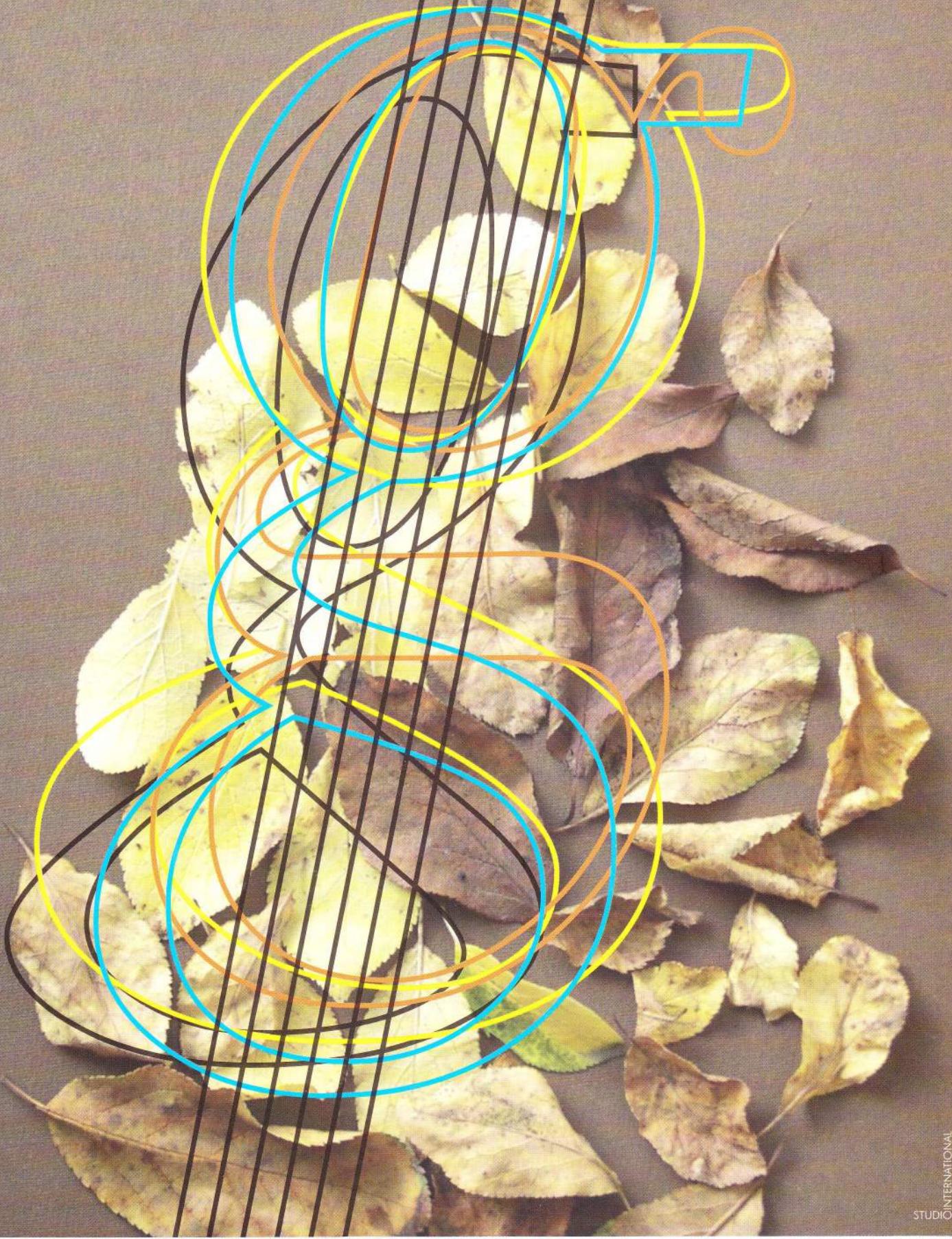


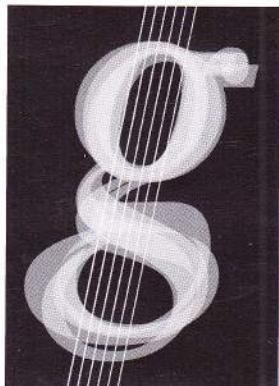
Gitara 8

Časopis Hrvatske udruge gitarskih pedagoga br. 8, 2006.





Graditelj gitara Ernest Köröskényi (uz članak na str. 22)



GITARA
br. 8, 2006.

ISSN 1332-0815
UDK 787.61

Izdaje:

Hrvatska udruga gitarskih pedagoga (HUGIP)
EGTA – Croatia

Adresa uredništva:

10000 Zagreb, Britanski trg 5

Urednički odbor:

Ante Čagalj, prof.
dr. sc. Sanja Majer- Bobetko
Frano Matušić, prof.
Alemka Orlić, prof.
Darko Petrinjak, red. prof.

Urednica:

Alemka Orlić

Urednik glazbenog priloga:

Darko Petrinjak

Tajnik uredništva:

Zdenko Badrov

Oblikovanje naslovnice:

Boris Ljubičić

Žiro-račun HUGIP:

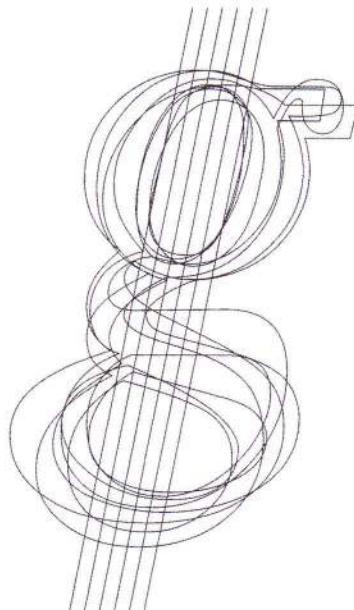
2360000–1101220832

Slog i tisak:

Vanja Zadravec Smetko,
LASERplus d.o.o., Zagreb

Sadržaj

| | |
|---|----|
| István Römer: Neki aspekti vježbanja ljestvica | 2 |
| Maroje Brčić: Muzikaši, muzičari i muzikanti | 9 |
| Robert Belinić u razgovoru s Melitom Ivković | 13 |
| Dario Čagalj: Tri skladbe | 16 |
| Alojzije Seder: Sjećanje na Ernesta Köröskényija | 22 |
| Fábio Zanon: Brazilska glazba za gitaru nakon Ville-Lobosa | 26 |



Tiskanje ovog broja pomogla je:

Glazbena škola u Varaždinu

Časopis izlazi jednom godišnje.
Naklada ovog broja: 300 primjeraka.
Za članove Hrvatske udruge gitarskih pedagoga
časopis je besplatan; za ostale cijena ovog broja
iznosi 30 kn.
U prilogima autori zastupaju vlastita gledišta koja ne
moraju uvijek biti podudarna s gledištima uredništva.

NEKI aspekti vježbanja ljestvica

István Römer

Zašto vježbatи ljestvice

*N*a prijamnim ispitima za studij gitare na Muzičkoj akademiji u Zagrebu vrlo često susrećemo nadarene i muzikalne kandidate koji su već u srednjoj školi mnogo nastupali i prosvirali težak i opsežan repertoar. No takvi na prvi pogled impresivni umjetnički dometi obično su skupo plaćeni zaostajanjem na području one mehaničke, tehničke komponente sviranja. Uočavamo ukočenost u raznim područjima sviračkog aparata, od one periferne u rukama pa sve do one najteže, središnje, u području ramenog pojasa, vrata i lica s teškim poremećajima ravnomjerna i opuštena disanja. Posljedica toga je i loše slušanje vlastitog sviranja. Ta pojava upozorava na to da se na nižim stupnjevima glazbenog školovanja nekim osnovnim tehničkim elementima poklanja pre malo pozornosti. Ispravljanje takvih motoričkih nedostataka poslije je vrlo mukotrpo, a ishod upitan. Ti se problemi mogu rješavati jedino na adekvatno laganom repertoaru koji će studentu¹ omogućiti da se potpuno usredotoči na probleme s kojima se mora uhvatiti u koštac.

Ljestvice, glazbene strukture potpuno neutralne s obzirom na umjetničku interpretaciju, vrlo su zahvalan supstrat za uvježbavanje raznih tehničkih elemenata. Studenti, gladni vrhunske i teške literature, koji često obiluju vrlo zanimljivim interpretativnim idejama i konceptcijama, upravo ih zbog toga uglavnom nerado vježbaju. Ako se pak vježbanju ljestvica pristupi kao svladavanju točno određenih tehničkih problema, student će imati jasan cilj i bit će ohrabren primjećujući vlastiti napredak. I sam sam relativno kasno, na višim godinama studija, počeo sustavno vježbatи ljestvice. Nakon nekoliko mjeseci bio sam ugodno iznenaden kako mi se tehnika unaprijedila.²

Vježbajući ljestvice učimo lijevu ruku da se dobro osjeća na cijelom području hvataljke, učvršćujemo položaje i uvježbavamo njihovu promjenu. Vježbamo razne kombinacije prstometra desne ruke u različitim uvjetima prelaska s jedne žice na drugu. Raznolikim ritmičkim obrascima poboljšavamo koordinaciju obiju ruku, a brzi ljestvični fragmenti preduvjet su za sviranje virtuoznih pasaža. U mnogim školama za gitaru i zbirkama tehničkih vježbi nalazi se velik broj upotrebljivih i korisnih varijanti ljestvica i njihovih izvedenica, a kao jednu od najkorisnijih publikacija preporučio bih *Pumping Nylon* Scotta Tennanta. U ovom članku ograničiti na neke aspekte koji su mi se u mojoj dosadašnjoj sviračkoj i nastavničkoj praksi učinili prilično važnim.

Nekoliko općih uputa

Prije svega, **uvijek** treba kontrolirati ispravno, uspravno sjedenje i opuštenost ramenog pojasa, vrata i lica. Pokret prsta u nekim svirača uvijek pobudi pokret određenih mišića lica ili vrata. Ta se veza mora prekinuti. Jesu li ruke pravilno postavljene? Budimo svjesni što rade noge! Je li desno bedro opušteno? Propinjemo li se na prste desne noge? Disanje uvijek mora biti prirodno, bez grča i raznih šumova. Nije loše svjesno započeti sviranje ljestvice na izdisaj. U svakom trenutku moramo kontrolirati kvalitetu zvuka. Pazimo na to da ljestvice ne sviramo ružnim, grubim ili nefokusiranim tonom. Na taj se način automatiziraju pokreti koji rezultiraju lijepim i čistim zvukom. Svaki ton mora biti u potpunosti izgovoren, prst lijeve ruke ne smije napustiti polje dok zadana notna vrijednost nije izdržana.

¹ U ovom članku pojam »student« podrazumijeva osobe koje uče svirati gitaru na svim obrazovnim stupnjevima.

² I prije nekih sedam godina, pošto sam potaknut jednim Dukićevim seminarom počeo vježbatи ljestvice s prstometima koji uključuju palac, također sam primijetio skok u tehnici.

Pažljivo i realno slušanje samoga sebe prijeko je potrebno i u ljestvicama. Dinamika i boja tona također su elementi tehnikе koji se mogu uvježbavati i ljestvicama. Jeste li pokušali ljestvicu započeti *pianissimo possibile* pa kontinuiranim *crescendom* doći do najglasnije dinamike na najvišem tonu, a silazno opet postupno prema najtišem? Ili obratno – početi *fortissimo possibile* pa uzlazno prema najtišem? Ili možda početi *sul tasto* i postupno micati ruku prema konjiću uzlazno, a silazno vraćati ruku prema hvataljci? Ili prvu oktavu svirati *sul tasto*, drugu nad rupom a treću *sul ponticello*, s točno određenim tonom na kojem će se promjeniti registar? Hoćemo li svaki ton svirati samo jednom ili ćemo vježbati tonske repeticije? Koje ćemo ritmičke obrasce rabiti? Nije loše točno odrediti koje elemente moramo uvježbati kako se ne bismo izgubili u nepreglednom moru raznoraznih mogućnosti.

Tempo je vrlo važan. On nam mora omogućiti da uvijek potpuno kontroliramo sve važne parametre. Ne ubrzavajmo nauštrb samokontrole! Metronom je ovdje vrlo korisna sprava. Povisujmo tempo postupno sve do one brzine u kojoj osjećamo da jedva uspijevamo paziti na sve što je potrebno. Nakon izleta u taj najbrži tempo vratimo se i utvrđimo sporiju varijantu. Iz tjedna u tjedan opazit ćemo, a to će nas vrlo osokoliti, kako se granice pomiču, kako nam i početni i završni tempo biva sve bržim.

Nekoliko uputa za lijevu ruku

Uvjet dobrog i sigurnog snalaženja lijeve ruke na hvataljci instrumenta fiksni su položaji. To znači da moramo težiti tome da se prsti lijeve ruke nalaze u jednom položaju, to jest da četiri prsta pokrivaju četiri polja. Proširenim položajima bolje se ne koristiti. Pazimo na to da jagodice prstiju stoje na žici tik do prečke, da žica bude pritisnuta dovoljno snažno da ton bude čist i jasan. Ako nije izričit cilj vježbe, vibrato treba izbjegavati.

