

# Johannes Brahms - Fantazije op. 116

---

**Tomasović, Josip**

**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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:591398>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-10**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of Arts Academy](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU  
UMJETNIČKA AKADEMIJA U SPLITU  
GLAZBENI ODJEL  
ODSJEK ZA KLAVIR



# **DIPLOMSKI RAD**

**JOHANNES BRAHMS: FANTAZIJE OP. 116**

detaljna formalno-harmonijska, tehnička i interpretativna analiza

STUDENT: Josip Tomasović

NOSITELJ KOLEGIJA: Kosovka Čudina, viši pred.

KOLEGIJ: Metodička praksa 2

DATUM: lipanj, 2020.

## SADRŽAJ:

|  |    |
|--|----|
| <b>1. UVOD</b> .....   | 1  |
| <b>2. JOHANNES BRAHMS</b> .....  | 2  |
| <b>3. FANTAZIJA OP. 116</b> .....  | 3  |
| <b>3.1. CAPRICCIO U D-MOLU, PRESTO ENERGIČNO</b> .....   | 3  |
| 3.1.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA .....  | 3  |
| 3.1.2. TEHNIČKA ANALIZA .....  | 10 |
| 3.1.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA .....   | 12 |
| <b>3.2. INTERMEZZO BR. 2 U A-MOLU, ANDANTE – NON TROPPO PRESTO – ANDANTE</b> .....                             | 9  |
| 3.2.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA .....  | 9  |
| 3.2.2. TEHNIČKA ANALIZA .....  | 10 |
| 3.2.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA .....   | 12 |
| <b>3.3. CAPRICCIO BR. 3 U G-MOLU, ALLEGRO PASSIONATO – UN POCO MENO ALLEGRO<br/>– ALLEGRO PASSIONATO</b> ..... | 13 |
| 3.3.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA .....  | 13 |
| 3.3.2. TEHNIČKA ANALIZA .....  | 14 |
| 3.3.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA .....   | 17 |
| <b>3.4. INTERMEZZO BR. 4 U E-DURU, ADAGIO</b> .....  | 18 |
| 3.4.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA .....  | 18 |
| 3.4.2. TEHNIČKA ANALIZA .....  | 21 |
| 3.4.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA .....   | 23 |
| <b>3.5. INTERMEZZO BR. 5 U E-MOLU, ANDANTE CON GRAZIA ED INTIMISSIMO<br/>SENTIMENTO</b> .....                  | 24 |

|  |           |
|--|-----------|
| 3.5.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA .....                          | 24        |
| 3.5.2. TEHNIČKA ANALIZA .....                                      | 26        |
| 3.5.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA .....                               | 27        |
| <b>3.6. INTERMEZZO BR. 6 U E-DURU, ANDANTINO TENERAMENTE .....</b> | <b>28</b> |
| 3.6.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA .....                          | 28        |
| 3.6.2. TEHNIČKA ANALIZA .....                                      | 29        |
| 3.6.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA .....                               | 30        |
| <b>3.7. CAPRICCIO BR. 7 U D-MOLU, ALLEGRO AGITATO .....</b>        | <b>31</b> |
| 3.7.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA .....                          | 31        |
| 3.7.2. TEHNIČKA ANALIZA .....                                      | 10        |
| 3.7.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA .....                               | 12        |
| <b>4. ZAKLJUČAK .....</b>  | <b>37</b> |
| <b>5. LITERATURA .....</b>   | <b>38</b> |
| <b>6. NOTNI IZVADAK .....</b>                                      | <b>39</b> |

# 1. UVOD

Fantazija op. 116, nastala 1892. godine, pripada posljednjem razdoblju Brahmsova stvaralaštva. Sadrži sedam minijatura, tri *Capriccia* i četiri *Intermezza* (u izvornom obliku broj 4 je nosio naslov *Notturmo*) međusobno povezanih u jedinstvenu cjelinu. Clara Schumann, s kojom je Brahms bio u vrlo neobičnom odnosu i kojoj je vjerojatno tajno posvetio ovo svoje djelo, u svom je dnevniku napisala: „*To je istinski izvor zadovoljstva, svega, poezije, strasti, zanosa, intime, pun najveličanstvenijih zvukova...U ovim komadima konačno osjećam kako glazba ponovo ulazi u moju dušu i sviram potpuno joj posvećena.*“

## 2. JOHANNES BRAHMS

Brahms je rođen 1833.g. u Hamburgu, 20-ak godina nakon Liszta, Wagnera i Schumanna, desetljeće nakon Brucknera, otprilike u isto vrijeme kada su rođeni Borodin u Rusiji i Saint – Saens u Francuskoj, desetljeće prije Rimski-Korsakova.

Premda je bio posljednji veliki romantičar, bio je i istinski klasičar, usmjeren prema prošlosti. Iznimno je cijenio Beethovena i Bacha, vjerovao u konvencionalan oblik i formu i bio oštar protivnik buntovnom Wagneru i Lisztu i onome što su ta dvojica nazivali „glazbom budućnosti“. Jedan ga je kritičar nazvao „čuvarem klasičnog ognja“. Glazbeni stručnjaci uz njega vezuju dvije riječi: plemenitost i čestitost, a njegovu glazbu smatraju profinjenom i skladnom.

Brahms je napisao brojna djela, popularna danas jednako kao i u njegovo doba. Ogledao se u gotovo svim vrstama: simfonijama, komornoj glazbi, koncertima za solo instrumente s orkestrom, solo pjesmama, zborskoj i klavirskoj glazbi. No, nije napisao ni jednu operu i ni jedan redak programske glazbe.

Klaviru je posvetio skladbe iznimne ljepote. U mladim danima privlačile su ga velike forme, stoga su njegovi prvi radovi usmjereni na klavirsku sonatu. Napisao ih je tri među kojima se posebno ističe peterostavačna Sonata u f-molu, op. 5. Brahms je poznat po tome što je svladavao jedan po jedan glazbeni oblik, pa kad bi ga iscrpio više mu se ne bi vraćao. Nakon sonate posvetio se temi s varijacijama i napisao devet setova varijacija na svoje i tuđe teme. Njegove *Varijacije na Händelovu temu* ljepotom i ozbiljnošću stoje uz bok Bachovim *Goldberg* ili Beethovenovim *Diabelli varijacijama*, a virtuozne *Paganini varijacije* izazov su za svakog mladog pijanista.

