



Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за гудачке инструменте

Маја Милановић

АСПЕКТИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ МУЗИКЕ 20. И 21. ВЕКА НА
ПРИМЕРИМА КОНЦЕРАТА ЗА ВИОЛУ ВИЛИЈАМА ВОЛТОНА И
ЏОНА ВИЛИЈАМСА

докторски уметнички пројекат

Ментор: ред. проф. мр Дејан Млађеновић

Коментор: ред. проф. др Соња Маринковић

Београд

2023.

Садржај

Увод	3
Предмет и циљ рада, методолошка питања	3
Историјат настанка концерата за виолу Волтона и Вилијамса	5
Стил и форма	7
<i>Концерт за виолу Вилијама Волтона</i>	9
Аналитичко–интерпретативни аспект.....	9
Значајна извођења <i>Концерта за виолу Вилијама Волтона</i>	29
Концерт за виолу Џона Вилијамса.....	31
Аналитичко–интерпретативни аспект.....	31
Значајна извођења Концерта за виолу Џона Вилијамса	41
Уместо закључка.....	42
Литература.....	45
Прилог 1.	47
Прилог 2.	48
Биографија.....	49

Увод

Предмет и циљ рада, методолошка питања

Концерт за виолу британског композитора Вилијама Волтона према многим аспектима заузима централно место у концертантном виолском репертоару. У тренутку настанка, 1929. године, инспирисао је многе друге ауторе да пишу за овај инструмент. Дотадашња скромнија заступљеност виоле у солистичкој литератури додатно је нагласила значај једног од првих истакнутијих концертантних дела у 20. веку које данас заузима стално место у репертоару виолиста. Иако је оно хронолошки остало везано за ауторову рану стваралачку фазу, композициона техника, доминантно присуство романтизма које се протеже до 20. века, као и слободе у третману хармоније, форме и ритма сведоче о Волтоновом зрелом стилу. С друге стране, историјски контекст дела паралелно може да осветли неодвојиви део Волтоновог остварења, будући да је оно посвећено британском виолисту Лајонелу Тертису (Lionel Tertis) који је заслужан за популаризацију солистичке улоге виоле охрабривањем композитора да пишу нова дела. Волтоново остварење и Тертисово залагање несумњиво су појачали интересовање музичке јавности за потенцијал виоле као солистичког инструмента, те тако њихова заједничка сарадња и индивидуални допринос представљају полазну тачку за продор виоле у 20. веку, уједно и почетни импулс за истраживање развоја извођаштва на овом пољу.

Један од концерата чије је настајање последично везано за Волтоново грандиозно остварење јесте *Концерт за виолу* (2009) Џона Вилијамса, још једног истакнутог композитора који филмској музици посвећује значајно место у свом богатом стваралачком опусу. На овај начин ће се истражити утицаји Волтоновог дела на примеру остварења исте музичке форме другог аутора на америчком тлу, уз подвлачење разлика у третману солистичког парта. Другим речима, Вилијамсов концерт сматра се репрезентативним делом 21. века, а као такав сматра се погодним за уочавање свих промена и нивоа које је развој виолске праксе достигао. С друге стране, биће значајно истражити утицај на музички језик у делима концертантног жанра будући да се стваралаштво обојице аутора дотиче на пољу филмске музике. Анализу два остварења такође треба сагледати из призме уодношавања два различита приступа концертантном жанру. У оба концерта, солиста се сусреће са најсложенијим музичким, техничким и

поетичким захтевима, откривајући нове потенцијале изражајности инструмента, те ће бити занимљиво анализирати различите приступе интерпретацији изабраних дела, уз упоређивање снимака остварених у различито време.

У образложењу докторског уметничког пројекта, поред поменутог историјско–аналитичког прегледа, биће дата општа разматрања аспеката интерпретације. У том смислу посебно би била испитана темпа, агогичка и артикулациона средства, вибрато и третман музичког текста. Рад садржи бројне одговоре на питања у ком правцу је извођачка пракса кренула да се развија од тренутка објављивања дела Волтона у 20. веку до Вилијамсовог концерта у 21. веку, с обзиром на временску дистанцу од тачно 80 година. Ниједно од ових остварења још увек није доживело оркестарску премијеру у нашој земљи (Вилијамсов концерт, за разлику од Волтона, у Србији није изведен ни у верзији са клавиром). Иницијална идеја образложења почива на пружању што дубљег историјског, аналитичког и интерпретативног истраживања зарад приближавања и бољег упознавања два концерта која су омогућила ревитализацију виоле у музичкој историји, са освртом на различите аспекте, поменуте у образложењу теме докторског уметничког пројекта.

Концерти за виолу Вилијама Волтона и Џона Вилијамса у интерпретативном смислу представљају нарочит куриозитет у извођачкој литератури за виолу. С тим у вези, један од крајњих циљева докторског уметничког пројекта јесте да поменута дела што више приближи музичарима зарад унапређења квалитета њихове заступљености на домаћој сцени. Писани рад би пружио детаљан увид и објашњења аналитичко–интерпретативног и историјског аспекта дела, те би контекст настанка концерата, композиторска техника, структура и садржај били представљени минуциозном анализом. У коначном виду рад би подразумевао трајни писани документ чија је функција преваходно педагошка. С друге стране, интерпретативни аспект пружио би студиозан приступ извођачкој техници и изазовима који се постављају пред уметника када се први пут налази пред партитуром поменутих концерата. Имајући у виду историјске чињенице развоја технике на виоли, чему би била посвећено посебно поглавље писаног текста.

Основна идеја рада биће представљена применом интерпретативно–аналитичке и компаративне методе. С тим у вези, рад би био усмерен на откривање и решавање извођачких проблема и потенцијала виоле у репрезентативним делима 20. и 21. века, која представљају надградњу традиционалне извођачке технике на овом инструменту. Практични део докторског уметничког пројекта би био представљен интерпретацијом концерата за виолу Вилијама Волтона и Џона Вилијамса уз пратњу клавира, док ће за

писани рад бити коришћена оркестарска партитура ради прецизног сагледавања третмана свих инструмената. Такође, аналитичка поглавља биће илустрована фрагментима из оркестарске партитуре.

Историјат настанка концерата за виолу Волтона и Вилијамса

Концерт за виолу Вилијама Волтона (William Walton) представља прекретницу у историјском развоју виоле као солистичког, концертантног инструмента. Ремек дело енглеског композитора обележиће даљи стваралачки пут аутора лично, али истовремено одредити даљу судбину виоле и литературе намењене овом инструменту. Из данашње перспективе Концерт за виолу Вилијама Волтона сматра се његовим првим зрелим стваралачким опусом. Концерт је настао 1930. године као последица Волтоновог истраживања извођачких могућности гудачких инструмената, појаве низа значајних извођача на виоли који су Волтона инспирисали.

Последица Волтоновог певања у црквеном хору од детињства било је рано усвајање контрапунктске вештине. Уопштено, Волтон нема заокружено музичко образовање, а сматра се једним од највећих музичких мајстора савремене музике у погледу свих аспеката компоновања. Волтонова изразита композициона индивидуалност није била без посредних музичких утицаја. У првом реду то су Стравински (*Петрушка*, *Посвећење пролећа*) и Прокофјев (*Виолински концерт*), али и Дебиси, Равел (*Дафнис и Клое*) и цез музика извођена двадесетих година прошлог века. Концерту за виолу претходио је *Први гудачки квинтет* (1923)¹, дело којим се Волтон представио на међународној музичкој сцени. Дело које непосредно претходи Концерту за виолу је *Синфонија концертанте* за оркестар и облигатни клавир, написана 1927. године, а која показује утицаје са једне стране Боролина и Римског-Корсакова, а са друге Равела. Оно што ће бити заједничко са *Концертом за виолу* и што је уједно наговештај овог концерта јесу медитативни лиризам и двосмислености у тумачењу хармонских модулација.² Волтонова дела одликује сјајна инструментација (оркестрација), изразита мелодиозност, инвентивност у коришћењу ритма и метра (полиритмија и полиметрија), као и полифони

¹ Волтонов рани атонални гудачки квинтет изведен је 1921. године на Конференцији савремених композитора. Албан Берг је био импресиониран овим Волтоновим делом и из истог разлога га је упознао са Арнолдом Шенбергом, што је значајно утицало на Волтонова дела из ове декаде стварања. Milan Milisavljevic, *The Evolution of Viola Playing as Heard in Recordings of William Walton's Viola Concerto*, Houston, Texas, 2011, 3.

² Исто, 4.

начин мишљења који га захваљујући изузетном композиционом умећу сврстава у ред најзначајнијих савремених енглеских композитора. Концерт за виолу јесте плод Волтоновог сублимног стваралачког израза чији ће се елементи развијати кроз потоња оркестарска, камерна и концертантна дела. *Концерт за виолу* посвећен је Кристабел Мекларен (Cristabel McLaren, касније Lady Aberconway), али је ипак, на инсистирање диригента премијерни извођач требало да буде Лајонел Тертис (Lionel Tertis). Стицајем околности прво извођење Волтоновог *Концерта за виолу* припало је Паулу Хиндемиту, који је на Волтона стваралачки утицао и са којим је пријатељевао. Треба подвући да је у том моменту, уколико посматрамо само литературу за виолу, на Волтона директно утицала Берлиозова симфонија *Харолду Италији* са облигатном виолом и Хиндемитова *Камерна музика бр. 5* за виолу и оркестар (оп. 36 бр. 4 из 1927. године).

Тридест година млађи Џон Вилијамс (John Williams), чије се плодно стварање протеже кроз седам деценија, сматра се једним од највећих америчких композитора свих времена. Поред компоновања оставио је значајан траг у америчкој култури као диригент, аранжер/оркестратор и џез пијаниста. Музички утицаји су бројни. Прве музичке подуке прима од оца (и сам џез музичар и перкусиониста), родом је из Мејна, па џез музика и импровизација рано постају начин на који Вилијамс музички размишља. Током школовања, између осталог и у ваздухопловној академији, свирао је клавир и дувачке инструменте, такође и аранжирао за џез састав у овину исте школе. Вилијамс је своје академско музичко образовање заокружио на Џулијард школи. Поред бројни стручних курсева из дириговања, компоновања и оркестрације, на Вилијамса је пресудно утицала примењена музика. Продор популарне културе и нагли успон филма као доминантног америчког уметничког медија окренули су пажњу Вилијамса према стварању пре свега музике за филм. За стваралаштво је добио више од двадесет престижних награда као признање струке.

Вилијамс је више пута дириговао оркестрима у Бостону (Boston Pops), град у којем је поред Лос Анђелеса провео највећи део стваралачког пута. У Бостону је у симфонијским оркестрима ангажована светска музичка елита, најзначајнији музички извођачи данашњице. Концерт за виолу посвећен је Кети Басрак (Cathy Basrak), заменику вође виола у Бостонском симфонијском оркестру (Boston Symphony Orchestra) и солисти у Бостон Попс ансамблу. Истакнута виолисткиња своје генерације је Вилијамсов концерт премијерно извела. Вилијамсов особени композициони стил, калеидоскоп укупног савременог стваралаштва, насталог на темељима „нове тоналности“, лапидарност у

излагању музичких мисли као и синтеза свих изражајно техничких могућности савремене виоле доминантне су одлике Вилијамсовог концерта за виолу соло.

Стил и форма

Илустративни концерти за виолу композитора Вилијама Волтона и Џона Вилијамса носе печат филмске музике, која чини саставни део опуса оба наведена аутора. Основна одлика концерата јесте извесна доза “сликовитости” у музичком току, односно тенденцији изградње музичког тока која је на граници програмности. Будући да програм за ова дела не постоји – слушалац може да наслућује извесна расположења коју оба концерта поседују, а о чему ће посебно бити речи при детаљној анализи дела.

У стилском погледу, наведени концерти припадају *нео* сфери стилова.

