

Utjecaj gitarskih djela Joaquina Turine na razvoj tehnike sviranja gitare/ Koncert prema programu

Stevanovski, Lana

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:111647>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-12**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA INSTRUMENTALNE STUDIJE I KOMPOZICIJU S TEORIJOM
GLAZBE
DIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ GITARSKA PEDAGOGIJA

LANA STEVANOVSKI

**UTJECAJ GITARSKIH DJELA JOAQUÍNA TURINE
NA RAZVOJ TEHNIKE SVIRANJA GITARE**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

Xhevdet Sahatxhija, umj. savj.

Osijek, 2024.

Obrazac - L

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I
KULTURU U OSIJEKU
Kralja P. Svačića 1/f, Osijek

IZJAVA LEKTORA

1. Podaci o lektoru	
Ime i prezime: (ili naziv obrta/tvrtke)	Tin Užar
Zvanje:	mag. educ. philol. croat. et mag. educ. hist.
E-mail:	tin.uzar@gmail.com
Kontakt:	0916123589

2. Podaci o radu	
Autor:	Lana Stevanovski
Naslov:	Utjecaj gitarskih djela Joaquina Turine na razvoj tehnike sviranja gitare

Izjavljujem da je diplomski/završni rad lektoriran i usklađen s pravilima hrvatskog jezika.

Osijek, 24. lipnja 2024.
(mjesto i datum)



lektor

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja _____ Lana Stevanovski _____ potvrđujem da je moj _____ diplomski _____ rad
pod naslovom _____ Utjecaj gitarskih djela Joaquína Turine na razvoj tehnike sviranja gitare _____
te mentorstvom _____ Xhevdera Sahatxhije, umjetnički savjetnik _____

rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, _____ 21.6.2024. _____

Potpis

Lana Stevanovski

Sažetak

Joaquín Turina jedan je od najznačajnijih španjolskih skladatelja ranog 20. stoljeća. Njegova sinteza francuskog impresionizma i španjolskog folklorizma značajno je utjecala na pokret obnove španjolske tradicijske glazbe te obogatila gitarsku literaturu s djelima novog zvuka i tehnika sviranja. U ovom radu objasnit će se povijesni kontekst i utjecaji koji su bili aktualni u doba Turininog stvaralaštva, od španjolske glazbe 16. stoljeća do impresionizma i flamenca. Glazba impresionizma i flamenco kao glavna inspiracija Turine kompleksni su pojmovi koji su se mijenjali kroz povijest, a njihove su karakteristike i tehnike revolucionarno utjecale na skladatelje s područja Španjolske koji su boravili u Parizu. Osim samih područja na kojima je Turina boravio, utjecaj na stvaralaštvo imali su i njegovi kolege i prijatelji. Debussy i Ravel bili su izvor impresionističkog duha, dok su Albéniz i de Falla svojem prijatelju davali potporu da se umjetnički vrati svojim korijenima u Andaluziju. Za analizu Turininih gitarskih djela izdvojena je Sonata za gitaru op. 61. Sonata je prožeta elementima flamenca i impresionističkog bojanja te služi kao dobar primjer Turinina stvaralačkog procesa. Struktura djela je čista, no nije ograničena pravilima forme i harmonijskih funkcija, već je težište stavljeno na zvuk i izražaj. Kada se pristupa ovoj sonati potrebno je proučiti izvore, tehnike i elemente flamenca u svakom stavku te posegnuti za analitičkim pristupom djelu.

Ključne riječi: Joaquín Turina, flamenco, sonata, impresionizam, folklorizam

Abstract

Joaquín Turina is one of the most important Spanish composers of the early 20th century. His synthesis of French Impressionism and Spanish Folklorism, significantly influenced the revival movement of Spanish traditional music, and also enriched the guitar literature with works of new sound and technique. This paper will explain the historical context and influences that were current at the time of Turina's work, from 16th-century Spanish music to impressionism and flamenco. Impressionist music and flamenco as Turina's main inspiration, are complex concepts that have changed throughout history, and their characteristics and techniques have had a revolutionary influence on composers from areas of Spain who resided in Paris. In addition to the very areas in which Turina resided, his work was influenced by his colleagues and friends, Debussy and Ravel were the source of the impressionist spirit, while Albéniz and de Falla supported their friend to return artistically to his roots in Andalusia. For the analysis of Turina's guitar works, the Sonata for guitar op. 61 is selected. The sonata is imbued with elements of flamenco and impressionistic coloring, and serves as a good example of Turina's creative process. The structure of the work is pure, but it is not limited by the rules of form and harmonic function, but the emphasis is placed on sound and expression. When approaching the Sonata, it is necessary to study the sources, techniques and elements of flamenco in each movement, and pursue an analytical approach of the work.

Key words: Joaquín Turina, flamenco, sonata, Impressionism, Folklorism

Sadržaj

1. UVOD.....	1
2. POVIJESNI KONTEKST.....	2
2.1. POVIJEST ŠPANJOLSKE GLAZBE.....	2
2.1.1. Španjolska glazba 16. stoljeća.....	2
2.1.2. Sedamnaesto i osamnaesto stoljeće u Španjolskoj.....	3
2.1.3. Felipe Pedrell.....	4
2.1.4. Folklorizam i Manuel de Falla.....	4
2.1.5. Flamenco – povijest i utjecaj na glazbu Španjolske.....	5
3. JOAQUÍN TURINA.....	6
3.1. SKLADATELJSKI STIL.....	7
3.1.1. Impresionizam.....	8
3.1.2. Španjolski utjecaji.....	8
4. SONATA I SONATNI OBLIK.....	11
5. SONATA ZA GITARU op. 61.....	13
5.1. ANALIZA SONATE ZA GITARU I METODIČKA OBRADA.....	13
5.1.1. Elementi flamenca.....	15
5.1.2. Usporedba manuskripta i izdane partiture.....	20
5.1.3. Sonata i gitarska tehnika.....	23
6. ZAKLJUČAK.....	26
7. LITERATURA.....	27
8. POPIS SLIKA.....	28

1. UVOD

Ovaj diplomski rad pisan je na temu utjecaja djela Joaquína Turine na razvoj tehnike sviranja gitare. Svaka generacija gitarista bolja je od prijašnje, a tehnike sviranja su zahtjevnije i naprednije, stoga je korisno detaljnije promotriti početak uporabe novih tehnika prošloga stoljeća kako bi se dobila slika napretka od tada do danas. Turina je svoja djela za gitaru pisao početkom 20. stoljeća, a u svojim djelima ispreplitao je elemente impresionizma i andaluzijskog flamenca. Ova dva izvora inspiracije u sebi sadrže različite glazbene i tehničke izazove za skladanje i izvođenje. Na početku je bitno promotriti povijesni kontekst Turininog stvaralaštva i razvoj same glazbe na području u kojemu je djelovao. Spomenut će se glazbeni preporod španjolske glazbe te obnova folklorizma i korištenje elemenata španjolskog folklora u glazbi 19. i 20. stoljeća. Flamenco kao umjetnički oblik povijesno će se opisati te će se detaljnije proučiti njegov utjecaj na gitaru. Nadalje, rad će se dotaknuti Turininog životopisa, njegovih djela, djelovanja i skladateljskog stila. Od njegovih djela za gitaru detaljnije će se obraditi *Sonata za gitaru op. 61*, proučit će se oblik sonate i njezinih stavaka te elementi flamenca. Detaljnije će se usporediti metodički pristup djelu, od usporedbe manuskripta i partiture, do tehnika i načina vježbanja same sonate.

2. POVIJESNI KONTEKST

Joaquín Turina španjolski je skladatelj čiji je rad nastajao u vrijeme velikih društvenih, kulturnih, političkih i umjetničkih promjena. Europa, ali i ostatak svijeta prolazili su kroz turbulentne događaje poput porasta demokracijskih prava, tehnološkog napretka, Prvog svjetskog rata, građanskih ratova, epidemija. Umjetnost kao odraz vremena u kojemu nastaje također doživljava preokret, napuštaju se romantičarske ideje, a njihovo mjesto preuzimaju modernizam, impresionizam, realizam i ekspresionizam. Bitno je Turininu glazbu upoznati u kontekstu vremena u kojemu je nastala te proučiti uzore i inspiraciju Joaquína Turine.

