљу проширивања извођачке технике и истраживања изражајних могућности виолине.



## 2. НАСТАНАК ЖАНРА ВИОЛИНСКОГ КОНЦЕРТА И ЊЕГОВ РАЗВОЈ У ПЕРИОДУ КЛАСИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА

Жанр виолинског концерта прешао је дуг развојни пут од своје првобитне форме до онога што представља данас. Актуелне музичко-стилске тенденције историјског периода током ког се развијао утицале су на садржај, форму, значење и значај концерата за виолину.

Термин концерт потиче од латинске речи *concertare*, што значи „спорити се, али и радити заједно са неким”.<sup>1</sup> Током ренесансе, овај појам добио је два супротна значења, те је, на пример, у Италији значио „сложити се или свирати заједно”, док је немачка варијанта овог појма подразумевала такмичење. Када је реч о музичком остварењу, овај термин је први пут забележен 1519. године у наслову *Un concerto di voci in musica*, указујући на вокални ансамбл и уједињење гласова у музици.<sup>2</sup> Током прве половине 17. века, реч „концерт” означавала је световну музику намењену гласу уз инструменталну пратњу која је извођена на територији данашње Италије и Немачке. Такође, важно је нагласити да се тадашња функција жанра знатно разликовала од функције коју данас има виолински концерт.<sup>3</sup>

Можемо рећи да је развој, а у одређеном смислу и успон виолинског концерта, био последица културних и друштвених околности 17. века. Наиме, у том периоду, племство и добростојеће породице приређивале су догађаје на којима су наступали бројни музичари и/или ансамбли различитог састава, у зависности од организаторових финансијских могућности. С тим у вези, на дворовима су могли да наступају како веома цењени извођачи, тако и аматери, међу којима су се постепено издвајали спретнији виолинисти. Захваљујући томе, али и развоју музичких инструмената уопште, стандард извођачких захтева постајао је све виши и озбиљнији.<sup>4</sup> Неке од најцењенијих, највреднијих и најскупљих виолина настале су управо у овом периоду, те је несвакидашње умеће изградње ових инструмената

---

<sup>1</sup> Упоредити: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-italian>.

<sup>2</sup> Stanley Sadie, “Concerto”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, приступни линк: <http://www.oxfordmusiconline.com/>, 2001.

<sup>3</sup> Исто, 240.

<sup>4</sup> Frederic Emery, *The violin concerto through a period of nearly 300 years, covering about 3300 concertos, with brief biographies of 1000 composers*, Chicago, The Violin Literature Publishing Co, 1928, 11.

условило појаву нових музичких жанрова и захтевније техничко-извођачке способности свирача. Тада се, дакле, кристалишу нови музички жанрови који ће отворити простор да се управо виолина истакне над многобројним другим инструментима разних инструменталних ансамбала.<sup>5</sup> Како говоримо о периоду у коме се улога диригента још није формирала, поред чембалисте, највештији виолиниста често је био вођа ансамбла или оркестра, па је и ово један од значајних елемената који је утицао на успон и развој виолине и виолиниста како у бароку, тако и данас.<sup>6</sup>

Потребно је да напоменемо да су се у периоду барока профилисала два типа концерата за виолину, а то су:

1. *Concerto a solo*, концерт за солисту без пратње,
2. *Concerto doppio*, концерт за два соло инструмента.

Поред тога, у периоду барока најчешће су извођена следећа два типа концерта.:

1. *Concerto di chiesa*, односно, црквени концерт,
2. *Concerto da camera*, односно, камерни концерт.<sup>7</sup>

Појам *concerto grosso* означавао је тип концерта током барокног периода у ком се велика група извођача (*ripieno alternate*) надмеће са мањом групом, називаном *concertino*.<sup>8</sup> Уопште, 'оцем' концерата за виолину, иначе најбогатијом концертантном литературом,<sup>9</sup> сматра се Ђузепе Торели (Guiseppe Torelli), због његових дела којима су постављене основе барокног концерта, а чије ефекте препознајемо и данас. Већина његових концерата организована је на начин троставачне композиције са распоредом темпа *брзо-лагано-брзо*, а виолина је убрзо пронашла своје место и у овом музичком облику. Други композитор који је веома утицао на развој овог жанра био је Арканђело Корели (Arcangelo Corelli) чија дела нису пратила уобичајени 'шаблон' ставова и темпа, већ су садржала и од четири до осам ставова.<sup>10</sup> Морамо поменути и Ј. С. Баха (Johann Sebastian Bach), кога су

---

<sup>5</sup> Toby Faber, *Stadivari's Genius*, New York, Random house, 2004, 15.

<sup>6</sup> John Burk, *The Life and Works of Beethoven*, New York, Random House, 1943, 310.

<sup>7</sup> Види: Roksanda Pejović, *Barokni koncert*, Beograd, Nolit, 1982.

<sup>8</sup> Frederic Emery, нав. дело,

<sup>9</sup> Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991, 266.

<sup>10</sup> Frederic Emery, нав. дело, 14.

називали и „мајстором форме”<sup>11</sup> и чији је значај за развој концерта и класичне музике уопште непроцењив.

Ипак, од највећег значаја за овај рад јесте историјски преглед развоја виолинског концерта од периода класицизма током ког су конституисане његове основне карактеристике. Средином 18. века солистички концерт за виолину и оркестар заменио је, до тада популарни, барокни *кончерто гросо*. Сонатна форма, излагање двеју тема, каденца и трећи став у форми ронда постаће главни делови и аспекти виолинског концерта композитора класичарске, а потом и романтичарске епохе. У овом периоду значајне жанровске промене увео је Моцарт, композитор чији су концерти за виолину, а најчешће њихова форма, константно предмет дискусија музиколога, извођача, музичких теоретичара и педагога. Моцарт је први композитор који је у виолинским концертима први став дефинисао као сонатни облик са главним одликама: излагање, развој тематског материјала и рекапитулација. Други композитор који је оставио траг на пољу овог жанра је Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven).<sup>12</sup>

’Мост’ између класичарског и романтичарског концерта изградио је немачки композитор и виолиниста Луј Шпор (Louis Spohr) кроз 15 виолинских концерата. Мада је у својим делима сачувао многе класичарске елементе, Шпор је далеко познатији по својој тежњи да постигне нову врсту романтичарског израза.<sup>13</sup> Ипак, један од најистакнутијих и најславнијих виолиниста епохе романтизма био је Николо Паганини. Његове изванредне извођачке способности, виртуозне композиције, али и интригантна личност „...отварале су нове путеве у музици”.<sup>14</sup> Паганинијево мајсторско свирање утицало је на развој музичке литературе за виолину, а важно је имати у виду и то да је он био један од првих композитора који су развили изузетно умеће свирања на *ге жици*. Стога, Паганини се сматра кључном личношћу када је у питању развој модерне виолинске технике и виртуозног концерта.<sup>15</sup>

Још један од аутора чији је концерт за виолину променио развојни ток овог жанра, у другој половини 19. века, био је Чајковски. Написан 1878. године, концерт

---

<sup>11</sup> Frederic Emery, нав. дело, 58.

<sup>12</sup> Frederic Emery, нав. дело.

<sup>13</sup> Н. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin, Spemann, 1901, 193.

<sup>14</sup> F. Emery, нав. дело, 136.

<sup>15</sup> Benjamin Swalin, *The Violin Concerto*, Richmond, The University of North Carolina Press, 1941, 34.

оп. 35 је један од првих и најпознатијих руских концерата за виолину. Ово дело, поред неизмерног музичког значаја, важно је због националног елемента, тј. трећег става у којем се обрађује музички материјал руског народног плеса *Трепак*.<sup>16</sup> Такође, преостали тематски материјал, уколико се не заснива на цитатима, садржи неке опште елементе руске народне музике.<sup>17</sup>

Концерти за виолину настали током периода романтизма нарочито су важни за данашње виолинисте, педагоге и композиторе. Без доприноса Паганинија, Вијењавског, Сарасатеа (Pablo de Sarasate), Вијетана и Сен-Санса (Camille Saint-Saëns), овај жанр би сасвим сигурно имао другачији изглед и смер еволуције. У следећим потпоглављима биће представљени најзначајнији концерти за виолину одабраних аутора, који су у великој мери утицали на развој жанра и историјски ток виолинског извођаштва. Ипак, потребно је нагласити да постоје бројни виолинисти чији је значај у овом погледу неизмеран, али чијим се дометима овом приликом нећемо бавити. Пратећи хронологију настанка, одабрани концерти биће представљени из историјске визуре, са акцентом на њихове најзначајније елементе који их издвајају у односу на остале концерте и остале ауторе.

## 2.1. Концертно стваралаштво В. А. Моцарта

Посебно место у веома богатом Моцартовом стваралачком опусу припало је музици за виолину. Поред бројних соната за виолину са клавирском пратњом, комада мањих обима, издваја се 6 концерата за виолину и оркестар. Првих пет виолинских концерата Моцарт је компоновао 1775. године, док шести настаје две године касније. Иако је био нашироко познат као вешт пијаниста, Моцарт је током боравка у Салцбургу активно деловао као успешан виолиниста и компоновао је дела за виолину.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> *Трепак* је руски народни плес који подразумева покрете лупања стопала о под (тропачь ногами). Ово је брзи плес, двотактног метра. Подразумева чучање, држање руку на струку и јако лупање ногу о под, веома слично чувеном кавкаском плесу *љезгинка*. Видети више на: <https://www.belcanto.ru/trepak.html>

<sup>17</sup> Ю. В. Келдыш, *Музыкальная энциклопедия*, Москва, Советская энциклопедия, 1976.

<sup>18</sup> И. М. Ямпольский, *Пять концертов Моцарта для скрипки с оркестром*, Москва, Музгиз, 1961.

У концертима за виолину и оркестар Моцарт гради форму класичарског солистичког инструменталног концерта.<sup>19</sup> У његовим концертима, деоница солисте постаје доминантнија од оркестарске, те Моцарт широко развија солистичку деоницу и истиче њену улогу, често дајући оркестру искључиво функцију пратње. Оваква поставка односа између солисте и оркестра одражава се и на драматургију концерта који се, очекивано, заснива на супротстављању драмског или лирског сонатног *Allegro*, затим спорог, мелодичног, лирског другог става и финала сличног ронду. У време настанка Моцартових концерата, од извођача се очекивало да импровизује каденцу, док се данас најчешће чују каденце чувених извођача попут Крајслера (Fritz Kreisler), Ојстраха (Давид Фишелевич Ојстрах) и других.

Ипак, прва два Моцартова виолинска концерта изводе се ретко на концертној сцени и, преваходно, имају дидактичку функцију у наставној и педагошкој пракси.<sup>20</sup> Последња четири Моцартова концерта за виолину, односно, трећи, четврти, пети и шести концерт, широко су познати и спадају у његове најизвођеније и најпопуларније композиције за соло инструмент. Зачудо, поред јасне и прегледне фактуре ових дела, Моцартови концерти за виолину представљају велики изазов бројним виолинистима, иако, заправо, аутор није предвидео компликоване техничке захтеве. Потешкоће извиру из богатог музичког садржаја и сталних прелаза из једног 'расположења' у друго. Стога, Моцартова виолинска дела, а пре свега концерти за виолину, захтевају врсно савладавање технике десне руке, тј. штрихова.<sup>21</sup>

У односу на прва два концерта за виолину која, као што је речено, имају дидактичку сврху, *Концерт за виолину у Ге дуру К. 216* има значајнији музички садржај, а са формалне стране посматрано, има и развијенији облик.<sup>22</sup> Управо овај концерт може да буде парадигматски пример Моцартовог концертног стваралаштва за виолину, због комплексности технике десне руке која се тражи од солисте, али и због пажљиво осмишљене деонице оркестра, те њиховог односа који се заснива на принципу дијалога.

---

<sup>19</sup> Видети поглавље *Историјат концерта за виолину*.

<sup>20</sup> Исто.

<sup>21</sup> Исто.

<sup>22</sup> Л. Н. Гуревич, *Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации*, Ленинград, Музыка, 1988.

На почетку овог концерта оркестар доноси тактове веселог карактера засноване на пуном звуку празних жица *Ге* и *Де*, а који подсећају на риторнело из популарне Моцартове арије „*Aer tranquillo e di sereni*” из опере *Il re pastore*, К. 208.<sup>23</sup> Исти материјал прве теме доноси и наступ соло виолине коју Моцарт мајсторски „уводи на сцену” као „захвалну плесачицу”<sup>24</sup>, позивајући остале инструменте из оркестра да јој се придруже у имитацији. Очигледно је, дакле, да су у погледу доношења главног тематског материјала солиста и оркестар изједначени.

Пример бр. 1: Волфганг Амадеус Моцарт, *Концерт за виолину у Ге дуру* К. 216, први став, почетак прве теме, такт 38–41.



Међутим, доминантна улога соло виолине видљива је на почетку другог става у ком Моцарт утишава оркестар (*Con sordino*) како би виолина донела главни тематски материјал лирског карактера.