Композиција Вилијама Волтона садржи елементе неокласицизма, односно необарока. Концерт је написан у три става (*Andante comodo – Vivo, con molto preciso – Allegro moderato*), од којих сваки садржи елементе барокног солистичког концерта. Дакле, у ширем смислу, подразумева наизменично извођење солисте (виола) и оркестра и инструментални виртуозитет.³ Дело обилује барокном моторичношћу, латентним двогласима у деоници виоле, секвентним низовима и остинато басовом деоницом. Заступљен је еволутивни принцип изградње музичког тока, типичан за барокни стил. Такође, концерт не садржи солистичке каденце без пратње оркестра. Звучно, дело одаје утисак барокног концерта.

Поред тога, елементи филмске музике који чине Волтонов *Концерт за виолу* посебним огледају се у употреби честих и наглих прекида “сцена”, односно музичких одломака различитог карактера. Стога, када говоримо о музичкој форми појединачних ставова, закључујемо да се ради о ненормираним формалним типовима у којима се нижу одсеци другачијег садржаја, карактера, метра, боје, динамике, темпа, агогике, артикулације и осталих музичких компоненти. Колажни принцип примењен у изградњи појединачних ставова подсећа на низање филмских сцена, карактера и догађаја, што ову композицију чини изразито динамичном.

³ Душан, Сковран и Властимир, Перичић, *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности, Београд, 266.

После извесног времена, у сваком ставу јавља се реминисценција на одређени претходно изведени одсек, или његова реприза. На овај начин, композитор је тематски заокружио појединачне ставове. Примера ради, прва тема првог става јавља се на крају истог, а на крају другог излажу се мотиви из целокупног средишњег става. Целокупни циклус је заокружен појавом прве теме првог става на крају трећег, те стога можемо говорити и о примени цикличног принципа у делу.

Концерт за виолу Џона Вилијамса такође садржи три става (*Moderato – Presto assai – Boldly (a piacere)*). Стилски, дело припада сфери неокласицизма. Претежно у избалансираном расположењу, за разлику од Волтоновог концерта, Вилијамсово дело не доноси нагле и жустре контрасте. Присутна је атоналност која на моменте прелази у битоналност. Такође, чест је покрет паралелних кварта, нарочито у оркестарском (клавирском) парту, што додатно доприноси утиску неодређеног тоналитета, или пак импресионистичких елемената. Почетак концерта (увод) асоцира и на звук минималистичких композиција.

Формални обрасци ставова су, као и у Волтоновом концерту, ненормираног типа. И овде је присутно низање засебних тематских материјала, као и тематско обједињавање појединачних ставова, са изузетком последњег, где је крај другачији – заокружује сетно расположење композиције. Такође, композиција садржи квази каденце и солистичке каденце, у чему се огледа утицај класичног концерта.

Филмски елементи у овом делу огледају се управо у наведеној “атмосферичности”, сетном расположењу присутном кроз дело, које ствара извесну “сликовитост” композиције. Конкретан моменат програмности био би тренутак “свађе” између виоле и тимпана – женског и мушког актера, у другом ставу, о чему ће више бити речи у поступној анализи композиције. Звучно, Вилијамсово дело представља изванредан контраст Волтоновом.

Уз истакнуте сличности и разлике међу композицијама, у наредном делу текста бавићемо се минуциозном анализом два одабрана концерта за виолу. Детаљном анализом тема и одсека у циклусима утврдићемо карактеристична и критична места, најпре за солисту, те понудити адекватна интерпретацијска решења у домену технике – потеза леве и десне руке, темпа, артикулације и слично.

Концерт за виолу Вилијама Волтона

Аналитичко–интерпретативни аспект

Први став

Став носи ознаку *Andante comodo*. У питању је “удобан”, експресиван анданте. Прва музичка целина траје до такта 33. Увод свирају гудачи кон сордино, а у четвртом такту тему преузима виола (уз осмински узмах). Солиста практично “израња” из оркестарског звука гудача. Тема је молто еспресиво, романтичарска и кантабиле, са пуно вибрата. Структура теме је 2+2+3, започиње узмахом, а завршава на првој осмини 11. такта. Треба употребити све техничке механизме којима се интерпретативно обликује оваква тема – широко гудало, мекане промене гудала, густ тон, широк, експресивни вибрато. Динамика такође усмерава ток теме до кулминације у 8. такту и затим прати њено постепено смирење. Од 11. такта тему преузима обоа, а виола је прати. Виола остаје као део пратње до 19. такта када опет преузима тему за октаву навише. Пратња виоле треба да буде врло деликатна и сул тасто. Отежавајућа околност је то што је у динамички најтежим тактовима у високој лаги, те се од солисте захтева вештина десне руке у проналажењу адекватног контактнег места, посебно на *a* жици. Још један технички изазов за извођача јесте интонација, јер су у тим тактовима јављају разложене октаве. Извођач би прво требало да коригује интонацију, најбоље свирајући октаве као двозвук. На тај начин се боље опажа интонација интервала. Тежиште рада треба затим пребацити на десну руку и пронаћи добар сул тасто тон, којим ће разложене октаве најбоље да звуче. Тема је обележена честим преласцима са жице на жицу, у ситнијим нотним вредностима, те не треба штедети количину гудала, без обзира на пиано динамику. Тако се неће изгубити квалитет тона. Пиано динамика свирањем целим гудалом се постиже на месту даље од кобилице, где се жељена сул тасто боја добија.

Соло тема у виоли (т. 19) у форте динамици, у истом је карактеру као и на почетку, па извођач треба да припази да не буде тонски и артикулационо прегруб, пошто је у питању висока лага на *A* жици. Тактови 23, 24 и 25 су интонативно веома непријатни због великих скокова у високе позиције. па треба одабрати квалитетан прсторед. Најлепше звучи најтежи интерпретативан начин, дакле да се праве ти скокови на *A* жици са одмереним глисандима који приличе конкретном карактеру одсека. Лакши начин био би да солиста остане у позицији и не прави скокове у левој руци, међутим онда се губи

на експресивности. Од 26. такта се поново спушта тензија и убацује нов мотив у виду фигуре осмине и четири шеснаестине.

Пример бр. 1: Вилијам Волтон, *Концерт за виолу*, први став, т. 26–29.

The image shows a musical score for the first movement of William Walton's Viola Concerto, measures 26-29. The score is in 12/8 time and features a viola part and piano accompaniment. A red arrow points to measure 26, and a white box highlights a specific eighth-note figure in the viola part. Dynamics include mf, pp, f, and ff.

Као што је и записано, осмине које су на добама у такту треба да буду подвучене и исвиране, али шеснаестине не треба да штрче као виртуозне, јер смо и даље у истој музичкој атмосфери. Дакле, исвиране су и на жици. Овде је интонација незгодна, има доста квинти које се најчешће налазе на две везане шеснаестине, па је најбоље, што се тона тиче, да се прст којим се оне изводе положи на обе жице истовремено – тако се не ремети тонски континуитет. Музички материјал је организован по тротактима: кроз први тротакт, сваки следећи такт је значајнији од претходног, док је други (т. 29) ларгандо, којим завршава одсек. Ту се први пут јавља фортисимо и музички материјал пластичније ритмике. Он је изражен кроз сексте и са помереним акцентовањем у оквиру такта, где се у 12/8 такту може фразирати по две осмине уместо по три. Ти акценти нису секо, већ треба да звуче “тешко”, што се постиже споријим кретањем гудала и вибратором. Пред крај одсека, композитор се поиграва малим и великим секстама у солистичкој деоници,

односно дурским и молским тонским родом, да би музички материјал “предао” фаготу и кларинету.

Друга тема почиње у 33. такту. Контрастира првој првенствено тонски. Јединица бројања је половина. Пратња је динамичнија, гудачи изводе пицикато. Цела тема се може одсвирати на Це жици раскошним виолским тоном са пуно вибрата. У интерпретацији треба истаћи четвртине у сваком такту. Оне су добар интонативни ослонац, а такође су и окосница у конструкцији фразе. Тенденција извођача је да на овом месту звучи интонативно више него што је предвиђено. Од 38. такта, тј. ауфтакта виолине у такту раније, почиње крајње специфичан одсек. Композитор га је означио са *sognando* – сањајући, где се од извођача захтева одређена боја инструмента. Пратња је у лежећим тоновима тако да виолиста у наредних шест тактова мора да направи и интерпретира ову крајње необичну атмосферу. То ће учинити користећи вештине технике десне руке, као и добро осмишљен план развоја теме. Такт је у 7/4, подељен на $\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$. Може се потподелити на појединачна три такта и тротакт – дакле на четири мање целине које се не поклапају са тактним цртама. У првом такту треба да се постави одговарајућа боја сул таста. Следећи такт има исту боју, али је тиши, док је трећи такт и даље пиано, али се може полако изаћи из сул таста, конкретизовати тон и кренути ка четвртом. Четврти се кроз тротакт развија у раскошну, еспресиво, мецо форте тему, овог пута у ге молу, у вишој октави, на А жици. Пратња је обogaћена наступом дрвених дувача.

Тема која почиње у 44. такту и доживљава ачелерандо од 46. такта, траје два такта краће од претходне. Јер се музички ток згушњава. Темпо је бржи него на почетку става. Следећих шест тактова су у константном ачелеранду у коме се мора пратити логика фразирања. Најлогичније је да се размишља по двотактима. У сваком од њих мора да се направи смисаони ачелерандо, јер наступ виоле зависи од осминске пратње у оркестру. Уз ачелерандо иде и динамичка градација, почиње пианом који подупире и значајно активнија пратња оркестра у поређењу са почетком става. У соло штиму су у комбинацији шеснаестине и четвртине, којима те шеснаестине теже у фразирању. Тежња четвртинама обележава сваки први такт од наведених двотакта. Други тактови у двотактима јесу место постизања ачелеранда, конкретно друге половине у такту (само шеснаестински покрет). Ово је идеално место да солиста у оквиру јасног ритма подигне темпо на виши ниво, а да оркестар такву замисао солисте подржи.

Сваки следећи двотакт је динамички интензивнији, као што је композитор и означио. Кулминација је у 52. такту. Овде значајну улогу има техника десне руке. Први такт захтева перфектну артикулацију. Изводи се на Це жици, у пиану. То се најбоље

постиже са мало гудала, ближе кобилици, на месту где је спикато. Шеснаестине би требало изводити пре квази спикато, него искључиво спикато потезом. Тон, без обзира на динамику од почетка мора бити све сугестивнији. Што се потеза у десној руци тиче, постоји неколико опција које извођач може истражити: може се одабрати спикато у целости, али и потез на жици, зависно од идеје извођача. Композитор није прецизирао потез, може да се направи комбинација – да се почне спикатом, па да се, како се фраза развија, спусти на жицу. Међутим, можда је најделотворније да се свира на месту спиката – дакле испод средине гудала, истом количином гудала као спикато, али на жици, провоцирајући штап да трепери, али не и струне, које треба да буду пуне и на жици. То је практично потез на жици, али веома тонски чврст и виртуозног звука. Сам спикато у оваквом тематском карактеру на виоли може да звучи слабо, недовољно чврсто и неодлучно.

Такт 52 се наставља у истом ритму и артикулацији, са достизањем новог темпа кроз ачелерандо из претходних тактова. Како виртуозно извођење шеснаестина не би звучало “хаотично”, солиста не сме да убрзава темпо. Дакле, достигнут је нов темпо у ком треба остати. Из истог разлога, разматрали смо употребу комбинације потеза (искључива спикато техника би овде допринела убрзању). На тај начин извођач влада темпом у потпуности, а звучно се добија врло виртуозан тонски ефекат, какав је и потребан све до 69. такта.

