VIOLINSKI KONCERT

Samaržija, Dalibor

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:134:354963

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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



Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts in Osijek







SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST
STUDIJ GLAZBENE PEDAGOGIJE

Dalibor Samaržija

VIOLINSKI KONCERT

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:
red. prof. art. Sanja Drakulić

Osijek, 2017. godina

SADRŽAJ

1. UVOD 3

2. VIOLINA 5

2.1 Građa i mehanika instrumenta 5

2.2. Tehnike sviranja 7

2.2.1 Ležeći potezi 9

2.2.1.1. Bacani potezi 11

2.3. Graditelji violina 11

3. KRATKA POVIJEST I RAZVOJ VIOLINE 15

3.1.Violina u klasičnoj glazbi 15

4. VIOLINSKI KONCERT 16

4.1 Koncert kao glazbena kompozicija i barokni period 16

4.2 Klasični koncert i razvoj violinskog koncerta 22

4.3 Kratka analiza violinskih koncerata W.A. Mozarta 25

4.4 Razvoj forme i kratka analiza violinskog koncerta in D op.61 L.van Beethovena 32

4.5 Violinski koncert u romantizmu 45

4.6 Promjena u kadenci i formalne inovacije 51

4.7 Violinski koncert u 20. stoljeću 54

4.8 Moderni violinski koncertantni repertoar 59

4.9 Upotreba rada u nastavi 67

6. ZAKLJUČAK 70

7. SAŽETAK S KLJUČNIM RIJEČIMA 71

8. LITERATURA 72

1. UVOD

Violina je najmanji instrument od skupine gudačkih instrumenata. Najvirtuozniji je instrument u toj skupini zbog svoje svestranosti i širokog izražajnog raspona te tonskih mogućnosti. Iako osobno ne sviram violinu uvijek me privlačila njezina boja tona te ekspresivnost koja je neusporediva s ostalim instrumentima. U literaturi ne nedostaje djela zapisanih za violinu, koncertnih djela, kao i poznatih virtuoznih violinista, koji su se kroz povijest proslavili svojim skladbama i obradama skadbi od drugih skladatelja.

Prva violina je voditelj cijeloga gudačkoga orkestra i to se mjesto smatra najprestižnijim mjestom u orkestru, prema prvoj violini se također ugađa cijeli gudački orkestar.

Svestranost ovoga instrumenta je neusporediva sa ostalim instrumentima simfonijskog orkestra, popularna je kako u klasičnoj glazbi tako i u modernoj odnosno zabavnoj glazbi.

U prvom dijelu rada obradio sam kratke karakteristike, povijest nastanka i tehnike sviranja violine što će poslužiti kao uvod u obradu violinskog koncerta.

Violinski koncert centralna je tema teksta te sam kroz usporedbe i ulomke partitura pokušao prikazati nastanak forme kroz povijesna razdoblja sve do modernog violinskog koncerta uz ulomke notnih partitura, kroz koje se može vidjeti djelovanje skladatelja koji su pokazali veliki interes za formu i mogućnosti koje pruža umjetničkom izražaju sukladno razdoblju u kojem je zapisana.

Što violinski koncert čini prepoznatljivim, koje stilske figure skladatelji koriste te kako se forma razvila iz svojih okvira u modernoj glazbi pokušao sam prikazati kroz niz ulomaka iz partitura izabranih koncerata od klasičnog perioda sve do glazbe 21. stoljeća.

2. VIOLINA

Violina pripada skupini zičanih gudačkih instrumenata. Najmanjih je dimenzija i najvirtuozniji je instrument od skupine gudača. Za vrijeme sviranja drži se na ramenu i pridržava bradom na naslonu. Glazba za violinu zapisuje se u G ključu (violinskom ključu).

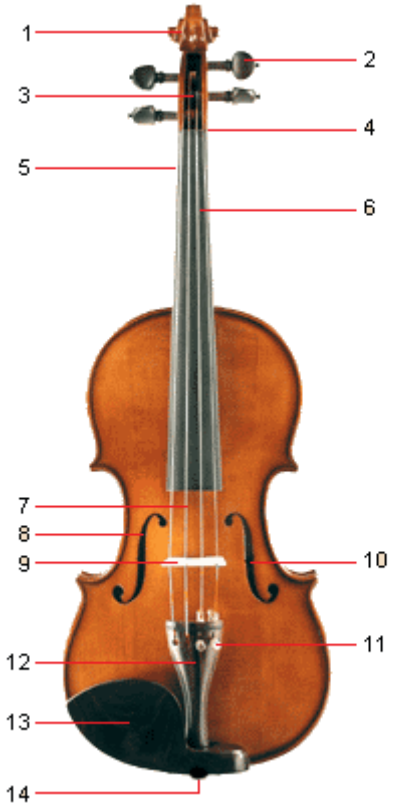


Slika 1.1 : Moderna violina, frontalni i bočni prikaz



Slika 1.2 : Usporedba akustične violine i električne violine bez zvučne komore

2.1. Građa i mehanika instrumenta



Slika 2.1 : Dijelovi violine

1.Puž

2. Zatezni vijci (čivije)

3. Kućište (glava)

4. Sedlo (prag)

5. Vrat

6. Hvataljka

7. Žice

8. F - otvor

9. Konjić

10. Štapić – duša instrumenta (iznutra)

11. Fajnštimer (za fino ugađanje)

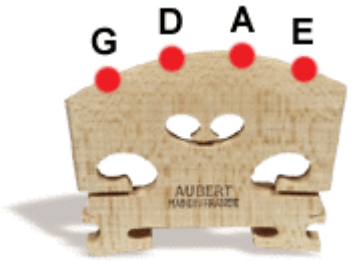
12. Žičnjak (držač za žice)

13. Podbradak

14. Dugme (čepić)

Violina je oblikom i građom najmanji instrument od skupine gudača. Njezini glavni dijelovi su prednji dio (glasnjača), stražnji dio (dno) i središnji dio (obodi), a izrađeni su od pojedinačnih dijelova mekanog drveta, najčešće smreke.
Ormarić za rezonanciju (rezonator) je glavni čimbenik o kojemu ovise sva snaga i vrijednost tona koji će instrument proizvoditi. Na glasnjači se nalaze dva simetrično urezana otvora u obliku slova *f*. Ispod konjića na glasnjači nalazi se štapić (duša instrumenta) koji vodi do stražnje strane glazbala

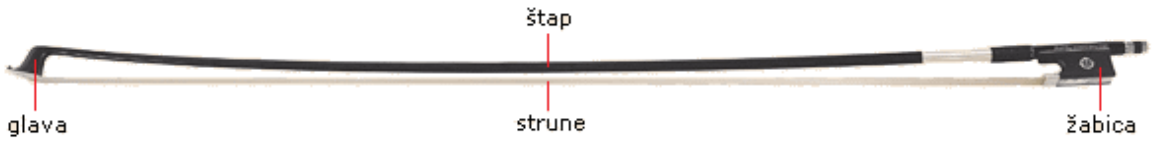
Donja i gornja ploča izbočene su prema van te su spojene obodom koji je izrađen od javorovih zavinutih letvica s kojime u cjelini čine tijelo instrumenta (rezonantnu kutiju).
Na gornjoj, užoj strani tijela violine pričvršćen je vrat, a sa gornje strane vrata pričvršćena je hvataljka od ebanovine.
Na kraju vrata nalazi se glava koja završava s uvijenim dijelom kojeg nazivamo puž - u kojem se nalaze četiri vijka kojima su žice napete i pomoću kojih se ugađaju. Žice od čivija prelaze slobodno preko sedla i hvataljke te dolaze do konjića. Konjić je dio od javorovog drveta podignut u sredini tijela violine u koji su usječena 4 ureza kroz koje se provuku žice. Noge konjića oslanjaju se na glasnjaču između *f* otvora koji omogućuju titranje zvučnih valova izvan tijela instrumenta.



Slika 2.2 : Konjić violine

Žice prelaze preko konjića te dolaze do držača za žice koji je privezan petljom za dugme u dnu tijela instrumenta. Žice se pričvrste za držač svojim donjim krajem.
Na držaču za žice nalazi se mehanizam za fino ugađanje žica koji se naziva fajnštimer (njem. *Feinstimmer*). Ispod konjića između donjeg dijela instrumenta i glasnjače nalazi se duša instrumenta koji je u suštini valjkasti drveni štapić koji spaja gornju i donju ploču te tako prenosi titranje sa jedne na drugu.
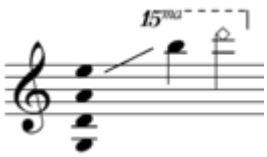
Instrument se svira gudalom ili prstima. Gudalo je štap načinjen od pernambuko drveta koji na vrhu ima glavicu a na dnu žabicu. Od vrha do žabice nategnuta je struna od konjskog repa koja se pomoću vijka u žabici može zatezati ili otpuštati.
Strune gudala potrebno je premazivati posebnom vrstom smole tzv. kolofonij koji omogućava njihovo bolje prijanjanje uz žicu i bolje izazivanje njenog vibriranja.



Slika 2.3 : Dijelovi gudala

2.2. Tehnike sviranja

Žice violine ugođene su po kvintama,od najdublje prema najvišoj – G mali , d1 , a1 , e2 .
Visoka e – žica obično se naziva *la chanterelle.*
Palac je izvan dodira žica, on stabilizira pokrete ruke i ujedno podržava vrat instrumenta. Kažiprst se smatra prvim prstom, srednji drugim, prstenjak trećim i mali prst četvrtim. Prstomet se obilježava arapskim brojkama. Ako prsti ne dodiruju žicu ona zvuči kao „prazna žica“ što se označava brojem 0.



Slika 2.4 : Tonski raspon violine

G–žica uz e–žicu ima najveću prodornu snagu. Najviša e–žica odlikuje se usto izvanrednom jasnoćom, a u višim položajima, osobito u *pp* dinamici ima izrazito svijetli ton.

„Unutranje“ žice d i a nemaju toliku prodornost kao „vanjske“.

Sviračko umijeće najsavršenije je na violini u odnosu na ostale instrumente ; ljestvice, rastavljeni akordi, staccato, legato u najraznovsnijim pomacima i brzini, u svim tonalitetima i dvohvati. Pod proširene tehnike sviranja spadaju flažoleti, pizzicato, spiccato, glissando, tremolo i razni zvukovni efekti poput *sul ponticello i sul tasto koje su* glavne su odlike prepoznatljive violinske tehnike.

Položaje sviranja violine definira položaj prvoga prsta ruke koji se nalazi na vratu i pritišće hvataljku violine. Pritisnemo li prvim prstom na g – žici ton a, drugim h^1, trećim c^1, četrvtim d^1 to se zove prvi položaj ili pozicija. Povučemo li malo ruku i prvi prst postavimo na h^1, drugi na c^1, treći na d^1, a četrvti na e^1, nalazimo se u drugom položaju. U trećem položaju prvi prst nalazi se na tonu c^1 itd. Tu se podrazumijeva i mogućnost izvođenja kromatskih varijanti stupnjeva na tzv. polupozicijama.

[1]U orkestru se najčešće izvode neparni položaji (1,3,5). Nagla promjena položaja je tehnički zahtjevna i violinistu uzrokuje poteškoće i nesigurnost u intonaciji. Dijatonske ljestvice na violini su vrlo lake i čiste a kromatska ljestvica je nerazmjerno teža i nesigurnija što se tiče intonacije. Razlog tome je što se kromatika tradicionalno izvodila klizanjem prsta od dijatonske do kromatske note istog stupnja,npr : c^1 u $c\#^1$. Suvremena violinistička tehnika dopušta izvođenje kromatike izmjenom prstiju.

Gudalom se određuje artikulacija. Najčešće se svira na poziciji u kojoj se gudalo se drži između palca i prstiju ruke. Znak **V** vrijedi za potez prema gore a znak **II** za potez prema dolje.

Veća snaga postiže se povlačenjem gudala prema dolje nego prema gore i to zbog izravnijeg pritiska ruke na gudalo, odnosno žice.

U klasičnoj se glazbi violinski vibrato ne bilježi. Ukoliko ipak treba bilježiti onda znak za vibrato izgleda poput valova (širih za dugi vibrato, a užih za kraći). Desna ruka određuje artikulaciju gudalom ili prstima (oblikovanje tona). Najviše se svira gudalom koje se drži između palca i prstiju desne ruke. Nježniji se ton dobiva ako se gudalo vuče preko žice iznad hvataljke. Taj se potez gudala naziva SUL TASTO (tasto tal. = hvataljka). Rezak, šuštav ton

[1] Michels Ulrich, Atlas glazbe

se dobiva kad se gudalo vuče blizu mosta (konjića). Taj se potez naziva SUL PONTICELLO (sul ponticello tal. = na mostiću)

[2] Dva osnovna načina artikulacije su legato i non-legato (franc. détache) – odvojeno.
Artikulacija se postiže raznovrsnim pokretima gudala. Najšire gledano potezi gudala mogu se svrstati u 3 grupe: tzv. ležeće, skačuće i bacane.

1. Pri izvođenju ležećih poteza gudalo se ne podiže sa žice.

2. Kod skačućih poteza gudalo više ili manje poskakuje na žici.

3. Kod bacanih se poteza gudalo bačeno na žicu odbija i ponovno vraća, obično više puta uzastopno, uslijed sudara 2 elastična tijela.

2.2.1 Ležeći potezi

Pod ležeće poteze spadaju : legato, détaché, martelato i louré poznat i pod imenom portamento.
Legato je potez u kojem se neprekidnim kretanjem gudala u jednom smjeru izvodi veći broj tonova. Označava se lukom iznad tonova.
Détaché (franc. = odvojeno) je potez koji podrazumijeva da se svaki ton proizvodi zasebnim potezom, tako da se i čuju kao odvojeni, ali se između njih zvuk uistinu ne prekida, jer gudalo ne napušta žicu, niti zastaje na njoj. Za détaché ne postoji nikakva oznaka nad notama; dakle nedostatak oznake podrazumijeva ovaj potez gudalom. Ovisno od toga koliki se dio gudala koristi pri ovim potezima razlikuju se: 1) veliki détaché – u širokom potezu, cijelom dužinom gudala, pogodan za duže tonove i snažnu zvučnost; 2) srednji détaché – kod kojeg se u bilo kojem stupnju dinamike i obično pri kraćim tonovima gudalo kreće za otprilike polovicu svoje dužine 3) mali détaché – u kratkim potezima, gornjom polovicom ili pri samom vrhu

[2] Michels Ulrich, Atlas glazbe

gudala, podesan za vrlo brzo nizanje tonova (najčešće jednakog trajanja); redovito u tišoj dinamici.

Martelato (tal. *martello* = čekić) je potez kojim se dobivaju kratki i odsječno razdvojeni tonovi u jačoj dinamici. Oznaka za njega je niz uspravnih klinčića (') iznad ili ispod note. Pri njegovu se izvođenju zvuk prekida jer se gudalo za trenutak zaustavlja između 2 tona ostajući na žici. (Zvuk se prekida jer zaustavljeno gudalo djeluje kao svojevrstan prigušivač.)

Louré ili ***portamento*** je svojevrsni «otežani legato». Njegova se izražajnost ostvaruje izvjesnim podvlačenjem svakog pojedinog tona pod zajedničkim lukom. Označava se kombinacijom točke i crtice iznad nota.

Skačućim se potezima praktično najčešće ostvaruju kratki tonovi. Među njima najveću primjernu imaju: *spiccato* (čita se : spikato) i *staccato* (čita se : stakato).

Spiccato (tal. spiccare = otrgnuti, odsjeći) je potez u kojem gudalo lako i po potrebi veoma brzo odskače na žici, obično negdje na sredini struna. Svaki se niz izvodi posebnim potezom, tj svaka se nota izvodi vučenjem gudala u novom smjeru. Najbolje zvuči pri tihoj dinamici.

Staccato (Označava se točkicom iznad note) predstavlja izuzetno težak potez, jer se u njemu veći niz kratkih tonova izvodi pri jednosmjernom kretanju gudala; npr. pri potezu gudala u jednom smjeru: od vrha ka žabici treba odsvirati 8 šesnaestinki. Za izvedbu treba pritisnuti gudalo. Označava se nizom točkica iznad nota koje su pod zajedničkim lukom.

Postoje 2 vrste staccata:

1. Normalni ili «leteći» staccato koji je sličan spiccatu samo se izvodi u jednosmjernom kretanju gudala.
2. Serioso ili «suhi» staccato bliži je ležećim potezima, kao usitnjeni martelato.

2.2.1.1 Bacani potezi

Bacani potezi – kao najviše tipičan može se smatrati *jeté-ricochet* (čita se: žeté rikošé) = franc. bačeno - odskok. Kod njega se gudalo, bačeno na žicu, odbija i vraća obično 3-4 puta ostvarujući živahne, ritmički izrazite grupe tonova. Gudalo se baci iz visine i potom pritisne. Više se tonova izvodi na isti potez gudala. Jeté-ricochet se obilježava točkicama ispod luka ili jednostavno terminina : jete i richochet iznad notnog teksta.

Na svakom dužem tonu upotrebljava se vibrato. To je postupak pri kojem se prst giba lijevo i desno na jagodici u pravcu dužine žice te se tako postiže oživljavanje tona. Njegova brzina varira u skladu sa specifičnim zahtjevima glazbe. Obično se duge note vibriraju duljim vibratom, a kratke kraćim.

2.3. Graditelji violina

OBITELJ AMATI

[3]Italija je više od 2 stoljeća bila nadmoćna u izradi žičanih glazbala. Najstarije zapisano ime graditelja violina bilo je Andreje Amatija (oko 1505. – 1580. godine) iz Cremone, osnivača cijele dinastije graditelja, također poznatih kao graditelji lutnja. Naslijedila su ga dva sina, Antonio (oko 1538. – 1595. godine) i Girolamo (oko 1561. – 1630. godine).

Girolamov sin Nicolo (od 1596 – 1684. godine) bio je najslavniji od svih Amatija. Neke od njegovih violina razlikuju se veličinom (uspoređujemo li ih s veličinom violina njegovog oca i ujaka) i odgovarajućim snažnijim tonom. Glazbala Nicole Amatija prepoznajemo po natpisu *Nicolaus Amati Cremoneus, Hieronini filius Antonii nepos* („Nicolo Amati iz Cremone, Girolamov sin i Antonijev nećak“). Nicolo je također bio Guarnerijev i Stradivarijev učitelj. Njegov je sin Girolamo II. (od 1649. – 1740. godine) bio posljednji član dinastije. Premda je Stradivari utjecao na Girolama II. njegovo se djelo rijetko može usporediti s djelima njegovoga mentora i oca.

[3] Enciklopedija glazbala, Zagreb Znanje 2005



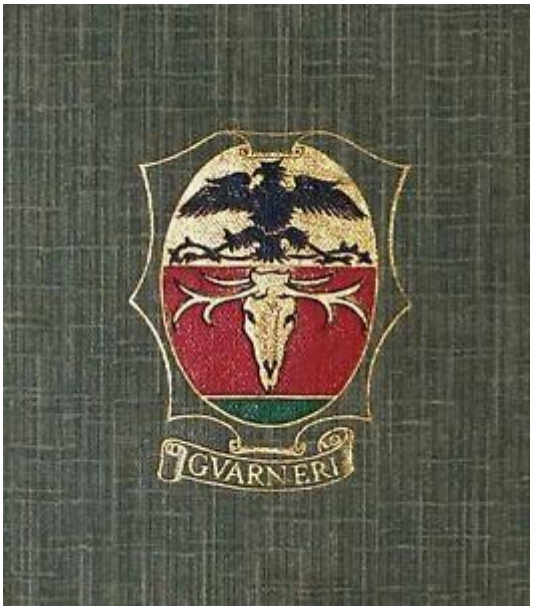
Slika 2.4 : Grb obitelji Amati (nepotpuni prikaz)

OBITELJ GUARNERI

Glava druge najvažnije Cremonske dinastije graditelja violina je Andrea Guarneri (oko 1625. – 1698. godine), učenik Nicole Amatija koji je ujedno i živio u njegovoj kući tijekom naukovanja.