2.1. POVIJEST ŠPANJOLSKE GLAZBE

Španjolska glazba prvo razdoblje svoga procvata doživljava s velikim predstavnicima vokalne polifonije 16. stoljeća i bogatstvom literature za lutnju. Nakon tog umjetnički bogatog razdoblja nastupa zastoj obilježen oponašanjem inozemne glazbe, pretežito talijanske. To razdoblje imitacije traje do kraja 19. stoljeća kada španjolska glazba počinje doživljavati svoj preporod u kojemu se ljepote narodne umjetnosti počinju prihvaćati i njima se izgrađuje nacionalni glazbeni smjer. Stvaranjem u duhu španjolskog folklor, bogatim izrazitom melodikom i ritmikom, španjolski skladatelji na prijelazu u 20. stoljeće u europsku glazbu unose svježinu novog kolorita, izvornoga i karakterističnoga za područje Španjolske. Doduše, španjolska je narodna glazba u Europi bila poznata po nastojanjima stranih skladatelja inspiriranih španjolskim folklorom i pobuđenih da stvaraju zanimljive skladbe (npr. Glinka, Rimski-Korsakov, Bizet, Lalo), no pravi oblik španjolskog nacionalnoga glazbenog smjera oblikuju tek djela suvremenih španjolskih skladatelja. Pojavom Albéniza, Granadosa, de Falle u glazbenom životu Španjolske te suradnjom umjetnika iz naroda i školovanih glazbenika, napokon se pokazuje raskošna ljepota glazbenog izraza zemlje koja je u povijesti umjetnosti i književnosti zapisala velika imena (Andreis, 1989).

2.1.1. Španjolska glazba 16. stoljeća

Na Pirinejskom se poluotoku nakon stoljetnog vladanja gregorijanskog korala pojavljuje višeglasno pjevanje. Lirika trubadura iz Provanse i Ars nova sa svojim novim formama ostavile su tragove svoga utjecaja, ispunjavajući razdoblje kada španjolska glazba

pokazuje samostalni oblik i doživljava neslućeni procvat. Juan del Encina, Tomás Luíz de Victoria, orguljaš Antonio Cabezón, Cristobal Morales, Francisco Guerrero, Diego Ortiz, lautisti i vihuelisti Luis Milan i Miguel de Fuenllana, Juan Pujol, Juan Ginz Perez umjetnici su čije glazbeno stvaralaštvo pokazuje visinu tadašnje španjolske glazbe na svim područjima glazbene umjetnosti. Mnogi sačuvani rukopisi i pisani zbornici poput *Cancionero musical de Palacio* svjedoče ljepoti španjolske glazbe tog vremena umjetničkog procvata (Andreis, 1989).

2.1.2. Sedamnaesto i osamnaesto stoljeće u Španjolskoj

Španjolska nacionalna glazba na znatno je nižem stvaralačkom stupnju, a skladatelji traže uzore u talijanskom kazalištu, što je zamjetno i na području instrumentalne glazbe. U razdoblju 18. stoljeća na području Španjolske borave znameniti talijanski majstori Domenico Scarlatti i Luigi Boccherini. Španjolski skladatelji poput Domeneca Terradelasa, Davida Pereza, Vincentea Martína y Solera zasigurno su kvalitetni skladatelji neosporiva talenta, no uvidom u njihova djela može se zaključiti da su imitatori napuljske operne škole.

Ne može se tvrditi da je španjolska glazba 18. stoljeća bila samo imitacija talijanske škole jer se u to vrijeme uočavaju pokušaji oko osnivanja španjolskog nacionalnog kazališta. Djela Lopea de Vegae i Calderóna de la Barce u sebi su redovito sadržale glazbene točke, *villancico* ili *cantarcillo*¹. Iako je u popijevkama nedostajalo elemenata umjetničke odredbe, u sebi su sadržale odraz lokalnog kolorita i ritma. Dramske točke kazališta postupno obuhvaćaju veći opseg i značenje te u suradnji govornog i komponiranog teksta nastaju nove kazališne vrste – *zarzuela*² i *tonadilla*³. Obje vrste bile su igrokazi s pjevanjem, a mogle su imati različita sadržajna obilježja. Značaj je mogao biti komičan, satiričan, a katkad bi izražaj sadržavao idilični i sentimentalni ugođaj. Glazba se obilno crpila iz bogatstva španjolskog folklor, javljaju se plesovi iz područja Andaluzije, Asturije, Aragona, baskijskih krajeva. Fandango, bolero, jota, polo, murciana, seguidilla, zapateado, zortzico, malagueña plesovi su čija je životopisnost i pokretnost ispunjavala *tonadille* i *zarzuele*. U lirskim ulomcima prevladavaju kantilene bogate melodijskom ornamentacijom koje podsjećaju na vrijeme arapskog utjecaja na španjolsku umjetnost (Andreis, 1989).

¹ Jednostavne popijevke s jednim ili više glasova.

² Španjolska lirsko-dramska vrsta u kojoj se izmjenjuju pjevane i govorne scene.

³ Kratka, satirična glazbena komedija.

2.1.3. Felipe Pedrell

U posljednjim desetljećima 19. stoljeća nastupa preokret u španjolskoj glazbi. Felipe Pedrell (1841.-1922.) prvi uočava i pokušava riješiti problem španjolske nacionalne glazbe. Taj problem nastoji riješiti teoretski i praktično. Godine 1891. objavom njegove glasovite brošure *Por nuestra musica*⁴ Pedrell potiče na buđenje i nastojanje da se utemelji nacionalni glazbeni smjer u Španjolskoj. Kao izvore za obnovu španjolske glazbe u brošuri navodi raznolikost, životopisnost, izražajnost i originalnost folklora te bogatu baštinu španjolskih glazbenika 16. stoljeća. Objavljuje četiri sveska antologije *Hispaniae scholae musica sacra*, u kojoj se nalaze djela Victorie, Cabezona, Moralesa, Guerréra i drugih, kako bi omogućio temeljitije upoznavanje i proučavanje španjolske glazbene baštine. U svojoj opernoj trilogiji *Los Pirineos*⁵ Pedrell nastoji dati primjer novoga nacionalnoga glazbenog stila. Svoje teoretske postavke uspio je samo djelomično ostvariti, oslobađajući se talijanskih utjecaja, ali upadajući u mrežu vagnerijanskih lajtmotiva. Pedrell je skladao opere, operete, kantate, brojna crkvena djela manjeg i većeg opsega, djela za orkestar, klavirska djela i djela za gudački kvartet. Također je iza sebe ostavio brojna muzikološka djela i zbirke, a među najpoznatijima je njegova zbirka *Canconero musical popular español* (u četiri sveska) koja vjerno prikazuje Pedrellovu iskrenu ljubav prema narodnim popijevkama i daje uvid na razvoj narodne glazbe u Španjolskoj (Andreis, 1989).

2.1.4. Folklorizam i Manuel de Falla

Glazbeni folklorizam u Europi s početka 20. stoljeća doživljava promjenu aspekta svoje funkcije. Odstupa se od primarnog glazbenog jezika te se zamjenjuje egzotizmom i arhaizmom. Time se u glazbi temeljenoj na folkloru osigurala autentičnost. Ta autentičnost se nije primarno ticala elemenata narodne glazbe gdje bi „krivotvorene“ trebalo zamijeniti „pravima“, već se nastojalo prevladati sam temelj „krivotvorenja“ i odstupanja folklorizma od glavnog jezika umjetničke glazbe. Taj cilj dio je kulturno-povijesnog konteksta u težnji prema političkoj emancipaciji.

Jedan od glavnih predstavnika španjolske glazbe u razdoblju obnavljanja nacionalnog folklorizma je Pedrellov student Manuel de Falla (1876.-1946.). On je svoj životni zadatak

⁴ Šp. *Za našu glazbu*

⁵ Šp. *Pirineji*

vidio u utvrđivanju razlike skladanja *en espanol*⁶ i skladanja *à l'espagnole*⁷. Ova dva pojma razlikuju se po tome što prvi de Falla poznaje kao autentičnu španjolsku glazbu i nacionalni folklorizam, dok drugi obilježavaju „krivotvorene“ karakteristike folklorizma 19. stoljeća. Zapazivši da u njegovoj domovini ne nalazi podršku svojih umjetničkih nazora, 1907. emigrira u Pariz gdje nastavlja razvijati ideju španjolskog folklorizma nadmećući se s egzotizmom francuske moderne koja je u sebi sadržavala španjolske elemente (Danuser, 2007).

2.1.5. Flamenco – povijest i utjecaj na glazbu Španjolske

Flamenco je, kao glazbena tradicija, jedinstven u svome statusu jer potječe iz folklorne glazbe, sadrži malo standardiziranosti u području teorije, a zahtijeva visoku razinu tehničkih i umjetničkih sposobnosti usporedivih sa zahtjevima klasičnih oblika umjetnosti. Flamenco glazbu čine pjesma (*cante*), ples (*baile*) i sviranje gitare (*toque*). Izvorno i strukturno flamenco proizlazi iz vokalne glazbe kojoj je sviranje gitare sekundaran dodatak koji nije uvijek potreban. Kroz povijest sviranje solo gitare u flamencu postaje samostalan oblik koji postiže veći svjetski uspjeh od vokalnog flamenca.