Од 57. до 69. такта, виола у шеснаестинама разлаже материјал прве теме – на начин варијација. На ово месту уписана је фортисимо динамика, међутим, може се динамички попустити незнатно, али никако и у артикулацији. Фразирање је организовано тако што се прати мелодијска линија у двотактима и то од 60. такта до 68, а одатле се прави велики крешендо ка последњем тону *auc* у 69. такту. Наведени сегмент (т. 57–69) је технички веома “непријатан” у погледу технике обе руке. Што се леве руке тиче, није захтевно у погледу скокова или високих позиција, али изазов може представљати усаглашавање са десном руком у брзом темпу. Шеснаестине се јављају на свим жицама па је веома важно да се лева и десна рука синхронизују како не би биле тонски непрецизне. Резултате даје вежбање различитих потеза: на пример, за леву руку је одлична вежба да се ставе под лук шеснаестине по добама, или комбинацијама (групама). Онда виолиста не мора да размишља о штриху, већ му је пажња усмерена на прсторед леве руке. Под легатом се и интонација боље чује. Када се лева рука навежба у задатом темпу, спаја се са оригиналним потезом десне руке, наравно вежбајући првобитно у споријем. Што се десне руке тиче, важно је да лакат прати све промене на

жицама – у супротном ће се темпо успоравати. Кад год је овакав тип виртуозности у питању, када су у нотном тексту кроз неколико тактова ангажоване све четири жице, лакат игра врло битну улогу и мора увек да буде у висини жице на којој се музика изводи. На крају и квалитет потеза зависи од тога.

Пример бр. 2: Вилијам Волтон, *Концерт за виолу*, први став, т. 57–69.

↓

The image displays a musical score for the first movement of William Walton's Viola Concerto, measures 57-69. The score is written in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter. A red arrow points to a specific measure in the first system. The score includes a violin part and a piano accompaniment with multiple staves. The piano part is characterized by dense, rhythmic textures and frequent changes in meter. The violin part is more melodic and features a prominent line in the upper register. The score is marked with dynamics such as *mf* and *mf*, and includes performance instructions like *Angl.* and *mf*.



Од 69. такта оркестар преузима музички материјал који би требало да припреми наступ солисте – *meno mosso* у такту 81. Кроз трозвуке и четворозвуке виола прати оркестар од 69. до 73. такта. Они треба да се изведу истовремено. Носе ознаку *martellato* и имају перкусивни ефекат ударачког инструмента, те их треба извести ритмизовано. Тему у *meno mosso* у 81. такту, *molto espressivo* и *rubato* мелодијски обликују сексте, а траје до 93. такта. Садржи елементе друге теме, али је измењеног карактера: убедљивија је, *rubato* и мецо пиано. Флаута започиње тему на последњој доби 81. такта, а онда се виола прикључује на другој доби у 82. такту. Тема се постепено развија и достиже кулминацију од 89. до 92. такта који су у аларганду. Овде извођач треба превасходно да се позабави интонацијом, јер је цела тема записана у секстама. Оне морају да звуче квалитетно тонски, стабилно, за шта је задужена десна рука. Дакле, треба да се нађе тон који је певљив и експресиван. Тема је претежно под легатом, а оне ноте које нису не смеју “искакати”. Треба их свирати спорим гудалом и исвирано. У тактовима кулминације, без обзира на фортисимо треба задржати исти карактер, само у јачој динамици.

Код друге половине 92. такта наступа нов одсек са ознаком *inquietamente* – немирно. Одсек је конципиран по двотактима и изузетно је необичан. За почетак, темпо покретљивији у односу на претходној тему. Међутим, користи се *rubato* који прелази у анимато и крешендо у 97. такту, све до фортисима у 101. То би требало да звучи као да су прва два такта “нестрпљива”, али “суздржана”, а онда стрпљење попушта и распламсава се до 101. такта. Ту се јавља мала каденца у соло виоли до 104. такта, када наступа тема из 46–52. такта. Тонска атмосфера од 93. такта треба да буде пригушена. Најбоље је да се свира на Де жици која у високој позицији има специфичну боју, а када се развије од 97. такта, може да се пређе на А жицу и конкретнији тон.

Такт 143 јесте повратак на прву тему, овог пута у споријем темпу. Виола свира уводне тактове оркестарске деонице. Записани су у виду каденце *ad libitum*, а пратња је у виду тремола, те солиста има слободу интерпретације. Ових пар тактова су заправо формулисани у двозвучима, па је неопходно кориговати интонацију. Такође, почиње двозвучком на Це и Ге жицама, па је важно да пиано од почетка “прозвучи”. Овај одломак својим динамичким и агогичким развојем уводи прву тему коју изводи обоа у такту 149. Виола свира пратњу у триолама све до 158. такта. Оне су виртуозне јер су шеснаестинске, без обзира на то што је темпо *lento*. Овде се такође треба посветити интонативним потешкоћама, јер има скокова у високе тонове, као и перфектном укапању са темом. Отежавајућа околност је та што су триоле често повезане легатом преко тактне црте, па се мора повести рачуна о “кашњењу”. Велики скокови карактеришу и почетке тактова и такође су изазов за одржање пулсације. Десна рука би требало да буде активна у смислу брзине гудала – то је одличан ефекат и добра подршка виртуозитету леве руке. Трилер у виоли на последњој доби 157. такта који може да се изводи и у благом ритенуту, уводи у 158 такт и повратак друге теме. Другу тему треба извести апасионато, експресивно и раскошним тоном са пуно вибрата. Јавља се, као и у 30. такту, смена великих и малих сексти и у релантанду којим се став приводи крају. На исти начин, композитор се поиграва са дурским и молским тонским родом, до самог краја и дефинише а мол тек у последњем такту. Од 161. такта па до краја, виола је у ритенуту и диминуенду, у паралелним секстама, па то све треба тонски и интонативно уклопити, тако да се не ремети музичка замисао. Са опадањем динамике, освајају се и нижи регистри, те диминуендо иде својим природним током и не треба додатно одузимати тежину гудала како би ниски тонови лепо звучали.

Други став

Ознака за темпо и карактер средишњег става Валтоновог *Концерта за виолу* је *Vivo, con molto preciso*, те је за разлику од првог става веома виртуозан и живахан. Мотив, као својеврстан сигнал почетка, који се излаже у првом такту (две шеснаестине и четвртина) је у форте динамици, док код понављања долази до динамичког повлачења истог тог мотива, након чега почиње развој који траје до девог такта. Формулисана музичка мисао од осам тактова понавља се неколико пута у току става у другим тоналитетима, другачијим издањима, односно другачијег развоја. Због њеног значаја за средишњи став, посебно ћемо се позабавити анализом и проблематиком извођења сваке појаве теме.

Садржај теме чине супротстављене тенуто и стакато осмине и шеснаестине, као и синкопиран ритам. Први извођењу треба испратити записане динамичке и артикулационе ознаке и инсистирати на поменутим контрастима у теми, будући да је она печат и окосница целог става. Важно је да се не дозволи “расплињавање” ритма приликом свирања тенуто осмина. Дакле, потребно је испоштовати задати пулс и дисање музичког тока. У различитим стадијумима припреме, наведених осам тактова треба вежбати уз помоћ метронома, неvezано за брзину темпа. Због природне тенденције скраћивања синкопа током свирања и добијања самим тим, триолског пулса који овде није записан, јако је важно вежбати на овај начин, при чему помоћ могу бити и акценти који доприносе компактности ритма. Извођачка пракса је и кашњење после пауза и скраћивање превезаних нота које овде, у највећој мери, конструишу синкопу, те је стога пожељно правовремено вежбање уз метроном. Без обзира на динамику која у појединим тактовима достиже фортисимо, неопходно је задржати тонску лакоћу, која се постиже свирањем са мање гудала, где се форте и фортисимо постижу “улажењем” у жицу. До 24. такта излаже се сличан музички материјал.

После наступа теме у е молу, следи њено излагање у фис молу. Овај наступ теме се развија кроз такт $\frac{3}{8}$ и у виду шеснаестина које су повезане у разним комбинацијама, да би потом уследио ход одвојених шеснаестина у кулминацији музичког тока у последња два такта теме. Интонативни проблеми могу се јавити како од 17. до 25. такта као и од 25. такта, када се јављају скокови у високе позиције, тачније у пету позицију и више.

Пример бр. 3: Вилијам Волтон, *Концерт за виолу*, други став, т. 17–25.

↓



На овим местима треба користити празне жице што више и из њих вежбати скокове – пример су 25. и 26. такт. Циљ је избећи могући глисандо при извођењу интервалски удаљених тонова, који нису предвиђени нотним записом. Од леве руке се очекује изузетна виртуозност у целом ставу: од такта 25 до 33, тон е на а жици јавља се двадесетак пута и он увек мора бити интонативно прецизан, без обзира на промене позиција пре и после њега, или на динамичке промене у овом сегменту. Често се деси да виолиста превиди овај детаљ, бавећи се целокупним фразама или само потезом у десној руци.

Кључни за карактер овог става јесу бројни, ситни детаљи којима треба посветити посебну пажњу при свирању, будући да су кључни за карактер става. То не значи да је њихово прецизно извођење коначан исход интерпретације, већ да је усавршавање тих ситних делова пут ка изградњи већих целина, фраза и мисли разматраног, виртуозног става. Битно је да се овакви детаљи уоче, увежбају и на тај начин припреме за даље уклапање у веће целине. Примери оваквих детаља јесте потез десне руке, спикато или квази–спикато о ком је већ било речи први анализи првог става, као и техничко уклапање тенуто и стакато потеза, где су махом шеснаестине стакатоа осмине тенуто. То је рецимо уочљиво од 44. такта па на даље. Важно је да се не жури приликом извођења стаката и

не касни на тенуту – то је најчешћа појава, те је неопходно повремено проћи наведена проблематична места уз метроном. Од 53. такта исти је тематски материјал као у 30. такту, само комплекснији за извођење, јер је у вишој позицији. На срећу, динамика на оба места иде у прилог извођачу, будући да се креће од крешенда ка фортисиму, уз акценте на добама, те може храбрије да се свира – што олакшава свирање виолисти у одређеној мери.

Следећи одсек почиње у такту 74 и доноси карактерну ознаку *risoluto*, дакле чврсто и одлучно. Сегмент садржи нове тематске елементе, а пратња је веома динамична и занимљива, са пицикатима у виолончелима и контрабасима, што даје добру подлогу деоници солисте. Овде има неколико интерпретативних елемената којима се треба одвојено посветити, пре уклапања у веће целине. Прво, 74. и 82. такт почињу акордима које треба поставити: у 74. такту трозвук најбоље звучи одсвиран у исто време, дакле без арпеђа, док је други четворозвук, те мора да се преломи. Олакшавајућа околност јесте та да се доња два тона су свирају на празним жицама, те се може брже прећи гудалом на горње две, а тонови *ce* и *ge* ће наставити да резонују, што омогућава постизање фортисима, какав је и потребан на овом месту. Тактови, 75 и 83 представљају наставке претходно анализирана два такта и чине их велике синкопе које морају звучати *molto risoluto*. Анализирани двотакти јављају се три пута: такт 74–75, 82–83, 84–85, те је стога важно утврдити својеврсну звучну хијерархију при њиховом извођењу. Први је важан јер започиње, други је јачи јер му се тежи у претходна два такта, а трећи је најслабији по музичком и динамичком значају. Иако нису истог динамичког и звучног значаја, артикулација ових места треба бити уједначена. У тактовима 78–80 као и 87–89 који су истог ритма и идеје, треба пратити и истаћи акценте који су записани јер они помажу у обликовању фразе, док се у такту 90 налази мартелато на *ce* жици са три фортеа записан, веома оштрог и акцентованог ритма.

