

Gitara **21**

Časopis Hrvatske udruge gitarskih pedagoga br. 21, 2019.



Pavel Steidl



Gitara

Časopis Hrvatske udruge gitarskih pedagoga

Gitara br. 21, 2019.

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. savjetnik
dr. sc. Lucija Konfic
Alemka Orlić, prof. savjetnik
prof. Darko Petrinjak
prof. Maroje Brčić

Urednik

prof. Maroje Brčić

Urednik glazbenog priloga

prof. Darko Petrinjak

Tajnik uredništva

doc. Krešimir Bedek

Grafičko oblikovanje

Boris Ljubičić

Žiro-račun HUGIP

IBAN HR7423600001101220832

Slog

Duplerica d.o.o.

Tisak

Sveučilišna tiskara d.o.o.

Uvodnik.....2

Igor Paro:

Tri ranobarokna lutnjista

ili Pitagorin poučak

novog glazbenog stila.....3

Notni prilog:

G. G. Kapsperger, M. Galilei

i E. Gaultier (transkribirao: Igor Paro).....18

Pavel Steidl

u razgovoru s Moranom Pešutić.....26

Petrit Čeku:

Razmišljanja o javnom nastupu32

Srđan Bulat:

Umijeće vježbanja.....35

Ivana Trogrlić Mandić:

Dvadeseta obljetnica HUGIP-a39

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.

Uvodnik

Poštovane kolegice i kolege, dragi čitatelji!

Pred vama je 21. broj časopisa *Gitara*, ujedno moj prvi urednički. Na početku, želio bih se prisjetiti dosadašnjih urednika, Alemke Orlić i Istvána Rőmera, koji su svoje desetogodišnje dionice odradili pošteno, profesionalno, a nadasve s ljubavlju i entuzijazmom. Veliko hvala!

Kao što vidite, ovaj broj donosi vizualne promjene. Nakon dvadeset godina mislim da je došlo vrijeme za osvježanje dizajna i ukupnog izgleda časopisa. Nadam se da vam se sviđa te da ćemo suradnju s gosp. Ljubičićem nastaviti na obostrano zadovoljstvo.

Premda je napravljen vizualni iskorak, sa sadržajem nismo eksperimentirali i povjeren je već prokušanim autorima. Tako u ovom broju naš česti i vrijedni suradnik Igor Paro donosi tekst o trojici pomalo zaboravljenih lutnjista koji su djelovali na prijelazu iz 16. u 17. stoljeće, u vremenima kad se raskošni barok nadovezao na već umornu renesansu. Vrijedna i sveprisutna Morana Pešutić, predsjednica Hrvatske udruge gitarskih pedagoga, razgovarala je s poznatim i priznatim češkim gitaristom bogate međunarodne karijere Pavelom Steidlom, a tu su i mlade snage Petrit Çeku i Srđan Bular koji pišu o važnim temama: pripremi za nastup, odnosno o umijeću vježbanja. Još jedna dama dala je svoj obol ovogodišnjem broju: Ivana Trogrlić Mandić potrudila se da nas svojim tekstom i fotografijama podsjeti na prošlogodišnji, jubilarni, 20. HUGIP. Mislim da je pred nama zanimljiv i sadržajan broj te se nadam da će vam čitanje, gledanje, kao i sviranje notnih primjera biti zanimljivo i korisno, ali i da ćete nešto od toga primijeniti u radu s učenicima.

Pozivam sve da u skladu sa svojim mogućnostima i sklonostima daju doprinos našem časopisu, a najmanje što svi skupa možemo napraviti jest da ga čitamo i preporučimo znatiželjnim učenicima, nadobudnim studentima i neinformiranim kolegama. Već je i to jako puno i doprinijet će boljoj i zanimljivijoj nastavi. Mi učitelji ponekad zaboravljamo ili umanjujemo važnost koju imamo u društvu. Platonov učenik Aristotel rekao je: „Ako Atena ostane bez postolara, Atenjani će hodati bosi. Ako Atena ostane bez učitelja, Atene neće biti!“

Uvijek se možemo žaliti na niske plaće, lijeve učenike, neadekvatne uvjete, pretrpane satnice, nepotrebnu birokraciju i nefleksibilne ravnatelje, ali ništa od toga ne može i ne smije biti opravdanje za manjak entuzijazma i višak nerada. Predan i vrijedan rad je i doveo do toga da se u Hrvatskoj s punim pravom možemo i trebamo pohvaliti vrlo visokom razinom sviranja i podučavanja gitare. Budimo ponosni, ali i svjesni da samo radom i entuzijazmom možemo zadržati stečene pozicije i dalje napredovati. Vjerujem da jedan mali kamenčić u tom mozaiku čine naša skromna, ali gorda Udruga i časopis, a svega toga ne bi bilo bez vrijednih entuzijasta i kreativnih vizionara.

Ugodno vam čitanje!
Maroje Brčić

Igor Paro

Tri ranobarokna lutnjista ili Pitagorin poučak novoga glazbenog stila

*Ah, čijem si se zahvalila,
tašta ljudska oholasti?
Sve što više stereš krila,
sve ćeš paka niže pasti!*

(Ivan Gundulić, *Osman*, Pjevanje prvo)

Uvod

Promatramo li glazbu za današnju klasičnu gitaru, koju smo „posudili“ iz lutnjističkog i gitarističkog repertoara ranijih razdoblja, možemo ustanoviti najveći broj transkripcija glazbe 18. stoljeća. Skladbe baroknih majstora poput Johanna Sebastiana Bacha i Leopolda Silviusa Weissa ne samo da su dio standardnog repertoara današnje klasične gitare već predstavljaju vrhunce instrumentalne glazbe uopće. Već osjetno manje (transkribirane) glazbe imamo iz 16. stoljeća, no ipak, nije nam teško sjetiti se vrhunskih renesansnih lutnjista kao što su Francesco da Milano i John Dowland,¹ ili nevjerojatno produktivne i kvalitetne plejade španjolskih lutnjista, među kojima je i Alonso Mudarra, kojemu možemo zahvaliti za prve stranice tiskane glazbe za gitaru. Ali kad pomislimo na skladatelje – za lutnju i/ili gitaru – 17. stoljeća, nailazimo na svojevrsnu „rupu“: teško je sjetiti se ikoga prije Gaspara Sanza u Španjolskoj i Roberta de Viséa u Francuskoj. Obojica su, svaki u svojoj sredini, napisali neke od najljepših stranica barokne instrumentalne glazbe. Međutim, njihove zbirke pojavljuju se tek u 80-im godinama 17. stoljeća. Postavlja se pitanje – što se to dogodilo početkom 17. stoljeća? Je li tada, iz nekog razloga, bilo manje skladatelja za lutnju i gitaru? I je li ta neočekivana praznina postoji objektivno, kao rezultat smanjene produktivnosti onodobnih skladatelja, ili je rezultat naše percepcije, dinamike uvida u glazbu tog razdoblja? Tekst koji slijedi nastoji na primjeru trojice ranobaroknih lutnjista pružiti

uvid u velike i kompleksne kulturnopovijesne promjene na razmeđu renesanse i baroka, te se osvrnuti na neke važne aspekte instrumentalne glazbe u vrijeme ranog baroka, posebice na primjeru razvoja tokate i barokne suite.



Cannocchiale – Galileov teleskop, pomoću kojeg je došao do revolucionarnih otkrića u astronomiji.

Značajni doprinosi lutnjista u povijesti europske glazbe

Lutnja, lutnjistički repertoar i lutnjisti koji su ga stvarali i izvodili, uvelike su utjecali na razvoj instrumentalne glazbe. Podsjetimo se ovdje nekih najznačajnijih doprinosa koje su u europsku glazbu uveli lutnjisti:

¹ John Dowland gotovo sve svoje skladbe za lutnju solo napisao je do 1600. godine.

- prva tiskana instrumentalna glazba: Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto - Libro primo*, Fossombrone (Venecija), 1507.
- prva tiskana glazbena partitura – lutnjistički dueti: F. Spinacino, *Intabulatura de Lauto - Libro primo*, Fossombrone, 1507.
- prve tiskane transkripcije vokalne glazbe: F. Spinacino, *Intabulatura de Lauto - Libro primo*, Fossombrone, 1507.
- prva zabilježena *scordatura*: F. Spinacino, *Intabulatura de Lauto - Libro primo*, Fossombrone, 1507.
- plesni stavci grupirani prema tonalitetu i tempu (Pavana – Saltarello – Piva) – zameci budućih suita: Joan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de Lauto*, Fossombrone, 1508.
- prva tiskana partitura vokalne glazbe uz pratnju instrumenta: Franciscus Bossinensis, *Tenori e Bassi intabulati...*, *libro primo*, Fossombrone, 1509.
- prvi ciklus instrumentalnih skladbi u svim tonalitetima: *Ricercare de tutti li toni*, F. Spinacino, *Intabulatura de Lauto - Libro secondo*, Fossombrone, 1509.
- prve oznake za dinamiku: V. Capirola, *Composicione* [...] (rukopis), Venecija, 1517.
- prve oznake tempa: Luis Milan, *El Maestro*, Valencia, 1535.
- prve tiskane skladbe pod nazivom „tokata“: Pietro Paolo Borrono i Francesco da Milano u zbirci različitih autora, Giovanni Antonio Casteliono, *Intabulatura de leuto de diversi autori*, Milan, 1536.
- prvi priručnici za sviranje instrumenta (didaktička djela): V. Capirola, *Composicione* [...] (rukopis), Venecija, 1517.; Luis Milan, *El Maestro*, Valencia, 1535.; Pierre Attaignant, *Tres breve et familière introduction*, Pariz, 1529.; Hans Newsidler, *Ein newgeordnet künstlich Lautenbuch in zwen Theyl getheylt: der erst Theil für die anfangenden Schuler*, Nürnberg, 1536.
- prvi tiskani niz varijacija na temu: *Guardame las Vacas*, Luis de Narváez, *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*, Valladolid, 1538.
- prve tiskane skladbe za gitaru: Alonso Mudarra, *Tres libros de musica para vihuela*, Sevilla, 1546.
- prve tiskane barokne suite (pod nazivom *Sonate*): Michelagnolo Galilei, *Il primo libro d'intavolatura di liuto*, München, 1620.

Svim ovim temeljnim novinama i značajnim dostignućima u povijesti europske instrumentalne glazbe treba pridodati da je na razmeđu 16. i 17. stoljeća upravo lutnja odigrala ključnu ulogu u razvoju novoga glazbenog stila, čija su osnovna obilježja monodija i *basso continuo*, te u razvoju opere.

Novo doba, nova glazba, nove lutnje



Sveta Cecilija, ulje na platnu, Carlo Saraceni (1579. – 1620.), talijanski barokni slikar, slično kao i Kapsperger, rođen u Veneciji, vrlo mlad došao u Rim.

Ah – gdje je glazba ta? U zraku – ili Na zemlji?

(William Shakespeare, *Oluja*)

U svom traktatu *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581.) Vincenzo Galilei hvali glazbu antičke Grčke, uvjeren da je njihova glazba imala „oplemenjujući i čudesan učinak“ na slušatelje, ustvrdivši pritom kako moderni skladatelji ne znaju kako „izraziti koncepcije uma, niti kako ih s najvećom mogućom učinkovitošću utisnuti u umove slušalaca“. Krajem 16. i početkom 17. stoljeća ideja da bi glazba mogla i morala snažno potaknuti ili opčiniti slušaoce i proizvesti određena arhetipska emocionalna stanja dovela je do radikalne promjene u poimanju glazbe. Renesansna vokalna polifonija, u kojoj su sve dionice ravnopravne, polarizirala se u tonski slog u kojem najdublja i najviša dionica postaju najvažnije, dok ostale služe popunjavanju harmonije. Težnja za dramatski što izražajnijim pjevanjem dovela je do razvoja monodije. U instrumentalnoj glazbi jedan instrument – ili par instrumenata – nije više namijenjen samo reproduciranju određene melodijske dionice, već mora biti sposoban za „impresioniranje slušaoca s najvećom mogućom učinkovitošću“. U nastojanju da se prilagodi novoj estetici i lutnja doživljava različite promjene, na planu broja i kvalitete žica, ugodbe, konstrukcije i sviračke tehnike. Nastaju dugovrate lutnje kao što su *chitarone* (te-

orba) i *archiliuto*. Broj žičnica² na lutnji za solo repertoar raste do 11, a od 1611. godine nadalje basovske žice od šestog para naniže ugađaju se dijatonski.

O hereticima, astronomima i lutnjistima

O planine, o boginje, o potoci, u kojima živim, obraćam se i njegujem sebe;

gdje učim u tišini i pronalazim ljepotu;

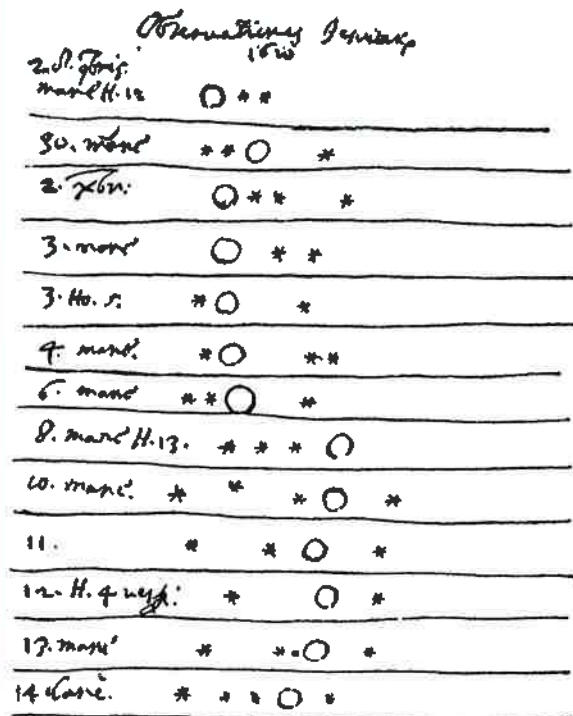
kroz koje se uzdižem, iznova budim, ukrašavam srce, duh i čelo; možda preobrazite smrt, čemprese i pakao u vatru, u lovorike, u vječne zvijezde.

Giordano Bruno

Plamen inkvizicijske lomače koji se razbuktao 1600. godine na *Campo de' Fiori* u Rimu kada je kao heretik javno spaljen jedan od najvećih mislilaca kasne renesanse, Giordano Bruno, zbog toga što se nije želio odreći svog vjerovanja da je Zemlja tek jedan od bezbrojnih svjetova u jednom beskonačnom svemiru, označava dramatičan kraj jedne, ali i početak nove epohe, doba u kojem dinamika i intenzitet promjena u društvu, u znanosti i umjetnosti, dosežu neslućene razmjere. Brunovo javno i okrutno smaknuće isprva je zacijelo ušutkalo mnoge slobodoumne glasove, no, još više, mnoge je navelo na ozbiljno promišljanje i preispitivanje uvriježenih vjerovanja.

Godine 1609. u tijeku svojih proučavanja nekih fenomena optike Galileo Galilei je usavršio jednostavnu optičku napravu koju je nazvao *cannochiale*, danas poznatiju pod nazivom – teleskop! Svijet renesanse i humanizma temeljio se s jedne strane na idealima naslijeđenim još iz antike, na skladu univerzalnih počela matematičkih i geometrijskih proporcija, na harmoniji sfera, sa Zemljom u središtu svemira, s čovjekom kao središtem svijeta i mjerilom svih stvari, bićem beskrajinih mogućnosti i težnji, s druge strane na neupitnom religijskom i političkom autoritetu Katoličke Crkve. Lutherova reformacija u 16. stoljeću stvorila je ozbiljne pukotine u hijerarhiji moći Katoličke Crkve, a time i na geopolitičkom zemljovidu podijeljene Europe, a nastojanja protureformacije samo su još više zaoštravale obostrane netrpeljivosti. Od prvih ekspedicija Vasca da Game i Kolumbovog otkrića Amerike krajem 15. stoljeća, Europa živi u procesu okrutne kolonizatorske ekspanzije koja je značila kraj drevnih civilizacija Sjeverne i Južne Amerike i genocid i porobljavanje za mnoge autohtone narode. Godine 1609. slika prividno jasno omeđenog i uređenog renesansnog kozmosa počela se odjednom urušavati u srazu s jednim jedi-

nim pogledom Galileovog teleskopa na Mjesec! Jer, u okularu te skromne optičke naprave, svatko, posve neovisno o društvenom staležu i religijskom uvjerenju, bio bogat ili siromašan, pismen ili nepismen, mogao je vidjeti da Mjesec nije savršena kristalna kugla, kako su to stoljećima zamišljali antički filozofi, već jedan svijet umnogome sličan našem, krajolik izbrazdan surovim planinskim lancima i pustinjanskim dolinama, dok i samo Sunce posjeduje uznemirujuće crne pjege koje pokazuju da se okreće oko svoje osi. A Galileovo otkriće nebeskih tijela koja kruže oko Jupitera³ i pogled na bezbrojne zvijezde od kojih se sastoji Mliječna staza, inače nevidljive golim okom, pokazao je na krajnje jednostavan i neposredan način da je pjesnik, filozof i „heretik“ Giordano Bruno bio u pravu – ne kruže sva nebeska tijela samo oko Zemlje, čak ni samo oko Sunca, postoje i drugi planetarni sustavi osim našeg! No, i samoga Galilea ubrzo su ušutkali crkveni autoriteti i, poučen Brunovim stravičnim primjerom, u strepnji od inkvizicije nije mu preostalo drugo nego da se u osami svog kućnog pritvora na slikovitim brežuljcima Arcetrija posveti područjima znanosti manje opasnim po život (kao npr. mehanici). Pa ipak, ništa više nije i ne može biti kao prije!



Galileove skice kretanja Jupiterovih mjeseca.

Duboki tektonski poremećaji u društvu i u svijesti čovjeka, konačno i radikalne promjene u estetskim i umjetničkim potrebama, odražavaju se i u umjetnosti tog vremena.

² Riječ „žičnica“ upotrebljavam u značenju ugodbene jedinice na lutnji (ili srodnim žičanim instrumentima, uključujući i renesansnu i baroknu gitaru), bilo da se radi o paru žica (unisono ili u oktavi), ili o jednostrukoj žici (*course*, engl.; *chor*, njem.).

³ Galileo je svojim teleskopom mogao vidjeti samo četiri najveća Jupiterova mjeseca, koji se danas, u spomen na Galileovo revolucionarno otkriće, zovu „Galileijevi mjeseci“.

Samo godinu dana nakon Galileovog revolucionarnog pogleda na Mjesec, 1610. godine, Shakespeare – ili tko god stajao iza tog imena – piše svoju posljednju dramu, *Oluju*, u kojoj nagovještava kraj jedne okrutne epohe i osvit jednog novog, još mnogo nesigurnijeg i okrutnijeg svijeta. Za sobom je ostavio književni opus koji svojim opsegom i kompleksnošću nadilazi sve što je do tada nastalo ne samo u engleskoj nego i u svjetskoj književnosti. Cervantesov *Don Quijote* (prvo izdanje: 1605. prvi dio i 1614. drugi dio), naizgled jednostavna parodija viteških romana, može se čitati i kao vrlo subverzivna satira religijskog i političkog totalitarizma koncentriranog u sveprisutnoj i svemoćnoj instituciji španjolske inkvizicije, ali i kao suptilna parodija destruktivnog kolonijalizma španjolske krune. Koliko su religija i politika na geopolitičkoj karti Europe oduvijek bile fatalno povezane, na najgori se mogući način pokazalo u sukobima Katoličke Crkve i protestantskih frakcija u zemljama sjeverne Europe, koji su najzad eskalirali u Tridesetogodišnji rat (1618. – 1648.), uz Prvi i Drugi svjetski rat jedno od najrazornijih ratnih sukobljavanja u povijesti čovječanstva. A u isto vrijeme, na jugoistočnim rubovima kršćanske Europe – upravo tu negdje u našim krajevima – pod barjakom islama ustrajno navaljuje i pustoši još uvijek moćno Osmansko Carstvo. U lijepom našem Dubrovniku koji, zahvaljujući svojoj čuvenoj diplomaciji, spretno balansira između svjetskih sila Venecije, Beča i Istanbula, Ivan Gundulić, najveći hrvatski barokni pisac, piše svog *Osmana*.

