

**УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
ПОЛИИНСТРУМЕНТАЛНА КАТЕДРА**

Докторске академске уметничке студије

Слободан Миливојевић

**УТИЦАЈ ЛАТИНО–АМЕРИЧКИХ ПОПУЛАРНИХ МУЗИЧКИХ ЖАНРОВА
НА ФОРМИРАЊЕ ЛИЧНОГ ИНТЕРПРЕТАТИВНОГ ПРИСТУПА
ГИТАРСКОМ ОПУСУ КОМПОЗИТОРА 20. ВЕКА**

(М.Понсеа, А.Бариоса, Х.В.Лобоса, А.Лаура, А.Пијацоле, Ј.Браувера)

Ментор, редовни професор Срђан Тошић

Београд, 2015.

ЗАХВАЛНОСТ

Највећу захвалност на помоћи, подршци, разумевању и корисним саветима током настанка овог рада изражавам мом ментору и највећем узору Срђану Тошићу, редовном професору Факултета музичке уметности у Београду. Стрпљиво, несебично и безрезервно професор Тошић преноси на мене своја знања, мудрост и пријатељство, који ме увек изнова инспиришу и постојано воде у трагању за новим и превазилажењу сопствених граница.

Захвалност дугујем и професору Ернесту Битетију са Индијана универзитета у Блумингтону (Indiana University Bloomington, Jacobs School of Music, USA), у чијој класи сам завршио посдипломске студије, а стечена знања су ми помогла у изради овог рада.

На драгоценим смерницама и саветима приликом израде овог рада захвалан сам колегама и пријатељима: Владимиру Милојичићу, Весни Крнети, Марку Фернандезу, Богдану Ракићу и Светлани Ракић.

Посебно желим да се захвалим мојој породици, супрузи Милици и сину Милошу на безусловној љубави, подршци, саветима и стрпљењу током израде овог рада.

На крају бих се захвалио својим родитељима Сенки и Спаси, као и брату Саши на љубави, помоћи и подршци, које су ми безрезервно пружали током читавог школовања, увек верујући у мој успех.

АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат указује на место и значај латино–америчке музике у развоју гитаре и гитарског репертоара, уз осврт на одговарајуће композиторске опусе. Кратак осврт на историјски контекст, а потом разматрање елемената који су утицали на настанак и развој латино–америчких популарних музичких жанрова, део су овог рада.

Анализом музичког текста као и интерпретацијом одређеног броја оригиналних композиција за гитару Х.В.Лобоса, А.Пијацоле, М.Понсеа, Л.Браувера, А.Бариоса и А.Лаура, аутор жели да прикаже изражајне карактеристике латино–америчких популарних музичких жанрова. Ту се пре свега мисли на форму, основне ритмичке, мелодијске и хармонске карактеристике бразилског шора, аргентинског танга, парагвајске полке, венецуеланског валцера, али и популарних музичких жанрова чији утицај у стварању оргиналних дела за гитару није у први мах уочљив – реч је о жанровима који воде порекло из музичке традиције Кубе и Мексика.

Значајан сегмент писаног дела докторског уметничког пројекта био би посвећен тумачењу ауторовог интерпретативног приступа, формираног под утицајем латино–америчких популарних музичких жанрова. У том делу рада биће објашњен ауторов интерпретативни однос према композицијама које ће извести у оквиру завршног концертног дела одбране докторског уметничког пројекта.

САДРЖАЈ

Захвалност.....	iii
Апстракт.....	iv
Садржај.....	v
УВОД.....	1
1. ПРВИ ДЕО	
ЛАТИНО–АМЕРИЧКИ ПОПУЛАРНИ МУЗИЧКИ ЖАНРОВИ И КОМПОЗИТОРИ КОЈИ СУ ПИСАЛИ ПОД ЊИХОВИМ ИТИЦАЈЕМ	
1.1. Фактори који су утицали на настанак и развој латино–америчких популарних музичких жанрова.....	5
1.2. Развој класичне гитаре у Латинској Америци кроз уметничко стваралаштво Агустина Бариоса.....	7
1.3. Присутност латино–америчких популарних музичких жанрова у опусу Агустина Бариоса.....	10
1.4. Антонио Лауро и венецуелански популарни музички жанрови.....	12
1.5. Мануел Марија Понсе и мексички музички национализам.....	15
1.6. Гитарски опус Мануела Марије Понсеа.....	16
1.7. Шоро.....	19
1.8. Утицај бразилских популарних музичких жанрова на стваралаштво Еитора Вила–Лобоса.....	22
1.9. Гитарски опус Еитора Вила–Лобоса.....	25
1.10. Танго.....	28
1.11. Астор Пијацола и танго.....	30

1.12. Утицај кубанских популарних музичких жанрова на стваралаштво Леа Браувера.....36

2. ДРУГИ ДЕО

ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП ДЕЛИМА НАСТАЛИМ ПОД УТИЦАЈЕМ ЛАТИНО–АМЕРИЧКИХ ПОПУЛАРНИХ МУЗИЧКИХ ЖАНРОВА

2.1. Еитор Вила–Лобос <i>Бразилска народна свита (Suite populaire bresilienne)</i>	42
2.1.2. <i>Бразилска народна свита</i> , први став, <i>Мазурка–Шоро (Mazurka–Choro)</i>	42
2.1.3. <i>Бразилска народна свита</i> , други став, <i>Скотшиш–Шоро (Schottish–Choro)</i>	45
2.1.4. <i>Бразилска народна свита</i> , трећи став, <i>Валс–Шоро (Valsa–Choro)</i>	47
2.1.5. <i>Бразилска народна свита</i> , четврти став, <i>Гавота–Шоро (Gavota–Choro)</i>	50
2.1.6. <i>Бразилска народна свита</i> , пети став, <i>Шорињо (Chorinho)</i>	52
2.2. Мануел М.Понсе <i>Соната бр.1 „Мексикана“ (Sonata I „Mexicana“)</i>	56
2.2.1. <i>Соната бр.1 „Мексикана“</i> , први став.....	57
2.2.2. <i>Соната бр.1 „Мексикана“</i> , други став.....	63
2.2.3. <i>Соната бр.1 „Мексикана“</i> , трећи став.....	66
2.2.4. <i>Соната I „Мексикана“</i> , четврти став.....	68
2.3. Астор Пијацола <i>Пет комада за гитару (Cinco Piezas para guitarra)</i>	73
2.3.1. <i>Камперо</i>	74
2.3.2. <i>Романтико</i>	78
2.3.3. <i>Аксентуадо</i>	82
2.3.4. <i>Тристон</i>	87
2.3.5. <i>Компадре</i>	90
2.4. Лео Браувер, <i>Црни Декамерон (El Decameron Negro)</i>	94
2.4.1. <i>Црни Декамерон</i> први став, <i>La Arpa Del Guerrero</i>	94
2.4.2. <i>Црни Декамерон</i> други став, <i>La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos</i>	98

2.4.3. <i>Црни Декамерон</i> , трећи став, <i>Ballada de la Doncella Enamorada</i>	103
ЗАКЉУЧАК.....	106
Списак илустрација.....	109
Списак нотних примера.....	111
Списак литературе.....	115

УВОД

Одлучујућу улогу у креирању уметничке музике за класичну гитару у 20. веку, поред европских, имају и латино–амерички утицаји. Ново поглавље у музици за гитару најављено је у делима Агустина Бариоса Мангора (Agustín Barrios Mangoré 1885—1944), који је својим радом као композитор и виртуоз на гитари обележио почетак развоја класичне гитаре у земљама Латинске Америке.¹ Поред Бариоса, додатни подстицај развоју овог инструмента у Латинској Америци дао је својом уметничком делатношћу и Андрес Сеговија (Andres Segovia Torres 1893—1987).² Сеговија је својим концертима широм планете успоставио стандарде свирања класичне гитаре и био предводник и узор новој генерацији гитариста. Велики уметник је поред европских (М.Де Фаља, Х.Турина, Ф.Тороба, М.К.Тедеско) истовремено инспирисао (охрабривао) и латино–америчке композиторе да пишу за гитару, а најзначајнији од њих су сигурно М.Понсе и Х.В.Лобос. Поред М.Понсеа и Х.В.Лобоса, група значајних латино–америчких композитора (А.Хинастера, А.Пијацола, Ј.Браувер...), школујући се у академским центрима широм Европе долази у контакт са гитаристима и репертоаром за гитару, да би на крају и сама компоновала за њу, а њихове композиције до данашњих дана представљају високе уметничке дomete у литератури за класичну гитару.³ Док европски композитори компоњују за гитару различите музичке форме, ослањајући се углавном на европску традицију, њихове колеге из Латинске Америке инспирацију за своја дела налазе у латино–америчким популарним жанровима.⁴ Као основу за своја дела латино–амерички композитори стилизују популарне музичке жанрове (шоро, замба, естиљо, танго, хабанера, валцер, виљансико, полка...), користећи њихове ритмичке, перкусивне и мелодијске карактеристике, чинећи да оне одишу фузијом фолклорног ритма, класичне хармоније и гитарске технике. Као такве, ове композиције постају веома популарне код публике, док у исто време њихова интерпретација представља велики изазов за класичне гитаристе.

Циљеви и задаци докторског уметничког пројекта постављени су као последица мог вишегодишњег занимања и бављења музиком латино–америчких композитора. Желео бих да лично интересовање за латино–америчку музику, пробуђено у оквиру постдипломских студија на Индијана Универзитету у Блумингтону, током рада са проф.Ернестом Битетијем (који је иначе Аргентинац), задовољим и продубим својим докторским пројектом. Током бројних интерпретација дела наведених композитора

¹ Осврт на живот и дело А.Бариоса биће приказан у поглављима 1.2 и 1.3.

² Андрес Сеговија је најзначајнији гитариста двадесетог века, захваљујући његовом уметничком раду гитара се етаблирала као концертни класични инструмент.

³ У поглављима првог дела овог рада детаљно ће бити обрађене професионалне биографије најзначајнијих латино–америчких композитора, који су писали оригинална дела за гитару.

⁴ Под популарним музичким жанром подразумевамо одређену музичку врсту (форму), која има своје музичке карактеристике у виду мелодије, ритма, хармоније, облика.

долазио сам до занимљивих закључака о постојању директних и индиректних веза латино–америчких популарних жанрова са опусима А.Бариоса, А.Лаура, М.Понсеа, Х.В.Лобоса, А.Пијацоле и Л.Браувера. Кључне теме докторског уметничког пројекта представљају директан приказ утицаја латино–америчких популарних музичких жанрова на формирање личног интерпретативног приступа гитарском опусу латино–америчких композитора 20. века. Истовремено, уметнички пројекат треба да прикаже стилске одлике латино–америчке музике 20. века и да покаже у којој мери и на који начин је та музика утицала на развој гитаризма у прошлом веку.

За само истраживање, ради што бољег приказа и одбране теме, од кључне је важности избор програма који ће бити изведен у оквиру концертног сегмента одбране докторског уметничког пројекта. Пошто се приложени рад заснива на истраживању утицаја популарних латино–америчких жанрова на лични интерпретативни приступ гитарском опусу латино–америчких композитора 20. века, логично је да и програм реситала искључиво садржи латино–америчка дела настала у 20. веку. Компаративни метод рада, осим у истраживању, огледа се и у интерпретацији. Кроз извођење композиторских опуса приказаће се на које су начине популарни латино–амерички жанрови утицали на композиторе и како се од једног до другог композитора ти утицаји разликују. У писаном делу докторског уметничког пројекта, као и у оквиру концертног сегмента, бавићу се искључиво оригиналним композицијама писаним за класичну гитару.

ШИРИ СПИСАК ОБРАЂИВАНИХ КОМПОЗИЦИЈА, ЧИЈИ ЋЕ ДЕО БИТИ ИЗВОЂЕН У ОКВИРУ КОНЦЕРТНОГ ДЕЛА ОДБРАНЕ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА:

Agustin Barrios Mangore	Danza Paraguaya no.1
Agustin Barrios Mangore	Danza Paraguaya no.2 'Jha,che valle'
Agustin Barrios Mangore	Danza Paraguaya no.3 London Carape
Agustin Barrios Mangore	Maxixe
Agustin Barrios Mangore	Cueca
Agustin Barrios Mangore	Aire de Zamba
Agustin Barrios Mangore	Aconquija
Antonio Lauro	Valses Venezolanos
Antonio Lauro	Suite Venezolana
Manuel Maria Ponce	Sonata I
Heitor Villa-Lobos	Suite populaire bresilienne

Heitor Villa-Lobos	Cinq Preludes pour guitare
Heitor Villa-Lobos	Douze Etudes pour guitare
Astor Piazzolla	Cinco Piezas para guitarra
Leo Brouwer	Elogio de la danza
Leo Brouwer	Danza caracteristica
Leo Brouwer	El Decamerón Negro

Форма рада

Рад се састоји од три дела, који са различитих аспеката прилазе теми, формирајући слику о резултатима до којих се дошло приликом уметничко–истраживачког рада.

Први део представља осврт на историјски контекст настанка дела, а потом следи разматрање елемената који су утицали на развој латино–америчких популарних музичких жанрова. Значајан простор у овом делу посвећен је и композиторима који су под утицајима латино–америчких жанрова писали оригиналне композиције за гитару. У поглављима о композиторима изложен је пресек њиховог стваралаштва, начин на који су популарни жанрови утицали на њихов рад, стилске одлике насталих опуса и најзад, свеобухватан пресек развоја гитарске музике 20. века сагледан кроз разматране оригиналне композиције за гитару. У првом делу рада посебну пажњу ћу посветити шору и тангу као жанровима који су ме у највећој мери закупили, а композиције које су настале под њиховим утицајем заузеће значајан део простора и у оквиру концертног дела одбране докторског уметничког пројекта. С обзиром на заступљеност двају поменутих жанрова у реализацији докторског уметничког пројекта, посебна пажња биће усмерена на композиторе који су писали музику инспирисану управо шором и тангом (Х.В.Лобос и А.Пијацола). Иако дела појединих композитора (А.Бариос и А.Лауро) неће бити представљена у оквиру концертног сегмента одбране докторског уметничког пројекта, сматрао сам да је, ради бољег разумевања и праћења хронологије развоја популарних музичких жанрова, неопходно споменути и њихов рад. У том смислу, поглавља о А.Бариосу даће слику о његовом уметничком раду, изузетно значајном за развој гитаре и гитаризма не само у Латинској Америци већ и у целом свету. Као класични гитариста, Бариос представља уметничку појаву која је поред Сеговије обележила развој гитаре у прошлом веку. У својству композитора, Бариос ствара богат гитаристички опус, који доприноси обogaћивању гитаристичке литературе и техничком развоју самих гитариста; кроз извођење његових дела стасавају и развијају се водећи гитаристи данашњице. Поред Бариоса, у кратком поглављу првог дела поменуо сам и А.Лаура, композитора чији је опус важан за развој класичне гитаре.

Централни део докторског уметничког пројекта (други део рада) посвећен је тумачењу личног интерпретативног приступа, формираног под утицајем латино–

америчких популарних музичких жанрова. У овом делу рада биће објашњен мој интерпретативни однос према композицијама које ћу извести у оквиру завршног концертног дела одбране докторског уметничког пројекта. Поглавља другог дела рада са различитих страна приступају истраживању наведене проблематике. Кроз практичне примере одабраних композиција истражује се на који начин мелодијски покрет, ритмичка и хармонска разноврсност одређених композиција имају утицај на лични приступ интерпретацији одређеног дела. Даље се истражује којим средствима разни музички правци (разноврсне европске форме, многобројни ритмичко–перкусивни елементи афричких корена, цез...), утицавши на развој појединих жанрова, одређују начин интерпретације. Музички језик самих композитора и утицаји који су на њихово стваралаштво имали различити стилови уметничке музике или поједини композитори (утицај барока, импресионизма, или начин компоновања Баха, Стравинског, Бартока...) такође су битни у интерпретацији појединих композиција. Партитуре појединих дела су занимљиве и такође одређују пут ка интерпретацији. Из којих партитура свирати одређено дело: из манускрипта или накнадно штампаних и објављиваних издања? Ово питање врло је интересно када су у питању композитори који нису гитаристи (М.Понсе или А.Пијацола) јер се манускрипти њихових композиција и накнадно објављена издања понекад веома разликују. Како могу одговарајући прсторед, артикулација или коришћење разноврсних перкусивних ефеката на гитари допринети аутентичној интерпретацији Пијацолиних, Лобосових или Брауверових композиција? На који начин присутност плурализма у уметничкој музици одређује њену интерпретацију?⁵ Како интерпретирати оригинална дела за гитару инспирисана латино–америчким популарним жанровима у којима ти жанрови нису у први мах уочљиви (реч је о жанровима који воде порекло из музичке традиције Кубе и Мексика)? На сва ова питања одговор треба да дају поглавља другог дела рада.

Последње поглавље докторског пројекта јесте закључак у којем се сагледавају изнети аргументи, сумирају резултати и одређују смернице за даља истраживања.

⁵ Под појмом уметничког плурализма подразумевамо појаву да једна уметност утиче на стварање друге, као и да разумевање уметничког дела или једног његовог сегмента подразумева свест о постојању и других уметничких праваца који су као такви утицали на његово стварање.

1. ПРВИ ДЕО

ЛАТИНО–АМЕРИЧКИ ПОПУЛАРНИ МУЗИЧКИ ЖАНРОВИ И КОМПОЗИТОРИ КОЈИ СУ ПИСАЛИ ПОД ЊИХОВИМ ИТИЦАЈЕМ

1.1. Фактори који су утицали на настанак и развој латино–америчких популарних музичких жанрова



Слика бр.1 Земље Латинске Америке

Популацију Латинске Америке данас чини скоро шест стотина милиона становника који живе у двадесет независних држава, и представљају тренутно највећу мешавину народа и култура на земљи.⁶ Развој латино–америчке музичке уметности, а самим тим и музике за класичну гитару уско је повезан са латино–америчким популарним музичким жанровима. На настанак и развој латино–америчких популарних музичких жанрова утицало је неколико заједничких фактора.

Староседелачка култура везана за цивилизације Инка, Маја, Астека и Толтека (које су живеле у региону данашње Латинске Америке, пре него што је Колумбо открио Америку 1492. године), имала је одређени утицај на развој латино–америчких популарних музичких жанрова. То се пре свега види у аутохтоним мелодијама (местисо песме, анди–алтиплано мелодије) којима су поједини жанрови инспирисани.⁷ Наслови многих композиција инспирисаних латино–америчким музичким жанровима имају староседелачке називе (*Jha, Che Valle!, Аконкиха, Ангостура...*), а неки од композитора

⁶ Под појмом Латинске Америке подразумевамо простор данашњег Мексика, највећи део Средње и Јужне Америке и Кариба. Грубо речено, све земље (двадесет независних и десетине територија које су протекторати) јужно од Сједињених Америчких Држава, сматрају се земљама Латинске Америке. У њима живе страоседеоци, Европљани, Африканци, Азијати као и популација настала мешавином ових група.

⁷ Местисо песма као основ мексичког националног музичког идентитета биће детаљније обрађена у поглављу 1.5, док више информација о анди–алтиплано мелодијама можемо пронаћи у поглављу 1.3.

(А.Бариос), заслужни за развој и популарност ових жанрова, имају староседелачко порекло (које као део културолошког идентитета уносе у њихов даљи развој).

Музичко наслеђе досељеника из Африке (који су у земљама Латинске Америке радили углавном као робови) имало је велики утицај на формирање ритма латино–америчких популарних музичких жанрова. Корени афричких ритмова (лунду, кандомбе...), пресудно су утицали на развој ритмичких структура већине латино–америчких жанрова, а то се највише примећује на Куби где се тамошњи популарни музички жанрови (румба, хабанера, самба...) називају и афро–кубански популарни музички жанрови.

Колонијални период представља утицај европске културе на континент, који се најочигледније види у језику и религијској припадности, али и у књижевности, сликарству и музици.⁸ Европске музичке форме (валцери, мазурке, гавоте, полке, модиње) утичу на хармонски, мелодијски и структурални развој латино–америчких популарних музичких жанрова.⁹ Европљани у Латинску Америку доносе и модерне инструменте (бандонеон, гитару, дувачке и гудачке инструменте...), у почетку недовољно познате и присутне на континенту; на њима се (поред изворно фолклорних) почињу да свирају и новији музички жанрови. Најјачи колонијални утицај на подручју Латинске Америке примећује се у некадашњој бразилској престоници Рио де Женеиру, који је 1807. године (после Наполеоновог заузимања Португалије), постао главни град читавог Португалског царства.

Општи друштвено–социјални напредак присутан током двадесетог века такође је утицао на развој латино–америчких популарних музичких жанрова. Поставши независне, земље Латинске Америке развијају се у модерне и утицајне светске културе, дајући подстицај и уметничком развоју, а Аргентина која је почетком двадесетог века (1920. године) била седма најбогатија светска економија, представљала је локомотиву тог развоја. Буенос Ајрес, тада већ светска метропола (за мање од двадесет година утростручио је број становника) постаје привлачно место за многе реномиране уметнике, који се упознају са музичком традицијом ове земље. Поред Аргентине, и остале латино–америчке независне земље у својим главним урбаним центрима (Рио, Сао Пауло, Монтевидео, Каракас, Мексико Сити...) оснивају музичке универзитете, националне симфонијске оркестре, опере, граде концертне дворане, и на тај начин развијају сопствену музичку културу.

Најзад, стваралаштво композитора који су музичко наслеђе својих земаља надградили европским, школујући се у тамошњим академским центрима, вишеструко је утицало на развој латино–америчких музичких популарних жанрова. Са једне стране, ови композитори су европску музичку јавност упознали са богатством латино–америчке музичке традиције, која је у Европи постала веома популарна, док су,

⁸ Већина латино–америчких држава припада шпанском говорном подручју (осим Бразила, где је званичан језик португалски), док велику већину становништва чине хришћани римокатоличке вероисповести.

⁹ Модина (као европска музичка форма) ће бити детаљније обрађена у поглављу 1.7, стр. 19 и 20.

са друге стране, знања стечена на европским музичким универзитетима користили да популарне жанрове стилизују у уметничку форму.

1.2. Развој класичне гитаре у Латинској Америци кроз уметничко стваралаштво Агустина Бариоса

Почетак развоја класичне гитаре и ширења њене популарности на континенту Латинске Америке несумњиво је везан за уметничку делатност Агустина Бариоса Мангора (Agustín Barrios Mangoré 1885—1944), парагвајског композитора и виртуоза на гитари. Својим композиторским опусом (написао је преко 300 оригиналних композиција за гитару), концертима и реситалима (гостовао је у деветнаест земаља Латинске Америке), чињеницом да је био први латино–амерички класични гитариста који је наступао у Европи и један од првих гитариста који је начинио ауторске снимке, Бариос Мангоре, осим у родном Парагвају, бива препознат и цењен широм света.

А.Бариос рођен је у јужном делу Парагваја у граду Сан Хуан Баутиста.¹⁰ Бариосови родитељи били су школовани људи, отац Доротео (Аргентинац) у Парагвају је вршио дужност аргентинског вицеконзула, док је мајка Мартина (Парагвајка) била учитељица у школи. У таквом окружењу Бариос бива заинтересован за музику, литературу и језике.¹¹ Свој први контакт са гитаром и музиком Бариос добија од оца (који је и сам аматерски свирао гитару, пратећи тада популарне плесове и песме као што су полка, валцер и замба), а неколико година касније упознаје две личности које су обележиле његово музичко образовање.

Густаво Соса Ескалада (Gustavo Sosa Escalada 1877—1943) био је Бариосов једини професор гитаре. Иако му предавање гитаре није било основно занимање, Ескалада је био упознат са школама за класичну гитару и методама Сора, Карулија, Косте, Агуада, као и са Тарегиним радом.¹² Своја знања преносио је дајући часове гитаре у приватној школи у оквиру парагвајског института.

Николино Пелегрини (Nicolino Pellegrini 1873—1933), школовани италијански виолиниста, челиста, диригент и композитор, представљао је најзначајнију музичку фигуру Парагваја током првих двадесет година прошлог века. Био је организатор музичког живота у земљи, композитор многих музичких форми (опере, дела камерне музике, соло песаме) и утемељивач првог парагвајског оркестра.¹³ Упознавши

¹⁰ Сатурнино Ф.Перез у својој књизи “Agustin Barrios — Su Entorno, su Época y su Drama“ тврди да композитор није рођен у Сан Хуан Баутисти већ 36 километара северније, у граду Вила Флорида.

¹¹ Бариос је говорио два језика (шпански и језик староседелачког племена Гварани чији је био припадник), а писао је и поезију.

¹² Основно занимање Густава Сосе Ескаладе била је трговина (увоз и извоз стоке, дрва, чаја...).

¹³ Н.Пелегрини основао је 1912. године први оркестар у Парагвају под називом Banda de la Policía.

Пелегринија, Бариос (који је тада био већ сјајан гитариста) под његовим менторством почиње да учи основе хармоније и композиције.



Слика бр.2 Густаво Соса Ескалада



Слика бр.3 Николино Пелегрини

Уметнички пут А.Бариоса може се поделити на три временска периода.

Први период (до 1910. године), Бариос проводи у родном Парагвају, где као сјајан гитариста, уз помоћ Пелегринија, Ескаладе и других угледних парагвајских уметника, учествује у многим културно–уметничким догађајима, свирајући солистичке концерте и камерну музику. Његов репертоар из овог периода чине углавном дела инспирисана локалним фолклорним темама, популарним музичким жанровима (танго, хабанера, полка, валцер), и сопственим композицијама. Друштвена клима која влада у Парагвају 1908. године не иде на руку Бариосу. Сталне тензије и крвави обрачуни присталица радикалне и либералне партије напосто га терају из отаџбине, коју напушта 1910. године и уз помоћ Пелегринијевих познанстава на латино–америчком континенту, одлази у Буенос Ајрес.

Други период Бариосовог стваралаштва (1910—1930) представља период славе, солистичких реситала у најзначајнијим салама Буенос Ајреса, Монтеvideа, Сао Паула, и многим другим концертним дворанама широм Аргентине, Уругваја и Бразила. У овом периоду Бариос снима и прву музичку плочу на којој свира сопствене композиције.¹⁴ Његов репертоар обогаћује се и делима Сора и Тареге, као и веома успешним транскрипцијама (Гранадоса, Албениза, Бетовена, Баха, Шопена, Менделсона), док за гитару компонује део својих најпопуларнијих композиција (*Катедралу*, *Валцер оп.8 бр.3*, *Сан у шуми*, *Мазурку апасионату...*), али и дела инспирисана латино–америчким

¹⁴ Бариос је своју прву плочу снимио 1914. године, за издавачку кућу *Атланта Артигас* из Буенос Ајреса.

музичким утицајима (*Две парагвајске песме, Замбу, Аконкиху, Парагвајске игре...*).¹⁵ Овај период Бариосовог стваралаштва значајан је и због његовог првог (од два) сусрета са А.Сеговијом, који се догодио после концерта најпопознтијег шпанског и светског гитаристе у Буенос Ајресу новембра 1921. године. Бариос у писму свом брату Мартину (15.10.1921.) не крије одушевљење Сеговијом, који је наводно био врло заинтересован за његову музику, и ценио га као гитаристу. Да је Бариос, по свему судећи био наиван, потвђује у својој књизи и Ричард Стовер (Richard D Stover 1945—).¹⁶ Стовер тврди да је Сеговија критички посматрао Бариосово свирање на металним жицама и није га подржавао, и да се негативно изјашњавао о његовој музици, коју сам никад није ни свирао.¹⁷ Поред негативних Сеговијиних коментара, финансијски и породични проблеми онемогућили су Бариоса да у овом периоду свог стваралаштва уради још више на пољу гитаристичке уметности.



Слика бр.4 Агустин Бариос



Слика бр.5 Бариос као поглавица *Нитсуга Мангоре*

Последњи и несумњиво најуспешнији период Бариосовог уметничког рада чини временско раздобље од 1930. године, до смрти, 1944. године. Бариос изводи реситале широм латино–америчког континента (19 држава), први пут одлази у Европу, а бави се и педагошким радом.¹⁸ Међутим, овај период живота парагвајског уметника обележен

¹⁵ Имена оригиналних композиција која се појављују у овом раду, а могу да се преведу на српски језик биће и писана преведена на српски језик, док ћемо код имена композиција која не могу јасно да се преведу на српски језик користити српски изговор оригиналног наслова композиције.

¹⁶ Р.Стовер је амерички гитариста и музиколог. Издао је биографску књигу о А.Бариосу, а велики број његових композиција је публикувао.

¹⁷ Richard D.Stover, *The Life and Times of Agustín Burió Mangore*, Publications Clovis, 1992, стр.70.

¹⁸ Бариос стиже у Брисел у септембру 1934. године, где свира концерт у сали тамошњег конзерваторијума и упознаје се и постаје пријатељ са И.Стравинским.