Risoluto одсек од 74. до 94. такта у основи треба да звучи мање лепршаво у односу на претходни музички материјал, но ипак не треба значајно одступити од генералног карактера става. Како би се постигла наведена “лепршавост” и лакоћа извођења овог комплексног сегмента, при извођењу овог дела става може се применити умерени *tempo mosso*, посебно од 90. до 94. такта, након чега се у оркестру враћа првобитни темпо, у 94. и 95. такту. Уколико се одабере ова опција, важно је имати у виду да се ради о минималној измени у темпу и не треба претеривати у томе. Од 96. такта враћа се прва тема и развија се мало драматичније у односу на претходна излагања. Изузетно су тешки тактови од 104. до 106. где се мелодија развија у високој октави и где је неопходно добро

утврдити интонацију леве руке. Ту помаже вежбање у легату, примена разних пунктираних варијанти како би се лева рука потпуно ослободила и да не би била у грчу.

После интонативно изузетно сложена четири такта и само једног такта паузе наставља се следећи одсек, од 108. до 125. такта.

Пример бр. 4: Вилијам Волтон, *Концерт за виолу*, други став, т. 108–125.

The image displays a musical score for the second movement of William Walton's Violin Concerto, measures 108 through 125. The score is written for violin and piano. It begins with a square box above the first measure of the violin part. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/4. The violin part features a melodic line with various ornaments and dynamics, including a *p* (piano) marking. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns, with a *cresc.* (crescendo) marking in the lower register. The score concludes with a square box above the final measure of the violin part, which is followed by a change in time signature to 3/4 and then 2/4.

Наведени део става има нову разраду теме, где преовлађују групе од по четири шеснаестине, или комбинација две осмине и две шеснаестине. Првих шест тактова су

интонативно захтевни, те је изазов пронаћи прсторед који олакшава свирање овог дела. Од 113. такта место се даље отвара, развија се до 124. такта и флажолета, где оркестар преузима иницијативу свирајући тему *risoluto*, из деонице виоле у 74. такту. Од 124. такта следећих седам тактова треба да звуче тонски моћно и одлучно у карактеру, а како би се овај ефекат постигао, најбоље је свирати свих седам тактова на *ce* жици. Важно је да се добро постави артикулација приликом извођења и да због брзине темпа не буде “замазано”. То се постиже тоном близу кобилице, на нижем делу гудала, како би фортисимо зазвучао у целисти. Наредних седам тактова су исти, само у другом тоналитету и на *ge* жици, док се трећа појава ове теме дуже развија и траје до 174. такта. Овај пут треба спустити динамику и дозволити да постепено кроз излагање, тема достигне фортисимо, у пратњи аниманда до 169 такта. Н овом месту поново изазов је интонација, јер, иако се не достижу високе позиције, на свака три или четири такта (касније и чешће) долази до полустепених помака, те је важно одредити адекватан прсторед. Прсти леве руке овде морају бити изузетно артикулисани, управо због наведених полустепених померања који су у брзом темпу. При брзини и динамичкој градацији, као и због сложених техничких захтева може се изгубити добра синхронизација две руке, односно постоји могућност кашњења леве руке односу на десну. На крају одсека долази до потврде и кулминације од 169. до 174. такта која треба да звучи маркатисимо.

Изнава, оркестар преузима тему у ризолуту, у свој својој величини, моћном звуку и оркестрацији. Оркестар припрема последњи солистички одсек овог става, враћајући се на тему са почетка, у такту 216, у основном тоналитету. У овом сегменту, преплићу се мотиви целокупног става, са додатих неколико тактова флажолета као и разложених октава. Флажолети су природни и неопходно је свирати их оштрим потезом код саме кобилице, да би звучно и динамички били приближни осталим тоновима. Разложене октаве у 240. и 241. такту у крешенду уводе у низ виртуозних шеснаестина које теку скоро до краја става. Део става од 216. такта напоран је за свирача, посебно од 226. где полако креће да се развија тензија која доста дуго траје, у форте динамици и врло незгодних прстореда. Све се претежно одвија на *de* и још више на *a* жици, део посебно од такта 240, у високој позицији, док би за то време десна рука требала неспутано да свира виртуозан потез са лакоћом. Стога је на овом месту посебан изазов избегавање колебања у смислу квалитета тона или заостајања у темпу, али и убрзавања, јер се онда губи пулс и смисао музичког тока.

Технички је изазовнија друга половина овог одсека, без обзира што визуелно, у нотном запису делује мање комплексно од прве половине. Шеснаестине на *a* жици у високој позицији (записане у виолинском кључу), форте динамици и брзом темпу заиста су изазов за сваког виолисту. Наведени сегмент треба вежбати уз метроном испод правог, али не у преспором темпу и то само другу половину одсека, а затим је спојити са првом половином и изградити, условно речено, “кондицију” за овај део става. Значајно је да цео одсек, од почетка до краја буде истог квалитета, првенствено техничког и да се не осете успони и падови у звучном резултату. Мишљења смо да коначан темпо извођења целокупног става диктира управо овај сегмент дела, који је изузетно комплексан и захтеван. Финални темпо става би требало да буде онај у ком се извођач осећа пријатно први извођењу анализираног одсека, макар био и спорији од ознаке у нотама. Како темпо није фиксно прецизиран, више би требало да се тежи описној ознаци темпа која је *con molto preciso*.

Трећи став

Трећи став носи ознаку *Allegro moderato* у такту 2/2. Прва тема се најпре излаже у фаготу, да би је у осмом такту преузела соло виола. На почетку се појављује детаљ који се најчешће превиди, јер при вежбању виолиста користи само свој штим уместо целокупне партитуре. Ради се о артикулацији четвртина у теми. У фаготу, оне су записане са тачком изнад, дакле требало би да звуче кратко, а у виоли са цртицом, дакле дуже и тенуто. У обе деонице наведене четвртине садрже и акценте, али они различито звуче – у фаготу су краћи, а у виоли су дужи. Поред четвртина, у теми преовлађују триоле и пунктиран ритам. Код већине пунктираних фигура налази се ознака тенуто, у 9, 11, 13, 15. и 16. такту – оне су легато и требало да би да звуче “мекше” него што то њихова уобичајена артикулација захтева.

Пример бр. 5: Вилијам Волтон, *Концерт за виолу*, трећи став, т. 9–16.

The image displays a musical score for the third movement of William Walton's Viola Concerto, measures 9 through 16. The score is written for violin and piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 9-12) shows the violin part with eighth-note patterns and the piano accompaniment with triplet eighth notes. The second system (measures 13-16) continues the patterns, with a change in time signature to 2/4 at measure 14. The third system (measures 17-18) shows the continuation of the melodic and rhythmic motifs.

Тема је одмереног звука и карактера. Што се тиче фразирања, пракса је да две фигуре чине једну добу и воде ка следећој ноти која је најчешће четвртина са тачком у комбинацији са четвртином. Примера ради, у 10. такту прве две четвртине воде ка трећој; затим, последње две пунктиране ноте у 11. такту воде ка четвртини у 12. такту; прве две пунктиране ноте воде ка четвртини у 13. такту и слично. Овакав развој тече до 15. такта у мецо пиану, а затим се кроз крешендо динамички развија до фортеа, потом и фортисима. За карактер теме је јако важно да се истакне прави, “елегантан” темпо. У бржем темпу ће звучати сувише виртуозно због развијене ритмичке компоненте коју тема садржи, а превише спор темпо би “расплинуо” и “развукао” ритмичке фигуре и

обесмислио га. Пожељно је да солиста пре свега овлада датим ритмичким фигурама у спором темпу, али поштујући карактер теме: да фразира уз све акценте, поштујући динамичке ознаке, а затим истражи који би темпо најбоље звучао и осликао прави карактер теме. Волтон је свакако означио темпо у нотном тексту, међутим, често су финесе те које су пресудне за карактер дела (става), те солиста одлучује који му је темпо најудобнији за квалитетну музичку реализацију става.

Друга половина теме, када је она у форте динамици, садржи четвртине са акцентом и тенутом истовремено (15. такт), а затим исти материјал без тенута (такт 17–18). Врло је значајно ове сегменте одвирати на другачији начин: први пут оштро или “тешко”, а други пут не, при чему дужина четвртина треба да остане иста, не скраћивати их због акцената, већ поштри. Прва половина теме је тиша, изводи се са мање гудала и на средини; тон не треба да буде превише мек, јер је важно да се лепо изразе триоле, пунктиране ноте као и шеснаестине. Дакле конкретан, мецо пиано тон. Како динамика расте, расте и количина гудала која се користи.

После виолске теме, оркестар још седам тактова разрађује тај музички материјал, а онда се ситуација нагло мења. Од такта 28 до такта 40 наступ виолина и дрвених дувача обележиће одсек који представља прелаз ка другој теми. Виола се укључује у динамичну комбинацију пунктираних нота и триола које су уствари пратња једног дела тематског материјала који ће се појавити касније у току става. Од 38. такта почиње релантандо и припрема за мено мосо, односно другу тему.

Друга тема је супротност досадашњем карактеру става. Поред другачијег темпа, тема је врло експресивног карактера, записана у двозвучима у е молу који на виоли звуче нарочито “топло”, нарочито у искоришћеном регистру, у прва три такта. Када сексте пређу у вишу октаву важно је да се изводе мекше, са пуно гудала, али даље од кобилице. Овај одсек траје до 49. такта. Будући да је тема у двозвучима, треба прочистити интонацију. Важно је да извођач не жури на осминама под легатом. Осмине се изводе на це и ге жици, стога морају бити јасне и не смеју бити “замазане”. Тема се наставља у дијалогу дрвених дувача у оркестру и солисте, по двотактима. Први оркестарски солистички двотакт је мирнијег карактера и динамике, међутим следећи који изводи обоа треба да звучи наглашеније и значајније, уз форте динамику. Када виола преузме тему, почиње ларгандо који траје кроз три такта, до наступа нове теме. Од тог тренутка до последњег такта, атмосфера у деоници виоле се полако смирује и ничим не најављује следећи одсек који почиње од 58. такта (субито *a tempo* и субито другачија атмосфера!).

Наведени одсек (од 58. до 72. такта) јесте нагла промена у карактеру става.

Пример бр. 6: Вилијам Волтон, *Концерт за виолу*, трећи став, т. 58–72.



First system of the musical score, measures 58-60. It features a violin part with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with chords and a triplet of eighth notes. Dynamics include *p* and *mf*. A red arrow and a small square box are positioned above the first measure.

Second system of the musical score, measures 61-64. The violin part continues with a melodic line, and the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *mf*.

Third system of the musical score, measures 65-68. The violin part has a melodic line with a triplet. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mf* and *espress.*. A small square box is positioned above the first measure.

Fourth system of the musical score, measures 69-72. The violin part continues with a melodic line, and the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mf*.



Дувачки инструменти кроз један такт у $3/2$ и у великом крешенду од пијана до фортеа, у триолском ритму припремају увод за наступ солисте. Нов карактер пун је оштрих осмина и уопштено, секо и акцентованог ритма. Елементи из прве теме су присутни, али сада у потпуно новом руху. Пунктиране фигуре које су обележиле претходни тока става су у овом излагању солсте кратке и оштре. То се односи на укупан ритмички материјал (четвртине и триоле). Свира се потезом испод средине гудала. Ситније нотне вредности су свакако већ кратке, четвртине јесу акцентоване и артикулационо треба да звуче усклађено са осминама и шеснаестинама. Дакле свирају се оштро и гудалом не преко средине. Фразира се од 59. такта до последње осмине у 61. такту која је узмах за наредни, 62. такт. Након тога, фразира се организује закључно са последњом осмином у такту 66. Мотивски материјал обележава “распад” мотива на $2+1+1$ такт (62–63, па 64. и 65. такт). За разлику од претходних тактова који су у $2/2$ метру, такт 65 је у $3/2$ метру, те последње три осмине у такту, односно трећа доба представљају узмах за наредни, 66. такт. Динамика у овом делу је мецо форте. Од тог тренутка почиње стринђендо и велики крешендо до 72. такта. По двотактима се наставља принцип по ком су последње добе у такту узмаси за наредне: 66–67, 68–69, и од 70. такта се кроз двотакте достиже врхунац одсека. Кроз цео сегмент музичког тока (од 59 до 72) виола је доминантна, оштрог звука, а оркестар је прати динамички, у легато фразирању. Дрвени дувачки инструменти који имају своју мелодијску линију су у једноставнијем ритмичком запису, такође у легато артикулацији.