Poseban su problem promjene položaja. Ponajprije preporučujem da se položaji ne mijenjaju na basovskim žicama kako bi se izbjeglo škripanje. Za uvježbavanje bešumnih promjena položaja korisnije su vježbe iz 3. knjige tehničkih vježbi A. Carlevara.³ Najčešća je pogreška pri promjeni položaja primjena prevelike energije i/ili prebrz pokret ruke. Mijenjam li položaj uzlazno, dovoljno je dopustiti sili teži da dovede sustav šaka/prsti na željeno polje. Važno je da se prilikom tog pokreta šaka ne skuplja niti ne širi, osim koliko je to potrebno da se prilagodi užim odnosno širim poljima u novom položaju. Pomno pripazimo na to da smo za vrijeme promjene položaja opušteni, da u tom trenutku ne radimo neke grimase i da nam se ne remeti ravnomjerno disanje. Čest je problem što se promjena položaja čuje, to jest što se zadnji ton ishodišnog položaja skrati kako bi se na vrijeme prispjelo na novi položaj. Tu je vrlo važno pažljivo slušanje trajanja zadnjeg tona ishodišnog položaja. Izdržimo taj ton koliko treba, a zatim mirno, bez nervoze pomaknimo ruku u novi položaj. Zanimljivo je kako brz pokret ruke uopće nije potreban da se na vrijeme stigne u novi položaj.⁴ Promjena položaja u silaznom smjeru malo je složenija. Budući da nam ovdje sila teža odmaže, često grijemo tako što želimo naglim i brzim pokretom stići na vrijeme u novi položaj. Pritom najčešće činimo prebrz i prevelik pokret ruke, obično iz podlaktice, tako da poslije toga moramo još malo udesno dotjerati položaj lijeve ruke kako bi prsti sjeli na žicu točno, to jest tik uz prečku. Te neznatne korekcije u sviračkom zanosu obično nismo ni svjesni, ali ona nije ništa drugo doli još jedan suvišan pokret koji valja izbjegći. Preporučio bih stoga da na put prema nižem položaju krenemo **blagom** rotacijom lijevog zapešća u smjeru kazaljke na satu tako da se kažiprst, a za njim i ostali prsti usmjere prema novom položaju, a da podlaktica taj pokret samo nadopuni. Na taj se način uvelike smanjuje put što ga podlaktica ima prevaliti, pokret ruke postaje manji i tehnički problem iščezava. Naravno, i ovdje je nužna kontrola trajanja zadnjeg tona ishodišnog položaja. Mijenjam li položaje u visokom registru, blizu XII. polja, moramo obratiti pozornost i na pokrete lijevog zapešća. Ono je na nižim položajima ispruženije, tako da se linija šake otprilike ravno nastavlja na liniju podlaktice, dok je na visokim položajima iznad XII. polja zapešće savijenije, pa kut između šake i podlaktice iznosi oko 135°. Moramo pripaziti da tu promjenu kuta zapešća obavimo glatko i postupno, vodeći računa o tome da četiri prsta budu točno iznad svojih polja te da poprečna os dlana ostane usporedna s uzdužnom osi hvataljke i iznad XII. položaja. Nije loše da promjene položaja obradimo posebnim predvježbama prije negoli se latimo samih ljestvica.

Ljeva ruka može na ljestvicama uvježbati i kontrolu snage pritiska na žicu. Pokušajte jednom odsvirati koju ljestvicu tako da tonovi budu nečisti! Uočite koliki vam je pritisak doista potreban da bi ton bio čist. Pokušajte ljestvicu svirati tako da prstom lijeve ruke ne samo pritisnete nego i udarite žicu, kao da želite aktivirati klavirsku tipku. (Ovdje nije riječ o sviranju samo lijevom rukom!) Taj je tip pokreta prsta lijeve ruke vrlo koristan za jasniju artikulaciju brzih pasaža. Zanimljivo je pokušati svirati po prečkama. Ako to dobro uvježbamo, u svoj izvodilački arsenal dodat ćemo još jedan način postizanja *pizzicato* efekta i poboljšati orijentaciju lijeve ruke.

³ Tehničke vježbe Abela Carlevara sistematizirane u četiri sveske smatram prijeko potrebnim i neobično korisnim gradivom. Nažalost, rijetki su studenti koji mu se žele studiozni posvetiti.

⁴ I ovdje možemo dobro primjeniti korisnu maksimu »Žuri polako!«

Nekoliko uputa za desnu ruku

U koncepciji ljestvičnih prstometa desne ruke postoje dva temeljna polazišta: hoćemo li upotrijebiti prst koji po redoslijedu određenog obrasca dolazi na red bilo u kombinacijama s dva bilo u kombinacijama s tri pa čak i četiri prsta ili ćemo rabiti prstomete složene po načelu prijelaza višim prstom na višu, a nižim prstom na nižu žicu.⁵ Evo primjera:

II

a) i m
b) m i a m i a m i m i m i m a i m a i m

Obje su varijante vrijedne pozornosti. Ona prva navikava prste da sigurno i čisto trzaju žicu u svim uvjetima, bez obzira na to je li im pristup žici lakši ili teži, dok ova druga inačica pazi da se prijelazi sa žice na žicu izvedu fiziološki najpodesnijim prstom, što može rezultirati većom lakoćom i brzinom sviranja.⁶ Pokušajte ljestvicu kojom počinje 7. etida H. Ville-Lobosa odsvirati na sljedeće načine:

a) i m
b) i m i m a i m a i m i m a i m i (p)
a (p)

Rabimo li prstomete koji ne uključuju palac, zgodno je uočiti što on radi dok ostali prsti sviraju tonove ljestvice. Neki gitaristi fiksiraju palac na 6. žici, neki ga drže uvijek iznad žica, dok meni osobno odgovara da palac lagano dotiče žicu, ali da pomacima prema višim žicama prati kretanje šake tako da se otvaranje i zatvaranje šake pri uzlaznim odnosno silaznim prelazima sa žice na žicu svede na minimum. U silaznom dijelu ljestvice palac rjeđe dotiče žice nego u uzlaznom. Kako bi taj oblik šake ostao uvijek otprilike jednak, nije loše osvijestiti blagi kružni pomak desne podlaktice koji šaku kao sustav prenosi od nižih prema višim žicama. Taj se pokret može usporediti s kretanjem gramofonske ručke. Tu, naravno, moramo pripaziti na promjene tonskih registara do kojih taj pokret može dovesti ako se pretjera.

Ljestvice mogu pomoći desnoj ruci da se strukture koje je pokreću što ravnomjernej razviju. Primijetio sam kako nakon sviranja ljestvice prstometom *a m* prstomet *m i* ide brže i lakše. Ta pojava ima svoj uzrok u međusobnoj povezanosti anatomske strukture šake, što će reći da jedan nedovoljno izvježban dio sputava cijelinu. Stoga nije loše razgibati i mali prst, pa ćete vidjeti kako se nakon prstomete *e⁷* a mnogo bolje osjećate u prstometu *a m*. Struktura desne ruke na koju gotovo posve zaboravljamo mišiće je koje otvara šaku, isteže prste. U pokretu trzanja sudjeluju mišići koji šaku zatvaraju, dok njihovi antagonisti ostaju nerazvijeni. Svatko tko se bavio tjelovježbom dobro zna da uvijek valja vježbama obuhvatiti i mišiće koji čine suprotan pokret od mišića na kojem radimo. Zato je dobro vježbati zadane prstomete i trzanjem u suprotnom smjeru, ispružajućim pokretom prsta, dolazeći na žicu sa strane niže žice. Isprva će nam biti malo nezgodno, imat ćemo problema s orijentacijom desne ruke, pa zato ne pretjerujmo u tempu.

Premda se je prije nekog vremena pojavila teorija da je *tirando* način trzanja koji pripada budućnosti, smatram da gitarist mora jednako dobro ovladati objema tehnikama. Pripazimo na to da ton dobiven bez naslona ne bude rezak, oštar i grub, nego ga

⁵ U slijedu prstiju *p i m a* palac je najniži, a prstenjak najviši prst, sukladno akordičkoj postavi desne ruke. 6. žica bila bi najniža, a 1. najviša žica.

⁶ Svirači flamenco ne bi se složili s tom tvrdnjom.

⁷ Slovom *e* označujemo mali prst, *externo*.

svirajmo pokretom sličnim *apoyandu*, utiskujući žicu prema dnu gitare kako bismo dobili što puniji i zaobljeniji ton. Prstomete u kojima se koristi palac moguće je svirati samo *tirando*. Palac nam u izmjeni s *i* ili *m* prstom omogućuje vrlo brzo sviranje na način da desna šaka radi pokrete slične sviranju trzalicom. To je tehnika koja je stilski vrlo prikladna za izvođenje rane glazbe. Drugi način upotrebe palca prstometi su koji proizlaze iz tremola. Kako je tremolo tehnika koja nam omogućuje sviranje najvećeg broja tonova u jedinici vremena, zanimljivo ju je primijeniti i na ljestvične nizove. Odličan je primjer za to fragment iz dionice prve gitare skladbe za gitarški trio Sanje Drakulić *High spirits*:

(♩ = 92)

t. 54

1 4 3 4 ③ 3

p a m i p p a m i p p a m i p p a m i p p a m i p a p

The musical notation shows a sixteenth-note tremolo pattern on the first guitar part. The tempo is indicated as ♩ = 92. The measure number is t. 54. The notation includes fingerings (1, 4, 3, 4, ③, 3) and dynamic markings (p, a, m, i). The notes are grouped into pairs, representing a tremolo effect.

I početna ljestvica 7. etide Ville-Lobosa može se svirati na taj način:

0 0 0 0

m i p m i p m i p m p m i p m i p m p

The musical notation shows a eighth-note tremolo pattern on the first guitar part. The key signature is C major (no sharps or flats). The measure number is 0. The notation includes dynamic markings (m, i, p) and note heads with '0' above them, indicating a continuous tremolo. The notes are grouped into pairs, representing a tremolo effect.

Primijetit ćete da nam taj prstomet također omogućuje veliku brzinu, ali je tiši od prstometa bez palca koji se mogu svirati *apoyando*. Odluka o primjeni tih prstometa ostaje na svakom pojedinom sviraču. Ona se mora temeljiti na tehničkim i interpretativnim argumentima.

Kako uklopiti ljestvice u svakodnevno vježbanje

Na prijamnom ispitnu i na jesenskim kolokvijima na Mužičkoj akademiji od studenata se traži da vladaju svim durskim i molskim (harmonijskim i melodijskim) ljestvicama. Naravno, teško je očekivati da će netko svaki dan stići vježbati sve ljestvice u premnogim varijantama prstometa, načina trzanja i ritmičkih kombinacija koje mu stoje na raspolaganju. Kao jedan od mogućih načina temeljitog osnovnog upoznavanja s ljesvicama predlažem sljedeći trodnevni obrazac: prvi dan – trooktavne ljestvice na niskim položajima (E, F, Fis, G: dur, harmonijski i melodijski mol); drugi dan – trooktavne ljestvice na višim položajima (As/gis, A, B, H: dur, harmonijski i melodijski mol); treći dan – dvooktavne ljestvice (C, Cis, D, Es: dur, harmonijski i melodijski mol). Na taj se način u tri dana provježbaju sve ljestvice u potpunom rasponu hvataljke. Predlažem da prstomet desne ruke svakoga dana bude: prva ljestvica – *e a/a e* trzajući u suprotnom smjeru, zatim *apoyando pa tirando*; druga ljestvica – *a m/m a*; treća ljestvica – *m i/i m* te četvrta ljestvica *a i/i a*, sve na gore opisane načine. Kad smo na taj način temeljito ovladali svim ljestvicama, možemo se latiti vježbanja raznih varijanti prstometa s tri prsta (*a m i/i m a, i m a m/a m i m*), prstometa s palcem te raznih ritmičkih obrazaca. I ljestvice prirodnih molova mogu se pridodati spomenutom obrascu.

Svjestan sam toga da sam u ovom članku opisao zaista samo neke aspekte ove bogate teme, no mislim da je to dovoljno za osnovno upoznavanje ljestvica na gitari i njihove primjene u unapređivanju tehnike sviranja.⁸ Volio bih da on potakne mlade gitariste na sustavno i pažljivo vježbanje ljestvica. Siguran sam da će na taj način za nekoliko mjeseci uočiti znatno poboljšanje vlastite sviračke tehnike.

⁸ To je i mogući odgovor na pitanje zašto sam se ograničio samo na dijatonske durske i molske ljestvice.

Trooktavne ljestvice

E-dur

The music consists of two staves. The first staff starts at G# and descends to A. The second staff starts at A and ascends to G#. Both staves are in common time (indicated by '8'). The first staff has a key signature of three sharps (F# major). The second staff has a key signature of one sharp (G# major). Fingerings are indicated above the notes: (4), (3), (2), (1) for the first staff; and (2), (3), (4), (5) for the second staff. String positions are indicated below the notes: 0, 2, 4 for the first staff; and 4, 3, 2, 4, 4 for the second staff.

e-mol harmonijski

The music consists of two staves. The first staff starts at G# and descends to A. The second staff starts at A and ascends to G#. Both staves are in common time (indicated by '8'). The first staff has a key signature of one sharp (G# major). The second staff has a key signature of one sharp (G# major). Fingerings are indicated above the notes: (3), (2), (1) for the first staff; and (1), (2), (3), (4), (5) for the second staff. String positions are indicated below the notes: 2, 0, 1 for the first staff; and 4, 4, 1, -1, 2, 1, -1, 4, 3, 0, 3 for the second staff.

e-mol melodijski

The music consists of two staves. The first staff starts at G# and descends to A. The second staff starts at A and ascends to G#. Both staves are in common time (indicated by '8'). The first staff has a key signature of one sharp (G# major). The second staff has a key signature of one sharp (G# major). Fingerings are indicated above the notes: (4), (3), (2), (1) for the first staff; and (2), (3), (3), (4), (5), (6) for the second staff. String positions are indicated below the notes: 2, 0, 1, 1 for the first staff; and 4, 4, 3, 1, 4, 4, 4, 4, 4, 4 for the second staff.

F-dur

f-mol harmonijski (prstomet vrijedi i za fis, g, gis, a, b, h, [c]-mol)

f-mol melodijski (prstomet vrijedi i za fis, g, gis, a, b, h, [c]-mol)

G-dur (prstomet vrijedi i za Fis, As, A, B, H, [C]-dur)

A musical staff in G major (one sharp) with a common time signature. The notes are eighth notes. Fingerings are indicated above the notes: (1) over the first note of each measure, (2) over the second note, and (3) over the third note. The first measure starts with a 2 under the first note. Subsequent measures start with a 1 under the first note.

