

Izazovi interpretacije polifonih skladbi Bacha i Beethovena

Findrik, Renato

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:673455>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-03**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

RENATO FINDRIK

IZAZOVI INTERPRETACIJE POLIFONIH SKLADBI

BACHA I BEETHOVENA

Završni rad

Pula, rujan, 2022.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

RENATO FINDRIK

IZAZOVI INTERPRETACIJE POLIFONIH SKLADBI

BACHA I BEETHOVENA

Završni rad

JMBAG: 0203009278, redoviti student

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Klavir

Znanstveno područje: Umjetničko područje

Znanstveno polje: Glazbena umjetnost

Znanstvena grana: Reprodukcijska glazba

Mentorica: mr. art. Elda Krajcar Percan, umj. savj.

Sumentorica: dr. art. Melita Lasek Satterwhite, viši pred.

Pula, rujan, 2022.

Sadržaj

1. UVOD.....	1
2. FUGA	2
2.1. Oblik fuge	2
2.2. Povijesni pregled fuge	3
3. SKLADATELJI	5
3.1. Johann Sebastian Bach	5
3.2. Ludwig van Beethoven.....	7
4. POLIFONA DJELA J. S. BACHA I L. VAN BEETHOVENA	9
4.1. Formalno-harmonijska i interpretacijska analiza Fuge u d-molu br. 6, BWV 875.....	9
4.2. Sonata u F-duru, op. 10 br. 2, III. stavak <i>Presto</i> : Formalno-harmonijska analiza s naglaskom na polifoni stil	21
5. ZAKLJUČAK	31
6. LITERATURA.....	32
SAŽETAK	34
SUMMARY	35
PRILOZI	36
Prilog 1. Fuga u d-molu br. 6, BWV 875.....	36
Prilog 2. Sonata u F-duru, op. 10 br. 2, III. stavak <i>Presto</i>	39

1. UVOD

Rođen sam i odrastao u Bosni i Hercegovini, u gradu Bihaću koji je oduvijek bio bogat glazbenom kulturom. Glazbom sam se profesionalno počeo baviti relativno kasno. Harmoniku sam počeo svirati s dvanaest godina, što znači da prije toga nisam pohađao osnovnu glazbenu školu. Kako sam s vremenom bivao sve vještiji u sviranju instrumenta, ljubav za glazbom je sve više jačala te sam nakon završene osnovne škole odlučio upisati srednju glazbenu školu, teorijski smjer. U srednjoj školi počinjem svirati klavir, s kojim se susrećem tek sa četrnaest godina. Učenje sviranja klavira mi je išlo relativno lako i prirodno, zbog prethodnog iskustva sviranja harmonike, koja je usto bila i klavirska. Tijekom učenja povijesti glazbe u srednjoj školi uvijek me je najviše privlačilo razdoblje baroka te sam od svih klavirskih djela najviše uživao u vježbanju i izvođenju polifone glazbe.

Nakon završetka srednje škole, odlučujem svoje glazbeno obrazovanje nastaviti u Zagrebu, gdje se upisujem na Institut za crkvenu glazbu na Katoličkom bogoslovnom fakultetu. Razlog odabira ovog studija je bio taj što sam želio, uz klavir, naučiti svirati i orgulje, a sve zbog ljubavi prema baroknoj glazbi. Sviranje orgulja mi je jako pomoglo za bolje shvaćanje ove vrste glazbe, ali isto tako i za bolju i jasniju interpretaciju na klaviru jer sam na programu nerijetko svirao potpuno iste skladbe na orguljama i na klaviru. Nakon dvije godine studija odlučujem upisati Muzičku akademiju u Puli, smjer Glazbena pedagogija. Tijekom studija na Muzičkoj akademiji još više se posvećujem baroknoj glazbi te uz kolegij Klavira tijekom cijelog preddiplomskog studija svoje sviranje podižem na potpuno viši nivo, a usto i dalje sviram orgulje pri izbornom kolegiju na Akademiji. I dalje su mi najbliže skladbe polifonog tipa pa sam pri kraju ovog studija odlučio i da moj završni rad bude iz kolegija Klavir, a tema vezana uz izvođenje polifonih skladbi na ovom instrumentu.

Dio ovog rada posvećen je povijesnom pregledu fuge te životopisima skladatelja Johanna Sebastiana Bacha i Ludwiga van Beethovena kroz analizu čijih djela će se u ovom radu pokušati objasniti problematika izvođenja polifonih skladbi. U glavnom dijelu rada naglasak je stavljen na izazove i poteškoće s kojima se izvođači najčešće susreću pri interpretaciji polifonih skladbi

spomenutih skladatelja. Do željenih zaključaka će se doći kroz analizu i usporedbu skladbi – J. S. Bach: *Fuga u d-molu* br. 6, BWV 875 i L. van Beethoven: *Sonata u F-duru*, op. 10 br. 2, III. stavak *Presto*. Iz ovih će skladbi biti izdvojeni konkretni primjeri na kojima će biti prikazano koji se izazovi mogu javiti pri izvođenju skladbi ovoga tipa i na koji se način oni mogu svladati.

2. FUGA

2.1. Oblik fuge

Naziv fuga potječe od lat. riječi *fugare* (tjerati u bijeg) ili *fugere* (bježati).¹ To je polifona skladba u kojoj se određena tema imitira u svim glasovima. Fuge najčešće imaju tri ili četiri glasa, a rijetko dva, pet i više od pet glasova. Tema fuge predstavlja osnovu iz koje se gradi čitavo djelo, pa ona mora imati karakterističnu melodijsku i ritamsku liniju. Fuga može imati i dvije teme (dvostruka fuga), tri teme (trostruka fuga) pa čak i četiri teme (četverostruka fuga). Fuga se najčešće dijeli na tri glavna dijela: ekspozicija, razvojni dio i završni dio.² U fugi se također nalaze i kraći ili duži međustavci. Ovi međustavci služe za modulacije i polifoni rad. Ekspozicija je prvi dio fuge u kojem se tema izlaže u svim glasovima. Prvi nastup teme ili *dux* (lat. *dux* = vođa) počinje osnovnim tonalitetom, a odgovor ili *comes* (lat. *comes* = pratitelj) je po pravilu uvijek na dominantni, odnosno u dominantnom tonalitetu.³ *Comes* nastupa u nekom od susjednih glasova istovremeno nakon što prvi glas završi s izlaganjem teme. Odgovor može biti: realan – ako tema počinje osnovnim tonom; tonalitetan – ako tema počinje dominantom ili skokom T – D; i modulirajući – ako tema modulira u dominantni tonalitet (u tom slučaju *comes* započinje u dominantnom tonalitetu i vraća se u osnovni tonalitet). Kada prvi glas završi s izlaganjem teme, u njemu se javlja polifona linija koja se naziva kontrasubjekt (kontrastira temi u *comesu*). To je često ista melodijska linija koja se javlja uz temu tijekom cijele fuge te se u tom slučaju naziva stalni kontrasubjekt. Prvo izlaganje teme može biti u bilo kojem glasu, a najčešće je u nekom od vanjskih glasova dok je odgovor u susjednom glasu. Poslije *dux* i *comesa*, u

¹ Lučić, Franjo. *Polifona kompozicija* (Zagreb: Školska knjiga, 1997), str. 123.

² Skovran, Dušan; Peričić, Vlastimir. *Nauka o muzičkim oblicima* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991), str. 132.

