Violinski koncerti 20. stoljeća s naglaskom na Violinski koncert u D-duru, op. 35 Ericha Wolfganga Korngolda

Dugandžić Marić, Mia

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:800538

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

MIA DUGANDŽIĆ MARIĆ

VIOLINSKI KONCERTI 20. STOLJEĆA S NAGLASKOM NA *VIOLINSKI KONCERT U D-DURU, OP. 35* ERICHA WOLFGANGA KORNGOLDA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

MIA DUGANDŽIĆ MARIĆ

VIOLINSKI KONCERTI 20. STOLJEĆA S NAGLASKOM NA *VIOLINSKI KONCERT U D-DURU, OP. 35* ERICHA WOLFGANGA KORNGOLDA

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: red. prof. Marija Ćepulić

Studentica: Mia Dugandžić Marić

Akademska godina: 2017./2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILA MENTORICA

red. prof. Marija Ćepulić

_____

potpis mentorice

U Zagrebu, rujna 2018.

DIPLOMSKI RAD OBRANJEN OCJENOM _____

POVJERENSTVO:

1._____

2._____

3._____

4._____

5._____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA DIPLOMSKOG RADA DOSTAVLJENA JE NA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

SADRŽAJ

1. Uvod……1
2. Razvoj violinskog koncerta…….2
3. Pregled violinskih koncerata 20. stoljeća……5
4. *Violinski koncert u D-duru, op. 35* Ericha Wolfganga Korngolda…….....14
5. Zaključak…….....21
6. Popis literature……...22

1. UVOD

Svatko tko je upoznat s glazbom 20. stoljeća može primijetiti veliki broj violinskih koncerata skladanih u tom razdoblju. Zbog neprestanog razvoja violine kao instrumenta te velikih izvedbenih mogućnosti i tonskih boja koje ona pruža, ne iznenađuje da se ona našla u opusu gotovo svakog velikog kompozitora 20. stoljeća. To je povezano s razvojem solističkog koncerta kao glazbene vrste koji u to vrijeme doživljava veliki procvat. Iako su se u 20. stoljeću pojavili novi instrumenti i proširio se solistički repertoar većine već poznatih instrumenata, upravo je za violinu, zbog spomenutih razloga, napisan ponajveći broj koncerata. Violinski koncert kao vrsta konstanta je karijere većine violinista jer se kroz sviranje brojnih koncerata, doduše uz pratnju klavira, najprije uči u srednjoj školi i na akademiji, a zatim se koncerti obično sviraju kao dio standardnog repertoara u nastavku cjeloživotnog rada i obrazovanja. Zbog toga sam svoj diplomski rad odlučila temeljiti na violinskim koncertima, i to onima 20. stoljeća jer to razdoblje najviše odgovara mojem glazbenom ukusu.

U prvom dijelu diplomskog rada osvrnula sam se na koncert kao vrstu i njegov povijesni razvoj, od baroknog *concerta grossa* do solističkih koncerata u 19. i 20. stoljeću. Violinski koncert, koji je jedna od najzastupljenijih vrsta solističkog koncerta u 20. stoljeću, doživio je brojne promjene, a to se najbolje može prikazati pregledom onih najznačajnijih uz naglasak na koncert koji je dio izvedbenog dijela mojeg diplomskog ispita - *Koncerta za violinu i orkestar u D-duru, op. 35* Ericha Wolfganga Korngolda.

2. RAZVOJ VIOLINSKOG KONCERTA

Koncert je glazbena vrsta pisana za neko glazbalo uz pratnju orkestra. Potreba za zajedničkim muziciranjem prisutna je odavno dok je izdvajanje jednog izvođača iz grupe prisutno još u razdoblju baroka (*concerto grosso*). Razvoj instrumenata u razdoblju baroka utjecao je na interes skladatelja za instrumentalnu glazbu pa nije neobično da su skladatelji imali potrebu istražiti mogućnosti svakog pojedinog glazbala. *Concerto grosso,* kao barokna vrsta, temelji se na izmijeni *concertina*, odnosno grupe solista, s *ripienom*, odnosno orkestrom. S vremenom se *concertino* sveo na jedan instrument i to su začetci današnjeg solističkog koncerta.

2.1. Koncert u kasnom baroku i klasicizmu

Concerto grosso doveo je do razvoja solističkog koncerta u kasnom baroku. Najčešće je bio za gudačke instrumente (violina, viola, violončelo, viola d'amore) ili puhačke instrumente (flauta, blokflauta, oboa, fagot, rog i trublja). Bach je napisao i koncert za dvije violine i orkestar, a u opusu mu se nalaze i koncerti za čembalo i orgulje. Djela njegovih sinova, ponajprije C. Ph. E. Bacha, obilježila su prijelazno razdoblje do početka Bečke klasike.

U klasicizmu se koncert kao vrsta oslanja na principe sonate, što je postupno zamijenilo dotadašnju baroknu vrstu s epizodama. Postavljena je standardna dispozicija od tri stavka (brzi-polagani-brzi) od kojih je prvi stavak gotovo bez iznimke u sonatnom obliku, uz proširenje ekspozicije na orkestralnu i solističku ekspoziciju. Drugi, polagani stavak najčešće je dvodijelna ili trodijelna pjesma, dok se za treći stavljak počeo koristiti oblik ronda. Razvojem klavira kao instrumenta, klavir je dobio veliku ulogu te je već u klasicizmu napisano mnogo klavirskih koncerata. Osim njih, pisani su koncerti za violinu, violu i violončelo te flautu, obou, fagot, rog i trubu. Viola d'amore je završetkom baroka izašla iz uporabe, a violina se, uz klavir, najviše razvijala. 1780. godine Francois Tourte razvio je moderno gudalo pa je čistoća tona dobila sve veću ulogu, a kasnije se izumom mostića Louisa Spohra pojavila mogućnost veće fleksibilnosti lijeve ruke što je skladateljima omogućilo skladanje zahtjevnih skladbi za violinu.

2.2. Violinski koncert u razdoblju romantizma

Razdoblje romantizma obilježio je procvat violinskih koncerata. Od sredine 19. stoljeća, u oblikovanju tipičnih romantičarskih izražaja tog razdoblja, došlo je do ponovnih promjena u samoj vrsti. Sonatna i ciklička forma preuzeta je iz razdoblja klasicizma, zajedno s proširenjem prvog stavka koncerta, posebno u kodama. Drugi stavak postao je samostalan, treći stavak najčešće se pojavljuje u formi *scherza*, a solističke kadence počeli su skladati sami skladatelji. U prvoj polovici 19. stoljeća orkestralne intervencije svedene su na minimum, dok je u drugoj polovici favoriziran simfonijski zvuk. U skladanju se sve više upotrebljavaju različiti tonaliteti, uključujući kromatiku i modulacije, a češća je i upotreba sinkopiranog ritma te promjene tempa. U tehničkom smislu, na violini se upotrebljavaju flažoleti, *pizzicato* lijevom rukom ili, pak, zahtjevniji načini sviranja kao što su *ricochet* ili *spiccato*.

