Johannes Brahms, Sonata op.5, u f-molu Detaljna formalno - harmonijska, tehnička i interpretativna analiza

Ravlić, Veronika

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:175:570206

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**

Repository / Repozitorij:

Repository of Arts Academy

zir.nsk.hr

UNIVERSITY OF SPLIT

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu

Instrumentalni odjel

Odsjek za glasovir

DIPLOMSKI RAD

Johannes Brahms: Sonata op. 5 u f – molu

Detaljna formalno – harmonijska, tehnička i interpretativna analiza

Studentica: Veronika Ravlić

Studijski smjer: Glasovir

Mentor: Kosovka Čudina, v. pred.

Ak. god: 2019./2020.

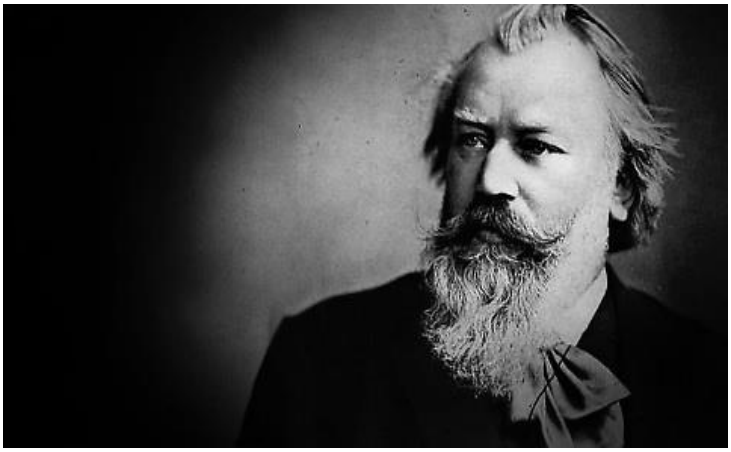
Split, 2020.

Sadržaj

Uvod – Johannes Brahms 3
Životopis 3
Stvaralaštvo 4
Sonata op. 5 6
PRVI STAVAK, Allegro maestoso 8
Formalno – harmonijska analiza 8
Tehnička analiza 13
Interpretativna analiza 16
DRUGI STAVAK 18
Formalna analiza 18
Tehnička analiza 20
Interpretativna analiza 26
TREĆI STAVAK 29
Formalno – harmonijska analiza 29
Tehnička analiza 34
Interpretativna analiza 40
ČETVRTI STAVAK: Intermezzo (Rückblick – pogled unatrag) 42
Formalno – harmonijska analiza 42
Tehnička analiza 44
Interpretativna analiza 46
PETI STAVAK 47
Formalno – harmonijska analiza 47
Tehnička analiza 55
Interpretativna analiza 59
Zaključak 63
Popis literature 64

Uvod – Johannes Brahms

Životopis



Johannes Brahms je rođen u Hamburgu 1833. Rano se posvetio glazbi pa je već sa četrnaest godina nastupao kao pijanist. Na repertoaru njegovih koncerata redovito su se pojavljivala djela Bacha i Beethovena i time je pokazao ozbiljnost i oštro protivljenje površnim salonsko – virtuoznim skladbama koje su tada bile u modi.

Godina 1850. došao je u kontakt s mađarskim violinistom Eduardom Reményijem Hoffmannom s kojim je ostvario uspješnu umjetničku suradnju i kao njegov korepetitor nastupao diljem Njemačke. Kroz taj period suradnje Hoffmann ga je upoznao s mađarskim folklorom prema kojem je Brahms pokazao neobičnu sklonost (napisao je 21 mađarski ples za klavir, a nekoliko je i orkestrirao), premda je pokazivao veliko zanimanje i za njemačku i austrijsku narodnu popijevkuTakođer, Eduard Hanslick, poznati bečki kritičar koji je izdao glasovitu raspravu *O glazbeno lijepom* u kojoj je poricao glazbi sposobnost izražavanja izvanglazbenih sadržaja uzeo je baš Brahmsa kao uzor apsolutne glazbe (no Brahms je i sam pokolebao Hanslicove tvrdnje o bezidejnosti glazbe).[1]

Tri godine kasnije Hoffmann je mladog Brahmsa predstavio Josephu Joachimu, poznatom mađarskom violinistu i skladatelju s kojim će Brahms surađivati cijeli život. Te iste godine upoznao je Franza Liszta i bračni par, Roberta i Claru Schumann. Slušajući klavirske sonate i Scherzo op. 4 u izvedbi samog skladatelja, Schumann je shvatio da je riječ o genijalnom umjetniku te je svoje otkriće požurio objaviti javnosti u svom časopisu Neue Zeitschrift für Musik predstavljajući Brahmsa kao „onoga koji je morao doći“. Na taj način mu je otvorio vrata izdavačkih kuća, no svojim javnim prikazivanjem Brahmsa kao nove nade njemačke glazbe doveo ga je u vezu sa svojim negodovanjem prema djelatnosti Novonjemačke škole Wagnera i Liszta.[2]

[1] Andreis, J., Povijest glazbe; knjiga 3, Zagreb, Liber Mladost, 1976, 39
[2] Andreis, J., Povijest glazbe; knjiga 3, Zagreb, Liber Mladost, 1976., 40

Također, Eduard Hanslick, poznati bečki kritičar koji je izdao glasovitu raspravu O glazbeno lijepom u kojoj je poricao glazbi sposobnost izražavanja izvanglazbenih sadržaja uzeo je baš Brahmsa kao uzor apsolutne glazbe (no Brahms je i sam pokolebao Hanslicove tvrdnje o bezidejnosti glazbe). I doista, Brahms nije pristajao uz načela programne glazbe, a njegovo težište stvaranja su instrumentalna djela u kojima se redovito pridržavao tradicionalnih formi, a i kad se okrenuo minijaturi tradicionalni su ostali nazivi (intermezza, cappriccia, rapsodije…). Brahms je bio klasičar forme koji je upravljao svoje poglede i u udaljeniju prošlost iskorištavajući polifono nasljeđe baroka te je u nasljeđene kalupe ulijevao novi sadržaj.[3] No, više o Brahmsovom načinu skladanja u nastavku.

Poznanstvo sa Schumannovima ostavilo je veliki trag kako na umjetničkom području tako i na privatnom. Brahms je puno pomagao tokom Schumannove bolesti, a kada je Schumann smješten u sanatorij u Endenich, preselio se u Dusseldorf kako bi pomogao Clari oko brige za obitelj i kućanstvo. Također brinio se o biblioteci njezinog muža i o izdavanju njegovih kompozicija. Uz to, dolazio je k Schumannu u sanatorij te obavještavao Claru o Schumannovom stanju. U međuvremenu, počeo je osjećati snažne romantične osjećaje prema Clari i u njoj je vidio idealnu ženu (majku, suprugu, umjetnicu, pijanisticu). Posvetio joj je novo komponirane Varijacije na Schumannovu temu. Kako je skladateljska aktivnost njezinog muža bila završena, Brahmsove kompozicije su popunjale tu prazninu te ih je izvodila na svojim koncertima. No, na intimnoj razini, Clara je imala naklonost prema Brahmsu kao prema starijem sinu. Clara i Brahms su ostali doživotni prijatelji i usprkos ponekim neslaganjima Brahms je s njom dijelio radosti i tuge, a nije nikada ni zaboravio dug prema njezinu mužu koji mu je puno pomogao u njegovoj skladateljskoj i pijanističkoj afirmaciji.[4]

Od 1853. neko vrijeme je proveo u Detmoldu i Hamburgu kao zborovođa, a 1862. godine preselio se u Beč gdje je duže vrijeme vodio *Pjevačku akademiju* i *Društvo prijatelja glazbe.* 1875. sasvim se povukao živeći za svoju umjetnost i krug prijatelja. Bio je materijalno osiguran te je stalno odbijao ponude za visoka rukovodeća mjesta, među ostalim, položaj kantora sv. Tome u Leipzigu. Umro je u Beču 1897. godine.[5]

Stvaralaštvo

U njegovim ranim radovima prevladava klavir – instrument na kojem je započeo svoje učenje glazbe i kojeg su volili skladatelji ovoga perioda. No, Brahms ne započinje skladanjem minijatura, već opsežnim, arhitektonski čvrstim sonatama (op. 1 u C – duru, op. 2 u fis – molu, op. 5 u f – molu). U svojim prvim radovima pokazuje znanje o tehnikama skladanja Bacha i Beethovena, pokazuje veliki talent za tematsko transformiranje i koloristične harmonije Liszta i Chopina, poetsko – literarnu crtu kao onu kakvu je imao i Schumann, ali i stav koji izbjegava ispraznu virtuoznost i efekte romantičara.[6]

[3] Andreis, J., Povijest glazbe; knjiga 3, Zagreb, Liber Mladost, 1976, 42
[4] Sadie, S., The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, volume 4, 2001., 182
[5] Andreis, J., Povijest glazbe; knjiga 3, Zagreb, Liber Mladost, 1976, 48
[6] Sadie, S., The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, volume 4, 2001., 190

U drugoj fazi Brahms je posvećen varijacijama: spomenute Varijacije na Schumannovu temu op. 9, dva seta varijacija u D – duru gdje je vidljiv Beethoven utjecaj, Varijacije i fuga na Händelovu temu op. 24 koje se smatraju najpopularnijima i najuspjelijima, a sam Wagner slušajući Brahmsovu izvedbu ovih varijacija ostao je začuđen što se sve može napraviti sa starom formom. Zatim, Schumann varijacije op. 23 koje su skladane na melodiju koju je Schumann napisao neposredno prije pokušaja samoubojstva te zbog toga pokazuju veći raspon karaktera i ekspresija od varijacija op. 9. Posljednja varijacija je u durskom raspoloženju posmrtnog marša. Varijacije na Paganijinijevu temu su najvirtuoznije, poput etida za klavir.[7]

Klavirskoj minijaturi, obliku romantizma, Brahms se posvećuje u trećoj fazi. Većina klavirskih djela ove skupine su intimne naravi. Sastavljene su pretežito u zbirke op. 10, 76, 116, 117, 118, 119 koje u prosjeku sadrže tri do sedam komada, u trajanju od tri do sedam minuta. Četiri balade op. 10 je prvi set manjih klavirskih djela, a u njima je vidljiv utjecaj folklora (npr. prva je bazirana na škotskoj baladi). 16 valcera op. 39 skladani su za klavir četveroručno, no odmah su prilagođeni i za dvije ruke, a skladani su u duhu Schubertovih plesova te su posvećene Hanslicku. Kraći karakterni komadi dominiraju u Klavierstücke op. 76. U ovom setu izmjenjuju se Capriccia i Intermezza. Capriccio je brži i povremeno označen oznakom agitato, dok je intermezzo liričniji, no njegov melodijski opseg je ekonomičniji. Dvije rapsodije op. 79 su Brahmsova najduža jednostavačna klavirska djela nakon Scherza op. 4. Usprkos naslovu, obje Rapsodije imaju jasnu formu: prva u b – molu ima trodijelnu formu, a druga u g – molu je u sonatnoj formi. 3 Intermezza op. 117 Brahms je nazvao u pismu priajtelju „uspavanke moje tuge“. Ova intermezza su povezana sa škotskim baladam. U op. 118 i 119 vidljiv je prekid sa tradicijonalnom vezom između melodije i harmonijske podrške, također akordi se pojavljuju na lakim dobama te razbija tradiocionalni slijed laka – teška s disonanca – konsonanca. [8]

Skladao je i dva klavirska koncerta (u d – molu op. 15 i u B – duru op. 83) u kojima je izražena duboka povezanost soliste i orkestra. Prvi koncert je najduži repertoarni koncert uopće. Solistička dionica koncerata je neobično složena, interpretativno i manualno vrlo zahtjevna, ali nijedan takt nije napisan kako bi pokazao samo bravuroznost i virtuoznost solista.[9]

Komorna djela s klavirom: klavirski trio, 3 sonate za violinu i klavir, 2 sonate za violončelo i klavir , klavirski kvarteti op. 25 i op. 26, klavirski kvintet op. 34, klavirski kvartet op. 60, sonata za klarinet/violu op. 120.

Brahms je napisao četiri simfonije, dvije uvertire (Akademska i Tragična), dvije orkestralne serenade, violinski koncert u D – duru, dvostruki koncert za violinu i violončelo u a – molu op. 102. Puno radova je Brahms posvetio području vokalne glazbe, od popjevke do kantate i oratorijskih djela. Jedno od najljepših djela novije duhovne glazbe je njegov Njemački

[7] Sadie, S., The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, volume 4, 2001, 191.
[8] Sadie, S., The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, volume 4, 2001, 191.
[9] Žmegač, V., Majstori europske glazbe; Od sredine baroka do sredine 20. stoljeća, Zagreb, Matica hrvatska, 2009., 513 – 514

requiem op. 45 koji nije napisao na tekst latinske mise za mrtve već je sam izabrao oddreni broj biblijskih ulomaka i na njima razvio meditacije o prolaznosti, smrti i vječnosti. Jedan je od najznačajnijih predstavnika njemačke popjevke te je na ovom polju ostavio 33 opusa. Brahms nije napisao ni jednu operu jer nije mogao pronaći prikladan liberto, ali i senzacionalnost opere kosili su se s njegovim introvertnim karakterom.[10]

Sonata op. 5

Treća sonata u f –molu op. 5, koja je tema ovog rada, najambicioznija je sonata šire dimenzionirana od prve dvije s četrdesetak minuta trajanja. To je jedina Brahmsova sonata koja se sastoji od pet stavaka: između scherza i finala nalazi se intermezzo kao drugi polagani stavak tj. pogled prema drugom stavku. U ovoj sonati Brahms je bliži Schumannovu obliku sonate u duhu fantazije. Autor je ovdje kritičarima dao najmanje povoda da ga zovu konzervativnim. No usprkos sličnosti sa kasnijim romantičarima i u ovoj sonati Brahms asocira stilove, karaktere i teme točno određenih djela Bachove i Beethovenove glazbe. U prvoj temi prvog stavka vidljiva je Beethovenova punktirana uvertira 1. stavka op. 13 te Bachova Chaconne za solo violinu. U drugom stavku Andante, Brahms je u svom elementu sa upotrebom terci i seksti. Četvrti stavak najviše se udaljuje od predodžbe o stavku u sklopu višestavačne sonate, a njegova duhovna težina izdiže ga iznad intermezza/međuigre. Može se reči da on ne spaja nego razdvaja, iako je prijelaz na finale attacca. Gotovo impresionističke slobode skladatelj je unjeo ostinantnim motivima u basu te nizovima nerješenih alteriranih akorda.[11]

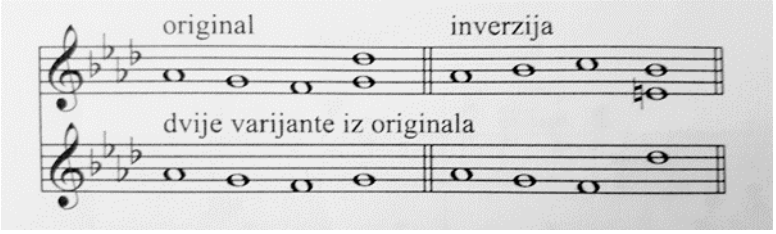
U toku cijele sonate česta je upotreba intervala sekste (ili akorda kojima je okvir seksta) koji je Brahms rado koristio (npr. 1. tema 1. klavirskog koncerta) i koji bi se u ovim slučajevima trebali jasno voditi kao dva glasa. Ovaj postupak zove se melodijsko odebljanje te proizlazi iz prevladavajućeg melodijskog načina mišljenja. Svoj procvat doživljava u impresionizmu gdje će zbog svoje učestale i složenije upotrebe prerasti u melodijsku harmoniju. Može se ustvrditi da su paralelne terce i sekste stup Brahmsovog glazbenog jezika.

Također Brahms ima sklonost unutar perioda izmjenjivati dur i mol (mutacije) te koristi sve načine modulacija od dijatonskih do enharmonijskih.

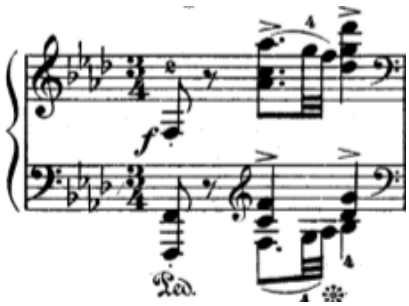
Brahms svoje teme karakterno transformira i čini ih na prvi pogled potpuno različitima, no one su nastale iz osnovne dijastematike (dijastematika je raspored tonskih visina). Rad s dijastematskim modelima prepoznat je u Brahmsovoj glazbi i omogućio je objedinjenje glazbenog tijeka, povezivanje različitih formalnih elemenata u jedinstvenu, logičnu cjelinu. Vidljivo je da Brahms u ovoj sonati gradi sve motive i teme svih stavaka od navedene dijastematike u prvoj temi i njezinog inverznog oblika.

[10] Andreis, J., Povijest glazbe; knjiga 3, Zagreb, Liber Mladost, 1976., 47 – 48

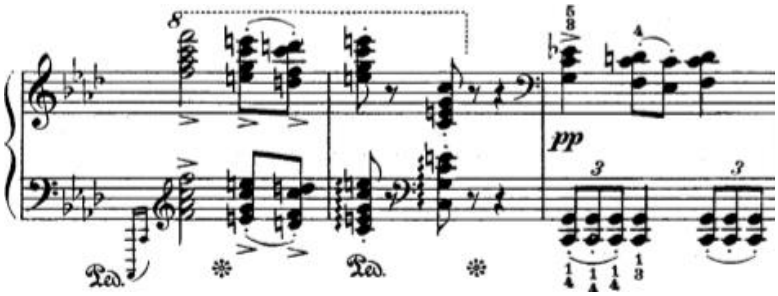
[11] Žmegač, V., Majstori europske glazbe; Od sredine baroka do sredine 20. stoljeća, Zagreb, Matica hrvatska, 2009., 500 – 501



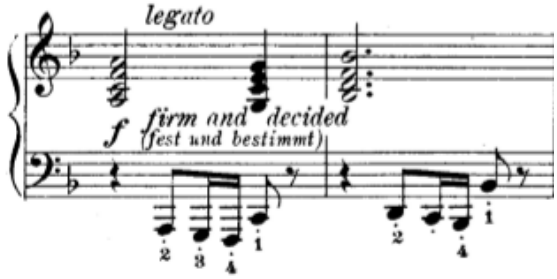
T. 1,



T. 5 – 7



T. 125 – 126



Karakterne promjene tema i motiva nastalih od zajedničkih dijastematika postiže njihovom preobrazbom/transformacijom. Uz uobičajne tehnike intervalskih i ritamskih promjena koristi i promjene agogike, boje, metra, dinamike, razvoja napetosti koje će biti vidljivije u daljnjem nastavku skladbe. Ovakvim motivskim radom Brahms se nadovezao na tradiciju Schuberta, Schumanna i Liszta.

PRVI STAVAK, Allegro maestoso

Formalno – harmonijska analiza

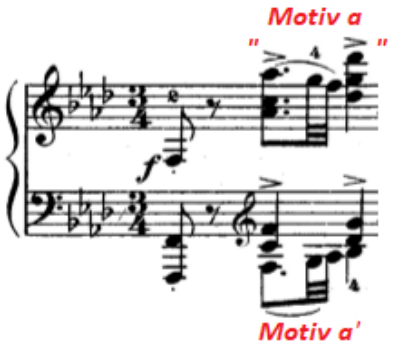
Prvi stavak je u sonatnom obliku.

Ekspozicija (t.1 – 71)

Prva tema je u obliku trodijelne pjesme. Takvu građu prve teme vrlo često nalazimo u romantičnim sonatama.

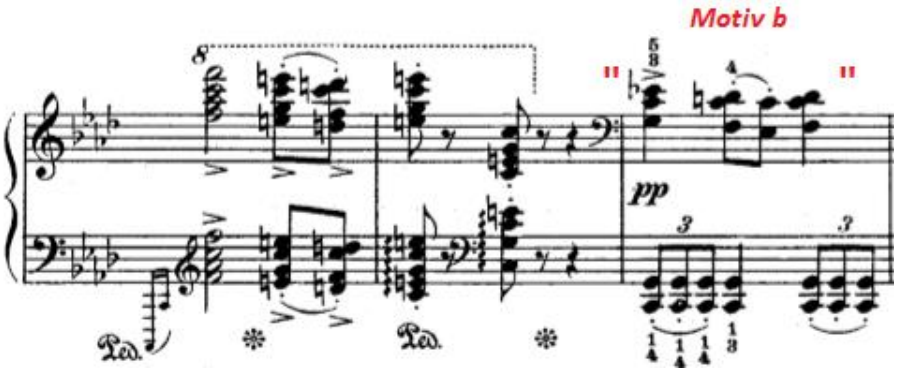
Prva tema (t. 1-22) je u obliku trodijelne pjesme (a-b-a') od 6+10+6 taktova. Prvi, a dio teme je šesterotaktna rečenica koja završava na dominanti f – mola, a izrasla je iz karakterističnog punktiranog motiva (motiv a) koji se u inverznom obliku ovdje javlja kao prateća figura (*motiv a'*), a kasnije kao imitacija u inverziji.

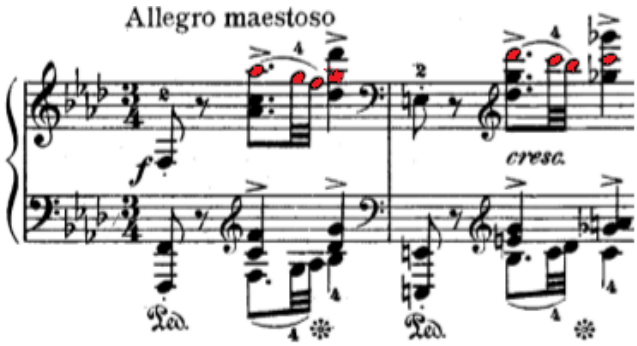
T. 1



Drugi, b dio prve teme čine dvije peterotaktne rečenice: prva je u c-molu, na pedalnom tonu tonike i sa završetkom na dominanti, a druga u g-molu, također na pedalnom tonu tonike, ali sa završetkom na dominanti f-mola. Motiv na kojem počiva ova cjelina izveden je iz kadence prethodnog dijela teme djelomičnom diminucijom, premda se isto tako može reći kako je nastao iz *motiva a* pretvaranjem punktiranog ritma u dvije osminke. Interval sekste koji dominira u gornjoj dionici tretiramo kao dva ravnopravna glasa.

T. 5 – 7

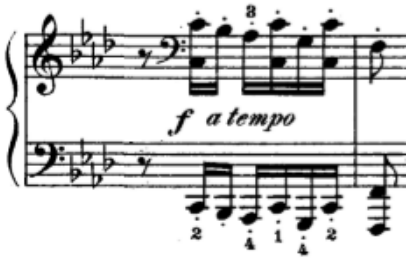




Premda se isto tako može reći kako je nastao iz *motiva a* pretvaranjem punktiranog ritma u dvije osminke.

Nakon kadence započinje nešto izmijenjeno ponavljanje prvog dijela teme. Ovoga puta mu prethodi karakterističan šesnaestinski motiv kojeg će skladatelj češće koristiti u nastavku stavka, a kojeg možemo nazivati *uvodnim motivom*. Dio a' (t. 16/17-22) je također šesterotaktna rečenica.

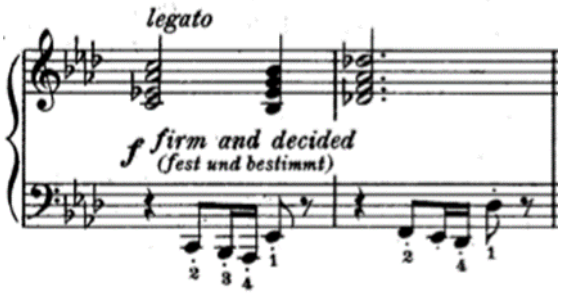
T.16: *uvodni motiv*



Slijedi most (t. 23-38) kojeg čine dvije osmerotaktne rečenice. Prva počinje u As-duru dvotaktom koji se ponavlja za stupanj više (na trenutak se osjeti boja es – mola) na što se nastavlja četverotakt koji završava dominantom B – dura. Druga rečenica počinje u B-duru, a čine je četiri dvotakta sa završetkom na dominanti As-dura.

Motivi od kojih je sagrađen most vode porijeklo iz motiva b (kadenca, t. 5) – u gornjoj dionici su osminke zamijenjene četvrtinkom, a u donjoj je motiv nastao potpunom diminucijom.

T. 23

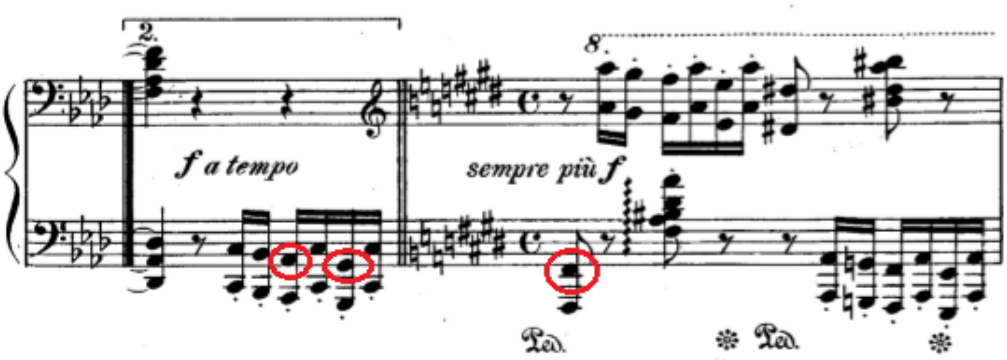


Druga tema (39t – 55t) sadrži sedamnaest taktova (5 + 5 + 7). Započinje u As-duru, a preko Ges-dura vodi u Des-dur čijom tonikom započinje posljednja fraza, a završava na dominanti.