Dvoooktavne ljestvice

C-dur (prstomet vrijedi i za Cis/Des, D, Es-dur)

C-dur

A musical staff in C major (no sharps or flats) with a common time signature. The notes are eighth notes. Fingerings are indicated above the notes: (1) over the first note of each measure, (2) over the second note, (3) over the third note, (4) over the fourth note, and (5) over the fifth note. The first measure starts with a 2 under the first note. Subsequent measures start with a 1 under the first note.

c-mol harmonijski (prstomet vrijedi i za cis, d, es-mol)

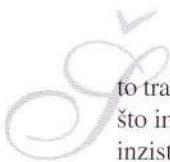
A musical staff in C minor (two flats) with a common time signature. The notes are eighth notes. Fingerings are indicated above the notes: (1) over the first note of each measure, (2) over the second note, (3) over the third note, (4) over the fourth note, and (5) over the fifth note. The first measure starts with a 1 under the first note. Subsequent measures start with a 2 under the first note.

c-mol melodijski (prstomet vrijedi i za cis, d, es-mol)

A musical staff in C minor (two flats) with a common time signature. The notes are eighth notes. Fingerings are indicated above the notes: (1) over the first note of each measure, (2) over the second note, (3) over the third note, (4) over the fourth note, and (5) over the fifth note. The first measure starts with a 1 under the first note. Subsequent measures start with a 2 under the first note.

MUZIKAŠI, muzičari i muzikanti

Maroje Brčić



to tražimo od učenika kad im zadamo novu skladbu? Na što im skrećemo pozornost? Što nam je bitno i na čemu inzistiramo? Koja nas razina zadovoljava? Točne note i ritam? Malo *forte*, malo *piano* i *ritardando* na kraju? Što je sa stilom? Fraziranjem? Agogikom? Što je s onim što zovemo sveobuhvatnost izvedbe?

Evo nekoliko loših primjera koje sam uočio na našim regionalnim i državnim natjecanjima, a ponavlaju se iz godine u godinu: neprimjeren izbor skladbi (kad se djetetu od dvanaest godina zada Fumićev *Nokturno* ili maturantu *Sonata A. Joséa*), nepoznavanje stila (u istom tempu i na isti način izvode se allemande i courante, a sarabanda se svira s teškom prvom dobom), nepoznavanje oblika (u temi s varijacijama odmaranje i ugađanje između varijacija, a da ne govorimo o tome kako krivi odabir kulminacijskih točaka i neproporcionalna duljina pauza između stavaka utječe na kompaktност sonate ili suite). Iz svega navedenog jasno je da je izvedba glazbenog djela vrlo kompleksna i delikatna stvar za koju je potrebno imati tehniku, znanje, muzikalnost, maštu i intuiciju koja se očituje kao osjećaj za oblikovanje i povezivanje svih nabrojenih elemenata.

U glazbenom djelu susrećemo se s objektivnim i izražajnim komponentama. Objektivne komponente su visina tonova, ritam, metar, struktura, a izražajne dinamika, boja, agogika, tempo, fraziranje, artikulacija, akcentuacija... Na objektivne komponente ne možemo utjecati i od učenika treba tražiti da ih što prije savlada, jer je to prva i najmanje interesantna faza u procesu učenja. Ono što nas u stvari zanima i u čemu je sva čarolija bavljenja glazbom leži u izražajnim komponentama ili bolje rečeno u komponentama interpretacije. U tekstu koji slijedi pozabaviti ćemo se dinamikom, bojama, te agogikom.

Dinamika

Dinamika mi se čini najprimjerenijom za početak pažljivijeg bavljenja nekim djelom. Već u prvom razredu učenici upoznaju *forte* i *piano*. Nakon toga slijede *crescendo*, *decrescendo*,

učenje svih nijansi od najtišeg do najglasnijeg, osvješćivanje odnosa melodije i pratnje, te određivanje kulminacijskih točaka. Pod tim podrazumijevam tonove melodije koji svojim mjestom u taktu, svojom visinom ili svojim trajanjem imaju snagu privlačenja ostalih tonova u cjelinu, aobično se nalaze oko sredine ili pri kraju fraze. Najčešće je to najviši ton, ali ne nužno i najglasniji. Ponekad je puno efektnije neki ton istaknuti svirajući ga *subito piano*, nego recimo *sforzato*, pogotovo ako to napravimo umješno i od predhodne ga sekcije koju smo izvodili *forte* ili s *crescendom* odvojimo diskretnim dahom. Kad sam već spomenuo *sforzato*, treba znati da on predstavlja relativnu vrijednost te da njegov intenzitet ovisi o kontekstu. *Sforzato* podrazumijeva dinamičko naglašavanje pojedinog tona ili akorda u okviru već postojeće dinamike i treba ga svirati za jedan dinamički stupanj više od ostale dinamike. Tako, na primjer, u sekciji koju sviramo *piano* već i *mezzopiano* može biti dovoljan za dinamički akcent. Dakle, *sforzato* ne znači *forte*, nego glasnije od dinamike cjeline u koju je uklopljen.

Također, nije svejedno svira li se u prostoru s više ili manje odjeka. U prostoru s više odjeka, kao što su na primjer crkve, svako forsiranje dinamike ili tempa rezultira nerazgovjetnom i konfuznom izvedbom. Bitno je učenicima osvijestiti mogućnosti koje ima gitara. Gitarističke dinamike treba uzimati s puno rezerve, pogotovo u nekim apsolutnim vrijednostima, i ta nam činjenica uvijek mora biti na pameti. To se pogotovo odnosi na mlade svirače koji često agresivno lupaju po gitari pokušavajući dobiti *forte* ravan glasovirskom. Evo dva primjera iz literature gdje je jednaka dinamička oznaka i za gitaru i za violinu, odnosno flautu. Međutim, moramo znati da je naš *forte* u najboljem slučaju njihov *mezzopiano* i treba puno umješnosti da bi se postigla zajednička, uravnotežena dinamika (primjeri br. 1 i 2). Bez obzira kako kvalitetan instrument imali, koje žice upotrebljavali i koliko se upinjali da dobijemo što glasniji ton, gitara će i dalje biti jedan od najtiših instrumenata. Stoga se (pridržavajući se Grunfove maksime »Bolje strateški uzmak, nego junačka smrt!«) trebamo okrenuti pažljivom izgrađivanju suptilnih dinamičkih nijansi i postaviti raspon u okviru mogućnosti koje nam gitara pruža.

Boje

Koliko god kukali za većim dinamičkim rasponom, toliko moramo biti presretni što sviramo instrument s takvim kolorističkim mogućnostima. Boje su pravo gitarističko bogatstvo. Uvijek me je fasciniralo kako malim odmakom od osnovnog položaja desne ruke otvaramo cijeli novi svijet i premda sviramo iste note glazba dobiva sasvim novu dimenziju i značenje. Dočarati razne ugođaje (tajanstveno, žalosno, probuđeno, strastveno, slatko, svečano, herojski, ve-

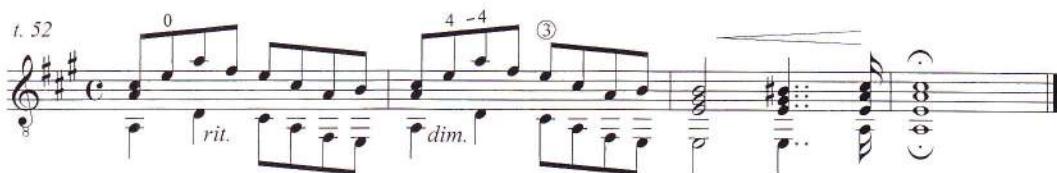
selo, šaljivo – da nabrojim samo neke od izraza za karakter skladbe), isticati zaostajalice ili povećane kvintakorde možemo i na druge načine, ali ne tako uspješno i vjerno kao s pravim izborom boja.

Kada izabratи koju boju pitanje je ukusa, ideje, koncepcije, ali i glazbenog stila. Na primjer, za izvođenje djela iz renesansne i barokne literature sigurno nećemo izabrati topli, nježni *sul tasto*. Čak ćemo i prstomet prilagoditi zahtjevima koje namće stil. Tako glazbu iz upravo spomenutih razdoblja kad je god moguće treba svirati na slobodnim žicama, odnosno u nižim pozicijama. Nasuprot tome, izvođenje glazbe kasnijih

Pr. 1. N. Paganini: Introduzione iz Sonate br. 1 iz prve serije ciklusa Centone di Sonate

Pr. 2. A. Piazzolla: Café 1930 iz Histoire du tango

Pr. 3. J. K. Mertz: Lied ohne Worte iz Bardenklänge op. 13



Pr. 4. M. Castelnuovo-Tedesco: 2. stavak Koncerta u D-duru op. 99

stilova, posebice romantizma, nije moguće ni zamisliti bez upotrebe brojnih boja kao što su *sul tasto*, *tastissimo* i svih onih nijansi koje se nalaze između. I u ovom slučaju prstomet treba biti podređen glazbi, pa ćemo melodijsku liniju, kad god je to moguće, umjesto na prvoj žici svirati na drugoj, trećoj, a ponekad i na četvrtoj žici. To zahtijeva malo više truda (koliko ste puta frustrirano mrmljali u bradu: »Što mi sve ovo treba, sam sebi zagorčavam život?«), ali ništa se ne može mjeriti s lijepim, »sočnim« tonom izvedenim *sul tasto* i upotpunjениm »masnim« vibratom (primjeri br. 3 i 4).

Agogika

Usporavanje, zastajanje, osluškivanje, ubrzavanje... agogika se očituje kao promjena trajanja objektivnih vrijednosti pojedinih tonova ili odlomaka. Izvođenje agogike zahtijeva puno učenja, truda, proučavanja literature i slušanja glazbe. Učenike treba usmjeravati i pomagati im u razvijanju vlastitog ukusa i profila. Osvješćujte ih, svirajte im primjere, posuđujte snimke velikih interpreta, potičite ih na odlaske na koncerte. Od učenika tražite da naprave koncepciju zadane skladbe. U početku ćete morati većinu toga odbaciti (ako nešto ne valja, učeniku treba objasniti zašto ne valja, odnosno što biste vi na tom mjestu napravili), ali bitno je da učenik uči od vas i postupno se osamostaljuje. Kako vrijeme bude od-

micalo, a vaš učenik sve više rastao, sazrijevao, izgrađivao se i kao osoba i kao glazbenik, tim će i njegovi pokušaji biti sve uspješniji. Stara kineska poslovica kaže: »Ako nekome želiš pomoći na jedan dan daj mu ribu, a ako mu želiš pomoći za cijeli život nauči ga loviti ribu«. To je naš posao: učeniku usaditi kriterije, naučiti ga misliti svojom glavom, pomoći mu u izgrađivanju i donošenju vlastitih odluka, poticati njegovu kreativnost, a ne stvoriti nesposobnjakovića koji bez nas ne zna ni ugorditi gitaru!

Od agogičkih pojmova učenike obično najprije upoznajemo s oznakama za usporavanje: *ritardando* (postupno usporavati), *rallentando* (slično kao *ritardando*, ali je potrebno još više usporiti), *ritenuto* (naglo usporiti), *sostenuto* (suzdržljivo, otežući), *allargando* (usporiti, razvući). Kod usporavanja je jako važno učeniku usaditi osjećaj proporcije i naučiti ga ravnomjerno usporavati. Česta je pojava da učenici, čim vide oznaku *rit.*, počnu svirati sporo (također, kad vide *decrescendo* odmah sviraju tih). *Ritardando* im možemo usporediti sa zaustavljanjem vlaka, ali ono što učenike u stvari treba naučiti jest da u sebi osjeti protok kraćih notnih vrijednosti. Na taj će način usporiti točno i proporcionalno.

Slično je i s ubrzavanjem, a oznake su: *accelerando* (postupno ubrzati), *stringendo* (naglo ubrzati), *incalzando* (požuriti, ubrzati), *stretto* (stegnuti, suziti uz veliki *crescendo*; obično na kraju skladbe), *affrettando* (požuriti). Naravno, treba razlikovati svjesno ubrzavanje od nesvesnog žurenja, kao na primjer pri sviranju kraćih notnih vrijednosti ili nota s

točkom. Ponekad skladatelji promjenu tempa i napišu po-moću notnih vrijednosti (iskomponirana promjena tempa), pa nije potrebno još i dodatno usporavanje, odnosno ubrzavanje. Oznaka kojom značajnije produljujemo trajanje neke note ili akorda zove se *korona*. Produljenje ovisi o kontekstu. Obično je veće u brzim, odnosno manje u sporim stavcima. Notu možemo produljiti od pola njene vrijednosti, pa do više puta. Ako se *korona* nalazi na kraju stavka, iznad pauze ili taktne crte potrebno je osluhnuti i osjetiti cjelinu, odnosno *koronu* izvesti bez brojanja doba. Posebno interesantne su *korone* u orkestru pred početak solističke kadence. Vrlo je važno odslušati akord, pričekati odjek u prostoru, osluhnuti tišinu, pa tek onda započeti s kadencijom.

Na kraju ovog poglavlja o agogici evo nekoliko riječi o *rubatu*. *Rubato* ili, u slobodnom prijevodu s talijanskog, *ukrađen* znači uzimanje vremena ubrzavanjem, pa vraćanje usporavanjem, te povratak na osnovni tempo. U nekim knjigama možete čak pronaći i naputak kako se izvodi *rubato*:

- a) početak i kraj fraze sviraju se brže, a sredina sporije
- b) početak i kraj fraze sviraju se sporije, a sredina brže.

Grozno, hladno, birokratski!