Glazbala iz toga razdoblja označena su nazivom *Alumnus* (učenik) koji se nakon 1655. godine promijenio u naziv *ex Alumnus*(iz škole). Njegov sin Pietro (od 1655. – 1720. godine) radio je prvo u Cremoni, a nakon toga u Mantovi. Kao i njegov otac često se potpisivao nazivom *sul titolo Sanctae Theresiae* („pod nazivom Sv. Tereze“).

Njegov je brate Guiseppe (od 1666. – oko 1740. godine) ostao u Cremoni i naposljetku naslijedio očevu radionicu, dok je njegov sin Pietro II. (od 1695. – 1762. godine) odselio u Veneciju i odijelio se od svoga ujaka epitetom Pietro di Venezia (Petar iz Venecije). Najslavnije Guarneri violine su one Giuseppeova sina, Giuseppea Antonia (od 1698. – 1744. godine), poznatijeg pod imenom Giuseppe del Gesù po čemu se razlikuje od oca. Neprestano je tražio načine unapređivanja iskušavajući različite materijale i oblike pa njegove violine po kakvoći mnogi stavljaju odmah nakon Stradivarijevih.



Slika 2.5 : Grb obitelji Guarneri

OBITELJ STRADIVARI

Antonio Stradivari (od 1644. – 1737. godine) tvrdio je da je bio učenik Nicole Amatija od 1667. do 1679. godine, premda je njegovo prvo poznato glazbalo nastalo 1666. godine. Možda je svoju karijeru započeo kao drvodjelja kod Amatija i vjerojatno u tom svojstvu radio i kod drugih graditelja, što bi objasnilo postojanje vrlo malog broja glazbala preostalih iz toga vremena. Njegove prve violine otkrivaju Amatijev utjecaj, a najcjenjenija glazbala potječu iz prva dva desetljeća 18. stoljeća.

Nekoliko od tih glazbala su kićena, posebno po pojedinostima na obrubu ili na držaču žica. Najbolja od tih glazbala postižu vrlo visoke cijene dok Stradivarijeva violončela i viole, kako su vrlo rijetka, postižu još i više.

Originalni „Strad“ nosi naziv *Antonius Stradivarius Cremonensis fecit anno* („izradio Antonio Stradivari godine“), nakon čega slijedi godina proizvodnje.[4] Dvojica Stradivarijevih sinova Francesco (od 1671. – 1743. godine) i Omobono (1679. – 1742. godine) bili su također vrlo marljivi graditelji pod tutorstvom oca.

[4] Michels Ulrich, Atlas glazbe



Slika 2.6 : Romantizirani prikaz majstora – graditelja Antonia Stradivarija

3. KRATKA POVIJEST I RAZVOJ VIOLINE

3.1 Violina u klasičnoj glazbi

[5]Violina se, naravno, najprije dosljedno koristila u Italiji, međutim djelo Michaela Praetoriusa *Sintagma musicum* iz 1618. godine, u kojem se violina opisuje kao poznato glazbalo pokazuje da se do tada sigurno udomaćila i u Njemačkoj. Njezin je ugled u Francuskoj podignut 1626. godine utemeljenjem ansambla *„24 Violons du Roi"* Luja XIII., koji je zapravo bio više gudački orkestar, nego sastav violina. Djelovanje orkestra nastavljeno je dolaskom njegova nasljednika Luja XIV., što je preuzeto na engleskom dvoru u vrijeme Karla II. već je tada bilo prihvaćeno razdijeliti violine u prve i druge, a tu diobu uz nekoliko iznimaka nalazimo i u suvremenom orkestru. Orkestar je vodio svirač na glazbalu s klavijaturama ili violini, od kada postoji i tradicija da sa violinist smatra vođom orkestra (koncertni majstor). U većini orkestralnih djela iz 19. i 20. stoljeća koncertni majstor izvodi velike solo dionice, poput onih iz djela Richarda Straussa *Ein Heldenleben* ili Rimsky – Korsakovljeve *Šeherezade*.
Uspjeh violine mogao se prepoznati u njezinoj svestranosti i širokom izražajnom rasponu u doba kada je instrumentalna glazba dobivala na popularnosti. Skladatelji ranog baroka nisu se ustručavali koristiti je u svojim vokalnim djelima, no violina je stekla svoje dominatno mjesto u vrijeme razvoja komorne i kasnije orkestralne glazbe, a ponovno je Italija bila vodeća zemlja u kojoj se to događalo. Arcangelo Corelli, i sam nadareni violinist razvio je tri glavne instrumentalne forme kasnog baroka :

1. Solo sonata za sopransko glazbalo i continuo
2. Trio sonata za dva sopranska glazbala i continu
3. Concerto grosso (tutti ansambl i concertino)

Uz istodobni uzlet forme solo koncerta poput skladatelja Antionia Vivaldija, violina se razvila kao glazbalo za virtuoze *Par excellence* o čemu ćemo dalje razlagati u povijesti razvoja samog koncerta kao forme i napokon violinskog koncerta.

[5] Enciklopedija glazbala, Zagreb Znanje 2005

4. VIOLINSKI KONCERT

4.1. Koncert kao glazbena kompozicija i barokni period

Violinski koncert je koncert za solo violinu (ponekad, i dvije ili više violina) i instrumentalni sastav - u prvom redu orkestar. Ovakva glazbena djela pisala su se od perioda barokne glazbe, kad je forma solo koncerta prvi put razvijena te se skladaju i do današnjeg dana.

Mnogi skladatelji su pridonijeli razvoju repertoara violinskog koncerta s nekim od najpoznatijih djela koja uključuju skladatelje kao što su Bach, Bartók, Beethoven, Brahms, Bruch, Mendelssohn, Mozart, Paganini, Prokofjev,Šostakovič, Sibelius, Čajkovski i Vivaldi. Tradicionalno trostavačno djelo, violinski koncert je ponekad struktiriran i kao djelo s četiri stavka a takvog su ga zapisivali moderni skladatelji kao što su već spomenuti Dmitrij Šostakovič, Igor Stravinski, i Alban Berg (prvi i drugi stavak povezani s pauzom između drugog i trećeg stavka).

U nekim violinskim koncertima, pogotovo onima iz baroka, violina je popraćena komornim orkestrom umjesto koncertnim punim orkestrom – kao npr. Vivaldijev *L'estro armonico* originalno zapisan za četiri violine, dvije viole, violončelo i continuo te prvi koncert Allana Petterssona za violinu i gudački kvartet.

Prateći povijest razvoja koncerta za violinu očito je kako su literatura i repertoar svakako manji nego primjerice za klavir ako za primjer vremenskog razdoblja uzmemo kasno 18. stoljeće do ranog 19. stoljeća.

Nije teško uočiti zašto ;

- Zvučni kontrast koji klavirski zvuk ima nasuprot orkestru violini je teško postići, pošto je stavljena u poziciju nasuprot orkestralnom koji je znatno veći te jednostavno nije istih dinamičkih mogućnosti kao klavir.
- Da bi se kompenzirala težina isticanja violine nasuprot cijelom orkestru, skladatelji solo dijelove skladbe zapisuju u visokom registru instrumenta, jasno odvojenih od registra orkestralnih violina. Takvo zapisivanje solističkih dionica omogućuje violini jasno odvajanje od glasnije i gušće orkestralne pratnje. Skladatelji koncerata za klavir nemaju ovaj problem kako klavir kao instrument s lakoćom zauzima isti tonski prostor kao i cijeli orkestar.
- Orkestralna pratnja za dijelove solo pasaža violine uglavnom zahtijevaju lakšu prisutnost nego u pratnji klavira.
- Kako violina nije u mogućnosti efektivno sama sebi svirati harmonijsku pratnju osim u neobičnim prigodama, uglavnom je popraćena orkestralnom pratnjom – više nego što to zahtijeva klavir koji s druge strane, ima mogućnost održavanja svoje pratnje i dozvoljava si duge i atraktivne solo pasaže bez pomoći orkestra. Skladatelji su iskoristili ovu mogućnost klavira u prezentiranju novih tema u drugom dijelu solo ekspozicija i zaigrane izmjene i razmjene glazbenog materijala između instrumenta i orkestra u razvojnim dijelovima koncerta – ovakav kontrast je puno rjeđe prisutan u violinskim koncertima.

Ove razlike, sve rezultat idiomskog instrumentalnog jezika, daju nam do znanja da su violinski koncerti sami po sebi manje dramatični u odnosu na recimo, koncerte za klavir. Kako bi se to izbjeglo, skladatelji su se okrenuli lirsko-pjevnim karakteristikama violine što se može saznati daljnjim čitanjem.

Koncert (tal. *concerto,* engl. *concerto,* njem. *konzert*) je (lat. *consertum* = sastav, skup, ansambl) glazbena kompozicija čije su se karakteristike mijenjale kako je vrijeme prolazilo,a

prvi instrumentalni koncert se razvio u 17. stoljeću. Nastao je od venecijanske orkestralne kancone, kao jedna varijanta naizmjeničnog sviranja orkestarskih grupa.
Krajem istog stoljeća, koncert je postao popularan preko *Concerto grosso* forme (veliki koncert) za malu grupu solističkih instrumenata (2 - 4) zvanu *concertino* i veću skupinu instrumentalista zvanu *ripieno* (ili *tutti* = svi).
Concerto grosso skladbe Arcangela Corellija, koji su najraniji primjeri same forme koriste principe *solo – tutti* kontrasta, ali skladatelj nije mijenjao stil izvođenja između solo i tutti dijelova, i ovi rani zapisi su efektivno crkvene sonata ili komorne sonate koje su podijeljene između manje i veće skupine instrumenata.
„Concerti grossi" op.6 od Corellija, od kojih neki datiraju iz 1680. godine sliče trio sonatama i mogu se izvoditi sa samo tri ili četiri glazbenika ili s orkestrom od preko 100 svirača.

12 koncerata iz ovog opusa su najbolji primjeri baroknog stila concerta grossa – za *concertino* grupu (u ovom slučaju prva, druga violina i violončelo) i *ripieno* grupu koja se sastojala od prve, druge violine, viola, violončela i bassa continua.
Kasnije su poslužili kao model Handel-ovoj kolekciji od 12 concerta grossa također označenih s opusom br. 6 u Londonu 1739. godine.
Concerto grosso je rani oblik koncerta kakvog poznajemo danas koji je prepoznatljiviji od drugih tipova koncerta po svojoj već gore spomenutoj specifičnoj instrumentaciji – *concertino*, *ripieno* i *basso continuo.*

U kasnom renesansnom periodu skladatelji poput Giovanni Gabrielli-ja su koristili metode kontrasta i opozicije u svojim djelima koje se mogu prikazati u Gabrielli-jevim kanconama koje su razvijane u katedrali Sv. Marka u Italiji.
Korištenjem mnogobrojnih galerija za zborove u katedrali otkrili su nova svojstva i zvučne mogućnosti tadašnjih zborova koje će se kasnije koristiti u baroknom periodu.
Kao u višezbornoj glazbi Gabriellija, Concerto grosso bi postavio *concertino* (mala skupina solo instrumentalista) nasuprot *ripienu* (kompletni gudački orkestar).



Slika 4.1 : Skladatelj Giovanni Gabrielli

Uz njih bi dakako bio i *basso continuo* koji je bio ili čembalo ili orgulje koji je davao zvučnu teksturu *ripienu* i harmonijski podržavao *continuo.*
Svakako uz sve ovo, treba spomenuti i *ritornello* - ponavljajući glazbeni dio koji se mijenja sa različitim epizodama kontrastnog materijala.

Ponavljanje može biti točno ili raznoliko u većoj ili manjoj mjeri. U concerto grosso glazbenom obliku punom orkestru (*ripieno*) je dodijeljen ritornello, a solo grupa (*concertino*) ima kontrastne epizode. Glazbena tema, uvijek svirana od strane orkestra (*ripieno*), vraća se u različitim tonalitetima kroz cijeli stavak.
Ritornello je bio omiljeno kod skladatelja kao što su Bach, Vivaldi i Händel te je često korišten i u drugim formama osim koncerta.

Njegova upotreba je bila najistaknutija u solo koncertu gdje je ustaljena stalna linija
tutti – solo – tutti – solo – tutti gdje je ritornellom preuzeo ulogu tutti odjeljka.

Kako se barokni period mijenjao u klasični period glazbe ritornello je promijenjen da nalikuje prototipu sonatnog oblika iako je kasnije promijenjen i postaje rondo oblikom kakvog znamo danas.



Slika 4.2 : Arcangelo Corelli

Concerto grosso je počeo gubiti na popularnosti nakon završetka baroknog perioda, dok je solistički koncert ostao vitalni glazbeni konstrukt od svoga začetka do današnjeg dana. Kako je vrijeme odmicalo koncert se bližio svojoj modernoj formi kakvu poznajemo danas u kojem je *concertino* kao skupina smanjen na samo jedan solo instrument koji svira „nasuprot“ orkestru.

Za primjer se mogu spomenuti Arcangelo Corellijev koncert čiji je *concertino* sadržavao dvije violine i violončelo ili J.S.Bachov 5. Brandenburški koncert čiji je *concertino* sadržavao flautu, violinu i čembalo uz iznimku da se čembalo uključuje s ostatkom.

Važno je napomenuti da je koncert poprimio oblik tipičan za *talijanski stil* toga vremena i svi su skladatelji proučavali kako skladati u tzv. *talijanskom stilu* (*all'italiana*).

Skladatelje koje bi svakako trebalo istaknuti su Tommaso Albinoni, Antonio Vivaldi, Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian Bach, George Frideric Handel, Giuseppe Tartini, Francesco Geminiani i Johann Joachim Quantz.



Slika 4.3 : Skladatelj A.Vivaldi – poznat po svojoj seriji koncerata za violinu – *Godišnja doba*

Najraniji poznati solo koncerti za violinu su koncerti br. 6 i 12. op.6 skladani 1698. godine od Giuseppe Torellija. U ovim djelima jasno se razaznaje trostavačnost i ritornello oblik, kao u *ripieno* koncertu osim razlike što se solist i *continuo* odvajaju od orkestralnog *ritornella*.
Aktivan u Bologni, Torelli je također skladao više desetaka koncerata za trubu od kojih su 2 zapisana u 1690. godini.

Drugi rani koncerti za violinu uključuju četiri koncerta Tomaso Albinonija op.2 , dva koncerta skladanih 1700. godine i čak šest u bitnom Torellijevom op.8 koji je skladan 1709. godine.
Najugledniji i najprofiliraniji skladatelj koncerata za vrijeme baroknog perioda je Antonio Vivaldi koji je djelovao između 1678. i 1741. godine.

Osim 60 razrađenih *ripieno* koncerata, Vivaldi je skladao oko 425 koncerata za jednog ili više solista – što uključuje 350 solističkih koncerata (dvije trećine te brojke su koncerti za solo violinu) i 45 dvostrukih koncerata (više od polovice za dvije violine).
Vivaldijevi koncerti su čvrsto utvrdili trostavačnost koncerta kao normu, a virtuozitet solo sekcija kao vrlo razvijen i važan element koncerta. U kasnijim djelima je značajno to da skladbe počinju biti homofone.

4.2. Klasični concert i razvoj violinskog koncerta

Klasični period glazbe doveo je solo koncert do trijumfa iznad grupnih ili orkestralno orijentiranih koncerata. Uz porast popularnosti same vrste došlo je do povećanja virtuoznih solista i potražnje za novim djelima za nastupe od strane amaterskih glazbenika. Ovaj trend najbolje se očituje u velikom broju violinskih koncerata koji su pisani od samih violinsta za vlastitu uporabu i izvođenje.

Klasični koncert, uspostavlja oblik sonatnog ciklusa sa tri stavka od kojih su ; prvi i treći obično brzi, a drugi stavak lagani. Važno je napomenuti da su stavci kontrastni tonalitetom.

I. stavak

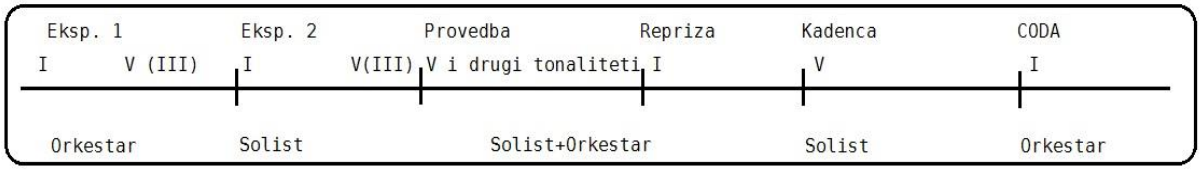
Sadrži dvostruku ekspoziciju – prvu ekspoziciju, koja je kratka s završetkom u osnovnom tonalitetu u kojem je i prva tema, daje orkestar – *Tutti*, a drugu izlaže solist kojeg prati orkestar koja predstavlja tonalni kontrast dvaju tema. Zatim slijedi razvojni dio, provedba (koji je nešto kraći) i potom slijedi repriza. Virtuozna solistička kadenca nalazi se često ispred *code* ili je sadržana u njoj.

II. stavak

Drugi je dio provedba i najčešće je u obliku pjesme ; u tom srednjem dijelu stavka motivi tema se razrađuju i variraju u tonalitetima subdominante, stvarajući dramatsku napetost. Drugi stavak također može sadržavati kadencu.

III. stavak

Repriza - najčešće je u obliku ronda s povratkom u početni tonalitet i pojavom glavnoga tematskog materijala. Razrješuje se napetost, a sam stavak završava *codom* koja često sadrži solističku kadencu.



Slika 4.4 : Grafički prikaz uobičajenog sonatnog oblika prvog stavka klasičnog koncerta

Koncerti od klasičnog perioda pa nadalje koriste sonatni oblik u prvim stavcima dok su zadnji stavci obično u obliku ronda, kao što je npr. zadnji stavak Bachovog koncerta za violinu u E – duru BWV 1042.

Koncerti ovoga perioda prikazuju široki tranzicijski period od baroknog do klasičnog stila. Unatoč tome, mnogi su puno konzervativniji nego simfonije karateristične za to vrijeme. Većina je pisana kao trostavačno djelo – iako je manja nekolicina skladatelja koristila dvostavačne tehnike skladanja u obliku *Allegro* – *Menuet* ili *Allegro* – *Rondo*. Plesna i rondo finala su također postala vrlo česta pojava u trostavačnim koncertnim djelima – uz to, već prije spomenuta *ritornello* forma u brzim stavcima je zamijenjena sukladno sonatnim oblikom i rondom.

Za spomenuti su svakako koncerti Josepha Haydna koji su uglavnom s početka njegove skladiteljskog djelovanja, uz izuzetke kao što su nekolicina koncerata za klavir, violončelo i trubu. Skladao je svega 4 violinska koncerta u rasponu od četiri godine između 1765. – 1769. godine.

