

У ПРИПРЕМИ СРПСКОГ ИЗДАЊА УМЕТНОСТИ СВИРАЊА НА ВИОЛИНИ ФРАНЧЕСКА ЂЕМИНИЈАНИЈА

Растко Поповић

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија

rastko.popovic@fmu.bg.ac.rs

DOI: 10.5937/PFSU25018P

Сажетак

Највероватније је прву ‘праву’ виолинску школу, то јест, студију која одражава напреднију професионалну праксу свирања и подучавања свирања виолине, написао чувени италијански композитор, виолиниста и теоретичар Франческо Ђеминијани (1687–1762). Овај приручник, под насловом *Умешности свирања на виолини*, објављен је у Лондону 1751. године. Све до средине 20. века и до истраживања Дејвида Бојдена није било значајних теоријских испитивања Ђеминијанијеве студије о виолини. Од тада се значајно повећава интересовање аутора посвећених области историјски информисане извођачке праксе за ову, као и за друге Ђеминијанијеве студије. Пораст концертне праксе извођења Ђеминијанијеве музике примећује се тек у 21. веку. Српско издање *Умешности свирања на виолини* фокусира се на два циља: 1) да учини доступним адекватан превод оригиналног текста, са факсимилима музичких примера и композиција; 2) да произведе увод, приказ, критички коментар и делимичну методску анализу овог дела. У оквиру овог истраживачког подухвата, између осталог, бавим се анализом Ђеминијанијевих записа о техници потеза гудалом. Питања везана за баратање гудалом откривају важан сегмент изражајних капацитета музике 18. века, што сматрам главним доприносом овог истраживања. Додатно, очекивано је да истраживање допринесе детаљнијем упознавању карактеристика ‘староиталијанске виолинске школе’. Теоретску базу за истраживање представљају, поред Ђеминијанијевих, најзначајније оновремене студије које дају информације о свирању и подучавању свирања виолине, као што су Л. Моцартова, Тартинијева и Кванцова, али и релевантни савремени радови из области историјски информисане извођачке праксе и методике наставе гудачких инструмената. Осим у области извођаштва, могуће импликације истраживања у музичкој педагогији односе се на практичну примену у настави гудачких инструмената, те у методици наставе гудачких инструмената.

Кључне речи: Франческо Ђеминијани, виолинска школа, приређивање критичког издања, историјски информисана извођачка пракса, методика наставе гудачких инструмената

Уводна разматрања

Када говоримо о изражајности потеза гудалом, већ раније је констатовано да је „потез гудалом уметничко оруђе које разликује нас, гудаче, од извођача на трзачким жичаним инструментима – потез гудалом је наш ‘дах’, наш ‘глас’ и наш ‘плес.’“ (Роровић, 2023: 276). Надовезујући се на овај помало поетски исказ, у сфери

уметничког доживљаја делује као да је тај танани штап преко кога су разапете струне, у ствари, нераздвојни део самог гудачког инструмента, да он једноставно припада виолини; јер виолина није виолина без гудала, зар не? Истовремено, гудало је својеврсни продужетак извођачеве десне руке, јер интимни осећај гудала у прстима извођача (и даље жица испод струна) премошћује тај фактички сноп длака на парчету дрвета, и омогућава непосредно „дисање“, „певање“ и „плесање“, тј. незамисливо разноврсну палету уметничког обликовања гудачког тона кроз подједнако разноврсне варијације потеза. Оно што делимично квари ово помало романтичарско посматрање ствари је чињеница да велики број свирача неретко користи различита гудала, јер ретко које гудало поседује капацитет да подједнако добро служи при драстично различитим репертоарским ситуацијама. Дакле, извођачи се током каријере могу сродити с различитим гудалима (и инструментима, што је већ помало скретање с теме), чак уобичајено исказују постојану жељу за другачијом или новом опремом, у односу на музичке потребе и развој свирачких капацитета. Та чињеница наводи нас на први закључак при уводном разматрању Ђеминијанијевог текста који се односи на потез гудалом: за разлику од случаја с интонацијом и прсторедима (Poročić, 2023), транзициони аспекти самог гудала неопходан су, темељни чинилац овог сегмента истраживања, јер, иако наизглед то није тако, по среди је у потпуности другачија конструкција гудала у односу на „модерно“ гудало, налик разликама, нпр. између кларинета и саксофона. Када разматрамо потенцијално Ђеминијанијево гудало, с великом дозом сигурности можемо констатовати да је у питању транзициона фаза која се до сада називала „Корелијево гудало“, „италијанско сонатно гудало“, „кратко барокно гудало“, итд. (Seletsky, 2004). Да не би ништа препустили случајности – чак и да је славни виолиниста користио „дуго гудало“ или неки други тип гудала који је био у оптицају за време његовог стваралачког живота (за шта су веома мале шансе), архитектура и физика тих гудала не доноси велике промене у наредном закључку: можемо рећи да потез Ђеминијанијевим гудалом поседује драматично различите морфолошке карактеристике у односу на потез такозваним „модерним“ гудалом, и то на нивоу потпуно два различита „организма“. У том смислу, очекивања извођача од руковања једним и другим гудалом, тј. очекивања одређеног звучног резултата у односу на идентичне покрете десне руке, тј. потезе гудалом не могу бити иста.