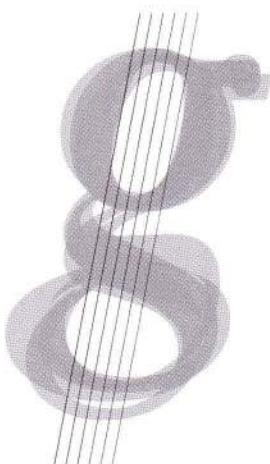
Rubato je puno više od pukog ubrzavanja i usporavanja. On podrazumijeva sve suptilne promjene unutar ravnomernog

protoka vremena. Na primjer, kratko zadržavanje na nekom tonu, osluškivanje, neznatno ubrzavanje, povratak u tempo, pa ponovno kratko, jedva primjetno zastajkivanje... Naravno, ne treba pretjerivati, jer tada *rubato* postaje neprirodan i nestilski. Mišljenja sam da *rubato* može dobro izvoditi samo onaj tko prvo nauči točno svirati u tempu, jer samo tako možemo znati što piše u notama, a što su naše intervencije. Način izvođenja *rubata* također ovisi i o stilu. U Bachovoj glazbi, na primjer, bitno je pronaći ravnotežu između krajnosti kao što su mehaničko održavanje tempa i velike oscilacije. Teza da je motoričnost odlika barokne glazbe za mene uopće ne stoji. Pa zar su ljudi tada bili manje nadahnuti ili osjećajni nego danas? Naravno da nisu, samo su se izražavali na drugačiji način. Ta se glazba razlikuje od kasnijih stilova između ostalog i po tome što se *rubato* izvodi unutar kraćih jedinica, kao što su doba, motiv ili takt. Ne moramo imati ogromne amplitude unutar stavka da bismo naglasili ritmičku i harmonijsku napetost ili istaknuli važnije tonove.

I za kraj jedan citat koji možda i najbolje opisuje kompleksnost i ljepotu *rubata*:

Zamislite drvo što ga nije vjetar. Kroz njegovu krošnju probijaju se sunčeve zrake. Razigrana svjetlost tih zraka jest rubato.

(Franz Liszt)



ROBERT Belinić

u razgovoru s Melitom Ivković

- *Kako izgleda tvoj tipičan dan?*

Nemam tipičan dan, svaki je drugačiji. Nastojim ga uvijek prilagoditi svom trenutnom bioritmu.

- *Počeci twoje karijere nikako nisu tipični. Pamtim te kao mladog glumca i bubnjara. Kako si dospio na film? Kako si počeo svirati bubnjeve?*

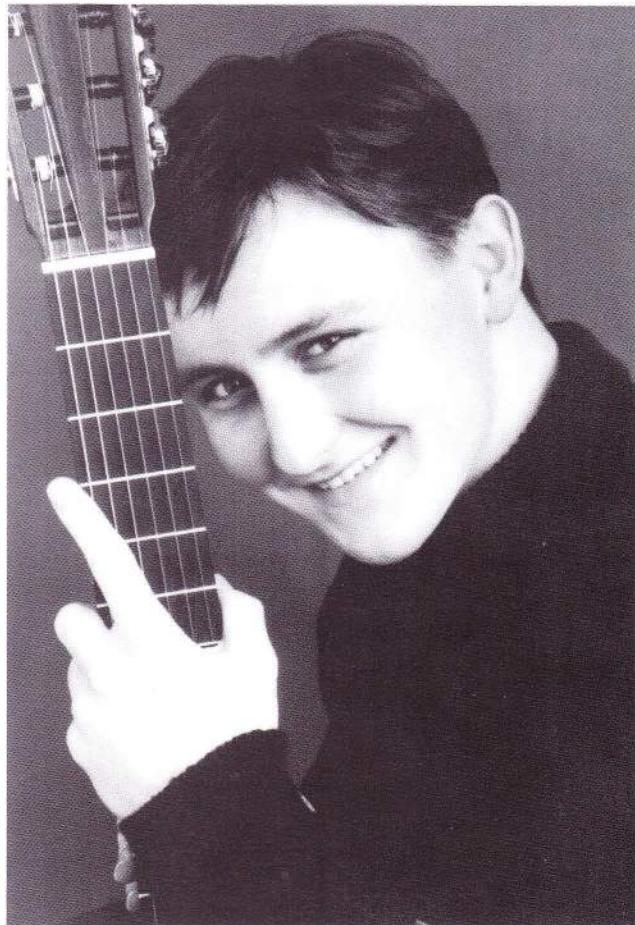
Bubnjeve sam počeo svirati s tri godine. Baka mi je jednom prilikom donjela kuhače i lonce, pa sam ja, umjesto da krenem u kuhare, počeo svirati. Tako sam, uz zvuke *Magazina, Novih Fosila, Đavola* i drugih, uporno i marljivo mlatio oko godinu dana. Potaknuti pomanjkanjem kuhača u kući, roditelji su uvidjeli da je vrijeme za prave bubnjeve. Nesvesno, ali sigurno, intenzivno svirajući u raznim bendovima kroz djetinjstvo, gradio sam tu ljubav prema glazbi, osobito ritmu. Tako je, kroz medije, došlo i do suradnje s Krstom Papićem u filmu *Priča iz Hrvatske*. Imam mnogo lijepih uspomena iz djetinjstva, a ta mi je zasigurno jedna od najuzbudljivijih.

- *Kako si prešao na gitaru?*

Nakon sve te, kako bismo rekli mi Moslavci – halabuke – bilo je vrijeme za predah. No, ne zadugo – glazba je očito već tada bila sastavni dio mog života i bilo je samo pitanje vremena kad ću se opet krenuti baviti tom lijepom umjetnošću. Znao sam da želim biti u glazbi, no nisam više htio ići istim putem. Kutina je blizu Popovače, pa sam navratio tamo do muzičke. Nudili su mi jedan od tri instrumenta, a zašto sam izabrao gitaru, ni danas ne znam. Da li zato što je moj jedanaest godina stariji brat svirao klavijature, ili možda jednostavno nisam ni u što htio puhati...

- *Opiši svoj period školovanja.*

Postoje ljudi u životu koji na tebe ostavljaju trag. Oni koji te svojim djelom produhovljuju, uče, nasmijavaju, oni su tu kad ih trebaš, u koje vjeruješ kad ne znaš – to su za mene Šušnjar, Čagalj i Halász.



- *Sve o pobradi na YCA. Opiši suradnju sa svojim menadžmentom: možeš li se u potpunosti posvetiti glazbi? Na koji se način oni brinu o tebi?*

Tu pobedu uvelike dugujem prof. Halászu, koji me konačno uvjeroio da imam kvalitetu i sposobnost otici tamo i predstaviti se u najboljem svjetlu. YCA ili *Young Concert Artists* je jedinstveni menadžment u svijetu koji mladom glazbeniku osigurava vrhunske angažmane, te ga samim time priprema za ozbiljnu i uspješnu karijeru. Jedinstveni su po mnogočemu. Ne vole da ih se naziva natjecanjem, jer u samoj ideji

glazbenici se ne natječu između sebe, već dolaze na audiciju kako bi prikazali svoj nivo glazbenog umijeća, te eventualno u konačnici postali jedni od rijetkih koji potpisuju ekskluzivan troipolgodišnji ugovor o suradnji. Agenciju u New Yorku vodi grupa iskusnih menadžera, kojima je na čelu nevjerljivatna i predivna žena, Susan Wadsworth, koja je agenciju i osnovala davne 1961. godine. Uglavnom su to mladi ljudi, od kojih su mnogi i sami glazbenici, no koji su se tijekom karijere opredijelili za glazbeni menadžment. Sretan sam što sam dio toga.

- *Cijeni li se hrvatska gitaristička škola u svijetu, ili ljudi to percipiraju kroz uspjehe pojedinaca?*

Hrvatska gitaristička škola, koliko mi se čini, izrazito je cijenjena vani. Dolaziš li iz Hrvatske, podrazumijeva se da si izvrsno potkovan. S godinama se, od nekoliko entuzijasta, stvorio pravi hrvatski gitaristički brend. Ja iz osobnog iskustva ovdje mogu govoriti o prof. Anti Čaglju. Ljudi kao oni nisu rijetki samo kod nas, nego i u svijetu. On ima formulu uspjeha i kontinuirano stvara mlade gitariste-glazbenike. Šteta što mnoge nije briga.

- *Dobivaš li kakvu pomoć od nadležnih institucija u Hrvatskoj?*

Ne dobivam. Pa zna se da našim mladim ljudima ne treba pomoći... (smijeh). No ostavimo sarkazam. Gruba je istina da upravo zbog nebrige i neosviještenosti nadležnih, naši ponajbolji znanstvenici i umjetnici odlaze u inozemstvo trbuhom za kruhom. Srećom, tamo mogu profitirati, no žalostan je razlog zbog kojeg odlaze. A ironično je, zaista, da taj mladi čovjek kao nepoželjan povratnik, sve više i glasnije kroči svijetom ponosan i sretan što je Hrvat i tako pronosi slavu svoje domovine.

- *Kakve su ti ambicije za budućnost?*

Ostati normalan i zdrav.

- *Što te najviše čini sretnim u poslu? A što najmanje?*

Sretnim me čini kad surađujem s istomišljenicima, kad mi glazba koju stvaram barem ponekad zazvuči savršeno. Rastužuje me mnogo toga, pa o tome nastojim razmišljati što manje.

- *Jedan si od rijetkih gitarista koji svoju karijeru ne temelji na uskoj gitarističkoj sceni, već si se pobjedom na YCA domogao »prave« klasičnoglazbene scene. Imaš li dojam da je klasična gitara još uvijek pomalo u zapečku?*

Na žalost: da, a razloga ima nekoliko. Kao što znamo, gitara u svojem skromnijem obliku postoji još od 17. stoljeća – poznata su nam, na primjer, dva dokumentirana Stradivarijeva

primjerka. Osim pet dvostrukih žica, naspram šest jednostrukih današnjeg modernog instrumenta, sama fizionomija kao i auditivna svojstva ostala su gotovo nepromijenjena, ili bilježe tek nedovoljan napredak. Uzmem li uz to i činjenicu da moderna scena klasične gitare i filozofija kao takva – osim što je slabo prihvaćena te se vrlo često temelji na saznanjima s početka prošlog stoljeća – postoji tek jedan gotovo zanemariv period, razumljivo je da smo i u tom smislu još uvijek u povojima. Zaključiti možemo da mjesto za napredak ima i previše, te da smo za stanje u kojemu se gitaristička scena nalazi krivi upravo mi gitaristi i na nama je da klasičnoj gitari osiguramo mjesto pod suncem za koje svi vjerujemo da ga zaslužuje.

- *Svi govore o krizi u međunarodnom glazbenom biznisu, pogotovo klasične glazbe. Osjećaš li ti to na vlastitoj koži?*

Na sreću ne osjećam, no klasična je glazba danas, više nego ikad, stavljena na kušnju i bit će interesantno vidjeti na koji će se način nositi sa zubom vremena.

- *Sviraš relativno malo u Hrvatskoj. Zašto?*

Zadnjih nekoliko godina isključivo koncertiram po Americi, a od početka ove godine održujem i dug domovini – služim vojni rok. S obzirom na trenutne obaveze, držim se onoga da sve moraći svojim tokom, stepenicu po stepenicu.

- *Kakvi su planovi s Hrvatskim gitarističkim kvartetom (Belić, Verbanac, Milišić, Vihar)?*

Kvartet je uzeo pauzu, s obzirom da trenutno živimo na različitim stranama Hrvatske i svijeta. Komorno muziciranje je za mene jedan od najljepših načina bavljenja glazbom i uvijek će biti integralni dio moje profesije.

- *Imaš li u planu snimanje CD-a? Što imaš trenutno na repertoaru i što pripremaš?*

Snimanje CD-a nemam za sada u planu. Trenutno se bavim istraživanjem novog notnog materijala. Kao i uvijek, s obzirom na vrstu i broj koncerata koji se protežu kroz jednu koncertnu sezonu, program se sukladno tome mijenja. Bitno je da je repertoar raznovrstan, zanimljiv i svjež, te da se čovjek osjeća ugodno i sigurno uz program koji svira.

- *Tko je od hrvatskih glazbenika poznat u svijetu? Tko je uopće od Hrvata poznat u svijetu?*

Cro Cop! (smijeh). Šalu na stranu, ne bih mogao nikoga posebno izdvojiti, no mogu potvrditi da ljudi izvan granica Hrvatske znaju vrlo dobro što se događa na našoj sceni. U to sam se mnogo puta uvjerio.

- Dosta vremena provodiš u SAD-u? Što misliš o toj zemlji, bi li htio živjeti onđe?

Kao i sve države, tako i Sjedinjene Američke imaju svoje dobre i loše strane. Mogao bih se vidjeti tamo jednog dana, iz razloga što su, uz jednostavne i pristupačne ljude, te zemlje prelijepo te pune potencijala.

- Usporedi način života u Hrvatskoj i vani? Što te veže za Hrvatsku, a što bi trebalo biti bolje?

Za Hrvatsku me prije svega vežu moj dom i jezik. Volim i naš jedinstveni i čuveni mentalitet, kao i zemlju kojoj nema ravne. Vani se život i društvo temelje na nekim drugim vrednotama, pa iz tog razloga naša mladost odlazi kako bi iskoristila svoje potencijale.

- Jesi li imao mogućnost da se nakon završene akademije zaposliš u Augsburgu? Bi li htio biti i pedagog?

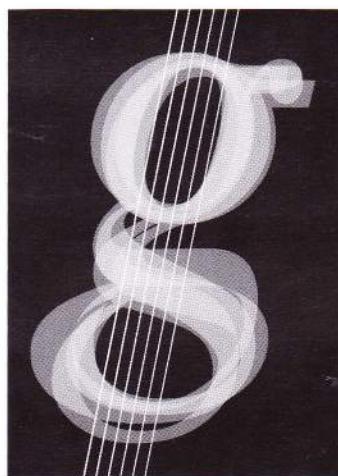
Za postdiplomskog studija u Njemačkoj imao sam tu sreću i veliko zadovoljstvo da predajem na akademiji kao asistent prof. Halasza. Pedagoška djelatnost bi trebala biti jedan normalan i prirođan korak u životu većine glazbenika i nešto je čemu se uvijek ponovno veselim, no istodobno sam svjestan težine i odgovornosti koju nosi. Bojam se da se u nas uloga pedagoga još uvijek shvaća olako, da »pedagog« ne znači više od pukog termina. Pedagog ima tu gotovo neograničenu moć da svojim znanjem i talentom odgaja i nadahnjuje generacije mlađih i time stvara kvalitetno i prosperitetno društvo za boljitiak svih nas. No, svjedoci smo danas i uloge onih koji svojom nesposobnošću i neznanjem upropoštavaju potencijal mlađog čovjeka, te ga šalju u nesigurnu i upitnu budućnost.