је и радикалним променама које су заинтригирале тадашњу културну јавност на целом континенту. Бариос одбацује своје старо име и презиме, представља се као поглавица *Нитсуга Мангоре* (Casique Nitsuga Mangore), мењајући и свој спољашни изглед (обучен је у народну ношњу племена Гварани, коју носи у свакодневном животу али и на концертима). Стовер објашњава ову промену на следећи начин: *Нитсуга* у ствари представља уназад прочитано име Агустин, а *Мангоре* је херој Гварани племена, који у тражењу љубави умире. Стовер даље успоставља паралеле између неузвраћене љубави староседелачког хероја и негативних Сеговијиних коментара о Бариосовој уметности, након чега Парагвајац одлучује да инспирацију за свој рад тражи у сопственим коренима.¹⁹ Иако се никад раније није активно бавио педагошким радом, последње четири године свог живота Бариос проводи у Ел Салвадору, где је запослен као професор гитаре на Националном конзерваторијуму.

1.3. Присутност латино–америчких популарних музичких жанрова у опусу Агустина Бариоса

Из претходног поглавља можемо закључити да се уметнички пут А.Бариоса развијао у два правца: извођачком и композиторском. Кроз ауторов композиторски рад примећујемо претежно утицаје класицизма и романтизма, а са друге стране утицај фолклора који ћемо, уз елементе латино–америчких популарних жанрова, разматрати у раду који следи.

За разлику од осталх латино–америчких композитора (Х.В.Лобоса, М.Понсеа, А.Пијацоле...) који су инспирацију за своја дела налазили у латино–америчким популарним жанровима земаља из којих долазе, инспирацију за свој опус Бариос налази у жанровима са подручја читаве Латинске Америке. У даљем тексту поменућемо неколицину значајнијих композиција инспирисаних различитим популарним латино–америчким музичким жанровима.

Парагвајска полка, позната такође као парагвајска игра (*Danza Paraguaya*), музички је жанр настао у Парагвају почетком 19. века. Разликује се од европске полке пре свега по ритму. Парагвајска полка писана је у дводелном и троделном метру, док је европска писана само у дводелном. Парагвајска полка дводелне је форме, премда А.Бариос овом жанру мења форму тако што својим полкама додаје и нови, трећи део.



Пример бр.1, традиционални парагвајски ритам (галопа)

¹⁹ Richard D.Strover, *The Life and Times of Agustin Barios Mangore*, Publications Clovis, 1992, стр.111-114

Користећи полку као инспирацију за своја дела, Бариос компонује *Парагвајску игру бр.1* (Danza Paraguaya no.1), *Парагвајску игру бр.2* (Danza Paraguaya no.2) и *Парагвајску игру бр.3* (Danza Paraguaya no.3). Ове три полке одишу парагвајским ритмовима и темама. Музичка грађа *Парагвајске игре бр.1* у ствари је покушај имитације парагвајске фолклорне харфе.²⁰ То се пре свега види у ритму. Композиције писане за парагвајску фолклорну харфу садрже традиционални галопа ритам, који је ритмичка основа *Парагвајске игре бр.1*. *Парагвајска игра бр.2* названа „Jha, Che Valle!“ је инспирисана Бариосовим староседелачким коренима. Jha, Che Valle!, на гварани језику значи „Ох моја отаџбино“. *Парагвајска игра бр.3*, позаната као „London Saгаре“ заснована је на европској полки, али је Бариос прилагодио парагвајској игри. „Сагаре“ на гварани језику представља реч која дефинише било шта што се може прилагодити парагвајској култури.

Две Бариосове познате композиције које краси виртуозност, ведрина и веома изражена ритмичност су *Махихе* (Махихе) и *Куека* (Суеса). Махихе (првобитно називан и бразилски танго) је настао крајем 19. века, а развио се из афро–бразилског плеса лунду (lundu) и европске полке.²¹ Куека представља најпопуларнији чилеански национални жанр (иако је присутан и у Аргентини и Боливији), који вуче корене из замакуеке (zamacuеса) и шпанског фанданга.²²

Изразито мелодичан карактер и нешто умеренији темпо карактерише *Арију де Замба* (Aire de Zamba), Бариосову композицију насталу директно под утицајем замбе (zamba), аргентинског популарног жанра, који је компонован да слави историју и лепоту Аргентине. Замба је и данас жанр који се свира на улицама Аргентине, а неизоставан је на народним забавама и фестивалима, као и националним аргентинским празницима. Карактерише га спор темпо, 3/4 такт, а свира се на гитари и бомбо легеру (bombo leguero).²³

Аконкиха (Aconquija) је Бариосова композиција инспирисана анди–алтиплано музиком. То се пре свега види у мелодијској грађи *Аконкихе* која неодољиво подсећа на карактеристичне анди–алтиплано мелодије свиране на кена флаути (quena flute).²⁴ Афрички утицаји на анди–алтиплано музику могу се уочити у ритму и перкусивним

²⁰ Парагвајска фолклорна харфа је национални инструмент Парагваја. За разлику од класичне харфе, свира се стојећи и ноктима, а служи за пратњу традиционалних песама на гварани језику.

²¹ Лунду је ритам који вуче корене из Афричког племена Банту, више о самом жанру у поглављу 1.7, стр. 20.

²² Замакуека је плес настао у Боливији у време шпанске колонијалне ере.

²³ Бомбо легеро је аргентински национални инструмент (бубањ), направљен од дрвета и овчије коже, представља незаобилазно место у аргентинској фолклорној традицији.

²⁴ Кена флаута је традиционални инструмент, врло популаран код андских музичара.

елементима, који су доминантни у трећем делу *Аконкихе*. Ова композиција добила је име по планини Аконкихи, која се налази у Андима.²⁵

Поред поменутих композиција Бариос пише и многобројна дела за гитару под утицајем танга, шора, естиља, валцера, виљансика, популарних латино–америчких песама..., и као такав утиче на многе латино–америчке композиторе (А.Лаура, Х.В.Лобоса, Л.Браувера...) да компонују дела за гитару, али и истражују музичко наслеђе сопствених земаља, развијајући опус за класичну гитару, и истовремено приближавајући латино–америчку музику публици широм Европе и света.

1.4. Антонио Лауро и венецуелански популарни музички жанрови

Директну последицу уметничког рада А.Бариоса и његове популарности у земљама Латинске Америке можемо видети кроз личност Антонија Лаура (Antonio Lauro 1917—1986), једног од најбитнијих латино–америчких композитора за гитару у 20. веку. А.Лауро је рођен 1917. године у Сијудад Боливару (Венецуела). Своју музичку каријеру започиње у Каракасу студирајући композицију и клавир на тамошњој Музичкој академији у класи проф. Висенте Емилија Соха (Vicente Emilio Sojo, 1887—1974).²⁶ Чувши гитарски реситал који је Бариос одржао у Каракасу (01.03.1933.), Лауро бива опчињен гитаром, напушта студије клавира и почиње да учи гитару. Самог Бариоса Лауро упознаје у кући оца венецуеланске гитаре, Раула Борхеса (Raúl Borges Requena 1888—1967), код кога и почиње да учи гитару. Борхес је (осим Лауру) био професор гитаре најзначајнијим венецуеланским гитаристима, међу осталима и славном Алирију Дијазу (Alirio Díaz 1923—), који је интерпретацијом Лаурових дела постао и најзаслужнији за њихову популарност широм света.²⁷ Страствени културни националиста одлучан да истражи, сачува и популарише музичко наслеђе Венецуеле, Лауро као члан трија *Санторес дел Тропико* у раздобљу од 1935. до 1943. године свира концерте широм Венецуеле и на најбољи начин упознаје музичко наслеђе ове латино–америчке земље, највише се интересујући за многобројне креолске валцере настале у 19. веку.²⁸ У трију *Санторес дел Тропико* Лауро свира гитару и кватро.²⁹

²⁵ Венац планина Анди је најдужи континентални планински венац на свету, који обухвата Венецуелу, Колумбију, Боливију, Еквадор, Перу, Чиле и Аргентину.

²⁶ Висенте Емилио Сохо био је познати венецуелански диригент, музиколог и композитор, сматра се једним од најзаслужнијих за развој музике у Венецуели. Компонувао је више од 200 композиција углавном инспирисаних венецуеланским музичким наслеђем.

²⁷ Алирио Диас је један од најзначајнијих гитариста двадесетог века. Студирао је гитару у Мадриду код Рехина Саинза де ла Мазе и у Италији код Андреса Сеговије. Победник је првог гитаристичког конкурса Француске радио-телевизије 1961. године. Шпански композитор Хоакин Родриго му је посветио једну од најпопуларнијих композиција за класичну гитару *Инвокацију и плес*.

²⁸ Креолски валцери су добили име по Креолцима – етничкој групи чији су припадници рођени у земљама Латинске Америке, а њихови преци су били чистог шпанског порекла.

Венецуелански валцери (*Valses Venezolanos*) воде порекло од европских валцера. У Венецуели се наведени музички жанр развија након стицања независности од Шпаније 1821. године. Венецуелански валцери још се називају и креолски валцери (*valse criollo*). Разликују се од европских пре свега по метру (учестале су измене 3/4 са 6/8 тактом), више су синкопирани од европских, развијају се под утицајем хоропа (*joropo*), а изводе се на традиционалним инструментима (гитара, кватро, виолина, мандолина).³⁰

Велику популарност у гитаристичком свету Антонио Лауро стиче компонујући валцере. Главне карактеристике ових валцера чине мелодијска грађа заснована на смењивању ведрих, сентименталних и бриљантних фолклорних мелодија, као и на синкопираном ритму креираном углавном хемиолама. Многи називи Лаурових валцера дати су по именима људи или градова.

Марија Каролина (Лаурова унука), *Ел Марабино* (односи се на венецуелански град у коме је Лауро живео неко време), *Марија Лујза* (Лаурова жена) и *Ангостура* (древни назив за Сијудад Боливар) чине скупину од четири валцера, који су названи *Венецуелански валцери* (*Valses Venezolanos*). У овој групи валцера својом популарношћу издваја се трећи валцер (*Марија Лујза*), романтичан рад инспирисан Шопеновим *Валцером у А дуру оп.69, број1*.

Татјана и *Андријана* (валцери добили име по Лауровим сестричинама), *Наталија* (Лаурова ћерка) и *Јакамбу* (валцер назван по живописном планинском подручју западне Венецуеле) чине групу валцера које је Лауро назвао *Четири венецуеланска валцера* (*Cuatro Valses Venezolanos*). Валцер *Наталија* (Сеговија је исти валцер снимео као *Валцер криољо*, а публикован је и као *Валцер бр.3*, 1963. године) представља једно од најпознатијих Лаурових дела за класичну гитару. Због своје хроматике и неочекиваних хармонских обрта валцер *Јакамбу* такође се издваја из ове групе Лаурових валцера.

Ел Негрито (односи се на Лауровог најмлађег сина) и *Ла Гатика* (маче, односи се на Лаурову жену) су валцери објављени 1984. године, а свирају се у пару.

Лауров *Триптико* (*Triptico*) састоји се од три валцера у е молу, који су на захтев А.Сеговије спојени у једну целину. *Триптико* чине *Армида* (валцер назван по Лауровој сестри), *Мадругада* (*Пре зоре*, инспирисан једним од ретких оригиналних дела за гитару Висенте Емилија Соха), а последњи у низу је *Ла Негра* (валцер назван по надимку Лаурове нећаке).

²⁹ Кватро је латино–амерички инструмент, припада породици гитара. Мањи је од класичне гитаре и има четири жице.

³⁰ Хоропо (на шпанском језику значи забава) је музички жанр настао у Венецуели и Колумбији, под афричким и европским утицајем. Хоропо у Венецуели има статус националног плеса, а позната песма Алма Ланера, која се сматра и незваничном венецуеланском химном, такође је хоропо. Карактерише га коришћење хемиола и смењивања 3/4 и 6/8 такта.

Поред многобројних валцера, Лауро за гитару пише и *Венецуеланску свиту* (Suite Venezolana). Ово дело настаје за време композиторовог боравка у затвору 1951–52. године.³¹ Свиту чине четири става. *Регистро – прелудијум* (Registro–prelude) је назив првог става свите (идентичан наслов Лауро користи за први став своје *Свите за клавир*). Слично ричеркару, *Регистро – прелудијум* је импровизаторског карактера и у њему музичар може слободније да прелудира, истражујући инструмент и усвиравајући се за наставак свите. Изразито ритмична, *Црначка игра* (Danza negra) је афро–венецуелански плес, који цитира популарну венецуеланску народну песму по имену *Сан Педро*. Инспирацију за трећи став *Песма* (Cancion) и последњи став свите *Валцер* (Vals) Лауро налази у популарној венецуеланској мелодији *Ла Тумба*.

Иако Антонио Лауро у својој земљи представља једну од најзначајнијих музичких фигура 20. века (компоновао на десетине композиција за оркестар, хор, клавир, глас, бавио се педагошким радом), светску популарност и славу стиче компонујући музику за гитару, инспирисану венецуеланским музичким жанровима – пре свега венецуеланским валцером.



Слика бр.6 Антонио Лауро



Слика бр.7 Алирио Диаз

³¹ Због сопствених веровања у демократију и слободу Лауро бива ухапшен од стране војне хунте генерала Маркоса Переза Хименеза, и проводи у затвору годину дана.

1.5. Мануел Марија Понсе и мексички музички национализам

Мануел Марија Понсе (Manuel Maria Ponce 1882—1948) спада у групу најпознатијих мексичких уметника. Његова уметничка делатност везана је за компоновање, свирање (Понсе је био одличан пијаниста), дириговање, педагошки рад, етномузиколошка истраживања и писање. Због свог несебичног и пионирског рада, који је везан за стварање аутентичног националног музичког језика, као и ширења мексичке културе ван граница домовине, сматран је оцем мексичког музичког национализма.

Музичко образовање Понсе започиње 1901. године на Националном конзерваторијуму у Мексико Ситију, где студира клавир и теорију музике, да би 1904. године отпутовао у Италију и на Болоњском музичком конзерваторијуму студирао композицију и клавир. Годину дана касније, Понсе проводи две године у Берлину, студирајућу музику на тамошњем конзерваторијуму. После трогодишњег боравка у Европи, Понсе се 1907. године вратио у Мексико где је годину дана предавао клавир у родном граду Акваскалијентесу (Aguascalientes), а затим је добио прилику да предаје музику на Националном конзерваторијуму у Мексико Ситију. Културни и политички конфликти проузроковани мексичком револуцијом терају Понсеа из Мексика на Кубу, а композитор то временско раздобље (1915—1917) користи за истраживање музичког наслеђа ове карипске земље. После повратка у земљу, Понсе наставља да ради на Националном конзерваторијуму, постаје диригент Националног симфонијског оркестра, пише за музичке часописе, активно се бави и етномузиколошким истраживањима. Иако у зрелим годинама (43), 1925. године Понсе одлази у Париз, где проводи осам година студирајући композицију на Ecole Normale de Paris, у класи Пола Дикаа (Paul Abraham Dukas 1865—1935). По повратку у Мексико наставља да ради на Националном конзерваторијуму до своје смрти 1948. године.

Понсеово стваралаштво можемо поделити на три главна периода. У првом периоду дела настају под јаким утицајем мексичког фолклора. За време студија у Паризу (1925—1933), код Пола Дикаа, аутор упознаје европску пост-романтичарску технику компоновања и оркестрације, а као резултат тога његов стил постаје сложенији, што се види у развијенијем контрапункту и хармонији обogaћеној хроматиком. Последњи период композиторовог стваралаштва (1933—1948) представља искорак у односу на ранији рад, и доноси му епитет авангардног композитора.³² У овом периоду настају Понсеова оркестарска музика, концерт за гитару и оркестар, као и концерт за виолину и оркестар. Композиторски рад заснован је на истраживању оркестарских боја, дисонантној хармонији и контрпункту, употреби разних перкусивних ефеката, али и музичким темама инспирисаним мотивима из фолклорног музичког садржаја.³³

³² Robert Stivenson, *Music from Mexico*, New York, Thomas Y. Crowell Co, 1952, стр. 235

³³ У концерту за виолину и оркестар, чије је премијерно извођење поверено чувеном пољском виолинисту Х.Шерингу, други став садржи у себи наговештај Понсеове најпопуларније песме *Естрелите*, док је последњи став заснован на популарној мексичкој песми *Мануитас*.

Понсеов рад на пољу музичке уметности од суштинског је значаја за рађање мексичког музичког национализма. Музички живот Мексика за време колонијалног периода (1521—1810) контролише црква која потискује недовољно развијену аутохтону музичку традицију и на тај начин лимитира потенцијално развијање ове уметности. После стицања независности земља је била без едукованих музичара и препознатљивог националног музичког језика. Салонске револуционарне и љубавне песме биле су једини мексички популарни музички жанр. Понсе управо њих користи за стварање националног музичког језика. По узору на Глинку, Брамса, Шопена, Шуберта и Грига, а охрабрен својим професорима са Болоњског и Берлинског конзерваторијума, Понсе користи мелодијске теме из мексичких песама за стварање сопственог музичког језика, залажући се за употребу местисо песме као основе националног музичког језика.³⁴

Мексичка песма (*La Cancion Mexicana*) представља кратку форму са романтичном мелодијом, која углавном говори о љубави и описује мексички пејзаж. Читава мелодија представљена је у првом делу комада који почиње и завршава у истом тоналитету. Други део комада карактерише кратак мост, затим следи нови музички материјал, а потом типично понављање првог дела композиције. У Понсеовом опусу има преко шездесет аранжираних и оригинално написаних мексичких песама. Највећи број аранжираних песама су популарне местисо мелодије. Најпознатија оригинална Понсеова песма је *Естрелита* која је писана за клавир и глас, а говори о љубави (певач пева о обожаваној звездици што очигледно представља метафору за далеку и недостижну вољену особу). Дуго се мислило да *Естрелита* није Понсеова оригинална композиција већ једна од многих његових аранжираних песама. Ова композиција донела је мексичком композитору светску славу, обрађена је за велики број инструмената, а тему *Естрелите* Понсе користи и као музичку грађу за други став свог виолинског концерта. Поред концерта за виолину, још неколико великих Понсеових дела инспирисано је мексичким песмама – пре свих *Мексичка рапсодија* и *Мексичка балада*.

1.6. Гитарски опус Мануела Марије Понсеа

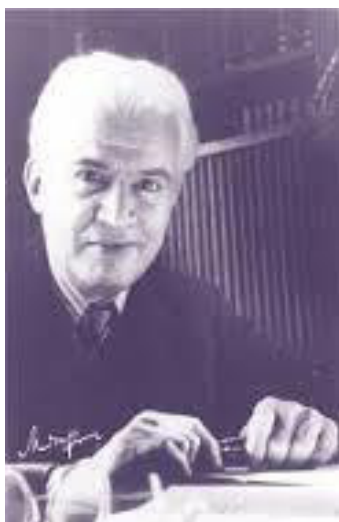
Настанак оригиналних композиција за гитару Мануела М.Понсеа уско је везан за познанство и сарадњу са Андресом Сеговијом. Сарадњу двојице музичара можемо сматрати једном од најзначајнијих у историји класичне гитаре. Понсе је први пут чуо славног шпанског гитаристу 1923. године у Мексико Ситију. То је био први Сеговијин реситал у Мексику, а Понсе, одушевљен концертном, пише сјајну музичку критику за *Ел Универзал* и упознаје Сеговију. Сеговија, светски познати гитариста, поставља себи четири главна професионална циља: ослободити гитару утицаја фламенка, обићи сваки део цивилизованог света и показати да гитара припада концертним просторима (као и

³⁴ Местисо песма је основ мексичког националног музичког индентитета и представља музичку синтезу аутохтоног и европског наслеђа мексичког становништва.

други класични инструменти), утицати на ауторитете конзерваторијума и музичких академија да се на њима изучава гитара, и најзад, учинити све да се обогати репертоар за гитару.³⁵ Познанство и сарадња наведена два музичара претворила се у велико пријатељство, које је довело до стварања новог, богатог и уметнички значајног оригиналног репертоара за гитару (управо до оног за шта се Сеговија залагао).

У временском раздобљу од 1923 до 1948. године, Понсе за гитару компоњује: шест соната, три варијационе форме, две свите, двадесетчетири прелудијума у свим дурским и молским тоналитетима, етиде, две сонатине, другу групу од шест прелудијума, сонату за гитару и чембало, као и концерт за гитару и оркестар.³⁶ Највећи број ових дела настао је између 1925 и 1933. године (за време Понсеовог боравка у Паризу и дружења са Сеговијом који је у то време такође боравио у Паризу), а карактерише их већи или мањи утицај француског импресионизма.

Композиције настале под утицајем мексичког фолклора јесу пет песама које је Понсе компоновао за друге инструменте, а успешно транскрибовао за гитару. Прва међу њима је *Валентина* (Valentina) једна од најпознатијих популарних песама мексичке револуције, затим следи већ споменуто *Естрелита*, *За тебе душо моја* (Por ti mi corazón), *Чувајте свој живот* (Cuiden su vida) и *Пахарера* (Pajarera). Најзначајније Понсеово оригинално дело за гитару инспирасано мексичким фолклором је *Соната бр.1*, популарно названа *Соната Мексискана* (Sonata Mexicana), која ће бити предмет анализе у другом делу овог рада.



Слика бр.8 Мануел М.Понсе



Слика бр.9 Андрес Сеговија

³⁵ Graham Wade, *Maestro Segovia*, London, Robson Books, 1986, стр.23

³⁶ Miguel Alcazar, *Obra completa para guitarra de Manuel M.Ponce*, Ediciones etolie, Conaculta, 2000, стр.9

Ток настанка највећег дела Понсеовог гитарског опуса био је у приличној мери контролисан од стране Сеговије. Одличан извор информација за разумевање професионалне сарадње између Сеговије и Понсеа представљају сачувана писма која је Сеговија писао Понсеу, а која су објављена у књизи Мигуела Алказара (Miguel Alcazar).³⁷ Одговори на та писма су, нажалост, уништени у Сеговијином стану у Барселони за време шпанског грађанског рата, а са њима и оригиналне партитуре више значајних Понсеових дела. Поређењем партитура (манускрипта и штампаних издања Понсеових дела које је Сеговија приредио) као и читањем поменутих писама, запажамо одређене контроверзе између два уметника, као и велики утицај Сеговије на Понсеов композиторски рад, који се понекад сукобљавао са суштинским композиторским идејама. Анализом *Сонате Мексикане* (у другом делу рада) обрадићемо и овај проблем, што може помоћи бољем формирању личног интерпретативног приступа делима Мануела М.Понсеа.

³⁷ Мигуел Алказар је угледни мексички гитариста, лаутиста, барокни гитариста, музиколог и композитор.

1.7. Шоро

У уводу смо напоменули да ће шору као жанру који заузима знатан део докторског пројекта бити посвећено поглавље у првом делу рада, те се због тога оно и нашло међу поглављима у којима се обрађује стваралаштво латино–америчких композитора.

Пре него што започнемо излагање о шору, разрешићемо недоумице око српског изговора ове именице. У разним нотним издањима, међу ученицима и студентима музике, али и у стручној јавности, можемо видети и чути разне маштовите начине изговора овог жанра као на пример: *ћоро, коро, чоро*. Према Правопису српског језика португалско „ch“ се у српском језику изговара као „ш“, док се португалско „o“, чак и када се аутентично изговара као „у“ – што је случај са речју *choro* (португалски изговор је „шору“ са нагласком на првом слогу) – у српском језику изговара се као „о“. Дакле, „choro“ би се на српском језику изговарао „шоро“, са нагласком на првом слогу.

Шоро представља прву аутентичну националну музичку форму Бразила. Настао је у Рију почетком 19. века као део музичке праксе (прво писано издање шора појављује се око 1870. године), а пуну популарност достигао је кроз музичку активност Алфреда да Роша Виане, познатијег као Пишингиња (Alfredo da Rocha Viana–Pixinguinha, 1897—1973).³⁸ Иако је настао и популарисан од музичара афричког порекла и мулата, шоро одмах бива прихваћен и у вишим бразилским друштвеним класама као национални музички стил, што није случај са другим популарним жанровима америчког континета (танго, цез, блуз...). Најраспрострањеније уверење гласи да је шоро добио име од португалског глагола *шорар* („chogar“), што у преводу значи „плакати“, и имплицира емотивну природу жанра; постоје и мишљења да је шоро добио име по афро–бразилској игри шоло („xolo“), или по имену бразилског дувачког оркестра *шоремелериос* (*choremelerios*).

Поред европских музичких жанрова (бечки валцери, полке, мазурке, гавоте), пресудан утицај на развој шора, али и читаве бразилске музичке уметности имале су две форме: модиња (*modinha*) и лунду (*lundu*).

Модиња је португалска сентиментална лирска уметничка песма, која у Бразил стиже почетком деветнаестог века. Усвојена у Бразилу, постаје једини бразилски популарни музички облик који нема народно порекло. Модиња доживљава трансформацију – из уметничке форме у урбану и популарну, за разлику од других латино–америчких популарних жанрова код којих је процес трансформације био обрнут. Развој модиње у Бразилу текао је у два правца. Са једне стране, она се развија као оперска арија, а са друге стране као сентиментална уметничка песма. Обе врсте модиње имају заједничке карактеристике. Реч је о љубавној песми са израженом лирском

³⁸ Алфредо да Роша Виана Пишингиња био је композитор, флаутиста и саксофониста, сматра се једним од најзначајнијих бразилских композитора популарне музике.

мелодијом углавном једноставне орнаментације; писана је у 2/4 или 4/4 такту, који је често у темпу скотиша.³⁹

Док је у мелодијском смислу модиња утицала на развој шора, ритмичка основа шоро музике преузета је из лунду ритма. Лунду је ритам који су у Бразил донели афрички робови из племена Банту (анголског порекла). Својим ритмичким карактеристикама (једноставним синкопама), лунду је бразилским мелодијама донео врсту препознатљивог урбаног духа, чинећи их популарним широм света. Поред тога лунду има и шире социјално–друштвено значење јер представља прву афричку игру која је, гледајући из угла европске музичке традиције (хармонија, тоналитет...), постала саставни део различитих популарних латино–америчких жанрова. Наведена појава илуструје процес акултурације, и чињеницу да афричка традиција постаје део музичке свакодневице свих друштвених класа.⁴⁰

Шоро, интерпретиран од стране бразилских музичара, под јаким је утицајем европских музичких форми, у њему доминира ритмичка основа лунда, карактерише га рондо форма и слободније свирање засновано на ритмичким импровизацијама.

Од свог настанка шоро се свира на различитим инструментима и у различитим инструменталним саставима. Оригинални шоро састав звао се *терно* (terno), а чиниле су га флаута и две гитаре. Данас је традиционални шоро ансамбл познат као *конжунтос* (conjuntos), а чине га пет или шест свирача. Мелодија се углавном свира на мандолини, флаути или кларинету, а пратњу свирају гитаре или кавакињо (cavaquinho).⁴¹ Главни ритмички инструмент је пандеиро (pandeiro).⁴² Компонована су и шора за соло инструменте (најчешће за класичну гитару и клавир) и била су веома популарна. Музичари који су свирали шоро музику у *конжунтосу* звали су се *шориоси* (choroes); у Бразилу су били доста цењени јер је музика коју су изводили захтевала виртуозност и ритмичност. Традиционални шоро свиран у *конжунтосу* почетком 20. века губи популарност; у сенци је самбе, босанове и цеза, који постају доминантне бразилске популарне форме у двадесетом веку. Шира заступљеност шора обновљена је седамдесетих година прошлог века; разлози за то су сентиментални (носталгија Бразилаца за старим стилем), историјски (сакупљање и очување богатог уметничког наслеђа) и политички (за време периода диктатуре 1964—1985 шоро музика симболисала је слободу и идентитет бразилског народа).

³⁹ Скотиш ће бити детаљније обрађен у другом делу рада, поглавље 3.13, стр. 45.

⁴⁰ Под појмом акултурације подразумевамо процес у коме једна култура преузима елементе друге, то јест стапање две културе.

⁴¹ Кавакињо је бразилски жичани инструмент са четири жице, врло сличан данашњој гитари, само мањи.

⁴² Пандеиро се сматра националним бразилским перкусивним инструментом.



Слика бр.10 шоро ансамбл *конжунтос*

Најзначајнији композитори шора су: Жоаким Антонио да Силва Каладо, мулат, син афричких робова (Joaquim Antonio da Silva Calado, 1848—1880) – први композитор који је писао дела под именом шоро; Франциска Хедвигес Гонзага позната као *Шикиња* (Francisca Hedwiges Gonzaga Chiquinha, 1847—1935) – девојка из аристократске породице школована као класични музичар која напушта породицу, придружује се *шориосима* и компонује шора за клавир; без сумње најпознатији и најутицајнији, пијаниста Ернесто Назарет (Ernesto Nazareth, 1863—1934). Назаретове композиције сматрају се и данас основом шоро репертоара, а његов рад је инспирација многим бразилским композиторима међу којим је и славни Х.В.Лобос, који је за Назарета рекао да представља истинску инкарнацију бразилског музичког бића.