U zrelijim godinama života Brahms se pomalo okreće klavirskoj minijaturi. Nakon što je 1865. kompletirao *Valcere* op. 39 gotovo trinaest godina nije za klavir napisao ništa, da bi u nekoliko godina iznjedrio pet ciklusa malih skladbi. 8 *Klavierstücke* op. 76 skladanih 1878. obilježavaju Brahmsov zreli period stvaranja, a svojim jedinstvom forme i izraza najavljuju stil karakterističan za posljednje komade posvećene klaviru.

## 3. FANTAZIJA OP. 116

U samo dvije godine, 1892. – 1893. Brahms je dovršio četiri ciklusa minijatura, od op. 116 do op. 119. U tim malim skladbama duboka razmišljanja izmjenjuju se s lirskim momentima, a očaj i usamljenost s unutarnjom toplinom. Introspektivni komadi, poput sve Brahmsove glazbe nastale u posljednjim godinama njegovog života, prožeti su daškom smrti.

### 3.1. CAPRICCIO U D-MOLU, PRESTO ENERGICO

#### 3.1.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA

*Capriccio br. 1* je u klasičnom sonatnom obliku.

##### **Ekspozicija (t. 1-58)**

**Prva tema (t. 1-20)** je u d-molu. Sadrži dvije osmerotaktne rečenice s četiri takta proširenja. U prvoj rečenici melodija je u cijelosti donesena u gornjem glasu dok u drugoj započinje u basu i na polovici prelazi u gornji glas. Proširenje koristi materijal posljednje fraze teme.

**Most (t. 21-36)** također sadrži dvije osmerotaktne rečenice, harmonijski nestabilne i s melodijom u vidu uzlaznog kromatskog niza, u prvoj rečenici u donjoj, a u drugoj u gornjoj dionici. Obje započinju dominantnom harmonijom F-dura, a nastavljaju kromatskim vezama akorada dotičući toniku samo prolazno.

**Druga tema (t. 37-55)** je građena od slobodne uzlazne sekvence od četiri ponavljanja četverotaktnog modela uz izmjenu harmonija DD i D, a na pedalnom tonu dominante F-dura. Završava s tri takta autentične kadence u F-duru.

### **Provedba (t. 56-131)**

Započinje s uvodna tri takta akorda subdominantne funkcije u d-molu, nakon čega slijedi prva tema na dominantu novog tonaliteta (t. 56-66). Dvije cjeline u nastavku razlikuju se po materijalu koji koriste.

**Prva cjelina (t. 67-102)** koristi motive prve teme u gradnji dviju rečenica, prve od šesnaest, a druge od dvadeset taktova. Prva rečenica je u a-molu i završava na dominantu, druga započinje u A-duru, a putem kromatike i enharmonije i preko niza međusobno udaljenih tonaliteta vodi nas u B-dur.

**Druga cjelina (t. 103-131)** koristi materijal druge teme grupirajući četverotakte u parove pri čemu prva dva para vezuje melodijska linija, dok treći par čine četverotakti u sekventnom odnosu. Cjelina završava četverotaktnim proširenjem građenim od istog materijala. Melodiju prate nizovi razloženih smanjenih septakorada, a sve to na pedalnom tonu tonike B-dura.

### **Repriza (t. 132-208)**

Započinje mostom, ali sada u B-duru (t. 132-147). I ovdje most počinje dominantom dok se tonika samo nazire u toku oba kromatska niza. Slijedi druga tema (t. 148-166) građena poput one u ekspoziciji, ali na pedalnom tonu dominante B-dura. Nakon kadence slijedi modulativni prijelaz u d-mol (t. 167-175), te nešto proširena prva rečenica prve teme (t. 176-192) na koju se nadovezuje coda.

**Codu** (t. 193-208) čine dvije osmerotaktne rečenice građene od motiva prve teme donesenim u tehnici kanonske imitacije s kadencom na kraju, prva rečenica s polovičnom, a druga s autentičnom.

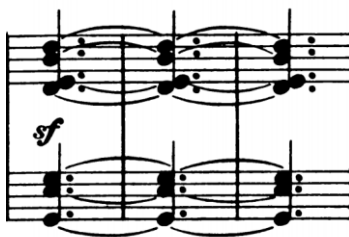


### 3.1.2. TEHNIČKA ANALIZA

*Capriccio* je tipičan primjer Brahmsovog homofonog sloga: gusta vertikala s melodijom u gornjem glasu pretpostavlja nizanje dvohvata i akorada u obje ruke.

#### AKORDI

Pravilnost izvođenja akorada se ogleda u tome da svi tonovi vertikale dođu do dna tipke u isto vrijeme i jednakom brzinom kako bi se postigla zvučna izjednačenost. To je naročito važno kad ruke sviraju zajedno, a vertikala broji šest do osam tonova.



Slika 1 - t. 56-58

Akordi legato zahtjevaju povezivanje barem dva tona melodije, ali ako ni to nije moguće, svaki akord treba izdržati što dulje, a onda se brzim pokretom prebaciti na sljedeći.

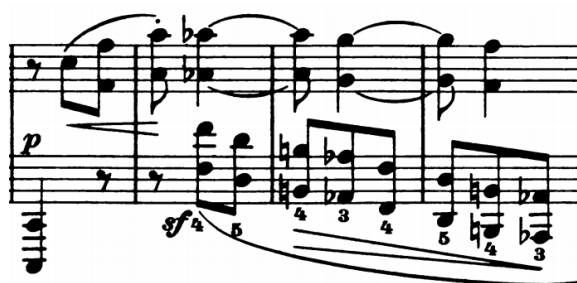
Akordi se povremeno javljaju arpeggirano. Kod izvođenja *arpeggia* tonovi akorda se sviraju tako da podsjećaju na sviranje harfe. Pokret kojim se arpeggio izvodi predstavlja kombinaciju rada prstiju, rotacijskog pokreta podlaktice i zamaha cijelog ručnog lanca. Svaki ton mora biti jasno izgovoren uz crescendo prema najvišem tonu, tj. tonu koji pripada melodijskoj liniji.

„Akordi su vrsta tehnike koja, više od ostalih, zahtijeva neprestanu izmjenu procesa: rad – odmor. Na svaki akord ruka malo „sjedne“, za trenutak se opusti, tako da se dobije osjećaj njene potpune, prirodne težine. Ako taj odmor uzmanjka, može doći do prenaprezanja i kočenja.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Zlatar, Jakša, Metodika klavira I. dio, Zagreb, 1982.

## OKTAVE

Pri izvođenju oktava potrebno je fiksirati palac i peti prst tako da budu čvrst oslonac ruci, a istodobno postići laku pokretljivost u ručnom zglobu. Oktave legato izvodimo tako da po mogućnosti vezujemo 3., 4. i 5. prst, a za to vrijeme palac opuštено klizi od tipke do tipke.