Flamenco stil nastaje u kasnom 18. stoljeću iz andaluzijske folklorne glazbe koju su stilizirali i doradili romski profesionalni glazbenici. Sama andaluzijska glazba korijene vuče kroz svoju bogatu povijest i raznolikost etničkih skupina na tom području, od Arapa, Berbera do Židova i kršćana koji su stoljećima skladno živjeli. Flamenco pjesme kasnog 19. stoljeća dijele se na dvije kategorije, direktno izvedene iz andaluzijske folklorne glazbe i pjesme inspirirane lokalnim idiomima.

Od 1830-ih flamenco se ubrzano razvija i postaje oblikom popularne glazbe koja se izvodi u kafićima i na zabavama. Izvođači flamenca više nisu samo romskih korijena, već glazba privlači i druge glazbene izvođače (*payo*). U 20. stoljeću, određeni žanrovi flamenco glazbe su zabranjeni na zabavama, no glazbenici nastavljaju održavati tradiciju flamenca koja nakon 1960-ih ponovno doživljava veliku popularnost. Veliku ulogu u toj revitalizaciji imali su popularni gitaristi poput Paca de Lucie (Manuel, 2003).

⁶ na španjolskome

⁷ na španjolski način

3. JOAQUÍN TURINA

Joaquín Turina rođen je u Sevilli 1882. godine. Potječe iz bogate obitelji srednjeg društvenog sloja. Odrastao je u glazbenom okruženju i već od malena je pokazivao sklonost prema glazbi i svoj glazbeni talent. Godine 1894. započinje naobrazbu o harmoniji i kontrapunktu te nedugo zatim počinje skladati kraća djela. Svoj debi kao pijanist izvodi 1897., a nedugo zatim, 1902. seli u Madrid gdje aktivno sudjeluje na glazbenoj sceni.⁸

Poput mnogih španjolskih skladatelja toga vremena, 1905. odlazi studirati u Pariz u Scholu Cantorum. Studirao je teoriju kod Augusta Serieyxa i Vicenta d'Indyja te klavir kod Moritza Moszkowskyjevog. U Parizu upoznaje mnoge utjecajne skladatelje poput impresionista Mauricea Ravela i Claudea Debussyja te sunarodnjaka Isaaca Albéniza i Manuela de Falle s kojima postaje blizak prijatelj. Upravo ga to prijateljstvo usmjerava da inspiraciju potraži u popularnoj tradicionalnoj glazbi Španjolske, a Albéniz mu daje podršku financiranjem izdavanja Turininog *Kvinteta za klavir i gudače op. 1*. Djelo je izuzetno dobro primljeno, a ostvareni uspjeh ostavlja znatan trag na Turinin skladateljski stil. Dotadašnji utjecaji Franckove i d'Indyjeve škole polako se upotpunjuju ili zamjenjuju glazbom inspiriranom Andaluzijom i Sevillom.

Turina se 1914. s de Fallom vraća u Madrid gdje nastavlja raditi kao izvođač, profesor, skladatelj i kritičar. Radi kao dirigent orkestra kazališta Eslava, osnivač je i pijanist Madridskog kvinteta, povremeni je dirigent Ruskoga baleta u Španjolskoj. U dnevniku *El Debate* radi kao glazbeni kritičar od 1926. Od 1931. radi kao profesor kompozicije na Madridskom kraljevskom konzervatoriju, a od 1943. dobiva poziciju u Ministarstvu prosvjete kao pročelnik Glazbenog odjela. Turina umire u Madridu 1949. godine⁹.

Za života je Turina bio iznimno plodan skladatelj širokog spektra, a za sobom je ostavio velik broj instrumentalnih, komornih, orkestralnih, glazbeno-scenskih i vokalnih skladbi. Od djela za orkestar bitno je istaknuti *Fantastične plesove* (1920.), njegovo najpoznatije djelo, originalno pisano za klavir, a posvetio ga je supruzi Obduliji Garzon. Još neka orkestralna djela vrijedna spomena su *Rocío* (1912.), *Evangelio de Navidad* (1915.), *Sinfonia sevillana* (1920.) i *La Prócesion del Rapsodia sinfónica* za klavir i gudački orkestar (1931.). Od glazbeno-scenskih

⁸ Piano Society. Turina, Joaquin (1882 - 1949). Preuzeto s: <https://www.pianosociety.com/pages/Turina/>

⁹ Wayback Machine. Joaquin Turina. Preuzeto s: <https://web.archive.org/web/20231209135340/http://joaquieturina.com/>

djela najpoznatije su opere *Margot* (1914.) i *Jardin de Oriente* (1923.) te scenska glazba *Navidad* (1916.) kao i drama *La Adultera penitente* (1917.). Turina je napisao mnoga djela za raznolike komorne sastave kao što su violinska sonata (1908.), gudački kvartet (1910.), klavirski kvintet, *Escena andaluza* za violu, klavir i gudački kvartet (1912.), *Serenata* za gudački kvartet (1935.), *L'Oración del Torero* za lutnju i gudački kvartet (1925.), *Rescueros de la antigua España* za lutnju i gudački kvartet (1929.). Kao talentirani pijanist za sobom je ostavio najveći broj djela za klavir od kojih su najpoznatija suite *Sevilla* (1909.), *Sonata romántica* (1909.), *Album de viaje* (1916.), *Cuentos de España* (1918. i 1928.), *Niñerías* (1919. i 1931.), *Mujeres españolas* (1917. i 1932.), *Juárdines de Andalusia* (1924.), *Danzas gitanas* (1930. i 1934.). Osim skladbi za solo klavir također piše djela za glas i klavir, djela za orgulje, harfu i gitaru. Od skladbi za gitaru za sobom je ostavio djela *Sevillana* (1923.), *Fandanguillo* (1925.), *Ráfaga* (1929.), *Sonata op. 61* (1931.), *Homenaje a Tárrega* (1932.).¹⁰ Turina je napisao mnoga vokalna djela inspirirana andaluzijskim napjevima, a među njih se ubraja ciklus *Canto a Sevilla* (7 pjesama) za glas i orkestar (1927.), oko 25 solo-pjesama (*Poema en forma de canciones* (1918.), *Homenaje a Lope de Vega*, (1935.)).¹¹

Osim skladbi, Turina je pisao brojne članke i kritike u dnevniku *El Debate* kao i različite glazbene spise. Najbitniji od Turininih spisa su *Enciklopedia abreviada de la música* u dva sveska (1917.), *Tratado de composición musical* (1947-1950.) i traktat *Las nueve musas*¹² u kojem piše o različitim metodama skladanja (Kovačević, 1977).

3.1. SKLADATELJSKI STIL

Turina je uz de Fallu i Albéniza najistaknutiji španjolski skladatelj nacionalnog smjera. Njegova djela i skladateljski stil specifični su po tome što Turina u svojem izražaju postiže savršeni balans između impresionističkih tehnika i španjolskih tradicionalnih kolorita i ritmova, koje na zanimljiv i inovativan način spaja u funkcionalnu cjelinu. Proučavanjem Turininih djela kronološkim redom može se zamijetiti promjena fokusa inspiracije i time podijeliti njegov skladateljski stil na dvije cjeline: Schola Cantorum i španjolska tradicionalna glazba. Iako se

¹⁰ International Music Score Library Project (IMSLP). Category: Turina, Joaquín. Preuzeto s:

https://imslp.org/wiki/Category:Turina,_Joaqu%C3%ADn

¹¹ Encyclopaedia Britannica (2024). Joaquín Turina. Preuzeto s: <https://www.britannica.com/biography/Joaquin-Turina>

¹² Devet muza

skladateljev izvor inspiracije promijenio, u njegovim kasnijim djelima i dalje se prožimaju zvuci Scholae Cantorum i impresionističkog duha.

3.1.1. Impresionizam

Umjetnički smjer ime je dobio po slici Claudea Moneta *Impression, soleil levant*, izložene u Parizu 1874. godine. Fokus impresionizma suprotstavlja se rigidnoj umjetnosti, a važnost se daje igri suprotnosti, vrijednosti, boja, naglasak je na raspoloženju i osjećaju koje djelo izražava i pobuđuje. U impresionističkom izražaju mnogi umjetnici napokon dobivaju zasluženu pažnju te se njihov stil gleda kao zreo izraz, a ne samo kao nedorečena pobuna. Jednim on najznačajnijih impresionista u glazbi smatra se Claude Debussy. Već 1887. doživljava kritike zbog naglašenosti boja umjesto čistoće i forme, težnji da racionalnom naturalizmu suprotstavi iracionalno, ugođajno i fantastično. Sklonosti bojama i ocrtavanju u glazbi postojale su i u ranom romantizmu (Franz Liszt, Modest Petrovič Musorgski), no glazbeni impresionizam u posebnim nijansama predstavljaju Debussy, Ravel, Delius, Scott, Skrjabin, de Falla, Respighi.

