

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Огњен Д. Грчак

**Утицај идиоматике и дидактичких метода
на интерпретацију дела Маура Ђулијанија,
Фернанда Сора и Наполеона Костеа**

писани део докторског уметничког пројекта

Ментор:

мр Срђан Тошић ред. проф.

Београд, 2023. године.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Ognjen D. Grčak

**The influence of idiomatic and didactic
methods on the interpretation of the works of
Mauro Giuliani, Fernando Sor and Napoleon
Coste**

Doctoral Art Project

Mentor:

Srđan Tošić, full professor

Belgrade, 2023

Апстракт

Овај рад бави се интерпретацијом дела Маура Ђулијанија (*Mauro Giuliani*), Фернанда Сора (*Fernando Sor*) и Наполеона Костеа (*Napoleon Coste*) на модерној гитари. Такође, биће разматрана и интерпретација Сонате Романтике (*Sonata Romantica*) Мануела М. Понсеа (*Manuel M. Ponce*) чије присуство у раду има за циљ употпуњавање стилске празнине у литератури за гитару коју носи средина 19. века услед одсуства, у то време значајног музичког облика, романтичне сонате.

У уводу је представљена кратка историја шестојичане гитаре, услови који су довели до њеног развика, попут усвајања модерне нотације и унапређења звучности жица. Показаће се да је Италија била значајна земља за развика инструмента, као и да су главни заговорници новог инструмента били италијански гитаристи који су напустили домовину и настанили се у главним европским центрима тога доба.

Прво поглавље бавиће се интерпретацијом музике Маура Ђулијанија. Видећемо да су основе његове технике дате у његовом Методу који ће бити у целости разматран. Део посвећен интерпретацији Ђулијанијевих дела, бавиће се начином на који он оркестрира на гитари кроз примере из композиције *Grand Overture, op. 61*. Последњи део овог поглавља биће посвећен *Росинијанама* које чине сет од шест композиција компонованих последњих година његовог живота.

Друго поглавље ће се бавити Методом Фернанда Сора и интерпретацијом његових дела. Сходно специфичности његовог Метода, који пре представља трактат о времену у којем је настао, конструкцији гитаре и интерпретацији ауторове музике, неголи уобичајено дидактичко упутство, биће издвојене појединачне кључне ставке везане за технику и интерпретацију. У делу о интерпретацији, користиће се примери из композиције *Grand Solo, op. 14*, разматраће се начин његове оркестрације на гитари, уз конкретне наводе из Метода, и специфичности његовог записа.

У трећем поглављу разматраће се едиција Соровог Метода коју је сачинио Наполеон Косте. У делу о интерпретацији биће презентовани примери Костеове технике и оркестрације из композиције *Grand Solo, op. 24*. Његов дидактички Метод биће представљен кроз његове Етиде.

Последње поглавље посвећено је Сонати Романтици Мануела М. Понсеа. Ово је дело чији аутор није био гитариста, те ће се видети на који начин се примењује идиоматика гитаре на дела која нису писали гитаристи. Биће дискутован и стилски приступ, који је специфичан и евоцира Шубертов (*Franz Schubert*) стил компоновања, пренесен на гитару. Такође ће се, поред историјата ове сонате, видети како би се дело на одређеним местима прстометирало и интерпретирало, као и приказати која су Шубертова дела могла бити Понсеова инспирација за компоновање.

У закључку се у целости сумира рад и сажимају сазнања до којих се дошло током овог истраживања.

Кључне речи: идиоматика, интерпретација, гитара, 19. век, метод, Мауро Ђулијани, Фернандо Сор, Наполеон Косте, соната.

Стручна област: Извођачке уметности.

Ужа стручна област: Гитара.

Abstract

This paper deals with the interpretation of the works of Mauro Giuliani, Fernando Sor and Napoleon Coste on the modern guitar. Also, Sonata Romantica by Manuel M. Ponce will be considered, whose presence in the work aims to fill the stylistic void in the literature for the guitar in the middle of the 19th century due to the absence at that time, of a significant musical form, the romantic sonata.

The introduction presents a brief history of the six-string guitar, as well as the conditions that led to its development, such as the adoption of modern notation and the improvement of string sonority. It will be shown that Italy was an important country for the development of the instrument, as well as that the main proponents of the new instrument were Italian guitarists who left their homeland and settled in the main European centres of that era.

The first chapter will deal with the interpretation of Mauro Giuliani's music. It will be seen that the basics of his technique are given in his Method which will be discussed in full. The part dedicated to the interpretation of the work of Giuliani will deal with the way he orchestrates on the guitar through the work *Grand Ouverture, op. 61*.

The second chapter will deal with Method and interpretation of the works of Fernando Sor. According to the specificity of his Method, which is more of a treatise on time, guitar construction and interpretation of his music, than the usual didactic one, only key items related to technique and interpretation will be singled out. In the section on interpretation using examples from the composition *Grand Solo, op. 14* we will see the way of his orchestration on the guitar and the specifics of his score text.

In the third chapter, which will deal with Napoleon Coste, his edition of Sor's Method will be first considered. In the section on interpretation, examples of his technique and orchestration will be shown from the composition *Grand Solo, op. 24*. His didactic Method will be presented through his Etudes.

The last chapter is dedicated to the *Sonata Romantica* by Manuel M. Ponce. This is a work whose author was not a guitarist, and it will be seen how the idiomatic of the guitar can be applied to works that were not written by guitarists. A stylistic approach that

is specific and evokes Schubert's composing style transferred to the guitar will also be discussed. In addition to the history of this sonata, examples will be used to see how the work would be fingered in certain places, as well as to show which works of Schubert could have been Ponce's inspiration for composing.

The last part summarizes the whole work and the knowledge that was obtained during this research.

Key words: idiomatic, interpretation, 19th century, method, Mauro Giuliani, Fernando Sor, Napoleon Coste, sonata.

Professional field: Performing arts.

Special field of expertise: Guitar.

Садржај

Апстракт.....	i
Abstract.....	iii
Почетне мисли	1
Увод	4
I Поглавље	
Мауро Ђулијани (1781-1829).....	9
1.1.Метод.....	11
1.2.Интерпретација	18
1.3.О Росинијанама	22
II Поглавље	
Фернандо Сор (1778-1839).....	26
2.1. Метод.....	30
2.2. Интерпретација	34
III Поглавље	
Наполеон Косте (1805-1883).....	45
3.1. Метод Сор-Косте.....	47
3.2. Интерпретација	50
3.3. Етиде	59
IV Поглавље	
Мануел М. Понсе (1882-1948): Соната Романтика.....	68
4.1. Интерпретација	72
4.1.1. Allegro non troppo, semplice.....	73
4.1.2. Andante	77
4.1.3. Moment Musical	79
4.1.4. Allegro non troppo, serio.....	80
Завршне мисли	85
Литература.....	89
Прилог	91
Биографија	94

Почетне мисли

Овај рад је последица дугогодишњег проучавања, педагошког и интерпретативног искуства, и представља покушај да се то искуство изрази, профилише и јасније дефинише. Идеје и ставови који су презентовани, формирану су постепено током припрема интерпретације дела Јохана Себастијана Баха, Силвијуса Леополда Вајса, Маура Ђулијанија, Фернанда Сора и Наполеона Костеа. Последица су потраге за могућностима имплементације записа изворне идеје дела оличене у идиоматици, артикулацији и стилском приступу примењеном на интерпретацију на модерној гитари, односно жеље и потребе за интерпретацијом која би универзалну аутентичну идеју дела очувала као такву без обзира на инструмент на којем се изводи. Нека од запажања се су изнедрила спонтано, из потребе да се превасходно реше одређени технички проблеми и уклопе у интуитивну звучну слику. Међутим, оно што делује интуитивно, не може бити изоловано и независно од других емпиријских елемената. Интуиција је поред осталог дубоко везана за наше образовање и искуства, кореспондира и формира се сходно нашим интересовањима, те у већини случајева егзистира у домену несвесног. Са годинама, јавља се потреба за дефинисањем интуитивног доживљаја и профилисањем одређених елемената интерпретације. Како бисмо те елементе интерпретације лакше класификовали и потом вербализовали, потребно је одредити неке заједничке именитеље који би били независни и универзални у односу на дело, епоху и композитора. Поред одређених стилских, техничких и фразеолошких разлика, прихватљива решења су увек бивала омеђена двама јединственим ставкама:

- *тумачење оригиналног, неедитованог текста*
- *поштовање природе инструмента*

Примењено на Бахова дела за виолину у транскрипцији за гитару, ове две премисе су давале јасне и конкретне резултате. Текст се много лакше пратио само са композиторовим упутствима; лукови за артикулацију су били врло применљиви и корисни за прстометирање и артикулисање, а блискост записа и опсега инструмента (као и идиоматска техника леве руке виолине и гитаре), омогућавала

је да се нотни текст приликом извођења на гитари пренесе безмало без интервенција. Идеја и звучање дела остале су исте, иако се пратила идиоматика гитаре, док су боја њеног тона и могућност симултаног свирања акорада доносили нову димензију музици.

Слично би било са транскрипцијама неких Вајсових свита, као и са његовом композицијом *Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy*. Коришћењем уртекста а потом и оригиналне табулатуре, може се доћи до додатних сазнања. Наиме, многа издања за гитару третирали су нека места мелодијски док се из табулатуре видело да су заправо осмишљена хармонски, а неки акорди су могли бити изведени у другачијем и пунијем облику у односу на оно како су их гитаристи транскрибовали. Из оригиналних записа се потом могла видети и артикулација легатима,¹ која су нека модерна издања потпуно игнорисала. У оба ова случаја, и код Баха и код Вајса, оригинални текст је умногоме допринео јасноћи извођења, а идиоматика коју су обојица пратили имајући у виду њихово одлично познавање инструмента за који су писали (виолина код Баха и лаута код Вајса), могла се пренети на идиоматику гитаре.

Анализа програма 19. века, наводи на исти закључак иако се ради о музици писаној за инструмент са којим данашња гитара дели много више од сличности. Овде је запис који је штампан за време живота композитора играо кључну улогу и знатно утицао на интерпретацију која је звучала другачије од оне на коју се навикло. Оно што је највише изненадило јесте детаљност записа за који се испоставило да садржи и јасну и специфичну артикулацију, као и прсторед леве руке који следи основну природу инструмента. Такође, може се приметити да је идиоматика нит која повезује приступ музици на већини жичаних инструмената, као и на гитари, а која и данас игра кључну улогу код композитора-гитариста.

У модерним издањима су из неког разлога мењани основни записи композитора и правиле су се едисије које су померале место легатима, са прсторедом леве руке који је пратио сасвим другачију естетику од оне којом су се руководили композитори у то време. Извођачи који су и свирали и едитовали неке

¹ Односи се на *legato* *технику* где се тон изводи прстима леве руке. У даљем тексту ће израз легато бити коришћен у овом својству.

од композиција Ђулијанија, Сора и Костеа, чини се да нису имали довољно поверења у саму музичку идеју, као и замисли композитора који су их писали. Деловало је као да су сматрали да треба да је мењају и прилагоде стилу свирања новог времена и новог инструмента, јер се (највероватније) претпостављало да није могуће јасно пренети артикулацију оличену између осталог и легатима, те да су чак неки сматрали да је можда потребно и преправити композиције како би биле прихватљиве.

У данашње време су дела композитора 19. века све заступљенија на репертоару те се сматра корисним, па и неопходним, да се кроз њихова учења о техници свирања и композиторском стилу дефинише и интерпретативни стил потребан за њихова дела. Овим радом жели се показати да су и изузетни извођачи са почетка 19. века имали свој особени стил свирања и компоновања, који их је међусобно јасно раздвајао. Основне замисли композитора 19. века могуће је остварити на модерном инструменту праћењем њихових записа – тим записима треба веровати јер нису ништа мање детаљни него записи најпознатијих гитариста-композитора данашњице.

Увод

На интерпретацију и звучање музике за гитару 19. века, у периоду од почетка 20. века до данас, највише су утицале промене у конструкцији инструмента, материјали који се користе за израду жица и техника извођења. Зато би било упутно да на самом почетку прикажемо услове који су довели до настанка шестојичане гитаре, жице које су користили гитаристи у том периоду и развитак метода за гитару који су били репрезенти технике извођења тог времена. Изненађујуће велики утицај на настанак музике за гитару почетком 19. века имало је и потпуно прихватање модерне нотације.

На гитарама са четири и пет редова (ренесансне и барокне гитаре) користиле су се *цревне жице*. Оне датирају још из древног Египта, те се током времена њихова употреба раширила на Арапски и на свет земаља Запада. Поред тога, у Европи су у употреби биле и жице направљене увијањем свилених влакана. Цревне жице правиле су се од сасушених овчијих црева. Такав материјал био је погодан за мелодијске жице, док је за басове жице или *бордуне*, услед недовољне густине, био незадовољавајући. Произвођачи су током 16. века разним третманима унапредили флексибилност и издржљивост басових цревних жица учинивши их резонантнијим, али још увек не довољно гласним у односу на мелодијске. Због побољшања звучности, басове жице удвајане су са тањим и за октаву вишим жицама. Велики напредак десио се средином 17. века када су се жице почеле обавијати металом. Овај поступак допринео је дубини и звучности тона. Најранији извор о цревним жицама обавијеним сребрном нити за лауту потиче из Енглеске (1659. године),² док се нешто касније спомињу и жице од свиле обавијене металом. Било је, међутим, потребно да прође доста времена како би гитаристи прихватили ове иновације. Овакву врсту басових жица обавијених металом су у почетку углавном користили гудачи. Гитаристима је сметало што су ове жице у додиру са праговима производиле *зинг*³ звук, односно имале металан призвук, оштећивале прагове и значајно надјачавале мелодијске жице. Како је конструкција гитаре у

² James Tyler, Paul Sparks, *The Guitar, and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era* (Oxford University Press, 2002), 209.

³ Tyler, Sparks, 210.

другој половини 17. века кренула да се усавршава (додатком више летвица испод горње плоче које су појачавале звук мелодијских жица) и учесталије се користила као пратећи инструмент који арпеђира акорде (што је захтевало јаче басове), тако је и употреба обложених басових жица доживела прогресију у периоду после 1770. године.

Упоредо са прихватањем ових жица мења се и њихов број на инструменту. Тако се прво у Шпанији појављује гитара са шест редова жица, али се и даље третира као инструмент погодан за пратњу а не као солистички. Како би гитара могла јасније да изводи мелодијске делове, било је потребно избегавати удвајање жица. Једноструке жице се први пут појављују у Италији, на петожичаним гитарама. Разлог престанка удвајања жица био је пре свега практичне природе, што се може видети из предговора Метода италијанског гитаристе Ђакома Меркиа (*Giacomo Merchi*) издатог у Паризу:⁴

„Искористићу овај предговор да кажем нешто о свом начину ожичавања гитаре једноструким жицама. Лакше је пронаћи пет исправних жица, него ли већи број; појединачне жице се лакше могу наштимовати, као и окидати јасније; штавише, дају чисте, снажне и нежне тонове, приближавајући се онима на харфи; пре свега, ако се користе нешто дебље жице.“⁵

У Италији се око 1780. појављује и гитара са шест једноструких жица, коју су називали *француска гитара (chitarra francese)*. Најстарији сачувани инструмент потиче из Напуља (1791)⁶ и дело је градитеља Ђованија Батисте Фабрикатореа (*Giovanni Batista Fabricatore*). Фабрикатореове гитаре су садржале многе новине у конструкцији које ће касније бити општеприхваћене:

„...има неколико карактеристика које су убрзо постале стандард на гитарама са шест жица, укључујући металне прагове, равна (а не засвођена) леђа, шири горњи и доњи део, при чему су обрине тела додатно наглашене ужим струком и нешто краћом дужином жица него што је то био случај на многим гитарама са пет

⁴ Мерки је међу првим италијанским гитаристима отишао у Париз (његов Метод је штампан 1761), што ће касније урадити већина познатих гитариста 19. века.

⁵ Giacomo Merchi, *Le Guide des ecoliers deguitarre, ceuvre VII* (l'auteur, n.d. Paris, 1777)

⁶ Инструмент се налази у Стокхолмском музеју *Musikhistoriska Museet*.

редова.“⁷

Са конструкцијским унапређењима и са шест једноструких жица (од којих су последње три обложене металом), стекли су се услови за појаву првих извођача који ће на оваквом инструменту извршавати сложеније музичке задатке. Оно што је било потребно да овај инструмент буде прихваћен и погодан за компоновање била је примена савремене нотације. До тада су се за записивање музике за гитару, као и за лауту, користиле углавном табулатуре. Велика предност табулатура била је у томе што је тај запис носио са собом фиксирана упутства за интерпретацију која су се тичала коришћења легата као и прстореда леве руке. Проблем је био у томе што овакви записи нису били довољно јасни и из њих се није могао наслутити ток музике. Такви записи нису могли да прикажу кретање гласова, као ни трајање нота доњег гласа, што је било неопходно у ново доба, те је из тог разлога било потребно њихово унапређење. Нова нотација за гитару била је преузета од оне за виолину. Иако је виолински запис био за октаву виши него што звучи гитара, одржао се до данас као најупотребљивији. Овакав нотни запис захтевао је додатно унапређење због природе новог инструмента, тако се током 19. века нотни запис за гитару додатно усавршавао. Томас Хек (*Thomas Heck*) је развој нотације сврстао у три ступња: *основна*, *средња* и *напредна* нотација.⁸ Разлику чини разврставање гласова помоћу нотних вратова, где је *основна* више личила на табулатуре те није означавала трајање доњег гласа, док је *средња* издвајала доњи глас вратовима нота на доле, а *напредна* је омогућавала да се издвоји и средњи глас. Да је запис у то време био значајан помак може нам послужити и извод из Метода за гитару Симона Молитора (*Simon Molitor*) и Вилхема Клингенбрунеа (*Wilhelm Klingenbrunne*) из 1812. године, у коме уједно спомињу и Маура Ђулијанија (*Mauro Giuliani*) као изузетног гитаристу који такође пише у новом маниру:

„Заслуге морају припасти двојици наших цењених професора гитаре и композитора, господи Матејки и Дијабелију, што су први преузели овај нови метод нотног записа и што су га популарисали и увели исправнију и разноврснију технику

⁷ Tyler-Sparks, 219.

⁸ Thomas Heck, *The Birth of the Classic Guitar and Its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)* (Yale University, the University of California 1970) 149-182. Из Lars Rosvoll, *Fernando Sor's Evolution as a Performer and Composer as Reflected in the Revisions of the Grande Sonate, Op. 22* (DMA, The University of Arizona, 2012), 67.

свирања својим примером и својим учењима..... Тада нам је (крајем 1806) дошао хер Мауро Ђулијани, Наполитанац — човек који је рано био вођен у правом смеру кроз исправан осећај хармоније, и који је, као остварен виртуоз, комбиновао са најисправнијим извођењем највеће савршенство технике и укуса. Овде је почео да пише у новом маниру.“⁹

Сходно томе да се овај текст односи на дешавања у Бечу, значајно је сазнати да су Матејка (*Václav Tomáš Matějka*) и Дијабели (*Anton Diabelli*) били међу првима који су тамо писали и свирали у новом маниру, као и да је примећен долазак Ђулијанија (који није био из Напуља, већ је пореклом из Барлете) и препознат његов значај. Међутим, овај Метод је штампан око 1812, када излази и Ђулијанијев Метод, а у то време су савремена нотација и шестојичани инструмент већ били познати широм Европе. Све упућује на то да је за популарисање и представљање новог инструмента била заслужна италијанска миграција гитариста који су се настањивали у главним културним центрима Европе. Разлози за напуштање Италије су сигурно били многоструки, а неки од њих су: развијеније издаваштво, популарност инструмента, као и већа могућност за наступање у салонима. Мауро Ђулијани је одабрао одлазак у Беч, док је већина мигрирала у Париз. Најпознатији који су се настанили у Паризу после 1800. су били Фердинандо Карули (*Ferdinando Carulli*), Матео Каркаси (*Matteo Carcassi*) и Зани де Феранти (*Marco Aurelio Zani de Ferranti*). Међутим, први међу онима који је отишао из Италије и то у Шпанију, и најзаслужнији за представљање новог инструмента и нотације, био је Федерико Морети (*Federico Moretti*). Он напушта Италију и одлази у Шпанију још 1794, а 1799. издаје свој Метод о свирању гитаре са шест жица (*Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, precedidos de los elementos generales de la música*) у Мадриду. Његов значај је утолико већи јер су га и Сор (*Fernando Sor*) и Агуадо (*Dionisio Aguado*) означили као веома значајног за њихово компоновање и бављење гитаром. На Сора је велики утицај извршила Моретијева музика у којој се јасно могла чути раздвојена пратња од мелодије, а на Агуада и начин записивања:

⁹ *Versuch einer vollständigen methodischen Anleitung zum Guitare-Spielen*, из Thomas F. Heck, *Mauro Giuliani: A Life for the Guitar* (GFA Refereed Monographs Book 2, Kindle Edition, 2013), 56.

„Дон Федерико Морети је први почео да пише музику за гитару у којој се могу разликовати две деонице, једна је мелодија, а друга пратња. Затим је дошао Фернандо Сор.“¹⁰

Деветнаести век био је доба експанзије гитаре, између осталог и усавршавања гитарске технике и конструкције гитаре. Методи истакнутих гитариста са почетка 19. века били су начин да се техника појасни и приближи онима који су били заинтересовани да свирају. Сходно томе да учење свирања није било институцијализовано, већ се сводило на приватно учење, сваки од гитариста се бавио и педагогијом јер је то био значајан извор прихода. Зарад тога је свако од њих писао свој Метод. Поред Моретијевог Метода, чији је значај препознат од стране Сора и Агуада, најзначајнији методи за данашње време су Ђулијанијев, Сор и Агуадов. Значај Ђулијанијевог пре свега лежи у томе што врло јасно представља могућности гитаре и технику доводи до највишег нивоа, који је и за данашње стандарде тешко достижан, Сор нам даје значајан увид у епоху и приближава нам његов приступ свирања и компоновања, док нас Агуадов уводи у савремену технику свирања гитаре што подразумева окидање жица ноктима десне руке. Свакако да сва три ова Метода представљају значајну полазну тачку у интерпретацији музике њихових аутора. Крајем 19. века, тежиште учења и интерпретативног приступа сели се у Шпанију и оличава у шпанској националној школи чији су главни репрезенти били Аркас (*Julián Arcas*), Тарега (*Francisco Tárrega*) и Љобет (*Miguel Llobet*). Уз њих је неминовно поменути и Антонија Тореса (*Antonio de Torres*), чијим иновацијама у конструкцији гитара добија облик и карактеристике на којем се базирају и данашњи инструменти.

¹⁰ Dionisio Aguado, *Escuella De Guitarra* (First Edition, Madrid, 1825), из Heck, 46.

I Поглавље

Мауро Ђулијани (1781-1829)

Прву забележену *биографску скицу* (како је Хек назива) о Ђулијанију, која се појавила седам година након његове смрти написао је Филипо Изнарди (*Filippo Isnardi*). Изнарди је био гитариста аматер коме је Ђулијани посветио две постхумно штампане композиције: *Pastorale Op. 149* и *Gran Sonata Eroica Op. 150* (обе издате од стране Рикордија (*Ricordi*)).

„Мауро Ђулијани је рођен у Барлети у покрајини Бари 1781. Студирао је у отаџбини и волео је племените уметности, нарочито музику. Научио је контрапункт и са 16 година је компоновао мису која му је донела много успеха. Када је имао 18 година, његова жарка жеља да добије боља знања навела га је да отпутује. У Бечу је усавршио контрапункт, уметност свирања виолончела, а пре свега гитаре, којој се потпуно предао. Он је демонстрирао проналазак 6. жице, захваљујући маестру Фабрикаторелу (*Fabbricatorello*) у Напуљу; али његова највећа иновација била је прилагођавање гитари било ког музичког дела или сазвучја, и извођење [на гитари] бесконачног броја концерата и композиција, да не помињемо његово мајсторско свирање инструмента, са елеганцијом и са звучношћу коју нико пре њега није постигао. Својом умешношћу стекао је похвале и пријатељство славних личности. Њено Величанство Мари-Луиз (*Marie-Louise*) га је назвала *салонским виртуозом*, поклонивши му чувену гитару-лиру коју је Наполеон наручио да се направи само за њу. Она га је обасипала и другим раскошним поклонима и доделила му је титулу *Cavaliere del Giglio*.