Пример бр. 2: Волфганг Амадеус Моцарт, *Концерт за виолину у Ге дуру* К. 216, почетак другог става, такт 4–5.



Мајсторску вештину извођења доноси трећи став у ком је због брзог темпа неопходна прецизност како леве, тако и десне руке.<sup>25</sup> Динамика става постигнута је сталним сменама оркестра и солисте који су равноправни излагачи тематског материјала.

<sup>23</sup> Franco Sciannameno, *Experiencing the Violin Concerto: A Listener's Companion*, Lanham, Rowman and Little Field, 2016, 29.

<sup>24</sup> Исто.

<sup>25</sup> Исто.

Најизвођеније и често интерпретирано као Моцартово најбоље виолинско дело јесте *Концерт за виолину и оркестар* у А дуру К. 219 бр. 5. Због сличности музике финала са музиком „Турског марша” из трећег става *Сонате за клавир* у А дуру К. 331 бр. 11, овај концерт понео је назив „Турски”. На основу сачуваних рукописа може се закључити да је Моцарт завршио концерт у децембру 1775. године. Форма концерта прати традиционални распоред ставова брз – лаган – брз (*Allegro aperto – Adagio – Tempo di menueto*), а карактер, између осталог, доноси и ноту театарности Моцартових опера, што ово дело чини додатно интересантним и упечатљивим.

Први став у сонатном облику започиње оркестар доносећи главне тематске материјале у основном тоналитету и стварајући утисак „подизања завесе на сцени”.<sup>26</sup> Ипак, уместо очекиваног наступа солисте који би донео прву и другу тему одмах након оркестра, појављује се најпре кратак интерлудијум лирског и кантабилног карактера (*Adagio*) у солистичкој деоници, а тек потом солиста презентује живахну прву тему уз скромну, али елегантну пратњу оркестра. Током излагања друге теме оркестар и солиста улазе у дијалог у коме се као одговор на ’причу’ солисте чују кратки наступи флауте, као и повремена удвајања солистичке деонице у деоницама других инструмената из оркестарског парта. Целокупан први став карактерише баланс између солистичког и оркестарског парта. Каденца је препуштена солисти и смештена је непосредно пред крај става између два наступа читавог оркестра (*tutti*).

Пример бр. 3: Волфганг Амадеус Моцарт, *Концерт за виолину* у А дуру К. 219, почетак прве теме у солистичкој деоници, такт 46–50.



Контраст првом ставу представља музика лирског другог става у ком је композитор у потпуности ставио акценат на експресивност, како солистичке, тако и оркестарске деонице. У овом ставу Моцарт успева да без виртуозних елемената истакне солистичку деоницу у први план, али тако да не осиромаша оркестар и

<sup>26</sup> Franco Sciannameno, нав. дело, 31.

његову улогу сведе на пуку пратњу. Већ на почетку става солиста је третиран као део оркестарског ткива доносећи тему у дуету са првим виолинама. Издвајајући се постепено из тог окружења, солиста преузима водећу улогу у дистрибуцији музичког материјала. Раскошна оркестрација чини оркестарску деоницу подједнако битном, а ставу даје читав спектар боја и самим тим посебан квалитет. Као и у првом ставу, пред крај се јавља кратка солистичка каденца након које се став завршава онако како је и почео – дутом соло виолине и првих виолина.

Пример бр. 4: Волфганг Амадеус Моцарт, *Концерт за виолину у А дуру* К. 219, почетак другог става, такт 1–4.



Трећи став, рондо, доноси елегантни ритам менуета и дијалог између солисте и оркестра заснован на подједнакој дистрибуцији тематских материјала. Иако солиста започиње своје излагање на фону оркестарске пратње он убрзо постаје део оркестра који доноси одговор на његово излагање. Такав однос у ком се смењују соло и тути наставља се и у најупечатљивијем делу става, а то је део Б по коме је концерт и понео назив „Турски”. Специфична тембровска игра боја светло – тамно, односно соло – тути, као и динамичка и хроматска нијансирања чине ову музику занимљивом, како извођачима, тако и слушаоцима.

Пример бр. 5: Волфганг Амадеус Моцарт, *Концерт за виолину у А дуру* К. 219, почетак трећег става, такт 1–4.



Након сагледавања тек једног дела Моцартовог виолинског стваралаштва, може се рећи да је његова улога у развоју концерта за виолину изузетно значајна, будући да је он поставио модел са којим ће даље радити његови следбеници.



## 2.2. Концертно стваралаштво Л. ван Бетовена

Бетовен је, у свом обимном стваралачком опусу, бројна дела посветио управо виолини. Први *Концерт за виолину и оркестар* у *Де дуру* оп. 61 започео је почетком 90-тих година 18. века. Бетовен је ова дела писао по поруџбини или са поветом, те је концерт за виолину наменио пријатељу Францу Клементу (Franz Clement), који је премијерно извео његове бројне композиције. Клемент је био познати виолиниста и композитор, а био је и управник бечког позоришта, где је премијерно извео овај концерт 23. децембра 1806. године, а две године касније, 1808, Бетовен му посвећује и прво штампано издање. Сматра се да Бетовен није дуго компоновао дело, а да је соло деоницу завршио пре саме премијере, те је Клемент приликом наступа „читао с листа”, први пут се сусрећући са нотама и звуком.<sup>27</sup> Нажалост, концерт није оставио велики утисак на публику, због чега је био незаслужено заборављен неколико деценија, све до 1844. године, док га није извео други чувени виолиниста, Јозеф Јоаким (Joseph Joacim), са оркестром Краљевске филхармоније под управом Феликса Менделсона (Felix Mendelssohn). Тада је концерт постао једно од најпознатијих дела за виолину и оркестар.<sup>28</sup>

Аутограф Бетовеновог виолинског концерта сачуван је у Аустријској националној библиотеци<sup>29</sup> (Österreichische Nationalbibliothek), те је уочљиво да први и последњи став рукописа садрже бројне модификације. Композитор је писао, брисао, преправљао и додавао алтернативне опције извођења, чини се, у журби. Једна серија преправки написана је истим мастилом као и оригинални рукопис, а одговарајући делови у првој верзији прецртани су, те су то, очигледно, коначне измене. Друга серија преправки је поново написана изван нотног система, али тамнијим мастилом у односу на оригинал, са ознакама које показују где да се уметну модификације. За неке одломке постоје чак три различите верзије. Не знамо поуздано ко је припремио штампану верзију дела и да ли ју је Бетовен одобрио. У штампаном издању уочава се избор оних верзија које је најпрактичније свирати.<sup>30</sup>

Важно је да се осврнемо на однос између оркестра и соло виолине. Уопштено говорећи, анализирајући доступна различита извођења различитих

---

<sup>27</sup> Видети више у: <https://omfil.ru/afisha/sezon-2014-2015/otkrytie-sezona-2014/bethoven-koncert>

<sup>28</sup> Исто.

<sup>29</sup> <https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/musik/beethoven-digital>

<sup>30</sup> Robin Stowell, *Beethoven Violin Concerto*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

концерата за виолину, а тиме и Бетовенових, запажа се истицање солистичке деонице у први план. Уколико су у питању концерти настали у епохи романтизма, попут дела Паганинија и Менделсона о којима ће бити више речи у предстојећим потпоглављима, овакав третман виолине је уобичајен, јер је солиста тај који 'прича причу', док је оркестар 'скромна' пратња. Ипак, у Бетовеновим делима, главне музичке идеје дате су у оркестарској деоници, док их соло виолина износи импровизацијом.<sup>31</sup>

Пример бр. 6: Лудвиг ван Бетовен, *Концерт за виолину и оркестар* у Де дуру оп. 61, први став, такт 90–96.



Након нетипично дугог наступа оркестра, солиста се појављује као „тихи приповедач”<sup>32</sup> тек у 90. такту доносећи импровизацију која је заснована на главном материјалу. Уочљиво је да је главна улога дата соло виолини, али да је оркестар тај који доноси све тематске материјале постајући повремено само пратња која се постепено своди на по један акорд, а потом ишчезава до генералне паузе у наредним тактовима.

Солиста је на сличан начин третиран и у другом ставу кроз дијалогску комуникацију са оркестром, али је заправо трећи став тај који солисти даје водећу улогу у доношењу главне теме ронда.<sup>33</sup> У овом ставу видимо прави пример виртуозитета.

Пример бр. 7: Лудвиг ван Бетовен, *Концерт за виолину и оркестар* у Де дуру оп. 61, трећи став, такт 1–4.

<sup>31</sup> Carl Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke: Czerny's "Erinnerungen an Beethoven" sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der "Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule, op. 500*, Wien–New York, Universal Edition, 1963.

<sup>32</sup> Franco Sciannameno, нав. дело, 44.

<sup>33</sup> Franco Sciannameno, нав. дело, 46.



Иако је Бетовен у историји музике запажен најпре као симфоничар, његов *Концерт за виолину* показује сву раскош његове музичке инвенције и умећа.

### 2.3. Концертно стваралаштво Н. Паганинија

Николо Паганини је био чувени италијански виртуоз и композитор, који је остао запамћен по изванредној извођачкој вештини свирања на виолини. Његова дела и извођења представљају парадигматске примере романтичарске музике, као и виолинске технике и компоновања за овај инструмент, још од његовог времена па све до данас. Паганини је дозволио објављивање само пет дела из свог широког опуса (међу којима су и *24 каприса оп. 1*), а остала дела остала су сачувана у рукопису.

У његово време Италија је достигла 'златно доба' када је реч о изградњи виолина у породицама Амати, Гварнери и Страдивари. За време свог живота Паганини је носио славу музичке звезде као композитор и као извођач, те је за њега прављена посебана виолина коју је називао „Il Canone”, посебан тип жица за виолину, као и гудала величине веће од просечне.<sup>34</sup> Као маестрални виолиниста чија је техника надалеко чувена, Паганини је компоновао концерте у складу са сопственим извођачким способностима, па је његова музика зависила и од технике и стила свирања. Био је познат по изразито дугим и флексибилним прстима, те је захваљујући свом таленту и физичким предностима понео надимак „ђавољи виолиниста”.

Паганини је посветио шест изузетних концерата управо виолини и у његовом опусу достигнут је врхунац концертантне музике за виолину. Типичан пример виолинског виртуозитета представља његов *Концерт за виолину и оркестар* у Де дуру ор. 6 бр. 1. Иако носи ознаку *опуса 6* ово дело, заправо,

---

<sup>34</sup> „Paganini had violin strings especially made for him, caliber being very important for scordatura, the altering of the strings' tuning that facilitated the production of natural and artificial harmonics, a whistling kind of effect. Paganini had bows made longer than usual, with hair particularly tense for a better rendition of ricochet bowings, measured bounces of the bow obtained in a single stroke, and parlato effects, a style of bowing where emphasis is placed on every note in imitation of the syllables of a word.” Franco Sciannameno, нав. дело, 47–48.

представља први концерт за виолину који је Паганини писао, током 1817. и 1818. године, али га је његов син објавио тек 1851. године.<sup>35</sup> Након више од двеста година, концерт не престаје да привлачи пажњу виолиниста, музичких истраживача, али и слушалаца широм света.

Осврнућемо се сада на однос између солисте и оркестра у Паганинијевом првом концерту. У традиционалном сонатном облику првог става (*Allegro Maestoso*), оркестар у пуном саставу доноси главне тематске материјале. Након завршетка оркестарске експозиције у фортисимо динамици, виолиниста наступа виртуозно свирајући на *E* жици од првог такта, као „херој који прокламује слободу”.<sup>36</sup> Паганини овде даје могућност виолинисти да покаже своје умеће свирања кроз бројне пасаже, свирање у високим позицијама, флажолете, двозвуке, трозвуке и четворозвуке. Зато оркестар поставља у други план и даје му улогу хармонске пратње у којој у почетку учествује само гудачки корпус. Слушајући Паганинијев концерт и пратећи однос између солисте и оркестра, стиче се утисак оперске сцене у којој су солиста и оркестар главни актери.

Пример бр. 8, Николо Паганини, *Концерт за виолину и оркестар* у Де дуру бр. 1 оп. 6, први став, почетак 1. теме, такт 95–99.



Други став (*Adagio*) доноси другачију атмосферу у којој је солиста поново у првом плану, али ипак са мање истакнутим виртуозитетом него што је то био случај у првом ставу. Другим речима, деоница солисте је и даље технички и музички захтевна, али је у овом ставу акценат стављен на мелодију, експресивност типичну и посебан квалитет тона.

Пример бр. 9, Николо Паганини, *Концерт за виолину и оркестар* бр. 1 оп. 6 у Де дуру, други став, такт 8–13.

<sup>35</sup> Исто.

<sup>36</sup> Исто, 50.