Pod utjecajem d'Indyja, Turina je odgojen u klasičnom duhu pariške Scholae Cantorum, stoga pokazuje razvijen smisao za preglednost i logičnost cikličkog oblika u savršenom balansu s impresionističkim koloritom. U Scholi Cantorum Turina značajno poboljšava svoje skladateljske vještine te sječe znanja i talent koji su potrebni da postane izvrstan skladatelj. Iako njegov umjetnički izraz povlači latinske naglaske, uvijek se drži pravila umjerenosti i „dobrog ukusa“ specifičnih za učenja skladateljske škole Césara Francka. Tijekom boravka u Parizu na Turinin stil pretežno djeluju impresionisti kojima je bio okružen i koji su stekli njegovo veliko poštovanje. Utjecaji Debussya i Ravela mogu se zamijetiti u ranijim djelima Turine, ponajviše u djelima za klavir i djelima za komorne sastave. Ostaci impresionističke inspiracije prožimaju se i u kasnijim djelima Turine, odnosno nakon povratka u Madrid i okretu prema tradicionalnoj glazbi Španjolske kao izvoru inspiracije (Michels, 2004a).

3.1.2. Španjolski utjecaji

U provincijskom društvu srednje klase krajem 19. stoljeća jedina glazba koja se smatrala prihvatljivom njemačka je glazba Beethovena, Schumanna, Wagnera te talijanska opera.

Španjolska glazba, stara ili nova, nisu dio Turinina odrastanja u Sevilli s izuzetkom andaluzijske sakralne glazbe koja je zapečaćena u snažnom religijskom osjećaju mladog Turine. Inspiraciju u španjolskoj glazbi i tradicionalnim napjevima skladatelj traži tek krajem boravka u Parizu i povratkom u domovinu.

Izrazit utjecaj na Turininu promjenu fokusa inspiracije imalo je prijateljstvo s Manuelom de Fallom i Isaacom Albénizom. Njegov gotovo potpuni preokret prema španjolskom nacionalnom glazbenom smjeru rezultirao je nizom uspješnih životopisnih djela. Jedno od prvih remek-djela Turine smatra se orkestralna skladba *La Procesión del rocío*, u kojem živim bojama ocrta stari običaj u svome rodnom gradu Sevilli. Skladba prikazuje povorku hodočasnika koji odlaze u seviljsko predgrađe Trianu, a kontrastima svečanog raspoloženja, plesova, procesija i zvonjenja skladatelj oživljuje španjolski dualizam u ekstremima senzualnosti i mistike (Andreis, 1989).

Čudna je sudbina pratila skladatelja koji je u srcu Francuske morao izgraditi „svoju“ Andaluziju. Turina je samoga sebe opisivao kao „čistog Seviljanina koji je poznao Sevillu tek kad ju je napustio“, poput slikara koji mora učiniti nekoliko koraka od platna kako bi obuhvatio cjelovitost slike. Turinina umjetnost mora proputovati kroz europske glazbene utjecaje i pročistiti andaluzijski provincijalizam kako bi se u konačnici pomirile želje za univerzalnošću i andaluzijskim izražajem.

Poput de Falle i Albéniza, Turina kao izvor inspiracije koristi španjolski folklor, prvenstveno andaluzijski. U labirintu njegovih izvora razlikuju se tri korijena: stare pjesme i autohtoni plesovi, *Cante Jondo*¹³ te *soleá* i *granaína*. *Cante Jondo*, koji se pronalazi i pod nazivima *Cante Grande* i *Cante Gitano*, tužne su pjesme koje često koriste tematiku smrti, jada, očaja i vjerskog sentimenta. Svojom težinom najviše se ističe *siguiriyas*, oblik flamenco pjesme dubokog i ekspresivnog stila. *Soleá* i *granaína* oblici su flamenco glazbe, izvorno s područja Cádiz i Seville, koja se prati i izvodi uglavnom na gitari. Ti glazbeni oblici bogati su ukrasima koji asociraju na spoj arapskih elemenata i autentičnih andaluzijskih formi. Osim tragičnijih oblika pjesama, Turina također ima sklonost prema *Cante Chico*¹⁴, pjesme ljubavne i humoristične tematike uz pratnju flamenco gitare. Za većinu folklorne glazbe s područja Andaluzije može se zaključiti da povlači korijene iz glazbe španjolskih Roma budući da je velik broj pjesama i plesova izvorno neki oblik flamenca. Ovi folklorni izvori rijetko se kod Turine

¹³ Šp. *Duboka pjesma*

¹⁴ Šp. *Mala pjesma*

moгу vidjeti u izvornom stanju, zbog njegove težnje prema oslobođenju od ograničenja i pravila koja su na snazi u ostatku Europe.

Modernizacijom tradicionalnih oblika Turina postiže univerzalnost andaluzijske glazbe, obogaćujući tradiciju elementima avangarde. Oslobođenje u glazbenom izrazu vidljivo je u nizu glazbenih elemenata, od ritma, melodije i harmonije, do boje, ljestvica i oblika. Turina gotovo opsesivno koristi ritmički pedalni ton koji je uobičajen u formama poput *habanere* i *bolera*, izazivajući hipnotički efekt. Posebno voli koristiti hemiolački dualitet $2 + 2 + 2 = 3 + 3$, s kojim obogaćuje ritmički izražaj sudaranjem dva ritma koji se istodobno suprotstavljaju i međusobno pojačavaju. U djelima za gitaru hemiola se često nalazi u istoj melodijskoj liniji (npr. posljednja stranica *Soleares*, drugi stavak *Homenaje a Tárrega*), no također može biti skrivena naizgled jednostavnošću glazbe. U djelima za klavir hemiolu gotovo uvijek izvodi pomoću suprotstavljanja ruku. Turina je često ograničavao raspon kretanja melodije (za sekstu, maksimalno septimu) i koristio ukrase koji su „plesali“ oko tona. U gitarskim djelima često je mijenjao središte melodijskog interesa, bas i pratnja su se učinkovito postavljale u sukob „sopranistu“, stvarajući tako balans između dionica. Kako bi postigao boju španjolskog folklor, Turina voli koristiti gitarski *rasgueado* te ga integrira u svoja djela kao ritmičku i harmonijsku interpunkciju. Osim ostvarivanja boje, *rasgueado* mu služi kao jedan od temeljnih stupova tonalnog pisanja. Koristi paralelne intervale, tipične za flamenco, obično u obliku septakorda, nonakorda ili složenijih akorda. Također u duhu flamenca primjenjuje nepripremljene i neriješene disonance koje slobodno koristi (npr. kraj *Tarantas*). Andaluzijski modus specifičan je za svoje područje i koristan za postizanje „španjolskog“ zvuka, no Turina andaluzijsku kadencu koristi rijetko, s dozom opreza kako ne bi parodirao tradicionalnu glazbu koju želi uzdići na umjetničku razinu. Vrlo brzo se Turina oslobodio od vjernih cikličkih načela koje je podučavao d'Indy, zadržavajući strukturu i sigurnost, no nastojeći se osloboditi od akademizma. Turina počinje koristiti koncept kompozicije nazvan *en ráfaga*¹⁵ koju karakteriziraju nezavisne sekvence poredane u kolaž, od kojih svaka ima određenu boju i karakter te stvaraju „jedinstvo u raznolikosti“. Ovaj stil skladanja posebno je dobro prilagođen gitari i čija se učinkovitost očitava u djelu koje nosi ime po svojoj formi, *Ráfaga op. 53*¹⁶.

¹⁵ Šp. *U gustu*

¹⁶ Andia, R. Joaquín Turina and the guitar. Preuzeto s: <https://www.rafaelandia.com/en/turinaartic.html>

4. SONATA I SONATNI OBLIK

Sonata je višestavačna instrumentalna vrsta čije se prve naznake uporabe nalaze krajem 16. stoljeća u Veneciji. Sama riječ sonata dolazi iz latinskog izraza *sonare* što znači zvučati. Prvi oblici rane sonate bile su skladbe bez određene formalne sheme. Skladbe su imale elemente dinamičkog i zvukovnog kontrasta te su se dijelile na ulomke. Ti kontrasti i podjela kasnije dovode na dijeljenje sonate kao glazbene vrste na stavke. Po sastavu se razlikuju četiri tipa sonate: solo sonata, duo sonata, simfonija i koncert.

U razdoblju baroka razlikuju se dva tipa sonate, *sonata da camera* ili komorna sonata i *sonata da chiesa* ili crkvena sonata. Komorna sonata sastojala se od preludija i dva do četiri plesna stavka, u formi talijanske suite. Crkvena sonata imala je četiri stavka u slijedu polagani-brzi-polagani-brzi, a svaki se stavak razlikovao karakterno od drugog. Stavci baroknih sonata redovito su imali dvodijelni oblik s mjestimičnim ponavljanjima, obično u istom tonalitetu, no ponekad bi u crkvenoj sonati došlo do promjene tonaliteta. Po sastavu izvođača komorne i crkvene sonate pripadaju tipu trio sonate jer su imale dva gornja glasa i *basso continuo*¹⁷, te su crkvene sonate bile složenijeg sastava od komornih. Osim trio sonate, u razdoblju baroka pojavljuju se i solo sonate pisane za solo instrument.