Одржао је концерт за окупљене владаре на Бечком конгресу и то му је донело највеће хвале. Из Беча се упутио у Напуљ, веома жељан повратка у отаџбину. Стигавши у Рим 3. августа 1819, задржао се тамо, и срео се са чувеним Росинијем и Паганинијем. Са њима је одржао тако чувена *дивертимента*, да је њихов састав назван *музички тријумвират*. Затим је објавио многа од својих најбољих дела, комбинујући савршен укус, хармонију и осећајност. Он је био први који је изумео и применио на гитару нови музички правопис, реформишући [преписујући?] ноте [различитих] акорада и учинивши да их сви могу свирати. Ово је сада познато свима, пошто су његова дела објављена у Паризу, Бечу, Милану и другим престоницама. Коначно је

отишао у Напуљ 8. јула 1823. Након што је добио опште признање у разним наступима које је тамо одржао, посебно на оном одржаном у Портићију (*Portici*) у присуству Његовог Величанства Фрање I, умро је тамо [Напуљ] 8. маја 1828. године [1829]. У разним наступима често се појављивао заједно са својом малом ћерком Емилијом, у то време веома младом, која је већ тада показивала жељу да једног дана опонаша очеву вештину у свирању гитаре. Објава о смрти Маура Ђулијанија, у Напуљском журналу (*Giornale di Napoli*) од 14. маја 1829. помиње да је био познати гитариста.¹¹

Један од разлога за преношење Ђулијанијеве биографије у целини јесте претпоставка да је Изнарди познавао Ђулијанија. Текст одише непосредношћу и евидентно искреним поштовањем према Ђулијанију. У тексту постоје одређене грешке,¹² као и неке неразумљивости које је Хек (његови су коментари у заградама) покушао да растумачи. Треба такође навести да је поменути *Фабрикаторело* готово сигурно напуљски градитељ инструмената Ђенаро Фабрикаторе. Концерти са Росинијем (*Gioacchino Rossini*) и Паганинијем (*Niccolò Paganini*) су могли бити одржани између децембра 1820. и априла 1821, пошто је Росини једино у то време био у Риму. Допуну захтева Ђулијанијев одлазак и боравак у Бечу а које Изнарди само помиње.

Ђулијани је са своје 22 године већ изузетан свирач, те поред гитаре свира и виолончело и тридесетожичану гитару-харфу. То се види из најаве за његов концерт у Трсту 1803, где се напомиње да ће свирати по један концерт за гитару-харфу, виолончело и на крају за гитару (!). Ђулијани се 1806. сели у Беч, док му породица остаје у Трсту. Беч је велики културни центар тог времена, веома наклоњен уметности, нарочито музичкој. Концерти су били јако чести и, како Хек наводи, доступни за ширу публику, без обзира на класну припадност. Самим тим је и интересовање за музику расло, што је условило повећану потражњу за приватним учењем инструмента, а то је повлачило за собом и развој издаваштва. Богати људи спонзорисали су концерте који су се поред салона, одржавали и у вртovima. Ови концерти су били мешовитог карактера, смењивале су се оркестарске композиције

¹¹ Thomas F. Heck, *Mauro Giuliani: A Life for the Guitar* (GFA Refereed Monographs Book 2, Kindle Edition, 2013), 28.

¹² Година смрти 1828. је грешка у писању. У загради у тексту стоји тачна година 1829.

са солистичким, а често се дешавало да се читала и поезија. Ђулијани је у овој средини успевао да се истакне и сврста себе у највише уметничке кругове. Поред солистичких наступа, често је пратио певаче и често наступао са познатим пијанистом тога доба Игњацом Мошелесом (*Ignaz Moscheles*). Ђулијани је држао концерте и био познат и ван Беча. Свуда је добијао изузетно позитивне критике и његова виртуозност је била посебно цењена. Он остаје у Бечу све до 1819, када бива приморан, услед неповољне финансијске ситуације, да се врати у Италију.

1.1. Метод

За Ђулијанијеву музику и технику се може рећи да најдоследније следи идиоматику инструмента. Његов Метод (*Studio per la Chitarra op.1*) бива штампан 1812. у Бечу а издавач је био Артарија (*Artaria & Comp.*). Иако носи опусни број 1, Ђулијанијев Метод не представља дело које је прво штампано, оно је временски смешено у средишњи део његовог опуса. Те године су штампане неколико тема са варијацијама (оп. 32, 34, 38, 41), као и други Концерт за гитару оп. 36. Издавање метода као оп. 1 био је својеврсни маркетиншки потез, јер је издавач сачувао овај опус за специјалне прилике, попут ове. Однос који је издавач имао према Ђулијанијевом делу, као и евидентна популарност коју су у то време уживали и Ђулијани и инструмент, можемо видети из дела подуже рекламе којом је издавач најавио излазак ове књиге:

„Овај врсни уметник и композитор, током свог петогодишњег боравка у Бечу, свуда је постао толико цењен, да је сасвим непотребно рећи и једну реч за препоруку дела на чијем челу стоји његово име. Као активни извођач, открио је да уме са немачком прецизношћу ујединити квалитете доброг укуса и разоружавајућег наступа, који је Италијанима изгледа урођен. Ни овде, где он нуди своје услуге као учитељ и вођа љубитеља свог инструмента, нећемо пропустити да ценимо тај ретки Дух, који уме да споји оригиналност са дубином, и пријатну једноставност са добро осмишљеном и потпуном пажњом према детаљима....“¹³

¹³ Извод из најаве Ђулијанијевог *Meiōda*, из Некс, 85.

Ђулијанијев Метод је врло конкретан и концизан, намењен је пре свега онима који желе да унапреде своју технику свирања, што подразумева да поседују основна знања везана за свирање инструмента. Ова публикација је изузетно значајна и може се рећи да чини основу и дефинише технику гитаре која се готово у целости одржала до данас. Састоји се из четири дела, од којих последњи чини сет од дванаест прогресивних етида које имплементирају захтеве постављене у претходним деловима.

Први део састоји се од 120 вежби, углавном арпеђа, осмишљених за унапређивање технике десне руке. Ђулијани је у овом делу предвидео готово све комбинације прстореда десне руке и његов Метод је по томе јединствен у гитаристичкој литератури. Многа од ових арпеђа нису била саставни део Ђулијанијевих дела, већ су осмишљена више као вежбе. Тако рецимо 110. вежба¹⁴ даје пример тремоло¹⁵ који је касније нашао врло специфично место у литератури. Далекосежност ових вежби се може видети и у неким варијантама прстореда где се посебно обрађује веза *m* и *a*¹⁶ прста. Ова веза је проблематична и због тога врло ретко коришћена у то доба, а на њој се посебно инсистира у модерној техници у циљу самосталности и што веће равноправности и развијености прстију десне руке. Такође, ових 120 арпеђа најјасније показују велику разлику у приступу техници десне руке у односу на Сора и Костеа (*Napoleon Coste*). Његово инсистирање на равноправној развијености и самосталности сва три прста десне руке (*i, m, a*, што подразумева коришћење *a* прста без одређених ограничења) управо чине ту кључну

¹⁴ М. Giuliani: *Studio per la Chitarra op. 1*, стр. 10:



¹⁵ Овде се пре свега мисли на распрострањеност и шире прихватање *тремоло* од стране композитора и извођача, што се десило са појавом Тареге и имплементације шпанске фолклорне технике у свирање гитаре. Што се тиче 19. века, Макаров (*Макаров Николай Пејрович, Nicolai Petrovich Makaroff*) у својим мемоарима спомиње тремоло технику коју је користио на једној и на више жица у својим композицијама. Такође, он спомиње и сусрет са Занијем Де Ферантијем који напомиње да је користио тремоло технику.

¹⁶ М. Giuliani: *Studio per la Chitarra op. 1*, стр. 10:



Прсте десне руке је обележавао тачкама, где је *i* представљен једном, *m* две а *a* са три тачке. Палац је обележаван посебним знаком ^.

разлику. Овако детаљне и исцрпне вежбе указују на то колико је Ђулијани придавао велики значај техници десне руке, чију је покретљивост кроз самосталност прстију развио до крајњих граница. Овај одсек Ђулијанијевог Метода користи се и данас и представља најкомплетнију студију технике десне руке.

Други део чине вежбе за леву руку у терцама, секстама, октавама и децимама, дате кроз основне гитарске тоналитете које Ђулијани највише користи у својим композицијама (Це дур, Ге дур и А дур). Судећи по томе да велика већина његових концертних дела управо цитира поменуте вежбе за леву руку, оне могу послужити (попут модела за арпеђа код пијаниста) и као већ навежбана типска места интервалског кретања која би се могла искористити у делу које се припрема. Ђулијани у овом одсеку напомиње да ноте које имају вратове надоле свира палац а горње кажипрст, односно да је прсторед десне руке *p, i*. Овај прсторед се може сматрати уобичајеним те се у већини случајева примењује. Занимљиво је да Ђулијани напомиње у објашњењу прсторед ових вежби да вратови нота орјентисани надоле подразумевају да их изводи палац десне руке. Из овога се може видети да Ђулијани и записом сугерише прсторед десне руке, па би се обраћајући пажњу на начин како су записана нека места у тексту његових композиција могао наслутити и прсторед. Наиме, ако погледамо део финала његове композиције *Rossiniana no.1 op. 119*,¹⁷ видећемо да је покрет у терцама записан тако да је орјентација врата мелодијских нота увек нагоре, док је само код баса окренут надоле. Може се претпоставити да у овом примеру палац свира само доњу ноту, док разложене терце изводе прсти *i* и *m*. На овом примеру видимо да је изгледа Ђулијани подједнако користио и ову комбинацију за свирање терци, што је значајно теже у односу на прсторед који даје у вежбама Метода, нарочито у брзим темпима.

Трећи део Метода састоји се од дванаест примера од којих сваки обрађује одређену врсту проблематике. У првом и другом примеру Ђулијани се бави трајањем нота. Ова два примера потребно је издвојити јер поред техничке конотације, говоре и о односу Ђулијанија према самом запису. Први пример је

¹⁷ M. Giuliani: *Rossiniana no.1, op. 119*:



прилично једноставан и указује на то да се задржи прст леве руке на ноти доњег гласа све време њеног записаног трајања.¹⁸ Поред овога, на овом примеру се може видети како Ђулијани користи *баре* (2. такт), те да по потреби подиже и враћа први прст леве руке у зависности од тога да ли се користе празне жице, при том не склањајући прст са доње ноте. Ђулијани у погледу коришћења *бареа* бива врло практичан и инвентиван, те употребљава идиоматику леве руке неки пут на неубичајене начине. Примере овакве врсте можемо наћи у *Grande Ouverture op. 61* и *Rossiniana no.1 op. 119*.¹⁹ Наиме, истим прстом свира се и нота и *баре* при чему је *баре* у вишој позицији. Други пример је технички комплекснији:

Пример 1.1: M. Giuliani: *Studio per la Chitarra op. 1; сѝр. 30:*



Ђулијани у објашњењу извођења овог примера говори о пригушивању или заустављању трајања нота (*smorzato*). То подразумева да ноте треба да трају онако како су записане те да се њихово трајање зауставља враћањем на жице прстију десне руке који су их претходно одсвирали. Овај пример нам још једном може указати на Ђулијанијев однос према нотном запису, који је детаљан и самим тим артикулацијски дефинисан. Иако је то једна од специфичности његовог стила, врло се често у извођачкој пракси занемарује ова врста артикулације, те се ноте одељене паузом свирају повезано. Најпознатији пример којим бисмо ово могли илустровати

¹⁸ Ђулијани: *Метод*, стр. 29:



Овде знак „*“ означава *баре хват*.

¹⁹ M. Giuliani: *Grande Ouverture*, op.61:



M. Giuliani: *Rossiniana no.1 op. 119:*



је почетак другог дела *Grande Ouverture, op.61*.²⁰ На тај начин се (говорећи конкретно о наведеном примеру) губи ритмичка јасноћа одсека који служи као припрема за ефектни шеснаестински низ који би требало да буде звучно доминантнији (што се тешко добија ако су претходне ноте повезане) и артикулацијски другачији (то управо чини легато којима су неке ноте повезане). Иначе, овај поступак је један од начина којим Ђулијани гради кулминацију.

Ђулијани у трећем примеру овог одсека показује како се свира и на који се начин постиже *staccato*.²¹ За стакато свирање користи пример са пунктираним нотама, те се самим тим имплицира да ће дужа нота бити скраћена у циљу постизања што јаснијег ефекта пунктираних нота. Упућује нас на алтеровање прстију десне руке који свирају ове мелодијске покрете (*i, m*) у циљу сигурности и брзине извођења. Оно што би могло произаћи из другог и трећег примера у Методу, као нека врста удаљеног закључка који би се (како ће се касније видети) могао применити на извођење неких арпеђа, била би сугестија свирања са припремом десне руке (или „свирање са жице“).²² Остали примери, све до једанаестог, говоре о апођатурама и украсима. Ђулијани у десетој вежби посебно издваја узлазни легато, иако је он у неким примерима већ садржан. Такође је занимљиво да га даје у обрнуто пунктираном облику (кратка па дуга нота) који донекле може бити незгодан, јер је ова ритмичка фигура најчешће заступљена као грешка код оних који нису још увек довољно овладали овом техником.

²⁰ M. Giuliani: *Grande Ouverture, op.61*:



²¹ Giuliani, 31:



²² Ово Ђулијани не спомиње децидно и конкретно у свом Методу, између осталог ни Сор, једино је Косте нашао за сходно да то помене у својој верзији Соровог Метода. Међутим, ова је врста свирања нарочито у арпеђима навише, веома идиоматска па се самим тим и уклапа у извођачки стил и Ђулијанија и Сора, тако да је могуће да су они то подразумевали. Чињеница да то спомиње Косте, који је имао веома сличну технику Соровој, би могла бити аргумент у правцу примене на дела Ђулијанија и Сора.



Наведена једанаеста вежба овог одсека нам показује једну другачију врсту, условно речено, украса. Ђулијани овакву врсту ефекта назива *strisciato* и њено извођење објашњава на следећи начин:

„Истим прстом леве руке који притиска малу ноту, након што је одсвирате, клизи се до мелодијске ноте, при чему се производе сви интервали који су на путу, на исти начин као што је то код портамента у певању.“²³

Косте на сличан начин објашњава овакву врсту ефекта (што се може видети у делу текста који се бави Костеом). Обојица врло јасно инсистирају да желе да се чују све ноте које се налазе на путу до циљане. Ђулијанијева намена је међутим, макар по начину на који је записана, мало другачија од Костеове. Зато би било добро направити терминолошку дистинкцију. Тако би у својству данашње перцепције Ђулијанијев ефекат назвали *глицандо*, што би карактерисало брз покрет којим се долази до главне мелодијске ноте, а Костеов *портаменто*, јер је веома често део мелодијске карактеристике, те повезује два мелодијска тона једнаке важности, где брзина покрета зависи од ритмичких вредности нота које повезује. Ђулијани посебно издваја овај ефекат иако он није баш учестало присутан у његовим делима (попут раније поменутих интервала). Касније ће се он развити у стилску одлику гитарских романтичара. Овај пример нам може послужити као још једна одлика разлике интерпретативног стила тројице композитора 19. века који су предмет овог рада. Сва тројица користе ову технику, само на различите начине. Ђулијани у виду *глицанда* повезује удаљене ноте, Косте у виду *портамента* спаја мелодијске ноте,

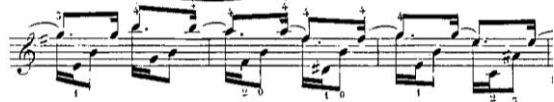
²³ Giuliani, 39.

док је код Сора то представљено у облику *легата*²⁴ који спаја ноте које су највише за терцу удаљене.

Ђулијани трећи део Метода завршава примерима украса у којима показује како се изводи *обичан трилер*, *трилер на две жице* и *мордент*. Овде највише привлачи пажњу трилер који се свира на две различите жице.²⁵ Ђулијани даје две опције за прсторед десне руке, једна је *i, m* а друга *p, i*. Употреба оваквог украса се не налази баш често у солистичкој литератури за гитару деветнаестог века, али је у двадесетом веку доживела експанзију нарочито у транскрипцијама Скарлатијевих соната за гитару. На овај начин се изузетно ефектно и убедљиво имитира трилер на чембалу. Неки су извођачи ово прихватили као општи манир музике барока, те су овакве трилере примењивали и на транскрипције музике писане за лауту на гитари, што стилски не би било оправдано јер лаутисти нису користили овакве врсте трилера. Овим примером показало се Ђулијанијево прејудицирање модерне технике гитаре. Још један пример инвентивности и флексибилности Ђулијанијеве технике, који се данас може видети у неким ситуацијама које захтевају специфичне удаљености тонова у левој руци, јесте и употреба палца леве руке. Наиме, у Етиди 24 оп. 48,²⁶ Ђулијани пише да се одређени одсек изводи *col dito pollice* (палцем). Палац леве руке треба да свира тон е на првој жици како би четврти прст могао да дохвати удаљени тон а. Овај покрет највероватније потиче из технике свирања виолончела.

Ђулијанијев Метод можемо сматрати као упутство које пружа технички увид у интерпретацију његове музике, јер даје врло конкретне примере који се касније могу врло лако и често наћи у његовим делима. Ђулијани се у свом Методу уопште

²⁴ F. Sor: *Etude no. 22*, op. 60 (5-7):



²⁵ Ђулијани, Метод, стр.40:



²⁶ M. Giuliani: *Etudes op.48*, No.24 (10)



не бави извођењем скала и пасажа. Постоји неколико етида које обрађују ову тематику на начин сличан Соромом, а то је уз доста идиоматских легата који обухватају све ноте које се могу одсвирати на истој жици (као што се види у Етиди 19 из оп. 100).²⁷ Свакако да је Ђулијани користио брзе пасаже (што нам могу посведочити каденце из прве и треће Росинијане, као и концерти за гитару и оркестар) без употребе легата, али не баш често. Једно од дела за соло гитару које има консистентнију употребу лествичних кретања је *Gran Sonata Eroica op. 150*. Оно што би требало имати у виду код ове Сонате јесте да је издата постхумно 1840, једанаест година након композиторове смрти. Одсуство динамичких ознака, легата у лествичним кретањима или било каквих упутстава за свирање, нису одлика Ђулијанијевог опуса и стила и ово издање не личи на издања која су штампана за композиторовог живота. Да би се приступило интерпретацији дела било би пожељно извршити одређене корекције у духу осталих Ђулијанијевих композиција.

1.2. Интерпретација

Битан сегмент интерпретације Ђулијанијевих дела, који није садржан у Методу, јесте начин и средство Ђулијанијеве оркестрације на гитари. За приказ овог кључног дела интерпретације најдетаљнији примери могу се наћи у композицији *Grande Ouverture op. 61*. Композиција је први пут штампана у Милану 1814. и за њу се може рећи да уз Сонату оп. 15, представља једно од најуспешнијих и најизвођенијих Ђулијанијевих дела. Састоји се из два дела, спорије и кратке интродукције (*Andante Sostenuto*) и знатно дужег и бржег дела (*Allegro Maestoso*). Битна одлика Ђулијанијеве оркестрације, поред арпеђа (која сва тројица композитора, Ђулијани, Сор и Косте користе у исту сврху на њима својствен начин), јесте и употреба динамике.

²⁷ M. Giuliani: *Etudes op.100, No.19*:



Пример 1.3: M. Giuliani: Grande Ouverture, op. 61 (ū. 1-9)



Пример 1.3 представља интродукцију и сам почетак композиције. Можда на први поглед, услед одсуства прстореда леве руке, није баш најочљивије колико је овај запис детаљан и да садржи врло специфична упутства за извођење. Детаљан прсторед леве руке, за разлику од данашњих издања, је врло ретко био део публикација класичарских гитариста. Ово свакако не значи да су гитаристи са почетка деветнаестог века били незаинтересовани, или да нису разумели значај прстореда, већ да његово записивање у већини случајева није било потребно зато што се сматрао подразумеваним и утканим у текст. Гитаристи-класичари су пре свега користили природну позиционираност тонова на гитари, јер су највише трагали за волуменом тона и звучношћу инструмента. Како су се временом интересовања мењала, и како је специфичност колорита виших позиција на гитари бивала све више експлоатисана, тако је записивање прстореда леве руке постајало неопходније и бивало све присутније.

Овај пример нам још показује како се уз помоћ пауза прецизно дефинише артикулација. Тако се гис на почетку 2. такта, као крај претходног мелодијског покрета, свира без акцента и кратко. Скраћивањем ове ноте, акорд који следи добија на значају јер наступа из тишине, те је на тај начин његов хармонски ефекат додатно подвучен, а покрет палца десне руке који га изводи припремљен. Ова припрема нам сугерише да паузе код Ђулијанија (што ће се видети и код Костеа) имају и идиоматски значај. У 4. такту се поред припреме десне руке, припрема и лева рука да након завршеног мелодијског низа у I²⁸ позицији, направи већи скок у удаљену

²⁸ Римски бројеви се овде користе за обележавање позиција на гитари, и у даљем тексту ће се у ту сврху користити.

V позицију. Поштовањем јасно дефинисаног трајања нота доњег гласа паузама у 5. и 6. такту остварује се ефекат сличан пицикату гудача, који се користи у оркестарским делима. Поред тога, пратња по трајању тенденциозно контрастира мелодији сачињеној од дужих нота (дупло пунктирана четвртина) како не би компромитовала њихово трајање.

Као што смо већ споменули, на до сада наведено надовезује се и детаљно обележена динамика која има за циљ да додатно појасни и учврсти контраст између *tutti* оркестра и појединачне групе инструмената, те и она преставља специфичност Ђулијанијевог оркестрирања на гитари. Код Ђулијанија су пуни акорди представљали звучање целог оркестра. У примеру је сваки од акорада обележен *sforzando* или *forte*. Сугерисано је да се акорди у 1, 2. и 4. такту свирају брзим покретом палца десне руке, пре свега јер се на тај начин најубедљивије остварује захтевани динамички контраст. Тежина палца, његова снага као и смер окидања у односу на остале прсте десне руке, доносе и контраст у тембру у односу на мелодијско кретање након акорда. Поред тога што се учествовањем осталих прстију у свирању октава које следе већ добија контраст у односу на пуноћу звука акорда, Ђулијани жели да тај контраст буде још евидентнији те мелодијски покрет након акорада увек обележава *piano*. У делу од 5. до 8. такта, напетост коју ствара хроматски покрет мелодије уз пратњу гудача (како смо већ навели), употпуњује и *crescendo* који достиже свој врхунац у акорду (на почетку 8. такта) који је (опет!) обележен са *forte*, након чега одмах следи *piano*. Занимљиво је да у овако кратком одсеку Ђулијани успева да слушаоцу предочи визију гитаре као изузетно динамичног инструмента, широког звучног дијапазона, разнолике колоратуре, деликатне у вођењу мелодије уз недвосмислену алузију на читав оркестар. Оваква Ђулијанијева генијалност ангажује целокупну пажњу слушаоца већ на самом почетку композиције, презентујући му интригантне могућности релативно младог инструмента, док њега представља у светлу врхунског емисара гитаре.