Koncert za violinu i orkestar u e-molu, op.74 Felixa Mendelssohna iz 1844. godine pripada značajnijim romantičarskim koncertima. Mendelssohn je zadržao pjevnu melodiju u temama, ali ih je obogatio virtuoznim pasažima u solističkoj dionici, što je postalo uobičajeno za skladatelje u romantizmu. Iako je Mendelssohn napisao tri stavka, zahtjevao je izvedbu bez stanke izmedu stavaka čime je postigao cikličku formu. Nicolo Paganini, Henri Vieuxtemps, Henry Wieniawski i Charles Auguste de Bériot vrhunski su izveli ovaj koncert.

Od ostalih romantičarskih koncerata, izdvojila bih *Koncert za violinu i orkestar u D-duru, op.35* Petra Iljiča Čajkovskog u kojem su prisutne sastavnice ukrajinske narodne glazbe (treći stavak trepak[1]) te *Violinski koncert u D-duru, op.77* Johannesa Brahmsa za koji je Wienawski smatrao da je „nesvirljiv“, a Pablo de Sarasate ga je odbio svirati.

Violinistički repertoar na prijelazu stoljeća obilježio je kasnoromantičarski *Koncert za violinu i orkestar u d-molu, op. 47* Jeana Sibeliusa iz 1905. godine. Iako se radi o jedinom koncertu za violinu koji je Sibelius napisao, on danas pripada najuspješnijim i najizvođenijim violinskim koncertima. U prvom stavku koji je sonatnog oblika, koncert donosi mističnu nordijsku melodiju koja je već i laičkom uhu poznata, a većini violinista predstavlja savršenu ravnotežu tehničkog i individualnog emotivnog izraza. Drugi stavak počinje orkestralnim materijalom koji priprema dramatična melodijska kretanja u dionici violine popraćena disonancama u skupini limenih puhača. Takav pristup utkao je put

[1] Trepak – ukrajinski nacionalni ples brzog tempa u dvočetvrtinskoj mjeri najčešće u a-molu, s izmjenama dominante i tonike. Čajkovski je popularizirao ples u baletu *Orašar* te njegova verzija ima epitet ruskog plesa.

ravnopravnijem odnosu violine i orkestra. Treći stavak u svojoj virtuoznosti obiluje varijacijama razloženih oktava i trilera te dvohvatima koji dočaravaju veliko finale.

3. PREGLED VIOLINSKIH KONCERATA 20. STOLJEĆA

Napuštanje tonaliteta i okretanje prema novim skladateljskim tehnikama i mogućnostima, karakterističan za mnoge skladatelje 20. stoljeća, jedna je od najznačajnijih promjena u načinu skladanja glazbe 20. stoljeća. Put k atonalitetu bio je postupan. Za razliku od tonalitetnog sustava koji se temelji na funkcionalnim odnosima tonalitetnih funkcija, atonalitet odbacuje iste i okreće se prema emancipaciji disonance. Već je Max Reger svojim *Violinskim koncertom u A-duru, op.101* iz 1908. godine, skladanim snažnom kromatikom u proširenom tonalitetu, ispunio violinski repertoar jezikom kakav će dalje razvijati skladatelji Druge bečke škole poput Arnolda Schoeneberga i Albana Berga. Godinu dana kasnije, upravo je Schoeneberg napisao prvo atonalitetno djelo *Tri klavirska komada, op.11* od kojih je treći stavak skladan slobodnim atonalitetom. Skladanje u slobodnom atonalitetu skladateljima ubrzo postaje poteškoća budući da slobodni atonalitet u sebi ne podrazumijeva već poznate harmonijske slijedove. Upravo iz tog razloga Schoenberg kreće u organizaciju slobodnog atonaliteta stvarajući novu, dvanaesttonsku tehniku skladanja – dodekafoniju. Ova tehnika, pomoću koje se glazbena građa organizira mjerilom parametra visine tona, ubrzo dovodi do pokušaja organizacije glazbene građe uzevši u obzir sve parametre tona, čime sredinom stoljeća nastaje serijalizam čiji je predvodnik bio Olivier Messiaen.

Paralelno s razvojem atonaliteta i uspostavljanjem novih tehnika skladanja, razvijaju se i neo stilovi, kao što su neobarok, neoklasicizam i neoromantizam, umjetnički smjerovi historicizma koji oživljavaju prethodna povijesna razdoblja. 20. stoljeće također je prožeto razvojem ekspresionizma, modernizma i minimalizma, naročito kod američkih skladatelja, a neki skladatelji razvijali su osobne tehnike skladanja kao što je npr. mikropolifonija kod Ligetija. Sve to prožeto je razvojem jazza i filmske glazbe, a taj polistilizam osjeća se u različitom pristupu violinskom koncertu kod svakog kompozitora. Koncerti koje sam izdvojila u ovom dijelu diplomskog rada svojevrstan su presjek navedenog polistilizma, a odabrani su zbog značaja koji su ostavili na violinski repertoar i zbog mojeg nekonvencionalnog pristupa pri odabiru violinskih koncerata za violinistički repertoar. Pregled koncerata iz prve polovice stoljeća uključuje *Koncert za violinu i orkestar br. 1, op. 35* Karola Szymanowskog iz 1916. godine, *Violinski koncert br. 1 u D-duru, op. 19* Sergeja Prokofjeva iz 1917. godine, *Violinski koncert u D-duru* Igora Stravinskog iz 1931. godine te *Violinski koncert* Albana Berga iz 1935. godine, a iz druge polovice stoljeća *Violinski koncert br. 2 u cis-molu, op. 129* Dmitrija Šostakoviča iz 1967. godine, *Koncert za violinu i orkestar* Johna Williamsa iz 1976. godine,

Violina i orkestar Mortona Feldmana iz 1979. godine, *Violinski koncert br. 1* Philipa Glassa iz 1987. godine te *Violinski koncerti* Gyorgyja Ligetija i Johna Adamsa, oba iz 1993. godine.

3.1. *Koncert za violinu i orkestar br. 1, op. 35* Karola Szymanowskog (1916.)

Violinski koncert Karola Szymanowskog iz 1916. godine smatra se prvim modernim koncertom koji je napustio tradiciju 19. stoljeća i tonalitetni sustav te tako prihvatio koloristički jezik u novoj ekspresivnosti. Koncert donosi novu, originalnu ideju u samoj formi. On je koncertna poema u kojoj se ne napuštaju koncertne manire i virtuozni elementi, ali koji odbija klasične strukture i donosi karakter jednog stavka pjesme. Međutim, to nije pjesma u smislu simfonijske pjesme s literarnim programom, već u smislu osobno osmišljenog oblika koji ima pjesnički sadržaj. Skicirajući skladbu, Szymanowski se ponio estetikom Chopina i njegovih balada kako bi konstruirao građu koja će tvoriti složenu glazbenu priču prožetu izmjenama osjećaja i raspoloženja. Ovdje se ne pokazuju sastavnice drame ili tragedije kako je to prije bilo uobičajeno u velikim romantičarskim koncertima, već osjećajne napetosti sa strastvenim, ekstatičnim zanosima, u simbiozi s koloristično-zvučnim dijelovima. Iako se utjecaj romantičarskog jezika može pronaći u koncertu, harmonijski jezik dočarava nova nastojanja. Upravo se zbog toga ovo djelo može pripisati ekspresionizmu.