Ekspozicija završava kodetom (56t - 71t) građenom od šesterotaktne rečenice na pedalnom tonu dominante koja se ponavlja uz proširenje u vidu toničke harmonije Des-dura i uvodnog motiva koji vodi u ponavljanje ekspozicije, odnosno u provedbu. Iznad pedalnog tona nižu se u silaznom smjeru smanjeni akordi dok ne dođu na akordičke tonove dominantnog septakorda. Nakon njega ne dolazi riješenje u toniku Des – dura već se cijela šesterotaktna fraza ponovi oktavu dublje i tek nakon nje donosi četiri takta toničkog akorda.

Provedba (71t – 110t)

Provedba započinje naizmjeničnim iznošenjem *uvodnog motiva* u obje dionice unutar tri takta.

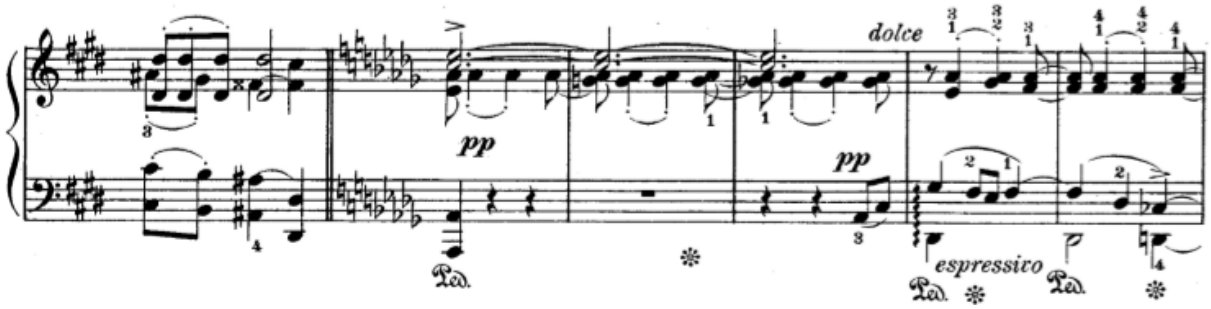


Modulacija je enharmonijska na način da je tonika Des – dura enharmonijski zamjenjena, a novi akord je mutiran. No ovaj postupak nije vidljiv u notnom zapisu već nakon ležećeg toničkog akorda u Des – duru iznosi se *uvodni motiv* koji se kromatski spušta do tona fis te su u tom trenutku promjenjeni predznaci ispred ključa. U sljedeća tri takta iznosi se smanjeni septakord his – dis – fis – a, koji u trećem taktu, koji je proširen na pet doba, dobiva basov ton gis i time postaje dominantni nonakord koji se rješava u toniku cis – mola.

U taktovima 75 – 78 iznosi se materijal a dijela prve teme, niz *motiva a* u cis – molu koji završava na dominanti. Rješenje je u cis – mol, a sada se iznosi materijal b dijela prve teme. Faktura je ovdje promjenjena: triolska pratnja je u oktavama unutar kojih se proteže melodijska linija u dionici desne ruke, a u dionici lijeve ruke također se nalazi varirana melodijska linija u oktavama koja sa gornjom linijom čini interval sekste. No, u ovom dijelu melodijske linije ne nastupaju cijelo vrijeme zajedno u istom smjeru već mjestimično skladatlje upotrebljava komplementarni ritam. Prva rečenca je u cis – molu te završava dominantom koja je mutirana te na taj način druga rečenica modulira u gis – mol. Završetak ove rečenice lančano je vezan za početak sljedećeg dijela i donosi enharmonijsku modulaciju: dominanta gis – mola rješava se u enharmonijski zamjenjeni akord: toniku As – dura (tonika gis – mola bi imala pikardijsku tercu).

U novom dijelu (t. 88 – 118) Brahms koristi materijal b dijela prve teme u dionici lijeve ruke i fragmente druge teme.

T. 87 - 92



U t. 90 u "dionici cella" uzmahom započinje melodija. Čine je četiri fraze s proširenjem. Svaka započinje *motivom b,* a nastavlja fragmentima izvedenim iz materijala druge teme. Za to vrijeme prateća dionica donosi prvo dvohvate, potom akorde u sinkopama.

Prve dvije fraze su trotaktne i međusobno udaljene za gornju sekundu, pa je prva u Des – duru (enharmonijski zamjenjena tonika ovdje predstavlja i dominantu za Des – dur), a druga u es – molu. Treća sadrži pet taktova, započinje u f – molu, a pri ponavljanju biva proširena i vraća se u početni Des – dur. Slijedi sedam taktova proširenja (t. 110-118) na pedalnom tonu tonike Des-dura, odnosno dominante Ges – dura te još dva takta kadence, a zanimljiva je dvostruka harmonija na početku t. 117 – u dionici desne ruke rješenje je u as – mol akord, a u donici lijeve ruke u toniku (Des – dura)/ dominantu Ges – dura (bitonalnost) koja završava četverotaktnom frazom sastavljenom od elemenata prve teme (t. 119-122).

Od t. 123 (do t. 137) započinje priprema reprize, vrlo efektno i logično napravljena zgušnjavanjem *motiva a* koji se provodi nepotpun, pa cjelovit, udvostručen i na kraju u nizu. Prateća dionica je u prvih osam taktova sinkopirana, te dijatonskom modulacijom preko zajedničkog akorda – tonike Ges – dura koja u f – molu predstavlja frigijski kvintakord (bII.) modulira u f – mol u kojem se potom iznose akorde u triolama čiji tok se zgušnjava paralelno sa zgušnjavanjem osnovnog motiva.

Repriza (137/138t – 222t)

Prva tema (137/138-144) je skraćena na samo a' dio i djelomice promijenjena na kraju.

Most (145-160) je u F – duru kao i druga tema (t. 161-177)

Kodeta (t.178-199) je proširena zastojem na pedalnom tonu g i završava materijalom s kraja provedbe (t. 119-122 = t. 200-204, samo što ima takt viška)

Piu animato – to je samo jako proširena kadenca

Tehnička analiza

Osnovno obilježje fakture prvog stavka je gusta vertikala što nam ukazuje na glavni tehnički problem, a to je izvođenje dvohvata i akorada.

DVOHVATI I AKORDI zahtijevaju sve tonove vertikale odsvirane u isto vrijeme i jednakom jačinom. Pritom prsti moraju biti fiksirani, šaka formirana, ručni zglob fleksibilan, a ruka opuštena. U slučaju da je jedan od tonova dio melodijske linije, treba ga istaknuti.

Dvohvati, a posebice akordi *non legato* izvode se iz što veće blizine (po mogućnosti s površine tipaka), dugački pokretom uranjanja u dno, a kratki odbijanjem s površine. Brzina pokreta ovisi o dinamici, pa što je dinamika jača, pokret je brži. Prsti ne smiju biti pasivni već moraju aktivno "uzimati" tipke jer samo njihovom aktivnošću može se realizirati isticanje dijela melodije.

Dvohvate legato je s primjerenim prstometom moguće u cijelosti povezati, dok ćemo kod izvođenja akorada legato nastojat fizički povezati barem jedan od tonova vertikale, ali ako ni to nije moguće (kao što je slučaj u narednom primjeru), trudit ćemo se akorde izdržati što duže, a iluziju legata postići unutarnjim sluhom.

Tehnički najzahtjevnija mjesta, kad su u pitanju dvohvati i akordi su ona gdje je tehnika izvođenja suzvuka u kombinaciji s tehnikom izvođenja skokova, odnosno tamo gdje se javlja inicijalni (*motiv a*) i tzv. *uvodni motiv*.

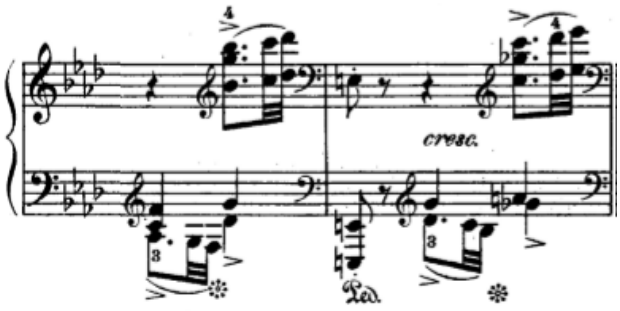
1. Izvođenje *motiva a*

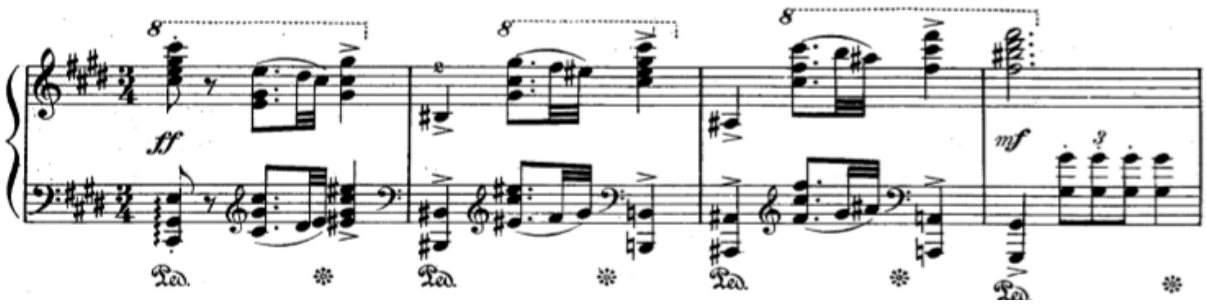
Inicijalni motiv prve teme sadrži tri točke: polazna, prijelaz i cilj. Tokom stavka u motivu se mijenja broj tonova vertikale i intervalska udaljenost između točaka pa ga tako možemo pronaći u različitim oblicima.

U motivu na početku stavka prijelaz je u funkciji spojnice jer, uz dobar prstomet, odmah seli ruku na poziciju ciljnog akorda.

Međutim, prijelazna i ciljna točka mogu biti odvojene većim ili manjim skokom što predstavlja problem kojeg rješavamo primjenom vježbi za izvođenje nepripremljenih skokova.

PRIMJER t. 17/18 (desna ruka) i t. 75-78 (lijeva ruka)

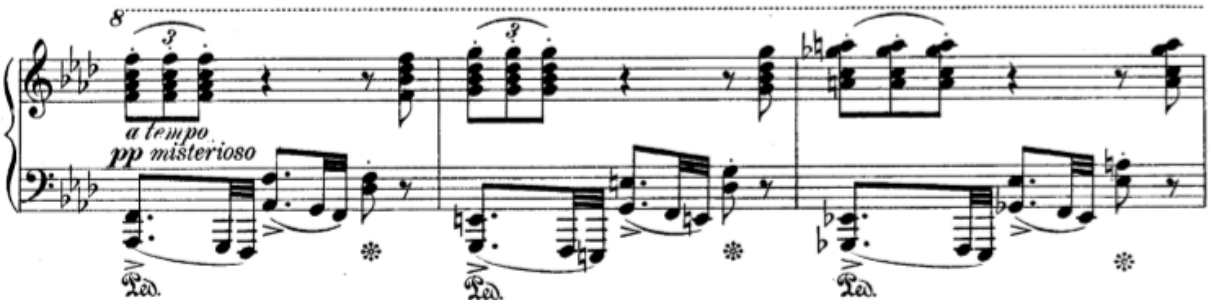




Vježbanje, bez obzira da li figura sadrži skok ili ne, odvija se u nekoliko faza. Započinje sviranjem polazne i ciljne točke u polaganom tempu kako bi se odmjerila udaljenost i postigla tonska izjednačenost vertikale u slučaju da motiv sadrži dvohvate ili akorde. Nakon toga dodajemo prijelazne tridesetdruginke (u simultanoj varijanti ako se ne radi o oktavama), prvo u jednakim notnim vrijednostima, pa ritmizirano. To bi značilo da isprva sve dijelove motiva pretvaramo u četvrtinke, (prijelazne oktave u dvije osminke), a potom sviramo u propisanom punktiranom ritmu. Ako se uoči problem u vezi između prijelazne i ciljne točke može se primijeniti tzv. nijemo vježbanje kod kojeg ćemo samo na cilj doći bez zvuka kako bi osigurali skok. Treba jako paziti na prstomet prijelazne figure kako bi izbjegli upotrebu onih prstiju koje ćemo upotrijebiti za ciljnu točku. Skokove je korisno vježbati i u suprotnom smjeru te „otežano“, tj. udaljiti skok za još jednu oktavu.

U slučajevima kad se *motivi a* javljaju u nizovima, prvo se vježbaju pojedinačno, a tek nakon toga spajaju u cjelinu.

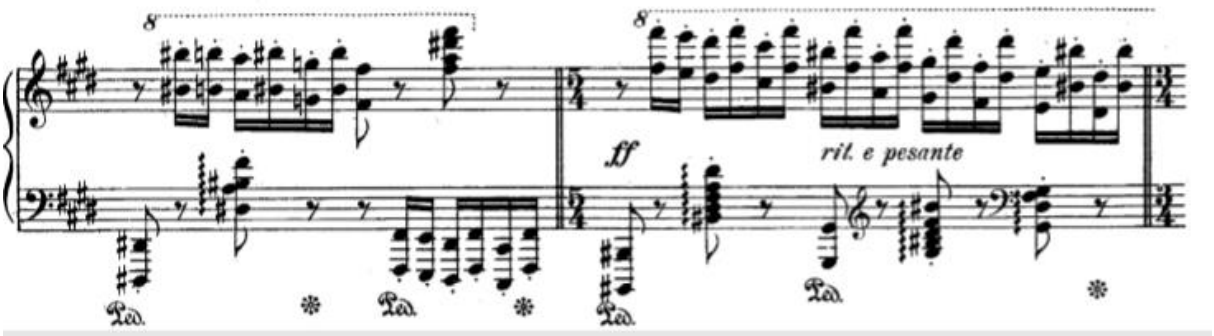
PRIMJER t. 111 – 116



2. Razrada "uvodnog" motiva

Uvodni motiv koji prethodi ponavljanju 'a' dijela prve teme, na početku provedbe se javlja u oktavama staccato, naizmjence u desnoj i lijevoj ruci i na kraju proširen. Pisan u obliku figure lažnog dvoglasja kod koje se stalno povećava interval između pokretnog i ponavljanog tona, u svojoj proširenoj varijanti donosi oktave u skokovima. Obzirom da pratimo pomičnu dionicu, pokret u izvođenju se mijenja pa se oktava koja se ponavlja svira iz nešto veće blizine i laganije (pokret sliči na izvođenje dva tona pod lukom). U tom smjeru ide i vježbanje – sviramo dvije po dvije oktave pa ih potom spajamo u sve veće cjeline neprestano prateći palce. Prateća dionica donosi suzvuke u skokovima koje prvenstveno treba zasebno izvježbati.

PRIMJER t. 73 – 74

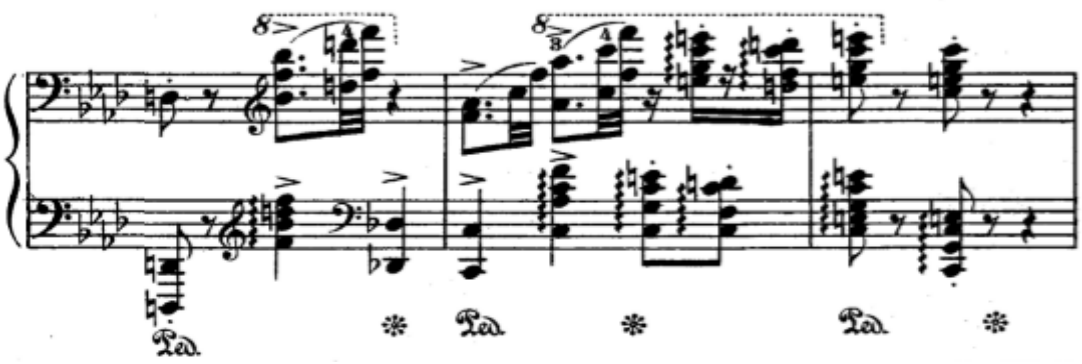


ARPEGGIO DVOHVATI I AKORDI

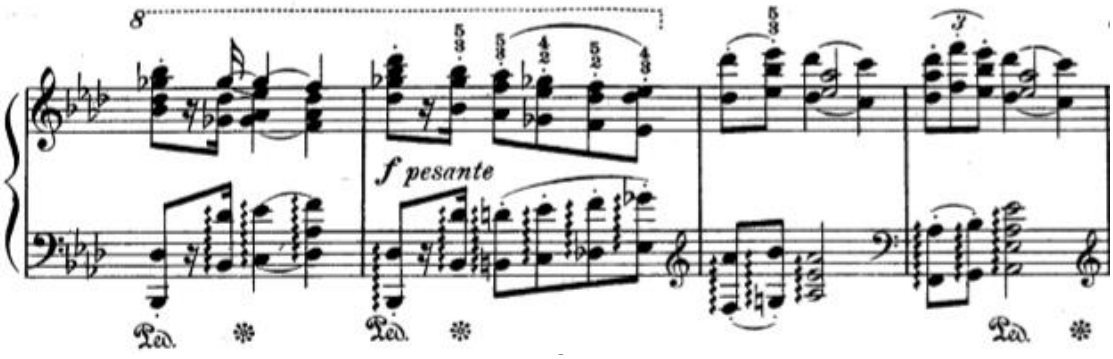
U toku prvog stavka vrlo često se dvohvati i akordi javljaju u obliku arpeggia. Mogu biti uski ili široki, tj. u okviru raspona ruke ili širi od nje. Arpeggia koje možemo obuhvatiti vježbamo simultano kako bi ruka uhvatila točnu poziciju te kako bi se osigurala metrička preciznost (da zbog arpeggia ne dođe do nepreciznog ritma ili „zavlačenja“).

Arpeggia kojima je okvir veći od raspona ruke možemo vježbati tako da krenemo od posljednjeg tona pa ga upotpunimo dodavanjem ostalih. Pritom prsti moraju biti čvrsti i fiksirani, a zglob fleksibilan i brz s pokretom prema vrhu akorda.

PRIMJER t. (20) 21 – 22 (arpeggio akordi)



PRIMJER t. 52-55 (arpeggio dvohvati)



5. Vođenje dva glasa u istoj ruci

Prvi stavak je pisan vrlo slojevito, pa je pojava višeglasja u jednoj ruci vrlo česta. Kako bi izvedba bila što plastičnija, višeglasje treba prepoznati i pravilno realizirati, a najbolji način je da se prvo svaki glas izolira te posebno izvježba. Nakon toga se svi glasovi mogu svirati istovremeno različitom dinamikom kako bi se postigla što veća kontrola zvuka, a time se i širio dinamički spektar kojim svirač raspolaže.

Najzahtjevnije mjesto za vođenje dva glasa u istoj ruci, ali i za vođenje svih glasova istovremeno u obje ruke je dio provedbe gdje se razrađuje b dio prve teme. Dok lijeva ruka iznosi melodiju u oktavama desna istovremeno donosi pulsirajuću pratnju u oktavama s komplementarnom melodijskom linijom u sredini. Problem je dvojaki: izvođenje akorada s isticanjem tona po sredini vertikale i realiziranje vertikalne poliritmije koju čini melodija u osminkama i pratnja u trioli. Za početak se svaki glas svira u dinamici koju postiže težina ruke, a tek nakon toga u pianu – ruka mora postići udobnost u srednje glasnoj dinamici, tako da se pri utišavanju ne gubi kvaliteta tona. Kad je svaki glas postavljen zasebno, počinjemo postepeno spajati glasove. Započinjemo spajanjem melodije desne i lijeve ruke, zatim melodiji u lijevoj ruci dodamo oktave u desnoj, te pokušamo svirati oba glasa desne ruke zajedno - da bi se dobila pravilna predodžba mogu se prvo oba glasa svirati s dvije ruke, a potom s jednom ali u kontrastnim dinamikama. Kad osiguramo desnu ruku pridodavanje lijeve ne bi trebao biti problem.

Interpretativna analiza

Prvi stavak je vrlo raznolik. Karakter i raspoloženje se neprestano mijenja, od odlučnog i dramatičnog , do nježnog, plemenitog i svečanog.

Prva tema započinje snažno, od prvog takta obuhvaćajući veliki klavirski zvučni prostor - koji se njezinim razvojem sve više povećava (glavni se motiv penje, a basova linija istovremeno spušta) završavajući s dva gusta dominantna akorda, poput dva uskličnika. Drugi dio prve teme potpuni je kontrast - u pianissimo je dinamici, a njezina melodija u sekstama zvuči poput „tužne pjesme“ u koju nemir, napetost i hladnoću unose prazne ostinatne kvinte u basovoj dionici. Završetak na dominanti osnovnog tonaliteta, ritardando i korona donose smirenje. Naglo, u forteu uvodni nas motiv vraća prvotnom ugođaju. Punktirana figura prelazi iz ruke u ruku, melodija se penje i pocrtana crescendom završava svečano na domonanti.

Nakon tog dramatičnog završetka slijedi most koji donosi plemenit i svečan karakter. Zvučnim akordima u dionici desne ruke suprostavlja se diminuirani motiv b u staccatu u

lijevoj. Prva rečenica je u forte dinamici, druga u pianu, ali karakter se ne mijenja. Zadnji dvotakt prenesen u treću oktavu s melodijom koja mora „sjajiti“ donosi promjenu u nježni intimni karakter koji najavljuje drugu temu.

U sljedećih osam taktova u dionici desne ruke vodi se nježan, intiman razgovor među glasovima, a u pratnji lijeve ruke, nenametljivo se vodi linija palca. Slijedi postupno otvaranje i dinamički rast, polifoničnost dionice desne ruke zamjenjuju zvučni akordi, a njihov rast podupire pratnja prvo u rastavljenim, potom u nizovima arpeggio decima. Njihovu melodijsku liniju treba odslušati, a ne biti isključivo usredotočen na melodijsku liniju akorada u dionici desne ruke.

Codetta započinje subito piano, poput povjetarca. Kad se prvi šesterotakt ponovi za oktavu niže dobro bi bilo da je tamnije boje zvuka. Tri završna akorda ne donose smirenje jer pauze traže „uzimanje zraka“ i osluškivanje onoga što bi se moglo dalje dogoditi, to je „zatišje pred oluju“ kojom počinje provedba.

Provedba nastupa silovito, *uvodnim motivom* koji prelazi iz ruke u ruku stvarajući dodatnu napetost u pripremi prve teme. Nakon prvog četverotakta slijede dvije cjeline u kojima se razrađuje drugi dio prve teme. Mir melodije u oktavama u lijevoj ruci narušava „titranje“ oktava u desnoj te poliritmija koju one tvore. Oktave se pomalo gase i pretvaraju u duge sinkopirane akorde koji postaju pratnja nježnoj melodiji, toploj poput baršunastog muškog glasa. Ta dvadeset dva takta kao da iznose intimne nedoumice, kao da skladatelj sam sebe propituje. Ipak, zajedno s kadencom donosi rješenje. U nastavku kad dinamika raste prema svečanom fortissimu, osjeća se kao da skladatelj uvjerava samoga sebe da je put kojim je krenuo pravi. Tu sigurnost iskazuje u spoju na četverotaktnu verziju prve teme u Ges – duru koja je svečanog, slavljeničkog karaktera. Priprema reprize koja počinje u pianissimo dinamici odaje ponovnu prisutnost nesigurnosti i nedoumice. Ovaj dio rješava se u toniku f – mola koja započinje u misterioznoj atmosferi i donosi veliki rast u napetosti i dinamici koja će kulminirati u najdramatičnijem izlaganju prve teme u cijelom stavku.

Nakon prve teme pisane u molu, nastupa ostatak reprize u duru – kao da je zasjalo svjetlo, kao da se pronašlo rješenje svim sumnjama i nedoumicama. Stavak završava svečanom Codom s izlaganjem motiva prve teme te gustim grandioznim akordima koji trebaju zvučati poput tutti orkestra.

DRUGI STAVAK

Formalna analiza

Drugi stavak je pisan u obliku složene trodijelne pjesme (A – B – A* + Coda).

Prvi, A dio (1t – 36t) je u tzv. prijelaznom obliku (a – a – b – a'), u 2/4 mjeri i s predznacima As-dura.

Dio a (t. 0/1-20) čini mala perioda s dvije male rečenice i dvotaktnim proširenjem u vidu kadence. Prva rečenica je u As-duru i završava dominantom, dok je druga u istoimenom molu te nakon kadence završava durskom tonikom.

Dio b (t. 10a/11-24) je građen od dvije male rečenice s proširenjem. Prva nas iz As-dura vodi u Es-dur, a druga iz Es-dura u B-dur. Iz dvotaktne fraze koja se lančano nastavlja na drugu rečenicu, ponavljanjem motiva povrh pedalnog tona dominante razvija se proširenje. Iz B-dura, preko b-mola vodi nas na dominantu polaznog tonaliteta koja priprema ponavljanje a dijela.