Od Mozartova 23 originalna koncerta za klavir, čak 17 datira iz njegovog "bečkog" perioda te predstavljaju najveće dostignuće na području koncertnog skladanja u 18. stoljeću. Većina djela koja je zapisao za Beč je tip koncerata koje je sam Mozart nazivo *"Grand Concerto"*. Namijenio ih je za izvedbe na njegovim pretplaćenim koncertima, koji su bili održavani u poprilično velikim dvoranama. Takva vrsta koncerta zahtijeva orkestar koji je puno veći od tipičnog orkestra za koncerte koji su održavani u to vrijeme – pogotovo u dijelu puhača koji je u Mozartovim djelima imao proširenu ulogu i naravno zahtijevao više svirača.

Orkestar je u to vrijeme bio okarakteriziran i sastavljen da bude potpuno sposoban dramatski se suočiti sa virtuozitetom i individualnosti solista. Mozartov pristup u ovim koncertima je često tipično simfonijski, kako u aplikaciji formalnih simfonijskih principa tako u kasnijim koncertnim djelima u interesu svojevrsne tematske unije između orkestra i solista.

W.A.. Mozart je zapisao 5 violinskih koncerata, i to sve 1775. godine u Salzburgu. Sami koncerti slušatelju daju na znanje mnoštvo glazbenih utjecaja – pogotovo već spomenutog talijanskog stila i austrijskog stila. Poneka pasaža ukazuje i na folklornu glazbu što se dobro može čuti u austrijskim serenadama. Također je zapisao *Sinfonia Concertante* za violinu, violu i orkestar.
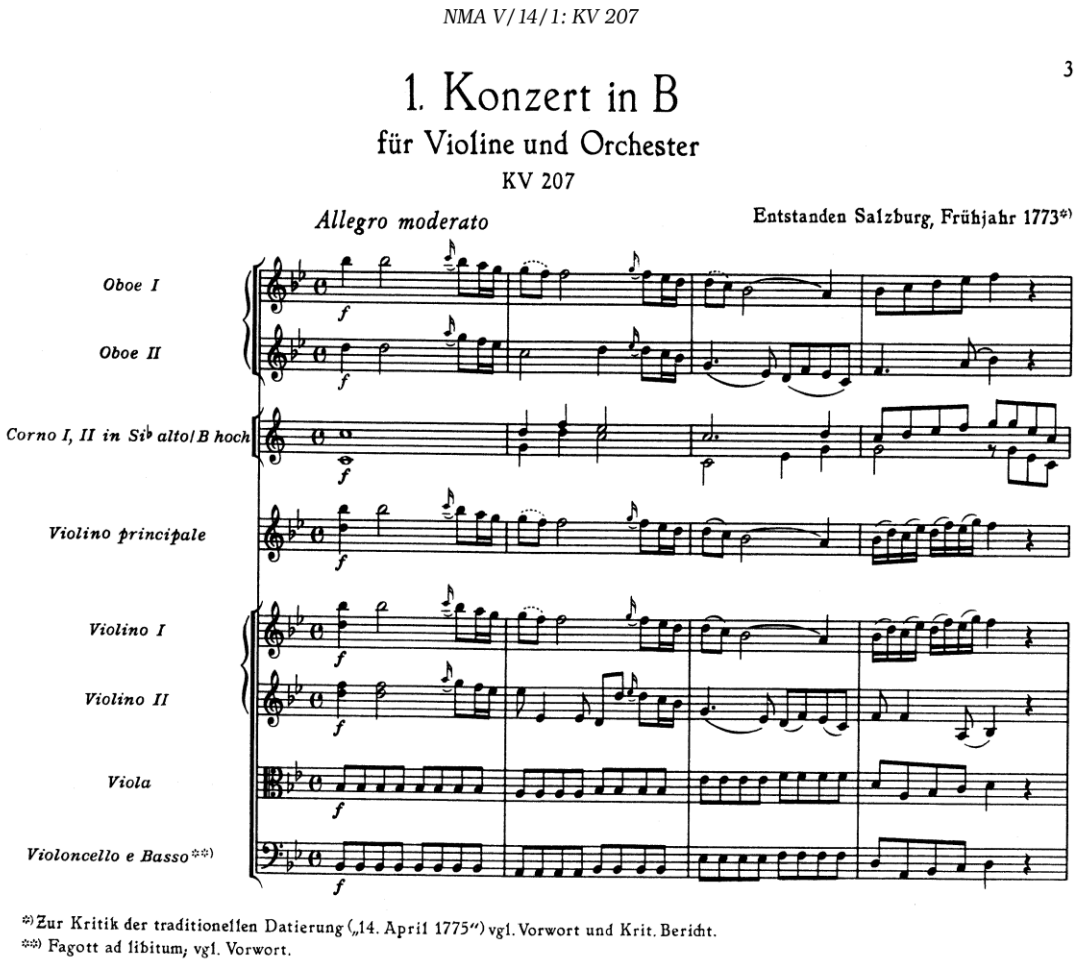
4.3. Violinski koncerti W.A.Mozarta

Violinski koncert br.1 u B – duru K.207

Ovaj koncert skladan je za solo violinu, dvije oboe, dvije horne i gudače. Skladan je u Salzburgu između 1773. i 1775. godine (datum je nesiguran). Sadrži tri stavka :

Allegro moderato – Adagio – Presto

Sva tri stavka su zapisana u sonatnom obliku, obliku koji su skladatelji klasičnog perioda koristili rezervirano za svoja ozbiljnija djela. Valja napomenuti kako je drugi stavak označen kao Adagio – malo bržim tempom od Mozart-ovog uobičajenog Andante-a.
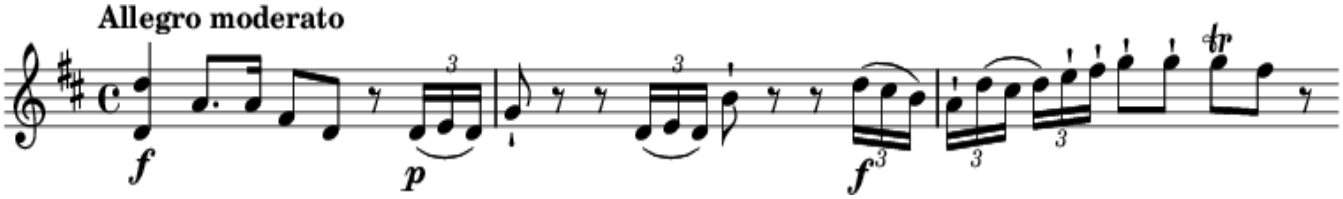


Slika 4.5 : Ulomak početka partiture koncerta br.1 u B – duru

Violinski koncert br.2 u D – duru, K.211

Violinski koncert zapisan za solo violinu, dvije oboe, dvije horne i gudače a dovršen je također u Salzburgu 1775. godine. Sadrži tri stavka : Allegro moderato – Andante – Allegro.

I. stavak – Allegro moderato



Slika 4.6 : Prva tri takta I. stavka koncerta u D – duru

Drugi od violinskih koncerata W.A.Mozarta podsjeća na stil kasnog baroka ; posjeduje neobičnu ravnotežu između bravura,tematske prezentacije i razrade za solista. Svi stavci obiluju melodijama, jedna se javlja nakon druge ali koncert generalno u usporedbi s npr. skladateljevim klavirskim koncertima nema snažnu dramatičnu prisutnost zvuka.
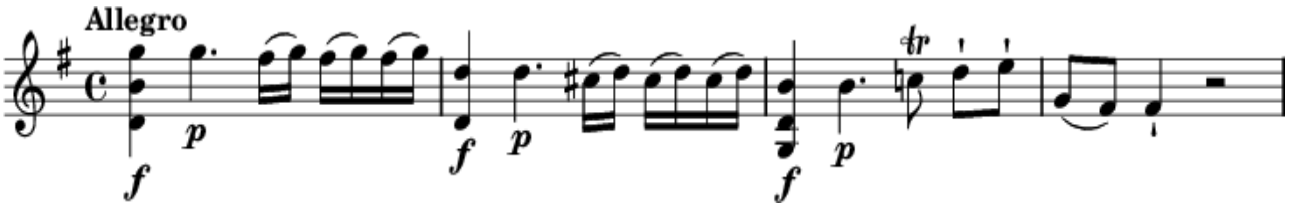
Uvodni *tutti* Allegra moderata suprostavlja sekcije s velikom glazbenom teksturom i unisone pasaže. Glavna tema, koju prvo iznosi orkestar pa solist, okvirno ocrtava tonički trozvuk. Druga tema nalikuje tirolskoj narodnoj glazbi i jodlanju. Prva tema se opet na trenutke pojavljuje u fragmentima u orkestru prije nego što solistički dio preuzme glavnu riječ. Skladatelj je u ovom stavku često vraćao iste glazbene izjave na ponavljanje, na neki način istražujući *ritornello,* s time da je svaki put izjava varirana na određeni način.

Drugi stavak u G – duru zapisan je u sonatnom obliku bez provedbe. Melodijski materijal nalikuje nekim od Mozart-ovih arija skladane u to vrijeme, posebno na *"L'amerò sarò costante"* iz *“ Kralja pastira”*. U kontrastu prvom stavku, Rondeau je lagan i poletan. Glavna tema nalikuje plesu po svojoj 3/4 mjeri i obrascu ponavljanja, a sve epizode također podsjećaju na ples.

Violinski koncert br.3 u G – duru "Strassburg", K.216

Violinski koncert zapisan za solo violinu, dvije oboe, dvije horne i gudače a dovršen je također u Salzburgu 1775. godine. Sadrži tri stavka : Allegro moderato – Adagio – Allegro.

I. stavak - Allegro



Slika 4.7 : Prva četiri takta koncerta u G - duru

Prvi stavak je zapisan u sonatnom oblik, s uvodom u kojem se pojavljuje tema u G – duru koju iznosi orkestar.

Tema je blagog i sretnog, "razgovornog" karaktera između solo violine i orkestralne pratnje nakon koje slijedi modulaciju u dominantni D – duru, a potom u njegov paralelni d – mol. Skladatelj eksperimentira s nekoliko uklona u druge tonalitete, ali ne modulira u potpunosti nego se eventualno vraća u početni tonalitet u reprizi pomoću kadence stavka.

II. stavak – Adagio

Drugi stavak violinskog koncerta zapisan je u obliku pjesme i u dominatnom tonalitetu D – dura. Orkestar otvara stavak s poznatom temom koju violina imitira za jednu oktavu više.

Puhački dio orkestra tada nastupa s plesnim motivom u A – duru koji violina preuzima i sama završava. Nakon završetka u tonalitetu A – dura, violina opet ponavlja temu – naravno, u istom tonalitetu.

Prvi završetku motiva teme, gdje violina očekivano treba stati na tonu A, ona zazvuči na povišenom tonu A te tako radi uklon u h-mol kroz takoreći "tragičnu" pasažu, no, uskoro se

opet vraća u tonalitet A – dura i postupno dolazi do tonaliteta D – dura kroz zvučanje same teme.

Zanimljivo, i pomalo neobično za skladatelja - nakon same kadence stavka – violina opet zasvira glavnu temu i tako završava stavak u početnom tonalitetu.

Ovo je jedini stavak u svih pet violinskih koncerata skladatelja u kojemu je umjesto dvije oboe iskoristio dvije flaute.

III. stavak – Rondo (Allegro)

Treći stavak koncerta otvara se s orkestralnom temom po kojoj je koncert dobio nadimak "Strassburg". Nakon kratke pasaže koju sviraju samo oboe, solo violina se pojavljuje s drugačijom melodijom koja modulira u D – dur.

Briljantnu i visoku pasažu prati silazna melodijska linija nalik arpeggiu i ponavlja se. Nakon drugog ponavljanja, violina svira liniju koju su predstavile oboe u uvodu. Kromatski nas djelo nakon toga dovodi do *" Strassburg"* teme.

Orkestar imitira violinu i naglo radi promjene u tonalitetu same teme, svira istu temu kao prvi violinski solo – samo u relativnom mol tonalitetu. Kako se tema ponavlja, orkestar ponovno naglo modulira u E – mol. Mala kadenca u tonalitetu do izražaja dovodi orkestar koji ponovno izvodi *"Strassburg"* temu u G – duru.

Nakon par taktova u D – duru koje izvodi orkestar, glazbeni tok se mijenja iz Allegro-a u Andante u g – molu koji podsjeća na scherzo – trio oblik. Gudači izvode staccato osminke, dok violina svira malu melodijsku liniju u obliku nota – pauza – nota – pauza koja se ponavlja i eventualno vodi do G – dur Allegretta.
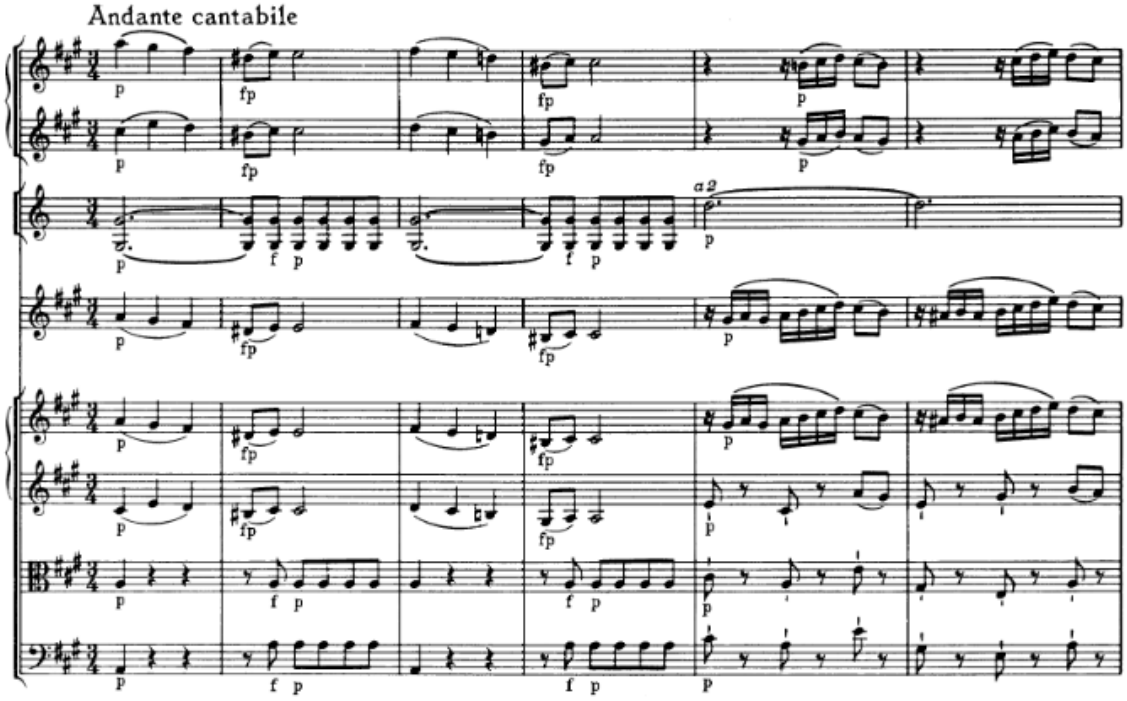
Kroz eksperimentiranje i stvaranje napetosti u daljnjim taktovima, eventualno dolazimo do poznate *"Strassburg"* teme u G – molu koju izvodi violina te orkestara imitira u uobičajenom stilu u tonalitetu G – dura. Violina iznosi malu kadencu koju svira kroz dvije oktave.

Orkestar imitira temu po treći put u nižoj oktavi te dolazimo do kraja stavka koji je pomalo neuobičajen. Umjesto da koncert završi pompozno i veličanstveno, skladatelj je odlučio samo djelo završiti na način da "usamljena" oboa iznese po zadnji put poznatu temu te tako slušatelj dobiva dojam "nestajanja" samog zvuka i koncerta.

Violinski koncert br.4 u D – duru, K.218

Četvrti koncert W.A.Mozart-a za violinu je zapisan sa solo violinu, dvije oboe, dvije horne i gudače kao i ostali violinski koncerti. Skladan je u također u Salzburgu 1775. godine.

Originalni zapis kompozicije je sačuvan u *"Biblioteka Jagiellońska"* koja se nalazi u gradu Krakówu. Stavci su mu kako slijede : Allegro – Andante cantabile – Andante grazioso. Zanimljivo je kako je temu iz drugog stavka skladatelj koristio u koncertu u C – duru K.190.



Slika 4.8 : Pregled uvodnog dijela partiture za drugi stavak koncerta br. 4 in D

Nije slučajnost što je tonalitet D–dura najčešće izabrana od strane skladatelja za njihove violinske koncerta (dva koncerta Mozarta su u D–duru), jer u ovom tonalitetu, zbog ugođaja žica instrumenta, instrument vibrira slobodno i dugo zadržava svoj ton. Mozart u svom koncertu u prvo stavku iskorištava tu specifičnost tonaliteta kroz zvučne unisone pasaže i oktave u orkestru koje otvaraju put solistu da razradi isti materijal, samo dvije oktave više – do bogatih arpeggia koji kasnije vode u reprizu prvog stavka.
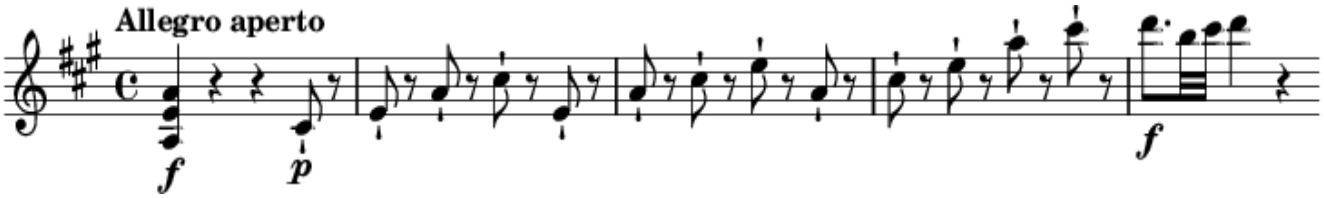
Andante cantabile možda nije popularan kao spori stavak koncerta br.3 in G ili koncerta br.5 in A, ali nema srama u manje poznatom dragom kamenu. Korak glazbe ovog stavka mijenja raspoloženje između laganog tempa u 2/4 mjeri i energičnijeg u 6/8 mjeri. Mozart se vraća na završni dio u "francuskom" rondo stilu koji je koristio i u prethodnom koncertu, ovog puta inkorporirajući elemente suite u srednjem dijelu. Generalno govoreći rondo je definiran kao alteriranje između refrenske teme i donekle variranog materijala između refrena, ali "francuski" rondo tok glazbe zaustavlja u potpunosti i ponekad vrlo humoristično, prebacuje glazbeni tok u potpuno novi smjer na neko vrijeme.

Violinski koncert br. 5 u A – duru "Turski", K.219

Peti koncert u nizu violinski koncerata zapisan je za isti sastav kao i prijašnji koncerti i datira s kraja 1775. godine.

Sastoji se također od tri stavka :

Allegro aperto – Adagio – Rondo (Tempo di Menuetto)



Slika 4.9 : Prvi taktovi I. stavka "Turskog" koncerta K.219

Oznaka *aperto* u prvom stavku je rijetka u skladateljevoj instrumentalnoj glazbi (osim u dva koncerta za klavir br.6 u B - duru i br.8 u C – duru koji su jedini primjer ove oznake uz koncert za obou u C – duru) ali se često pojavljuje u njegovi opernim djelima. Oznaka implicira da bi se stavak trebao izvoditi u "širem", ili svečanijem načinu nego što je to označeno jednostavno kao *allegro*.