Melodijske linije u koncertu građene su od raskošnih, „orijentalnih“ intervalskih odnosa ispreplitanjem molskih terci i polutonova, ali i od jasnih, dijatoničkih motiva, iako je harmonijska pratnja ponekad u sukobu s melodijskom linijom. Harmonijski jezik time predstavlja veliki spektar radikalne nove zvučnosti. Pojavljuju se i tradicionalne pasaže kao sjećanje na Szymanowskijev raniji glazbeni jezik. Skladatelj se vraća harmonijskim progresijama u maniri romantičarskoga stila koristeći velike terce i klasični tonalitet s namjerom da postigne izražajni učinak. Szymanowski prožima visoke violinske registre s orkestralnim motivima. Njegova sposobnost da oslikava zvučne slike ima veliki utjecaj na kakvoću i značaj koncerta čime se ukazuje na njegovu ogromnu sposobnost motivske razrade i upotrebu različitih boja tona.

Pet fraza, različite u svojoj ekspresivnosti i motivičkom materijalu, međusobno se prožimaju u neprekinutom razvojnom tijeku glazbene građe koncerta. Time je teško govoriti o njegovoj stavačnoj strukturi. U koncertu nema jasnih prekida koji bi ukazivali na višestavačnost, već poveznice kojima se postiže učinak neprestanog nizanja građe. U laičkom smislu, prva poveznica može se opisati kao bajkovito-fantastična, druga kao

pjesnički strastvena, treća poprima obilježja *scherza*, četvrta *nocturna*, a posljednja, peta, koja u sebi sadrži solističku kadencu, donosi spoj prijašnjih.

3.2. *Violinski koncert br. 1 u D-duru, op. 19* Sergeja Prokofjeva (1917.)

Iako je započeo violinski koncert 1915. godine, Sergej Prokofjev morao se posvetiti skladanju svoje opere *Kockar* stoga je koncert dovršio dvije godine kasnije. Koncert je zamišljen kao *concertino* za violinu i orkestar, no ubrzo je prerastao u trostavačni koncert. Umjesto uobičajenog rasporeda stavaka brzi-polagani-brzi, vanjski stavci su spori dok je središnji brzi *scherzo*. Time se uvodi neobični oblik stavačnog ustrojstva dok je violinska uloga neuobičajena. Iako se violina cijelo vrijeme ističe, nije nadmoćna u odnosu na orkestar, već dobiva ulogu „prve među jednakima" – istaknuta, ali uklopljena u orkestralnu teksturu. Koncert se stilski može gotovo svrstati u postromantizam, iako ni sam skladatelj nije bio siguran o kojem se stilu točno radi.

Koncert započinje tajnovitim raspoloženjem u violinskoj dionici popraćen izraženim zvukom klarineta i gudača. Prvi stavak je neobičan jer nema očekivani sonatni oblik niti potvrđuje pravilo *Allegro* tempa. Građen je od lanca epizoda s oznakom *Andantino*. Slijed epizoda dolazi do svog zaključka povratkom na početnu temu. Ovaj put tema je izvedena veoma lirski i polagano u sujeziku s flautom, harfom i prigušenim gudačima, dok solo violina donosi ukrašenu tematsku građu.

Drugi stavak je brzi, energični *Scherzo*, označen *Vivacissimo* oznakom gdje su najistaknutije odlike upravo tzv. karakterno Prokofjevske "ćudljive melodije" dugih skokovitih intervala kroz obilje "nervoznih", naglašenih ritamskih figura. Građen po strukturi ronda, ovaj stavak u solističkom dijelu postiže raznolikost kroz intrigantne efekte, poput *glissanda* u dvohvatima i dvohvatima u flažoletima, *pizzicata* u lijevoj ruci te *sul ponticello* pasaža.

U zadnjem stavku, u dionici fagota se pojavljuje kratka melodija nakon čega solist donosi glavnu temu stavka u kojem kombinira *staccato* neprekidnih fraza. Nakon kulminacije, lirična tema prvog stavka pojavljuje se posljednji put. Dionice violine iznose temu dok ih solist prati trilerima oktavu više, a dionice flaute i klarineta sviraju dio glavne teme zadnjeg stavka. Tekstura se tako prorjeđuje, a završni taktovi zrcale one iz prvog stavka, dok solist drži visoki *d4*.

3.3. *Violinski koncert u D-duru* Igora Stravinskog (1931.)

Izvrstan primjer koncerta pisanog u neoklasicističkom stilu je koncert Igora Stravinskog. Koncert nije površna kopija prijašnjih djela već potpuno novo djelo zamišljeno kao parodija. Barok i klasicizam su startni položaji njegovog umjetničkog rada čime je dokazao kako se, upućujući na glazbu prošlosti, može skladati potputno novo i osebujno djelo. Stavci *Toccata*, *Aria I*, *Aria II* i *Capriccio,* po uzoru na barokni model, dobili su nazive tek nakon što je skladba dovršena te služe kao kompas slušatelju.

Glavna ideja koncerta jest disonantni akord koji otvara svaki stavak te služi kao poziv na pozornost, znak za otvaranje zastora. Dramatični nagovještaj očituje se u *Toccati* gdje se teme pojavljuju kao uloge u *komediji dell'arte*. Stravinski sastavlja barokne melodijske postupke poput melizmatičnih figuracija i ljestvica s potpisom asimetričnih ritmova. Vodoravno „natjecanje“ grupe instrumenata, tipično za tradicionalnni *concerto grosso,* izmiješano je s oprečnim dijelovima dalekih registara. Stavak završava neočekivanim, pobjedničkim konsonantnim akordom. Tako se ponekad glazbena građa, uz sve prolazne epizode različitog značaja, doima kao da pripada raznim stilovima.

Aria I je polifona invencija u dva dijela, ali njezina tema neobična je u svom rasponu. Prijelaz u dramatični dio rješava se zadnjim taktom s kratkom, laganom i šaljivom violinskom pasažom.

U prvim taktovima trećeg stavka, *Aria II*, nazire se nagovještaj Bachove sarabande. Izražajna, ali jednostavna lirska melodija lebdi nad sporim slijedom akorada. Gudači, koji su jako ekonomično upotrebljeni u prijašnjim stavcima, ovdje imaju glavnu ulogu (za razliku od visokih puhača koje Stravinski inače stavlja u prvi plan), proizvevši jedan od rijetkih primjera topline i melankonije u stvaralaštvu Igora Stravinskog.

Capriccio, sa sinkopiranim ritmovima, opsesivnim ostinatima i živopisnim redom kontrastirajućih tema donosi raspoloženje *Toccate*, ali takva mješavina sadrži i očigledne elemente jazza. Glazba ovog stavka može se okarakterizirati kao glazba lišena subjetivnih osjećaja i rapoloženja, bez ikakve latentne programnosti koja bi dala element jasne poruke djela.

3.4. *Violinski koncert* Albana Berga (1935.)