Dio a' (t. 24/25-36) donosi promjene u fakturi. Prva rečenica se odvija nad pedalnim tonom dominante As-dura, a druga na njegovoj molskoj terci. Kadenca je nešto duža, završava durskom tonikom koja dodavanjem male septime postaje dominantom Des-dura, tonaliteta u kojem će započeti naredna cjelina.

Drugi, B dio (37t – 104t) sadrži pet manjih cjelina koje tvore varijantu prijelaznog oblika pjesme (a – a' – b – a' – b)[12] . Broj predznaka se mijenja u pet.

Prvi, a dio (t. 37-52) je u 4/16 mjeri. Građen je dvije četverotaktne rečenice koje se ponavljaju uz dodani glas u sopranu. Čitava se cjelina odvija na pedalnom tonu tonike Des-dura.

Sljedeća cjelina, dio a1 (t. 53-67) sadrži tri četverotaktne fraze s trotaktnim proširenjem. Prva se odvija u Des – duru, druga iz njegove molske varijante modulira u Ces-dur, dok nas treća tek u proširenju vraća Des-duru završavajući njegovom dominantom. Posljednji takt donosi promjenu mjere u 3/8. Rješenjem u toniku Des – dura započinje b dio (t. 68-76). Čini ga deveterotaktna rečenica građena od 2+2+3x1+2 takta na pedalnom tonu tonike.

Dio a1 (t, 77-91) doslovno se ponavlja, dok dio b kod ponavljanja doživljava sitne promjene pa ga možemo nazivati dio b1 (t. 92-105). Prvu promjenu susrećemo u t. 95 kada skladatelj ton 'ges' pretvara u 'g' s očitom nakanom povratka u polazni As-dur (u basu se izmjenjuju dominanta i tonika). Međutim, u zadnji tren (t. 98) se predomišlja pa rečenica završava kao prvi put. Posljednji dvotakt ponovi još dva puta, ali s molskom tercom, pa tu "molsku subdominantu" upotrebi za povratak u As-dur. Prijelazni takt na ponavljanje prve velike cjeline odvija se na dominanti, mjera se mijenja u 2/4, a broj predznaka smanjuje na četiri.

[12] Prijelazni oblik pjesme je u djelima skladatelja u razdoblju klasike sadržavao šest cjelina: a – a – b – a – b – a redovito obilježenih znakovima repeticije: a – a II: b – a :II. Brahms je ovdje izostavio jedno ponavljanje dijela a.

Treći, A* dio (t. 105/106-143) je trodijelan (a" – b – a'"), jer se prva perioda ne ponavlja. Dio a" (t. 105/106-115) donosi promjene u pratećoj dionici koja je sada u triolama, a dio b (t. 115/116- 129) se ponavlja doslovno. Treći dio, a'" (t. 129/130-132), poput istog u prvom dijelu stavka, melodiji s pratnjom u desnoj ruci dodaje u basu pedalni ton. Kadenca je proširena na sedam taktova, a završava šestim stupnjem pripremajući tako Codu.

Coda

Koda je u 3/4 mjeri i s predznacima Des-dura. Formom se nadovezuje na prethodne dijelove stavka pa je tako pisana u tzv. prijelaznom obliku pjesme (a – a – b – a) s proširenjem i završnom kadencom.

Dio a (t. 144 – 156) čine dvije šesterotaktne rečenice, istim materijalom i različitim kadencama povezane u periodu. Premda se u toku druge rečenice uz melodijsku liniju podebljanu akordima u dionici desne ruke, u basu rađa nova melodija, neprestano smo svjesni ostinantnog pedalnog tona dominante. Melodija druge rečenice pisana je oktavu niže.

Dio b (t. 136/137 – 163) je poput mosta koji povezuje dvije cjeline u rastuću kulminaciju. Izrasta ponavljanjem početnog motiva Code kojeg u basu prati silazno – kromatska melodijska linija. Ostinatni pedalni ton ovdje mijenja tonsku visinu uklapajući se tako u harmonijsku strukturu. Nakon dominantnog sekundakorda slijedi varirano i prošireno ponavljanje prvog dijela Code, dio a' (t. 163/164 – 178). Prva četiri takta nalik su na početna, a zatim nastupa proširenje od 2+2+1+1+2+3 takta. Ostinatne osminke u basu pretvaraju se u triole pedalnog tona tonike Des – dura koji je (izuzev u t. 168 – 170) prisutan do kraja ove cjeline.

Stavak završava Adaggiom koji se sastoji od osmerotaktne rečenice i peterotaktnog vanjskog proširenja. Rečenica završava plagalnom kadencom. Proširenje sadrži tri vala u kojima se iznosi početni melodijski model ovog stavka. U trećem je melodijska linija podebljana širokim arpeggio akordima u obje dionice. Kadenca je plagalna, a tonika ima tercni završetak.

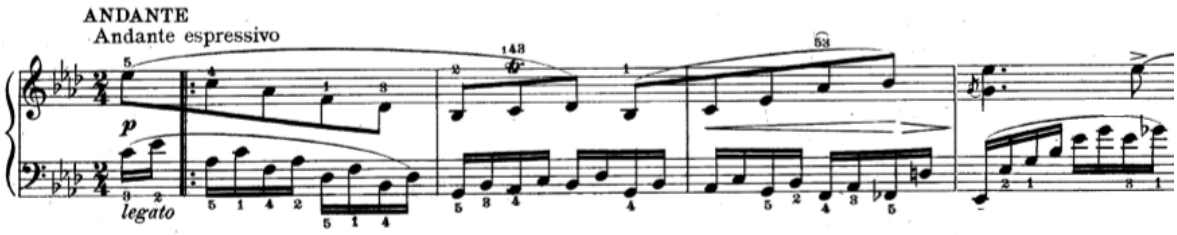
Tehnička analiza

Obzirom na polagani tempo i fakturu stavka u vidu melodije s pratnjom očito je da tehnički problemi nisu virtuozne naravi.

Melodija:

- Jednoglasna melodija/sviranje kantilene

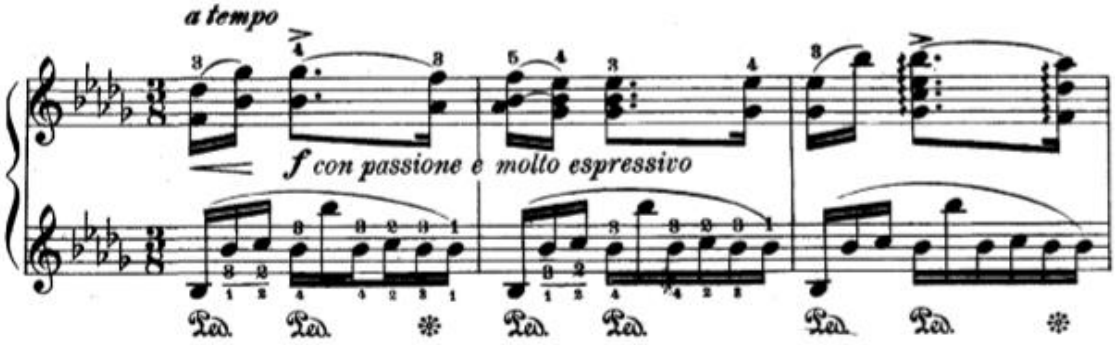
T. 1 – 4



Kod sviranja jednoglasne melodije važni su meki pokreti zgloba i prstiju (bez trzaja) kako bi se postigao lijepi, topli ton. Također prsti mogu biti ispruženiji nego inače te kod legato izvođenja kakav je potreban u ovom stavku važan je prijenos težine s prsta na prst.

- Melodija u okviru dvohvata, akorada i arpeggia

T. 68 - 70

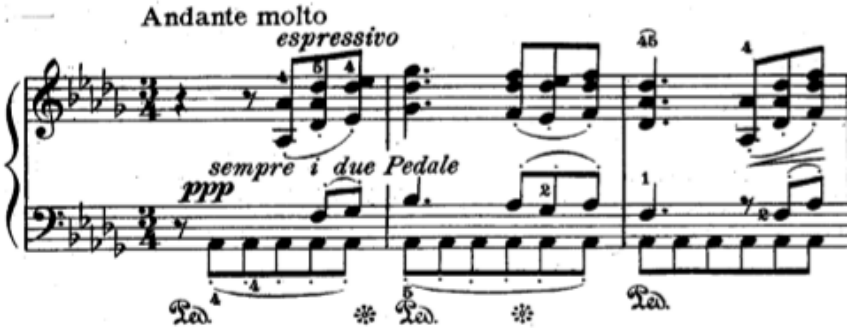


Melodiju u dvohvatima/sekstama važno je svirati sa svješću da je riječ o dva glasa – potrebno je moći pratit uz osnovnu melodijsku liniju i liniju donjeg glasa. Prsti moraju biti fiksirani na tonove koje sviraju, a zglob mora biti fleksibilan i pratit smjer kretanja intervala/prstiju kako bi se izbjegao grubi ton i neudobnost.

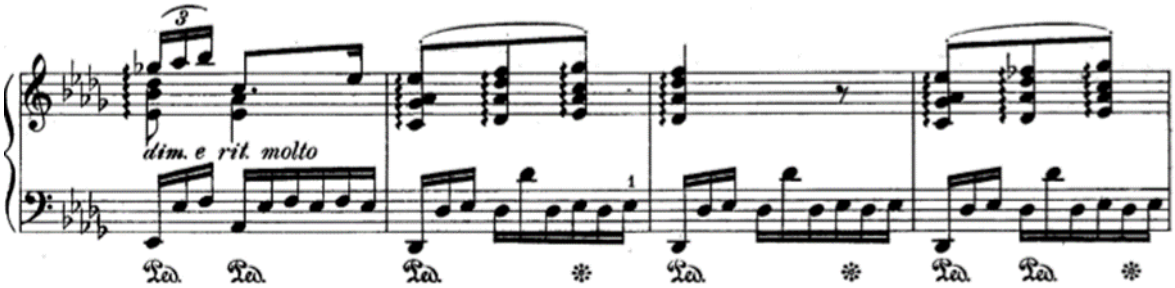
Kada je riječ o sviranju akorda – odebljane melodijske linije, također prsti trebaju biti fiksirani kako bi se svi tonovi odsvirali istovremeno, a zglob fleksibilan kako bi se postigao lijepi ton, a u forte dinamici grandiozni (ne grubi) ton. U akordima važno je da je linija

najvišeg glasa neisprekidana i neprestano vođena – dobro je vježbati samo gornji glas sa pravim prstometom (4. i 5. prst) te samo okvir akorda (oktava).

T. 144 – 146



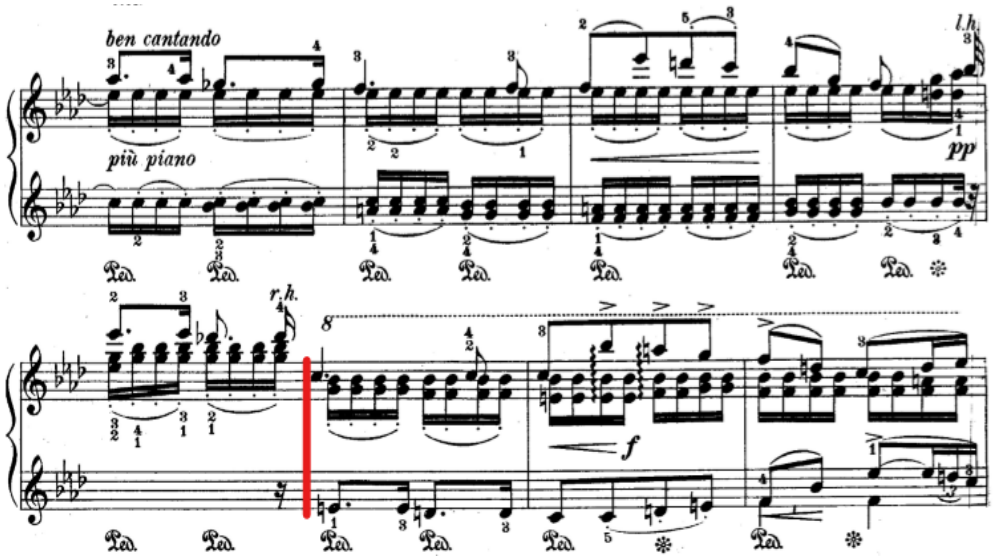
T. 108 – 111



U ovom slučaju gornji tonovi arpeggio akorda su dio melodijske linije. Potrebno je imati fleksibilnu ruku i gipki pokret ruke u desno – pokret ruke prati prste koji sviraju. Vježba se na sve već navedene načine: sviranje samo melodijske linije kako bi se osvjestilo kako ona treba zvučati kad dođu teškoće cijele fakture, samo vanjski interval akorda (okvir), te podjela akorda na dvije pozicije tako da se obje mogu „uhvatiti“ rukom. Važno je naglasiti da se početak arpeggia svira zajedno s lijevom rukom (ne ranije) jer inače cijeli akord ne ulazi u pedal i gubi se punoća zvuka.

- Melodija i pratnja u istoj ruci

T. 11 – 18



U ovom dijelu preporučam da se repetirani tonovi iz dionice desne ruke (t. 11 – 15) sviraju u lijevoj ruci, kako bi desna ruka bila što slobodnija u sviranju melodije. U prva dva takta u drugom redu notnog primjera važno je pokazati imitaciju - melodija iz prvog takta imitira se u sljedećem taktu u dionici lijeve ruke.

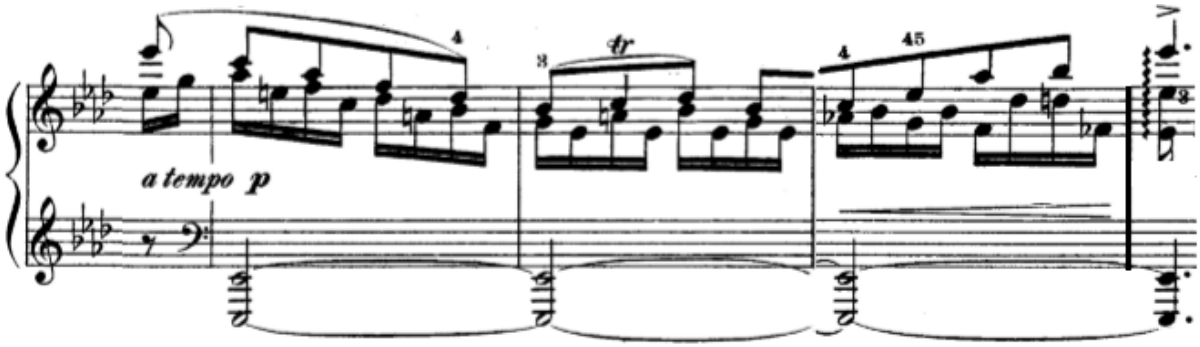
Nastavak ovo dijela sastoji se od melodijske linije i pratnje u dionici desne ruke, te melodije i ležečeg tona u dionici lijeve ruke. Obje melodije desne i lijeve ruke trebaju biti samostalne, potrebno ih je izolirati od ostatka fakture što je najvažniji korak u vježbanju svakog tipa vođenja više melodija. Kod dionice desne ruke, u kojoj se nalazi tehnički element iz naslova ovog dijela, kako je navedeno, u početku se vježba svaki njezin dio zasebno: melodijska linijua te pratnja. Važno je pronaći dobar zvukovni balanas između melodije i pratnje tim više što cijela fraza raste i ide u crescendo, a smirenje je tek na njezinom kraju (treba paziti da zbog crescenda ne dođe do grubog i prejakog tona u pratnji koji bi pokrio melodiju, kvlitetan ton treba uvijek biti).

Načini vježbanja:

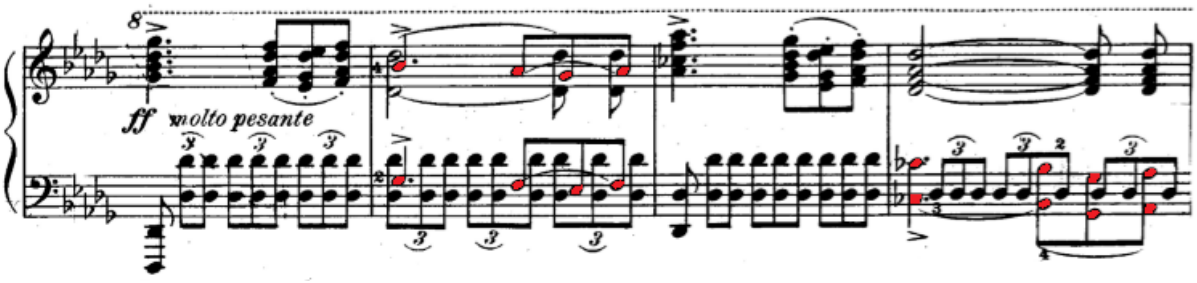
- Veliki, namjerni dinamički kontrasti između melodije i pratnje
- Različita artikulacija npr. melodija legatissimo, a pratnja staccatissimo
- Kombinacija različitih dinamika i atikulacija istovremeno
- Sviranje s dvije ruke

U nastavku je još jedan primjer vođenja pratnje i melodijske linije u istoj ruci.

T. 25 – 28



T. 164 – 167

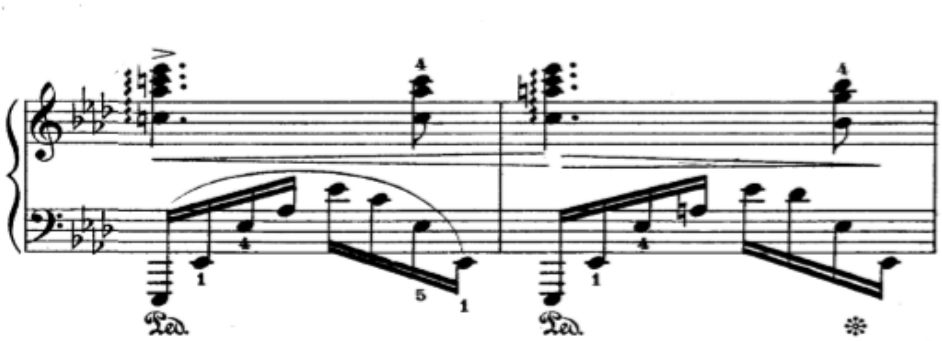


Melodija koja se pojavljuje unutar ostinatnih oktava u dionici lijeve ruke prvo se treba osamostaliti i svirati samo ona zajedno sa dionicom desne ruke kako bi se osvjestilo zajednički pokret dionica. Potom melodiji u lijevoj ruci dodaje se samo oktava na svakoj dobi u taktu kako bi se postigla ritamska uravnoteženost, a na posljetku svira svira se cijela faktura. Korsine su vježbe različitih dinamika i artikulacija između ove dvije linije.

PRATNJA

- Legato šesnaestinke i skokovi

T. 32 – 33



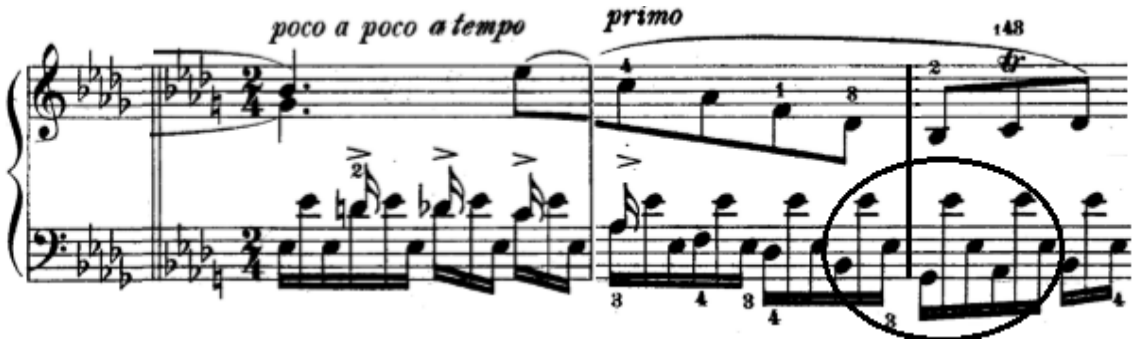
Potrebno je svaku poziciju koju ruka može uhvatiti svirati legato, a skok povezati unutarnjim sluhom, pedalom i spretnim

izvođenjem. Također svaku poziciju se može vježbati na način da se svira kao akord/interval zajedno te skok na sljedeću poziciju.

- Triole i skokovi

Ovaj dio dodatno otežava vrlo tiha dinamika. Skokove je dobro vježbati u srednjoj dinamici i sporo – bez trzaja kako nebi došlo do akcenata (palac na tonu es1) pri pravoj izvedbi i kako se nebi osjećala nervoza zbog neudobnog mjesta. Ruka treba biti raširena, ali fleksibilna i opuštena, a palac, treći i peti prst jako aktivni kako bi spretno i dinamički ujednačeno uhvatili svaki ton.

T. 105 – 107

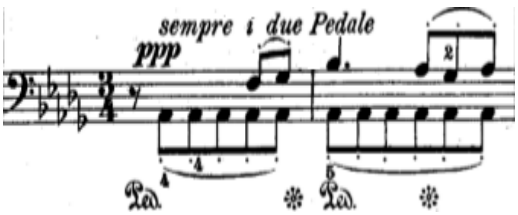


Uz osiguravanje svakog skoka (b – es, es – es, es – g...) i svake triole zasebno (svaka polovica dobe), može se vježbati basov ton i skok na oktavu es1 – es, pa sa oktave es1 – es skok na ton G. Pri tome treba paziti da nedođe do grčenja ruke zbog oktavnog razmaka između palca i trećeg prsta. Također skok se može otežat tako da se basov ton prebaci oktavu dublje.

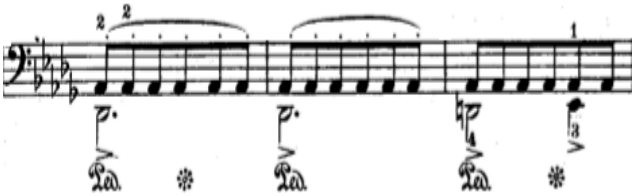
Također unutar ove pratnje prisutno je lažno dvoglasje koje skladatelj u prvom taktu označava akcentima, no ono se nastavlja i u nastavku. O svim tonovima koji se izmjenjuju s tonom es važno je razmišljati kao o melodiji te ih smisleno, nenametljivo frazirati. U diferenciranju „melodije“ od repetiranog tona es pomaže vježbanje u kontrastnim dinamikama.

- Repeticije/vibrato: 1 ton, dvohvat, oktava

T. 144 – 145



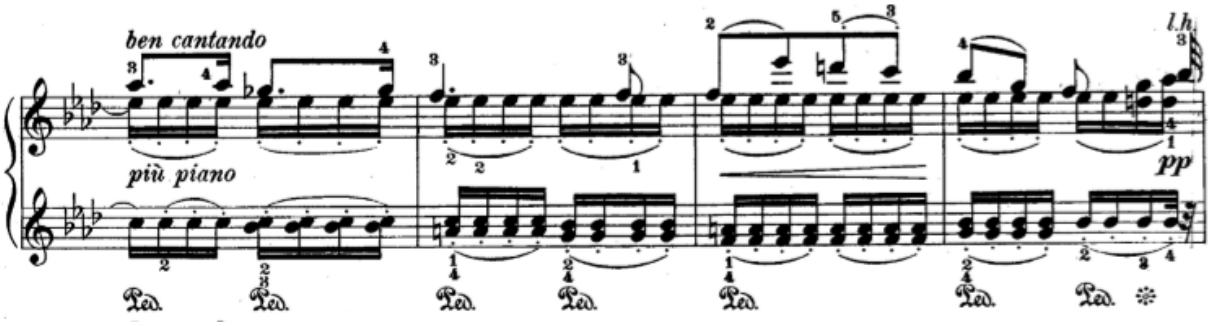
T. 151 – 153



Kada je riječ o repeticiji jednog tona, odnosno vibratu, važno je da je prst koji ga izvodi fiksiran i jako blizu tipke, ponekad nije ni potrebno da tipka bude do kraja puštena već da ju

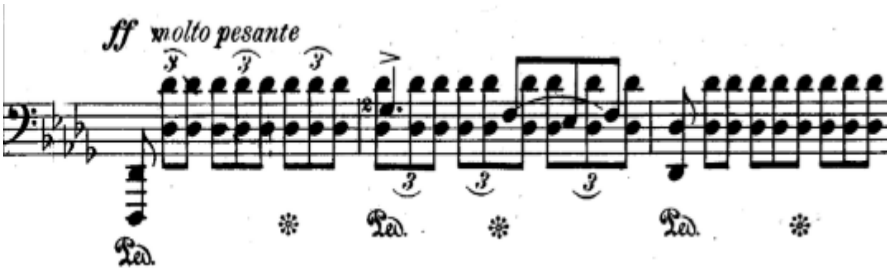
se pušta samo do pola i uzima ponovno. Korisno je vježbati repeticiju od najglasnije dinamike pa postupno do najtiše kako bi se postigla što veća kontrola zvuka.

T. 11 – 14



Kako sam navela u ovom primjeru na početku poglavlja, repetirani ton es2 iz dionice desne ruke svira se u lijevoj te na taj način lijeva ruka svira repetirane akorde. Važno je pratiti kretanje nadubljeg ton akorda jer on stvara postepenu silaznu liniju. Prsti trebaju biti fiksirani i aktivno hvatati sve tonove u akordu te trebaju biti blizu tipki. Akorde je korisno vježbati stacatissimo.