Наредне тактове испуњава оркестарски тути који преузима тему виоле. Оркестар даје припрему за следећи одсек (такт 86) у такту раније, који се са форте маркато звука претаче у еспресиво, мецо форте. Виола у канону понавља последња два оркестарска такта, у истом тоналитету и динамици. Триолски мотив је фортисимо маркато, одакле се спушта у мецо форте и легато са додатком ритенута који уводи у мено мосо у 89. такту.

Мотив у 85. и 87. такту је већ познат, појавио се у оркестарској пратњи у 33. такту у обои, а потом у оркестарској групи виола.

Наредних осам тактова (89–97) су кантабиле, молто еспресиво и легато. Тема садржи повезане половине са тачком и тенуто четвртине, по тактовима организовано на начин 2+2+4. Тематско излагање соло виоле дрвени дувачи подржавају мотивским материјалом прве теме. Од 97. такта оркестар, тј. кларинет преузима тему виоле соло, док виола има улогу пратње у легато шеснаестинама, квинтолама, триолама као и трилерима на половинама са тачком. Оркестар се полако враћа у динамичнији карактер кроз пораст динамике, ачелерандо и сугестивнију артикулацију. У тему се убацују лимени дувачи чији је допринос пре свега динамички, као и кроз додавање нове звучне боје.

Четири такта пред наступ виоле, од 117. до 121. такта, оркестар са вођством у гудачком корпусу најављује нов одсек свирајући мотив из тактова 28–32. Међутим, виола, за разлику од 32. такта где је у мецо фортеу и акомпананду, овде звучи потпуно другачије: солиста остаје сам кроз четири такта и прави ралентандо припрему за нов одсек, од 125. такта, *a tempo secondo*. Поменути четири такта су оштрог и сугестивног тона на це жици, те имају тенденцију да изађу из оквира записане динамике. Композитор на овај начин припрема нову атмосферу са почетком у 125. такту,

Од 125. такта је *a tempo secondo, meno mosso* са темом из 41. такта, овог пута у а молу и у вишој октави. Првих пет тактова, нежним и експресивним тоном гради тему, она се даље наставља у двозвучима до 137. такта, те стога треба да звучи исвирано и слободно, са пуно гудала, без притиска на жици. У тематском дијалогу са солистом ангажовани су дрвени дувачи и хорне. Сегмент ће бити квалитетно израђен уколико се тема буде “уливала” из инструмента у инструмент на природан начин. У 129. такту виола завршава своју фразу, док флаута и кларинет почињу тему која се појавила у 125. такту, али је затим преузима виола у 130, овог пута у форте динамици. Од 125. до 137. такта ивзођач треба да искристалише интонацију, будући да је солистичка деоница записана у двозвучима. Још један интонативни изазов јесте изразито висок регистар. Важно је да се добро интерпретирају испреплетане деонице виоле и дрвених дувача у доношењу теме, како би одсек звучао тонски лако и неспутано. Учинковито је солиста технички потпуно увежба наведени одсек током припреме, како у фази просвиравања овај аспект не би био сметња, будући да у тренутку извођења не постоји време које би се посветило одређеном скоку или хвату у левој руци. Виолиста у потпуности треба бити посвећен комуникацији са оркестром и звучним, тонским елементима који се одвијају у гудалу, тј. десној руци.

Од 137. такта гудачи су динамички израженија инструментална група, виоли предају наставак од 139. такта, а соло деоница се кроз квази каденцу спушта до 144. такта. Каденца је у прва два и по такта у ралентанду и изазов је да се одсвира форте и легато у високој позицији, а да тон буде квалитетан. Посебно треба издржати тон ес у 141. такту, што се квалитета тиче. Гудало треба да буде споро, у жици, а кад тонови нису легато, онда је опција и деташе потез. Музички ток од 142. такта обележава ачелерандо и диминуендо у нижој позицији, па представља “одмориште” за солисту.

Такт 144. такт је мено мосо и тенуто. Овај одсек се кроз тактове мења динамички и агогички до 158. такта. Прва три такта треба да се изводе сул тасто. Четвртине у 144. и 145. такту на тону *це* могу да се свирају као природни флажолети, што доприноси жељеној боји тона. Ефектно и пожељно би било да се оба та такта свирају на *Це* жици. У 146. такту може лагано да се изађе из сул таста у мало конкретнији тон, али и даље у пиано динамици. На тону *це* се прави крешендо ка 147. такту и четвртине на тону *цис* која следи на три узастопне *це* на првим добама претходних тактова. У наведеном такту почиње ачелерандо и лагана артикулативна промена, где тенуто прераста у акцентоване четвртине, а њихову звучност и оштрину у променама гудала прате и друге фигуре у такту. Од 145. до 151. такта доминира исти ритам који би звучно требало постепено да се мења. Ту се огледа вештина десне руке код солисте, да ту градацију у свим овим елементима вешто и природно изведе. Гудало би у прва три такта требало да буде дугачко, споро и сул тасто, да би се постепено убрзавало, смањивало и улазило у жицу због потпуне промене карактера, артикуалције, динамике и агогике. Од 149. такта и анимата већ смо у новој атмосфери која континуирано расте све до 158. такта. Овде је интонација изазовна сложености музичког записа у соло деоници, брзог темпа и високих извођачких позиција.

У музичком току који следи, 162. такт је ризолуто, форте и спикато. Виола и оркестар заједно расту кроз тематски материјал с почетка става и виола преузима вођство у 177. такту у фортисиму, који након такта и по прелази у субито пиано и диминуендо. То место, од друге половине 188. такта треба у почетку да звучи мистично, загонетно, а потом гроз градацију од 184. такта “отвореније” у динамици и изразу. Од 188. такта враћа се првобитној динамици – фортисимо и кулминира на тону *де* у 193. такту. Одсек од 177. до 193. такта, осим првог такта и широке три четвртине, треба да буде молто артикулато, ритам треба третирати нешто краће него што је стоји у музичком запису код ознаке пиано. Не треба се удаљавати од кобилице како би се добио чврст пиано; то се постиже са мало и испод средине гудала. Како се одсек одвија, повећава се потрошња гудала, али

се не одступа од оштре артикулације до самог краја. Наведене сугестије односе се на технику десне руке – треба да се поради на адекватном контактном месту и да се гудало не троши више него што је неопходно.

После још једног грандиозног тутија са посебном заступљеношћу лимених дувача, долази до великог ларганда кроз двадесет тактова и припрема последњи одсек овог става. Од 265. такта бас кларинет у остинату изводи мотив са почетка става, док виола у 267. такту, са ауфтактом, почиње тему са почетка првог става концерта. Разлика у односу на почетну интерпретацију прве теме првог става јесте промена тоналитета (фис мол, уместо а молу), промена метра (такт је $9/4$ уместо $9/8$) и агогици (темпо је спорији). Тема овог пута треба да буде знатно исвиранија, молто еспресиво, креће из пианисима. Артикулација је иста, као и фразирање. Фис мол на виоли звучи затвореније од а мола, што доприноси генералној идеји о интерпретацији ове теме, која треба да звучи као сетно, носталгично присећање на прошла времена. До краја става, све, већ познате теме из првог и трећег става, које се буду појавиле, имају “призвук прошлости”.

Од 272. такта тема се развија на исти начин и кроз велики крешендо улази се у другу тему, такође из првог става. При почетном излагању јавила се четири пута у другачијем карактерном руху, а овде је најближа последњем, четвртом излагању из првог става (такт 158). У завршном излагању требало би је извести на исти начин у погледу артикулације и фразирања, али динамички изражајније, у фортеу, без обзира на то што метрика није иста. Док се у првом ставу (161 такт) тема развија, на овом месту се “гаси” у 281. такту. У такту који следи почиње ларгаменто, где се јавља мотив прве теме трећег става у аугментацији, широких, тенуто половина и четвртина, супротно артикулацији прве теме у почетном излагању. Последњи мено мосо (такт 288) почиње темом из трећег става која се јавила у 89. такту. Као и претходне две теме, она је сетног, носталгичног карактера, да би се из ње излила прва тема првог става (такт 297), само у краћој варијанти – излаже се само први део прве теме. Она је у нижој октави, у а молу, као и у првом ставу. До краја става остаје колебање између дура и мола које се прожима кроз цео први став концерта, где је у оркестру у последњем такту молска, а у виоли дурска терца. Концерт се завршава на исти начин као и први став.

Значајна извођења *Концерта за виолу* Вилијама Волтона

Волтонов виолски концерт пружа простор извођачу, да може сасвим удобно да се кроз њега изрази и да свој лични печат, а да тиме не наруши композиторову

интрепретативну замисао. У том смислу, могу се упоредити извођења тројице еминентних виолиста: Вилијама Примроуза, Јурија Башмета и Антоана Таместита.

Примроузово извођење, са Филхармонија Оркестром (1946) је обележено великим набојем и интензитетом, које је типично за доба у ком је наступао. Карактеришу га виртуозитет и темпа која су знатно бржа од предвиђених (која су издавачи уносили у своје редакције). Извођење Јурија Башмета, са London Symphony Orchestra (1988) доноси један нови и другачији поглед на овај концерт, превасходно дубину у експресији и то на начин на који се разнолике боје виоле могу чути и реализовати на најбољи могући начин. Башмет је, у смислу распона боја (а овај концерт пружа заиста доста простора) отишао корак даље.

Извођење Антоана Таместита, са Frankfurt Radio Symphony (2018) представља једну музичко-извођачку целину, која обухвата дубоку изражајност самог извођача, потакнутог овим концертом, као и завидан виртуозитет на местима где је композитор то осмислио. Можда се у овом извођењу најбоље види спој напредних идеја и значаја композиције коју је Волтон написао, такође и напретка и развоја виоле као солистичког инструмента.

Концерт за виолу Џона Вилијамса

Аналитичко–интерпретативни аспект

Први став

Од сва три става концерта први став има најразноврснији музички материјал. Може се сагледати кроз шест целина од којих су сродне прва са шестом, а друга са четвртом.

Прва целина траје до такта 40. Цео одсек је експресиван, лирски. Почетна тема (тактова 5–8) је распевана, *cantabile*. Треба је извести раскошним тоном и “исвирано”. При сваком новом јављању у одсеку, треба поштовати управо овај основни карактер и жељени звук. Доминира легато артикулација. Међутим, неколико тактова “ремете” лирски ток (т. 14, 16, 17 и 30), у којима је из лигатуре изостављена једна стакато шеснаестина, што је контарст укупном легато звуку. Наведена шеснаестина не би смела динамички да “искаче” у смислу акцента. Артикулација шеснаестине се постиже проналажењем доброг контактеног места на гудалу.

У вези са техником десне руке, посебно су занимљиви тактови од 33 до 40.

Пример бр. 7: Џон Вилијамс, *Концерт за виолу*, први став, т. 33–40.

Они су својеврсна кулминација у којој се из шеснаестинских триола, кроз велики крешендо прелази у тридесетдвојке. Сваки такт би требало да се изведе на другачији начин: у тактовима 33 и 34, присутне су триоле које су за извођача “незгодне”, будући да су повезане на начин 2+1 и иду преко три жице, што захтева баланс како би биле тонски равномерне. Истовремено, треба користити крешендо на начин да гудало не иде “у ширину”, већ да се улази гудалом “у жицу”. Такт 35 наступа субито пиано са Де дур скалом која се простира кроз три октаве (до т. 37). Свира се активним деташеом. Треба да звучи разговетно и виртуозно, што је извођачки незахвално у пиано динамици, јер захтева посебну вештину и увежбаност. У наредним тактовима динамика се кроз крешендо “шири”, извођач прелази на горњи део гудала и “игра” се са вођицом која се понавља, да би коначно досегао кулминациони тон *de* на последњој осмини 37, такта.