³ *Ibid.*, str. 133.

trećem glasu ponovo nastupa *dux*. Treći glas započinje s temom istovremeno sa završetkom *comesa* ili nakon manjeg međustavka s modulacijom u početni tonalitet. Ako se radi o četveroglasnoj fugi, nakon izlaganja teme u trećem glasu slijedi nastup teme u četvrtom glasu. I u troglasnoj fugi može doći do četvrtog nastupa teme, a taj nastup bi po pravilu onda bio u onoj dionici koja na samom početku fuge donosi temu.⁴ Na kraju ekspozicije nalazi se veliki međustavak u kojem se odvija modulacija u tonalitet u kojem će započeti razvojni dio. Razvojni dio fuge najčešće započinje nastupom teme u paralelnom tonalitetu. Osim u paralelnom tonalitetu, razvojni dio nerijetko počinje i nastupom teme u dominantnom tonalitetu. Ovaj razvojni dio fuge sadrži više nastupa teme u bliskim tonalitetima, a redoslijed nastupa teme i broj bliskih tonaliteta je slobodan. Između nastupa tema nalaze se kraći ili duži međustavci. Uloga ovih međustavaka je obično modulacija u novi tonalitet, ali isto tako i polifona razrada motiva. Na prijelazu iz razvojnog dijela u završni dio javlja se veliki međustavak. Završni dio fuge ne smatra se reprizom ekspozicije, ali budući da sadrži jedan ili više nastupa teme u osnovnom tonalitetu, može se smatrati da ima funkciju reprize u harmonijskom smislu.⁵ U završnom se dijelu često javlja tema u *streti* (kanonska imitacija teme – drugi glas počinje s imitacijom prije nego što je prvi glas završio s izlaganjem teme), čime se postiže završni vrhunac u fugi.⁶ Na kraju se može javiti *coda*. Postoje još neki oblici koji su slični fugi, a to su koralna fuga, fugeta i fugato. Fugato se, kao skladba koja nije samostalna i nema određeni oblik, umeće u neki drugi veći vokalni ili instrumentalni oblik kao što je sonata, gudački kvartet, simfonija, i sl.⁷

2.2. Povijesni pregled fuge

U srednjem vijeku i renesansi naziv fuga je označavao kanon te imitacijske odsjeke u vokalnim polifonim skladbama. Uporaba ovog naziva u klasičnoj glazbi seže još iz 15. stoljeća: „U tom smislu čini se da je Ramos de Pareja prvi primijenio izraz fuga za imitaciju u vokalnoj glazbi (1482.), dok se u instrumentalnoj glazbi (prema vokalnom predlošku) javlja u istom

⁴ Lučić, Franjo. Op. cit., str. 211.

⁵ Skovran, Dušan; Peričić, Vlastimir. *Nauka o muzičkim oblicima*, str. 137.

⁶ Loc. cit.

⁷ Lučić, Franjo. Op. cit., str. 515.

značenju kod H. Buchnera u djelu *Fundamentum* (Tabulae fugandi, oko 1530.).⁸ Razvoj fuge u 17. stoljeću veže se prvenstveno uz instrumentalne forme kao što su canzona, fantazija i ričerkar. U ovakvim se djelima već nazire struktura fuge, a najznačajniji skladatelji ovih skladbi bili su Jan Pieterszoon Sweelinck, Girolamo Frescobaldi, Dietrich Buxtehude, i mnogi drugi. Kada se govori o razvoju fuge kao glazbenog oblika, svakako treba spomenuti i Johanna Pachelbela koji je napisao veliki broj samostalnih fugi te J. C. F. Fischera koji je napisao 20 preludija i fuga u gotovo svim tonalitetima. Konačni oblik fuge izgradio je Johann Sebastian Bach u djelima *Das Wohltemperierte Klavier* (Dobro ugođeni klavir) i *Die Kunst der Fuge* (Umjetnost fuge). U zbirci *Das Wohltemperierte Klavier* nalazi se 48 preludija i fuga u svim tonalitetima. U *Die Kunst der Fuge*, vrhuncu fuge kao glazbenog oblika, Bach koristi sve tehničke mogućnosti polifone imitacije: „Ta velika glazbena umjetnina svojom je oblikotvornošću jedinstvena u povijesti polifonih kompozicija, jer sadrži petnaest fuga na istu (neznatno izmijenjenu) temu. J. S. Bach obrađuje teme takvim skladateljskim umijećem i neiscrpnom raznolikošću da uspijeva nenadmašno svladati sve teškoće kontrapunktičkih problema koji proistječu iz tako postavljenog zadatka.“⁹ Nakon svog zlatnog procvata u razdoblju baroka, fuga polako gubi svoj puni sjaj. U doba klasicizma fuga se sve rjeđe javlja kao samostalna skladba te ju mnogi skladatelji kao što su Haydn, Mozart i osobito Beethoven uglavnom koriste u okviru cikličkih oblika sonate i simfonije. Iako za fugu nikada nije postojao toliko veliki interes kao u baroku, skladatelji svih glazbenih razdoblja su se bavili ovim glazbenim oblikom. Tako fugu nalazimo i u glazbi 20. stoljeća u djelima Albana Berga, Igora Stravinskog, Paula Hindemitha, Dmitrija Šostakoviča (24 Preludija i fuge za klavir) i mnogih drugih, s tim da se u skladu s ovim vremenom u fugi ovdje događaju bitne promjene, a u prvom redu se misli na promjene u odnosu na tonalitetnu osnovicu.¹⁰

⁸ *Muzička enciklopedija 1*, 2. izd. (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.), str. 631.

⁹ Lučić, Franjo. Op. cit., str. 362.

¹⁰ *Muzička enciklopedija 1*. Op. cit., str. 631.

3. SKLADATELJI

3.1. Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (Eisenach, 21. ožujka 1685. – Leipzig, 28. srpnja 1750.) bio je njemački skladatelj iz razdoblja baroka. Prve poduke iz sviranja violine dobio je od svog oca Johanna Ambrosiusa Bacha, poznatog orguljaša. Kako je rano ostao bez oba roditelja, Bach je svoje glazbeno obrazovanje nastavio dobivati od brata Johanna Christopha, koji je također bio orguljaš. Od brata dobiva poduke iz skladanja te sviranja klavira i orgulja. Godine 1700. Bach odlazi u Lüneburg. Tamo pjeva u zboru samostana sv. Mihaela, što je bilo od neizmjerne važnosti jer je samostan sv. Mihaela imao veliku glazbenu biblioteku gdje je Bach mogao proučavati i prepisivati djela velikih majstora, a isto tako usavršavati svoju tehniku sviranja orgulja.¹¹ Godine 1703. dobiva mjesto orguljaša u Arnstadtu, gdje često dolazi u sukob s crkvenim odborom, a jednom prilikom dobiva i ukor od crkve jer je predugo izbivao iz službe kada je otišao u Lübeck kako bi učio od tada slavnog orguljaša Dietricha Buxtehudea. Nakon boravka u Arnstadtu, 1707. godine Bach dobiva posao orguljaša u Mühlhausenu. U Mühlhausenu se Bach oženio svojom rođakinjom Marijom Barbarom Bach, s kojom je imao sedmero djece, od kojih je samo dvoje doživjelo odraslu dob. Od 1708. do 1717. Bach djeluje u Weimaru, najprije kao dvorski orguljaš, a kasnije i kao koncertni majstor. U ovom razdoblju Bach piše skladbe za orgulje te velik broj kantata, jer se u Weimaru zbog svoje službe vrlo mnogo bavio duhovnom glazbom. Godine 1717. Bach odlazi u Köthen, gdje djeluje kao dirigent dvorske kapele. Tu Bach piše suite, violinske sonate, *Brandenburške koncerte* te mnoge klavirske skladbe, među kojima i prvi dio zbirke preludija i fuga *Das Wohltemperierte Klavier*.¹² Njegova prva žena Marija Barbara Bach preminula je 1720. godine, a sljedeće je godine Bach oženio poznatu sopranisticu Annu Magdalenu Wilcke s kojom je imao trinaestero djece.¹³ Godine 1723. Bach dobiva posao kantora u crkvi sv. Tome u Leipzigu, a djeluje i kao gradski glazbeni direktor. U ovom razdoblju sklada brojne duhovne skladbe, od kojih je svakako najveće djelo *Muka po Mateju*. U Leipzigu Bach ostaje do smrti.

¹¹ Geck, Martin. *Johann Sebastian Bach* (Jastrebarsko: Naklada Slap, 2005), str. 17.

¹² Andreis, Josip. *Povijest glazbe I* (Zagreb: Liber/Mladost, 1975), str. 475.

¹³ Meynell, Esther. *Mali ljetopis Anne Magdalene Bach* (Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2000), str. 57.