T. 164 – 166



Kod repetiranih oktava koje zahtjevaju širu postavu ruke važno je imati fleksibilan i opušten zglob. Prsti moraju biti fiksirani i blizu tipki, a ako je ovdje riječ o foritssimo dinamici sa oznakom molto pesante koristi se i težina cijele ruke.

Interpretativna analiza

Through evening's shade the pale moon gleams,
While, rapt in love's ecstatic dreams,
Two hearts are fondly beating. [13]

Na početku stavka Brahms je, kao epigraf stavio stihove pjesnika C. O. Sternaua kojima najavljuje intenzivan poetski sadržaj ovog „nocturna“. Ovaj lirski stavak zasigurno spada među najljepše ljubavne priče njemačke romantične klavirske literature.

A dio

Andante espressivo započinje nježnom i pjevnom melodijom kojoj će se skladatelj u toku stavka vraćati nekoliko puta mjenjajući pritom fakturu pratnje, dinamiku i boju zvuka (promjenom registra u kojem je pisana). Melodija se ponavlja dva puta. Prvi put bi bilo dobro svirati je jasnim i svijetlijim tonom, a drugi put nešto maglovitije, kao da je „veo prebačen preko lica teme“. Ipak, kod ponavljanja bi trebalo u drugoj rečenici promjenom boje ukazati na promjenu tonaliteta, a kraj smiriti i tako ga odvojiti od nove cjeline. Na taj način će melodija novog dijela u drugoj oktavi zasjati poput zvijezda, u još tišoj dinamici i uz blago šesnaestinsko „titranje“ u pratnji. Kad se melodija krene ponavljati, u visočijem registru i nešto „zvjezdastije“, u lijevoj se rađa nova melodijska linija, poput pojave druge osobe. Započinje razgovor u kojeg poliritmični motivi unose nemir, a molska terca dozu drame. Sve je popraćeno dinamskim valom čijim smirenjem započinje ponavljanje melodije s početka stavka.

U atmosferi gdje duge, ležeće oktave u basu daju boju noći, melodijska linija i pratnja pisane u visokom registru zvuče poput zvijezda na nebu. Faktura je bogatija, stoga je dinamika nešto jača. Kadenca je ovdje duža kako bi se mogao pripremiti početak B dijela. .

B dio

(c1)

B dio nosi oznaku Poco piu lento i estremamente leggero e dolce[14] (ili very soft and dalicate) uz pianissimo dinamiku. U njemu kao da je vrijeme stalo. Prvih 8 taktova se može svirati s lijevim pedalom, „mutnijim“, ali toplim tonom. Tako se dobiva dojam privida i nejasnih obrisa. Desna i lijeva ruka su u dijalogu dok bas drži atmosferu mirnom. Kod ponavljanja, sekste u desnoj ruci upotpunjavaju visoki akcentirani tonovi koji zvuče poput zvona.

Dijalog se nastavlja i u narednoj cjelini, ali malo po malo uzbuđenje raste, pitanja se množe, a ljubavnici traže. Cjelina započinje u molu, intimno i mračno, nakon čega slijedi veliki dinamski rast koji će dovesti do kulminacije.

---

[13] *Kroz večernji hlad blijedi mjesec sija*
Dok ushićeni u ljubavnim ekstatičnim snovima
Dva srca nježno kucaju.

[14] estremamente leggero e dolce - Iznimno svjetlo i slatko
very soft and dalicate – veoma mekano i istančano

I konačno, ljubavnici pronađu jedno drugo. Široka melodija u sekstama s oznakon forte con passione e molto espressivo odaje sav zanos i sreću susreta, a nemirne prateće triole zadržavaju uzbuđenje netom otkrivenog. Melodiju u sekstama treba izvoditi kao da se radi o dva ravnopravna glasa, dok pratnja, nakon naslona na bas mora zvučati kao žubor vode ili šum lišća na vjetru.

Kao da želi još jednom uživati u prekrasnoj melodiji susreta, skladatelj ponavlja prvo cjelinu koja joj prethodi, a potom, još strastvenije donosi ponovni susret dvoje zaljubljenih. Harmonijska se struktura ovdje mijenja, što rezultira još većim naletom emocija. Vrlo je važno pokazati svaku promjenu, svaku alteraciju, ali i svaki povratak s nje. Na samome kraju skladatelj durskom akordu snižava tercu kako bi mu se lakše bilo iz ovih strasti vratiti u mir početne melodije. Svjestan kako to nije lako, umeće takt s kromatskim pomacima u pratećoj figuri i, uz oznaku tornare poco a poco al tempo primo dopušta izvođaču da se sabere.

Započinje ponavljanje prvog dijela stavka. Ali, doza nemira je ostala u pratećim triolskim figurama pa je jako važno zadržati mir u melodiji i ne dozvoliti pratnji da ga ometa. Možda bi lijevi pedal mogao pomoći s promjenom boje zvuka i omekšavanjem skokova u pratnji? A možda će pomoći oznaka sostenuta na kraju prve rečenice? Ako mir nismo ovdje realizirali sigurno ćemo ga dobiti u nastavku kad se melodija preseli u visoku lagu sugerirajući nam „pogled prema zvijezdama“.

Naredna cjelina je potpuno ista kao ona u prvom dijelu stavka, a melodija koja potom slijedi mijenja se na isti način kao prvi put (u istoj je lagi s pratnjom, a nad ležećim oktavama u basu). Prva rečenica nastavlja svirati sjajnim „zvjezdanim tonom“ (kao u prethodnom dijelu) kako bi druga mogla biti zamagljenija, „prekrivena velom“ (Brahms je prvi puta u stavku uvodi s decrescendom i označava pianissimom. Ali, za razliku od prvog puta, melodija završava crescendom kako bi decrescendo u nastavku bio što uvjerljiviji. Ovaj dio stavka nestaje zajedno s pratećim polaganim trilerom u basu. Koda, Andante molto započinje u pianissimo possibile dinamici, jedva čujno i uz korištenje oba pedala (sempre due Pedali).

Dvije melodijske linije u paralelnim sekstama (poput dueta) u prvoj se rečenici čuju iz daljine, a ostinatnim tonom u basu skladatelj osigurava neprekinuti tok, bez „osvrtanja unatrag“. Druga rečenica spušta glavnu melodiju oktavu dublje, sekste više nisu odvojene intervalom oktave, a podno ostinantnog tona pojavljuje se akcentima označena linija basa koju treba istaknuti. U nastavku se melodija ponovo penje u višu lagu, duet se gasi, basova linija gubi akcente, a dinamika vraća na početni sempre pp possibile hvatajući zalet za veliki dinamski rast do orkestralnog završetka stavka. Dionice se postepeno udaljuju jedna od druge, klavirski tonski prostor se širi, motiv se sažima, dinamika i napetost raste do vrhunca s oznakom fortissimo molto pesante. Skladatelj ovdje doseže orkestralni zvuk slojevitom fakturom (melodijska linija je dio gustih četveroglasnih akorada koje prate repetirane oktave u triolama, unutar kojih se pojavljuju melodijski isječci) upotrebom cijelog klavirskog tonskog prostora, gustom pedalizacijom i akcentima. Lagani pad melodijske linije u nekoliko narednih taktova iskoristit ćemo za pripremu novog zaleta prema još upečatljivijem vrhuncu. Pored rastuće melodije u t. 161-163 treba pripaziti na dvoglasje koje izrasta iz ostinatnih oktava u lijevoj ruci, a koje pomaže dinamskom rastu. U 184. taktu obje su dionice, razvojem

i transpozicijom motiva dosegle svoj ekstrem. Akordi u dionici desne ruke sada su još gušći, peteroglasni, a repeticija, sada peteroglasnih akorada u lijevoj je u šesnaestinkama. Faktura se u nastavku prorjeđuje, a nagli diminuendo vodi nas na „završni komentar“ u Adagiu.

Prvih osam taktova donosi veliko smirenje nakon veličanstvene kulminacije. Započinje u pianissimo (possibile) dinamici silaznom kromatskom linijom akorada lijeve ruke kojima se na trećoj dobi pridružuje melodijska linija u akordima u desnoj. Važno je da se ni jedan ton vertikale ne izgubi zbog jako tihe dinamike. Obje linije treba voditi u postepenom crescendu prema dominantnom akordu koji nosi akcent. Nakon plagalne kadence slijedi završni rast: na posljednjem toničkom akordu (i pod jednim pedalom) izvode se dvije stepenice početnog motiva ovog stavka prva treba imati sjajnu, zvjezdanu boju, dok druga treba ići u veliki crescendo. Treća stepenica donosi isti motiv odebljan gustim arpeggio akordima u obje dionice. Skladatelj ipak nije dozvolio tihi, intimni kraj, poslje velike kulminacije. Stavak završava plagalnom kadencom, dostojanstveno i zvučno.

TREĆI STAVAK

Formalno – harmonijska analiza

Treći stavak je u formi složene trodijelne pjesme (Scherzo – Tro – Scherzo: A B A)

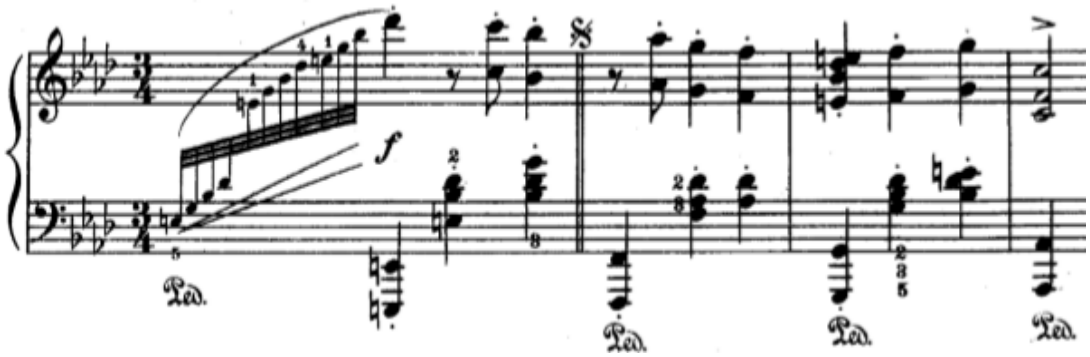
Scherzo (t.1 – 100)

Scherzo je u f – molu, u 3/4 mjeri i u prijelaznom obliku pjesme (a - a' – b – a'').

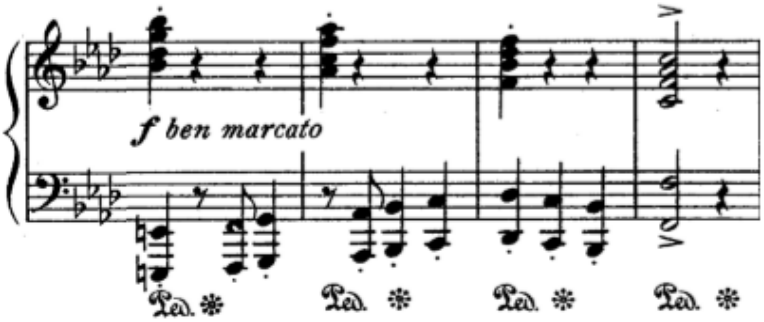
Dio a (1t. – 16t.) čine dvije osmerotaktne rečenice, meloritmičkom i harmonijskom strukturom povezane u veliku periodu. Obje izviru iz istog motiva (motiv a), obje su građene od dvije četverotaktne fraze i obje počinju septakordom VII. stupnja tonaliteta prve fraze. U toku druge fraze prva rečenica modulira u b-mol, a druga se vraća f-molu.

Dio a' (t. 17-36) predstavlja varirani oblik početnog dijela Scherza. Ponovo se radi o velikoj periodi, ali ovdje je druga rečenica proširena djelomice izmijenjenim ponavljanjem druge četverotaktne fraze. Melodija prelazi u donju dionicu, u obje prve fraze su u strogoj inverziji, a u obje druge zadržavaju samo bit ritmičke strukture. Melodijski je promijenjena i istovremeno praćena novom melodijom u dionici desne ruke. Harmonijska struktura je zadržana sve do posljednjeg četverotakta koji, umjesto u f-molu završava u b-molu.

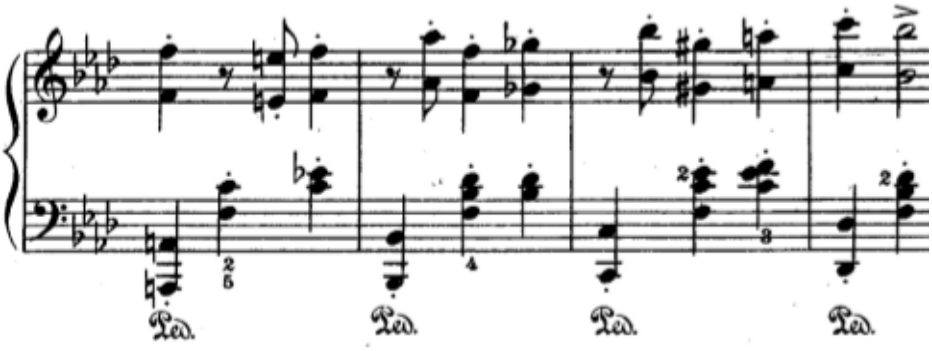
Prva fraza dijela a (t. 1 – 4)



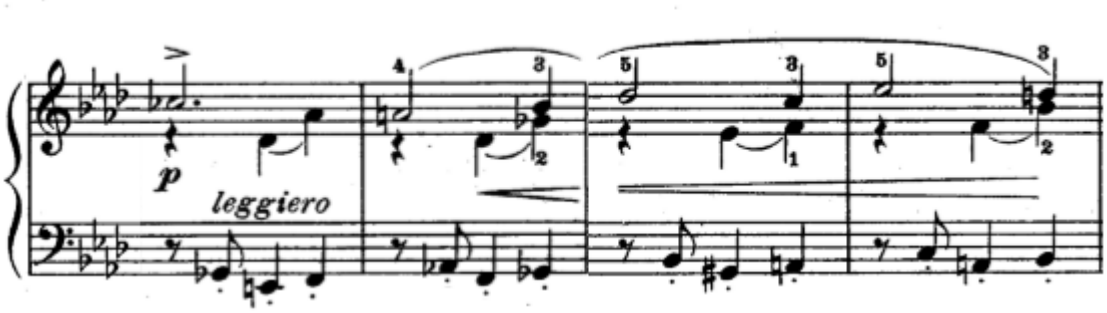
Prva fraza dijela a' (t. 17 – 20)



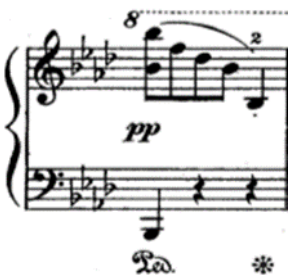
Druga fraza dijela a (t. 5 – 8)



Druga fraza dijela a' (t. 21 – 24)

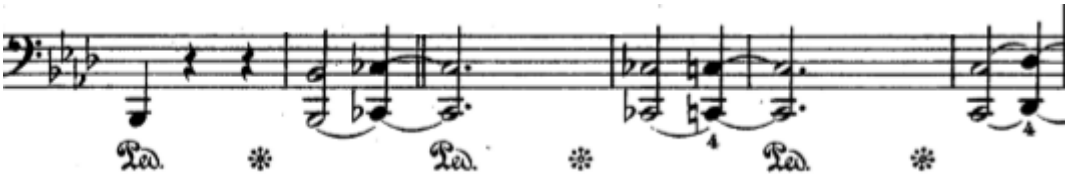


T. 36, motiv b



Završni motiv dijela a' građen od rastavljenog silaznog toničkog kvintakorda b-mola postaje glavni motiv naredne cjeline (motiv b) kojeg skladatelj razrađuje – provodi ga kroz razne tonalitete dajući mu različitu motivsku potporu u dionici lijeve ruke.

Dio b (t. 37-69) je modulativnog karaktera. Započinje četverotaktnom modulacijom u Des – dur, za modulaciju u bliski tonalitet, paralelni dur, na neobičan način, uz kromatske pomake basove dionice.

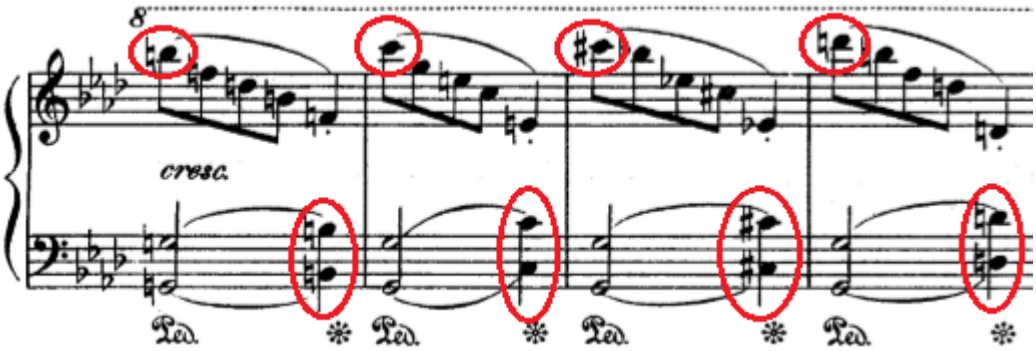


Motivi b u nastavku više nisu prekidani pauzama, već se nižu prolazeći kroz razne tonalitete. Melodijska linija lijeve ruke i harmonijski kostur određuju manje cjeline.

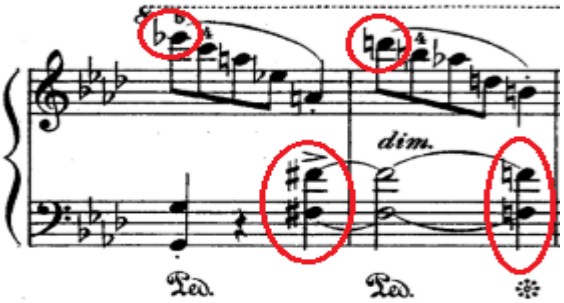
Niz započinje s dva četverotakta građena na istom principu: dvotakt u Des – duru - dvotakt u es-molu, zatim dvotakt u E – duru, pa dvotakt u fis – molu.

Sljedećih dvadesetak taktova odvijaju se na pedalnom tonu 'G', obzirom na harmonijsku strukturu, dominanti C-dura. Nakon prvog četverotakta mijenja se struktura lijeve ruke formirajući 4 dvotakta s 4 takta proširenja, nakon čega slijede još 4 takta pripreme za ponavljanje a dijela. Melodijska linija koja se nalazi u najvisočijim tonovima osnovnog motiva ponavlja se u četvrtinskim oktavama u lijevoj ruci, u prva četiri takta u intervalu oktave, a u nastavku u seksti.

T. 50 – 53



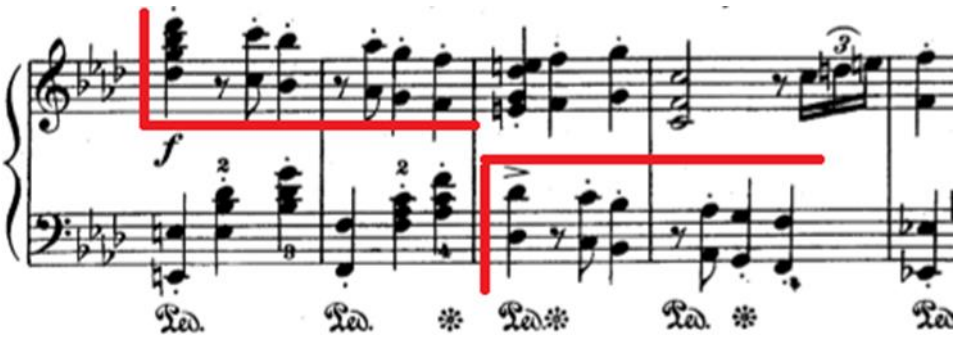
T. 56 – 57



Cjelina završava tonikom G – dura koja u funkciji dominantine dominante priprema f-mol, a uz ritam početnog motiva i ponavljanje dijela a.

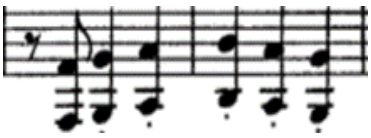
Dio a" (t.70-100), u odnosu na dio a' izmijenjen je na posve drugačiji način. Prva osmerotaktna rečenica, formalno i harmonijski je ista kao i ona iz a dijela, ali ovdje je u donjem glasu upotpunjena kanonskom imitacijom prvog dvotakta.

T. 70 - 73

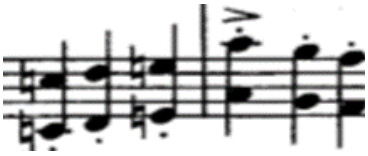


Druga rečenice započinja na isti način kao i ona u a dijelu, no nastavak je drugačiji. Skladatelj uzima samo početni dvotakt (es – mol) kao model koji će ponoviti prvo za sekundu, potom za kvartu više . U dionici lijeve ruke koristi motiv iz t. 18 i 19 koji je ovdje ritmički uravnotežen.

T. 18 i 19



T. 80 i 81



Prvi dvotakt počinje septakordom VII stupnja u es-molu, drugi istom harmonijom ali u f-molu, dok je treći nepotpun, pa nakon prvog takta nastavlja s razlaganjem septakorda VII stupnja B – dura sve do njegove tonike u t. 87. Slijedi 12 taktova kadence i dva takta pauze kojima skladatelj razdvaja Scherzo od Tria. Ritam u kojem donosi akorde kadence proizlazi iz motiva lijeve ruke s početka dijela b, a isti će biti korišten i u Triu.

Trio 101t. – 211t. (A B A')

Trio je pisan u vrlo slobodnoj formi koja je najbliža rondu s jednom temom[15], a može se prikazati i kao dvodijelna forma:

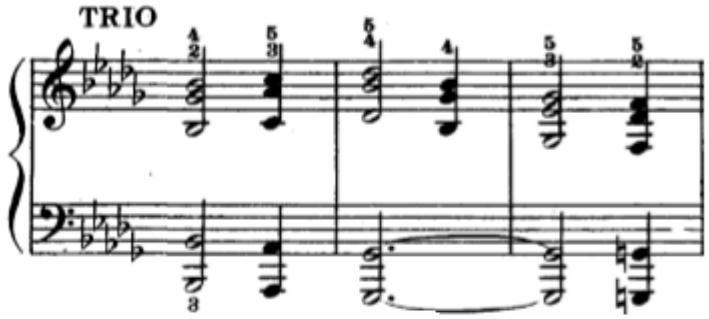
RONDO	II: a1 – e1 :II a2	a1 – e2 – a3	e3 + prijelaz.
DV0DIJELNA FORMA	A	B	PRIJELAZ
	II: a – b :II a'	a – b – a"	PRIJELAZ

Trio je pisan u Des-duru, donjoj medijanti tonaliteta Scherza, f-mola.

Započinje osmerotaktnom rečenicom čiji centralni ritam potiče iz Scherza. Skladatelj na taj način preko zajedničkog ritma stvara poveznicu sa Scherzom.

[15] Brahms voli ''razbiti'' niz trodijelnih oblika, pa je tako u op. 116 br. 1 u sonatnoj formi, a neki dijelovi u br. 3 u obliku ronda s jednom temom.

T. 3 – 5



Rečenica se ponavlja formalno nepromijenjena , ali u njoj melodijska i basova linija šire svoj opseg djelomično mijenjajući harmonijsku strukturu. Obje rečenice su u Des-duru i završavaju na dominanti, a možemo ih smatrati glavnom temom (t. 1 – 16).

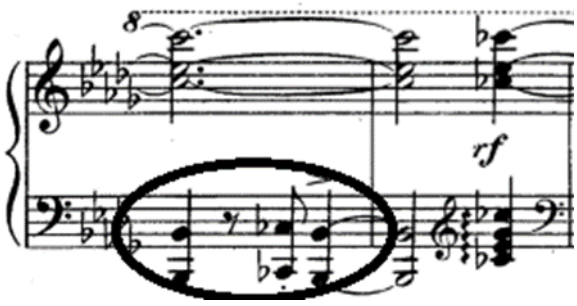
Prva epizoda (t. 23 – 32) je građena od dvije fraze. Prva sadrži 6 taktova (u dionici basa 3x2) i odvija se u es-molu na pedalnom tonu tonike. Druga ima deset taktova, a nastala je sekventnim ponavljanjem dvotaktnog modela načinjenog od drugog i trećeg takta. Posljednji dvotakt proširen je kadencom na dominanti. Znakovima repeticije Brahms je predvidio ponavljanje prva 32 takta.

U drugom nastupu teme (33t. – 53t.) prva rečenica u es-molu nije donesena u cijelosti. Sadrži 6 taktova i lančano se veže na novu. Naredna je u as – molu i sadrži sedam taktova proširenja u vidu kadence na dominanti Des-dura unutar koje se izmjenjuju akordi u funkciji DD i D.

Treći nastup teme (t. 54 – 71) donosi doslovno ponavljanje prve rečenice s početka Tria, dok je druga izmijenjena – nakon – prva četiri takta u des – molu slijedi šesterotaktni akordički prijelaz na dominantu Ces-dura.

Sljedeća epizoda (t. 72-79) je prijelaznog karaktera. Sadrži osam taktova sekvence, odnosno četiri ponavljanja dvotaktnog modela u kromatskom silaznom nizu za vrijeme kojih se vraćamo u osnovni tonalitet Tria, Des-dur. Skladatelj u dionici lijeve ruke uvodi ritamski motiv s početka Scherza.