To je, dakle, u grubim crtama, svjetska pozornica na kojoj se odigravaju životi i djelovanje trojice nekoliko stoljeća zaboravljenih, a danas još uvijek premalo poznatih skladatelja: Giovannija Girolama Kapspergera (oko 1580. – 1651.), Michelagnola Galileija (1575. – 1631.) i Ennemonda Gaultiera „Starijeg“ (1575. – 1651.). Generacijski, bili su gotovo vršnjaci – Michelagnolo Galilei i Gaultier rođeni su čak iste godine, dok su Kapsperger i Gaultier umrli iste godine. Nije poznato jesu li se ikada sreli. Živjeli su i djelovali neovisno jedan od drugoga, u posve različitim zemljama i sredinama, Kapsperger na papinskom dvoru u Rimu, Galilei u Münchenu na dvoru Maksimilijana I. Bavarskog, Gaultier na kraljevskom dvoru u Francuskoj. No, sva su trojica bili lutnjisti i skladatelji, a u glazbenom stvaralaštvu svakog od njih, na razmeđu renesanse i baroka, vrlo dojmljivo se odražavaju najznačajniji razvojni tijekovi i glazbena previranja vremena u kojem su živjeli.

Giovanni Girolamo Kapsperger

Ah, kakva to je harmonija? – Čujte,
O prijatelji!

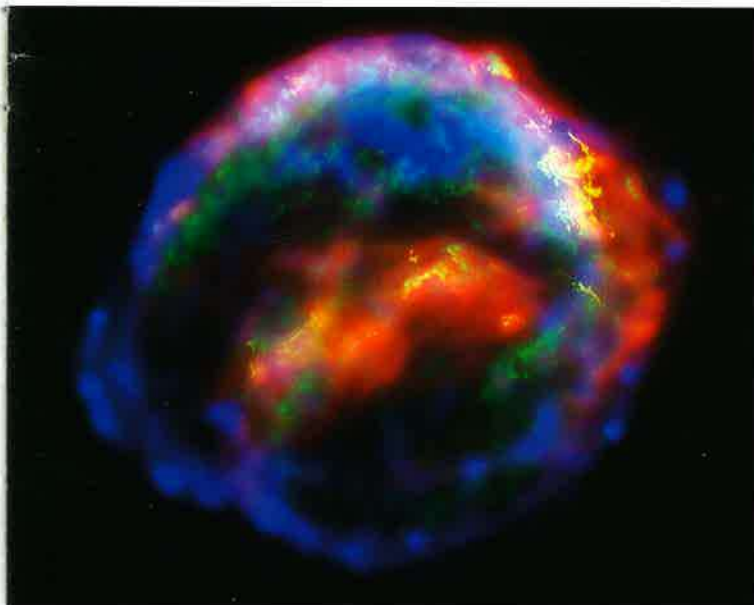
(William Shakespeare, *Oluja*)

Već nekoliko godina prije Galileovog revolucionarnog pogleda kroz teleskop, pojava supernove 1604. godine – koja je tri tjedna čak i danju bila vidljiva golim okom – ozbiljno je uzdrmala tadašnju sliku svijeta. Promatrajući taj neobični fenomen (ne razumijevajući ga još u potpunosti, tj. misleći da se radi o „novoj“ zvijezdi), Galileo je ipak došao do (ispravnog) zaključka da ta pojava predstavlja udaljenu zvijezdu, što pobija tada općeprihvaćenu aristotelovsku teoriju o savršenosti i nepromjenjivosti neba. Kapspergerov skladateljski prvijenac tiskan u Veneciji te iste 1604. godine⁴ – *Libro primo d'intavolatura di chitarone* – bio je svojevrsna supernova u svijetu glazbe. Ta prva tiskana zbirka za *chitarone* kao solistički instrument sadrži 6 tokata, sedam nizova varijacija na poznate ostinatne teme, 12 *gagliardi* i *Tenore del Kapsperger*. Zbirka je revolucionarna i po svom sadržaju i po tehnologiji tiska. *Chitarone* u to vrijeme još uvijek predstavlja inovaciju, tek je dvadesetak godina u upotrebi, kao instrument ranobarokne monodije, dizajniran prvenstveno za pratnju pjevanja, ili za sviranje u ansamblu. S prve dvije žice ugođene oktavu niže od uobičajene renesansne lutnje (tzv. *preokrenuta ugodba*), kao i s ekstremnim dimenzijama i rasponom basovskih žica, sa svojim tamnim tonskim spektrom, *chitarone* zahvaljujući svojoj ugodbi ima vrlo specifične tonske, tehničke i izražajne mogućnosti što neizbježno rezultira vrlo idiomatskom glazbom. To znači da je glazbu skladanu za *chitarone* teško izvoditi na drugim instrumentima, i *vice versa* – mogućnosti transkripcije ostale glazbe, pogotovo polifonije, na *chitaroneu* vrlo su ograničene. Glazba za *chitarone* solo, još k tome takve razine virtuoznosti, bila je tada nešto nečuvano. Tabulatura je tiskana sa graviranih bakrenih ploča, što tada također predstavlja veliku novinu. Koliko je Kapspergerova glazba u to vrijeme neobična i nova, možemo lako uočiti ako je usporedimo sa zbirkom koju je John Dowland iste godine objavio u Londonu – *Lachrimae or Seven Teares figured in Seaven Passionate Pavans...* svojevrsna su apoteoza renesansnog shvaćanja glazbe!⁵ Nakon 1605. godine Kapsperger dolazi u Rim gdje uskoro uspijeva doći do prestižnog pokroviteljstva moćnih plemićkih obitelji Aldobrandini i Bentivoglio. Kardinal Guido Bentivoglio kasnije će sjediti u istom povjerenstvu koje će u inkvizitorskom procesu donijeti konačnu presudu protiv Galilea, a u vrijeme Kapspergerovih prvih koraka u Rimu blagonaklono podupire još jednog velikog muzičara, Kapspergerovog imenjaka – Girolama Frescobaldija! Kapsperger najzad dobija trajnije zaposlenje na papinskom dvoru pod pokroviteljstvom kardinala Francesca Barberinija. To mu omogućava pristup

⁴ Kapsperger je tada u ranim dvadesetim!

⁵ Naravno, Dowlandov „anakronizam“ nimalo ne umanjuje vrhunsku kvalitetu njegove glazbe!

u čuvene rimske akademije, okupljališta najvećih umova i erudita tog vremena, gdje je imao prilike sresti izvanredne ličnosti kao što su pjesnik Gianbattista Marino, majstor *chiaroscuro* slikarstva Caravaggio, te svestrani znanstvenik Galileo Galilei i sudjelovati u njihovim učenim raspravama o glazbenoj i likovnoj umjetnosti, filozofiji, književnosti i znanosti. Mnoge Kapspergerove kompozicije vrlo vjerojatno su se prvi put mogle čuti baš u nekoj od takvih prigoda.



Zvezdana maglica SN 1604, zvana još i Keplerova supernova, ostaci gigantske zvezdane eksplozije iz 1604. godine.

Vrijedi spomenuti kako tada i u hrvatskom priobalju postoje razne akademije⁶ i upravo zahvaljujući njima ranobarokna se monodija lako mogla nadovezati na već postojeću tradiciju solističkog pjevanja uz pratnju lutnje ili drugih instrumenata. Naš istaknuti muzikolog Ennio Stipčević u svojoj izvanrednoj knjizi *Hrvatska glazba* piše: „Za prodor glazbenih baroknih novina u hrvatske krajeve osobito je bio zaslužan Veronežanin Tomaso Cecchini (1580. – 1644.). Prva zbirka baroknih skladbi pisanih za hrvatsku sredinu potječe iz 1612. Te godine Cecchini u Veneciji tiska i posvećuje svojim prijateljima i mecena, četvorici pripadnika splitske obitelji Capogrosso, zbirku *Amorosi concerti. Madrigali voce sola facili per cantare et sonare nel clavicembalo, chitarone o liuto* [istaknuo I. Paro] (...) *Libro primo*.“⁷ A

⁶ Akademija složnih u Dubrovniku, *Accademia degli Animosi* i *Accademia Cinica* u Zadru, posebno je aktivna bila *Accademia Palladia* u slovenskom Kopru, čije je glazbeno djelovanje imalo velikog utjecaja u Istri, u Puli i Labinu, sve do otoka Krka.

⁷ Ennio Stipčević, *Hrvatska glazba*, Školska knjiga, Zagreb, 1997, str. 90.

najvažnija osoba u glazbenom životu Istre bio je franjevac Gabriello Puliti (oko 1575. – 1643.) – još jedan vršnjak Michelagnola i Ennemonda! – rodom iz Montepulciana u Toskani. Puliti je došao u Istru 1604. (iste one godine kad je zasvijetlila Keplerova i Kapspergerova supernova!), gdje je do kraja života djelovao kao zborovoda, orguljaš i skladatelj. Prema saznanjima Ennija Stipčevića, u razdoblju između 1614. i 1621. Puliti je u Veneciji objavio barem šest zbirki monodije od kojih su najznačajnije zbirke maskerata iz 1612. i svjetovnih monodija iz 1621. (*Armonici accenti voce sola*) pisane za solo glas uz *chitarone*. Premda ni Cecchini ni Puliti nisu objavili niti jednu zbirku za *chitarone* ili lutnju solo, ipak su oni autori prvih sačuvanih skladbi pisanih kod nas izričito za instrument iz porodice lutnji. Ivan Lukačić (oko 1585. – 1648.), rodom iz Šibenika, najznačajniji hrvatski barokni skladatelj, od 1600. godine boravi u Italiji, gdje je studirao teologiju i glazbu. U Rimu je 1615. godine postao *Magister Musices*. Lukačićeva jedina zbirka *Sacrae Cantiones* [...], objavljena u Veneciji 1620., sadrži 27 moteta za „jedan, dva, tri, četiri i pet glasova“ uz orguljski *basso continuo*. „Za razliku od Križanića, Jelića, Šibenčanina i mnoštva drugih, Lukačić se – nakon godina provedenih na školovanju u Italiji – vratio u domovinu i u domaćoj, splitskoj sredini proveo cijeli životni i radni vijek.“⁸

Francesco Barberini 1634. godine zapošljava i Frescobaldija. Među ostalim istaknutim skladateljima koje Kapsperger susreće u Rimu su Luigi Rossi, Domenico Mazzochi,⁹ Stefano Landi, Gregorio Allegri te teoretičar Giovanni Battista Doni. No, upravo su Frescobaldi i Kapsperger najzaslužniji za integriranje novog, izvorno vokalnog, skladateljskog stila – *seconda pratica* – u instrumentalnu glazbu (Frescobaldi za instrumente s tipkama, Kapsperger za lutnju i *chitarone*).¹⁰ Premda počinje kao instrumentalist i virtuoz, od 1620. godine Kapsperger se sve više posvećuje i komponiranju vokalne glazbe. Godine 1636, kada dva vrlo mlada hrvatska plemića, braća Nikola i Petar Zrinski, na svom studijskom putovanju po Italiji, u Rimu posjećuju papu Urbana VIII., Frescobaldi i Kapsperger najbolje su plaćeni muzičari na papinskom dvoru, a možda i u cijeloj Europi. Urban VIII. Nikoli Zrinskom poklanja svoju zbir-

⁸ Ennio Stipčević, *Hrvatska glazba*, Školska knjiga, Zagreb, 1997, str. 100.

⁹ I u Mazzochijevoj vokalnoj glazbi nalazimo slična obilježja kao kod Kapspergera – upotrebu kromatike, vještu upotrebu retoričkih figura u glazbenom oslikavanju teksta, smjela harmonijska rješenja i neočekivane modulacije.

¹⁰ Alessandro Piccinini (1566. – oko 1638.), talijanski skladatelj i lutnjist, „izumitelj“ arhilutnje, također je bio vrlo značajan u tom procesu, ali ovdje se nećemo baviti njime zbog pomanjka nja prostora.

ku pjesama, među kojima su i neke koje je nekoliko godina ranije (1624. i 1633.) uglazbio Kapsperger!"



G. G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di lauto* (Rim, 1611.). Kapsperger je bio vrlo ponosan na svoje plemićko podrijetlo – naslovnica prikazuje njegov obiteljski grb.

Za tradiciju lutnjističkog solo repertoara posebno je značajna Kapspergerova prva i jedina sačuvana zbirka glazbe za lutnju *Libro primo d'intavolatura di lauto* (Rim, 1611.). Zbirka je napisana za lutnju s 10 žičnica, što je tada također novost, sadrži 8 tokata te 24 plesna stavka, 12 u obliku *gagliarde* i 12 u obliku *corrente*. Premda renesansna ugodba lutnje predstavlja nešto konvencionalniji okvir od „razbarušenog“ habitusa *chitaronea*, Kapsperger i tu kao da nastoji nadmašiti samoga sebe. U predgovoru Kapspergerove zbirke Filippo Nicolini, član jednog rimskog udruženja umjetnika i intelektualaca pod nazivom *Accademia degli Umoristi*, ističe kako je Kapsperger svoje skladbe napisao „ne za bilo koga, već upravo za članove naše Akademije

11 G. G. Kapsperger: *Poematia et carmina [...] liber I* (1624.), 10 skladbi na stihove pape Urbana VIII., za glas i *basso continuo*. *Liber II*, istog naslova, (1633.) je izgubljen.

...“. Nicolini uz to spominje i dva važna estetska koncepta Kapspergerove glazbe – *scherzo* i *maraviglia*. *Scherzo* upućuje na razigranost i (duhovitu) dosjetku, *maraviglia* znači začudnost i iznenađenje. Ovi koncepti najbolje dolaze do izražaja upravo u Kapspergerovim tokatama koje svakako predstavljaju najinventivniji dio njegove zbirke. Nepredvidivost, avanturistički duh i smionost u traženju novih i neočekivanih rješenja manifestiraju se na planu melodije, harmonije i ritma i predstavljaju ne samo osnovna obilježja Kapspergerove glazbe, već i ranobarokne instrumentalne glazbe uopće. Ista estetika prožima sve umjetnosti. Gundulićev „ah“ s kojim započinje svog *Osmana*, suprotstavljanje pitanja i odgovora, slikovito kontrastiranje visokog uzleta i naglog pada već u početnim stihovima spjeva, sažimaju u sebi estetiku baroka, koja se zasniva na emociji, sukobu, kontrastu i drami. Uvodnih 28 stihova *Osmana* daju ton cijelom spjevu i funkcioniraju kao svojevrсна tokata u književnom obliku!

Kapsperger je bio njemačkog plemićkog porijekla, a njegov otac, Wilhelm von Kapsperger, sudjelovao je kao zapovjednik u jednoj od najžešćih bitaka s Osmanskim Carstvom na tlu Europe, u čuvenoj bitci za Sisak, gdje su u lipnju 1593. godine udružene hrvatsko-njemačke snage u dramatičnim okolnostima svladale brojčano daleko nadmoćnijeg neprijatelja, čime je bila razbijena turska opsada Siska. Wilhelm se već oko 1580. godine skrasio u Veneciji gdje je vjerojatno rođen i Johann Hieronymus, odnosno Giovanni Girolamo. Njegov nadimak, *Il Tedesco della Tirola* („Nijemac od Teorbe“), ima pomalo donkihotski prizvuk i pokazuje da je Kapsperger za Talijane, premda „nobile“, plemić, uvijek ostao „Il Tedesco“, Nijemac. „Nobile alemanno“, dodao bi Kapsperger. Devedesetih godina prošlog stoljeća prisustvovao sam u Baselu jednom predavanju o Kapspergeru, u kojem je muzikolog Victor Anand Coelho duhovito primijetio kako je vjerojatno upravo to okolnost koja je Kapspergera cijeli život tjerala da u glazbi bude „veći Talijan od Talijana“. Glazbeni teoretičari, suvremenici, vrlo su cijenili Kapspergera kojeg su opisivali kao „najizvrsnijeg majstora teorbe kojeg imamo u Rimu“ (Giovanni Battista Doni), ili sljedećim riječima: „Kapsperger, sa svojim superiornim genijem i ostalim znanstvenim vještinama u kojima je znalac, uspješno je uronio u tajne glazbe. On je taj kojem budući naraštaji duguju sve te elegantne ukrase zvane *strascini*, *mordenti* i *gruppi* primijenjene na teorbi i na lutnji [...]“ (Athanasius Kircher). Također: „[...] Teorba je izumljena u naše vrijeme, a Giovanni Girolamo je umnogome unaprijedio način izvedbe na njoj“ (Vincenzo Giustiniani).

Izuzetno ponosan na svoj plemićki status i nagle čudi koja bi ga ponekad znala otjerati u sukobe, Kapsperger se

nije uvijek slagao s društvenim konvencijama svog vremena. Kad su ga poslije jednog njegovog glazbenog nastupa u palači obitelji Bentivoglio obasuli brojnim komplimentima, a zatim za vrijeme večere posjeli za isti stol s poslugom, kako je tada bilo uobičajeno tretirati muzičare, Kapsperger je demonstrativno napustio svečanost! Premda je prvenstveno bio inovativan skladatelj za lutnju i teorbu, od 1620. nadalje skladao je sve više vokalne glazbe za pjevače Sikstinske kapele, a to znači – za najbolje pjevače tog vremena. Objavio je preko 20 zbirki vokalne glazbe, kako svjetovne – madrigale, arije, vilanele, glazbu za svečanosti i vjenčanja, tako i duhovne – motete, mise i litanije, te nekoliko velikih glazbeno scenskih djela, među kojima i nekoliko ranih opera, od kojih je ostala sačuvana samo *Apotheosis sive Consecratio SS. Ignatii et Francisci Xaverii*.¹² Nakon što je 1640.¹³ objavio svoje posljednje djelo,¹⁴ o Kapspergeru do njegove smrti 1651. nema više gotovo nikakvih podataka.



Kardinali Francesco Barberini i Antonio Barberini – Kapspergerovi meceni i pokrovitelji. Fran Krsto Frankopan bio je oženjen Julijom Anom di Naro, nećakinjom kardinala Antonija Barberinija.

¹² Opera *La vittoria del principe Vladislao in Valacchia* (1625.) i *Fetonte, dramma recitato* (1630.) su, nažalost, izgubljene.

¹³ Iste godine rodio se Gaspar Sanz.

¹⁴ G. G. Kapsperger, *Libro settimo di villanelle* (1640), vilanele za 1–3 glasa i basso continuo.

Smrću Girolama Frescobaldija 1643. i pape Urbana VIII. 1644. godine završava jedno zlatno poglavlje u povijesti europske i svjetske umjetnosti, jedno od najplodnijih razdoblja talijanskog baroka koje je ostavilo brojna remek-djela u arhitekturi, književnosti i slikarstvu, ponajviše upravo u glazbi. Plemička obitelj Barberini – Maffeo Barberini, koji je 1623. postao papa Urban VIII., i njegovi nećaci Taddeo, Francesco i Antonio – bili su među najvećim europskim pokroviteljima i mecenama umjetnosti tog vremena. Novi papa Innocent X. sušta je suprotnost Urbanu, a nakon što papinsku kasu zatekne u stanju svojevrsnog bankrota, pokreće opsesivnu i detaljnu istragu o ogromnim dugovima koje su Barberiniji ostavili za sobom. Budući da su Barberiniji za Innocenta X. pripadali politički protivničkoj (anti-habsburškoj i profrancuskoj) frakciji te kako bi izbjegli neugodne (eventualno i opasne po život) posljedice



istrage, Urbanovi nećaci, kardinali Francesco, Antonio i Taddeo 1644. godine bježe u Pariz, pod okrilje Luja XIII., a Innocent X. konfiscira svu njihovu imovinu. Kapsperger, dakle, u posljednjim godinama života ostaje bez svojih najvažnijih poslodavaca. Za sobom je ostavio ogroman i raznovrstan glazbeni opus, kako instrumentalne, tako i vokalne glazbe, koji se tek relativno odnedavno iznova otkriva, proučava, a postupno i sve češće izvodi na povijesnim glazbalima.