Alban Berg je svoj violinski koncert posvetio Manon Gropius, kćeri Mahlerove udovice Alme i arhitekta Waltera Gropiusa koju je prihvatio kao vlastitu kćer. Koncert je pisan

dvanaesttonskom tehnikom, ali u sebi sadrži i elemente koruškog folklora[2] te Bachovog korala *Est is Genug*. Početni tonovi Bachovog korala tvore prva četiri tona dvanaesttonskog niza na kojem je cijelo djelo izgrađeno. Berg se ponosio svojom varijacijskom tehnikom skladanja kojom se svaka glazbena misao zaustavlja te započinje istim dvanaesttonskim nizom tonova, a ta je tehnika izražena i u ovoj njegovoj skladbi. Djelo je prožeto i koruškom folklornom pjesmom *Ein Vogel auf'm Zwetschgenbaum* kojom Berg aludira na smrt i zagrobni život.

Koncert je skladan u dva stavka od kojih svaki ima dva dijela. U oba stavka, Berg stvara kružni učinak među dijelovima tako da su najduži dijelovi u sredini, a najkraći na početku i kraju. Svaki od stavka i njihovih dijelova mogu se interpretirati kao prikazi Manon Gropius. Tijekom *Adagio* dijela drugog stavka, Berg iznosi svoju unutarnju bitku s prihvaćenjem smrti Manon Gropius te uklapa citat Bachove kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort, BWV 60* iznad kojeg violina donosi melodijsku liniju istaknutu orkestralnom pratnjom te velikim *crescendom* s melodijskim alteracijama u puhačima u zadnjem dijelu, označenim *Adagio*.

3.5. *Violinski koncert br. 2 u cis-molu, op. 129* Dmitrija Šostakoviča (1967.)

Drugi violinski koncert Dmitrija Šostakoviča, za razliku od njegovog popularnijeg prvog koncerta iz 1948. godine, donosi osobniji pristup skladanju. Završen 1967. godine, koncert uvlači slušatelja u vrlo mračnu priču introspektivnih tonova, ponavljajućih ritamskih obrazaca i zamagljenih tematskih motiva tipičnih za Šostakovičev kasniji opus. Koncert je iste godine praizveo violinist David Oistrakh kojemu je koncert bio i posvećen.

Prvi stavak započinje uvodom u orkestru gdje nakon samo nekoliko taktova žurno dolazi vrlo disonatni nastup solo violine dok u pratnji dominira rog, kao što se može čuti i u njegovim koncertima za violončelo. U provedbi su nešto manje napetosti s figurama koje se imitacijski provlače kroz violinu i puhače nakon čega dolazi solistička kadenca građena od glavne teme i već prethodnih ritmičkih i tematskih motiva.

Drugi stavak, sporiji u tempu i u dinamici, iznosi violinski materijal kao neku vrstu frustracije građene recitativno od dijelova solističke kadence prvog stavka. Stavak završava u dionicama roga koje, pak, iznose građu od spokojnog izleta u durski tonalitet te na taj način pripremaju brzi tempo zadnjeg stavka.

[2] Koruška – povijesno vojvodstvo smješteno na području današnje južne Austrije i sjeverne Slovenije.

U trećem stavku koji je zahtjevan za izvedbu i koji podsjeća na žurbu i nasilje, dominiraju kromatske teme koje djeluju pomalo sadistički prema violini kao instrumentu.

3.6. *Koncert za violinu i orkestar* Johna Williamsa (1976.)

Dok su njegova glazbeno-filmska ostvarenja neosporna, ona za "ozbiljnije uši" često nailaze na neodobravanje ili podsmijehe. Radi se o Johnu Williamsu čiji violinski koncert ne oduševljava toliko kao koncerti spomenutih prethodnika, ali ima važnost u komercijalizaciji klasične glazbe. Mnogi uspoređuju njegov koncert s onim Samuela Barbera jer Williams, poput Barbera, teži neoklasicizmu. Williams kombinira neoklasicistički stil s povremenim izletima u atonalitet te koristi kromatsku harmoniju s melodičnim paletama kao Bartok i Walton u svojim koncertima.

Prvi stavak započinje nastupom solo violine nakon kojeg se polako priključuju isprepletene puhačke linije koje tijekom stavka služe kao građa kojom se postiže protočnost. Lirska tema prvog stavka u sukobu je s odvažnom temom trećeg stavka koji svojim dramatičnim središnjem dijelom priprema solističku kadencu kojom koncert i završava.

Drugi stavak odraz je emocionalnog stanja skladatelja za vrijeme skladanja. U to vrijeme izgubio je ženu pa je koncert posvećen upravo njoj. Stavak započinje lirskom melodijskom linijom koja ubrzo mahnito eksplodira da bi zatim ponovno pronašla svoj mir.

Treći stavak započinje kratkim uvodom, varirajući između *Maestoso* i *Presto* oznaka tempa sa šest dominirajućih akorda. Ti akordi se u nastavku ritmički variraju i metrički pomiču, a Williams do kraja koncerta tretira violinu iznimno virtuozno.

3.7. *Violina i orkestar* Mortona Feldmana (1979.)

Morton Feldman, iako slabo poznat na našim prostorima za razliku od kolege Johna Cagea, uživa veliku slavu u svojoj rodnoj Americi. Skladatelj, koji se smatra jednim od začetnika nedeterminirane glazbe, uz bok Johnu Cageu, Christianu Wolffu i Earleu Brownu, u svojem je opusu ostavio vrlo zanimljiv i zvučno "težak" violinski koncert. Koncert trajanja od gotovo sat vremena u dionicama gotovo ne sadrži značajne melodijske ili ritmičke pomake stoga dvanaesttonska tehnika i tehnika ritamskih ćelija kojima je koncert prožet djeluju kao jednostavan harmonijski spoj. Glazbena građa je tečna i kreće se bez stanki. Hijerarhijski odnos solista s orkestrom gotovo da i ne postoji, već se svaki instrument u orkestru doima jednako važnim.

Milozvučni akordi u limenim puhačima, "lijene" melodijske linije i vrlo usporeno "sitničavo trzanje" odvodi slušatelja u trans, a solo violina ostvaruje drugačiji gestikularni izraz. Udaraljke vrlo vješto prekidaju navedenu atmosferu te iz violine izvlače violsku boju gdje se glazbena građa miješa s *clusterima* drvenih puhača u nepomičnoj, vrlo sporoj melodiji. Kao što je Stravinski svojim ritamskim ćelijama uvlačio u ritual poganske Rusije, Feldman rasteže motive iz većih u manje pa ih tako skučene i izobličene stavlja u potpuno novu perspektivu čime, kao i Stravinski, uvlači u neki svoj ritual.

3.8. *Violinski koncert br. 1* Philipa Glassa (1987.)

Vodeći se idejom da potraga za zabranjenim i novim vodi do raznih mogućnosti koje su za skladatelja vrijedne pažnje, Phillip Glass je 1987. godine sa svojim *Violinskim koncertom br. 1,* u svom karakterističnom, minimalističkom stilu, unio novitete u izraz gdje ponavljanje svaki put zvuči svježe. Glass je time ostavio solistu puno mjesta za razmišljanje i promišljanje; ne samo o tehničkoj strani koncerta gdje se, nakon toliko ponavljanja, prsti počnu petljati, već i o samoj interpretaciji koja, iako notno određena, može biti vrlo neodređena kad se radi o svakoj ponovljenoj frazi. Mnogi ga nazivaju jednim od najboljih violinskih koncerata ikad napisanih dok neki smatraju da se ovim koncertom, takoreći, može provući hiperbola – radilo se o samoj tehnici skladanja, koja svojim razlaganjem krije slojeve zamršenosti u minimalističkoj jednostavnosti, ili o potpuno novom izrazu na violini. Za razliku od većine violinskih koncerata 20. stoljeća koji iskorištavaju virtuoznost solista, Glassov koncert se prvenstveno temelji na tretmanu dionice solo violine kao dijelom ansambla.