Рондо, трећи став (*Allegro espressivo*) концерта, показује врхунско садејство солисте и оркестра. Док је солистичка деоница третирана виртуозно и уз високе захтеве технике десне руке какав је рикоше (*ricochet*) потез, оркестарску пратњу на почетку поново чини само гудачки корпус, да би се накнадно оркестар показао у својој пуној грандиозности као потврда теме коју доноси солиста. Кроз цео став смењују се наступи солисте и оркестра који му дају посебну динамику и квалитет.

Пример бр. 10, Николо Паганини, *Концерт за виолину и оркестар у Де дуру, бр. 1 оп. 6* трећи став, такт 1–4.



Будући да ће конкретнији резултати истраживања извођачког аспекта бити приказани кроз живо, уживо извођење Паганинијевог дела, о овоме ће бити више речи у даљем тексту.

## 2.4. Концертно стваралаштво Ф. Менделсона

Феликс Менделсон је остао запамћен као врсни композитор, пијаниста, диригент и педагог, а утицао је и на развој музичког и културног живота његовог доба. Стваралачки опус овог аутора почива на романтичарским тенденцијама, утемељеним на класичарским постулатима, а компоновао је дела најразличитијих жанрова: симфоније, ораторијуме, концерте и бројна камерна дела.

Значајан феномен у развоју концертног жанра представља *Концерт за виолину у е молу*, оп. 64 који је настао 1844. године. Како сматра В. Конен (Валентина Джозефовна Конен):

Појава Менделсоновог виолинског концерта оставила је највећи утицај у историји развоја инструменталне музике после Бетовена. Током година широке употребе површних, само споља спектакуларних концертних дела, када су, према речима Шумана, неки успешни композитори прво компоновали виртуозне одломке, а затим се питали како попунити празнине између њих, овај концерт

се, заједно са сличним делима Шопена и Шумана, истиче озбиљношћу осећања и уметничком савршеношћу.<sup>37</sup>

У односу на распрострањеност и уобичајеност виртуозитета у музици Менделсоновог времена, његов *Концерт у е молу* показује умереност и тиме музичко „савршенство и лакоћу.”<sup>38</sup> Бројна такмичења, али и *Google* и *YouTube* претрага, са сигурношћу показују популарност овог дела данас, као и у претходних скоро стотину година.

Концерт плени 'дубином' садржаја, са израженим лирским третманом мелодијског материјала, показује и нови приступ улози и месту каденце у првом ставу. У делима из периода класицизма, каденца се налазила на крају става, а смишљали су је сами извођачи. Менделсон је први 'раскрстио' са том традициом, те сам компоује каденцу и смешта је у средиште првог става, а ову иновацију убрзо прихватају други романтичарски композитори (Брамс, Чајковски и др).<sup>39</sup>

Менделсон је овај концерт писао шест година, а сачувани аутограф датира из 16. септембра 1844. године. Иако је током премијере 13. марта 1845. Менделсон требало да диригује, болест га је спречила, када га је заменио дански композитор Нилс Гаде (Niels Gade). Композитор је први пут дириговао током извођења овог дела тек 23. октобра 1845. године.<sup>40</sup> Концерт је стварао у сарадњи са виолинистом Фердинандом Давидом (Ferdinand David),<sup>41</sup> који му је давао практичне савете у вези са деоницом соло виолине.

Менделсонов концерт је иновативан у многим аспектима. Већ у првом ставу аутор на много начина одступа од типичне форме класичарског концерта, од којих је најочигледнији наступ солисте готово од самог почетка. Иако је први став компонован конвенционално као сонатни облик, композитор даје двоструку експозицију – солиста, а потом и оркестар излажу исту тему. Дотадашња пракса је подразумевала оркестарски увод, а потом и наступ солисте који доноси главни тематски материјал. Такође, једна од новина су и повезани ставови, тј. одсуство

---

<sup>37</sup> В. Конен, *История зарубежной музыки с 1789 года до середины XIX века*, Москва, Музыка, 1981, 305.

<sup>38</sup> Franco Sciannapeno, нав. дело, 65.

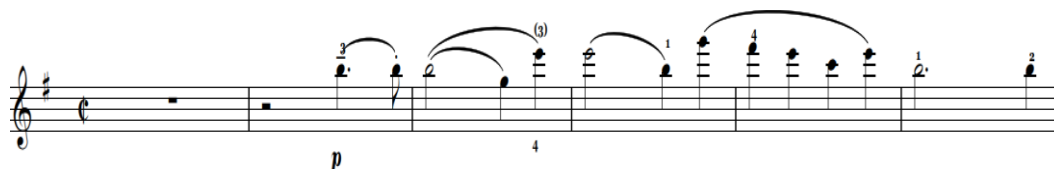
<sup>39</sup> В. Ю. Григорьев, *История скрипичного искусства*, Москва, Музыка, 1990.

<sup>40</sup> Исто.

<sup>41</sup> О виолинисти видети више <https://www.deutsche-biographie.de/sfz11399.html>

паузе између прва два става. Спајање ставова је имало за циљ избегавање аплауза, јер је дотадашња пракса публике подразумевала аплаудирање након сваког става.<sup>42</sup>

Пример бр. 11: Феликс Менделсон, *Концерт за виолину у е молу* оп. 64, први став, такт 1–6.



Прва тема првог става изложена је у солистичкој деоници у којој је акценат стављен на мелодију и њену експресивност, уместо на виртуозитет виолинисте, док је оркестар у улози пратње. Након излагања прве теме, солиста и оркестар започињу дијалог који води до поновног излагања прве теме у оркестру. У овом концерту уочава се да Менделсон успоставља баланс између солисте и оркестра будући да их поставља у равноправан однос. То показује и пример солистичке каденце након које наступа реприза, а материјал прве теме поверен је управо оркестру. Дијалог ће поново наступити приликом излагања друге теме.

Други став почиње без паузе након завршеног првог става и доноси лирску тему која је поверена солисти. Гудачком корпусу је у почетку поверена улога пратње, док се у даљем музичком току цео оркестар укључује на местима драмског набоја. Да су оркестар и солиста у сталном балансу види се у томе што Менделсон, у другом ставу, али и кроз цео концерт, поверава идентичан музички материјал солисти и оркестру, с тим што солистичку деоницу води из мелодијског кретања ка све виртуознијем развоју у ком налазимо пасаже, арпеђа, двозвуке, трозвуке, флажолете, тремола и многе друге техничке захтеве.

Пример бр. 12: Феликс Менделсон, *Концерт за виолину у е молу* оп. 64, други став, такт 9–12.



<sup>42</sup> Видети више: [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin\\_Concerto\\_\(Mendelssohn\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_(Mendelssohn))

Трећи став је написан у форми ронда и представља резултат правог композиторског мајсторства, што подразумева и високе извођачке захтеве. Оркестар и солиста су у сталном балансу у погледу доношења главних материјала и у дијалогу који на крају става резултира потпуним спајањем, односно садејством солисте и оркестра. Солистичка деоница је третирана виртуозно – брз темпо и ритам захтевају изузетну покретљивост леве и десне руке извођача.

Пример бр. 13: Феликс Менделсон, *Концерт за виолину у е молу оп. 64*, трећи став, такт 23–25.



Менделсоново изванредно умеће у уодношавању улога солисте и оркестра и њихово заједничко стварање музичког тока не престаје да интригира извођаче, слушаоце и истраживаче широм света и то је оно што овај концерт и даље чини популарним и радо извођеним.

## 2.5. Концертно стваралаштво А. Вијетана

Анри Вијетан (Henri François Joseph Vieuxtemps) један је од најзначајнијих виолиниста и представника француске виолинистичке школе 19. века. Син градитеља виолина, већ је са четири године почео да свира, а његово школовање финансирао је белгијски мецена Женин (M. Genin). Са шест година, тачније 1827. године наступа у Лијежу у организацији *Societe Gretry*,<sup>43</sup> када почиње да ниже велике успехе. Управо је тако упознао Беријоа (Charles-Auguste de Bériot) код кога је започео студије. Захваљујући њему, две године касније, Вијетан је наступио у Паризу где га је 1830. затекла Јулска револуција, те се вратио у родну Белгију. Наступао је и у Немачкој где је и упознао Луја Шпора и Роберта Шумана, који су га још тада поредили са славним Паганинијем. Током следећих десет година, наступао је у бројним европским земљама, импресионирајући својом

<sup>43</sup> О удружењу видети више <https://livre.fnac.com/a8375510/Jean-Duron-Gretry-en-societe>



виртуозношћу не само публику, већ и познате музичаре попут Хектора Берлиоза и самог Паганинија, са којима се сусрео на свом дебију у Лондону 1834. године.<sup>44</sup>

Поред седам виолинских концерата од непроцењиве вредности, као Вијетанова заоставштина остала је виолинска школа која почива на традицији француских виолиниста 18. века, са чијим је елементима комбиновао невероватне техничке подухвате Паганинија. Вијетанов виолински опус надовезује се на Виотијев (Viotti) велики француски виолински концерт, истовремено истичући соло деоницу, мелодијску и тембровску дубину и специфичност техничко-извођачких захтева. Вијетанов четврти и пети концерт за виолину најбоље показују спој ових двеју школа, у којима композитор ствара револуционарне форме и специфичне захтеве. Када је у питању музика за виолину, ова два концерта су утрла пут великим композиторима попут Вијењавског, Чајковског, Брамса и Сибелијуса.

*Концерт за виолину и оркестар бр. 4 у де молу оп. 31* настао је 1850. године и одлукују га четвороставачна форма са нетипичним распоредом темпа (*Andante, Adagio religioso, Scherzo Vivace, Finale Marziale*), а тасса повезивање првог и другог става, извођачке акробације у стилу Паганинија, као и берлиозовски сарказам у скерцу.<sup>45</sup>

Драматични први став започиње и завршава оркестарски тути, док је солисти поверена улога у доношењу главних тематских материјала. Солистичка деоница је третирана виртуозно уз присуство бројних пасажа, арпеђа и акорада који следе одмах након суптилног уласка солисте. У првом ставу Вијетан виртуозно третира и друге деонице у оркестру, а то су најчешће деонице гудача који следе виртуозитет солисте и у константном су дијалогу градећи заједно са њим динамику првог става. Друга тема је очекивано лирска и након краћег предаха следи виртуозна солистичка каденца.

Пример бр. 14: Анри Вијетан, *Концерт за виолину и оркестар у де молу бр. 4 оп. 31*, први став, такт 75–78.

---

<sup>44</sup> Видети више на <https://www.britannica.com/biography/Henry-Vieuxtemps>

<sup>45</sup> Franco Sciannameno, нав. дело, 76.



Други став у форми песме (АБА) доноси мирну и сакралну атмосферу и праву експресивност виолинисте ког, у поновној појави прве теме у деоници виолинчела па све до краја става, прате грациозни и умирујући пасажии харфе.

Пример бр. 15: Анри Вијетан, *Концерт за виолину и оркестар* у де молу бр. 4 оп. 31, други став, такт 15–20.



Скерцо, трећи став концерта у троделној форми (АБА) доноси контраст у погледу карактера и темпа. Солиста наступа на почетку става доносећи прву тему играчког карактера, уз истакнуту употребу трилера у силазном хроматском низу, великих интервалских скокова и стакато артикулације у другом делу излагања, након које следи трио, односно друга лирска тема у терцама која се контрапунктски спроводи кроз оркестар.

Пример бр. 16: Анри Вијетан, *Концерт за виолину и у де молу оркестар* бр. 4 оп. 31, трећи став, такт 1–5.



Финале концерта, иако започиње кратким оркестарским уводом у спором темпу, доноси праву 'експлозију' виртуозитета у солистичкој деоници. Оркестар излаже свечану прву тему, док солиста наступа представљајући материјал друге теме сонатног облика. У репризи ће прва тема изостати, док ће се друга јавити у основном тоналитету. Материјал прве теме заокружује цео став када се први пут појави у коди у деоници хорне, а потом се са њим ради и у осталим деоницама оркестарског парта. У финалу се јавља богата извођачка техника која не умањује вредност и лепоту мелодије, већ је истиче. Тако се од извођача очекује беспрекорно

извођење трозвука, четворозвука, спиката и флажолета уз бројне ознаке и промене карактера које је композитор наводио. Специфичан захтев се јавља на самом завршетку става код ознаке *con brio*, где се од извођача захтева свирање трозвука 'без ломљења', односно, истовремено извођење сва три тона акорда.

Пример бр. 17: Анри Вијетан, *Концерт за виолину и оркестар у де молу бр. 4 оп. 31*, четврти став, такт 1–89.



Својом оркестарском музиком и раскошним виртуозитетом, Вијетан је утицао на многе композиторе, а његов четврти концерт представља једно од најзначајнијих дела виолинске литературе.