G. G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di lauto* (Rim, 1611.), *Gagliarda* br. 10. (21. stranica faksimila) – virtuozni grafički ukrasi (napravljeni u jednom potezu!) iznad i ispod tabulature možda sugeriraju *scherzo* princip, virtuozni karakter Kapspergerove glazbe i njegovog načina sviranja.

Michelagnolo Galilei

Michelagnolo Galilei i njegova prva – nažalost i jedina – zbirka glazbe za lutnju s deset žičnica, *Il primo libro d'intavolatura di liuto*, München, 1620., predstavljaju svojevrsni labudi pjev renesansne lutnje – nedugo nakon Michelagnolove smrti, tridesetih godina 17. stoljeća, s pojavom barokne lutnje, i njegova glazba i instrument za koji je pisao pali su u zaborav. No, život Michelagnola Galileija bio je neraskidivo povezan s njegovim mnogo slavnijim starijim bratom Galileom Galileijem, pionirima moderne znanosti na mnogim područjima kao što su matematika, fizika, optika i astronomija, kao i s njihovim ocem Vincenzom Galileijem. Zahvaljujući toj okolnosti, danas ipak možemo saznati mnoge pojedinosti Michelagnolovog životopisa. Sačuvana je opsežna korespondencija između Michelagnola i Galilea. Iz detaljnog horoskopa koji je Galileo načinio za Michelagnola poznat nam je čak i točan datum njegova rođenja – 18. prosinca 1575. Njihov otac, Vincenzo Galilei, istaknuti firentinski lutnjist i skladatelj, bio



Lutnja s deset žičnica, Nicolas Tournier (1590. – 1639.), francuski barokni slikar, djelovao u Rimu između 1619. i 1626. upravo u vrijeme Kapspergerovog najproduktivnijeg razdoblja.

je jedan od najznačajnijih glazbenih teoretičara 16. stoljeća, autor najopsežnijeg traktata za renesansnu lutnju (*Fronimo*, 1568. i 1584.), uz to i jedan od članova prve Firentinske kamerate u kojoj su bili okupljeni umjetnici i teoretičari kao grof Giovanni de' Bardi i Girolamo Mei, koje danas smatramo dizajnerima tada posve novog, baroknog glazbenog stila. Nakon Vincenzove smrti 1591. godine, Galileo, kao najstariji sin, preuzima brigu o mladoj braći i ta će ga briga, usprkos čestim financijskim problemima i brojnim drugim teškoćama, pratiti do kraja života. Zahvaljujući očevoj opsesiji glazbom i, posebno, lutnjom,¹⁵ Galileo i Michelagnolo su od vrlo rane dobi imali temeljitu glazbenu naobrazbu. Galileo je i sam izvrsno svirao čembalo i lutnju i smatrao je da je „glazba najplemenitiji predmet o kojemu su mnogi veliki mislioci pisali, uključujući i samog Aristotela“. Kroničar Galileovog života i djela Viviani¹⁶ piše: „Galileo je ljepotom i plemenitošću u sviranju

15 Vincenzo je bio toliko opsjednut lutnjom da ju je svirao „u šetnji gradom, na konju, na prozoru, na krevetu“. (*Fronimo*, 2. prošireno izdanje 1584.)

16 Vincenzo Viviani (1622. – 1703.), talijanski matematičar i znanstvenik, zaslužan za prvo izdanje sabranih djela Galilea Galileija (1655. – 1656.).

lutnje nadmašio čak i svog oca, s umilnošću koju je zadržao do zadnjeg dana svog života.¹⁷ Galileo je zanimanje za glazbu odvelo i u pionirska znanstvena istraživanja na planu akustike i kinematke. No, čini se da je upravo Michelagnolo još kao dijete bio predodređen da postane muzičar, o čemu svjedoči predgovor koji je sa samo devet godina napisao za zbirku *ricercara* svoga oca *Contrapunti a due voci...* (1584.). Nakon neuspjelih pokušaja da kao lutnjist i glazbenik dobije zaposlenje u svojoj rodnoj Firenci, na firentinskom dvoru, Michelagnolo više sreće pronalazi na sjeveru Europe, najprije u službi moćne poljsko-litvanske obitelji Radziwiłł, da bi se potom od 1607. godine do kraja života skrasio u Münchenu na dvoru Maksimilijana I. Bavarskog.¹⁸ To vjerojatno nije bilo slučajno jer je još Vincenzo imao dobre kontakte s münchenskim dvorom, a Maksimilijan se zanimao za Galileova astronomska istraživanja te je čak bio naručio jedan prototip Galileovog teleskopa.



Maksimilijan I. Bavarski (1573. – 1651.)

Nastavljajući obiteljsku tradiciju i Michelagnolo je svoje si-nove podučavao teoriji glazbe i sviranju lutnje. U žarkoj želji da dvojici najstarijih sinova, Vincenzu i Albertu, pronađe što

17 Vincenzo Viviani, *Racconto istorico della vita di Galileo Galilei*, napisano 1654., objavljeno tek 1717.

18 Zbog svojih zasluga u Tridesetogodišnjem ratu Maksimilijan I. Bavarski proglašen je Velikim, a nakon sklapanja Westfal-skog mira 1648. potvrđen je kao bavarski izborni knez.

bolje pokrovitelje, zamolio je starijeg brata da mu svojim veza-ma i poznanstvima pomogne u organiziranju boravka u Rimu za najstarijeg sina Vincenza.¹⁹ Galileo nije žalio truda te ga je jedan od njegovih bivših učenika, Benedetto Castelli, uskoro obavijestio da Vincenzo u Rimu može imati smještaj „kod Sig.r Gio. Geronimo Kapspergeroa, jednog izvrsnog muzičara i po-uzdanog čovjeka, u čijem domu se redovito sastaju *academie di musica*“. Osim toga, Galileo javlja bratu da je uspio Alber-ta preporučiti izvjesnom gospodinu Renattu, prijatelju, čije su skladbe u novom francuskom stilu vrlo hvaljene u Parizu gdje on sada boravi te da je dotični gospodin ponudio „primi-ti Albertina pod svoje okrilje i pružiti mu svu dobrobit svojeg iskustva“. Postoji velika vjerojatnost da je spomenuti „Signor Renatto“ zapravo bio René Mézangeau,²⁰ čovjek koji je upravo u to vrijeme eksperimentirao s novim ugodbama lutnje, izumi-telj d-mol ugodbe i učitelj Ennemonda Gaultiera! Ako je tako, možda su se i Ennemond Gaultier i Alberto Galilei sreli u Pa-rizu, no o tome ipak nema nikakvih podataka. Nažalost, ništa nam od glazbe Michelagnolovih sinova nije ostalo sačuvano.



Michelagnolo Galilei, *Il primo libro d'intavolatura di liuto*, München, 1620., naslovnica.

Vrijeme u kojem je Michelagnolo odlučio objaviti svo-ju zbirku nije mu baš bilo naklonjeno. Galileo je u Rimu već bio u opasnim vodama braneći se od optužbi rimske

19 Među mnogim matematičarima koje je Galileo susreo u Rimu bio je i naš Dubrovčanin Marin Getaldić. Getaldić je bio fasciniran Galileovim istraživanjima u optici i astronomiji te je pomoću refraktorskog teleskopa, koji je dao izraditi prema vlastitim nacrtima, i sâm eksperimentirao po uzoru na Galilea.

20 René Mézangeau (oko 1567. – 1638.), francuski lutnjist i skladatelj.

inkvizicije pred kardinalom Belarminom,²¹ istim onim koji je dvadesetak godina ranije Giordana Bruna poslao na lomaču! Godine 1618. dugi sukobi između katoličkih i protestantskih zemalja Svetog Rimskog Carstva prerasli su u komplicirani vojni sukob tadašnjih svjetskih sila, Habsburgovaca i Francuza, u ono što danas nazivamo Tridesetogodišnji rat. Maksimilijan I. Bavarski, kao politički i vojni predvodnik Katoličke lige, imao je u to vrijeme mnogo prećih briga od eventualnog sponzoriranja Michelagnolovih tabulatura, a zbog ratnih izdataka sva novčana sredstva na dvoru bila su svedena na minimum. Michelagnolo je cijeli život s novcem bio u većim ili manjim tjesnacima, a postupno proširenje njegove obitelji (imao je ukupno osmero djece) nije mu nimalo olakšavalo financijsku situaciju. Talijanski karakter zbirke upućuje na to da je objavljivanje možda isprva planirao u Italiji, ali ju je na kraju ipak tiskao u Münchenu, najvjerojatnije o svom trošku i u maloj nakladi. Danas su sačuvana samo dva primjerka.

Michelagnolo je jedan od prvih ranobaroknih skladatelja koji je svoje skladbe svjesno, prema njihovom tonalitetu, organizirao u suite, pod nazivom *sonate* – u svojoj zbirci objavio je 12 *sonata* u 10 različitih tonaliteta. Posljednje dvije *sonate*, dvostavačni *passamezzo* i *saltarello*, vjerojatno su glazbeni *hommage* renesansnoj lutnjističkoj tradiciji njegova oca Vincenza. Svaka od ostalih 10 *sonata* započinje tokatom, nakon koje slijede plesni stavci. U Michelagnolovoj glazbi prisutni su elementi i starog i novog glazbenog stila. Michelagnolov veliki respekt prema višeglasju i sklonost prema jasnom vođenju melodijskih dionica očiti su tragovi renesansne glazbene baštine, dok u kombinaciji s fleksibilnom upotrebom disonanci, uz elemente francuskog lutnjističkog stila (*style brisé*), njegova naizgled jednostavna melodija postiže veliku ekspresivnost – kvaliteta koju su kasniji barokni skladatelji zvali *cantabile* i koju su izuzetno cijenili.²² *Toccata*, koju u ovom broju objavljujemo u transkripciji za gitaru,²³ lijepo ilustrira Michelagnolov me-

lankolični karakter, njegovu diskretnu no ipak zanimljivu upotrebu kromatike, izvjesnu suzdržanost, ali i osjećaj za mjeru i za cjelinu. U *Corrente* – prvom od četiri koji slijede nakon tokate, u reprizi A i B dijela skladbe, vidimo lijep primjer variranja u francuskom stilu. Činjenica da je Michelagnolo svoju zbirku tiskao u francuskoj tabulaturi također pokazuje da je bio svjestan kozmopolitskog karaktera nove francuske lutnjističke glazbe. Francuska tabulatura bila je u upotrebi i u Nizozemskoj, Engleskoj, kao i u skandinavskim zemljama. Pojedine Michelagnolove skladbe bile su objavljivane i u lutnjističkim antologijama drugih lutnjista, na primjer kod Fuhrmanna, Mertela i Besarda.²⁴

Tokata i instrumentalna glazba na prijelazu iz renesanse u barok

Američki muzikolog Howard Mayer Brown identificirao je šest kategorija instrumentalne glazbe u 16. stoljeću:

1. instrumentalni aranžmani vokalne glazbe, za jedan ili više instrumenata
2. uglazbljenje već postojećih melodija, kao što je gregorijanski koral, ili popularni napjevi
3. nizovi varijacija na određenu temu
4. *ricercari*, fantazije i *canzone*
5. preludiji, preambli i tokate
6. glazba za solo pjevanje uz pratnju lutnje (engl. *lute song*).

Premda naziv „tokata“ najprije povezujemo s baroknom instrumentalnom glazbom za instrumente s tipkama, činjenica je da njezino podrijetlo potječe još iz renesanse, i to iz glazbe za lutnju. Već i sam onomatopejski zvuk riječi tokata, tal. *toccata*, podsjeća nas na nešto taktilno, a u talijanskom jeziku riječ potječe od glagola *toccare*, u značenju 'dirati', 'dodirivati', u širokom rasponu od laganog dodira do udaranja, općenito u smislu sviranja nekog instrumenta. U 16. i 17. stoljeću *toccata* se prvenstveno odnosila na „diranje“ i „udaranje“ žica, ili tipki instrumenta, što nam odmah priziva u sjećanje cijeli niz specifičnih trzalačkih glazbala (lutnje, teorbe, harfe, gitare), kao i glazbala s tipkama (čembalo, orgulje). No, kao i u hrvatskom jeziku glagol „dirati“, talijanski *toccare* ima dvostruko značenje: nešto nas može dodirivati fizički, dok nas nešto može *dirati* i u emocionalnom smislu te možemo nečim biti dirnuti ili ganuti (*toccato*, tal.). Jedan od sinonima za *toccare* u talijanskom jeziku je i *tastare* – odakle potječe i riječ „tastatura“. Stoga nije čudno što i glagol *tastare* nalazimo u sličnom muzičkom kontekstu u naslovu *Tastar de corde* kojim se u najranijim tiskanim lutnjističkim zbirkama s početka 16. stoljeća (kao npr. u zbirci lutnjističke tabulature Joana Ambrosia Dal-

21 Kardinal Roberto Bellarmino (1542. – 1621.), talijanski jezuit i kardinal, bio je jedna od najznačajnijih ličnosti protureformacije. Godine 1930. proglašen je svetim. Katolička Crkva je, na poticaj pape Ivana Pavla II., formalno rehabilitirala Galileja 1992. godine. Međutim, 2008. Vatikan se iznova distancirao od cijelog slučaja, navodeći kako papa Urban VIII. nikada nije potpisao presudu inkvizicije, što znači da papa i Kurija presudu nisu jednoglasno podržali.

22 U kratkom „iskrenom napatku“ (*Aufrichtige Anleitung*) za zbirku svojih dvoglasnih i troglasnih invencija – *Inventionen und Sinfonien* (1723.) J. S. Bach ističe kako mu je najviše stalo do toga da se „studiranjem i vježbanjem tih skladbi postigne jedan cantabile način sviranja [...]“!

23 U originalu u c-molu. Eventualna upotreba kapodastera na drugom ili trećem pragu gitare približila bi skladbu originalnom tonalitetu i olakšala lijevoj ruci savladavanje nekih zahtjevnijih mjesta.

24 Georg Leopold Fuhrmann, *Testudo Gallo-Germanica*, Nürnberg, 1615.; Elias Mertel, *Hortus Musicalis Novus*, Strasburg, 1615.; Jean-Baptiste Besard, *Novus Partus*, Augsburg, 1617.

ze *Intabulatura de Lauto* iz 1508. godine) označava skladbu improvizatorskog karaktera nalik preludiju. Pa i sam spomen tokate prvi put nalazimo upravo u zbirci glazbe za lutnju različitih autora – *Intabulatura de leuto de diversi autori* – koju je Giovanni Antonio Castelfiono objavio 1536. u Milanu (iste godine kad je dovršena gradnja šibenske katedrale). Pored fantazija istaknutih lutnjističkih skladatelja tog vremena kao što su Francesco da Milano, Marco dall'Aquila i Pietro Paolo Borrono, zbirka sadrži i cijeli niz plesnih stavaka, pavana i saltarela. Bilješke uz neke od tih skladbi pokazuju da one nisu bile namijenjene samo sviranju već i plesanju. Tako osma skladba po redu, nakon plesa pod naslovom *Saltarello chiamato bel Fiore* nosi naslov *Tochata da sonare nel fine del ballo* („Tokata za sviranje na kraju plesa“), zapravo, radi se o kratkom dodatku od samo 12 i pol taktova, što bismo danas najvjerojatnije označili kao *coda*. Nekoliko stranica poslije, nakon *Saltarello chiamato Burato*, opet nalazimo jednu malu *Tochatu* od 12 taktova. No, najzanimljivija je u toj zbirci treća (od ukupno četiri), *Tochata Del Divino Franc. Da Milano*, koja sa svoja 34 takta ipak predstavlja jednu malu zasebnu cjelinu.



Francesco da Milano, *Tochata* [...], Giovanni Antonio Castelfiono, *Intabulatura de leuto de diversi autori*, Milan, 1536.

Ova skladba Francesca da Milana već uistinu ima neka obilježja prave tokate – počinje jednom brzom pasažom u rasponu od oktave i pol koja se nakon dva takta smiruje u dvoglasnom kontrapunktu, u 16. taktu proširuje u troglasje da bi završila kadencom od nekoliko četveroglasnih akorda. Budući da nakon nje slijedi Francescova *Fantasia*, koja počinje istim temeljnim tonom, može imati i funkciju uvoda u fantaziju. U drugoj polovici 16. stoljeća, a posebno razvojem novog baroknog glazbenog izričaja, kojeg su nazivali i *stilo nuovo*, tokata se razvila u samostalnu vrstu instrumentalne skladbe improvizatorskog karaktera, koja skladatelju i izvođaču – vrlo često u jednoj osobi – pruža priliku da pokaže svoju skladateljsku/ sviračku vještinu i muzičku imaginaciju u kontrastiranju brzih pasaža i sastavljenih ili rastavljenih akorda. Tokata je karakteristična za solističku instrumentalnu glazbu te se često koristila i kao uvod u višestavačnu skladbu poput suite. Primjer Mon-

teverdijeve uvodne *Toccate* iz njegove opere *L'Orfeo* – najavljujući prvi nastup mezzosoprana u liku Muzike – pokazuje da je u ranobaroknoj operi tokata mogla predstavljati i orkestralnu uvertiru. Tokata je osobito značajna za repertoar orgulja i svoje vrhunce doseže upravo u orguljskim djelima Girolama Frescobaldija, te stotinjak godina kasnije u veličanstvenim tokatama Johanna Sebastiana Bacha.

Ennemond Gaultier i novi akordi francuskih lutnjista

Premda za života sâm nije objavljivao svoje skladbe, svjedočanstva Gaultierovih suvremenika i lutnjista jednoglasno govore o ugledu jednog od najvećih majstora lutnje svog vremena. Rođen je 1575. u malom mjestu Villete-de-Vienne u jugoistočnoj pokrajini Francuske zvanoj Dauphiné. Najprije je bio u službi gospode de Montmorency, prve supruge Henrika I. od Montmorencyja, guvernera Languedoca da bi zatim s najboljim preporukama stupio u službu kraljice majke Marije de Medici, isprva kao paž, a potom i kao dvorski lutnjist.



Majka Luja XIII., Marija de Medici (1575. – 1642.), u čijoj je službi u Parizu Gaultier djelovao kao dvorski lutnjist punih dvadeset godina.