- Bojiš li se za budućnost klasične glazbe? Imaš li osjećaj da se ona sluša samo u uskom elitističkom krugu?

Na glazbu možemo gledati kao na zrcalo mentalnog i kulturnoškog stanja čovjeka u vremenu i prostoru. Kroz prošlost vidimo kako se mijenjalo društvo, a samim time i glazba, izvrsno oslikavajući vrijeme u kojem se nalazi. Obilježena brzim te izrazito materijalnim načinom života, danas se svodi na raznorazne instantne glazbene uratke kojima je rok trajanja od danas do sutra, a svrha trenutno zasljepliti i privući mase, s krajnjim i jedinim ciljem punjenja nečijeg budžeta. Tu bespoštednu igru prihvaćaju i oni koji u ovo današnje doba imaju ogroman, gotovo edukativni utjecaj na mladež, a to su mediji.

Još postoji slušateljstvo, iako uglavnom starije generacije koja voli i prati klasičnu glazbu, no ukoliko želimo jednog dana imati publiku, ne mogu dovoljno istaknuti važnost obrazovanja. Primjera radi, Amerika se danas, kao glavni izvor glazbenog zagađenja, i sama sve više bavi tom problematikom, te se ulažu ogromna sredstva da bi se osigurala kvalitetna budućnost za generacije koje dolaze. Uz izgradnju novih prostora za umjetničke izvedbe (*Performing Arts Centers*), mnogo se ulaže u tzv. *outreach*, odnosno aktivnu i kvalitetnu interakciju između publike i izvođača, gdje se kroz prilagođen program mlađa publika, vrlo često po prvi puta, upoznaje s klasičnom glazbom.

Klasičnu glazbu u njenoj ideji i materiji ne treba mijenjati. Svojim nepobitnim bezvremenskim kvalitetama obavezuje nas da ju vrednujemo i čuvamo, te danas više nego ikad, učinimo neposrednjom i dostupnjom mlađom čovjeku. Kako je rekla Elly Bašić: »Ne neko dijete – već svako dijete ima pravo na glazbenu kulturu«, i ukoliko nam to bude vodilja, uz entuzijazam mlađog i stručno osposobljenog nastavnog kadra, za budućnost klasične glazbe ne treba se bojati.



SJEĆANJE na Ernesta Köröskényija

Alojzije Seder

Povodom 95. godišnjice rođenja velikog hrvatskog graditelja gitara

Alojzije Seder imao je sreću tijekom života ne samo zavoljeti i prigrlići gitaru, već i osobno upoznati nekoliko ličnosti koje su odredile njenu povijest u Zagrebu. Tada još mladi učenik gitare Hrvoje Grgić sigurno se sjeća susreta u domu inženjera Sedera u Szabovoju 21/2 na Božić daleke 1974. kad su se nakon duga vremena sastali Ernest Köröskényi i Milan Grakalić. U ovom osvrtu autor govori o svom velikom graditeljskom uzoru.



Ernest Köröskényi u mlađim danima.

Znameniti zagrebački graditelj gitara Ernest Köröskényi rođen je 26. veljače 1911. u Zagrebu, kao treće dijete u obitelji Ervina Köröskényija i Emilije rođene Smaić. Otac mu je bio finansijski činovnik, majka domaćica. Živjeli su u sjevernom dijelu grada ponad Illice, u mirnoj Istarskoj ulici.

Možemo samo nagađati zašto mali Ernest u četrnaestoj godini napušta gimnaziju i prelazi u stolarski zanat umjetničkom stolaru Josipu Schifferu u Zagrebu. Po završetku trogodišnjeg naukovanja, želeteći steći dodatne vještine, prijavljuje se u firmu Lövinger na dvogodišnju praksu kao rezbar. Na nesreću, firma je u međuvremenu propala te se vraća svojem stolaru kod kojega ostaje do odsluženja vojnog roka 1931. godine. Po povratku radi opet kod svog majstora kao stolarski pomoćnik sve do svog osamostaljenja u travnju 1938. Tada je, naime, položio majstorski ispit za stolara te otvorio samostalni obrt u Ilici 107.

Nije poznato kada je Ernest Köröskényi načinio svoju prvu gitaru. Prema vlastitom kazivanju, još za vrijeme naukovanja za stolara, na zadnjoj stranici tiskanog priručnika pronašao je dodatak »za napredne naučnike: izradite španjolsku gitaru« koji ga je zaintrigirao. Tko mu je mogao pomoći savjetom? U ono vrijeme, alfa i omega liuterije bio je Franjo Schneider, graditelj violina i vrlo uspješan poslovni čovjek, vlasnik najveće tvornice glazbala u tadašnjoj kraljevini Jugoslaviji. U njegovu katalogu vidimo da su se proizvodile gitare, međutim ne i klasične španjolke. Mnogo kasnije, Franjo Schneider bit će Ernestu u komisiji za polaganje majstorskog ispita.

S druge strane – u Zagrebu se **svirala gitara**. Bili su tu od poznatijih braća Slavko i Rudolf Fumić, Milan Grakalić, Ivo Vuljević i drugi. Slikar i gitarist amater Božo Maleševac, jedan od svjedoka onoga vremena, sjećao se da je prolazeći Istarskom ulicom kroz otvoren prozor čuo zvuke gitare (Ernest je vjerojatno svirao na svojoj gitari) i tog trena pomislio: »Takvu gitaru želim!«, ušao i kupio jednu njegovu gitaru.

Možemo pretpostaviti da je Ernest Köröskényi počeo ozbiljnije proizvoditi gitare 1938. godine kao obrtnik stolar, u slobodno vrijeme. Kći Slavka Fumića, Višnja Crnojevac,



Ernest Köröskényi u svojoj radionici u Ilici 69.

čuva gitaru svog oca iz kolovoza 1938. koja nosi oznaku opusa 18. Posebno je uspjela gitara opus 23 iz ožujka 1939. Nju je Ernest Köröskényi načinio za sebe (u to je vrijeme sam već vrlo dobro svirao!), da bi je ipak potom prepustio slikaru Boži, koji je za nju dao svoju gitaru i još 2000 dinara. (U svakom slučaju, sebi je uvijek mogao načiniti drugu!) Obje su gitare iz palisandra, s vratom na vijak, oznaka modela: 2. Ako je predložak za prvi model gitare potjecao iz spomenutog priručnika, nije li možda model 2 kopija gitare na kojoj je Luisa Walker svirala pri posjetu Zagrebu 1936. godine?

Ernest Köröskényi se oženio u srpnju 1940., a deset mjeseci kasnije odlazi, kako sam kaže, na dobrovoljni rad u Njemačku, točnije u Salzburg. Neko je vrijeme čak uzimao podusku iz gitare kod Luise Walker.

Po svršetku rata vraća se u Zagreb i polaže majstorski ispit iz glazbalarske struke te otvara svoju znamenitu radionicu u dvorištu Ilice 69. Radionica je neprekinuto djelovala punih dvanaest godina, sve do listopada 1958. kad majstor odlazi na specijalizaciju na dvije godine, opet u Njemačku, u Mittenwald i potom u Koblenz.

Poslije specijalizacije Köröskényi se vratio u Zagreb, ali ga definitivno napušta u ožujku 1962. Nakon kraćeg boravka u Neunkirchenu, konačno se skrasio u gradiću Taunussteinu, u

okružju koje je bilo dostoјno njegova talenta i radišnosti. Radio je za firmu Hopf određen broj kvalitetnih gitara, a uvijek bi našao vremena da načini još koju gitaru za sebe i maleno tržište u Hrvatskoj.

Ernesta sam Köröskényija upoznao 1970. u njegovu stanu u blizini radionice. Bio je oduševljen što je ponovno imao u rukama svoju gitaru broj 23 koju sam mu donio na restauraciju. (Božo Maleševac je te godine preminuo pa je gitara ostala kod mene.) Sprijateljili smo se, te u narednim godinama izmjenjivali pisma i on bi posjećivao moju obitelj prigodom dolaska na odmor u Stubičke Toplice. (Njegovih sveukupno jedanaest pisama draga su mi uspomena.) Svaki put donosio je sa sobom nekoliko novih gitara za naše mlade gitariste. Zadnji put boravio je u Toplicama 1978.

Preminuo je na povratku doma, 22. rujna 1978., od posljedica moždanog udara.

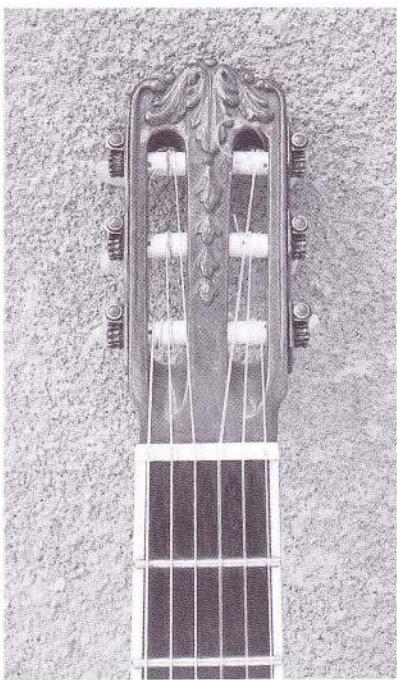


Naljepnica u gitari broj 23 iz ožujka 1939. godine.

Naljepnica u gitari
opus 1253 iz veljače
1958. godine.



Glava gitare broj
23 (ožujak 1939.).



Steta da mi imamo uvjeke tako malo vremena da se porazgovorimo i zabavimo muzikom! Prokleta zurba, da covjek uvjeke mora obavljati sve na brzinu. Moguće budemo ipak jednom imali vremena i da se onako po starom običaju zabavimo.-

Primite srdačne pozdrave od mene
i moje zene (neozenjene)

A handwritten signature in cursive script, appearing to read 'Ernest Köröskényi'.

Završetak posljednjeg Köröskényijevog pisma A. Sederu (12.4.1978.).

Radio je svaki dan od jutra do večeri s pauzom za ručak, kad bi se odvezao autom nekoliko kilometara do svog stana. Jedino je nedjeljom ostajao poslije ručka doma, odmarao se i natipkao pokoje pismo. To može posvjedočiti i varaždinski graditelj Vlado Proskurnjak koji je nekoliko mjeseci boravio kod velikog učitelja. Još mi je u sjećanju kako je Ernest odlazeći izjavio da »ide pokupiti tog Proskurnjaka dok je još prilika«.

Unatoč velikoj produkciji gitara, Köröskényi nije rabio kalup za izradu bočnica, već ih je savijao ručno. Sam je dizajnirao i izrađivao rozete. Posebno je obraćao pažnju na oblikovanje vrata. Njegovim se gitarama nisu iskriviljavali vratovi ni nakon pedeset godina!

Ernest Köröskényi ženio se i rastavljao dva puta, a zadnjih godina živio je s nevjenčanom suprugom Ilse Streib koja mi je poslala obavijest o majstorovoj smrti. U drugom braku s Njemicom Ivonom nije imao djece, no s prvom ženom, Jelenom Rojko, imao je kćer Ljubicu, kasnije udatu Judnić, rođenu 1943. u Zagrebu, kojoj zahvaljujemo većinu biografskih podataka.

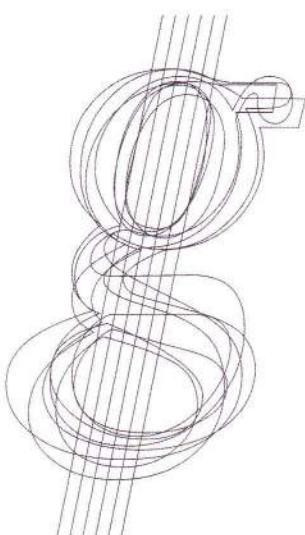
O ugledu Ernesta Köröskényija najbolje govori jedna slatka glasina koja je još za njegova života kolala unutar Muzičke naklade, po kojoj je Andrés Segovija na putu u Sovjetski Savez nakratko skoknuo u Ilicu 69 i naručio jednu gitaru. Nedostaje jedino detalj je li se radilo o kočiji ili mercedesu! Naravno, Köröskényi je priču s osmijehom demantirao.

Danas, nakon toliko godina, uviđamo vrijednost i veličinu Ernesta Köröskényija. Pojavi li se na sajmu antikviteta, jedan *Kereškenjin* postiže najveću cijenu, a u Dalmaciji se sanjaju *Kereštinijeve* mandoline. Oni koji su svojedobno prodali njegova glazbala, mogu sada žaliti. Nije se jednom dogodilo da je »gromoglasna« i skupa gitara nekog »majstora« nakon par



Ernest Köröskényi u zrelim godinama.

godina zauvijek utihnula. Iako su ga se profesionalci listom odrekli, mnogobrojni amateri, međutim, uživaju i dalje u trajnim djelima toga skromnog, plemenitog i beskrajno radišnoga gospodina.