U prvom stavku, nakon kratkog orkestralnog uvoda, nastupa dionica violine koja u *arpeggima* sve više širi svoj raspon kako glazba odmiče. Dodatan sloj ritmičnosti Glass je vješto sakrio ili dodao skupini udaraljkaša. Tijekom cijelog stavka, solist niže ritmičke pulsacije i nizove izdržanih tonova.

Građa nižih registara u drugom stavku u suprotnosti je s "bujnom" melodijskom linijom violine. Kako se različite skupine instrumenata priključuju tako se pred kraj stavka gube i nestaju, a dionica solo violine ostaje na dominanti nikad ne dodirujući toniku.

U zadnjem stavku udaraljke čine ritmičku osnovu dok violina sudjeluje u figuraciji melodijskih i ritmičkih akrobacija. Dijeljenje brze triolske metričnosti oscilira između tri grupe po dva i dvije grupe po tri, koje, u kombinaciji s galopnim timpanima i drvenim udaraljkama, podsjećaju na tradicionalan španjolski stil poput *flamenca*. U kodi drveni

puhači drže ritmički puls, a violina se melodijski penje nizom dugih dramatičnih skokova u visokim položajima.

3.9. *Koncert za violinu i orkestar* Gyorgyja Ligetija (1993.)

Da je Gyorgy Ligeti jedan od rijetkih skladatelja koji je tradicionalan i suvremen u jednakoj mjeri dokazuje njegov violinski koncert koji se u posljednje vrijeme sve više izvodi. Pet stavaka, koji imaju tendenciju raspada u savršenu ruševinu, zrcale portret samog umjetnika od strane slikara Aliuta Meesya. Skladajući koncert, Ligetijeva prva zamisao je bila da napiše skladbu od 8 stavaka, ali polovica ih je bila samo u dijelovima. Violinist Saschko Gawriloff je te fragmente složio u divlju solističku kadencu na Paganinnijev način.

Polimetrija, kao jedna od glavnih odrednica Ligetijevog stila od osamdesetih godina 20. stoljeća nadalje, briljantno je prezentirana ponajviše u prvom i zadnjem stavku koncerta. Šečući po stavcima, solist nailazi na neuvjerljive kopije prethodnika, kao da se nalazi u kojekakvom hodniku s ogledalima. Ligeti slaže ritmičke slojeve dok istovremeno raštimava ansambl jer, primjerice, violina i viola imaju kvartni odnos žica kao i kontrabas. Takav učinak, koji rezultira zvukom koji nije ni tonalitetan ni atonalitetan, pokazuje Ligetijev cilj "zrcalnog karaktera" istovremeno se izlažući opipljivosti i opasnosti takvoga zvuka.

Drugi stavak primjer je Ligetijevog podrugljivog odnosa prema narodnim pjesmama. U stavku se proteže ironija u modalnim melodijama koje prekidaju nastup zbrkanih pasaža u okarinama[3]. Četvrti stavak polako, ali sigurno, tjera anksioznost na površinu pomoću uzlaznih kromatskih nizova u cijelom ansamblu. Zadnji stavak koncerta donosi glumački monolog čime doseže pomalo provokativnu prirodu.

3.10.*Violinski koncert* Johna Adamsa (1993.)

Adamsov violinski koncert donosi pomaknutu estetiku, a takav izraz možemo pripisati utjecaju post-postmodernizma. Nastavljajući se na predloške svojih prethodnih djela poput *Komorne simfonije* i *Smrti Klinghoffer*, neprestana melodioznost violinskog koncerta u velikoj je suprotnosti s motoričnim misticizmom prisutnim u njegovim ranijim skladbama. Slijedeći tradicionalnu praksu, koncert sadrži tri stavka: dugačak, dramatičan prvi stavak

[3] okarina – puhački instrument duguljasta okrugla oblika koji podsjeća na ptičju glavu. Poznat je u mnogim folklornim tradicijama diljem svijeta, od Latinske Amerike do Kine.

popraćen drugim stavkom *Chaconna* koji je staložen i intiman, a potom se u sekundi promijeni u užurban i energičan treći stavak. Najznačajnija sastavnica skladbe su teksturalni blokovi koji služe kao pozadina dionici solo violine. Te teksture, građene na instrumentalnoj boji i varijacijskim figurama, nisu korištene kao popratni materijal nego kao statičan ritmički puls i suzdržana harmonija reminiscirana iz Adamsovih prijašnjih skladbi.

Prvi stavak započinje nizom *legato* linija u skupini gudača. Solist nastupa gotovo odmah i tijekom stavka rijetko kad ima stanku. Istražujući načine oblikovanja melodije i figuracije, Adams pojedine motive violine razmješta u orkestar u kojem incijalni slijed u gudačima podiže tenzije i šalje ih u puhačke sekcije. Uporaba sintisajzera, obilježja Adamsovog orkestralnog stvaralaštva, doprinosi cjelokupnom spektru boja. Gudači tijekom stavka prelaze u *pizzicato*, a čitava se pozadina prorjeđuje k solističkoj kadenci. Kadenca se topi u duge neprekidne tonove *Chaconne*.

S ponavljajućom basovskom linijom, drugi stavak odiše smirenim, ali istovremeno i uznemirenim dojmom, poput slike Salvadora Dalija *Postojanost pamćenja* ili Pachelbelovog *Kanona u D-duru* čiji dijelove Adams citira. Elektronički zvukovi donose eteričnost basovskom temelju, dok se orkestar i solist igraju sa slušnim očekivanjima: neki motivi i figure su strani, a neki slični Pachelbelovom originalu. Kao kontrast načelu ponavljanja prisutnom u Pachelbelovom kanonu, nanemtljiv obrazac u marimbi kruži u pozadini.

Nakon što završni suzdržani tonovi u drugom stavku nestanu, započinje *Toccata* u izljevu agresivne energije. Bijesni obrasci u blokovima pucaju u koloristične fragmente, tvoreći varijaciju gesta i tekstura koje nose ritmički puls prema završetku stavka. Djelo je skladano s idejom da cilj tvorbe glazbene ideje i njenog izvršenja treba biti isti.