Prvi stavak otvara orkestar s glavnom temom, tipičnom "Mozartovskom" linijom. Solo violina se pojavljuje u kratkoj adagio pasaži u A – duru uz jednostavnu pratnju orkestra i radi

laganu tranziciju natrag na glavnu temu u kojoj solo violina svira drugačiju melodiju iznad orkestralne pratnje. Prvi stavak traje oko 10 do 11 minuta.

Rondo finale je bazirano na menuetnoj temi koja se ponavlja više puta kroz sam stavak. U sredini stavka mjera se mijenja iz 3/4 u 2/4 i pojavljuje se dio "turskog" karatkera. Ova pojava je okarakterizirana prelaskom iz originalnog A – dura u A – mol uz korištenje grotesknih elemenata – kao što su kromatska crescenda, repeticija vrlo kratkih glazbenih elemenata i col legno sviranja u violončelima i kontrabasima. Ovaj "turski" dio je koncertu dao nadimak "Turski koncert". Skladateljev poznati "Rondo alla Turca" iz sonate za klavir u A – duru koristi isti tonalitet i posjeduje slične izražajne elemente.

Skladatelj je naknadno zapisao Adagio in E za violinu i orkestar K.261 ,kao zamjenu za spori stavak ovoga koncerta. Cijelo djelo je vremenskog trajanja od oko 28 minuta ovisno o izvedbi.

4.4. Razvoj forme, i kratka analiza violinskog koncerta in D op.61 L.van Beethovena

Kao što je već spomenuta razlika između violinskog i klavirskog koncerta, Beethovenov violinski koncert in D op.61 odličan je prikaz razlike između njegovih klavirskih skladbi u formi koncerta.

Beethoven je skicirao i zapisao svoj jedini violinski koncert u drugoj polovici 1806., iste godine kad i koncert za klavir u G–duru. Mladi violinist Franz Clement, za kojega je skladatelj napisao komad je tada bio voditelj *"Theater an der Wien"* orkestra. Poznavao je skladatelja otkad je bio dječak i dirigira je prvo izvedbom simfonije *"Eroica"*.

Clement je zauzeo mjesto solo violine u prvoj izvedbi gore navedenog violinskog koncerta 23. prosinca 1806. godine. Izvedba je smatrana potpunim promašajem, nije bilo vremena za uvježbavanje samog komada pošto partitura nije bila dovršena na vrijeme. Tako je sam koncert ostao potpuno nepoznat širokoj publici gotovo 35 godina, dok ga Pierre Baillot nije oživio u Parizu 1842. godine. Joseph Joachim je naknadno otkrio djelo nakon ove izvedbe i postao je odgovoran za postavljanje Beethoven-ova koncert u standardni violinski koncertni repertoar. Iako je sam skladatelj bio pijanist, studirao je violinu u svojoj mladosti i razvio je jasno razumijevanje za karakter i potencijal violine kao solo instrumenta.

Ovo je lako vidljivo u ranim komornim skladbama i u fragmentima nedovršenog violinskog koncerta u C – duru WoO5.

Beethovenov rani kontakt s francuskom glazbom ostavio je utjecajan trag na njegov stil i način skladanja. Haydn je bio orijentiran na svoju okolinu, Mozart gravitirao prema Italiji, a Beethovenov najvažniji strani utjecaj dolazi iz Francuske. Iako proučen i detaljno usvojen, ovaj utjecaj je ostao s njim kroz kompletno skladateljsko djelovanje – od ranih komada skladanih u gradu Bonnu do 9. simfonije.

U vrijeme djelovanja L.van Beethovena francuski skladatelji, osim što su se izdvajali u skladanju opera, su velika ostvarenja napravili pogotovo na području violinskog koncerta. Već i ranije, prije 1780. godine, francuska škola violina dosegla je visoke standarde sa skladateljima poput Jean – Marie Leclaira i Piere Gavinitsa, ali je talijanska škola predstavljena od strane Giuseppe Tartinija i Pietro Locatellija još uvijek smatrana za superiornu. Situacija se drastično promijenila dolaskom skladatelja Giovanni Battista Viottija u Pariz, koji je 1782. predstavio svoj idejni konstrukt violinskog koncerta. Viotti je zadobio

publiku i ona kao da mu je praštala što nije rođen u Francuskoj – skladatelj se zadržao 10 godina u Parizu, skladajući, dirigirajući i podučavajući.

Njegova prisutnost i utjecaj kao violinista i skladatelja je bila tako jaka da je pokrenuo tzv. "regeneraciju" Francuske umjetnosti za violinu.

Ponovno, kao s Lullyjem, Gluckom i Cherubinijem, vidimo stranog glazbenika koji svoju tradicionalnu talijansku školu kombinira sa francuskom tradicijom i iskušava svoj produkt koji je francuska publika uzela pod svoje okrilje. Viottijev koncept violinskog koncerta je imaginativna fuzija talijanskih, francuskih i njemačkih elemenata koji je žustro i studiozno integriran od strane njegovih učenika i ultimativno prepoznat kao "Francuski violinski koncert".

Došlo je do pojave i naglog širenja repertoara – Viotti je skladao 29 koncerata, Kreutzer 19, Rode 13, a Baillot 9. Do 1800. godine stari koncertni reperotar je takoreći zaboravljen a koncert Pariške škole je postao model koncerta svoje vrste. U samom gradu Parizu, ova tradicija je postala tako usađena u glazbeni život publike da se niti jedan drugi koncert osim koncerata Viottija nisu koristili u javnim nastupima.

Violinski koncerti Viottija počeli su se izdavati u Parizu 1782. Godine. Iako su neki bili skladani ranije, a do 1792. skladatelj je imao 20 završenih koncerata koji su imali veliku "cirkulaciju" čak i izvan granica Francuske.

Do 1800. godine "svi su u Beču, St. Petersburgu, i Londonu izvodili Viottija". 1785. godine koncert br.16 je izveden u Beču na jednoj od pretplaćenih izvedbi Mozartovih koncerata, koji je uvećao orekstar dodajući mu trube i timpane.
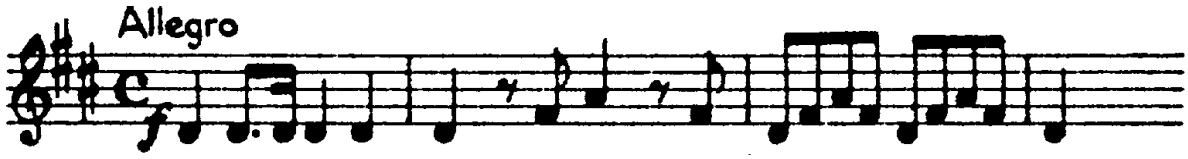
U isto to vrijeme Mozart je skladao koncert za klavir K. 467 s izraženim pulsom "marširanja" u prvom stavku. Ovaj idealizirani karakter marša bio je jedno od glavnih obilježja "Francuskog" violinskog koncerta te neki drže da je Mozart jednostavno preuzeo Viottijev koncept iz violinskog u klavirski koncert. Lako je zaista uočiti sličnosti u skladateljskim tehnikama gore navedenih skladatelja, ali što se Viottija i njegovog utjecaja na Mozarta tiče te "preuzimanja" koncepata skladanja to je kronološki nemoguće.

Možda manje "težak" pojam preuzimanja treba zamijeniti idejom da je Mozart poznavao i cijenio djelo Viottija. Zapravo, Mozart je koristio "militarističke marševe" i slične koncertne
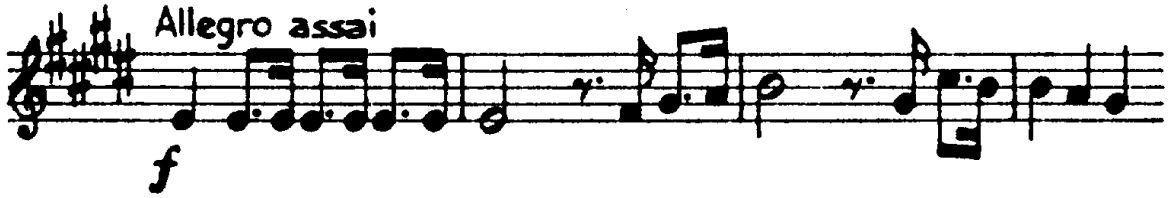
teme prije nego je Viotti izdao svoje prvo skladateljsko ostvarenje,a za primjer možemo uzeti violinski koncert in D K.218 zapisan u Salzburgu 1775. godine. Njegova glavna tema je praktički identična s uvodom u Viottijev koncert br.2 izdan 1782. godine što se može lako vidjeti na ulomku partitura prikazanim ispod teksta.

Primjer 1 :

Mozart - Violinski koncert in D K.218 (1775.)
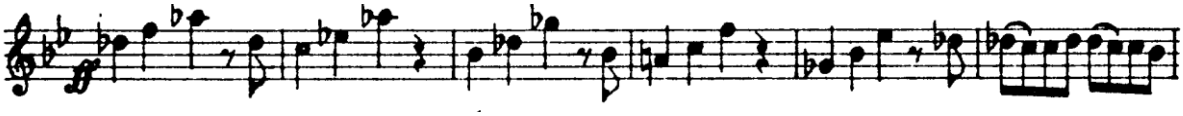


Viotti - Violinski koncert br. 2 (1782.)
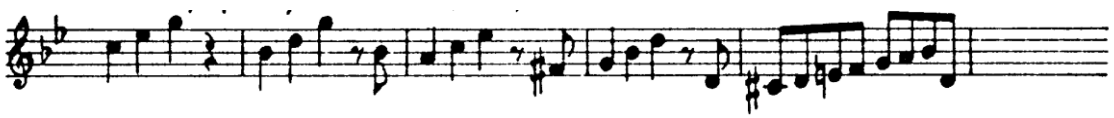


Primjer 2 :

Viotti - Violinski koncert br.7 (1784.)



Mozart - Simfonija u g – molu (1788.)



Polazeći od činjenice da su koncerti W.A.Mozarta objavljivani nakon violinskih koncerata Viottija, moglo bi se zaključiti da je Beethoven ideju o "militarističkom" prvom stavku preuzeo od svih Viottijevih violinskih ostvarenja. Iako je ideja pomalo nevjerojatna, ne valja zaboraviti veličanstevni uspon i veliki utjecaj "Francuskog koncerta" Viottija.

Dok su Beethovenova klavirska djela uglavnom reflektirala njegov virtuozitet na instrument, u svojim violinskim kompozicijama je bio na manje poznatom "terenu". Kao mladić u Bonnu svirao je violinu i violu, a u Beču primao lekcije i okušao se u nekoliko violinskih sonata s Ferdinand om Riesom, rezultati nisu bili po njegovoj ocjeni najbolji. Njegove kolaboracije s Bečkim violinistima kao što su Franz Clement, Ignaz Schuppanzigh i Joseph Boehm su bili korisni iako je često odbijao savjete.
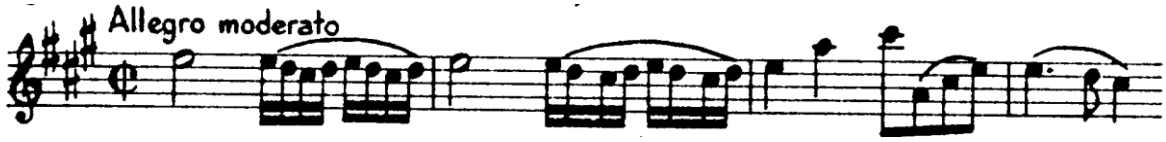


Slika 4.10 : Austrijski violinist Franz Clement
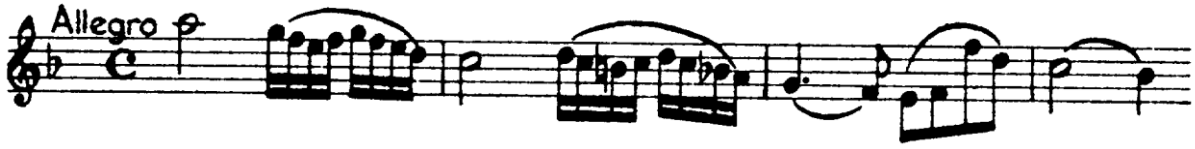
Njegovi posjeti violinskim virtuozima bili su opušteniji te je uspio prikupiti više korisnih informacija o "Francuskoj violini" i stilu kroz posjete violinistima kao što su Kreutzer, Rode i Baillot. Primjeri 3 i 4 prikazuju određene melodijske afinitete prema navedenom stilu, iako je Beethoven ov interes bio uglavnom vezan za tehničke aspekte sviranja instrumenta i zvučne mogućnosti.

Primjer 3 :

Kreutzer - Koncert br.2 (1785.)
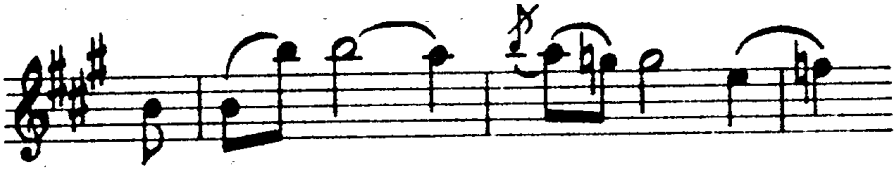


Beethoven – Sonata za violinu op.24 (1801.)
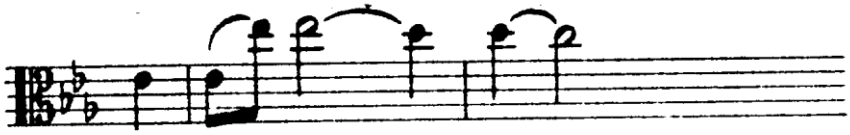


Primjer 3 prikazuje ulomke početka stavaka Kreutzerovog koncerta i Beethovenove sonate za violinu op.24, valja primjetiti lako vidljive sličnosti u ritamskim figurama, koje se čine kao da su preuzete u Beethovenovoj sonati za violinu.

Primjer 4 :

Viotti – Koncert br.13 (1784.)
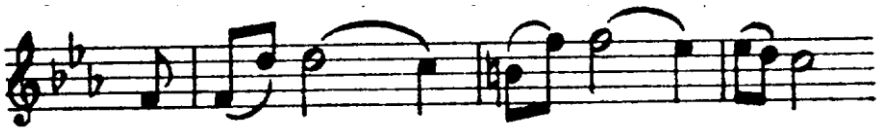


Beethoven – Duo za violinu i violončelo (1795. – 1798.)



Slične ritamske ideje Beethoven je koristio i u svom kvartetu op.14 br.4 na primjeru ispod.

Beethoven – Kvartet op.18 br.4 (1800.)



Kreutzer je u Beč došao 1798. godine uz pratnju Francuskog amabasadora, generala Bernadotte,a Beethoven je vjerojatno tada susreo Kreutzera. Iznimno je cijenio njegovo glazbno umijeće te mu je odlučio posvetiti svoju violinsku sonatu op.47. Kako je sonata pisana za prvoklasnog glazbenika, posvećenje je postalo još snažnije u glavi skladatelja.

Po riječima H.Berlioz-a, Kreutzer je Beethovenovu sonatu op.47 opisao kao "izvanredno nerazumljivom"[6]. Cijeli koncept jednakog partnerstva činio mu se apsurdnim jer se u tim danima očekivalo jače preferencijsko tretiranje virtuoza – čak i u komornoj glazbi. S druge strane, sonati svakako nije nedostajalo briljantnosti, dapače, planirana je u vrlo "koncertnantom stilu".

Manje osoban susret Beethoven je ostvario s francuskim violinistom Piere Baillotom 1805. godine. Desetak godina kasnije njegovo ime se spominje u pismo Karl Amenda Beethoven-u. Baillotov profesionalni entuzijazam za Beethovenova djela nije bila samo priča. 1814. osnovao je koncerte komorne glazbe u parizu (modelirane po Schuppanzighovim u Beču) koji su odlučno bili usmjereni na razumijevanje Beethovenovog djela u Parizu. 1828. godine Baillot je odsvirao potpuno zaboravljeni violinski koncert Beethovena – koji je tada od svoje neslavne premijere 1806. doživio samo jednu izvedbu u Berlinu 1812. godine.

Henri Vieuxtemps izveo ga je još jednom u Beču 1834. godine, ali je koncert svoju popularnost kod publike počeo osvajati tek kada ga je trinaestogodišnji Joseph Joachim izveo u Londonu 1844. godine pod dirigentskim voditeljstvom Mendelssohna.

Kasne 1855. godine tada eminent i priznati Louis Spohr, koji je negirao sva kasna djela Beethovena uz entuzijastičnu podršku Richardu Wagneru, Joachimu je nakon izvedbe izjavio :"Sve je ovo vrlo lijepo, ali bih sada htio čuti pravi violinski komad." [7] Iako se izjava čini

[6] H. Berlioz, Voyage musical en Allemagne et en Italie, Paris, 1844
[7] A. Moser, Joseph Joachim, Berlin, 1910, II, 290.

nesenzibilnom, bila je česta pojava kod virtuoza ranog 19. stoljeća jer je malo virtuoza izvodilo ili bilo zainteresirano za izvedbe koncerata drugih skladatelja osim onih koje su sami zapisali ; njihovo djelo moralo je biti prikladno njihovom stilu. "Unatoč svojoj unikatnoj ljepoti, violinski koncert pati od disipacije između rastućeg glazbenog koncepta i komparativno ne-idiomatskog tretiranja samog solo instrumenta." [8]

Beethovenovo poznavanje violine, iako bazirano na stvarnom sviračkom iskustvu nije bilo za usporedbu s njegovim afinitetom za klavirom.

Violinske pasaže su konvencionalne i na mjestima se čine kao da su izvedene iz pijanističkog stila – impresija koja je moguća zbog vremenske blizine skladanja koncerta za klavir u G – duru br.4 op.58 koji je skladan iste godine. Beethoven je bio naizgled bio svjestan "propusta" u skladbi što se može vidjeti u originalnom zapisu koncerta: "Skladatelj daje četiri crtovlja solo violini, da si omogući prostor za alteracije i popravke ; na mnogim mjestima su sva četiri crtvolja popunjena." [9]

Usporedbom se, također, otkriva razlika između violinskog solo dijela i solo dijela u transkribiranom koncertu prilagođenom za klavir, gdje su navedene idiomatske razlike i "popravci" očiti. Transkribiranje djela na ovaj način nije bila nepoznata pojava za to doba glazbenog stvaralaštva.[10]
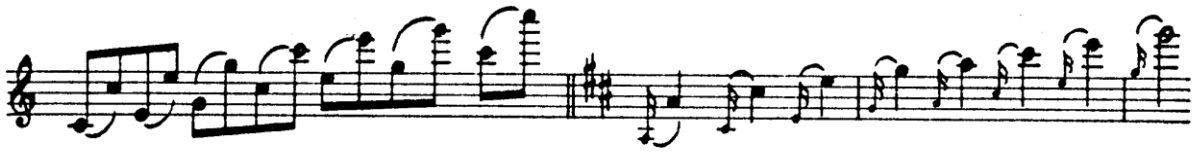
Pojedini violinski koncerti Viottija su aranžirani kao koncerti za klavir od strane poznatih pijanista kao što su Steibelt i Dussek ; drugi koncerti Viottija, originalno zapisani za klavir su pak bili transkribirani za violin od strane skladatelja. Dvostruki Koncert op.3 od Viottija za solo violinu, solo klavir i orkestar, otkriveni su od strane Borisa Schwarza i izvedeni u New Yorku i Chicagu na kraju su se razotkrili kao anonimne transkripcije Viottijevog koncerta za violinu br.9 – bez sporog stavka.