„Свирачев речник потеза гудалом, и руковањем гудалом уопште, зависио је у великој мери од одређеног типа гудала и заступљеног начина придржавања. Већина гудала која су настала пре Турта¹ захтевала су начин свирања прилагођен јасније одвојеним фразама и под-фразама него дугим мелодијским линијама; (...) неједнаки нагласци потеза наниже и навише који су особени таквим гудалима углавном су повезивани с хијерархијом јаких и слабих тактових делова кроз ‘правило потеза наниже’. (...) природан потез већине гудала пре Турта био је артикулисаног, нон-легато карактера (по-

¹ François Xavier Tourte (1747–1835) француски гудалар који је својим моделом гудала дефинисао значајно нову транзициону фазу, у различитим варијацијама актуелну и данас.

себно у горњој трећини гудала). Свирач је могао да варира степен артикулисаности и модификује потез додавањем нијанси које одговарају дужини трајања нота, темпу и карактеру музике, као и подешавањем брзине потеза, притиска и тачке контакта (са жицом, прим. прев.)“ (Stowell, 2001: 76–77).

Због обима овог рада, застаћемо овде с карактеристикама „барокних“ гудала и потеза, уз препоруку одговарајућих поглавља из књига Џуди Тарлинг (Tarling, 2001) и Робина Стаувела (Stowell, 2001), јер се управо у изучавању тих специфичности откривају капацитети и квалитети другачије изражајности потеза гудалом. Тако обучен извођач читаће Ђеминијанијев текст с тачке гледишта позициониране у самој пракси и свирачком искуству, а уметничко истраживање које ће се одвити кроз саму праксу просвиравања, увежбавања и извођења Ђеминијанијеве студије створиће нови увид, другачији квалитет разумевања, и, коначно, ново знање. Коначно, у склопу уводних разматрања: ради добијања релевантних резултата у истраживању Ђеминијанијеве или било које друге студије из 18. века, неопходно је поседовање „барокног“ гудала (или добре копије) као и познавање/поседовање извођачке технике десне руке која је у довољној мери инхерентна „барокном“ гудалу, како би се таквим гудалом просвиравали/истраживали сви потребни примери и композиције. Шире примењен на практичну методику наставе гудачких инструмената, овај закључак наводи на препоруку да би већини ученика и студентата гудачких инструмената, почев већ од завршних разреда основне музичке школе, требало кроз наставни програм понудити обуку у области репертоара музике 17. и 18. века која подразумева принципе историјски информисане праксе извођења и свирање са копијама „барокних“ гудала као основног наставног средства. Таква гудала данас су широко доступна и набавка не подразумева превелика новчана улагања – „барокна гудала“ мање су скупа у односу на „модерна“ гудала. Већ више од 25 година коришћење „барокних“ гудала, како на „барокним“ тако и „модерним“ инструментима, уобичајено је у иностранству, што доказују наставни програми бројних музичких школа, академија, конзерваторијума и факултета, али и жива концертна пракса широм света.

Ђеминијанијева студија – преглед

Умјетности свирања на виолини Франческа Ђеминијанија можемо поделити на три дела: текстуални, део с примерима и део с „комадима“, при чему текст и примери чине једну садржинску целину на четрдесетак страница, у односу на двадесетак страница на којима су записани „комади“. Музички примери ове студије I–VII, XIV и XVIII–XXIV написани су за соло виолину, а примери VIII–XIII, XV, XVI и XVII за виолину и басо континуо. Свих „12 комада у различитим стиловима“ су „за виолину и виолончело са басо континуом који изводи чембало. Нисам дао упутства за њихово извођење зато што мислим да ученику нису потребна, јер ће правила и примери [...] бити довољни да га оспособе за извођење било какве музике.“ (Geminiani, 1751/1952: [1], Preface).