Slika 2 - t. 37-41

## REPETICIJA

Repeticija ili brzo ponavljanje jednog tona najefikasnije se izvodi prstima, dok je kod repetiranja dvohvata (oktava) potrebno koristiti ručni zglob. Repeticije u materijalu prve teme izvodimo promjenom prstiju tako da nam oktava koja slijedi bude što bliže.



Slika 3 - t. 193-197

## MARTELATO

*Martelato* (tal. *Martellare* – udarati čekićem) svojim nazivom sugerira sviranje pri kojem zvuk podsjeća na udarce čekićem. Izvodi se cijelom rukom ili podlakticom, a odnosi se na jednostruke nizove tonova, dvohvate i akorde koji se izvode naizmjeničnim pokretima ruku. Teškoća izvođenja *martellata* upravo se i sastoji u dobivanju izjednačenog i neprekidnog pokreta obje ruke. *Martellato* spada među virtuozne elemente klavirske tehnike, a zvuči (i izgleda) vrlo moćno. Međutim, u provedbi *Capriccia* Brahms ga koristi iz čiste potrebe glazbe izmjenjujući melodijsku liniju najdubljeg tona akorda desne ruke s basovim tonom u lijevoj.



Slika 4 - t. 83-86

## SKOKOVI

Premda je izrazito brzi tempo, Brahms je ostavio dovoljno vremena za prebacivanje s položaja na položaj. Osim na završetku prve teme u ekspoziciji.



Slika 5 - t. 17-20

Ovo vrlo neugodno mjesto vježbamo kao vezu oktave i četveroglasnog akorda (i obratno), za početak polako i forte, a potom „nijemo“ uvježbavajući tako brzinu i pravilnost pokreta.

### 3.1.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA

Capriccio kojim započinje op. 116 prepun je drame, boli, žestine, čak i neke zatomljene ljutnje, emocije koje kao da su kroz tonove nesputano nahrupile iz ranjene duše. Tematska građa silovitih naleta isprekidana je lirskim momentima nakon čije stalne borbe ipak pobjeđuje nemir. Oznaku *Presto energico* (odlučno, snažno, energično) Brahms jasno i vješto ilustrira kroz prvu temu iz koje se, pri svakoj njenoj pojavi, rasplamsava strast. Dodatni nemir i napetost donose repeticije u oktavama, sinkopirani ritam i akcenti na najlakšim dijelovima takta. Svo to nagomilavanje zvuka i gradiranje uporabom *sf* dovodi do vrhunca nakon kojeg se sav nemir rasprši u plesnom karakteru valcera.

Nakon silovitog fortea prve teme most donosi smirenje. Započinje piano i *ben legato*. Kromatski pomaci u basu, potom u gornjim dionicama rezultiraju postepenim dinamičkim rastom koji se pred drugu temu smiruje, no ipak ostavljajući nešto nedorečeno. Druga tema donosi nešto ugodniju atmosferu, premda fraze neprestano rastu prema *ff*, a silazne kretnje smanjenog septakorda u lijevoj ruci kriju zlu slutnju. Oznakama *sf* na početku svakog silaznog niza Brahms kao da označava povratak *energico* karaktera. Tema završava kadencom, poput točke stavljene na kraj jedne priče. *Sixte ajoutée*, označen *sf* i u trajanju od tri takta izaziva iščekivanje onoga što će doći. Energično i silovito nastupa prva tema, još napetije i na dominantni.

Martelato akordi s melodijom poput niza uzdaha u donjem glasu trozvuka desne ruke iz piana napeto rastu prema zastoju i vrhuncu na dominantni a-mola. Slijedi još jedan dinamički val koji kreće iz *pp*. Gusto harmonijsko tkivo prepuno tonalitetskog lutanja, u toj tihoj dinamici s malim crescendom, ogledalo je potisnutih jakih emocija i samo je pitanje trenutka kad će one biti otkrivene. Završni akordi smiruju se u pianu.

Slijedi nova cjelina u kojoj kao da se čuje dijalog. Pitanja i odgovori se nižu prvo umilno, potom sve uzbuđenije uz stalno prisutnu zlu slutnju koja se čuje u silaznim smanjenim septakordima lijeve ruke. Nakon vrhunca dijalog se gasi, a melodijska linija pretvara u razložene akorde koji se pridružuju dionici basa i nestaju u pianu.

Most i druga tema donose isti ugođaj kao u ekspoziciji. I kao prvi put, nakon kadence Brahms donosi *sf* akord vraćajući napetost iščekivanja. Dominantna harmonija koja potom slijedi vodi nas na ponavljanje prve teme. Prva tema je sada još energičnija, napetija i nemirnija nego prije. Kratki motivi ovdje nastavljaju rast pretvarajući se u hemiole i uz upisani *stringendo* vode temu prema codi. Ponavljanjem početnog motiva prve teme u kanonu i u velikom *crescendu* prema završnim akordima *Capriccio* završava, burno i strastveno, točno onako kako je i počelo.

## 3.2. INTERMEZZO BR. 2 U A-MOLU, ANDANTE – NON TROPPO PRESTO – ANDANTE

### 3.2.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA

*Intermezzo* je pisan u obliku složene trodijelne pjesme tipa A-B-A' gdje je svaka cjelina dvodijelna.

**A dio** (t. 1 – 18) je građen od dvije deveterotaktne rečenice, pri čemu druga predstavlja melo-ritmički obogaćenu prvu (najjednostavniji oblik variranja). Rečenice su građene iz dva dijela od 4 + 5 taktova, a odnos kadenci (polovična – autentična), kao i sličnost korištenog materijala, ukazuje na nešto slobodniji oblik periode.

**B dio** (t. 19 – 50) započinje peterotaktom rečenicom uvodnog karaktera na koju se nadovezuje velika deseterotaktna rečenica. Prvi dio navedene rečenica se identično ponovi, no već nakon četiri takta nastupa promjena uzrokovana modulacijom u subdominantni d-mol. Druga rečenica je proširena, pa je njenih osamnaest taktova gotovo pa u savršenoj ravnoteži s petnaest taktova prvog dijela ove cjeline.