## 2.6. Концертно стваралаштво Ј. Брамса

Јоханес Брамс је један од композитора који су на посебан начин обележили историју музике за соло виолину и гудачке ансамбле. Његов *Концерт за виолину и оркестар у Де дуру оп. 77* једно је од најизвођенијих дела овог жанра и представља део обавезног репертоара великих извођача и светских виолинских такмичења. Извео га је премијерно чувени виолиниста Јозеф Јоаким (Joseph Joachim) 1879. године, а коментари критичара и публике били су разнолики. Ј. Јоаким, велики Брамсов пријатељ коме је концерт био посвећен, изјавио је да је „Брамсу била потребна врло мала помоћ у писању. Већ је први фрагмент био савршено свирљив”<sup>46</sup> За једног композитора који је активно пратио актуелне романтичарске трендове у компоновању концерата за виолину, Брамс је, зачуђујуће, значајну пажњу посветио класичним формама. Ипак, Брамс је сматран 'флексибилним' композитором, управо због врсне способности да 'синхронизује' различите музичке

<sup>46</sup> Boris Schwarz, Joseph Joachim and the Genesis of Brahms's Violin Concerto у *The Musical Quarterly* 69 бр. 4, 1983, 503–526.

типове и жанрове, што нимало није утицало на њихов индивидуални квалитет, као и да вешто комбинује лирику и сложени контрапункт.<sup>47</sup>

Премијерно извођење овог концерта Брамсу није донело велику популарност, те је 13. маја 1879. године Јоаким извршио додатне преправке соло деонице које је Брамс прихватио. Подразумевано, Брамс је, сходно изменама Јоакима, преправио оркестрацију, па је ова верзија објављена у октобру 1879. године.<sup>48</sup>

Брамсов концерт писан је у традиционалној троставачној форми са распоредом темпа *брз-лаган-брз* и са солистичком каденцом на крају првог става коју је написао виолиниста Јоаким. Већ први став показује сву раскош солистичке деонице која је третирана изузетно виртуозно, али која је у исто време врло експресивна. Однос између солисте и оркестра је избалансиран када је у питању излагање главних материјала, али је приметно и истицање виртуозитета инструмената у оркестру, нарочито гудачких. Први став започиње оркестарском експозицијом коју прати „најснажнији солистички улаз у виолинској литератури”.<sup>49</sup> На тоничном педалу који доносе хорне и тимпани одвија се дијалог солисте и гудачког корпуса у оквиру ког гудачки инструменти представљају ’допуну’ импровизацији солисте. Кроз наредних неколико тактова, све до појаве прве теме у солистичкој деоници, оркестар ће постати фон на коме се одвија ’прича’ солисте.

Пример бр. 18: Јоханес Брамс, *Концерт за виолину и оркестар у Де дуру оп. 77*, први став, такт 90–94.



Садејство солисте и оркестра је најочигледније у тренуцима заједничког грађења музичког тока, тј. на местима директног надовезивања оркестра на излагање солисте и обрнуто (видети тактове 436–437).

<sup>47</sup> Исто.

<sup>48</sup> Schwarz, 511.

<sup>49</sup> Franco Sciannameno, нав. дело, 81.

За разлику од првог става, други став у форми песме евоцира пасторалну атмосферу коју ствара дувачки корпус инструмената са две обое које доносе тему. Наступом солисте започиње излагање вариране теме и низ имитација у оркестру који је у сталном дијалогу са солистом све до краја става.

Пример бр. 19: Јоханес Брамс, *Концерт за виолину и оркестар у Де дуру оп. 77*, други став, такт 32–38.



Трећи став компонован је као класични рондо са елементима мађарског фолклора.<sup>50</sup> Солиста наступа на самом почетку става и доноси главну тему у терцама, а затим га у томе прати оркестар са темом која је сада поверена дувачким инструментима. Солистичка деоница постаје све виртуознија у стилу Паганинија, са низом пасажа и арпеђа у брзом темпу, а повремено Брамс поставља сложене извођачке захтеве и у појединим деоницама оркестра.

Пример бр. 20: Јоханес Брамс, *Концерт за виолину и оркестар у Де-уру оп. 77*, трећи став, такт 1–4.



Као што је Брамс једном приликом написао Клари Шуман (Clara Schumann) ово дело је „величанствено, изванредне слободе у сопственој инвенцији, звучи као да је композитор маштао, а све је маестрално постигнуто и извршено”.<sup>51</sup>

## 2.7. Концертно стваралаштво Х. Вијењавског

Хенрик Вијењавски један је од најпознатијих пољских композитора који је допринео процвату националног виолинизма. Музички таленат је показивао од малена, а своје знање је усавршио на Париском конзерваторијуму у класама Клавела (J. Clavel) и Масара (L. Massart). Након студија и успешних концерата у

<sup>50</sup> Исто, 82.

<sup>51</sup> Malcolm MacDonald, “Veiled Symphonies? The Concertos”, *The Cambridge Companion to Brahms* (ed. Michael Musgrave), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 163.

Паризу, Вијењавски започиње путовања широм европе, што ће значајно утицати на његово стваралаштво и познанства. Већ 1848. године одлази у Русију и држи пет успешних концерата у Санкт Петербургу, где, између осталог, упознаје Вијетана од кога добија бројне похвале.<sup>52</sup> У Русији борави у периоду од 1851–1853, када је одржао двеста концерата који су, углавном, прихватани са одушевљењем. Ипак, било је и оних, попут Серова (Александр Николаевич Серов), који су упозоравали на претерано хваљење вундеркинда од стране критике, сматрајући да Вијењавског не одликује ништа осим дара за виртуозност.<sup>53</sup> Вијењавски је ипак био више од пуког виртуоза, што ће у даљем тексту бити показано.

Композиторско стваралаштво Вијењавског инспирисано је фолклором, али и делима сународника, попут Шопена (F. Chopin) и других. Допринео је развоју виолинизма, надовезујући се на своје велике претходнике – Паганинија, Ернста (Heinrich Wilhelm Ernst) и Вијетана. У списима савременика, Вијењавски је описиван као виртуоз и у композиционом и у извођачком погледу, доводио је инструмент до његових тембровских и техничких граница, све у циљу проналажења савршених средстава музичког израза. Бројни познати композитори попут Чајковског, Кјуја (Ц. А. Кюи), Бородин (А. П. Бородин), Листа (F. Liszt), Берлиоза (H. Berlioz) и других, веома су ценили његово стваралаштво.<sup>54</sup> Представник пољског романтизма, на виртуозитет никада није гледао као на пуко 'хвалисање', тј. показивање личних извођачких способности, већ као на важан елемент изражајности који доприноси отеловљењу музичких идеја. У свом *Другом концерту за виолину*, Вијењавски је успео да споји специфичну музичку поетику, која је пронашла изненађујуће суптилно отелотворење у виртуозности, потврђујући Листову идеју о храбрости, потпуној слободи и владању музиком и инструментом.<sup>55</sup> Није случајно што је управо овај аспект рада пољског музичара био високо цењен и подржан.

Током премијерног извођења *Првог виолинског концерта*, 1862. године, диригент је био А. Г. Рубинштајн (А. Г. Рубинштейн). Оне је на следећи начин коментарисао однос између виртуозности и музикалности: „...Побуните се против

---

<sup>52</sup> Boris Schwarz, "Wieniawsky family" у *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, приступни линк: <http://www.oxfordmusiconline.com/>, 2001, приступљено 31. 1. 2021. у 14:21 ч.

<sup>53</sup> Исто.

<sup>54</sup> Исто.

<sup>55</sup> Исто.

оних који користе виртуозност као циљ, уместо као средство.”<sup>56</sup> Према мишљењу Зајцове (М. Л. Зайцева), „истинска виртуозност, која је уско повезана са емоционално-семантичким циљем извођача, директна је последица музичких, фигуративних и звучних идеја. То је због уметничке активности и креативне храбрости”.<sup>57</sup>

Концерти за виолину Вијењавског саставни су део савременог виолинског репертоара. Били су популарни за живота композитора, али се њихов значај није умањио ни данас, о чему сведочи њихово укључивање у такмичарске и педагошке програме. Жанр концерта за виолину у делима Вијењавског, врста је креативне ’лабораторије’, у којој су се кристалисали и испољавали различити аспекти његове технике. Сагледавањем и анализирањем *Првог концерта за виолину* у фис молу оп. 14 и *Другог концерта за виолину* у де молу оп. 22 Вијењавског, можемо пратити еволуцију стила овог аутора. Оба концерта настала су током једне деценије (1853. и 1856. године) али су међусобно јако различити и осликавају наглу промену ауторових идеја везаних за сам музички ток и извођачку технику, а тиме и композициони приступ.

*Први концерт за виолину* настао је под снажним утицајима романтичарске виртуозности. Овде доминира извођачки стил са карактеристичним патетичним расположењем, које одређује карактер ’слике’, форму, специфичност изражајних средстава уз употребу сложених техничко-извођачких захтева. Према мишљењу Ауера (Leopold Auer) „херојска тема *Првог концерта* сугерише да је ово дело написао уметник који је покушао да изговори ’нову реч’ у концертном жанру, како би открио своје бриљантне, могло би се рећи, феноменалне виртуозне способности”.<sup>58</sup> У концерту можемо уочити спој карактеристика више различитих стилова, на шта је условила чињеница да су ставови овог дела настајали на различитим местима, односно под различитим утицајима Вијењавски почиње да ствара ово дело 1852. године, када креће у обилазак градова у Русији, а потом и са завршним концертом у Вајмару 1853. године. Свакако, утицаји других композитора

---

<sup>56</sup> Исто.

<sup>57</sup> М. Л. Зайцева, *Виртуозност и расширение границ восприятия музыкального исполнительского искусства*, Перемышль, Наука и студия, 2016, 56.

<sup>58</sup> Leopold Auer, *Moja škola sviranja na violini* (D. Ilić прев.), Beograd, Muzička biblioteka Studio Lirica, 2016, 119.

били су присутни, те је тако виолинистичка традиција његовог сународника Липинског (Karol Jozef Lipinski) манифестована у 'народним' елементима, док се у сјајно промишљеном дијалогу соло и оркестарских деоница чује Вијетан. Утицај Паганинија приметан је у јарким сменама тембра и изражајној виртуозности. Супротно класичарској троделности, овај концерт чине теме које се непрестано смењују, што омогућава повлачење паралеле са фолклором, присутним у естетици романтичарског уметничког стваралаштва.

*Први концерт за виолину* Хенрика Вијењавског употпуњује линију 'великог' виртуозно-романтичног концерта, који потиче од Паганинија, Ернста и Вијетана. У часопису *Signale für die musikalische Welt* критика у вези са овим делом је гласила: „Ако стваран композиторов талент откривамо кроз оригиналну идеју у целини, самосталне мисли, искрице инструментације, пикантни контрасти, ватрени дубоки осећај повезан са формом, онда је све ово господин Вијењавски добио као дар природе.“<sup>59</sup>

Овај специфичан стил Вијењавског, можда је и више изражен у *Другом виолинском концерту*. Продубљивање уметничких оквира у случају Хенрика Вијењавског, које се одвило средином 50-их, приметно се одразило на његову интерпретацију и на његово музичко стваралаштво, где су експресивна страна, мелодија и јасноћа музичких слика веома развијене. Значајне промене у раду овог композитора догодиле су се током година боравка у Русији. Испоставило се да су његове тежње врло блиске новонасталим тенденцијама руске културе. Управо у Русији, композитор ствара своја најзначајнија дела, и то *Фантазију* на теме из опере *Фауст* Гуноа (С. Gounod) оп. 20, *Полонезу у Адуру* оп. 21 и *Концерт за виолину бр. 2 у дмолу* оп. 22. По речима Григорјева: „Доба виртуозности губило је дах, те је било потребно прилагодити се новој атмосфери уметности која је настајала, која је била све више склона концептуалном размишљању. У овој ситуацији виртуозно романтичарско платно променило је своју унутрашњу суштину.“<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> М. Л. Зайцева, нав. дело, 56.

<sup>59</sup> Leopold Auer, нав. дело, 119.

<sup>60</sup> В. Ю. Григорьев, *История польского скрипичного искусства XIX века*, докторска дисертација, рукопис доступан на интернету, Москва, 1981, 276.



У тој атмосфери настао је *Други концерт за виолину* (посвећен изванредном шпанском виолинисту Паблу де Сарасатеу [P. de Sarasate]) у којем је стваралачка фигура Хенрика Вијењавског приказана кроз јединство текстописца, драматурга и симфоничара. Органска целовитост форме, богатство фактуре и раскош мелодије, овај концерт чине једним од омиљених дела виолиниста. Оригинални аспект концерта је његова орнаментика, органски комбинована са мелодичном изражајношћу сваке фразе. Украси су првенствено одређени сјајним познавањем виолинске извођачке технике, разумевањем природе звука добијеног на виолини, као и техничке и колористичке могућности инструмента. У овом случају може се повући аналогија са Вијетаном, који, како смо видели, вешто користи изражајне могућности виолине, користећи само оне виртуозне ефекте који су логички одређени уметничком намером.

У овом концерту композитор демонстрира практичност композиционе логике, сложеност текстурног решења музичког ткања, засићеног полифоним одјецима. Када је у питању однос између солисте и оркестра, ово дело одликује сложена интеракција између ова два актера, изражена на мелодијском, на нивоу извођења, пласирања мелодије, али и грађења целокупног оркестарског звука.