Други одсек обележен је наступом оркестарског тутија. Са тактом број 70 јавља се нов музички материјал. Нови садржај може да се посматра кроз четири целине и сходно томе фразира/изгради. Прва целина траје до половине 75. такта, друга микроцелина би био такт 80, трећа до половине 84, а четврта до 89. такта. У техничком смислу овај одсек је интонативно и ритмички захтеван: квинтола у такту 2/4 готово је неуклопива са клавиром који истовремено у својој деоници има триоле у шеснаестинским вредностима. Како не сме бити “слободно” изведен ритам, извођач мора сваки пут прецизно водити ка последњој, петој осмини као најбитнијој у такту. Правилно фразирање довешће до кулминације на последњем тону квинтоле у 89. такту – *дис*.

Наредни, трећи одсек веома је виртуозан (т. 89–112), захтева од извођача високи технички ниво, посебно технику десне руке.

Пример бр. 8: Џон Вилијамс, *Концерт за виолу*, први став, т. 89–97.

Мишљено је изразито сугестивно свирање, нема простора за “импровизацију”. Ритам је егзактан и свака фигура се артикулише према запису у стакато или спикато техници. Посебно је “непријатан” такт 95, у коме се уочава кулминација употребе и легата и стаката, а што може да наруши јасан звук. Динамика је у распону од мецо форте и форте, што донекле олакшава интерпретацију. У погледу леве руке изазов за виолисту јесте проналажење доброг прсторедра. Посебну пажњу треба обратити на тактове 95, 97, а изузетно су тешки тактови 107 и 108 због великих скокова. Скокови морају бити савршено јасни како би се избегао пропратни глисандо, који нарушава ритам и музичку мисао, а звучи “тонски неуредно”. Кулминација овог одсека припрема се од такта 107, а постиже у тактовима 111 и 112. Треба обратити пажњу на леву руку која се пење у високу позицију и после три такта чак је и записана у виолинском кључу. Овај изузетно музички

ефектан одсек кулминира коначним ритмичким спајањем деоница виоле и клавира у триолама, у такту $\frac{5}{8}$ са завршетком у великом крешенду.

Четврти одсек је кратак (т. 129–153) и има материјал другог одсека, с тим што је у такту $\frac{3}{8}$, а не $\frac{3}{4}$. Дакле, дупло је бржи. Од такта 144 на кратко ће се јавити почетна тема која лагано уводи у каденцу.

Пети одсек – каденца је по обиму значајно већи и у техничком смислу представља подвиг за сваког виолисту. Почетна два такта јесу уствари квази каденца, где клавир има “тремоло”, што виолисти даје слободу. У посматрању каденце важно је да виолиста најпре створи општу идеју, прође кроз читав материјал и издели овај одсек на логичне целине. Каденцу треба сагледати из више углова како би виолиста одредио шта му у интерпретативном смислу највише одговара. Извођачу су дате смернице у смислу записане динамике, вибрата, ритенута, ачелеранда, такође цезуре и акцената. Макро подела каденце била би на два дела: први део се завршава природним флажолетима на тону *це* и цезуром. Одсек обилује септимама, које су за извођача изазов по себи, а нарочито су тешки двозвуци након короне и цезуре, почевши од тона *цис* на даље. Треба истаћи да су двозвуци под луковима, што додатно отежава извођење овог сегмента. Следе двозвуци на *Це* и *Ге* жици, такође под луком, углавном у распону од секунде до терце, што је тонски захтевно на дубоким жицама. Други део каденце је компактнији од првог и може се посматрати као градијација ка шеснаестинама са ознаком *feroce*: тонска лигатура у осминама полако прераста у секстоле и пење се у вишу лагу. Запис је у виолинском кључу, а извођач треба да истакне највиша три тона. Са појавом ачелеранда, високи тонови постају двозвуци, све се усложњава и води до *feroce* дела, у ком се убрзање музичког тока наставља. “Притисак” се полако смањује са глисандом на тону *фис*. Даље попуштање тензије тече кроз флажолете до коначног флажолета на тону *е*.

Завршни, шести део почиње од 156. такта и траје до краја става. Враћа нас на атмосферу почетка става, првог одсека (са незнатним прекидом у такту 168). Последњи тон каденце је уједно *a tempo*. Одсек започиње шеснаестинама у клавирској деоници, да би тема у виоли започела два такта касније. Поменути такт 168 представља квази каденцу, врсту кулминације на тону *е* са великим преломима на тону *бе* па на *еф*. Како су ритмичке вредности истакнутих тонова половине под короном, форте динамици и у ритенуту, често може бити на граници могућег за виолисту, јер захтева добар инструмент и споро гудало. Укупном звуку свакако помаже вибрато, али фразу води десна рука. Расподелу гудала треба добро испланирати све до промене метра у $\frac{5}{4}$. Кроз два такта се

протеже тон *de sa* којим, у осминским вредностима стиже коначно смирење. Завршни успон до последњег тона – флажолета, треба извести крајње смирено.

Други став

Други став је изузетно виртуозан у темпу *Presto assai* и може се посматрати кроз четири целине: прва траје до такта 42, друга од 42. до 118. такта, трећа од 118. до 144, а последња од 145. такта до краја става.

Став започиње виола соло у пиано динамици. Гудачки корпус се придружује у пицикату од такта 19. Виола је изразито доминантна. Потез који је очекиван захтева изузетну техничку способност десне руке – најближи је квази сотијеу. Изузетно брз темпо не дозвољава класичан спикато, али такође ни класичан сотије, јер гудало треба да буде на жици и под пуном контролом извођача. Разлог јесте и синхронизација леве и десне руке, јер је музички садржај у левој руци прилично захтеван. Најунчиковитије је да се потез свира на жици пуним струнама, али испод средине, јер виолиста на том месту лакше контролише гудало и може да спречи његово “скакање”. Истовремено, звучно се добија сјајан ефекат артикулисаног кратког потеза. Како би се ово извело, виолиста мора потезом да се позабави на једном тону, на свакој жици понаособ и у свим динамичким вредностима. Следећа фаза подразумевала би увођење акцената и субито динамике. Акценти такође нису исти, јер постоје у супротним динамичким вредностима – форте и пиано. Изразито брз темпо онемогућава да се акценти изведу већом количином гудала, па се то надомешћује мањим или већим уласком “у жицу”. Обраћање пажње на акценте јесте од изузетне важности јер њихова појава прожима читав став. Приликом извођења акцентованих тонова не сме да дође до њихове временске екстензије, како темпо и жељени карактер не би били угрожени. На пример, од такта 4 акценти се јављају и у динамичкој и фразеолошкој градацији, те сваки акценат треба да буде јачи од претходног (до такта 14).

Пример бр. 9: Џон Вилијамс, *Концерт за виолу*, други став, т. 1–13.

The image displays a musical score for a violin concerto. The top two staves show a complex rhythmic passage in the violin part, featuring various time signatures including 2/4, 3/8, 5/8, and 3/4. The bottom two staves show a piano accompaniment, which is mostly silent, with a few notes in the right hand and rests in the left hand.

У брзом темпу места означена као субито пиано јесу посебан изазов. Илустративан је пример наступа субита на последње две шеснаестине у такту 13, које представљају узмах за наредну фразу. Сугестија извођачу била би описано место савлада на начин потпуног прекида музичког тока пред шеснаестинама и правилном поставком за извођење овог сегмента у адекватној динамици. Временом, кроз увежбавање, паузу треба анулирати.

Трећа техничка потешкоћа у десној руци је комбиновани штрих због две везане и две одвојене ноте, који је од такта 26 на даље често заступљен. Легато тонови ни у ком смислу не смеју да “ремете” токи пулс, што значи да се на њих гудало троши готово исто као на неповезане тонове. У супротном, извођач би излази из жељеног квази сотијеа. Лева рука има једнако високе захтеве, од такта 20 потово. Виолиста треба да истражи најбољи прсторед који избегава велике скокове. То чини на начин да у легату спаја по четири и осам шеснаестина када квалитет прсторед долази до изражаја. Од такта 21 до 29 запис је у виолинском кључу, солиста иде у високу позицију на А жици, изводећи скокове. Важна назнака извођачу јесте да не сме да се задовољи пуком реализацијом техничких потешкоћа и да реално велике техничке проблеме сведе на ранг етиде, занемарујући макро план и јасне музичке идеје. “Узнемиреност” би била кључна одредница карактера става, чему доприносе тактови $\frac{3}{8}$ и $\frac{5}{8}$, акценти и начин фразирања.

Оркестарска припрема за наредни одсек креће у такту 42. Пре 42. такта оркестар је у карактеру претходног одсека. Са овим делом наступа нагла промена атмосфере:

обележена је наступом харфе са легато шеснаестинама у $\frac{7}{8}$ и динамици субито пиано. Стоји ознака *spining* која сугерише да се ритмичка фигура легато шеснаестина “врти у круг”. Након харфе, иста фигура јавља се у деоници кларинета и припрема наступ соло виоле у 52. такту. Наступ солисте потцртај је ознака *cantabile* и *tenuto*, у динамици мецо форте, а затим форте. Карактер теме је лирски, нежан и певан. У пратњи виоле смењују се харфа, кларинет, глокеншпил и вибрафон са описаном фигуром, чиме на веома суптилан начин дају пулс. Интонација може представљати проблем за солисту, јер су тактови од 52 до 65 написани у јако високој позицији. Синкопе које обележавају соло деоницу не треба ни у ком случају акцентовати (т. 56, 57, 67–71). Слично инсистирање на меком, лирском звуку треба применити у честој смени виоле и оркестра (т. 60–63). Музичка мисао треба да буде целовита, а солиста и ансамбл да звуче као један инструмент. Присутна глисанда су прецизно записана и тако их треба извести. У такту 68 глисандо ефекат појачан је крешендом, где брзина гудала у десној руци значајно олакшава солисти. У тактовима 73–85 звучно тежиште је у оркестру који наставља са легато шеснаестинама у пиано пианисиму, док се виола придружује свирањем глисанда, овог пута у флажолетима. Оркестар наставља исту шеснаестинску пулсацију и над њим се надвија *cantabile* тема у гудачком корпусу. Ништа не указује на то да ће се карактер става изменити поново, још драстичније. Могућ наговештај наредног одсека видимо неколико тактова пре такта 118 који имају ознаку *marcato fortissimo*.

Од наведеног такта почиње трећи одсек који композитор шаљиво назива “family argument”, а музичка “свађа” одвија се између виоле и тимпана. Вилијамс је дело посветио виолисткињи удатој за тимпанисту, што је искоришћено као инспирицаја за овај музички сегмент. Инструменти свирају наизменично. “Сукоб” започиње тимпан кроз четири такта, а онда материјал преузима виола. Доминирају кратке нотне вредности – осмине и шеснаестине, углавном под акцентима и треба да звуче “љутито” и оштро, како је сугерисано.

Пример бр. 10: Џон Вилијамс, *Концерт за виолу*, други став, т. 118–129.

↓

The image displays three systems of musical notation for a violin and piano duo. The first system consists of a violin staff and a piano staff. The violin part begins with a melodic line, and the piano part provides accompaniment. A red arrow points to a specific measure in the violin part. The second system shows a change in time signature and continues the musical development. The third system shows further changes in time signature and concludes the excerpt with a double bar line.

Детаљно су забележени сви динамички и артикулациони гестови. Овај одсек је врло ефектан због необичног споја два инструмента. Нужна је метрономска прецизност у смени наступа инструмената. “Срећу” се само на последњој доби 139. и током 140. такта у покрету триола. Слушалац би помислио како су се најзад “помирили”, међутим након такта 140 деонице се поново разилазе како и завршава одсек.