Marija de Medici potječe iz moćne toskanske kneževske obitelji Medici koja je u 15. stoljeću u Firenci doslovce sponzorirala renesansu, a od početka 16. stoljeća u nepunih 100 godina dala nekoliko papa i dvije francuske kraljice. Medici su oduvijek bili veliki pokrovitelji umjetnosti. Premda je brak Marije de Medici i francuskog kralja Henrika IV. bio aranžiran iz političkih razloga te se vjenčanje obavlja u Henrikovoj odsutnosti, ipak su tim povodom 1600. godine u Firenci priređene brojne raskošne svečanosti. Između ostalog, posebno za tu priliku, naručena je i izvedena jedna od prvih opera u povijesti glazbe, *Euridice* Jacopa Perija, koji je tom prilikom i sâm pjevao ulogu Orfeja prateći se na harfi. Praizvedbi je prisustvovao i Alessandro Striggio mlađi,²⁵ koji će, fasciniran novom glazbenom formom, nekoliko godina kasnije napisati libreto za Monteverdijevu prvu operu *L'Orfeo*.²⁶ Nakon što 1610. Henrik IV. pogiba kao žrtva atentata, samo dan nakon Marijinog proglašenja kraljicom, Marija de Medici vlada nadalje kao regentkinja u ime svog maloljetnog sina Luja XIII. Gaultierova služba na dvoru Marije de Medici počinje upravo negdje početkom njezina nesigurnog namjesništva, u atmosferi kompliciranih i opasnih političkih spletki i zavjera. U to vrijeme na dvoru djeluje i René Mézangeau, Gaultierov mentor, lutnjist koji će svojim eksperimentiranjima na planu lutnjističke ugodbe izvršiti dalekosežan utjecaj na Gaultiera. Tu je i lutnjist Robert Ballard,²⁷ aktivan ponajviše kao izdavač značajnih antologija lutnjističke glazbe i učitelj Luja XIII. Mlađi kralj, međutim, nije bio zaokupljen samo vježbanjem lutnje – čim je postao punoljetan, 1617. godine, izveo je pravi državni udar, odbacio prohabsbursku i prošpanjolsku politiku svoje majke, dao smaknuti njezine najbliže suradnike, dok je majku lišio svih ovlasti i protjerao je u dvorac Châteaux de Blois. Usprkos svim tim dramatičnim događajima, Ennemond ostaje odan kraljici majci i „prati je u nesreću“. Po Marijinom povratku iz egzila u Pariz postaje njezinim komornikom. Kao dvorski lutnjist bivše kraljice Ennemond je nekoliko puta putovao u Englesku, gdje je francuska lutnjistička glazba bila vrlo popularna. Međutim, 1631. godine, nakon još jednog – i posljednjeg – neuspjelog pokušaja da se vrati na vlast, Marija de Medici nema više što ponuditi Ennemondu. Njezini posjedi su konfiscirani, dvorska blagajna prazna, Ennemonda se više nije moglo isplatiti „zbog nedostatka nov-

25 Njegov otac, također Alessandro Striggio (1536. – 1592.), bio je jedan od najznačajnijih madrigalista 16. stoljeća.

26 Claudio Monteverdi, *L'Orfeo, favola in musica*, Venecija, 1609.

27 Ballardov otac, Robert Ballard stariji, istaknuti tiskar i glazbeni izdavač, u Parizu se udružuje u glazbeno-izdavačku djelatnost s Adrianom Le Royem koji 50-ih godina 16. stoljeća objavljuje prve cjelovite zbirke glazbe za gitaru!

čanih sredstava“. Marija de Medici ponovno odlazi u egzil, najprije u Bruxelles, a potom u Amsterdam, a njezin lutnjist vraća se zauvijek u svoj rodni kraj, gdje isprva živi kod svog brata. Ennemond je ipak morao raspolagati izvjesnom ušteđevinom jer nakon par godina otkupljuje jedan mali dvorac u zaseoku Nèves gdje će povučeno i samozatajno provesti ostatak svog života. Odlučna u ambiciji da postane jedinom legitimnom nasljednicom cjelokupne Gaultierove imovine, Benoitte Cousin, mlada služavka s kojom lutnjist živi u izvanbračnoj vezi od svog preseljenja u Nèves, prilično će mu zagorčati posljednje dane života. 17. prosinca 1651., doslovce na samrtničkoj postelji, Ennemond uzima svoju suložnicu za ženu, na opće zgražanje svoje bliže i daljnje rodbine oporukom joj ostavlja sva svoja dobra i umire istog dana.



Denis Gaultier, poznat i pod imenom Gaultier Pariški, (oko 1600. – 1672.), *Livre de tablature ... de Mr. Gaultier Sr. de Nève et de Mr. Gaultier son cousin* („Knjiga tabulature [...] g. Gaultiera starijeg od Nèvea i g. Gaultiera njegovog rođaka“), naslovnica. *Allemande* i *Canaries*, koje u ovom broju predstavljamo u transkripciji za gitaru, potječu iz te zbirke. Objavljena je posthumno u Parizu 1672. godine.

Svojim inovativnim djelovanjem kao lutnjist i skladatelj Ennemond Gaultier je odigrao značajnu ulogu u razvoju i širenju karakterističnog, prepoznatljivo francuskog glazbenog stila – *style brisé* – u glazbi za lutnju, ne samo u Francuskoj nego i drugdje. Etablirao je i novu vrstu lutnje, s 11 žličica, i novu vrstu lutnjističke ugodbe koju zovemo još i „d-mol ugodba“. Tu vrstu lutnje danas zovemo barokna lutnja. (Trebalo ovdje ipak pripomenuti – kao što postoje brojne različite vrste renesansne lutnje, postoje i različite vrste barokne lutnje.) Ennemond je imao ogroman utjecaj na svoje suvremenike kao i na kasnije generacije francuskih lutnjista. Njegove najpoznatije skladbe, *Tombeau de Mézangeau*,²⁸ *La belle homicide*, *Canaries*, čine temelj repertoara francuske barokne lutnje. U svojoj *Harmonie Universelle*

28 Smatra se da je to prva skladba te vrste.

(„Opća harmonija“) Marin Mersenne ga već 1636. godine spominje kao jednog od najizvršnijih lutnjista: „...teško je svirati tako izvrsno (lutnju) kao gospoda L'Enclos, Gaultier...“²⁹ Ennemond je podučavao Mariju de Medici, a i sam kardinal Richelieu morao se latiti učenja lutnje kod njega, zacijelo više iz političkih pobuda, u nastojanju da pridobije naklonost kraljice majke, negoli zbog ljubavi prema glazbi, što je izazvalo mnogo podsmijeha. Zanimarimo li takve bizarne dvorske situacije, Ennemond je bio mentor i uzor najznačajnijim lutnjistima-skladateljima 17. stoljeća kao što su Jacques Gallot, Pierre Dubut, François Dufault, Charles Mouton. Lutnjistički rukopis Mary Burwell, kao i brojne skladbe Daniela Bachelarda i Roberta Johnsona svjedoče o Gaultierovom snažnom utjecaju u Engleskoj. Njegove skladbe nalaze se raspršene u nekoliko tiskanih zbirki i u nekoliko rukopisa. Mnogi su lutnjisti pisali glazbu stilski vrlo sličnu njegovoj, pa je atribucija otežana u slučajevima gdje nije izričito navedeno da se radi o njegovoj skladbi, a stvar dodatno kompliciraju pogrešno navedena autorstva što je često posljedica okolnosti postojanja nekoliko lutnjista s istim prezimenom, od kojih su neki bili u bližem ili daljem srodstvu s Ennemondom. Lijepu ilustraciju Gaultierovog ugleda u generaciji njegovih učenika i nasljedovatelja nalazimo u predgovoru Gallotove zbirke glazbe za lutnju (oko 1670.)³⁰: „Kada me optužuju da potkradam Gaultiera, ništa ne može više počastiti moje djelo. Smatram se sretnim da se prepoznaju načela koja mi je dao za ono što radim, a ono što se udaljilo od njih podleglo je lošem ukusu, kako u skladbi, tako i u izvedbi.“³¹ Denis Gaultier, Ennemondov rođak, a vjerojatno i učenik, u svojoj zbirci lutnjističkih tabulatura (tiskanoj oko 1672.) objavio je 15 Ennemondovih skladbi potpisanih s *Du vieux Gaultier* („Stari Gaultier“), imenom kojim su ga zvali da bi ga se razlikovalo od još nekoliko drugih lutnjista istog prezimena. Premda mu se svi dive i hvale ga, Mary Burwell nam u svom rukopisu otkriva Gaultierov prilično ambivalentan stav prema drugim lutnjistima, posebno prema svojim prezimenjacima s kojim su ga često brkali, te piše kako je postao „velika tvrdica sa svojim djelima... Bio je (doduše) veoma ljubazan dati jednom prilikom instrumentalno djelo svom bratiću Gaultieru iz Pariza. Njegov zajedljiv duh lako se očitovao k tomu na štetu drugih lutnjista. Ismijavao je njihov način sviranja: Gaultier Pariški bio bi za „pratnju na

29 André Souris, Monique Rollin, *Oeuvres du Vieux Gautier*, Centre National de Recherche Scientifique, Pariz, 1966. Citat prevela Branka Semialjac, Osijek, 2006.

30 Jacques Gallot, *Pieces de Luth Composees sur differens Modes par J. G. Avec les folies d'Espagnes Enrichies de plusieurs beaux couplets dediees a Mgn. le Comte Destree Viceadmiral de France*, Pariz, oko 1670.

31 Iz istog izvora, citat prevela Branka Semialjac, Osijek, 2006.

sprovodu“, Gaultier Engleski za „sviranje u kabareu“, gosp. Mercure „za vođenje medvjeda na tržnicu da bi plesali“. Ali stari Gaultier, zbog svoje superiornosti, imao je povlasticu i pravo ustanoviti zakon za sve majstore lutnje.“³²

Barokna lutnja i style brisé



Lutnjist, ulje na platnu, Theodoor Rombouts (1597. – 1637.), flamanski slikar Caravaggiove škole

Kad razmišljamo o razdoblju renesanse i humanizma, lutnja nam se otkriva kao glazbeni instrument koji već samom svojom fizičkom pojavnošću i svojim tonskim osobinama izvanredno objedinjuje i utjelovljuje ideale jedne epohe. Isti univerzalni principi svete geometrije koje su renesansni arhitekti upotrebljavali u projektiranju i gradnji vrtova, crkava i palača, slikari u kompoziciji svojih slika (ponekad i u jednoj osobi, kao Michelangelo Buonarrotti), a skladatelji u kompoziciji glazbe, prisutni su i u nacrtu, u konstrukciji i u dizajnu renesansne lutnje. I tu se, naravno, događaju promjene, ali još uvijek u tijeku jednog razvoja dovoljno polaganog da gotovo cijelo 16. stoljeće pratimo u osnovi iste karakteristike instrumenta kao rakvog. Zanimljivo je da u tom razdoblju dolazi do prave hiperprodukcije tiskane glazbe za lutnju, što nam uvelike olakšava praćenje svih promjena. Upravo zahvaljujući lutnjističkoj tabulaturi možemo vidjeti da se tek sedamdesetih godina

32 *Miss Mary Burwell's Instruction Book for the Lute*, engleski rukopis nastao oko 1670., objavio Thurston Dart, u *The Galpin Society Journal*, br. XI, svibanj 1958., citat prevela Branka Semialjac.

16. stoljeća dodaje sedmi par žica, ugođen veliku sekundu ili kvintu dublje od šeste. Razvoj u tehnologiji proizvodnje crijevnatih žica u drugoj polovici 16. stoljeća omogućio je proširenje broja basovskih žica na lutnji. Tako će do kraja 16. stoljeća broj žičnica na lutnji narasti do devet. Ugodba lutnje u osnovi se još uvijek nije bitno mijenjala. No, 10 pari žica dvadesetih godina 17. stoljeća već je u tolikoj mjeri promijenilo sonornost instrumenta da su lutnjisti poput Renée Mézangeaua počeli naveliko eksperimentirati s različitim vrstama tonalitera i ugodbe. (Olakotna) okolnost što se glazba za lutnju tradicionalno zapisuje tabulaturom bila je pritom od presudnog značaja. Da bi se snašli u labirintu brojnih različitih ugodbi, lutnjisti su stare, renesansne ugodbe zvali *vieil ton*, dok su za nove vrste ugodbe koristili zajednički naziv *accords nouveaux*. Godine 1638. (iste godine kad u Dubrovniku umire Gundulić) prvi je put zabilježena i ugodba pri kojoj su prvih 6 žičnica ugođene u d-mol akord (F'-d'-a-f-d-A) – ispravan naziv bio bi *nouveaux accord ordinaire* (danas se koristi i kratica NAO). Usvajanjem „d-mol ugodbe“ i dodavanjem 11. žičnice, lutnja je ponovno postigla razinu stabilnosti koja će joj omogućiti da u manje-više nepromijenjenom obliku opstane do kraja 18. stoljeća.

No, budimo realni. Mnoštvo različitih i kompliciranih ugodbi, mnoštvo crijevnatih žica – i vezanih pragova – koji su jako skupi, a brzo se troše, vječni problemi s preštimanjem i ugađanjem žica, skupoća tiskanih tabulatura kao i nečitljive „švrljotine“ rukopisa i – najviše od svega – godine i godine mukotrpnog učenja i vježbanja potrebne da bi se na tako zahtjevnom instrumentu uopće moglo lijepo i suvislo svirati, jednom riječju, *ars longa, vita brevis* – sve to nije baš pogodovalo velikoj popularnosti lutnje. Razvitkom instrumenata s tipkama, čembala, a posebno sa sve većom popularnošću barokne gitare, lutnja sve više pada u drugi plan. U 17. stoljeću nema više onog humanističkog entuzijazma činkvečenta, misionarskog duha, vjerovanja kako tiskana riječ, ili tiskana glazba, uz nekoliko prikladnih instrukcija, svo potrebno znanje može učiniti dostupnim čovjeku. U 100 godina intenzivnog razvoja instrumentalna glazba je dostigla takvu razinu kompleksnosti da široki slojevi amatera počinju polako posustajati. Glazba više nije za svakoga, glazba je za odabrane, za one rijetke koji su uistinu znatiželjni, za one ustrajne, za posvećene. U tom kontekstu možemo razumjeti Ennemonda – on je možda došao do zaključka da je glazbu (za lutnju) nemoguće zapisati, pa je onda, *ergo*, nema smisla ni tiskati. Uistinu, između izgleda tabulature francuske barokne glazbe i njezine stilski cjelovite i korektne izvedbe na lutnji tako je velika razlika da je opravdan zaključak: takvu glazbu moguće je naučiti svirati samo uz pomoć pravog učitelja i majstora.

Početkom 17. stoljeća težište kreativnosti u solističkom sviranju lutnje postupno se premješta iz Italije u Francusku – upravo među francuskim lutnjistima nova vrsta lutnje pogodovala je daljnjem razvitku jednog specifično baroknog lutnjističkog stila čije su najznačajnije karakteristike sofisticirana upotreba brojnih ukrasa i *style brisé*.



Charles Mouton (1617. – prije 1699.), Gaultierov učenik, francuski barokni lutnjist i skladatelj.

Style brisé označava jedan osobit način izvođenja instrumentalne glazbe koji karakterizira nejednaka, „asimetrična“ upotreba rastvorbi akorda. *Style brisé* uključuje još neke elemente kao što su ritmička premještanja tonova unutar melodije, tonski slog s nejednakim brojem dionica, promjenu oktave, višeznačnost melodije, nejednake duljine muzičkih fraza i općenito izbjegavanje očekivanih harmonijskih, melodijskih i ritmičkih obrazaca. Premda se izraz danas prvenstveno odnosi na glazbu 17. i 18. stoljeća za čembalo, stil se najprije razvio među francuskim lutnjistima 17. stoljeća. I lutnja i čembalo imaju u osnovi slične akustičke osobine, budući da se i kod jednog i kod drugog instrumenta ton proizvodi trzanjem žica. Zbog ograničenja svog instrumenta francuski lutnjisti razvili su čitav niz „trikova“ kojima su sa samo nekoliko tonova nastojali stvoriti dojam kompleksnog višeglasja, a kombiniranjem upotrebom raznih vrsta *arpeggia* i ukrasa iluziju produljenja tona u širokim

melodijskim dionicama. Glazba francuskih lutnjista izvršila je veliki utjecaj na instrumente kao što su viola da gamba i, naročito, čembalo. Izvorni naziv je zapravo *style luthé* (doslovce „lutnjistički stil“), a počeli su ga upotrebljavati čembalisti oko 1700. godine, među ostalima i veliki francuski skladatelj i čembalist François Couperin.

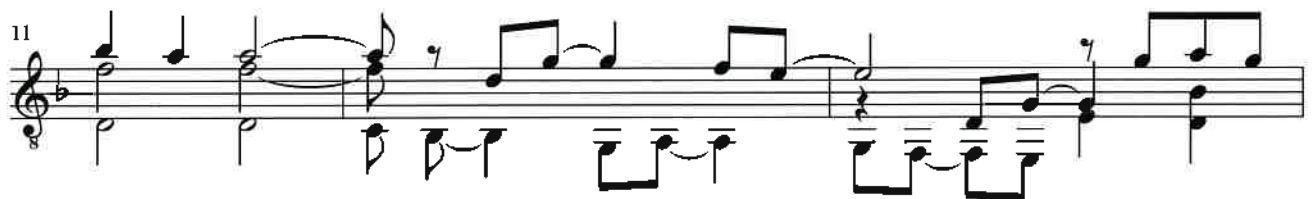
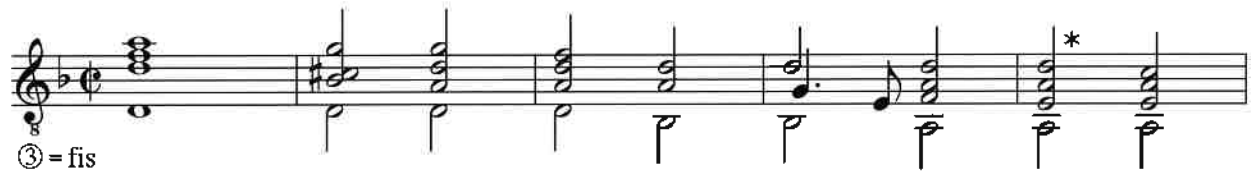
Rane primjere tog stila možemo pronaći početkom 17. stoljeća u velikim lutnjističkim antologijama kao što su *Le trésor d'Orphée* koju je 1600. godine objavio Antoine Francisque, i u dvjema zbirkama Roberta Ballarda *Premier Livre de tablature de luth* (1611.) i *Diverses Pièces mises sur le luth* (1614.). U Italiji utjecaje francuskog stila možemo naći već i kod Kapspergera, npr. u njegovoj osmoj lutnjističkoj *Toccati*, kao i u varijacijama njegovih plesnih stavaka kao što su *gagliarda* ili *corrente*. Nalazimo ga i u „reprizama“, tj. varijacijama plesnih stavaka Michelagnolovih *sonata*. *Style brisé* razvio se zapravo iz improvizirane interpretacije akorda, a to je disciplina paralelna onoj na kojoj počiva *basso continuo* i realizacija šifriranog basa. Improvizacija je vrlo značajan element lutnjističkog stila. Zanimljivo je da ni Kapsperger ni Michelagnolo Galilei varijacije ne ispisuju kod svih plesnih stavaka. Tek na nekima od njih točnim zapisom demonstriraju osnovne principe variranja, a tamo gdje toga nema vjerojatno su željeli ostaviti slobodan prostor izvođaču da sâm osmisli svoje varijacije. Francuski barokni lutnjisti kao uvod u plesne stavke umjesto tokate upotrebljavaju preludij. Upravo su s preludijem otišli još jedan korak dalje u improvizatorskom karakteru sviranja, a posebnu „poslasticu“ predstavlja im *Prélude non mesuré* – „preludij bez oznake za mjeru“ – glazbeni oblik koji u najvećoj mogućoj mjeri utjelovljuje estetiku francuskih lutnjista. U notnom zapisu takvih skladbi nema taktnih crta, ni notne vrijednosti ni mjera nisu određene, tek su pojedine muzičke fraze eventualno označene lukom, a ritmička realizacija prepuštena je izvođaču. U njihovoj izvornoj notaciji takvi preludiji zahtijevaju od izvođača jedan aktivan, suradnički pristup, što omogućuje i izvjesnu slobodu interpretacije. Naravno, „dešifriranje“ tako šturog notnog, tj. tabulaturnog zapisa iziskuje temeljito razumijevanje glazbe, naročito harmonije, i suvereno vladanje instrumentom. U usporedbi sa strogo menzuriranom notacijom, *non mesuré* izvedba odnosi se slično kao čitanje proznog teksta u usporedbi s ritmiziranim stihovima. Kod Ennemonda Gaultiera, koji na raspolaganju ima sasvim novi, francuski tip lutnje i ugodbe, *style brisé* već nalazimo u punom sjaju – njegova skladba *Canaries*, koju u ovom broju objavljujemo u transkripciji za gitaru, predstavlja upravo ogledni primjer.