Вијењавски проширује мелодијске могућности читавог оркестра и његове тембровско-динамичке односе са соло виолином. Главна функција оркестра је откривање и допуњавање главних партија соло инструмента. Средства музичког изражавања омогућавају постизање посебне динамичности мелодијских линија, фраза, интонације, те испуњавају концерт посебним изразом. Композитор први пут у историји виолинске литературе спроводи једну тему (главну тему првог става) кроз све делове концерта, која бива различито осветљена у сваком делу концертног циклуса. Како сматра Григоријев, циљ Вијењавског је да у концерту оличи одређени програм, о чему сведоче не само изјаве самог композитора, већ и конкретност и изражајност.<sup>61</sup> Индикативна је, у овом смислу, изјава Григоријева, да се концерт „може сматрати неком врстом лирских варијација, у којима се развијају интонације лирске теме првог дела.”<sup>62</sup> Можда је ово гледиште повезано и са чињеницом да *Други концерт*, такорећи, музички и логички следи први.

---

<sup>61</sup> В. Ю, Григорьев, *Генрик...* 96.

<sup>62</sup> В. Ю, Григорьев, *История...* 290–291.



виртуозно третира и инструменте у оркестру, те да деонице солисте и првих виолина постају идентичне.

Други став, пак, доноси кратак предах и солисти и гудачком делу оркестра. Лирски карактер, спор темпо и дувачки корпус постижу контраст у односу на први став у коме је виртуозитет солисте био у првом плану. Солиста излаже кантабилну мелодију над претежно акордском пратњом оркестра за којом следи трећи став без паузе.

Пример бр. 22: Хенрик Вијењавски, *Концерт за виолину бр. 1 у фис-молу оп. 14*, други став, такт 12–22.



У ронду који прати други став враћа се доминација виртуозитета који над оркестарском пратњом излаже прву тему у духу фолклора, а потом се иста тема јавља и у оркестру.

Пример бр. 23: Хенрик Вијењавски, *Концерт за виолину бр. 1 у фис молу оп. 14*, трећи став, такт 1–14.



Сагледавањем ова два концерта, увидели смо најважније аспекте виолинског стваралаштва Вијењавског. Дело пољског виолинисте и композитора обележило је процват светског виолинског стваралаштва, односно резимирало и унапредило претходну фазу у његовом развоју, те су главне тенденције романтичарске епохе добиле максималан израз: спој извођачке и композиторске креативности, развој изражајних својстава и средстава инструмента. Заоставштину пољског композитора треба, такође, сматрати директним наставком развоја

солистичког виолинског концерта, који не само да негује традицију жанра, већ је унапређује, користећи сва изражајна средства овог инструмента и очекујући од извођача једнаку инвентивност као и код композитора.

## 2.8. Концертно стваралаштво П. И. Чајковског

Међу бројним оркестарским делима Чајковског издваја се и *Концерт за виолину и оркестар у Де дуру оп. 35* који је настао у пролеће 1878. године током његовог боравка у Швајцарској.<sup>64</sup> У писму брату Анатолију,<sup>65</sup> композитор као почетак компоновања наводи 5. по старом, тј. 17. март по новом календару,<sup>66</sup> а чини се да је као инспирација за настанак дела послужило познанство са виолинистом Котеком (Иосиф Иосифович Котек) чији је рукопис сачуван на аутографу.<sup>67</sup> Интересантни су наводи Чајковског који је у писмима говорио о комплексности и захтевности овог дела, те је по први пут морао да се посвети само њему и прекине паралелно компоновање других дела.<sup>68</sup> Чајковски је желео да његово дело изведе чувени руски виолиниста и музички педагог Леополд Ауер (Lipot/Leopold Auer), који је, зачудо, одбио предлог композитора јер је дело сматрао претешким за свирање.<sup>69</sup>

Прво штампано издање партитуре 1878. године објавила је чувена руска издавачка кућа П. Јургенсон (П. Юргенсон), најзаслужнија за штампање и очување дела руских композитора. Концерт је изведен у Њујорку уз клавирску пратњу већ 1879. године, а 1881. извела га је Бечка филхармонија под управом Рихтера (Hans Richter), док је солиста био Адолф Бродски (Адолф Бродский).<sup>70</sup>

---

<sup>64</sup> Чајковски је у писмима упућеним пријатељима и родбини говорио о свом боравку у Швајцарској, где се опорављао од дуге болести и хладних руских зима. Видети више у П. И. Чайковский, *Письма к родным*, Москва, Музгиз, 1940.

<sup>65</sup> Г. С. Домбаев, *Творчество Петра Ильича Чайковского*, Москва, Гос.муз издат, 1958, 495.

<sup>66</sup> Током 20. века, практично све православне земље, прешле су на употребу грегоријанског календара (у световне сврхе).

<sup>67</sup> Исто, 401.

<sup>68</sup> Г. С. Домбаев, нав. дело, 466.

<sup>69</sup> *Тематико-библиографический...* 400.

<sup>70</sup> Дело Чајковског је изведено у тзв. време 'златног доба' Бечке филхармоније под управом Ханса Рихтера, који је при овој институцији деловао од 1875–1898. године. Видети више у <https://www.wienerphilharmoniker.at/en/orchestra/history/the-golden-era>

Овај концерт за виолину се посебно издваја од осталих дела Чајковског. Тако, на пример, Фрумкин (Фрумкин) у њему види „највишу духовну хармонију”<sup>71</sup>, док Келдиш (Келдыш), најзначајнији руски историчар музике, ово дело истиче као најсјајнију композицију из опуса Чајковског „у којој нема драматичне патетике и необузданих страсти, већ само складног и једноставног развоја музике.”<sup>72</sup> Тако, ово дело одражава креативност и маштовитост композитора, али и све могућности виолине као инструмента.

Посматрајући саму партитуру, можемо да уочимо типичне карактеристике романтичарског концерта, али и индивидуалне стваралачке црте Чајковског. С тим у вези, препознатљива је бетовеновска организација циклуса, *attacca* везивање другог и трећег става концерта и симфонијски развој музичког тока. Такође су очигледни и утицаји Менделсона кроз смену лирских слика, а виртуозна солистичка каденца постаје најважнија фаза симфонијског развоја музичке идеје. Виталност и равнотежа тематског материјала, изразита певљивост мелодија и тема, одједи свакодневних, популарних жанрова (марш, валцер, полонеза, италијански канцонети, песме без речи и руска народна игра), али и фолклорни цитат у спором делу<sup>73</sup> (певање украјинских лираша) представљају типичне одлике зрелог композиторског стила Чајковског.<sup>74</sup>

Чајковски чува традиционалну структуру симфонијског сонатног циклуса са карактеристичним контрастима у погледу темпа – први став је *Allegro moderato. Moderato assai*, други став *Andante* и трећи *Allegro vivacissimo*. Цикличност је ојачана *attacca* повезивањем другог и трећег става. На класичну озбиљност форме у првом ставу циклуса утиче „смела, мајсторски развијена слика комплетирања целе цикличне форме.”<sup>75</sup> У концерту се јасно виде утицаји симфонијског мишљења Чајковског кроз третман музичког тока: симфонијски опсег, виртуозност, континуирани мелодијски развој и лиризам. Како истиче Петров, Чајковски се у

---

<sup>71</sup> В. А. Фрумкин, *Для слушателей симфонических концертов: Краткий путеводитель*, Ленинград, Музыка, 1967, 196.

<sup>72</sup> Ю. В. Келдыш, П.И. Чайковский у *История русской музыки* т. 10, Москва, Музыка, 1994, 89.

<sup>73</sup> *Попевка украјинских лирников* (укр. Лірник) или песма украјинских лирника је песма коју су певали народни певачи, најчешће свирајући на раљи, фолклорној верзији лире. Лирници су најчешће били слепи или су, пак, имали неки други инвалидитет.

<sup>74</sup> Тематико-библиографический... 401.

<sup>75</sup> А. А. Альшванг, *Опыт анализа творчества Чайковского*, Москва–Ленинград, Гос. Муз, 1951, 124.

сваком симфонијском циклусу „играо са широком палетом модуса” и сваки пут је своје циклусе градио на нов начин, комбинујући „оригиналност њихове структуре” са „сврнисходношћу интонацијске драме”.<sup>76</sup>

На почетку првог става појављује се поменута народна песма која је послужила као тематско језгро. Народни мотив се први пут чује у кратком оркестарском уводу, доследно се развија у првој и другој теми првог става, затим се препознаје у квинтолама канцонете и, напослетку, у почетним мотивима прве теме финала, те обезбеђује мотивско јединство целокупног концерта. Наступ солисте доноси најпре кратак речитатив, а потом и свечану прву тему коју Чајковски поверава управо солисти и која се након друге реченице виртуозно развија кроз дијалог са оркестром, односно кроз својеврсну ’игру сустизања’. Оркестру је, са друге стране, поверена улога пратње све до развојног дела када флауте доносе прву тему у пуном волумену оркестра, као и у репризи која наступа после изузетно виртуозне солистичке каденте.

Пример бр. 24: Петар Илич Чајковски, *Концерт за виолину у Де дуру оп. 35*, први став, такт 28–33.



Други став је лирски, облика песме (АБА) и доноси експресивну мелодију у *p* динамици и са сордином која је најпре поверена солисти, а потом се контрапунктски појављује у оркестру и то у деоницама флауте и кларинета. Акцент је у потпуности стављен на експресивност солисте који доноси интимну ’исповест’, представљајући контраст првом ставу. Такође, Чајковски занимљиво третира оркестар у ком дувачки део ’отвара’ и ’затвара’ сцену на којој се налази солиста и контрапунктски га допуњује.

Пример бр. 25: Петар Илич Чајковски, *Концерт за виолину у Де дуру оп. 35*, други став, такт 1–5. и 12–16.

<sup>76</sup> Д. Р. Петров, О поезике симфоническог циклуса у Чајковског у *Чајковски и XXI век: дијалози во времени и пространстве*, Санкт Петербург, Композитор, 2017, 152.

II. Canzonetta. Andante

Bläs

VI. Solo  
con sord.

*p*

*p espr.*

Трећи став наступа одсечно, без претходне паузе и сличан је првом ставу у смислу кратког оркестарског увода, заснованог на ритму руске народне игре *трепак*, који је праћен речитативом солисте пре појаве виртуозне прве теме сонатног ронда. У другој теми наступа дијалог солисте и оркестра кроз наизменично доношење материјала друге теме. Поновни наступ прве теме води у развојни део, након ког следи обрнута реприза и кода када солиста и оркестар заједнички, у правом садејству, доносе тријумфални крај концерта.

Пример бр. 26: Петар Илич Чајковски, *Концерт за виолину у Де дуру оп. 35*, трећи став, такт 1–4. и 17–21.

III. Finale. Allegro vivacissimo

VI. Solo

*p*

О историјском и уметничком значају овог концерта писали су многи извођачи и критичари.<sup>77</sup> Од настанка овог дела, па све до данас, свака генерација виолиниста изнова открива нове аспекте и могућности *Концерта* Чајковског. Млади извођачи настоје да савладају све сложености концерта, што се најбоље уочава кроз 'различита тумачења' композиције код такмичара из различитих

<sup>77</sup> Речи Игора Ојстраха (Игорь Ойстрах) о изузетној улози виолинског концерта Чајковског у развоју уметничке личности његовог оца, чувеног виолинисте Давида Ојстраха (Давид Ойстрах): „[Године] 1928. у Лењинграду, затим на московским концертима 1933... наравно и на такмичењу у Бриселу... и колико је само пута свирао виолински концерт Чајковског у данима рата, а и после њега.“ В. А. Јузефович, *Давид Ойстрах: Беседы с Игорем Ойстрахом*, Москва, Сов. композитор, 1978, 108. Леонид Коган, који је и сам више пута изводио овај концерт Чајковског, сматрао је Ојстрахово тумачење овог дела ванвременским, које ретко ко може надмашити.