T. 74



Posljednji nastup teme (t. 79/80t. – 91) donosi drugi četverotakt teme, dva puta. Poput dva vala koja oba započinju uzmahom, na istoj su harmonijskoj podlozi, samo je drugi visočiji. Treći val se pretvara u razloženi tonički kvintakord sagrađen na isti način kao smanjeni septakord pred kadencom Scherza.

Posljednja epizoda (t. 92 – 111) povezuje Trio s ponavljanjem Scherza. Građena je iz dva dijela: deset taktova sekvence nalik onoj iz prve epizode (t. 23 – 32), i uz zamjenu mjesta dionica, i dva četverotakta rađena od materijala s početka Scherza koji, zapravo, predstavljaju uvod u ponavljanje.

Tehnička analiza

Scherzo

Tehnički elementi kojima se treba posvetiti tokom vježbanja Scherza su:

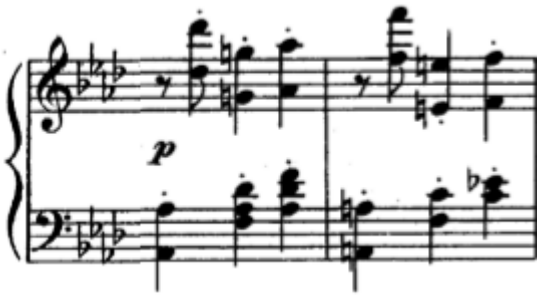
1. Oktave
2. Akordi, simultani i razloženi
3. Dvoglasje u jednoj ruci

1. OKTAVE

Skladbe u kojima dominira forte dinamika u principu su obilježene bogatom vertikalom. Melodijska linija je u većini slučajeva dio akorda, a akordi u različitim oblicima su također iskorišteni u pratnji.

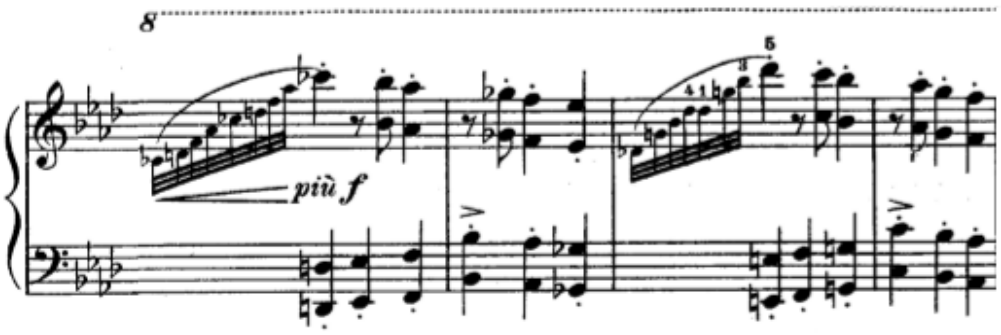
U ovom slučaju, u čitavom prvom dijelu Scherza melodija je i u desnoj, a kasnije i lijevoj ruci udvojena u intervalu oktave, a tek u piano fragmentima postaje jednoglasna. Tehnika izvođenja staccato oktava prvenstveno traži šaku fiksiranu na dotični interval, fleksibilan ručni zglob i opuštenu cijelu ruku. Oktave se većinom izvode podlakticom, osim dvije brze (osminka – četvrtinka) koje izvodimo na jedan pokret uz vibrirajući ručni zglob. Kod vježbanja dobro je proći cijelu melodijsku liniju u istim notnim vrijednostima kako kasnije, pri ritmiziranju osminka ne bi izgubila na sadržajnosti. Posebno treba pripaziti na skokove koji se znaju javiti između oktava.

T. 14 – 15



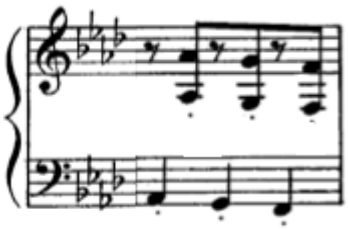
U zadnjem dijelu Scherza oktave staccato u lijevoj ruci javljaju se zajedno s melodijskim fragmentima u desnoj u vidu komplementarne melodije.

T. 78 – 81

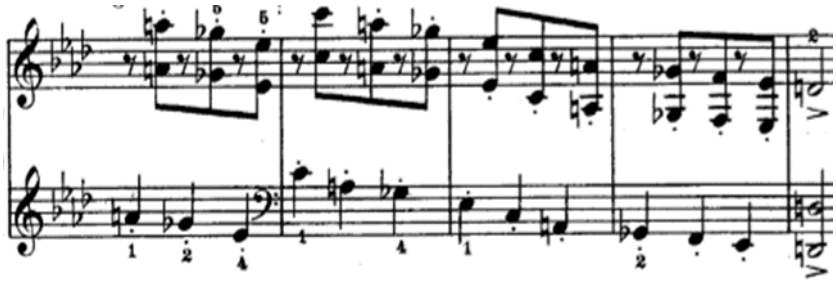


Isto tako, možemo ih naći i u prijelaznim fragmentima gdje se izvode martellato.

T. 69

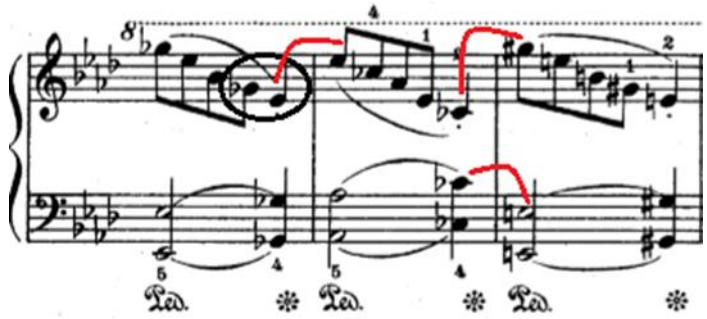


T. 83 – 87

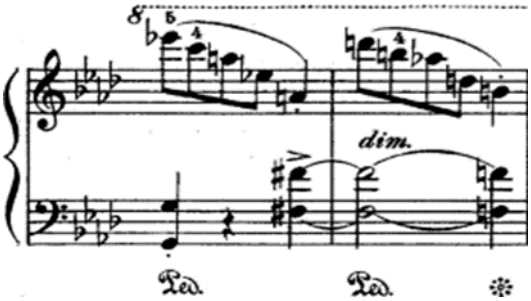


Oktave legato nalazimo u pratnji razloženih akorada u srednjem dijelu Scherza. Većina ih se fizički može povezati, ali ako se javi veći interval pa to ne bude moguće, povezat će ih pedal, a mi ćemo za to vrijeme zadržati pokret izvođenja dva tona pod lukom i unutarnjim uhom pratiti legato.

T. 44 – 46



T. 56 – 57

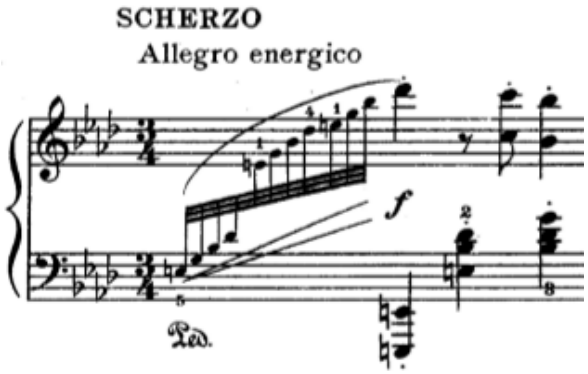


2. AKORDI

a) Ispisani arpeggio

Scherzo započinje ispisanim arpeggiom. Točnije, prvom tonu melodijske linije prethodi velika rastvorba smanjenog septakorda kroz tri oktave. Slična figura javlja se još nekoliko puta, ali s jednom oktavom manje.

T. 1



Ovu najdužu bi trebalo podijeliti u dvije ruke, premda bi sličan aranžman bio pogodan i drugdje, obzirom da svakoj prethodi „udah“. Različiti redaktori nude i različite mogućnosti. Većina je sklona prvu oktavu (prva 4 tona) dati lijevoj, a druge dvije desnoj ruci, analogno ostalim rastvorbama, iako je jako zgodan aranžman gdje lijeva ruka svira pet tonova, a desna

5 + 2 i to prstometom 1 – 5 pa 2 – 3. Ovaj aranžman omogućava veću brzinu, veće izvođenje crescenda i osigurava dolazak s čvrstim trećim prstom na prvi ton melodijske linije.

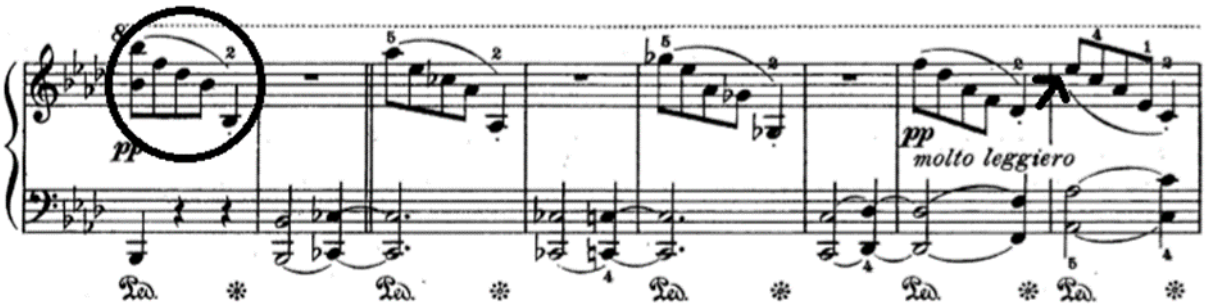
Sve ove rastvorbe za početak je najbolje vježbati u akordima, potom dio po dio rastvorbe slagati u arpeggima: tonovi lijeve ruke do palca desne, sama desna, pa sve zajedno. Također se može vježbati i u suprotnom smjeru kako bi izgovor tonova pasaže bio što jasniji.

Kod rastvorbi koje nose promjenu pozicije na ponovljenom tonu, osim već navedenih načina vježbanja, može se primijeniti kombinacija: prvu poziciju odsvirati melodijski, a drugu kao akord i obrnuto. Rastvorba završava četvrtim prstom koji je na crnoj tipki pouzdaniji (T. 71 – 78, primjer već naveden).

b) Razloženi akordi (motiv b)

Motiv silaznog rastavljenog akorda kojim završava prvi dio Scherza provlači se kroz cijeli srednji dio. Svira se u jednoj poziciji s posljednjim tonom kojeg izvodi drugi prst premetanjem. Jako treba paziti da drugi prst, nakon što odsvira krene prema prvom tonu sljedećeg akorda jer je to osnovni preduvjet da skok uspije. Dobra vježba je sviranje akorda u poziciji simultano, posebno pa u istom ritmu zajedno s lijevom rukom.

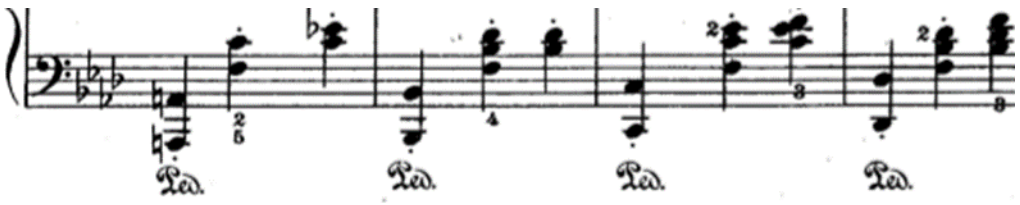
T. 36 – 43



c) Simultani akordi

Akorde u prvom dijelu Scherza nalazimo u funkciji pratnje. Sadrže udvostručeni basov ton i dva obrata ostatka akorda koji nastupaju nakon skoka. Prstomet obrata može biti takav da ih oba možemo spojiti u jedan akord (što se vidi u narednom primjeru) ili se može mijenjati pa su onda prsti nešto aktivniji, a akordi jasniji. Skok nakon basa se vježba na sve, u prijašnjem tekstu obrađene načine.

T. 5 – 8



d) Arpeggio

Arpeggio akordi u kadenci su većinom u rasponu ruke, što ne bi trebao biti problem, pa ćemo samo obratiti pažnju na nekolicinu širokih kako bi bili što jasnije izgovoreni.

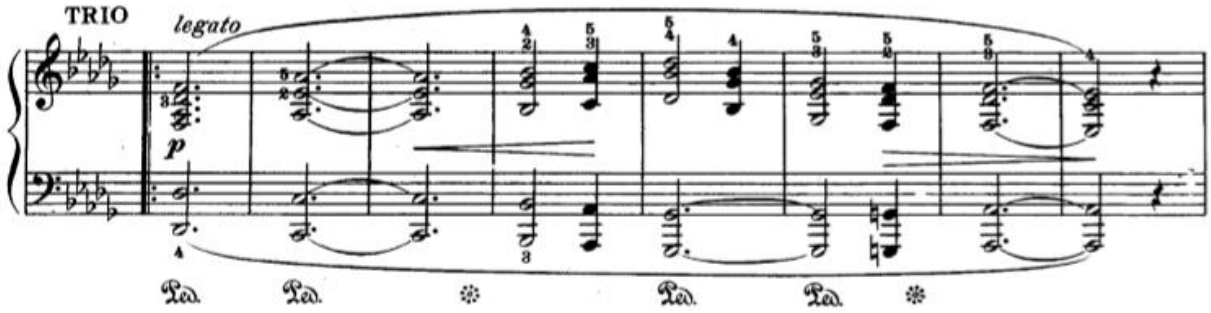
3. DVOGLASJE U JEDNOJ RUCI

Dvoglasje u ruci se javlja u prvom dijelu Scherza u odgovoru na prvi četverotakt melodije u lijevoj ruci. Donosi melodiju u sopranu i pratnju u donjem glasu. Premda izgleda jednostavno, problem se može javiti u trenutku kada zajedno u dvohvatu nastupe ton melodije i ton pratnje, pa od želje da istaknemo gornji ton dvohvata ometemo melodijski slijed. Stoga bi bilo dobro jedno vrijeme svirati bez drugog tona pratnje kako bi zadržali predodžbu zvuka niza tonova u melodiji.

TRIO

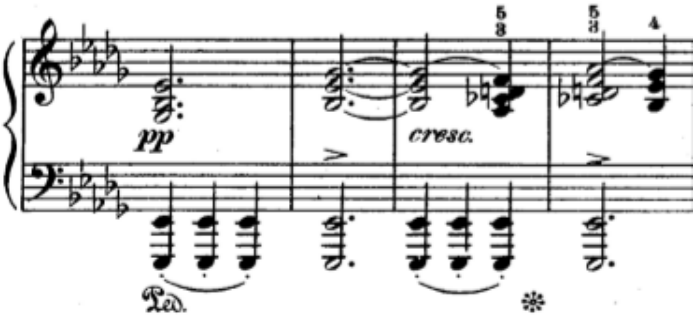
Koralna struktura Tria ukazuje na sasvim drugačije tehničke probleme. Glavna tema, doklegod je u pianu donosi legato akorde praćene legato oktavama.

T. 1 – 8



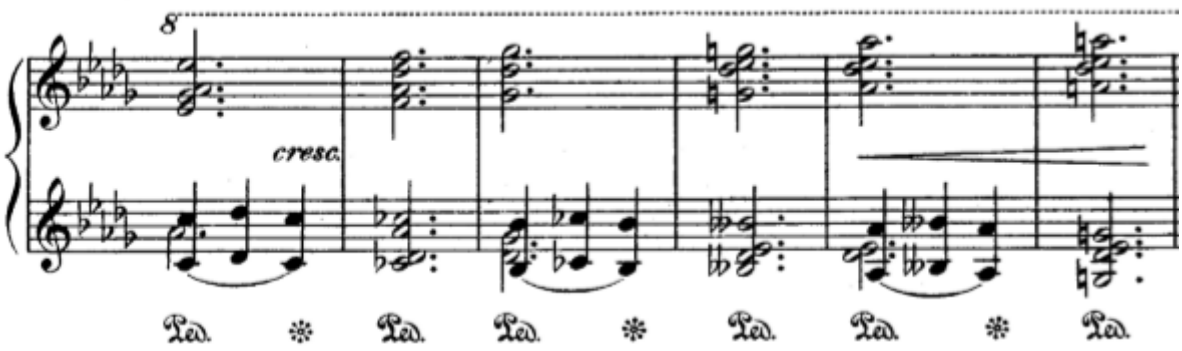
U prvoj epizodi, dok lijeva donosi repetirane oktave desna vezuje po dva akorda, lukom povezujući zaostajalicu i njeno rješenje. U nastavku se melodija u sopranu kreće povrh ležećih akorada.

T. 17 – 20



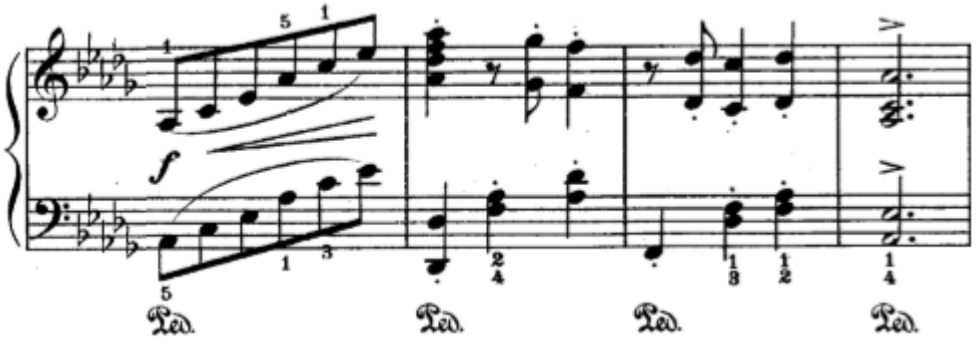
U posljednjem dijelu Tria tema je u forte dinamici, legato akorada i oktava pretvara se u non legato i staccato. U prelazu na Scherzo posebnu pažnju treba posvetiti materijalu koji potječe iz prve epizode gdje lijeva ruka donosi legato oktave koje okružuju ostatak akorda, fragmentima koji zbog širokih hvatova mogu biti poprilično nespretni malim rukama.

T. 93 – 98



Isto tako, razloženi akordi koji uvode tematiku Scherza nisu zanemarivi iako su pisani u osminkama – tempo je brz, a rastvorbe moraju biti čiste i izigrane, pa ćemo primijeniti ranije spomenute načine vježbanja.

T. 102 – 105



Interpretativna analiza

Scherzo

Oznaka koja se nalazi na početku Scherza je Allegro energico i bez obzira o kojoj dinamici se radi, svaki ton mora biti odsviran s energijom. Prvi dio Scherza donosi niz rečenica u kojima je odnos fraza nalik dijalogu u kojem se likovi ne suprostavljaju već dopunjavaju, harmonični u svojoj strasti. Melodija pisana u Schumanovom stilu, bolje rečeno u stilu Florestana započinje poput vatrometa, brzom uzlaznom pasažnom u crescendu prema septimi smanjenog septakorda, napeto i u potrazi za odgovorom. Kako odgovor ne stiže odmah, pitanje se ponavlja još jače i napetije. Ipak, dilema se rješava u pianu silaznim molskim trozvukom.

Razgovor se nastavlja. Početak sljedeće rečenice donosi subito forte. Energični i odlučni kratki akordi na početku svakog takta prate melodijsku liniju u oktavama. Melodija je u inverziji, pa je još sličnija Schumannu koji je volio uzlazne teme, i u dubokom registru koji joj daje dozu ozbiljnosti. Nježno i scherzoso, u subito piano dinamici odgovara Clara (ili Eusebiuis?). Skladatelj se u troglasju „igra“ različitim načinima izvođenja: legato melodijsku liniju u gornjem glasu upotpunjavaju dvije note pod lukom, dok basova dionica staccato motivom iz prethodne periode unosi šaljivost ometajući tako mir i pjevnost. Crescendo prema forteu otvara mogućnost za nastavak razgovora, ali kad se priča ponovi, piano je konačan, pogotovo kad se melodija ponovi oktavu dublje, a razloženi silazni molski trozvuk na razgovor stavi točku.

U nastavku, lik koji je odgovarao na sva pitanja i smirivao napetost i nervozu sugovornika priča svoju priču (ili iznosi svoj stav). Lepršavi razloženi akordi kriju melodiju u najvisočijem tonu figure, a dinamika prati njenu putanju. Za to vrijeme basova dionica u oktavama nije samo pasivni slušač on sudjeluje, komentira, odobrava ili kontrira, pa čak i akcentima na lakim dijelovima takta upada u riječ. Jako je važno aktivno pratiti liniju basa, dati živost svakome motivu i ne dozvoliti da ih ometaju figure rastavljenih akorada u dionici desne ruke.

Pojavom motiva a u basu „Schumann“ polako preuzima glavnu riječ. Napetost pomalo raste, a dinamika naglo, u okviru samo jednog takta jača prema forteu kojim započinje ponavljanje. Rasprave više nema, dominiraju uzbuđenje i strast. U rastućem vatrometu dvotakti dolaze do vrhunca, a onda se poput lavine strušte do završne kadence. U čitavom dijelu treba kalkulirati s dinamikom i manipulirati snagom kako bi se dobio dojam neprestanog dinamskog rasta, a izbjegla grubost.

U toku kadence važno je pratiti melodijsku liniju u polovinkama, a akorde svirati oštro, ne zavlačeći tempo zbog skokova i širokih arpeggia. Energiju i napetost treba zadržati do posljednjeg akorda. Scherzo završava s dva takta pauze kako bi posljednji akord stigao odzvučati i kako bi se pripremio početak Tria kontrastnog karaktera i tonaliteta.

Trio

Nakon burnog i molski mračnog završetka Scherza slijedi Trio u piano dinamici i u svjetlom Des-duru. Započinje mirno, poput svečanog korala. Dugi akordi se nižu u legatu donoseći izrazito pjevnu melodiju u gornjem glasu. Dinamika prati putanju linije ne udaljavajući se iz piana. Druga rečenica je još raspjevanija.

Nakon pauze započinje epizoda naglim prijelazom u es-mol. Gornja dionica nastavlja donositi melodiju u nizu zaostajalica, a bas se oglašava motivom sudbine koja kuca na vrata[16]. Dinamika raste prema rinforzandu na zadnjoj zaostajalici, a od akcentom pocrtane septime dominantnog septakorda polako, malim kromatskim stepenicama vraća se natrag. Basova dionica poštujući isti dinamski slijed polako se kromatski penje.

Dvije molske rečenice u nastavku lančano su vezane. Ta lančana povezanost i molski tonaliteti daju tamnu boju i dramatičnost. Propisana dinamika je piano, ali velika udaljenost između dionica te vođenje donjeg tona u oktavama basove linije daje neočekivanu zvučnost. Stoga su dugi akordi u produženoj kadenci neophodni kako bi se vratili pianu i uspostavili ravnotežu.

Slijedi tema s početka Tria, ali s melodijom u visočijem registru. Durski tonalitet i visočiji registar sigurno bi nagnali izvođača na raskošniji zvuk, jednako kao što bi uzlazna melodijska linija u nastavku tražila crescendo. No, ovo je trenutak pripreme za završni dinamski rast i Brahms inzistira na pianissimu. Pojavom karakterističnog motiva Scherza započinje rast, u pp, suzdržano, ali s energijom. Ponavljanje motiva i rf sinkope vode na zadnji nastup teme. Njeni početni fragmenti doneseni u valovima vode na vrhunac Tria – toničku harmoniju Des-dura koju Brahms zadržava pet taktova. Silazna sekvenca koja potom slijedi, praćena uzlaznom kromatskom melodijom, premda je (za razliku od iste iz prve epizode) u crescendu samo je priprema fragmenata koji će nas temperamentno i vatreno odvesti u ponavljanje Scherza.

[16] Motiv kojeg često nalazimo kod Beethovena (primjerice u Sonati op. 57 i V simfoniji), a kojeg teoretičari nazivaju sudbinskim.

ČETVRTI STAVAK: Intermezzo (Rückblick – pogled unatrag)

Formalno – harmonijska analiza

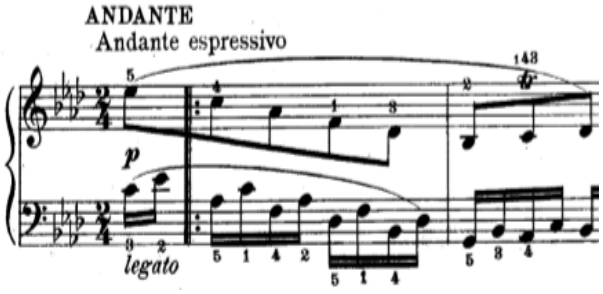
Četvrti stavak je pisan u b-molu i u 2/4 mjeri, a po obliku je trodijelna pjesma (a b a' + coda), premda ponovo možemo govoriti o slobodnom obliku ronda s jednom temom, obzirom da se tematski materijal (u cijelosti ili nepotpun) neprestano ponavlja.