Већ након разматрања основног прегледа структуре и садржине *Уметности свирања на виолини* Франческа Ђеминијанија увиђа се да је у питању студија у којој преовлађује садржина намењена практичној примени, тј. свирању, док је теоријски аспект у другом плану. Иако је аутор у првом, тј. текстуалном делу књиге веома концизан, чак наизглед понекад штур и недоречен, он, у ствари, изразито елоквентно и језгровито излаже своје идеје и ставове, те даје инструкције које евидентно произилазе с виших нивоа познавања музике, у односу на питања искључиво везана за познавање инструментално-извођачке технике. Детаљнијим тумачењем садржине текста долази се до спознаје да Ђеминијани управо подређује виолинизам (у смислу тих ужих, извођачко-техничких питања и решења) изражајним и естетским концептима музике, и то почев од излагања у предговору, преко фокуса на XVIII примеру који се бави „изражајним орнаментима“, све до питања доброг или лошег вођења потеза гудалом при самом крају дела који је посвећен примерима. Узимајући у обзир цело дело, можемо закључити да су тенденција ка адекватном изражавању афеката, као и спознаја доброг, лошег, мере и укуса при извођењу музике главна Ђеминијанијева подука потенцијалном ученику, што за многе читаоце ове виолинске студије може представљати изненађење. У том смислу, што се тиче ауторових очекивања да читалац усвоји инструкције испробавањем и увежбавањем датих примера, а да све научено примени кроз свирање композиција у завршном делу књиге, вишеструка комплексност ове студије наводи на закључак да би таква очекивања могао испунити само виолиниста на већ напреднијем нивоу свирања „барокне“ виолине и гудала, кадар да исправно протумачи, допуни и развије Ђеминијанијева упутства изложена у тексту, све у свему, скоро комплетан „мајстор“. Како је такав случај ученика одувек био редак, биће да је Ђеминијани овако изазовном концепцијом, у ствари, указао на неопходност постојања одговарајућег учитеља, уложи у којој се и сам доказао, и то као један од најпрослављенијих професора виолине у историји Уједињеног краљевства (Oxford Music Online, n.d.). Све у свему, на основу темељнијег прегледа и анализе Ђеминијанијевог *Уметности свирања на виолини*, у њој можемо пронаћи

„сва обележја организованог инструментално-педагошког прилаза – школе. Овај прилаз, који из данашње перспективе можемо назвати Староиталијанском виолинском школом, носи следеће карактеристике:

- заснива се на јединству музичког и техничког развоја ученика;
- суштинска основа педагошког рада се базира на принципу: од представе ка њеној реализацији, односно од музике према техници или од звука према покрету;
- присутан је принцип индивидуалног прилаза развојним могућностима ученика, и
- констатује се присуство стабилних извођачко-естетских критеријума.

Интересантно је напоменути да се наведени елементи и данас сматрају најбољом основом (чак императивом) инструменталне педагогије.“ (Михаиловић, 1994/2016: 18).

Ђеминијанијев потез гудалом

Заправо, прве информације из Ђеминијанијеве *Умјетности свирања на виолини* које усмеравају пажњу на потез гудалом налазе се већ на почетку предговора и тичу се виолинског тона:

„Намера музике није само да пружи задовољство уху, него да изрази осећања, под-стакне машту, утиче на ум и влада страстима. Уметност свирања виолине састоји се у постизању тона који ће се такмичити са најсавршенијим људским гласом; као и у извођењу сваког комада с тачношћу, прикладношћу и деликатношћу израза у складу с правом намером музике.“ (Geminiani, 1751/1952: [1], Preface).

Поређења виолинског тона с карактеристикама људског гласа, било да се односе на говорне, тј. реторичке и ораторске квалитете, или, с друге стране певна одличја сублимирана у италијанском термину *cantabile*, веома су честа у виолинским школама, као и другим, сличним инструктивним или теоријским радовима који се односе на виолину, и то управо од 17. и 18. века, па све до данас. Својеврсним дефиницијама намере музике и уметности свирања виолине, као и другим изјавама у својој књизи, Ђеминијани се у потпуности уклапа у преовлађујући концепт „реторичке музике“. За илустрацију довољно је навести неколико примера:

- Мерсен: „Волим виолину због њеног лепог певног тона“;
- Корели (наводно, ученицима): „Non udite lo parlare? (Зар не чујете да [соната] говори?)“;
- Кванц: „Музичко извођење може бити упоређено с изведбом оратора. У основи, оратор и музичар имају исти циљ – како у припреми, тако и у финалном извођењу својих продукција – а то је да постану господари срца својих слушаалаца, да буде или смирују њихове страсти, и да их преводе час у једно, а час у друго осећање.“;
- Л. Моцарт: „Људски глас клизи врло лако с једног на други тон, а раздорити певач неће никада направити цезуру, осим ако то не захтевају нека посебна врста израза, одређена подела или пауза у фрази. Станке и паузе су инцизије, дистинкције, интерпункције, и тако даље, али какве су то врсте звери мора бити познато великим граматичарима, а још боље реторичару или песнику, те увиђамо да би то могао знати и добар виолиниста. И свима који нису тога свесни, певање мора бити циљ сваког инструменталисте, јер би у свим комадима требало да се приближимо природи.“ (Tarling, 2001: 1–9).