Још једна одлика Ђулијанијеве оркестрације, која је била доминантна у његовом свирању, судећи по пажњи коју му је придавао и у Методу и у Етидама, јесте употреба арпеђа. Коришћење арпеђа је свакако било својствено свим гитаристима, она су коришћена и код Сора и Костеа у сврху добијања већег, динамички континуираног звука на гитари који би могао да представља *tutti*

свирање оркестра. Начин на који су сва тројица користила арпеђа се разликовао, што би могло да послужи као пример диверсификације интерпретативног стила између њих. Следећи пример нам показује идиоматске формуле које је Ђулијани учестало користио.²⁹

Пример 1.4: M. Giuliani: Grande Overture, op. 61, (ū. 45-49)



Разлагање који је пре свега својствено Ђулијанију може се видети у горњем примеру, од 45. до 48. такта. Наведени део представља арпеђо само у техничком смислу, пошто су представљени интервали са остинатом у басу а не акорди. Ђулијани је користио и остале интервале осим терци на овај начин, тако је на пример у композицији *Rosiniana no.3 op. 121*³⁰ користио октаве. Технички, овај део представља велики изазов за извођење пошто је свирање интервала од вишег тона веома неуобичајено, иако изгледа идиоматски. Пре свега, један од проблема овде прави перцепција. Овако постављено разлагање прстима делује нелогично, јер је палац навикнут да свира почетне ноте и самим тим буде носилац акцената, док га је врло тешко исконтролисати као последњег у низу (*m, i, p*). Када би се басова нота ставила за почетну, добила би се много природнија комбинација (*p, m, i*) и извођење би било много лакше. У 45. такту дописан је прсторед десне руке и спојене су ноте, које би се могле третирати као повезане, како бисмо добили комбинацију прстореда која је наведена као природнија. На овај начин могу се „преварити“ прсти десне

²⁹ M. Giuliani *Rosiniana no.1, op.119*:



M. Giuliani *Rosiniana no.5, op.123*:



³⁰ M. Giuliani *Rosiniana no.3, op.121*:



руке, као и дати лажна перцепција у циљу олакшаног извођења. Појављује се и још једна потешкоћа, у 48. такту на првој доби. Овако нагла промена редоследа прстију десне руке (почетак такта са *m, i, p* на *p, i, m*) захтева додатно време (односно пролонгирану паузу) како би се десна рука припремила за следећи арпеђо. Ова пауза, иако није записана, била би музички логична и претпостављена из начина на који је записан текст (прве три ноте одштампане су одвојено од наредне три). Арпеђо у другом делу овог примера (48-49. такт) је много природнији и лакши. Ова врста арпеђа прати на најбољи начин идиоматику десне руке. Врло је ефектан, јер се мелодија свира на басовима, изводи је палац и самим тим звучност је скоро на највишем нивоу инструмента. Сугестија би била да се ова арпеђа свирају са припремом у десној руци, односно да се сваки пут при свирању палца спусте и остала два прста на своје жице. Тако би се добила сигурност при извођењу и много боља контрола над динамиком. Сор ову врсту арпеђа користи у првом ставу Сонате оп. 22.

Овим се може рећи (уз примере који су дати у Методу), да су технички основи за интерпретацију Ђулијанијевих дела изнесени. Слични примери, као и различите комбинације и варијанте одређених техника, распрострањени су широм његовог опуса. Савршена техника и оригинални композиторски стил били су константа целе Ђулијанијеве каријере, а свој врхунац достигле су у шест потпурија за соло гитару које је назвао Росинијанама (*Sei Rossiniane op. 119-124*).

1.3. О Росинијанама

Росинијане су Ђулијанијеве јединствене креације писане у слободној форми потпурија. Почео је да их компонује када се из Беча вратио у Италију. Првих пет Росинијана написано је у периоду од 1820-1823, док је последња издата 1827/28. Писмо које Ђулијани пише издавачу Рикордију 6. фебруара 1821, је један доказ да су се Росини и Ђулијани познавали:

„Желео бих да Вам предложим још један [план] који само настоји да нам омогући да живимо на веома пристојан начин, а то је овај: током боравка у Риму, успео сам да напишем неколико музичких дела, у стилу који никада раније није био

познат, осим у оквиру јединственог Росинијевог ума, који ми је дао многе оригинале из којих могу да транскрибујем [препишем] шта год ми одговара. Ради се о томе да желим да објавим ову музику; најсрдачније Вам то нудим. Касније, мојим повратком преко Милана, имаћемо више могућности да стварамо међусобне везе, а интерес више неће бити само наш заједнички профит.

1. *Gran Pot-Pourri* за гитару, назван *la Rossiniana*, дело које изводим на концертима 10 louis
2. *Variazioni* за гитару 4 louis
3. *Rapsodie* за гитару, у оригиналном стилу 6 louis
4. *Gran Rondò Militare* у стилу *concertato* 7 louis
5. *Gran Sonata Eroica* за гитару веома дугачка, и никада чута. 13 louis

40³¹

Ово је писмо које припада колекцији Роберта Спенсера (*Robert Spencer*) из Лондона а које је Брим (*Julian Bream*) навео у својој едицији прве Росинијане 1979. Из писма видимо списак дела која Ђулијани нуди Рикордију, као и цену коју за њих тражи. У то време Ђулијани је био у финансијским проблемима, који су и један од разлога напуштања Беча 1819, па највероватније и разлог што овако директно наводи ценовник својих дела. Од наведених дела позната су само Росинијана (оп.119) коју је издао Артарија 1821, и Соната коју је Рикорди постхумно издао 1840, за остала се не зна која су (како каже Хек). Рикорди је издао само последњу Росинијану, док су првих пет издали Артарија (Прву и Другу) и Дијабели (*Anton Diabelli*). Од модерних издања Росинијана најранија су Томаса Хека 1976. и Руђера Кијезе (*Ruggero Chiesa*) 1976/77. Оба издања су факсимили првих штампаних издања, док је Кијезино интересантније јер су детаљно обележени Росинијеви цитати, те би ово издање било од велике помоћи приликом припреме неке од Росинијана за извођење. Џулијан Брим је један од првих гитариста који је снимио

³¹ Thomas F. Heck, *Mauro Giuliani: A Life For the Guitar* (GFA Refereed Monographs Book 2, Kindle Edition, 2013), 155

неке од Росинијана (1 и 3), али је његово издање прве Росинијане било доста едитовано, те више делује као „аранжман делова из оп. 119, 120 и 121.“³²

Свака од шест Росинијана сачињена је од цитата из познатих Росинијевих опера које су могле бити арије или делови оркестарске деонице. У својим Росинијанама, Ђулијани је користио делове из шеснаест Росинијевих опера и „идентификовано је 30 цитата.“³³ Иако је раније већ писао овакве форме користећи материјале других композитора, ових шест композиција издвајају се пре свега по обиму, софистицираности стила и изразитој виртуозности. Њихова уопштена концепција би била цитирање неке познате Росинијеве теме, коју би након тога варирао. Оно што чини споменуто софистицираност, јесте њихова изузетна стилска уједначеност, што указује на то да је Ђулијани јако добро познавао Росинијев стил. У неким тренуцима није сасвим сигурно да ли се ради о цитату или о делу који је писао Ђулијани.

Приликом припрема за извођење Росинијана било би пожељно да се обрати пажња на неколико битних карактеристика које би помогле јаснијој перцепцији дела. Прво и основно било би да се извођач информише који су делови цитати Росинија (као и да ли су то арије или оркестарске деонице), а које је компоновао Ђулијани. На овај начин би се јасније дефинисао приступ одређеном делу, тако да ако се ради о арији, онда би третман мелодије могао бити мало слободнији, са „даховима“ на местима где се завршавају краће фразе што би указивало слушаоцу на порекло тог одсека. Ако се цитира оркестарски део, онда би требало свирати ритмички јасније, чврсто, са стабилним пулсом и дужим фразама, и оркестрацијом која имитира инструменте који изводе дату деоницу. Врло често се дешава да се у цитату арије нађе и део који изводи оркестар између строфа, тако би, руководећи се поменути, било значајно изразити контраст у приступу између ова два одсека. Ово се свакако односи и на делове које је компоновао Ђулијани.

Додатну пажњу захтева однос према темпу. Може се приметити, у светлу данашњих интерпретација, да постоји инсистирање на темпима која су пребрза и

³² Giuseppe Zangari, *Mauro Giuliani (1781–1829): Instrumental and Vocal Style in Le Sei Rossiniane* (Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney, 2013), 7.

³³ Zangari, 57. У прилогу су дати сви цитати из Росинијевих опера које је Ђулијани користио у Росинијанама.

чине интерпретацију конфузном и тешко разумљивом. Супротно томе, неки извођачи свирају одређене делове, нарочито арије, у доста споријим темпима, која су неприродна за певаче, па се тиме музички материјал непотребно развлачи и губи на „певности“, која је основа ових дела. Сугестија би била да темпа одговарају оригиналним цитатима, или да су макар близу њима, што подразумева да се извођач упозна са звучањем оригинала. У овом контексту, треба имати у виду да је Ђулијани цитирао арије или делове опера које су биле веома популарне у то време, те је свакако било за очекивање да их публика препозна у интерпретацији. При томе би наравно значајну улогу играо и темпо у коме се дело изводи. Свакако да оркестарска темпа нису увек применљива на гитару, а чак и да јесу, она треба да буду усклађена са инструментом на којем се изводе, јер разумљивост интерпретације може зависити и од материјала и квалитета градње самог инструмента. Са друге стране, не треба заборавити Ђулијанијево познавање инструмента, те да је свакако у избору одсека (пре свега оркестарских) за цитирање обраћао пажњу и на могућност њихове имплементације на гитару.

Поред високих техничких захтева, одређени проблем може стварати сама форма композиције. Оваква слободно структурисана форма може слушаоцу бити нејасна за праћење, те онда извођач има додатни задатак да јасно формира целину дела, односно да осмисли градацију која би довела до коде (свака Росинијана има значајну виртуозну коду на крају). То подразумева да се јасно дефинишу одсеци унутар дела, те да се по могућству само на крајевима већих одсека свира слободније (што је у већини случајева и обележено у тексту). У супротном бисмо још додатно фрагментирали већ доста фрагментирано дело. На крају треба рећи да Росинијане и данас спадају у најзахтевнија дела за интерпретацију, и да се извођачи због техничке комплексности, трајања и форме ових дела, устручавају да их стављају на концертни репертоар.

II Поглавље Фернандо Сор (1778-1839)

Фернандо Сор рођен је у Барселони 1778. и један је од најзначајнијих композитора за гитару 19. века. Његов опус настао у Шпанији био је веома богат и разноврстан. Поред композиција за гитару компоновао је музику за позориште, кантату, гудачке квартете и симфоније (који су на жалост изгубљени), револуционарне песме и песме са пратњом гитаре или клавира.³⁴ Већ са 18 година компонује оперу *Il Telemaco nell'isola di Calipso* која је изведена 1797. у Барселони. Задржала се на репертоару током целе године и доживела 14 извођења. Био је познат у Барселони и као свирач гитаре и певач. Сор долази у Париз 1813. године, након изгнанства из Шпаније. Бива веома добро прихваћен у новој средини где је донекле већ познат публици као композитор за гитару јер је неколико његових важних композиција штампано у Паризу пре његовог доласка. О његовим наступима сведочи нам и чланак из једних париских новина од 15. новембра 1814. године:

„ По свим салонима се прича о Шпанцу по имену Сор који свира најтеже комаде на гитари и који сам свира и пратњу: његова коректност, сјај и прецизности су немерљиви; они који имају привилегију да га чују могу бити сигурни да ће доживети и изненађење и задовољство. Када је концерт био завршен (јер је господин Сор свирао сам читав концерт), гђа. Сор је плесала болеро, фанданго итд.“³⁵

Његов иницијални боравак у Паризу био је веома кратак јер се већ 1815. одлучује за одлазак у Лондон. Судећи по Џефрију (*Brian Jeffery*), одлазак је био плод жеље да напредује као композитор и извођач. У Лондону је музичка сцена цветала. Погодност је била и то што је шпанска култура била заступљена и популарна код лондонске публике (нарочито плес и песме са тог поднебља). Балет је доживљавао велику експанзију (Сор је био заинтересован за балет), оснивање званичног оркестра (*The Philharmonic Society*) 1813. године доприноси учесталом концертном

³⁴ Brian Jeffery, *Fernando Sor Composer and Guitarist* (Tecla, Third edition 2020), 15.

³⁵ *La Quotidienne*, 15. Novembre, 1814, из Jeffery, 106.

животу, и то су још неки од битних разлога због којих се Сор определио за боравак у Лондону. Сор је овде, поред честих наступа као гитариста, био изузетно активан и креативан на многим другим пољима. У то време компоновао је четири балета од којих је најуспешнији био „Пепељуга“ (*Cendrillon*), док су остала три нажалост изгубљена. Овим балетом Сор је постигао велики успех, па је балет био извођен широм Европе. У Паризу је постављен 1822. (доживљава више од сто извођења), 1823. у Бриселу, док 1824. бива постављен у Москви, а 6. јануара 1825. изводи се на отварању Бољшој Театра.

Сор је у Лондону издао и многа дела за клавир, а од композиција за гитару треба споменути Етиде оп.6 и „Варијације на Моцартову тему“ оп. 9 (1821). Његова споменута активност на концертном подијуму забележена је са чак 24 записа о наступима у периоду између 1815. и 1820. У Лондону се родила и његова ћерка Каролина (*Caroline*), 9. августа 1815. Поред компоновања за гитару и балета, Сор је био активан у компоновању за глас и клавир, те је за свог боравка написао и издао чак једанаест сетова песама од по три италијанске аријете за глас и клавир, као и пар дуета и неколико канона. Такође, био је познат и као професор гитаре и певања.

У Лондону остаје до 1822. када се упућује у Париз ради поставке свог балета, потом 1823. преко Берлина и Варшаве долази у Русију и борави у Москви и Санкт Петербургу. И ове године су биле изузетно успешне за Сора. Његови балети су били популарни, те је у Русији написао још два (а касније још један у Паризу). Сор се враћа у Париз 1827. и остаће тамо до краја свог живота. Ситуација у Паризу није више била толико повољна за гитару, а нарочито не за компоновање озбиљнијих дела за инструмент који полако губи на популарности. Његова музика за гитару биће процењена као веома захтевна за извођење, те ће ова процена изазвати велико разочарање и незадовољство код Сора, а што ће условити компоновање и издавање лакших композиција са веома ироничним посветама. У светлу оваквог расположења, 1830. издаје и своје најбитније теоретско дело *Méthode pour la guitare*.³⁶ Нешто касније, пише и своје две можда најзначајније композиције за гитару, *Morceaux de concert op. 54* (Париз, 1832/33) и *Fantaisie*

³⁶ Костеово резонување, дато у следећем поглављу, из предговора његове верзије Метода може то ближе појаснити.

élégiaque op. 59 (Париз, 1835). Овом фантазијом (која је иначе последња Сорова композиција написана за соло гитару), компонованом поводом смрти њему драге ученице, као да је наговестио немиле догађаје које ће уследити. Смрт ћерке Каролине 1837. Сора је посве сломила, те ће се коју годину касније (1839) и сам разболети и преминути. Имајући у виду овакав след догађаја, поменута Фантазија добија једну посебну ауру поетичности, деликатности и интимности и по томе се издваја из његовог гитарског опуса. Сор је иначе компоновао и Мису поводом смрти своје ћерке која нажалост није сачувана. Судећи по сведочанству једног од двојице пријатеља који су га посетили само који дан пред смрт, када им је за клавиром изводио делове ове композиције, миса је била изузетне лепоте и веома дирљива.

Оно што издваја Фернанда Сора као једног од најзначајнијег композитора за гитару, јесте третман компоновања пре свега из угла композитора, а тек после као великог познаваоца и владоца инструмента (о чему сведоче споменута бројна дела за клавир, глас и оркестар). Његову амбицију и жељу да инструмент покаже озбиљним претендентом који би могао да парира водећим инструментима тога времена, попут виолине и клавира, можемо видети у осврту на дела за која Брајан Џефри претпоставља са великом сигурношћу да су писана у Шпанији. Тако је Фантазија оп. 7³⁷ писана у два линијска система са намером да се прикаже реално звучање гитаре. Ово је било доста радикално и неодрживо, јер је сувише одступало од већ прихваћеног начина записа, те је касније издање било штампано као и већина литературе за гитару. Амбиција и младалачки ентузијазам у приступу огледа се и у томе што све сонате које је Сор написао датирају из шпанског периода. Поред тога што је облик био веома популаран у то време, у овој форми су постизани и највећи музички донети, те је тако и Сор покушавао да (поред већ поменуте Фантазије) искористи, и кроз ову форму имплементира тоналитете који нису били чести и идиоматски на гитари. Интродукција Фантазије оп. 7 писана је у це молу, као и други и први став соната оп. 22 и 25. Унутар самих дела било је одсека у за гитару необичним тоналитетима. Два најпознатија примера била би: *Grand Solo op.14* са краћим одсеком у Дес дуру, и развојни део првог става оп. 22 који је у Ес дуру. Гранд соло је првобитно био штампан као *Sonata prima* па је каснијим издањем добио

³⁷ Ова композиција је настала око 1813. или 1814. по његовом доласку у Париз и посвећена је Игњацу Плејелу (*Ignace Pleyel*) оснивачу фирме за израду клавира и пијанисти.

назив познат данас. Тако се може рећи да су иза Сора остале четири сонате које су издате и све датирају из периода живота у Шпанији. По свему судећи, Сор је компоновао више соната, што се може видети из писма (Санкт Петербург, 1. априла 1827) Месонијеу (*Jean Antoine Messiaen*) пред повратак у Париз:

„Најавили сте нову збирку мојих композиција међу којима је и „Велика соната“ у четири става коју уопште не препознајем, осим ако није изашао на видело неки од рукописа које сам морао да оставим у Малаги; али ти рукописи су били само скице за моје идеје и никада ми није била намера да их објавим и не могу да замислим на који начин су могли доћи до Вас. Започео сам велику сонату у Бе дуру, другу у Це дуру, још једну у еф молу и још једну у Ге дуру. Сећам их се скоро потпуно и предлажем да их објавимо када из њих отклоним све недостатке које сам направио у време када сам био нешто мање човек од хармоније а много више гитариста.“³⁸

Поред сазнања да је Сор у Шпанији покушавао да компоује још великих соната, из овог писма можемо још по нешто претпоставити. Наиме, соната о којој је реч највероватније је *Deuxieme Grande sonate op. 25*,³⁹ видимо да то не представља ново дело Сора већ потиче из периода боравка у Шпанији, и не само то, постоји вероватноћа да су ставови можда из сасвим различитих дела. У прилог томе говори што су облик и међусобни однос између ставова доста неуједначени те је ова соната једино Сорово дело тако специфичне конструкције. Имајући у виду да сонате оп. 14, 15 и први став Сонате оп. 22 имају одређене сличности, како техничке тако и у формалним и стилским карактеристикама, за Сонату оп. 25 се може рећи да не делује тако компактно. Поредећи је са Сонатом оп. 22, делује као да су први и други став из оп. 25 слични другом и четвртом оп. 22, док Тема са варијацијама (трећи став оп. 25) делује као засебна композиција, и с обзиром да се Соната завршава Менуетом, подсећа на варијације оп. 15 (*Les folies d'Espagne*) које се такође тако завршавају.

³⁸ Jeffery, 214.

³⁹ Соната оп. 25 издата је 1827, док је оп. 22 штампана 1825.

Поред тога, видимо да је постојала одређена својевоља издавача која је карактеристична и за раније опусе⁴⁰ које је издао Месоније. То може објаснити разлике и одређене недоследности у нотним записима којих више није било у делима које је Сор сам издао. Сор је 1828. раскинуо сарадњу са Месонијеом и почео да издаје код другог издавача, Пација (*Paci*). Код њега је Сор задржао ауторска права⁴¹ не преносећи их на издавача као што је био случај до тада. Још једна битна ставка овога писма јесте да је Сор желео да се реши одређених „гитаризама“ у композицијама која су ранијег датума, што нас упућује да је ипак у почетку размишљао и компоновао као гитариста, као и на то да је желео да направи отклон од такве врсте компоновања. Овакав став, као што ће се видети касније у тексту, бива често потенциран у његовом Методу.

2.1. Метод

Широка палета писаних композиција (од оних за глас и клавир па до оркестарских дела) утицала је на Сора да процес компоновања за гитару буде другачији у односу на онај који се пре свега ослањали на идиоматику инструмента. Такав приступ је управо оно што диференцира Сорову музику од оне коју су на пример компоновали Ђулијани и Косте. Стиче се утисак да идиоматика код Сора бива од секундарног значаја.

„Музика, расуђивање, и генерална предност коју дајем њиховим резултатима пре него ли демонстрацији тежине, чине читаву моју тајну.“⁴²

⁴⁰ Бројеви опуса нису били у складу са временом настанка композиције, нарочито до оп. 25 јер је дела нумерисао сам издавач (Месоније) у зависности од тога како је које дело долазило до њега. Као што се видело, делује да је Месоније имао и неке друге изворе преко којих је добијао рана Сорова дела. Тако је на пример, оп. 14 (*Grand Solo*) настао много пре оп. 9. „Варијације на Моцартову тему“ су први пут штампане у Лондону 1821. без броја опуса, а касније је Месоније у свом издању додао „оп. 9“.

⁴¹ Иронично, иако је на овај начин Сор имао потпуну контролу над издањима, након његове смрти престала су да се штампају. Издања Месонијеа (која су прешла касније у руке новог власника) су наставила да се штампају. Тако је створена ситуација да су Сорови каснији опуси (од оп. 33 до 60), овог пута са његовом нумерацијом, били до скоро готово непознати јавности.

⁴² Fernando Sor: *Method for the Spanish Guitar*, (Translated by A. Merrick, R. Cocks and co., London U.K. 1832), 5.

Ова реченица са самог почетка Метода даје нам максиму којом се Сор руководио приликом компоновања својих дела. Познавање Метода може нам дати значајан увид у Сорова дела и њихову интерпретацију. Кроз одређене цитате из Метода, као и примере из неких његових композиција, добићемо основу за поимање и интерпретирање Соров музике. Када је вођење и прстометирање мелодије у питању Сор даје јасна упутства и начине како то решава:

„...радије чешће мењам позицију, како бих извео мелодију на другој и првој жици, него ли да изведем ноте на трећој и четвртој жици у доњем делу хваталке, где би се вибрације продужиле само у случају да су поновљене резонирањем дубљих жица, које не подржавају све ноте; а ноте, тако продужене, учиниле би тупост других још упадљивијом.“⁴³

Сор нам дакле недвосмислено даје до знања да су му приоритети приликом прстометирања мелодије били вођени потребом да експонира звучност и трајање тона, као и да изрази фундаменталну природу инструмента. Интересантно је да су сличан приступ имали и виолинисти и лаутисти барока.

Пример 2.1: F. Sor: *Varitations op.9 (B2, њ. 41-42)*



Пример 2.2: F. Sor: *Sonata op. 22 (Adagio, њ. 1-2)*



У светлу горе наведеног, ова два примера мелодијског покрета било би најприродније изводити на првој жици. У прилог томе говори и одсуство било каквог прсторед леве руке. Поред тога, други нам пример може показати конкретно да се Сор не устручава да „чешће мења позицију“, како каже, јер се захтева да у првој групи осмина и то на шснаестини променимо прсторед и позицију а потом се поново вратимо на почетни акорд. Овакве врсте промена се често срећу код Сора и поприлично отежавају могућност да се одржи повезаност мелодије. Сходно томе да се на овај начин нарушава идиоматика којом се највише руководе гитаристи, овакви

⁴³ Sor, 32.

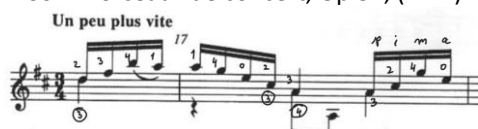
примери се ретко налазе код Ђулијанија и Костеа. Следећи пример се може тумачити другачије.

Пример 2.3: F. Sor: *Morceaux de concert*, Op.54 (*Andante*, 1-8)



Ово је тема једног од последњих Сорових комада за соло гитару. Написан је као и многа Сорова дела у форми варијација, са интродукцијом и кодом на крају, која је у виду валцера. Оно што га карактерише јесте благи заокрет ка романтизму гитаре, који се огледа у концепцији мелодије на гитари која изгледа као да је осмишљена за извођење на другој жици. Прсторед који је записан, претпостављен је пре свега због записа у 6. и 7. такту, где легатом везане ноте упућују на то да треба да буду свиране на истој жици. Оно што сугерише да се и почетак теме свира на другој жици јесте боја звука, која се значајно разликује када се неки мелодијски делови свирају на првој а неки на другој жици. Зарад јединства тембра направљен је овакав прсторед. У седмом такту, у вишим нотама, мора се прећи на прву жицу, али разлика у боји на тим местима није тако изражена. Могуће је да је разлика у боји значајнија када се изводи на модерном инструменту и жицама, те је вероватно на романтичној гитари била у том погледу мања, али је свакако постојала, и била је изражена у аликвотима тонова, па је у сваком случају било потребе звучно уједначити делове мелодије. У прилог овој тези може се придодати и почетак прве варијације,⁴⁴ који је, судећи по начину записа, пре свега због трајања прве ноте, био смештен у V позицију.