4. VIOLINSKI KONCERT U D-DURU, OP. 35 ERICHA WOLFGANGA KORNGOLDA

Američki skladatelj Erich Wolfgang Korngold često je nepravedno ispod radara kada se govori o glazbi druge polovice 20. stoljeća. Iako se prvobitno zakleo da neće skladati nikakvu glazbu osim filmske kojom je uspješno uzdržavao obitelj, Korngold se u svom kasnijem opusu vratio klasičnoj glazbi i obogatio je filmskim elementima za što je jedan od izvrsnih primjera upravo *Koncert za violinu i orkestar u D-duru, op. 35* iz 1945. godine. Tijekom života, Korngolda su redovito kritizirali govorivši da mu se djela izvode samo zato jer je sin poznatog i priznatog kritičara Juliusa Korngolda, ili pak kako je „prodao" svoj skladateljski integritet jeftinom „hollywoodskom" zvuku. Takve su ga optužbe još više motivirale da se dokaže kao skladatelj klasične glazbe, počevši upravo s ovim koncertom u kojem vješto kombinira živost tematskog materijala s impresivnim skladateljskim tehničkim sposobnostima. Djela ne bi bilo bez velikog violinista Bronislawa Hubermana koji je redovito tražio od Korngolda da mu napiše koncert. Kao stari obiteljski prijatelj, na obiteljskim okupljanjima često je „gnjavio" Korngolda da sjedne za klavir i odsvira mu temu. Kad je djelo napokon završeno, Huberman je bio spriječen posvetiti se djelu zbog bolesti od koje je ubrzo i umro. Koncert je u konačnici završio u rukama Jaschia Heifeitza koji ga je naučio za nekoliko tjedana i ubrzo praizveo.

Koncert je skladan u tri stavka te je ispunjen temama iz dotadašnjeg Korngoldovog rada u filmskoj industriji. Prva tema prvog stavka preuzeta je iz filma *Another Dawn* iz 1937. godine koji je ubrzo otkazan i zaboravljen, dok druga tema istog stavka dolazi iz povijesnog filma *Juarez* iz 1939. godine. Folklorna tema zadnjeg stavka vuče korijene iz filmske adaptacije *The Prince and the Pauper* Marka Twaina iz 1937. godine. Ti filmski elementi stavljeni su u novi kontekst, a iskustvo rada u Warner Bros studijima Korngold je spojio s nasljeđem Mahlera i Straussa. Takav pristup donio je koncertu novi estetski i stilski izražaj. Korngoldova vještina razumijevanja virtuoznih elemenata violine kao instrumenta rezultirali su važnim doprinosom violinskom repertoaru. Iako ga je Heifeitz hvalio, koncert isprva nije bio prihvaćen. Tek će se sedamdesetih godina 20. stoljeća ovo djelo polako, ali sigurno početi redovito izvoditi na koncertnim podijima.

4.1. Analiza koncerta

Kako bi što bolje pristupila vježbanju koncerta i njegovoj intepretaciji, svaki stavak sam najprije formalno analizirala. Budući da se radi o skladbi s polovice 20. stoljeća, trebalo mi je više od osnovnog znanja iz glazbenih oblika. Korngold u gradnji oblika glazbenog djela polazi od njegovih temeljnih značajki, ali ih "krši", upotpunjuje, proširuje ili, umalo, izbacuje. Osim formalne analize, osvrnula sam se i na harmoniju. Harmonijski jezik ima uporište u tonalitetu, ali radi se o vrlo proširenom tonalitetu koji je prožet utjecajem filmske glazbe, a ponegdje i jazza.

4.1.1. 1. stavak – *Moderato nobile*

U prvom stavku koncerta, Korngold se drži klasičnog rasporeda stavaka pa je stavak brzog tempa i sonatnog oblika. Korngold slijedi osnovne značajke sonatnog oblika pa se u dvostrukoj ekspoziciji prva tema najprije izlaže u solističkoj dionici, a zatim u orkestralnoj. Povezuje ih unutarnji međustavak kraćeg trajanja, a do druge teme vodi međustavak duljeg trajanja. U proporcijama stavka iznimno duga druga tema široke melodijske linije djeluje izražajno, pa čak i melodramatično, a suprostavlja joj se neobično kratka provedba sa samo jednim provođenjem prve teme u C-duru. Nakon solističke kadence, prva i modulirajuća druga tema javljaju se u osnovnom tonalitetu, odnosno tonalitetu paralelnog mola, a na reprizu se nadovezuje koda.

Prvu temu u D-duru najprije iznosi violina. Kao važan čimbenik teme istaknula bih ton *gis* koji je *appoggiatura* na tercu toničke harmonije. Tema je građena od dvije velike rečenice od 8 taktova koje čine jednu veliku periodu. 2 takta mosta uvode unutarnji međustavak u 19. taktu. Na tom mjestu, Korngold počinje prožimati svoj harmonijski jezik uporabom bogate kromatike koja će obilježiti harmonijsku strukturu cijele skladbe. Nakon orkestralne ekspozicije teme koju predvode gudači, naročito violončela, u 38. taktu počinje još jedan unutarnji međustavak koji donosi novu tematsku građu. Virtuozna melodijska linija violine kroz sekvence vodi do ekspozicije druge teme u 67. taktu. Druga tema počinje u A-duru, ali ubrzo modulira u fis-mol i donosi pjevnu drugu rečenicu koja se još jednom ponovi i nastavlja kroz uzlazne pasaže do provedbe u 92. taktu. Na tom mjestu, prva tema se javlja u dionicama roga i gudača u tonalitetu C-dura. Kako sve više instrumenata prestaje svirati, dionica violine postaje sve virtuoznija, a jedino čelesta svojim akordima ostaje podupirati solističku dionicu. Prestankom sviranja dionice čeleste, počinje solistička kadenca koja traje do 128. takta. U reprizi, prvu temu najprije iznosi

orkestar kojeg predvode dionice violine i violončela, dok se u drvenim puhačima javljaju kromatski motivi iz međustavaka koji, kao svojevrsni kontrapunkt, lijepo boje temu. Nakon ponovljene prve teme, u 151. taktu se javlja druga tema u osnovnom tonalitetu koji modulira u h-mol. U 156. taktu počinje koda u tonalitetu donje medijante, odnosno B-duru.

4.1.2. 2. stavak – *Romanza*

Polagani drugi stavak ima oblik složene trodijelne pjesme. A dio građen je kao dvodijelna pjesma s kontrastirajućim melodijama a i b dijela. Prva melodija više je dijatonska, a druga, koja je iznimno kromatizirana u odnosu na dijatonski harmonijski kostur, donosi neobičnu izražajnost. B dio prožet je mističnom atmosferom koja je ostvarena zanimljivom orkestracijom i gubljenjem osjećaja tonaliteta. Anticipacijom početnog motiva tematske građe iz A dijela, počinje A' dio na koji se nastavlja koda.

Akordički uvod u orkestru uz mnoštvo tonskih boja stvara specifičnu atmosferu i uspostavlja tonalitet G-dura. Priključuje se violina koja u visokom registru donosi veliku glazbenu rečenicu kao vodeću tematsku građu a dijela. U 21. taktu počinje unutarnji međustavak koji je građen od silazne sekvence kromatskih tercnih veza te vodi do 33. takta gdje počinje b dio u tonalitetu C-dura koji je "poljuljan" brojnim sudarima akordičkih i neakordičkih tonova u orkestru i solističkoj dionici. Kompleksna melodijska linija koja se bez daha provlači 20 taktova nosi tematsku građu do vanjskog međustavka koji, u svega 2 takta, ostvaruje prijelaz između A i B dijela. A' dio počinje u 73. taktu i, osim prisjećanja na a i b bio kroz dijelove njihovih melodijskih linija, ponovno donosi sekvencu iz unutarnjeg međustavka temeljenu na kromatskim tercnim vezama. Drugi stavak zaključuje koda koja počinje u 102. taktu.