Posljednja cjelina, **A' dio** (t. 51 – 86) građena je iz dva dijela i predstavlja nam Brahmsa kao majstora variranja. U prvom dijelu, iako na prvi pogled djeluje kao da nastupa novi materijal, dionica pratnje će nas razuvjeriti i pokazati da se radi o dva ponovljena četverotakta s

proširenjem, sada u A-duru, oba sa završetkom na dominantni. Drugi dio periode zamijenjen je novim materijalom koji je toliko drugačiji da se više ne može tretirati kao variranje (iako je Brahms poznat po tome da materijal zna promijeniti do neprepoznatljivosti). Drugi dio donosi ponavljanje A dijela, ali na specifičan način: na prvi dio prve rečenice nadovezuje se variran drugi dio druge, dok je prvi dio druge rečenice upotpunjen s četiri dvotakta izvedena iz poznatog materijala, ovdje u službi kode.

### 3.2.2. TEHNIČKA ANALIZA

*Intermezzo* je pisan u umjerenom tempu, pa tehnički problemi koje sa sobom donosi nisu usmjereni na virtuoznost već na rješavanje odnosa melodije i pratnje.

#### DVOHVATI I AKORDI

Problemi izvođenja koje dijele i dvohvati i akordi su jednakozvučnost i istovremenost zvučanja svih tonova vertikale. To se postiže tako da fiksirani prsti jednakom brzinom urone u dno tipki. U dionici desne ruke najviši ton suzvuka je ujedno i ton melodije pa kao takav treba biti istaknut, dok u dionici pratnje to nije nužno. Drugi problem je povezivanje dvohvata i akorada. Odabir adekvatnog prstometeta omogućuje bolje fizičko povezivanje. Ono što fizički nije moguće povezati, povezuje se slušno uz maksimalno izdržavanje tonova koji neće biti povezani. Prvenstvo u povezivanju imaju tonovi melodije.



Slika 6 - t. 14-16



Slika 7 - t. 61-62

### RAZLOŽENI DVOHVATI I AKORDI

U čitavom srednjem dijelu skladbe dionica desne ruke je građena od lomljenih oktava u figurama gdje se izmjenjuju uzlazne i silazne tvoreći „lažno dvoglasje“. Gornji glas se izvodi petim i četvrtim prstom silazno, odnosno četvrtim i petim prstom uzlazno. Gornji glas također mora biti jači od donjeg u čemu će pomoći zamah rukom na prvi od dva tona melodije. Donji glas je tiši, a izvode ga palac i drugi prst. Problem nastaje u trenutku kad to nije moguće i dva susjedna tona se moraju odsvirati palcem. Navedeni problem se rješava tako da palac to izvede fleksibilno i neprimjetno, horizontalnim pokretom i najkraćim putem, mekano i bez akcenta.



Slika 8 - t. 24-25

Obzirom na to da se radi o brzom tempu, širokim hvatovima i stalnoj promjeni jačine zvuka ovo mjesto se može vježbati spajanjem manjih fragmenata u veće cjeline:

- Dva po dva tona (tj. glas po glas), počevši od druge šesnaestinke u taktu, sa zaustavljanjem nakon svake grupe;

- Tri po tri tona (2. – 4. pa 4. – 6. šesnaestinke u taktu) čime smo dodali i prelaz na drugi glas;
- Šest po šest tonova, dvanaest po dvanaest itd. dok ne obuhvatimo cjelinu.

Dionica pratnje u A dijelovima donosi razložene akorde u velikim rasponima koji se adekvatnim prstometom mogu izvesti *legato*. U t. 63 – 65 nalazi se nezgodno mjesto gdje podmetanje palca može poremetiti izjednačenost i narušiti *pianissimo* dinamiku.



Slika 9 - t. 63-65

### 3.2.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA

Trodijelnost ove minijature nije samo određena različitošću fature, Brahms je to napravio i promjenama tempa. Pa tako, A dijelovi nose oznaku *Andante*, dok je B dio, *Non troppo presto* (doba u A dijelu jednaka je taktu u B dijelu).

*Andante* (tal. *andare* = šetati) je umjeren i tečan tempo, tempo šetnje. Ne smije biti prespor ili uvjetovan nemogućnošću izvođenja onoga što slijedi iza njega. Također, ne smije biti ni prebrz jer bi se tako narušila izražajnost. Skladba započinje tiho, nježno i suzdržano, sa zastojem na svakoj polovinci, *quasi* sinkopi, ritmičkom i melodijskom težištu motiva. U drugom četverotaktu dinamički raste do akorda u funkciji D/D i pada prema tonici. Ponovljena kadenca u t. 9 izvodi se kao *eho efekt*. U drugom dijelu cjeline osminke donose nešto uravnoteženiji tempo, vrhunac je jači, a posljednji akord, korištenjem *ritardanda* završava misao.



Naglo, kao da ga je nešto uznemirilo, skladatelj ulazi u narednu cjelinu, bez drame i bola, samo emotivno podrhtavajući. Nakon pet uvodnih taktova donosi dvije slične rečenice, prvu s *crescendom* na *fp*, drugu s *crescendom* na *f*. Ti vrhunci nisu prejaki, čak ovaj drugi možemo zamijeniti agogičkim. Cjelina se smiruje u *pp*.

Posljednja cjelina, odnosno *Andante*, započinje s dva četverotakta. Doima se kao da je ova cjelina namijenjena različitim instrumentima; prvi u srednjoj lagi i srednje jačine, a drugi u višoj i *dolce*, oba durske svjetline. Slijedi vrhunac skladbe kojeg Brahms donosi u novom materijalu, ali se više ističe promjenom boje nego jačine. Nakon ponavljanja fragmenata A dijela slijede dva dvotakta s kojima je skladatelj krenuo nekud, otvorio vrata... i odustao.

### **3.3. CAPRICCIO BR. 3 U G-MOLU, ALLEGRO PASSIONATO – UN POCO MENO ALLEGRO – ALLEGRO PASSIONATO**

#### **3.3.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA**

*Capriccio br. 3* je, poput prethodnog *Intermezza* u obliku složene trodijelne pjesme (A-B-A') u kojoj su A dijelovi građeni poput ronda s jednom temom (*a e1 a e2*) dok je B dio pisan u tzv. prijelaznom obliku (*a a b a'*).

**Prvi, A dio (t. 1-34)** započinje temom (t. 1-8) koju čine dvije četverotaktne rečenice čija podudarnost početnog motiva ukazuje da se radi o velikoj periodi i kod koje obje rečenice završavaju polovičnom kadencom. Slijedi epizodni četverotakt (t. 9-12) koji rastavljenim akordima vodi ka ponavljanju teme. Ako izuzmemo augmentaciju prvog motiva, tema se ponavlja doslovno (t. 13-20). Slijedi druga epizoda (t. 21-28), dvostruko duža i harmonijski složenija, a koja dominantnim akordom priprema *Codettu* u obliku završne šesterotaktne kadence (t.29-34).