⁴⁴ F. Sor: *Morceaux de concert*, Op.54, (т. 17)



Поред овога, сами записи штампаних Сорових дела нису тако постојани и јасни као код Костеа, те се некад мора вршити корекција. У ранијим делима, оним које је Месоније штампао постоји одређена доза непостојаности, док су она каснија, над којима је Сор имао потпуну контролу била постојанија, али су некад имала изненађујући број штампарских грешки. Ово се може приписати чињеници да је Сор писао и издавао доста композиција те једноставно није имао времена да се посвети и ревизији. Да јесте водио рачуна о запису, можемо видети на једном примеру из Метода.

Пример 2.4: F. Sor: Methode pour la Guitarre, Exemples et figures



Овај нам пример пружа могућност да наслутимо прсторед и третман десне руке. Бројеви који стоје поред нота односе се на прсте десне руке, док се крстић користи за обележавање палца. Под бројем 1 у овом примеру, када је уобичајена кретња средњег гласа, користи се исти прст, односно *i*, међутим када средњи глас паузира на првој доби (као у делу примера обележеним бројем 2), и наступа са дугачком нотом на другој доби, Сор жели да се то свира палцем. На овај начин се постиже врло јасна артикулација у оба дела примера. У првом делу, када исти прст свира средњи глас добија се склад у уједначеном удару на жицу као и боја коју производи исти прст. У делу под бројем 2, свирањем средњег гласа палцем добија се акценат (који природно даје палац) и који је у складу са записом услед паузе на првој доби средњег гласа. Тај би акценат обезбедио јасније трајање тона. У данашње време би се први део примера мало другачије изводио, али би ефекат био исти. Пошто се у модерној техници користи *a* прст управо на начин који је Сор сматрао неподесним (коришћење у вођењу мелодије), а свира се и ноктима, онда би се терце свирале *m*, а док би *i* свирао тон *e*. Тонско јединство не би било нарушено јер се у модерној техници посебно води рачуна да се удари прстију *i*, *m*, *a* ускладе и уједначе.

2.2. Интерпретација

О бриљантности и виртуозности Сорове технике (као и о одређеним техничким карактеристикама које садрже доста „гитаризама“), најближе сведочи његова композиција *Grand Solo op. 14*. Историја овог дела је донекле маглопита. Судећи по Брајану Џефрију, дело је вероватно настало док је Сор још био у Шпанији. Прва верзија, данас позната као Кастрова (*Salvador Castro de Gistau*) је била издата у Паризу око 1810. под називом *Sonata Prima*, без броја опуса. Друга верзија је штампана такође у Паризу око 1822. године од стране Месонијеа, овога пута под опусним бројем 14 и са називом *Grand Solo*. Има индиција да је Сор изводио ово дело још у Шпанији, јер постоји запис који потиче из писма каталонског племића (1802), који поред Сорових болера спомиње и токату која је оставила врло снажан утисак на слушаоце. Џефри претпоставља да се ради управо о овом делу. Чињеница да се ове две верзије знатно разликују, те и поред на неким местима потпуније хармонске конструкције Кастрове верзије, ипак она коју је штампао Месоније делује уређеније и конзистентније. Имајући у виду да је Кастрова штампана док је Сор био у Шпанији, а Месонијеова док је Сор био у Лондону и вероватно често путовао за Париз, може се претпоставити да је у потоњу он сам унео одређене корекције. Поред већ споменутих сумњи у самовољу едитора, ипак је тешко поверовати да је Месоније сам вршио редакцију текста. За интерпретацију је најбоље користити његову верзију, из које су и примери које ћемо овде навести. Због прегледније нумерације тактова за примере ће се користити Теклино издање које је само репринт оригиналног Месонијеовог.

Пример 2.5: *Grand Solo op. 14, Andante* (ū. 12-18)



Ово је пример из интродукције која је уобичајена и за остала Сорова већа дела попут фантазија или тема са варијацијама, те је обично, као и овде, у споријем темпу. Оркестарски приступ је овде евидентан, и концепција је таква да се смењују *tutti* и одсеци соло инструмената. У већини интродукција Сор конципира акорде, који уобичајено представљају свирање целог оркестра, тако да је неопходно користити и домали прст десне руке, што се да видети из наведеног примера. У акордским деловима (крај 12. и прва доба 13. такта) је евидентно да Сор жели да направи чврсту потпору и већи и јаснији контраст између звучања целог оркестра и рецимо виолина, које могу носити мелодијски одсек на другој доби 13. такта. Иако је мелодијска кретња овако артикулисана, ипак је се ретко који извођач придржава. Видимо да је почетак мелодијског кретања смештен на првој жици (друга доба 13. такта), као што је и уобичајено, али је крај те мале фразе на првој ноти 14. такта. Ово је свакако логично јер је нота еф без икакве хармонске потпоре те и визуелно припада крају мелодијске кретње. Међутим, прсторед леве руке овде чини срж артикулације, те се може формирати на основу нотног записа у коме нам Сор везавши прве две ноте легатом, а затим обележивши следеће две „стакатом“,⁴⁵ па потом опет легатом на неуобичајеном месту (преко тактне црте), сугерише прсторед који је написан у 13. и 14. такту. Прсторед који се уобичајено свира без легата, који је често изостављен из модерних едисија, је онај који је приказан у 15. такту; нота еф изводи се на првој жици под бареом. Ово и јесте са једне стране веома идиоматски, да легато није написан био би највероватније подразумеван начин извођења, али пошто има легата он не кореспондира артикулацији коју је Сор замислио. Артикулација која се подразумева из записа јесте да последња нота мелодије буде свирана легато на другој жици, те би самим тим морала бити прекинута како би се променила позиција и извели репетирани акорди који следе. На овај начин се успоставља јасна звучна разлика између *tutti* ефекта и мелодијског дела који може изводити један или група инструмената. Начин назначен у 15. такту, где се прво еф утапа у наредна који су део акорда, нема тај ефекат и чини да овај одсек звучи замућено и нејасно.

⁴⁵ Иако Сор објашњава у свом Методу на који начин он изводи стакато на гитари, обележавање које срећемо у овом примеру је уобичајено када се жели напоменути да се ноте свирају прстима десне руке. Обично се налази након легата.

Grand solo možemo posmatrati kao osnovu Sorove tehnike, a možemo videti i na koji način Sor postiže određene orkestarske efekte. Veliku ulogu u artikulaciji a i u puñoći звука ima specifična upotreba palca десне руке, која представља основу оркестрације, енергичности и покретљивости које одликују ово дело. Сор се, услед своје технике десне руке која је у највећој мери изопштавала *a* прст, ослањао на снагу palца па је целокупни звучни ефекат сасвим другачији у односу на модерну интерпретацију и инструмент. Видеће се касније и код Костеа, као Соровог следбеника, да је палац и код њега играо значајну улогу у артикулацији. Сор у Методу каже о томе:

„Палцем снажно додирујем сваку ноту баса, а такође га врло често користим за свирање нота које не припадају басу, али које падају на наглашени део такта, или почетак аликвотног [мелодијског?] дела.“⁴⁶

Пример 2.6: *Grand solo, Allegro* (ū. 26-31)



Други део, *Allegro*, по облику делује као нека врста слободнијег сонатног става. Подсећа на оркестарске увертире, а сличност са сонатом оп. 15 и првим ставом сонате оп. 22, је у наглој модулацији у удаљени тоналитет на почетку развојног дела. Пример 2.6 може користити као илустрација ефекта који је Сор добијао употребом palца. Поред бржег темпа, овде су жељени динамички контрасти идиоматски оствариви кроз прсторед десне руке. Претпоставка је да је Сор предвидео да у 26. такту палац свира обе ноте, јер се на тај начин форте остварује природно. Захваљујући снази и конституцији palца који производи тон покретом на доле, динамика бива много упечатљивија. Следећи такт је записан у

⁴⁶ Sor, 32.

пијану; палац пружа потпору доњем гласу а мелодијски покрет у терцама изводе знатно слабији прсти у односу на палац (*i*, *m*) те динамика бива спонтано добијена. Фигура представљена у 26. такту подсећа на ритам галопа, са артикулацијом гудачких инструмената која се изводи подизањем гудала. Сорев прсторед (да се палац користи и на мелодијским жицама), може се видети на следећем примеру.

Пример 2.7: *Grand solo, Allegro* (ū. 73-78)



Овај пример, у светлу данашње технике и интерпретације, донекле изазива подељена мишљења. Са великом сигурношћу се да претпоставити да је Сор терце које почињу од средине 74. такта свирао палцем. Оваквим извођењем добија се веома убедљива и јасна звучна слика подржана масивнијим тоном те и артикулација гудача, како је већ раније наведено, јер се покретом палца који се враћа да одсвира поново исте жице, добија звучна сличност са начином на који гудачи то изводе гудалом. У овом примеру, у односу на пример број 2.6, задатак је мало тежи јер је потребно свирати на мелодијским жицама. Данас већина гитариста терце изводи палцем и кажипрстом десне руке (*p*, *i*) док нота *e* која се понавља свирају средњим прстом (*m*). Репетирана нота *e* у 74. такту, изводи се брзом изменом прстију *i*, *m*. Овде се међутим, јавља одређени технички проблем који се у неким случајевима манифестује падом темпа. Проблем пре свега настаје због *i* прста који се користи у два различита контекста: прво у заједничком свирању са палцем као делом интервалског кретања, а затим у контексту сличном тремолу, брзим понављањем истог тона. Овакве брзе промене начина коришћења истог прста тешко кореспондирају са идиоматиком десне руке јер се она базира на припреми прстију за оно што следи, а услед брзог темпа, прсти у овом случају немају времена да се припреме. Као евентуално решење, прибегава се увођењу *a* прста у комбинацију, што онда продубљује проблем артикулације, јер је потребно избалансирати звук три

прста различите конституције и удара у изузетно кратком одсеку за врло кратко време.

Свакако да и свирање палцем носи своје проблеме. Пре свега, данас се свира ноктима, те је потребна изузетна спретност и контрола удара како би се добила задовољавајућа боја тона. У овом случају може доћи до произвођења сувише оштрог и светлог тона услед неусклађености снаге коју користимо за окидање жица. Ово би се могло избећи када би палац свирао месом, јер се у том случају може боље искористити маса прста уз већу снагу, а да не дође до дисторзије звука. Међутим, иако постоје неки утицајни гитаристи који палцем свирају искључиво месом, овај принцип није општеприхваћен те се као приговор може навести донекле туп тон који контрастира бриљантом звуку ноктију. Каква год била одлука извођача, свирање палцем обе ноте добија се боља контрола, већа флексибилност темпа као и боља сигурност при извођењу. Свакако да оба, или боље речено сва три начина, носе своје предности и мане, те је као и обично на извођачу да изабере шта је више по његовом укусу или могућностима.

Проблематика коришћења палца у Соровим делима, као и његова ефикасност и ефектност може се доста добро показати на примерима арпеђа која се користе. Наговештај претходно наведеног може се видети у следећем примеру.

Пример 2. 8: Grand solo, Allegro (ū. 46-51)

The image shows a musical score for guitar, measures 46-51. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 46 starts with a whole note bass line (C4) and a treble line of arpeggiated chords. Measures 47-48 continue with similar arpeggiated patterns. Measure 49 features a treble line with sixteenth-note runs and a bass line with chords. Measures 50-51 show further sixteenth-note runs in the treble line over a bass line of chords. The notation includes various articulation marks and dynamic markings.

Приказани одсек захтева употребу палца десне руке на неколико различитих начина. У 46. такту видимо да је почетни бас означен као цела нота. Поред истицања скордатуре (где је шеста жица спуштена за степен ниже те се проширењем доњег опсега добија додатна потпора у Де дуру), имајући у виду проблематику трајања тонова на гитари, палац мора да акцентује тон како бисмо омогућили да бас траје

целу ноту. Утискивањем жице, односно свирањем палцем апојандо,⁴⁷ управо добијамо овај ефекат и омогућавамо додатну хармонску потпору која оснажује звучну слику разложеног акорда као и мелодијског покрета који потом опет изводи палац али у средњем гласу. У следећем такту палац треба да свира са доста контроле јер је задужен за шеснаестину након пунктиране осмине, којом треба остварити и динамички декрешендо ефекат. Након поновљеног двотакта, у 50. и 51. такту, палац треба да подржи звук целог оркестра који се огледа у акордима назначеним као арпеђато. Од палца се овде захтева веома брз, прецизан и избалансиран покрет од четврте до прве жице. Брзина је потребна како би се добио утисак свирања сва четири тона истовремено, прецизност подразумева да извођач са сигурношћу крене од основног тона акорда, док балансираност подразумева равномерно распоређену снагу удара како би највиши тон био најизраженији.

Овом примеру сличан је и део из првог става сонате оп. 22.⁴⁸ Овако свирање акорада веома подсећа на свирање разгада у популарној шпанској музици, који је у прошлом веку постао неодвојиви део модерне технике свирања класичне гитаре. Данас се ова поменута места изводе баш на начин како је записано, те се репетиране ноте изводе слично тремолу само са прстима *i*, *m*. Оваква арпеђа појављују само у ова два дела док је у каснијим Сор престао да их користи. Ово можемо посматрати,

⁴⁷ Не може се са сигурношћу рећи да је Сор свирао палцем апојандо, нарочито што концепт такве технике свирања (осталим прстима и пре свега мелодијског низа), није био уобичајен и својствен музици и техници тог времена. Међутим, за веровати је да је Сор био свестан ефекта који потиче из технике шпанских фолклорних гитариста и масивнијег звука који се добија применом на палцу десне руке. Ова проблематика употребе апојанда у деветнаестом веку захтева и омогућава дубљу анализу, те нећемо залазити у детаље. Да је оваква техника свирања била позната Сор, може нам посведочити и запажање Грофа Макарова у његовим мемоарима где спомиње свирање гитаристе Хозе Марије Киебре (*Jose Maria Ciebra*) из Севиле :

„Сада бих желео да кажем још неколико речи о Киебри као извођачу на гитари. Ово је нешто што је било најнеобичније и изузетно. Као што је обичај код скоро свих шпанских гитариста, на десној руци су му израсли веома дуги нокти које је држао у косо постављеном положају док је свирао, а не окомито, како то обично раде гитаристи. Штавише, он заправо није ударио ноктом по жици, већ је једноставно притиснуо на жицу, склизнувши са жице на врат гитаре. На овај начин, он је некако успео да извуче изузетно нежне, дубоке мелодичне звуке из инструмента, које никада раније нисам чуо ни од кога; чак ни од великог Занија де Ферантија који је био познат по мекоћи свог свирања. Вибрато, када га је извео Киебра, био је заиста божанствен, његова гитара је заправо јецала, јецала и уздисала. Киебра је показао ове изузетне квалитете само у спорим темпима као што су *ларго*, *адађо* или *анданте*.“ (*Guitar History - Makaroff's Memoires*, *Guitar Review* 1-5, 1946-48, стр.25)

⁴⁸ *F. Sor: Grande Sonate* оп. 22 (*Allegro I*, т. 31)



ако схватимо запис као прецизно упутство за извођење, као стилизовани разгвадо, те се може претпоставити да је Сор покушао да имплементира врло ефикасан технички елемент преузет из шпанског фолклора. Касније је ипак решио да направи отклон од коришћења фолклорних техника у музици коју је компоновао. Сор у свом Методу не спомиње разгвадо технику, нити је игде у својим композицијама јасно детерминише, тако да се једино из ових примера да наслутити и претпоставити порекло ових арпеђа. Постоји једно место где се позива на значај ове технике, али не даје објашњење како се она изводи, а то је *Фантазија* за две гитаре оп. 54 бис. На последњој страни, даје упутство за свирање деонице друге гитаре од 256. такта па до краја:

„Од овог такта до краја немогуће је извести одговарајући ефекат, или чак једноставно одсвирати ноте, а да нисте научили шпанску технику десне руке која се зове разгвадо.“⁴⁹

Поред тога што је ово једина композиција у којој Сор спомиње ову технику свирања, оно што је чини посебном из данашње перспективе (имајући у виду перцепцију гитаре као изразито националног инструмента нераскидиво повезаног са шпанским наслеђем), јесте то што је и једино Сорово дело за гитару или дуо гитара јасно инспирисано фолклором Шпаније.

Арпеђа су била најнефективнији и најуобичајенији начин да се дочара оркестарски звук на гитари. Као што смо видели у претходним примерима, Сор их је користио у својим ранијим делима, доста често у ову сврху (оп. 14, 15, 22), те се може видети још једна њихова примена у примеру из Сонате оп. 22.

Пример 2.9: F. Sor: Grande Sonate op.22 (Allegro, ѿ. 79 и 111)



⁴⁹ F. Sor: *Fantaisie* op. 54 bis (Allegro dans le genre Espagnol, т. 255-259)



У овом примеру видимо два типа арпеђа. Први је из 79. такта и налази се на крају експозиције, други тип припада кратком развојном делу. Први тип арпеђа је Сор касније наставио да користи смештајући мелодију у горњи глас,⁵⁰ док други пример (111. такт), није био типичан за каснија дела. Основна разлика је била у томе што му је први тип арпеђа омогућавао да природно имплементира мелодију, док је други био више виртуозног карактера. Зато у свом Методу, он приказује одређене врсте арпеђа која сматра прихватљивим као и неке облике које никада није користио,⁵¹ а спадају у врло идиоматске, те смо их већ споменули код Ђулијанија.

Прва Соната иначе спада у рана Сорова дела, и датира још из периода боравка у Шпанији, тако да потпада под оне сонате које Сор спомиње у свом писму Месонијеу пред повратак из Русије. Као што смо могли видети, Сор је сматрао да су његова рана дела била превише подређена идиоматици гитаре, те је желео да се дистанцира од тога. Желео је да фокус у његовим делима буде максимално лишен техничких бравура које по њему нису биле у служби саме музике. Виртуозитет исказан у раним делима (као што су оп. 14, 22) присутан је на другачији начин од оног који је користио Ђулијани и од оног који користи Косте, док је у каснијим опусима још више редукован. У прилог овој тврдњи може се споменути и однос који Сор у свом Методу има према свирању лествица и пасажа.

„Што се тиче десне руке, никада нисам имао за циљ да свирам скале стакато, или одвојено, нити великом брзином, јер сам сматрао да на гитари никада не бих могао да изведем виолинске пасаже на задовољавајући начин, док бих, користећи могућности које гитара нуди за повезивање тонова помоћу легата, могао боље имитирати одломке арије или мелодије.“⁵²

⁵⁰ Најпознатији примери су: кода из оп.9, Варијација бр. 4 из оп.54.

⁵¹ F. Sor: Methode, Ex. 26:



Сор овим примером демонстрира како није могуће користити ову врсту арпеђирања на гитари јер не може имплементирати мелодијска линија. Из тог разлога није користио овакву врсту арпеђа.

⁵² Sor, 21.

Овим принципом се Сор руководио током целе своје каријере.⁵³ Лествична кретања су имала мелодијски карактер управо захваљујући легатима. Поред овако исказаног става, у коме се поново може видети да Сор константо третира гитару у оркестарском маниру, као и да је пре заинтересован за кретање мелодије, он ипак у даљем тексту не одриче да постоји значај и интересовање за свирањем брзих пасажа:

„Ако читалац пожели да научи да брзо свира „одвојено“ ноте у тешком пасажу, не могу учинити боље него да га упутим на Метод господина Агуада, који је, истичући се у овој врсти извођења, успоставио најбоља правила.“⁵⁴

Соров начин оркестрације садржи и сегмент који је другачији од оног код Ђулијанија и Костеа. Сор се наине не руководи само изналажењем начина како да на гитари имитира звук других инструмента:

„Имитација неких других инструмената никада није искључиви ефекат квалитета звука. Неопходно је да одломак буде уређен онако какав би био у партитури за инструменте које бих имитирао.“⁵⁵

Сор дакле, поред тога што на гитари имитира звук жељеног инструмента, сматра потребним да запис буде у маниру тог инструмента. Тако нам за имитацију хорне каже да десна рука свира на шестини раздаљине од кобилице од укупне дужине жице, никада не користи празне жице и оштре тонове.⁵⁶ Трубу имитира тако што снажно окида жицу понтичело, док левом руком притиска на средини поља како би се чуло кратко зујање. Обоу обично представља кратким покретом у

⁵³ F. Sor: *Grand Solo*, op.14



F. Sor: *Mozart variations*, op.9



F. Sor: *Morceaux de concert*, op. 54



⁵⁴ Sor, 22

⁵⁵ Sor, 16

⁵⁶ Хорне, Метод, пр. 8:

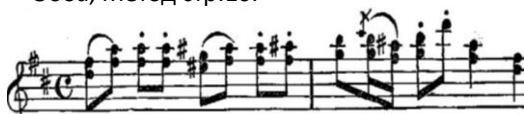


терцама комбинујући легато и стакато,⁵⁷ док десна рука свира што ближе кобилици (понтичело). За флауту и харфу превасходно добија ефекат тако што пише у маниру инструмента. Како би представио флауту, користи регистар у вишим октавама, док харфу представља арпеђом ширег распона који се протеже кроз неколико октава.⁵⁸

Соров Метод је једна од најзначајнијих теоретских књига написаних о гитари. Његова се сврха значајно изменила у односу на време када је писан. Томе је допринела промена технике, јер се модерна техничка начела знатно разликују од специфичности Сорове технике. Тако је коришћење *a* прста, којег Сор потпуно маргинализује и ретко користи, данас саставни и јако битан део модерне технике. Користи се веома често за вођење мелодије, управо онако како Сор никако није желео, нити је мислио да је могуће. Данас се свира ноктима десне руке, а Сор је сматрао да то не приличи његовој музици, мада напомиње да је једино Агуадо то донекле могао. Употреба палца на мелодијским жицама данас се не користи у контексту у којем је Сор то замислио. Поред свих ових разлика (напоменимо и то да се поред технике променила и конструкција инструмента, као и материјали од којих се праве жице), овај Метод је врло важно упутство за интерпретацију Сорове музике. Његова оркестрација је и даље веома изводљива и чујна, само је начин извођења, у складу са наведеним променама нешто другачији него Соров. Поред тога, његова општа запажања у вези са техником, приступу интерпретацији и свирању инструмента су свакако значајни и увек актуелни. На крају ћемо навести 12 максима са којима Сор завршава свој Метод:

1. Да се више вреднује ефекат музике него похвала вештини извођача.
2. Захтевати више од *вештине* неголи од *снаге*.

⁵⁷ Обоа, Метод стр.16:



⁵⁸ Пасаж писан у стилу флауте. Метод, пр.12:



Арпеђо у стилу харфе. Метод, пр. 14:



3. Избегавати радње које се називају обухватање (*barring*) и измештање (*shifting*).⁵⁹
4. Сматрати прстометирање за уметност, која има за циљ да ми омогући проналазак нота које желим, које ће бити надохват прстију који треба да их изведу, без сталне потребе да правим одступања у сврху тражења.
5. Никада се немојте разметати тежином у мојим композицијама, јер бисте на тај начин отежали оно што је најмање тако.
6. Никада не користити слабије прсте, док најјачи не раде ништа.
7. Да не упаднемо у сувише уобичајену грешку, која произилази из веома тачног размишљања клавириста, али је веома лоше примењена на гитару, наиме, не притискати ноту дуже него што она заправо траје.
8. Поставите зглоб [леве руке] тако да права линија повучена од првог до четвртог прста буде паралелна са жицом. Ја држим зглоб непомично, и прсте изнад места где треба да притискају.
9. Када је у питању велика удаљеност услед ширине хваталке, а мали прст притиска један од удаљених тонова, да се најдужим прстом дохвати други удаљени тон.
10. Када дође до потешкоћа у позицијама, применити најмање незгодну ситуацију за најслабији прст, а главни задатак ставити на јачи.
11. Када је потребно линији прстију [леве руке] дати правац паралелан са прагом уместо са жицом, да ова промена зависи више од положаја лакта него од покрета ручног зглоба.
12. Држати расуђивање за све, а рутину низашта.

⁵⁹ Овде се највероватније мисли на коришћење палца леве руке за притискање нота на шестој жици, док се под *измештањем* мисли на положај који заузму остали прсти леве руке услед померања лакта уназад. Овај положај леве руке је приметан на слици где Сор показује пример неправилног седења на почетку. Ту технику је користио Фернандо Карули, док је Франческо Молино био противник таквог положаја леве руке, што је створило гласине о сукобу између њих двојице. Овај начин употребе палца леве руке датира још из ренесансног свирања, а опстао је и до данас и користе га углавном музичари популарне музике за свирање на акустичној гитари.