BRAZILSKA glazba za gitaru nakon Ville-Lobosa

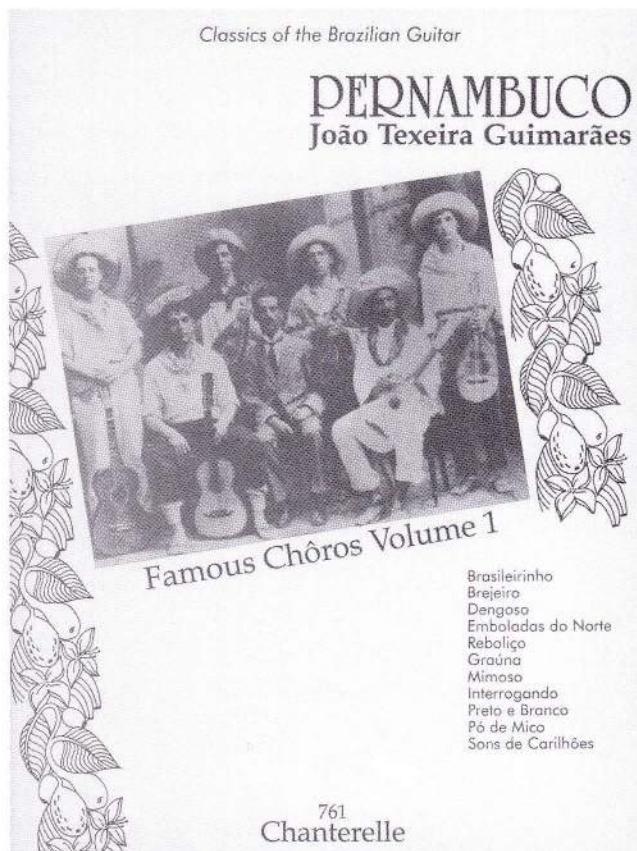
Fábio Zanon

Tekst koji slijedi prenosimo, s dopuštenjem autora, iz časopisa Textos do Brasil, 12, gdje je bio objavljen pod naslovom O violão do Brasil depois de Villa-Lobos.

Brazilski glazbeni identitet nezamisliv je bez gitare koja, ne bez razloga, uz nogomet i kavu, predstavlja neotuđivi dio socio-kulturne slike Brazil-a. Glazbala iz porodice gitare u tu zemlju donose isusovci, koristeći se njima u svom katehetiskom radu. Prema Joséu Ramosu Tinhorãou, »u svim primjercima urbanih šesnaestostoljetnih solo-popijevki kao prateći instrument javlja se gitara«. Tako je gitara nazočna već u samome začetku brazilskog kulturnog identiteta.

No njezin je razvojni put krvudav. U svom sadašnjem obliku gitara je, naime, proizvod devetnaestog stoljeća. Glazbala što su ih donijeli isusovci bila su vjerojatno vihuele,¹ lutnje i portugalske gitare.² Ti će instrumenti, u pojednostavnjenome obliku, poslije postati barokne gitare. Njih će u unutrašnjost Brazil-a donijeti prvi istraživači tog područja, tako da će barokna gitara uskoro postati u pravome smislu riječi nacionalno folklorno glazbalo odnosno *portugalska gitara* brazilske unutrašnjosti. To će pak (slično kao u Španjolskoj), u spremi s izrazitim kulturološkim jazom među društvenim staležima tijekom razdoblja Brazilskog carstva,³ stigmatizirati gitaru kao manje vrijedno glazbalo, tipično za priprosti svijet i ulične svirače – glazbalo potpuno oprečno glasoviru kao statusnom simbolu imućnijih građanskih obitelji.

Kako to uostalom svjedoče i *Uspomene milicijskog narednika*,⁴ sve do sredine devetnaestog stoljeća vladala je stano-



Suvremeno izdanje Pernambucove glazbe

¹ Vihuela je tip renesansnog španjolskog šesterožičanog glazbala oblikom sličnog gitari.

² Portugalska gitara (Portugalci je zovu *viola*) naziv je glazbala slična klasičnoj gitari, od koje se razlikuje veličinom (manja je) i brojem žica (ima pet ili šest dvostrukih metalnih žica).

³ Tj. od 1822. do 1889.

⁴ Riječ je o romanu glasovitog brazilskog romanopisca iz razdoblja romanitzma Manuela Antônio de Almeida (Rio de Janeiro, 1831. – parobrod »Hermes«, obala pokrajine Rio, 1861.). Roman je na hrvatski preveo Josip Tabak, a objavila ga je Matica hrvatska godine 1962.



Heitor Villa-Lobos

vita zbrka oko »portugalske« i »klasične« gitare, no poslije 1850. posve se iskristalizirala razlika između portugalske gitare, kao glazbala karakterističnog za brazilsku unutrašnjost, i klasične ili francuske gitare (kako su je nazivali u rio-de-janeirskim glazbenim početnicama), kao glazbala koje se najviše koristilo u pratinji starogradskih popijevki. Sve do tog vremena ne postoji posebna literatura za taj instrument objavljena na području Brazila. Postojeći primjerici napisani su za glasovir, i to nedvojbeno zbog toga jer nije bilo glazbeno pismenih gitarista.

Gitaru su, kao *basso continuo*, preuzeli i prvi brazilski glazbeni sastavi specijalizirani za izvođenje starogradskih popijevki, a loš glas koji ju je pratilo spominje i Lima Barreto⁵ u svojim romanima. Prvi ozbiljni branitelji gitare kao koncertnog glazbala, poput inženjera Clementina Lisboe, suca Itabaiane i profesora Alfreda Imenesa, morali su junački

podnosititi ismijavanje publike kad bi se, primjerice, pojavili u klubu »Mozart« – glazbenom središtu elite u Rio de Janeiru. Prve solističke koncerete na gitari na području Brazila (o kojima postoje pouzdana pisana svjedočanstva) održao je kubanski gitarist Gil Orozco godine 1904. Ti koncerti nisu privukli znatniju pozornost publike, no pretpostavlja se da je u to doba već postojala ozbiljna glazbena poduka iz klasične gitare budući da Villa-Lobos navodi kako je gitaru učio iz glazbene početnice Španjolca Dionísia Aguada (1784.–1849.). Zanimljivo je da čovjek kojega se može smatrati prvim brazilskim koncertnim glazbenikom – Américo Jacomino, zvan »Canhoto«⁶ (1889.–1928.) – nije znao čitati note. Štoviše, gitaru je svirao naopačke, no redoslijed žica pritom je bio pravilan. Canhoto je bio sin Talijanâ, što samo po sebi govori o dotad neviđenoj popularnosti koju je gitara uživala među useljeničkim radničkim staležom. Nije slučajno da su se graditelji gitara, kao što su primjerice Di Giorgio, Del Vecchio i Giannini, trajno nastanili u Brazilu te da je njihova umjetnička djelatnost kroz svega nekoliko desetljeća preraslala u serijsku proizvodnju glazbala. Gitara je, međutim, i dalje bila ismijavana u tisku, poglavito putem karikatura, i to usprkos golemu uspjehu koji su među narodom uživali gitaristi-skladatelji, poput Joāoa Pernambuca (1883.–1947.).

Preokret slijedi 1916., kada glazbenog kritičara lista *O Estado de São Paulo* posve osvaja umjetnost tada izrazito uglednog paragvajskog skladatelja i virtuoza Agustína Barrosa (1885.–1944.), nastanjena u Brazilu. Iste godine u Kazališnoj i glazbenoj akademiji⁷ s izvanrednim se uspjehom predstavlja i Canhoto.

Upravo tim koncertom Américo Jacomino osvaja são-paulsku elitu, razbijajući tako predrasude što su sprečavale razvoj glazbe za gitaru.

Od tada tisak u São Paulu i Rio de Janeiru gitaru počinje smatrati koncertnim glazbalom, veličajući Barrosa, Canhotu i Španjolku Josefinu Robledò, Tárreginu učenicu, koja je također godinama živjela u Brazilu.

Možda je neobično, ali je činjenica da gitara kao koncertno glazbalo još uvijek nije doživjela stoti rođendan u Brazilu, što vulkansku osobnost Heitora Ville-Lobosa (1887.–1959.) čini još posebnjom. Splet socio-kulturnih okolnosti doveo je do toga da njegovo glazbalo za javnost bude violončelo, dok je gitaru koristio samo kao sporedni laboratorij, kako bi prodrio u krugove koji su njegovali starogradsku popijevku. Najveći dio djela što ih je skladao prije 1920. izgubio se, dok je *Suita Popular Brasileira* (*Popularna brazilska suite*, 1912.–1923.) objavljena (bez autorova znanja) tek nekoliko desetljeća poslije u Francuskoj. Riječ je o skladbi karakterističnoj za to glazbeno razdoblje, u kojoj nije posve jasna granica između klasičnog idioma i oblikâ narodnog plesa.

⁵ Afonso Henriques de Lima Barreto (Rio de Janeiro, 1881. – id, 1922.) jedan je od najpoznatijih brazilskih romanopisaca realističkog razdoblja.

⁶ U prijevodu: Ljevak.

⁷ Conservatório Dramático e Musical.



Aníbal Augusto Sardinha – Garoto

Ma kako originalnom i obećavajućom izgledala prva stvaralačka faza Ville-Lobosa (do 1922.), u njoj se ipak uočava jasna estetska prijelomnica, podudarna s autorovim boravkom u Parizu dvadesetih godina prošloga stoljeća. Pritom, međutim, valja napomenuti kako je riječ o pojavi koja se može uočiti i u drugih onodobnih skladatelja nacionalnog usmjerjenja. Čini se da su udaljenost i receptivnost nove sredine Villi-Lobosu omogućili ostvariti sintezu pragmatičnog svjetonazora, koji prihvaja snažne izvanske utjecaje po modelu samoostvarena proročanstva u koloniziranoj kulturi, i idealiziranog svjetonazora rousseauovske provenijencije, u kojem je skladatelj dobri divljak kojega kvare ti isti utjecaji. Neobičan glazbeni niz pod imenom *Choros* (*Sentimentalne skladbe*), zbirka autorovih najvećih glasovirskih skladbi, i 12 *Estudos para violão* (*Dvanaest etida za gitaru*), skladanih 1929., najzrelijiji su plodovi spomenute sinteze.

Izvođenje tih djela u skućenu kontekstu brazilske klasične gitare dvadesetih godina prošloga stoljeća bilo bi, naravno, posve nezamislivo. Ma kolike da su bile nesuglasice između Ville-Lobosa i prvaka gitarskih virtuoza dvadesetog stoljeća

Andréa Segovije (kojemu su posvećene navedene etide), jedno je nedvojbeno: na skladanje glazbenog niza usporedivog s velikim ciklusima etida za glasovir ili violinu, Villa-Lobosa zasigurno je potaklo naslućivanje prikrivenih mogućnosti gitare, kao i Segovijina izvanredna moć uvjerenja. Nije pretjerano reći da *Dvanaest etida* čine razdjelnici u povijesti gitare. Od svih skladatelja što su skladali nadahnuti virtuoznošću Segovije, Villa-Lobos je jedini iz prve ruke poznavao tehničke mogućnosti instrumenta u pogledu oblikovanja individualnog jezika koji uključuje raskošnu harmonijsku paletu i kompromis s inovacijom u glazbenome diskursu. Dokaz vizionarske kakvoće tih djela jest činjenica da je brazilski skladatelj sve do 1947. čekao njihovo uvrštenje u Segovijin repertoar, odnosno činjenica da je riječ o skladbama koje su objavljene tek 1953. U tom međurazdoblju Villa-Lobos se konačno vratio u Brazil, pri čemu je u njegovu glazbenome jeziku došlo do zaokreta u pravcu stanovitog pozitivističkog i neoklasičnog konzervativizma koji se može uočiti u ciklusu 5 *Prelúdios* (*Pet preludija*, 1940.).

Ostavštinu Ville-Lobosa mlađi skladateljski naraštaji doživljavaju i kao blagoslov i kao prokletstvo. Njegovi *Preludiji* i *Etide* ubrajaju se među najpopularnija gitarska djela dvadesetog stoljeća. Izvode ih početnici i virtuozi, a doživjela su stotine izdanja. Villa-Lobosov *Concerto para violão e orquestra* (*Koncert za gitaru i orkestar*) iz 1951. jedno je od rijetkih brazilskih djela – možda čak i jedino – koje ima osigurano mjesto na međunarodnom repertoaru glazbe za gitaru. Zbog straha od epigonstva, mogućnosti međunarodnog priznanja koje se otvaraju nekom brazilskom skladatelju mogu, međutim, biti i snažna prepreka u skladateljskom radu. Tome valja dodati i činjenicu da je na ozbiljniju brazilsku gitarsku kulturu (kad je u pitanju klasična gitara) trebalo čekati još nekoliko desetljeća. Glazbeni profil Barriosa ili Canhotu nije bio dovoljno klasičan za umjetnički projekt Ville-Lobosa, dok se doprinos profesorâ, kao što je primjerice Attilio Bernardini (1888.–1975.), značajnije osjetio na području popularne gitarske glazbe. Tridesetih, četrdesetih i pedesetih godina prošloga stoljeća postupno dolazi do izražaja razlika između koncertne i narodne gitare. Neki od najdalekovidnijih glazbenika, poput Dilermanda Reisa (1916.–1977.), Anfbala Augusta Sardinhe zvanog »Garoto«⁸ (1915.–1955.) i Laurinda de Almeide (1917.–1995.), gotovo svu svoju glazbenu karijeru podređuju radijskoj eri, stvarajući širok serenadni repertoar (Dilermando), ugrađujući izvjesne impresionističke elemente u onodobnu popularnu brazilsku glazbu (Garoto) ili pak dje lujući kao jazz-glazbenici u SAD-u (Laurindo).