Shematski prikaz:

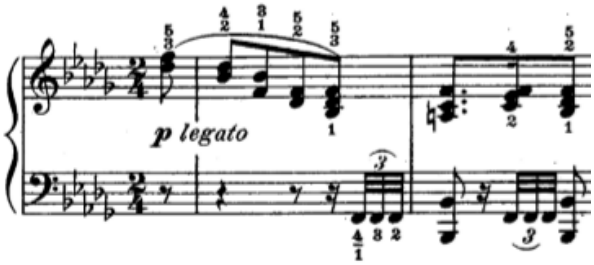
a		b		a'		Coda
4+4	4	6	6	4+4	10	6+4
TEMA	E1	TEMA	E2	TEMA	E3	6+4

Prvi dio stavka (t. 0/1-12) započinje s dvije male četverotaktne periode građene od dvije dvotaktne rečenice na krajevima kojih su autentične kadence u b-molu, As-duru, B-duru i f-molu. Tematski materijal je preuzet iz drugog stavka:

II. stavak, t. 0/1 – 2

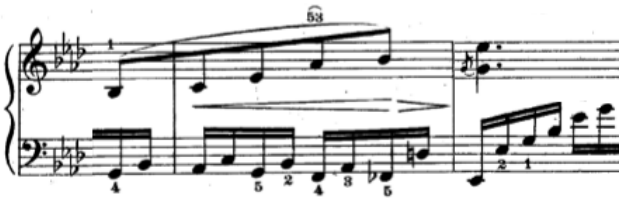


IV. stavak, t. 0/1-2

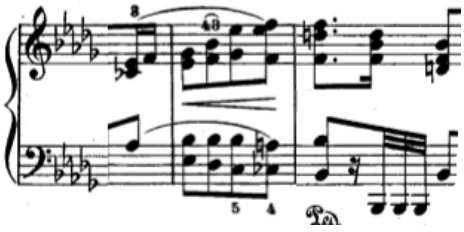


Sudbinski motiv

II. stavak, t. 2/3-4



IV. Stavak, t. 4/5-6



Harmonijsku strukturu svih kadenci podupire"sudbinski" motiv u lijevoj ruci preuzet iz Tria prethodnog stavka. Ovakav način povezivanja stavaka javlja se u razdoblju romantike u cilju postizanja jedinstva sonatnog ciklusa.

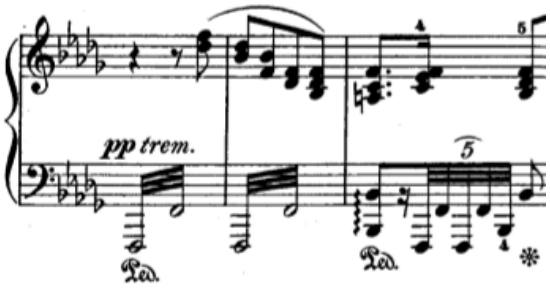
Nakon druge rečenice slijedi vanjsko proširenje u vidu dva dvotakta, odnosno dvije autentične kadenc u f-molu. U varijanti ronda to se smatra epizodnim fragmentom koji odvaja (ili povezuje) dva nastupa teme.

Drugi dio stavka (t. 12/13-24) donosi prvu periodu s početka, u variranom obliku i s dvotaktnim proširenjem koje koristi isti tematski materijal. Sve se dešava na pedalnom tonu dominante b – mola i od tonova dominantnog nonakorda koji se rješava u VI stupanj na početku narednog šesterotakta.

Vanjsko proširenje (ili drugu epizodu) čini harmonijski zastoj na VI. Stupnju. Radi se o akordu VI. stupnja sa sniženom septimom. Na samom kraju akord se enharmonijski mijenja u smanjeni septakord u funkciji DD u b-molu.

Treći dio stavka (t. 25-37) donosi neznatno promijenjeno ponavljanje tematskog materijala s početka. Promjene nalazimo na završetku druge periode koja, umjesto da modulira u f-mol ostaje u B-duru, a analogno tome i dva dvotakta proširenja kadenciraju u istom tonalitetu. U prvoj periodi "sudbinski" je motiv zamijenjen tremolom, u početku bez prekida, a potom u fragmentima i u ritmu kvintole. U drugoj periodi se vraća i prerasta u ostinato figuru koja se u tom obliku nastavlja i u Codi.

T. 25 – 27



Coda (t. 37/38-53) je građena od nekoliko manjih fraza. Prvi šesterotakt nastaje nizanjem akorada nad pedalnim tonom tonike b – mola i sa završetkom na VII stupnju. Slijedi šest taktova fragmenata temarskog materijala (jedina fraza u kojoj je "sudbinski" motiv izostavljen) i još četiri takta plagalne kadence.

Tehnička analiza

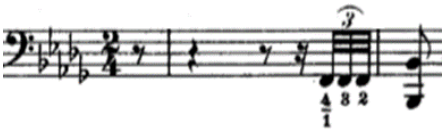
Čitav četvrti stavku je građen od dvohvata i akorada legato ili non legato (o čemu je već bilo govora), pa su jedine novine na polju klavirske tehnike tehnika izvođenja repeticija i tremola.

Repeticija – ponavljanje istog tona – se izvodi na način da se pri svakom uzimanju tipke mjenja prst koji ju uzima i tom promjenom postiže se veća brzina i jasniji izgovor. Nokatni članci prstiju koji sviraju se uvlače prema unutra te se prst odmah nakon udara diže i sprema za novi udar. Ruka i zglob moraju biti opušteni i laki.

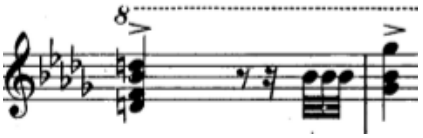
Kod izvođenja repeticija prvenstveno se treba odlučiti za prikladan prstomet. U ovim slučajevima izbor prstometa će biti uvjetovan tonom koji nakon repeticija slijedi.

Ako se figura s repetiranim tonovima nalazi u blizini svoga cilja i od njega nije udaljena skokom, prstomet će uvijek biti 4 – 3 – 2, a palac i peti prst ćemo tako ostaviti slobodnima, pripravnim za izvođenje oktave ili akorda. Isti prstomet ćemo zadržati i kad se ciljni ton ne mijenja.

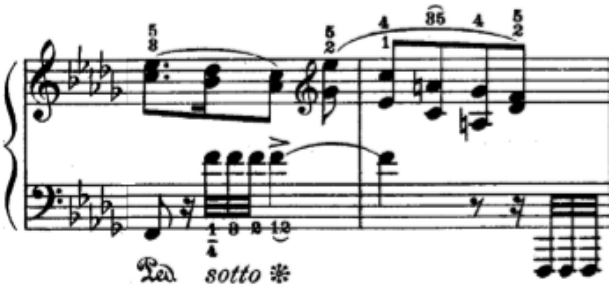
T. 1 – 2



T. 35 – 36

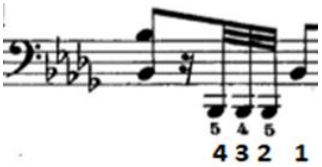


T. 14 – 15



U slučajevima kad nakon figure slijedi skok, prstomet treba prilagoditi izvođaču. Može ostati isti (što je dobro za izigravanje repetiranih tonova, ali nije prirodno za oktavni skok, jer traži korištenje dva susjedna prsta), a može se promijeniti i 4 – 3 – 4 ili 5 – 4 – 5 kako bi skok bio precizniji.

T. 6

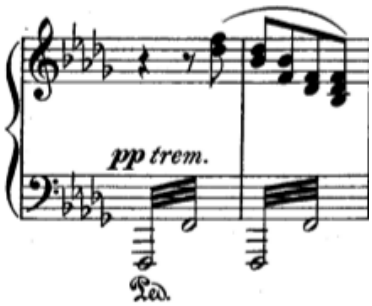


Vježbanje ovakvih figura ide u dva smjera: 1) izigravanje repetiranih tonova postići ćemo umnožavanjem tonova figure (udvostručavanje, utrostručavanje); 2) čistoću prijelaza na cilj osigurati ćemo izvođenjem samog prijelaza (posljednji ton figure i cilj), ali ako je cilj dvohvat ili akord možemo svirati jedan po jedan ton vertikale, zatim dva po dva i tek na kraju cijeli suzvuk.

Tremolo se izvodom izmjenom zamaha palca i petog prsta. Može se svirati čistom rotacijom – prsti su fiksirani, ali ne artikuliraju samostalno – ili rotacijom u kombinaciji s radom prstiju. Važno je da se ne podiže ručni zglob kako se os rotacije nebi lomila. Također je važno aktivno slušati kako bi tonovi bili ritmički i jačinom izjednačeni. Kod vježbanja može se uzeti jedan ton s trećim prstom kako bi bio oslonac ruci.

U ovom stavku je riječ o tremolu u pianissimo dinamici te je zbog toga važno da su pokreti mali i blizu tipki. Za postizanje dinamičke kontrole korisno je vježbati tremolo od forte dinamike te ga postepeno svirati tiše i tiše.

T. 25 – 26



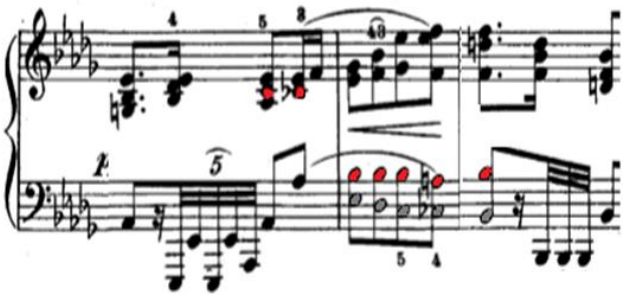
Interpretativna analiza

Lirsku melodiju drugog stavka Brahms je upotpunio akordičkim tonovima obogativši tako zvuk i vertikalu, motiv sudbine koja u koralnom Triu kuca na vrata pretvorio je u udarce doboša, a Andante esspresivo zamijenio s Andante molto. Time je nježnu ljubavnu priču transformirao u mračni posmrtni marš. Stavak je označio s "Rückblick" što znači pogled unatrag. Na taj nam je način dao do znanja da je to napravio svjesno i sa svrhom, a ne iz pomanjkanja invencije.

Dok pogrebna povorka lagano u pianu korača, zvuk doboša prati zastajanja u hodu i obilježava kadence. Disonantni sudari pedalnog tona i harmonije kojoj on ne pripada bolni su krikovi duše. Nakon prva četiri takta javlja se prateća dionica, a bogatija vertikala vodi na sforzato, forte pesante i fortissimo. Snažni akordi grandiozne kadence u f-molu, uz sve jači zvuk doboša odaju tugu i potiskivanu bol. Treba paziti da kadence ne zvuče jednako i da se promjenom boje istakne kromatska promjena tona ili novi položaj akorda. Koraci se usporavaju, povorka kao da će stati, ali neprekinuti udarci bubnja drže tempo.

Melodija se u nastavku ponavlja. U dubljem registru, u pianu i s tonovima smanjenog septakorda zvuči još tjeskobnije. Iz dubine čuju se udarci doboša, a u visokoj lagi zvone zvona. Njihov zadnji ton nosi akcent i dugo ostaje u zraku. Nakon četiri takta melodija se krene u valovima penjati skrivajući crescendo. Nenadano rješenje u VI. stupanj koje slijedi treba pripremiti laganim usporavanjem zadnjih udaraca bubnja. Taj zastoj na VI. stupnju nosi niz kvinti koje zvuče skoro nestvarno, poput vjetra koji je zapuhao. Izvode se u pianissimu, pod oba pedala, prozračno ali zamagljeno, s accelerandom po sredini fraze i ritardandom na kraju.

Nakon takta pauze „iz daljine“ čuju se timpani. Poput grmljavine, tremola dubokog registra unose nemir u ovu sablasnu atmosferu, a njegovo rješenje u toničku arpeggio oktavu koja se sudara sa dominantnim akordom u dionici desne ruke bolni je grč. Timpani se oglase još tri puta u kratkim tremolo fragmentima, a onda utihnu. Druga perioda je, u odnosu na njeno prvo javljanje, izuzev kadence nepromijenjena. Stoga bi bilo dobro napraviti razliku u interpretaciji i u prvom dvotaktu, pored melodije u sopranu istaknuti liniju tenora.



Kroz ova četiri takta dinamika raste do fortissima, a dva dvotakta proširenja s kadencom u duru još su dramatičnija od onih iz prvog dijela.

Drama se nastavlja i u Codi. Doboš ne prestaje, njegovi udarci su sve brži, a onda, kao da se umorio (ili više nema snage), sve tiši i sporiji. U jednom trenutku sve stane i nastupi tišina puna neizvjesnosti. A onda, posve neočekivano, iz daljine u pianissimu, nježno i ljupko

začuju se fragmenti poznate melodije, a potom još tiše i sporije zadnji udarci bubnja. Povorka se zaustavila.

PETI STAVAK

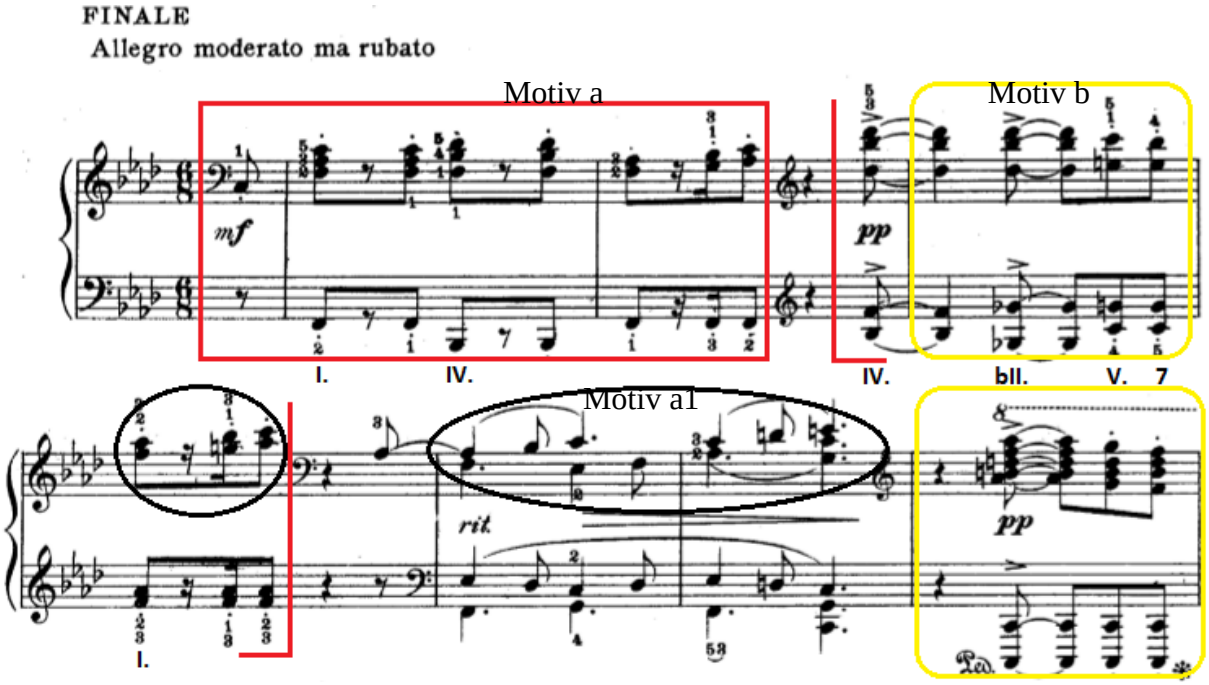
Formalno – harmonijska analiza

Peti stavak je u formi ronda s tri teme. Shema je A (1t. – 38t.) B (39t. – 77t.) razvojna epizoda (78t. – 99t.) A (100t. – 139t.) C (140t. – 215t.) A (116t. – 235t.) Razvojna epizoda (236t. – 247t.) Koda (248t.– 364t.) – prvo ima ulogu drugog razvojnog dijela, a zatim kadence. Osnovni tonalitet je f – mol, a mjera je 6/8.

A

A dio je fragmentarne gradnje, predstavlja mozaik fraza i motiva koji će se tokom stavka razrađivati i transponirati u nove tonalitete.

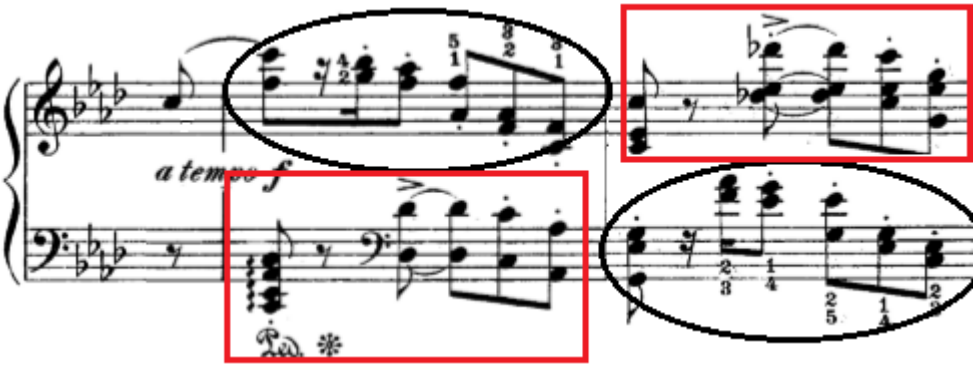
Započinje dvotaktnom frazom/*dvotaktnim motivom a* u f – molu (kretanje od tonike do subdominante i povratak na toniku) u srednjoj lagi koji se već u drugom taktu varira – i ornamentalno (sinkopirani ritam, silazni prohodnni ton) i karakterno (motiv je iznesen u visokoj lagi u kontrastnoj dinamici). Zbog njegove upotrebe u toku stavka baš u ovom obliku nazvat ćemo ga *motiv b.*



Na slici je prikaz transformacije početnog motiva – svaka nova fraza proizlazi iz transformacije postojećeg motiva, a također je vidljivo da nastaju novi dvotakti od samo jednog dijela osnovnog motiva (označeno crnim krugom: ovdje je motiv i karakterno transformiran).

Drugi dvotakt započinje sinkopom IV. stupnja, zatim slijedi sinkopa frigijskog kvintakorda (bII.), dominanta te rješenje u toniku u sljedećem taktu. Novi dvotakt donosi karakterno transformiranu posljednju dobu početnog motiva – ovdje je riječ o pjevnoj liniju (ista dijastematika, ali mekši ritam) koju prate tri glasa polifono napisana. U prvom taktu iznosi se septakord I. stupnja, te dominanta bez vođice koja se u sljedećem taktu vraća u septakord I. koji ovdje prestavlja zajednički akord sa C – durom u kojem završava ovaj takt (uklon). Zajednički akord je molska subdominanta koja vodi u toniku C – dura. Sljedeći dvotakt iznosi novo variranje osnovnog motiva te predstavlja zastoj na tonici C – dura u basu iznad kojeg se odvija dominantna funkcija (septakord VII./ V.) s rješenjem u toniku. Ponovno slijedi pjevni dvotakt koji započinje u obliku dominantnog septakorda na I. stupnju C - dura koji se preko tercne srodnosti riješi u toniku e – mola (riječ je o kratkom uklonu zbog prohodnog tona fis). U drugom taktu dvotakta povratak je na durski septakord na I. stupnju C – dura (i prohodni ton fis postaje prohodni ton f) koji ovdje postaje dominanta za toniku u f – molu.

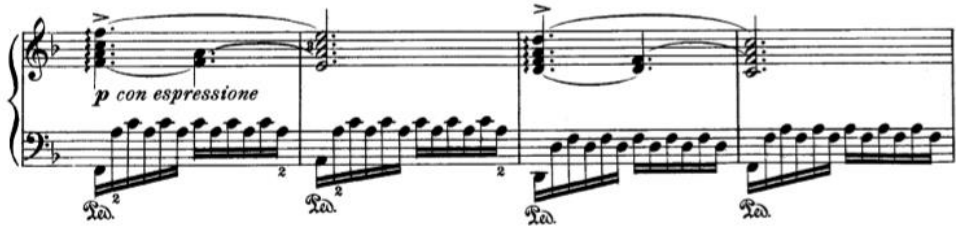
Osam taktova koji slijede mogu se shvatiti kao jedna cjelina također složena od manjih dijelova. U prvom taktu ove fraze u dionici desne ruke nastupa nova varijacija motiva, koja će se u drugom taktu preseliti u dionicu lijeve ruke.



Slijedi dvotaktni zastoj na dominantinoj dominanti koja se rješava u dominantu i iznosi *motiv b*1 (varirani) sa početka stavka. Taj dvotakt se ponovi u paralelnom As – duru u dubokoj lagi.

Šesterotaktaktni sekventni uzlazni niz građen od spomenutog dvotaktnog motiva vodi u toniku f – mola. U posljednjem taktu sekvence motiv je sažet. Slijede tri pasaže u f – molu, prva na dominanti, druga na tonici sa sniženim drugim stupnjem i treća koja je proširena na pet taktova na sniženom drugom stupnju, no u proširenju se drugi stupanj razrješava i izmjenjuje s dominantom koja se rješi u toniku f – mola. Šesterotaktno proširenje donosi dvotaktni *motiv b* prvo u b – molu (dijatonska modulacija) sa durskom tercom, a zatim u f – molu također s durskom tercom. Sljedeća dva takta donose raspad motiva na samo ton f.

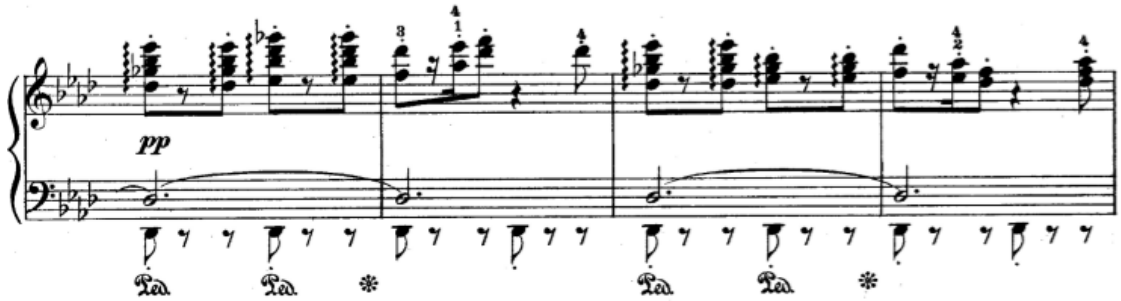
T. 39 – 42



B dio započinje u F – dur trinesterotaktnom rečenicom koja završava na dominanti (2+2+2+2+5). Unutar ove rečenice skladatelj od alteracija koristi samo dominantu za peti stupanj. Sljedeća rečenica ima identični četverotaktni početak, no u drugom dvotaktu skladatelj umjesto VI. stupnja s rješenjem u I. stavlja II. stupanj koji se rješava u IV., a on postaje dominanta za toniku Es – dura. No, njegova tonika traje samo jednu dobu i tercnom srodnošću nas dovede u C – dur. C – durom započinje novi dvotakt koji donese rješenje u A – dur.

U sljedećih osamnaest taktova skladatelj „traži" u kojem tonalitetu će započeti nova razvojna epizoda. Prvi četverotakt nagovještava rješenje u F – dur, no već sljedeći ponovljni motiv skladatelj mutira u f – mol. Zatim skladatelj iznosi četverotakt na dominanti As – dura (dijatonska modulacija), no tonika As – dura nikada neće doći. Rješenje je u III. stupanj s durskom tercom i malom septimom čime on postaje dominanta za f – mol. Slijedi dvotakt (prvi takt silazna pasaža, a drugi takt odgovor u oktavama u dionici lijeve ruke dijelom *motiva a*), koji se ponovi oktavu niže s trotaktnim proširenjem u kojem se dva puta iznese prvi dio *motiva a,* a njegovo ponavljanje razdvaja takt s istim motivom u oktavama u dionici lijeve ruke. Ovaj zastoj predstavlja zastoj na dominanti Des – dura u kojem je odvija razvojna epizoda.

T. 78 – 81

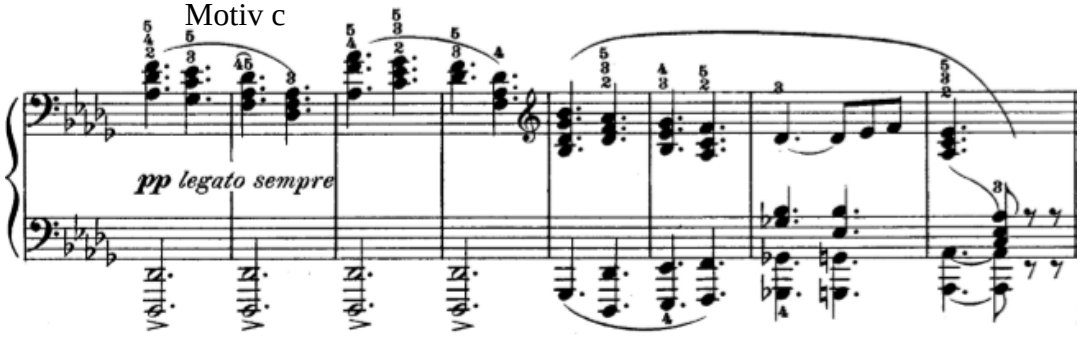


Cijeli razvojni dio je na pedalu des. Prvi dvotakt iznosi *motiv a,* a u sljedećem dvotaktu isti motiv je napisan kao u ogledalu. Sljedeći dvotak zapisan je u ces – molu, a uzmah kojim počinje novi dvotakt je enharmonijski zajenjen sa akordom fis – mola.

U sljedećim taktovima postepeno se ton po ton snizuje (2 + 2 + 1 + 1 + 2 – ovdje se dodaje silazna kromatska linija u prvoj oktavi u dugim notama + 2+ 2 + 4)kako bi se došlo do smanjenog akorda VII. stupnja koji se rješava u toniku Des – dura koja se iznosi u posljednja četiri takta na način raspada motiva.