Слика бр.11 Франциска Гонзага *Шикиња*



Слика бр.12 Ернесто Назарет

1.8. Утицај бразилских популарних музичких жанрова на стваралаштво Еитора Вила–Лобоса

Еитор Вила–Лобос (Heitor Villa-Lobos, 1887—1959) је најзначајнији бразилски композитор и један од најзначајнијих и најутицајнијих латино–америчких композитора 20. века. Ако је у односу према својим блиским пријатељима, ауторитетима, као и у начину стварања сопствене музике Лобос био екстравагантна личност, по љубави према Бразилу и поносу што припада бразилском народу нимало се није разликовао од већине Бразилаца. Лобос је један од ретких композитора чији је цео опус инспирисан културним наслеђем родне земље – пре свега популарним музичким жанровима, али и природним лепотама Бразила, односно староседелачким причама, легендама и митовима.



Слика бр.13 Еитор Вила–Лобос

Велики утицај на формирање музичке личности Х.В.Лобоса имао је његов однос са оцем Раулом – однос који можемо описати као мешавину обожавања и терора. Лобос је тврдио да му је музичко образовање стечено од оца сасвим довољно и да нема никакву потребу за даљим студирањем.⁴³ Отац је учио сина да свира чело, кларинет и гитару, причао му приче на основу којих је Лобос касније писао неке од својих композиција. Због критике бразилског политичког вођства, Лобосов отац Раул бива принуђен да се, због безбедности, са породицом крије по унутрашњости земље, а његов син упознаје бразилска села и бива фасциниран природним лепотама своје земље.

⁴³ Лобосов отац био је његов једини учитељ, пошто је Лобос 1907. године избачен са музичког универзитета због одбијања да прихвати критике и сугестије својих професора.

Након очеве смрти 1899. године, Лобос по мајчиној жељи уписује манастирску школу у Рију, међутим, одушевљен *шориосима* које је чуо на улицама Рија, напушта манастир и прикљичује се популарним уличним шоро ансамблима.

Лобос је као *шориос* у ансамблу провео пет година, свирајући гитару и кавакињо. Иако јако млад, бива прихваћен као члан ансамбла – између осталог и због чињенице да је једини од *шориоса* био музички писмен.⁴⁴ Ансамбл је током пет година путовао широм Бразила свирајући традиционална шора, махихе, али и европске игре, пре свега полке, мазурке, валцере и скотише.⁴⁵ Лобос је ова путовања користио да још боље упозна своју земљу, интересујући се за народне мелодије, које је сакупио и назвао *Типично бразилским песмама* (*Chansons typiques bresiliennes*).

После петогодишњег искуства свирања у шоро ансамблима, следеће четири године (1909—1913) Лобос проводи као виолончелиста градског позоришта (Municipal Theater) у Рију. Репертоар овог позоришта чиниле су опере и балети, па Лобос свирајући у њему упознаје савремене руске композиторе – пре свега Стравинског. Паралелно са свирањем у позоришту Лобос компонује; његова дела су у Рију критикована и сматрана недовршеним, а он сам превише радикалним композитором.⁴⁶ Иако традиционални Рио није препознао и на прави начин вредновао музику Х.В.Лобоса, један од највећих пијаниста прошлог века то је учинио. Чувши Лобосову музику, Артур Рубинштајн (Arthur Rubinstein 1887—1982) пожелео је да га упозна, а Лобос, сазнавши за то, једног дана у осам сати ујутру дошао је у хотел у којем је Рубинштајн одсео и са својим музичарима пробудио пијанисту, свирајући му шора. После овог догађаја два уметника постала су велики пријатељи, и то пријатељство судбоносно је одредило Лобосову даљу каријеру. Артур Рубинштајн сигурно је најзаслужнији за Лобосово интернационално деловање. Утицај који је имао у свету класичне музике искористио је да од имућних Бразилаца и бразилске владе затражи новац како би Лобос отишао у Европу и тамо промовисао културу сопствене земље. Прва новчана средства дошла су од породице Карлоса Гуинле (Carlos Guinle), и Лобос 1923. године одлази у Париз.⁴⁷

Између 1923 и 1930. године Лобос борави у Европи барем три пута, највише времена проводећи у Паризу.⁴⁸ Рубинштајн га упознаје са најзначајнијим личностима

⁴⁴ Лобос постаје члан шоро ансамбла са само тринаест година.

⁴⁵ Традиционални шоро углавном су компоновали Жоахим Антонио да Силва Калада, Ернесто Назарет и Франциска Гонзага *Шикиња*.

⁴⁶ Почетком 20. века Рио је био град у коме се неговало традиционално музичко стваралаштво, насупротив Сао Паулу који је давао више простора новом и у коме су бразилски модернисти налазили више разумевања за сопствено стваралаштво.

⁴⁷ Породица Гуинле била је почетком века једна од најбогатијих у Рију, имала је у свом власништву ланац луксузних хотела, а својим новцем је свесрдно помагала Лобосу у стварању каријере.

⁴⁸ David P.Appleby, Heitor *Villa-Lobos: A Life* (1887–1959), Scarecrow Press, Inc., 2002, стр.65.

из света класичне музике, а сам композитор жели да се докаже као уметник у Француској (тврди да није дошао у Европу да учи него да покаже шта зна). Управо из наведеног разлога Лобос у Паризу проводи време углавном пишући музику; он жели да буде препознат као иновативан и оригиналан композитор, без успостављања веза са осталим музичким правцима и ауторима.

Из доиста богатог опуса Еитора В.Лобоса издвојићемо само његова најзначајнија дела, која су га учинила јединственим и препознатљивим композитором 20. века. Циклус од четрнаест шора настаје као директна последица ауторовог интересовања за наведени жанр, који је, преплетен са Лобосовим сопственим музичким идејама, резултирао циклусом од четрнаест великих композиција. Интересантни су наслови композиција, написани у множини: *Шора бр.1*, *Шора бр.2...* (Choros no1, Choros no2...).⁴⁹ Од укупно четрнаест шора, једина два писана са соло инструменте су *Шора бр.1* и *Шора бр.5* (Choros no1 и Choros no5). Први је намењен соло гитари (посвећен је Е.Назарету и по стилу је најтрадиционалнији), док је пети писан за соло клавир. Остала шора изводе различити камерни ансамбли (*Шора бр.2* кларинет и флаута, *Шора бр.4* три хорне и тромбон), или читав оркестар (*Шора бр.8*, *Шора бр.10*). Партитуре за шора бр.13 и 14 су изгубљене и та дела никад нису изведена.

Током читавог живота Лобос је без сумње Бахову музику сматрао најзначајнијим, „најсветијим поклоном светској уметности“.⁵⁰ Веровао је да барокну музику и бразилске импровизаторске популарне музичке жанрове спајају заједнички елементи. То уверење покушао је да докаже компонујући девет композиција које је назвао *Бразилске бахијане* (Bachianas brasileiras), а које представљају синтезу барокног стила и популарних бразилских жанрова. Најпознатија међу њима сигурно је *Бразилска бахијана бр.5*, писана за сопран и оркестар виолончела и са структуром од два става; арије (написане 1938. године) и игре (написане 1945. године). Као и шора, *Бразилске бахијане* написане су за различите музичке саставе, од камерних до симфонијских.

Поред четрнаест шора и девет *Бразилских бахијана*, који представљају Лобосова најзначајнија дела, аутор компонује и многе друге композиције. Међу њима издвајамо симфонијске поеме (инспирисане староседелачим легендама), клавирску музику инспирисану дечијим песмама (писао их је под утицајем прве супруге Лусиле која је била добар пијаниста), дванаест симфонија, седамнаест гудачких квартета, девет опера од који се издвајају *Магдалена* и *Јерма* (Magdalena, Yerma), пет концерата за клавир, два концерта за виолончело, концерт за харфу, концерт за хармонику, као и концерт за гитару. Поред концерта за гитару Лобос пише богат опус оригиналне гитарске музике, којим ћемо се бавити у наредном поглављу.

⁴⁹ Роберто Дуарт, бразилски диригент, пијаниста и музиколог на предавању названом *Бразилска музика и Еитор – Вила Лобос*, одржаном 12.03.2013. године у Задужбини Илије М.Коларца у Београду тврди да Лобос није желео да одговори зашто је користио множину шора (уместо логичног наслова шоро) за своје најпозантије композиције, а Лобосово штуро објашњење да му се тако свиђа, Р.Дуарту се чини неискреним.

⁵⁰ David P.Appleby, *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887–1959)*, Scarecrow Press, Inc., 2002, стр.119.

Педагошки рад Х.В.Лобоса искључиво је везан за популарисање и приближавање музике „обичним“ људима, и за увођење музичке културе у образовани систем државних школа. У ту сврху Еитор пише *Практични водич* (Guia pratico), често поређен са Бартоковим *Микрокосмосом*. Лобосов *Практични водич* у ствари је упутство за будуће наставнике музике, сачињено од шест томова: бразилских националних мелодија, патриотских песама, примера староседелачке музике, али и радова који се односе на учење солфеђа, хармоније и певања насловљених као *Канто орфеонико*, *Солфежос* и *Музика сакра* (Canto orfeonico, Solfejos, Musica sacra).

Ако Лобосово стваралаштво у почетку његове каријере није било на најадекватнији начин вредновано (пре свега у Бразилу), светску популарност доживело је ауторовим одласком и боравком у Сједињеним Америчким Државама. Први пут у Америку (Лос Анђелес) Лобос је отишао 1944. године. Од тада па до краја живота Лобос је често боравио у САД, где је популарисао своју музику, дириговао америчким оркестрима и промовисао бразилску културу. Последње две године живота Лобос је са невенчаном супругом Арминдом провео у Њујорку.⁵¹

1.9. Гитарски опус Еитора Вила–Лобоса

Гитарски опус Х.В.Лобоса представља ауторову тежњу да мелодијску, ритмичку и хармонску традицију популарних бразилских музичких жанрова синтетиче у композиције високих уметничких домета. Лобос је гитару сматрао важним, незаобилазним носиоцем музичког наслеђа Бразила. Љубав према гитари као фолклорном инструменту аутору су пренели бразилски *шориоси*, док му је Бахова музика била инспирација за учење класичне гитаре. Сам Лобос поносно је тврдио да је први транскрибовао Бахову *Чакону* за гитару.⁵² Један део богатог композиторовог гитарског репертоара је изгубљен (Eight Dobrados, Cancao Brasileria, Dobrado Pitoresco, Quadrilha and Tarantela), неке композиције су накнадно пронађене (Valsa Brilhante), а прва два сачувана дела (Mazurka, Ranquesa – настале када је аутор имао дванаест година) сугеришу велике стваралачке домете које ће Лобос достићи својим будућим гитарским опусом.

Бразилска народна свита (Suite populaire bresilienne) прво је Лобосово велико дело за гитару директно инспирисано шором; као такво, биће предмет детаљне анализе у другом делу рада.

⁵¹ Арминда Невес дел Алмеида била је Лобосова ученица, која се кроз његов *Практични водич* припремала за професију наставника музичке културе. Иако много млађа од Лобоса постаје му невенчана супруга, јер је тадашњи бразилски закон забрањивао разводе бракова, тако да Арминда није могла да узме презиме Лобос, које је по бразилском закону припадало искључиво Лобосовој првој жени Лусили.

⁵² Turibio Santos, Heitor *Villa-Lobos and The Guitar*, Wise Owl Music, 1985, стр.14.

Шора бр.1 (Choros no1) је дело које смо споменули у претходном поглављу; писан је за соло гитару и први је у циклусу од четрнаест шора – без сумње најзначајнијих Лобосових остварења.

Дванаест етида за гитару (Douze Etudes pour guitare) настаје по Сеговијиној жељи. Лобос је, према сопственом датирању, упознао Сеговију 1923 или 1924. године у Паризу, у кући Олге Мораес Сарменто Нобреге.⁵³ Етиде су настале између 1924 и 1929. године, а публиковане су 1953. године од стране издавачке куће Max Eschig. *Дванаест етида за гитару* превазилазе првобитну намену (бављење техничким проблемима) и постају дела са високим уметничким стандардима у којима можемо пронаћи и елементе националног музичког наслеђа. У *Етиди број један* запажамо малу бразилску бахијану; у константном арпеђу осећа се стална присутност Баховог *Добро темперованог клавира*; у *Етиди број четири* утицај боса–нова стила је очит; монотона пратња у *Етиди број пет* покушај је имитирања бразилске фолклорне гитаре познате као *виола капира* (viola caipira); *Етида број десет* инспирисана је самбом...

Пошто је завршио *Дванаест етида за гитару*, Лобос 1929. године компонује *Интродукцију и Шора* (Introducao aos Choros) за гитару и оркестар. *Distribuicao de Flores* је наслов композиције коју је Лобос компоновао 1937. године за женски хор, флауту и гитару, а годину дана касније транскрибује *Бразилску бахијану бр.5* за гитару и глас. Лобос 1940. године пише *Пет прелудијума за гитару* (Cinq Preludes pour guitare) који поред *Бразилске народне свите* и *Дванаест етида за гитару*, представљају његова најзначајнија остварења за соло гитару и незаобилазни део гитарског репертоара.

Пет прелудијума јесу одличан пример изворне бразилске музике и својеврсни музички портрет ове земље. *Прелудијум број један* у свом првом делу одише сентименталном и болном мелодијом, док други део првог прелудијума музички контрастира покретом (бржи темпо) и тонским родом (мутација у дур) асоцирјући на разноврсност бразилског пејзажа. *Прелудијум број два* Лобос посвећује “нитковима” Рија, који су се популарно звали *маландро кариокал* (malandro cariocal). Термин *маландро* је португалског порекла и односи се на начин живота у којем доминирају лењост, нерад и ситни криминал. Експонент оваквог начина живота је *маландро*, који у крајње пренесеном и симболичном смислу постаје делом обрасца бразилског културног идентитета, и као такав се манифестује у музици, књижевности и сликарству. Други део *Другог прелудијума* можда најбоље репрезентује овакву врсту *маландро* расположења. *Прелудијум број три* је Лобосова посвета Ј.С.Баху, док музичка грађа *Прелудијума број четири* дочарава атмосферу бразилских прашума, и посвећена је њеним житељима, бразилским индијанцима. *Прелудијум број пет* инспирисан је социјалним животом младих. С обзиром на композиторове тврдње, шести прелудијум био је музички „најфинији“ (сматра се да је уништен у Сеговијиној кући за време Шпанског грађанског

⁵³ Turibio Santos, Heitor Villa-Lobos and The Guitar, Wise Owl Music, 1985, стр.17.

рата или је загубљен у канцеларији издавача, али постоји и мишљење да је остао у Лобосовим мислима, ненаписан).⁵⁴ Аутор је прелудијуме посветио Миндињи.⁵⁵

Лобосов *Концерт за гитару и оркестар* написан 1951. године, спада у најзначајније концерте компоноване за наведени инструмент. Овим концертом композитор истражује акустичке и техничке могућности гитаре, а музичке линије првог става инспирисане бразилским народним песмама са севера земље још једном доказују Лобосову верност, поштовање и дивљење музичком богатству Бразила.

⁵⁴ Лобос неке своје композиције није записивао већ их је задржавао у меморији.

⁵⁵ Своју другу невенчану супругу Арминду, Лобос је звао Миндиња.

1.10. Танго

Танго је други латино–амерички популарни музички жанр који ће добити своје поглавље у оквиру првог дела, јер је (поред шора) у највећој мери предмет пажње докторског пројекта. Он такође представља и увод у следеће поглавље као музички жанр који је био највећа инспирација у стваралаштву Астора Пијацоле.

Настао двадесетих година 19. века, танго је постао симбол латино–америчке културе, како на самом континенту тако и широм планете. Иако га многи везују искључиво за аргентинску културну баштину, танго је настао у области око Рио де ла Плате, што указује на његову аргентинску, али и уругвајску постојбину. У корену танга (као популарног музичког жанра) налази се музика многобројних афричких заједница настањених на риоплатанском простору. Први утицај на ритам, који ће касније постати карактеристичан за танго, имао је изворно афрички плес кандомбе (*candombe*). Кандомбе је обично свиран на три бубња звана *куерда* (*cuera*), а карактерише га разноврстан ритам, састављен од једноставних „војничких“ ритмичких образаца, све до оних сложенијих у којима доминирају паузе. Поред кандомба, одлучујућу улогу у креирању танго ритма имала је ритмичка основа хабанере (у којој доминирају разноврсне варијанте *тресиљо* обрасца).⁵⁶ Најезда имиграната који су настанили Буенос Ајрес половином 19. века додатно је подстакла развој танга. Највише имиграната било је из области око Напуља (уз имигранате из целе Европе), па су управо наполитанске песме имале велики утицај на обликовање мелодијских линија танга. Италијански виолинисти унели су нов, мекши звук у широке лирске мелодије, па је танго постао спорији. Поред виолине најважнију улогу у мелодици танга преузима бандонеон. Својим карактеристичним звуком бандонеон евоцира тескобу и меланхолију, тако блиске усамљеним имигрантима који чезну за далеком домовином.

Форма танга је троделна, а такт је 2/4 или 4/4. Најранији танго ансамбли састојали су се од флауте, виолине и гитаре. Каснији и традиционалнији танго састав је секстет, назван популарно *типични оркестар* (*orquesta típica*), састављен од две виолине, клавира, контрабаса и два бандонеона. Првобитни танго музичари били су углавном аматери. Заинтересовани за развој танга, музичари–аматери почињу да узимају часове свирања и компоновања. Са друге стране, интересовање за танго расте и код класично образованих музичара. Најстарији пример раног танга, који је и данас на репертоару, композицију *El Entrerriano*, забележио је Розендо Мендизибал (*Rosendo Mendizibal* 1868—1913). Едуардо Аролас (*Eduardo Arolas* 1892—1924) одиграо је значајну улогу као композитор танго музике, а Анибал Троило (*Anibal Troilo* 1914—1975) са својим оркестром масовно популарише танго у свим слојевима аргентинског друштва. Ако је Троило био заслужан за ширење популарности танга у Аргентини, Карлос Гардел (*Carlos Gardel* 1890—1935) је својим уметничким радом (пре свега као воклани солиста) популарисао наведени жанр широм Европе, Латинске Америке и Сједињених Америчких Држава.

⁵⁶ *Тресиљо* ће бити детаљније обрађен у другом делу рада, поглавље 2.12, стр. 38 (погледати пример бр.2, стр. 39).



Слика бр.14 Анибал Троило



Слика бр.15 Карлос Гардел



Слика бр.16 традиционални танго састав *orquesta típica*

У поглављу о тангу посебно место заузима милонга. Сам појам милонге имао је и има вишеструко значење, почев од народне песме (коју су певали гаучоси на сеоским плантажама), преко места на коме се одиграва одређени плес (који може бити и танго), до синонима за сам танго.⁵⁷ Постоје два основна типа милонге поистовећена са самим тангом. *Милонга кампера (milonga campera)* је врста милонге која долази из руралних предела Аргентине, а карактерише је спор темпо и 2/4 или 4/4 такт; супротно њој, *милонга урбана (milonga urbana)* је доста покретљивија и долази из урбаних предела

⁵⁷ Милонга се развила из народне песме – једноставне мелодије која је имала неколико варијација, стриктну хармонску структуру, и улогу подређену излагању стихова. Била је омиљена певачима склоним импровизацији.

Аргентине. Данас се под појмом *танго милонга* подразумева танго за плес, уз *танго кансион* (tango canción –танго који се пева) и *танго фантазију* (tango fantasia – танго који је намењен само концертном ивођењу). У наведеном збиру милонга представља ведро, живо лице танга, и темповски је најпокретљивија је у такозваном „танго тројству“.

1.11. Астор Пијацола и танго

Композиторски рад Астора Пијацоле (1921—1992) чини прекретницу у историји танго музике, јер помера танго са поља популарних салонских извођења на ниво уметничке форме која се свира у концертним дворанама и почиње да ужива широку популарност. Комбинујући танго музику са цезом и класиком, Пијацола ствара *нови танго* – tango nuevo. Током фазе настајања, *нови танго* у Буенос Ајресу није препознат и цењен на адекватан начин, и често је био узрок сукоба између *антипијацолиста* (присталица традиционалног танга) и *пијацолиста* (припадника новог авангардног музичког покрета). Данас се сви слажу да је уметничко стваралаштво Астора Пијацоле једно од носећих стубова аргентинске културе.



Слика бр.17 Астор Пијацола

Италијанско порекло А.Пијацоле може објаснити његову љубав према тангу, али и према инструменту који највише везујемо за танго–бандонеону. Пијацолини преци доселили су се из Италије у Аргентину, а сам Пијацола родио се у аргентинском граду Мар дел Плата да би се његови родитељи (Висенте и Асунта Пијацола), када су малом Астору биле четири године, преселили у Њујорк.⁵⁸ Током наредних дванаест година проведених у америчкој метрополи, Пијацолино одрастање обележило је и упознавање

⁵⁸ Као и многи Аргентинци, и родитељи Астора Пијацоле трагајући за бољим животом почетком двадесетог века одлазе у Сједињене Америчке Државе.

са музиком – управо преко бандонеона. Бандонеон је био поклон од оца (отац је и сам свирао гитару и хармонику), који је силно желео да му син постане танго музичар и поред дечаковог скромног интересовања за танго (више је био опчињен цез музиком коју је слушао у Харлему, али и разноврсном народном музиком тада свираним у Њујорку). Пијацола сам изјављује да је његов омиљени ритмички модел 3–3–2, сличан моделима јеврејских свадбених песама.⁵⁹ Први Пијацолин комшија – човек који је обележио његово музичко образовање у Њујорку био је Бела Вилда (Bela Wilda), познати мађарски пијаниста и ученик С.Рахмањинова. Чувши га како свира, Пијацола се „заљубио у Баха“ и одмах почео да узима часове класичне музике код Вилде.⁶⁰ Пијацолино интересовање за танго нагло се повећало гостовањем танго звезде Карлоса Гардела у Њујорку 1933. године. Преко аргентинске заједнице Пијацола је лично упознао Гардела, који му је, чувши га како свира бандонеон, понудио пословни ангажман. Срећом, Пијацолини родитељи нису на то пристали сматрајући да је њихов син превише млад да би био део музичког ансамбла К.Гардела.⁶¹

Период између 1937—1944. године Пијацола проводи у Аргентини, где се додатно упознаје са танго музиком, слушајући је углавном путем радио преноса и успешно репродукујући на бандонеону оно што је чуо. Астор 1940. године (тад већ успешан бандонеониста) постаје члан чувеног танго ансамбла Анибала Троила, што му доноси популарност и значајно место у танго свету.⁶² Међутим, поред танга, Пијацола активно наставља да се бави учењем класичне музике, и упознаје А.Рубинштајна који га као будућег студента препоручује еминентном аргентинском музичару Хуану Хосеу Кастроу (Juan Jose Castro 1895—1968). Кастро, не желевши да ради са Пијацолом препоручује за професора млађег колегу, Алберта Хинастера (Alberto Ginastera 1916—1983), од кога Пијацола напослетку добија основна знања из хармоније, композиције и оркестрације.⁶³ Рад са Хинастером несумњиво је имао велики утицај на уметнички развој Астора Пијацоле, удаљујући га све више од традиционалног танга. Композиторова ауторска танго музика није имала добар одзив у традиционалном танго свету, али ни у тадашњој власти оличеној у Хуану Домингу Перону (Juan Domingo Peron 1895—1974); власт је потпомагала и промовисала искључиво аргентинске

⁵⁹ Natalio Gorin, Astor Piazzolla. A manra de memorias, Atlantida, 1991, стр.22.

⁶⁰ Maria Susana Azzi and Simon Collier, Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla, New York, Oxford university press, 2000, стр.13.

⁶¹ Карлос Гардел је погинуо у авионској несрећи 1933. године путујући на једну од својих светских турнеја.

⁶² У ансамблу Анибала Троила, Пијацола у периоду од 1940—1944. године, свира бандонеон и пише аранжмане.

⁶³ Алберто Хинастера један је од најзначајнијих аргентинских и латино-америчких композитора 20. века. Његов опус чине опере, балети, многобројна оркестарска и дела камерне мзуике, концерти за клавир, виолину, виолончело и харфу, дела за соло инструменте (клавир, гитара, оргуље), музика за филм...

фолклорне вредности.⁶⁴ У условима друштвеног нераздевања за сопствени рад Пијацола разочаран престаје да свира бандонеон, а да би преживео пише музику за многобројне филмове.

На наговор А.Хинастере, аутор компонује троставачну симфонију *Буенос Ајрес оп.15* (Buenos Aires op.15), којом побеђује на такмичењу „Фабијан Севицки“ (Fabien Sevitzy); за награду добија једногодишњи боравак у Паризу о трошку француске владе и рад са проф. Нађом Буланже (Nagia Boulanger 1887—1979).⁶⁵ Нема сумње да су боравак у француској престоници и рад са проф. Буланже представљали прекретницу у Пијацолиној каријери. Буланже убеђује Пијацола да настави са свирањем бандонеона и писањем музике инспирисане тангом. Као резултат Пијацолине сарадње са познатом француском професорком настаје нова танго музика, сада већ потпуно одвојена од традиционалног танга. Можда најбољи пример Пијацолине нове музике представља комад *Три минута са реалношћу* (Tres minutos con la realidad) – својеврсна токата у танго ритму, инспирисана Бартоковим *Другим виоинским концертом*, са ритмичким акцентима који неодољиво подсећају на *Посвећење пролећа* И.Стравинског.

После боравака и усавршавања у Паризу, Пијацола са новом енергијом наставља да ствара и популарише своју музику, како у Аргентини тако и у иностранству. Пијацола 1955. године оснива октет *Буенос Ајрес* чије деловање представља почетак аванграде танга или, како сам оснивач каже, „велику танго револуцију“.⁶⁶ Први од Пијацолина два квинтета, *Квинтет Нови танго* (New Tango Quintet) основан је 1960. године, и функционише све до 1974. године. За то време Пијацола као шеф ансамбла и бандонеониста у квинтету промовише сопствено стваралаштво: гостује у Сједињеним Америчким Државама и земљама Латинске Америке (свирајући концерте у клубовима, али и у концертним дворанама), сарађује са многим класичним и џез музичарима, снима сопствену музику, гостује у телевизијским емисијама...

Пијацолина сарадња са Хорациом Ферером (Horacio Ferrer 1933—), уругвајским песником и танго текстописцем додатно доприноси његовој међународној популарности. Између 1968. и 1972. године аутор компонује музику за бројне танго песме на Ферерове текстове, од којих је најпопуларнији циклус балада: *Балада за моју смрт* (Balada para mi muerte), *Балада за њега* (Balada para el) и *Балада за лудака* (Balada para un loco). Ипак, без сумње највећи резултат у сарадњи двојице уметника јесте настанак прве танго опере *Марија из Буенос Ајреса* (Maria de Buenos Aires). Музику за ову оперу Пијацола пише на Фереров либрето, радња описује Марију, проститутку из Буенос Ајреса која умире, а њен дух даје живот другој, новој Марији.

⁶⁴ Астор Пијацола читав свој живот био је антиперониста, борећи се против система вредности који је наметнула аргентинска влада вођена Пероном.

⁶⁵ Н.Буланже била је познати француски композитор, блиска пријатељица Игора Стравинског и професор многих музичара као што су Л.Беркли, Џ.Елиот, Ф.Глас, А.Пијацола...

⁶⁶ Maria Susana Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzola*, New York, Oxford university press, 2000, стр.57.

Сам либрето је контроверзан јер често сугерише паралеле између главног лика опере и Марије, мајке Исуса Христа. Музика снажно одражава Пијацолино композиторско мајсторство: истовремено чујемо елементе танга, цеза, али и утицај барокне фуге у инструменталном делу првог чина названом *Фуга и мистерија* (Fuga y misterio). Опера је премијерно изведена 1968. године у Буенос Ајресу и представља једно од најзначајнијих Пијацолиних дела.