Dodatno, Beethoven se konzultirao s tada poznatim koncertnim repertoarom skladatelja kao što su Viotti, Kreutzer i Rode koje sam već naveo kao majstore u iskorištavanju tehničkih mogućnosti violine kao solo instrumenta. Sljedeći primjeri će prikazati donekle vidljive sličnosti u tehnikama komponiranja i violinskih pasaža.

[8] D. F. Tovey, Essays in Musical Analysis (Concertos), London, 1936, p. 87.
[9] D. F. Tovey, Essays in Musical Analysis (Concertos), London, 1936, str. 87.
[10] O. Jonas, Das Autograph von Beethovens Violinkonzert, 1930-31, str. 443

Primjer 5 :
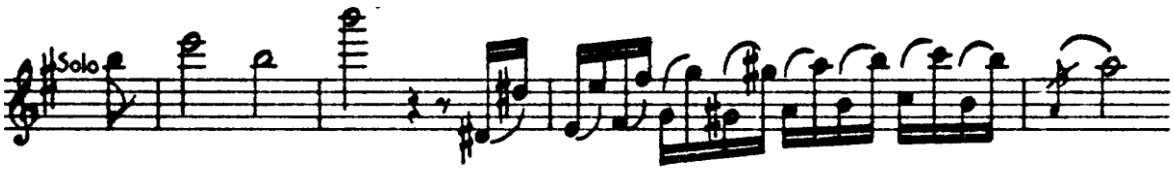
Viotti – Koncert za violinu br.1 (1872.) / prvi solo iz Beethoven-ovog violinskog koncerta
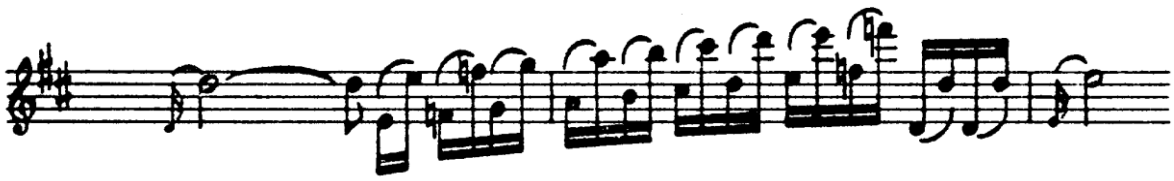


Razlomljene oktave, koje Beethoven preferira u prvom i zadnjem stavku svog violinskog koncerta su na sličan način korištene i u koncertima Viottija i Kreutzera

.

Kreutzer – Koncert br.6 (1790.)
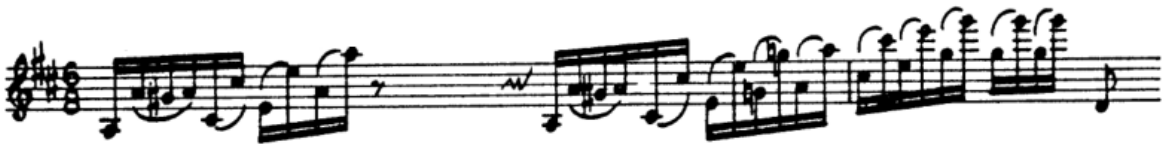


Beethoven – violinski koncert



Viotti – Rondo iz koncerata br.1 i br.6
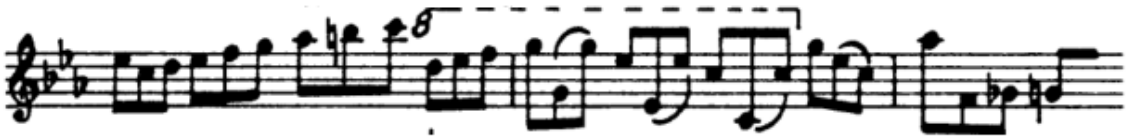


Beethoven – Finale violinskog koncerta
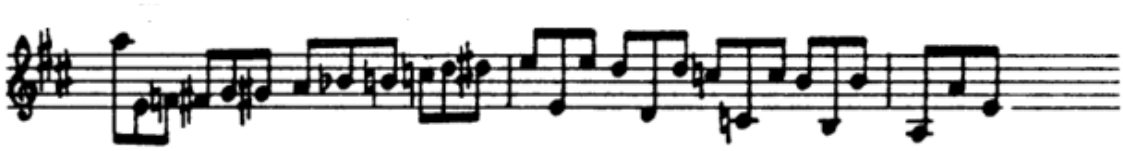


Primjer 6 :

Omiljeni motiv i "alat" za elaboraciju melodijske linije Viottija su bile triolske pasaže ; vidljive su i prvom stavku Beethovenovog koncerta kojima je skladatelj vrlo vjerojatno htio imitirati popularne violinske koncerte tog doba.

Viotti – Koncert br.1 (prvi stavak)
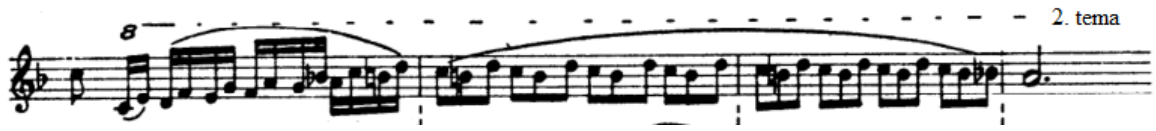


Beethoven – violinski koncert (prvi stavak)
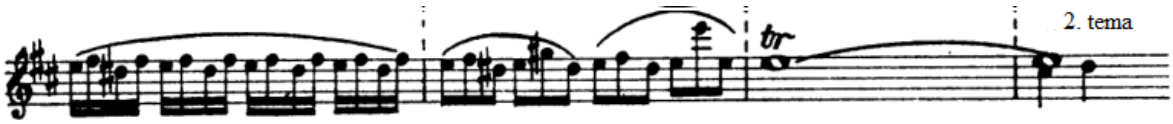


Kreutzer je također imao svoj stil zapisivanja i uljepšavanja melodijskih linija koje su čini se, imale utjecaja na Beethovenovo pisanje violinskog koncerta. Tehnika Pierre Rodea je bila

suviše “violinistička” da bi zanimala Beethovena iako postoje neke blage sličnosti koje se mogu na primjeru Rodeovog koncerta za violinu br.1 i Beethoven-ovog koncerta.

Pierre Rode – Koncert za violinu br.1 (1790.)



Beethoven – violinski koncert (1806.)
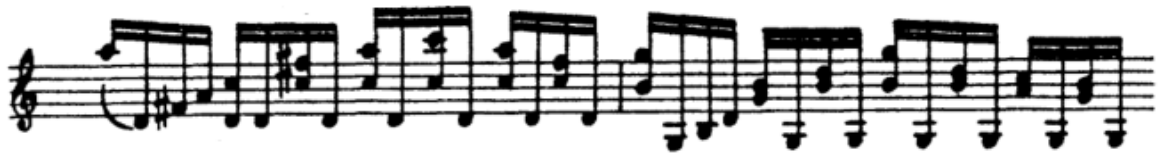


Generalno govoreći, tehnički zahtjevi Beethovenovog violinskog koncerta su takoreći “skromniji” od violinskih koncerata Pariške škole. Skladatelj koristi pasaže na drugačiji način, ne za prikaz virtuoznosti instrumenta ili solista,već primarno za razradu glazbenog materijala koji je iznio orkestar.
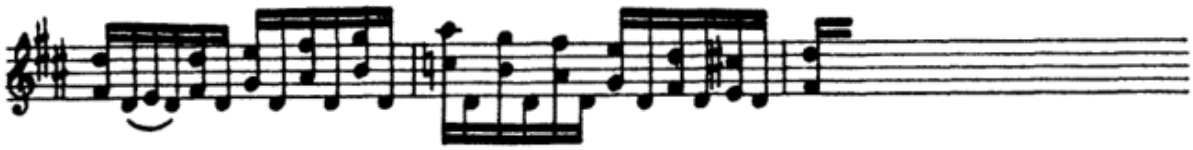
Dvozvuci su skoro potpuno izostavljeni osim u jednoj efektivnoj pasaži u finalu koji ukazuju na mogućnost korištenja Viottijevih već spomenutih motiva i “alata” za razradu materijala.

Primjer 7 :

Viotti – Violinski koncert br.5 (prvi stavak)



Beethoven – Finale violinskog koncerta (1806.)



Beethoven pokazuje predizbor za visoki registar E žice violine,bilo da je to zbog violinista Franz-a Clement-a za kojeg je Beethoven skladao koncert – nije poznato da li je konzultirao izvođača po pitanju tehnike.

Donald Tovey, glazbeni analitičar smatra da je "Beethoven imao problema i bolno prihvaćao Clementov kritizicam" te da je autograf koncerta, sa svim svojim alternativnim pasažama "lekcija u pravilnom pristupu skladatelja prema izvođaču"[11]

Direktno ili indirektno Clement je vjerojatno utjecao na teksturu solo dijela samog koncerta. Njegov stil sviranja je više bio graciozan nego snažan, ton "malen" ali ekspresivan te je posjedovao nepogrješivu sigurnost i čistoću u visokim pozicijama instrumenta i izloženim pasažama[12]. Beethoven je moguće, u skladu s temperamentom i tehničkim idiomima svog odabranog izvođača izložio na prvom mjestu lirski aspekt violine dok je dramatski dio i akcente prebacio u sam prateći orkestar.

[11] D. F. Tovey, Essays in Musical Analysis (Concertos), str. 87
[12] A. Moser, Geschichte des Violinspiels, Berlin, 1923, str. 391

Unatoč pulsu marša koji se dosad podrazumijevao, prvi stavak koncerta je premješten daleko od tada suvremenog koncepta. Koncipiran je kao simfonijska linija, orkestar nosi većinu tematskog materijala dok se solo violina pojavljuje gotovo "slučajno" u nekim dijelovima. Ideja uklapanja, podrazumijeva se, solo dijela u orkestralnu teksturu bila je novost i devijacija od virtuozističkog koncepta 19. stoljeća te nije imala imitatora osim J. Brahmsa.

Koncert se sastoji od tri stavka :
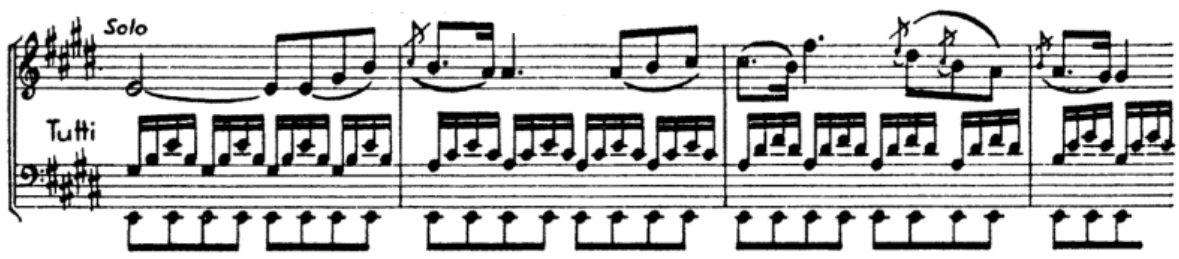
1. Allegro ma non troppo (D)
2. Larghetto (G)
3. Rondo – Allegro (D)

Zapisan je, osim za solo violinu, za flautu, dvije oboe, dva klarineta, dva fagota, dva roga, dvije trube, timpane i gudačku sekciju. Prvi stavak započinje s četiri dobe koje sviraju timpani i trajanja je oko 25 minuta. Drugi i treći stavak trajanju su svaki oko 10 minuta, bez pauze između stavaka. Cijeli koncert traje oko 45 minuta ovisno o izvedbi
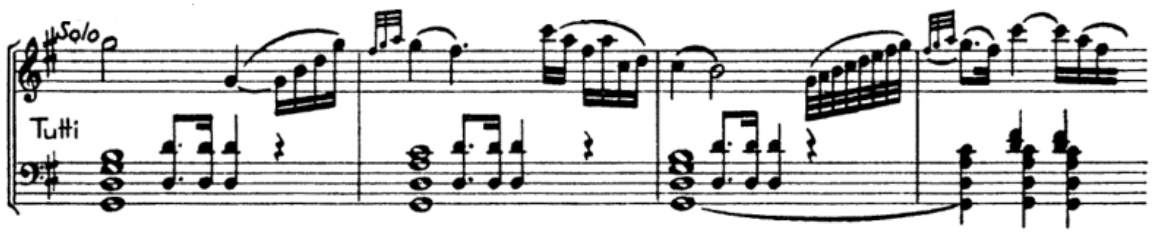
Još jedna novost koju donosi ovaj koncert je zadržavanje i "odgađanje sviranja" cantabile teme solistu do same code stavka. Poprilična duljina prvog stavka je uzrokavana dvjema punim ekspozicijama, provedbom koja je proširena dodatkom nove epizode i punom rekapitulacijom s kadencom i kodom.

Nedostatak kontrasta između dvije glavne teme je nadoknađen donekle uvodnim motivom koji daje mjeru dramatskog kontrasta. Larghetto, možda najsavršenije ostvareni stavak od sva tri u završnom dijelu pokazuje afinitete prema Viottijevom poznatom djelu, koncertu br.22 iz 1793. godine.

Viotti – Adagio iz koncerta br. 22 (1793.)



Beethoven – Larghetto iz violinskog koncerta (1806.)



Sličnost je lako slušno prepoznatljiva osim i vidljivog dijela, ne samo u melodijskim linija i pratećim harmonijama,već u samom načinu na koji je fraza smještena u kontekst cijelog stavka. Beethovenov finale zadnjeg stavka akproksimira najbliže suvremenicima njegovog doba i samom ukusu slušatelja. Tema (postoje mogućnosti i mišljenja da ju je zapisao Clement) nije od velike originalnosti i koristi se donekle repetitivno. Suvremeni kritičari koji su imali primjedbe na"neprekidna ponavljanja trivijalnih dijelova koji postanu zamorni"[13] su možda imali na umu sam rondo koncerta.

"Kada se koncert sagleda kao cjelina, pojedinac mora priznati da Beethoven možda nije parirao svojim Francuskim kolegama skladateljima u efikasnom savladavanju solo dijela, ali je njegov glazbeni genij otpravio sve violinističke propuste u pozadinu." [14]



Slika 4.11 : L.van Beethoven

[13] A. Moser, Geschichte des Violinspiels, Berlin, 1923, str. 507
[14] Boris Schwarz - The Musical Quarterly, Vol. 44, No. 4 (Oct., 1958)

4.5. Violinski koncert u romantizmu

Koncert, kao i svaka druga glazbena forma, promijenila se da bi reflektirala promjenu u glazbenom ukusu preko određenog perioda vremena. U ranim desetljećima 19. stoljeća, glazbena publika pokazala je povećanu potražnju senzacionalne prikaze vještina i skladatelji su sukladno tome tražili način da zadovolje njihove zahtjeve. Ova tendencija je posebno vidljiva u djelima namjenjenim za izvedbu u velikim koncertnim dvoranama koja su također odgovor na povećanu potražnju srednje klase za koncertima.

Uloga skladatelja također se promijenila u smislu da su skladatelji počeli djelovati kao slobodni skladatelji i putujući glazbenici umjesto djelovanja kao "dvorski" glazbenici koji skladbe pišu po narudžbi. U ovim novim situacijama glazbenici su bili primorani skladati komade koji su bili pristupni i uzbudljivi generalno manje sofisticiranoj klasi slušatelja nego što je to bio slučaj za vrijeme klasičnog perioda glazbe. Povećana preokupacija sa individualcem i njegovim emocionalnim senzibilitetom bila je u centru pažnju u romantičarskom pokretu glazbe. Možda je koncertni solist na neki način predstavljao vrijednost individualca u društvu i tako stekao veliku popularnost. Ako bi solist istupio kao "herojska" figura, orkestar bi se povukao u pozadinu u više subordiniranu ulogu. Ovakav jednostavan pristup u ulogama doveo je skladatelje do toga da rade mnogobrojne revizije same forme solističkog koncerta. Prateći Beethovenov trag, skladatelji su predstavili herojsku ulogu na početku djela i takoreći jasno identificirali glazbenika koji je u prvom planu ili "vođa".

Mnogi skladatelji su eventualno odustali od "stare" ritornello forme, oslanjajući se na opušteniju sonata - allegro formu za prve stavke u kojima je solist svirao virtuozno tokom cijelog trajanja stavka. Solo instrument je predstavljao tematski material i izvodio virtuozne figuracije te uz sve to i pratio orkestar u prezentaciji tematskog materijala. Stara tenzija između orkestra i solista je zamijenjena skoro kontinuiranom uporabom solo dionica postavljenih uz uglavnom pozadinski nastup orkestra. Spori stavci, nasljedno loše situirani za virtuozni prikaz su imali tendenciju biti kratki te su promatrani samo kao uvod u vrlo brze i visoko virtuozna finala koncerta. Slijedeći opet Beethovenov primjer, skladatelji su često spajali spore stavke s finalima bez pauze između, tako naglašavajući već spomenutu ulogu uvoda sporog stavka. Zadnji stavci su uvijek bili briljantni dijelovi solističkog koncerta, a praksa 19. stoljeća i tadašnjih skladatelja samo je to dodatno naglasila.

Kadence su također doživjele promjene. Još uvijek su se činile kao bitan element za prikaz, ali umjesto da ih koristi solist za improvizaciju kao u ranijim koncertima, skladatelji su ih počeli sve češće zapisivati da bi zadržali što više kontrole nad gotovim komadom i posebno nad najvirtuoznijim elementom cijelog komada. Kako je ritornello forma zamijenjena manje definiranom glazbenim dijelom, koji nije zahtjevao jaki kontrast između orkestra i solista, moralo se naći novo mjesto za kadencu. Skladatelji ranog 19. stoljeća eksperimentirali su sa smještajem kadence na razna mjesta stavka, često s kadencama koje su imale orkestralnu pratnju.

Nekolicina skladatelja, istražujući nove načine ekspresije, preferirala je pisati komade za solo instrument i orkestar koji su zaobilazili sve formalne probleme asocirane uz solistički koncert. Ova djela su bila slična koncertu često sa solo instrumentalistom i orkestrom, ali su smještena u formu jednostavačnog djela u obliku varijacije ili ronda, s uporabom elemenata varijacije u zadnjem spomenutom.

Obje vrste ovih djela su često koristile popularne ili bar poznate tematske materijala, kao što su dobro poznate operne arije. Ovakva vrsta tematskog materijala je davala savršen temelje za ekstenzivnu uporabu zadivljujućih prikaza virtuoznih figuracija koje je bilo moguće svrsishodno organizirati u regularnim zakonitostima forme. Oblik varijacije je bio posebno dobro prilagođen prikazu virtuoznosti, jer se svaka sljedeća varijacija mogla zapisati s novim virtuoznim motivima koji su se razrađivali. Iako se većina ovih djela čini banalnima, neka od njih su majstorski razrađena i imala su veliki utjecaj na glazbu i povijest evoluirajućih glazbenih izvedbi i koncerata.

Ova vrsta jednostavačnih djela je bila posebno popularna u 1820-im godinama, ali je forma zadržala svoje vidljivo postojanje do današnjeg dana. Koncert je, naravno, dodijelio i neke promjene u generalnom glazbenom stilu i ukusu koji je označio 19. stoljeće. Na primjer, novi intenzitet glazbenog izričaja se pojavio u obliku velikog obožavanja "molskih" djela. Malo je koncerata 18. stoljeća zapisano u "molskom" ugođaju, što nije slučaj koncerata 19. stoljeća. Druge stilske promjene mogu se naći u oštrijem fokusu na tematski sadržaj i važan predizbor evokativnog efekta tona ili "boje tona" kojemu je u 19. stoljeću dana velika važnost.