III Поглавље Наполеон Косте (1805-1883)

Наполеон Косте долази у Париз крајем 1828. као већ способан и надарен извођач. Како сазнајемо од Арија Ван Вилета,⁶⁰ до тада је већ имао неколико запажених наступа у Валенсијену,⁶¹ месту где је живео, као и компоновану једну Тему са варијацијама. О музици која му је тада била доступна за свирање сазнајемо из једног од његових писама:

„До 24. године сам одсвирао сву музику овог композитора [Ђулијани]. Нисам знао низашта боље у то време, и чим је Сорова музика дошла у моје руке, могао сам да уочим празнину и оскудност присутну у Ђулијанијевим делима“.⁶²

За бољу перцепцију идеја које су имале утицаја на његов развитак као младог уметника и композитора поменућемо околности које су у то време владале у Паризу. За Париз се свакако може рећи да је тада био уметнички центар Европе. Музичка сцена се либерализовала и постала доступна широј јавности, успоставила се институција јавног наступа (од 1813), те су се најпознатији и најутицајнији уметници или настањивали у Паризу или су често долазили да наступају. Формиран је и оркестар⁶³ који је презентовао нова дела, као и дела Хајдна, Моцарта и Бетовена. Николо Паганини у марту и априлу 1831. држи једанаест концерата у Паризу. Већ следеће године (1832) Фредерик Шопен има јако успешан деби. Франц Лист у том периоду живи у Паризу а године 1837. успоставља нове критеријуме јавног наступа (а од 1840. га именује и званично солистичким концертном) свирајући по први пут пред публиком у замраченој сали, где само уметник на сцени бива осветљен, што значајно појачава и утисак дела, а публику додатно фиксиран на извођача и музику. Росини од 1822. ниже успехе, захваљујући отворености и склоности Бонапарте ка италијанској музици. Његове опере бивају постављене у више наврата и његов

⁶⁰ Ari Van Vilet, *Napoleon Coste: Composer and Guitarist in the Music life of 19th- Century Paris* (DGA editions, 2018)

⁶¹ *Valenciennes* од 1815.

⁶² Coste-Schult, 17. IV 1875; Vilet, стр.23

⁶³ *Société des concerts du Conservatoire* основан 1828. Од 1967. носи име *Orchester de Paris*

успех отвара врата још двојици веома значајних италијанских оперских композитора, Белинију и Доницетију.

Да је Косте као млади уметник активан и да актуелна музичка дешавања утичу на њега, показује рецимо *Fantaisie sur deux motifs de La Norma op.16.* (1838), компонована на теме из Белинијеве опере. Са друге стране музичког спектра, у смислу нових музичких кретања имамо премијеру Берлиозове (*Hector Berlioz*) симфоније *Symphonie fantastique op.14* (1830) која успоставља нове стандарде романтичне музике. Косте компонује фантазију *Le Tournoi op.15* (1843) и посвећује је Берлиозу.

Што се гитариста тиче, Париз је од краја 18. па све до тридесетих година 19. века био врло привлачан јер је владало велико интересовање за сам инструмент. Могуће је да се зато у Италији у то време гитара називала *chitarra francese*. Године када је Косте дошао (1828/29) и Сор је поново у Паризу. Ту је и Дионисио Агуадо, а Косте спомиње још неке гитаристе присутне у то време у Паризу:

„Када сам дошао у Париз 1830, Сор је био најистакнутији гитариста, након њега Агуадо (који је свирао ноктима); Каркаси, Молино, Карули (већ доста стар) и многи други су били од мањег значаја. Касније се појавио Лењани (свирао је бриљантно), млади Регонди, кога сам заборавио, имао је велики успех око 1838.“⁶⁴

Он дебитује у Паризу 27. марта 1829. године у *Gymnase musical*. Концерти ни у Паризу још увек били попут данашњих, обично су били мешовитог карактера. Дело које је извео, већ поменуте Варијације, донело му је велики успех иако га Косте није сматрао посебно вредним (компоновао га је, како сам каже у једном од својих писама, не знајући ништа о контрапункту). Његов наступ био је примећен. Уз Сора, који га подучава, ступа у контакт и са Карулијем, те му је овај 1831, евидентно под добрим утиском, посвећује композицију за две гитаре: „*Duo Concertant pour deux guitares composé et dédié à Monsieur Coste, opus 328*. Да има своје место у свету гитаре, и да није само један од Сорових ученика, већ пре свега уметник достојан пажње, говори нам и чињеница да су он и Сор 1838. одсвирали три концерта заједно.

⁶⁴ Coste-Schult, 17. IV 1875, из Vilet, 35.

Оно што карактерише Костеову музику јесте његов романтичарски стил компоновања. Он се огледа у хармонским решењима и у музичкој концепцији, те дела попут циклуса од седам композиција програмског карактера *Sept Morceaux Episodiques pour la Guitare op. 17- 23* говоре у прилог томе. Она представљају нека од његових сећања на места где је живео и пролазио те се као таква, пасторална, посвећена природи, могу тумачити као одредница правца његовог стила који је усмерен ка новим, актуелним идејама тог времена.

3.1. Метод Сор-Косте

Иако је код Сора изучавао хармонију и контрапункт, Косте је развио свој хармонски и интерпретативни језик. Оно што је носило највише подударности са Сором, јесте његова техника свирања. Томе у прилог говори Костеова редакција Соровог Метода штампана 1851.⁶⁵ Ово издање је произвело извесну дозу контроверзе у неким круговима данашње стручне јавности, тако да му велики познавалац Соровог дела Брајан Џефри није баш наклоњен. Са једне стране то је разумљиво, зато што ова редакција у потпуности мења изглед и донекле концепцију Метода. Оно што је код Сора био трактат о времену, стилу, и техничкој интерпретацији сопственог дела, у Костеовој верзији јесте комуникативнији и конкретнији текст, много више окренут основној почетничкој дидактици. Поред измена везаних за саму концепцију, Метод обилује новим примерима писаним од стране редактора, а на крају књиге се налази избор од 26 Сорових етида са Костеовим прсторедима. Не само то, већ је Соров текст знатно скраћен док су нека мишљења изостављена и алтерована. Поменимо на пример начин седења: Косте нам даје пример управо супротан од Соровог, где се инструмент ослања на леву ногу а не на постоље како је Сор показао у својој књизи. Осим тога, Косте на крају дописује свој апендикс који разматра додавање седме жице.⁶⁶ Поред свих промена,

⁶⁵ *Méthode de guitare par Fernando Sor Rédigée et Augmentée par N. Coste* (Schonenberger, Paris, 1851)

⁶⁶ Sor-Coste, *Method, Apendice par N. Coste: Septime Corde*, 45:

„Пре неколико година дао сам да ми се направи гитара код Лакота у радионици у Паризу која је имала пунији и посебно лепши звук. [...] овим сам добио тон који је био практично дупло

вероватно је и овај додатак (који је пре свега у супротности са Соровим мишљењем) проузроковао и додатно незадовољство неких од стручњака. У данашње време, веома осетљиво по питању ауторских права, овакви поступци наилазе на врло оштар суд јавности и могу подсећати на нечију жељу да се искористи туђе име и идеје како би себи прибавио одређену корист. Међутим, како ћемо видети из предговора Метода, Костеови мотиви су били супротни томе. Сор и Косте су пре свега били пријатељи, а Косте велики и искрени поштовалац Соровог дела, те је ова врста интервенције на Методу вођена много другачијом идејом:

„После Роберта де Визеа, врло се мало уметника могло издвојити у овој области компоновања, тако да је појава Сора два века касније изазвала сензацију у музичком свету. Он изненађује и одушевљава шармом и свежином својих креација које ће остати као узор науке и доброг укуса.

Успех овог великог уметника није га сачувао од погледа завидних критичара. Узнемиравање које је морао да трпи од неких колега који га нису разумели, огорчило му је дух, па је управо под тим негативним перцепцијама написао текст свог метода, у којем је био веома забринут и сматрао потребним да одговори на нападе, да се против њих бори, а не да развија сопствене концепте и ставља их на располагање. Осећа се велики недостатак, са педагошке тачке гледишта, од стране уредника који данас осуђују и презентују Сорово дело.

Очистити од страних теорија тако да се јасно разуме; продубљивати и проучавати велике идеје мајстора за добро разумевање свих практичних последица; да се кроз нове примере, и кроз бројне постепене лекције, изгледе потешкоће уметности и наведе ученик да што је брже могуће изведе дела великог гитаристе; то су циљеви које постављамо пред себе када ово дело представљамо пред почетнике и уметнике .“⁶⁷

[...] квалитетнији и неупоредиво лепши. Додавање седме жице употпунило је систем инструмента.“

Косте додаје седму жицу 1835. и почиње да је користи у композицијама од оп. 5. То је углавном био тон де обележен бројем 8 испод ноте. Сматрао је то као свој изум, те је, по неким наводима, касније дошло до извесних размирица са Лакотом (*Pierre-René Lacôte*) око накнаде. Лакот је плаћао Костеу када год би продао „хептакорд“ гитару (како је Косте назива).

⁶⁷ Sor-Coste, 1.

Костеова намера је (као што се види), била да приближи текст пре свега онима којима је превасходно требао бити намењен. Његова верзија делује дефинисаније и јасније за неког ко почиње да се бави гитаром и који ће се тек упутити у деликатности и финесе инструмента. Историјски гледано, што је превасходно интересовање академске природе везана за Сорову мисао и дело, Метод је превише измењен и доведен на разину осталих гитарских школа. Са друге стране, поред тога што приближава Сорову музику будућим гитаристима, Косте кроз ову редакцију представља своје идеје и другачији стил. Редакција је у том погледу значајна јер нам даје много конкретнији увид у његову технику свирања. Овако модификован метод нам говори да се Косте није устручавао да користи нешто што је валидно, квалитетно и већ постоји, и у већини случаја одражава његове ставове везане за технику свирања; да га променама осавремени, донекле прилагоди и приближи новим токовима. Симболично или чак поетично гледано, можемо његов поступак посматрати као посвету пријатељу и симбол утицаја који је Сор имао на њега. Свој интерпретативни став и своју главну дидактичку методу ће дати у својих 25 етида.⁶⁸ Оне ће представљати праву и приступачну интерпретативну смерницу за извођење његових дела.

Костеови записи су, као што ће се видети, много садржајнији, прецизнији, уједначенији и константнији у односу на разматране претходнике. Постоји одређена конзистентност која се пружа кроз готово све његове записе без обзира да ли се ради о рукописима или штампаним издањима (пре свега се мисли на издања за његова живота), што олакшава идентификацију и праћене његовог стила. Његови записи, на неки начин, бивају стриктнији и делују као претеча модерних издања. Видеће се да садрже многа упутства техничке природе укључујући и прсторед десне руке (који произилази из записа!), који на одређеним местима формира карактеристичну артикулацију, чинећи га на тај начин и једном од одлика његовог интерпретативног стила.

⁶⁸ *Vingt-cinq études de genre pour la guitare* op.38.

3.2. Интерпретација

Како смо код претходне двојице узели композиције сличног назива (обе имају *grand* у називу) и облика (обе су сонатног облика) као претпоставку за главне одреднице њихове технике, стила и оркестрације на инструменту, тако ћемо и када је стил Костеа у питању консултовати његов *Grand solo op.24*. У литератури за гитару 19. века (пре свега код Ђулијанија и Сора, а делује да је тако било и код других) реч *grand* се није олако користила, те је у већини случајева означавала дела која су технички као и музички имала високе захтеве. Ако прихватимо Костеа за одличног познаваоца Сорове музике, онда можемо рећи да овај наслов не долази случајно. Имајући у виду Соров *Grand Solo* могуће је да се Косте овим гестом желео позиционирати у односу на Сора (а вероватно и у односу на остале), те да у својој композицији истог назива, изрази неку врсту манифеста музике и технике. Чињеница да је ово дело поприлично непознато јавности (један од разлога би могао бити тај што није издато све до 1983),⁶⁹ не умањује његов значај. Оно је писано као тема са варијацијама:

- *Allegro Maestoso, Animato*
- Тема- *Andantino*
- Варијација 1- *Scherzando*
- Варијација 2- *Allegretto*
- Варијација 3.
- Елегија- *Andantino*
- Варијација 4.
- *Allegro Assai*

⁶⁹ *The guitar works of Napoleon Coste volume IX: Unpublished solo works* (edd.Simon Wynberg, Chanterelle, Monaco, 1983). Композиција је доступна и у виду манускрипта (наведено издање представља прву публикувану едицију) и део је *Rischel & Birket-Smith* колекције данског инжењера и гитаристе Торвалда Ришела (*Thorvald Rischel*) који је учио гитару код најпознатијег данског гитаристе 19. века, Костеовог пријатеља Соффрена Даена (*Søffren Degen*).

Да бисмо добили јасан увид у интерпретацију Костеовог опуса, биће презентовани делови варијација карактеристични за његов композиторски стил. Кратак сегмент са почетка интродукције, приказан у доњем примеру, показује нам неке од основних одлика и дати интерпретативна упутства.

Пример 3.1: N.Coste: Grand solo, op.24 (ū. 1-8)



Почетном фразом (првих пет акорада) приказује се одређена врста визуелне театралности при чему је лева рука вођена од десете до прве позиције. Овом визуелном ефекту придружује се и звучни ефекат почетног и завршног акорда. Први акорд је упечатљив због висине регистра који поседује одређену оштрину, подржан је празном петом жицом чиме се добија на аликвотима и трајању. Други је (доминантни акорд на другој доби другог такта) још веће изненађење јер носи акценат на ненаглашеном делу такта, простире се на свих шест жица, и уз то је један од најзвучнијих акорада на инструменту. Брзим, симултаним и енергичним покретима прстију десне руке на почетку обезбеђујемо гласан *tutti* звук оркестра. Кулминира се завршним акордом и покретом десне руке ослоњене на палац преласком преко свих жица, што додатно доприноси споменутој театралности. Складом покрета и звука, добијамо и захтевани *maestoso* као и врло ефектан почетак.

Ово произилази и из идиоматике уметнуте у запис. Почетни акорди смештени су близу на хватаљци, по два у истим позицијама, док је последњи одељен осминском паузом од претходног. Ова пауза има двојак значај. Омогућује

извођачу да се припреми на време за оно што следи, док акорду који настаје из тишине обезбеђује недвосмислену пажњу. Изведен на малопре поменути начин, бива издвојен и наглашен. Овакав манир оркестрирања са односом кратких и дугачких акорада и акцентима на ненаглашеним деловима такта, као и визуелно формирање фразе у запису наставља се, те га имамо у трећем и четвртном такту заједно са ефектом и функцијом пауза као што је већ наведено. Поред тога, у трећем такту нам осминска пауза поново даје времена да променимо позицију (скок из VI у IX). Ово је свакако једна од карактеристика Костеове оркестрације на инструменту, прожета музичким и идиоматским паузама, где кратки и готово перкусивни акорди бивају праћени дужим акордима и акцентима. Слични се поступци могу видети у Ронду из *Fantaisie symphonique op. 28b*, за који се може рећи да је врхунац Костеове оркестрације оличен у смењивању акорда и мелодијског покрета.⁷⁰

Колико композитор води рачуна о детаљима и како сам инструмент утиче на ток композиције можемо видети у шестом и седмом такту примера. Мотив од три осмине који се појављује на крају петог такта, понавља се идентично у наредна два такта. У следећој појави придодата је доња секста, а у последњем јављању уместо ноте де стоји нота е, те тако завршни интервал постаје квинта. Ово може изгледати као грешка у почетку, међутим ако обратимо пажњу на додати прсторед, видимо да је композитор имао намеру да се последњи мотив свира на другој жици (скок из V у IX позицију остварен је преко празне прве жице), због арпеђа који следи у IX позицији. Ова промена доприноси техничком јединству, пошто су све ноте у позицији под бареом логички сложене и технички их је лакше одсвирати. Прва нота следећег акорда (четвртина цис са вратом окренутим надоле), сугерише да овај

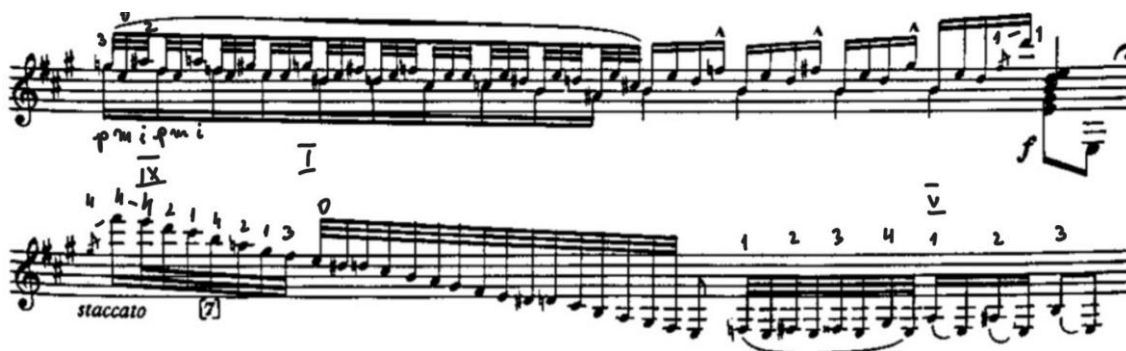
⁷⁰ N. Coste: *Fantaisie symphonique op. 28b*, III Rondo:



почетни тон, иако на другој осмини, треба да понесе акценат и буде одсвиран палцем.

Још једна карактеристика која је заступљена у скоро свим његовим већим концертним композицијама, јесте и слободни импровизаторни део који можемо назвати каденцом, а чији наговештај видимо у четвртом такту записан ситним нотама. Косте врло често користи ове слободне записе како би направио мост или везу између различитих делова композиција. Овакви делови су иначе врло карактеристични за музику романтичара. Следећи пример ће то јасније показати.

Пример 3.2: N.Coste: Grand solo op.24, Animato (ū. 37)



Без одређеног такта и тактних црта, врло је јасно да се ради о делу који треба да звучи слободно. Судаћи по нотном запису, и у складу са раширеном и недвосмисленом извођачком праксом тог времена, од извођача се очекује виртуозност која треба да подржи импровизаторску црту овог одсека. Каденца, међутим, садржи конкретна упутстава за интерпретацију. У првом реду видимо да су неке ноте издвојене као доњи глас. Поред индикације да се издваја глас који формира покрет одређен дужим нотним вредностима, издвајање нам још говори да ове ноте треба свирати палцем десне руке. Овакво обележавање нота које свира палац је уобичајено за Костеа.

Одсеци су груписањем нота и визуелно одвојени једни од других, те нам је на тај начин сугерисано и како би се кретале фразе. У првом реду је луком повезан низ нота хроматског покрета наниже (спуштамо се од дванаестог поља наниже све до I позиције) што говори да овај низ треба третирати као једну целину. Лук је касније изостављен јер се очекује да се даљи текст третира на исти начин. Уочљив је изостанак уобичајених термина који се пишу у оваквим приликама, попут

accelerando, ritardando и др. Они су првенствено представљени ритмичким записом. Први хроматски низ арпеђираних тонова, обележен је тридесетдвојкама, следећи је означен шеснаестинама а на крају такта су осмине. Упутство је следеће: почетна арпеђа свирати убрзано као једну целину, потом дуже нотне вредности (шеснаестине) говоре да треба постепено успоравати, те највише раширити када се дође до осмина.

У другом реду ноте су такође груписане по фразама које су у овом случају идиоматски условљене. Прва нота фис до које се долази глисандом са ноте гис, издвојена је као дужа нота у односу на следеће које су записане као септола у тридесетдвојкама. Прсторед леве руке који је записан претпоставља да се глисандо свира четвртим прстом, као и први тон септола. Долазни тон фис бива дужи због глисанда, и како бисмо имали времена за промену позиције да би се септола могла одсвирати сигурно и брзо. Последњу ноту у пасажу свирамо на трећој жици и у истој позицији. Фраза се завршава тачно на месту где ће се преко празне прве жице доћи у I позицију у којој је смештена следећа фраза.

У овом пасажу налази се чак шеснаест нота, а како би оне биле разумљивије и јасније за извођење можемо их поделити као што је назначено дописаним луковима. Подела је логична, јер је исти пасаж поновљен за октаву ниже. Завршавамо овај дугачак пасаж на тону е који је означен као издвојена осмина, што означава краткотрајни прекид музичког тока. Додатној виртуозности целог одсека и као контраст претходним пасажима, следећа фраза свира се цела левом руком. Овде још једном видимо да се фраза завршава тачно тамо где се мења позиција. Треба напоменути да су ове нотне вредности искоришћене у фигуративном смислу, те да су дате као смернице за брже и спорије свирање а не као буквални однос дупло бржих или споријих нота. Свакако, њихова брзина може бити прилагођена сензибилитету и техничкој спремности извођача.

Постоји још један детаљ који се издваја у овом примеру а који привлачи пажњу, а то је да пасаже у другом реду треба свирати *staccato*. Из данашње перспективе делује доста чудно да на се на овако брзим пасажима инсистира још додатно скраћивању нота. Данас се стакато свира као посебан технички захтев где се подразумева да се тонови скрате за половину њиховог трајања брзим опуштањем

прста леве руке или заустављањем жице прстима десне руке. У 19. веку су композитори за гитару морали да буду изричитии када су желели да се неки делови одсвирају десном руком без употребе легата. У то време је легато техника перципирана више као олакшавајућа техничка околност која помаже повезаније и брже свирање. Композитори су пак желели да ограниче употребу легата те да га користе као средство артикулације. Дакле, стакато је као израз употребљаван када се хтело нагласити да све ноте треба одсвирати десном руком, а врло често се обележавао тачкама изнад нота, као данас.

Следећи пример показује још једну одлику Костеовог стила. Она може послужити и као једна од основних разлика између класичарског и романтичарског гитаристичког интерпретативног стила. Косте ову одлику представља као главну карактеристику саме теме.

Пример 3.3: N.Coste: Grand solo op.24, Тема



У прва три такта потенцира се повезаност удаљених тонова портаментом, што је једна од врло приметних одлика у његовим делима. Портаментом се Косте бави и у својој редакцији Метода:

„Ова врста звука назива се *portamento* или *Port de Voix*. Изводи се тако што прст клизи по жици притискајући је, тако да се добије брза хроматска скала.“⁷¹

Овакав покрет Сор врло ретко користи, евентуално покрет који иде до терце (са изузетком једног места у Сонати оп. 22 у првом ставу) те се не може рећи да би требало да краси интерпретацију његових дела. Цитат и пример који се види, припадају Костеу. Ова техника, или боље речено ефекат, је врло својствена гитари као инструменту, али су Косте и композитори који се могу сматрати

⁷¹ Sor-Coste, пр.17, т. 9:



романтичарским ово искористили као део стила те су је учинили много уочљивијом. Нешто касније је прешла у манир што се може видети код Тареге и Љобета.

Искористићемо још један пример из прве варијације који ће додатно појаснити утицај идиоматике на компоновање који је евидентан у запису, а и како се артикулацијом указује на прсторед.

Пример 3.4: N.Coste: Grand solo op.24, Варијација 1 (џ. 1-7)

Овај пример садржи у првим тактовима неке већ продискутоване ствари, попут коришћења празне жице за промену позиција, као и свирање палцем нота које имају вратове на доле. Оно што се овде јасније види јесте само трајање нота које кореспондира времену које прсти леве руке проведу на жицама, као и понашању десне руке. Видимо на последњој доби првог такта да је прва осмина одвојена јер се свира палцем десне руке, те да се ту завршавају покрет палца као и почетна целина. Њено трајање одговара прстореду леве руке јер и не може трајати дужи зато што рука напушта позицију тачно у назначено време и преко празне жице долази у IX позицију где свира последњи тон.

У трећем и четвртом такту можемо видети како легато утиче на артикулацију. На крају трећег такта луковима је обележено како ће бити реално звучање. У четвртом такту, на последњем низу шеснаестина искоришћен је легато како би нас лакше вратио у IX позицију те се, како се види из написаног прсторед, тон а прво свира на првој, а потом на другој жици.