земаља који су учествовали на међународном такмичењу које носи име овог чувеног руског композитора.<sup>78</sup> Можда је најбољи опис концерта у једном од његових интервјуа дао Максим Федотов (Максим Викторович Федотов) рекавши да су концерти Бетовена, Брамса и Чајковског „три стене” на којима почива целокупан виолински репертоар.<sup>79</sup> *Концерт за виолину* Чајковског је дело које је обележило и усмерило историјски развој руске виолинске музике. Он означава почетак дуге традиције руских и, уопште, националних виолинских концерата.<sup>80</sup>

## 2.9. Концертно стваралаштво Ј. Сибелијуса

Јан Сибелијус је један од најзначајнијих представника скандинавског музичког стваралаштва, а уједно је и напознатији национални фински композитор. Његова симфонијска дела заузимају посебно место у репертоарима разних симфонијских оркестара, а његов *Концерт за виолину и оркестар у де молу* оп. 47 једно је од најчешће извођених дела овог жанра. Специфичност Сибелијусовог стваралаштва огледа се у својственој оркестрацији, оркестарском ткању и значају који даје оркестру и у делима намењеним соло инструменту. У свом стваралачком опусу, Сибелијус је посветио бројна дела виолини, међу којима се посебно издваја жанр концерта за виолину. Желећи да постане виртуоз, посветио се учењу овог инструмента 1881. године када је имао петнаест година. Тако је 1883. године писао: „...Када свирам [виолину, прим. Д. П.] обузима ме чудан осећај, као да ми се открива сама суштина музике.”<sup>81</sup>

Виолински концерт<sup>82</sup> Сибелијус је првобитно посветио познатом виолинисти Вилију Бурместеру (Willy Burmester), надајући се да ће дело бити премијерно изведено у Берлину. Нажалост, због недостатка средстава, концерт је

---

<sup>78</sup> XV Међународног конкурса имени П.И. Чайковског 2015.

<sup>79</sup> Видети више у [https://www.youtube.com/watch?v=7XCOB\\_11\\_74](https://www.youtube.com/watch?v=7XCOB_11_74)

<sup>80</sup> Неки аутори говоре о два правца развоја руског концерта, о две врсте концерата: виртуозном и симфонизираним. Видети у: Л. Н. Рабен, *История русского и советского скрипичного искусства*, Ленинград–Москва, Музыка, 1978, 93. Са друге стране, у историји западноевропског симфонијског концерта, чувени руски музиколог Анисимов (А. В. Анисимов) идентификовао је две значајне фазе: „Први симфонијски концерт појавио се 1806. године из пера Бетовена, док је друга фаза повезана са Брамсовим радом.” Видети у: А. В. Анисимов, нав. дело, 21.

<sup>81</sup> Tilikainen J, “The genesis of the Violin Concerto”, у *The Cambridge Companion to Sibelius*, ed. Daniel M. Grimley. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 66.

<sup>82</sup> Партитура доступна путем [https://imslp.org/wiki/Violin\\_Concerto,\\_Op.47\\_\(Sibelius,\\_Jean\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,_Op.47_(Sibelius,_Jean))



ипак премијерно изведен у Хелсинкију, а први солиста био је Виктор Новачек (Victor Nováček), мађарски професор виолине чешког порекла, који је у то време предавао на Хелсиншком музичком институту, (данас носи име Јана Сибелијуса).<sup>83</sup>

По настанку, концерт је изведен 1904. године, а потом, након ревизије и 1905. године. Да би се у потпуности разумела композиторова намера и слике оличене у овом делу, потребно је пратити еволуцију концепта овог дела и задржати се на питањима везаним за историју стварања, прво штампано издање концерта и у чему се оно разликује од друге, финалне верзије. Из сачуваних аутографа увиђамо да је Сибелијус реализовао више скица како би утврдио које мелодије се боље међусобно комбинују, правећи варијанте и постепено припремајући већу слику, односно јединствену целину. Нажалост, скице концерта сачуване су само у фрагментима који се односе на најразличитије делове и теме, а састављани су у различитим фазама стварања концерта. У првом издању, први став концерта постављао је високе техничко-извођачке захтеве пред извођача: солиста практично није имао паузе, а нотни текст је имао бројне компликоване захтеве. Био је то комад у коме је виолина владала. Такође, у првом издању постојале су две каденце.<sup>84</sup>

Ово је једини концерт који је Сибелијус написао, иако је компоновао неколико других комада мањег формата за соло инструмент и оркестар, укључујући *Шест хуморески за виолину и оркестар*.<sup>85</sup> Значајна карактеристика дела је начин на који продужена солистичка каденца преузима улогу развојног дела у првом ставу, осмишљеном као сонатни облик. Велики део виолинског писања је примарно виртуозан, али то не умањује мелодичност и певљивост музичког тока.

Држећи се уобичајеног троставачног конципирања концерта, Сибелијус налази начин да у сваки став надогради нечим новим и особеним. Тако, први став започиње гудачки део оркестра свирајући *tremolo*, након чега одмах следи улазак солисте са главном темом коју карактерише широка и веома изражајна мелодија и

---

<sup>83</sup> <https://www.uniarts.fi/en/locations/seinajoki-unit-of-the-sibelius-academy/>

<sup>84</sup> Прва верзија била је знатно изазовнија у погледу техничко-извођачких захтева стављених пред солисту. Финална верзија ју је толико засенила да је публика први пут чула 1991. када су Сибелијусови наследници дозволили једно извођење уживо и један снимак. Ревидирана верзија, наравно, такође захтева висок ниво техничке оспособљености солиста. Оригинал је нешто дужи од друге верзије, укључујући теме које су касније избачене. Одређени делови, попут самог почетка, већине трећег става и делова другог, уопште нису промењени. Каденца у првом ставу потпуно је иста за солистички део.

<sup>85</sup> Упор. у листи дела <https://www.britannica.com/biography/Jean-Sibelius>

која постепено добија виртуозни замах. Друга тема, неочекивано је израженија и снажнија од претходне и изнесе је *archi*, док трећа има меланхоличан и 'болан' тон и поново је представља солиста.

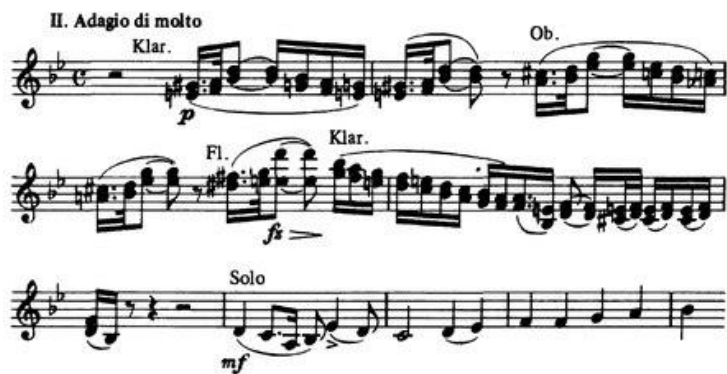
Пример бр. 27: Јан Сибелијус, *Концерт за виолину и оркестар у де молу оп. 47*, први став, такт 1–10.



Већ у првом ставу уочавамо да Сибелијус не поверава оркестру искључиво улогу пратње, већ га чини виталним делом музичког тока тако што му поверава доношење главних материјала, као и тиме што издваја и друге солистичке инструменте у оквиру оркестарског партија. Такође, колико Сибелијус слободно користи класичну структуру показује чињеница да се уместо конвенционалног развоја појављује бриљантна каденца, коју је компоновао сам композитор, уместо да је препусти креативности солисте.

Композитор у другом ставу солисти најпре поверава веома распеване мелодије и посебан лиризам, уместо смеле виртуозности која је уочљива у првом ставу. Ипак, технички захтеви како за солисту, тако и за оркестар остају на високом нивоу током читавог дела. Након кратког представљања дувачког и ударачког дела оркестра, солиста излаже главну тему озбиљним и оштрим тоном, а развој покрета прати троделни облик А-Б-А у коме је у првом делу кантилена поверена соло виолини, а пратња оркестру, док су у репризи улоге обрнуте. Соло виолина и оркестар, дакле, имају једнаку важност.

Пример бр. 28: Јан Сибелијус, *Концерт за виолину и оркестар у де молу оп. 47*, други став, такт 1–10.



Трећи став у форми песме доноси занимљиву оркестарску ситуацију у којој се на остинату гудачког корпуса и тимпана јавља мелодија оштрог тона и ритма у солистичкој деоници. Мелодија убрзо прераста у низ солистичких 'акробација' којима се повремено прикључују и поједини инструменти из оркестра. Може се рећи да Сибелијусов третман солисте у концерту стално варира између експресивности и виртуозности. Међутим, за разлику од прва два става у којима је мелодија имала важну улогу, у последњем ставу акценат је посебно стављен на артикулацију и ритмичку вештину солисте, а самим тим и на технику десне руке која је блиска Виотијевој.<sup>86</sup>

Пример бр. 29: Јан Сибелијус, *Концерт за виолину и оркестар у де молу оп. 47*, трећи став, такт 1–9.



Сибелијусов *Концерт* плени разноврсношћу оркестарских боја и „чаробњаштвом искричаве виолинистичке технике”.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Franco Sciannameno, нав. дело, 105.

<sup>87</sup> Исто.

### **3. КОМПАРАЦИЈА И СИСТЕМАТИЗАЦИЈА ТИПОВА ОДНОСА ИЗМЕЂУ СОЛИСТЕ И ОРКЕСТРА У КОНЦЕРТИМА ЗА ВИОЛИНУ НАСТАЛИМ У ПЕРИОДУ КЛАСИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА**

У овом поглављу извршићемо компаративну анализу третмана солисте и оркестра у одабраним концертима за виолину који су настали у периоду класицизма и романтизма. Пратећи развој жанра, као и развој виолине и виолинске технике кроз историју, уочили смо да се и однос између солисте и оркестра мењао. Примећујемо и то да сваки композитор на својствен начин гради тај однос, те се и на нивоу става, па чак и делова ставова односи између два главна актера могу мењати. Зато ћемо у даљем тексту разматрати сличности и разлике на нивоу ставова.

У ставовима анализираних концерата за виолину композитори су на специфичне начине третирали солисту и оркестар. Анализирањем третмана и односа између солисте и оркестра у погледу доношења главних тематских материјала музичког тока уочава се неколико ситуација:

1. оркестар први доноси главне тематске материјале, а затим и солиста;
2. оркестар доноси главне тематске материјале, а солиста доноси виртуозну импровизацију;
3. солиста и оркестар истовремено учествују у доношењу главних тематских материјала;
4. солиста доноси главне тематске материјале, док оркестар има улогу пратње;

Први ставови концерата за виолину углавном прате прву ситуацију. Парадигматичан пример представљају први ставови Моцартових концерата. У овом примеру видимо да је композитор ставио акценат на мелодију и експресивност солистичког наступа, пре него на сам виртуозитет. Са друге стране, Бетовенов, Паганинијев, Брамсов концерт, као и концерт Вијењавског више одговарају другом типу, односно другој ситуацији – након наступа оркестра солиста одмах показује своју доминацију кроз виртуозитет на фону хармонске

пратње оркестра, а тек потом излаже и главни материјал. Други приступ је свакако и последица развоја виртуозитета као феномена и одлике романтичарског језика.

Први став Вијетановог концерта разликује се, као што смо видели, и по концепцији и одабиру спорог темпа, па тако и у улогама које композитор поверава солисти и оркестру, те се излагање главних материјала у солистичкој деоници након оркестарског увода приближава четвртој ситуацији. Четврти тип или ситуацију уочавамо и у првом ставу Сибелијусовог концерта, као и у Менделсоновом концерту, у којима је солисти поверено доношење главних материјала одмах на почетку става, док оркестар има улогу пратње, али и у првом ставу концерта Чајковског у ком након кратког оркестарског увода и речитатива солисте следи излагање прве теме у солистичкој деоници. Ове тенденције су у складу са духом времена, при чему треба имати у виду да је и романтизам дуг период, па да су другачије могу тумачити концерти настајали средином 19. века, а другачије они настали у позном романтизму.

Други ставови ипак више прате логику четврте ситуације у којој је солисти дата примарна улога у доношењу главних материјала и њиховом експресивном излагању, чиме је у појединим концертима виртуозитет стављен у други план или је у потпуности занемарен као што је то случај у концерту Вијењавског. Четвртој ситуацији припадају и други ставови у концертима Паганинија, Менделсона, Вијетана, Сибелијуса и Чајковског у којима се композитори одлучују да солисту истакну као главног протагонисту става. Првој ситуацији одговара други став Моцартовог четвртог концерта, док је други став петог концерта приближнији трећој ситуацији. Случај другог става Бетовеновог концерта нешто је другачији, те се приближава другој ситуацији, која је била заступљена и у првом ставу, али ипак са мање виртуозитета. Бетовенов пример следи и други став Брамсовог концерта. Опет, важно је нагласити да није реч само о поделама на категорије, већ и о разумевању контекста.

У трећим ставовима концерата за виолину најчешће се уочава повратак виртуозитета солисте, а неретко и оркестра. Када је реч о подели улога у Моцартовим концертима запажамо прву ситуацију, односно сталну смену наступа оркестра и солисте. Код Бетовена, са друге стране, солиста има доминантну улогу јер му је поверена прва тема ронда коју прати понављање теме у оркестарском

парту, док се у доношењу друге теме солиста креће ка виртуозном развоју материјала, а оркестар има улогу пратње. Исту, четврту ситуацију запажамо у финалу концерта Вијењавског, као и у финалу Паганинијевог концерта у коме солиста има изузетно виртуозну и водећу улогу у доношењу тема ронда, а оркестар представља пратњу која прераста у кратак *tutti* на крајевима одсека музичког тока или на местима драмског набоја.