Интересантно је приметити да, иако се разумевање музике и музичара променило до 20. века, позиције прослављених професора виолине у поређењима виолинског тона са карактеристикама људског гласа остају веома сличне:

„Ако поставимо питање шта чини доброг извођача, сасвим је исправно помислити на она својства која одликују доброг јавног говорника, јер су они у сличном односу. Добар говорник је неко ко има добар глас, изговор и стил изражавања, ко има нешто

важно да каже, и то казује с ауторитетом, на начин да свако може разумети. По аналогiji, добар музичар-извођач је онај чији исказ обједињује пуно техничко мајсторство са интерпретацијом која је свакоме разумљива и убедљива. Постоји, такође, још једна аналогija. Говорник ће ретко дирнути слушаоце ако свака реч, свака инфлексija и сваки покрет остављају утисак брижљиве, помне припреме. Исте речи биће немерљиво импресивније уколико изгледа да говорнику долазе на ум у самом тренутку када их изговара, и ако се интонација гласа, паузе, гестови и све друге особености његовог излагања чине као да су изворно и спонтано побуђене мислима које у том трену казује.“ (Галамиан и Грин, 1962/2006: 16–17).

И даље:

„Виолина се с разлогом ставља на пиједестал краљице инструмената. Очаравајућа својства овог, по величини малог, а по изражајним могућностима величанственог инструмента, садрже се у идеалном складу и обједињености певљивих, инструментално-виртуозних и звучно-колоритних компоненти. Сродност са могућностима вокалне емисије звука, у односу на друге инструменте је велика. По тонском опсегу, по могућностима континуираног звучања, по специјалном карактеру тона и артикулацији звучања, виолински израз превазилази људски глас. Достицање инструментално виртуозних, изражајно садржајних и атрактивних могућности је огромно, а могућност измена звучног колорита (од шума и удара до заносног певања), као и постизање најширег динамичког спектра, такође. (Михаиловић, 1994/2016: 158).“;

Коначно:

„Певљивост је најпривлачнија особеност виолинског звучања, која омогућава животност, изражајност и пријемчивост извођења. Најзначајније достигнуће виолинисте јесте тзв. *cantabile*, који се приближава, по могућству и идентификује са карактеристикама које одликују људски глас. Певљивост мора постојати не само у кантиленама, већ и у виртуозно техничким фрагментима. Певљивост и мелодиозност технике је карактеристика свих значајних извођача, и овим елементима сваки педагог, сваки ученик (извођач) мора да поклати велику пажњу.“ (Михаиловић, 1994/2016: 160).

У смислу цитираних сегмената, могли бисмо парафразирати професора Уроша Пешића (Пешић, 1999) и рећи: „Ђеминијани, Мерсен, Корели, Кванц, Л. Моцарт, као да су „наши савременици“, зар не? Намера ове парафразе је да укаже на важност, актуелност и данашњу применљивост Ђеминијанијеве студије, јер, као ни Л. Моцартова *Темељна школа виолине* (Моцарт, 1787/2024), она није неки „историјско-фосилни документ“ намењен искључиво „барокним“ виолинистима, методичарима и музиколозима, већ је она једно од исходишта виолинизма, корисна за образовање свих извођача на гудачким инструментима.

Примери који садрже изричите информације о гудалу и потезима гудалом су: I, VII, VIII, IX, XVI, XVII, XX и XXIV, од чега су примери са значајним текстуалним објашњењима и упутствима I (B), IX, XVI, XX и XXIV, док примери VII, XVI, XVII и XXIV имају исписане ознаке за смер потеза (наниже или навише), а пример XX садржи могуће артикулације потеза у различитим контекстима (при споријим или бржим темпима). „Комади“ који следе након 24 примера, тј. 12 завршних композиција су у форми сонатних ставова различитих карактера, и не садрже ознаке за

потезе гудалом (нити ознаке за прстореде, нпр). Ове композиције, које садржином углавном указују на *da chiesa* тип писања инструменталне музике развијеног „корегијанског“ стила, садрже „само“ ознаке за „све изражајне орнаменте који су неопходни за свирање с добрим укусом.“ (Geminiani, 1751/1952: [6]). Обзиром на обим овог рада издвојио бих неколико примера².

ПРИМЕР I (B):

„ (...) Тон виолине понајвише зависи од доброг управљања гудалом. Гудало треба држати на малом одстојању од жабице, између палца и прстију, тако да су струне окренуте на унутра, ка полеђини или ка спољашњој страни палца. (...) Најбољи извођачи најмање штеде гудало и користе га целог, од врха до дела који је испод и чак ниже од њихових прстију. При потезу гудалом навише рука је од ручног зглоба повијена мало надоле; када се жабица приближава жицама, ручни зглоб се одмах исправља то јест рука се враћа уназад или нагоре чим гудало поново почне да се вуче наниже. Једна од основних лепота виолине је постепено појачавање и стишавање звука које се постиже већим или мањим притиском гудала на жице кажипрстом. Када се свирају дуге ноте, звук треба започети тихо са постепеним појачавањем до средине, а одатле, га опет постепено, смањивати до краја ноте. Напоследку, посебно треба пазити да гудало глатко клизи од једног краја до другог, без прекида и застајања на средини, јер првенствено од тога, као и од држања гудала увек паралелно са кобилицом и дискретног притиска на жице само кажипрстом, зависи фини звук овог инструмента.“ (Geminiani, 1751/1952: [1], [2], 1)