**Dio B (t. 35-70)** je rađen od dvije slične i međusobno povezane cjeline. Obje su građene od lanca triju četverotaktnih fraza pri čemu druga cjelina razrađuje materijal prve. U dijelu *a* (t. 35-46) fraze tvore osmerotaktnu rečenicu s proširenjem koja se ponavlja s promjenom u kadenci, dok dio *b* (t. 46-60) čine dvije male rečenice s proširenjem sličnim prethodnom i dva takta kadence. Dio *a* je pisan u durskoj donjoj medijanti, Es-duru, a dio *b* u G-duru. Kod ponavljanja *a* dio je izmijenjen i skraćen na osam taktova i dva takta kadence (*a'*, t. 61-70) - prva dva takta su potpuno ista, no već u trećem dolazi do harmonijske promjene i promjene materijala uz zadržanu motivsku građu.

Kod ponavljanja prve velike cjeline, **dio A', (t. 71-104)** skladatelj unosi izvjesne promjene koje su zanemarive unutar teme i prve epizode (svode se na sitne izmjene većinom u pratećoj dionici), a nešto značajnije u okviru druge epizode i *codette*. No, kako je ideja i harmonijsko-motivska forma zadržana, nije ih potrebno posebno izdvajati.

### 3.3.2. TEHNIČKA ANALIZA

Capriccio je građen iz dva, po fakturi posve različita dijela čija zajednička karakteristika je izlaganje melodije uz pratnju, ali uz drugačije tehničke zahtjeve. U prvom dijelu to je izvođenje višeglasja u jednoj ruci, a u drugom tehnika sviranja akorda s melodijom u gornjem glasu.

1. U primjeru koji slijedi vidljive su figure koje dominiraju prvim dijelom *Capriccia*. Položajna figura čiji prvi ton je dio melodijske linije (t. 1) izvodi se tako da se na prvi ton figure nasloni i sluša ga se tijekom čitavog njegovog trajanja povezujući ga tako s ostalima u neprekinuti legato niz, dok se preostali tonovi figure sviraju laganije, ali ne i bez izražaja. Motiv iz kojeg izrastaju obje epizode čine dvije povezane položajne figure s melodijom u sopranu (t. 9) pri čijem izvođenju može doći do nepreciznosti ili tonske neujednačenosti. U tom slučaju ćemo morati pribjeći vježbama za osiguravanje položaja.



Slika 10 - t.1-2



Slika 11 - t. 9-10

2. Melodija praćena akordima u desnoj ruci (t. 2) izvodi se slično kao figura lažnog dvoglasja koja se istodobno javlja u lijevoj. Razlika je u tome što se kod legato melodije težina ruke prenosi s jednog tona melodije na drugi (tonovi pratnje sviraju se prstima), dok se kod lažnog dvoglasja pokretni tonovi izvode uz pomoć zamaha ruke, a težina se prenosi s tona na ton cijele figure.
3. Prateće figure koje se javljaju u lijevoj ruci, a prethode figurama lažnog, ili običnog dvoglasja (t. 1/2), većinom su u obliku razloženih akorada u širokim rasponima gdje je potrebno pripaziti na čistoću položaja i eventualno podmetanje palca ili premetanje ruke.

U drugom dijelu *Capriccia* dominiraju dvohvati i akordi. Kako je do sada već bilo riječi o tehnici izvođenja suzvuka, ovdje ćemo se osvrnuti samo na nekoliko mjesta koja bi mogla biti problem.

1. Legato akordi se javljaju u obliku oktave s dodanom tercom i u nizovima kod kojih je većinu nemoguće fizički povezati. Korištenjem prikladnog prstometeta ponegdje je moguće vezati gornji glas, no uglavnom ćemo nastojati akorde izdržavati što je duže moguće, a pri povezivanju se pomoći laganim zamahom ručnog zgloba neposredno prije prijelaza na sljedeći. Isto tako, unutarnjim sluhom pratit ćemo “nepostojeći legato”. Poliritmija koja

se javlja između desne i lijeve ruke dodatni je problem kojeg na ovim mjestima treba riješiti.



Slika 12 - t. 41-42

2. Akordi unutar kojih započinje melodijski fragment zahtijevaju svladanu tehniku isticanja jednog od unutarnjih glasova akorda. Ta vrsta tehnike traži samostalnost prstiju i umijeće oslanjanja na svaki pojedini ton vertikale. Prst koji mora istaknuti određeni ton akorda postavlja se malo niže, a na njega se oslanja težina ruke što znači da težina ne pada podjednako na sve prste.



Slika 13 - t. 35-37

### 3.3.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA

*Capriccio* se smatra jednim od najintrigantnijih skladbi u op. 116, a i zvuči toliko neovisno od ostalih da bi mogao biti zasebna skladba. Trodijelnost ove minijature vidljiva je već samim pogledom na partituru, obzirom na to da je J. Brahms cjeline odijelio promjenama tempa, karaktera, melodijskih i ritamskih figura. Dijelovi A koji nose oznaku *Allegro passionato* (tal. *con passione* = strastveno), strastveni su i uzburkani, dok je B dio, *Un poco meno Allegro*, miran i plemenit.

*Allegro passionato* započinje temom čija osnova je početni motiv koji ima težište na sinkopi. Motiv se ponavlja uzastopno četiri puta, stoga je bitno nikada ga ne odsvirati jednako. Promjena zvuka ovisit će o tonskoj visini sinkope, ali i o Brahmsovim oznakama: prve dvije nose oznaku *sforzata*, kod druge dvije to je obični akcent, a *sf* prelazi u dionicu lijeve ruke. Motivi su međusobno povezani dijelovima melodijske linije čiji smjer kretanja je sukladan s jačinom motiva – u prvom četverotaktu gdje su sinkope jače on je uzlazan, u drugome silazan. Silazak melodijske linije Brahms je istaknuo već spomenutom oznakom *sforzando* na počecima silaznih motiva u lijevoj ruci i tako naznačio da se cijela energija utišava i smiruje. Spojni element oznake *forte molto legato*, započinje nešto blaže, ali melodijska linija ležećih tonova koja postepeno raste, vraća strastveni karakter i stvara napetost kojom se priprema ponavljanje teme. Augmentacija inicijalnog motiva u nastavku i izostavljanje sinkope promjene su kojima je Brahms uspio zadržati intenzitet rasta ali i skrenuti pažnju na ponovni nastup glavnog tematskog materijala. Druga epizoda ponovo započinje tiše, no sada melodija prvo silazi. Dobro bi bilo izmjenu smjera istaknuti *tenutom* (naslonom na ton 'des2' koji je važan i zbog enharmonijskog postupka), a potom krenuti u *decrescendo*. Novom promjenom smjera dinamika počinje jačati. Stvara se napetost koja raste u tišini duge dramatske pauze pretvarajući se u iščekivanje onoga što dolazi. Slijedi *codetta* koja savršenom kadencom i u svečanom ozračju zaključuje A dio.