Zaključak

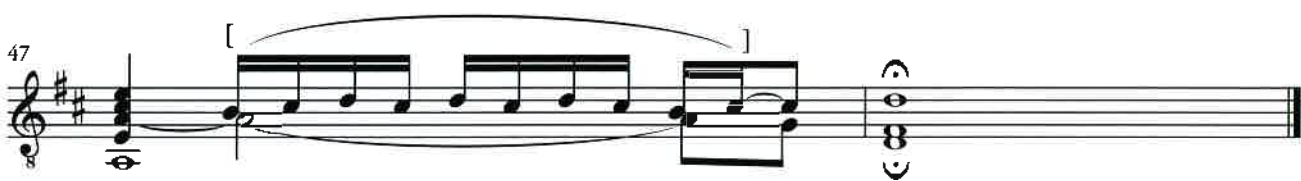
Kapsperger djeluje u vrijeme velikih i brzih promjena u svijetu glazbe, osobito kod trzalačkih instrumenata kao što su lutnja i teorba (*chitarone*), pa njegov nevjerojatno opsežan i raznovrstan glazbeni opus, nezasluženo, vrlo brzo pada u zaborav. Imajući u vidu vrijeme objavljivanja Kapspergerovih prvih tokata za *chitarone* (1604.) i za lutnju (1611.), budući da znatno prethode prvom objavljivanju Frescobaldijevih tokata (1615.), s pravom možemo pretpostaviti da su upravo Kapspergerove rane tokate utjecale na Frescobaldija. Na sličan način, glazba Ennemonda Gaultiera i drugih francuskih lutnjista utrla je put eri barokne lutnje, a uz to je uvelike utjecala na čembaliste 17. stoljeća i na skladatelje kao što su Johann Jakob Froberger, što je pak usmjerilo transmisiju glazbenog baroka u pravcu njemačkih zemalja. I dok su i Kapsperger i Gaultier na svojim glazbalima skladali izrazito idiomatsku glazbu, Michelagnolo Galilei svjesno je težio univerzalnosti – sintezom talijanskog i francuskog lutnjističkog stila, polariziranjem modusa u tonalitete dura i mola te organiziranjem „sonate“ kao višestavačnog instrumentalnog djela objedinjenog zajedničkim tonalitetom, nagovijestio je smjer u kojem će ići daljnji razvoj barokne suite, odigravši tako jednu osamljeničku, ali izuzetno značajnu ulogu u razvoju instrumentalne barokne glazbe. Dvije generacije obitelji Galilei, Vincenza i njegovih sinova, aktivno su sudjelovale u glazbenoj preobrazbi epohe renesanse u barok i u revolucionarnim otkrićima u matematici, fizici i astronomiji, koja su radikalno promijenila dotadašnju sliku svijeta i postavila temelj modernoj znanosti.

Toccata 3

Giovanni Girolamo Kapsperger



* U taktovima 5-7 notu a' u srednjem glasu dodao je obrađivač.



Gagliarda 10

Giovanni Girolamo Kapsperger

③ = fis 0

6

12

17

22

27

31

36

Toccata

Michelagnolo Galilei

③ = fis

6

11

14

17

21

26

30

100

Michelagnolo Galilei

③ = fis

[illegible]

Example 10 is a musical score for a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score consists of five measures. The first measure has a treble clef and a bass clef. The second measure has a treble clef and a bass clef. The third measure has a treble clef and a bass clef. The fourth measure has a treble clef and a bass clef. The fifth measure has a treble clef and a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

15

19

Musical notation for measure 19, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with a fermata over the final note. The bass line has a single note with a fermata.

23

Example 23

[illegible]



Allemande du vieux Gaultier



Musical score for the Allemande du vieux Gaultier. The piece is in 3/8 time and D major. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and trills (tr). The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 11, and 14 indicated. A key signature change to D major is noted at the beginning. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

⑥=D

4

7

11

14

Canaries du vieux Gaultier



Musical score for the Canaries du vieux Gaultier. The piece is in 3/8 time and D major. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and trills (tr). The score is divided into measures, with measure numbers 5 and 8 indicated. A key signature change to D major is noted at the beginning. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

⑥=D

5

8

11 *tr*

17 *tr*

23 *tr* 3

29 *tr* 1

35 *tr*

41

46 *tr* *tr*

51 *tr* *tr*

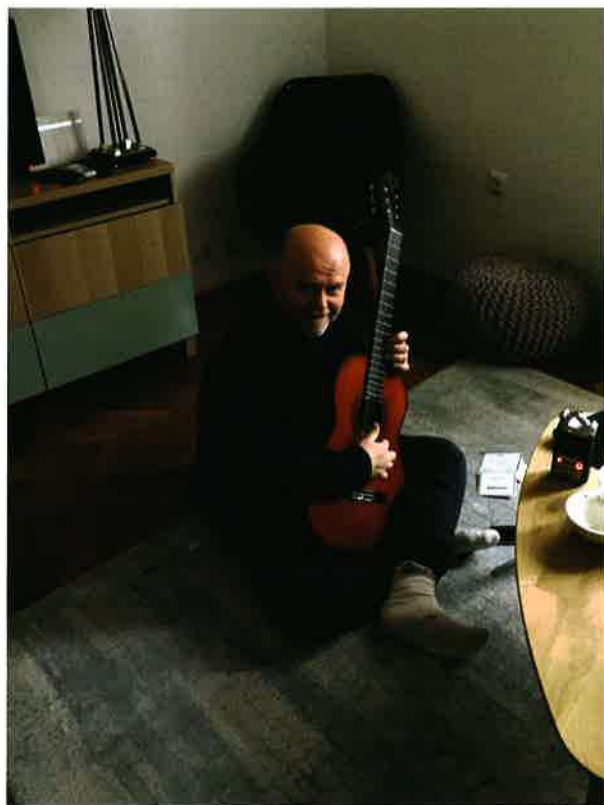
The musical score is written on eight staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and fingerings (1, 3). The page is numbered 25 at the bottom center. There are decorative vertical lines at the top and bottom center, and a colorful abstract drawing on the right margin.

Pavel Steidl u razgovoru s Moranom Pešutić

Pavel Steidl rođen je u Rakovniku u Češkoj. Studirao je gitaru u klasi Milana Zelenke na Praškom konzervatoriju i Štěpána Raka na Akademiji za glazbenu umjetnost u Pragu.

Nakon što je 1982. godine osvojio prvu nagradu na međunarodnom natjecanju *Radio France* u Parizu, postao je jedan od najistaknutijih solista svoje generacije (među članovima žirija bili su Alexandre Tansman, Antonio Lauro i María Luisa Anido).

Godine 1987. odlučuje emigrirati u Nizozemsku, gdje je stvorio vlastiti stil sviranja na tragu autentične interpretacije kompozicija za gitaru iz 19. stoljeća na izvornim instrumentima. Godine 2003. odabirom čitatelja talijanskog časopisa *Guitart* svrstan je među osam najboljih gitarista na svijetu. Steidl također i sklada te na koncertima često izvodi svoje kompozicije. Koncertirao je u više od 40 zemalja svijeta.



Pavel me dočekuje u turskom sjedu s gitarom u rukama. Nakon kratkog prebiranja po gitari kreće s mijenjanjem žica za večerašnji koncert, a ja počinjem s ispitivanjem.

Prije dvadeset godina prvi put ste svirali u ciklusu *Guitarra Viva* i s Melitom Ivković razgovarali za naš časopis. Puno je vremena od tada prošlo i hvala Vam što ste ponovno pristali na razgovor. U međuvremenu ste još nekoliko puta bili u Hrvatskoj, a ovo Vam je treći put u ciklusu *Guitarra viva*?

Da, prošle godine bio sam u Splitu na festivalu koji organizira Josip Dragnić i u Kastvu. Jako volim Hrvatsku, ali volio bih doći ovdje i na odmor, a ne samo u poslovnom aranžmanu. (Smijeh.) Divna zemlja! I odlični gitaristi!

Da, ponosni smo na našu gitarističku školu! Ona je iznjedrila mnoge divne glazbenike, a s jednim od najboljih, Zoranom Dukićem, i sami blisko surađujete.

Zoran! Da, fantastičan gitarist! Upoznao sam ga '95. ili '96. kad je došao u Nizozemsku. Vrlo brzo je ostvario odličnu karijeru. Od tada je naše prijateljstvo samo raslo, a sada se srećemo na pozornici i sviramo zajedno u kvartetu. To je fantastično! Katkad moram svirati *unisono* sa Zoranom! (Smijeh.) To je prekrasan trenutak... Imamo mnogo lijepih trenutaka na pozornici. Možda će zvučati neobično, ali osjećam ga kao brata.

European Guitar Quartet postoji nekoliko godina?

U kvartetu sviramo od 2012. Ne vidimo se često jer svatko ima svoju karijeru, ali kada se nađemo, vrlo nam je zabavno i imamo puno lijepih zajedničkih trenutaka. Imali smo i vrlo zabavnih turneja po Europi, Sjedinjenim Američkim Državama, Južnoj Americi, a kombinacija klasične gitare s gitarom koju svira Reentko je nešto posebno. Svatko pridonosi kvartetu na svoj način: Reentko je nevjerovatan svirač, kad sviraš s njim moraš paziti da imaš dobar *groove* s dobrim basom i ritmičkom pratnjom. Thomas Fellow ima predivan osjećaj za harmonije, a i odličan je skladatelj. Zatim Zoran, čovjek koji nema tehničkih barijera! A ja jako fino kuham! (Smijeh.) Za mene, čovjeka od *rubata*, sviranje

s ovim momcima je jako dobar trening. S njima sam, na primjer, počeo puno bolje razumijevati važnost ritma.

Imate li ideju u kojem smjeru želite ići s kvartetom?

Mislim da nismo kvartet koji bi trebao svirati obrade, već tražimo i stvaramo vlastiti zvuk i vlastitu glazbu. U budućnosti bih volio da sviramo i modernu glazbu, ali trenutno još uvijek tražimo smjer kojim ćemo ići, što je vrlo uzbudljivo. Tražimo novi program, novu glazbu, a mislim da će nam sljedeći projekt biti glazba Franka Zappe. Glazbenik za kojeg ne možete odmah točno odrediti žanr, a rad na tom projektu bit će vrlo zanimljiv.

Kada ste prošli put davali intervju, živjeli ste još u Amersfoortu, no danas živite u Češkoj?

U Češkoj živim od 2004. Mislim da sam o tome već razmišljao tada kada sam bio ovdje, ali sam čekao da Češka postane članica Europske unije. To mi je bilo vrlo važno. Trenutno se bojim što će biti s Europom. Tolike igre moći se isprepliću, toliko stvari se događa, pa sad, evo, i taj Brexit... U Češkoj ljudi također razmišljaju o Czechexitu!

Zaista?

Da! Ljudi uopće ne razmišljaju što Europska unija znači za nas. Ne shvaćaju kolike dobre promjene nam je donijela. Kada sam imao 26 godina, morao sam pobjeći iz zemlje jer mi je bilo nemoguće tamo živjeti. Da bi imao karijeru, morao si postati član komunističke partije ili čak biti u dosluhu s tajnom policijom. Oni bi ti zaista prišli i postavili ultimatum: ako želiš imati dobru karijeru, moraš to i to.

Znači bili ste prisiljeni otići?

Mogao sam ostati i upisati se u partiju. Ali sam se bojao za svoj duh (smijeh) više nego tajne policije. Za mene je puno zdravije bilo da odem, koliko god da je bilo ilegalno. Dobio sam poziv za koncerte u zapadnoj Europi i da bih mogao otići, morao sam potpisati ugovor da ću sa sobom donijeti natrag mnogo novca – komunistima je zapadni novac bio vrlo važan u to doba i ako si im dao taj novac, onda su dopuštali da odeš. No, ja se nisam vratio. Našao sam se u nezahvalnoj situaciji, morao sam početi ispočetka. Kad pogledam unazad, mislim da nije bilo tako loše to što sam *resetirao* život i ponovno počeo od nule. Kad imaš 27 godina, to i nije tako strašno.

Niste se mogli vratiti u Češku?

Ne, nekoliko godina to nije bilo moguće, bio sam kažnjen. Osudili su me na 18 mjeseci zatvora u koji bi me poslali da sam se vratio. Stoga sam ostao u Nizozemskoj, a nakon revolucije 1989. primio sam opći oprost, kao i svi

koji su napustili zemlju za vrijeme komunizma, i mogao sam se bezbrižno vratiti.

U Nizozemskoj ste živjeli na farmi, a, koliko čujem, i sada živite izvan grada?

Da, od 1995. živim na selu, ali nisam farmer. Ja volim živjeti u prirodi, a moja žena voli raditi sa životinjama: konjima, pilićima, pčelama. Prekrasan mi je takav život i pomalo sam nesretan kad sam u gradovima.

Podučavate li?

Da, i jako to volim! Prije dvije-tri godine počeo sam predavati na Akademiji u Pragu. Tamo su predavali Milan Zelenka i Stefan Rak, a sada predajemo Petr Seidl i ja. Dijelimo studente i imamo dobru suradnju.

Predajete istim studentima?

Da, i mislim da je to jako dobro. Studenti više nisu djeca, oni su odrasle osobe i trebali bi imati vremena tražiti sebe, a ne samo raditi ono što im kaže profesor. Nije uopće loše ni kada dobiju dva različita savjeta, a kada me pitaju što da rade, kažem im da moraju sami odabrati. Srećom, ja imam povjerenja u Petra i on u mene, tako da ne dolazimo u situacije gdje bi jedan od nas za savjet drugoga rekao da je pogrešan. U glazbi postoji toliko mogućnosti i dobro je primiti informacije s više strana. Mislim da su glazba i gitara važan put na kojem ne otkrivamo samo o glazbi, već i o samome sebi. Svida mi se filozofija da je profesor vodič koji ti pokazuje put ka pronalasku sebe, a ne da lupa šakom o stol i izdaje naredbe. Svojim studentima govorim da rade što žele, no to moraju opravdati i argumentirati. Odgovor „zato što mi se sviđa“ nije dovoljno dobar. Ako, na primjer, na jednoj noti radiš naglasak, moraš ga obrazložiti: vrh fraze, harmonijska napetost i slično, ali „svida mi se“ nije odgovor. Radimo zapravo s mladim profesionalcima koji moraju postati neovisni. Mislim da je za njih jako dobro da imaju profesora koji će ih naučiti temeljima i inzistirati na tehnicima i pravilima, a onda uz njega nekoga tko je malo više u oblacima i koji će ga gurati da razvija kreativnu stranu. Stranu koja je u glazbi vrlo bitna.

Imate nastavu svaki tjedan?

Pokušavam, ali zbog koncerata ne uspijevam uvijek. No, barem jednom u dva tjedna sam tamo. A i ako nisam, drugi je profesor tamo pa studenti imaju nastavu. Još jedna prednost dijeljenja studenata! Uvijek je tamo netko tko im može dati savjete, a između toga sami moraju vježbati. U tim godinama svatko mora sâm početi učiti, nije dobro samo pasivno čekati upute od profesora. Najbolje stvari u

životu otkrivamo sami! Profesor ti može pružiti alate kojima ćeš to postići, ali kad sâm otkriješ stvari, to je tvoje.

Što mislite o gitarističkim festivalima? Mnogi ljudi misle da se gitaristi zatvaraju od ostatka glazbenog svijeta, što onda kasnije rezultira pomanjkanjem širokog spektra znanja. S druge strane, upravo festivali omogućavaju tolikim gitaristima da žive od gitare.

S jedne strane, mislim da nije najbolje rješenje imati samo gitarističke festivale, a s druge strane, gitara ima posebno mjesto u svijetu i posebnu publiku. Mislim da je odlično kada gitara pronađe svoje mjesto među ostalim instrumentima na drugim glazbenim festivalima. Ja sam sretan da se u Češkoj to događa, da smo u prošlosti imali dobre ljude koji su to omogućili i da se ne moramo bojati da na velikim festivalima neće biti gitare. Danas gitarističke festivale imate u Indiji, Kini, svugdje. To su zemlje gdje je zaista bilo potrebno naglasiti da postoji i gitara, da se razvija, jer tamo gitara nema tradiciju. Ali tako je uvijek bilo s gitarom, bilo je potrebno skrenuti pozornost na nju i pokazati svijetu sve njezine ljepote i mogućnosti da bi danas bivala sve više uključena u festivale komorne glazbe diljem svijeta. Moram spomenuti da mi je pomalo smiješan sljedeći paradoks: Kada dođete npr. u Indiju i slušate njihove glazbenike na tradicionalnim instrumentima, vidite svo bogatstvo ritmova i koliko im potpuno prirodno dolazi sve što sviraju. No, čim stavite note na papir, čak i najosnovnije kompozicije, počinju problemi s ritmom. (Smijeh.) Tada im morate reći: Ne, nemojte izgubiti svoje korijene! Koristite svoje tijelo kad osjećate ritam kao što to činite sa svojom glazbom. Teško je, jer u trenutku kada vidite glazbu na papiru, počinjete je doživljavati potpuno drugačije. Lijepo je vidjeti *Ciacconu* na papiru, izgleda poput prekrasne slike. Imam kod kuće baš sliku rukopisa. Prekrasno ju je gledati kao umjetničko djelo, ali ne mogu svirati tako kako je na papiru. Moramo razumjeti pravila koja su u glazbi, ali postoje i ona druga koja možemo pronaći samo vrlo duboko u našim srcima – kao što je rekao Dionisio Aguado. Mislim da je to fenomenalno, zar ne? Stvarno prekrasno i govori nešto o nama. Moramo pronaći izvor, pravila u sebi. Možda je to ono o čemu pričam za podučavanje kada kažem da mi profesori moramo biti vodiči, moramo usmjeravati i poticati studente da pronađu to u sebi. Ali mladi su ljudi danas nevjerovatni, mogu puno više no što smo mi mogli u toj dobi.

Godine 2003. proglašeni ste jednim od osam najboljih gitarista u svijetu i karijera Vam je zasigurno još više poletjela. Kako je danas, svirate li još uvijek vrlo često?

To se odjednom pojavilo u mom životopisu, mislim da je to bio jedan talijanski časopis koji me stavio na prvo mjesto u top osam gitarista. Mogu vam reći da to ne znači ništa. Kada osvojiš natjecanje, taj trenutak kratko traje i ubrzo odlazi u povijest. Jedan dan ljudi mogu reći da ste najbolji, a već sljedeći dan da ste najgori, treći će reći „dobar si, ali izgledaš grozno dok sviraš“. (Smijeh.) Što reći, uvijek trebamo stremiti da budemo najbolji što možemo i slijediti svoj put. Sloboda je ono što trebamo pronaći u svojoj glazbi. Za mene to znači da se ne trebam pretvarati da sam išta drugo no što jesam i kakav jesam. U trenutku kad se počnete pretvarati, to više nije sloboda. Stoga, ako me stavite na neku ljestvicu, meni to zaista ništa ne znači. Što se tiče koncerata, i dalje puno sviram i dobivam puno poziva. No, naglasio bih da sâm nisam nikada ništa radio po tom pitanju. Nisam sam sebe promovirao niti slao pisma i *e-mailove*. Mislim da to ne uspijeva, ljudi te ili nađu ili ne.

Možete li nam pričati malo o gitarama na kojima svirate?