Начин на који Косте свира арпеђа је сличан Сором, али га он прецизније одређује у својој верзији Метода:

„... поставите прсте десне руке на жице пре свирања следећим редом: палац, кажипрст, средњи и домали прст када употреба последњег постане неопходна.“⁷²

Оно што нам овај цитат говори јесте да је Косте свирао са припремом прстију десне руке. Као и Сор, користио је *a* прст само када је било неопходно. На овај начин припремљени прсти десне руке исконтролисаће трајање и последње осмине у горњем гласу. Како прсторед десне руке кореспондира трајању записаних нота можемо видети и на акордима који се налазе на последње две добе 6. и 7. такта.

Костеова оркестрација, поред артикулацијских средстава које смо већ поменули у претходним примерима бива базирана и на облику и извођењу арпеђа. Ако би требало да дефинишемо Костеов технички приступ везан за његова арпеђа, он би био негде између Ђулијанијевог и Соровог. Видећемо да, као код Сора, палац игра значајну улогу у креирању звучне слике арпеђа и бива његова основа на другачији начин. Арпеђо поседује одређену дозу већ споменуте театралности, агилности и покретљивости која краси и Ђулијанијев стил, док га идиоматика фигуре одваја у односу на спонтаност Ђулијанија.

Иако у својој четвртој варијацији композиције коју смо разматрали користи један карактеристичан арпеђо,⁷³ који се може наћи и у делу Мерцове (*Johan Kaspar Mertz*) *Елегије* у готово идентичном облику и са истим захтевима, те га можемо сматрати једном од особина романтичног гитарског стила који вероватно вуче корене из пијанистичке фактуре,⁷⁴ ипак ћемо се фокусирати на једну другу фигуру која ће нам дати додатни увид употребе арпеђа у Костеовој оркестрацији.

⁷² Sor, Coste, 19.

⁷³ N. Coste: *Grand Solo op. 24*, Варијација 4:



⁷⁴ F. Liszt: *Étude d'exécution transcendante No. 12*:



Пример 3.5: N. Coste: *Grande Serenade op. 30, Final* (ū. 33-49)

На примеру из дела финала, *Grande Serenade op.30*, једне од његових најзначајнијих композиција, може се детаљније видети како Косте прстометира десну руку и како прсторед иде у сусрет музичким захтевима. У 33. такту видимо да тражени акценти кореспондирају са свирањем палца у доњем гласу те самим тим они бивају природно изражени. Затим се од 36. такта одређене ноте доњег гласа повезују луком који у овом случају не представља ни фразу ни легато, већ је то начин на који Косте обележава покрет палцем који изводи ове две или на неким местима и три ноте. Поред тога, у арпеђима од 37. такта мора бити укључен и *a* прст, што га у неку руку чини изузетком. Начин арпеђирања сличан је Ђулијанијевом, јер постоји силазни низ нота од прве жице наниже што се код Сора скоро уопште не среће. Разлика у односу на Ђулијанија је горе наведена употреба палца и додавање мелодијског тона у горњем гласу (ако за поређење узмемо Ђулијанијеву етиду бр. 5. оп. 48 где се користи сличан арпеђо).⁷⁵ Употребом овакве формуле прстореда, арпеђа подржавају пун звук оркестра. Скраћеним покретом

⁷⁵ M. Giuliani: *24 Etuden op.48, no. 5.*

палца у повратку, арпеђо од 42. такта кулминира врхунцем израженим репетираним пунктираним тоном (издвојене ноте на примеру) који би могао да евоцира ударце тимпана.

Овај пример нас упућује на још једну ствар која се јавља као потенцијалан проблем при извођењу Костеове музике, а то је третман седме жице. Тон који се свира седмој жици, као у 42. такту и сличним местима, обележен је осмицом испод ноте, што значи да се свира за октаву ниже. У већини његових издања ноте које се изводе на седмој жици обележавају се на овај начин, а врло ретко се пишу на помоћним линијама за октаву ниже. Може се претпоставити да је Косте приликом компоновања имао у виду да инструмент који користи није широко распрострањен те на овај начин сугерише и могућност да се ноте свирају у октави у којој су забележене. Интерпретација на оригиналном седможичаном инструменту звучи пуније због звучне потпоре коју даје седма жица. Извођење на модерном шестојичаном инструменту подразумева свирање за октаву више, али при том концепт као и сам ток музике не бивају промењени. Примере које смо до сада обрађивали, поред једне опште одреднице везане за тумачење специфичног Костеовог записа, карактеришу и изузетни технички захтеви оркестрирања дела.

3.3. Етиде

„Имао сам задовољство да вам коначно пошаљем збирку од 25 етида, коју сам уједно објавио. Узео сам себи слободу, мислећи да вам то неће сметати, да ваше име савим на врх једне од ових малих композиција. [...] и мислим, ако се не заваравам, да сам у овој публикацији поставио нове границе за музичку науку примењену на гитари“

Coste-Schult, 2. IX 1874.

Оно што је можда најоригиналније, најличније, најсуптилније и најделикатније у његовој музици, Косте је дао у краткој форми оличеној у његовим етидама. Он у свом кратком предговору пише:

„Етиде, које вам представљамо, у знак захвалности уметницима и студиозним аматерима који су остали верни гитари, резултат су рада заснованог на дубоком познавању и великој љубави према инструменту и музичкој уметности. Аутор је истрајао у свом раду да оправда успех који је постигао 1856. године на

такмичењу у Бриселу. [...] Ове скромне креације посвећене су талентованим аматерима за које аутор веже лепе успомене.⁷⁶

Из претходног цитата видимо да је популарност гитаре у опадању јер аутор помиње оне „који су остали верни инструменту“, што говори да их није остало много. Затим видимо да је награда која му је додељена 1856.⁷⁷ била доста значајна за њега, јер у већини издања након такмичења истиче. И као последње, Косте каже да су етиде посвећене „талентованим аматерима“, што ће рећи, његовим ученицима или људима које је познавао а били су наклоњени гитари. Ово је битна ставка, обзиром на то да готово свака етида има посвету.⁷⁸ Свакако да је могуће да су захтеви који се претпостављају у етидама кореспондирани са способностима оних којима су посвећене, или су оне имале за циљ да обраде специфичне проблеме који су студенти имали те су на тај начин били мотивисанији да их реше. Међутим, приступ који је изазовнији и много спекулативнији, јесте да се етиде могу тумачити као кратке композиције у којима је Косте описао одређене карактере самих личности за које га вежу „лепе успомене“, како наводи. Перцепција етида као музичких скица карактерних особина одређених особа, отвара нам шири спектар интерпретативних могућност које превазилазе њихов пуки дидактички назив. Косте је вешто, кроз одређене техничке захтеве које је јасно ставио у контекст музичких идеја, представио различите карактере. Овако гледано, етиде бивају интересантне и за концертна извођена. Упаривањем више њих у једну целину, можемо добити ефекат где извођач слушаоца води у живописну шетњу кроз плејаду занимљивих личности поред којих пролази док му оне привлаче пажњу свака на свој начин, за кратко време, као у правој шетњи.

⁷⁶ Napoléon Coste, *25 Études de Genre* (Richault edition, Paris, France c. 1880), из Vilet, 193.

⁷⁷ Овде је реч о такмичењу које је организовао руски гроф Николај Макаров 1856. у Бриселу. Такмичење је имало је за циљ да подстакне и подржи композиторе који пишу за гитару. Костеова композиција *Grande Serenade op.30.* је била другонаграђена. Прву награду добио је Мерц за *Concertino*, која му је постхумно додељена. Награду је примила његова супруга пошто је Мерц преминуо у октобру те године. Такмичење је одржано у децембру.

⁷⁸ Етиде 4, 5, 10 и 22 немају посвету, док су етиде 6, 12 и 13 у другом издању посвећене другим личностима у односу на прво. Из Vilet, 193.

У прилог овој тези, може се споменути пример које би пружио занимљиву илустрацију. Једна од најпознатијих етида бр. 23⁷⁹ посвећена је извесном Анрију Адану (*Henri Adan*),⁸⁰ кога је Косте највероватније упознао приликом боравка у Бриселу 1856. Како сазнајемо од Макарова,⁸¹ господин Адан је велики обожаваатељ гитаре, транскрибовао је Бетовенове сонате за гитару, био је одушевљен Макаровљевим наступом у Бриселу и близак је сарадник белгијског министра финансија. Са друге стране, етида која му је посвећена је једна од ретких која делује као права, исцрпљујућа техничка вежба. Љобетов снимак ју је прославио због пребрзог темпа у којој је одсвирана,⁸² те је једна од ретких која захтева високи виртуозитет. Међутим, њено звучање као и њено место у етидама „карактера“ (да дамо себи слободу и тако их назовемо имајући у виду горе наведено) је сасвим оправдано. Идеја која се потпуно уклапа у овај концепт, коју нам сугерише Вилет,⁸³ је та да би она могла бити одраз Костеовог смисла за хумор. Покрети прстију десне руке и звучање могли би симулирати бројање новца и његово звецкање - нарочито ако се има у виду посао којим се поменути господин бави. Овако гледано од технички сувопарне етиде, добијамо једну хумористичку бравуру.

У почетку смо се бавили врхунским техничким и интерпретативним захтевима којим Костеова дела обилују, репрезентоване жељом за пуним оркестарским звуком којем су неки од тих захтева подређени. Етиде су међутим, лишене манира салонске театралности којом Косте кокетира са публиком у циљу забаве и дивљења. Стављене у познији опус, након већ написаних најбитнијих великих дела, која је требало да Костеа позиционирају у уметничком свету и издвоје у свету гитаре, оне су готово супротност томе. Непретенциозне, љупке, искрене и деликатне, растерећене потребе да технички и звучно засене слушаоца, представљају запажања уметника сигурног у свој стил и израз. Он, поред осталог,

⁷⁹ Бројеви етида су приказани по оригиналном издању. Позната и као етида 22 јер се раније користило издање Алфреда Котина (*Alfred Cottin, Costallat & Cie., Paris, France, 1904*) у којем је из непознатог разлога промењен редослед неколико последњих етида.

⁸⁰ Косте посвећује овом господину и своју композицију *Le Depart op. 31* из које сазнајемо да је генерални директор имања Краљевине Белгије.

⁸¹ Nicolai Petrovich Makaroff, *Guitar History - Makaroff's Memoires*, (Guitar Review no. 1-5, 1946-48), 21.

⁸² Дискутабилно је да ли је реално или је снимак убрзан, пошто је интонација за пола степена виша од уобичајене.

⁸³ Vilet, 141.

у овим етидама дотиче и експлоатише две најлепше особине гитаре, а то су осећај интимности, створен природно тихим звуком инструмента и деликатност тембра која краси сваки покрет десне руке.

У претходни примерима, продискутована је детаљније техника свирања, нотни запис, идиоматика и тумачење текста. У етидама ћемо се фокусирати на непоменуте карактеристике Костеовог стила.

Пример 3.6: N. Coste. Etude no.1 op.38, (ш. 6-12)

A. M. E. PETETIN. Par NAP: COSTE.

Allegretto.

Прва етида је једна од најједноставнијих и краћих у низу. Описујући ову етиду Вилет у својој књизи закључује да господин Пететен (*Petetin*) коме је етида посвећена, и није био неки нарочити свирач судећи по захтевима композиције. Можемо се донекле сложити са тиме. Са друге стране, ако погледамо како су етиде нумерисане може се рећи да прогресија иде више по њиховом трајању, пуноћи акорада и полифоном усложњавању, пре него по техничким проблемима. Ако рецимо упоредимо 4. и 5. етиду,⁸⁴ видећемо једну велику несразмерност у погледу техничких захтева. За обе ове етиде може се рећи да нису почетничке, те да четврта иако спорија, захтева већ развијене способности повезаног свирања, праћења мелодије и познавања целе хватаљке. Пета етида је у знатно бржем темпу, захтева поред наведених ствари у претходној, још и веома висок технички ниво десне и леве руке. Означени темпо *allegretto* би био лишен почетничких ограничења, па бисмо

⁸⁴ N. Coste: *Etudes no.4, 5, op. 38:*

Andantino.

Allegretto.

га могли сместити у бржа темпа. Као одређена референца Костеовог поимања темпа, могу нам послужити два последња његова издања *Recreation du Guitariste op.51* и *Six Pieces originales op.53*. Ова издања представљају збирке од 14 и 6 кратких комада писаних за гитару који спадају у лакше композиције. Издавају се по томе што једино у њима Косте користи метрономске ознаке. Тако рецимо у оп. 51 можемо наћи неколико дела која носе ознаке *allegretto* у истом такту као и пример етиде о којој говоримо.

Пример 3.7: N. Coste: *Recreation du Guitariste op.51, no.3, no.6*

Примећујемо да се метрономске ознаке за исти темпо драстично разликују. Међутим, ако узмемо у обзир фактуру, видимо да је Рондолето бр. 3 писан у мањим нотним вредностима, те се пулс при свирању изражава у осминама (ММ=126, што је блиско трајању четвртине у ронду), док је Рондо бр. 6 сличан по фактури првој етиди, односно покрет је углавном четвртински и први такт се може протумачити као сугестија за аугментирањем пулса у половински покрет (ММ=56, што је блиско Рондолету). Види се да се ради о скоро истом пулсу. Сходно томе пулс етиде, који би био изражен у половинама могао би се кретати између 56. и 63. Овакав темпо ову етиду већ одваја од почетничког нивоа.

Одредивши темпо, можемо ближе погледати текст. Овде имамо издвојена два гласа. Доњи евидентно носи мелодијски покрет у хроматском низу што је врло карактеристично за романтичну музику, док горњи глас има свој засебан, синкопирани облик којим контрастира мелодији. Косте нам овде, могуће, назначавача једноставан пример (те се можда по томе може ова етида прихватити као почетничка) контрапунктског гласа који ће се у каснијим етидама често појављивати и значајно развити. Самим тим јавља се потреба за његовим обликовањем, те уписани акценти на примеру могу употпунити тај контраст и назначити наведено. Интересантна је сличност са прве две Сорове етиде из опуса

6⁸⁵ Ова сличност нам показује и основну разлику, јер да је Косте желео да напише етиду која би потенцирала вођење мелодије и однос који се ствара са пратњом, управо би и запис изгледао као код Сора. Ако свему овоме придодемо и то да етида почиње предтактом, па малим акцентом навестимо то слушаоцу, све до 8. такта где следећи хармонију доделимо акцент предтакту за 9. такт, онда можда сазнамо, поред тога да је господин *Petetin* скроман свирач, да је мало пуначак, весео човек који некад хода ногу пред ногу, а по некад воли и да поскакује, што је по себи мало и комично те тиме уме да забави пријатеље, а то га чини радо виђеним у друштву. Ако то све можемо да сазнамо из малог и кратког комада на почетку, можда он и није баш за почетнике.

Трећа етида⁸⁶ нам презентује специфичности колорита гитаре формирањем разложеног акорда у IX позицији, где присуство празне прве жице омогућава резонантност и ублажава звучну напетост скраћених жица у високим позицијама. Косте издваја и доњи глас који у почетку нема одређени мелодијски значај, већ служи као хармонска потпора акорду и има за циљ да истакне начин на који Косте користи палац десне руке. Ова етида, уз дванаесту, носи назив *Prelude*, међутим оне се разликују по интерпретативном приступу. Трећа се више бави атмосфером и бојом одређених хармонија на гитари, што изискује суптилно тонско нијансирање и слободнији третман арпеђа уз минимално присуство мелодије која поново има хроматски покрет. Дванаеста⁸⁷ нам у почетку изгледа као стандардни класичарски прелид (назив је у класици више упућивао да је то краћа вежба која третира одређени проблем), који доживљава велики обрт за кратко време, те нас само након два реда релативно стереотипног покрета који карактерише етиде Каркасија, Карулија, и њима сличним, изненађује својим (поново) хроматским секвентим

⁸⁵ F. Sor: *Etudes op.6; no.1,2:*



кретањем које доноси романтичарску узбудљивост користећи средства барока (контрапункт, секвенцирање!), и кулминира у дугачком пасажу који сеже од најнижег до највишег тона на гитари.⁸⁸ Споменути суптилно, изражену у хармонској и мелодијској прогресији захтевају 4. и 14. етида. У четвртој се појављује специфичан, већ поменути портаменто⁸⁹ који би могао да послужи као одредница за темпо етиде. Портаменто је записан у шеснаестинском покрету који је карактерисао бржа темпа; међутим ефекат брзог темпа треба избећи и пронаћи темпо који би одговарао лежерном мелодијском покрету. Такође, по први пут имамо једноставну имитацију гласова која ће се касније у 17. етиди⁹⁰ појавити као кључни проблем вођења гласова у оквиру згуснутих акорада.

Етида број 14 издваја се из неколико разлога: написана је раније и део је неиздате композиције *Fantaisie symphonique op. 28b*, има једина јасну и стандардну поделу на мелодију и пратњу и јединствени технички облик арпеђа. Пошто је била део веће целине, морало је доћи до извесних промена јер у свом изворном стању није имала заокружен крај.⁹¹ Завршавала се каденцом која нас је уводила у финални сегмент фантазије, а која је овде изостављена те је дописан део како би имала

⁸⁸ На Костеовој гитари је то тон де на XXII пољу. Већина модерних гитара нема више толики број поља, те углавном броје 19. или 20. Приликом извођења може се направити ефекат свирањем изнад резонантног отвора где би се отприлике могли сместити тонови који недостају.



⁹¹ Интересантно је напоменути да се у збирци *Klassiker der Gitarre* (edd. Ursula Peter, Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1979) налази издање Болера из Серенаде оп.30, који такође у оригиналу нема јасан крај већ се завршава каденцом попут споменуте етиде. Крај Болера дописао је едитор (у виду коде, на месту где креће каденца у оригиналу), јер не постоји ауторова верзија издвојеног Болера, док је крај етиде дописао сам Косте.

логичан крај. Косте је такође унео још пар измена у текст, те (9. и 10. такт доњег примера) су на крајевима додата арпеђа обележена са форте, док је рецимо у каденци која се јавља пред репризу, изостављен део са хармоницима.

Пример 3.8: N. Coste. Etude no.14, op.38

A ma FEMME. 45

ANDANTE extrait de la Fantaisie Symphonique de l'Auteur. (Inédite).

Op. 14.

Са техничке стране гледано, прсторед десне руке арпеђа инсистира да само два прста (*p*, *i*) учествују у разлагању. Косте је највероватније замислио да *m* прст свира мелодијску линију. Међутим, испоставиће се да је приликом извођења на модерној гитари много контролисаније и тонски уједначеније ако се у већини случајева користи *i* прст и за мелодију која ће на тај начин бити одсвирана апојандо, а тај покрет ће припремити исти прст који ће потом наставити како је записано. Овај прсторед није случајно изабран, јер се коришћењем истог прста добија тонско јединство у артикулацији и боји, те коришћењем истог прста покрети подсећају на звучање и свирање харфе.⁹² На модерној гитари интересантна је боја „кларинета“ (која се добија свирањем изнад прагова тамо где би се налазили хармоници

⁹² У Мерцовој Елегији имамо слично место, само се ради о другачијем арпеђу (последњи такт нотног примера):

J. K. Mertz: *Elegie, Largo* (ū. 1-3)

(Boije Ms 412) J.K.MERTZ

Largo

мелодијских тонова), која није превише захтевна за извођење имајући у виду да је темпо спорији, док се на тај начин добија пунији, заобљенији тон са више аликвота, те се на најбољи могући начин кореспондира са карактером емотивне, љупке и заводљиве мелодије.

Остале етиде носе сличности са већ обрађиваном тематиком. Шеста етида нам након почетне смирености и мелодичности доноси контрастну каденцу која чини готово половину етиде, те нас након тога враћа на почетак. Етида број 7 нас пожурује у контрапунктски третман гласова, комплекснији него у четвртој етиди, уз додатно развијене гласове, са знатно пунијом хармонском вертикалом, припремајући нас за етиду већ под бројем 17. Етиде попут 8, 10 и 16 нам својом прозračном фактуром, својом покретљивошћу и шармом дочаравају врцаве карактере. Осма и има назив *scherzando* док нам друге две тај карактер дочаравају покретом у триолама, од којих свака носи по једно додатно изненађење. У десетој⁹³ је карактер у другом делу употпуњен глисандима, вешто записаним са шеснаестинским идиоматским паузама (може се приметити велика сличност са Росита полком Тареге). Шеснаеста нам своје изненађење, осим патетичним дешавањима, приређује и ге мол тоналитетом, уз завршни акорд у истоименом дуру. Тарантела под бројем 22 нам доноси технички моменат који Косте често користи у разним облицима (овде смо га показали у разматрању каденце у интродукцији композиције *Grand solo op.24*), а то је комбинација *p, m, i*, само што у овој етиди палац и кажипрст свирају на истој жици. Тарантелом започета кулминација целог циклуса етида наставља се у већ поменутој 23. етиди која представља врхунац техничких захтева, претпостављајући апсолутну независност и контролу палца десне руке, и до крајњих граница доведена припрему прстију споменуто у Методу. Контрапунктска и вишегласна кулминација у већ неколико наврата најављивана, карактерише претпоследњу етиду. *Cantabile* етидом у Бе дуру, споријег темпа, комплексне структуре, пуне романтичарског набоја и емоција, Косте затвара своју збирку етида.

93



IV Поглавље

Мануел М. Понсе (1882-1948): Соната Романтика

Соната Романтика Мануела Понсеа (*Manuel Maria Ponce*) на први поглед делује као да не припада овако конципираном раду. Понсе није био гитариста, па се аргумент о примени идиоматике приликом компоновања, не би могао применити у овом случају. Међутим, разлози за интерпретацију и разматрање овог дела у оквиру овакве концепције су многоструки. Пре свега, за сонату се може рећи да је заузимала централно место у солистичкој литератури Класицизма и Романтизма. Водећи композитори поменутих периода попут Моцарта, Хајдна, Бетовена, Шуберта и других, написали су велики број соната пре свега за клавир, те се може закључити да им је та форма пружала обиље могућности да изразе своје музичке ставове и идеје. У литератури писаној за гитару (превасходно 19. века) није била у тој мери заступљена. Наравно, како је горе напоменуто, Ђулијани, Сор а и други гитаристи писали су сонате, али ни изблиза у том обиму, форми и количини. Такође, неки од наведених композитора били су и директни узор Сор, Ђулијанију и Костеу, који су и сами били део уметничког друштва у најбитнијим срединама тог времена (попут Беча, Париза и Лондона) и упознати са најновијим делима и трендовима. Ђулијани и Сор су овој форми дали свој допринос у ранијим опусима, док Наполеон Косте није написао ни једну сонату. Из тог периода се можда може издвојити у то време популаран чешки гитариста Матејка, који је написао шест подужих соната за соло гитару (колико је данас познато). Може се рећи да се обичај гитариста композитора да заобилазе сонату, или да је врло ретко компонују, задржао све до данас. Рецимо, Душан Богдановић је своју Трећу сонату написао тек 25 година након друге (1985-2010), а и неки други водећи гитаристи-композитори су се ретко одлучивали за ту форму. Композитори са почетка прошлог века који нису били гитаристи, а били су инспирисани Сеговијом (*Andres Segovia*), као што су Тедеско (*Mario Castelnuovo-Tedesco*), Турина (*Joaquín Turina*) и Тороба (*Federico Moreno Torroba*),⁹⁴ ипак су гледали да у свој опус уврсте по једну сонату. Тиме су

⁹⁴ Он је написао Сонатину, али по свом обиму и захтевима она се може ставити уз сонате тог времена. Такође, написао је и Сонату „Фантазију“ која је касније издата. Из неког разлога Сеговија није нашао за сходно да је изведе.

значајно обогатили репертоар инструмента а уједно су им то постала једна од најпознатијих и најозбиљнијих дела. У тој групи композитора, што се соната тиче, сигурно најважније место заузима Мануел Марија Понсе, јер је за разлику од претходно поменутих компоновао чак четири сонате (Мексикана, Класика, Соната 3 и Соната Романтика) и једну сонатину (коју је Сеговија именовао Меридионал).