За деоницу виоле важно је пре свега квалитетно извођење акорада, претежно трозвука. Интонативно захтевно место за солисту уочавамо у тактовима 126–129: такт 126 на пример – шеснаестине у двозвуку у динамици субито пианисимо јавља се у оквиру брзог темпа и проблем је што морају одмах да “прозвуче”. Заступљена је читава палета начина у извођењу акорада: најпре тенуто, па са акцентом, сфорцатом и у великом крешенду. Због брзог темпа, припрема ових акорада је тешко изводљива, а њихове

различите карактере треба у брзој смени истаћи. Овај моменат је изузетно илустративан и ничим музички наговештен у претходном музичком току.

Четврти одсек обележен је наступом материјала са почетка. Након ритенута и короне у такту 144, наступа шеснаестинама у *a tempo*. Новина у односу на претходно излагање музичког материјала јесте да се у $\frac{3}{8}$ такту увезују прве две шеснаестине, што технички прилично компликује интерпретацију (т. 146–149 и 173–176). Тема се јавља у такту 169. Додатна разлика у односу на први одсек, а која се односи на технику десне руке јесте што има више комбинованог штриха, због смене парова легато и стакато шеснаестина. Прва шеснаестина у такту је акцентована, што олакшава прецизност први извођењу. У овом, већ отежаном ритму, јавља се неколико компликованих скокова у левој руци. То су тактови 157, 164, 190, а посебно тактови 194 и 195, где постоји скок у високу позицију (треба пронаћи одговарајући прсторед!). Срећна околност је да у последње наведеним тактовима оркестар паузира, што извођачу оставља простора за квалитетну реализацију скока. Септима у динамици форте фортисимо (т. 158–162) су врло интонативно “непријатне”. Лева рука мора у брзом темпу вешто да се припреми за први акорд. Препорука виолистима јесте да овај одсек треба вежбати без икаквих лигатура. Такође, погодан је једноставан ритам, нарочито због леве руке. Усаглашавањем артикулације леве и десне руке, омогућено је затим “убацавање” записаних артикулација у десној. Крај става расте динамички и у тензији завршава сфорцато акордом. Став обилује музичким детаљима који солисту изражајно и технички представља у изузетном светлу.

Трећи став

Соло виола започиње трећи став без означеног метра. Међутим, постоји ознака за карактер уводног такта за начин на који га је Вилијамс замислио: *Boldly* – широко и уздржано, а истовремено одважно и снажно. Записане су и артикулација и динамика. Уследиће соло харфе. Ова два инструмента тембровски погодују лирском/нежном карактеру теме, те у тактовима 11–33 виола наступа у пратњи харфе. Доминира легато артикулација, ноте су исвиране, а акценти мекани и углавном из леве руке. Извођач треба да буде вешт у изградњи теме како би се избегла монотонија. Врло је важно да солиста има ширу слику и тиме елиминисао стварање доживљаја микроцелина унутар теме. Тема се динамички развија од пиана до мецо форте, чак форте динамике, али композитор не излази из лирског оквира.

Одсек са ознаком *lento* (т. 33) не оставља утисак споријег у односу на претходни. Започиње секстолама и треба да звучи “немирније”. Снажан динамички узмах кроз два такта од пиано пианисимо до форте треба да буде одлучан, са пуно звука и пуно вибрата.

У *con moto* одсеку (т. 40) преовлађују тридесетдвојке у великом легату, углавном у трајању половине такта. Композитор је назначио: лако и сањиво. Жељена атмосфера подразумева да виолиста овај одсек изводи даље од кобилице, јер није потребан конкретан тон, већ више сул тасто. Брзина промене гудала обезбедиће да наведене тридесетдвојке буду разговетне. Дакле, квалитетан одабир места и начина употребе различите брзине гудала обезбедиће жељени резултат. Избор је донекле олакшао сам аутор кроз исписана крешенда и декрешенда.

Пратња солистичке деонице је врло деликатна, у дужим нотним вредностима, што солисту чини додатно изложеним. Такође, не постоји оркестарска припрема пред описани део који носи сасвим другачији карактер. Овај одломак садржи технички компликоване пасаже, те је врло важно одабрати прсторед компатибилан са легатом. То значи да не сме бити великих скокова у левој руци, нити покрета преко жице. На крају одсека тридесетдвојке постају секстоле, опадају у темпу кроз ритенути припремајући наредни одломак који носи ознаку *teneramente*.

Од такта 48, “нежно”, али у покретљивијем темпу у односу на претходни одсек, секстоле преузима оркестар, док виола “гради” тему из три дела. Са сваким новим делом излагање треба да буде све изражајније и јаче. Од такта 56 оркестарске секстоле постају *ad libitum* и доживљавају се више као тремоло који дочарава атмосферу узнемирености. Притајени “унутрашњи немир” у секстолама сплашњава на кратко у такту 62, али наставља да расте од 65. до 71. такта, тј. до краја одсека. Наведени карактерни описи треба да сугеришу виолисти да је у конкретном музичком одломку важније бављење музичким идејама него техничким потешкоћама.

Последњи део (т.83) почиње каденцом у пратњи харфе. Карактер је супротан карактеру са почетка става. Након каденце следи део који је Вилијамс окарактерисао као “рефлексију”. Иако су динамичке и артикулационе ознаке недвосмислене и прецизно уписане, на извођачу је да пронађе ту специјалну нијансу којом ће привести овај став крају.

Пример бр. 11: Џон Вилијамс, *Концерт за виолу*, трећи став, каденца.

The image displays a musical score for the third movement of John Williams' Viola Concerto, specifically the cadenza section. The score is arranged in three systems. The first system features a Viola part on a single staff and a Piano accompaniment on two staves. The Viola part begins with a whole note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Piano accompaniment starts with a fortissimo (f) dynamic, marked with a hairpin, and then moves to mezzo-forte (mf). The second system continues the Piano accompaniment with intricate rhythmic patterns and slurs. The third system shows the Viola part with a mezzo-piano (mp) dynamic and the Piano part with fortissimo (ffz) dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Значајна извођења Концерта за виолу Џона Вилијамса

Вилијамс није објавио своју партитуру. Једино извођење овог концерта са оркестром и солисткињом којој га је посветио (којим је Вилијамс дириговао) није снимљено, нити објављено. Једини званични снимак налази се на Јутјуб каналу, виола уз пратњу клавира и изведен је од стране Виктора Де Алмеиде.

Уместо закључка

Када говоримо о заступљености концерта за виолу у савременој музици, посебно о периоду блиском настанку Вилијамсовог концерта за виолу, као и о сагледавању евентуалног утицаја на његово стваралаштво на овом пољу, своје место у стандардној литератури истакнутих солиста на виоли заузимају концерти Алфреда Шниткеа (Alfred Schnittke) и Софије Губајдулине (Sofia Gubaidulina). Први је настао 1985, а други 1996. године.

Шниткеов Концерт за виолу има класичну, троставачну концепцију циклуса где је распоред темпа следећи: *largo – allegro molto – largo*. У домену техничко–интерпретативних елемената не садржи новине. Одликују га динамичко–тонски екстреми, високи регистар и велики скокови. Други став је посебно занимљив због постојања две контрастне теме у различитим темпима, а трећи јер садржи четврттонове и ефекат широког вибрата. Шнитке деоницу виоле третира на традиционалан начин, не тражећи посебне интерпретативне елементе, осим изузетне техничке оспособљености уметника. Музичке идеје су јасне и тако су и записане.

Губајдулина пише свој *Концерт за виолу* једанаест година касније. Његова формална концепција није уобичајена – подељен је у седам секција. Овај концерт значајно помера границе у извођаштву, у смислу да се од солисте захтева посебан приступ при сагледавању концепције извођења и интерпретативних елемената. Солиста мора да истражи сасвим нове боје на инструменту, посебно када се музички ток одвија у пиано диманици. Веома је изазовно, стрпљиво грађење изузетно дугачког музичког тока до кулминације. Што се тиче технике леве и десне руке, присутне су кулминације тремола и флажолета у високој лаги, кулминације сул понтичела и глисанда, као и глисанда и трилера. Такође, присутни су и сегменти који не садрже нотни запис, где су обележени само динамика, врста тона и потези који треба да се употребе.

Сагледавши концерте за виолу Шниткеа и Губајдулине, не може се наћи директна веза, односно утицај на концерт Џона Вилијамса. Иако настали тринаест, односно двадесет и четири године пре Вилијамсовог, ови концерти према техничким аспектима третмана виоле немају много сличности на основу којих би се могло закључити о њиховом директном утицају на Вилијамса, односно његово дело. Може се закључити да је третман виоле као солистичког инструмента који је започео Волтон својим концертом имао еволуцију кроз дела овог жанра у делима композитора 20. века, попут Хиндемита,

Бартока, Шниткеа, Губајдулине и других, и који се наставио у 21. веку Вилијамсовим концертом. Примера ради, Барток је након слушања Волтоновог *Концерта за виолу* променио свој став према виоли као соло инструменту и одлучио да и сам напише дело овог жанра.⁴ Међутим, анализирајући ова дела, увиђамо да је у Вилијамсовом концерту, у формалном, техничком и интерпретативном смислу ипак знатно ближи Волтонов *Концерт за виолу*. Волтонов композициони утицај је и после осамдесет година немерљив, што говори у прилог томе колико је први Велики виола концерт у светској уметничкој баштини био испред свог времена.

Период Волтонове стваралачке зрелости започиње управо *Концертом за виолу*. Касних двадесетих година 20. века виола је још увек била третирана претежно као оркестарски инструмент. Волтонов концерт за виолу јесте први велики искорак у смислу третмана виоле као солистичког инструмента. Волтонов концерт представља угаони камен у музичкој литератури, јер је прво дело такве врсте на тако захтевном техничко изражајном нивоу за виолисте. Време настанка Волтоновог опуса јесте уједно период убрзаног развоја технике свирања на виоли, када се виола по први пут ставља у равноправан однос са начином третирања виолине и виолончела соло. Касније ће уследити настанак једнако значајних концерата за виолу Хиндемита (1935) и Бартока (1949), а који стоје на истој развојној линији, започетој Волтоновим делом. Сва три концерта поседују једнако раскошну палету искоришћених техничко–изражајних средстава.

Приликом поређења концерата за виолу Волтона и Вилијамса може се уочити сличност у макроформи. Први ставови у оба концерта представљају тежиште циклуса, други ставови су слични по карактеру, техници и виртуозности, док трећи ставови у општој музичкој атмосфери имају призив „носталгије“. Како су у питању репрезентативна дела за виолу писана у временском размаку од осамдесет година могло би се претпоставити да се и интерпретативни елементи значајно разликују. Међутим, квантног квалитативног скока нема. Волтон је за доба када је стварао био авангардан, а Вилијамс пропорционално временском протоку од више деценија није унео превише новина у смислу интерпретативно–техничких изазова. Поређење партитура указује на то да је Вилијамс само продужио утртим путем на који је својевремено Волтон храбро искорачио.

⁴ Milisa vljevic, нав. дело, 12.

Новина у Вилијамсовом концерту јесте каденца у првом ставу. Каденца квантитативно заузима готово половину става, а једнака је по значају и у садржајном смислу. Каденцом је обухваћена друга половина става и представља даљи развој са мноштвом различитог музичког материјала. Како се садржај каденце ослања на претходни музички ток виолисти је „препуштено“ да личним тумачењем допринесе њеној квалитетној реализацији.

Други ставови у оба концерта сличног су карактера и сличног техничког захтева. Вилијамс одлази корак даље у комплексности музичког записа и изузетне виртуозности леве руке. Вилијамс испитује границе и исцрпљује крајње могућности солисте кроз употребу великих, екстремних скокова, употребу високог регистра и сложених акорада. Вилијамс и у техници десне руке помера извођачке границе: додаје сложене ритмичке фигуре, метроритмичке комбинације и глисандо ефекат.