Пијацола свој други квинтет оснива 1977. године, и са њим гостује широм Латинске Америке, Сједињених Држава и Европе. На италијанској турнеји упознаје и почиње сарадњу са популарном италијанском певачицом, позоришном и филмском глумицом и телевизијском звездом Маријом Илвом Биолкати, званом *Милва* (Maria Pva Violcati 1939—). Сарадња са популарном *Милвом* Пијацоли доноси велику популарност у Европи. Током 1984. године, Пијацола са својим другим квинтетом и *Милвом* има више од 200 концерата широм света, а по тврдњи аутора, само у Немачкој, током наведене године, наступају на више од тридесет концерата – укупно пред око двеста хиљада посетилаца.⁶⁷



Слика бр.18 А.Пијацола и Хорацио Ферер



Слика бр.19 А.Пијацола и Милва

Иако приватност композитора није тема овог рада, осврнућемо се на поједине контраверзе из Пијацолиног приватног живота сматрајући их битним за стваралаштво самог аутора. Прекретница у емотивном и професионалном животу А.Пијацоле била је смрт његовог оца 1959. године. Док је Висенте био жив Астор је водио миран живот, био примеран муж и отац двоје деце. Након очеве смрти композитор се нагло мења: напушта породицу, живи промискуитетним начином живота и конзумира опијате, што неретко резултира снажним депресивним стањима. Аутор у приватном животу не мења ништа све до 1973. године када доживљава срчани удар и бива приморан да се врати уреднијем начину живота. Са друге стране, наведено временско раздобље (1959—1973) представља и најкреативнији стваралачки период А.Пијацоле. Велики утицај који је Висенте имао на сина види се и у композицији *Адиос Нонињо* (Adios Nonino), коју је

⁶⁷ Clarin, 13 април, 1984.

Пијацола посветио оцу. Овај танго компонован је 1959. године и представља наставак шармантног танга *Нонињо* (такође посвећеног оцу) насталог за време Пијацолиног боравка у Паризу. У односу на ведрину *Нониња*, *Адиос Нонињо* контрастира тешком и сентименталном мелодијом, која на најбољи начин приказује емотивно стање композитора. А.Пијацола је интерпретирао *Адиос Нонињо* безброј пута, а и написао га је у двадесет различитих аранжмана, изјављујући да је то његова најуспелија композиција.⁶⁸ Поред оца, велики утицај на Пијацолин живот и стваралштво имале су и жене. Одета Марија Волф звана *Деде* (Odette Maria Wolff–Dede), била је прва супруга А.Пијацоле и мајка њихове деце (Данијела и Дијане). Обожавана од стране Пијацоле, али и његових колега, *Деде* – и сама уметница (сликарка) пружала је несебичну подршку и разумевање за Пијацолину уметност. Амелита Балтар (Amelita Baltar), танго певачица – жена је која је са Пијацолом провела седам бурних година. На почетку је певала у Пијацолином квинтету, певала улогу Марије на премијери опере *Марија из Буенос Ајреса*, да би најзад, иако доста млађа од Пијацоле, ушла у везу са њим. Амелита је била највећа Пијацолина љубав и инспирација за многе њој лично посвећене композиције. После бурне везе са Амелитом, обележеном великим успонима и падовима као и здравственим проблемима, Пијацола последњих петнаест година живота проводи у вези са телевизијском новинарком Лауром Ескаладом (Laura Escalada). Лаура, не много омиљена у друштву и породици А.Пијацоле, била је искрена и брижна супруга, али и одличан менаџер композиторових пословних аранжмана.

Нови танго А.Пијацоле, као што смо навели, садржи елементе танга, цеза и класичне музике. Најбитнији елемент који Пијацола узима из цеза музике је *свинг*. Аутор је често говорио да је *свинг* „све“, а да традиционални танго у себи не садржи елементе *свинга* већ поседује војничко – доследну ритмичност. Импровизација је елемент такође преузет из цеза, оличен у соло деоницама предвиђеним за импровизовање. Утицај класичне музике одраз је сарадње са некадашњим професорима (Вилда, Хинастера и Буланже). Велика љубав према Баху и барокној музици показује се у примени контрапункта, кретању басових линија сличних онима у барокним пасакаљама, барокном третману мотива, фугама, и сл. Хинастера Пијацоли упознаје са музиком Стравинског и Бартока, који ће му поред Баха постати најомиљенији композитори. Утицаји Стравинског и Бартока код Пијацоле се примећују у оркестру, који превазилази *типични оркестар* (orquesta típica); обogaћен је многим перкусивним инструментима, са великим гудачким корпусом, и у њему често примећујемо електричну гитару, синтисајзер, вибрафон, харфу... Овакав оркестар Пијацоли пружа могућност да истражује колоритске карактеристике звука, користи полиритмију, дисонанце, перкусивне ефекте... Пијацолин осећај за ритам био је изванредан, његов карактеристичан акценат 3–3–2 узет је у основи из милонге и кубанске хабанере, али овај ритам Пијацола је слушао у већ споменутој музици карактеристичној за јеврејска свадбена весеља, као и у народној музици централне и источне Европе, која је инспирисала Белу Бартока. Пијацола је изваредно осећао ритам афричких корена,

⁶⁸ Maria Susana Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzola*, New York, Oxford university press, 2000, стр.76.

преузимајући га и трансформишући у ритмичку основу свог танга. Поред ових ритмичких образаца, набројаћемо још неке карактеристичне одлике Пијацолине музике. Пијацолин чувени перкусивни елемент првобитно су свирале виолине типичног оркестра, чији су се музичари популарно називали *Стара стража* (Guardia Vieja).⁶⁹ Разноврсне инструменте (који су коришћени у танго ансамблима средином двадесетог века), као што су tombor (врста бубња), chicharra (врста мегафона), ilja (тврд шмиргл папир), Пијацола често користи и у својим ансамблима имитирајући њима симболе и дух модерних времена (градска гужва, звукови полицијских или амбулантних кола...). Са друге стране, Пијацолине богате мелахоличне и меке мелодијске линије инспирисане су наполитанским песмама, чија је важност за развој танго музике већ поменута.

Своја знања о гитари А.Пијацола је углавном стекао од цез и танго гитаристе Хорациа Малвићина (Horacio Malvicino), који је свирао у његовом октету. Гитара се у Пијацолиним ансамблима свирала више као мелодијски него као ритмички инструмент. Пијацола је за класичну гитару углавном компоновао камерну музику. *Танго свита* за две гитаре компонована је за бразилске гитаристе браћу Асад (Sergio и Odair Asad) 1984. године, а сматра се једним од најзначајнијих дела за дуо гитара. Годину дана касније Пијацола пише *Историју танга* (L Histoire du Tango), за гитару и флауту. Ово озбиљно дело има четири става, од којих је сваки везан за одређен период у развоју танга: *Бордел* 1900 (Bordello 1900) за саме почетке танго музике; *Кафе* 1920 (Caffe 1920), за период првих двадесет година прошлог века; *Ноћни клуб* 1940 (Nightclub 1940), за средину двадесетог века и период када се танго свирао у ноћним клубовима; и последњи став *Концертна дворана* (Concert hall) за танго који се свира као уметничка форма у концертним дворанама.⁷⁰ Исте године (1985) Пијацола пише *Концерт за бандонеон, гитару и оркестар*, премијерно изведен 15.03.1985. године у Лијежу (Белгија) на Петом интернационалном гитаристичком фестивалу. Бандонеон је свирао Пијацола, гитару Качо Тирао (Cacho Tiraо), а оркестром Лијежске филхармоније дириговао је Лео Браувер. Овај концерт Пијацола је у разним приликама свирао са неколико значајнијих гитариста двадесетог века: Робертом Ауселом (Roberto Aussel), Балтазаром Бенитезом (Baltasar Benitez), Алваром Пијеријем (Alvaro Pierri). Једино ауторово оригинално дело за соло класичну гитару, *Пет комада за гитару* (Cinco Piezas para guitarra) биће предмет детаљне анализе у другом делу рада.

Опус А.Пијацоле садржи око три хиљаде композиција; писао је танго аранжмане, музику за различите ансамбле и соло инструменте, оперу, музику за филмове. Овако богат опус Пијацола је желео да допуни школом за бандонеон угледајући се на Бартоков *Микрокосмос* за клавир, као и опером о највећој танго звезди Карлосу Гарделу. На жалост, оба пројекта предахитрила је композиторова смрт.

⁶⁹ Guardia Vieja је назив за прве генерације танго музичара, који су свирали танго између 1890—1920. године.

⁷⁰ У жељи за што јаснијим описом танга, који се свирао крајем двадесетог века наслов последњег става *Историје танга* (Concert d'aujourd'hui), често се преводи буквално као *Концерт данашњице*.

1.12. Утицај кубанских популарних музичких жанрова на стваралаштво Леа Браувера

Кубански гитариста, композитор и диригент Лео Браувер (Leo Brouwer 1939—), представља незаобилазну уметничку појаву у свету класичне гитаре. Данас га многи критичари и гитаристи са правом сматрају најзначајнијим живим гитарским композитором. И поред богате интернационалне каријере, живот Леа Браувера нераскидиво је везан за Кубу на којој се родио, стварао и на којој живи. Као саветник у кубанском Министарству културе, директор кубанског Филмског института и директор и диригент Хаванске филхармоније, Браувер је пресудно утицао на развој уметности и културе сопствене земље. Врло успешно ју је представљао у иностранству као кубански члан УНЕСКА, у који је ступио заједно са Хербертом фон Карајаном, Исаком Штерном и Јехудијем Мењухином. Оно што је истакло уметничку личност Лео Браувера и учинило га светски познатим јесте његов богати опус композиција за класичну гитару.



Слика бр.20 Лео Браувер

По тврдњи самог Браувера, гитари је почео да га учи отац (са којим је савладао неколико Лобосових шора, као и поједине прелудије и мазурке Ф.Тареге, а недуго потом улогу учитља преузео је кубански гитариста Исак Никола (Isaac Nicola 1916—1998).⁷¹ Радећи три године са Николом (Исак Никола је био студент Е.Пухола), Браувер упознаје гитарску литературу и бива задивљен делима Р.Визеа, Г.Санца, Л.Милана, Ф.Сора, И.Албениза, у исто време запажајући да композитори као што су Барток или Стравински не пишу за гитару.⁷² Како је велики део гитарског репертоара двадесетог века био под утицајем латино–америчког фолклора Браувер одлучује да га својим компоновањем обогати. Интересовање ове врсте Браувер је показао још за време учења гитаре код И.Николе, а композицију, хармонију и музичку теорију углавном је савладавао сам. Иако је похађао Конзерваторијум Амадео Ролдан у Хавани (Conservatorio Amadeo Roldán), и 1959. године добио стипендију за Џулијард (Juilliard

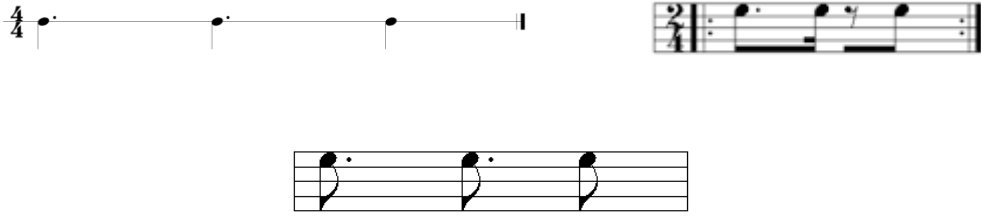
⁷¹ Constance McKenna, An Interview With Leo Brouwer, Guitar Review Magazine бр.75, 1988, стр.10–16.

⁷² Емилио Пухол (Emilio Pujol 1886—1980) је шпански гитариста и композитор. Гитару је учио код славног Франциска Тареге. Пухолова школа за гитару као и његове етиде за овај инструмент су незаобилазна литература у развоју класичних гитариста.

School of Music) врло је мало професора са ова два универзитета имало утицаја на његов рад. Пошто је шест месеци по упису напустио Џулијард, Браувер је отишао у музичку школу Харт (Hartt School of Music) у Конектикату, где је наставио да студира композицију, средњовековну и ренесансну музику. Пошто су Сједињене Државе 1960. године прекинуле односе са Кубом, аутор се вратио у земљу.

Композиторски стил Леа Браувера подељен је на три различита, јединствена периода, у којима можемо запазити јасну или скривену присутност појединих афро–кубанских музичких жанрова и музичке традиције Кубе. У том смислу можемо потврдити да Брауверове композиције за гитару, настале у различитим периодима његовог стваралаштва – са свим својим перкусивним, ритмичким, хармонским и мелодијским карактеристикама – сједињују афро–кубанске елементе са модерном уметничком музиком. Међутим, да бисмо уопште разумели који су то популарни жанрови утицали на стваралаштво Л.Браувера неопходно је прво представити их, и разјаснити недоумице око три специфична жанра који су узајамно повезани: данца (danza), контраданца (contradanza) – ван Кубе позната и као хабанера, и данцон (danzón).

Кубанска данца имала је релативно кратак живот у локалној музичкој традицији. Са друге стране, кубанска контраданца (у даљем тексту хабанера) била је изузетно популаран музички жанр. Данца је представљала прелазну форму између хабанере и данцона. За разлику од хабанере која је писана у 2/4 такту, данца је поред одсека такође писаног у такту 2/4 имала и додат други део у такту 3/8, настао под утицајем валцера. Убрзо након постојања у овом облику, око 1830. године, данцу је преузео данцон као следећи еволутивни корак у кубанском музичком развоју. Сва три жанра заснована су на популарним кубанским ритмичким узорцима *тресиљо* (tresillo) и *синкиљо* (cinquillo), као и њиховим варијацијама. *Тресиљо* је основни ритмички образац хабанере и један од најприсутнијих ритмова у земљама Латинске Америке. Карактерише га пунктиран ритам и ритмички образац 3+3+2, а његову популарност можемо видети и у музичкој традицији Западне Европе, можда најбољи пример за то јесте хабанера из опере *Кармен* Жоржа Бизеа. У примеру бр.2 можемо видети неке од најкарактеристичнијих варијанти *тресиљо* ритма. За разлику од *тресиља*, *синкиљо* ритмички образац карактерише синкпоиран ритам, а његову присутност примећујемо у хабанери и данцону. У примеру бр.3 приказани су најчешћи примери *синкиљо* ритма. Л.Браувер у својим композицијама некад очито, а некад скривено користи *тресиљо* и *синкиљо* као ритмичку основу за своје композиције.



Пример бр.2, *тресиљо* ритмички образац



Пример бр.3, *синкиљо* ритмички образац

Поред поменутих кубанских популарних музичких жанрова, Браувер инспирацију за поједине композиције налази у коришћењу разноврсних ритмичких и перкусивних елемената (потичу из афро–кубанске музичке традиције), важних за развој румбе. Румба је популарни музички жанр, који се развио из афричког еротског плеса, а у себи садржи певање и разноврсне перкусивне ефекте. Жанр је настао у сиромашним деловима кубанских градова (оронули квартави близу шећерана и лучких докова), а води порекло из музичке традиције афро–кубанаца Банту порекла.⁷³ Постоје три различите врсте румбе. *Јамбу* (*Yambú*) је најстарија, често је зову и *румба старих људи*, а карактерише је спор темпо. *Гуагуанко* (*guaguancó*) је врста румбе ведрога карактера, а сам термин *гуагуанко*, односи се на наративни стил истоимене песме. *Гуагуанко* је врста “говорног плеса“ између мушкарца и жене. *Колумбија* (*Columbia*) је брза и енергична румба 6/8 или 12/8 структуре, настала у плантажним пољима и пристаништима, где су радили радници афричког порекла. Ову врсту румбе карактеришу чести удари звона причвршћених на алатке којима су радници радили тешке физичке послове.

⁷³ Термин Банту се користи за припаднике великог броја различитих етничких група, које живе у централној Африци и говоре банту језиком.



Пример бр.4, *јамбу* ритмички образац



Пример бр.5, *гуагуанко* ритмички образац



Пример бр.6, *колумбија* ритмички образац

Пошто смо се упознали са појединим кубанским популарним музичким жанровима, приказаћемо њихову присутност у сва три периода Брауверовог стваралаштва.

Утицај кубанске музичке традиције и популарних музичких жанрова на Брауверово стваралаштво најприсутнији је у његовом првом стваралачком периоду (од 1950 до раних шездесетих), те ћемо овај период назвати *националним*. Из *националног* периода издвојићемо *Данцу карактеристику* (*Danza Característica*, 1957), као одличан и најочитији пример снажног утицаја афро–кубанске музичке традиције на Брауверово стваралаштво. У примеру бр.7 на почетку *Данце карактеристике*, јасно се примећује ритмичка структура 3+3+2 преузета из *тресиљо* ритмичког обрасца. Поред уводног утицаја *тресиља*, кроз целу *Данцу карактеристику*, можемо лако пронаћи *тресиљо* и *синкиљо*.



Пример бр.7, *Данца карактеристика*, такт 1–4

Следећи период Брауверовог стваралаштва (од раних 60-их до 1978. године) можемо назвати *авангардним* периодом.⁷⁴ Овај период карактеришу атоналност и разноврсне композиторске технике које дају гитари нов звук. Велике динамичке разлике добијене су применом иновативних извођачких техника; композиције које се издвајају су *Похвала игри* (Elogio de la Danza, 1964), *Кантикум* (Canticum, 1968), *Спирала вечности* (La Espiral Eterna, 1971) и *Парабола* (Parábola, 1974). Авангардни период Брауверовог стваралаштва не садржи толико јасне и очите утицаје афро-кубанског музичког наслеђа као претходни период; па ипак, они се понегде могу пронаћи. Ако пажљиво погледамо пример бр.8 и упоредимо га са примером бр.3, приметимо да је, иако делимично измењена, ритмичка основа дела *Похвала игри* преузета из *синкиљо* ритмичког обрасца. Варирану *синкиљо* ритмичку основу даље можемо пронаћи у првом ставу *Похвале игри* и то у тактовима 18, 20, 21 и 23.



Пример бр.8, *Похвала игри*, први став *Ленто*, такт 7

Други став *Похвале игри* такође садржи ритмичке елементе кубанских популарних жанрова. У примеру бр.9 видећемо да ознаке за артикулацију (у виду акцената) издвајају и креирају ритмички образац *тресиља* (3+3+2). Примери бр. 8 и 9 указују да су и у *авангардном* периоду Брауверовог стваралаштва повремено присутни утицаји популарних кубански музичких жанрова (углавном преко ритмичких карактеристика).



Пример бр.9, *Похвала игри*, други став *Обстинато*, такт 19–21

⁷⁴ Кључан догађај у животу Браувера одиграо се 1961. године, када је присуствовао Варшавском јесењем фестивалу савремене музике. Овде је први пут чуо дела Лутославског, Штокхаузена и премијеру композиције К.Пендерецког *Жртве Хиросиме*. Поред упознавања музике европске авангарде, Браувер је могао да лично комуницира са већином од присутних композитора.

Трећи период Брауверовог стваралаштва (од 1978. године до данашњих дана) јесте повратак националним коренима. Он је видљив у афро–кубанским играчким ритмовима и перкусивним елементима, битним за развој популарних жанрова, као и у програмској музици ослоњеној на националну традицију. Сам Браувер овај период свог стваралаштва назива *Нова једноставност* (New Simplicity), тврдећи да он представља природно ослобађање напетости унутар музике (што недостаје многим делима авангарде).⁷⁵ Композиција која на најбољи начин илуструје последњи период Брауверовог стваралаштва (а који још увек траје) јесте *Црни Декамерон* (*El Decamerón Negro*, 1981); овој композицији више пажње ћемо посветити у другом делу рада.

⁷⁵ Rodolfo Betancourt, A Close Encounter with Leo Brouwer, Guitar Review Magazine бр.112, 1998, стр.2.

2. ДРУГИ ДЕО

ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП ДЕЛИМА НАСТАЛИМ ПОД УТИЦАЈЕМ ЛАТИНО–АМЕРИЧКИХ ПОПУЛАРНИХ МУЗИЧКИХ ЖАНРОВА

2.1. Еитор Вила–Лобос *Бразилска народна свита (Suite populaire bresilienne)*

Бразилска народна свита по форми, хармонском језику и мелодијској грађи представља најтрадиционалније Лобосово дело за гитару, настало под директним утицајем бразилског шора и европског наслеђа. Ова композиција са својих пет међусобно повезаних ставова настала је као резултат петогодишњег Лобосовог свирања у шоро ансамблима, и као таква осликава урбану атмосферу и репрезентује музички портрет Рио де Женеира с почетка двадесетог века. Репертоар који је Лобос свирао као *шориос*, по градовима широм Бразила (осим шора, изводио је и игре пореклом из Европе као што су полке, мазурке, гавоте, валцери) саставни је део ове свите. Рондо (са три теме) као форма шора (АБАЦА) присутан је у четири става свите, док је пети став сложена троделна песма. У сваком од прва четири става А део инспирисан је једном европском игром (мазурком, полком, валцером и гавотом), после којег, у деловима Б и Ц наступа шоро са свим својим карактеристикама бразилског урбаног музичког жанра. Европско музичко наслеђе примећује се у тоналној хармонији, као и коришћењу хроматике у служби акцентовања музичког тока. Прва четири става свите писана су 1908. године док је пети став додат 1923. године. Иако Лобос није био одушевљен насловом дела, пристао је на њега због захтева издавача – париске издавачке куће Мах Eschig, чије ћемо нотно издање користити у интерпретативном приступу *Бразилској народној свити*.

2.1.2. *Бразилска народна свита, први став, Мазурка–Шоро (Mazurka–Choro)*

Први став свите назван је *Мазурка–Шоро (Mazurka–Choro)*. На почетку првог става (прва А тема, пример бр.10) наилазимо на мазурку – релативно кратак музички материјал писан у а–молу и 3/4 такту (инспирисан пољским фолклором). Овај музички материјал интерпретираћемо у умереном темпу стављајући у први план мелодијску линију мазурке, а њен играчки карактер биће наглашен поштовањем метра и сталном пулсацијом. У односу на шора која следе, мазурка треба да поседује стабилан музички ток, у којем нема места превеликој агогичкој слободи.



Пример бр.10, *Бразилска народна свита*, први став, прва (А) тема, такт 1–9

У примеру бр.11 изложен је наступ друге (Б) теме првог става (у Це–дуру). Ова ведрa и жива мелодија шора (почиње доминантним акордом) треба да пренесе атмосферу слободе и доброг расположења коју носи живот у градским улицама Рија. У том смислу разматрани шоро ће се интерпретирати знатно слободније од прве теме, пре свега у виду ритмичких импровизација, али и коришћењем разноврсне артикулације и боја, као и наглашавањем појединих акорада (секстсептакорд који се популарно назива *Шопен акорд* у такту бр.12, пример бр.11 и полуумањени септакорд у такту бр.16, пример бр.11) ради што аутентичнијег тумачења карактера (Б) теме.



Пример бр.11, *Бразилска народна свита*, први став, друга (Б) тема, такт 10–19

Трећа (Ц) тема (пример бр.12, писан у А–дуру) доноси мирнији музички ток. Овај шоро у односу на претходни (друга тема) карактерише меланхолично расположење, што ће захтевати и другачији интерпретативни приступ. Ознака *meno* сугерише нешто спорији темпо у односу на прву и другу тему. Интерпретација овог дела заснива се на истицању мелодијске линије шора. Обележена глисанда треба доследно спровести јер симболизују емотивну страну шоро музике, а њихово извођење представља имитацију јецања (*chorar*) по чему је шоро и добио име. И у овој теми имамо неколико акорада који ће захтевати посебну пажњу приликом интерпретације: молску субдоминанту (такт бр.31, пример бр.12), случајна сазвучја настала применом

ванакордских тонова (такт бр.35, пример бр.12), као и двоструко умањени септакорд на повишеном другом ступњу (такт бр.40, пример бр.12).

Пример бр.12, *Бразилска народна свита*, први став, трећа (Ц) тема, такт 28–44

Пример бр.13 је кода (појављује се само у првом и последњем ставу свите) која заокружује наведени став, заснован на смени мазурке и шора (АБАЦА + кода). Музички материјал коде сачињен је од разлагања квартних акорада на лежећим тоновима тонике и субдоминанте, а његова интерпретација захтева истицање мелодије (свира се *апојандо* а прстом); темпо ће бити бржи у односу на претходни музички материјал; коришћењем различитих боја одвојићемо фразе, а *ралентандо* који сугерише успоравање музичког тока на крају коде биће дословно спроведен.⁷⁶

Пример бр.13, *Бразилска народна свита*, први став, кода, такт 49–60

⁷⁶ *Апојандо* (apoyando) је начин извођења на гитари код кога прст десне руке после одсвираног тона завршава своју путању заустављајући се на суседној жици. Користи се приликом извођења мелодијских линија и пасажа, као и код наглашавања појединачних тонова. Гитаристи означавају прсте десне руке малим латиничним словима (p, i, m, a), док за леву руку користе бројеве (1, 2, 3, 4). Мали прст десне руке, као и палац леве руке се не користе за свирање гитаре.

2.1.3. Бразилска народна свита, други став, Скотиш–Шоро (Schottish–Choro)

Скотиш–Шоро (Schottish–Choro) је наслов другог става *Бразилске народне свите*. Прва (А) тема другог става (писана у Е–дуру, пример бр.14) инспирисана је немачком полком званом *скотиш* (Schottish). Да разјаснимо: име полке није ни у каквој вези са шкотском музичком традицијом; *скотиш* припада врсти немачке полке настале средином 19. века. Интерпретација прве (А) теме (*скотиша*), првенствено почива на коришћењу различите артикулације. Мелодија која наступа у шеснаестинама биће испевана, написана глосанда ће се поштовати, а карактеристични акорди (доминантни акорд у такту бр.3, пример бр.14, као и полуумањени септакорд у такту бр.5, пример бр.14) биће акцентовани. Посебним интерпретативним поступком истаћи ћемо поступно низање малих дурских секундаколада (такође такт бр.13 и 14, пример бр.14). На овај начин најјасније ћемо приказати једноставан играчки карактер полке у такту 2/4. Темпо прве теме биће (како је и сугерисано у партитури) умерен, а њено понављање (после друге Б и треће Ц шоро теме), разликоваће се у односу на почетно излагање коришћењем различите динамике, боја и артикулације.

Пример бр.14, *Бразилска народна свита*, други став, прва (А) тема, такт 1–16

Друга (Б) тема другог става (писана у паралелном тоналитету у односу на прву тему, цис–мол, пример бр.15) јесте шоро, а његова мелодијска грађа настала је под утицајем модиње. То се може приметити по лирској мелодији, по 2/4 такту карактеристичном за модињу, али и по претходној (А) теми која се, као *скотиш*, често

удружује са модињом. Слобода интерпретације типична за шоро у овом ће случају бити заступљена слободнијом агогиком уз истицање хроматског кретања малих дурских терцквартакорда (такт бр.18 и 19, пример бр.15), као и истицањем хроматског кретања ванакордских тонова у мелодијској линији (такт бр. 22, 23 и 24, пример бр.15). Мелодијској грађи овог шора насталог под утицајем модиње треба да се додају једноставни орнаменти (карактеристично за мелодије модиње), а темпо којим је свиран *скотииш* треба да буде основа и за шоро.



Пример бр.15, *Бразилска народна свита*, други став, друга (Б) тема, такт 17–32

Трећу (Ц) тему другог става (изложена у А–дуру, пример бр.16) можемо тумачити и као наступ малог шоро ансамбла. Овде је пратња јасно одвојена од мелодије (мелодијска линија теме је у басу, а пратња на мелодијским жицама). У овој теми аутор имитира виолончело, гитару и кавацињо, инструменте које је сам свирао и сходно томе одлично познавао. Приказани музички материјал треће теме чест је код Лобоса (најбољи пример за то је *Прелудијум бр.1* за соло гитару) и представља врсту реминисценције управо на кавацињо, инструмент који је у шоро ансамблима имао улогу пратећег инструмента. Сама мелодија неодољиво подсећа на звук виолончела, па ће интерпретација ове теме бити покушај имитације управо наведена два инструмента. Мелодијску линију свираћемо искључиво на четвртој жици користећи где год је могуће палац и *апојандо* технику, као и *сул тасто* боју.⁷⁷ На овај начин добиће се тон и боја

⁷⁷ *Сул тасто* (sul tasto) је промена колорита код које се десна рука налази код хватника или изнад њега, и резултира мекшом бојом звука.