Насупрот Л. Моцарту и неким другим ауторима, Ђеминијани саветује да се гудало не придржава баш при самој жабици (као што је то случај данас) већ на произвољно малој раздаљини од ње; то никако не може бити више од пар сантиметара, јер су гудала већ била кратка, укупне дужине око 60 сантиметара (што је петнаестак сантиметара мање од ‘модерног’ гудала), а он истовремено саветује и да се при свирању користе струне испод прстију, и даље, ка жабици, што физички не би било могуће да је шака постављена више од пар сантиметара од жабице. При крају првог пасуса Ђеминијани, вероватно први у историји музике, описује антиципацију промене смера потеза гудалом, тј. да промена отпочиње покретима у већим деловима „система опруга“ (Галамиан и Грин, 1962/2006: 69) већ при крају претходног потеза. Што се тиче другог пасуса, све инструкције су у сагласју с већином оновремених аутора, првенствено Л. Моцартом и Тартинијем (Tartini, 1779/1967), али по питању „притиска само кажипрстом“ одступају од савремених поимања – термин „притисак“ замењен је због погрешног, буквалног тумачења у практичној настави термином „тежина“. У складу са „системом опруга“ тежина се преноси на штап гудала кроз све прсте, а највише кроз кажипрст и средњи прст. Слога „барокних“ аутора о искључивости употребе кажипрста указује на специ-

² Ради лакшег праћења текста уз ноте, факсимил Ђеминијанијеве књиге доступан је бесплатно на *International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library*: [https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin%2C_Op.9_\(Geminiani%2C_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin%2C_Op.9_(Geminiani%2C_Francesco))

фичност технике инхерентне „барокном“ гудалу и потезу. Овде представљена *messa di voce* (крешендо и диминуендо на једном тону) сасвим је уобичајени динамички орнамент у вокалној и инструменталној музици (додуше често погрешно интерпретиран) (Jackson, 2005: 244) који је изврстан показатељ мере обликовања тона, и одражава морфолошке карактеристике потеза „барокним“ гудалом.

„Како бисте постигли већу сигурност (у потезу гудалом, прим. прев): вежба се прво *messa di voce* на празној жици, нпр. на *a* жици. Почине се од пијанисима и тон се постепено појачава до фортисима. Ова студија се мора вежбати навише и наниже. Узмите ову вежбу тако да је радите један сат дневно, у ствари, не одједном, већ пола сата пре, а пола сата по подне. При томе, сетите се да је ово једна важнија и тежа студија. Када будете с овим завршили, онда Вам *messa di voce* неће више задавати муке да на исти начин почнете од пијанисима и да појачате до фортисима, а затим се враћате у пијанисимо.“ (Tartini, 1779/1967: 13)

ПРИМЕР I (C), последња два пасуса:

„Прстореда се, заиста, морате придржавати, и зато би било најпааметније да га увежбате без гудала, којим се не треба бавити све док не дођете до VII примера у коме је представљен неопходан и прави начин на који га треба користити. Може се претпоставити да је овакво вежбање без гудала непријатно јер не пружа никакво задовољство уху; ипак ће корист, која се временом стиче оваквим вежбањем бити више него довољна надокнада могућем почетном осећању одвратности.“ (Geminiani, 1751/1952: [2], [3], 1)

Ђеминијани овде приступа раздвајању рада на техници леве и десне руке, свестан неприродности овог метода. И данас, већина уџбеника и приручника прати овај принцип у почетној настави, али и касније, за решавање одређених неправилности и/или проблема.

ПРИМЕР VII:

„Садржи 14 скала, састављених од свих интервала дијатонског порекла у којима су различите промене положаја руке. Ове скале треба изводити гудалом и зато ће бити неопходно неколико дана вежбања свега што је садржано у XXIV примеру да се не би покварио рад прстију услед коришћења гудала.“ (Geminiani, 1751/1952: [4], 5)

Интересантно је да аутор овде сугерише другачији редослед изучавања примера у односу на штампани, налик књизи или стрипу с алтернативним наставцима/завршецима. Није познато зашто није одштампан жељени редослед, али, налик другим историјским примерима, али и савременој пракси ученик паралелно ради и на левој и на десној руци одвојено, па их затим „спаја“.