Сигурно је да постоје објективни разлози зашто су гитаристима слободне форме попут теме са варијацијама и фантазије биле много драже за компоновање, али то би била тема за сасвим друго истраживање. Ако искористимо разлику између стилова интерпретације и компоновања коју смо горе утврдили, Ђулијанија и Сора можемо сматрати композиторима који су превасходно припадали стилу класике, а Наполеона Костеа припадником романтичног стила. Имајући ово у виду, можемо рећи да у периоду који гитаристи називају романтичним, а којег у овом раду представља Косте (уз њега, могу се споменути и Мерц, Регонди и Лењани) није написана ни једна соната, односно ни једна која се до данас задржала на концертном подијуму. Ово је један од главних разлога зашто је Соната Романтика (написана као омаж Шуберту) уврштена у овај рад. Управо ово дело, са закашњењем и одређеном временском дистанцом, употпуњује тај, пре свега стилски јаз који је настао између соната класичног стила и соната које су настале у 20. веку.

У почетку је проблем који се тичао репертоара за гитару имао и Андрес Сеговија, те су критике знале бити изразито неповољне:

„Имам мало тога да кажем о концерту на гитари јер нисам имао стрпљења да га издржим па сам отишао пре него што се други део завршио. Тај глупи младић улаже бескорисне напоре да промени гитару... Гитара одговара на страствену егзалтацију андалузијског фолклора, али не и на прецизност, ред и структуру класичне музике. Само би се будала усудила да прекрши законе који раздвајају ова два света, тело и дух, чула и интелект.“⁹⁵

Могуће је да, суочен са оваквим коментарима, Сеговија није ни покушавао да истражи композиторе-гитаристе 19. века; или му нису биле доступне ноте, или је и сам имао предрасуда, сматрајући упитним квалитет музичког садржаја

⁹⁵ Andrés Segovia, *Andrés Segovia: An Autobiography of the Years 1893-1920*, trans. W.F. O'Brien, (New York: Macmillan Publishing Company, 1976), 71.

презентованог у дотадашњој литератури. Он није много придавао значаја осталим композиторима тог периода осим Сору (могуће да су његови мотиви били везани и за Сороро шпанско порекло). Музика гитариста 19. века није могла да помогне Сеговији у остваривању његовог циља, јер јој перцепција стручне јавности није била уопште наклоњена. Прилика да се дотадашње стање промени указала се 1923. године, након концерта у Мексико Ситију, за који је Мануела Марије Понсеа у *El Universal* написао врло позитивну критику:

„Слушати ноте гитаре коју свира Андрес Сеговија значи доживети осећај интимности и благостања блиског срца; евокацију далеке и нежне емоције умотане у тајанствену чар давнина; отворити дух за снове и проживети неке сласне тренутке окружене чистом уметности коју велики шпански уметник уме да створи...“⁹⁶

Ова критика је имала за последицу дугогодишње познанство, пријатељство и сарадњу између Сеговије и Понсеа, које је умногоме обогатило литературу гитаре двадесетог века. Понсеово познавање а самим тим и врло добро подржавање различитих стилова компоновања, довели су, на Сеговијин захтев, до настанка стилски разноврсних дела која су имала за циљ да његов репертоар обогате и делима која нису нужно везана за шпанску традицију, те да на тај начин дистанцира гитару од увреженог поистовећивања са шпанским фолклором.

„Понсеово имитативно компоновање омогућило је Сеговији покушај да ућутка критичаре извођењима која одражавају дела значајних и угледних композитора. Соната Романтика је постала прва Понсеова соната која је опонашала композитора такве величине, представљајући лик из прве бечке школе.“⁹⁷

Тако је настала Свита у стилу Вајса, о којој се Лобос врло похвално изразио, потом Соната Класика инспирисана музиком Фернанда Сора, Сонатина за коју је Сеговија тражио да има шпански карактер, и можда најбитније од свега, Соната Романтика осмишљена као посвета Францу Шуберту. Може се спекулисати о више разлога због којих су Сеговија и Понсе решили да баш призову Шубертов стил и

⁹⁶ Manuel Ponce, “Musical Chronicles” *El Universal*, June 5, 1923, cited from Manderville, 6.

⁹⁷ Parker S. Scinta, *A realization and analysis: the manifestation of Franz Schubert within Manuel Maria Ponce’s Sonata romantica* (Electronic Teses and Dissertations. Paper 1286, 2014).

ускладе га са изражајним средствима гитаре. Пре свега, године 1928,⁹⁸ када је и настала соната, обележавала се стогодишњица смрти Франца Шуберта (1797-1828). Можда се желело да Сеговијин програм садржи дело које на неки начин одговара актуелној ситуацији. Можда их је прича којој су обојица били наклоњени, да је Шуберт био велики поклоник и поштовалац гитаре, навела да се напише овај омаж. У прилог томе говори посвета које носи штампано прво издање: „У сећање на Ф. Шуберта, човека који је волео гитару“. Можда су, ма колико то чудно звучало, хтели да дело припишу самом Шуберту.

Ипак, када је реч о овој сонати и мотивима за њен настанак, најприхватљивија теза би могла бити жеља да се стил и име тако значајног композитора повежу са гитаром како би сам инструмент добио на значају. Гитара би се на тај начин приближила солистичким инструментима попут клавира и виолине, и показала би се могућност интерпретације дела која су стилски и технички везана за уметничке и већ устаљене музичке европске вредности. Идеја да је ова соната парадигма Шубертовој је врло одржива и огледа се у томе да „Понсе Сонату Романтику смешта у форму великих размера која се подударе са Шубертовом сонатном формом, балансирајући ставове према дужини, хармонским карактеристикама и ознакама за темпо.“⁹⁹ Паралела са Шубертовим делима иде још дубље, те други став има одлике Шубертове соло песме, док трећи носи наслов *Moment Musical* (из неког разлога, Сеговија није уврстио наслов трећег става у своје издање Сонате). Чињеница да нам композитор насловом сугерише да инспирација потиче од још једне врло карактеристичне форме за Шуберта, може се искористити и оправдати већ изнесене идеје и спекулације. Имајући то у виду, јасно нам је да је овде реч о врло осмишљеном приступу, са мало места за случајности, те да пред нама стоји дело једног озбиљног, талентованог и образованог композитора који на овај начин исказује дивљење и поштовање значајном ствараоцу и то не само његовој клавиранској сонати, већ целокупном његовом делу. Понсе иначе важи за једног од највећих мексичких композитора. Могућност компоновања у различитим стилевима говори нам о његовом одличном познавању технике компоновања и

⁹⁸ Понсе је започео сонату негде у мају 1928, судећи по преписци са Сеговијом, а доставио му је за извођење 5. септембра исте године.

⁹⁹ Scinta, 25.

музике других композитора. Од многих дела које је написао за гитару, има можда неколицина њих у којима доминира његов лични језик компоновања. Могући разлог што нема више „оригиналних“ композиција може бити условљеност удољовавању Сеговијиним захтевима, јер он није био поклоник модерног стила музике доминантног у том периоду у Европи. Понсе је свакако имао свој стил, који се може наслутити и кроз имитацију других и био је врло заинтересован и свестан модерних трендова. О томе говори и чињеница да 1925. године одлази у Париз са стипендијом Министарства просвете Мексика да се усавршава код чувених педагога тог времена Пола Дикаа (*Paul Ducas*) и Нађе Буланже (*Nadia Boulanger*). Понсе је изузетно поштовао и ценио музику Игора Стравинског.

4.1. Интерпретација

Ово дело је написао композитор који није гитариста, те је свакако било потребно да се изврши ревизија, или прилагођавања оригиналног текста инструменту. Ова пракса је уобичајена у сарадњи композитора и извођача којима се посвећује дело, и који морају да врше одређене корекције услед композиторовог непознавања идиоматике и техничких могућности инструмента. Сеговија је блиско сарађивао са Понсеом и кориговао текст зарад несметаног тока музике. Сеговија је међутим, вршио и неке корекције које нису биле нужне, мењајући хармонску структуру и избацујући делове које му се нису допадали. Шотова (*Schott Music*) издања Сеговијиних редакција Турине, Торобе и других нису била баш веродостојна у домену коректности текста у односу на оригинал. Сходно томе да су данас доступне различите верзије ових издања постоји могућност избора. Данас на пример постоје три издања Сонате Романтике:

- М.М. Ponce: *Sonata romantica*; (Doigtee par A. Segovia, Schott Music, Mainz, Germany, 1929).
- Alcázar Miguel: *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*; (Mexico City, Conaculta, 2000), стр. 93-103.

- Ponce: *Guitar Works: Urtext Edition* (edd. Tilman Hoppstock, Edition Schott, Mainz, Germany, 2006), стр. 27-42.

Сеговијина издања, поред горе наведених чињеница, садрже специфичне прстореди који могу интерпретацију навести на пут несвесног имитирања и подражавања специфичног интерпретативног стила редактора, те би се на тај начин интерпретирало нешто што је већ интерпретирано, а разумевање замисли композитора било би ограничено на већ постављену туђу интерпретацију. Међутим, постоје велике разлике између преостала два издања, пре свега у првом ставу сонате, иако су оба штампана као уртекст. Оба редактора тврде да су штампали верзије које потичу из композиторовог манускрипта, и слажу се у тврдњи да постоји запис прва три става (за последњи став су користили Сеговијину, једино доступну верзију), делује међутим да су за први став користили драстично различите изворе. За Алказарову верзију првог става се може рећи да су разлике у односу на Сеговијину минималне. Решења су у његовој едицији јаснија, логичнија и прилагођенија инструменту. Са друге стране, Хопштокова верзија изгледа као почетна скица, значајно звучно другачија и врло неприлагођена инструменту. Треба напоменути да се у данашње време све више извођача одлучује за интерпретацију Хопштокове верзије јер је сматрају оригиналном и лишеном Сеговијиног утицаја.

4.1.1. Allegro non troppo, semplice

Прва инстанца при интерпретацији била би прављење прстореди леве руке који значајно одређује коначни интерпретативни исход. Задатак је изазован, јер је жељени циљ да се више различитих чинилаца интерпретације обједини; погодити извођачки дух времена гитариста друге половине деветнаестог века, као да је дело заиста написано у том периоду, прилагодити и испратити идиоматику модерног инструмента за које је дело и писано, те поврх свега имплементирати звук Шубертовог музичког стила на гитару. Приликом прављења прстореди леве руке, легата коришћена у самој теми примењена су тако да могу бити искоришћена и када се тема, њени фрагменти, или реминисценције у другим тоналитетима или облицима, појављују касније током става. На тај начин добија се интерпретативно

јединство става. Следећи пример преставља сам почетак сонате и управо приказује формирање артикулације.

Пример 4.1: М. М. Ponce: Sonata Romantica, I (ū. 1-18)



Може се приметити да су легата коришћена у наступу теме приликом скока терце наниже (т. 1, 2, 3, 6, 9). На овај начин добија се мали акценат који долази на трећу, релативно наглашену добу, потом на четврту све док не дође до највиших нота, односно терцијских скокова наниже у 6. а потом и у 9. такту. Највиши тон у читавом осминском кретању теме бива акценатом најприродније смештен на најјачу прву добу у 9. такту. На тај начин добија се ефекат тражења ослонаца почетка који бива донекле дислоциран док се не појави тамо где је очекиван, те слушаоца опушта након мале почетне нелагодности. Ако погледамо такт број 7 видећемо да се легато појављује након осминске паузе те се на тај начин додатно потврђује акценат који преузима ненаглашена нота. Ово је уобичајена артикулација која се користила често у извођачкој пракси 18. (пре свега се односи на барокну лауту) и 19. века. Такође је честа појава била коришћење празне жице како би се транзиција или скок у вишу позицију извео што мекше и повезаније. Ово се може наћи нарочито у дужим пасажима који се крећу од прве до највиших позиција на хватаљци, а у овом случају је искоришћено у 10. такту како би било времена да се сигурније, чистије и повезаније формира акорд на шестом пољу. Такође, у 12. такту може се приметити још један манир који је узео маха у романтичној гитарској литератури, а у коме се избегавају празне жице и користи колорит измештеног тона на суседној жици, док

се повезаност тонова добија глисандом, који у овом случају повезује тонове е и де. Овакво повезивање и измештање тонова са њихове природне позиције касније је постала и једна од кључних одлика интерпретативног стила краја 19. и почетка 20. века, пре свега код припадника шпанске националне школе, гитариста-композитора Мигела Љобета и Франциска Тареге. Сеговија је такође, као њихов директан следбеник, припадао овој групацији.

На следећем примеру (крај експозиције) ће се показати примена артикулацијске доследности приликом појаве тематског материјала који је уобличен на исти начин као и приликом своје прве појаве (пр. 4.2: т. 42, 44, 46, 47, 49 и 51). Оваква репетитивна места представљају прилику да се користи различити тембр инструмента, те се 42. такт може извести десном руком изнад звучног отвора, 44. *понтичело*, а у 46. такту се може променити боја пребацивањем материјала на другу жицу. На тај начин додатно се подвлачи промена ноте еф у ноту фис.

Пример 4.2: М. М. Ponce: *Sonata Romantica, I* (џ. 40-52)



Ова два детаљнија примера нам могу показати начин размишљања и градњу интерпретације целе Сонате. Оно што би допринело бољем разумевању, пре свега бољој и садржајнијој интерпретацији, јесте сама Шубертова музика која је послужила као инспирација Понсеу за његову Сонату. Може се повући паралела са првим ставом Шубертове Сонатом за клавир D.664.

Пример 4.3: F. Schubert: Sonata, D.664. I (ū. 1-10)

(Componirt im Jahre 1825.)

Поређећи почетак Шубертове са Понсеовом сонатом (пр.4.1), чак и само визуелно, видећемо да је сличност превелика да би била случајност, те се готово са сигурношћу може констатовати да је ово била једна од полазних тачака за Понсеово компоновање. Обе сонате су написане у А дуру, те је могуће да је један од параметара за избор модела првог става био и тоналитет, сходно томе да је А дур тоналитет који највише одговара гитари. Ознака за темпо *Allegro Moderato* је такође иста, с тим што је Понсе додао и *semplice*, за који се може рећи да карактерише и Шубертову први став. Евидентна је сличност мелодике. Започиње се са иста три тона, где су прва два пунктирана код обојице, с тим што је Понсе удвостручио њихово трајање. Понсе користи и исте ритмичких фигуре, пре свега пунктирану осмину са шеснаестином, с тим што их он издваја да направи посебан контрастни мотив, док их Шуберт користи од почетка заједно са осминским покретом који је такође и код Понсеа основни мелодијски покрет. Касније, у другој теми Понсе, као и Шуберт у својој сонати, користи триоле. Испоставило се да је Понсе поред ритмичких фигура и сличне мелодике, призвао и сам дух и карактер Шубертове сонате, те га је дефинисао у споменутом *semplice*.

Постоје још неке сличности између Шубертовог и Понсеовог првог става сонате које би могле бити од помоћи у интерпретацији. Поред тога што су обе сонате написане у такту четири, може се видети код обојице (видети у пр. 4.1 и 4.3) да су осмине везане по четири у низу. Ово се да протумачити тиме да је композитор хтео да пулс буде изражен пре у половинама него у четвртинским нотама. Оваква врста пулсације је приметна у извођењима пијаниста помињане Шубертове Сонате,

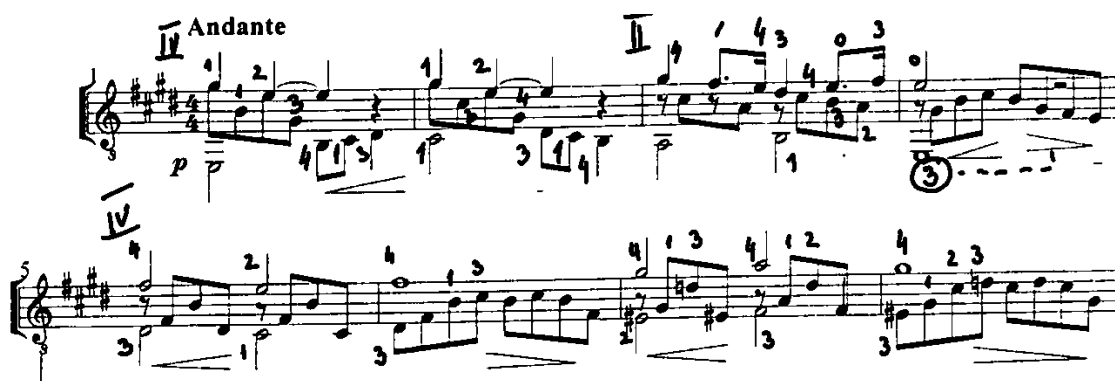
те би применом ове пулсације на интерпретацију Понсеове Сонате меланхолија и прозачност које красе Шубертову сонату, биле мноо присутније. Интерпретација базирана на половинском пулсу (нпр. ММ=54-58), даје слободу да се боље обликује и одслуша музички материјал, а унутар таквог пулса постоји слобода креације за манипулисање трајањем нота. Нека места, као што је такт 6 у примеру 4.1, и њима слична, могу се интерпретирати тако што се агогички дуже задржимо на почетној ноти, док остале три осмине у низу иду брже и повезаније, дајући ефекат као да су произашле из прве.

4.1.2. Andante

Други став сонате је емотиван и деликатан те даје могућност коришћења карактеристичних квалитета гитаре (попут лепоте тона и разноврсности колорита). Ради остваривања целине и што органскије повезаности са првим ставом, темпо може остати исти (ММ=54-58) док би пулс у овом ставу био изражен у четвртинском покрету. Основни тоналитети који се користе у прва два става (А дур у првом и Е дур у другом), су врло идиоматски и са те стране представљају одличан избор са мноштвом могућности за компоновање на гитари. Ова два тоналитета су специфична јер на гитари звучне врло отворено. Понсе успева да у првом ставу замаскира живост А дура и произведе меланхоличност кроз евоцирање звучног присећања на нешто што се давно десило. У другом ставу иде још даље и једним тако светлим тоналитетом као што је Е дур, успева да дочара сету за нечим чега више нема. Могло би се рећи да овај став представља својеврсни „ламент за Шубертом“.¹⁰⁰ Као и у првом ставу и овде сам почетак (а почеци су јако битни јер се ту даје основни карактер музике која следи, те самим тим утичу на слушаоца и његову заинтересованост), креира атмосферу и емоцију коју тај став носи. Боју звука и специфичност споменуте атмосфере дефинишемо и постижемо пажљивим креирањем прстореда леве руке.

¹⁰⁰ Scinta, 52.

Пример 4.4: М. М. Понсе: *Sonata Romantica, II* (ш. 1-8)



У примеру 4.4 логичне целине су конципиране у групацији од по два такта. У првом двотакту оба такта састављена су од готово истих нота, те се може рећи да готово нема покрета сем на крајевима у доњем гласу. Сходно томе ће и лева рука бити статична, фиксирана у IV позицији, преклапаће се тонови мелодије (гис и е), што се углавном избегава, али с обзиром на то да је темпо спор, добија се одређена хармонска употпуњеност. Задржавајући цео акорд добијамо пре свега јединство и повезаност мелодије, као и сличан ефекат који има коришћење леве педале на клавиру. Одсуство покрета у левој руци омогућује да се добије мирноћа у звуку. На завршетку двотакта, долази до природног прекида музичког тока, који је праћен и идиоматским покретом промене позиције у левој руци. Тако припремамо следећи двотакт који је смештен у II позицију. Сличан поступак се може се видети из записаног прсторедом у наредна четири такта. Први двотакт свира се у IV позицији а други у II. На тај начин смо у оба случаја јединство музике пропратили јединством покрета користећи различите позиције а задржавајући исти тембр. То је свакако кључ идиоматике који музику поистовећује са природом инструмента. У десној руци се интерпретативно извођачу нуди могућност да озвучи деликатност мелодије и хармонија које су уткане у саму природу инструмента коришћењем велике палете и нијанси боја. У спором темпу и у дугачким акордима, гитара се може удаљити од тела извођача, што јој омогућује да слободно вибрира целом површином и пружи слушаоцу обогаћен утисак квалитета тона.

4.1.3. Moment Musical

Трећи став доноси јасан тонални и карактерни контраст. Он носи разиграност Шубертове *Moment Musical* кроз призму патетике, условљене молским тоналитетом. Не доноси неке велике интерпретативне захтеве и потешкоће попут претходна два става. Требало би, међутим, поменути неке од разлика које постоје између Сеговијиног (штампаног) и Алказаровог издања (уртекст, скоро истоветан са Хопштоковим), које би могле да упуте будуће извођаче на преферирани текст. У Сеговијиној верзији изостављен је наслов и промењен темпо. У обе уртекст верзије стоји *Moment Musical* и ознака за темпо *Vivo*, док код Сеговије стоји *Allegretto vivo* и нема наслова. Разлог за ове промене је непознат, можда је то био и део договора између Понсеа и Сеговије, али је свакако утисак да референти наслов уз једноставнију ознаку за темпо доприноси много јаснијем упутству за извођача и боље кореспондира самом карактеру става. Поред ових промена, код Сеговије је промењена и фигура у басу (иако је запис у манускрипту применљив и не захтева промене). Разлике у тексту (овде веће него у другом ставу) између штампане верзије и манускрипта, делују као Сеговијино директно мешање у процес компоновања. Чињенице које Хопшток наводи могле би бити аргумент да се овај део задржи у изворном облику: „У трећем ставу Сеговијине штампане верзије интервал кварте ха-е у басу (нпр. т. 1, 2, 3, 4, 9, 10, 12 и касније, такође) који је толико карактеристичан за Шуберта је замењен и упрошћен само са нотом ха.“¹⁰¹ Наредна два примера показују наведене разлике.

Пример 4.5: М. М. Ponce: *Sonata Romantica, III* (Сеговија, њ. 1-5)

III

Allegretto vivo

The musical score for the third movement of Ponce's Sonata Romantica, III, measures 1-5. The score is in 2/4 time, key of D major, and marked 'Allegretto vivo'. It shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, with some slurs and accents. The bass line features chords and single notes, with some slurs and accents. The piece ends with a fermata over the final note.

¹⁰¹ Ponce: *Guitar Works: Urtext Edition* (edd. Tilman Hopstock, Edition Schott, Mainz, Germany, 2006), 53.

Пример 4.6: М. М. Понсе: *Sonata Romantica, III* (Алказар, ѿ. 1-7)

Moment Musical



У трећем ставу би се могло наћи доста референци на Шубертову музику (рецимо сличност са *Моментима* бр. 5 и 6) међутим, самим прихватањем наслова из манускрипта извођач може имати полазну основу за креирање интерпретације као и увид у то које су композиције Понсеу могле бити инспирација за овај став.

Пулс био у овом ставу био у половинама, а препоручени темпо би могао бити ММ=70. Овде наизглед долази до прекида јединства темпа ако се има у виду начин на који смо га формирали у прва два става.¹⁰²

4.1.4. *Allegro non troppo, serio*

Четврти став представља изазов у техничком и музичком смислу. Веза са последњом Шубертовом сонатом је веома симболична јер се успоставља са последњим ставом Понсеове. Конекција са извором се успоставља на самом почетку, као и у првом ставу, преко темпа:

„...ознака за темпо *Allegro non troppo* показује везу са завршним ставом Шубертове последње клавирске сонате, D. 960. Од свих Шубертових четвороставачних клавирских соната, само D. 960 садржи ову специфичну ознаку за темпо.“¹⁰³

¹⁰² Међутим, то није сасвим тако. Пулс четвртине би овде могао бити око 140, што је доста блиско осталим ставовима. У првом ставу је мало испод 120, у другом је око 60 (осмина око 120), у четвртм ће бити враћен на почетни. Ову манипулацију пулсом не треба схватити дословно већ више концептуално јер се приближним пулсом добија на целовитости целе композиције.

¹⁰³ Scinta, 24.

Понсе и овде, поред парафраза,¹⁰⁴ успоставља везу и са карактером Шубертовог четвртог става његове последње клавирске сонате додајући ознаку за карактер *serioso*. У овом ставу има више изазова стављених пред извођача. Први је техничке природе и односи се на прсторед десне руке у арпеђу из примера број 4.7.