Финале Менделсоновог концерта прати исти принцип, међутим, улога оркестра је истакнутија него што је то случај у Паганинијевом концерту, те је и поред упечатљиве виртуозности солисте композитор постигао баланс између солисте и оркестра. Овој категорији припадају Брамсово и Сибелијусово финале у ком су и поједине оркестарске деонице третиране виртуозно. Салиста је идентично третиран и у финалу Вијетановог концерта, али у овом случају оркестар излаже свечану прву тему што овај став приближава првој категорији. И Чајковски солисту третира врло виртуозно и даје му водећу улогу у излагању прве теме, док у другој теми запажамо трећу ситуацију у којој солиста и оркестар истовремено учествују у грађењу одсека друге теме.

Иако се уочава да се однос између солисте и оркестра може организовати на издвојена четири начина, то не значи да сваки концерт прати само један тип односа, већ се они мењају кроз ставове, као и у самом ставу. Стално премештање тежишта са солисте на оркестар и обрнуто, као и индивидуална решења композитора дају непоновљиву вредност жанру виолинског концерта. Осим поменутих подела у доношењу главних тематских материјала, уочавамо да се однос између солисте и оркестра организује кроз:

1. Дијалог
2. Надметање
3. Садејство/интеракција.

Ова три типа односа између солисте и оркестра заступљена су у свим анализираним концертима из периода класицизма и романтизма, те ћемо издвојити неколико примера. Тако, када је реч о дијалошком односу, у другом ставу Бетовеновог концерта чујемо дијалог између солисте и оркестра који је постигнут наизменичним наступима хорне, солисте, кларинета и првих и других виолина.

Пример бр. 30: Лудвиг ван Бетовен, *Концерт за виолину у Де дуру оп. 61*, други став, такт 10–13.

The image shows a musical score for Example 30, featuring six staves: Clarinet (Cl.), Cor. (G), Violin (Vl. pr.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Bass (Vc e B.). The score includes dynamic markings such as *p dolce*, *ten.*, and *dolce*.

Са друге стране, парадигматичан пример драматичног сукоба између солисте и оркестра представља наступ солисте у првом ставу концерта Вијењавског. Солиста доноси патетичне 'јауке' у високом регистру којима се супротставља гудачки оркестар одлучним и оштрим акордима тамне боје.

Пример бр. 31: Хенрик Вијењавски, *Концерт за виолину вр. 1 у фис молу бр. 1 оп. 14*, први став, такт 72–75.

The image shows a musical score for Example 31, featuring six staves: Violin solo (Vno solo), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *rallentando*, *ff*, and *Maestoso*.

Садејство, односно 'помиреност' солисте и оркестра и њихово међусобно стварање најчешће се дешава на крајевима одсека или ставова. Добар пример заједничког тријумфалног завршетка представља крај финала Менделсоновог

концерта. Након виртуозне и водеће улоге солисте у доношењу главне теме ронда, солиста и оркестар се уједињују у коди доносећи заједнички материјал теме. Солиста и даље наступа виртуозно, али његов виртуозитет постаје део музичког и оркестарског ткања које 'јуриша' ка свом крају.

Пример бр. 32: Феликс Менделсон, *Концерт за виолину у е молу оп. 64*, трећи став, такт 199–203.



Комбинујући све наведене типове односа између солисте и оркестра, композитори постижу јединствену динамику музичког дела која оставља могућност великог броја интерпретација. Моцарт, Бетовен, Паганини, Менделсон, Вијетан, Брамс, Вијењавски, Сибелијус и Чајковски дали су изузетан допринос развоју виолинског концерта и неизбрисива ремек-дела која чине део виолинске литературе и репертоара многих извођача широм света.



## 4. ПАГАНИНИ У 21. ВЕКУ – ИНТЕРПРЕТАЦИЈА *КОНЦЕРТА ЗА ВИОЛИНУ И ОРКЕСТАР У ДЕ ДУРУ* *ОП. 6 БР. 1*

Рад на докторском уметничком пројекту обележила је, између осталог, мисао о трајности и ванвременској димензији Паганинијевог лика и дела у свету уметности и музике и, с тим у вези, о 240. годишњици композиторовог рођења која се навршава ове године. Како је за живота проналазио нове звуке на виолини који се пре појаве његове маестралне технике нису могли чути на концертној сцени, Паганини је у својим делима поставио изазов пред солисту наводећи га да преиспитује границе сопствене вештине и музикалности. Засигурно се може рећи да је то један од разлога који *Концерт за виолину у Де дуру оп. 6 бр. 1* данас чине, ако не више, оно бар једнако изазовним, популарним и упечатљивим делом међу солистима и публиком као што је то био случај пре два века. Важан сегмент паганинијевског изазова било је разумевање статуса и улоге солисте у Паганинијево време и у његовом *Концерту*, као и разумевање његовог односа са оркестром, што се показује као кључно у савременој интерпретацији одабраног концерта.

### 4.1. Солиста као *ђавољи виолиниста*

Као што је раније поменуто, Паганини је због своје јединствене и револуционарне виртуозности носио 'титулу' „ђавољег виолинисте” која је требало да значи готово надљудски потенцијал у уметности свирања на виолини. Његова иновативност огледала се, између осталог, у интонирању, изванредној техници десне руке и посебно начина свирања стакато пасажа, извођењу пициката левом руком, употреби флажолета и двоструких флажолета.<sup>88</sup> Такође, у првом делу рада указано је и на то да је Паганини био веома избирљив када је у питању инструмент. Свирао је на омиљеној виолини *Il Canone* коју је за њега специјално направио Ђузепе Гварнери дел Ђезу (Giuseppe Guarneri del Gesù) 1743. године у Ђенови, а

---

<sup>88</sup> Видети документарни филм о Паганинију: Christopher Nupen, Paganini's Daemon: A Most Enduring Legend, <https://www.youtube.com/watch?v=GRnA2IT1V8w&t=1301s>.

која је рестаурирана 1937. године.<sup>89</sup> Као највећи солиста свог времена, Паганини је остварио многе светске турнеје и стекао велику славу и богатство, а уколико би тражили пандан Паганинију у савременом свету онда би могло да се каже да је његова невероватна популарност одговарала оној коју су уживале рок звезде међу којима је био и рок музичар Џими Хендрикс (Jimi Hendrix).<sup>90</sup> Нема сумње да Паганинијева идеја виртуозитета већ вековима не престаје да инспирише многе извођаче.

Припремајући овај докторски уметнички пројекат и анализирајући Паганинијев концерт, наметнуо се закључак да је Паганини као солиста неодвојив од његове музике, те ни разумевање и интерпретирање његових концерата за виолину не може бити потпуно без свести о статусу солисте. Први аргумент за то је, како је показано, Паганинијева пракса компоновања за себе самог и у складу са сопственим извођачким могућностима. Такође, посебан печат солисте који је 'утиснут' у концертима за виолину свакако представља солистичка каденца у којој солиста осваја просторе уметничке слободе, а у Паганинијевом случају то је увек била маестрална импровизација. Ипак, поред технички захтевних „акробација“ које су импресионирале слушаоце широм света, на Паганинијеву романтичарску слику солисте-виртуоза 'надљудских' моћи утицао је и његов изглед и начин понашања на сцени. Критика га је описивала као ексцентрика, ђавољег изасланика црних очију и дуге црне косе који „маше својим гудалом као што то чини чаробњак својим чаробним штапићем.“<sup>91</sup> Међутим, потребно је нагласити да се Паганинијева појава на сцени знатно разликовала од оних које се могу видети данас на концертима класичне музике. Наиме, Паганини је по свом полу-савијеном ставу, широким

---

89 Видети документарни филм Paganini Violon Concerto 1 Shlomo Mintz у ком чувени виолиниста Шломо Минц изводи Паганинијеву музику на овој виолини: <https://www.youtube.com/watch?v=IRNBj07YGjQ>, приступљено 15.08.2022. Такође, виолинисткиња Франческа Дего истакла је шта је за њу као извођача Паганинијеве музике представљао сусрет са Паганинијевом виолином и прилика да на том инструменту свира. Видети интервју: Il Cannone: Francesca Dego plays Paganini's Violin, <https://www.youtube.com/watch?v=QioFTjG0gDc>, приступљено 15. 08. 2022.

<sup>90</sup>Maiko Kawabata, *What does Paganini mean to us today?*, [https://researchonline.rcm.ac.uk/id/eprint/340/1/What%20does%20Paganini%20mean%20to%20us%20today\\_.pdf](https://researchonline.rcm.ac.uk/id/eprint/340/1/What%20does%20Paganini%20mean%20to%20us%20today_.pdf), приступљено 11.08. 2022.

<sup>91</sup> Maiko Kawabata, *Virtuosity, the Violin, and the Devil... What Really Made Paganini "Demonic"?*, <https://www.academia.edu/2046351/Paganini>, 8.

покретима руку и тапкању ногом у темпу музике више наликовао џез музичару него класичном музичару у савременом смислу речи.<sup>92</sup>

Виолинистикиња и музиколошкиња Маико Кавабата (Maiko Kawabata) сматра да је Паганини у савременом свету погрешно протумачен на начин перфектног извођења у ком нема места ни за једну погрешну ноту и да је управо та идеја савршенства потекла са универзитета и такмичења виолиниста, али да је страна Паганинијевој импровизацији и времену у ком је деловао као солиста.<sup>93</sup> Међу савременим извођењима Паганинијевог музике која су успела да се приближе идеалу (по данашњим схватањима), Кавабата издваја интерпретације аустријског виолинисте Томаса Цехетмајра (Thomas Zehetmair), јапанског виолинисте Шунсуке Сатоа (Shunsuke Sato) и руског виолинисте Александра Маркова (Александр Марков) истичући да су ови савремени виртуози – додајући још једну октаву трооктавним арпеђима (Цехетмајр), изводећи трилер окридањем жица прстима леве руке (Сато), или свирајући пицикато (*pizzicato*) левом руком без превеликих скокова гудала (Марков) – поставили нови ниво тежине на већ по себи захтевну Паганинијеву музику. Да извођење Паганинијевог музике од солисте захтева и дубље разумевање онога што он у историји музике представља као композитор и виртуозни виолиниста сведочи и изјава Сатоа, који је током гостовања у Великој Британији 2011. године извео Паганинијев други концерт, упоредивши Паганинијев револуционарни допринос развоју виолинске технике са оним који је Бах дао развоју пијанизма.<sup>94</sup>

Дакле, иако је приметно да романтичарска слика солисте-виртуоза постоји и данас, она је свакако претрпела одређене културолошке трансформације, те се на концертима класичне музике ретко среће паганинијевски тип извођача у правом смислу те речи. Ипак, након више од два века, на музичким сценама широм света и даље се појављују нови млади таленти чија извођења изазивају дивљење публике и који чини се још више продубуљују и тако и идржавају феномен виртуозитета. У савременом свету „ђавољи виолиниста” Николо Паганини наставља да егзистира

---

<sup>92</sup> Maiko Kawabata, *What does Paganini mean to us today?*, нав. дело.

<sup>93</sup> Исто.

<sup>94</sup> Видети интервју: Shunsuke Sato on Paganini, <https://www.youtube.com/watch?v=Aoe5toyp09s>, приступљено 15.08.2022.

као најпостојани симбол виртуозитета, а његови концерти представљају незаобилазну тачку на извођачком путу сваког професионалног виолинисте.

#### 4.2. Уметност заједничког стварања – солиста и оркестар

Идеал солисте-виртуоза профилисан је још у периоду романтизма и то најпре у Паганинијевој стваралачкој и концертантној делатности, када је реч о виолинској пракси. Истицање солисте, како због развоја нових техничких могућности самог инструмента, тако и због померања граница онога што је људско тело као извођачки 'механизам' у стању да произведе, преусмерило је провобитни фокус са оркестра, те је његова улога у концертима за виолину, нарочито у периоду романтизма, често била редукована на ниво пратње. Театралност и слава које су пратиле Паганинијеву солистичку каријеру одражавају се и у његовој музици, што је посебно видљиво у третману солистичке деонице. Анализом Паганинијевог првог концерта за виолину уочава се да је композитор, у маниру оперског дела као популарног жанра (иако сам није компоновао опере), истакао солисту као јунака-протагонисту показујући његову јединственост и надљудски потенцијал кроз виртуозитет, док је оркестру у највећој мери поверио хармонску пратњу. Ипак, Паганини као композитор сопствене деонице није пропустио да обогати оркестарски парт на местима његовог самосталног наступа, односно у тренуцима излагања главних тематских материјала. Управо је тај вишеслојни однос између солисте и оркестра, који може да варира од одсека до одсека или од става до става, оно што представља саму срж концерта као жанра.