ПРИМЕР XXIV:

„Вежбањем овог примера овладаћете уметношћу коришћења гудала, као и свирања у темпу. Слово (*g*) означава потез гудалом наниже, а слово (*s*) потез навише. Знак (*segno*) означава репетицију. Морате, изнад свега, водити рачуна да повлачите гудало наизменично наниже и навише. Гудало увек треба вући равно по жицама и никад га не дизати при свирању шеснаестина. Ово треба увежбавати док ученик тиме потпуно

не овлада без опасности да нешто заборави. Пре но што закључим део о гудалу, морам да упозорим ученика да не означава темпо гудалом, јер ако се на то навикне ту навику ће тешко изгубити. То може имати веома непријатне последице и често уништава замисао композитора. На пример, уколико је последња нота у такту везана лигатуром с првом нотом следећег такта, ове две ноте треба свирати као да су једна, те ако означите почетак такта гудалом уништавате лепоту синкопирања. У том смислу, при свирању у групама, уколико гудалом посебно наглашаваате ноте на почетку сваког такта, тако да доминирају у односу на остале, мењате и кварите прави дух дела; мало је случајева, изузев тамо где је то композитор хтео, што је увек означено, да такво свирање није изразито непријатно.“ (Geminiani, 1751/1952: [9], 33)

ПРИМЕР VIII:

„Овај пример садржи 20 скала у различитим тоналитетима које су веома корисне да би се стекао добар осећај за темпо и добра интонација. Обратите пажњу да их изводите наизменичним потезима гудала наниже и навише и обрнуто, водећи рачуна да не следите то одвратно правило да гудало треба вући наниже на првој ноти сваког такта.“ (Geminiani, 1751/1952: [4], 6–9)

„При крају барокног периода, како је слабила хијерархија јаких и слабих тактових делова и нестајала строга примена ‘правила потеза наниже’ Кванц, Тартини и Ђеминијани сугеришу увежбавање ‘наопачке’ штрихова, да би ојачали потез навише и изједначили разлике између потеза наниже и навише“ (Tarling, 2001: 91), што постепено доводи и до промене модела гудала. Ова два примера, као и примери XVI и XVII, откривају још једну тезу за разматрање, како пише Енрико Карери (Enrico Careri) у Грвовом музичком речнику, изгледа специфичну стилску карактеристику Ђеминијанијевог музике:

„Тако имамо, с једне стране Ђеминијанија који држи да свака теза не треба да буде јако назначена (како је препоручено у неким другим оновременим студијама), и, с друге стране критику Ђеминијанија као ‘лошег менталног аритметичара’³ (тј. да није био у стању да одржава темпо). Пошто је његова музика иначе често критикована због ритмичке и мелодијске неправилности и асиметрије фраза, можемо закључити да се Ђеминијани, као свирач, композитор и теоретичар морао разликовати од својих савременика по питању идеја о ритму. Његово противљење метричкој акцентуацији, темпо рубато и ритмичка комплексност његове музике су три индикације истог концепта ритма. Као противник ригидног граматичког скандирања акцената, Ђеминијани је унапредио оно што је Ђулио Качини називао ‘sprezzatura di canto’⁴, а Никола Вићентино ‘quel certo ordine di procedere nelle composizioni che non si può scrivere’ (тај извесни ред излагања композиције који не може бити записан, прим. прев), и правилну организацију фраза и периода заменио запетљанијим и неправилним ритмичким поступцима.“ (Oxford Music Online, n.d.).

³ Ову критику упутио је Чарлс Барни (Charles Burney) 1750. године.

⁴ Ђулио Качини у предговору свог дела *Le nuove musiche* из 1602. године „заговара извесно ‘племенито занемаривање’ при певању, што изгледа сугерише да темпо може бити слободно вариран у зависности од природе речи.“ (Jackson, 2005: 60)

ПРИМЕР IX:

„Овај пример садржи 16 варијација које су најкорисније за вежбање свирања у темпу, технику гудалом, интонацију и начин извођења. И у овом примеру морате да пазите да прсти буду што чвршће на жицама и да у повлачењу гудала ручни зглоб буде најупосленији, рука само мало, а раме уопште не.“ (Geminiani, 1751/1952: [5], 10, 11)

У складу са претходним инструкцијама, Ђеминијани саветује да потези гудалом, тј. покрети десне руке буду иницирани из мањих делова „система опруга“, што начелно одступа од ставова савремене методике наставе, јер „увек је неопходно интегрисати сваки покрет у обједињени покрет целе руке. Сваки мали специфични покрет треба да задржи облик који се уклапа у општи покрет руке. Могуће је такође пронаћи одвојене облике покрета, али они су неприродни.“ (Yankelevich, 1983/2016: 299), али, уклапа се у потпуности у „барокну“ извођачку технику базирану на музичким захтевима и природи гудала.