Трећи ставови се код Волтона и Вилијамса највише разликују. Међутим, карактерно се „сусрећу“ на крају и на сличан начин завршавају. Волтон виолисти даје простор да, идући према крају, поступно уђе у „носталгични амбијент“. Вилијамсов трећи став је значајно краћи од Волтоновог и описани музички амбијент наступа готово на самом почетку. Карактерно изазован став представља супротност претходном музичком току, у смислу тона, боје, вибрата, фразирања... Подвиг за солисту јесте управо у томе да у кратком року у потпуности испрати композициону замисао.

Поред неколико нових техничких елемената, Вилијамс суштински наставља да подржава Волтоново виђење виоле као концертантног инструмента. Оба концерта немерљиво су обогатила литературу за соло виолу и представљају интерпретативни изазов за савременог извођача, данас једнако као и у време настанка.

Литература

1. Barrett, Henry. *The Viola: Complete Guide for Teachers and Students*, Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1978.
2. Dalton, David J. *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
3. Dart, Valere, "The Up-hill Fight for the Viola: Two Different Strands of Development of the Viola in Britain from 1885 to 1960, and a Recently Discovered Work", Research report, *Context* 38, 2013.
4. Dunham, James, "The Walton Viola Concerto, A Synthesis", *Journal of the American Viola Society*, Volume 22, Number 1, 2005.
5. Веселиновић–Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
6. Milisavljević, Milan, *The Evolution of Viola Playing as Heard in Recordings of William Walton's Viola Concerto* (teza priložena kao segment doktorske disertacije), Rice University, Houston, Texas, 2011.
7. *Muzička enciklopedija I–III*, ur. Krešimir Kovačević, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971–1974.
8. Сковран, Душан и Перичић, Властимир, *Наука о музичким облицима*, Београд, Универзитет уметности, 1991.
9. Steinberg, Michael, *The Concerto: A Listener's Guide*, Oxford, Oxford University Press, 1928.
10. Tertis, Lionel. *My Viola and I*. London, Kahn & Averill, 1991.
11. Tovey, Donald Francis. *Essays in Musical Analysis*. Vol. 3, *Concertos*. London, Oxford University Press, 1936.
12. Haynes, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York, Oxford University Press, 2007.
13. White, John. *Lionel Tertis: the First Great Virtuoso of the Viola*, Woodbridge, England, Boydell Press, 2006.

14. Šuvaković, Miško, *Epistemology of Art: Critical Design for Procedures and Platforms of Contemporary Art Education*, Belgrade, TkH, 2008.

Аудио и видео снимци

1. William Walton: Viola Concerto, Frederick Riddle, viola, William Walton, conductor. (1937, London Symphony Orchestra; Original orchestration) Pavilion Records, Pearl GEM 0171,
https://www.youtube.com/watch?v=CC5gXT7rjwk&list=RDCC5gXT7rjwk&start_radio=1&r_v=CC5gXT7rjwk&t=0&ab_channel=JanLatham-Koenig-Topic,
https://www.youtube.com/watch?v=eOzyHXXJQ64&list=RDCC5gXT7rjwk&index=2&ab_channel=JanLatham-Koenig-Topic,
https://www.youtube.com/watch?v=SlslNcAdSP4&ab_channel=JanLatham-Koenig-Topic.
2. William Walton: Viola Concerto, William Primrose, viola, Malcolm Sargent, conductor, Royal Philharmonic Orchestra,
https://www.youtube.com/watch?v=rNjCwtucyz8&ab_channel=EdmundoTomasRamirez.
3. William Walton: Viola Concerto, Simonide Braconi, viola, Ljubka Biagioni, conductor, Sofia Symphonic Orchestra, https://www.youtube.com/watch?v=ozL-R0yWhPs&ab_channel=DamonJ.H.K.
4. Williams, John, Concerto for Viola and Orchestra, Victor de Almeida, viola, Mitsuko Morikawa, piano, https://www.youtube.com/watch?v=v6x6F-sM-8s&ab_channel=VictordeAlmeida.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Маја Милановић

Број индекса:

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат под насловом:

АСПЕКТИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ МУЗИКЕ 20. И 21. БЕКА НА ПРИМЕРИМА КОНЦЕРАТА ЗА ВИОЛУ ВИЛИЈАМА ВОЛТОНА И ЦОНА ВИЛИЈАМСА

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

Потпис докторанда

Маја Милановић

У Београду, октобар, 2023.

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Име и презиме аутора: Маја Милановић

Број индекса:

Студијски програм: Докторске академске студије, Извођачке уметности

Наслов докторског уметничког пројекта

АСПЕКТИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ МУЗИКЕ 20. И 21. ВЕКА НА ПРИМЕРИМА КОНЦЕРАТА ЗА ВИОЛУ ВИЛИЈАМА ВОЛТОНА И ЦОНА ВИЛИЈАМСА

Ментор: мр. Дејан Млађеновић редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

Коментор: др Соња Маринковић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и дагум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, октобар 2023.

Маја Милановић

Биографија

Маја Милановић (виола) дипломирала је и магистрала у класи професора Петра Иванића на Факултету музичке уметности у Београду. Своје усавршавање наставила је у Гилдхолшколи за музику и драму (Guildhall School of Music and Drama) у Лондону, где је завршила двогодишње магистарске студије у класи професора Дејвида Такена.

Као солиста наступала је са Камерним оркестром Гудачи Св. Ђорђа, а сцену је делила и са еминентним музичарима попут Гордана Николића, Дејана Лазића, Сретена Крстића, Кирила Родина, Љубише Јовановића, Роберта Мек Дафија, Јована Колунџије, Ксеније Јанковић и другима. Била је члан оркестра Београдске филхармоније током 10 година на месту за меника вође групе виола. У том периоду, сарађивала је са највећим именима светске музичке сцене, као што су Зубин Мехта, Данијел Рајскин, Кристијан Мандел, Сер Невил Маринер и многи други. Такође је била активни члан симфонијског оркестра Камерата Сербика и са овим ансамблом је остварила велики број концерата у земљи и иностранству, наступајући са уметницима попут Владимира Ашкеназија, Јона Марина, Емануела Паија, Вилфреда Штрелеа, итд.

Са другим ансамблима је учествовала на различитим међународним пројектима међу којима се истиче сарадња са ансамблом *Det Jyske* из Данске, са којим је остварила низ наступа у Данској, Грчкој и Србији, а том приликом је наступала и са чувеном Цеси Норман на концерту у Алборгу (Данска). Током боравка у Енглеској је била гостујући члан Камерног ансамбла Лондонског симфонијског оркестра. Наступила је као члан међународног оркестра фестивала 2017. године, представљајући Србију фестивалу *Belt and Road* у Шенжену (Кина).

Маја Милановић је члан Камерног оркестра Гудачи Св. Ђорђа од 1998. године и са овим реномираним ансамблом је наступила на преко 1000 концерата у Србији и региону, остваривши и бројна гостовања широм Европе.

Од 2010. године је запослена на Факултету музичке уметности као доцент за уметничку област Виола - упоредни предмет, оркестарске деонице.

1. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св.Ђорђа“, као солиста и вођа групе	Скупштина града Београда	01.10.2021.
2. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св.Ђорђа“, вођа групе	Порта храма Св. Илије, Стара Пазова	05.09.2021.
3. Фестивал КОМА, заменик вође групе	Сала Београдске филхармоније	30.06.2021.
4. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св. Ђорђа“, Класик Фест	Панчево	10.06.2021.
5. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св.Ђорђа“, као солиста и вођа групе	Хришћанска адвентистичка црква, Београд	30.05.2021.
6. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св.Ђорђа“, заменик вође групе	Позоришна сала, Стара Пазова	01.11.2020.
7. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св.Ђорђа“, заменик вође групе	Хришћанска адвентистичка црква, Београд	31.10.2020.
8. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св.Ђорђа“, заменик вође групе	Велика сала културног центра, Инђија	01.02.2020.

9. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св.Ђорђа“, заменик вође групе	Скупштина града Београда	14.01.2020.	
10. Концерти са Norddeutsche Barocksolisten Braunschweig, заменик вође групе	Брауншвајг, Немачка	20.12.-27.12. 2019.	
11. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св.Ђорђа“, у оквиру фестивала Басоманија, заменик вође групе	Хришћанска адвентистичка црква, Београд	14.12.2019.	
12. Концерт са Крагујевачким оркестром као вођа групе виола	Друга крагујевачка гимназија	08.12.2019.	
13. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св.Ђорђа“, заменик вође групе	Коларац, Београд	20.11.2019.	
14. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св.Ђорђа“, ауторски концерт Срђана Хофмана, вођа групе	Велика сала Руског дома, Београд	13.11.1019.	
15. Концерт са ансамблом „Градилиште“ ауторски концерт Владимира Кораћа; соло виола	СКЦ, Београд	05.11.2019.	
16. Концерт са Norddeutsche Barocksolisten Braunschweig, тути виола	St.Aegidien Kirche, Braunschweig	27.10.2019.	
17. Концерт са камерним оркестра „Гудачи Св.Ђорђа“, отварање Такмичења „Златне степенице“, заменик вође	Сала музичке школе, Ваљево	25.05.2019.	
18. Вивалди пројекат - концерт оркестра „Гудачи Св.Ђорђа“ и диригента Данијела Гајса, заменик вође групе	Скупштина града Београда	14.01.2019.	
19. Концерт поводом 70 година Музичког института САНУ, вођа групе	Коларац, Београд	05.12.2018.	
20. Концерт камерног оркестра „Гудачи Св.Ђорђа“, циклус „Гудачи у галерији“, вођа групе	Галерија РТС-а	28.11.2018.	
21. Концерт камерног оркестра „Гудачи Св.Ђорђа“, заменик вође групе	Хришћанска адвентистичка црква, Београд	27.10.2018.	
22. Концерт оркестра „Гудачи Св. Ђорђа“ на фестивалу Белеф са ум. вођом Романом Симовићем; заменик вође групе	Коларац, Београд	15.07.2018.	
23. Концерт оркестра „Гудачи Св. Ђорђа“ на фестивалу у Клагенфурту, заменик вође групе	Клагенфурт, Аустрија	30.06.2018.	

24. Концерт са ансамблом „Градилиште“; соло виола	СКЦ, Београд	16.04.2018.
24. Концерт оркестром „Гудачи Св. Ђорђа“, у сарадњи са Катедром за гудачке инстру., промоција Гваданини виолине, заменик вође групе	Скупштина града Београда	14.01.2018.
25. Јубиларни концерти „Гудача Св. Ђорђа“ поводом 25 година оркестра; вођа и заменик	Велика сала Руског дома, Београд	27.12.2017.
26. Концерт поводом 60 година од оснивања Универзитета уметности, вођа групе	Свечана сала Ректората	18.12.2017.
27. Концерт оркестра „Гудачи Св. Ђорђа“ на БЕМУСУ, заменик вође	Коларац, Београд	14.10.2017.
28. Концерт са ансамблом „Градилиште“ на Међународној трибини композитора; соло виола	Гварнеријус, Београд	09.10.2017.
29. Концерт са ансамблом „Градилиште“ на Међународној трибини композитора; вођа групе	СКЦ, Београд	07.10.2017.
30. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св. Ђорђа“; заменик вође	Велика сала Руског дома, Београд	19.09.2017.
31. Концерт са камерним оркестром „Гудачи Св. Ђорђа“, заменик вође	Велика сала Руског дома, Београд	18.04.2017.
32. Концерт са симфонијским оркестром „Шенжен“ Представник Србије на пројекту	<i>Shenzhen Belt&Road International Music Festival</i> , Кина	25.03.2017.
33. Концерт са камерним оркестром „Гудачи Св. Ђорђа“; заменик вође групе	Центар за културу Раковица	08.03.2017.
34. Концерт са камерним орк. „Гудачи Св. Ђорђа“; заменик вође групе	Вилах, Аустрија	02.03.2017.