Посматрано из угла интерпретације, музичко дело је непоновљиво, што значи да не постоје два иста извођења Паганинијевог *Концерта*. Свако извођење подразумева поновно оживљавање партитуре и сходно томе интерпретацију односа између солистичког и оркестарског аспекта дела, те се намеће закључак да је свако извођење уједно и поновно редефинисање тог односа. Начин на који се солиста и оркестар уодношавају током извођења, начин на који се слушају и надовезују током заједничког стварања јесте оно што одређује специфичан начин 'дисања' музичког тока, а те нијансе представљају оно чиме се постиже разлика између интерпретација истог дела. Без обзира на примарну и доминантну улогу која је поверена солисти, односно оркестру, оба актера учествују у стварању јединствене

'приче' *Концерта*. Другим речима, однос соло-тути добио је у Паганинијевом концерту нову драматуршку димензију и функцију коју је могуће увек изнова тумачити и интерпретирати, а одједи тих могућности чују се и данас захваљујући новим инструментима, новим извођачким амбијентима, виолинским школама и различитим техникама које упражњавају савремени извођачи.

## 5. ЗАКЉУЧАК

Након прегледа развоја жанра инструменталног концерта за виолину кроз историју, анализе најзначајнијих концерата из опуса великих мајстора Моцарта, Бетовена, Паганинија, Менделсона, Вијетана, Брамса, Вијењавског, Сибелијуса и Чајковског и истраживања могућности које концерт наставља да пружа, како савременим извођачима, тако и слушаоцима, не чуди ванвременска популарност овог жанра. Чини се да је исправно закључити да је управо однос између солисте и оркестра оно што даје јединствен печат концерту и оно због чега овај жанр не престаје да буди интересовање извођача, композитора, диригената, теоретичара, музиколога, али и публике која већ три века ужива у концертантној музици за виолину.

Развојем техничких аспеката виолине и постизањем нових могућности инструмента у периоду класицизма и романтизма постављени су нови техничко-извођачки захтеви пред солисте који су често сами компоновали солистичке каденце како би показали свој виртуозитет и мајсторску технику свирања на виолини. Врхунац виртуозитета је, као што је раније истакнуто, постигао Паганини, композитор и солиста који је своје концерте за виолину у потпуности прилагођавао сопственој извођачкој техници. Темеље виртуозног виолинског концерта какав се среће код Паганинија, али и који се данас познаје поставио је Моцарт који је дао предност солисти у односу на оркестар и тиме отворио пут свим наредним генерацијама композитора да на јединствен и маестралан начин организују однос између солисте и оркестра, а тиме и „причу“ концерта.

Анализирајући концерте ових великих композитора издвојене су четири ситуације, односно начина распоређивања главних тематских материјала који се често смењују и преплићу у једном ставу и кроз ставове одређеног концерта. Такође, издвојена су три типа односа између солисте и оркестра који подразумевају дијалог, надметање и садејство, односно међусобно стварање и грађење музичког тока. Може да се закључи да сваки анализирани концерт, у складу са стилским одликама епохе и појединачног стила композитора, показује своју логику организације односа између солистичке и оркестарске деонице који му даје индивидуални печат и јединственост у погледу драматургије и динамике концерта, као и да свако извођење на особен начин тумачи и профилише тај однос на музичкој сцени.

На крају, сагледане су и нове могућности извођења које у 21. веку пружа жанр виолинског концерта на примеру Паганинијевог *Концерта за виолину у Де дуру оп. 6 бр. 1*. Како би практично извођење докторског уметничког пројекта било успешно и како би самим тим жанр виолинског концерта био предочен на прави начин, било је неопходно претходно анализирати статус и улогу солисте-виртуоза, као и целокупно дело управо из угла односа који образују солиста и оркестар (мада је дело изведено уз клавирску пратњу). Зато, изводити и слушати Паганинијев *Концерт* данас, или било који други концерт за виолину, заправо, значи имати на уму сложеност односа у ком стоје (савремени) појединац и друштво и стално преиспитивати тај однос, као и границе људских могућности онако како је то својим умећем чинио Паганини и како су то чинили други велики композитори концерата за виолину.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Andreis, Josip, *Historija muzike*, Zagreb, Školska knjiga, 1954.
2. Асафьев, Б. В, *Музыкальная форма как процесс*, Москва, Музыка, 197, 376.
3. Auer, Leopold, *Moja škola sviranja na violini* (D. Плић прев.), Beograd, Muzička biblioteka Studio Lirica, 2016.
4. Bachmann, Alberto, *An Encyclopedia of the Violin*, New York, Da Capo Press, 1975.
5. Burk, John, *The Life and Works of Beethoven*, New York, Random House, 1943, 310.
6. Galamian, Ivan, *Principles of Violin Playing and Teaching*, New Jersey, Prentice-Hall, 1962.
7. Григорьев, В. Ю, *Генрик Венявский*, Москва, Музыка, 1966, 96.
8. Григорьев, В. Ю, *История польского скрипичного искусства XIX века*, докторска дисертација, рукопис доступан на интернету, Москва, 1981, 276.
9. Григорьев, В. Ю, *История скрипичного искусства*, Москва, Музыка, 1990.
10. Григорьев, В. Ю, *История польского скрипичного искусства XIX века*, докторска дисертација, рукопис доступан на интернету, Москва, 1981
11. Григорьев, В. Ю, *Методическая разработка для преподавателей струнных отделений музыкальных училищ и училищ искусств*, Москва, Музыка, 1991.
12. Despić, Dejan, *Muzički instrumenti*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2002.
13. Домбаев, Г. С, *Творчество Петра Ильича Чайковского*, Москва, Гос.муз издат, 1958, 466.
14. Emery, Frederic, *The violin concerto through a period of nearly 300 years, covering about 3300 concertos, with brief biographies of 1000 composers*, Chicago, The Violin Literature Publishing Co, 1928, 11.
15. Зайцева, М. Л, *Виртуозность и расширение границ восприятия музыкального исполнительского искусства*, Перемышль, Nauka i studia, 2016, 56.
16. Зайцева. М. Л, *Виртуозность и расширение границ восприятия музыкального исполнительского искусства*, Перемышль, Nauka i studia, 2016,

17. Конен, В, *История зарубежной музыки с 1789 года до середины XIX века*, Москва, Музыка, 1981, 305
18. MacDonald, Malcolm, „Veiled Symphonies? The Concertos“, *The Cambridge Companion to Brahms* (ed. Michael Musgrave), Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
19. Marković, Vladimir, *Magična violina*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1988.
20. Pejović, Roksanda, *Barokni koncert*, Beograd, Nolit, 1982.
21. Riemann, Hugo, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin, Spemann, 1901, 193.
22. Roth, Henry, *Violin Virtuosos: from Paganini to the 21st Century*, Los Angeles, California Classics Books, 1997.
23. Sadie, Stanley, „Concerto“, у *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 240-257.
24. Sciannameno, Franco, *Experiencing the Violin Concerto: A Listener's Companion*, Lanham, Rowman and Little Field, 2016.
25. Schwarz, Boris, *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman*, New York, Simon and Schuster, 1983.
26. Schwarz, Boris, „Joseph Joachim and the Genesis of Brahms's Violin Concerto“, у *The Musical Quarterly* 69 бр. 4, 1983, 503–526.
27. Schwarz, Boris, „Wieniawsky family“, у *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, приступни линк: <http://www.oxfordmusiconline.com/>, 2001, приступљено 31. 1. 2021. у 14:21 ч.
28. Skovran, Dušan, Peričić, Vlastimir, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.
29. Stowell, Robin, *Beethoven Violin Concerto*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
30. Swalin, Benjamin, *The Violin Concerto*, Richmond, The University of North Carolina Press, 1941, 34.
31. Szigeti, Joseph, *A Violinist's Notebook – 200 Music Examples with Notes for Practice and Performance*, London, Gerald Duckworth & Co Ltd, 1964.
32. Szigeti, Joseph, *Szigeti on the Violin*, London, Cassell, 1969.



33. Szigeti, Joseph, *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections*, London, Cassell, 1949.
34. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, онлајн приступ путем сајта: The New Grove Dictionary of Music and Musicians online
35. Faber, Toby, *Stadivari's Genius*, New York, Random house, 2004, 15.
36. Фрумкин В. А, *Для слушателей симфонических концертов: Краткий путеводитель*, Ленинград, Музыка, 1967, 196.
37. Czerny, Carl, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke : Czerny's "Erinnerungen an Beethoven" sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der "Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule*, op. 500, Wien–New York, Universal Edition, 1963.

Интернет извори:

1. Kawabata, Maiko, *What does Paganini mean to us today?*, [https://researchonline.rcm.ac.uk/id/eprint/340/1/What%20does%20Paganini%20mean%20to%20us%20today\\_.pdf](https://researchonline.rcm.ac.uk/id/eprint/340/1/What%20does%20Paganini%20mean%20to%20us%20today_.pdf), приступљено 11.08. 2022.
2. Kawabata, Maiko, *Virtuosity, the Violin, and the Devil... What Really Made Paganini "Demonic"?*, <https://www.academia.edu/2046351/Paganini>, приступљено 11.08.2022.
3. Nupen, Christopher, *Paganini's Daemon: A Most Enduring Legend*, <https://www.youtube.com/watch?v=GRnA2IT1V8w&t=1301s>, документарни филм, приступљено 11.08.2022.
4. *Il Cannone: Francesca DeGo plays Paganini's Violin*, <https://www.youtube.com/watch?v=QioFTjG0gDc>, приступљено 15.08.2022.
5. *Shunske Sato on Paganini*, <https://www.youtube.com/watch?v=Aoe5toypo9s>, приступљено 15.08.2022.
6. [https://imslp.org/wiki/Violin\\_Concerto,\\_Op.47\\_\(Sibelius,\\_Jean\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,_Op.47_(Sibelius,_Jean)), партитура.
7. *Paganini Violon Concerto I Shlomo Mintz*, <https://www.youtube.com/watch?v=IRNBJ07YGjQ>, приступљено 15.08.2022.

## БИОГРАФИЈА

Душан Панајотовић (1992) уписао је Факултет музичке уметности у Београду 2010. године у класи ред. проф. Гордане Матијевић Недељковић, под чијим менторством је завршио основне и мастер студије. Тренутно похађа докторске студије на Катедри за гудачке инструменте, где је истовремено ангажован као асистент. Његови први музички кораци, али и каснија професионална извођења, праћена су бројним републичким и међународним наградама попут награде за Најбољег младог уметника коју додељује удружење музичких уметника Србије (УМУС), награда „Музика Класика”, прва награда на интернационалном такмичењу „3rd International Danube Instrumental Competition” у Улму, Немачка, затим „Yamaha” награда, а потом и специјална награда на интернационалном такмичењу „Ohrid Pearls” у Македонији у виду стипендије за даље усавшавање на „Schoole of Music & Dance, College of Creative Arts”, државном универзитету у Сан Франциску, САД. Одликован је и првом наградом на интернационалном такмичењу „Burgos International Music Festival” у Шпанији, првом наградом на „Републичком такмичењу” у Београду, а такође је и добитник награда из фондова „Миодраг Мацић Мишо”, „Мери Жежељ-Мајер” и „Мерима Драгутиновић”. Као солиста истакао се на републичким и иностраним музичким фестивалима попут чувених „Нишких музичких свечаности” (НИМУС), „Београдских музичких свечаности” (БЕМУС), „NEISUONI DEILUOGHI” у Италији, Мокрањчевим данима у Неготину, музичком фестивалу „У част Предрага Милошевића” чији је и оснивач, Convivium musicum у Крагујевцу, Међународној трибини композитора, „Danube Fest” у Улму у Немачкој, Сплитског лета итд. Као концертмајстор је наступао у „Young Euro Classic Orchestra” у сали „Berlin Konzerthaus”, под руководством Лиане Исакадзе, а тренутно је ангажован као концертмајстор у камерном ансамблу „13 гудача”.

Прилог 1.

## **ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ**

Потписани: Душан панајотовић

Број индекса: 294/15

### **ИЗЈАВЉУЈЕМ**

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под  
насловом:

**Однос између солисте и оркестра у концертима за виолину у  
периоду класицизма и романтизма: одјеци на извођење данас**

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду,

9. 9. 2022.

Потпис докторанда

\_\_\_\_\_

Прилог 2.

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКЕ  
ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Име и презиме аутора: Душан Панајотовић

Број индекса: 294/15

Студијски програм: виолина

Наслов докторске дисертације: Однос између солисте и оркестра у концертима за виолину  
у периоду класицизма и романтизма: одједи на извођење данас

Ментор: Гордана Матијевић Недељковић, ред. проф.

Коментор: др Биљана Лековић, доцент

**ИЗЈАВЉУЈЕМ**

да је штампана верзија моје докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду,

Потпис докторанда

9 .9. 2022.

\_\_\_\_\_

Прилог 3.

### **ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ**

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

**Однос између солисте и оркестра у концертима за виолину у  
периоду класицизма и романтизма: одједи на извођење данас**

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао сам у електронском формату погодном за трајно архивирање. Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

У Београду,

9 .9. 2022.

Потпис докторанда

\_\_\_\_\_

1. Ауторство - Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство - некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално - без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се пре рада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство - без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.