4.1.3. 3. stavak – *Finale*

Veliko finale ima oblik teme s varijacijama. Folklorna tema razigranog karaktera najprije se izlaže u violini pa zatim u orkestru. Stavak donosi 10 varijacija različitog trajanja u kojima se ocrtavaju nove melodijske linije čime tema dobiva novi kontekst u daljnjem razvoju. Korngold je pokazao svu vještinu variranja, od ornamentiranja svake vrste, do promjena tonaliteta, karaktera i ugođaja, kao i virtuoznost violine kao instrumenta. Monumentalna posljednja varijacija donosi veliki orkestralni filmski zvuk koji "eksplodira" u kodi što samo podcrtava Korngoldov veliki skladateljski talent i sposobnost spajanja filmske i klasične glazbe.

Stavak je u tonalitetu D-dura i ima uvod od 2 takta nakon čega se izlaže tema. Tema je građena kao ponovljena velika rečenica od 8 taktova. Slijedi 1. varijacija u kojoj je tema ponešto ornamentirana te modulira u tonalitet dominante. Uzmahom na 39. takt počinje 2. varijacija u kojoj temu donosi orkestar u akordima. Ova varijacija iznosi karakterističan kontrapunkt u silaznoj kromatici čime se ostvaruje kadenca u A-duru. Kadencirajuće proširenje u nastavku modulira u Es-dur. 3. varijacija, koja počinje u 60. taktu, sadrži kompleksnije figuracije. Dužeg je trajanja od prethodne dvije te također iznosi karakterističan silazno-kromatski kontrapunkt. Uzmahom na 89. takt počinje 4. varijacija u B-duru. U ovoj varijaciji, Korngold tretira temu kao *cantilenu* koja, uz promjenu karaktera, kao da u sebi krije novu temu. Ona je građena od velika 32 takta, odnosno velike glazbene periode. Tonalitetni skok na 121. takt ponavlja drugu rečenicu u Es-duru te izbjegnutom kadencom u nastavku povezuje 4. s 5. varijacijom. Razigranu 5. varijaciju karakterizira raspadanje početnog motiva teme te pomalo polifoni tretman glazbenog tkiva. Sličnom izbjegnutom kadencom Korngold uvodi 6. varijaciju u kojoj mijenja triolni puls na šesnaestinski. 7. varijacija ponovno donosi orkestralne akorde i karakteristični kontrapunkt. Kao i 6. varijacija, 7. je u tonalitetu E-dura. U 8. varijaciji, orkestralni akordi se prerađuju i izdvojeni početni motiv teme skače iz tonaliteta u tonalitet te mijenja akcentuaciju. U 9. varijaciji, Korngold se vraća u D-dur kako bi se verzija teme iz 4. varijacije pojavila u osnovnom tonalitetu. Ponovljenim principom izbjegnute kadence i kromatskom uzlaznom tendencijom u nižim registrima, Korngold modulira u F-dur. Posljednja varijacija pokazuje sav sjaj orkestralnog zvuka te djeluje kao apoteoza same teme. U ovoj kulminaciji, Korngold načas popušta i donosi smiraj, ali na taj način je samo vratio glazbenu građu u osnovni tonalitet kako bi grandioznom kodom podcrtao stavak i cijelu skladbu. Kao sjećanje na uvod, koda počinje proširenim dvotaktom s početka i zaključuje koncert monumentalnom kadencom.

4.2. Tehničko-izvedbeni aspekt

Kroz godine studiranja violine, uz obvezno svladavanje klasičnih koncerata, studiraju se najčešće romantičarski koncerti. Takvi koncerti, osim što ih je u violinističkoj literaturi ponajviše, u sebi kriju "tehničke zamke" koje, osim svoje umjetničke vrijednosti, studentu violine donose široki spektar izazova koje svaki mladi umjetnik treba savladati. Navikla na klasične i romantičarske koncerte, na prvi pogled violinske dionice u Korngoldovom koncertu uočila sam da je niz nota "violinistički nelogično napisan" i da se radi o zahtjevnoj

dionici. Za violinisticu koja tek kreće sa svladavanjem notnog teksta, skokovi za interval male septime te neprestane figuracije čine taj proces teškim. S vremenom se uho navikne na „nemoguće melodijske skokove" i "sulude intervalske odnose" koje je zapravo jednostavno čitati korištenjem znanja iz harmonije.

Prvi stavak Korngoldovog koncerta donosi impresivno otvaranje nekog violinističkog koncerta. U svojoj oznaci tempa *Moderato nobile,* Korngold savjetuje izvedbu u umjerenom tempu, ali nije priložio nikakve dodatne metronomske oznake. Na početku prve teme stavka, Korngold odvodi melodijsku liniju iz niskog registra u visoki, potičući na dugi, *legato* potez gudalom s malim promjenama u dinamici. Takvo otvarenje koncerta u sebi nosi mističnu, ali nježnu interpretaciju, pomalo nalik na otvaranje Sibeliusovog koncerta, koji osim vođenja melodijske linije od izvođača zahtjeva i „hladnu glavu" te potpuno prepuštanje glazbi. Zanimljivo je spomenuti da je melodijska linija prve teme građena od niza kvinta i kvarta što zapravo idealno dočarava violinske žične odnose. Na početku unutarnjeg međustavka u 19. taktu, Korngold nakon monumentalne prve teme uvodi dramatske elemente kroz motive uzlazne kromatike, građu koja će se kasnije provlačiti kroz stavak te činiti jedan od gradivnih elemenata solističke kadence. Skok za interval none donosi kratki virtuozni dio koji u svojim sekundama i obratima zahtjeva dobro promišljen prstomet, ali i ono najvažnije, boju tona. Konstantne figuracije, skakanje iz bližih u dalje tonalitete, alteracije te septimni odnosi, a ne oktavni kako je uobičajeno u literaturi, uzeli su mi nekoliko dana promišljanja i preslušavanja. *Spiccato* desne ruke, zahtjevan i kad su note raspisane u ljestvičnom nizu, ovdje skaču za none i decime, što traži ozbiljniji angažman tijekom vježbanja. Virtuozitet u inače slušno ugodnim dijelovima, prilikom sviranja postaje druga krajnost. No, Korngold nije pisao samo virtuozne pasaže već ih je savršeno balansirao s liriskim melodijskim linijama koje su pustile i pokoje „sladunjavo uživanje" u višim, tipičnim violinskim registrima. *Risoluto,* koji se pojavljuje pri sredini prvog stavka (102. takt), odnosno solističku kadencu, Korngold nije uveo na prepad. Iako se radi o važnom dijelu stavka gdje se treba pokazati sav virtuozitet, pri njegovom uvježbavanju nad tehničkim je aspektom prevladao aspekt interpretacije, odnosno mašte i sigurnosti u vlastiti izražaj. U suprotnom se solistička kadenca može doimati kao nekakva etida za viši stupanj obrazovanja, a to može oslabiti intepretaciju i ostaviti nepovoljan dojam na slušatelja. Prilikom vježbanja reprize i kode, najviše vremena oduzeli su mi melodijski skokovi na *e* žici u intervalima male i velike septime te male i velike none jer ih najprije nisam mogla slušno predočiti. Najveći tehnički zahtjev prvog stavka koncerta predstavlja

završna pasaža od svega nekoliko taktova koja izvođenjem u tempu *Piu mosso* virtuozitetom podiže violinista na višu tehničku razinu.