Gitare, otkud krenuti... Na natjecanju u Parizu bio sam sretan što imam Kohno 50, to je bila najjeftinija koncertna gitara koju si mogao kupiti. Čak i na toj gitari dobio sam prvu nagradu, a kasnije sam je prodao. Danas žalim za tom odlukom, nije bila pametna. Zapravo, to je bio sasvim solidan instrument i bio bih sretan da ga ponovno imam. Prodao sam ga jednoj učenici i ne želi mi ga više vratiti. (Smijeh.) Ah, bila je to greška, no što je tu je. Davno sam počeo sam tragati za pravom gitarom i još nisam prestao. No, to je uvelike povezano s repertoarom koji sviram. Kada sam 1995. snimao kompaktnu ploču s *36 Capriccia op. 20* od Legnanija (što je, mislim, bila jedna od prvih snimki tog ciklusa), trebao sam instrument na kojem ću ih moći izvoditi s više lakoće. Pokušavao sam ih svirati na raznim modernim gitarama, ali borio sam se s mnogim problemima. Tada sam upoznao kolege iz Dua Sonare (Thomasa Offermanna i Jensa Wagnera) koji su mi preporučili svoje gitare, kopije gitara starog španjolskog graditelja iz 19. stoljeća, na kojima mi je bilo puno lakše svirati. Na upit gdje je mogu nabaviti odgovorili su mi da ih radi jedan graditelj iz Kölna, Bernard Kresse, ali da bih trebao tražiti kopiju Stauffera prema Legnanijevom modelu. Vježbao sam na gitari Davida Rubia od 66 cm i kada sam dobio ovu od 62,5 cm, bio sam preporođen! Osim što ju je bilo lakše svirati, uočio sam i druge prednosti. Na primjer, puno sam bolje čuo razlike između basa, soprana i unutarnjih glasova. Nemaju veliku rezonancu, ali jako dobro odgovaraju ovoj glazbi. Kasnije, kad sam se vratio u Prag, prijatelj mi je ponudio gitaru koju mu je otac ostavio, ni manje ni više nego Stauffera. I danas imam tu gitaru – Johann Anton Stauffer. Prekrasan

instrument, ali rijetko na njoj sviram koncerte jer su žice previsoko postavljene. Kasnije sam svašta otkrivao, a jedna od dražih gitara mi je ona Johanna Georga Riesa, također Legnanijev model, na kojoj često sviram kad sviram glazbu 19. stoljeća. Sada bih htio svirati više Sora i španjolske glazbe, pa što se gitare tiče, sve više razmišljam u smjeru modela kakve je radio Lacôte.

Od modernih gitara također sam svirao gitare raznih graditelja poput gitare mog prijatelja Franza Butchera, zatim sam vrlo dugo svirao gitaru Remija Garcije koju je napravio prema starom Ramirezu, onom prije Segovije. To je bio divan instrument, no nažalost doživjela je nesreću u avionu i nisam je uspio zamijeniti. Nakon nje zaista sam počeo voljeti zvuk starih španjolskih gitara, točnije katalonskih. Velika je razlika između gitara graditelja iz Barcelone ili, na primjer, Madrida. Barcelonske su profinjenije, imaju elegantniji zvuk, već i samo ako pogledate izradu glave – taj *art déco* stil, poput kuće u kojoj je Semplicio živio. Madridske gitare više naginju robusnijem (*macho*) zvuku, ali i to je prekrasno. Hernandez, Esteso, sve su te gitare prekrasne. Mislim da je stara španjolska gradnja bila najbolja kultura izrade instrumenata. Kasnije sam također jako zavolio Friedericha. Nažalost, vjerojatno nikad neću imati njegovu gitaru jer ih je prestao raditi. Prije nekoliko tjedana upoznao sam José Romanillosa u Španjolskoj, njegove gitare su isto odlične. Također, sviram gitaru Waltera Verreydta, belgijskog graditelja. Dobra gitara, ali potpuno je drugačija, to je druga filozofija gradnje. Pitao sam Zorana kako mu se sviđa i rekao mi je: „Sviđa mi se, ali to nisi ti.“ (Smijeh.)

Dakle, to je priča o mojim gitarama. Imam ih nekoliko, a gitare koje ne koristim posuđujem studentima, jer je za instrument vrlo bitno da se svira.

Na kojoj ćete gitari večeras svirati?

Za večerašnji koncert ponio sam gitaru iz 1926. godine koju je napravio graditelj iz Barcelone Francisco Semplicio.

Vidim da stavljate najlonske žice koje se tada još nisu koristile, dok neki danas pokušavaju crijevnim dobiti autohtonost?

Da, uglavnom koristim najlon, a ponekad stavim i karbon. Još uvijek moram pronaći dobre žice za nju, što je vrlo teško, ali se nadam da ću uspjeti. Probao sam i najlonske koje imitiraju crijevo (*nylgut*), ali to još uvijek nije ono što želim čuti. Konstantno tražim najbolji mogući zvuk, ali i to je dio putovanja! Stalna potraga za zvukom dio je našeg života. Pronaći vlastiti zvuk je poput pronalaska vlastitog identiteta. Zvuk je medij koji vas povezuje s publikom, a ta potraga za vlastitim zvukom, identitetom je jedno predivno putovanje. Svatko bi trebao imati svoju viziju zvuka, jer nikad nećeš svirati tonski i zvukovno bolje od onoga što možeš zamisliti. Jednom prilikom čuo sam odličan savjet: „Trebali biste se prisjetiti prvog puta kada ste čuli zvuk vašeg instrumenta, jer je to vjerojatno zvuk koji želite postići.“ Ja se sjećam svog prvog trenutka kad sam čuo, zaista čuo gitaru! Do tada sam svirao raznu glazbu, ali tada sam shvatio da, ako zaista želim svirati, moram naučiti note i malo dublje se time baviti. Imao sam 12-13 godina i slušao sam Andrésa Segoviju na magnetofonskoj vrpici. Svirao je Sorove *Varijacije na Mozartovu temu op. 9* i sjećam se da me tada gitara zaista ganula. Imao sam i slušao mnogo vrpici, a među njima Segovia se zaista isticao.

Dakle, Segovia je taj koji Vas je dirnuo i nagnao da se time bavite u životu?

Apsolutno! Segovia, a kasnije Ida Presti i Miguel Llobet. Zanimljivo, još uvijek otkrivam mnoge dobre svirače iz tog doba koji su putem zaboravljeni. Segovia se isticao i svi znaju za njega, ali na primjer i Barrios je predивно svirao. Danas se sve više otkrivaju dobri svirači i snimke koje se ponovno objavljuju. Sretan sam da sam imao priliku čuti Aliria Diaza kako svira. Bio je u poznim godinama, ali još uvijek u punoj sviračkoj snazi. Milan Zelenka također je imao zanimljiv i vrlo snažan zvuk. Da, slušao sam mnogo inspirativnih koncerata. Postoje trenutci koji vas stvore na neki način i sjećam ih se vrlo jasno. Karkad ne moram slušati cijeli koncert, dovoljno je čuti jednu frazu. Nikada neću zaboraviti jednu frazu Juliana Breama kada je svirao u Haagu davnih dana. Moj Bože... Bila je to jedna fraza u Regondijevom *Introduction et Caprice*, očarao me. Mislio sam: „To je to! To je ono što ja želim postići. Ovo sam ja. Ovo sam ja!“ Nikada to neću zaboraviti. Također, na koncertima Johna Williamsa često su bili neki trenutci koji su me dirnuli. Odlični svirači, fantastični!

Spomenuli ste Zelenku, kakav je Vaš odnos s njim i kakav je bio s Janom Obrovskom?

Sada, kada pogledam unazad, za mene je to sve poput filma. U to vrijeme u Pragu su bila dva važna učitelja gitare: Milan Zelenka i Jiří Jirmal. Usput, baš prije no što ću doći ovdje, svirao sam na njegovom posljednjem koncertu. Jiří ima 93 godine i odlučio je napraviti završni koncert na koji je pozvao i mene. Nije mi nikad bio profesor, zapravo bilo je još i gore – Zelenkine i Jirmalovi učenici nisu bili u najboljim odnosima. Ne želim reći da su bili neprijatelji, ali nisu međusobno komunicirali. Mislim da je to bila velika pogreška i da su ta dva profesora trebala surađivati. Obojica su bili jako dobri, a s obzirom na različitosti dobro bi se nadopunjavali. Kod jednog je bila izraženija intuicija, kod drugog promišljanje; jedan je bio više duša, a drugi više mozak. Naravno, ne kažem da obojica nisu imali obje kvalitete, samo su određene bile više izražene. Mislim da je manjak suradnje između dva odlična profesora s malo drugačijim pristupom bio problem i zato sam od prošle godine još snažnije navijao da studenti imaju satove s više profesora, a ne samo s jednim. Stari Afroamerikanci kažu: „Čovjek koji je sve znao umro je jučer.“ (Smijeh.) Prekrasno i točno! Nitko ne zna sve i mislim da je bitno mladima pružiti što više informacija. Da se vratim; dakle, te su dvije osobe bile tamo, a kada sam ja kretao na konzervatorij, moj tadašnji profesor Vladimír Večtomov rekao mi je da bih trebao ići kod Zelenke. Tako sam kao petnaestogodišnjak otišao na prijemni i čim sam počeo svirati, vidio sam na Zelenkinom licu osmijeh. Fantastično! Bio sam zadovoljan. No, kasnije sam dobio pismo od konzervatorija da nisam primljen.

Teško mi je to povjerovati!

Da, nisam bio primljen. Mogu o tome misliti što god, no takva je bila situacija, stoga sam morao otići raditi za oca koji je bio vodoinstalater. Moram opet malu digresiju napraviti – moj otac je malo otežao život sebi, ali i nama. Bio je među organizatorima prosvjeda Praškog proljeća, a nakon ruske invazije 1968. g. i ulaska vojnika Varšavskog pakta, djeca prosvjednika nisu baš imala prilike obrazovati se. Moj je brat bio dosta kažnjen, nije smio ići u gimnaziju, pa je također bio vodoinstalater. Tako sam i ja, kad sam dobio pismo od konzervatorija, mislio da ću morati biti vodoinstalater. Vrlo utučen otišao sam na koncert Narcisa Yepesa u Pragu. Usput, to je također bio koncert kojeg ću se sjećati cijeli život. Yepes nije mogao odsvirati do kraja, a kasnije su ustanovili da je imao srčani udar. Njegova je priča dosta teška, a govori i mnogo o životu gitarista, odnosno glazbenika. Izgubio je sina i mislim da nije sebi dao vremena za tugovanje i oporavak nego je nastavio svirati koncerte i putovati.

Na tom koncertu bio je i Milan Zelenka, sreli smo se prije početka. Pitao me jesam li primljen na akademiju, a

kada sam mu rekao da nisam, uputio me da pišem pismo, a ako to ne uspije, neka ga moj otac nazove da nam objasni što dalje. Tako je i bilo te me kroz narednih godinu dana pripremao za prijemni ispit, a nazočio sam i satovima njegovog studenta. Zelenka je odličan profesor i divna osoba, a i dalje smo veliki prijatelji. Ta mi je godina bila teška, radio sam kao vodoinstalater cijelo jutro, a popodne bih vježbao. Bio je to težak trening. Katkada sam se budio u 5 ujutro kako bih mogao vježbati dva sata, zatim bih otišao na posao i bio s ljudima koji su iz potpuno drugog svijeta i koji apsolutno nemaju veze s klasičnom glazbom (smijeh), a potom bih išao doma vježbati gitaru, ali i matematiku. U ono doba, da bih se mogao upisati konzervatorij, morao sam polagati i ispit iz matematike koja mi nije bila jača strana. Nakon intenzivnih priprema tu godinu ponovno sam izašao na prijemni ispit. I ponovno sam dobio pismo da nisam primljen! (Smijeh.) Nevjerojatno je kako su stvari funkcionirale u socijalizmu... Ispričat ću vam anegdotu oko svog prijema na konzervatorij. Dakle, mom je ocu dojadilo i otišao je kod direktora konzervatorija. Pitao ga je direktno jesam li prošao ispit, na što je direktor odgovorio da jesam, ali da nemaju mjesta za gitaru. Razgovor se nastavio na sljedeći način:

O: I ne može se ništa učiniti?

D: Ne, ne može.

O: Zaista se ne može ništa učiniti?

D: Ne, zaista ne.

O: Baš ništa se ne može učiniti? Postavljam grijanje, vodovodne instalacije...

D: Stvarno? Znate... Trebam grijanje u svojoj kući. Može! (Smijeh.)

Od tada sam mogao studirati na konzervatoriju u klasi Milana Zelenke.

Preko Zelenke ste upoznali i njegovu ženu, skladateljicu Janu Obrovsku kojoj ste kasnije i posvetili kompoziciju?

Jednom me prilikom profesor Zelenka pozvao na sat u svoj dom. Sjećam se da sam vježbao etide koje su napisali Zelenka i Obrovská i na vratima se pojavila Jana pitajući tko to svira, a Milan ju je otjerao. (Smijeh.) Ali od tada smo bili jako bliski prijatelji, dolazila je i u kuću mojih roditelja. Jana me puno naučila o glazbi, a Milan je nju naučio puno o gitari. No i njezini prvi komadi za gitaru, dok još nije znala puno o njoj, bili su fantastični što dovoljno govori o njoj kao skladateljici, glazbenici. Nažalost, krajem siječnja 1987. vidio sam je posljednji put, bila je jako bolesna. Njezina je glazba jako dobra i zaslužuje da se izvodi. Spomenute etide su vrlo kvalitetne i stavio bih ih u razinu etida Lea Brouwera, koji je također bio prijatelj s Janom

Obrovskom. Pisala je mnogo za gitaru, a i danas otkrivam još djela. *Hommage à Bartók*, na primjer, nevjerojatna je kompozicija s kojom je, koliko se sjećam, osvojila Pariško natjecanje iz kompozicije 1975. Ima i prekrasnih skladbi za violinu i gitaru, koncert za gitarski duo, napisala je predivan *Concerto meditativo* za solo gitaru i orkestar, mnogo lijepih stvari.

Jesu li objavljene?

Zapravo nisu sve, ali može ih se nabaviti u češkom muzičkom informativnom centru, oni naprave kopiju i pošalju. Ali ona je bila samo jedna od važnih skladateljica. U šezdesetim godinama prošlog stoljeća mnogi drugi skladatelji pisali su za Milana Zelenku, poput Václava Kučere. Tako je vjerojatno i u Hrvatskoj, za ugledne glazbenike skladatelji će uvijek rado napisati djelo.

Štěpán Rak je također bio Vaš profesor?

Štěpán Rak je vrlo posebna osoba i ne možete stvoriti još jednog Štěpána Raka. Još uvijek radi na Akademiji u Pragu i predaje improvizaciju na gitari (odličan je improvizator) te drži satove studentima kada sviraju njegove kompozicije. Za njih je općenito vrlo korisno da imaju priliku raditi sa skladateljem na njegovim djelima, a uz to im neke stvari, poput efekata koje je zapisao, najbolje on može pojasniti. Za mene je on bio i još uvijek je velika inspiracija, ponajviše zbog istraživanja mogućnosti gitare, boja i zvukova koji mogu proizaći iz Instrumenta. Pogledajte njegove *Voces de Profundis*, to je djelo sačinjeno samo od efekata i zvukova. Štěpán Rak je svakako važna osoba. Možete o njemu misliti što hoćete, ali on je poseban.

Možete nam reći nešto o programu koji ste pripremili za večeras? Vidljivo se proteže tematika smrti i hommagea glazbenicima kojim se divite.

Da, nekako je to došlo samo po sebi. Ja često znam biti pomalo šokantan, nadam se da to nema neko dublje značenje. (Smijeh.) Sviram djelo Phillipa Houghtona koji nas je napustio prošle godine. Kad sam zadnji put bio u Australiji, dao mi je note skladbe *Ophelia... a haunted sonata* i rekao sam mu da bih volio s njim malo popričati i čuti ga kako svira jer su note vrlo komplicirane. S tehničke strane nisu vrlo teške, ali sadrži toliko boja koje se mijenjaju, svaki moment traži nešto drugačije. Sretan sam da smo se susreli i da sam snimio sat i pol našeg razgovora o glazbi i njegovog sviranja. Tada nisam imao vremena baviti se time, a kasnije kad sam odlučio to svirati, on je umro. I Jana Obrovská nas je napustila... To je život, sve se rađa, živi i naposljetku

umire. Koliko je Paganini sonata napisao, i Legnani *capriccia*... Shvatio sam da ako sviram samo Paganinija, ne funkcionira tako dobro, ali kad stavim te dvije energije zajedno, to je nešto izvan ovog svijeta. Zna li da su oni pola godine živjeli na istom mjestu i surađivali? Paganini je već bio bolestan i oporavljao se u jednoj vili blizu Torina, a Legnani je došao i pripremali su koncerte zajedno. Nažalost, mislim da se to nije dogodilo zbog Paganinijeve bolesti. Imam čak i pismo, ugovor potpisan od obojice, gdje se slažu da neće svirati koncert. Ali bili su zajedno i svirali, to je inicijalni razlog zašto sam počeo svirati ovu kombinaciju. Zatim, tu je i *Giaccona* koju je Bach skladao tugujući zbog gubitka svoje prve supruge Marije Barbare. Da, program vezan uz smrt.

Večeras ćete izvesti i vlastito djelo *Hommage à Jana Obrovská*.

Da, katkad napišete nešto i tek na kraju otkrijete zašto ste to napisali. Koristio sam motiv jednog od Janinih preludija, ovu jednostavnu ideju... (Zvučni prikaz, op. a.)

Na kraju, glazba je zapravo veliki misterij, a ja svaki dan otkrivam nešto o glazbi i ujedno o samome sebi. To je priča bez kraja...

Puno Vam hvala na razgovoru i veselimo se novim susretima!

Umjesto odgovora ispratio me onako kako me i dočekao – glazbom.



1 Koncert je održan 20. studenog 2018. u Hrvatskom glazbenom zavodu.

Razmišljanja o javnom nastupu

Priroda glazbe

Odavno sam uočio da je glazba poput neke plahe i stidljive životinje koja mi se prikazuje kada sam potpuno sam; približava se, mirno me gleda kao da smo stari prijatelji, ali u trenutku kada na mjesto susreta dođe još neka osoba, tada ta životinja, koliko god mi bila bliska, nestaje – kao da nikad nije postojala. Ni traga! Ja uzalud pokušavam prepričati divan susret, pozvati novostečenog prijatelja da se pojavi u prisustvu druge osobe, ali životinje nigdje nema. Tako je i s glazbom: doživim čaroban trenutak u samoći, odsviram neko djelo s velikom lakoćom, inspiracijom, s osjećajem da je ta skladba usvojena kao cjelina, a interpretacija savršena. Par trenutaka kasnije netko ulazi u sobu, ja sav sretan kažem „Slušaj ovo!“, odsviram tu skladbu i umjesto ushita – raspad! Sve što je bilo lako sada je teško, inspiraciji ni traga, skladba ne samo što nije cjelovita, nego se sastoji od tisuću dijelova koje nikad nisam ni vidio ni čuo. „Ali maloprije je bila tu“, kažem ja. „Gledali smo se kao da smo stari prijatelji“, dodam u očaju.

Nakon bezbroj takvih očajnih scenarija počeo sam polako shvaćati kako stvari stoje i upoznavati prirodu glazbe. Ta spoznaja uobličila je moj način rada, proces vježbanja i sviranja, s ciljem da ta čarobna iskustva s glazbom mogu podijeliti s drugima, bilo da je riječ o jednoj ili više osoba. Prvi je korak podijeliti sviranje u dvije kategorije:

A) sviranje pred samim sobom

B) sviranje pred drugima. Kad sam ovako odvojio sviranje, počeo sam uočavati što se događa, koji su glavni problemi i pokušao sam što više približiti ta dva načina.