Пример 4.7: М. М. Ponce: *Sonata Romantica, IV* (ū. 24-29)

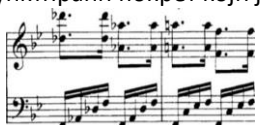


Као што је показано у такту 25, прсторед би био *a, i, p, i*, што је иначе врло несвакидашњи и неубичајен прсторед. Обично се овај арпеђо изводи *a, m, i, m* (показано у т. 24), како је и Сеговија предложио, те би овај прсторед изгледао најлогичније уклопљен у савремену гитарску технику. Међутим, приликом вежбања могу се јавити одређене тешкоће у координацији између прстију *m* и *a*. Веза између последње шеснаестине у групи и прве у следећем разлагању бива доста незгодна јер се јавља комбинација *m, a, m*, прстију између којих постоји физичка веза у конституцији шаке, те репетирање патерна у брзом темпу доводи до напећа и замора који може резултирати повредом. Тај се проблем продубљује када се у 27. и 29. такту придода покрет палца који изводи пунктирани ритам. Наведена комбинација у 25. такту се испоставила као много природнија, те темпо не бива

¹⁰⁴ Одсеци четвртог става Шубертове сонате D. 960. које је Понсе парафразио за арпеђа:



Као и пунктирани покрет који је пребацио у доњи глас:



Ови су примери делови доста већих одсека, те приликом поређења Шубертовог текста са Понсеовим, сличност је евидентна.

лимитиран јер су сва три прста међусобно независна. Ово доприноси и спонтаности праћења средњег гласа као што се види на примеру 7, где је графички издвојено његово ритмичко кретање. Спонтаност се састоји у томе, што овим прсторедом палац увек свира издвојене ноте, те се добија уједначеност у артикулацији и јачини. Када палац неспутано пада на жицу ствара сасвим довољан и природан акценат. Истицањем ове мелодијске линије добија се ритмички контраст и при том употпуњује и појашњава хармонска кретања, добијамо одређено јединство читавог става (пошто се ово разлагање јавља у више наврата, те је карактеристика примарног тематског материјала) и техничку доследност која кореспондира тексту, те ће се на крају дела показати да постоји основа за ово јер, као што се види у примеру 4.8, овај глас носи главни покрет на самом крају сонате (где се исти такт понавља три пута).

Пример 4.8: М. М. Ponce: *Sonata Romantica, IV* (ū. 174-175)



Друга тема из примера 4.9, која има ознаку *scherzando*, користи и разрађује сличан тематски материјал из друге теме првог става са истом ознаком. Овај део ће нам најбоље послужити као демонстрација како идиоматика инструмента и природа артикулације својствена гитари, може утицати на тумачење текста другачије од уобичајеног. Изналажењем доброг прстореда, који уједно креира интерпретативни став и подржан је идиоматиком инструмента, доприноси се бољој асимилацији музике са гитаром. Већина извођача води се идејом да овај део интерпретирају налик хомофонији. Инсистира се на константним и скакутавим осминама и превасходно прати мелодијски покрет. На тај начин се остварује захтевани скерцандо, али инструмент звучи танко и недостаци који се покушавају пренебрећи (а то су повезивање тонова на гитари и њихово проблематично трајање), као да излазе у први план. Вишегласни и хармонски подржанији приступ много боље и природније представљају инструмент, и јасно успостављају везу са поменутиим првим ставом.

Пример 4.9: М. М. Понсе: Соната Романтика, IV (бр. 36-43)

Tempo, scherzando

У примеру 4.9 (тактови 36 и 37) видимо да су друга и последња осмина у такту исте ноте. Оне се могу задржавати и на тај начин употпуњавати хармонску боју пре него што би биле тумачене део мелодије. У прилог томе иде и њихово место на slabим тактовим деловима. Тако се формира другачија мелодијска линија цис, е, фис, цис (такт 36). Касније би се (као у 38. такту и сличним местима) уз помоћ прстометирања какво је наведено, добио двогласни покрет који би ефекат скерцанда стварао међусобним дијалогом гласова на различитим жицама (као у 38. и 42. такту).

Треба споменути да Сеговија није био задовољан завршним арпеђима, што се види из кореспонденције са Понсеом, али их је у штампаном издању задржао непромењене. Пошто нема манускрипта за овај став, не може се са сигурношћу тврдити шта су биле Сеговијине а шта замисли композитора. Чињеница је да Сеговија на снимку не свира текст онако како га је сам уредио и издао (пре свега се мисли на четврти став Сонате). Било је евидентно да Сеговија није интервенисао на местима која су само техничке природе (т. 169-172),¹⁰⁵ већ и на онима која му се

105

једноставно нису допадала (т. 133-134; 150-157).¹⁰⁶ Поред заиста великог значаја који је Сеговија неоспорно имао као промотер инструмента и у подстицању композитора да пишу за гитару, овакви поступци могу бити један од разлога што у академским круговима постоји одређена скепса везана за његова издања. Решења и идеје су у њима биле вођене личним преференцама и музичким укусом, а нису биле утемељене у чињеницама и стилским карактеристикама.

Понсе дирљиво и симболично затвара круг почасте Шубертовим делима користећи форму сонате као основу. Призивајући на почетку Шубертова рана дела парафразом једне сонате и карактеришући је са *semplice*, попут почетка живота који је невин, прозрчан и једноставан; ламентирајући и жалећи, евоцирајући болна сећања на великог уметника кратког живота путем форме његовог чувеног лида (*Lied*), попут споре шетње, *andante*; онда нас једним кратким интермецом, паузом, музичким моментом, узнемираним и лажно разиграним *vivo*, доводи до великог и озбиљног, *serioso* финала где се парафразом делова последњег става последње Шубертове сонате опрашта од великог композитора уз широке, масивне акорде, са педалном потпором празне пете и шесте жице, како би акорди добили на тежини и масивности, правећи звучну и хармонску кулминацију до скоро највишег тона на гитари, форсирајући инструмент до самим граница његових звучних способности.

106

The image shows a musical score for guitar. It consists of two staves. The left staff shows a melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right staff shows a series of chords, each indicated by a number (1-6) representing the fret on each string. The tempo marking 'sempre f' is written below the first staff.

Завршне мисли

Ово истраживање требало је и имало намеру да покаже:

- да је пре свега сама природа, односно идиоматика инструмента, умногоме диктирала садржај музике
- да направи јаснију дистинкцију између стилова интерпретација ова три битна композитора и извођача 19. века
- да се кроз дело које није писао гитариста покаже утицај идиоматике инструмента на интерпретацију и тумачење текста

Сходно чињеници да је било потребно детаљно познавање инструмента како би се за њега озбиљно компоновало, од композитора се за компоновање захтевао висок уметнички и интерпретативни ниво. Видело се да текст који се користи при припреми дела игра велику улогу у интерпретацији. Издања штампана за живота композитора или чак манускрипт, су нешто што нас највише приближава основној замисли композитора. Ако приметак идиоматике сместимо у период из кога датирају забележена и данас значајна концертна дела (композиције аутора Ренесансе и Барока као што су Џ. Дауленд, Ф. Да Милано, Л. Милан, А. Де Мудара, Г. Санс, С. Л Вајс, Р. Де Визе), видећемо да је њихов запис изузетно прецизан у смислу прстореда леве руке, самим тим и интерпретативно фиксиран и у многоме може допринети историјски тачнијем и јаснијем извођењу. Паралела са претечама гитаре није случајна, такође и шестојичана гитара која се појавила крајем 18. и почетком 19. века, имала је готово идентичну технику свирања, те су самим тим прсторед леве руке и идиоматика инструмента били битан фактор у артикулацији и компоновању за гитару. И за гитару су, као на пример за лауту, могли да компонују само изузетни извођачи који су добро познавали инструмент. Консултовања оригиналног текста, односно првих или најранијих издања композиција су показала да потреба за редиговањем није ни било, осим у случају исправки евентуалних штампарских грешака. Показало се да одсуство већине прстореда није била ствар немара, изостављен је јер је био подразумеван, односно ноте су свиране тамо где је било њихово природно место, а ако је било потреба за измештањем, то се наглашавало. Видели смо да су чак и упутства за интерпретацију бивала већином

написана, те да су их модерна издања са прсторедима која би више одговарала Тарегиним делима и преправљањем (одузимањем или додавањем легата), стилски и звучно измештала и мењала оригиналне интенције композитора. Нарочито су Костеова дела трпела опште неразумевање због непоштовања упутстава која је писао. Занемаривањем темпа која су записана, потом произвољним коришћењем легата (оно што би највише сметало композиторима-гитаристима 19. века), са превеликим рубатима и слободама у већ ионако доста фрагментарним делима, добијали смо слабо комуникативну музику и врло упитна извођења. Таквим интерпретацијама, које су можда биле условљене и техничким проблемима извођача, донекле се занемаривало то да је Косте поред тога што је компоновао био и одличан извођач на инструменту, и да његова дела, правилно тумачена, имају врло изражену црту специфичне оркестрације која је посве другачија од осталих, и виртуозитета који је био у равни са Ђулијанијевим.

Да је дистинкција извођачких стилова ова три композитора могућа, и да је постојала, видело се и у Методима које су писали. Ђулијанијева школа је превасходно базирана на бриљантној, прецизној и природној техници, док су његове етиде у већини случајева конципиране као вежбе за превазилажење одређених техничких потешкоћа. О његовој опседнутости техником говори и први део школе од *120 арпеђа*, где су готово опсесивно наведене вероватно све могуће комбинације прсторед десне руке изводљиве на гитари. Његов стил достиже свој врхунац у Росинијанама где постаје јасно да је тако предано и детаљно бављење техником имало за циљ формирање изузетно виртуозног и бриљантног стила, оличеног у веома деликатну и прозрачну оркестрацију, до тада нечувену на гитари, која кореспондира са звучањем Росинијевог оркестра који је имао велики утицај не само на Ђулијанија, већ и на већину гитариста тог времена. Фернандо Сор долази као нека врста супротности. У његовим раним делима не видимо ту врсту задивљујуће Ђулијанијевске бриљантности. Фокус је на хармонији и израђивању мелодије, док већина потешкоћа и техничких проблема произлази више из саме музике него из технике свирања.

Оно што је било заједничко за сву тројицу, јесте перцепција гитаре која је способна за имитацију разних инструмената, те је самим тим оркестрација у њиховим делима евидентна. У овој заједничкој особини садржана је и главна

разлика њиховог третмана гитаре, пошто се код све тројице виде различити узорци који су утицали на њихову оркестрацију. Сорова музика била је доста везана пре свега за Моцарта, што се може видети у Сонати оп. 22, док се при крају његовог опуса виде приближавања романтичном стилу. Косте, у односу на њих двојицу, несумњиво припада романтичном стилу. Његов Метод је оличен у етидама које представљају прецизно упутство за интерпретацију његове музике. Видимо да се поред хармонске структуре, специфичности мелодике, инсистира и на некој врсти виртуозитета, те га грубо и поређења ради, можемо сместити између Ђулијанија и Сора. Међутим, Костеов је виртуозитет другачије вођен од Ђулијанијевог. Води нас ка Берлиозу, те на гитари преко тембра, мелодике и хармоније истражује и добија ту специфичну колоратуру оркестра.

Видели смо да су дела која су била прилагођена природи инструмента тога времена, попут већине Ђулијанијевих композиција (које су можда највише биле зависне и до крајњих граница експлоатисале идиоматику гитаре), успешно могла бити пренесена и на данашњи инструмент који је другачије конструкције и димензија. Музика је опстајала и проналазила пут од лауте, преко романтичне гитаре, па све до класичне гитаре. Основна идеја се могла задржати и пренети на потоње инструменте. Међутим, од тридесетих година 19. века, гитара и њена популарност полако опадају. Гитаристи су, како би преживели, морали да се пре свега баве педагогијом те самим тим привуку и заинтересују будуће студенте, и на тај начин су били приморани да пишу нешто што је лако доступно, тј. нешто што је технички блиско аматерима. Видели смо да је оваква ситуација довела Сора скоро до очајања и равнодушности те да је силни ентузијазам којима одишу почетни опуси нестајао током времена. Овакво стање направило је празнину у репертоару за гитару друге половине 19. века, поготову у погледу одсуства већих цикличних форми попут сонате. Ову празнину је попунио тек Мануел Марија Понсе са својом Сонатом Романтиком и (донекле!) Сонатом 3. Понсе нам је показао да је гитара у могућности да подржава различите стилове музике, да хармонска структура може бити другачија од оне која је стандардна за инструмент, само је треба умешно имплементирати.

Интересовање за композиторе-гитаристе из прве половине 19. века, међу којима су сигурно најважнији Ђулијани, Сор и Косте, морало је да сачека тек крај

претходног миленијума како би их вратило на концертни репертоар класичне гитаре. Иако се гитара двадесетих година прошлог века, највише захваљујући Сеговији, враћа у јавност, а самим тим и на концертни подијум, где једно време бива третирана равноправно са осталим солистичким инструментима, за наведене композиторе у том тренутку није било места и интересовања.

Данашње време, време брзог протока информација, доступности докумената из разних крајева света и сфера интересовања, појава нових извора и сазнања којих је све више на мрежи, те и олакшана могућност за пласирањем и снимањем сопствених интерпретација, донекле поправља домен информисаности и презентације. Музика 19. века је свеприсутна у нашој литератури и репертоару, чини основу програма од гитариста почетника па све до професионалних извођача. Поседовање макар дела информација на једном месту и говорном језику овог подручја, може бити полазна образовна основа и водити ка можда свеснијим и оригиналнијим интерпретацијама. Циљ је био подстаћи читаоца и слушаоца овог донекле ограниченог истраживања, да се при обради дела скрене пажња на издање које се користи, да се покуша разумети текст, односно оно што је композитор а не редактор записао, да се има у виду да је дело компоновао гитариста (наравно, када се говори о репертоару 19. века за гитару), да су захтеви који су постављени врло реални и укоренењени у природу инструмента, те да ако има потребе за одступањем, онда ваља консултовати природу данашње гитаре и прилагодити се њој. Поред тога, треба имати у виду одлике модерне гитаре, знати да ми свакако звучно прилагођавамо написано дело карактеристикама данашње технике и инструмента. Промењена је конструкција, материјали од којих су сачињене жице су другачији, техника је другачија. Све ово већ значајно звучно и технички модернизује њихова дела, тако да је извођачки задатак да се пренесе дух и основна идеја њихове музике која их одваја од онога што је пре и онога што је након њих настало. Приликом припреме интерпретације могуће је задржати основне идеје који су композитори имали и обогатити их једним новим модернијим звуком. Стилска информисаност би изузетно помогла и у разумевању и у интерпретацији било којих дела, а посебно дела која су писали изузетни извођачи и познаваоци инструмента.

Литература

1. Aguado, Dionisio, *Escuella De Guitarra*. First Edition, Madrid, 1825.
2. Alcázar, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*. Conaculta, Mexico
City, 2000.
3. Coste, Napoléon. *25 Études de Genre*. Richault edition, Paris, France c. 1880.
4. Giuliani, Mauro. *Studio per la Chitarra op.1*. Artaria &Comp, Vienna, 1812.
5. Heck, Thomas F. *Mauro Giuliani: A Life for the Guitar*. GFA Refereed Monographs Book 2, Kindle Edition, 2013.
6. Heck, Thomas, *The Birth of the Classic Guitar and Its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)*. Yale University, the University of California 1970.
7. Jeffery, Brian. *Fernando Sor Composer and Guitarist*. Tecla, Third edition 2020.
8. Mainz, Germany, 2006.
9. Makaroff, Nicolai Petrovich. *Guitar History - Makaroff's Memoires* (Trans.Vladimir Bobri and Nura Ulreich), Guitar Review no. 1-5, 1946-48.
10. Merchi, Giacomo. *Le Guide des ecoliers deguitarre, ceuvre VII*. L'auteur, n.d., Paris, 1777.
11. Molitor, Franz Simon, R Klinger. *Versuch einer vollständigen methodischen Anleitung zum Guitare-Spielen*. Vienna, Austria, 1812.
12. Ponce, Manuel M. *Guitar Works: Urtext Edition*. Edd. Tilman Hoppstock, Edition Schott, Mainz, Germany, 2006.
13. Ponce, Manuel M. *Guitar Works: Urtext Edition*. Edd. Tilman Hoppstock, Edition Schott,
14. Rosvoll, Lars. *Fernando Sor's Evolution as a Performer and Composer as Reflected in the Revisions of the Grande Sonate, Op. 22*. DMA, The University of Arizona, 2012.
15. Scinta, Parker S. *A realization and analysis: the manifestation of Franz Schubert within Manuel Maria Ponce's Sonata romantica*. Electronic Theses and Dissertations. Paper 1286, 2014.

17. Segovia, Andrés. *Andrés Segovia: An Autobiography of the Years 1893-1920*, trans. W.F. O'Brien, New York, Macmillan Publishing Company, 1976.
18. Sor, Fernando. *Method for the Spanish Guitar*. Translated by A. Merrick, R. Cocks and co., London U.K. 1832.
19. Sor, Fernando. *Méthode de guitare par Fernando Sor Rédigée et Augmentée par N. Coste*. Schonenberger, Paris, 1851.
20. Sor, Fernando. *The New Complete Works for Guitar Vol 1-11*. Edd. Brian Jeffery, Tecla, UK, 2004.
21. Tyler, James, Sparks, Paul. *The Guitar, and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford University Press, 2002.
22. Vilet, Ari Van. *Napoleon Coste: Composer and Guitarist in the Music life of 19th-Century Paris*. DGA editions, 2018.
23. Zangari, Giuseppe. *Mauro Giuliani (1781–1829): Instrumental and Vocal Style in Le Sei Rossiniane*. Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney, 2013.

Прилог

*Rossiniana n.1, op. 119 (1821/1822)*¹⁰⁷

1. "Assisa a pié d'un salice", scena e romanza, *Otello*, Atto III (Desdemona).
2. "Languir per una bella", cavatina, *L'italiana in Algeri*, Atto I (Lindoro).
3. "Con gran piacer, ben mio", duetto "Ai capricci della sorte", *L'italiana in Algeri*, Atto I (Isabella - Taddeo).
4. "Caro, caro ti parlo in petto", rondo "Pensa alla patria", *L'italiana in Algeri*, Atto II (Isabella - Coro).
5. "Cara, per te quest'anima", duetto "Amor! Possente nomes." *Armida*, Atto I (Armida - Rinaldo).

Rossiniana n. 2, op. 120 (1822)

1. "Deh! calma, o ciel", scena e romanza, *Otello*, Atto III (Desdemona).
2. "Arditi all'ire", cavatina "Ah! no: sia questo", *Armida*, Atto I (Goffredo).
3. "Non pill mesta accanto al fuoco", rondo, *La Cenerentola*, Finale Atto II (Cenerentola).
4. "Di piacer mi balza il cor", cavatina, *La Gazza Ladra*, Atto I (Ninetta).
5. "Fertilissima regina", cavatina, "Miei rampolli femminini" *La Cenerentola*, Atto I (Don Magnifico).

¹⁰⁷ Marco Riboni, *Mauro Giuliani*, 432—435, Castelvechi *Le Rossiniane*, 51. Из Zangari, 96.

Rossiniana n. 3, op. 121 (1823)

1. Parte orchestrale, scena e duetto "Un soave non so che", *La Cenerentola*, Atto I (Cenerentola - Don Ramiro).
2. "Oh mattutini albori!", cavatina, *La Donna del Lago*, Atto I (Elena).
3. "Questo vecchio maledetto", quintetto "Oh! Guardate", *Il Turco in Italia*, Atto II (Fiorilla - Zaida - Don Narciso - Don Geronio - Selim).
4. "Sorte! Secondarni", Introduzione, *Zelmira*, Atto I (Antenore).
5. "Cinto di nuovi allori", Introduzione, *Ricciardo e Zoraide*, Atto I (Coro). Il tema esposto anche nella Sinfonia dell'opera.

Rossiniana n. 4, op. 122 (1824)

1. "Forse un df conoscerete", duetto, *La Gazza Ladra*, Atto II (Ninetta — Giannetto).
2. "Mi cadono le lagrime", duetto "E ben, per mia memora" *La Gazza Ladra*, Atto II (Ninetta - Pippo).
3. Parte orchestrale, duetto "Ah, quel suon gia d' Israele", in Egitto, Atto I (Osiride - Elcia).
4. "Piacer egual gli Dei", Finale, *Matilde di Shabran*, (Corradino). Il terna presente anche nella Sinfonia.
5. "Voglio ascoltar", Introduzione, *La Pietra del Paragone*, Atto I (Baronessa - Fulvia - Pacucio - Fabrizio - Coro).

Rossiniana n. 5, op. 123 (1824)

1. Parte orchestrale, Finale, *Il Barbiere di Siviglia*, Atto I.
2. "E tu quando tornerai", cavatina "Come dolce all'alma mia", *Tancredi*, Atto I (Amenaide).
3. "Una voce poco fa", cavatina, *Il Barbiere di Siviglia*, Atto I (Rosina).
4. "Questo un nodo avviluppato", sestetto "Siete voi?", *La Cenerentola*, Atto II (Clorinda - Tisbe - Cenerentola - Don Ramiro - Dandini - Don Magnifico).
5. "Là seduto l' amato Giannetto", Introduzione, *La Gazza Ladra*, Atto I (Fabrizio).
6. "Zitti zitti, piano piano", terzetto "Ah! qual colpo", *Il Barbiere di Siviglia*, Atto II (Rosina - Conte - Figaro).

Rossiniana n. 6, op. 124 (1828)

1. "Ma che minacciano", Finale "Qual mesto gemito", *Semiramide*, Atto I (Semiramide).
2. "Qual mesto gemito", Finale, *Semiramide*, Atto I (Semiramide).
3. "Oh quante lagrime finor versai", cavatina "Elena! oh tu, che chiarno!", *La Donna del Lago*, Atto I (Malcolm).
4. "Questo nonr che suona vittoria", scena de aria "Nube di sangue intrisa", *L'Assedio di Corinto*, Atto III (Jero). Nella versione francese (*Le Siege de Corinthe*) corrisponde a «Répondons à ce cri de victoire», Récit. Scène et Choeur, Acte III (Néocles - Cléoméne - Parnira - Isméne - Hiéros - Choeur).

Биографија

Огњен Грчак (1978, Неготин) основне академске студије завршава на Факултету музичке уметности (ФМУ) у Београду у класи професора Срђана Тошића. Своје даље школовање наставља у Сједињеним Америчким Државама у Индијани (*Jacobs School of Music, Indiana State University, USA*). Тамо је студирао са светски реномираним гитаристима као што су Ернесто Битети (*Ernesto Bitteti*) и Нућом Д'Анђелом (*Nuccio D'Angelo*), док је на барокној интерпретацији радио са једним од водећих светских лаутиста Најцелом Нортон (*Nigel North*). Након завршених специјалистичких студија (*Performer Diploma*) враћа се у Србију.

Први је домаћи добитник прве награде на међународном Гитар-арт фестивалу (2001). Током своје уметничке каријере наступао је као солиста, у дуу са својим професором Срђаном Тошићем и у оквиру триа гитара Амикус који су поред њега чинили Милош Јањић и Слободан Миливојевић. Солистички наступи који се могу издвојити као значајнији су: наступ на Гитар-арт фестивалу (Велика сала Коларчеве задужбине, 2011), солистички концерт у Земунском Мадленијануму (2008), као и солистички концерти у Суботици, Нишу, Зрењанину, Неготину, Бањалуци, Тузли и др. Наступи са Амикус триом: на Гитар-арт фестивалу (Велика сала Коларчеве задужбине, 2012), као и концерти у Херцег Новом, Новом Саду, Суботици, Нишу, Неготину, Књажевцу, Косовској Митровици, и др. Тренутно ради у средњој музичкој школи Јосип Славенски. Докторске академске студије уписује на Факултету музичке уметности (ФМУ) у Београду код ментора професора Срђана Тошића.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Огњен Грчак

Број индекса:

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом: „УТИЦАЈ ИДИОМАТИКЕ И ДИДАКТИЧКИХ МЕТОДА НА ИНТЕРПРЕТАЦИЈУ ДЕЛА МАУРА ЂУЛИЈАНИЈА, ФЕРНАНДА СОРА И НАПОЛЕОНА КОСТЕА“ резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду,
октобра, 2023.

Потпис докторанда:
Огњен Грчак

Прилог 2.

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

Име и презиме аутора: Огњен Грчак

Број индекса:

Студијски програм: Извођачке уметности-Гитара

Наслов докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације:
„УТИЦАЈ ИДИОМАТИКЕ И ДИДАКТИЧКИХ МЕТОДА НА
ИНТЕРПРЕТАЦИЈУ ДЕЛА МАУРА ЂУЛИЈАНИЈА, ФЕРНАНДА СОРА И
НАПОЛЕОНА КОСТЕА“

Ментор: мр Срђан Тошић ред. проф.

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације 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 односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду,
Октобра, 2023.

Потпис докторанда
Огњен Грчак