слична лирским мелодијским линијама свираним на виолончелу. Са друге стране, пратња ће бити интерпретирана *арпеђато*, употребом *i,m,a* прстију, док ће боја звука пратње бити светлија и више *понтичело* у односу на мелодијску линију.⁷⁸



Пример бр.16, *Бразилска народна свита*, други став, трећа (Ц) тема, такт 65–79

2.1.4. *Бразилска народна свита*, трећи став, *Валс–Шоро (Valsa–Choro)*

У трећем ставу *Бразилске народне свите* наилазимо на наслов *Валс–Шоро (Valsa–Choro)*. Како примећујемо, инспирацију за трећи став свите Х.В.Лобос налази у валцеру, чија ће сентименталана атмосфера и карактеристична ритмичка пулсација бити (попут *скотиша* у другом ставу) основ за интерпретацију не само прве већ и друге теме трећег става. У првих једанаест тактова прве (А) теме (писане у е–молу, пример бр.17) извођење ће подразумевати акцентовање и издржано трајање мелодијске ноте на првој доби, док ће друга и трећа доба бити свиране више *стакато* (да би се дочарао карактер пулсације валцера), поштовање сугерисаних темпа и динамике. Композиторове су тежње да хармонију усклади са мелодијом уз свест да се функција тонике обогаћује *апођатурама* (пример бр. 17, прва четири такта) које дају додатну живост музичком току. Мелодијско кретање опажа се не у највишем гласу већ кроз хармонију и упућује извођача да са посебним интерпретативним поступком истакне поменуте *апођатуре* у овом делу валцера. Од такта бр.12 (пример бр.17), до репризе почетног мотива валцера (пример бр.17, такт 25) јавља се истакнутије мелодијско кретање; оно ће се интерпретирати слободније, са више *ачелеранда* и *ралентанда*, а

⁷⁸ *Понтичело* (ponticello) је промена колорита код које је позиција десне руке код кобилице, што резултира металним звучањем жица, па се отуда *понтичело* још назива и *металико*.

сама мелодијска линија свираће се увек на истој жици коришћењем истог (а) прста. После великог *ралентанда* (пример бр.17, такт 24) долази нам опет материјал прве теме, што подразумева враћање на почетне принципе њене интерпретације.

The image shows a musical score for a piece titled "Valsa lenta". It consists of five staves of music. The first staff is marked "Valsa lenta" and "mf". The second and third staves continue the piece. The fourth staff ends with a "rall." marking. The fifth staff is marked "a tempo" and continues the piece. Below the fifth staff is a separate musical fragment marked "p. rall.".

Пример бр.17, *Бразилска народна свита*, трећи став, прва (А) тема, такт 1–32

Друга (Б) тема трећег става (у а–молу, пример бр.18) је шоро чији се музички материјал директно наставља на материјал прве теме. Ритмичка основа друге (Б) теме инспирисана је модињом у троделном ритму, који одговара ритму валцера – за ралику од претходног става где постоји мелодија инспирисана модињом у темпу и метру *скотиша*. На самом почетку друге (Б) теме (пример бр.18, такт 33–39) као и на њеном крају (пример бр.18, такт 57–64) мелодију пратимо кроз акордско кретање те ће интерпретација бити слична почетку става (темпо ће бити спорији, акцентоваће се прва доба, док ће се ради што успешније имитације виолончела мелодијска линија свирати палцем у *сул тасто* боји). Сегмент са развијеном мелодијом (пример бр.18, од такта 40) прилика је да се свира слободније, коришћењем *ачелеранда*, *ралентанда* и истицањем лирске мелодије која треба да пренесе атмосферу и карактер модиње.

The image shows a musical score for guitar, consisting of six staves. The first staff is marked *a tempo*. The second staff has a *p.* dynamic marking. The third staff has a *rall.* marking. The fourth staff is marked *a tempo*. The fifth staff has a *p.* dynamic marking and a *Cantabile* marking. The sixth staff has a *rall.* marking. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Пример бр.18, *Бразилска народна свита*, трећи став, друга (Б) тема, такт 33–64

Трећа (Ц) тема (пример бр.19) по свом карактеру разликује се од остатка трећег става свите. Примећујемо динамичнији музички ток, ведрији карактер, као и промену тоналитета (прве две теме написане су у молу, док је трећа дурска). Овај релативно кратак шоро у себи садржи мелодију која се налази у сопранским тоновима акорада. Изазов извођачу за успешну интерпертацију треће теме и приказивање гитаре као хармонског инструмента биће сугерисана ознака за темпо (*ritu mosso*), затим потешкоће у повезивању акорада, као и коришћење агогичких слобода које дају импровизаторски карактер трећој теми. Хармонско богатство гитаре ћемо показати свирањем акорада коришћењем различитих боја и на различите начине (пуни или *арпеђирани* акорди), проблеми леве руке биће решени фразирањем, јер ће на тај начин лева рука бити опуштена. Тежиште на првој доби као карактеристика валцера биће примењено и у трећој теми.



Пример бр.19, *Бразилска народна свита*, трећи став, трећа (Ц) тема, такт 97–116

2.1.5. *Бразилска народна свита*, четврти став, *Гавота–Шоро* (Gavota–Choro)

Инспирацију за четврти став свите *Гавота–Шоро* (Gavota–Choro) Лобос налази у гавоти, па њене карактеристике (складност, грациозност, alla breve такт) представљају основ музичког тока овог става. Прва (А) тема доминира ставом; њена интерпретација треба да се заснива управо на грациозности и складности. Пример бр.20 је сам почетак прве теме, у којој мелодијска линија треба да буде повезана и свирана у *сул тасто* боји, удар на жицу је мек и као такав искључује напетост и нервозу.



Пример бр.20, *Бразилска народна свита*, четврти став, део прве (А) теме, такт 1–8

Промена хармонског језика (пример бр.21) условиће и нешто другачију интерпретацију на крају прве теме. Акорди ће бити акцентовани. У примеру бр.21 заступљена је слојевита хомофона структура, у којој се издвајају две линије; једна је мелодијски остинато, а другу линију чини хроматско кретање акорада.



Пример бр.21, *Бразилска народна свита*, четврти став, део прве (А) теме, такт 24–28

И друга (Б) тема (пример бр.22) у музичком смислу оличава гавоту. Ипак, у овом делу музичког текста интерпретатор треба да користи различиту артикулацију, боју, као и агогичке слободе како би се избегла евентуална монотонија и превелика сличност са првом темом.

Пример бр.22, *Бразилска народна свита*, четврти став, друга (Б) тема, такт 33–48

Већа интерпретацијска слобода биће могућа и у трећој (Ц) теми (пример бр.23) преваходно због развијеније мелодијске линије. *Ачелеранда* и *ралентанда*, украси, исвиравања мелодијских фраза у високим регистрима, као и разноврсна артикулација (*стакато*, *арпеђато*, *легато*) најзначајнији су интрперетацијски поступци треће теме.



Пример бр.23, *Бразилска народна свита*, четврти став, трећа (Ц) тема, такт 82–97

2.1.6. *Бразилска народна свита*, пети став, *Шорињо* (Chorinho)

Ако су прва четири става *Бразилске народне свите* писана под великим утицајем европске музичке традиције, пети став ове свите *Шорињо* (Chorinho) представља одличан пример чисте бразилске музике. На почетку поглавља нагласили смо да је овај став, у односу на прва четири, написан петнаест година касније (1923) и да се доста разликује од остатка свите – пре свега чињеницом да није у вези (инспирисан) са одређеним европским музичким жанром – ни по форми (није рондо, већ сложена троделна песма), ни по музичком материјалу (инспирисаном искључиво бразилском музичком традицијом). *Шорињо* представља деминутив од израза „шоро“. Форму разматраног *шориња* чини прожимање сложене троделне песме и варијационог облика орнаменталног типа. Варијациони облик заступљен је у првом (А) делу *шориња*, а чињеница да је цео став прожет основном фигуром лунду ритма доказује колико је овај афрички жанр имао утицај на развој бразилске музике. Инетрепретација читавог става захтева истицање ритмичке основе која је у потпуности преузета из лундуа. Неопходна је и разноврсност приликом излагања варијационих облика теме првог (А) дела, због опасности од једноличне интерпретације услед понављања јако сличних и минимално варираних мотива, што ће и представљати највећи изазов за самог свирача.

У првом наступу А одсека (пример бр.24) поштоваћемо сугерисан темпо (lent), а интерпретација ће се заснивати на акцентовању ритмичке основе првог дела, са посебним истицањем синкопа – како у мелодији тако и у пратњи. Сам аутор је,

уписивањем бројних акцената, дао јасну дирекцију за ритмичко фразирање. Појаву прве варијације засноване на тематском материјалу првог (А) одсека (такт 17, пример бр.24) пратиће нов темпо, али принципи интерпретације остаће исти као на почетку става.



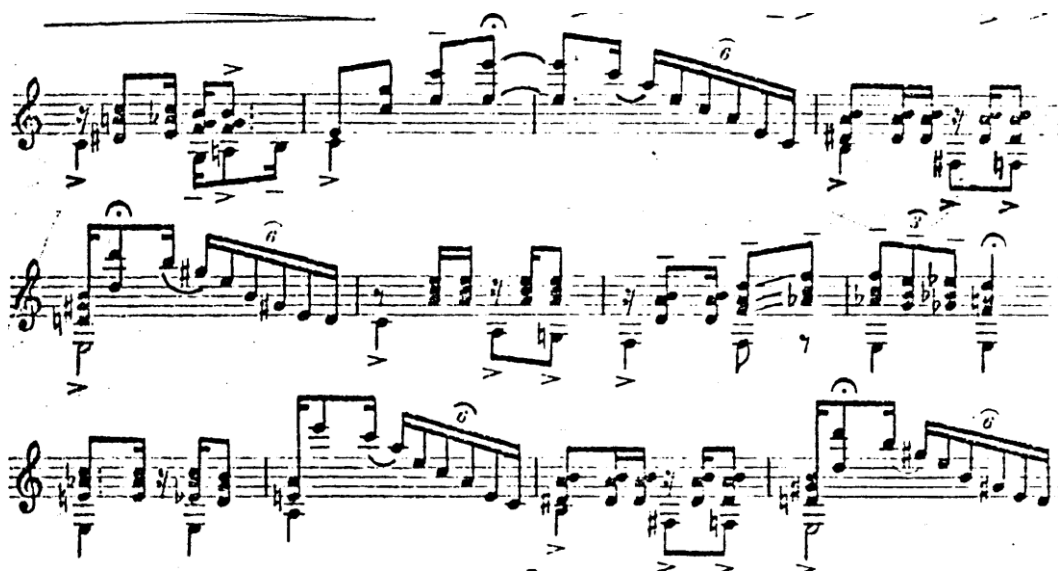
Пример бр.24, *Бразилска народна свита*, пети став, део првог (А) одсека, такт 1–18

Нова карактеристична варијација (пример бр.25) доноси драматику, постигнуту хроматиком – хроматским померањем молских квартсектакорда на лежећем басу. Интерпретација оваквих акордских структура захтеваће оштрију артикулацију и поштовање динамичких сугестија у виду *крешенда* и *декрешенда*, ради што успешнијег представљања ове (у односу на остали материјал првог А одсека) контрастне варијације.



Пример бр.25, *Бразилска народна свита*, пети став, део првог (А) дела, такт 30–40

У примеру бр.26 (такт 44–55) наводимо још једну занимљиву варијацију, засновану на тематском материјалу првог (А) одсека. Овде интерпретација захтева поштовање (непрекинутог) основног ритмичког обрасца, али и истицање нешто развијеније мелодије у секстолама и сугерисаних корона. Могућност честих промена темпа, уз поштовање наведених *ритенута* и корона, даје утисак слободе и на најбољи начин дочарава звучни амбијент и импровизаторски карактер шора.



Пример бр.26, *Бразилска народна свита*, пети став, део првог (А) одсека, такт 44–55

Главни задатак и проблем интерпретације у другом (Б) одсеку петог става (пример бр.27), биће изразита ритмичност репетираних акорада, у осетно покретљивијем и стабилнијем темпу. У овом делу ритмизација мора да се изведе без отпора у десној руци. Наиме, приликом брзих понављања акорада, кад се инсистира на њиховом наглашавању, често долази до укочености десне руке, што узрокује техничке потешкоће и проблеме у артикулацији и ритмизацији.

Più mosso

f

a Tempo

rall.

Пример бр.27, *Бразилска народна свита*, пети став, део другог (Б) дела, такт 69–84

У дословној репризи првог (А) одсека са короном, враћамо се на почетне принципе интерпретације овог става.

2.2. Мануел М.Понсе *Соната бр.1 „Мексикана“ (Sonata I „Mexicana“)*

Соната бр.1, популарно названа *Мексикана*, прво је оригинално Понсеово дело написано за класичну гитару, које је уједно и најјасније инспирисано мексичком музичком традицијом. Иако поједини музиколози сматрају *Сонату бр.3* најранијом Понсеовом сонатом, неки сумњају у данас опште прихваћен редослед њиховог настанка. Писма које је Сеговија писао Понсеу (приредио их је и издао мексички гитариста Мигуел Алказар) дају делимичне одговоре на поменуте недоумице. Писмо из 1923. године (писано веома формалним и пословним стилем), у којем Сеговија обавештава Понсеа како је прошло премијерно извођење *Сонате Мексикане* на концерту у Мадриду, потврђује да је прва Понсеова композиција написана за гитару био кратак комад назван *Серенада* (настао чим је упознао Сеговију 1923). Исте године аутор је довршио *Сонату Мексикану*, у којој је *Серенада* постала трећи став. Следећа писма указују на хронологију Понсеових композиција. Транскрипције за гитару његових популарних мексичких песама насловљених као *Три мексичке песме*, настају 1925. године. Исте године Понсе компонује *Тему варијације и финале*, а годину дана касније пише *Сонату бр.2* (партитура сонате уништена је у Сеговијином стану у Барселони за време шпанског грађанског рата). *Соната бр.3*, с обзиром на писма која је Сеговија слао Понсеу, није могла бити завршена до средине 1927. године, те поуздано можемо тврдити да је *Соната Мексикана* прва Понсеова соната. Њеним настанком почиње развој гитарских соната у прошлом веку. У интерпретативном приступу Понсеовој *Сонати Мексикани* користимо две различите партитуре. Партитура из 1967. године коју је приредио Карлос Васкез (Carlos Vasquez), а ревидирао је и додао прсторед Мануел Лопез Рамос (Manuel Lopez Ramos), за издавачку кућу *Пир* (Peer International Corporation), у потпуности је заснована на манускрипту који је користио Сеговија. Другу партитуру коју ћемо користити приликом рада на интерпретацији издао је мексички гитариста М.Алказар, чији нам истраживачки рад (везан за настанак и аутентичност Понсеовог гитарског опуса) даје драгоцене информације неопходне за што успешније тумачење целокупног Понсеовог гитарског опуса.⁷⁹

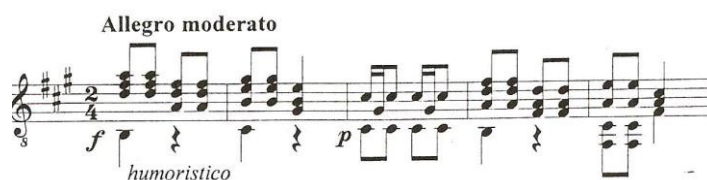
⁷⁹ Добивши дозволу од Понсеовог правног наследника пијанисте Карлоса Васкеза (Carlos Vasquez), М.Алказар је 1976. године посетио архив М.Понсеа и почео да истражује његов гитарски опус. Резултат тог истраживачког рада можемо видети у већ споменутим писмима које је Сеговија писао Понсеу, као и Алказаровој књизи (*Obra completa para guitarra de Manuel M.Ponce*) у којој се налазе оригинални рукописи и манускрипти гитарског опуса Мануела М. Понсеа.

2.2.1. Соната бр.1 „Мексикана“, први став

Први став *Сонате Мексикане*, Allegro moderato по форми представља сонатни облик. На почетку става (пример бр.29) у Алказаровом издању *Сонате Мексикане* примећујемо термин *humorístico* (у верзији М.Рамоса изостављен) који нам сугерише начин интерпретације читавог става, што није случајно, с обзиром на то да је прва тема у експозицији инспирисана виљансиком – обликом који потиче из централног мексичког региона Баихо (Вајјо).⁸⁰ Ако упоредимо виљансико *Salve, niño hermoso* (*Здраво лепи дечаче*, пример бр.28) и грађу прве теме у експозицији *Сонате Мексикане* (пример бр.29) уочићемо исту ритмичку структуру ове популарне песме и прве теме сонате.



Пример бр.28, део виљансика *Salve, niño hermoso*



Пример бр.29, *Соната Мексикана*, почетак првог става, такт 1–5 (издање М.Алказар)

С обзиром на то да присуство виљансика *Salve, niño hermoso* можемо приметити у највећем делу првог става *Сонате Мексикане*, неопходно је, ради што успешније интерпретације, рећи нешто више о овој песми.

Виљансико (Villancico) је популарни жанр из 16. века, шпанског порекла, настао од шпанске речи *villano* (односи се на рустично–сеоско поднебље). Ова сеоска хорска песма током векова се развијала унутар већих форми (углавном кантата) и изводила углавном за време Божићних празника, славећи рођење Исуса Христа.

⁸⁰ Баихо је регион у централном Мексику, који укључује делове мексичких држава Гуанахуато, Керетаро, Акваскалијентес и Халиско (Guanajuato, Querétaro, Aguascalientes, Jalisco).

Виљансико који је Понсеу послужио као инспирација за прву тему првог става *Сонате Мексикане* такође потиче из руралних предела мексичке државе Гуанахуато, а његов текст (*Salve niño hermoso, Salve, luz del cielo Del hombre consuelo Del Padre estupor – Здраво лепи дечаче, Здраво, светлости неба, човекова утехо, Божија омамо*) односи се на Исуса Христа. Интерпретација прве теме треба да оживи и приближи слушаоцу ведар, топао и позитиван карактер. Карактеристичне фразе у којима доминирају скокови акорада (на почетку првог става) свираћемо у различитој динамици; инсистирањем на разноврсној динамици додатно ћемо приближити хумористичан карактер почетног дела првог става. Честе наступе главног мотива прве теме (у експозицији, развојном делу и репризи) интерпретираћемо коришћењем различитих боја и разноврсном артикулацијом (*арпеђо, стакато, легато, разгвадо...*), и на тај начин додатно истаћи карактеристике виљансика (слободу, наду, рустичност, религиозност...).⁸¹

Друга тема је у односу на прву тему изложена у доминантном тоналитету, садржи карактеристичан синкопиран ритам, лирске распеване мелодије као и снажнији утицај импресионизма (пример бр.30 и 31). На крају друге теме увиђамо елементе преузете из прве теме (пример бр.32). Интерпретацијом друге теме треба истаћи ритмичку структуру (карактеристичне синкопе), а импресионистички призив и сам карактер друге теме захтеваће од извођача слободнији агогички приступ, суптилно изнијансирано коришћење боја у излагању мелодијске линије, коју ћемо свирати *апојандо* техником, и употребом *вибрата* у левој руци. У наведеном делу партитуре (Peer International Corporation) опремљеној Сеговијиним престоредима, појављују се флажолети на ноти *ха* (пример бр.30, такт бр.28, 38 и 40), док су исти флажолети у Алказаровој верзији изостављени. Интерпретација разматраног сегмента требало би да се свира без флажолета, јер су у оригиналном Понсеовом рукопису они изостављени (то доказује и први снимак ове сонате из 1962. године, у којем је Сеговија свирао другу тему без флажолета, да би их у својим каснијим извођењима додао, највероватније самоиницијативно, без консултације са композитором).⁸²

⁸¹ *Разгвадо* (*rasgueado*) је техника десне руке где се полеђином ноктију десне руке свира преко више жица. Широко је прихваћена у техници фламенко гитаре.

⁸² Из писама које је Сеговија слао Понсеу можемо закључити да је Сеговија мењао оригиналне партитуре (често самовољно) или враћао наручене композиције на дораду; неретко су овакве измене мењале и суштину композиторових идеја.

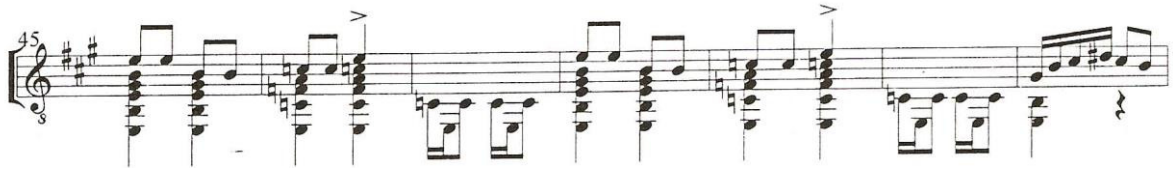


Пример бр.30, *Соната Мексикана*, сегмент друге теме првог става, такт 27–40 (издање Peer International Corporation)



Пример бр.31, *Соната Мексикана*, сегмент друге теме првог става, такт 27–43 (издање М.Алказар)

Поред новог тематског материјала (пример бр.30 и 31), друга тема доноси и материјал заснован на првој теми (пример бр.32). Нова реминисценција на виљансико *Salve, niño hermoso* (писан у Е–дуру са пуно празних жица) оставља могућност извођачу да користи оштрији *арнеђо* или чак *разгада*, како би пренео рустични карактер виљансика.



Пример бр.32, *Соната Мексикана*, део друге теме првог става, такт 45–51 (издање М.Алказар)

Наступ релативно кратког развојног дела заснован је у потпуности на тематском материјалу прве теме (пример бр.33). Интерпретативни приступ овом делу првог става биће агогички слободнији, са разноликом применом динамике, тонских боја (фразирање у *тасто* и *понтичело* бојама) и артикулације (свирање фраза на различите начине: *стакато*, у коме ће удар десне руке бити оштрији, *легато* са мекшим ударом, *арпеђато*).



Пример бр.33, *Соната Мексикана*, почетак развојног дела првог става, такт 58–65 (издање М.Алказар)

У наставку развојног дела првог става још једном ћемо запазити разлику између партитура заснованих на Сеговијином манускрипту (пример бр.34) и Алказарове верзије (пример бр.35); реч је о коришћењу флажолета на нотама *ge* и *ef* (такт бр.77 и 78, пример бр.34). Иако Сеговија на својим снимцима *Сонате Мексикане* није свирао наведене флажолете већ природне тонове, у партитури Peer International Corporation, они се ипак појављују.

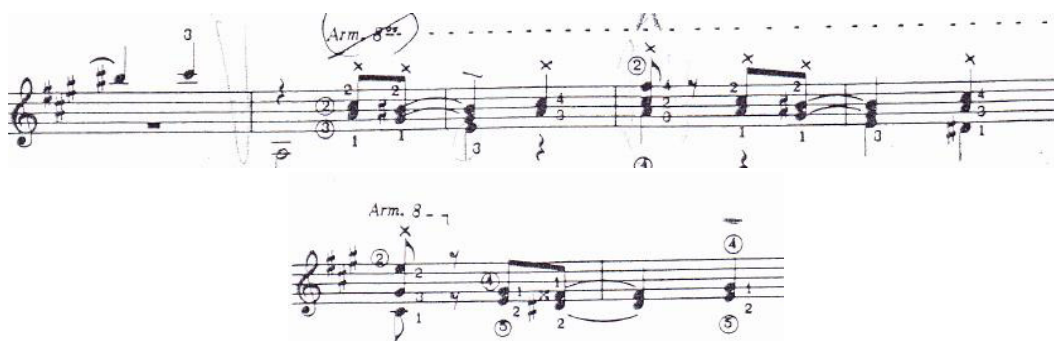


Пример бр.34, *Соната Мексикана*, сегмент развојног дела првог става, такт 75–78
(издање Peer International Corporation)



Пример бр.35, *Соната Мексикана*, сегмент развојног дела првог става, такт 73–78
(издање М.Алказар)

У реекспозицији примећујемо измене у односу на експозицију, пре свега у репризи друге теме (пример бр.36 и 37) која наступа (у односу на почетно излагање) у основном тоналитету. Флажолете из највишег регистра мелодије, назначене у издању Peer International Corporation (пример 36, такт 113–117) изоставићемо (према до сада устаљеној пракси), користећи Алказарово издање (пример бр.37). Интерпретативно, реекспозиција *Сонате Мексикане* биће индентична њеној експозицији.



Пример бр.36, *Соната Мексикана*, сегмент друге теме у реекспозицији првог става,
такт 112–118 (издање Peer International Corporation)



Пример бр.37, *Соната Мексикана*, сегмент друге теме у реекспозицији првог става, такт 113–122 (издање М.Алказар)

Занимљивост наведене сонате јесу њени програмски наслови. Сеговија их је доделио сваком од ставова, и они заиста могу додатно да пробуде машту извођача. Први став *Сонате Мексикане* назван је *Bailecito del Rebozo*, вероватно са алузијом на жену која носи рурални аутохтони *ребозо* – дуг и раван огртач који на њој „изводи“ врсту неконтролисаног плеса.



Слика бр.21 жена обучена у традиционалну мексичку *ребозо* одећу

2.2.2. Соната бр.1 „Мексикана“, други став

Разлике у партитурама и извођењима другог става *Сонате Мексикане* (Andantino affettuoso) интерпретатора могу довести у конфузију. На почетку става, у другом такту, јавља се акорд различито написан у верзији Сеговијиног манускрипта (издање Peer International Corporation) у односу на ону из Алказаровог издања (пример бр.38 и 39). Алказар у својој књизи тврди да су повисилице на ноти *a* и *xa* (пример бр.38, такт 2) из Сеговијиног манускрипта настале грешком – због тупе оловке, те да се односе на ноте *ef* и *a* (пример бр.39, такт 2).⁸³ Спорни акорд (*gis fis aisc huc*), тврди даље Алказар, не одговара Понсеовом стилу и са великом сигурношћу се може сматрати погрешним. Ипак, већина извођача (укључујући и Сеговију) овај акорд свира онако како је написан у издању Peer International Corporation. Без жеље да фаворизујемо Алказаров манускрипт или да атакујемо на Сеговијин рад (Понсе је за време издавања *Сонате Мексикане* био жив и пристао да се соната изда на основу Сеговијиних сугестија), поменуте нелогичности са почетка поглавља тражиле су од нас консултовање различитих нотних издања у циљу што верније интрепретације.



Пример бр.38, *Соната Мексикана*, почетак другог става, такт 1–2 (издање Peer International Corporation)



Пример бр.39, *Соната Мексикана*, почетак другог става, такт 1–2 (издање М.Алказар)

Оно што додатно може да збуну извођача јесу Сеговијини снимци другог става *Сонате Мексикане* који не кореспондирају са издањем заснованим на његовом манускрипту. У примеру бр.40 (издање Peer International Corporation) обичном оловком дописаћемо измене које можемо чути на Сеговијиним снимцима; оне одступају од његовог манускрипта, а нису нигде записане, нити издате. Овакве измене

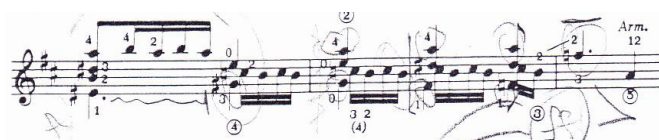
⁸³ Miguel Alcazar, *Obra completa para guitarra de Manuel M.Ponce*. Ediciones etolie, Conaculta, 2000, стр.21

нотног текста буде сумњу у могућност да су настале самоиницијативно, без консултација са композитором.



Пример бр.40, *Соната Мексикана*, други став, такт 1–12 (издање Peer International Corporation, оловком дописана Сеговијина интерпретација)

На снимку из 1967.године (Decca Records) још једном примећујемо да Сеговија игнорише партитуру засновану на сопственом манускрипту (у такту 13, 14 и 15, пример бр.41) и на том месту свира материјал преузет из репризе другог става (пример бр.42).



Пример бр.41, *Соната Мексикана*, други став, такт 13–15 (издање Peer International Corporation)



Пример бр.42, *Соната Мексикана*, други став, такт 47–49 (издање Peer International Corporation)

Поред проблематике везане за издања и аутентичност измена нотног текста другог става сонате, у жељи за његовом што успешнијом интерпретацијом пожељно је да се упознамо и са стилем који га карактерише. Други став показује велики утицај импресионизма. Импресионистичка средства оличена су пре свега у нетерцим структурама, петозвучима и шестозвучима, прожимању тоналитета, осцилацији између дура и мола и удаљавању од тоналног центра (у класичном смислу). Све ове карактеристике траже од извођача да истражи различите тонске боје, подржане умногоме хармонијом; штавише, „замршене“ модулације (хармонски сложеније од оних уобичајених у Понсеовом гитарском опусу), као и повремена хроматика, могу бити од посебног значаја за обликовање жељених „звучних атмосфера“. Када је реч о самој хроматици, дужина хроматског кретања басове линије (пример бр.43), која се појављује у овом ставу представља пример без преседана у литератури за гитару, а од извођача тражи да артикулацијским средствима карактеристично хроматско кретање издвоји, то јест учини јасно чујним. Овај музички сегмент, али и остали делови музичког текста написани у шеснаестинама (пример бр.41 и 42.) добра су прилика за интрпретатора да агогичким средствима (*ачелерандом*) приближи карактер узнемирености који се наслућује и у наслову става *Andantino affettuoso*. Са друге старне мелодијска кретања после увода (пример бр.40, такт 5–10), треба свирати распевано уз стриктно поштовање неправилног 5/8 ритма (сам карактер мелодије може лако навести извођача да овај део свира у ритму 6/8, тако што би последњу осмину продужио).