Klasična sonata sastoji se od tri ili četiri stavka koji su bili raspoređeni kao brzi-polagani-plesni-brzi. Prvi stavak klasične sonate bio je dinamičan, ponekad sa sporijim uvodom te je bio pisan u sonatnom obliku. Drugi stavak je u formi solo pjesme ili teme s varijacijama, lirskog je izražaja te je tonalitetno srodan prvom stavku pa je stoga pisan u paralelnom molu ili duru. Treći stavak, ako se ne izostavi, plesnog je karaktera, najčešće menuet, a kasnije i Scherzo. Četvrti stavak ili finale brzi je stavak u osnovnom tonalitetu, oblikom pisan kao rondo ili kao sonatni stavak.

Sonatni oblik kojim je pisan prvi stavak sonata obuhvaća ekspoziciju, provedbu, reprizu i *codu*. Ekspozicija na svom početku može sadržati lagani uvod ili introdukciju. U ekspoziciji se iznosi tematski materijal, u pravilu to su dvije teme. Prva tema je u osnovnom tonalitetu nakon koje slijedi most koji priprema nastup druge teme, obično modulacijom uz pomoć motiva iz prve teme ili novim materijalom. Tonalitet druge teme ovisi o tonalitetu sonate, ako je sonata u duru, druga tema će biti u tonalitetu dominante, a ako je sonata pak u molu, druga će tema biti u paralelnom duru. U provedbi se obrađuje materijal tema izloženih u ekspoziciji ili se

¹⁷ Harmonijska pratnja, obično na čembalu.

uzimaju drugi motivi ekspozicije. Provedba je dramatičnog karaktera i teži udaljenim tonalitetima te završava na dominantni. U reprizi se ponavlja ekspozicija s time da se druga tema javlja u osnovnom tonalitetu te se time postiže sinteza obiju tema. U *codi*, to jest završetku stavka, javljaju se motivi osnovne teme ili neki drugi motivi, postižući tako efekt gradacije ili prisjećanja.

U romantizmu dolazi do novih promjena forme, uvode se po tri, četiri teme, stavci se stapaju, a forma se proširuje. U 20. stoljeću dolazi do pojave težnje za ponovnom uporabom sonate te novim modifikacijama i „modernizacijom“ forme (Michels, 2004b).

5. SONATA ZA GITARU op. 61

Turina je *Sonatu op. 61* napisao 1931. godine kao četvrtu od njegovih pet skladbi za gitaru. *Sonata* ima tri stavka i prati formu klasičnog sonatnog oblika u kojemu je drugi stavak u karakternom kontrastu s prvim i trećim. Skladba zvukom podsjeća na instrumentalne sonate nastale krajem baroknog razdoblja te je svaki stavak prožet elementima španjolske glazbe, posebno flamenca. Prvo izdanje *Sonate* izdao je *Schott Music* 1932., a prstomet je napisao Andrés Segovia.

5.1. ANALIZA SONATE ZA GITARU I METODIČKA OBRADA

Sonata op. 61 sastoji se od tri stavka različitog tempa i karaktera, međusobno povezanih tonalitetom, motivima, temama, tehnikama i andaluzijskim prizvukom. Sva tri stavka pisana su u tonalitetu andaluzijske ljestvice u *a*, sa specifičnim intervalima i ljestvicom u kojoj se prirodnom *a*-molu dodaju tonovi *b* i *cis*. Cijela sonata prožeta je inspiracijom i tehnikama flamenco glazbe, uporabom ljestvica, pasaža, melizama, harmonija i ritmova tipičnih za tu vrstu glazbe. U staccima su uočljivi zajednički elementi koji se koriste poput uzlazne kvinte i druge teme prvog stavka u srednjem dijelu trećeg stavka.

Prvi stavak *Allegro* započinje slobodnom (*Ad libitum*) introdukcijom (Intro) u tročetvrtinskoj mjeri (3/4) i specifičnim skokom za kvintu (*d-a*) nakon kojeg se melodija rapidno spušta kromatskim izmjeničnim tonovima natrag do *a*. Introdukcija traje od 1. do 6. takta. Slijedi nastup prve teme (T1) koja se izlaže razlaganjem akorda u triolama nakon kojih slijedi lirično smirenje u osminkama i izmjeničnim tonovima andaluzijskog modusa. Izlaganje prve teme traje 16 taktova (od 7. do 22. takta). Druga tema (T2) nastupa u dijelu *Allegretto tranquillo* u dvočetvrtinskoj mjeri (2/4) koji karakterizira smirujuće i hipnotizirajuće punktirano kretanje oko statičnog gornjeg tona. U 32. taktu motiv druge teme se izvodi za tercu više, a zatim se ponavlja prvi dio druge teme. Izlaganje druge teme traje 28 taktova (od 23. do 50. takta). Ponovno nastupa *Allegro* u 3/4 mjeri u kojemu se uzima motiv triole i razloženih akorda iz prve teme u drugom tonalitetu (T1'). Slijedi ritmično kretanje triola koje je mjestimice prekinuto osminkama ili četvrtinskim kretanjem akorda. Variranje motiva prve teme traje 23. takta (od 51. do 73. takta). Slijedi gotovo potpuno ponavljanje introdukcije (Intro) i nastupa prve teme (T1) u trajanju od 13 taktova (od 74. do 86. takta). Slijedi nastup druge teme (T2) u drugom tonalitetu, ponovno u 2/4 mjeri, u trajanju od 21 takta (od 87. do 107. takta). Nakon

nastupa druge teme, stavak završava *codom* u 3/4 mjeri s četiri takta ponovljenog materijala i kraju na D-dur akordu. Analizom prvog stavka može se uočiti da nema klasičan sonatni oblik, već da formom više podsjeća na dvodijelni oblik barokne sonate. Završni oblik može se prikazati ovako:

Intro T1 T2 T1' Intro T1 T2 coda

Drugi stavak *Andante*, u cijelosti je u 3/4 mjeri te započinje melodijom u andaluzijskom modusu te je bogat statičnim tonovima oko kojih se ukrašava šesnaestinkama ili tridesetdruginkama. Prvi dio stavka (A) u trajanju je od 17 taktova (od 1. do 17. takta). Nakon prvog dijela slijedi umetnuti prijelaz (most) na drugi dio kojeg karakterizira pedalni ton u basu. Prijelaz traje 12 taktova (od 18. do 29. takta), a nakon njega slijedi drugi dio (B). Drugi dio motivom statičnog kretanja podsjeća na drugu temu (T2) prvog stavka, melodija ostaje na istom mjestu. Ovaj dio traje 8 taktova (od 30. do 37. takta), a nakon njega slijedi ponavljanje prvog dijela (A) u trajanju od 14 taktova (od 38. do 51. takta). Stavak završava nastupom melodije drugog dijela (B) u drugom tonalitetu u trajanju od 12 taktova (od 52. do 63. takta). Drugi stavak ima formu sličnu dvodijelnoj pjesmi. Završni oblik stavka može se prikazati ovako:

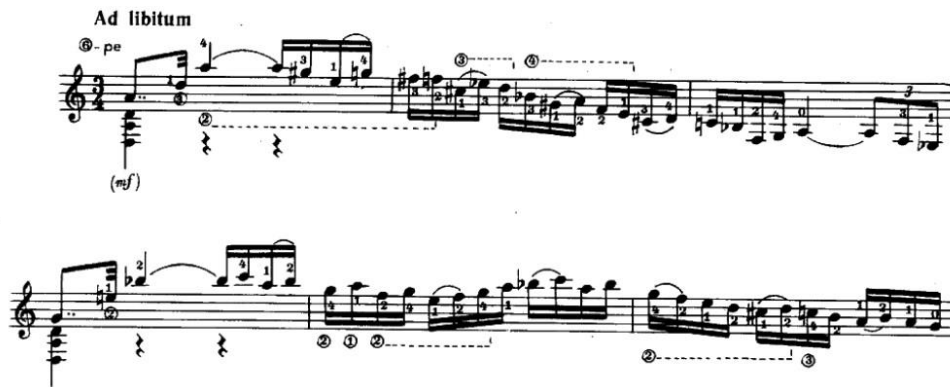
A most B A B

Treći stavak *Allegro vivo* je u troosminskoj mjeri (3/8) i započinje reminiscencijom na motiv uzlazne kvinte iz prvog stavka (Intro). Prvi dio (T) bogat je flamenkističkim elementima - *rasgueado*, pasaže, specifični ritmovi. Ovaj dio traje 37. taktova (od 1. do 37.), a nakon njega slijedi *Allegro moderato*, to jest drugi dio (e1) i dolazi do promjene mjere u 2/4. Drugi dio traje 29 taktova (od 38. do 66. takta) i sastoji se pretežno od rastavljenih akorda u osminkama. U taktu 67. ponovno se javlja motiv prvog dijela (T) te se djelomično ponavlja. Ponovni nastup prvog dijela u trajanju je od 35. taktova (od 67. do 101. takta) i završava nizom *rasgueada*, rastavljenih akorda i kromatskog pomaka. Prelazi se u *Allegretto* u 2/4 mjeri, koji je materijalom identičan drugoj temi (T2) iz prvoga stavka. Ovaj dio (e2) traje 13 taktova (od 102. do 114. takta) te nakon paralelnih sekstakorda prelazi u *Allegro vivo* u kojem se vraća 3/8 mjera te prije ponovnog nastupa materijala prvog dijela dolazi virtuozički dio (most) sačinjen od punktiranih ritmova i pasaža koji traje 15 taktova (od 115. do 129. takta). Nakon virtuoznog prijelaza ponovno se javlja materijal prvog dijela (T) koji vodi na finale (Coda). Ponovljeni prvi dio traje 20. taktova (od 130. do 149. takta), a finale 13 taktova (od 150. do 162. takta) koji su građeni primarno od *rasgueada*. Treći stavak formiran je u obliku ronda s jednom temom te se može prikazati ovako:

T e1 T e2 most T coda

5.1.1. Elementi flamenca

U prvom stavku u introdukciji (taktovi 1-6) pojavljuje se brzo silazno kretanje melodije koja kromatikom i variranjem podsjeća na flamenkističke *falsetas*¹⁸ fraze. U ovim taktovima također se vidi Turinina tendencija da melodijske skokove veće od terce slijedi sa stepenastim spuštanjem tonova, slično kao u *cante* i *toque* flamencu.



Slika 1. Sonata, 1. stavak, taktovi 1-6

Prazne žice koje se koriste kao dodatna boja na gitari često se intuitivno koriste od strane gitarista. Tu tehniku Turina primjenjuje u sonati u prvom (taktovi 109-104) i trećem stavku (taktovi 96-100). Te pomoćne varirane harmonije Turina koristi kao dodatne ili zamjenske tonove (npr. drugi stavak, taktovi 28-60).



Slika 2. Sonata, 1. stavak, taktovi 109-114

¹⁸ Kraća melodija koju izvodi gitarist između kitica pjesme

42

cantando

p *f*

dim. *f*

molto espressivo

Arm. 12 *rall.* *mp* *ritenuto* *Arm. 12*

12990

Slika 3. Sonata, 2. stavak, taktovi 28-60

rall. *dim.*

Allegretto

Slika 4. Sonata, 3. stavak, taktovi 96-101

U prvom stavku u drugoj temi (T2), Turina boju i harmoniju obogaćuje uporabom septakorda (taktovi 86-99).

Allegretto tranquillo

Slika 5. Sonata, 2. stavak, taktovi 83-100

Promjena podjele pulsa na jednostavne i složene često je melodijsko sredstvo andaluzijskog flamenca. U sonati se tu podjelu pronalazi u prvom stavku u taktovima 58-66.

Slika 6. Sonata, 1. stavak, taktovi 58-66

Ukrašavanje tonova oko centralnih tonova najuočljivije je u drugom stavku u taktovima 5-13. Centralni ton može biti naglašen trzanjem svih žica kao u taktovima 14-16.

Slika 7. Sonata, 2. stavak, taktovi 5-17

Turinina uporaba andaluzijskog modusa vidljiva je u većini njegovih djela, tako i u drugom stavku sonate u taktovima 1-9. Također, u taktovima 3 i 4 Turina koristi frigijsku ljestvicu izraženu paralelnim akordima, pomak specifičan za flamenco.

Slika 8. Sonata, 2. stavak, taktovi 1-9

U trećem stavku u taktovima 1 do 35 javlja se ritamski obrazac sličan onom u *flamenco bulerías* baziranom na dvanaest-dobnom *compásu*¹⁹, ali je mnogo brži i više sinkopiran, često koristi hemiolu, a melodija se improvizira.



Slika 9. Sonata, 3. stavak, taktovi 1-35

Također se u trećem stavku se u taktovima od 90 do 94 mogu naći *rasgueada* specifična za gitarski *bulerías* (Bert, 1991).



Slika 10. Sonata, 3. stavak, taktovi 89-95

¹⁹ Ritmički obrasci koji se koriste u flamenco glazbi

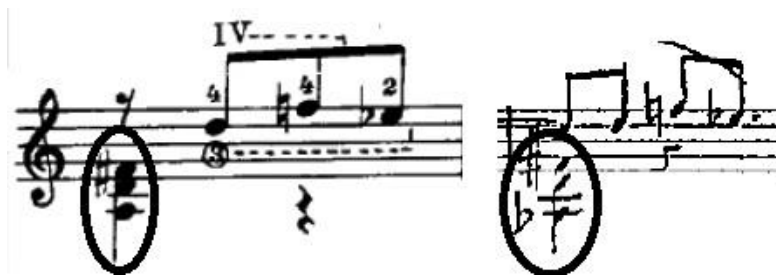
5.1.2. Usporedba manuskripta i izdane partiture

Kada se ovoj sonati pristupa bitno je prvo u obzir uzeti originalan izvor partitura. U gitarističkom svijetu primarno se koriste dva izvora: partituru koju je izdao *Schott Music* 1932. - to je verzija koju je Turina objavio u suradnji s Andrésom Segoviom čiji je prijedlog prstometa u izdanju, dok je drugi izvor manuskript izdan od strane *Sociedad de Autores Españoles*. U manuskriptu se mogu pronaći razlikovanja sa *Schott* partiturom, različiti tonovi, načini izvođenja i ugađanje instrumenta. Andia (2020) teoretizira da manuskript nije originalno pisan od Turine, već da je djelo profesionalnog prepisivača koji je u prepisivanju napravio nekoliko grešaka (npr. ton *as* na drugoj stranici). Također je drugi stavak u manuskriptu pisan sa šestom žicom na tonu *d*, dok je u partituri šesta žica na *e*. Može se teoretizirati da je do te promijene došlo na savjet Segovije, jer je prazna šesta žica gitaristički prirodnija za postizanje pedalnog tona u taktovima 18-21. Ta teorija dobiva na važnosti kada se pogleda utjecaj Segovije na ostala djela u čijoj je kreaciji on sam sudjelovao kao savjetnik. Kao najveći predstavnik gitare u svoje vrijeme, Segovija je imao izrazit utjecaj na promociju gitare i proširenje gitarističkog repertoara (Paffgen, 2003). Iako s Turinom nije bio toliko prijateljski blizak kao s Manuelom Ponceom, Segovijini prijedlozi bili su uvaženi prilikom Turinina skladanja djela za gitaru.

U prvom stavku može se pronaći nekoliko detaljnih razlika između manuskripta i partiture. Prve razlike uočljive su već u taktu 3, na drugoj dobi takta na tonu *as* u manuskriptu i tonu *a* u partituri. Ton *a* ima više melodijskog smisla, a može se u njegovu obranu postaviti da se prilikom ponavljanja *Intro* dijela u manuskriptu na drugoj dobi pojavljuje ton *a*. Tako se može zaključiti da je u manuskriptu najvjerojatnije došlo do pogreške te da ton *a* ima više smisla u izvođenju. Ton *as* također čini razliku u manuskriptu i partituri u taktu 35 na prvoj dobi (manuskript *as-d-fis*, partitura *a-d-fis*), čineći razliku između durskog i molskog kvartsekstakorda.



Slika 11. Sonata, 1. stavak, takt 3, lijevo – partitura, desno – manuskript



Slika 12. Sonata, 1. stavak, takt 35, lijevo – partitura, desno – manuskript

U taktu 39 manuskript na prvom tonu definira razriješeni *f*, dok je u partituri isti ton definiran kao *fis*. U obje verzije predznaci su naglašeno napisani, tako da prilikom ponavljanja fraze u manuskriptu dolazi do promijene boje, dok je u partituri ponavljanje doslovno.