Iako je gotovo polovina Bachovih djela izgubljena, njegov opus je ogroman. Mnogi izvori¹⁴ svjedoče o raskošnosti i raznolikosti ostavštine ovog velikog majstora barokne glazbe. U prvom redu svakako treba navesti djela za klavir među kojima se nalaze dvoglasne i troglasne invencije, mali preludiji i fuge, Francuske suite, Engleske suite, dva sveska *Das Wohltemperierte Klavier*, *Die Kunst der Fuge*, *Kromatska fantazija i fuga*, četiri sveska *Clavierübung*, tokate, partite, *Goldberg-varijacije*, *Talijanski koncert*, itd. Zatim slijede brojna djela za orgulje: preludiji s fugama, fantazije s fugama, tokate s fugama, pojedinačne fuge, koralne varijacije, sonate itd. Dalje u ovom nizu treba navesti Bachovih šest *Brandenburških koncerata*, suite za orkestar, koncerte te brojna komorna djela, među kojima su sonate za violinu solo, sonate za flautu i čembalo, sonate za violinu i čembalo te suite za violončelo solo. Važno mjesto u Bachovim djelima svakako imaju skladbe za klavir, koje su neizostavni dio repertoara, zapravo obavezna literatura za svakog tko se posveti ovom instrumentu. Bachovo najveće djelo na području klavirske glazbe je svakako *Das Wohltemperierte Klavier*, što u prijevodu znači „dobro ugođeni klavir“. To je zbirka od dva dijela, a u svakom od njih se nalaze po 24 preludija i fuge u svim tonalitetima dura i mola. Osim instrumentalnih skladbi, Bach je napisao i velik broj vokalnih djela, oko 300 kantata te mnoga druga djela od kojih svakako posebno mjesto zauzimaju moteti, mise (Misa u h-molu), dva oratorija – *Božićni* i *Uskršnji* te četiri pasije od kojih je najznačajnija *Muka po Mateju*.

¹⁴ Usp. Andreis, Josip. *Povijest glazbe I*, str. 477.-480., 508.

3.2. Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven (Bonn, 16./17. prosinca 1770. – Beč, 26. ožujka 1827.) bio je njemački skladatelj. Jedan je od najvećih skladatelja svih vremena, a zbog razdoblja u kojem je živio i djelovao smatra ga se klasičarom, ali i romantičarom. Klavir počinje upoznavati već u petoj godini života, a s vremenom uči i sviranje na orguljama, violini i flauti. Imao je jako teško djetinjstvo, ponajprije zbog svoga oca koji je bio alkoholičar i koji je od mladog Ludwiga htio napraviti novog Mozarta, a sve zbog vlastitih interesa i novca. Beethoven je 1782. počeo učiti kod poznatog skladatelja i orguljaša Christiana Gottloba Neefea, s kojim je između ostalog proučavao i Bachov *Wohltemperiertes Klavier*, stekavši tako veliku ljubav i poštovanje prema glazbi Johanna Sebastiana Bacha.¹⁵ Nakon toga Beethoven dobiva mjesto orguljaša pri dvorskoj kapeli izbornog kneza Maxa Friedricha, gdje tu službu obavlja skupa s Neefeom, koji je često prestrogo kritizirao Beethovenove prve skladateljske pokušaje.¹⁶ Godine 1787. Beethoven odlazi u Beč kako bi nastavio studirati glazbu s Mozartom, ali ubrzo se zbog majčine smrti vraća u Bonn da bi se brinuo o svojoj braći. Godine 1792. Beethoven opet odlazi u Beč, gdje će i ostati do svoje smrti. U Beču brzo stječe poznanstva te ubrzo postaje cijenjeni pijanist i skladatelj. Tamo produbljuje svoje teorijsko znanje učeći od velikog Josepha Haydna, kasnije radi s Johannom Schenkom i poznatim kontrapunktičarom Albrechtsbergerom, a savjete s područja dramske deklamacije i vokalne glazbe dobiva od Antonia Salieria.¹⁷ Već u svojim kasnim dvadesetim godinama Beethoven počinje gubiti sluh, najdragocjeniju stvar koju jedan glazbenik može izgubiti, a kroz cijeli svoj život pati i od nesreće u ljubavi. Tako jednom prilikom piše svom prijatelju Franzu G. Wegeleru: „...Jedva ćeš povjerovati kako sam usamljeno, kako žalosno živio zadnje dvije godine; poput duha mi se posvuda ukazivao moj slab sluh te sam bježao od ljudi, pokazujući im se kao mizantrop, što uopće nisam. – Promjenu je donijela mila, čarobna djevojka koja me voli i koju volim;...nažalost, ona ne pripada istom staležu kao ja...“¹⁸ Pored svih nedaća koje mu je život pružio, Beethoven je uspio napisati neka od najvećih djela klasične glazbe te je do danas ostao jedan od najvećih skladatelja svih vremena.

¹⁵ Andreis, Josip. *Povijest glazbe 2* (Zagreb: Liber/Mladost, 1976), str. 156.

¹⁶ Wegeler, Franz G.; Ries, Ferdinand. *Ludwig van Beethoven: biografske bilješke*, prev. Sanja Lovrenčić (Zagreb: Mala zvana, 2020), str. 46.

¹⁷ Andreis, Josip. *Povijest glazbe 2*, str. 157.

¹⁸ Wegeler, Franz G. Op. cit., str. 65.

Posebno mjesto u Beethovenovim instrumentalnim djelima pripada njegovim simfonijama, a napisao ih je devet (1799.-1824.). Iako su Mozart i Haydn napisali mnogo više simfonija (Mozart više od 40, Haydn preko stotinu), svakako treba uzeti u obzir da je Beethoven počeo skladati simfonije tek u svojoj tridesetoj godini, kada je već bio zreo umjetnik.¹⁹ Nakon simfonija najvažnije mjesto u Beethovenovom instrumentalnom opusu svakako pripada njegovim klavirskim sonatama. Napisao je 32 sonate, a svaka je od njih remek djelo klavirske glazbe. U svojim klavirskim sonatama Beethoven sve slobodnije postupa s formom, nadograđuje sonatni oblik, unosi elemente slobodnog izivljavanja umjetničke mašte te se između ostalog služi i polifonijom, naročito u finalima.²⁰ Osim klavirskih sonata i simfonija, Beethoven je napisao i velik broj drugih instrumentalnih djela: pet koncerata za klavir i orkestar, od kojih su najznačajniji treći u c-molu op. 37, četvrti u G-duru op. 58, peti u Es-duru op. 73, zatim tzv. „trostruki“ koncert za klavir, violinu i violončelo, jedan koncert za violinu i orkestar u D-duru op. 61, gudački kvarteti, sonate za violinu i klavir, sonate za violončelo i klavir, trija za klavir, violinu i violončelo. Osim instrumentalnih djela, koja su svakako vrhunac njegovog stvaralaštva, Beethoven je napisao i brojna vokalna djela među kojima su opera *Fidelio*, arije za glas i orkestar, kantate, kanoni, pjesme za glas i klavir, oratorij *Krist na Maslinskoj gori* te mise od kojih je najznačajnija *Missa solemnis*.

¹⁹ Andreis, Josip. *Povijest glazbe* 2, str. 168.

²⁰ *Ibid.*, str. 184.

4. POLIFONA DJELA J. S. BACHA I L. VAN BEETHOVENA

4.1. Formalno-harmonijska i interpretacijska analiza Fuge u d-molu br. 6, BWV 875

Fuga u d-molu br. 6, BWV 875 iz drugog je sveska zbirke *Das Wohltemperierte Klavier*, a originalno je napisana za čembalo, oko 1740. godine.

Ova fuga je troglasna, u mjeri 4/4 i ima ukupno 27 taktova. Sastoji se od ekspozicije, razvojnog dijela i završnog dijela, iako ovakva podjela nije sasvim jasna kod ove fuge, o čemu će biti govora u nastavku ovog rada. Što se tiče harmonijskog plana, može se reći da ovdje nema nekih velikih odstupanja u odnosu na klasični tonalitetni plan fuge. U tom smislu kroz cijelu fugu se tema javlja u osnovnom tonalitetu te u bliskim tonalitetima.

Fuga započinje izlaganjem teme u altu. Tema traje dva takta te se sastoji od dva motiva. Najprije kreće uzlaznim motivom u triolama, a zatim slijedi skok od kvarte koji „razdvaja“ temu na dva dijela, nakon čega slijedi silazna melodijska linija koja se kreće u kromatskim pomacima (Slika 4.1.1.). Ova tema sama po sebi iziskuje određenu dinamiku, a ona podrazumijeva *crescendo* u prvom dijelu teme kod triola, sve do d² što je svakako vrhunac ove teme kako u melodijskom, tako i u tematskom pogledu. Nakon toga slijedi *decrescendo* prema kraju teme. Što se tiče artikulacije, šesnaestinke u triolama se izvode *quasi legato*, mala interpretativna stanka kod skoka kvarte a¹-d², a zatim se osminke u silaznoj melodijskoj liniji sviraju *legato*. Naravno, tema se svira na ovaj način prilikom svakog njenog nastupa te treba paziti da svaki put bude jasno uočljiva, precizno izvedena i u prvom planu.