Пример бр.43, *Соната Мексикана*, други став, такт 27–32 (издање М.Алказар)

Не поседујемо информације које чврсто потврђују да је Понсе други став сонате компоновао под директним утицајем неког од мексичких популарних музичких жанрова; ипак, присутност имагинативних мексичких тема навела је Сеговију да разматрани став програмски наслови *Lo que sueña el ahuehuete* (*Сан Ахуехуете дрвета*). *Ахуехуете* дрво је у Мексику почетком прошлог века прокламовано као национални симбол. Постојање дрвета везује се за историју и стварање митова староседелачких мексичких племена. У метафорици Астека, *Ахуехуете* дрво је “дрво које не жели да остари“, а хлад који *Ахуехуете* ствара репрезентује владарски ауторитет; према легенди, шпански освајач Астешког краљевства Хернан Кортес (Hernán Cortés) плакао је испод *Ахуехуете* дрвета после пораза у бици названој *La Noche Trieste* (*Ноћ туге*).



Слика бр.22 Ахуехуе дрво

2.2.3. Соната бр.1 „Мексикана“, трећи став

На почетку поглавља поменули смо да је трећи став *Сонате Мексикане*, Allegretto quasi serenata био први комад који је Понсе написао за гитару, и да је настао пошто је композитор чуо Сеговијин реситал у Мексико Ситију 1923. године. Тада се Понсе упознао са славним гитаристом који га је замолио да напише нешто за гитару. Аутор је испунио Сеговији жељу написавши кратак комад који је, недуго затим, постао интегрални део сонате, тачније – њен трећи став. Својим музичким језиком трећи став подсећа на девети Дебисијев прелудијум La serenade interrompue. Трећи став *Сонате Мексикане* и Дебисијева La serenade interrompue писани су у истом тоналитету и метру (а–мол, 3/8), оба одликује стално кретање у шеснестинама, певљивост мелодијске линије, донекле слична хармонија и идентичан карактер серенаде. Занимљива је чињеница да, иако није познавао гитару и до тад писао за њу, Понсе у својој првој композицији за овај инструмент, кроз разиграно прозачну фактуру одлично користи звучност гитаре, као и њене хармонске карактеристике.

Поред импресионистичког утицаја трећи став *Сонате Мексикане* показује и елементе мексичке музичке традиције. То се најбоље примећује у наступу коде (пример бр.46) која је цитат популарне мексичке песме Vamos a tomar atole (Пијмо *атоле*, пример бр.45) – иначе фрагмента најпознатијег мексичког плеса Jarabe Taratio.⁸⁴ *Харабе Таратио* познат је и као *Плес мексичких шешира*, и симбол је мексичке музичке културе у домаћој средини и ван ње. Програмски назив Intermedio Taratio којим је Сеговија назвао трећи став сонате такође је инспирисан сегментима мексичке популарне музичке уметности, која је везана за популарни *Плес мексичких шешира*.

⁸⁴ *Атоле* је популарно мексичко пиће, које се прави од воде, кукурузног брашна, нерафинисаног шећера, уз додатке цимета, ваниле, чоколаде или воћа. Служи се топло.



Слика бр.23 Мексички плес Jarabe Tapatío

Интерпретација овог кратког става требало би да се заснива на суптилном приступу музичком тексту. Важно је дочарати својеврсну „музичку елеганцију“, и суптилна љубавна осећања, која серенада по својој природи носи у комбинацији са евоцирањем мексичке музичке традиције у коди (путем артикулације, агогике и динамичког кретања). Сам почетак (пример бр.44, такт 1–9) треба да прати атмосферу претходног става, те ће и интерпретација бити вођена у *пијано* динамици и *тасто* боји, значајније динамичко кретање се појављује од такта бр.9 (пример бр.44), а веће агогичке слободе у *форте* динамици од такта бр. 17 (пример бр.44). Наступ коде (цитат популарне мексичке песме *Vamos a tomar atole*, пример бр.46) захтеваће и друкачији интерпретативни приступ у односу на остатак става, а карактерисаће га нешто спорији почетак, који ће одлучним и врло приметним *ачелерандом* и *крешендом* довести до пред сам крај става; сам крај, међутим оличен у два акорда, доминатном септакорду и његовом молском разрешењу, свираним у *пијанисимо* динамици, у потпуности контрастира претходном музичком материјалу коде. Разлике између Понсеовог манускрипта и издања трећег става заснованог на Сеговијином прстореду нису толике да би се аутентичност композиторових идеја довела у питање. Поред промена код неколико флажолета и октавног „подизања“ појединих акорада (у Сеговијиној верзији), издања су идентична.



Пример бр.44, Соната Мексикана, трећи став, такт 1–24 (издање М.Алказар)



Пример бр.45, део популарне мексичке песме Vamos a tomar atole



Пример бр.46, Соната Мексикана, трећи став кода, такт 44–56 (издање М.Алказар)

2.2.4. Соната I „Мексикана“, четврти став

У последњем ставу сонате Allegretto un poco vivace, примећујемо облик варираног ронда. Основ теме ронда је мотив преузет из прве теме првог става. Дакле, и код последњег става сонате Понсе инспирацију проналази у виљансику *Salve, niño hermoso*, с тим што су наступи главног мотива теме ронда сваки пут варирани. У примеру бр.47, у излагању главне (A) теме присутан је основни A–дур, а већ у њеном другом наступу (A1) Еф–дур, уз поприличне варијације у односу на почетни наступ (пример бр.49).

Треће излагање теме (A2) доноси хармонску и ритмичку новину у којој примећујемо јасан цитат главног мотива првог става сонате (пример бр.50); њен последњи наступ (A3) најприближнији је почетном, са тим што верзија заснована на Сеговијином прстореду у највишем мелодијском регистру садржи флажолете којих нема у оригиналој партитури (Сеговија флажолете на својим снимцима не свира). Поред наведене разлике, издања М.Алказара и Peer International Corporation индентична су кад је у питању четврти став сонате.

У интерпретацији харизматичне главне теме (пример бр.47), треба истаћи њене главне карактеристике: дурску боју, звучност акорада, као и ритмичку суздржаност, тако што ћемо овај део сонате свирати споријим ударом, изнад отвора гитаре, а сам темпо неће бити пребрз, већ ће пратити поменути ритмичку суздржаност.



Пример бр.47, *Соната Мексикана*, четврти став, први наступ А теме, такт 1–6 (издање М.Алказар)

Истицање контрастног карактера епизода (међусобног, и у односу на тему) важан је интерпретативни задатак. У примеру бр.48, примећујемо полетнији музички ток који од интерпретатора тражи артикулацију у којој доминира бржи удар свиран *тирандо* техником.⁸⁵ Наступ карактеристичног почетног мотива епизоде (пример бр.48, такт 7–10) фразирћемо у различитој динамици и боји; прва два такта биће гласинија и светлија, док ћемо други двотакт свирати тише и у нешто тамнијој боји. Мотиви који следе, а карактеришу их групе од четири истоветна поновљена тона у шестестинама (пример бр.48, такт 11–19) неодољиво подсећају на перкусивне елементе, што ће од извођача тржити пре свега ритмичку прецизност и ненаметљиву виртуозност.

⁸⁵ *Тирандо* (tirando) је начин извођења десном руком на гитари, код кога се прст не зауставља на суседној жици. Односи се на технику десне руке којом се изводе арпеђа, симултани акорди, скале. У интерпретацији барокне музике и класицизма препоручује се искључиво коришћење *тирандо* технике.

Пример бр.48, *Соната Мексикана*, четврти став, сегмент наступа прве епизоде такт 7–24 (издање М.Алказар)

Други наступ теме (пример бр.49) у себи садржи новину у односу на њено почетно излагање пре свега у карактеристичним секвентним тоналним скоковима, након излагања главног мотива (пример бр.49, такт 34–37 и 40–43), који ће бити исвирани врло виртуозно *апојандо* техником.

Пример бр.49, *Соната Мексикана*, четврти став, други наступ А теме, такт 32–43 (издање М.Алказар)

У трећем наступу теме (пример бр.50) примећујемо у два наврата потпуно јасне мотивске цитате преузете из првог става сонате, одвојене нешто мирнијим музичким током. Наступе главних мотива (пример бр.50, такт 50–54 и 60–64) интрепретираћемо *стакато* имитирајући хумористичан карактер прве теме првог става сонате, док ће

музички ток изразите хроматике, који одваја два доминантна мотива (пример бр.50, такт 55–59) бити свиран изразито *легато*, са доста *вибрата* у левој руци.



Пример бр.50, *Соната Мексикана*, четврти став, трећи наступ А теме, такт 50–63 (издање М.Алказар)

Последњи наступ теме (А3) враћа нас на принципе интерпретације са почетка става, јер је излагање ове теме (као што смо споменули на почетку поглавља) највећим делом идентично њеном почетном наступу.

Наступ коде (обликоване серијом паралелних акорада над педалним тоном доминанте, пример бр.51), драмски је врхунац читаве сонате; кулминацију ћемо постићи *крешендом*, чијем ће ефекту допринети техничке предности гитаре као акордског инструмента.



Пример бр.51, *Соната Мексикана*, четврти став, кода, такт 121–138 (издање М.Алказар)

И овај став Сеговији буди асоцијације на културно наслеђе староседелачке цивилизације Астека, те га он програмски насловљава Ritmos y Cantos Aztecas (*Ритмови и песме Астека*).

2.3. Астор Пијацола *Пет комада за гитару* (Cinco Piezas para guitarra)

Настанак и издање јединог Пијацолиног оригиналног дела за соло гитару, *Пет комада за гитару*, пратило је доста контроверзи – од недоумице око тога колико верзија композиције постоји и која од њих је оригинална, до питања коме је дело посвећено. Боравком на постдипломским студијама у САД аутор докторског пројекта имао је прилику да ради са проф. Ернестом Битетијем чије се име директно везује за настанак и живот Пијацолиних *Пет комада за гитару*.⁸⁶ Професор Битети, рођењем Аргентинац, власник је писма које му је Пијацола као свом сународнику послао; композитор, наиме, није био гитариста, те је Битетија молио за помоћ око писања прсторедра, евентуалних измена и преправки нотног текста и што боље адаптације прве (једине) оригиналне композиције за соло гитару. Битети је, како је сам рекао, узео рукопис, добио од Пијацоле дозволу да свира композицију и пре него што је објављена, али на жалост, због сопствених обавеза није имао времена за редиговање, те је манускрипт *Пет комада* на крају послао свом италијанском пријатељу, композитору и гитаристи Анђелу Ђилардину (Angelo Gilardino 1941—), који је радио за италијанску издавачку кућу *Бербен*. Ђилардино, иако није био љубитељ Пијацолине музике, учинио је Битетију услугу редиговањем и објављивањем Пијацолиних *Пет комада за гитару*. Ово издање, међутим, многи гитаристи критикују, сматрајући да пуно одступа од оригиналне верзије и да је превише поједностављено. У наведеној тврдњи предњачи Роберто Аусел (Roberto Aussel 1954—).⁸⁷ Аусел је у једном интервјуу истакао да је Бербенова публикација из 1981. године пуна компромиса.⁸⁸ У одговору на овакве Ауселове тврдње, Ђилардино потврђује да је добио од Битетија манускрипт Пијацолиних комада које је касније редиговао и обрадио, али и да је редиговано издање пре објављивања послато Пијацоли који се са њим потпуно сложио, одобравајући каснију публикацију.⁸⁹ Сам Пијацола није никад спомињао постојање две верзије *Пет комада за гитару*, а на манускрипту не постоји посвета – ово тврди и Ђилардино у истоименом броју гитарског магазина, додавши да је својих пет комада Пијацола посветио свим гитаристима. Иза ових контарверзи остају следеће чињенице: Пијацолиних *Пет комада за гитару* написани су 1980. године, публиковани годину дана касније за италијанску издавачку кућу *Бербен*, а пре публикације Е.Битети их је већ свирао на својим концертима широм света. Током образлагања интерпретације *Пет комада за гитару* А.Пијацоле, аутор овог пројекта ослониће се на компаративни приступ, уз консултовање више извора: *Бербеновог* издања, оригиналног манускрипта, али и

⁸⁶ У временском раздобљу од 2005—2008. године, аутор докторског пројекта боравио је на постдипломским студијама у Блумингтону на Индијана Универзитету (САД), изучавајући репертоар за гитару са подручја Шпаније и Латинске Америке у класи познатог аргентинског гитаристе Ернеста Битетија, чија се богата каријера одвијала у престижним концертним дворанама широм света, а снимао је, између осталих и за познате дискографске куће Decca и Deutsche Grammophon.

⁸⁷ Роберто Аусел је аргентински гитариста, сматрају га једним од значјнијих гитариста данашњице.

⁸⁸ Salvatore Cosentino An Interview With, Roberto Aussel Guitarr Review Magazine бр.103, 1995.

⁸⁹ Guitarr Review Magazine бр.105, 1996.

сопствених искустава стечених током изучавања Пијацолиних дела у класи проф. Битетија. Резултат оваквог интерпретативног приступа, уз поштовање композиторовог музичког стила, требало би на најбољи начин да допринесе што аутентичнијем тумачењу сваког од пет комада; они, са карактеристикама које их одликују, представљају одличан пример Пијацолиног *танга нуева*.

2.3.1. Камперо

Камперо (Campero) је назив првог од пет Пијацолиних комада из разматране збирке. По музичкој грађи, ритмичкој основи, као и присуству милонге унутар овог комада, *Камперо*, поред *Аксентуада* (у односу на остале комаде у овом циклусу), садржи најјаснији пулс танга. По форми, *Камперо* је сложена троделна песма. Први (А) одсек је дводелна песма (а, б), други (Б) одсек песма са рефреном, после њега наступа непотпуна реприза првог (А) одсека, а на крају је изложена кода.

Први (а) део унутар првог (А) одсека *Кампера* има јасно издвојене ритмичке образце (преузете из хабанере) који доминирају целим првим (А) одсеком. На почетку комада, осим наслова, уочавамо сугестију за темпо, тј. за начин на који треба свирати овај део композиције уз наизменично мењање 4/4 и 3/4 такта (пример бр.52).



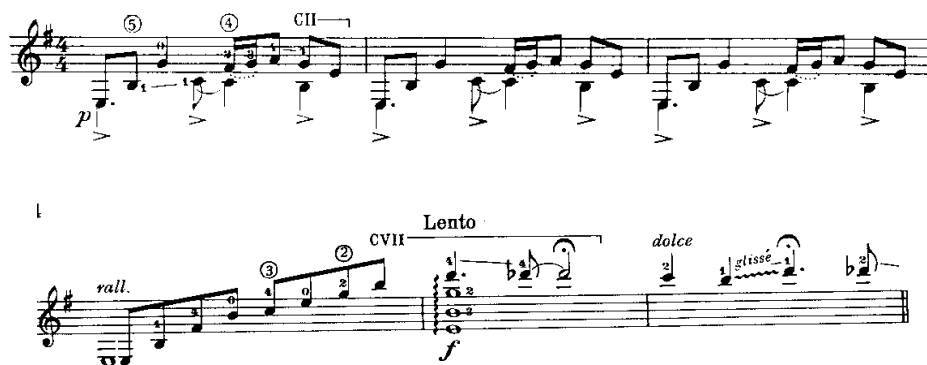
Пример бр.52, *Пет комада за гитару*, почетак *Кампера*, првих шест тактова

Ради што успешнијег истицања ритмичких образаца (доминантних у наведеном одсеку *Кампера*), поштовања захтеване артикулације и динамике у првом (А) одсеку, у интерпретацији не треба поштовати флажолете на завршецима двотакта (пример бр.52). Наиме, током свирања разматраног одсека на два могућа начина (коришћењем природних тонова или вештачких флажолета), закључили смо да уз вештачке флажолете (који се на гитари једва чују, а и технички су у задатом темпу неспретни), читав одсек (А) губи драматичност и доследност музичког тока, а сугерисани *молто аксентуато* није довољно изражен. Уз наведене аргументе, овакву слободу у интерпретацији (која може да се тумачи и непоштовањем оригиналног текста), оправдаћемо жељом да што успешније истакнемо музички контраст првог (А) одсека у

односу на други (Б) одсек *Кампера*. Други (б) део унутар првог (А) одсека заснован је такође на карактеристичном ритмичком обрасцу (преузетом из првог а дела). Музички материјал је нов и чини га силазно секвентно кретање хроматских двооктавних секвенци, при чему се у првом такту модела секвенце издваја мелодијски покрет умањеног септакорда (пример бр.53, такт 27–33). Интерпретација наведеног (б) одсека засниваће се управо на експонирању новог музичког материјала, уз истицање карактеристичног ритмичког обрасца и доследног праћења темпа.

Пример бр.53, *Пет комада за гитару, Кампера*, део дела (б) унутар првог (А) одсека 25–36

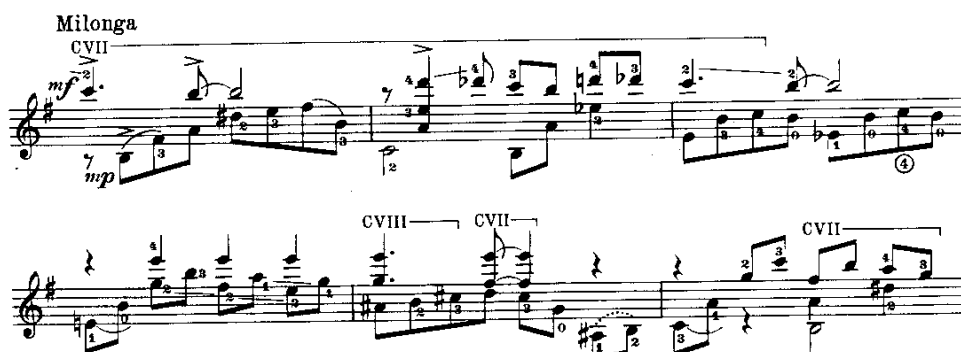
Други (Б) одсек *Кампера* је, као што смо рекли, песма са рефреном, у којој улогу рефрена има милонга. У првом (а) делу новог (Б) одсека (пример бр.54) у најдубљем регистру запажамо карактеристичну Пијацолину метричку поделу 3+3+2; ту је и материјал који сугерише успоравање темпа ради припреме наступајућег музичког тока, који следи, приказаног малим молским септакордом. Интерпретација ће пратити композиторске назнаке: акцентовање ритмичких образаца у басу, поштовање сугерисаног *ралентанда* и корона, и акцентовање малог молског септакорда.



Пример бр.54, *Пет комада за гитару, Камперо*, део дела а унутар другог (Б) дела, такт 37–42

Део (б) унутар другог (Б) одсека *Кампера* је милонга (рефрен) која се појављује у другом (Б) одсеку три пута. Пошто наслов овог комада сугерише и врсту милонге, интерпретација сваког наступа милонге засниваће се на истим принципима. У првом делу рада споменули смо да *милонгу камперу* (за ралику од *милонге урбане*) одликује спор темпо, 2/4 или 4/4 такт, а да се рана милонга везује за назив народне песме – једноставне мелодије, која је имала неколико варијација и дефинисану хармонску структуру. Управо то примећујемо, овде имамо милонгу која нам долази из руралних предела, карактерише је једноставна мелодија која се појављује три пута, а друго и треће појављивање милонге се незнатно разликују од почетног.

У првом наступу милонге (пример бр.55) темпо ће бити нешто спорији, а у првом плану треба да буду истакнуте лирске карактеристике мелодијске линије милонге, у сугерисаној (*mp*) динамици.



Пример бр.55, *Пет комада за гитару, Камперо*, прво појављивање милонге (б рефрен) унутар друге (Б) целине, такт 42–47

Друго појављивање милонге (пример бр.56) незнатно се разликује од првог, те ће и принципи интерпретације остати исти – с тим што ће се *крешендо* у тактовима 56–57 доследно поштовати, у жељи за истицањем нешто драматичнијег музичког тока.

Пример бр.56, *Пет комада за гитару, Камперо*, друго појављивање милонге (б рефрен) унутар друге (Б) целине, такт 53–58

Последње појављивање милонге (пример бр.57) доноси сада већ промењен музички материјал (у односу на прво и друго излагање). Иако је у трећем појављивању милонге задржан музички карактер (лирска мелодија и иста пулсација, који сугеришу исту врсту интерпретације), новина у последњем излагању јесте њена фактура: мелодијски гласови издвајају се из хармонске основе, засноване на силазној хроматској секвенци привидно субдоминантних акорада. У односу на први (А) одсек, сва три наступа милонге треба да буду свирана спорије, међутим у тако споријем темпу извођач често изгуби пулсацију, а управо истицање сензибилитета који милонга садржи у себи и очување ритмичког обрасца (3+3+2) представљаће највећи изазов свирачу у другом (Б) одсеку.

Пример бр.57, *Пет комада за гитару, Камперо*, треће појављивање милонге (б рефрен) унутар друге (Б) целине, такт 62–71

Кода *Кампера* (пример бр.58) поседује фрагментарну структуру, засновану на више различитих мотива који се секвентно спроводе и изазивају звучне контрасте уз врло ритмичан и динамичан музички ток. У првом делу коде (пример бр.58, такт 72–77) са тактом 6/8, примећујемо фактуру засновану на микстурном померању паралелних секстакорада наниже, који дају коди драматичан ток. Други део коде (пример бр.58, такт 78–87), доста је „релаксиранији“, у 4/4 такту, са типичним Пијацолиним ритмичким узорком 3+3+2. Тонични педал, заступљен је читавим током, по узору на завршне одсеке из дела класичне литературе. Интерпретација коде засниваће се управо на истицању разматраних музичких контраста.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff is in 6/8 time and features a series of chords labeled with Roman numerals: CIX, CVIII, CVII, CVI, CV, CIV, and CIII. The dynamics range from *ff* to *p*. The second staff continues the sequence with chords CVII, CVI, CV, and CIII, with dynamics *p* and *mp*. The third staff shows chords CVII, CVI, CV, and CIII, with dynamics *p* and *mp*. The fourth staff concludes with chords CVII, CVI, CV, and CIII, with dynamics *dim.* and *pp rail.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5).

Пример бр.58, *Пет комада за гитару*, Кампера, кода, такт 72–87

2.3.2. Романтико

Велики утицај цеза на стваралаштво А.Пијацоле може се запазити и у *Романтику* (Romantico) – његовом другом комаду из циклуса *Пет комада за гитару*. Потврду овог запажања пружа хармонски језик као основни градивни елемент композиције. Кроз читав комад запажамо (у хармонском смислу) примену лествичних алтерованих акорада, дијатонског и хроматског типа (у виду склопова четворозвука и петорозвука главних и споредних ступњева). Ови акорди (мали молски, велики дурски, полуумањени, велики нонакорд...), преовлађујући у цез музици, главни су носиоци хармонског језика и у ставу *Романтико* (додајемо да наведени акорди нису увек терцне, већ неретко и квартне грађе, карактеристичне за неоромантични стил).

Осим по утицају цеза, *Романтико* припада стилу *танго нуево* по кандомбе ритмичким фигурама, нарочито присутним у трећем (Ц) одсеку.⁹⁰ Утицај *танго нуево* у овом комаду примећујемо и по карактеристичним Пијацолиним *портењо* мелодијским линијама које можемо запазити у одсеку *лентаменте* (прелаз између друге Б теме и другог појављивања прве А теме).⁹¹

Формални облик *Романтика* је развијена песма, која се може схватити и као рондо са три теме због троструке појаве основног тематског материјала. Међутим, структура сваког од тематских материјала *Романтика* није типична за традиционални рондо у којем су теме заокружене формалне целине – често у облику песме. Напротив, у овом примеру тематски материјал (АБЦ) веома је сажет, па се више може говорити о облику развијене песме.

Интерпретација *Романтика*, у односу на остале комаде, биће агогички најслободнија. У потпуности ћемо се ослонити на Ђилардиново Бербен издање. Прво појављивање прве (А) теме (пример бр.59) биће интерпретирано *рубато*, а посебну пажњу ћемо посветити хармонском току. Утисак лежерности једне лагане цез баладе којом прва (А) тема одише, треба постићи ненаметљивим *арпеђираним* свирањем акорада.

Moderato ad libitum $\text{♩} = 100$

mf

espr.

rall.

f a tempo

Пример бр.59, *Пет комада за гитару, Романтико*, део прве (А) теме, такт 1–9

⁹⁰ Кандомбе ритмички образац је детаљније обрађен у поглављу 1.10, стр. 28.

⁹¹ *Портењо* је термин који се односи на становнике Буенос Ајреса, али и на све оно што из Буенос Ајреса долази, а карактеристично је за сам град.

Друга (Б) тема (пример бр.60) задржава карактер прве, што се односи и на интерпретацију, чији је главни задатак приказ њеног импровизаторског карактера. „Слободан“ манир, изненадно акцентовање карактеристичних акорада, коришћење различитих тонских боја и артикулације, ненаметљивост и лежерност су начини свирања који ће најбоље приказати карактер друге (Б) теме.

Пример бр.60, *Пет комада за гитару, Романтико*, део друге (Б) теме, такт 16–26

Специфичан музички садржај заступљен је у одсеку *лентаменте* (пример бр.61), који има улогу прелаза између (Б) теме и другог наступа прве (А) теме. Овакав музички ток чест је у Пијацолином *танго нуеву*; заснива се на сентименталној мелодијској линији углавном свираној на бандонеону, са карактером наpolitанских песама које су пренете у Аргентину и постале саставни део музичке традиције Буенос Ајреса – чак доминирајући над локалним *портењо* мелодијама. Интерпретација овог одсека треба да истакне све његове наведене музичке карактеристике. Сентименталне мелодијске линије свираћемо користећи *анојандо* технику и *сул тасто* боју, што ће тон гитаре учинити пунијим, а изражене агогичке слободе у интерпретацији ће пренети атмосферу лежерности *лентамента*.

Пример бр.61, *Пет комада за гитару, Романтико*, лентаменте, такт 33–39

Наступ треће (Ц) теме (пример бр.62) доноси потпуно нов музички садржај. Супротно претходној „дез–слободи“, музички ток задобија чврстину танга и обележја кандомбе ритма. Интерпретација ове целине почиваће управо на чврстини и ритмичности; неопходна је прецизност у извођењу осминских пауза (карактеристичних за кандомбе ритам), заступљених у највишим регистрима на почетку сваког двотакта, поштовање и наглашавање синкопа, као и прецизност у свирању наведених глисанда.

Пример бр.62, *Пет комада за гитару, Романтико*, део треће (Ц) теме, такт 40–49

Последњи наступ прве (А) теме (пример бр.63) хармонски је идентичан њеној првој и другој појави, док је мелодијско–ритмичка структура варирана. Интрепретација овог дела *Романтика* подразумеваће својеврсну медитативност, уз наглашавање

акордских веза потенцираних *арпеђатом*, који ће се свирати различитом брзином и слободном ритмизацијом.

Пример бр.63, *Пет комада за гитару, Романтико*, трећи наступ прве (А) теме, такт 52–61

2.3.3. Аксентуадо

У трећем комаду, *Аксентуаду* (*Acentuado*), наилазимо на карактеристичне Пијацолине ритмичке обрасце (већ поменути кандомбе и хабанера). Поред њих, овај танго показује и друге карактеристике Пијацолиног стила, пре свега атоналне перкусивне елементе, али и перкусивне елементе у виду глисанда свираних на виолинама *типичног оркестра*, популарно званог *Стара стража*.⁹² Форма *Аксентуада* је сложена троделна песма, са скраћеном репризом, где (А) одсек представља троделну песму (аба), а други (Б) је дводелан.

Наступ првог (а) дела унутар (А) одсека (пример бр.64), захтеваће од извођача (по сугестији из партитуре) врло ритмично, чврсто и изразито акцентовано извођење, током којег ће посебна пажња бити посвећена перкусионистичким ефектима (удар песницом по жицама) динамичком кретању октавне мелодијске линије, као и поштовању осминских пауза. Ове одлике кандомбе ритама, које издвајају перкусивни музички ток од мелодијског кретања у октавама, чине наведени део *Аксентуада* изразито ритмичним, а присуство атмосфере ударачких инструмената званих *куерда* (на којима се свирао кандомбе) јасним. У овом делу музичког тока, ради што успешнијег приказа Пијацолиног танга (пример бр.64, од такта бр.10), мелодијску линију која се

⁹² Термин *Стара стража* (*Guardia vieja*) објашњен је у погљвљу 1.11., стр.35.

креће хроматски наниже и карактеристичне мотиве у басу повезаћемо глисандима (неисписаним у партитури), покушавајући да имитирамо карактеристичне гудачке глисандо ефекте свиране у *типичном оркестру*.