Promijenjeno stanje svijesti

Neki to zovu tremom, ali meni se više sviđa termin *promijenjeno stanje svijesti*. To uključuje promijenjenu percepciju vremena, prostora, zvuka, temperature, dodira i tako dalje. To je jedan od razloga zašto nam treba neko vrijeme nakon nastupa za prizemljavanje i uključenje u običan razgovor o svakodnevicu. Ovo stanje vrlo je delikatna tema i ako nije dobro obrađena, može biti velika prepreka za izvođača. Često čujemo za glazbenike koji su prestali svirati jer

„imaju preveliku tremu“ (nadalje ću, iz dramatskih razloga, promijenjeno stanje svijesti zvati tremom). Ja smatram da trema ne samo što nije tu da nam smeta u javnoj izvedbi, nego je tu da nam pomogne prebaciti se iz svakodnevnog stanja svijesti u nešto posebno. Nemojmo zaboraviti da je skoro sva dobra glazba već snimljena, i to dobro, bez pogreške! Mi smo tu da pred publikom izlažemo nešto posebno, neizrecivo i nesvakodnevno. To je moguće jedino ako sviramo u suradnji s tremom, odnosno u promijenjenom stanju svijesti. A to znači da moramo saznati njezine učinke i prilagoditi svoj rad tako da na kraju možemo svirati pod tremom ne kao da smo sami, nego još i bolje.

Učinci treme

Vrijeme

Vrijeme teče drugačije pod tremom. Primijetio sam gledajući video snimke da je i moj hod od ulaska u dvoranu do sjedenja brži ili sporiji nego što mi se učinilo dok sam hodao. To se može uočiti i u izboru tempa – kad sam pod tremom, meni se u većini slučajeva čini da vrijeme teče sporije i kao rezultat toga moj izbor tempa je brži. Shvativši to, naučio sam izbjegavati prebrza tempa u kojima ne mogu izgovoriti sve note. S druge strane, vrijeme koje teče sporije utječe i na lakoću sviranja, jer je neka pasaža, koja inače lagano i relativno brzo prolazi, sad odjednom sporija i puna malih detalja na koje nisam prije obraćao pozornost. Stoga sam dodao stavku u vježbanju koju bih mogao nazvati *osvješćivanjem dodatnog vremena*. A to konkretno znači sporo vježbanje s namjerom registriranja i fiksiranja svakog pokreta. Pažnja kojom moramo pratiti svoje pokrete mora biti strahovito jaka, kao da pokušavamo pratiti neki jako kompliciran, ali zanimljiv film. Samo što ovaj film nije jako zanimljiv na prvi pogled i radnja se razvija izuzetno sporo. Dakle, samo za odabrane!

Temperatura

Ovo je individualno, ali kod mnogih ljudi temperatura prstiju drastično se mijenja pod tremom. U nedostatku nekog drugog rješenja, vrlo sam rano počeo računati na hlad-

ne prste i sam sebi postavljati pitanje: hoću li moći ovako svirati u slučaju hladnih prstiju? Samim time bio sam u prednosti u odnosu na problem. Jer ako uopće ne mislim o hladnim prstima u pripremi, onda je sviranje pod tremom kao da popijem čašu mineralne vode misleći da je obična, ili obratno. Jako je važno da prilikom sporog vježbanja poradimo na vezi između prstiju i mozga, jer će nam taj odnos izdavanja i primanja komandi posebno trebati kad su nam prsti hladni. Prsti su kao poslušni vojnici kojima moramo do u najsitnijih detalja objasniti njihov zadatak.

Osjetljivost

Kad smo pod tremom, mi smo poput superheroja iz stripova i filmova – imamo jako intenzivnu osjetljivost. Dogodilo mi se nekoliko puta da sam na sceni osjetio kap znoja kako polako (jer, kao što rekoah, pod tremom vrijeme osjećam drugačije) putuje niz moje lice i pada na gitaru. Shodno tome mi, naravno, drugačije osjećamo žice pod prstima, odjevne predmete, svjetlo i sve što nas okružuje. Mi na to jednostavno moramo biti spremni i eventualno reagirati tamo gdje možemo, recimo na izbor odjeće. Superosjetljivost koju osjećamo pod tremom može izazvati i potpuno nepotrebne smetnje. Dogodilo se, na primjer, da mi se učinilo da je mikrofonski preblizu te da mi utječe na sviranje, iako sam bio svjestan da je dovoljno udaljen i da je na generalnoj probi sve pomno namješteno. U tim situacijama ne smijemo dopustiti da nam neka iracionalna ideja smeta u izvedbi.

Teški prsti i nedopustiva lakoća vježbanja

U procesu vježbanja, nakon više sati pojavljuje se jedna prekrasna lakoća sviranja koja pruža veliko zadovoljstvo te kao takvo može stvoriti i ovisnost. Ona nas podsjeća na ljepotu glazbe i druge razloge zbog kojih smo odabrali ovu profesiju. Međutim, za one koji žele uspjeh u javnom nastupu, lakoća je opasna stvar. Ona nas primami u jedan vrtlog ponavljanja omiljene fraze, gdje se nekontrolirani pokreti miješaju s krivim i nečistim notama, labavim ritmom, nekontroliranim akcentima i, dok mi uživamo u glazbi, svi ti loši elementi se konkretiziraju i automatiziraju, da bi se na kraju pojavili upravo kad sviramo pred ljudima, a mi zapanjeni prvi put uočimo da je naša omiljena fraza puna nečistoća i zapravo potpuno neizrađena. Zato smatram da je jako važno prepoznati lažnu lakoću i ne pasti u njezine zamke. To je jedna od težih stvari koje izvođač mora napraviti, ali uživanje u glazbi doista treba što više sačuvati za nastup, a omiljene fraze treba rastvoriti i stvoriti ispočetka.

Možda pomaže ako se prisjetimo što smo radili s omiljenim igračkama u djetinjstvu – potpuno bismo ih raščlanili. Barem ja.

Put glazbenika koji je više od toga

Put do glazbe je nemuzikalan. Upravo poput latinske izreke o trnovitom putu do zvijezda, naš je put ne samo trnovit nego – još gore – nemuzikalan! Svi ti gore spomenuti postupci – automatizacija, registracija pokreta, oduzimanje uživanja u omiljenoj frazi – doista su nemuzikalni. To je sve upravo suprotno od onoga zašto smo odabrali ovu profesiju. Mnogi ljudi zbog toga odustaju od sviranja klasične glazbe pa se prebace u neku drugu vrstu muziciranja. Ja to u potpunosti razumijem i poštujem. Svaki put do savršenstva je težak i trnovit, ali ako se od muzike oduzme upravo to – muzika, što preostaje? Zamislite da se od pjesnika zatraži oduzimanje pjesništva, ili od zaljubljenika u automobile zatraži oduzimanje auta. To nije trnovit put nego je to nikakav put – rekli bi mnogi. Dakle, potpuno je razumljivo da će jedan glazbenik koji je zaljubljen u izražaj kroz glazbu, u glazbene elemente, harmoniju, boju, melodiju odabrati neki drugi žanr gdje se nikad ne mora odvajati od ljepote glazbe. Po momem mišljenju, odluka o bavljenju klasičnom glazbom suočava nas s pitanjem: jesam li samo glazbenik ili više od toga? Ako se odlučimo da smo samo glazbenici, onda je postupak jasan – promjena žanra. Ukoliko se odlučimo za više od toga, to znači da smo odabrali jedan težak put u kojemu nam je muzikalnost privremeno oduzeta i neizvjesno je hoće li nam se ikad vratiti. To je put u kojemu moramo preuzeti i ulogu istraživača, mislioca, učitelja, čuvara i promicatelja ove ogromne i predivne glazbene baštine koja je u našim rukama. Kada smo se odlučili za put glazbenika koji nije samo glazbenik, kad smo odabrali klasičnu glazbu, a u našem konkretnom slučaju – klasičnu gitaru, bilo kao nastavnik, izvođač ili jedno i drugo, preuzeli smo veliku odgovornost na svoja leđa. Moramo biti svjesni da je svijet klasične glazbe, a pogotovo klasične gitare, jako malen. To znači da je svaki naš postupak vrlo važan. Svaki *crescendo*, *prstomet* ili dinamička oznaka koju olovkom upišemo u notama može potencijalno imati utjecaj na izvedbu te skladbe stoljećima. Stoljećima! Sve što učimo svoje učenike i studente imat će učinak ne samo na njih, nego na desetke ili stotine budućih gitarista na koje će oni utjecati. Svaka koncertna izvedba, a pogotovo studijska neminovno će utjecati na način kako će se ta skladba svirati u budućnosti. Zato je naš put glazbenika koji je više od toga jako vrijedan, jer mi nismo tu samo da zadovoljavamo svoju dušu



i stvaramo emocije, nego smo tu da u sadašnjost donosimo nešto izvanredno iz prošlosti te na taj način utječemo i na budućnost. Način kako će se u budućnosti izvoditi glazba, koja postoji stoljećima, a sada je doslovce u našim rukama, u potpunosti ovisi o nama kao zajednici glazbenika koji su odabrali teži put, s velikom odgovornošću svakog od nas pojedinačno jer, ponavljam, nas nema puno!

Kad se glazba vraća

Uz puno truda, nakon raščlanjenja, automatizacije, osvještavanja, oduzimanja zadovoljstva i svih tih nemuzikalnih postupaka, glazba, ta plaha životinja, povremeno se pojavljuje i to raskošno, pred ljudima, s lakoćom, cjelovita, jasna, topla, a prsti rade sami. To se bez iznimke dogodi neočekivano, kao da me se iskušava i propitkuje zaslužujem li takav divan poklon. Ako očekujem da će doći, to znači da sam postao suviše drzak da bih to zaslužio. Tako da se i nakon toliko godina vrlo intenzivnog koncertiranja i dalje moram jako truditi na pozornici. Moram simulirati inspiraciju, glumiti lakoću, dati prstima direktivu za svaku pojedinu notu i pokušati zadržati cjelinu. Dakle, sviranje na pozornici i dalje nije ono poetično prepuštanje glazbi,

što sam kao dijete naивно zamišljao da će biti kad odrastem. No, nijedan posao nije lagan. Zašto sam uopće i mislio da će ovo biti nešto što će mi pružati isključivo neposredno zadovoljstvo?!

Nikad neću zaboraviti jednu situaciju koja se dogodila prije 5-6 godina, neposredno prije izlaska na pozornicu. Bilo mi je jako teško – velika dvorana, važni ljudi u publici, direktan prijenos, cijeli paket! Onda sam se sjetio nečega iz djetinjstva: često puta kada su dolazili gosti u kuću, ja sam, kako je to nekad bilo uobičajeno, trebao pred njima nešto odsvirati. Druga su djeca morala recitirati, a ja sam to izbjegao zahvaljujući svojoj vještini sviranja gitare. Sjetio sam se kako mi 'to uopće nije bilo teško, dapače, sviđalo mi se, iako sam se pravio da mi se ne da. Godilo mi je promatrati kako sviranjem izazivam reakcije gostiju i osjetiti da su dimnuti, kao da im pričam priču. To je bilo lijepo, jer mi je kao malom dječaku dalo mogućnost komuniciranja s odraslim ljudima na drugačijoj, višoj razini. Dakle, na spomenutom koncertu prisjetio sam se tog osjećaja i nakon toga istu metodu koristim prije svakog nastupa. Zbog toga mi nije lakše svirati, ali mi itekako pomaže, jer na taj način ne spajam elemente koje sam raščlanio da bih ih mogao predstaviti pred drugima, nego pričam priču za djecu i odrasle.

Umijeće vježbanja

„Koliko vježbaš?” zasigurno je jedno od najučestalijih pitanja s kojima se susreću profesionalni glazbenici. „Čemu nokti?” nalazilo bi se pri (ili na samom) vrhu te liste u kategoriji gitarista. Količina vremena provedena u usavršavanju vještine svakako spada u grupu pitanja koja su me oduvijek fascinirala. No, s vremenom se taj interes postupno proširio na jedno podjednako zanimljivo (no vrlo rijetko postavljano) pitanje: „Kako vježbaš?”

Dok će na pitanje o kvantiteti većina imati spreman brzi odgovor (dva-tri sata dnevno, dvadeset sati tjedno itd.), na pitanje o kvaliteti sugovornici najčešće ostaju zatečeni i teže pronalaze prikladan odgovor (učestalo iskustvo s majstorskih radionica koje sam do sada vodio). Oba su pitanja vrlo osobnog karaktera, ali pitanje o načinu na koji vježbamo ostavlja dojam dubljeg zadiranja u privatne detalje usavršavanja vještine sviranja. Na težinu svakako utječe i činjenica da se jedan odgovor odnosi na broj sati (dnevno, tjedno itd.), dok drugi traži složeniju verbalizaciju.

Oba su pitanja iznimno važna i osobito vrijedna naše pažnje. Vrijeme je jedno od ključnih elemenata u svim raspravama i istraživanjima vezanim uz stjecanje i usavršavanje vještina. Vrijeme je nerijetko i koristan saveznik, pogotovo na području znanstvenih istraživanja, jer se, za razliku od nekih drugih faktora, upravo veže uz konkretan broj. Drugi bi važni čimbenici bili određeni vanjski elementi (primjerice, okruženje u kojem djelujemo, obrazovanje, pristup materijalima koji su nužni u realizaciji određene vještine) te urođene sposobnosti odnosno kvalitete.

U ovom bih se članku htio posvetiti vremenu iz kvantitativne i kvalitativne perspektive kao i načinima na koje vrijeme promatramo u kontekstu razvijanja vještine te predstaviti neka od značajnijih i utjecajnijih znanstvenih istraživanja koja se bave ovom tematikom. No, kako bismo započeli ovo putovanje, bit će potrebno kratko se osvrnuti na mehanizme stjecanja vještine i načine na koje oni oblikuju naš svakodnevni rad.

Stjecanje vještine

Učenje bilo koje kompleksne vještine vrlo je zahtjevno. Sjetimo se samo svojih prvih sati u glazbenoj školi. Svaka nova radnja od nas je tražila potpunu pozornost. S vreme-

nom, uz dovoljnu količinu vježbe, određene smo vještine praktički svladali do razine automatizacije. Kako smo došli s razine potpunog početnika na razinu *multitaskinga*? To je jedna od glavnih problematika stjecanja vještine.

Prvoga dana učenja neke vještine vjerojatno ćemo biti malo sporiji (možda i nezadovoljni naučenim), no, uz pretpostavku da nakon privremenih, početnih neuspjeha nećemo odustati, lako je moguće da će idući sat donijeti značajan napredak. Nakon tjedan dana situacija će biti dramatično bolja nego na samom početku. I dalje, uz predano vježbanje, bit ćemo sve bolji i bolji (vještiji). Međutim, stopa napretka s vremenom će biti sve manja. Moguće je da ćemo prvog tjedna ostvariti značajno veći napredak nego u bilo kojem sljedećem razdoblju bavljenja tom vještinom. Ta će spoznaja značajno utjecati na vrijeme i napor koji ćemo uložiti u daljnjem radu na usavršavanju vještine.

Stjecanje vještine promatramo kao proces pretvaranja eksplicitnog, deklarativnog znanja (činjenice) u implicitno, proceduralno znanje (radnje, pokreti – *mišićna memorija*). Američki psiholozi Paul Fitts i Michael Posner razvili su vrlo utjecajnu teoriju koja učenje vještine prikazuje kroz tri ključne faze. Kognitivnom fazom dominira eksplicitno, deklarativno znanje. Radi se o nizu informacija koje imaju ulogu instrukcija (npr. upute o položajima lijeve i desne ruke prilikom sviranja), koje možemo zapisati i zapamtiti te koje možemo ciljano uvježbavati (fizički ili mentalno). Glavna je karakteristika te faze njezina zahtjevnost po pitanju održavanja visoke razine pozornosti. Sljedeća, asocijativna faza uključuje rad na detaljima, proces asociiranja određenih radnji s odgovarajućim rezultatima. U ovoj je fazi povratna informacija od ključne važnosti (samo jedan od razloga zbog kojih su redovito učenje i odlazak na nastavu vrlo dobre ideje). Posljednja je autonomna faza u kojoj se određene radnje mogu izvoditi bez dodatnog razmišljanja. U ovoj će fazi deklarativno znanje biti manje dostupno, dok će povratne informacije imati znatno manji značaj i učinak nego u prethodnoj fazi. Brojni profesionalci smatraju da u ovoj fazi eksplicitna verbalizacija može čak predstavljati i prepreku kvalitetnoj izvedbi (primjerice aktivno razmišljanje o svakom pojedinačnom pokretu), stoga je od posebne važnosti dobro svladavanje prethodnih faza.

Kanadsko-američki psiholog John Anderson dao je vrlo zanimljiv odgovor na pitanje o prelasku iz jedne faze razvoja vještine u drugu te pretvaranju deklarativnog u proceduralno znanje. On predlaže teoriju prema kojoj su načini prikaza proceduralnog i deklarativnog znanja značajno različiti. Proceduralno znanje predstavlja set pravila produkcije odnosno niz (automatskih, implicitnih) asocijacija između određenih uvjeta i radnji. Ukoliko su određeni uvjeti zadovoljeni, tada dolazi do izvođenja radnje. No, preostaje pitanje o načinu pretvaranja deklarativnog znanja u pravila produkcije.

Anderson govori o kompilaciji znanja koristeći računalnu znanost kao jedan od ilustrativnih primjera te predlaže razlikovanje dviju ključnih faza ovog procesa: proceduralizacije i kompozicije. U prvoj se fazi stvara manji set automatskih asocijacija. Uzmimo za primjer držanje instrumenta i položaj tijela prilikom sviranja. U ovoj se fazi za svaki pokret i položaj uzima niz deklarativnih uputa te svaku zasebno pretvaramo u radnju uz koju vežemo isključivo prethodno navedene upute. U drugoj fazi, fazi kompozicije, uzimamo odvojena pravila produkcije i spajamo ih u veće cjeline. Promotrimo, primjerice, samo lijevu ruku i pokušajmo nabrojiti različite položaje u kojima se može nalaziti te pokrete koje može izvoditi. Razmišljamo li ravnopravno o svima tijekom sviranja?

Zbog čega je to važno? Ponekad zaboravljamo da je sviranje instrumenta u tolikoj mjeri složeno da se zapravo može slobodno govoriti o cijelom nizu vještina unutar vještine. Zbog složenosti i zahtjevnosti radnji koje izvodimo može se dogoditi da zaboravimo na neke elemente koji nam svojom jednostavnošću pružaju izvrstan oblik praktične pomoći. Tako primjerice Anderson spominje dvije ključne sposobnosti koje mogu biti od iznimne važnosti prilikom učenja bilo koje vještine: sposobnost vizualizacije i pamćenja velike količine vizualnih informacija te sposobnost uočavanja i analize uzoraka. Upravo u tim dvjema sposobnostima možemo pronaći zanimljive i praktično korisne alate koje možemo koristiti u usavršavanju jednog primjera *vještine unutar vještine*: čitanja notnog teksta.

Ugledna američka glazbena pedagoginja Patricija Grutzmacher u svojim je istraživanjima pokazala da učenici koji se prilikom čitanja partitura koriste metodama prepoznavanja uzoraka (primjerice, glazbenih funkcija) i vizualizacije zadanog materijala (bez fizičke uporabe instrumenta) postižu značajno bolje rezultate od učenika koji se ne koriste ovim tehnikama te notnom tekstu pristupaju kao nizu neovisnih tonova. Jedan od praktičnih primjera mogao bi biti sljedeći zadatak: na samom početku čitanja neke nove skladbe identificirati početni tonalitet skladbe, navesti njegova četiri glavna tona odnosno funkcije – toniku, subdominantu, dominantu i vođicu (supertoniku i medijante možemo ostaviti za drugi korak ovoga zadatka), aktivno ih

tražiti u notnom tekstu te navedene funkcije međusobno povezivati. Možda ćemo se iznenaditi koliko se često ove funkcije javljaju u skladbama koje nalazimo u čitankama za osnovne škole (Sor, Aguado, Carcassi). Ova naizgled vrlo jednostavna vježba (koja se može izvesti i s ritmom kao središnjim elementom) dugoročno daje izvrsne rezultate, značajno poboljšava kvalitetu i brzinu čitanja notnog teksta i iznimno je učinkovita metoda u pamćenju skladbi i njihovoj pripremi za koncertnu izvedbu.