*Un poco meno Allegro*, središnji je, B dio. Mirnijeg je tempa i svečanijeg karaktera. Zapčinje mirno, u pianu, no melodija koja se penje po tonovima toničkog kvintakorda malo po malo dinamički raste završavajući u forteu prekrasnom kantilenom prepunom strasti i neprikrivene čežnje (t. 41 i 42). Ne želeći tu lijepu melodiju prebrzo napustiti, u forteu i uz *sf* Brahms nastavlja održavati triolski pokret seleći ga iz ruke u ruku. Smirenje otkriva u kadenci. Kako se

tijekom cijelog dijela provlače triolski motivi, bilo bi ih zanimljivo istaknuti kod ponavljanja. Naredni dio započinje u tonalitetu udaljenom od prethodnog za gornju veliku tercu, pa kako tu G-dur zvuči svjetlo, tako se i mi moramo prilagoditi promjenom boje zvuka. Koristeći već poznati materijal, a ne napuštajući triolski hod, Brahms gradi melodijsku liniju koja započinje *piano*, potom naglo raste, ponovljena za oktavu više dosežući vrhunac, *piu forte*. U trećem četverotaktu, u okviru dijaloga lijeve i desne ruke dinamika lagano počinje lelutati da bi kroz kadencu od *sf* naglo pala pripremajući ponavljanje u pianu. Posljednji segment B dijela donosi još jedan dinamički val i dugo smirenje u kadenci gdje se uz ležeći akord u trajanju od dva takta stvara osjećaj završene priče.

Brahms se vraća u *Tempo I* još strastvenije i intenzivnije, dodatno podižući napetost *arpeggiom* u lijevoj ruci. Epizodni dijelovi više ne djeluju organizirano, a dinamične kretnje velikih rastvorbi u lijevoj ruci unose nemir. I na kraju, izostavljanje nepotpunih triola u pratnji akorada u *codetti* daju završnoj kadenci tragičan prizvuk.

## 3.4. INTERMEZZO BR. 4 U E-DURU, ADAGIO

### 3.4.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA

*Intermezzo br. 4* je varijacija. Brahms koristi tri teme koje pri svakom javljanju doživljavaju određene promjene, ali uvijek zadržavajući formu i prepoznatljivost motiva.

*Shematski prikaz* bi izgledao ovako: A1-B1-A2-B2-C1-A3-C2-B3.

**A1 (t. 1-9)** započinje karakterističnim motivom koji će svoj oblik zadržati kroz cijelu skladbu, bez obzira da li se javlja kao uvodni motiv *A* teme ili nezavisno od nje.



Slika 14 - t.1-2

Prva tema je građena od dvije rečenice od po četiri takta koje već spomenuti motiv povezuje u deveterotaktnu periodu. Prva rečenica završava tonikom polaznog tonaliteta, E-dura, dok druga modulira u H-dur i završava također autentičnom kadencom.

**B1 (t. 10-14)** čini peterotaktna rečenica koja se cijelim tokom odvija u e-molu završavajući na dominantni. Građena je od motiva u triolama koji se spušta u slobodnoj sekvenci pretvarajući prvi ton triole u melodijsku liniju.



Slika 15 - t. 10-11

**A2 (t. 15-25)** u prvoj rečenici donosi ritmičku promijenjenu i dvoglasjem obogaćenu dionicu melodije, uz nepromijenjenu akordičku pratnju, dok su u drugoj rečenici promjene očitije: nakon dva takta i modulacije u gis-mol mijenja se struktura akordičke pratnje (akordi se

razlažu u triole), melodija se obogaćuje, a rečenica proširuje s dva dodatna takta autentične kadence.

**B2 (t. 26-36)** započinje u cis molu. Nakon dva poznata takta melodija se mijenja, triole ritmiziraju (t. 28), prateća dionica pokreće, a peterotaktna rečenica proširuje na sedmerotaktnu. U posljednja tri takta melodiju prate hemiole u donja dva glasa (t. 30-32).



Slika 16 - t. 28-30

Istodobno dolazi do modulacije u gis-mol čijom dominantom *B* tema završava. Slijedi četverotaktna kadencia u gis-molu koja započinje uvodnim motivom *A* teme.

**C1 (t. 36/37-49)** se vraća u osnovni tonalitet E-dur. Sadrži malu periodu s pet taktova proširenja gdje melodiju u akordima prate šesnaestinski nizovi razloženih harmonija. Prva rečenica je na pedalnom tonu dominante, a druga, uz skretanje u subdominantu, na pedalnom tonu tonike. U posljednjim taktovima teme *C*, uzastopnim ponavljanjem dvotaktne fraze, uz izmjenu dura i mola, na nepromijenjenom pedalnom tonu, Brahms radi neku vrstu zastoja. Slijedi modulativni prijelaz na sljedeću cjelinu sličan kadenci s kraja dijela *B2*.

**A3 (t. 49/50 - 60)** započinje nakon četiri takta prijelaza kojeg ovdje smatramo uvodom i zbog toga što započinje poznatim uvodnim motivom koji je sastavni dio teme *A* i zbog harmonijskog slijeda – tonika Cis-dura ujedno je dominantna fis-mola, tonaliteta u kojem se dio *A3* nastavlja. No, već u prvom taktu vraćamo se u E-dur, a od t. 52 ponovo se sve odvija na toničkom pedalnom tonu kojeg Brahms ne napušta do kraja skladbe. U ovoj varijaciji teme *A* melodija doživljava prilično transformacija, a drugu rečenicu skladatelj pretvara u harmonijski zastoj.



**C2 (t. 61-67)** uz promjene pratećih figura donosi drugu rečenicu dijela C1 i skraćeno proširenje s taktom prijelaza (t. 67) na finalnu kadencu.

**B3 (t. 68-72)** u obliku kadence i u službi kode sadrži triolske motive teme B s potporom *arpeggiranih* akorada i stalno prisustvo toničkog pedalnog tona. Skladba završava velikim *arpeggiatom* toničkog kvintakorda.