Ritmico, molto accentuato ♩ = 120

sf

glissé

ff

CVII

Пример бр.64, *Пет комада за гитару, Аксентуадо*, први (а) део унутар (А) првог одсека, такт 1–19

Други (б) део (А) одсека (пример бр.65), по карактеру и атмосфери идентичан је првом, уз развијенију мелодијску линију. У интерпретацији ћемо тежити истицању мелодије, али и акцентовању ритмичких образаца. После уводних пет тактова другог (б) дела, следи нешто мирнији музички ток, повезаније структуре и изразитијег сентименталног карактера (пример бр.65, такт 25–30). Интерпретација ће сада бити у *пијано* динамици, а наступи двотактних секвентних фраза колористички ће се разликовати употребом *сул тасто* и *понтичело* боје. Последњи и најкарактеристичнији сегмент у овом одсеку (пример бр.65, такт 31–38) доноси нам покушај имитирања гудачких перкусивних елемената произведених глисандом на више жица. Ради што успешније имитације ових ефеката, нећемо се у потпуности придржавати Ђилардинове

редакције, већ ћемо у нотном тексту начинити одређене корекције: силазно хроматско кретање (*ge, fis, ef, e*) одвојићемо од педалног тона (који ће се свирати самостално) и везати га за терцни слог (*ce-e*), а нову скупину тако добијених акорада, свираћемо на 4, 3 и 2 жици гласандо и то од пете позиције навише (пример бр.65, такт 31–36). На овај начин (благим изменама у односу на оригиналну верзију) добићемо уверљивију имитацију карактеристичних ефеката свираних на гудачким инструментима у танго оркестрима.

The image displays a musical score for guitar, specifically Example No. 65, 'Pent Comada' by Astor Piazzolla. The score is presented in five staves. The first staff begins with a first ending bracket and a 'mf' dynamic marking. The second staff includes a 'p legato' marking and various fingering numbers. The third staff features a 'glissé' marking. The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic development with various fingering and dynamic markings.

Пример бр.65, *Пет комада за гитару, Аксентуадо*, други (б) део унутар првог (А) одсека, такт 20–38

У репризи првог (а) дела првог (А) одсека (пример бр.66, такт 39–46) варирано се понавља мелодијска и хармонска грађа, а поновљени су и перкусивни ефекти и кандомбе ритмички обрасци. Принципи интерпретације подразумевају ритмичку

чврстину и стабилност, односно поштовање осминских пауза; не треба занемарити лежећи педал и перкусионистичке ефекте. Динамика ће бити тиша у односу на прво појављивање (а) дела, а постепеним *крешендом* достићи ће се врхунац у последња два такта. У њима ће се, управо ради верног понављања, неки од саставних тонова акорада преместити у доњи регистар, а неки „октавирани“ изоставити (пример бр.66, такт 44–46); наине, овако написани акорди у последња два такта не могу технички да се одсвирају и у дисконтинуитету су са претходним музичким материјалом.

Пример бр.66, *Пет комада за гитару, Аксентуадо*, реприза (а) дела унутар првог (А) одсека, такт 39–46

Наступ првог (а) дела новог, другог (Б) одсека (пример бр.67, такт 47–64) заснива се на тематском материјалу (А) одсека; то се лако може приметити на основу ритмичке, хармонске и мелодијске грађе. Почетни сегменти првог (а) дела (Б) одсека, сугеришу *кантабиле*, повезану и „испевану“ мелодију у пијано динамици. Овде се, уз непрекинут тонични педал, јављају хроматске силазне двотактне мелодијске секвенце, које одређују карактер читавог одсека. Повезан и „испеван“ музички ток почетка кулминираће у последња четири такта овог одсека: типични акордски скокови над педалом доминанте поседују кандомбе ритам (осминске паузе на почетку сваког такта).

Cantabile (stesso tempo)

Пример бр.67, *Пет комада за гитару, Аксентуадо*, први (а) део унутар другог (Б) одсека, такт 47–64

Наступ другог (б) дела другог (Б) одсека (пример бр.68, такт 65–80) доноси нам потпуно нов тематски материјал (у новом тоналном центру ин ге); истицање његових специфичности биће главни задатак интерпретације. Посебну пажњу обратићемо на карактеристичне педалне тонове, двоструке квинтне педале на тоници новог тоналног центра, као и на акцентовање ритмичких образаца.

Пример бр.68, *Пет комада за гитару*, *Аксентуадо*, други (б) део унутар (Б) одсека, такт 65–80

Реприза првог (А) одсека је скраћена, али начин њене интерпретације неће се разликовати од оног у почетној појави одсека.

2.3.4. *Тристон*

Четврти комад *Тристон* (Triston) пружа прилику да се упознамо са Пијацолиним стилем насталим под утицајем барока, тј. Ј.С.Баха. Док многе Пијацолине композиције у себи садрже примере барокног контрапункта и фуга, у *Тристону* наилазимо на хомофону структуру. Утицај барока препознајемо у речитативним излагањима тематског материјала, честом понављању мотива, као и „звучној атмосфери“ која наликује Баховим коралима. Форма *Тристона* је врста сложене дводелне песме са кодом. Иако је први (А) одсек троделан (а,б,а), а други (Б) одсек дводелан (а,б са кодом), о *Тристону* можемо говорити као о монотематском облику. Карактер комада изразито је медитативан и на то приликом свирања треба обратити пажњу: неопходно је дочарати тонски колорит, без великих динамичких распона.

У свим формалним целинама првог (А) одсека (први а део пример бр.69, такт 1–8; други б део, пример бр.69, такт 9–16; реприза а, пример бр.69, такт 17–24), мелодија

је изражена у највишем регистру. Тако се сусрећемо са специфичним интерпретативним задатком: неопходно је истаћи речитативни тематски материјал поновљених акорада, али уз истицање мелодијског тона који је у највишем гласу. У погледу хармоније *Тристон* је најобојенији комад; изразита хармонска карактеристика је блиско супростављање веома удаљених хармонија (е–мол це–мол, а–мол цис–мол, а–мол еф–мол, е–мол бе–мол...). По ритмичким карактеристикама *Тристон* је доследно „статичан“; његови уједначени ритмички обрасци адекватно се уклапају у постојећу мелодијско–хармонску струкуру. Адекватно решавање проблема који се јављају током читавог става, а односе се на звучност појединих акорада који се хватају у позицијама у којима се не развијају аликвоти, представљају изазов за извођача. Успешно свирање *легато* мелодијских линија је отежано због промена позиција у бареу, трајање самих тонова, као и украси који треба да се свирају у левој руци представљају додатне техничке потешкоће, а за њихово успешно превазилажење потребна је, осим максималне концентрације, мекоћа и прецизност леве руке, као и контрола притиска.

Пример бр.69, *Пет комада за гитару, Тристон*, први (А) одсек, такт 1–24

У целости, други (Б) одсек (пример бр.70) заснован је на тематском материјалу (А) одсека (његове мелодијско–ритмичке карактеристике идентичне су претходном). Оно што овде запажамо јесте нешто другачији тематски материјал сегмента другог (б)

дела унутар (Б) одсека (насловљен *ленто*, пример бр.70, такт 45–56) што ће његову интерпретацију учинити покретљивијом. И у овом делу наилазимо на истоветне техничке потешкоће које се појављују у првом делу, а везане су за звучност, успешно повезивање мелодијских линија, као и трајање самих тонова. Кода (пример бр.71) задржава установљену музичку атмосферу и већ излагани тематски материјал.

Пример бр.70, *Пет комада за гитару, Тристон*, други (Б) одсек, такт 30–56

Пример бр.71, *Пет комада за гитару, Тристон*, кода, такт 57–71

2.3.5. *Компадре*

Последњи комад у циклусу од пет Пијацолиних комада, *Компадре* (Compadre), јесте својеврсна посвета *компадросима*, људима који су обележавали аргентинско друштво крајем деветнаестог и почетком двадесетог века. *Компадре* је назив за сточара на ранчевима у аргентинским пампасима, који је услед индустријализовања руралних подручја (грађењем пруга, отварањем фабрика...) био принуђен да се пресели у приградску зону Буенос Ајреса.⁹³ *Компадроси* су у приградским четвртима постајали врста мафијашких „босова“, која контролише већину нелегалних активности. Опасни, арогантни и поносни представљали су претњу за староседеоце. Међутим, имигранти су их поштовали, јер су од њих доживљавали прихватање и помоћ у прилагођавању на нову животну средину.

Форма *Компадра* је сложена троделна песма, са кодом на крају композиције. Први (А) одсек је реченица (са проширењем) на коју се наставља мост. У интерпретацији реченице (пример бр.72, такта 1–6), поштоваћемо изражену ритмичност, нешто „оштрију“ артикулацију и јасно свирање карактеристичних орнамената (овим елементима оживећемо карактер *Компадроса*). У три такта проширења реченице (пример бр.72, такт 7–10), поред карактеристичних орнамената, пажњу треба посветити и флажолетима, заступљеним у оквиру ритмичког обрасца хабанере.

Ritmico ♩ = 120

② ④ ③

f *glissé* *glissé*

③ V CIX CV

CVI CIV CII CIII XII

p XII

Пример бр.72, *Пет комада за гитару, Компадре*, реченица унутар првог (А) одсека, такт 1–10

⁹³ Компадре у преводу са шпанског на српски језик значи кум, али се ово значење не односи на разматрани комад.

Мост из првог (А) одсека (пример бр.73) почиње карактеристичним перкусивним ефектима ритмичке структуре 3+3+2, којима следи основни тематски материјал. Перкусионистички садржај захтеваће извођачку маштовитост, уз очување ритмичке структуре хабанере. У даљем току моста (пример бр.73, такт 16–23) долази до промене музичког карактера, који је оличен у лирском *cantabile* делу; сходно томе, интерпретација треба да прати контрастне промене музичког тока у којима ће посебна пажња бити усмерена на „повезани“ мелодијски ток, односно на изразито свирање секвентних фраза.

Пример бр.73, *Пет комада за гитару, Компадре*, мост унутар првог (А) одсека, такт 10–23

Други (Б) одсек је троделна песма (аба). У првом (а) и другом (б) делу осећа се јака пулсација танга, пре свега због употребе разноврсних ритмичких образаца преузетих из хабанере. Интрепретација читавог другог (Б) одсека (пример бр.74, 75 и 76) заснована је на истим принципима – чврстости и акцентовању Пијацолиних карактеристичних ритмичких структура. Незнатне разлике између формалних целина другог (Б) одсека захтеваће и благе интерпретативне промене, углавном у артикулацији. Тако ћемо, у првом (а) делу другог одсека (пример бр.74, такт 32, 33), за извођење написаних ритмичких структура користити *разгададо* технику, а проширење у виду лествичног кретања мелодије интерпретираћемо слободније, водећи рачуна о томе да динамика прати успоне и падове мелодије.

Пример бр.74, Пет комада за гитару, *Компадре*, први (а) део, унутар другог (Б) одсека, такт 24–35

Наступ другог (б) дела другог (Б) одсека (пример бр.75) логичан је наставак претходно започетог музичког тока; инспирисаност танго ритмом преузетим из хабанере условиће и непромењен стил интерпретације у коме *m* и *a* прсти десне руке имају кључну улогу у акцентовању интервала, важних како за ритам, тако и за хармонски покрет.

Пример бр.75, Пет комада за гитару, *Компадре*, део другог (б) дела унутар другог (Б) одсека, такт 36–41

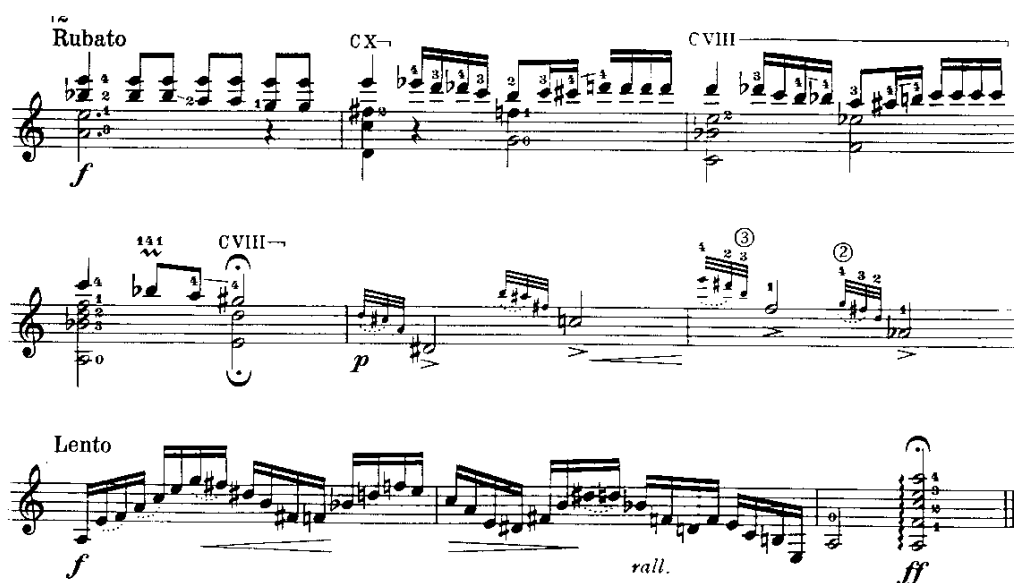
Реприза првог (а) дела другог (Б) одсека (пример бр.76), осим поновљеног тематског материјала, доноси новину у виду перкусионистичких ефеката (пример

бр.76, такт 41–43); њих ћемо, разуме се, изводити техником већ виђеном у *Аксентуаду*: ударцем песницом десне руке по жицама.



Пример бр.76, *Пет комада за гитару, Компадре*, реприза првог (а) дела унутар другог (Б) одсека, такт 36–44

Тематски материјал коде (пример бр.77) преузет је из првог (А) одсека. Њена интерпретација одисаће импровизаторским карактером, оличеном у слободнијем третирању (првенствено) ритмичких структура, на коју нас недвосмислено наводи и сама ознака *рубато*.



Пример бр.77, *Пет комада за гитару, Компадре*, кода, такт 45–53

2.4. Лео Браувер, *Црни Декамерон* (El Decameron Negro)

Настанак *Црног Декамерона* (1981. године), означава прекретницу у Брауверовом гитарском опусу. После вишегодишње паузе у компоновању дела за гитару, напуштајући авангардни стил, Браувер компонује *Црног Декамерона* који означава почетак новог периода стваралаштва, популарно названог *Нова једноставност*. Значај настанка *Црног Декамерона* (осим промене Брауверовог композиторског стила) лежи у јасном враћању на афро–кубанску музичку традицију, као и тражењу инспирације у књижевности. Оваква врста инспирације у гитаристичкој литератури није тако честа и указује на предност плурализма у уметности при стварању уметничких дела.⁹⁴ Инспириран збирком афричких народних прича насталих на основу митова и легенди, које је немачки етнолог и археолог Лео Фробенијус (Leo Frobenius) адаптирао у књизи *Der schwarze Dekameron*, Браувер пише истоимену троставачну композицију у којој музички језик – првенствено његова ритмичка структура, остинатна пратња, *арпеђирање* и генерално постигнута музичка атмосфера, јасно рефлектују карактеристике афро–кубанских популарних музичких жанрова (међу којима се са својим ритмичко–перкусивним обележјима највише издвајају румба, хабанера и данцон). У интерпретацији *Црног Декамерона* користимо издање париске издавачке куће *Éditions musicales transatlantiques* из 1983. године. Лео Браувер је ово дело посветио америчкој гитаристици Шарон Избин (Sharon Isbin).

2.4.1. *Црни Декамерон* први став, *La Agra Del Guerrero*

Први став *Црног Декамерона*, програмски насловљен *La Agra Del Guerrero* (*Ратникова харфа*), даје музички приказ ратника који одбија да иде у рат, желећи уместо тога да свира харфу. Његово племе га се одриче и тера у изгнанство. Подстакнут заљубљеношћу у ћерку поглавице, ратник ипак пристаје да оде у битку, и на тај начин добија вољену жену. У циљу што тачнијег тумачења програмности почетног става, потребно је консултовати књижевни рад Л.Фробенијуса, *Der schwarze Dekameron*. Користећи превод Фробенијусовог рада на српски језик у издању *Београдског издавачко–графичког завода* из 1974. године, закључили смо да од 54 афричке приче, њих две – *Самба Кулунг* и *Буге Короба* – кореспондирају са Брауверовим програмским образложењима првог става.⁹⁵

⁹⁴ Појам уметничког плурализма објашњен је у уводу овог рада.

⁹⁵ Сиже приче *Самба Кулунг*: Самба Кулунг је леп, богат и висок младић, који живи у изобиљу, одбија да иде у рат, а његови родитељи и цело племе га се одричу. Ипак, због лепе Фатумате, краљеве ћерке, Самба одлази у борбу. Сиже приче *Буге Короба*: Буге Короба забављајући се са својом најмилијом женом Њелом (има их четири), слушајући и свирајући гитару, увек заборави да оде у борбу. Пошто су Њелу претукле жене из племена (јер Буге због ње није отишао да се бори) он одлази у рат. Leo Frobenius, *Црни Декамерон*, превео Милорад Софронијевић, Београдско издавачко–графички завод, 1974, стр.95-105, 110-115.

Иако се ове две приче не поклапају у детаљима са Брауверовим програмским објашњењем првог става, у оба случаја главни протагонисти одбијају да иду у рат, игноришући ратне бубњева који их позивају у борбу. Аутор као доминантну идеју првог става узима управо зов ратних бубњева, имитирајући перкусионистичке елементе афро-кубанске музике. У примеру бр.78, поред уводног музичког фрагмента (прва два такта), присутан је карактеристичан остинатни *арпеђо* са одговарајућим мелодијским одговором. Стално присутан, наведени *арпеђо* чин је имитирања афро-кубанских удараљки. У његовом првом излагању два пута је присутан карактеристичан мотив; у следећем (после мелодиског одговора) он се излаже три, и на крају четири пута. „Умножавање“ *арпеђа* приликом понављања доприноси драматизацији музичког тока; алудира се на позив ратних бубњева који при свакој новој појави, ратницима који их слушају, звуче гласније, јасније и драматичније. Улога интерпретатора јесте да динамиком и артикулацијом (препорученим у нотама), уз познавање сужеа, на најбољи начин дочара програмски садржај, уз истицање перкусивности.

The image displays a musical score for Example No. 78, consisting of three staves. The top staff begins with a tempo marking of quarter note = 70 and a dynamic of *f*. It features a melodic line with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (*p*, *pp*). The middle staff continues the melodic and rhythmic patterns, including a section marked *simile* and *cresc.*. The bottom staff shows further development with dynamics like *f*, *pp*, *sub. cresc.*, and *f marcato*, along with various articulations and fingerings.

Пример бр.78, Црни Декамерон, први став (*La Arpa Del Guerrero*), такт 1–12

У причи о Самба Кулунги, јунак након позива ратних бубњева, у три наврата одбија да пође у рат. Музички је илустровано већ његово прво одбијање: карактеристичан, доминантни фрагмент излаже се три пута (пример бр.78, 79 и 80).

У другом излагању карактеристичног музичког фрагмента (пример бр.79) *арпеђо* је хармонски промењен (без мењања његовог мелодијског одговора). Начин интерпретације биће идентичан претходном, уз могуће колористичко варирање хармонске промене (бојом тона, или динамиком).

2^o legato a Tempo
 1^{er}.
 mp cresc. mp f
 XII VII
 (4) (5)

Пример бр.79, Црни Декамерон, први став (*La Arpa Del Guerrero*), такт 57–67

Треће појављивање карактеристичног музичког материјала (пример бр.80) доноси нову хармонску промену, и овога пута уз идентичан мелодијски одговор. Маштовитост интерпретације корисно је подстаћи сижеом афричке приче *Самба Кулунг* (нарочито ради дочаравања душевног стања главног јунака приликом његовог одбијања да пође у рат). Праћење сижеа доприноси и музичкој евокацији ратних бубњева (који рефлектују афро–кубанске перкусивне елементе), односно, њиховом разноликом дочаравању кроз три карактеристичне музичке целине које приказују виталност афро–кубанског музичког наслеђа.

p mf p cresc.

Пример бр.80, Црни Декамерон, први став (*La Arpa Del Guerrero*), такт 145–156

Музички фрагмент инспирисан афричким путујућим музичарима *диалима* (у причи *Буге Короба* они се појављују и свирају гитару), јавља се два пута у првом ставу *Црног Декамерона* (пример бр.81 и 82).⁹⁶ Инструмент који су *диали* свирали није гитара у данашњем облику, већ највероватније *кора харфа* – инструмент из Западне Африке који има 21 жицу, а обликом подсећа на лауту (слика бр.24). Делове првог става који контрастирају његовим доминантним музичким фрагментима (пример бр.81 и 82), интерпретираћемо мирније, истражујући колоритске могућности гитаре. Сугерисан у партитури као *оскуро* (мрачно), карактер овог сегмента ће се добити свирањем у *сул тасту*. У исто време, *арпеђо* техником, покушаћемо да евоцирамо звук *кора харфе*, а прича *Буге Короба* биће стална инспирација за дочаравање одговарајуће музичке атмосфере.



Слика бр.24 Кора харфа

⁹⁶ *Буге Короба* имао је два дијалија, они су морали сваког дана да му свирају на гитари и певају Пуи. Leo Frobenius, *Црни Декамерон*, превео Милорад Софронијевић, Београдско издавачко-графички завод, 1974, стр.110.

Пример бр.81, Црни Декамерон, први став (*La Arpa Del Guerrero*), такт 80–106

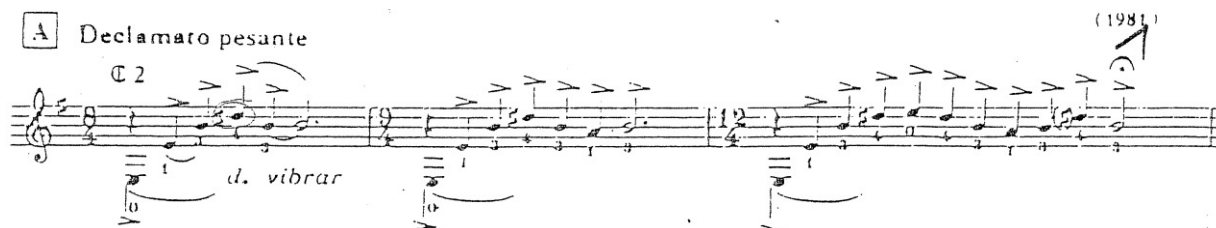
Пример бр.82, Црни Декамерон, први став (*La Arpa Del Guerrero*), такт 165–178

2.4.2. Црни Декамерон други став, *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos*

Други став *Црног Декамерона* носи наслов *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos* (*Бег љубавника кроз долину одјека*). Иако обе Фробенијусове приче (*Буге Короба* и *Самба Кулунг*) упућују на жене у које су главни протагонисти заљубљени (Њелу и Фатумату), њихов бег кроз долину одјека се не помиње – можемо сматрати да је други став настао као продукт Брауверове маште. Став се састоји од неколико засебних музичких целина, програмски насловљених, и у њима се могу запазити поједини афро-кубански музички елементи.

На самом почетку запажамо фрагмент означен словом *A* и насловљен *Declamato*, који представља музичку основу целог става (пример бр.83). Овај музички материјал садржи три мотивске целине, а свака појединачна нота у њима акцентована је и

ритмички статична. Поред акцентовања нота, сугерисано је да сваки тон буде одсвиран *вибрато* и *пезанте*, те ће се читав део интерпретирати искључиво палцем десне руке, *апојандо* техником у *понтичело* боји. Овако написан и одсвиран, *Declamato* јасно рефлектује афро–кубанске ударачке елементе. Они су још израженији у примеру бр.86, где је основном материјалу додат акорд који треба да се свира *тамбора* артикулацијом.⁹⁷



Пример бр.83, *Црни Декамерон*, други став, *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos*, такт 1–3

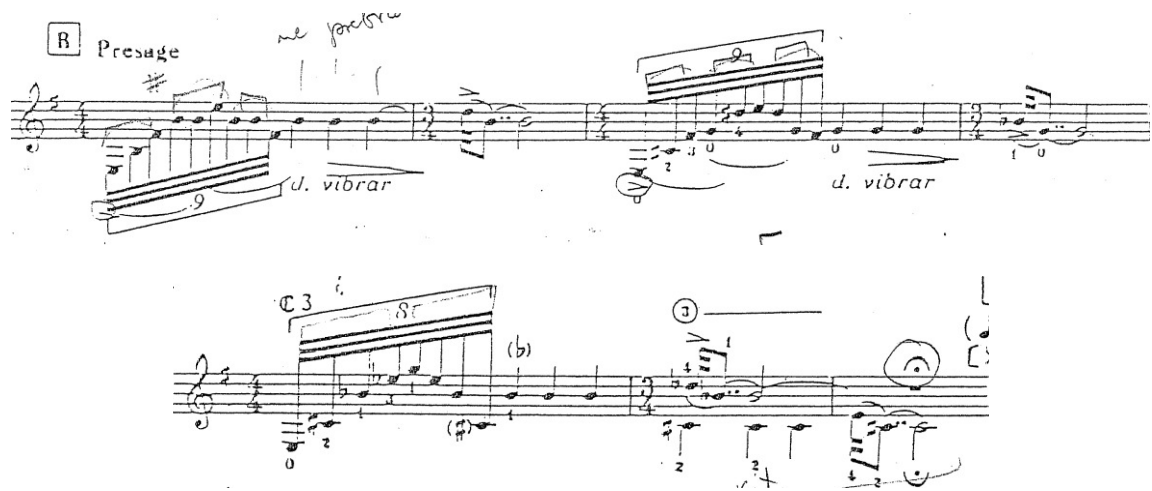


Пример бр.84, *Црни Декамерон*, други став, *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos*, такт 23–25

У фрагменту В *Presage* (*Пророчанство*), још једном уочавамо ритмичко–перкусионистичко обележје заједничко многим популарним латино–америчким жанровима (пример бр.85). Ако издвојимо статично четвртинско мелодијско кретање од широко *арпеђираних* акорада (карактеристичних хармонско ритмичких орнамената) који имају функцију предударца на мелодијској ноти *ха*, запазићемо да мелодијска фраза почиње на лакој доби. Карактеристични хармонско ритмички орнамент на првој и почетак музичке фразе на лакој доби (пример бр.85) је перкусивна карактеристика афро–кубанских жанрова, међу којима је и *гуаганко* румба, типична управо по акцентима на ненаглашеним добама. Карактерише је „мушко–женско“ динамичко

⁹⁷ *Тамбора* (*tambora*) је техника десне руке која се користи у фламенко и класичној гитари, ради што бољег опонашања разних перкусивних инструмената, најчешће бубња. Брзим покретом (ударом) палца десне руке поред кобилице добија се карактеристичан перкусивни звучни ефекат.

осциловање, чији „љубавни“ карактер у потпуности одговара програмском налову *Бег љубавника кроз долину одјека*.



Пример бр.85, *Црни Декамерон*, други став, *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos*, такт 4–10

Музички фрагмент С, *Primer Galope de los Amantes* (*Први бег љубавника*, део фрагмента приказан је у примеру бр.86), произилази из почетне А (*Declamato*) теме и кореспондира са Брауверовим програмским објашњењима става. Непостојање метра у фрагменту С (пример бр.86), пружиће својеврсну олакшицу у досезању Брауверовог програмског образлагања другог става. Непостојање метра психолошки доприноси слободном постизању *ачелеранда*, *крешенда* и *диминуенда*, а они доводе до првог великог врхунца овог става. Фрагмент С представља изазов за ивођаче због чињенице да разигране неправилне групе у брзом *арпеђу* подсећају на полиметрију, јер се у оквиру сваког поновљеног такта (условно речено фразе) темпо повећава, а различит број нота метро–ритмички акцентује.

C Primer Galope de los Amantes
 Poco a poco accel. - - - -
 [x4] 4 6
pp (2^o, 3^o, 4^o, = rapido)

8 10 [x4] 20
 (cresc. 3^o et 4^o)

[x4] 11 [x4] 14 (3) 6 4
f *f molto* *dim. poco a poco*

Пример бр.86, Црни Декамерон, други став, La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos, такт 11–17

Као и у фрагменту С, фрагмент G, Por el Valle de los Ecos (Кроз долину одјека, део фрагмента се види у примеру бр.87) произилази из почетне А (Declamato) теме. Одређена артикулација, која се заснива на смењивању гласних, сонорних мотива (палац десне руке ће свирати мелодијску линију у басу *анојандо* техником), са топлим и тихим (где поновљену мелодију у басу палац свира тише и *тирандо* техником), средство је добијања ехо ефекта, тј. дочаравања Бега љубавника кроз долину одјека у фрагменту означеном словом G (пример бр.87). Ритмичка основа оба фрагмента (С и G) са остинато *арпеђираним* фигурама, рефлектује афро–кубанску перкусивност, коју ћемо дочарати артикулацијом (акцентовање палца, јасно свирање *легата* у левој руци, одређена звучност и атмосфера).