Upravljanje vremenom

Posebno je zanimljiv odnos između uloženog vremena i učinkovitosti. Naposljetku, svi na raspolaganju imamo ograničenu količinu vremena (ali i energije). Na koji način povećati učinkovitost prilikom rada/vježbanja, čemu bismo trebali posvetiti najviše pozornosti i vremena? Moguće je da se odgovor krije u preciznijem proučavanju aktivnosti u kojima provodimo dane, tjedne, godine... Na koje aktivnosti trošimo najviše vremena, koje od njih daju najviše rezultata, u kojim smo razdobljima najproduktivniji, a u kojima je učinkovitost minimalna? Ovaj koncept pomalo priziva Paretoovo pravilo, prema kojem se 80% rezultata ostvaruje u 20% ukupnog rada. Vrlo zanimljiv i praktično koristan koncept, ali često vrlo lako podložan pogrešnoj interpretaciji. Naime, glavna je ideja povećanje učinkovitosti kroz fokusiranje na (nekolicinu) aktivnosti koje pružaju najviše rezultata u kraćem vremenskom razdoblju. Nipošto nije riječ o kakvoj utrci, naprotiv, ovakav pristup traži mnogo strpljenja i pomnog planiranja. Uostalom, od nas traži i iskreno suočavanje s vlastitim problemima i nesigurnostima. Ali, sve u svrhu kvalitetnije i svrsishodnije uporabe vremena.

Što bi to značilo u praksi? Moramo odgovoriti na konkretna pitanja vezana uz aktivnosti kojima se svakodnevno bavimo. Trebam li više vremena provesti u pripremi za rad i organizaciji dana (tjedna)? Je li potrebna promjena prostora u kojem vježbam? Hoće li mi možda pomoći dvadeset dodatnih minuta dnevno provedenih u sviranju ljestvica u jako sporom tempu s različitim prstometima desne ruke? Možda povremeno slušanje i proučavanje partiture, ili pronalaženje podataka o skladatelju i razdoblju u kojem je stvarao? Jako sporo vježbanje pojedinih dijelova skladbe i rad na najmanjim frazama (u nasumičnom rasporedu)? Veći fokus na pažljivom proučavanju pozicija i pokreta prstiju lijeve ruke (što uključuje i nerijetko zanemareni palac)? Sve od navedenog?

Svakako je potrebno prije svega identificirati razdoblja i vrstu aktivnosti u kojima smo najviše fokusirani. Upravo je nedostatak pozornosti jedan od razloga zbog kojih vježbanje ponekad djeluje kao potpuni gubitak vremena. Ne

samo to, već ostavlja dojam pukog *odrađivanja* zadatka, a ima i vrlo negativan učinak na razinu samopouzdanja.

Sustavan, strukturiran pristup vježbanju pokazao je izvršne rezultate u povećanju učinkovitosti i postizanju optimalnog fokusa prilikom vježbanja. Radi se o vrlo aktivnom i promišljenom procesu eksperimentiranja, s vrlo jasno postavljenim tezama i ciljevima. Prostor u kojemu vježbamo za nas mora predstavljati sigurno i mirno mjesto, prostor u kojemu možemo neometano eksperimentirati s različitim idejama, glazbenim i tehničkim, kako bismo mogli ustanoviti koji postupak dovodi do željenih rezultata.

Ovaj je način vježbanja često spor i zahtijeva rad na vrlo malim (kratkim), specifičnim dijelovima našeg repertoara, umjesto samog prosviravanja koje nerijetko ostavlja (lažni) dojam spremnosti za nastup. Vrlo je važan i kontinuirani nadzor vlastitog rada (u stvarnom vremenu, ali i korištenjem snimki), kao i postavljanje kvalitetnih pitanja i konkretnih ciljeva. Ukratko, analiza vježbanja: što je dobro, što je pošlo po zlu, zbog čega smo imali problem s nekim dijelom skladbe i na koji se način te greške mogu eliminirati? Upravo takvi primjeri vježbanja pokazuju značaj kvalitetne povratne informacije od strane profesora, kao i važnost pogleda na vlastito sviranje iz malo šire perspektive.

Pozorno vježbanje jako je iscrpljujuće, potrebna je iznimna količina energije kako bismo zadržali koncentraciju na zadanom materijalu. Iz iskustva mogu reći da je više od sat vremena (*u komadu*) odnosno četiri sata u danu često neučinkovito, gotovo i nemoguće (mentalno i emocionalno). Brojna su istraživanja u ovom području pokazala da učinkovitost opada već nakon dva sata vježbanja, stoga je vrlo važno voditi računa o vlastitoj razini pozornosti. Također je važno sagledati veću vremensku cjelinu (primjerice tjedan umjesto dana) kako bi se izbjegla panika prilikom rada te pomno planirati vježbanje imajući na umu određena psihološka i fizička ograničenja.

U sveopćoj općinjenosti umjetničkom fantazijom ljudi nerijetko zaboravljaju na vrlo stvarnu fizikalnost umjetničkog rada. Vjerujem da svi poznajemo pregršt priča o prekomjernom vježbanju koje je, u iznimnoj želji za ostvarenjem savršenstva umjetničke vizije, u konačnici dovelo do vrlo ozbiljnih zdravstvenih problema, ponekad označavajući i završetak karijere. Moj omiljeni primjer borbe tjelesnog i umjetničkog predstavlja život i djelo jednog od naših najboljih i najistaknutijih književnika, Antuna Gustava Matoša. On je u kratkoj autobiografiji na samom kraju prvog izdanja *Pečalbe*, posljednjeg djela koje je objavio za života, naveo razlog zbog kojega se u kasnoj životnoj dobi počeo baviti pjesništvom. Naime, kao posljedica vrlo intenzivnog (forsiranog) književnog i novinarskog rada pojavio se kroničan i vrlo bolan grč u desnoj ruci, zbog kojega se Matoš

morao odreći pisanja eseja i putopisa (kao i novinarskog rada), ali i sviranja svog omiljenog violončela. Rješenje ove situacije pronašao je u pisanju pjesama, naročito soneta (dakako, lijevom rukom), čime je ingeniozno zadovoljio svoje književne, ali i glazbene potrebe. Suvišno je napomenuti da je Matoš danas poznat prije svega po svojem pjesničkom opusu! U njegovom primjeru možemo pronaći ne samo inspiraciju za nadilaženje životnih nedaća, već i potvrdu vrijednosti i snage ljudskog uma te važnosti umjetničke introspekcije. Stoga je uistinu neophodno fizički (neki bi možda rekli i konkretni) aspekt umjetničkog rada povezati s intenzivnijim promišljanjem, koje će biti središnja tema završnog poglavlja ovoga članka.

Snaga uma

Jedan od meni osobno najzanimljivijih sustava ili načina vježbanja jest takozvano mentalno vježbanje, odnosno vježbanje *u glavi*. Što bi ono točno podrazumijevalo? Mentalno vježbanje predstavlja zamišljenu probu motorike čiji su specifični ciljevi učenje i poboljšanje određene vještine, ali bez uporabe fizičkih pokreta. Radi se o obliku virtualne simulacije pokreta, unutarnoj probi kognitivne reprezentacije motorike određene vještine. Moglo bi se reći i da se radi o obliku svojevrzne mentalne igre u kojoj sudionik testira vlastitu kreativnost, moć (audio)vizualizacije i intelektualni kapacitet isključivo kroz zamišljanje izvođenja vještine koju usavršava te sposobnost fokusiranja i održavanja visoke razine samodiscipline koja je nužna u kontroli ovog vrlo složenog načina vježbanja.

Mentalni trening pronašao je cijeli niz praktičnih primjena u području sporta, ali važno je naglasiti i da su glazbenici (skladatelji, dirigenti, izvođači) već odavno prepoznali važnost i prednosti navedene tehnike učenja odnosno vježbanja. Harold Schonberg, američki glazbeni kritičar i novinar, u svojoj izvrsnoj knjizi o velikim koncertnim pijanistima daje pregršt informacija o ovoj tematici: Vladimir Horowitz redovito je uoči svakog recitala provodio određeno vrijeme u mentalnoj pripremi i vježbi kako bi smanjio i eliminirao moguće fizičke nelagode koje bi bile rezultat sviranja na različitim klavirima (pogotovo u situacijama kad na raspolaganju nije imao svoj omiljeni Steinway), dok je Arthur Rubinstein, srdačno predan cilju da u životu uživa što je više moguće, u mentalnoj probi pronašao optimalno rješenje za održavanje svoje iznimne izvođačke vještine, uz minimalnu količinu vježbanja.

Dakako, i čitav niz znanstvenih istraživanja (pogotovo u posljednja dva desetljeća) dokazao je prednosti takvog načina vježbanja. Tako je, primjerice, dokazano da mentalna vježba može biti od iznimne koristi, čak i značajno ubrzati stjecanje novih vještina, pružajući jasan, odgovarajući model određenog pokreta, prije rada na bilo kojem obliku fi-

zičke aktivnosti vezane uz tu vještinu. Također je dokazano da sama mentalna simulacija pokreta aktivira upravo one strukture središnjeg živčanog sustava koje su potrebne za izvođenje (konkretnih) fizičkih pokreta. Ugledni španjolski neurofiziolog Alvaro Pascual-Leone, profesor neurologije na Harvardu, u svojim je istraživanjima vrlo uvjerljivo i elegantno pružio uvid u vrijednosti mentalnog vježbanja. Profesor Pascual-Leone fiziološkim je dokazima i objašnjenjima predočio puni doseg prednosti u kojima uživaju pojedinci koji kombiniraju fizičko i mentalno vježbanje, naspram onima koji se bave isključivo fizičkom aktivnošću.

Najjednostavniji prikaz mentalnog rada bio bi rad na skladbi bez uporabe instrumenta. Iako isprva možda zvuči suludo, prednosti ovog pristupa radu daleko je teže nabrojati od njegovih nedostataka (zahtjevnost). Od poboljšanja kvalitete samog vježbanja, opuštenijeg sviranja, reduciranja stresa prilikom vježbanja i koncertnih nastupa do veće tehničke sigurnosti, bolje koordinacije (koja je u slučaju sviranja gitare poseban izazov) te sigurnijeg sviranja napamet.

Odakle početi? Ponekad je zaista najbolje od samog početka. Umjesto čekanja da nam skladba bude dovoljno poznata kako bismo se osjećali sigurnije, možemo započeti primjerice malom vježbom čitanja iz prvog poglavlja članka. Dva su zadatka najvažnija: održavanje koncentracije (usredotočenost na zadatak koji je ispred nas, umjesto usredotočenosti na to kako nam ne ide) i postavljanje dobrih pitanja vezanih uz radnje koje obavljamo. Što točno vidim dok čitam note bez instrumenta u rukama? Mogu li čuti note i akorde koji se nalaze na stranici ispred mene? Osjećam li kontakt lijeve ruke i instrumenta? Mogu li možda čuti čak i pogreške do kojih bi došlo da fizički sviram na instrumentu? Mogu li vidjeti i čuti sebe kao izvođača iz perspektive publike? Koriste li se možda ovom metodom i skladatelji prilikom stvaranja djela? Kakav mi problem sada predstavljaju nokti?

Literatura

- Anderson, J. R., *The Architecture of Cognition*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ, 1996.
- Critchley, M., *Music and the Brain: Studies in the Neurology of Music*, The Camelot Press, Southampton, 1977.
- Dennis, M., Visual imagery and the use of mental practice in the development of motor skills, *Can. J. Appl. Sport. Sci.*, br. 10, str. 4-16, 2002.
- Fitts, P.M., Posner, M.I., *Human Performance*, Greenwood Press, Westport, CT, 1979.
- Green, L., *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*, Ashgate, Burlington, VT, 2002.
- Grutzmacher, P.A., The effect of tonal pattern training on the aural perception, reading recognition, and melodic sight-reading achievement of first-year instrumental music students, *Journal of Research in Music Education*, br. 5, str. 171-81, 1987.
- Koch, R.: *Living the 80/20 Way: Work Less, Worry Less, Succeed More, Enjoy More*, Nicholas Brealey Publishing, London, 2004.
- Matoš, A. G., *Pečalba*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 2014.
- Pascual-Leone, A., Tarazona, F., Catala, M. D., Applications of transcranial magnetic stimulation in studies on motor learning, *Electroencephalogr. Clin. Neurophysiol.*, br. 51, str. 157-61, 1999.
- Peretz, I., Zatorre, R., *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford University Press, New York, 2007.
- Schmidt, R. A., Wrisberg, C. A., *Motor Learning and Performance: A Situation-Based Learning Approach*, Human Kinetics,ampaign, IL, 2008.
- Schonberg, H., *Great Pianists*, Fireside Books, St. Louis, MO, 1987.

Jedan od izvrsnih načina treninga fokusa, izbjegavajući pritom dosadu i uporno ponavljanje, jest nasumičan odabir materijala na kojem ćemo raditi. To je uostalom i jedna od najpopularnijih metoda među znanstvenim istraživačima koji se bave proučavanjem tehnika učenja. Umjesto početka, uzмимо sami kraj kao početnu točku rada ili, još bolje, sredinu fraze koja se nalazi pri kraju prethodne stranice skladbe. Ovaj mali mentalni izazov ima snažnu moć revitalizacije pristupa vježbanju i učenju – srdačno bih ga preporučio onima koji još nisu isprobali tu interesantnu metodu. Još jedan dobar primjer bilo bi i rješavanje teorijskih izazova (bez korištenja instrumenta, ali i drugih pomagala), pronalaženje terci, kvarti, molskih kvintakorda i smanjenih septakorda u raznim pozicijama. Radi se o iznimno intenzivnoj i produktivnoj vježbi upoznavanja instrumenta koja će značajno unaprijediti kvalitetu čitanja teksta kao i sigurnost prilikom izvedbe novih skladbi.

Htio bih još samo naglasiti dvije važne stvari vezane uz mentalno vježbanje. Jedna od brojnih privlačnih karakteristika tog načina rada jest mogućnost vježbanja u bilo kojim razdobljima i uvjetima (nismo vezani uz instrument, određeni prostor za vježbanje, kao ni doba dana), stoga bih savjetovao uključivanje mentalnog pristupa vježbanju u svakodnevnicu – zaista nema nikakve potrebe za čekanjem situacija u kojima bismo bili lišeni mogućnosti sviranja na instrumentu (primjerice, tijekom vožnje autobusom ili avionom). Svakodnevno, strukturirano bavljenje mentalnom vježbom samo će nam pomoći u lakšem izvođenju tog načina rada. Na kraju, mentalno vježbanje uistinu jest vježbanje, usprkos tome što izostankom konkretnih fizičkih radnji možemo pomisliti suprotno. Mentalno vježbanje nije tek zamjena, već vrlo važna i korisna nadopuna fizičkom vježbanju (gotovo bi se moglo reći da bez jednoga nema drugoga). Upravo u spajanju tih dvaju sustava možemo pronaći put prema ostvarenju svog punog potencijala.

Ivana Trogrlić Mandić

Dvadeseta obljetnica HUGIP-a ili od Britanica preko Varaždina, Karlovca i Opatije do Poreča

Postoje situacije koje nam oblikuju život i ponekad utječu na predodžbu o nama u očima drugih. U mom slučaju to je bio fotoaparati s kojim su me često vidjeli na gitarskim manifestacijama i kojim sam iz svog osobnog zadovoljstva fotografirala ljude i događaje. S vremenom se ta strast malo smanjila, ali je ostalo sjećanje. Vjerujem da je to bio jedan od razloga zašto me novi urednik časopisa, moj dragi prijatelj i kolega Maroje Brčić, zamolio da dokumentiram ovu našu jubilaru dvadesetu godišnjicu.

Kratka povijest HUGIP-a

Godine 1998. u GŠ Blagoja Berse u Zagrebu (Britanski trg 5) održan je prvi idejni sastanak na kojem je pokrenuto osnivanje Hrvatske udruge gitarskih pedagoga (HUGIP) koje je uslijedilo 1999. godine u Varaždinu. OGodišnje skupštine HUGIP-a održavale su se na različitim mjestima – se od Varaždina, Karlovca, Opatije pa sve do Poreča. Prva predsjednica Udruge (1999. – 2001.) i urednica ovog časopisa (1999. – 2008.) bila je Alemka Orlić, a sa svim birokratskim problemima borila se tajnica Nina Kobler (1999. – 2005.). Tih prvih godina naši skupovi održavani su u Varaždinu i jedan u Karlovcu. Nakon Alemke Orlić *paliću* predsjednika sljedećih osam godina preuzima Moreno Vinceković (2002. – 2009.) sa svojim tajnikom Markom Žerjavom (2006. – 2009.), dok István Römer postaje novi urednik časopisa (2009. – 2018.). Naša druženja nastavila su se održavati u Varaždinu i jednu godinu u Poreču. Sljedećih osam godina predsjednik je bio Xhevdet Sahatxhija (2010. – 2017.), a tajnica moja malenkost. Dvije godine HUGIP se održavao u Opatiji, a zatim se preselio u Poreč gdje se nalazimo sve do danas. 2018. godine ulogu predsjednice preuzima Morana Pešutić kojoj želimo uspješan i dinamičan mandat.

Glavna svrha naših skupova jest jednom godišnje okupiti hrvatske, a ponekad i inozemne gitariste i zaljubljenike u gitaru. Osim izvrsnih predavanja, koncerata, predstavljanja



Porečko kazalište, mjesto gdje smo se okupljali i gdje se održala većina događanja na ovom jubilarom skupu.



Sandra Šustereiter, moja višegodišnja nesebična pomoćnica kod prijave sudionika HUGIP-a.



U iščekivanju predavanja.



Sanjica Sara Radetić i Morana Pešutić s predavačima.



Tomislav Vukšić: Kako vježbati ljestvice (predavanje)



István Römer i Maroje Brčić (urednici časopisa).



Lorenzo Micheli: Život i djelo Marija Castelnueva-Tedesca (predavanje).



Lorenzo Micheli, majstorska radionica.



Igor Paro: Retorika bogova – barokna lutnja između konvencije i invencije (predavanje).



Morana Pešutić, Maroje Brčić, Ivana Trogrlić Mandić.



Izložba nota, pisama i dokumenata vezanih uz život Maura Giulianija.

novog broja časopisa, razmjene i kupovine notnih materijala, isprobavanja novih instrumenata i sličnih aktivnosti, važan segment predstavlja međusobno druženje i održavanje kontakta na zajedničkim ručkovima i kavama te tako barem na tren zaustavljamo ovo kaotično i ubrzano vrijeme u kojem jedva nademo vremena jedni za druge. Organizacija svakog našeg okupljanja posebna je priča. Teško je nabrojiti i zahvaliti se svima onima koji su se brinuli da sve protekne

u najboljem redu. Svatko je utkao jedan djelić sebe u nešto što nam je dragocjeno, a svako naše okupljanje, pa tako i ovo jubilaro u Poreču, ima one vidljive i manje vidljive ljude koji su nezamjenjiv dio ove glazbene priče. Svojim fotografijama nastojala sam obuhvatiti većinu događaja, kao i što više nazočnih kolegica i kolega. Sve one koje sam nehotice izostavila molim neka se ne ljute, obećavam da ću se potruditi uvrstiti ih u izvješće o tridesetoj obljetnici.



Zagrebački gitarski trio u sastavu
Darko Petrinjak, Goran Listeš i István Römer,
26. ožujka 2019. godine koncertom i promocijom
novog nosača zvuka u prepunoj dvorani
Hrvatskog glazbenog zavoda, na istom mjestu
gdje su sad već daleke 1984. održali
svoj prvi koncert, proslavili su
velik i vrijedan jubilej - 35 godina djelovanja.

Čestitamo mladići!

Fotografija: Dag Oršić