ПРИМЕР XX:

„Овај пример показује начин коришћења гудала за половине нота, четвртине, осмине и шеснаестине како у спором тако и у брзом темпу. Није довољно дати им само њихово право трајање, већ је потребно додати и израз који им одговара. Ако се то не уради, дешава се да се многе добре композиције покваре у покушају извођења. Морате обратити пажњу да знак (троугао с правим углом) показује нарастање звука (крешендо, прим. прев); знак (укошена црта, прим. прев) указује на то да ноте треба свирати равно, а гудало не треба дизати са жица; (усправна црта – клин, прим. прев) значи стакато када се гудало диже са жица на свакој ноти. N.B. У XX примеру реч *buono* означава добро; *mediocre* – осредње; *cattivo* – лоше; *cattivo, o particolare* – лоше, или посебно (специфично, прим. прев); *meglio* – боље; *ottimo* – веома добро; *pessimo* – веома лоше.“ (Geminiani, 1751/1952: [8], 27)

На основу овог примера јасно се види Ђеминијанијева опредељеност ка константној динамици потеза гудалом, било у споријим или бржим темпима (у адађу или андантеу, и алегру или престу), што се углавном поклапа с писањима других аутора из тог периода. Ђеминијани стакато не посматра као потез гудалом, већ као врсту кратке артикулације: „Ово изражава одмор, узимање ваздуха или промену речи (...)“ (Geminiani, 1751/1952: [7]), и зато, за разлику од „модерног“ поимања лежећег потеза стакато, саветује одизање гудала на свакој ноти, што би данас иначе указивало на скачући потез спикато. Скоро да нема ситуације у којој је „равно свирање нота“ оцењено као добро. У контексту споријих темпа стакато четвртине, осмине или шеснаестине начелно су оцењене као лоше решење, осим ако није у питању нека специфична, тј. посебна ситуација. Ђеминијани сматра да је иначе лоше извођење пасажа у шеснаестинама равним потезом и неједнако (фр. *notes inégales*), осим ако није специфичан случај у споријем темпу. Посебним случајем сматра стакато под легатом у споријем темпу:

„Извођење стаката под легатом помало збуњује разноликост и двосмисленост нотације, те је неопходно водити се темпом и карактером музике. Тачке изнад или испод нота у спорим ставовима уобичајено су означавале извођење на жици (лежећи потез,

прим. прев), слично *йоршайу*; црте изнад или испод нота су биле више уобичајене за држа темпа и уопштено су означавале свирање 'одигнутим' стилем (налик скачућим потезима, прим. прев), при чему су кратки пасажии извођени у истом смеру, било на-више или наниже, а дужи пасажии су уобичајено извођени у смеру потеза навише.“ (Stowell, 2001: 77)

Динамичко обликовање и артикулација на нивоу сваког појединачног тона (осим у случају шеснаестина у држим темпима), те увођење комбинација легата, (асиметричног) легата с нон-легатом или неједнако третирање шеснаестина у држим темпима оцењени су скоро увек добро или веома добро:

„ (...) потез гудалом даје живот нотама; производи час скромни, час смели, час озбиљан или шаљив тон; ласкаву или смирену и узвишену, тужну или веселу мелодију; он је, саобразно томе, посредник, чијом мудрошћу употребом смо у стању да код слуша-лаца побудимо речена осећања (...) кад добро извежбани виолиниста поседује здрав разум и разборито свира, тако да кажемо, голе ноте, када се потруди да нађе афект, и да за тај афект како треба примени одговарајуће потезе.“ (Моцарт, 1787/2024: 137)

„Најважнији део извођења на виолини и њој сличним инструментима је потез гудалом. Њиме се звук инструмента производи или боље или лошије; кроз потез гудалом ноте добијају свој живот, изражава се пијано и форте, побуђују афекти, разликује се тужно од веселог, озбиљно од шаљивог, узвишено од ласкавог и скромно од смелог. Значи, то је средство којим се, као на флаути дахом, језиком и уснама, постиже му-зички израз, и којим се једна идеја може варирати на многе начине.“ (Quantz, 1752/2001: 613).

У оквиру тренутне фазе истраживања, можемо закључити да су ораторски/кантабилни идеал, изузетна динамичка животност, минуциозна артикулација кратких фраза и микрообликовање/варирање главне карактеристике Ђеминија-нијевог потеза гудалом, што је у потпуном сагласју с већином других описа „ба-рокног“ потеза, и, уз пар специфичности које се односе било на италијанску му-зику (корелијански стил) или, пак Ђеминијанија лично (придржавање гудала, третман ритма), откривају његов изражајни капацитет.