### 3.4.2. TEHNIČKA ANALIZA

*Intermezzo br. 4* pripada skladbama koje u osnovi sadržavaju kantilenu s pratnjom. Kantilena je pjevni melodijski oblik dobivanja tona zbog čega se ubraja u posebnu vrstu legata. Kod izvođenja kantilene nije toliko važna povezanost tonova koliko pjevnost. Kako bi niz tonova bio dovoljno raspjevan, tempo ne smije biti ni prebrz, ni prespor, a dinamika ni pretiha, ni prejaka. Lijep, pun, zvučan i nosiv ton dobiva se prijenosom težine ruke s prsta na prst. Prsti su pri tom malo ispruženi i blago fiksirani u korijenima zglobovima, jagodicama dodiruju površinu tipaka, a kad dođu do dna tipke moraju ga "aktivno držati". Ton nastaje mekanim i laganim utiskivanjem prstiju u tipke, ponekad i s pomoću neznatnog zamaha ručnog zgloba.

U toku skladbe melodija je donesena jednoglasno samo na početku, a u nastavku je nalazimo u različitim oblicima i figurama:

1. U okviru dvoglasja u jednoj ruci gdje je prvi ton položajne figure u palcu (t. 12) ili u petom prstu pri čemu je važno na njega se nasloniti i odslušati ga.



Slika 17 - 15/16-17

2. U figurama gdje se oba glasa kreću i gdje je potrebno odabrati odgovarajući prstomet koji će omogućiti fizički povezati sve što je moguće i postići neovisnost prstiju nužnu za dinamičko diferenciranje glasova.



Slika 18 - t. 31-32

3. U najgornjem tonu dvohvata (t. 22-25) ili akorada što traži pravilnost izvođenja vertikale i izdvajanje jednog tona.
4. U figurama lažnog dvoglasja gdje moramo paziti da se na akord koji sadrži ton melodije naslonimo, a ton koji potom slijedi odsviramo laganije, prstom.



Slika 19 - t.38-39

Dionica pratnje u lijevoj ruci je većinom građena od figura razloženih akorada u triolskom ili šesnaestinskom ritmu koje u ovom polaganom tempu nisu virtuozne i ne predstavljaju poteškoću te vrste. Međutim, vrlo su česte položajne figure širokih, nepijanističkih raspona gdje je potrebno paziti prvenstveno na tonsku izjednačenost. S druge strane, u nizovima koji sadrže elemente velike rastvorbe, iz istog razloga treba pripaziti da podmetanje palca ili premetanje ruke preko palca ne unese neželjene akcente



Slika 20 - t. 22



Slika 21 - t. 61-62

### 3.4.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA

*Intermezzo* u E-duru središnji je komad op. 116, tri minijature mu prethode i tri slijede nakon njega. Svojim polaganim tempom, *Adagio*, i karakterom antiklimaks je ciklusa. Niti jedan stavak prije, a ni poslije njega ne donosi ovakav mir. Nakon naleta strasti žestine, nježnosti i ljutnje, potpuno emocionalno iscrpljen, kao da traži odmak od svega, Brahms započinje ovaj *Intermezzo* u potpunom duševnom miru. Početni dio treba svirati *piano, dolce*, bez velikog emocionalnog angažmana, isključivo prateći razliku između četiri veća silazna intervala melodijske linije, mirno i kontemplativno. Pojavom *espressivo* figura u triolama Brahms kao da se budi, nježno se prisjećajući nečeg lijepog. A onda se ponovo pokušava vratiti svom miru. Ali, sjećanja su pre živa, emocije u njemu prejake, pa ono što je prvi put završilo mirnom kadencom sada se pretvara u valove nemira, uzbuđenja i naglih izmjena *forte* i *piano* dinamike. Sekcija u triolama koja slijedi, unosi ponovo nježnost u sadržaj. Nakon *smorzanda* uvodni motiv započinje kadencu kojom završava prvi dio skladbe.

Drugi dio donosi melodiju u tercama s gornjim glasom udvojenim u oktavi (Brahmsov omiljeni suzvuk) praćenu razloženim akordima u šesnaestinkama. Melodija je nježna, *dolce*, slična onoj koja se probija iz triolskih figura. Treba je iznijeti jednostavno, bez rubata i ne dozvoliti da njenu mirnoću omete šesnaestinski tok pratnje. Brahms sugerira upotrebu lijevog pedala kako bi i zvuk prilagodio karakteru. Nakon završetka cjeline u *pp*, uvodni motiv gradi novu kadencu novom

bojom zvuka, lijevi se pedal pušta. Slijedi materijal iz prvog dijela skladbe, metrički pomjeren, *espressivo* i upotpunjen *crescendom*. Uvodni se motiv javlja treći put, sada u *forte* dinamici, skladatelj kao da s njim nešto želi poručiti. A potom nagli bijeg u *pp* pod lijevim pedalom i uz boju zvuka nepromijenjenu do završne kadence.

Premda u cjelini *Intermezzo* sadrži smirenu nježnost kao izraz duboke osjećajnosti, različitost sadržaja, karaktera, emocija, dinamike, pa i tonskih boja stavlja pred izvođača zahtjevan zadatak: kako logično i prirodno sve te različitosti povezati u smislenu cjelinu. Međutim, ako se uspije objediniti svaki pojedini segment skladbe, izbjegnu velike cezure ili *ritardanda* i pronade „spojnica“ između cjelina, ovi će se različiti dijelovi poput karika spojiti u lanac.

## 3.5. INTERMEZZO BR. 5 U E-MOLU, ANDANTE CON GRAZIA ED INTIMISSIMO SENTIMENTO

### 3.5.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA

*Intermezzo, br. 5* građen je u prijelaznom obliku pjesme (*a-a-b-a'*).

**Dio a (t. 1-10)** počiva na motivu satkanom od jedne ritmičke ćelije u trajanju od pola takta koju čine dvije osminke s pauzom.



Slika 22 - t.1

Nizanjem tih kratkih motiva Brahms gradi osmerotaktnu rečenicu na bazi uzlazne sekvence od dva ponavljanja dvotaktnog i tri ponavljanja jednotaktnog modela s kadencom. Prvi dio rečenice je u polaznom tonalitetu, e-molu, a u drugom nas niz sekundarnih dominantni vodi u h-mol. Rečenica završava polovičnom kadencom dominantnog mola. Slijedi četverotaktno proširenje koje nas vraća u e-mol i na ponavljanje ove cjeline. Kod ponavljanja proširenje je skraćeno na dva takta i završava dominantom tonaliteta u kojem će započeti drugi dio.