Slika 4.1.1. Tema u altu

Upravo je kromatika u temi ono što je svakako karakteristično za ovu fugu i ono što ovu temu, osim početne figure u triolama, čini upečatljivom kako kod prvog slušanja tako i u daljnjem tijeku fuge. Samom uporabom kromatike u izgradnji teme, Bach još jednom pokazuje koliko je zapravo bio ispred svog vremena te samo potvrđuje svoje znanje fuge, izgrađujući ovaj ionako kompliciran oblik sada na još težoj, kromatiziranoj temi.

Nakon izlaganja teme u altu slijedi realni odgovor u sopranu, u 3. taktu (Slika 4.1.2.). Za to vrijeme u altu se javlja kontrasubjekt, koji će se ponavljati i u daljnjem tijeku fuge, ali najčešće u nepotpunom ili promijenjenom obliku. Ovdje treba obratiti pozornost na početak dionice soprana u desnoj ruci. Prvi ton je a1, koji je ujedno i posljednji ton na kraju drugog takta, u lijevoj ruci. Od velike je važnosti da ovdje ne dođe do prekida odnosno pauze u melodijskoj liniji. Ovo će se postići na način da se zadnji ton u lijevoj ruci izdrži do zadnjeg trenutka, a prvi ton u desnoj ruci odsvira odmah nakon završetka trajanja prethodnog tona.



Slika 4.1.2. Realni odgovor u sopranu

Obratimo pozornost na liniju kontrasubjekta u lijevoj ruci. Ona se kreće u šesnaestinkama, a nastupa na trećoj dobi takta, neposredno iza figure u triolama koja se ovdje nalazi u desnoj ruci u sopranu. Tu treba obratiti pozornost na tempo, jer zbog različitih notnih vrijednosti (triole u sopranu – šesnaestinke u altu) ovdje dolazi do prividne poliritmije, što svakako može biti izazov za izvođača. Ovo može otežati održavanje istog tempa, naročito kada se izvođač fokusira na iznošenje teme, odnosno odgovora u desnoj ruci. Ovdje bi bilo dobro prilikom vježbanja podijeliti dobu na dva dijela, odnosno kao jedinicu mjere u sebi brojati svaku osminku (umjesto četvrtinke). Pošto se ovakve i slične linije javljaju kroz cijelu fugu, najbolje je ovakav proces brojanja koristiti u cijeloj skladbi ili barem tijekom vježbanja. Iako je ovdje tema u prvom planu,

i ove šesnaestinke u kontrasubjektu moraju biti sasvim jasne i artikulirane, a isto vrijedi i za daljnji tijek fuge.

Poslije teme i odgovora slijedi *codetta* u 5. taktu, a ona je izgrađena od prvog dijela teme u inverziji (Slika 4.1.3.). Ovdje se odvija modulacija iz a-mola u d-mol.



Slika 4.1.3. *Codetta*

Nakon toga u 6. taktu slijedi treći nastup teme u tenoru, u osnovnom tonalitetu (Slika 4.1.4.). Za to vrijeme u sopranu se javlja kontrasubjekt.



Slika 4.1.4. *Treći nastup teme*

Ovdje nastupa troglasje, a u ovom slučaju desna ruka svira dvije različite dionice. Jedan od najvećih izazova kod izvođenja polifonih skladbi je upravo vođenje dvaju ravnopravnih glasova istom rukom. U ovom primjeru desna ruka svira dionice alta i soprana, koje se nipošto ne smiju svirati jednako (kao u homofonom slogu), samo zbog toga što je tema u ovom trenutku u tenoru.

Naprotiv, ovdje naročito treba paziti i na vođenje ostalih dionica. Na primjer, osim teme u tenoru koja je ovdje svakako najvažnija, sopranska dionica će biti istaknutija od altovske, jer ima razrađeniju i svakako značajniju melodijsku liniju od one u altu. To je slučaj do treće dobe u 7. taktu, kada dionica u altu preuzima „prednost“ u odnosu između ova dva glasa. Zbog toga prilikom vježbanja obavezno treba prekomjerno isticati i utišavati pojedine glasove, osobito kod sviranja dvoglasja jednom rukom. Na taj način će se prsti dodatno osamostaliti i biti u mogućnosti u svakom trenutku istaknuti određenu dionicu polifonog stavka.

Razvojni dio fuge počinje u 8. taktu. On započinje malim međustavkom izgrađenim od jednog motiva koji se prvi put javlja u altu u 7. taktu na trećoj dobi (Slika 4.1.5.). Ovaj motiv je vrlo bitan jer se javlja i u daljnjem tijeku fuge.



Slika 4.1.5. Motiv u altu

Na početku ove analize bilo je spomenuto da podjela na tri dijela kod ove fuge nije sasvim jasna. U osnovnom planu fuge razvojni dio počinje izlaganjem teme u paralelnom ili dominantnom tonalitetu, što u ovoj fugi nije slučaj. Naravno, u svakom glazbenom obliku može doći do određenih odstupanja, a kod ove fuge je to sasvim razumljivo u prvom planu zbog specifične teme koja u sebi sadrži kromatiku te samim time podrazumijeva ovakve i slične izmjene u osnovnom planu fuge, kako formalnom tako i harmonijskom.

U međustavku (8. – 9. takt) dolazi do modulacije iz d-mola u F-dur te natrag u d-mol. U prikazu ovog međustavka treba uključiti i 7. takt kako bi bila još jasnija razrada ranije spomenutog motiva iz alta, od kojeg se i gradi ovaj međustavak (Slika 4.1.6.).



Slika 4.1.6. Mali međustavak

Ovdje treba obratiti pozornost na logično vođenje glasova. Iako u ovom međustavku nije prisutna tema, svaka dionica ima neku istaknutu liniju u određenom trenutku. Zbog toga je od iznimne važnosti da se prije samog vježbanja ovakvog polifonog stavka napravi podrobna analiza. Kao i kod svih drugih oblika koje izvodi, izvođač mora znati kako je fuga građena, od kojih se dijelova sastoji te koji je značaj i uloga određenog dijela fuge, kao što je u ovom slučaju razrada motiva u malom međustavku. Ovdje treba izdvojiti još jedan primjer koji može izazvati poteškoće pri izvođenju. Obratimo pozornost na dionicu alta u 9. taktu, treća doba (silazna melodijska linija u osminkama). Specifična tehnika sviranja polifonog stavka je i povezivanje više tonova istim prstom, a u ovom se slučaju spomenuta linija može izvoditi jednim prstom (palac). Ovo se pravilno izvodi na način da se prvi ton izdržava do zadnjeg trenutka te se zatim zamahom ručnog zgloba prst premješta na novu tipku, obavezno pazeći da se pritom ne izazove akcent odnosno ne naruši sam tijek dionice.

Nakon malog međustavka u 10. taktu javlja se tema u tenoru, ali u nepotpunom obliku. Za to se vrijeme u sopranu javlja prvi dio teme u prividnoj *streti* (Slika 4.1.7.). Ova *streta* nije sasvim jasna jer se već kod pojave teme u sopranu gubi tema u tenoru, odnosno prekida te nastavlja s drukčijom melodijskom linijom. Tonalitet je d-mol.



Slika 4.1.7. Prividna streta

Obratimo pozornost na dionice alta i tenora u 11. taktu (Slika 4.1.7.). Ovakvi primjeri često predstavljaju velike poteškoće u pravilnom izvođenju polifonog stavka. Ako se dvoglasje u desnoj ruci (alt i tenor) izvede nepravilno, ono može zvučati kao da je u pitanju samo jedan glas te će na taj način doći do opasnosti da se polifonija „pretvori“ u homofoniju. Zbog toga je ovdje osobito važno izdržati svaki ton pojedine dionice te između njih napraviti razliku u dinamici.

Slijedi još jedan međustavak (12. – 14. takt) koji je građen od istog tematskog materijala kao prvi međustavak (Slika 4.1.8.).



Slika 4.1.8. Drugi međustavak

Nakon ovog međustavka slijedi tema u altu, u osnovnom tonalitetu (14. takt). Odmah na drugoj dobi istog takta slijedi odgovor u *streti* u sopranu, u a-molu (Slika 4.1.9.). Ova *streta* je dosta jasnija od one prve, iako su i ovdje teme nepotpune. Za ovo vrijeme u tenoru se javlja kontrastsubjekt (14. – 16. takt). U *codetti* (16. – 17. takt) se odvija modulacija iz a-mola u d-mol (Slika 4.1.9.).

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 14, shows a complex polyphonic texture with multiple voices. The right hand (treble clef) features a melodic line with various intervals and ornaments, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic and harmonic accompaniment. The second system, starting at measure 16, continues the polyphonic texture, showing a modulation from G minor to D minor. The notation includes numerous accidentals, slurs, and dynamic markings, indicating a technically demanding passage.