Usprkos stanovitim ograničenjima kad je u pitanju klasična gitara, ti su se veliki umjetnici uvelike zbližili s Radamésem Gnatallijem (1906.–1988.),⁹ premijerno izvezvi neka njegova

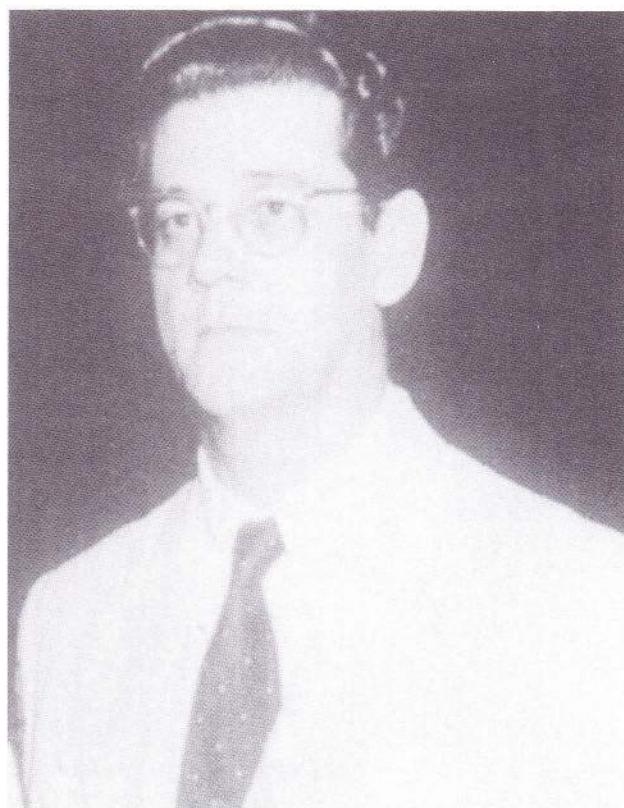
⁸ U prijevodu: Obješenjak.

⁹ Skladateljem koji je najviše pridonio ukidanju granica između klasične i kvalitetne narodne glazbe.

djela. Gnatalli je tako stvorio najveći i najznačaniji gitarski opus druge polovice dvadesetog stoljeća, uključujući i pet koncerata za gitaru i orkestar (nastalih 1952., 1953., 1955., 1961. i 1968. godine). Snažna podrška što ju je kasnije dobivao od izvođača klasične gitarske glazbe urodila je razgranatim skladateljskim opusom u koji ulaze i značajna djela za gitaru, kao što su, primjerice, *Brasiliana n.º 13, Suíte (Suite), 10 Estudos (Deset etida), 3 Estudos de Concerto (Tri koncertne etide)* i *Alma Brasileira (Brazilska duša)*. Gnatallijeva ostavština obuhvaća i komornu glazbu: suitu *Retratos (Portreti)* – za dvije gitare, *Sonatinu* za flautu i gitaru, *Sonatu* za violončelo i gitaru, *Sonatu* za violončelo i dvije gitare, kao i mnogobrojne obrade koncerata za gitaru i komorni orkestar. Gitarski opus Radamésa Gnatallija posjeduje sva pozitivna i negativna obilježja autorova djela u cijelini: izvrstan instrumentalni zapis, neočekivana harmonijska rješenja i svježinu nadahnuća, ali, jednako tako, i očiti nedostatak strpljenja u završnoj fazi dotičnog djela, te somnambulički i gotovo improvizatorski karakter pojedine skladbe (koji, promatrani iz određene perspektive, može prije biti prednost negoli nedostatak). Pritom valja naglasiti kako je poslije opusa Ville-Lobosa, u inozemstvu najviše cijenjen i izvođen upravo Gnatallijev opus.

Većina navedenih skladatelja djelovala je u već spomenutoj radijskoj eri. S jedne strane radio je, kroz glazbeni ukus, oslabio klasne razlike, preobrazivši klase u bezličnu masu zvanu slušateljstvo – masu koja je bez ikakvih predrasuda bila spremna slušati gitaru (pa je tako, primjerice, godine 1928. zanimanje za to glazbalo naraslo do te mjere da se u Rio de Janeiru pojavio časopis *O Violão – Gitara*). S druge pak strane, još uvijek je nedostajala škola koja bi omogućila pojavu značajnijeg broja gitarskih koncertanata koji bi popunili prazninu što su je tek povremeno popunjavalni strani umjetnici, poput Regina Sainza de la Maze, Andrésa Segovije (počevši od 1937.) i Abela Carlevara (četrdesetih godina prošloga stoljeća).

Tu školu razvio je Urugvajac Isaías Sávio (1902.–1977.), koji se tridesetih godina nastanio u São Paulu. Sávio je bio osrednji koncertant, ali je zato kao profesor bio krajnje predan, baveći se ujedno skladateljskim radom. Iza sebe je ostavio stotinu originalnih djela za gitaru, od kojih se neka, poput *Batucade (Bubnjava)* iz *Cenas Brasileiras (Brazilski prizori)*, izvode i danas. Odigrao je značajnu ulogu u promoviranju gitare među pripadnicima brazilskog glazbenog »establishmenta«, objavio desetke početnica i glazbenih obrada, te odgojio naraštaje gitarista koji će uskoro postati profesori u svim većim brazilskim gradovima, uključujući i rio-de-janeirskog profesora Antonia Rebella (1902.–1965.). Sávio je zaslužan i za otvaranje tečaja gitare u brazilskim glazbenim školama, a potom (neposredno prije smrti) i na sveučilištima.



Radamés Gnatalli

Nije se opirao prirodnoj sklonosti brazilske gitare prema crossoveru, pa se tako među njegove učenike ubrajaju ne samo Luís Bonfá ili Toquinho, nego i Carlos Barbosa Lima. Odnos Sávia prema skladateljima-simfoničarima bio je donekle nedorečen. Njihova naobrazba nije, naime, išla u prilog skladanju orkestralne glazbe s gitarom kao solističkim glazbalom, na čemu je dvadesetih godina insistirao Segovia, uvelike utječeći na opus Poncea ili Turine. Primjer pak Ville-Lobosa pokazao se nedostiznim, dok se nedovoljno ozbiljan pristup gitari s početka dvadesetog stoljeća uvelike odrazio na odnos koji će prema tom glazbalu zavladati četrdesetih i pedesetih godina. Uzmemo li pritom u obzir nemilost u koju je nacionalno obilježena estetika zapala poslije revolucije 1964., bit će nam jasnije zašto su djela Camargo Guarnieri, Lorenza Fernandeza i Francisca Mignonea tako teško dospijevala na međunarodni gitarski repertoar.

S obzirom na svoj bespriješan artizam i konciznost, skladatelj Camargo Guarnieri (1907.–1993.) bio bi idealan nastavljač Ville-Lobosa, no u zbilji se to ipak nije dogodilo. Razlog tome valja potražiti u činjenici da se Guarnieri nije usudio uhvatiti u koštac s perfekcionističkim pristupom gitarskoj glazbi pa njegov jedini *Ponteio*¹⁰ za gitaru iz 1944.

¹⁰ Brazilska instrumentalna skladba slobodna oblika (pisana za žičana glazbala).

(posvećen Carlevaru) nema onu karizmu koju imaju glasovirska djela tog autora. Premda kompozicijski savršene, Guarnierijeve 3 *Estudos* (*Tri etide*; br. 1–1958.; br. 2 i 3 –1982.) krajnje su potištene i ezoterične, namijenjene isključivo izrazito intelektualno baždarenim izvođačima. Mnogo su simpatičniji *Dois Valsas-choro* (*Dva sentimentalna valcera*, 1954. odnosno 1986.), no kako je to već običaj u Guarnieriju, drugi od njih još uopće nije ni objavljen. Lorenzo Fernandez (1897.–1948.) bio je još manje darežljiv: ostavio je tek mali, gotovo beznačajni *Prelúdio* (*Preludij*, 1942.) i gitarsku obradu glasovirske skladbe *Velha Modinha* (*Stara serenada*, 1838.),¹¹ posvećene Segoviji, koja se često svira kao koncertni dodatak (»bis«).

Za razliku od upravo razočaravajuće malena gitarskog opusa brazilskih glazbenih velikana nacionalnog usmjerenja, skladatelj Francisco Mignone (1897.–1986.) podario je brazilskoj glazbi prilično velik broj skladbi za gitaru. Njegovi prvi skladateljski pokušaji namijenjeni tom glazbalu bili su krajnje skromni, sve dok 1970. nije skladao ciklus 12 *Valsas* (*Dvanaest valcera*) u svim molskim tonalitetima, kao i 12 *Estudos* (*Dvanaest etida*). Riječ je o ciklusu koji, premda lišen preporodnog žara Ville-Lobosa, zauzima gotovo jednako visoko mjesto u brazilskom gitarskom repertoaru kao i djelo spomenutog skladatelja, i to zahvaljujući preciznosti zapisa, inventivnosti glazbenog tretmana i raznolikosti umjetničkog izričaja. Mignoneovo gotovo posvemašnje izbijavanje s međunarodne muzičke pozornice prolazne je naravi budući da nijedno drugo djelo nacionalne škole ne zaslужuje veću pozornost. Isto se može reći i za *Concerto para violão e orquestra* (*Koncert za gitaru i orkestar*, 1976.), vjerojatno najbolje koncipirano brazilsко djelo te vrste koje, međutim, do sada nije u potpunosti vrednovano budući daje još uvijek u rukopisu. Dva kratka glazbena komada – *Canção Brasileira* (*Brazilska popijevka*, 1970.) i *Lenda Sertaneja* (*Legenda iz brazilske unutrašnjosti*, 1982.) kompletiraju krajnje zanimljiv Mignoneov gitarski opus.

Mignoneova strast za gitarom (u njegovu posljednjem stvaralačkom razdoblju) velikim dijelom proizlazi iz činjenice da u to vrijeme u Brazilu dolazi do profesionalizacije podučavanja spomenutog glazbala. Šezdesete i sedamdesete godine obilježene su ne samo izvanrednom ekspanzijom poduke iz tzv. narodne gitare¹² (uzrokovane pojmom novog vala brazilske popularne glazbe¹³), nego i u međuvremenu konsolidiranom međunarodnom karijerom novog glazbenog naraštaja: Carlosa Barboze Lime (r. 1944.), Turíbia Santosa (r. 1940.), Sérgia (r. 1948.) i Eduarda (r. 1949.) Abreua, Sérgia (r. 1952.) i Odaira (r. 1956.) Assada te, nešto kasnije, Marcela Kayatha (r. 1964.). Percepcija Brazila kao zemlje gitare uve-



Francisco Mignone

like se duguje upravo spomenutim dvama čimbenicima koji su podjednako utjecali i na nacionalnu glazbenu pozornicu. Na toj se pozornici u to doba pojavljuje nov naraštaj glazbenih pedagoga među kojima se posebno ističu Henrique Pinto (r. 1941.) i Jodacil Damasceno (r. 1929.).

Uz Isaafasa Sávia, spomenuti su gitaristi bili uzor čitavom naraštaju nacionalno usmjerenih skladatelja koji su iza sebe ostavili značajna (premda tek usput stvarana) djela za gitaru, kao što su, primjerice, *Mosaico* (*Mozaik*) Joséa Vieire Brândaoa (1911.–2002.); *Bach-Rex* i *Homenagem a Villa-Lobos* (*U počast Villi-Lobosu*) Waltera Burle-Marxa (1902.–1991.); *Cortejo e Divertimento* (*Udvaranje i zabava*) Souze Lime (1898.–1982.); 4 *Prelúdios* (*Četiri preludija*), *Ponteio* i *Toccatina* Line Pires de Campos (1918.–2003.). Zbog njihova značenja u glazbenom životu Brazila svakako treba spomenuti i tri već preminula skladatelja: Cláudia Santora (1919.–1989.), u čijoj je glazbenoj ostavštini jedan *Estúdio*

¹¹ Riječ je zapravo o jednom od stavaka iz *Segunda Suite Brasileira* (*Druga brazilska suita*).

¹² Portugalski: *violão popular*.

¹³ Tzv. *bossa nova*.

(*Etida*), jedan Prelúdio (Preludij) i *Fantasia Sul América* (Južnoamerička fantazija); Theodora Nogueiru (1913.–2002.), autora golema opusa koji, između ostalog, uključuje i 6 *Brazilianas* (Šest brazilskih skladbi), 5 *Valsas-Choro* (Pet sentimentalnih valcera), 4 *Serestas* (Četiri serenade), 12 *Improvisos* (Dvanaest improvizacija), i *Concertino para violão e orquestra* (Mali koncert za gitaru i orkestar) te Césara Guerru-Peixeia (1914.–1993.), autora 6 *Breves* (Šest cijelih nota), 10 *Lúdicas* (Deset šaljivih skladbi), 4 *Prelúdios* (Četiri preludija) i prve brazilske sonate za gitaru (*Sonata para violão*) iz 1969., izuzetno darovita djela nastala u autorovoj narodnjačkoj skladateljskoj fazi.

Godine vojne diktature dovele su do dramatičnih promjena u glazbenome životu Brazil-a. Snažno sputavanje slobode izražavanja prisililo je umjetnike i intelektualce na drastične reakcije. Skladatelji koji su podržavali tadašnju vlast nisu uspjeli uvjeriti nadležne institucije u nužnost stalnoga razvoja glazbenog odgoja, zbog čega su javno prozvani nakon demokratskih promjena osamdesetih godina. Većina skladatelja protivnih vladajućem režimu odala se nastavnoj rutini na raznim sveučilištima, slijedeći američki obrazac prema kojem je rad u sveučilišnoj nastavi naprsto nespojiv sa svakidašnjicom profesionalnog skladatelja i ohrabrujući skladateljske tehnike koje su nerijetko mogli dekodirati samo njihovi kolege. U isto vrijeme, aktivno sudjelovanje pjevača i skladatelja brazilske popularne glazbe u procesu demokratizacije dovelo je do potiskivanja skladatelja klasične glazbe u drugi plan, kao i do slabijeg zanimanja tiska za samu koncertnu produkciju, što će zacijelo biti teško promijeniti u skoroj budućnosti.

Kao prirodni posrednik između dva svijeta – svijeta klasične i svijeta narodnjačke glazbe – gitara se u Brazilu odjednom zatekla u povlaštenu položaju. Gitaristi poput Barbose Lime, Turíbia Santosa i dua Assad, prvotno školovani kao interpreti klasične glazbe, danas izvode djela u kojima ne postoji posve jasna granica između klasične i suvremene brazilske instrumentalne glazbe. Aktivni skladatelji stvorili su nerijetko oprečne estetičke sinekure, zavedeni jamstvom sigurne izvedbe svojih gitarskih djela.