G Por el Valle de los Ecos
 Rapido (*alopante*) (eco) (como resonancia) simile

The musical score consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various dynamics: *f* (forte), *resonante (eguale)*, *Psub. legato*, *pp* (pianissimo), and *fsub.* (subito forte). The second system continues with *Psub.*, *pp*, and *f* (simile). The third system includes *Psub.*, *f*, and *pp*. The score is marked with 'eco' and 'como resonancia' throughout.

Пример бр.87, Црни Декамерон, други став, La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos, такт 30–36

Последњи фрагмент другог става I (*Епизод*, пример бр.88, такт 60–67), представља незнатно варирану репризу другог фрагмента (B), што ће условити и сличан интерпретативни приступ. I фрагмент ће бити свиран нешто мирније, са споријим *арпеђатима* и скоро без акцента, у *пијано* динамици, која најбоље дочарава завршетак приче.

I Epilogo (lentamente) (EPILOGO)

The musical score consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various dynamics: *f* (forte), *breve*, *mf* (mezzo-forte), *d. vibrar* (divisi vibrato), and *(laissez vibrer)*. The second system continues with *mf*, *Rall.* (rallentando), *p* (piano), *d. vibrar*, and *(pp)* (pianissimo). The score is marked with 'Epilogo' and 'lentamente' throughout.

Пример бр.88, Црни Декамерон, други став, Epilogo (lentamente), такт 60–67

2.4.3. Црни Декамерон, трећи став, Ballada de la Doncella Enamorada

У последњем ставу *Црног Декамерона*, Лео Браувер креира музичку слику девојке која је заљубљена, став програмски називајући *Ballada de la Doncella Enamorada* (*Балада заљубљене девојке*). Садржај је инспирисан ликовима девојака које се помињу у причама *Самба Кулунг* и *Буге Короба*: обе су волеле своје ратнике – Фатумата је била заљубљена у лепог Самбу, а Њела у Буге Коробу.

У односу на прва два става, трећи својим музичким фрагментима најјасније рефлектује стално присуство афро–кубанске музичке традиције. Посебну пажњу у интерпретирању трећег става посветићемо истицању његових разноврсних ритмичких карактеристика; тако ћемо најбоље „подвући“ везу са афро–кубанским популарним жанровима. У прва два такта (пример бр.89) запажамо карактеристичан ритмички покрет (присутан током целог става), после којег наступа фрагмент означен као *sempre lirico*. Пажљивом анализом уочићемо да уводни мотив и фрагмент који му следи започињу паузама; у томе ћемо препознати афро–кубанску ритмичку карактеристику, знајући да је чине управо паузе на првој доби (тзв. „слаба“ прва доба). Овоме додајемо још уочених специфичности: разноврсан ритам, много легата и синкопа. Наведени пример, као и цео став, снажно су прожети варијантама *синкиљо* ритма (у претходном поглављу напоменули смо да је *синкиљо* типичан кубански ритмички образац, заступљен у кубанским популарним жанровима хабанери и данцону). Од извођача се очекује да на самом почетку става лирску мелодијску линију изложи лежерно, у умереном темпу, уз поштовање синкопираног ритма, који представља основ *синкиљо* ритмичког обрасца.



Пример бр.89, *Црни Декамерон*, трећи став, *Ballada de la Doncella Enamorada*, такт 1–6

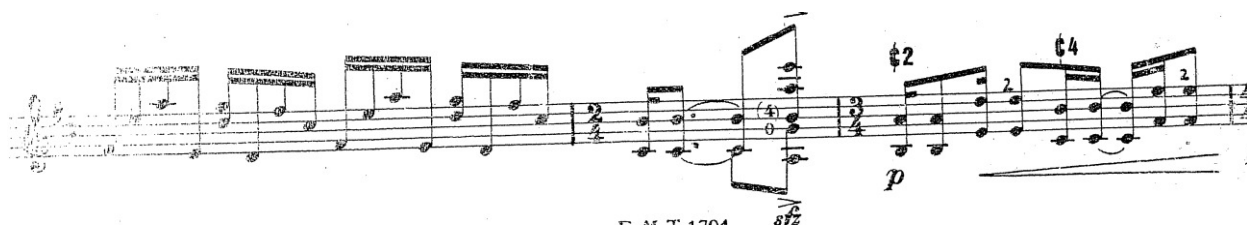
У другом делу става, означеном као *piu mosso* (пример бр.90), Браувер спаја ритмички мотив првог такта става и тему из наредног (*sempre lirico*) фрагмента; овај композиторски поступак (спајање две основне музичке идеје), разрађиваће се до самог завршетка става. У односу на почетну умереност овај фрагмент треба да буде свiran чврсто, ритмично и виртуозно. Мотиви у доњем регистру свирани комбинацијом *p i*,

свираће се *тирандо* уз оштар *стакато* покрет, док ће мелодијска линија бити свирана *a* прстом *анојандо* техником.



Пример бр.90, *Црни Декамерон*, трећи став, *Ballada de la Doncella Enamorada*, такт 23–31

Разрађујући и усложњавајући два основна мотива трећег става Браувер користи разноврсне варијетете *синкиљо* ритмичке основе. У примерима бр.91 и 92 можемо јасно уочити основни *синкиљо* ритам и његове варијације. Ако упоредимо други део такта 88 (пример бр.91), као и други део такта 95 и 106 (пример бр.92) са основним *синкиљо* ритмичким обрасцем (пример бр.3, стр.38) приметимо апсолутну ритмичку идентичност овог фрагмента трећег става са *синкиљо* ритмичком формом. Поред поменутих ритмичких специфичности овог фрагмента извођач треба да искористи и његову богатију фактуру да разноврсном артикулацијом (*разгада*, *легато*, *стакато*, *арпеђо*) истакне техничко–звучне предности гитаре (боја, динамичке и „акордске“ карактеристике).



Пример бр.91, *Црни Декамерон*, трећи став, *Ballada de la Doncella Enamorada*, такт 86–88

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music features a series of chords and melodic lines. A 'C5' chord marking is present at the end of the first staff. The second staff includes dynamic markings 'm i p' and 'a m i p', and a 'rasg.' (rasgueado) instruction with a bracketed section of notes. A 'C5' chord marking is also present. The third staff includes dynamic markings 'p' and 'mf', and another 'C5' chord marking. The score is written in a style typical of classical guitar notation, with detailed fingering and articulation instructions.

Пример бр.92, Црни Декамерон, трећи став, Ballada de la Doncella Enamorada,
такт 96–106

ЗАКЉУЧАК

У претходним поглављима упознали смо се са одабраним латино–америчким популарним музичким жанровима и композиторима који су писали инспиришући се њима. Иако разматране ауторе везује заједнички извор надахнућа, они су га, у индивидуалним гитаристичким опусима, третирали крајње разнолико. Стваралаштво А.Бариоса (одликовано класичном хармонијом, виртуозношћу, складношћу, утицајима романтичног стила...), означава почетак компоновања уметничке музике за класичну гитару инспирисане између осталог и латино–америчким популарним музичким жанровима. Под великим утицајем Бариоса ствара и А.Лауро, чије композиције стилски настављају делатност наведеног парагвајског гитаристе и композитора. Лобос, међутим, компонује на потпуно другачији начин, иако веома поштује Бариосов рад.

У сусрету са Лобосовом *Бразилском народном свитом* поставило се питање како је интерпретирати; иако инспирисана бразилским музичким жанровима, у њена прва четири става доминаирају европске музичке форме. Да ли је, дакле, ово дело више европско или бразилско? Одговор је у рукама извођача. Мишљења смо да интерпретацију треба засновати на музичко–техничким предностима гитаре. У *Бразилској народној свити* треба дочарати карактер бразилске музике, нарочито истичући њена специфична обележја (мелодијске линије инспирисане модињом, или лунду ритмичку основу). Тоналитети у којима је Лобос компоновао појединачне ставове свите одговарају њеном „природном“ штимовању, што свакако чини предност за интерпретатора. „Европским“ формама у *Бразилској народној свити* нећемо доделити аутентичан европски карактер: на мазурку нећемо пресликати пијанистички стил Шопенових мазурки, валцер неће одисати „бечким“ стилем, нити ће скотиш или гавота носити музичка обележја фолклорних средина из којих потичу. Стил ће почивати на гитаристичком маниру, као главној спони са аутентичним тумачењем бразилског музичког наслеђа у Лобосовом опусу.

Мануел М. Понсе утицај мексичких популарних музичких жанрова испољава сопственим, често импресионистичким музичким језиком. У интерпретацији његових оригиналних дела за гитару, трагајући за аутентичношћу, извођач ће неминовно уочити и елементе Сеговијиних интерпретацијских захвата (у овој двојности крије се и могући извор конфузије за извођача). Кроз интерпретацију Понсеове *Сонате бр.1 (Мексикане)*, тежили смо аутентичном Понсеовом стилу, без жеље да оспоримо Сеговијино стваралаштво. Иако је Понсе подлегао многобројним Сеговијиним сугестијама, постоје и примери његовог прећутног неслагања са идејама славног гитаристе, па такве идеје није ни уносио у своје манускрипте. Сеговијине сугестије најчешће су се односиле на упрошћавање текста ради олакшане интерпретације – често су мењани оригинални ритам и хармонија. У интерпретацији разматране сонате можемо да користимо Сеговијин прсторед и препоручену артикулацију; програмски наслови његових ставова такође су корисни јер дочаравају „мексички“ музички карактер дела. Ипак, његове интервенције не можемо прихватити у целини, јер нарушавају аутентичност

уметничког дела. Максимум „личног“ треба да почива првенствено на доживљају гитаристе који дело изводи. Понсеове ознаке за темпо у *Сонати Мексикани* (*Allegro moderato*, *Allegretto un poco vivace*, *Allegretto quasi serenata*) говоре о његовој ненаметљивој и умереној природи, која није тежила привлачењу пажње ефектним пасажима и брзином. Потрага за балансом између импресионистичког стила и мексичке музичке традиције треба да буде главни циљ извођача, јер ће на тај начин најјасније пренети слушаоцу идејну и музичку суштину овог дела.

Астор Пијацола бави се само једним латино–америчким музичким жанром, тангом, који највише захваљујући њему постаје планетарно популаран. Иако Пијацола није био гитариста, његових *Пет комада за гитару* то не показују, јер је његов стил успешно уклопљен у природу гитаре као инструмента. Ритмички обрасци хабанере и кандомба заслужни су за прецизан пулс танга, јак утицај цеза можемо осетити у другом комаду– *Романтику*. Различити перкусионистички ефекти јављају се у *Аксентуаду* и *Камперу*, уз готово барокну моторичност. Утицај Бартока на стваралаштво Астора Пијацоле примећујемо у свих пет комада, највише захваљујући њиховој хармонској структури. Наиме, заступљен тоналитет није традиционалан већ крајње проширен (без традиционалне функционалности), па се о тоналном центру може говорити само у ширем смислу („ин ге“, „ин а“, „ин це“...). Препознавање наведених карактеристика Пијацолиног стила неопходно је за успешно тумачење његове музике.

Лео Браувер у оквиру последњег периода свог стваралаштва (названог *Нова једноставност*), пред извођача ставља комплексне изазове. Новина у његовом музичком језику јесте коришћење жанровског–уметничког плурализма (спаја књижевност и музику). Браувер инспирацију налази у афричким народним приповеткама (које је сакупио Фробенијус) које су пуне еротске тематике и које самим тим имплицирају назив композиције: *Црни Декамерон*. Музичко обликовање темељи на ритмичко–перкусионистичким обележјима румбе (произашле из еротског плеса), хабанере или данцона. Интерпретирањем *Црног Декамерона* (тридесет три године по његовом настанку), запазили смо синтезу модерног музичког језика са афро–кубанским музичким наслеђем, која гитари даје нов квалитет звука, и подстиче нов приступ интерпретацији. Поред неопходног знања о афро–кубанским популарним музичким жанровима, од извођача се очекују радозналост и поткрепљење аутентичног интерпретирања литерарним сижеом.

Интерпретација музичког дела чини музичку уметност јединственом и различитом у односу на друге уметности. Креативност извођача, сабрана са тежњом да се поштује аутентичност композиторових идеја не представља лак задатак; успех зависи од талента, знања, искуства и техничке моћи уметника–интерпретатора.

У земљама Латинске Америке двадесети век је период рађања ауторства у музичкој уметности. Контекст у којем се оно формирало – аутентичност грађена на богатом културном наслеђу – још увек није довољно истражен нити близак европској културолошкој традицији. То ствара потешкоћу уметнику–извођачу, јер интерпретација мора да почива на разумевању потпуности изворног амбијента у којем су дела настала,

а не само на одјецима познатих интерпретација. Бавећи се темом приложеног докторског уметничког пројекта дошли смо до закључака који нас оквирно могу приближити одговорима на питање како убедљиво интерпретирати музику инспирисану латино–америчким музичким жанровима; које композиторске идеје треба поштовати, а у којим сегментима је остављен простор за лични приступ тумачењу музичког текста. Изложени закључци нису коначни, и наша је обавеза да за њима даље трагамо.

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

Ред.бр.	страна
1. Земље Латинске Америке.....	5
2. Густаво Соса Ескалада.....	8
3. Николино Пелегрини.....	8
4. Агустин Бариос Мангоре.....	9
5. Агустин Бариос Мангоре као поглавица <i>Нитсуга Мангоре</i>	9
6. Антонио Лауро.....	14
7. Алирио Диаз.....	14
8. Мануел М.Понсе.....	17
9. Андрес Сеговија.....	17
10. Шоро ансамбл <i>коњунтос</i>	21
11. Хедвигес Гонзага „ <i>Шикиња</i> “.....	21
12. Ернесто Назарет.....	21
13. Еитор Вила–Лобос.....	22
14. Анибал Троило.....	29
15. Карлос Гардел.....	29
16. Традиционални танго састав <i>orquesta típica</i>	29
17. Астор Пијацола.....	30
18. Астор Пијацола и Хорацио Ферер.....	33
19. Астор Пијацола и Милва.....	33
20. Лео Браувер.....	36
21. Жена обучена у традиционалну мексичку <i>ребозо</i> одећу.....	62
22. <i>Ахуехуete</i> дрво.....	66
23. Мексички плес <i>Jarabe Taratio</i>	67

24. *Κορα* χαρφα.....97

СПИСАК НОТНИХ ПРИМЕРА

Ред. бр.	Страна
1. Традиционални парагвајски ритам (галопа).....	10
2. <i>Тресиљо</i> ритмички образци	38
3. <i>Синкиљо</i> ритмички образци.....	38
4. <i>Јамбу</i> ритмички образац.....	39
5. <i>Гуагуанко</i> ритмички образац	39
6. <i>Колумбија</i> ритмички образци	39
7. Л.Браувер, <i>Данца карактеристика</i> , такт 1–4	39
8. Л.Браувер, <i>Похвала игри</i> први став <i>ленто</i> , такт 7.....	40
9. Л.Браувер, <i>Похвала игри</i> , други став <i>обстинато</i> , такт 19–21.....	40
10. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , први став, такт 1–9	43
11. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , први став, такт 10–19.....	43
12. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , први став, такт 28–39.....	44
13. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , први став, , такт 49–60.....	44
14. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , други став, такт 1–16.....	45
15. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , други став, такт 17–32.....	46
16. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , други став, такт 65–79.....	47
17. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , трећи став, , такт 1–32.....	48
18. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , трећи став, такт 33–64.....	49
19. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , трећи став, такт 97–116.....	50
20. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , четврти став, такт 1–8.....	50
21. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , четврти став, такт 24–28.....	51
22. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , четврти став, такт 33–48.....	51
23. Х.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , четврти став, такт 82–97.....	52

24. X.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , пети став, такт 1–18.....	53
25. X.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , пети став, такт 30–40.....	53
26. X.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , пети став, такт 44–55.....	54
27. X.В.Лобос, <i>Бразилска народна свита</i> , пети став, такт 69–84.....	55
28. Део виљансика, <i>Salve, niño hermoso</i>	57
29. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , почетак првог става, такт 1–5 (издање М.Алказар...)	57
30. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , први става, такт 27–40 (издање Peer Corporation).....	59
31. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , први става, такт 27–40 (издање М.Алказар).....	59
32. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , први става, такт 45–51 (издање М.Алказар).....	60
33. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , први став, такт 58–65 (издање М.Алказар).....	60
34. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , први став, такт 73–78 (издање Peer Corporation)...	61
35. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , први став, такт 73–78(издање М.Алказар).....	61
36. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , први став, такт 112–118 (издање Peer Corporation)..	61
37. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , први став, такт 113–122 (издање М.Алказар).....	62
38. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , почетак другог става, (издање Peer Corporation).....	63
39. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , почетак другог става, (издање М.Алказар).....	63
40. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , други став, такт 1–12 (Сеговијина интерпретација).	64
41. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , други став, такт 13–15 (издање Peer Corporation).....	64
42. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , други став, такт 47–49 (издање Peer Corporation)....	64
43. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , други став, такт 27–32 (издање М.Алказар).....	65
44. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , трећи став, такт 1–24 (издање М.Алказар).....	68
45. Део популарне мексичке песме <i>Vamos a tomar atole</i>	68
46. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , трећи став, такт 44–56 (издање М.Алказар).....	68
47. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , четврти став, такт 1–6 (издање М.Алказар).....	69
48. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , четврти став, такт 7–24 (издање М.Алказар).....	70
49. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , четврти став, такт 32–43 (издање М.Алказар).....	70
50. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , четврти став, такт 50–63 (издање М.Алказар).....	71

51. М.Понсе, <i>Соната Мексикана</i> , четврти став, такт 121–138 (издање М.Алказар.....	71
52. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , почетак <i>Кампера</i> , првих шест тактова.....	74
53. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Камперо</i> , такт 25–36.....	75
54. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Камперо</i> такт 37–42.....	76
55. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Камперо</i> , такт 42–47.....	76
56. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Камперо</i> , такт 53–58.....	77
57. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Камперо</i> , такт 62–71.....	77
58. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Камперо</i> , такт 62–71.....	78
59. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Романтико</i> , такт 1–9.....	79
60. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Романтико</i> , такт 16–26.....	80
61. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Романтико</i> , такт 33–39.....	81
62. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Романтико</i> , такт 40–49.....	81
63. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Романтико</i> , такт 52–61.....	82
64. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Аксентуадо</i> , такт 1–19.....	83
65. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Аксентуадо</i> , такт 20–38.....	84
66. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Аксентуадо</i> , такт 39–46.....	85
67. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Аксентуадо</i> , такт 47–64.....	86
68. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Аксентуадо</i> , такт 65–80.....	87
69. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Тристон</i> , такт 1–24.....	88
70. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Тристон</i> , такт 30–56.....	89
71. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Тристон</i> , такт 57–71.....	89
72. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Компадре</i> , такт 1–10.....	90
73. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Компадре</i> , такт 10–23.....	91
74. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Компадре</i> , такт 24–35.....	92
75. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Компадре</i> , такт 36–41.....	92
76. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Компадре</i> , такт 36–44.....	93
77. А.Пијацола, <i>Пет комада за гитару</i> , <i>Компадре</i> , такт 45–53.....	93

78. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , први став такт 1–12.....	95
79. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , први став, такт 57–67.....	96
80. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , први став, такт 145–156.....	96
81. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , први став, такт 80–106.....	98
82. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , први став, такт 165–178.....	98
83. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , други став, такт 1–3.....	99
84. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , други став, такт 23–25.....	99
85. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , други став, такт 4–10.....	100
86. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , други став, такт 11–17.....	101
87. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , други став, такт 30–36.....	102
88. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , други став, такт 60–67.....	102
89. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , трећи став, такт 1–6	103
90. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , трећи став, такт 23–31.....	104
91. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , трећи став, такт 86–88.....	104
92. Л.Браувер, <i>Црни Декамерон</i> , трећи став, такт 96–106.....	105

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

1. Abrashev Bozhidar and Gadijev Vladimir, *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments from all eras and regions of the world*, Konemann, Cologne, 2000.
2. Azzi Maria Susana and Simon Collier, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzola*, New York, Oxford university press, 2000.
3. Alcazar, Miguel, *Obra completa para guitarra de Manuel M.Ponce*, Ediciones etolie, Conaculta, 2000.
4. —————, *The Segovia–Ponce letters*, Ed. Oprhee, 1990.
5. Appleby, David P, *Heitor Villa–Lobos: A Life (1887–1959)*, Scarecrow Press, Inc., 2002.
6. —————, *Heitor Villa–Lobos: A Bio–Bibliography*, New York, Greenwood Pres, 1988.
7. Betancourt, Rodolfo, *A Close Encounter with Leo Brouwer*, *Guitar Review Magazine* 112, 1998, 2.
8. Behague, Gerard H, *Music in Latin America: An introduction*, Englewood Clifts, 1979.
9. —————, *Heitor Villa–Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*, Austin, ILAS Monographs, UT Press, 1994.
10. Gerald, Abraham, *Oksfordska istorija muzike*, Beograd, Clio, 2004.
11. Gray, Julio Ardiles, *Astor Piazzolla, from New York to Mar de Plata*, *La Opinion Cultural*, 1976.
12. —————, *Astor Piazzolla, his childhood in New York*, *La Opinion Cultural*, 1976.
13. Grunfeld, V. Frederic, *The art and times of the guitar—an illustrated history of guitars and guitarists*, New York–London, Macmillan Publishing Co., Inc and Collier Macmillan Publishers, 1969.
14. Guerios, Paulo Renato, *Heitor Villa-Lobos and the Parisian art scene: how to become a Brazilian musician*, *mana* vol.9, n1, Rio de Janeiro 2006, 81–108.
15. Densiton, Kristin, *Tango i njegov smisao: Povest o argentinskom tangu*, (prev. Sana Knežević), Beograd, Prosveta, 2012.
16. Evans Tom and Mary Anne, *Guitars –Music, Histori, Construction and Players*, New York– London, Paddington Press LTD, 1977.
17. Kreuzsch, Johannes Tonio, *New Cuban Music*, *Guitar Review* 117,1999, 17–23.

18. Madrid-González, Alejandro L, *Writing modernist and avant-garde music in Mexico: Performativity, transculturation and identity after the revolution, 1920–1930*, докторска дисертација, The Ohio State University, 2003.
19. Mair, Marlynn, A History of Choro in Conteht, *Mandolin Quarterly*, Vol. 5, Nr.1, Rio de Jeneiro, 2000, 13–20.
20. —————, What is Choro?, *Mandolin Quarterly*, Vol. 5, Nr.1, Rio de Jeneiro, 2000, 11–12.
21. Маринковић, Соња, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Београд –Нови Сад, Факултет музичке уметности–Матица српска, 2008.
22. Morel, Jorge, *Latin American Rhythms for Guitar*, Mel Bay, 1997.
23. Mckenna, Constance, An Interview With Leo Brouwer, *Guitar Review Magazine* 75, 1988,10–16.
24. Nascimento, Tiberio, *Villa-Lobos and Brazilian Rhythms*, *Guitar international*, 1986, 54–55.
25. —————, *Villa-Lobos and Brazilian Rhythms part II*, *Guitar international*, 1986, 37–39.
26. Natalio, Gorin, *Astor Piazzolla, A manrra de memorias*, Atlantida, 1991.
27. Nystel, David, Harmonic practice in the guitar music of Manuel M. Ponce, *Guitar Review* 85, 1991, 1–9.
28. Otero, Corazon, *Manuel M.Ponce and the Guitar*, Westport, Bold Strummer, 1994.
29. Perez, Saturnino Fereira, *Agustin Barrios—Su Entorno, su Epoca y su Drama*, Ediciones Comunerros, Asuncion, 1990.
30. Peričić Vlastimir i Skovran Dušan, *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti Beograd, 1991.
31. Поповић, Тијана, “Појам и елементи аналитичке интерпретације“, Аспекти интерпретације, реферати са научног скупа одржаног 22. и 23.IV 1988, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, Београд, 1989, 135–148.
32. Rafael, Aponte Pedro, *The Invention of the national in Venezeuelan art music 1920–1960*, (докторска дисертација, University of Pittsburgh, 2008).
33. Raygada, Carlos, Manuel Maria Ponce, *Guitar Review* 7, 1948, 5–6.
34. Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes*, London, Macmillan Publishers Limited, 1980.
35. Santos, Turibio, *Heitor Villa-Lobos and The Guitar*, Wise Owl Music, 1985.

36. Sensier, Peter, Agustin Barrios in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 2, 1980, 188.
37. Smith, Carleton Sprague, Impressions of Manuel Ponce, *Guitar Review* 7, 1948, 10.
38. Stivenson, Robert, *Music from Mexico*, New York, Thomas Y. Crowell Co, 1952.
39. Stover D, Richard, *The Life and Times of Agustin Barrios Mangore*, Querico Publications Clovis, 1992.
40. Sutton, Clifford Todd, *The Candombe Drumming of Uruguay: Contextualizing Uruguayan Identity Through Afro-Uruguayan Rhythm*, (докторска дисертација, University of Miami, 2013).
41. Scholes, Percy A, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, London, 1964.
42. Focht, Ivan, *Savremena estetika muzike*, Beograd, Nolit, 1980.
43. Franck, Eliot Paul, *The Venezuelan Waltzes of Antonio Lauro*, (докторска дисертација, Florida State University, 1994).
44. Фробениус, Лео, *Црни Декамерон*, (прев. Милорад Софронијевић), Београдско издавачко-графички завод, 1974.
45. Fryer, Peter, *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*, London, Pluto, 2000.
46. Hodel, Brian, Villa-Lobos and the guitar, *Guitar review*, 1988, 21–26.
47. Century, Paul Reed, Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba, *Latin American Music Review*, Vol. 8, No. 2, 1987.
48. Coelho Tadeu and Julie Koidin, *The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance Practices*, *The Flutist Quarterly*, 2005, 36–40.
49. Cosentino, Salvatore An Interview with Roberto Aussel, *Guitar Review Magazine* 103, 1995.
50. Chase, Gilbert, *A Guide to the Music of Latin America*, Second Edition, revised, Washington, D.C., Pan American & Library of Congress, 1972.
51. Шобајић, Драган, *Како се пише стручни рад*, Факултет музичке уметности, 2007.
52. Wade, Graham, *Maestro Segovia*, London, Robson Books, 1986.

Нотна литература:

53. Barrios, Agustin, Danza Paraguaya no.1, Zen-On Music company Ltd., Tokyo, 1977.
54. —————, Danza Paraguaya no.2 'Jha,che valle', Zen-On Music company Ltd., Tokyo, 1977.
55. —————, Danza Paraguaya no.3, London Carape, Zen-On Music company Ltd., Tokyo, 1977.
56. —————, Maxixe, Zen-On Music company Ltd., Tokyo, 1977.
57. —————, Cueca, Univerzal Music Publishing Ricordi, Milano, 1973.
58. —————, Aire de Zamba, Univerzal Music Publishing Ricordi, Milano, 1973.
59. —————, *Aconquija*, Univerzal Music Publishing Ricordi, Milano, 1973.
60. Brouwer, Leo, Le Decameron Noir, Editions Musicales Transatlantiques, Paris, 1983.
61. Villa-Lobos Heitor, Suite populaire bresilienne, Editions Max Eschig, Paris, 1955.
62. —————, Cinq Preludes pour guitar, Editions Max Eschig, Paris, 1954.
63. —————, Douze Etudes pour guitar, Editions Max Eschig, Paris, 1953.
64. Lauro, Antonio, Suite Venezolana, Ed. Broekmans and Van Poppel, Amsterdam, 1963.
65. —————, Valse Venezolano, Published by Caroni Music, 1998.
66. Piazzolla, Astor, Cinco piezas para guitarra, Edizioni Berben, Ancona, 1981.
67. Ponce, Manuel M, Sonata I (Mexicana), Peer International Sorporation, 1967.
68. —————, Sonata I (Mexicana), Ediciones etolie, Conaculta, 2000.

Дискографија:

69. Daroux Cecile and Marquez Pablo, PIAZZOLLA Historie du tango, Harmonia mundi, 1999, CD
70. Rojas, Berta, Intimate BARRIOS, Montevideo, On Music recordings, 2008, CD.
71. —————, Paraguay According to Agustin Barrios, On Music recordings, 2008, DVD.
72. Segovia, Andres, Segovia Mexicana, Decca Records, 1967, LP.

Интернет извори:

73. Villalobos.ca, интернет сајт, приступ сајту 27.10.2014.

74. Todotango.com, интернет сајт, приступ сајту 21.01.2015.

75. www.youtube.com, <http://youtu.be/jvoYPPMoGpE>, видео снимак, приступ, 15.01.2015.

76. www.youtube.com, <http://youtu.be/VjesKuUUoUA>, видео снимак, приступ, 26.01.2015.

77. www.youtube.com, <http://youtu.be/sUMU0FEuhcY>, видео снимак, приступ, 26.01.2015.