Slika 4.1.9. Tema i odgovor u *streti*

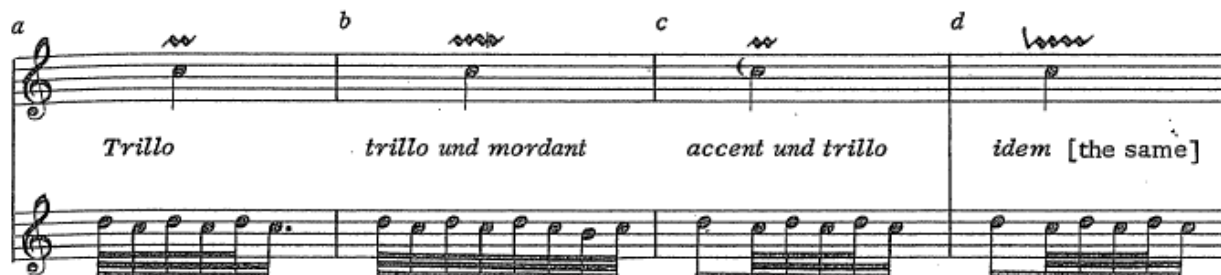
Obratimo pozornost na pojavu teme u *streti* u 14. taktu (Slika 4.1.9.). Tema u *streti* u polifonim skladbama svakako je jedan od većih izazova kada je u pitanju pravilna i precizna interpretacija djela. Ovdje je to još dodatno otežano, jer glasovi izvode temu u *streti* u razmaku od samo jedne dobe (bilo bi lakše da drugi glas kreće s odgovorom na trećoj, teškoj dobi). Ove dijelove fuge treba posebno dobro izvježbati, ne samo odvojeno lijevu i desnu ruku, nego svaku dionicu. To je vrlo važno jer osobito kod iznošenja teme u *streti* izvođač mora u svakom trenutku znati koja je dionica u prvom planu. Pogledajmo npr. drugi dio zadnje dobe u 14. taktu (Slika 4.1.9.). Odgovor u sopranu ovdje je na vrhuncu *crescenda* (a2), dok je tema u altu ovdje već u silaznoj melodijskoj liniji (*decrescendo*). Sukladno tomu, prilikom sviranja melodijske linije u sekstama u desnoj ruci (15. takt) potrebno je naglasiti gornje tonove. Ovo je jedan od tehnički najzahtjevnijih dijelova u fugi. Razlog tomu je i što ovdje jedna ruka, u ovom slučaju desna, istovremeno izvodi

temu u različitim dionicama, uz to još u *streti*. Ovo od izvođača zahtijeva visok stupanj tehnike i koordinacije. Zbog toga je od iznimne važnosti da se pri samim prvim koracima u sviranju klavira počne usvajati i sviranje polifonijskih tehnika, jer se koordinacija kod pijanista očituje kod istodobnog vođenja više linija, a naročito kod polifonog sloga.²¹

U nastavku interpretativnog dijela ove analize ovdje svakako treba spomenuti i triler u sopranu u 16. taktu (Slika 4.1.10.).



Slika 4.1.10. Triler u sopranu



Slika 4.1.11. Prikaz Bachovih trilera²²

Kako je vidljivo iz gornjeg primjera, Bachov triler se uvijek izvodi od gornje note (Slika 4.1.11.). Naravno, kako Bach nikad nije ispisivao ovakve trilere u notama, postoje različite verzije notnih

²¹ Zlatar, Jakša. *Metodika nastave klavira* (Zagreb: Jakša Zlatar/Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2018), str. 122.

²² Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, With Special Emphasis on J. S. Bach* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1978), str. 315.

zapisa pa tako i interpretacije ovog trilera. U nekim verzijama na ovom je mjestu označen triler s mordentom pa se u tom slučaju tako i interpretira (Slika 4.1.12.).



Slika 4.1.12. Triler s mordentom

Slijedi vrlo zanimljiv nastup teme u *streti* (17. – 18. takt). U 17. taktu u altu se javlja odgovor u inverziji, a zatim opet odmah s početkom na drugoj dobi imamo *stretu*, gdje tenor donosi temu također u inverziji (Slika 4.1.13.). Ovdje se odvija modulacija iz d-mola u g-mol.



Slika 4.1.13. Inverzirana tema u streti

Odmah nakon ovog nastupa teme u inverziji u tenoru, isti glas nastavlja s novim izlaganjem teme u 18. taktu, ovaj put u osnovnom ali nepotpunom obliku (g-mol). Slijedi još jedna *streta* na oktavi, također u razmaku od samo jedne dobe gdje sopran donosi temu, također nepotpunu (Slika 4.1.14.).



Slika 4.1.14. Tema u streti

Ono što je važno kod sviranja polifonog sloga je izdržavanje pojedinih tonova. Obratimo pozornost na dionicu alta u 18. taktu, gdje jedan ton (d1) traje skoro tri dobe. Isprva se možda čini da izdržavanje ovakvih tonova ne igra veliku ulogu u zamršenom polifonom stavku, no to nipošto nije točno iz nekoliko razloga. Iako se taj ton pri kraju svojeg trajanja polako ugasio, ne smije se zanemariti činjenica da odsvirana tipka (žica) djeluje na ukupan zvuk putem alikvota. Osim važnosti samog zvuka, izdržavanjem tipki se dodatno osvještava kretanje dionica u polifonom stavku. U ovom trenutku može se zaključiti da je jedna od glavnih odlika ove fuge upravo tema u *streti*. Kao što znamo, nije svaka tema prikladna za *stretu*. Kada gledamo temu na samom početku ove fuge, a razmišljamo o *streti*, sigurno se čini da je ovo jedna od tema kod kojih je *streta* teško izvediva. Razlog tomu su izazovi i poteškoće koje predstavlja kromatizirana tema, o čemu je već bilo govora u ovoj analizi. Unatoč kompleksnosti ovakve teme, Bach u tijeku fuge uvelike koristi temu u *streti*, u razmaku od jedne, dvije pa i tri dobe, a kako smo imali prilike vidjeti čak i temu u *streti* u inverziji.

Slijedi veliki međustavak koji vodi u završni dio (19. – 24. takt). Ovaj međustavak je izgrađen od motiva iz prve *codette* i prethodnih međustavaka (Slika 4.1.15.).

Slika 4.1.15. Veliki međustavak

U ovom dijelu interpretacije fuge, gdje nema izlaganja teme u nekom određenom glasu, može doći do opasnosti da izvođač „prestane“ s dosljednim vođenjem ostalih dionica. Zbog toga posebno treba obratiti pozornost na ove dijelove fuge te napraviti još detaljniju analizu svake dionice. U protivnom može se dogoditi da sviranje postane „homofono“ te da se izgubi cijeli tijek fuge, a u ovom međustavku treba postići upravo suprotno, jer on vodi u završni dio fuge.

Završni dio fuge traje samo tri takta (Slika 4.1.16.). Ovaj završni dio započinje izlaganjem teme u altu u osnovnom tonalitetu (d-mol). I ovdje je tema nepotpuna odnosno javlja se samo prvi dio teme, a za to vrijeme se u tenoru javlja taj isti prvi dio teme ali u inverziji. I u ovom završnom dijelu fuge javlja se tema u *streti*. Nakon što je alt donio ovaj prvi dio teme, slijedi nastup teme u sopranu, iako se tako zvučno ne čini – također u nepotpunom obliku. Za ovo vrijeme tenor ima liniju kontrasubjekta, također izmijenjenu (26. – 27. takt). Triler u zadnjem taktu nerijetko se javlja u završetcima Bachovih skladbi. Izvodi se od gornje note, a šesnaestinka nakon trilera se svira kraće od same njene vrijednosti, odvojeno od trilera koji joj prethodi.



Slika 4.1.16. Završni dio fuge

Pri analizi ove fuge može se primijetiti da su nakon ekspozicije gotovi svi nastupi teme i kontrasubjekta nepotpuni ili izmijenjeni. Ovo izvođaču dodatno otežava interpretaciju, u prvom redu zbog „nejasnoće“ teme kod takvih nastupa. Prilikom vježbanja ove fuge svakako treba obratiti pozornost na ove dijelove te ih posebno izvježbati, kako bi tema iako nepotpuna, izmijenjena, u inverziji, ili u *streti*, uvijek bila jasna, precizno izvedena i u prvom planu.