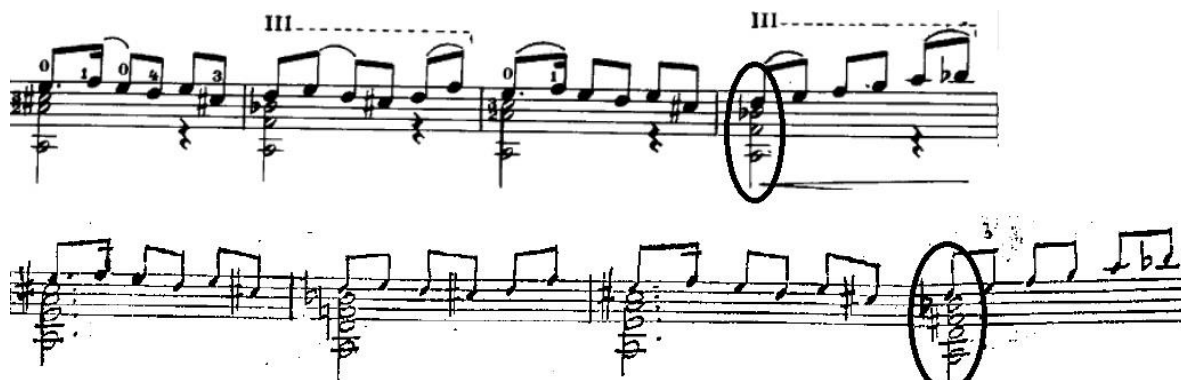
Slika 13. Sonata, 1. stavak, taktovi 38 i 39, lijevo – partitura, desno – manuskript

U taktu 63 i 64 dolazi do potpunog ispuštanja cijelog takta i ponavljanja u partituri, dok se u manuskriptu takt 63 doslovno ponavlja.



Slika 14. Sonata, 1. stavak, taktovi 63 i 64, lijevo – partitura, desno – manuskript

Nadalje, u taktu 73 manuskript početni akord mijenja u povećani, a u partituri se zadržava veliki durski akord iz prijašnje fraze koju ponavlja.



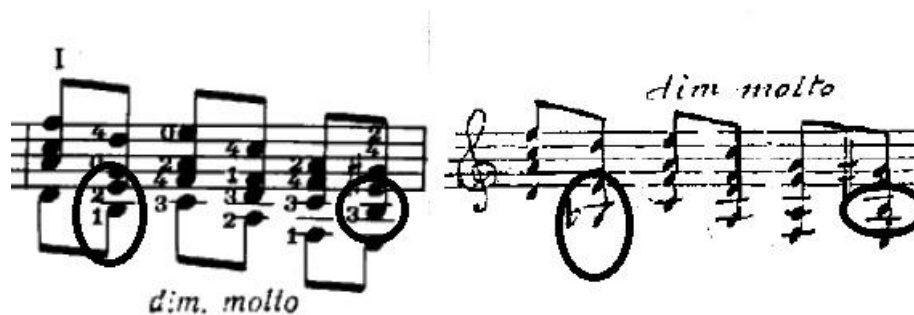
Slika 15. Sonata, 1. stavak, taktovi 70-73, gore – partitura, dolje – manuskript

U drugom stavku nalazi se manje razlika, uglavnom u ugađanju gitare na šestoj žici. U manuskriptu se ton *d* mali nalazi jedino 6 taktu, dok je u partituri taj ton zamijenjen tonom *f* malim. Uzevši u obzir da ova razlika nije rezultat greške, već vjerojatnog kompromisa između Turine i Segovije, izvođač ima slobodu izbora prilikom izvođenja stavka.



Slika 16. Sonata, 2. stavak, taktovi 5 i 6, lijevo – partitura, desno – manuskript

Razlika koju treba raspraviti nalazi se u 4. taktu na drugom dijelu prve i treće dobe, a to je ton *h* u partituri i ton *b* u manuskriptu. Zvukovno ton *h* možda bolje odgovara u grupaciji, no u partituri se prilikom ponavljanja iste fraze uvrštava ton *b*. Ova fraza građena je od paralelnih akorda, stoga se može zaključiti da ton *b* u oba slučaja ima više glazbenog smisla.



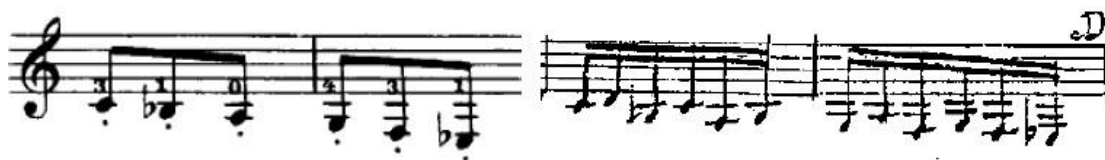
Slika 17. Sonata, 2. stavak, takt 4, lijevo – partitura, desno – manuskript

U trećem stavku nalazi se manje razlika, uglavnom je riječ o tiskarskim greškama i dodavanju ili ispuštanju tonova. Prva razlika nalazi se u taktu 27 gdje se u manuskriptu na zadanoj dobi takta nalaze šesnaestinke *f-e* koje takt spajaju s pasažom u sljedećem taktu. U partituri su ti tonovi izostavljeni. S obzirom na to da se u idućoj pojavi fraze ti tonovi u partituri pojavljuju, ali ponavljanje nije sasvim doslovno već dio druge cjeline, interpretacija ostaje na izvođaču.



Slika 18. Sonata, 3. stavak, taktovi 27 i 28, lijevo – partitura, desno – manuskript

Slučaj izostavljenih tonova u partituri se također nalazi na posljednjoj stranici stavka u taktovima 130 i 131, gdje se silazna sekvenca šesnaestinki iz manuskripta zamjenjuje silaznim osminkama. Andia (2020) ovaj takt prepušta interpretaciji izvođača, tvrdi da iako je sekvenca u manuskriptu više u duhu flamenca, naglascima osminki moguće je postići sličan efekt.



Slika 19. Sonata, 3. stavak, taktovi 130 i 131, lijevo – partitura, desno – manuskript

5.1.3. Sonata i gitarska tehnika

Gitarska tehnika u sebi sadrži dvije glavne komponente, tehniku lijeve i tehniku desne ruke. Za proizvodnju tona na gitari, najveću ulogu ima desna ruka. Gomez (2016) kao glavne tehnike desne ruke navodi *arpeggio*, *tremolo*, *tirando* i *apoyando*, sviranje ljestvica te konačno izdvaja tehniku *rasgueada* kao flamenco tehniku koja se počela koristiti u klasičnim gitarskim djelima početkom 20. stoljeća.

Rasgueado je tehnika u desnoj ruci koja primjenjuje sve prste desne ruke *p*, *i*, *m*, *a*, *e*²⁰ koji kombiniraju pokrete vanjskog i unutrašnjeg trzanja žica. Zglob desne ruke u flamencu se slobodno kreće kako bi se olakšali kružni pokreti koje tehnika zahtjeva, dok se u klasičnom sviranju preferira kontrola zgloba, a *rasgueado* izvode primarno prsti. Ova tehnika sviranja otvara mnoge mogućnosti za izvođenje ritma, različitih boja i pojačavanje dinamičkog dojma. Prsti mogu tehniku izvoditi na samo jednoj žici, na gornje ili donje tri, palac i prsti odvojeno izvode *rasgueado* ili prsti sviraju sve žice. Ova tehnika sviračima je korisna za razvijanje kontrole i koordinacije zasebnih prstiju, kao i njihovo korištenje kao cjelina. *Rasgueado* od svirača traži preciznost, kondiciju i promišljenu izvedbu.

U trećem stavku sonate koristi se više tehnika *rasgueada* koje se koriste kao boja, ritam, naglasci i puls. Prsti i smjer koji se koriste u *rasgueadu* nisu konkretno određeni, stoga izvođač ima slobodu kombiniranja prstiju i pokreta koji mu najviše odgovaraju da se tehnika izvede. Neke od mogućnosti su kombinacija palca i jednog ili dva prsta s pokretima u oba smjera, a u

²⁰ Šp. *p* (*pulgar*) = palac, *i* (*indice*) = kažiprst, *m* (*medio*) = srednji prst, *a* (*anular*) = prstenjak, *e* (*meñique*) = mali prst.

jednostavnijim *rasgueadima* moguće je koristiti samo jedan prst za bolju kontrolu ritamskog obrasca (npr. 137 takt).

Ljestvice, skale i pasaže uzlazni su ili silazni nizovi tonova koji se izvode duž cijelog vrata gitare i preko svih žica. Od izvođača zahtijevaju strateško uvježbavanje, spretnost, visoku razinu kontrole i preciznosti u obje ruke, sposobnosti koje Rojko (1996) naziva umijećem sviranja u užem značenju. Promjena žice, promjena pozicije i promjena smjera kretanja pokreti su koji se moraju isplanirati, sporo uvježbati, precizno odrediti kako bi se mogle uspješno i bez poteškoća izvesti ljestvice i pasaže u nekom djelu. Često se u desnoj ruci koriste samo kažiprst i srednjak, no kod zahtjevnijih skala može se ubaciti palac (npr. flamenco).