Svladavanje drugog stavka oduzelo mi je manje vremena od svladavanja prvog stavka, barem u kontekstu čitanja notnog teksta. Ono što drugi stavak čini zahtjevnijim jest rad na različitim bojama tona. Korngold se i dalje izražava kroz sulude melodijske skokove, ali ovaj put barem nisu u rasponu od tri oktave. Zahtjevan je B dio. Iako je većinu tema u koncertu Korngold citirao iz svojih prijašnjih skladbi, spomenuti središnji dio skladao je posebno za ovaj stavak. Osim što se izvodi sa sordinom, sugerira misteriozni izraz koji ne ostaje u jednoj boji tona, već zavisno o tonu donosi neku drugu ulogu. Primjerice, grupa tonova u *rubato* tempu, ili *morendo* karakteru, s *poco stringendo* oznakama ili *poco animando* izražaju. Takav dio i slušno odskače od postromantičarskih ideja i podilazi velikom „hollywoodskom zvuku" te postiže dramatski učinak. Naravno da tehnički aspekt u ovom dijelu i dalje ostaje impresivan i zahtjevan, pogotovo kroz „mikroskopske" promjene dinamike. Cijeli drugi stavak od solista iziskuje veliki napor pri stvaranju različitih boja tona, ali istovremeno otvara vrata puno većoj inerpretacijskoj slobodi, čime se može postići raznolikost izvedbi.

Zadnji stavak, *Allegro assai vivace*, nijednog violinista ne ostavlja pošteđenim tehničkih poteškoća. Na početku stavka, dionica violine izlaže temu nizom osminskih triola koje zahtjevaju brzi *spiccato* potez veselog karaktera, nakon čega slijedi *pizzicato* potez desnom rukom u akordima. Cijela građa izlaže se vrlo brzo, bez stanki, čime se dobiva dojam brzog kretanja. Tehnički, građa od izvođača zahtjeva pomno poznavanje notnog teksta kako bi se prilikom izvođenja *spiccato* poteza jasno zvučno prikazao svaki ton u zadanom tempu i bez ispadanja iz ritamskog pulsa. U 2. varijaciji triolski niz durskih i smanjenih kvartsekstakorada zahtjeva jasnu artikulaciju lijeve ruke. Pažnju treba usmjeriti i na skokove za interval čiste ili povećane kvarte koji se stalno isprepliću i mijenjaju. Pojavljuje se i *richocet* potez, a tek u 4. varijaciji počinje „odmor za glavu i ruke" stoga violinist može pažnju usmjeriti izražajnosti izvedbe. U 6. varijaciji dominira šesnaestinski puls. Na tom je mjestu potrebno osmisliti kvalitetan prstomet jer se i mala nelogičnost osvećuje pogrešno odsviranim tonovima. Ovo je i dobar primjer pasaže koja, da bi se dobro odsvirala, traži svakodnevno vježbanje. Velika koda posljednjeg stavka koncerta, s neprestanim ponovljenim oznakama *Piu mosso* i *Poco stringendo,* iziskuje veliki trud i spremnost violinista kako bi izvrstan završetak koncerta zazvučao u punom sjaju. Triolski puls, ali ovaj put s promjenama mjera, prožet je dvohvatima, i to najčešće tercama i sekstama čiji opsezi skaču od, primjerice, cis2/a2 do cis3/a3. U kodi se mogu pronaći ukloni u A-dur, E-

dur, ali i u C-dur, čime se položaji lijeve ruke mijenjaju u polupoložaje. Budući da Korngold kodu gradi na zamisli intervala male sekunde, gdje se tematska građa uzastopno ponavlja za sekundu gore radi stvaranja dramatskog naboja, violinistu ostaje malo prostora da se prilikom vježbanja "uhvati za nešto sigurno". U dionici violine ne osjeti se tonički centar koji bi mogao pomoći da se primi određeni položaj. Takva glazbena građa zahtjeva izrazitu tehničku spremnost, odlučnost, a u pripremama izrazitu ustrajnost, ali i stav bez straha od pogreški. Sam kraj koncerta, osim tehničkog izazova, predstavlja i emotivni izazov jer u interpretaciji pobuđuje osjećaj euforije. Završni akord, od očekivanog d1-a2-fis2-d3, zapravo je d1-a2-e2-d3, gdje nona u ovom akordu zvuči krajnje konsonantno.

Vodeći se primjerom Patricie Kopatchinskaje i Gil Shahama da ne treba "bježati od velikih koncerata", bez razmišljanja sam se odlučila da ću na program diplomskog ispita uvrstiti Korngoldov koncert. Na taj način, uhvatila sam se u koštac s glazbom koja me uvijek iznova osvaja. Svladavanje ovakvog koncerta donosi tehnički napredak svakom violinistu, a meni otvara sasvim novi odnos s violinom.

5. ZAKLJUČAK

Violinski koncert sastavni je dio repertoara svakog violinista te se kroz svoj razvoj u glazbi 20. stoljeća profilirao kao glazbena vrsta u kojoj violinist može pokazati sva tehnička umijeća kojima raspolaže kao i razumijevanje glazbenih oblika, harmonije te osobnog stila različitih skladatelja. Cilj takvog pristupa violinskom koncertu jest kvalitetna interpretacija.

U ovom diplomskom radu, dotaknula sam se 10 koncerata 20. stoljeća različitih stilova i težnja koji čine moj osobni izbor za daljnje proučavanje mogućnosti violine i mene kao violinistice. Svaki od tih koncerata otvara prostor za umjetnički razvoj u budućnosti, naročito ako postanu dijelom mog repertoara. Korngoldov koncert to već jest, a njegovom podrobnom analizom, što je podrazumijevalo ne samo glazbeno-teorijsku, već i tehničko-izvedbenu analizu, naučila sam mnogo o glazbi samoj.

6. POPIS LITERATURE

Andreis Josip, *Povijest glazbe 1-4*, Mladost, 1975.

Despić Dejan, *Harmonija s harmonskom analizom*, Zavod za udžbenike Beograd, 2007.

Devčić Natko, *Harmonija*, Školska knjiga, 2010.

Galamian Ivan, Neumann Frederick, *Contemporary Violin Technique Volume 1 and 2*, Galaxy Music corp, 1966.

Galamian Ivan, *Principles of Violin: Playing and Teaching*, Faber und Faber, 1964.

Michels Ulrich, *Atlas glazbe*, Golden marketing-Tehnička knjiga, 2004.

Norton W.W., *Introduction to Music Theory*, New York-London, 1986.

Obradović Aleksandar, *Uvod u orkestraciju*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1978.

Walsh Sebastian, *Favorite Classical Composers*, Nurnberg, 2010.