Закључак

Кончан закључак, у ствари, следи тек након темељнијег просвиравања свих примера и „комада“ из *Умјетности свирања на виолини* Франческа Ђеминијанија, што представља наредну фазу истраживања. С тим у виду желео бих да завршим овај текст ауторовим речима из примера XVIII које попут педагошке поуке одје-кују кроз векове као још један „евеџин“ квалитет ове студије:

„Већ више година се сматра да оно што се обично назива добрим укусом у певању и свирању уништава праве мелодије и намере њихових композитора. Многи мисле да се прави добар укус не може никако стећи придржавањем правила уметности, већ да је као јединствен дар природе повластица оних који природно имају добро ухо. Како многи ласкају себи да поседују ову перфекцију, тако се дешава да они који певају или

свирају мисле само на то да константно изводе неке омиљене пасаже (китњасте импровизације, прим. прев.) или трилере, верујући да ће на тај начин научити да буду добри извођачи, а не схватају да се свирање с добрим укусом не састоји од честих пасажа, већ од снажног, али деликатног изражавања композиторских намера. Таквом изражавању би сви требало да теже, а може га лако стећи онај ко не цени превише сопствено мишљење и ко се упорно не супротставља снази правих доказа. Па ипак, не желим да се претпостави да порицем снажне ефекте доброг уха, пошто сам више пута искусио колика је његова снага; ја само тврдим да су умерено надареним људима потребна одређена правила у уметности, правила која такође могу побољшати и усавршити и веома надарене.“ (Geminiani, 1751/1952: [6])

Референце

- Geminiani, Francesco (1952). *The Art of Playing on the Violin* (facsimile edition) (D. D. Boyden, Ed.). Oxford: Oxford University Press. (Original work published in 1751)
- Jackson, Roland (2005). *Performance Practice. A Dictionary Guide for Musicians*. New York and London: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Oxford Music Online (n.d.). Geminiani, Francesco (Saverio) [Xaviero]. In: *Grove Music Online*. Retrieved April 20, 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010849?rsk=y=u2TFif&result=1>
- Popović, Rastko (2023). Preparing the Serbian Edition of The Art of Playing on the Violin by Francesco Geminiani – Expressiveness of Intonation and Fingering. In: Ana Stefanović & Dragana Stojanović-Novičić (Eds.), *Interpreting of / through / by / in Music* (pp.275–291). Belgrade: University of Arts in Belgrade, Faculty of Music, Department of Musicology.
- Quantz, Jochan Joachim (2001). *On Playing the Flute* (2nd edition, transl. Edward R. Reilly). Boston: Northeastern University Press. (Original work first published in 1752)
- Seletsky, Robert E. (2004). New light on the old bow – 1. *Early Music*, 32(2), 286–301.
- Stowell, Robin (2001). *Early Violin and Viola*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tarling, Judy (2001). *Baroque String Playing for Ingenious Learners*. Hertfordshire: Corda Music Publications.
- Tartini, Giuseppe (1967). *A Letter to Mrs Lombardini – An Important Lesson to the Performers on the Violin* (transl. Dr. Burney). London, New York: Johnson Reprint Corporation. (Original work first published in 1779)
- Yankelevich, Yuri (2016). *The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich* (Transl. Masha Lankovsky). Oxford: Oxford University Press. (Original work first published in 1983 as Pedagogicheskoe Nasledie)
- Галамиан, Иван и Е. Грин (2006). *Принципи свирања на виолини* (превео Д. Илић). Београд: Studio Lirica. (Оригинално дело објављено 1962. године)
- Михаиловић, Дејан (2016). *Елементи виолинизма. Виолинска педагогија и Извођачиство*. Београд: Studio Lirica. (Оригинално дело објављено 1994. године)
- Моцарт, Леополд (2024). *Темељна школа виолине* (превео Д. Илић). Београд: Studio Lirica. (Оригинално дело објављено 1787. године)
- Пешић, Урош (1999). *Леополд Моцарти – наш савременик. Виолинска школа Леополда Моцартиа у служби савременог виолинизма*. Београд: Универзитет уметности.

Поповић, Растко (2016). Поглед на развој гудачких инструмената у XX и XXI веку. У: Соња Маринковић, Санда Додик и Драгица Панић Кашански (ур.), *Влаго Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација* (стр. 154–174). Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске.

PREPARING THE SERBIAN EDITION OF *THE ART OF PLAYING ON THE VIOLIN* BY FRANCESCO GEMINIANI – EXPRESSIVENESS OF BOWING

The Serbian edition of *The Art of Playing on the Violin* focuses on two main aims: 1) to provide an accurate translation of the original text, accompanied by facsimiles of musical examples and compositions; and 2) to offer an introduction, critical review, commentary, and partial methodological analysis of the work. As part of this endeavor, Geminiani's writings on violin bowing technique are examined. These aspects shed light on a significant dimension of 18th-century musical expressiveness, identified as the central contribution of this research. The theoretical framework is grounded in key mid-18th-century treatises on violin playing, including those by Leopold Mozart, Tartini, and Quantz. Alongside historical sources, relevant contemporary literature concerning historically informed performance practices and pedagogical approaches to teaching bowed string instruments is also utilized. The potential implications of this research extend to the field of music pedagogy, particularly through its practical application in bowed-string instrument teaching methods.

Keywords: Francesco Geminiani, violin school, critical edition production, historically informed performance practice, bowed-string instruments, teaching methods