Preferencija solističkih instrumenata se nije znatno mijenjala, klavir se i dalje smatrao kraljem instrumenata. Mnogo je truda uloženo od stranje graditelja 19. stoljeća za usavršavanje

instrumenta; dobio je velik raspon ekspresivnosti, uključujući mogućnost imitiranja orkestralnih efekata, a sve to u kontroli jednog izvođača, bio je savršeno razvijen za romantičarski temperament skladatelja.

Drugi po redu instrument bila je i ostala violina, sa svojim zadivljujućim mogućnostima i kapacitetom za stvaranje proširenih, strastvenih melodijskih pasaža sa velikim intenzitetom u rukama virtuoza. Na trećem mjestu našlo se violončelo, a djela skladana za instrument su uglavnom pisana i ostala u repertoaru skladatelja-izvođača za vlastitu uporabu, iako, postoji iznimka Brahmsovog violinskog koncerta koji je skladan za Josepha Joachima, prijatelja skladatelja.Rane romantičarske karakteristike se mogu naći u violinskim koncertima pisanim između 1802. i 1827. godine koji u potpunosti prihvaćaju romantičarski duh sa svojim melodijama kao i dramskim kvalitetama.

Rani romantičarski koncerti uključuju Mendelssohnova dva koncerta za klavir koji su napisani između 1831. i 1837. godine, njegov vrlo poznati violinski koncert u e molu op. 64 skladan 1844. godine te Schumannove koncerte za klavir, violončelo i violinu. Forma koncerata skladanih u ranom periodu romantizma zadržana je na klasičarskom trostavačnom obliku. Kasnije djela u kalupu romantizma uključuju primjere poput Brahmsovih koncerata (dva za klavir br. 1 iz 1858. i br. 2 iz 1878. godine u kojemu se pojavljuje četvrti stavak) i jednog koncerta za violinu 1878. godine.

Također, treba spomenuti koncert Edvarda Griega za klavir u a- molu op.16, poznati violinski koncert Maxa Brucha br.1 op.26 u g-molu te Antonína Dvořáka koji je napisao poznatije koncerte za klavir, violinu i violončelu između 1876. i 1895. godine.
U Francuskoj ovu tradiciju je predstavljao prvenstveno Camille Saint-Saëns koji je napisao čak 10 koncerata za klavir, violinu i violončelo između 1858. i 1902. godine dok su u Rusiji predstavnici bili by Anton Rubinstein i P.I.Čajkovski koji je napisao tri koncerta za klavir i samo jedan za violinu, sve između 1874. i 1893. godine.

Virtuozistički trend se pojavio u obliku briljantnih violinista u 19. stoljeću uključujući Louisa Spohra, Nicollo Paganinija, pijanista Frederica Chopina (dva koncerta između 1829. – 1830. godine), te Franza Liszta (dva koncerta – originalne verzije 1839. – 1849.godine). Struktura stavak u djelima navedenih skladatelja je već usavršena i nadasve konvencionalna *ritornello – sonata* forma koju su usavršili Mozart i Beethoven. Lisztovi koncerti su, mora se spomenuti,

ipak nekonvencionalni u tome što su pet dijelova prvog koncerta spojeni formalno i samom temom, dok drugi koncert koristi puno slobodniju strukturu forme.

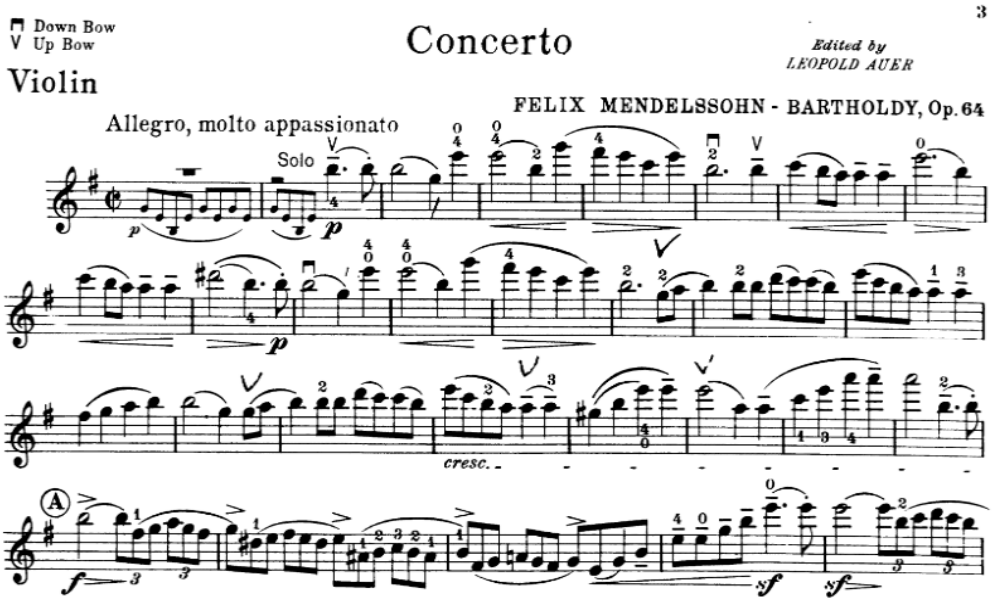
Mnogobrojna skladateljska ostvarenja 20. stoljeća su pisana u stilu romantičkog koncerta 19.stoljeća često koristeći njegove oblike i stilova, uključujući koncerte Sergeja Rahmanjinova (četiri koncerta za klavir između 1890. i 1926. godine), Jeana Sibeliusa, Edwarda Elgara (violina, 1909. i 1910.godine), Williama Waltona (pisanih za violinu, violončelo i violu), Sergeja Prokofjeva (5 koncerata za klavir, 2 za violinu u razdoblju od 1911. do 1935. godine) te Dmitrija Šostakoviča koji je napisao po 2 za klavir, violinu i violončelo.

Skladatelj violinskih koncerata u ranom 19. stoljeću kojeg svakako treba istaknuti je Louis Spohr, koji se uz Carla Maria von Webera smatra predvodnikom romantičarskih koncerata. Oba skladatelja su uživala sličnu karijeru, ali je njihova glazba doživjela drugačija priznanja. Spohrova glazbena ostvarenja su jednako važna kao i Weberova iako tradicionalna priznanja Webera daleko zasjenjuju ona od Spohra. Oba skladatelja su bili predvodnici u skladanju opera, anticipirajućih elemenata Wagnerovih kasnijih glazbenih drama. Spohr se fokusirao na violinu dok se Weber fokusirao na klavir.

Prvi bitni romantičarski violinski koncerti su bili zapisani od Pierre Rodea, Rodolphe Kreutzera i G.B. Viottija. Ipak, 15 violinskih koncerata L.Spohra skladanih između 1802. i 1844. godine su bili najutjecajnija djela u ovom žanru glazbe u prvoj polovici 19. stoljeća. Njegova djela su postala pokazni idiomatski izričaj violine kao solo instrumenta. Spohrovi koncerti otkrivaju razne aspekte izražaja u koncertu, npr; Koncert br.12 in A, op.79 (1828.) kombinira operativni, narativni i simfonijski izričaj. Pretpostavlja se da je Spohr u svojim komadima reflektirao veliki utjecaj Beethovena na njegovo skladanje.

Vrhunac violinskog koncerta ranog romantizma ostvaren je s Paganinijevih 6 koncerata, skladanih između 1815. i 1830. godine od koji su najpoznatiji, prvi in E (obično se izvodi in D) i drugi u b – molu iz 1826. godine. Paganini je proširio raspon korištenja G i D žice na instumentu, jednostruke i dvostruke flažolete, pizzicato tehniku lijeve ruke i ekstenzivno korištenje dvozvuka. Njegov primjer slijedi je Heinrich Ernst, čiji briljantni koncert "Concerto pathétique" op.23 iz 1851. godine ostaje u esencijalnom repertoaru mladih violinista duboko u 20. stoljeću. Neke od nasljednika Paganinijevih koncerata koje bi trebalo spomenuti uključuju 10 koncerata Charles de Bériota (1802.-1870.) i 7 koncerata njegovo učenika Henrija

Vieuxtempsa,zapisanih između kasne 1830. i kasne 1870.godine. Kasnije djela koja su označila stoljeće našla su svoju elegantnu realizaciju u rukama Henryka Wieniawskog koji je zapisao dva velika koncerta ; op.14 u f – molu (1853.) i op.22 u d – molu (1862.) koji je bio pod utjecajem koncerta br. 5 u A-molu Vieuxtempsa. Spoj virtuoziteta, ambiciozne kompozicijske namjere i simfonijskih ideala karakterističnih za Spohra našli su svoju proširenu i sofisticiraniju realizaciju u koncertu J.Joachima "In Ungarischer Weise" u d – molu op.11 (1861.) u kojem je korištena velika kompozicijska skala i povezana s teatralnom tehničkom savršenošću i energijom. Najprepoznatljiviji koncert sa sredine 19. stoljeća koji je povezao i umirio očiti konflikt između virtuoznog prikaza solista i ozbiljnosti kompozicije bio je violinski koncert u e-molu op.64 F. Mendelssohna. Osim što je koncert započeo s orkestralnim uvodom, povezao sva tri stavka bez pauza i pomaknu kadencu prvog stavka tako da se javlja prije reprize, demonstrirao je kako se solistički instrument može koristiti za stvaranje unikatno romantičarske forme u kojoj solist, postaje protagonist glazbenih ideja. U svjetlu uspjeha Mendelssohnovog koncerta i ponovnog otkrivanja već spomenutog Beethovenovog violinskog koncerta na pozornice, skladatelji su tokom druge polovice stoljeća nastojali izbjeći tehničku "površnost" Paganinijevog stila tako što su redefinirali virtuoznost.



Slika 4.12 : Prikaz partiture solo violine prvog stavka koncerta F. Mendelssohna

Koncerti su bili pisani tako da uključuju česte prilike za prikaz vještine, ali ovakvi momenti su nastojali nadići ustaljena očekivanja violinske tehnike korištene od kompozitora kao što su Wieniawski. Novi zahtjevi postavljeni pred solista su se činili atipični i strani kako solistima tako i publici. Dva najbitnija koncerta u kasnom 19. stoljeću, oba u D-duru i simfonijska po prirodi, zapisana 1878. su op.77 od J. Brahmsa i op.35 P.I. Čajkovskog. Ova dva koncerta su redefinirala i proširila shvaćanje violinske tehnike. Harmonijska inventivnost i intrikatne tematske elaboracije u ovim koncertima otvorile su vrata i nove smjerove razvitka samog instrumenta. Slično, popularni koncerti; Maxa Brucha (br.1 u g-molu iz 1868. godine, dva kasnije u d-molu te "Škotska fantazija" op.46), koncerti Alberta Dietricha, koncerti A. Dvořáka (op.53 u a-molu zapisan 1880. godine za J. Joachima te isto tako inspiriran njegovim "Mađarskim koncertom"), koncerti A.Arenskog i H.Goetza, C.Saint- Saëns (br.3 u b-molu op.61) i koncerti Karla Goldmarka (op. 28 u a-molu iz 1877. godine, poznat kao jedan od najtežih u koncertnom repertoaru – s proširenim trećim stavkom u kojem je sadržana kadenca) odražavaju subordinaciju i redefiniraju konvencionalnu virtuoznost. Pred kraj stoljeća javili su se koncerti koji su rekonceptualizirali vitruoznost u potpunosti od kojih treba spomenuti violinski koncert R. Straussa op.8 u d-molu iz 1882. godine i koncerte F. Busonija (op.35a in D, zapisan 1897. godine) i A. Glazunova (op. 82 u a-molu, zapisan 1904. godine) koji odaju počast Mendelssohnu i Beethovenu.

4.6. Promjene u kadenci i formalne inovacije

Ključna promjena praktično svih koncerata iz 19. stoljeća ležala je u kadenci, obično postavljenoj odmah prije završetka prvog stavka, nakon što orkestar pauzira na dominatnoj harmoniji ili kvartsekstakordu. Neki skladatelji su ih postavljali i u trećim i završnim stavcima. Ovo je otvorilo novu mogućnost solistu da razvije solo dio na tematskom materijalu svakog danog stavka. Rastući trend među skladateljima koji se odrazio u zapisavanju kadenci nastavio se i dodatno razvio kao obligatan u 19. stoljeću.

Ova tendencija (npr. violinski koncert F. Mendelssohna) otkrivao je razliku između skladanja i izvođenja kao glazbene profesije stoljeća. Ipak, od solista se još uvijek zahtijevalo da bude u stanju producirati svoje vlastite kadence. Određeni prominentni virtuozi koji su također i skladali (Joachim,Auer) zapisali su kadence koje će kasnije postati "standardi" za određena djela (violinski koncerti Brahmsa i Beethovenov koncert) koje će koristiti većina narednih solo izvođača.
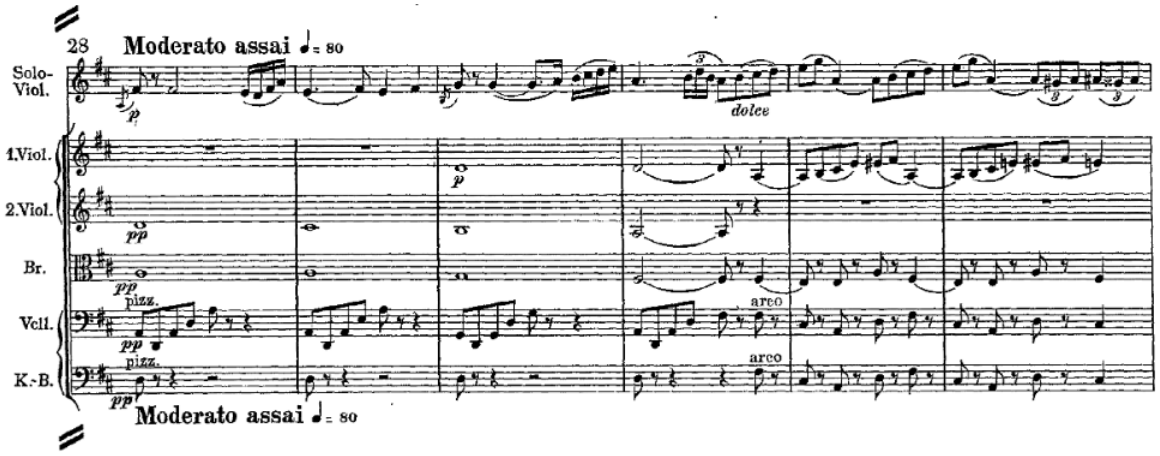
Vrijedi spomenuti,da su neki skladatelji (Brahms, Saint-Saëns i Busoni) zapisivali kadence čak za klavirske koncerte Mozarta i Beethovena.

U mnogim koncertima ovog stoljeća, pažnja i očekivanje s kadence je skrenuto na po mišljenju skladatelja, mnogo važnije aspekte cjeline cijelog koncerta. Kadence postaju raspoređene, fragmentirane i manje istaknute – solistički momenti postaju integralni aspekti kompozicije i funkcioniraju više kao vrsta tranzicije i prijelaznog dijela komada, u duhu Beethovenovog zadnje skladanog koncerta za klavir u kojem, orkestar sudjeluje u solo epizodama u prvom i trećem stavku (npr. zadnji duet s timpanima).

Kratka momenti nalik kadencama također se pojavljuju u drugim i trećim stavcima, kao u Brahmsovom koncertu za violinu in D, op.77 skladanog 1878. godine. Neki koncerti su kompletno izostavljali kadencu u potpunosti, kao što je slučaj u Brahmsovom koncertu za klavir u br.2 op.83. Postavljanjem zapisane kadence prije reprize Mendelssohn je u svom violinskom koncertu op.64 ukazao na mnoge inovacije u formi koncerta koje će se nastaviti događati ovog stoljeća. Koncert otvara s cijelim ansamblom i koristi solista da uokviri ne samo ekspoziciju nego i provedbu i codu. Lisztov klavirski koncert br.3 op.posth. poslužio je kao svojevrsni model organske strukture u kojoj zadnji stavak nadopunjuje prvi i završava ga, raniji tematski materijal se ponavlja i nedovršena ekspozicija prvog stavka se dovodi do završetka.

Ovu ideju je iskoristio Saint-Saëns u svom koncertu za violončelo br.1 op.33. Griegov klavirski koncert op.16 ponudio je odgovor na tradicionalan naglasak na prvi stavak, on pomiče takoreći "balans" komada s prvog na zadnji stavak, od kojih je zadnji najduži i najkompleksniji. Nasljedstvo baroknog ritornello oblika je doveden u pitanje kolapsiranjem tutti i solo ekspozicije u jedno, kao što smo već spomenuli u Mendelssohnovim koncertima. Sibelius u svom koncertu za violinu op.47 u d–molu violina otvara početak djela i vodi prvu temu do dramatičnog razvoja, nakon kojeg se javlja kadenca ; tek onda se uključuje orkestar i dolazi do izražaja kad iznosi drugu temu.

Slično, Čajkovski u svom violinskom koncertu u D-duru op.35 koristi unificirani tretman solo instrumenta i orkestra. U prvom stavku solist se javlja nakon kratkog orkestralnog uvoda, ali njegov ekspresivni materijal i glazbene figuracije nisu asocirane s temom ekspozicije ; ovo se jasno da primjetiti u 28. taktu, gdje je soloist potpuno u vodstvu komada.
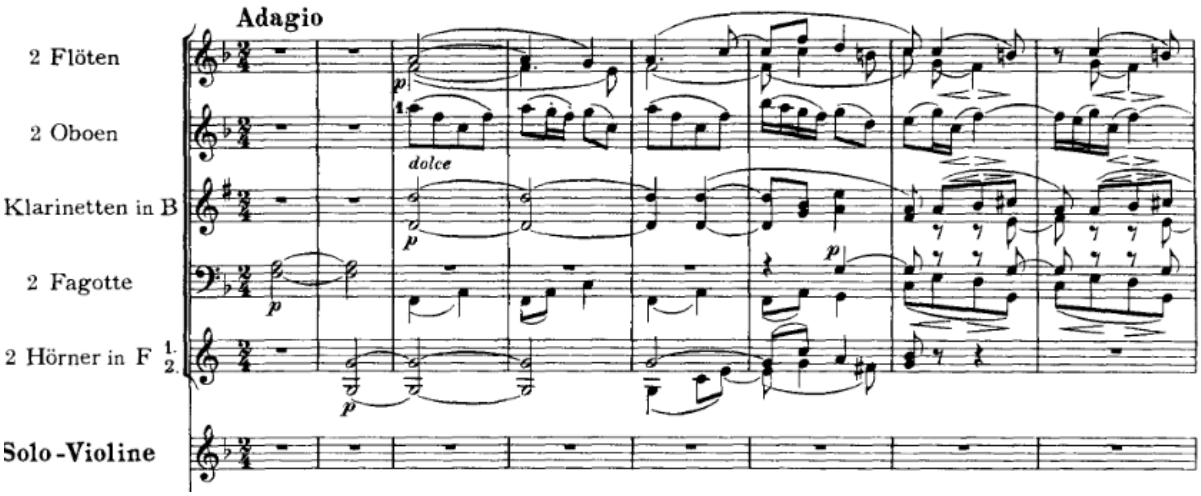


Slika 4.13 : Taktovi 28 – 33 violinskog koncerta P.I.Čajkovskog

Eventualno se dolazi do bitnog tutti dijela u sredini stavka prije provedbe, koji je u dominanti iako koristi prvu temu, a kadenca je pripremljena javljanjem tutti dijela i prethodi reprizi. Coda koristeći solista i orkestar završava stavak umjesto uobičajenog tutti završetka stavka.