A dio započinje „lažnim početkom" – u prvom dvotaktu iznosi se *motiv a* u oktavama u dionici lijeve ruke u f – molu. Potom se iznosi glava motiva u As – duru u trećem taktu, a četvti takt donosi isti ritmički motiv u oktavama. U sljedećem taktu 104 javlja se originalni *motiv a* u f – molu. Ovaj dio doslovno je ponovljen.

T. 140 – 147

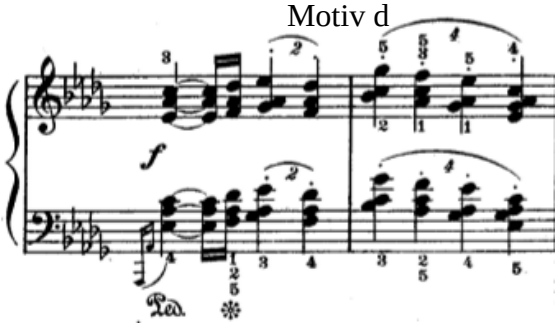


C dio započinje Des – durom u koji se moduliralo dijatonski. Građen je u akordičkim sklopovima i asocira na koral. Prva rečenica ima osam taktova koji su složeni po modelu 2 + 2 + 4. *Motiv c* će se upotrebljavati do kraja ovoga stavka. Ova osmerotaktna rečenica se ponavlja po istom modelu kao i prethodna uz jaču dinamiku i gušću fakturu.

Sljedeća osmerotaktna rečenica sa pokretom u prvom (na dominanti) i drugom (na tonici) dvotaktu daje polet – *motiv d* – koji se zaustavlja ponovno grandioznim akordima koji čine kadencu u sljedeća četiri takta.

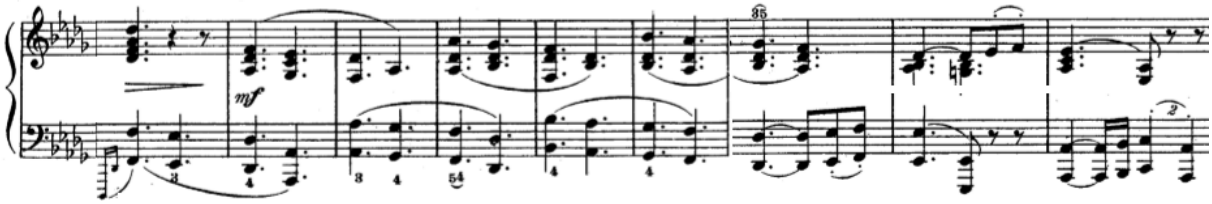
T. 156 – 157

Motiv d



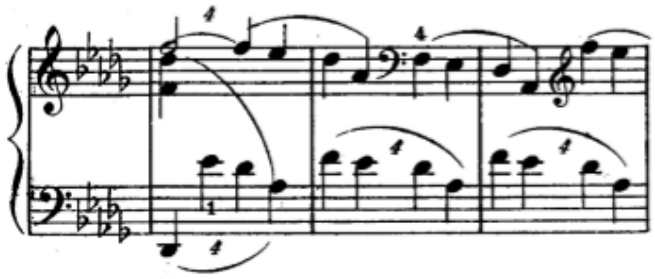
Rješenje je u Des – dur i lančano započinje iznošenje *motiva c* u kanonu između dionice lijeve i desne ruke.

T. 164 – 172



Dvotaktni motiv c sada se iznosi na dominanti des – mola, a u sljedeći dvotakt je u D – duru (na dominanti D – dura, sekundakord). Oktava u basu kromatski se spusti na ton ges, a u dominantnom akordu D – dura terca i kvinta se enharmonijski promjene, a temeljni ton se kromatski popne na b – ovim smo dobili četverotaktni zastoj na IV. stupnju des – mola. Sljedeća četiri takta isto su građena kao i prethodna četiri s tim da sada je cilj kromatski doći do dominante koja se rješava u toniku Des – dura.

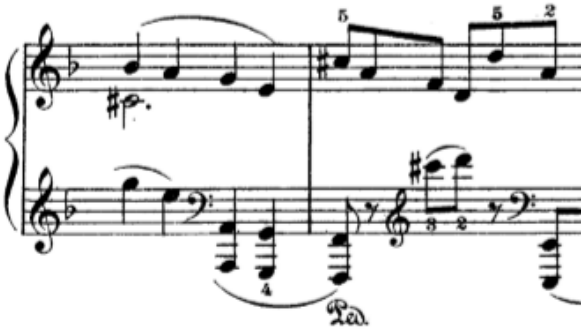
T. 185 – 187



U sljedećih deset taktova kanonski se iznosi *motiv c* koji je diminuiran. Posljednja dva takta donose originalni *motiv c* u dionici lijeve ruke. Dijatonskim putem povratak je u f – mol u kojem se iznosi dvotaktni *motiv a*, te dvotaktni *motiv a1*. Slijedi novih deset taktova kanonskog iznošenja *motiva c* ovaj put započinje u f – molu (vođica e), no naposljetku pripremi nastup dvotaktnog motiva a u As – duru, a dvotaktni *motiv a1* je proširen s još tri takta koja vode u dominantinu dominantu f – mola. Pasažni ljestvični uzmah donosi nastup dvotaktnog *motiva b1* u f – molu te njegovo ponavljanje oktavu niže u As – duru. Slijedi šesterotaktni sekventni niz pred pasaže, poput A dijela. *Motiv b1* umjesto uzlaznog završetka ima silazni završetak. Pasaže su formalno i harmonijski jednako složene kao i u A dijelu, ali je faktura gušća i još virtuoznija.

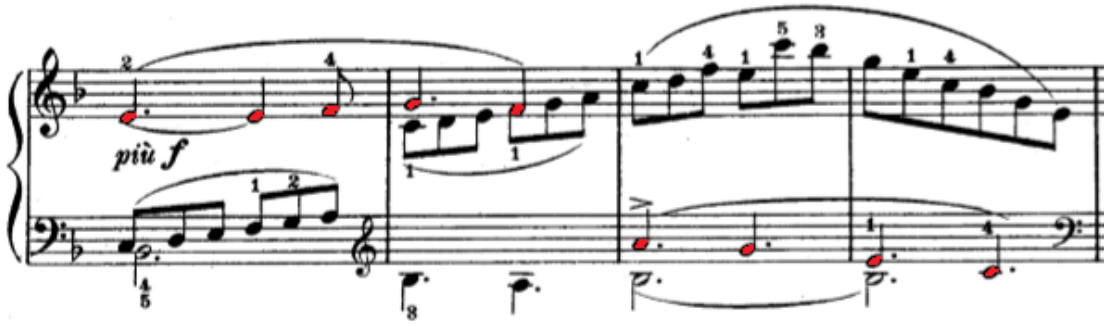
Rješenje je u dominantu f – mola koja se iznosi u prvom četverotaktu. Sljedeći dvotakt donosi dominantu VII. za VI. u koji se riješava, no u VI. stupnju zaostao je ton cis koji se u sljedećih pet taktova spušta na ton c čineći dominantu F – dura. U tih posljednjih sedam taktova (T. 242 – 247) motiv c je dodatno diminuiran.

T. 241 – 242



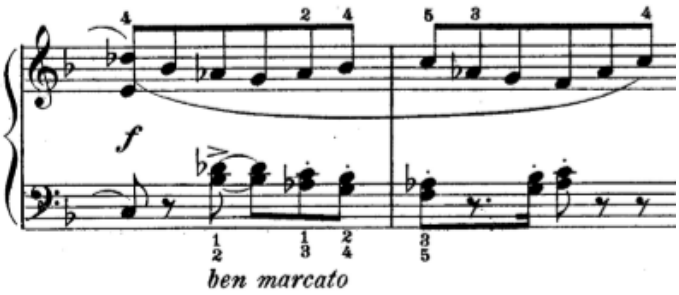
Nova razvojna epizoda bazira se na razvoju *motiva c* i *motiva d* i kombinaciji transformiranog *motiva c* i *motiva b1* na kontrapunktski način. Započinje u F – duru četvertaktnim iznošenjem „teme“ u dionici lijeve ruke koja je nastala diminucijom i transformacijom *motiva c.* Sljedeća osmerotaktna rečenica je formom i materijalom koji obrađuje ista kao osmerotaktna rečenica sa početka C dijela, samo što ovdje faktura je pisana kao tema (*motiv c*) + kontrapunkt. U dionici desne ruke iznosi se originalni motiv rečenice iz C dijela dok lijeva ruka nastavlja svoj razvoj. Sljedećih četrnaest taktova odgovaraju osmerotaktnoj rečenici C dijela koja započinje *motivom d.* No, cijela osmerotaktna rečenica ovdje je diminuirana, a motiv i kontrapunkt se preljevaju iz ruke u ruku.

T. 260 – 263



Od grandioznih akorda ostala je samo linija uz povremeno odebljanje, a kontrapunkt u dionici lijeve ruke se nastavlja.

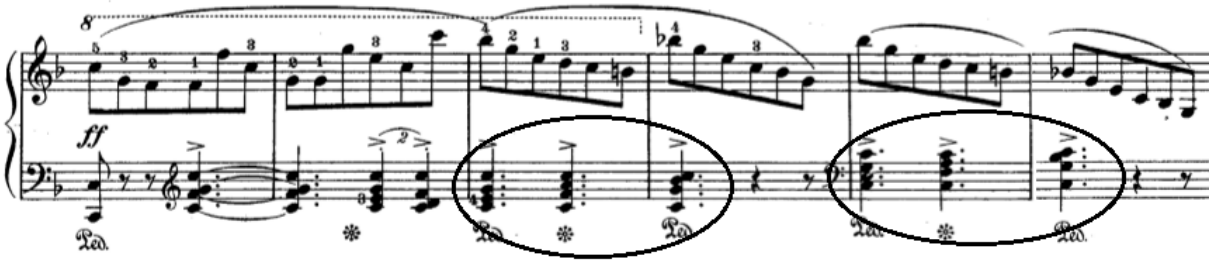
T. 274 – 275



U sljedeća četiri dvotakta iznosi se *motiv b1* u dionici lijeve ruke, a desna ruka nastavlja kontrapunkt nastao od *motiva c*. Umjesto rješenja u F – dur u prvom dvotaktu, rješenje je u f – mola te je u njemu i sljedeći svotakt. Sljedeći četverotakt je u Des – duru.

Dionica lijeve ruke u sljedećem četverotaktu ponovno donosi diminuirani motvin, no ovoga puta diminuiran je *motiv b1*.

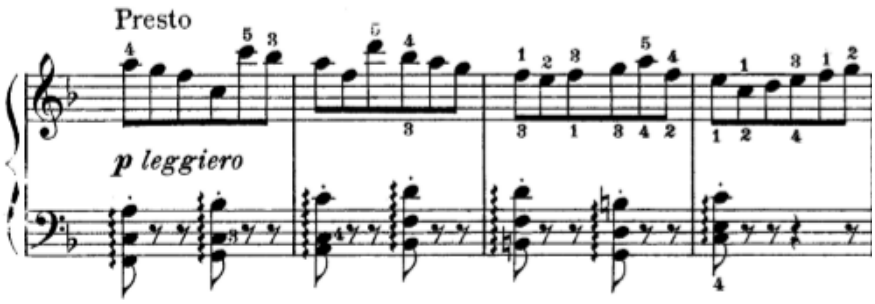
T. 282 – 287



Kontrapunkt u dionici desne ruke postepeno se pretvara u silazne pasaže. Ovaj prijelazni dio je na dominanti F – dura (tonika Des – dura bII. stupanj C – dura čijoj tonici se dodaje mala septima te on postaje dominantni septakord F – dura). U nastavku motiv se raspada tj. koristi se drugi dvotakt i iznosi oktavu niže, a u drugom ponavljanju faktura ovog motiva se širi (arpegio akordi) i dvotakt ima proširenje od jednog takta u kojem ljestvičnim uzlaznim uzmahom započinje Coda.

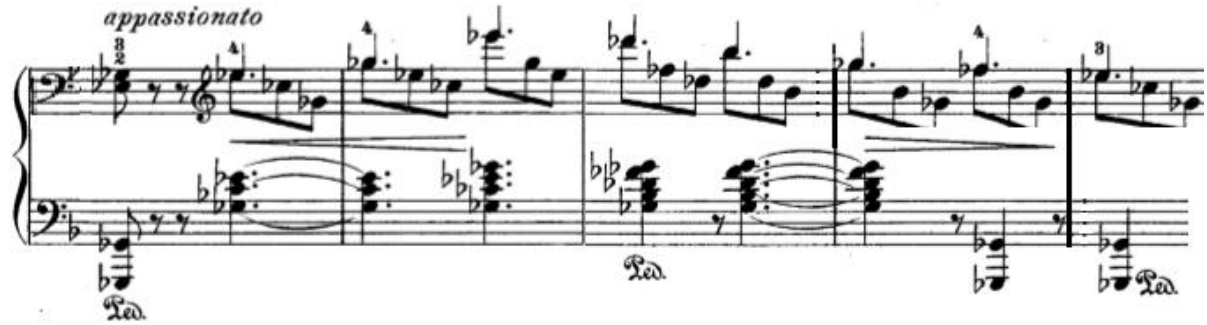
Coda nastavlja razvoj motiva te za melodijsku liniju skladatelj uzima kontrapunkt nastao iz transformacije *motiva c*, a na svakoj dobi prati ga arpeggio akord.

T. 292 – 295



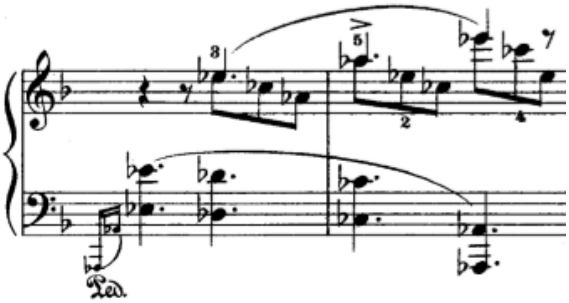
Prva četverotaktna fraza završava na dominanti, a tonika se dotaktne u trećem taktu sljedeće fraze koja se lančano nastavlja na novi dvotaktni motiv u F - duru. On se ponovi u d - molu, a u sljedećem trotaktu izlaže se samo glava tog motiva koja u svakom taktu je na višljem stupnju. U melodijskoj liniji je ton es, te nakon izlaganja glave motiva je zastoj na tonu es što možemo smatrati sniženim II. stupnjem d – mola, a u Ces – dur, u kojem je nastavak ovog dijela, došlo se dijatonskim putem (preko zajedničkog tona). Prvi četverotakt u dionici lijeve ruke iznosi grandiozne akorde, a dionica desne ruke iznosi penjanje transformiranim, diminuiranim *motivom c.* Nakon dolaska na vrh slijedi silazna pasaža u dionici desne ruke, a u dionici lijeve ruke iznosi se *motiv c.* U sljedećem četverotaktu može se reći da je motiv c iznesen u ogledalu – varirani uzlazni i silazni motiv.

T. 116 – 120



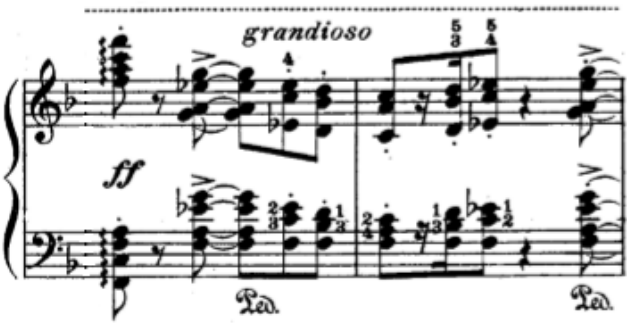
Ova fraza ponovljena je još jednom, a nakon nje slijede dvotaktni motivi – sekvenca – u između kojih je sada motiv c iznesen u ogledalu i u kanonu.

T. 328 – 329



Sljedećih osam taktova su u g – molu (2 + 2 + 2 + 2) – uvodi se ton as – sniženi drugi stupanj te se njegovim povišenjem ponovno dolazi u toniku F – dura. Za četverotakt koji slijedi skladatelj koristi glavu motiva sa početka Code te od nje pravi kanon između desne i lijeve ruke te uzlaznu pasažu. Vrh pasaže je dvotaktna tonička rastvorba, a sljedeći dvotakt je dominantna rastvorba.

T.348 – 349



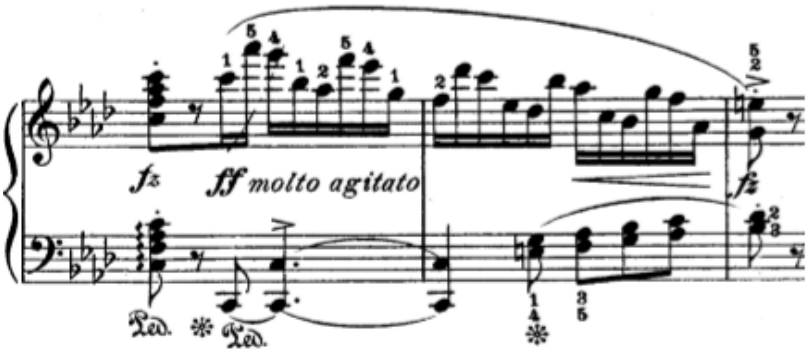
Rješenje je u F – dur, ali se odmah iznosi dvotaktni *motiv b* u B – duru koji se još jednom ponovi. Nakon ponavljanja ovog motiva dolaze akordički stupovi unutar četverotakta koji donose kadencu u B – duru. No, odmah po rješenju u toniku B – dura grandiozni akordi se nastavljaju donoseći pet taktova kadence u F – duru. Peterotaktno vanjsko proširenje donosi izmjenu subdominantnog i toničkog akorda.

Tehnička analiza

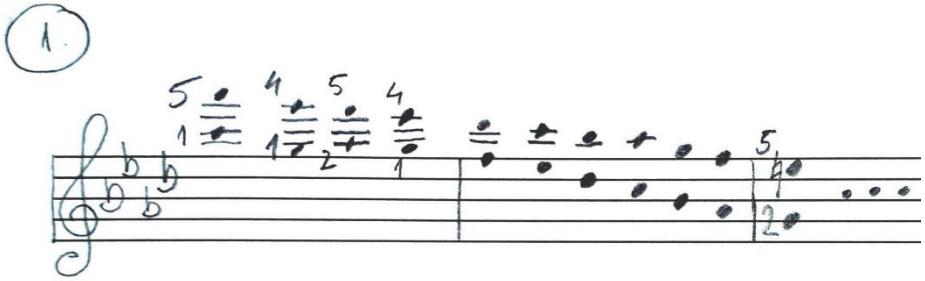
Prvi tehnički problem na koji nailazimo u ovom stavku, a nije ranije obrađen su specifične pasaže. Ovdje nije riječ o standardnoj ljestvičnoj pasaži ili o rastvorbi pojedinog akorda već o uzlaznoj i silaznoj figuri rastavljenog intervala sekste koja čijim nizanjem nastaje silazna pasaža.

1. Tip

T. 25 – 27

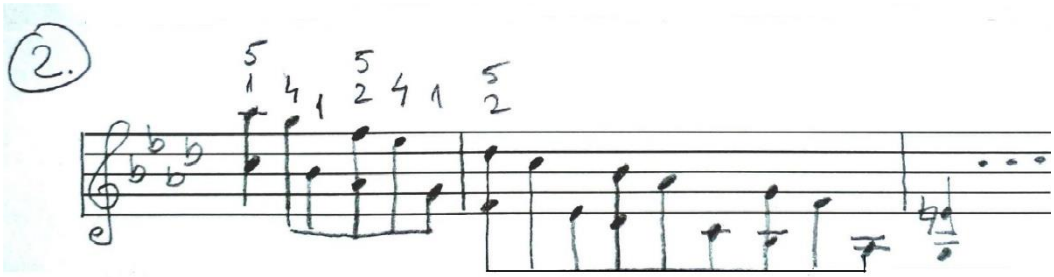


Prva vježba je svirati cijelu pasažu u dvohvatima – sekstama sa točnim prstometom.



Ovom vježbom osigurat će se prstometi i pozicija svake sekste.

Druga vježba služi za osiguravanje prijelaza na novu sekstu.

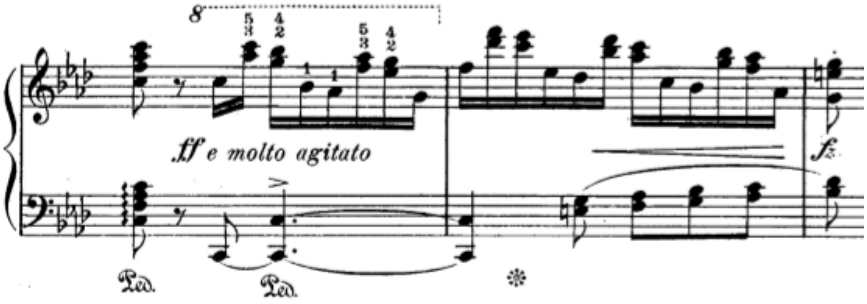


Ova vježba može se vježbati i na obrnuti način – seksta koja se u prethodnoj vježbi svirala kao dvohvat svira se rastavljeno, a rastavljena seksta se svira kao dvohvat.

Pasaže je korisno vježbati i nastandardni način pomoću raznih ritmova

2. Tip – otežani

T. 226 – 228

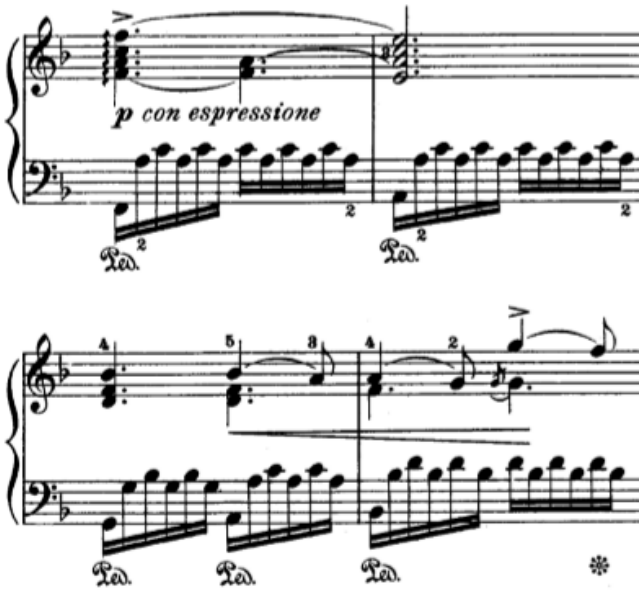


U ovoj pasaži na osnovnu pasažu u rastavljenim sektama dodana je oktava prethodnog tona tj. svira se interval terce na uzlaznoj seksti i sljedećoj silaznoj sekundi. Zbog toga ruka je u širokom položaju oktave, a uzastopnim sviranjem palca mjenja se cijela pozicija. U ovoj pasaži korisno je izvježbati posebno liniju palca i posebno liniju terci. Kod sviranja s palcem važno je doći najbližim putem uz najmanje pokrete, a sviranje terci važno je jasno artikulirati i da ne dođe do „raspadanja“. Terce se mogu vježbati na način da se jedan par svira više puta (npr. na način kako započinje Chopinova tercna etida op. 25 br. 6) i u raznim ritmovima. Pomaže i sviranje različitih artikulacija između gornjeg i donjeg tona terce.

Kada je svaka linija posebno navježbana, svira se pasaža bez donjeg tona terce tj. sviraju se oktave, a nakon toga pasaža se svira bez gornjeg tona terce tj. originalna pasaža, ali s prstometom koji odgovara ovom mjestu. Naposljetku tonovi pasaže mogu se skupiti u niz akorda kojima se utvrđuju pozicije i prijelaz na sljedeću poziciju.

Ove pasaže dodatno otežava prebacivanje lijeve ruke preko desne, te je potrebno dionicu lijeve ruke automatizirati kako bi lakše „izigrali“ pasažu.

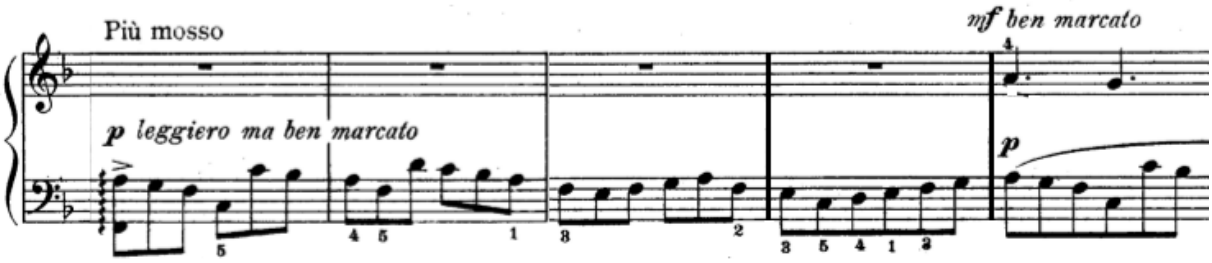
***



Pratnju u dionici lijeve ruke koja sliči na albertinski bas i daje živost i polet melodijskoj liniji u dionici desne ruke, važno je svirati ritmički i dinamički ujednačeno (osobito na mjestu skoka ne smije biti trzaj). Korisno je vježbati skok sa basa na sastavljeni interval – tonove koji se izmjenjuju svirati zajedno. Figuru s izmjenom tonova (palac i drugi prst) doro je vježabti i u forte i u piano dinamici, u različitim ritmovima. Korisno je i otežati skok tako da se bas svira oktavu dublje, kako bi se postigla što veća kontrola pri „priključenju“ na izmjenične tonove.