4.2. Sonata u F-duru, op. 10 br. 2, III. stavak *Presto*: Formalno-harmonijska analiza s naglaskom na polifoni stil

Sonata u F-duru, op. 10 br. 2 nastala je između 1796. i 1798. godine. Beethoven ju je posvetio grofici Anne Margarete von Browne.

Ova sonata ima ukupno tri stavka:

1. stavak: *Allegro*

2. stavak: *Allegretto*

3. stavak: *Presto*

Zbog tematike ovog rada ovdje ćemo se baviti analizom trećeg, završnog stavka ove sonate. Poznato je da su Haydn, Mozart, a osobito Beethoven, koristili fugu kao dio nekog većeg oblika poput sonate i simfonije, a o tome je bilo govora u prvom dijelu ovog rada koji je posvećen povijesnom pregledu fuge. Beethoven je polifoniju često koristio u svojim djelima pa tako i finale ove sonate gradi od polifone teme koja se imitira u vidu fugata. Detaljnije će o ovome biti riječi u daljnjoj analizi ovog stavka. Iako je polifonija najprisutnija u klavirskoj literaturi baroka, razdoblja koje i jeste zlatno doba polifonog stila, ona je uvelike korištena i u svim drugim glazbenim stilovima: „Stoga učenike na to treba upozoriti, jer se događa da izvrsno izvode Bachovu fugu, a mimo polifone fakture Schumanna, Chopina, Skrjabina, Prokofjeva i drugih skladatelja prolaze ne primjećujući je.“²³

²³ Zlatar, Jakša. Op. cit., str. 127.

Treći stavak Sonate u F-duru, op. 10 br. 2 pisan je u sonatnom obliku te se sastoji od ekspozicije, razvojnog dijela i reprize. Tonalitet je F-dur, kao i početni tonalitet ove sonate, mjera 2/4, a oznaka za tempo je *Presto*.

Ekspozicija traje od 1. – 32. takta. Stavak počinje s temom polifone građe koja kreće u basu i traje četiri takta (Slika 4.2.1.). Dinamika je *mezzopiano*, a način izvođenja *staccato*. Budući da se ovdje radi o polifonoj temi koja će biti prisutna i u daljnjem tijeku stavka, vrlo je važno da se osminke u *staccatu* izvode točno i precizno, kako ovdje tako i pri svakom sljedećem nastupu teme.



Slika 4.2.1. Polifona tema u basu

Nakon toga slijedi imitacija teme na oktavi u gornjem glasu. Ovdje nećemo govoriti o „odgovoru“ kao takvom, kao što je to bio slučaj kod Bachove fuge. Prvi razlog je taj što se u ovom slučaju tema ne imitira u odnosu tonika – dominantna.

Tema i „odgovor“ ovdje zajedno čine prvu temu ovog stavka koja je u osnovnom tonalitetu (Slika 4.2.2.). Kada nastupi imitacija teme u gornjem glasu, donji glas nastavlja s melodijskom linijom. Ovdje nećemo pričati o kontrasubjektu zato što takva karakterizacija ove melodijske linije nije potrebna, jer kako je već spomenuto ovdje se ne radi o baroknoj fugi. Naravno da u ovom trenutku liniju u desnoj ruci treba naglasiti jer je sada tema u gornjem glasu.



Slika 4.2.2. Tema u basu i imitacija u sopranu

Pri kraju teme dolazi do modulacije u dominantni tonalitet u kojem će početi sljedeći dio ekspozicije, a to je most.

Nakon prve teme slijedi most koji povezuje prvu i drugu temu (Slika 4.2.3.). Kao što je vidljivo, ovaj je most građen od prve teme s kojom i započinje u 9. taktu u desnoj ruci. Zbog ovoga se čak dobiva dojam trećeg nastupa teme, kao što je to slučaj u obliku troglasne fuge. Nije rijedak slučaj u sonatnom obliku da most započinje identično kao prvi dio teme, a kao što je vidljivo u nastavku mosta se razrađuje materijal iz prve teme. Tonalitet je C-dur, u kojem će započeti i druga tema koja je po pravilu najčešće u dominantnom tonalitetu.

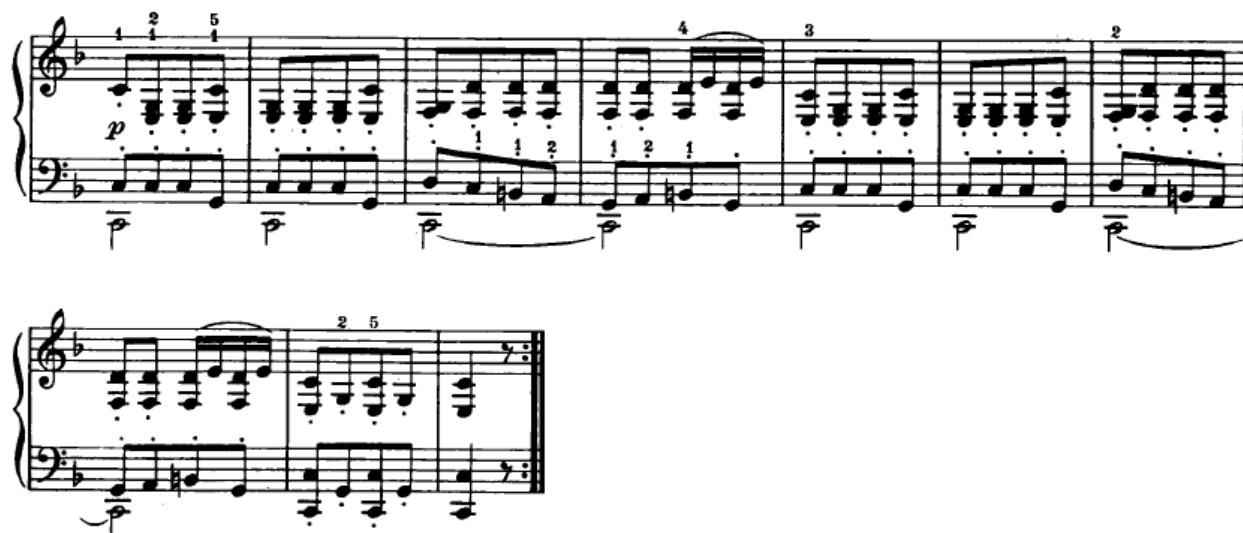
The image displays three systems of musical notation for a bridge section. The first system consists of a single staff with a treble clef, containing a melodic line with intricate fingering (1, 2, 5, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 2, 3) and a bass line with chords and fingerings (5, 3, 5, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 2, 4, 2, 4). The second system features a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line and a bass line of chords; dynamics include *sf* and *f*. The third system continues the grand staff with a melodic line and a bass line of chords, also featuring dynamics like *sf* and *f*. The notation includes various articulations, slurs, and a final fermata.

Slika 4.2.3. Most

Početak mosta je ujedno i prva pojava troglasja u stavku. Iako tehnički zahtjevno za izvođenje, ovo troglasje potpuno se razlikuje od onog u baroknom polifonim slogu. Dakako, lijeva ruka

ovdje svira dva glasa, ali ta dva glasa imaju isti ritam, dinamiku, artikulaciju i istu ulogu, onu pratnje. Ovdje zapravo možemo primijetiti „prijelaz“ iz polifonog sloga (prva tema) u homofoni.

Poslije mosta slijedi druga tema, u dominantnom tonalitetu (23. – 32. takt). Cijela tema izgrađena je na pedalnom tonu (Slika 4.2.4.). U sonatnom obliku druga tema u pravilu podrazumijeva donošenje novog tematskog materijala te kontrastiranje prvoj temi. Kao što se odmah može vidjeti, ovdje druga tema ima sličan materijal od kakvog je građena i prva tema, što nije izuzetak: „...u starijim sonatnim oblicima (Ph. E. Bach, Haydn, i drugi) često su prva i druga tema građene od istog materijala. I kod Beethovena se katkad sreće melodijska srodnost tema, ali tako da one ipak zadržavaju svoju individualnost.“²⁴ Na kraju druge teme nalazi se znak za ponavljanje ekspozicije, a to je uobičajena praksa u sonatnom obliku.



Slika 4.2.4. Druga tema

²⁴ Skovran, Dušan; Peričić, Vlastimir. *Nauka o muzičkim oblicima*, str. 219.

Nakon završetka druge teme u ekspoziciji slijedi razvojni dio (33. – 86. takt). U razvojnom dijelu se uglavnom razrađuje tematski materijal iz prve teme. Početak razvojnog dijela je u As-duru. Lijeva i desna ruka sviraju istu melodijsku liniju s motivom prve teme (Slika 4.2.5.).