Još jedan vrijedan primjer zamjene uloga je napravio Mendelssohn u svom već spomenutom violinskom koncertu u kojem solist koristi "otvorenu" g-žicu kao pedalni ton kao pratnju za izjavu puhačkog dijela orkestra u prvom stavku koncerta. Kao temelj za napredak od klasičnog i baroknog modela je uzeo simfonijsku praksu (dodavanje četvrtog stavka i tendencija monumentalnim zvučnim prikazima) te slobodnu "fantaziju" u skladateljskoj strategiji koja se može asocirati sa komadima za solo klavir, koja je započeta Schumannovom generacijom.

Kasna kontribucija fantazijskoj tehnici skladanja javila se u obliku violinskog koncerta O.Schoeka in B op.21 *"Quasi una fantasia"* skladanog 1912. godine. Koristeći variranu strukturu i fantaziju otvorio si je mogućnosti da forma koncerta integrira ideje kontrastnih motiva i tematske razrade s narativnom logikom, u kojoj se solist može usporediti s protagonistom novele. U violinskom koncertu br. 1 op.26 Maxa Brucha prvi stavak je proširen retorički uvod koji vodi solist u sljedeća dva stavka, od kojih je prvi iako zapisan kao Adagio u izmjenjenom sonatnom obliku.

Eksperimentiranjem s formalnog ulogom solista i njegovog instrumenta kroz stoljeće, evolucija koncerta je dovela skladatelje do ideje da koriste instrumente unutar orkestralnog zvuka kao "sekundarne" soliste, pojedini instrumenti su se javljali uz primarnog solista kao npr. rog i violončelo u koncertima Griega i Brahmssa te solo oboa koja se javlja u drugom stavku Brahmsovog koncerta za violinu op.77 u D–duru.



Slika 4.14 : Početni taktovi II.stavka Brahmsovog violinskog koncerta, oboa iznosi temu u trećem taktu koju solo violina kasnije razrađuje

4.7. Violinski koncert u 20. stoljeću
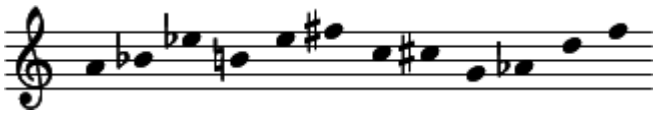
Suština koncerta – koncept solista koji svira uz orkestar je postala nepromjenjivo nasljedstvo 20. stoljeća, i termin se čak koristi u naslovima kataloga od nekih najradiklanijih skladatelja stoljeća, uključujući Johna Cagea. Postojalo je mnogo razloga za ovakvu dugoročnost "žanra" glazbe i žive izvedbe glazbe, neki od njih uključuju samu želju virtuoza za izvođenjem novih djela, entuzijazam publike, relativna labilnost termina koncerta kao formalne definicije i neprekidni izazov glazbenog arhetipa koji modelira što se događa u glazbi općenito : jedan komunicira s mnogima.

Jedan od najboljih prikaza violinskog koncerta ranih godina 20. stoljeća i djelo koje je nastavilo klasični "dizajn" Brahmsovih koncerata je koncert E.Elgara u h-molu op.61. Efektivno kasniji nastup solista, korištenje više tema unutar stavka koje su dramatično neskladne, ali manipulirane u određenim sekcijama su samo neke od lako primjetljivih Elgarovih metoda konstruiranja stavaka. Kontrola nad klasičnim oblikom je zadržana čak i u dijelovima koji predlažu improvizaciju a kadenca u pratnji orkestra nadopunjuje skladateljev idejni konstrukt.

U kontrastu, sljedeći koncert za violončelo E.Elgara, je sadržavao četiri stavka koje je koncipirao kao sonatu s pratnjom orkestra za dobivanje efekta izražajne slobode. Slobodno "rukovanje" formom i konvencijama na koje je publika navikla u romantičarskim koncertima u smislu tretiranja odnosa između solista i orkestra nastavilo se kroz stoljeće u djelima Rahmanjinova, Waltona i Šostakoviča tedjelima skladatelja nakon njih.

Violinski koncerti Schoenberga i Berga svakako zahtjevaju ogroman kapacitet virtuoznosti izvođača, ali isto tako je to slučaj i sa samim skladateljem. Schoenbergov naum i zapis u njegovom violinskom koncertu op.36 za orkestar je briljantan i zahtjevan, isto tako kao što je i za samu solo violinu. Lirička namjera djela je profilirana, kontrolirana i ujedinjena s 12 tonskom serijalnom metodom."Neoklasicistički stil i forma koncerta zahtjevali su mimiku tonalne melodije umjesto motivske i temaske strukture koja je vidljiva u njegovim ranijim djelima." [15]. Osnovni tonski niz koncerta op.36 je kako slijedi :

[15] Rosen, Charles. 1996. *Arnold Schoenberg*, with a new preface.
Chicago and London: The University of Chicago Press
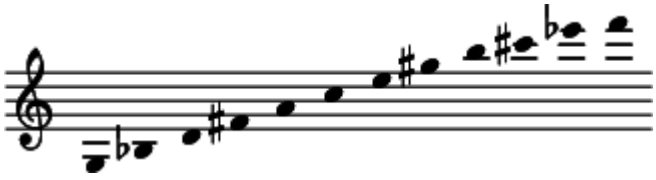


Slika 4.15 : Dodekafonski niz korišten za skladanje koncerta op.36 A.Schoenberga

“Iako osnovni tonski niz nije potreban za razumijevanje bilo kojeg “dobro napisanog” dodekafonskog djela, svijest o nizu u ovom koncertu je korisna jer se niz više-manje u prvom redu djela nego što je u pozadini te je lako popratiti melodijsko i tematsko razmišljanje skladatelja”[16]. Finale koncerta sadrži vrlo dugu, djelomično popraćenu kadencu od strane orkestra koja opet koristi činjenicu slobodnije forme koncerta kroz stoljeća i uključuje tematske rekolekcije iz prethodna dva stavka koncerta.

Motreći violinski koncert A.Berga koji je zapisan 1935. godine i sastoji od dva stavka, svaki u dva prepoznatljiva dijela, primjećuje se kako je serijalni niz tretiran s velikom preciznošću koja se može usporediti s Bachovim koralima.

Prvi stavak započinje s Andante dijelom u klasičnom sonatnom obliku koji slijedi Allegretto, nalik plesnom dijelu stavka. Drugi stavak započinje s Allegro dijelom koji je baziran na ponavljajućem ritmičkom motivu ; ova sekcija je opisana nalik kadenci s vrlo kompleksnim pasažama u solo dionici. Orkestracija postaje vrlo “agresivna” u svom završnom dijelu koji je doslovno označen kao “visoki stadij Allegro dijela”. Četvrta i završna sekcija skladbe, označena kao Adagio je zapisana u puno “blažem” tonu.
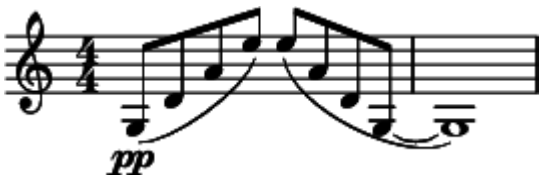
Iako Berg koristi 12 tonsku tehniku njegove pasaže su u usporedbi s njegovim učiteljem A. Schoenbergom puno slobodnije i sadrže više tonalnih dijelova.



Slika 4.16 : Dodekafonski niz korišten za skladanje violinskog koncerta A.Berga

[16] Keller, Hans. 1961. "No Bridge to Nowhere: An Introduction to Stravinsky's Movements and Schoenberg's Violin Concerto". *The Musical Times* 102, no. 1417 (March): str. 156–58

Razliku je postigao koristeći naravno svih 12 kromatskih tonova ali posloženih po tercama na način da se postiže "tonalni" prizvuk unutar niza – prva tri tona tvore trozvuk g-mola; tonovi od trećeg do petog trozvuk D-dura; od petog do sedmog trozvuk a-mola a od sedmog do devetog tona trozvuk E-dura. Zadnja četiri tona niza h, c♯, e♭, f i početni g zajedno čine dio cijelostepene ljestvice.
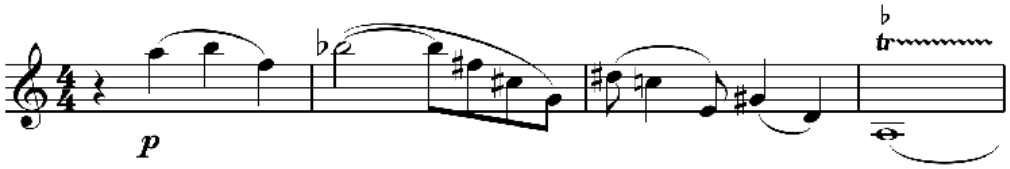


Slika 4.17 : Temeljni tonovi gore navedenih trozvuka iz niza odgovaraju tonovima po kojima su ugođene žice violine.

Način na koji je ovaj koncert skladan integrira serijalizam i tonalitet u jednu vrlo upečatljivu jedninu. Do jedne granice, Berg je solo dio koncerta zapisao kao portet Manona Gropiusa u čiju je čast koncerta zapisan. Na sličan način, Nielsen je skladao solo liniju u svom koncertu za klarinet napisanom 1928. godine kao izričaj osobnosti njegovom prvom izvođaču. Mala digresija, ali je bitno napomenuti kako je "karakterizacija" kao načelo postala temom koja se slijedila sve do 1970. godine.

Schoenberg, Berg i Nielsen su, svaki na svoj način bili slični u vizijama svojih koncerata (i drugih djela) kao nastavak prakse iz 19 . stoljeća. Sa Stravinskim i Hindemithom, tendencija prema neoklasicizmu je napravilan radikalan okret. Djela su pisana za manje orkestre koji su se uglavnom sastojali od više puhača nego gudača i njihovi odnosi između solista i orkestra više sliče modelu 18. nego 19. stoljeća. Koncert za violinu I. Stravinskog u D-duru zapisan 1931. godine podsjeća više na barokni koncert po formi i polifnom konceptu.

Bartóka proučavanje baroknog stila glazbe nije dovelo do toga da preuzme barokne forme, ali mu je ukazalo na to kako da sklada glazbu briljantne dinamične polifonije s kojom je ostvarivao bliske glazbene momente kontakta između solista i orkestra. Njegov violinski koncert br. 2 zapisan između 1937. i 1938. godine sadrži finale koje se može tretirati kao kompleksna varijacija prvog stavka a srednji stavak koncerta kao set varijacija.

Iako ne koristi dodekafonsku tehniku skladanja, Bartók je u koncertu koristio 12 tonske teme kao što se može primjetiti u prvom i trećem stavku koncerta ;



Slika 4.18 : Tema violinskog koncerta br.2 B. Bartóka

Kompozicija koncerta se nakon drugog svjetskog rata promijenila u odnos solista i orkestra koji je postao dramatičan, sa sudionicima iznoseći "teme" koji sudjeluju međusobno u mirnim diskusijama, agresivnim raspravama i nezavisnim razradama. Ovaj se koncept lako razaznaje u koncertima već spomenutih skladatelja poput Berga. Takva karakterizacija materijala (tehnika koja uključuje diferenciranje intervala i ritamske strukture djela) omogućava percipiranje forme atonalne glazbe i korištena je u nekolici koncerata T. Musgravea - iako nije zapisao niti jedan koncert za violinu, vrijedno ga je spomenuti u ovom kontekstu.

Violinski koncert br. 2 H. Henza zapisan 1971. godine gura skladateljske i solističke tehnike do samih granica glazbenog teatra, u kojem, vidljivi fizički pokreti potrebni za izvođenje djela kako u solističkom dijelu tako i u orkestru povećavaju dramatični efekt skladbe. U ovom stadiju razvoja koncerta kao forme, riječ "koncert" gubi svaki ostatak formalnog značenja koji je postojao u prošlosti te se koristi jednostavno kao pokazatelj na djelo s jednim ili više solista. Skladatelji kao što su Barraqué, Berio i Ligeti koristili su termin koncert zbog njegove neutralnosti. Veliki spektar koncerata s kraja 20. stoljeća također uključuju djela koja se prisjećaju ideala iz 18. i 19. stoljeća ali komuniciraju s njima na razini jezika više nego na razini forme. Na jednoj od tih razina djela kasnog 20. stoljeća razrađuju "stare" nizove struktura koncerta, balansiraju spore i brze stavke i donose čak nove simetrične kompozicije od 5 stavaka s glazbenim efektima "jeke" nalik onima koje je koristio B. Bartók (violinski koncert G. Ligetija) ali su glazbeni materijali i procesi stvaranja potpuno novi. Esencijalno, Ligeti je preferirao forme s kontrastnim dijalektom nalik sonati, rastuće motivi te je pisao djela koja sadrže kontrastne stavke, ali imaju malo sličnosti s prijašnjim koncertima u smislu samog glazbenog materijala od kojeg je koncert sačinjen. Njegovi koncerti više nisu dijalozi koliko djela u kojem su jedan ili više instrumenata u fokusu glazbe. Mnogi skladatelji su nastavljajući razvoj i slobodnu glazbenog mišljenja jednostavno "odbacili" korištenje termina koncerta i pronašli druge nazive za djela koja su se već daleko odmakla kako tematski tako i formalno i imaju malo sličnosti s koncertima prijašnjih glazbenih perioda glazbe. Primjer takvog modernog "koncerta" za violinu je "Offertorium" za violinu i orkestar Sofie

Gubaiduline. Djelo je bazirano na glazbenoj temi koja je stvorila bazu *''Musikalisches Opfer (BWV 1079)''* J.S.Bach-a te skladateljica orkestrira temu koristeći "Klangfarbenmelodie" tehniku koja temu provodi kroz razne instrumente orkestra,tražeći nove zvučne "boje". Tako iskorištavajući tonske specifičnosti izabranog instrumenta u pratećem orkestru. "Uvodni dio iznosti temu skoro u potpunosti (zanimljivo, nedostaje samo zadnja nota teme). Solist se tada pojavljuje započinjući seriju varijacija s time da svaka varijacija uklanja jednu notu s početka i kraja teme (nakon treće varijacije, originalnu zvučnu sliku teme je teško razabrati). Nakon nestajanja teme centralna sekcija djela je slobodna. Zadnja sekcija je spori gudački koral koji nalikuje ruskoj ortodoksnoj himni. Iza ovog korala (ili ispod), harfe i klavir rekonstruiraju temu notu po notu retrogradno u procesu koji završava s kompletnom rekapitulacijom teme na solo violini." [17]

[17] Kurtz, Michael. "Offertorium-- A Musical Offering." Bloomington: Indiana UP, 2007. str. 148–57

4.8. Vodeći moderni violinski koncertantni repertoar

1. A. Berg – Violinski koncert

U svom jedinom violinskom koncertu i zadnjoj kompozicij, napisanom 1935. godine Berg uspješno spaja elemente kasnog romantizma uz adaptaciju Schoenbergove 12 tonske tehnike. Premijerno izveden nakon skladateljeve smrti 1936. godine od strane violinista L. Krasnera koncert je uspješno sumarizirao pogleda na glazbu i stil skladatelja više nego bilo koje drugo djelo.

Specifičnost koncerta je u njegovom tonskom nizu korištenom za skladanje Koristeći već navedeni dodekafonski niz posložen po tercama uspio je konstruirati niz koji je skoro tonalan koji koncertu daje element humanističke i srčane emocionalnosti inače pojavu koja je strana za dodekafonsku glazbu.

Koncert traje oko 24 minute i sadrži samo dva u odnosu na tradicionalna tri stavka, a svaki od stavaka sadrži dva dijela ; I. stavak sastoji se od dijela a) Andante (16. str partiture) i dijela b) Allegretto (31 str.), II. stavak sastoji se od dijelova a) Allegro (30 str.) i b) Adagio (20. str.)

2. W. Walton – Violinski koncert

Violinski koncert Williama Waltona zapisan je između 1938. i 1939. godine te je na njemu napravljena kompletna re-orkestracija 1943. godine. Koncert ja napisan za violinista Jaschu Heifetza koji ga je naručio 1936. godine. Premijerno je izveden 1939. godine u Clevelandu s Heifetzom na violini i orkestrom grada Clevelanda pod vodstvom Artura Rodzińskija. Koncert prati formu lirskog uvoda – scherzo dijela – finala u sonatnom obliku.

Sastoji se od 3 stavka ;

1. Andante tranquillo
2. Presto capriccioso alla napolitana
3. Vivace

3. D. Šostakovič – Violinski koncert br. 2

Violinski koncert br. 2 u C#-molu op. 129 je zadnji koncert koji je skladatelj zapisao. Napisan je u proljeće 1967. godine, neslužbeno izveden premijerno u Boljševu, pokraj Moskve 13. rujna 1967. godine, a službeno 26. rujna u Moskvi s Moskovskom Filharmonijom pod vodstvom Kirilla Kondrashina. Traje oko 30 minuta te sadrži tri stavka ;

1. Moderato
2. Adagio
3. Adagio – Allegro

Tonalitet C#-mola nije "prirodan" za instrument violine i moguće je da ga je skladatelj s namjerom koristio kao referencu na Mahlerovu 5. simfoniju, ili simfoniju br. 7 S. Prokofjeva. Prvi stavak je u sonatnom obliku koji završava kontrapunktskom kadencom. Adagio je u zapisan u tri dijela s centralnom kadencom s pratnjom orkestra, a završni stavak je napisan kao kompleksni rondo. Sastoji se od sporog uvoda, tri epizode između refrena i dugom kadencom prije treće epizode materijala koji je već obrađen.

4. S. Prokofjev – Koncert za violinu i orkestar br. 2

Violinski koncert br. 2 zapisan je u tonalitetu g-mola u op. 63 1935. godine za violinista Roberta Soetensa i premijerno je izveden 1. studenog 1935. godine u "Teatro Monumental" u Madridu u pratnji Madridskog simfonijsko orkestra pod vodstvom Enriquea Fernándeza Arbósa.

Sastoji se od tri stavka ;

1. Allegro moderato
2. Andante assai
3. Allegro, ben marcato

Koncert je više konvencionalno nastrojen nego skadateljeve ranije kompozicije. Započinje s jednostavnom melodijskom temom na solo violini koja podsjeća na rusku narodnu glazbu. Graciozna melodija svoj tok pronalazi kroz cijeli drugi stavak i završava s pojavom inicijalne violinske teme u dionici violončela, koje prati solo violina. Tema trećeg stavka javlja se u obliku ronda s udaranjem o kastanjete svaki put kada se pojavi. Osim za solo violinu, koncert je zapisan i namijenjen orkestru umjerene veličine.

5. B. Britten – Violinski koncert

Violinski koncert op.15 je zapisan između 1938. i 1939. godine i posvećen H. Boysu, bivšem profesoru skladatelja na "Royal College of Music". Premijerno je izveden u New Yorku, 29. ožujka 1940. godine s španjolski violinistom Antoniom Brosom uz pratnju New Yorške filharmonije pod vodstvom Johna Barbirollija. Revizira verzija koncerta pojavila se 1950. godine, uključujući izmjene u dijelu solo violine uz pomoć Manouga Parikiana.