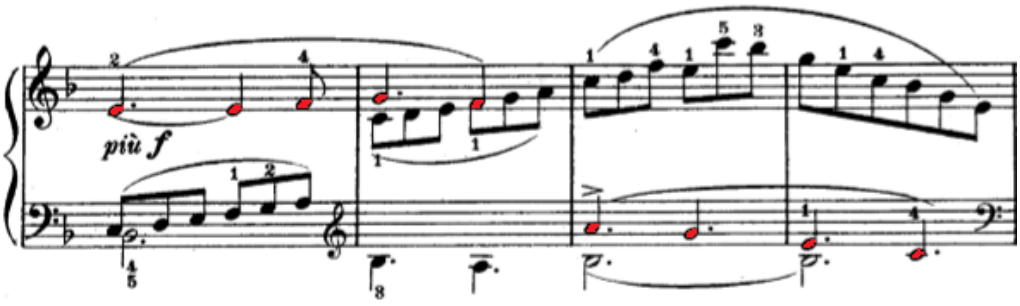
***

Dio piu mosso koji nas vodi prema Codi sastoji se od melodije u osminkama prvo u lijevoj ruci, a zatim naizmjenično u obje ruke. Važno je da je dionica lijeve ruke vrlo ritmična osobito kada se iznad nje pojavi melodijska linija iz C dijela – svaka dionica mora biti samostalna.



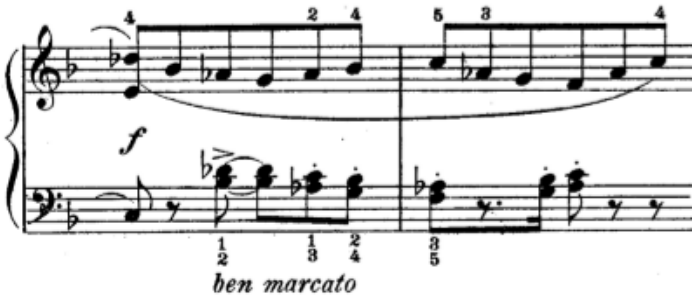
Osminsku melodiju korisno je vježbati na razne ritmove, s različitim akcentima te staccato kako bi se postigla ritmička i tonska ujednačenosti te leggiero karakter.

T. 260 – 263



Ubrzo zatim i linija u osminkama i melodijska linija iz C dijela prelaze iz ruke u ruku i svaka linija na tom prijelazu treba biti neisprekidano vođena i frazirana kao da se svira u jednoj ruci.

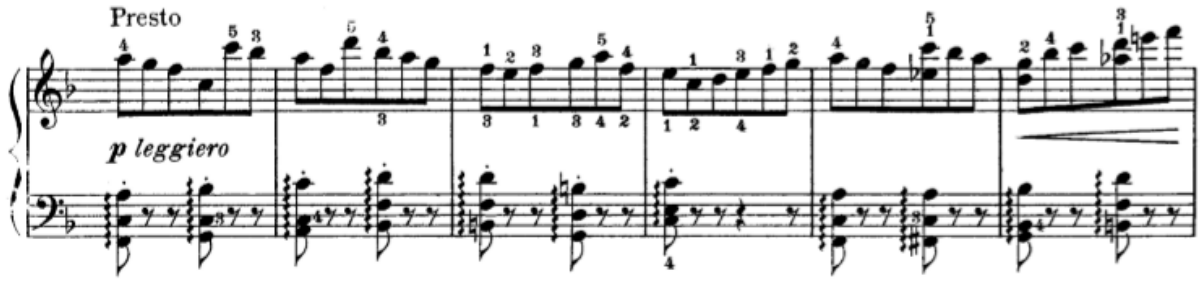
T. 274 – 275



Ovakav dvotaktni model ponovi se još tri puta, a sastoji se od figura u osminkama u dionici desne ruke te drugog dijela osnovnog motiva u tercama u dionici lijeve ruke. Dionica desne ruke mora se automatizirati kako bi se jasno i fokusirano izvodio motiv u lijevoj ruci. Kod terci u dionici lijeve ruke korisno je vježbati svaki glas posebno sa pravim prstometom. Pri spajanju sa desnom rukom, na početku vježbanja, dobro je „izrisati“ ligaturu i punktirani ritam i svirati kao da su sve osminke, kako bi zajedno obje ruke bile ritmične i zajedno se poklapale. Također može se svirati svaki glas terce posebno sa desnom rukom.

Coda – presto

T. 292 – 297

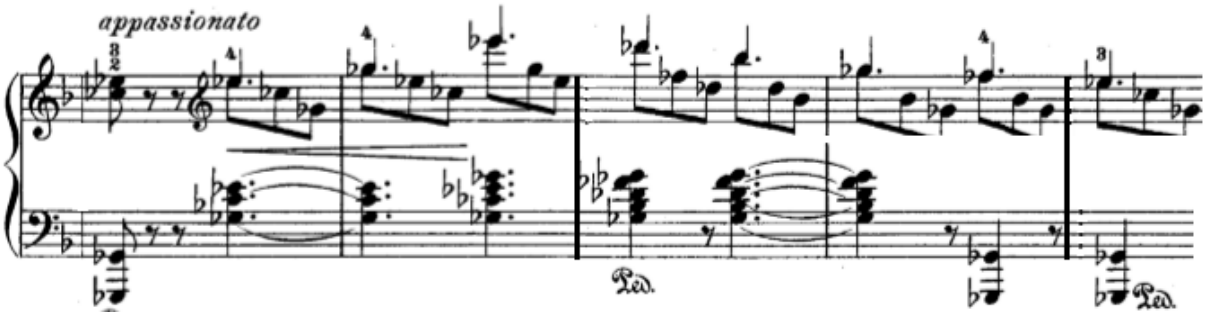


Koda započinje iznošenjem melodijske linije iz dionice lijeve ruke u più mosso dijelu uz pratnju širokih akorda u intervalu decime. Ovaj dio otežava jako brzi tempo i tiha dinamika. U svim brzim djelovima važno je svaku dionicu posebno maksimalno automatizirat i osigurat kako bi se pri njihovom spajanju imala kontrola nad obje dionice bez „slabih točaka“ u pojedinoj dionici koje bi doprinjele nervozi i gubitku kvalitete sviranja.

Akordi kojima je okvir veći od oktave može se vježbati na način da se prvo osigura sami okvir akorda (decima), a zatim da se akord podjeli na dva dijela – dvije pozicije koje se zasebno mogu „uhvatiti“ bez arpeggia te se izvježbava spoj te dvije pozicije. Nakon što su one osigurane, u arpeggirani akord dodaje se ton po ton – prsti moraju biti čvrsti i fiksirani, a zglob fleksibilan i brz sa pokretom prema vrhu akorda.

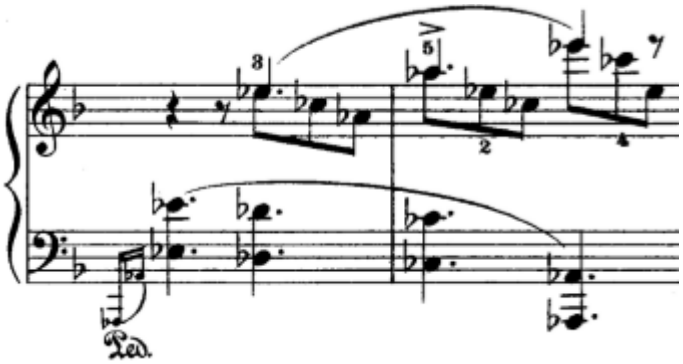
Dionicu desne ruke treba vježbati na iste načine kao i dionicu lijeve ruke u più mosso dijelu. Zbog pojave dvohvata u okviru melodije u taktu 296 i 297 dobro je provježbati melodijsku liniju prvo samo sa gornjim tonom dvohvata, a potom sa donjim.

T. 316 – 319



Rastavljene akorde u dionici desne ruke kojima je početni ton melodija korisno je izvježbati sastavljeno. Može se dodati vježba u kojoj se nakon prvog tona koji čini melodijsku liniju sljedeće dvije note sviraju sastavljeno, a zatim samo vanjski okvir akorda zajedno sa dionicom lijeve ruke. U svakoj vježbi važno je čuti i voditi melodijsku liniju.

T. 328 – 329



U ovoj sekvenci imamo rastavljene akorde s melodijskom linijom kao u prethodnom dijelu te melodijsku liniju u oktavama iz C dijela. Važno je osigurati svaki skok i promjenu pozicije na već navedene načine.

Interpretativna analiza

Oznaka Allegro moderato ma rubato na početku stavka upućuje nas na slobodu tempa koja prati raznovrsnost karaktera ovog stavka. Važno je svaku frazu odsvirati s jasnom namjerom.

Prvi dvotakt započinje mezzoforte sa stacato osminkama koje su isprekidane pauzama – što zahtjeva određeni i fokusirani ton i ritmičnost. Od toničke funkcije prema subdominantnoj treba napraviti mali crescendo te decrescendo u povratku na toniku. Sljedeći dvotakt je u višoj lagi i pianissimo dinamici u koja omogućava dobiti sjajni ton. Novi dvotakt donosi ritardando i pjevnu melodiju koja se smiruje. No, napetost ovdje ne završava i pravi odgovor nije pronađen te se pojavljuje novi dvotaktni motiv koji započinje na najlakšoj dobi u prvom dijelu takta i uz to ona je vezana ligaturom – svi akcenti i početci motiva na lakim dijelovima dobe koji su produženi ligaturama kao da nas dovode na sklizak teren. Ovaj efekt svirač mora postići, ali također mora svirati vrlo ritmično. Sljedeća pjevna fraza za razliku od prve ide u crescendo šireći tempo kako bi nova fraza zazvučala kao lavina u forte dinamici i početnom tempu. Skladatelj ovu frazu zaustavlja zastojem na dominantinoj dominanti i diminuendom, ali i to smirenje je naglo presječeno *motivom b1*. Ponavljanje ovog dvotakta je oktavu dublje i u As – duru, zbog toga ga se može svirati svjetlijim, manje dramatičnim tonom i nijansu tišom dinamikom jer nakon njega slijedi veliki dramski preko uzlaznih sekvenci i dolazak na vrhunac sa tri silazne „lavine“ u fortissimo dinamici s oznakom molto agitato. Posljednja pasaža je proširena i u tom proširenju donosi smirenje – faktura se smiruje i s novom metrikom u posljednjem taktu (T. 32) kao da briše jasnu granicu kraja pasaže i ponovnog početka oštrog i ritmičnog *motiva b1* koji se gubi u daljini.

Iz daljine se pojavljuje pjevna melodija kojoj polet daje pratnja u dionici lijeve ruke koja treba zvučati poput titranja. Po sredini ovih trinaest taktova treba napraviti crescendo i otvoriti ton, kao da je cvijet otvorio svoje latice. Važno je pratiti i frazirati i drugi glas koji se pojavljuje, a kraj ove fraze potrebno je smiriti i zaokružiti i tempom i dinamikom pripremajući početak

nove fraze. Za razliku od prethodne, nova fraza se odmah otvara zbog nove harmonije i dva glasa koja se sada zajedno kreću. Ponavljanje drugog dvotakta ove fraze može biti tonski zatvorenije. Sljedećih šest taktova donosi smirenje i razrjeđenje fakture, a posljednji dvotakt u f – molu treba biti tonski tamniji. Četverotakt na dominanti As – dura kao da daje novi polet, no ipak rješenje u dominantu f – mola nije „ono što se trebalo dogoditi" te ona mora biti u tihoj i drugačijoj boji. Iznenadne pasaže u dionici desne ruke bljesnu poput munje dok dionica lijeve ruke iz daljine nagovještava dolazak *motiva a.* Skladatelj pokušava iznjeti motiv a, no to mu uspjeva nakon drugog pokušaja u kojem se odlučuje iznjeti ga u Des – duru i u visokoj oktavi. Prvi četverotakt bez obzira na pianissimo dinamiku mora zvoniti poput zvončića, a tome mu pomaže visoka laga, staccatot i arpeggio koji daje blistavost i sjaj. Sljedeći dvotakt je u molu te treba biti zatvorenijeg zvuka te je dobro voditi najdublji ton akorda/dvohvata. Tokom cijelog razradbenog dijela dionica lijeve ruke mora biti aktivna i oštra sa upornim ponavljanjem tona des, a duge note moraju biti svirane tenuto. U ostatku ovog dijela postupno se dinamički nestaje, ali se ne smije usporavati tempo. Važno je naznačiti nove tonove unutar akorda u dionici desne ruke te naznačiti kromatsku liniju u dugim notama koja se pojavljuje u prvoj oktavi. Bez obzira što je među tim tonovima po jedan takt pauze važno ih je pravilno frazirati i vodii u decrescendu. Ponovno iz ničega izranja *motiv a* u dubokoj lagi novom A dijelu. Motiv treba zvučati oštro i ritmično, no skladatelj još nije pronašao „pravi tonalitet". U drugom dvotaktu pridružuje se glava motiva u dionici desne ruke u srednjoj lagi u As – duru zbog čega treba zvučati svjetlije.No, skladatelj shvativši da to nije ciljani f – mol, ne nastavlja iznositi ovaj motiv, nego u drugom taktu u dubokoj lagi pokušava pronaći pravi put što mu uspjeva te u taktu 104 nastupa doslovno ponovljeni A dio u f – molu.

C dio uveden je sa dvije oktave u basu, a građen je od tri osmerotaktne rečenice koje predstavljaju tri dinamičke stepenice. U njima se razrađuju novi motivi: *motiv c* i *motiv d* koji su ovdje akordičkog, koralnog karaktera, a Des – dur tonalitet dodatno oplemenjuje cijeli dio. Sljedećih devet taktova donosi smirenje u dinamičkom smislu, a iznosi se *motiv c* u obliku kanona između dionice desne i lijeve ruke te je važno pravilno fraziranje unutar svakog dvotaktnog motiva. Sljedeći četverotakt koji iznosi *motiv d* ovdje je dramatčnog karaktera i počinje naglo, ali se naglo i smiruje u osmerotaktnom zastoju. U ovoj osmerotaktnoj „magli" može se napraviti blagi accelerando te riterdando na dominanti koja se rješava u Des – dur i ponovno iznosi deseterotaktni kanon. Posljednji dvotakt ponovno donosi *motiv c* u originalnom ritmu u pianissimo dinamici pobuđuje neizvjesnost što slijedi dalje, a slijedi zanimljiva kombinacija motiva koju skladatelj koristi. Naime, u dionici lijeve ruke u sljedeća dva dvotakta iznosi se *motiv c,* a u dionici desne ruke u prvom dvotaktu *motiv a,* a u drugom dvotaktu iznosi se pjevni motiv sa početka stavka (*motiv a*).* Takav izbor materijala za rad također pojačava neizvjesnost o daljnjem toku. Važno je ravnopravno slušati i frazirati obje dionice. Nakon smirenja i corone, skladatelj ne donosi odlučan i oštar odgovor već nastavlja sa novim paučinastim deseterotaktnim kanonom. Kako se motiv c transponira na višu visinu, to penjanje potrebno je pratiti crescendom u okviru tihe dinamike i stvoriti napetost u njoj, a zatim posljednji četverotakt donosi opuštanje i smirnje. Slijedi nova četverotaktna fraza u As – duru koja zbog durskog tonaliteta zvuči svjetlije, ali već dvotaktni *motiv a** unosi sumnju treba li nastaviti ići dalje. Zbog toga se usporava tempo te je potrebno svirati tamnijom bojom jer ovdje ne dolazi do „izdaha olakšanja" kao u prethodnoj frazi već se oštro i u subito forte

dinamici donosi trotaktni komentar kako se ne može ostati na istom mjestu već se put mora nastaviti dalje. I zaista, od ovog mjesta pa sve do kraja stavka nema više dvoumljenja i traženja puta, u valovima se dolazi na vrhunce i sa njih se spušta kako bi se uhvatio zalet za dosezanje novog vrhunca.

Nakon corone na dominanti f – mola, slijedi pasažni vatromet kojim započinje dvotaktni *motiv b1* u f – molu koji se treba svirati u forte dinamici i uznemireno kako je sam skladatelj označio. Također i ponovljeni dvotakt u As – duru tu silu prenosi dalje na sekventni uzlazni niz koji vodi prema tonici f – mola i kulminaciji sa pasažama koje su ovdje odebljane tercama, a također je i dionica lijeve ruke još gušće napisana od one u dijelu A. Važno je čuti taj razgovor u dionici lijeve ruke koja obuhvaća veliki klavirski tonski prostor: oktave u basu i terce u drugoj oktavi. Kao i u A dijelu i ova fraza se smiri na samom kraju, ali odmah se nastavlja novi šesterotaktni kanon od *motiva c* u pravom tempu. U sljedećih sedam taktova motiv u dionici desne ruke se diminuira, kao i motiv u dionici lijeve ruke, no ovdje se ne iznosi cijeli već u malim dijelovima koji koji se pojavljuju čas u dubokoj lagi, čas u visokoj. Kada se u basu dođe na dominantu za toiku F – dura tempo se može povući kao da je vjetar zapuhao i pogurao nas u u piu mosso.

Dionica lijeve ruke mora zvučati jako razgovjetno i lepršavo, a na mjestu kada ulazi dionica desne ruke sa *motivom c*, važno ju je stišati kako bi zazvučala plemenita osmerotaktna rečenica iz C dijela. Ovdje taj kontrapunkt mora biti izrađen iz kvalitetnog materijala koji nenametljivo lepršа i dodatno ukrašava glavnu liniju. Ta igra se nastavlja i u obradi *motiva d* koji, kao i u C dijelu, donosi višu dinamičku stepenicu. No završetak ove rečenice, nije kao u C dijelu smirenjum u kanonu, nego baš suprotno, crescendira i donosi uznemirene dvotaktne b1 motive u dionici lijeve ruke, a diminuirani i varirani *motiv c* svojim brzim kretanjem i transpozicijama unosi još veći nemir. No ipak, kako se motiv nakon iznošenja u f – molu ipak prebacuje u durske tonalitete, on iz nemira prelazi u svečano raspoloženje, osobito od T. 282 pa do početka Code. Ovdje je *motiv b1* augmentiran i označen akcentima čime skladatelj zahtjeva maestosno, slavljeničko sviranje. Posljednje iznošenje kraja *motiva b1,* može se svirati šire, a silaznom pasažom može se nadoknaditi širenje tempa – njezin silazak je kao lavina koja se više ne može zaustaviti. I zaista ne može jer nakon kratke pauze slijedi Coda u tempu presto sa oznkom leggiero. Zbog brzih nota u dionici desne ruke te arpeggio akorda u dionici lijeve ruke, iako tehnički težak, interpretatino mora zvučati lako i veselo te mora dinamički postepeno rasti do fortissima con fuoco koji donosi gustu, zvučnu fakturu i rast do vrha kako bi se ponovno pasažna lavina mogla spustiti. Slijedi melodijska linija (*motiv c*) u dionici desne ruke iznad koje Brahms piše oznaku appasionato. Motiv je ovdje iznesen u ogledalu, u uzlaznom i silaznom smjeru. Smjer melodijske linije važno je popratiti crescendom i decrescendom te joj dati akordičku potporu u lijevoj ruci. Zbog ponavljanja ove fraze te zbog dinamičkog rasta u sekvencama motiva koji dovode do još većeg vrhunca, dobro je prvu frazu ipak započeti nijansu tišom dinamikom kako bi se ostavilo prostora za novi dinamički rast. No, iako je dinamika nešto tiša, karakter se ne smije izgubiti (apassionato). Kod sekvenciranja motiva u obje ruke važno je svirati cijelom težinom i tenuto kako bi zazvučale obje linije neovisno o skokovima. Posljednju stepenicu sekvence pred vrhunac potrebno je svirati šire, a nakon vrhunca ponovno se vratiti u osnovni tempo. Akordi u dionici

desne ruke moraju zvučati grandiozno, a uzlazne rastvorbe akorda moraju biti poput valova koji ih nose.Ovu frazu treba dinamički zaokružiti zbog novog rasta u uzlaznom kanonu koji se pretaće u pasaže toničkog i dominantnog akorda. Rješenje je u toniku F – dura, nakon koje se odmah iznosi *motiv b1* u B – duru. Povratak je u osnovni tempo stavka kako bi se svi gusti akordi mogli kvalitetno odsvirati te kako bi se pokazao svečani, grandiozni završetak. U prvom dvotaktu četverotaktne kadence za toniku B – dura, akordi nastupaju na lakim dobama (druga i peta doba) i tim kao da je skladatelj postizao efekt uzbuđenja i kretanja naprijed kojeg zaustavlja u drugom dvotaktu iznoseći oktave u basu i akorde na teškim dobama u taktu. Rješenje je u B – dur no grandiozni akordički stupovi se nastavljaju sve do kadence u F – dur koja se zbog svoje svečanosti i „težine" tutti orkestra mora svirati šire, kao i vanjsko proširenje u kojem se izmjenjuje subdominanta s tonikom. Također posljednji tonički arpeggio akord može se odsvirati šire kako bi se kraj još više podcrtao. Kako je i Schumann sam izjavio slušajući skladateljevu izvedbu ove sonate – ovdje je klavir orkestar, a sonata simfonija.[17]

[17] Sadie, S., The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, volume 4, 2001., 181.

Zaključak

Johannes Brahms – nasljednik Beethovena i Schuberta u velikim orkestralnim formama, Schuberta i Schumanna u minijaturama klavirskih djela i pjesmam te polifoničara renesance i baroka u zborskoj glazbi. Time Brahms kreativno sintetizira prakse tri stoljeća s folklornim i plesnim duhom i glazbenim jezikom srednjeg i kasnog 19.st.[18]

Ova sinteza vidljiva je i u njegovoj posljednjoj, dimanzijama i trajanjem najvećoj klavirskoj sonati. U njoj je spojio jasne obrise klasičnih oblika stavaka kojima je dodao dašak romantičarske forme: teme u obliku trodijelne pjesme, proširenja dimenzija pojedinih dijelova (velike dugačke kadence), umetanje stavka, stavci u duhu fantazije. Uz upotrebu klasičnih oblika, Brahms asocira stilove, karaktere i teme točno određenih djela Bachove (polifoni dijelovi, Chaconna) i Beethovenove (punktirani dijelovi, sudbinski motivi) glazbe, skladatelja koje je osobito cjenio i iz njihovih skladbi se razvijao u skladateljskom i pijanističkom smjeru. Skladao je sonatu slojevito uz čestu upotrebu polifonog razmišljanja i uz to zahtjeva široki dinamički spektar od tri piana do granzioznog fff tutti orkestra. Zbog toga ovu sonatu možemo nazvati simfonijom za klavir. Stavci su svi međusobno povezani osnovnom dijastematikom koja se u toku svakog stavka neprestano nastavlja transformirati, a dodatnu povezanost skladatelj postiže umetanjem četvrtog stavka – intermezza u kojem iznosi transformirane motive drugog stavka.

U već poznati, malo izmjenjeni kalup dodao je sav romantičarski harmonijski jezik: modulativne periode – povečanje broja tonaliteta unutar stavka, česte mutacije koje skladatelju služe i kao modulacije, modulacije svih vrsta od dijatonskih do kromatskih, česte upotrebe alteriranih tonova i akorda koji nisu uvijek rješeni, upotreba frigijskog kvintakorda te povečanog kvintsekstakorda, sekundarne dominante u obliku V./I. i VII./I također i u službi modulacija.

Brahms koji za razliku od Wagnera prihvaća staru glazbenu ostavštinu kao kamen temeljac na kojem nastavlja graditi svoj glazbeni svijet zbog čega je od strane Wagnera i pristaša Novonjemačke škole proglašen staromodnim i konzervativnim, svojim dolaskom u Beč stvara veliku poveznicu između prve Bečke škole (Haydn, Mozart, Beethoven) i druge Bečke škole. Središnja ličnost druge Bečke škole, Arnold Schönberg, isticao je važnost Brahmsa (a ne samo Wagnera) za njegovo shvaćanje glazbe općenito i skladateljskih tehnika u pojedinosti. Brahms je za avangardu 20. stoljeća isto toliko važan kao i Wagner, a u nekim pravcima još i važniji (neoklasicizam, konstruktivizam).[19]

Kao što je osnovnom dijastematikom i transformiranim motivima Brahms povezivao stavke svojih djela tako je i svojim skladbama povezao glazbeni jezik od Bacha pa sve do Schönberga.

[18] Sadie, S., The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, volume 4, 2001., 180
[19] Žmegač, V., Majstori europske glazbe; Od sredine baroka do sredine 20. stoljeća, Zagreb, Matica hrvatska, 2009., 492

Popis literature

- Sadie, S., The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, volume 4, 2001.
- Žmegač, V., Majstori europske glazbe; Od sredine baroka do sredine 20. stoljeća, Zagreb, Matica hrvatska, 2009.
- Andreis, J., Povijest glazbe; knjiga 3, Zagreb, Liber Mladost, 1976
- Devčić, N., Harmonija, Zagreb, Školska knjiga, 2010.