Od mlađih skladatelja tzv. post-nacionalnog usmjerjenja brazili su glazbeni repertoar najviše obogatili Marlos Nobre (r. 1939.) i Edino Krieger (r. 1928.). Opus Marlosa Nobrea raznorodan je i neprocjenjiva umjetničkog dometa. U trideset godina svog skladateljskog rada Nobre je skladao djela kao što su *Momentos I–IV* (Trenuci I–IV), *Homenagem a Villa-Lobos* (U počast Villi-Lobosu), *Reminiscências* (Sjećanja), *Prólogo e Toccata* (Prolog i tokata), *Entrada e Tango* (Pristupnica i tango), *Rememórias* (Ponovna sjećanja) ili pak *Concerto para 2 violões e orquestra* (Koncert za dvije gitare i orkestar), koja svjedoče o autorovoj snažnoj imaginaciji i na

temelju kojih ga opravdano smatraju nasljednikom Ville-Lobosa, poglavito zahvaljujući preciznom glazbenom rukopisu, robustnoj instrumentalizaciji i savršenoj ravnoteži između lokalnog kolorita i potrebe za oblikovnim scenarijem većih razmjera. Velika tehnička zahtjevnost njegova glazbenog stvaralaštva pokazala se kao otežavajuća okolnost pa je Nobre izvan svoje zemlje više cijenjen negoli izvođen. Riječ je, međutim, o okolnosti koju treba nadići u korist Nobreovih vrhunskih djela što zasigurno zaslužuju bezuvjetnu pozornost. Znatno veći uspjeh od Nobrea postigao je Edino Krieger skladbom *Ritmata* (1974.), ali i nekim svojim najnovijim djelima, kao što su primjerice *Passacaglia in Memoriam Fred Schneiter* ili *Concerto para 2 violões e orquestra* (Koncert za dvije gitare i orkestar). Veliko zanimanje vlada i za kvantitativno ne baš reprezentativan opus Osvalda Lacerde (r. 1927.), autora triju upravo čarobnih skladbi: *Moda Paulista* (São-paulska moda), *Ponteio i Valsa Choro* (Sentimentalni valcer). U spomenuti glazbeni naraštaj post-nacionalnog usmjerjenja ubraja se i Ronaldo Miranda (r. 1941.), čija je *Appassionata* stekla veliki međunarodni ugled, ali i José Alberto Kaplan (r. 1935.), autor *Sonatine*, odnosno Sérgio Vasconcelos Corrêa (r. 1934.), čije istoimeno djelo,¹⁴ kao i *Concerto* (Koncert), slično kao skladbe iz Kaplanova opusa, pokazuje veliko majstorstvo u fakturi glazbenog tkiva.

Širok spektar estetskih mogućnosti pokriva i skladateljski rad nezavisnih skladatelja, prilagođen konkretnim izvođačima. Tako je, primjerice, Almeida Prado (r. 1943.) stvorio dva eksperimentalna djela za gitaru u kojima se pojgrava zvukom, kao što je to ranije učinio u *Cartas Celestes* (Nebeska pisma), namijenjenim glasovirskoj izvedbi. Riječ je o djelima *Livre pour Six Cordes* (Knjiga za šest žica) i *Portrait de Dagoberto* (Portret Dagoberta), posvećenim sāo-paulskom gitaristu sa stalnim boravkom u Švicarskoj – Dagobertu Linharesu. Posve je drukčije naravi Pradova *Sonata* koja oscilira između prokofjevljevske energičnosti i raspojasanog nacionalizma. Drugi izrazito plodan skladatelj glazbe za gitaru jest Ricardo Tacuchian (r. 1939.), čije se stvaralaštvo kreće u rasponu od urbanog narodnjaštva u *Série Rio de Janeiro* (Rio-de-janeirska niz) i *Imagen Carioca para 4 violões* (Rio-de-janeirska slika za četiri gitare), do zvučnog eksperimentalizma u *Lúdicas* (Šaljive skladbe) i dvama *Impulsos para dois violões* (Impulsi za dvije gitare). Uporaba nekonvencionalnih tehnika karakterizira i djelo *Sighs Jorgea Antunesa* (r. 1942.) odnosno *Estúdio n.º 1 para violão e narrador* (Etida br. 1 za gitaru i pripovjedača) Rodolfa Coelho de Souze (r. 1952.). Polisemija je pak dovela do stvaranja djela za kojim ni danas ne prestaju posezati razni izvođači: *Que Trata de Espana* Willyja Corrêe de Oliveire (r. 1938.).

Mnoštvo lokalnih glazbenih interpreta, kao i očite prednosti njihove suradnje sa skladateljima koji se još nisu do kraja

¹⁴ *Sonatina*.



Turíbio Santos

afirmirali, stvorili su prostor za bogatu, živahnju i teško procjenjivu glazbenu djelatnost. Ja ču, međutim, usprkos tome izdvojiti četiri skladatelja rođena poslije 1960., koji u potpunosti zadovoljavaju uvjete za međunarodnu recepciju svog stvaralaštva. Prvi je Alexandre de Faria (r. 1972.), čija je *Entoada* 1997. nagrađena prvom nagradom na međunarodnom natjecanju skladatelja »Andrés Segovia«. Počevši od te godine Faria stvara djela izrazite teatralnosti, sa stanovitim elementima minimalističke umjetnosti – djela obilježena krajnje osobnim glazbenim rasudivanjem i potpunom beskom-promisnošću izraza: *Prelúdio n.º 1 – Olhos de uma Lembrança* (*Preludij br. 1 – Oči jedne uspomene*), *Prelúdio n.º 2 – Death of Desire* (*Preludij br. 2 – Smrt žudnje*). Njima valja dodati i dva koncerta za gitaru i orkestar, od kojih je drugi – *Mikulov* – doživio dotad neviđen uspjeh tijekom praizvedbe u Republici Češkoj. Sljedeći je skladatelj Artur Kampela (r. 1960.), čiji su *Danças Percussivas* (*Perkusioni plesovi*), karakteristični po specifičnoj ritmičkoj modulaciji, nagrađeni na međunarodnom

natjecanju u Venezueli. Fariji i Kampeli treba pribrojiti još dvojicu skladatelja rođenih poslije 1960: Alexandra Eisenberga (r. 1966.), autora ambicioznih, tradicijom prožetih projekata (s naglaskom na glazbenoj formi), kao što su, primjerice, *Prelúdio, Coral e Fuga* (*Preludij, koral i fuga*) ili *Pentalogia* (*Pentalogija*), te Marcusa Siqueiru (r. 1974.), skladatelja s osobito razvijenim sluhom za instrumentalni kolorit, što je, uostalom, posebno uočljivo u njegovim skladbama *Impromptu Fragile*, *Impromptu MóBILE* ili *Elegia e Vivo*, dok Siqueirin koncert za gitaru, harfu, celestu i dva komorna orkestra, pod naslovom *Hoquetus, Ecos, Espelhos* (*Hoquetus, jeke, ogledala*), još uvijek čeka praizvedbu. Uz dosad navedene, mogli bi se izdvojiti još neki autori visoke glazbene kakvoće koji su tek sporadično skladali za gitaru. Takvi su, primjerice, Mikhail Malt (r. 1957.), koji se proslavio djelom *Lambda 3.99* (za gitaru i računalno zvukovlje); Achille Picchi (r. 1957.), čiji je glazbeni izraz nešto konvencionalniji (podsjećajući na Bélu Bartóka), kao što se vidi iz djelâ *Prelúdio, Valsa e Finale* (*Preludij, valcer i finale*), odnosno *3 Momentos Poéticos* (*Tri pjesnička trenutka*), za gitaru i orkestar; Harry Crowl (r. 1958.), istinski glazbeni erudit, koji je napisao *Assimetrias* (*Asimetrije*) te Roberto Victorio (r. 1959.), čija su djela *Tetraktis* (*Tetraktisa*) i *Concerto para violão, flauta e orquestra* (*Koncert za gitaru, flautu i orkestar*). Svi ti skladatelji (osim možda Farije i Eisenberga) moraju se naviknuti na novi režim u brazilskome društvu: na poteškoće u objavljinju, distribuciji i snimanju svojih djela, zbog čega traže pomoć od institucija kao što su sveučilišta ili pak razne udruge i festivali za suvremenu glazbu. Afirmaciju izvan užeg područja na kojemu djeluju, navedeni skladatelji mogu zahvaliti jedino slučaju ili pak trajnom zanimanju glazbenih tumača.

Sretniji su oni koji djeluju na krhkoi granici između klasike, jazza i suvremene brazilske instrumentalne glazbe. Na svijetu danas, a osobito u Brazilu, sve više jača prava industrija raznih društava, festivala, izdavačkih i diskografskih kuća – industrija specijalizirana isključivo za klasičnu gitaru, pri čemu pod pojmom klasični podrazumijevamo ne estetsku, nego jedino tehničko-instrumentalnu kategoriju. Znatnom dijelu publike koja konzumira spomenute kulturne događaje i proizvode pritom nedostaje šira glazbena naobrazba, poglavito kad je u pitanju kritičko vrednovanje suvremene glazbene produkcije. Svoj prvi dodir s gitarom Ijudi najčešće ostvaruju preko popa ili jazza, što osobito vrijedi za učenike i studente, ali i za ozbiljne ljubitelje glazbe. Profil te publike uvjetuje međunarodnu recepciju skladatelja glazbe za gitaru, što se može vidjeti na primjeru Sérgia Assada (r. 1952.) koji, osim što je član proslavljenog duaa Assad, kroz posljednjih petnaest godina uvelike sklada za gitaru. Djela kao što su, primjerice, *Aquarelle* (*Akvarel*), *Sonata*, ciklus skladbi pod naslovom *Jobinianas*,¹⁵ ili pak razne skladbe za gitaristički

¹⁵ Koji bismo na hrvatski mogli prevesti kao »Skladbe na Jobimov način«. Antônio Carlos de Almeida Jobim, zvan Tom (1927.–1994.), ubraja se među najpoznatije i najpopularnije brazilske skladatelje i pjevače dvadesetog stoljeća.

duo (*Vitória Régia, Pinote, Recife dos Corais*) redovito su na repertoaru studenata gitare iz svih dijelova svijeta. Isti uspjeh postiže i bogato, raznoliko i instrumentacijski učinkovito glazbeno stvaralaštvo Paula Porta Alegrea (r. 1956.), Daniela Wolffa (r. 1967.) i Maurícia Orosca (r. 1976.).

Ono što ove glazbenike dijeli od tzv. narodnačkih gitarista jest očigledno insistiranje na važnosti glazbene forme koje proizlazi iz njihove koncertantne djelatnosti. Skladatelji-gitaristi koji uglavnom djeluju na području zabavne glazbe, odnosno kao pratnici jazz pjevačima ili solistima, nastoje se prikazati kao nasljednici glazbene tradicije Canhota, Garota, Dilermanda Reisa ili Badena Powella, dok im se djela, u skladu s tim nastojanjem, uglavnom svode na popularne pjesme i plesove. U inozemstvu

su ta djela, međutim, naširoko izvođena i u koncertnom obliku. Među navedenim skladateljima-gitaristima nevjerojatano velik uspjeh doživio je Paulo Bellinati (r. 1950.) čije su djelo *Jongo*¹⁶ snimili najistaknutiji svjetski solisti. Valja napomenuti da je Bellinatijeva glazbena uspješnica poslužila i kao svojevrstan skladateljski obrazac za stotine sličnih djela. Veliki broj obožavatelja stekli su i neki drugi skladatelji za gitaru poput, primjerice, Marca Pereire (r. 1955.), Celsa Machada (r. 1953.) ili Guinge (r. 1950.). Poseban slučaj predstavlja Egberto Gismonti (r. 1944.), poznat kao jedan od najvećih suvremenih jazz glazbenika (u svjetskim razmjerima), no čija se djela *Central Guitar* i *Variations: Hommage à Webern* svrstavaju u eksperimentalnu koncertnu produkciju.

Preveo N. T.

Literatura

- ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*, 11^a ed. São Paulo: Atica, 1980.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1928.
- ANDRADE, Mário de, AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de, CHIAFARELLI, Liddy, MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*. São Paulo: Editora Mangione, 1947.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BARTOLONI, Giacomo. *O Violão em São Paulo* in Violão Mandrião, www.violaomandriaos.mus.br
- CASTAGNA, Paulo, GILSON, Antunes. *O Violão Brasileiro é uma Arte* in Ver.
- DUDEQUE, Norton. *Historia do Violão*. Curtiba: Editora UFPR, 1994.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Lorenzo Fernandez, compositor brasileiro*. Rio de Janeiro, 1950.
- KIEFER, Bruno. *Historia da Música no Brasil*, vol. 1. Porto Alegre: Editora Movimento/SEC-RS/MEC, 1976.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. São Paulo: Editora Movimento, 1981.
- KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone, vida e obra*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.
- MARIZ, Vasco. *Historia da Música no Brasil*, 5^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARIZ, Vasco (coord.). *Francisco Mignone, o homem e obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE-EDUERJ, 1997.
- NEVES, José Maria. *Música brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Ricordi, 1981.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos, the music*. London: Khan & Averil, 1990.
- SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.
- SIMÕES, Ronel. *O Violão em São Paulo* in Violões & Mestres, Direção Nelson.
- SUMMERFIELD, Maurice J. *The Classical Guitar, its Evolution, Players and Personalities since 1800*, 5^a ed. Blaydon-on-Tyne: Ashley Mark, 2002.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos, the life and works*. London: McFarland, 1995.
- TINHORÃO, José Ramos. *Historia Social da Música Popular brasileira*. São Paulo: 34, 1987.
- TONI, Flávia. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.
- VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri Expressões de Uma Vida*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- WANDERLEY, Saulo. *O dia em que o violão deixou de ser bandido* in www.cafemusic.com, 1998.
- WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. New York: Oxford University Press, 1991.
- Encyclopédia da Música Brasileira, 2^a ed. São Paulo: Art Editora Ltda., 1998.

¹ Vihuela je tip renesansnog španjolskog šesterožičanog glazbala oblikom sličnog gitari.