Koncert se sastoji od tri stavka ;

1. Moderato con moto – Agitato – Tempo primo
2. Vivace – Animando – Largamente – Cadenza
3. Passacaglia : Andante lento (un poco meno mosso)

Djelo se otvara s nizom udaraca timpana, podsjećajući na Beethovenov violinski koncert. Ritam preuzimaju fagoti i drugi instrumenti, oslanjajući se na ostinato kroz cijeli komad. Violina se javlja sa lamentacijom nalik pjesmi visoko iznad orkestra a glazba se prekida uz militaristički i perkusivniji nastup druge teme. Drugi stavak podsjeća na Prokofjevski način skladanja te je nalik na divlji, perpetualni scherzo. Stavak kulminira s impresivnom kadencom pozivajući se na glazbeni materijal i iz prvog stavka koji organskom vezom vodi u finale. Za finalni stavak skladatelj koristi passacagliu, set varijacija na osnovnoj bas liniji u baroknoj tradiciji Bacha. Tonalno nestabilan osnovni bas poprima naličje pjesme ili marša te se violina postupno javlja s sjećanjem na prvi stavak. Pred kraj stavka bas je sveden na ton nalik koralnom napjevu, orkestar ostavlja tragove durskog akorda dok violina završava s sviranjem neodlučnog trilera između dva tona.

6. J. Sibelius – Violinski koncert

Violinski koncert u D – molu op.47 zapisan je 1904. Godine (reviziran 1905. godine) i jedini je koncert skladatelja. Strukturiran je simfonijski, što znači da su solo instrument i sve sekcije orkestra jednaki po ravnopravnosti u vođenju glasova. Skladatelj je koncert posvetio priznatom violinistu W. Burmesteru. Premijera koncerta je izvedena 8. veljače 1904. Godine na Institutu za glazbu u Helsinkiju.

Kao i većina koncerata, sadrži tri stavka ;

1. Allegro moderato (s mnogobrojnim promjenama tempa) u d – molu, uglavnom u 2/2 mjeri s nekim dijelovima u 4/4 i 6/4 mjeri.
2. Adagio di molto u d – molu u 4/4 mjeri
3. Allegro, ma non tanto u D – duru u 3/4 mjeri

Ovo je jedini koncert što je J. Sibelius skladao, iako je skladao nekolicinu djela manjeg opsega za solo instrument i orkestar, uključujući 6 humoreski za violinu i orkestar.

Jedna karakteristika djela je način na koji proširena kadenca solista preuzima ulogu provedbe u prvom stavku koji je u sonatnom obliku opisana kao *"poloneza za polarne medvjede"*[18]. Ipak, nije mislio ništa loše kako je opisao u nastavku : "u opuštenijoj i laganijoj formi koncerta koje su proizveli Mendelssohn i Schumann, nisam se susreo s originalnijim i majstorskije zapisan violinskim koncertom kao onim od J. Sibeliusa"[19].

Većina glazbe za violinu je čisto virtuoznog karaktera, ali i svaka virtuozna pasaža se slaže sa melodijskom. Koncert je generalno simfonijski kao što je već spomenuto, udaljujući se kompletno od lagane i "ritmične" pratnje mnogih drugih koncerata.

7. N. Myakovsky – Violinski koncert u d – molu, op.44

Violinski koncert zapisan u samo par mjeseci tokom 1938. godine posvećen Davidu Oistrakhu premijerno je izveden u Lenjingradu 10. siječnja 1939. godine,a reviziju je doživio kasnije te godine. Ovo je također prvi koncert koji je skladatelj zapisao, a pripremao se tako da je proučavao koncerte Beethovena, Čajkovskog i Prokofjeva.

Sastoji se od tri stavka ;

1. Allegro
2. Adagio
3. Allegro griocoso

Veliko djelo u tri stavka, od kojih je prvi duži od naredna dva zajedno. Koncert je zapisan na način da ideale povlači iz skladateljevih prethodnika 19. stoljeća kao što su Rimski-Korsakova ili Balakirev više nego što se oslanja na bilo kakav modernistički ideal. Uvodni stavak je dramatičan i pun lirike i kako mu i naziv nalaže. Adagio je malo smireniji i razboritiji, dok je treći stavak vrlo nalik plesu. [20]

[18] D. F. Tovey, Essays in Musical Analysis (Concertos)
[19] D. F. Tovey, Essays in Musical Analysis (Concertos)
[20] J. Woolf (2002) ; A Survey of the Chamber Works, Orchestral Music and Concertos on Record

8. K. Syzmanovski – Violinski koncert br. 2 op.61

Drugi violinski koncert skladatelja zapisan je na zahtjev Paweła Kochańskija koji je dugo očekivao novo djelo skladatelja u svom repertoaru. Premijerno izveden od strane istog i orkestra pod vodstvom Grzegorza Fitelberga u Varšavi, 6. listopada 1933. godine.

Strukturalno, skladatelj se ponovno poziva na jednostavačnu formu čije su sekcije podijeljene samo violinskom kadencom, dizajn koji se može primjetiti i u njegovom prvom violinskom koncertu, simfoniji br.3 i sonati za klavir br.3.

Prvi dio je u sonatnom obliku s kulminacijom, dvije epizode u sporom dijelu i scherzom, dok je drugi, konstruiran kao ritmični i zaigrani rondo koji završava s temom koja se javila u prvom dijelu. Vrlo je različit od prvog violinskog koncerta skladatelja bez traga tečne poetične melodije i fantazijskom vođenju glasova, ornamentalnih uklona i naglih "eksplozija" zvuka.

"Vrlo originalan po zvučnosti, teško mu je naći koncert koji ga nadilazi duhom,karakterom i formom te ja tako našao svoje zasluženo mjesto u najpoznatijim violinskim repertoarima. Tema u drugom stavku donekle oponaša "sjenu" Stravinskog (*"Priča o vojniku"*) iako se sličnost može pripisati narodnim plesovima ili načinu sviranja violinsta iz južne pokrajine Poljske "Podhale". Najviše usporedbi se može povući na temu estetike i ekspresije s kasnijim djelima Bartóka kao što su koncert za violu i divertimento, te violinski koncert br.2 – ali ova djela se u vremenskom kontekstu tek trebaju zapisati." [21]

[21] Anna Iwanicka-Nijakowska (2007) ; Concerto for violin and orchestra no.2 op.61, Culture.pl

9. B. Bartok – Violinski koncert br. 2 BB 117

Drugi violinski koncert skladatelja zapisan je između 1937. i 1938. godine. Iako je planiran kao jednostavačno djelo i set varijacija, na zahtjev Zoltán Székelyja djelo je ipak zapisano kao trostavačni koncert koji u drugom stavku sadrži vjerojatno najformalniji set varijacije koje je skladatelj po mišljenjima analitičar zapisao, dok u trećem skladatelj razrađuje materijal iz prvog stavka kroz već spomenute varijacije. Premijerno je izveden u SAD-u 1943. godine u gradu Clevelandu s violinistom Tossy Spivakovskim i orkestrom grada Clevelanda pod vodstvom Artura Rodzinskija. Nakon Clevelanda Spivakovsky je premijere podario i gradu New Yorku i San Franciscu. U radu sam se već dotaknuo ovog koncerta te je vrijedno još samo spomenuti kako koncert iako nije dodekafonsko djela koristi elemente 12 – tonske tehnike u prvom i trećem stavku.

Sastoji se od tri stavka :
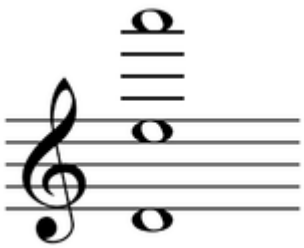
1. Allegro non troppo
2. Andante tranquillo
3. Allegro molto

10. I. Stravinsky – Violinski koncert

Neoklasicistički koncert u 4 stavka zapisan je u ljeto 1931. godine i premijeru je doživio 23. listopada 1931. godine u Berlinu uz prijenos uživo sa Samuelom Duskinom na violini, pratnji Berlinskom Radijskog Simfonijskog orkestra kojim je dirigirao sam Igor Stravinsky. Dushkin je također snimio prvu snimku koncerta 1935. godine uz orkestar "Orchestre Lamoureux" kojim je opet dirigirao sam skladatelj. Trajanja je otprilike oko 20 minuta i korišten je od strane Georgea Balanchinea kao glazba za dva baleta. Naručen je od strane Blaira Fairchilda koji je i sam bio skladatelj, američki diplomat te pokrovitelj tada mladog poljskog violinista Samuela Dushkina. [22] Zanimljivost koju svakako treba istaknuti javila se u ranom procesu

[22] Dushkin, Samuel. 1949 ; "Working with Stravinsky"

skladanja u kojem je Stravinsky razvio akordo koji se proteže od d1 do e2 i a3. Dushkin je bio mišljenja da je akord nemoguće odsvirati na violini, ali je po povratku kući isprobao akord te iznenađeno objavio skladatelju kako ga je zapravo lako odsvirati.



Slika 4.17 : "Passport" akord koji se pojavljuje na početku svakog stavka koncerta

Koncert je koncipiran u četiri stavka ;

1. Toccatta
2. Aria I
3. Aria II
4. Capriccio

Koncert ne sadrži kadence jer po riječima skladatelja, cilj nije bio eksploatacija violinskog virtuoziteta već stvaranje karakterističnog koncerta koji po teksturi više podsjeća na komornu nego na orkestralnu glazbu. [23]"Virtouzitet u mom koncertu ima samo malu ulogu, a tehnički zahtjevi djela su relativno pitomi".

[23] Stravinsky, Igor and Robert Craft (1963) : Dialogues and a Diary

4.9. Upotreba rada u nastavi – primjer nastavne jedinice

Oblik solističkog koncerta moguće je lako opisati i predstaviti učenicima pomoću uklapanja violinskog koncerta i tema kojih sam se dotaknuo u ovom radu u nastavnu jedinicu.

Verbalni ciljevi su da učenik nakon nastavnog sata usvoji značenje riječi koncerta te ju apsolvira kao glazbenu priredbu odnosno glazbenu vrstu, za koje instrumente je zapisana, broj stavaka te najznačajnije koncerte i skladatelje za vrstu.

Glazbeni ciljevi su da učenik nauči, zapamti i eventualno na slušnom repertoaru zadrži 2 ili 3 stavka iz nekih popularnih koncerata.

Spominjanjem riječi solist ili solistički učenicima nije teško zamisliti violinista kao solista te je vrlo vjerojatno da će sami spomenuti instrument ako im damo zadatak da imenuju instrumente koji bi mogli biti "solistički". To nam u nastavi svakako ide u korist jer je violina poznata čak i glazbenim amaterima kao vrlo izričajan instrument prodornog zvuka.

Koncertantna literatura najbogatija je violinskim koncertima pa je slušne primjere vrlo lako izabrati koji će dojmiti učenike i koje će učenici zapamtiti i s užitkom slušati (Vivaldi, Torelli, Albinoni, Tartini i dr.)

Ključne informacije o koncertu za korisnika rada ;

Moderni instrumentalni koncert se razvio iz venecijanske orkestarske kancone koja je sadržavala naizmjenično sviranje i "nadmetanje" instrumentalnih dionica, a krajem 17. stoljeća ustalio se tip concerta grossa kojie je pisan za manju grupu solističkih instrumenata.

Početkom 18. stoljeća nastao je solistički koncert s jednim solistom koji je imao sljedeće odlike : naizmjenično sviranje , prisutnost solista i instrumentalnu virtuoznost. Treba napomenuti kako koncert može djelovati i bez solista u kojemu glazbeni dijalog vode dvije grupe orkestralnih instrumenata (vrlo dobar primjer su Brandenburški koncerti br.3 i br.6 J.S.Bacha).

Od Haydnovog i Mozartovog doba koncert definitivno usvaja oblik sonatnog ciklusa od tri stavka. Treba naglasiti da je pisan u pravilu za jedan solistički instrument, s jako naglašenim virtuoznim karakterom. Odlike prvog stavka modernog koncerta objašnjavaju se učenicima i objašnjavaju se termini dvostruke ekspozicije,code i solističke kadence. Koristi se Vivaldijev koncertni oblik koji se zasniva na sistematskom izmjenjivanju tutti i solo dionice. Orkestar počinje i završava stavke uglavnom glavnim tematskim materijalom u osnovnom tonalitetu te se takvo izmjenjivanje naziva ritornello – po analogiji na odgovarajuće dijelove baroknih arija. Romantičari unose bitne promjene u koncert te se napušta primjena dvostruke ekspozicije i vraćaju se na uobičajeni sonatni oblik. Drugi stavak najčešće je u obliku pjesme ali se u modernom koncertu susrećemo i sa strukturom varijacije, arioznog je i pjevnog karaktera. Za treći stavak je bitno napomenuti formu ronda prije svega sonatnog.

Mogući izbor slušnih primjera violinskog koncerta :

F.Mendelssohn – Koncert za violinu i orkestar u e – molu, op.64, 2.st.: Oblik pjesme

N.Paganini – Koncerta za violinu i orkestar u h – molu, op.7, br. 2 (“ La campanella”), 3.st.: Rondo

Razgovorom se određuju instrumenti koji se javljau te njihov međusobni odnos nakon odlušanih primjera, ustanovljuje se što se čulo : solist u glavnoj ulozi + orkestar, eventualno obrada oblika stavka i sheme odslušanih primjera uz javljanja solista i tema.

Violinski koncert se dakako ne radi kao odvojena nastavna cjelina nego u sklopu nastavne cjeline koncerta te je potrebno uz ove primjere koristiti solističke koncerte pisane i za druge instrumente npr. ;

P.I Čajkovski – Koncert za klavir i orkestar u b – molu, op.23.,1.st.

J.Haydn – Koncert za trubu i orkestar u Es – duru, bilo koji stavak

W.A.Mozart – Koncert za klavir i orkestar u C – duru br.21,2.st.: Andante

Svakako bi uz slušanje trebalo verbalno nabrojati najpoznatije skladatelje za određene instrumente te napomenuti kako se koncerti pišu praktično za sve instrumente.

[24] Pojedinosti koncerta koje se učenicima obično serviraju : kada je koncert nastao, što mu je prethodilo, kakva je razlika između baroknog, klasičnog i romantičnog koncerta za učenike nisu bitne pogovoto u svjetlu činjenica da se od same glazbe poznaje tek neznatni mali dio.

[25] Ima li mogućnosti da se ova glazbena tema proširi na više sati, to vrijeme ne treba nipošto ispunjavati verbalnim podacima nego glazbenim primjerima.

[24] Dr. P.Rojko : Metodika glazbene nastave – praksa II. dio : Slušanje glazbe
[25] Dr. P. Rojko : Metodika glazbene nastave : Primjeri nastavnih jedinica – 9.8.1. Koncert

5. ZAKLJUČAK

U ovom radu nastojao sam obuhvatiti i čitatelju dati sažeti pregled razvoja violinskog koncerta uz ulomke iz poznatijih partitura. Od samih početaka rada je vidljivo kako je instrument nazmjenjiv po pitanju izražajnih mogućnosti te se kroz razvoj forme violinskog koncerta jasno da uočiti kako je instrument, iako najmanji i najtiši u skupini gudačkih instrumenata u stanju parirati i briljantno se suprotstaviti cijelom pratećem orkestru. Kroz stoljeća razvoja instrumentalne forme koncerta da se primjetiti kako su skladatelji postupno otkrivali mogućnosti instrumenta od jednostavnijih tehničkih prikaza virtuoznosti u baroknom periodu do istraživanja finih idiomatskih figuracija karakterističnih za instrument u romantičkom periodu i 20. stoljeću.

Kao što je vidljivo na primjeru violinskog koncerta L.van Beethovena instrument je u stanju koncertu dati neobičnu ljepotu i vrijednost čak i ako skladatelj nije u potpunosti virtuoz na instrumentu te tako po mome skromnom mišljenju zaslužuje svoje vrijedno mjesto i poštovanje publike kao jedan od idejnih sinonima za solo instrument i vođu simfonijskog orkestra.

Kod postupaka praćenja razvoja violinskog koncerta dotaknuo sam se i nekolicine koncerata za druge solističke instrumente, u prvom redu klavira u svrhu dočaravanja samog toka razvoja koncerta kao forme i olakšavanja praćenja idejnih konstrukata skladatelja svakog odabranog perioda.

Od nejasnih početaka uz korištenje baroknih pravila i formi koncert se kroz 19. stoljeće razvio u jedan od najbitnijih oblika iznošenja novih glazbenih ideja i eksperimenata skladatelja te poslužio glazbenicima virtuozima da djeluju i zapisuju djela namjenjena vlastitom izvođenju i njihovom odabranom instrumentu violini. Sažetoj naravi ovog rada nije bio cilj obuhvatiti sve aspekte violinskog koncerta već uz razvoj forme popratiti način razmišljanja skladatelja kroz stoljeća te doći do potpune slobode u načinu razmišljanja, postavljanju forme, odnosu solista i orkestra te i samom nazivu koncerta što je vidljivo u 20. stoljeću i dalje. Violinski koncert je svakako oblik kojem je vrijedno posvetit slušne pažnje kako zbog silnih virtuoza koji su obilježili instrument u povijesti glazbe tako i zbog ekspanzivnog razvoja forme koja je dosegla velike vrhunce u 20. stoljeću i dalje.

6. SAŽETAK S KLJUČNIM RIJEČIMA

Rad se sastoji od prikaza razvitka violine kao solističkog instrumenta, te prati razvoj forme koncerta istog. Rad obuhvaća ; kratki prikaz građe i mehanike funkcioniranja instrumenta, tonski raspon i tehnike sviranja te pokrete specifične za ovaj instrument i neke u skupini gudačkih instrumenata, kratku povijest nastanka instrumenta te graditelje koji razvili instrument u sadašnjem obliku, ulogu instrumenta u klasičnoj i modernoj glazbi te prikaz razvoja forme violinskog koncerta kroz barokni, klasični, romantički i period 20. stoljeća i dalje.

U radu se također daju naći kratke analize određenih violinskih koncerata za koje sam smatrao da ih je bitno spomenuti zbog analize konstrukta samog oblika i tendencija skladatelja određenog perioda prema odnosu violine kao solističkog instrumenta i orkestralne pratnje.

Ključne riječi : violina, violinski koncert, sonata, sonatni oblik, stavak, concerto grosso, concertino, tutti, ripieno, ritornello, kadenca, coda, ekspozicija, provedba, repriza, motiv, melodija, pratnja, orkestar, tonalitet, orkestracija, dodekafonija, romantizam, barok, dionica, rondo.

7. LITERATURA

Robert Dearling (2005.) : Enciklopedija glazbala, Zagreb Znanje

Robert Dearling (2007.) : Enciklopedija klasične glazbe i glazbala – od orgulja do gitare, Zagreb Znanje

Krešimir Kovačević (1971.-1977.) : Muzička enciklopedija, Jugoslavenski leksikografski zavod Zagreb

Ulrich Michels (2004.) : Atlas glazbe, Golden marketing - Tehnička knjiga

Michael Thomas Roeder (1994.) : A History of the Concerto, Hal Leonard Corporation

Donald Francis Tovey (1974.) : Essays in Musical Analysis, Vol. 3 : Concertos, Oxford University Press

Stephan D. Lindeman (2006.) : The Concerto – A Research and Information Guide, Routledge Taylor & Francis Group, New York

Boris Schwarz (1958.) : Beethoven and the French Violin School - The Musical Quarterly, Vol. 44, No.4

Boyden, David (1965.) : The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music, London, Oxford University Press

Dušan Skovran,Vlastimir Peričić (1991.) : Nauka o muzičkim oblicima, Beograd

Dr. Pavel Rojko (2005.) : Metodika glazbene nastave – praksa II. dio : Slušanje glazbe, Jakša Zlatar Zagreb