Slika 4.2.5. Početak provedbe

U nastavku se u desnoj ruci javlja izmijenjena tema s početka stavka, ovaj put u homofonom slogu jer linija u lijevoj ruci ovdje ima ulogu pratnje (Slika 4.2.6.). Dakle, može se zaključiti da je jedna od karakteristika ovog stavka i izmjena polifonije i homofonije. To je sasvim logično jer kako je već navedeno, radi se o dijelu sonatnog ciklusa iz razdoblja klasicizma – homofoni stil, a koji je građen na temi u polifonom stilu.



Slika 4.2.6. Tema u homofonom slogu

Ovdje svakako treba spomenuti jednu zanimljivu melodijsku liniju koja se javlja u nastavku ovog razvojnog dijela. U 41. taktu u desnoj ruci imamo prvu temu, a u 42. taktu u basu se također javlja ta ista tema. Ovdje dolazi do prividne *strete*, jer glasovi kreću s izlaganjem teme u *streti*, no tad se u basu tema gubi odnosno skraćuje te se u nastavku poklapa s temom u gornjem glasu (Slika 4.2.7.).



Slika 4.2.7. Prividna streta

Na početku analize razvojnog dijela bilo je riječi o tome da se u ovom dijelu stavka uglavnom razrađuje tematski materijal iz prve teme, što je vidljivo i u prethodnim primjerima. Ipak, u 69. taktu po prvi se put u razvojnem dijelu javlja i druga tema, u variranom obliku (Slika 4.2.8.). Tonalitet je D-dur.



Slika 4.2.8. Motiv druge teme

Razvojni dio traje do 86. takta, nakon čega slijedi repriza ekspozicije. Ovaj razvojni dio završava na dominantom septakordu C-dura, što priprema nastup prve teme u osnovnom tonalitetu (F-dur). Budući da se repriza odmah nadovezuje na razvojni dio, a vezana je za njega i kratkom pasažom u trioli u basu, u prikazu početka reprize ovdje dodajmo i zadnja dva takta razvojnog dijela (Slika 4.2.9.).

Slika 4.2.9. Početak reprize, prva tema u osnovnom tonalitetu

Repriza započinje izlaganjem početne teme u basu u osnovnom tonalitetu. Za to vrijeme gornji glas ima ljestvične pasaže. Nakon četiri takta glasovi samo zamjenjuju uloge, a do promjene dolazi samo u zadnjem taktu teme gdje dolazi do modulacije u g-mol. Ovo je i tehnički najzahtjevniji dio ovog stavka iz razloga što na ovom mjestu imamo prvu (glavnu) temu u jednoj ruci, dok druga ruka svira ljestvične pasaže u šesnaestinkama, a tempo je *Presto*. To i jest jedan od glavnih izazova kod izvođenja ovog stavka, jer se radi o složenoj polifonoj strukturi koja se još pritom izvodi u jako brzom tempu. Osim jasne izvedbe teme na ovom mjestu, treba paziti i da su šesnaestinke jasne i artikulirane. Zbog toga ove pasaže treba dobro izvježbati u sporom tempu, osobito u lijevoj ruci odnosno u onoj koja je „slabija“, najprije odvojeno, a potom zajedno s temom u drugom glasu.

Odmah nakon izlaganja prve teme javlja se most koji se nadovezivao na prvu temu i u ekspoziciji (Slika 4.2.10.). Tonalitet je g-mol.



Slika 4.2.10. Most

Nakon mosta slijedi razrada tematskog materijala iz prve teme, što nas dovodi do nastupa druge teme, ovaj put u osnovnom tonalitetu (F-dur) (Slika 4.2.11.).



Slika 4.2.11. Druga tema u osnovnom tonalitetu

Slijedi ponavljanje druge teme u variranom i proširenom obliku, što u ovom slučaju čini kratku *codu* na završetku stavka (F-dur) (Slika 4.2.12.).



Slika 4.2.12. Završetak stavka

Jasno je da pri vježbanju i izvođenju ovog stavka moramo biti svjesni toga da se ovdje ne radi o obliku barokne fuge. Beethoven gradi ovaj stavak na temi koja se imitira u različitim glasovima, ali kao što je vidljivo iz ove analize, u pogledu glazbenog oblika potpuno se razlikuje od fuge kao samostalnog djela. Kako je već spomenuto, ovaj je stavak pisan u sonatnom obliku, što znači da u sebi sadrži ekspoziciju u kojoj se javljaju dvije različite teme, razvojni dio s razradom tematskog materijala iz ekspozicije te reprizu u kojoj se obje teme pojavljuju u osnovnom tonalitetu. Dakle, pogrešno je misliti da interpretacija ovog stavka treba biti u stilu barokne fuge. Ne samo da je riječ o različitim oblicima instrumentalne glazbe, nego i o potpuno različitim glazbenim razdobljima i stilovima. Ipak, prilikom vježbanja ovog stavka svakako se treba „okoristiti“ znanjem barokne polifonije, no uvijek imajući na umu da se ovdje radi o drukčijoj, „novoj“ vrsti polifonog sloga koji se izvodi u skladu sa svim načelima glazbenog stila kojem pripada.

5. ZAKLJUČAK

U ovom su radu analizirana djela dvaju skladatelja, *Fuga u d-molu* br. 6, BWV 875 J. S. Bacha i Beethovenova *Sonata u F-duru*, op. 10 br. 2, III. stavak *Presto*. Kroz analizu i usporedbu ovih djela prikazane su njihove sličnosti i razlike, kao i neupitna povezanost jednih od najvećih skladatelja svih vremena. Isto tako je prikazana različita uloga polifonije u razdobljima baroka i klasicizma. Samo pristupanje interpretaciji Bachove *Fuge u d-molu* ili bilo koje druge Bachove fuge iz *Dobro ugođenog klavira*, osobito iz drugog sveska, zahtijeva od izvođača visok stupanj sviračke tehnike te duboko razumijevanje polifonih oblika. Zbog toga se mnogi teoretičari i pedagozi slažu da se za izvođenje ovih Bachovih skladbi, koje su svakako jedan od njegovih vrhunaca na polju instrumentalne glazbe, svatko mora „pripremiti“ kroz izvođenje Bachovih „lakših“ skladbi. Ovdje se u prvom redu misli na njegove male preludije i fuge, dvoglasne i troglasne invencije te Francuske suite i Engleske suite. Kao što je prikazano u analizi, jedna od glavnih odlika zadnjeg stavka Beethovenove *Sonate u F-duru* je izmjena polifonih i homofonih stilova. Upotreba polifonije u klasičnoj sonati svakako nosi dodatne izazove za izvođača. Beethovenove sonate same su po sebi izazov za svakog pijanista, a u finalu ove sonate valja se velikim dijelom posvetiti i polifoniji, koja samo zbog svoje kompleksnosti uvijek iziskuje visoke tehničke i interpretacijske vještine. Prilikom vježbanja i izvođenja ovakvih skladbi potrebno je uložiti veliki trud te teorijski i praktično ući u samu bit polifone glazbe, a sve u cilju što bolje i autentičnije interpretacije ovih djela koje su nam u ostavštini ostavili dvojica velikana umjetničke glazbe, Johann Sebastian Bach i Ludwig van Beethoven.

6. LITERATURA

1. Andreis, Josip. *Povijest glazbe 1*. Zagreb: Liber/Mladost, 1975.
2. Andreis, Josip. *Povijest glazbe 2*. Zagreb: Liber/Mladost, 1976.
3. Geck, Martin. *Johann Sebastian Bach*. Jastrebarsko: Naklada Slap, 2005.
4. Harding, Henry Alfred. *Analysis of form as displayed in Beethoven's thirty-two pianoforte sonatas: with a description of the form of each movement for the use of students*. London: Novello, 1901.
5. Lučić, Franjo. *Polifona kompozicija*. Zagreb: Školska knjiga, 1997.
6. Meynell, Esther. *Mali ljetopis Anne Magdalene Bach*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2000.
7. *Muzička enciklopedija 1, 2. izd.* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.
8. Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1978.
9. Prout, Ebenezer. *Analysis of J. S. Bach's forty-eight fugues*. London: Edwin Ashdown, 1910.
10. Skovran, Dušan, Vlastimir Peričić. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.
11. Wegeler, Franz G., Ferdinand Ries. *Ludwig van Beethoven: biografske bilješke*, prev. Sanja Lovrenčić. Zagreb: Mala zvona, 2020.
12. Zlatar, Jakša. *Metodika nastave klavira*. Zagreb: Jakša Zlatar/Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2018.