Sonata za gitaru u svim stavcima donosi izazove za lijevu i desnu ruku. Bogata je ljestvicama, pasažima i ukrasima koji presijecaju monotoniju ritamskog pulsa. Početak prvog stavka od izvođača zahtjeva planirano i točno vježbanje promjene pozicije, izmjene prstiju desne ruke i kontrole promjene brzine. U drugom stavku ukrašavanje u taktovima 10-11, 14-15 bitno je izvesti kontrolirano, poletno i nenaglašeno, a za to je potrebna visoka usklađenost lijeve i desne ruke. Treći stavak sonate ispunjen je najzahtjevnijim ljestvicama i pasažima u cijeloj sonati, pogotovo u virtuoznom dijelu mosta, gdje se izmjenjuju ritamski obrasci s ulaznim i silaznim ljestvicama. Izvođenje ljestvica moguće je uporabom samo kažiprsta i srednjaka, ali Andia (2020) predlaže i ubacivanje palca prilikom prelaska žica na uzlaznim melodijama, odnosno tehniku izvođenja s tri prsta koja se često koristi u flamencu.

Rojko (1996) uvježbavanje određenog sadržaja dijeli na dva pristupa, parcijalnu i globalnu metodu. Parcijalna metoda sadržaj dijeli na manje dijelove te je primjenjiva u duljim djelima kako bi se detaljnije razradili tehnički i glazbeni elementi. Globalna metoda sadržaju pristupa kao cjelini i korisna je kada se obrađuju kraća djela kako bi se mogla izraditi glazbena ideja u cijelosti. Primjena parcijalne i globalne metode savjetuje se uporabljivati izmjenično, ovisno o razini usvojenosti sadržaja i cilja vježbanja.

U sonati je primjena parcijalne i globalne metode ovisna o razini usvojenosti i tehničkoj razini svirača. U početku je parcijalna metoda najvažnija kako bi se isplanirali, uvježbali i usvojili tehnički zahtjevniji dijelovi poput pasaža, *rasgueada*, skokova u lijevoj ruci te postavljanje prstomete. Kada se tehnički zahtjevniji sadržaji usvoje, nastupa globalna metoda kojom se dobiva glazbena ideja djela. Svaki stavak u sebi sadrži karakterne razlike između dijelova koje je najefektivnije realizirati prvobitnom parcijalnom podjelom, a zatim da se stavak

gleda i izvodi kao cjelina. Kada se stavci usvoje kao posebne cjeline, sonata se grupira i izvodi u cijelosti.

6. ZAKLJUČAK

Povijest španjolske glazbe prošla je kroz turbulentne prijelaze. Nakon procvata u 16. stoljeću, španjolska glazba u kasnijim razdobljima uglavnom oponaša talijansku glazbu do kraja 19. stoljeća u kojemu dolazi do nacionalnog glazbenog preporoda. Španjolski skladatelji u svoja djela unose elemente španjolskog folklora, a Filipe Pedrell prvi je pokrenuo ovaj preokret prema tradiciji i nacionalnom ponosu. Za španjolski folklorizam najveći utjecaj imao je Manuel de Falla koji je nastojao povratiti španjolsku glazbu Španjolcima te je opsežno pisao djela i utjecao na svoje suvremenike i zemljake, time ih potičući da čine isto. Jedan od glavnih utjecaja na folklornu glazbu Španjolske imao je razvoj flamenca i njegovih oblika pjesama, plesa i gitarskih djela. Turina je svoj skladateljski stil počeo oblikovati u Parizu u Scholi Cantorum u klasi Vincenta d'Indyja te je svojim skladateljskim preferencijama inspiraciju nalazio u djelima Debussyja i Ravela. Razvoj njegova prijateljstva sa sunarodnjacima Albénizom i de Fallom potiče Turinu da se vrati svojim korijenima i da počne pronalaziti ljepotu u andaluzijskom folklorizmu, čije elemente počinje učestalije koristiti u svojim djelima.

U svojem skladateljskom stilu Turina se držao određenih struktura koje je naučio tijekom školovanja u Parizu, no davao si je dovoljno slobode da izrazi svoje glazbene misli na željeni način, u andaluzijskom duhu. Turinino skladateljsko umijeće može se pobliže upoznati detaljnijom analizom njegovog djela za gitaru, *Sonata op. 61*. Usporedbom strukture klasične sonate, klasičnog sonatnog oblika i Turinine *Sonate* za gitaru može se uočiti slobodna strukturiranost njegovog skladanja. Stavci *Sonate* otprilike prate oblik stavaka klasične sonate, s izuzetkom prvoga stavka koji više nalikuje na barokni dvodijelni sonatni oblik, dok je drugi stavak oblikom sličan dvodijelnoj pjesmi, a treći stavak rondou. Sonata je bogata elementima flamenco glazbe poput andaluzijskog modusa, *rasgueado* tehnike, ukrasa, ritmičkih obrazaca te mnogih drugih elemenata flamenca. Usporedbom manuskripta i partiture *Schott Musica* iz 1932. mogu se uočiti razlike u tonovima i taktovima, a većinski je odluka o izvođenju na samom izvođaču. Tehnički značaj *Sonate* najizraženiji je u flamenco tehnici *rasgueada* i brzim pasażama koji u tehniku klasične gitare uvode novu razinu tehničkih zahtjeva, od brzine i spretnosti, do planiranja i koordinacije. Pristup vježbanju tog djela stoga zahtjeva sintezu parcijalne i globalne metode vježbanja kako bi se uspjeli svladati svi tehnički i glazbeni aspekti Turinine *Sonate* i njoj sličnih djela.

7. LITERATURA

1. Andreis, J. (1989). *Povijest glazbe*. Svezak 3. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
2. Bert, A. (1991). *The influence of flamenco on guitar works of Joaquín Turina*. Doktorska disertacija. Tucson: The University of Arizona
3. Danuser, H. (2007). *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
4. Gomez, P. J. (2016). *Modern Guitar Techniques; a view of History, Convergence of Musical Traditions and Contemporary Works (A guide for composers and guitarists)*. Doktorska disertacija. San Diego: University of California
5. Kovačević, K. (1977). *Muzička enciklopedija*. Svezak. 3. Zagreb: JLZ.
6. Manuel, P. L. (2003). Flamenco guitar: history, style, status. U: V. Coelho (ur.), *The Cambridge Companion to the Guitar* (str. 13-31). Cambridge University Press.
7. Michels, U. (2004a). *Atlas glazbe*. Svezak 1. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
8. Michels, U. (2004b). *Atlas glazbe*. Svezak 2. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
9. Paffgen, P. (2003). *Gitara*. Zagreb: Music play
10. Rojko, P. (1996). Psihologija i nastava instrumenta. *Tonovi*, 11, 6-16.

Internetski izvori:

1. Andia, R. *Joaquín Turina and the guitar*.
Preuzeto s: <https://www.rafaelandia.com/en/turinaartic.html>
2. Andia, R. (2020). *TURINA, SONATA for guitar, masterclass Rafael Andia*.
Preuzeto s: <https://www.youtube.com/watch?v=dufsMfAjo2c>
3. Piano Society. *C. Turina, Joaquin (1882 - 1949)*.
Preuzeto s: <https://www.pianosociety.com/pages/Turina/>
4. Encyclopaedia Britannica (2024). *Joaquín Turina*.
Preuzeto s: <https://www.britannica.com/biography/Joaquin-Turina>
5. International Music Score Library Project (IMSLP). *Category: Turina, Joaquín*.
Preuzeto s: https://imslp.org/wiki/Category:Turina,_Joaqu%C3%ADn
6. Wayback Machine. *Joaquin Turina*.
Preuzeto s: <https://web.archive.org/web/20231209135340/http://joaquinturina.com/>

8. POPIS SLIKA

Slika 1. Sonata, 1. stavak, taktovi 1-6

Slika 2. Sonata, 1. stavak, taktovi 109-114

Slika 3. Sonata, 2. stavak, taktovi 28-60

Slika 4. Sonata, 3. stavak, taktovi 96-101

Slika 5. Sonata, 2. stavak, taktovi 83-100

Slika 6. Sonata, 1. stavak, taktovi 58-66

Slika 7. Sonata, 2. stavak, taktovi 5-17

Slika 8. Sonata, 2. stavak, taktovi 1-9

Slika 9. Sonata, 3. stavak, taktovi 1-35

Slika 10. Sonata, 3. stavak, taktovi 89-95

Slika 11. Sonata, 1. stavak, takt 3, lijevo – partitura, desno – manuskript

Slika 12. Sonata, 1. stavak, takt 35, lijevo – partitura, desno – manuskript

Slika 13. Sonata, 1. stavak, taktovi 38 i 39, lijevo – partitura, desno – manuskript

Slika 14. Sonata, 1. stavak, taktovi 63 i 64, lijevo – partitura, desno – manuskript

Slika 15. Sonata, 1. stavak, taktovi 70-73, gore – partitura, dolje – manuskript

Slika 16. Sonata, 2. stavak, taktovi 5 i 6, lijevo – partitura, desno – manuskript

Slika 17. Sonata, 2. stavak, takt 4, lijevo – partitura, desno – manuskript

Slika 18. Sonata, 3. stavak, taktovi 27 i 28, lijevo – partitura, desno – manuskript

Slika 19. Sonata, 3. stavak, taktovi 130 i 131, lijevo – partitura, desno – manuskript