Mrežne stranice:

1. <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/411481/ue21> (01.09.2022.)
2. <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/66395/ue21> (04.09.2022.)

SAŽETAK

Interpretacija polifonih skladbi sa sobom nosi razne izazove, a nerijetko i mnogobrojne nejasnoće koje su vezane uz samo poimanje polifone glazbe. Cilj je ovog rada ukazati na izazove i prepreke koje se javljaju pri izvođenju skladbi ove vrste, a naglasak je stavljen na djela Johanna Sebastiana Bacha i Ludwiga van Beethovena. Vrhunac instrumentalne polifone glazbe i njen najznačajniji i najizrađeniji oblik je fuga, oblik koji se ujedno i najčešće susreće u klavirskoj literaturi. Osim Johanna Sebastiana Bacha, koji je nedostižni majstor barokne fuge i drugih skladbi polifone vrste, svoj doprinos u stvaranju djela polifonog stila dali su i mnogi drugi skladatelji različitih glazbenih razdoblja, a jedan od najznačajnijih je Ludwig van Beethoven. Dio ovog rada obuhvaća analizu i usporedbu dvije skladbe polifonog tipa: *Fuga u d-molu* br. 6, BWV 875 i *Sonata u F-duru*, op. 10 br. 2, III. stavak *Presto*. Iako se radi o dva različita oblika instrumentalne glazbe, u mnogočemu se očituju njihove zajedničke osobine. U prvom redu to su polifoni slog i krajnje složena struktura koja iz njega proistječe, što od izvođača zahtjeva duboko razumijevanje polifonih oblika. Osim toga, za pravilnu interpretaciju ovih djela potreban je i visok stupanj tehničkih sposobnosti. Često se događa da klaviristi s lakoćom izvode zahtjevne skladbe homofonog tipa, a kod sviranja polifonih djela nailaze na mnogobrojne poteškoće. Zbog toga je vrlo važno kod sviranja klavira na vrijeme početi učiti i sviranje polifonijskih tehnika. Dakle, pored tehničkih zahtjevnosti koje treba svladati, neophodno je i veoma dobro teorijsko poznavanje i shvaćanje polifone glazbe kao i njene uloge u različitim glazbenim stilovima, a sve u cilju bolje interpretacije djela ove vrste.

Ključne riječi: polifonija, fuga, analiza, interpretacija

SUMMARY

Interpreting polyphonic compositions oftentimes can be quite challenging, introducing a lot of confusion related to the very concept of polyphonic music. The aim of this paper is to indicate challenges and obstacles encountered while performing works of such kind, with the emphasis being put on the works of Johann Sebastian Bach and Ludwig van Beethoven. Highest point of instrumental polyphonic music and its most significant and most developed form is found in fugue, the form which is also most frequently found in piano literature. Apart from Johann Sebastian Bach, who is unsurpassable in mastering baroque fugue and other polyphonic compositions, many other composers of various musical periods have given their contribution in creating polyphonic works, one of the most significant being Ludwig van Beethoven. A part of this paper deals with analysis and comparisson of two polyphonic compositions: *Fugue in D minor, BWV 875* and *Sonata in F major, op.10, no.2, III Presto*. Although these are two different forms of instrumental music, their common characteristics can be found on many levels. Among the first and most significant is the polyphonic texture with its highly complex structure, which requires performer's deep knowledge on polyphonic forms. Apart from this, a performer needs to have a high level of technical knowledge required for the proper interpretation of these compositions. Oftentimes pianists who easily perform complex homophonic compositions encounter numerous difficulties in performing polyphonic ones. Therefore, it is highly important to learn how to perform polyphonic techniques from the very beginning of playing piano. Apart from technical difficulties that need to be mastered, it is necessary to have a high level of theoretical knowledge and understanding of polyphonic music and its role in various music styles, with the single purpose of better interpreting such works.

Keywords: polyphony, fugue, analysis, interpretation

PRILOZI

Prilog 1. Fuga u d-molu br. 6, BWV 875

Fuga VI

a 3 Voci

The musical score for Fuga VI, BWV 875, is presented in five systems. Each system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score is marked with measure numbers 3, 5, 7, and 9 at the beginning of their respective systems. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

11

Musical notation for measures 11-13. The system consists of a treble and bass clef. Measure 11 features a complex melodic line in the treble with fingerings 1, 4, 5, 5, 5 and a bass line with fingerings 6, 4. Measure 12 continues the treble line with fingerings 2, 1, 2, 1, 2 and the bass line with fingerings 1, 2, 4. Measure 13 shows the treble line with fingerings 1, 2 and the bass line with fingerings 1, 2, 4.

14

Musical notation for measures 14-15. Measure 14 has a treble line with fingerings 1, 4, 1, 3, 1, 2, 3 and a bass line with fingerings 2, 2, 3. Measure 15 features the treble line with fingerings 4, 5, 4, 5, 5 and the bass line with fingerings 3, 4, 1, 1.

16

Musical notation for measures 16-17. Measure 16 shows the treble line with fingerings 5, 4, 5, 5, 4, 5, 3 and the bass line with fingerings 4, 1. Measure 17 has the treble line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and the bass line with fingerings 1, 1, 1, 1, 4.

18

Musical notation for measures 18-19. Measure 18 features the treble line with fingerings 1, 2, 2, 2, 3, 2 and the bass line with fingerings 1, 3, 2. Measure 19 has the treble line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and the bass line with fingerings 2, 2.

20

Musical notation for measures 20-21. Measure 20 shows the treble line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and the bass line with fingerings 2, 2, 1, 1, 1, 1. Measure 21 features the treble line with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2 and the bass line with fingerings 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

22

Musical notation for measures 22-25. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 22 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, G3, A3, B3). Measure 23 continues with similar eighth-note patterns. Measure 24 shows a treble staff with a half note (C5) and a bass staff with a half note (B3). Measure 25 features a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a half note (A3). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

26

Musical notation for measures 26-29. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 26 features a treble staff with a sequence of eighth notes (C5, B4, A4, G4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (G3, F3, E3, D3). Measure 27 continues with similar eighth-note patterns. Measure 28 shows a treble staff with a half note (G4) and a bass staff with a half note (C3). Measure 29 features a treble staff with a half note (F4) and a bass staff with a half note (B2). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Prilog 2. Sonata u F-duru, op. 10 br. 2, III. stavak *Presto*

Presto

The musical score is presented in five systems, each consisting of a piano (right hand) and bass (left hand) staff. The tempo is marked *Presto*. The key signature is one flat (F major). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*f*, *p*). Fingering numbers (1-5) are provided for many notes throughout the piece.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a repeat sign and dynamic markings such as *f* and *sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *sf* and *fp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Third system of musical notation, showing intricate melodic lines in both hands with dynamic markings such as *sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fourth system of musical notation, featuring rapid passages and dynamic markings like *sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Musical notation system 1, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-5) written below. The piece begins with a forte (*f*) dynamic.

Musical notation system 2, continuing the piece. It includes a piano (*p*) dynamic marking. The notation shows complex rhythmic patterns and fingering.

Musical notation system 3, featuring a piano (*p*) dynamic with a staccato (*stacc.*) instruction. The music consists of dense, rapid sixteenth-note passages in both hands, with detailed fingering.

Musical notation system 4, showing a crescendo (*cresc.*) marking. The music continues with intricate sixteenth-note textures and complex fingering.

Musical notation system 5, featuring a forte (*f*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. The piece concludes with rapid sixteenth-note passages and complex fingering.

Musical notation system 1, featuring a treble and bass staff with various notes and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The system includes a variety of rhythmic patterns and articulation marks.

Musical notation system 2, continuing the piece with similar rhythmic and melodic structures. Fingerings and articulation marks are clearly visible throughout the system.

Musical notation system 3, featuring a dynamic marking of *p* (piano). The notation includes complex rhythmic patterns and fingerings, with some notes marked with accents.

Musical notation system 4, featuring a dynamic marking of *cresc.* (crescendo). The system shows a steady increase in volume and intensity, with dense rhythmic textures in both staves.

Musical notation system 5, featuring dynamic markings of *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The system concludes with powerful, energetic passages and complex rhythmic patterns.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 4, 4, 3, 2, 1). The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* and *fp*.

Second system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 3, 5, 4). The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (1, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 5). Dynamics include *p*.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 5, 4). The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (2, 1). Dynamics include *p*.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 4, 3, 1, 3, 2, 1). The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (5, 2, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 1). Dynamics include *cresc.* and *ff*.