**Dio b (t. 11-28)** započinje u H-duru četverotaktnom rečenicom koju možemo smatrati uvodnom. Slijedi šesterotaktna rečenica na toničkom pedalnom tonu za izradu koje se Brahms poslužio motivom koji, zapravo, predstavlja inačicu motiva s početka.



Slika 23 – t. 14/15

Dodavanjem septime toničkom kvintakordu (t. 20) započinje proširenje građeno od dva ista dvotakta, na što se nastavlja četiri takta prijelaza na ponavljanje *a* dijela. Taj prijelazni dio građen je od motiva s početka skladbe i, pisan od tonova dominantne harmonije, predstavlja svojevrsni zastoj na dominantni.

**Dio a' (t. 29-39)** se motivskom građom poklapa s prvim dijelom skladbe. Čini ga velika rečenica građena od silazne sekvence dvotaktnog modela koji se tri puta javlja i dvotaktnog prijelaza na ponavljanje, odnosno završnog akorda. Pisan je u polaznom tonalitetu i uz snažno prisustvo napuljske harmonije u svoja zadnja četiri takta. U t. 36 slijedi kadenca, koja odvodi *Intermezzo br. 5* u E-dur, čime će on svojom teksturom i tonalitetom postati uvodom u *Intermezzo br. 6*.

### 3.5.2. TEHNIČKA ANALIZA

*Intermezzo br. 5* je građen od dvije strukturalno različite cjeline od kojih svaka sadrži drugačije tehničke probleme.

Kao što je već u prethodnom poglavlju rečeno, nukleus prvog dijela skladbe je motiv od dvije osminke kod kojeg je prva osminka akord, a druga ton melodije. Poteškoća izvođenja tog motiva je prvenstveno pravilno izvođenje akorda (svi tonovi vertikale moraju biti odsvirani jednakom jačinom i u isto vrijeme), potom isticanje melodije unutar akorda koja neprestano iz gornjeg prelazi u donji glas, što iziskuje stalno prebacivanje težine ruke, i na kraju bespriječno izvođenje dva tona pod lukom. Pri izvođenju dvije osminke legato suočit ćemo se s vrlo nezgodnim širokim hvatovima i nespretnim križanjima palčeva jedne i druge ruke pa je stoga neophodno pronaći najudobniji način raspodjele tonova akorda među rukama kako bi se izbjegao neugodan položaj ruku i glazba tekla neometano. Isto tako, vrlo je važno dva tona legato izvesti pravilnim pokretom ručnog zgloba (dolje – gore) kako ne bi došlo do pogrešne akcentuacije. Akorde bi trebalo svirati iz što veće blizine pa je sve promjene položaja (mada su motivi odvojeni pauzama) dobro vježbati na način kako se vježbaju skokovi (tzv. nijemo vježbanje).

Drugi dio skladbe je pisan troglasno i sadrži: (poredano prema važnosti) melodiju u sopranu, bas i prateći razloženi akord. Za početak potrebno je glasove vježbati zasebno kako bi ih slušno diferencirali, a i riješili problem prelaska glasa iz ruke u ruku. Kad smjer melodije i trajanje svakog pojedinog glasa postane jasan, može se početi sa spajanjem glasova. Pritom prvenstveno treba obratiti pozornost na prstomet kako bi se ostvario *legato* i izbjegli nespretni pokreti. Dvoglasje u jednoj ruci je puno jednostavnije kad se tek pojavi (t. 13 i 14), jer se glasovi kreću naizmjenično, nego kasnije kad se u jednom trenutku suočimo sa sve tri razine (t. 15).



Slika 24 - t. 12-15

### 3.5.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA

Skladateljeva oznaka *Andante con grazia ed intimissimo sentimento* sugerira umjereni tempo (tempo hoda) pun dragosti i intimnih osjećaja. I zaista, motivi se nižu poput ravnomjernih koraka koji ne posustaju nego su u stalnom pokretu prema naprijed. Atmosfera je mračna, a uzastopni motivi odvojeni pauzama stvaraju anksiozan osjećaj pun neizvjesnosti. Kao da se probija kroz mračnu i neprohodnu šumu, autor hrabro traži izlaz. Melodija se penje, napetost raste i kad se učini da izlaza nema, pojavom h-mola kroz gustu se krošnjju probije zraka sunca. Šetač zastane, promisli i započne potragu za izlazom ispočetka.

Drugi dio Intermezza donosi sasvim drugi ugođaj. Više se ne osjeća tjeskoba, atmosfera je puna nade i prikrivene strasti. Melodija se penje, dinamika raste, sve je u neprekinutom pokretu, oslobođeno. No, silazna povećana sekunda u sopranu (t. 19/20) unese sumnju i donese val sjete i čežnje, intenzivno, u *forte* dinamici. Motivi se ponavljaju, a s njima šetač ponovo zastane kao da ne zna kuda bi krenuo. Potom tiho, u *piano*, ubrza korak kako bi pobjegao od tih slutnji (t. 25-28), a onda iznenada ponovo uđe u mrak. *Smorzando* i *diminuendo*, nas uvode u ponavljanje dijela a, u *a'*.

Dio *a'* donosi iste korake s početka skladbe ali ne i onako mračnu atmosferu. Tome doprinosi napuljska harmonija u drugoj polovini ove zadnje cjeline koja olakšava povratak na ponavljanje optimističkog dijela *b* i priprema durski završetak.

## 3.6. INTERMEZZO BR. 6 U E-DURU, ANDANTINO TENERAMENTE

### 3.6.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA

*Intermezzo, br. 6* je građen u obliku složene trodijelne pjesme (A B A').

**Dio A (t. 1-24)** sadrži tri manje cjeline (*a b a'*), a ta je trodijelnost uočljiva samim pogledom na partituru, obzirom na to da su dijelovi jasno odvojeni koronama. Dio *a* (t. 1-8) sadrži četiri dvotaktne fraze složene u dvije male rečenice za koje slobodno možemo reći da tvore periodu, obzirom na podudarnost materijala (prvi i treći dvotakt donose isti materijal udaljen za sekundu naviše) i polovičnu kadencu na kraju prve rečenice (koja zvuči poput pitanja koje čeka odgovor). U toku zadnjeg dvotakta nastupa modulacija u Cis-dur. Dio *b* (t. 8/9-14) čini šesterotaktna rečenica također građena nizanjem dvotakta (kako je treći dvotakt vidno drugačiji možemo govoriti i o četverotaktnoj rečenici s proširenjem) u toku koje dolazi do modulacije u gis-mol čijom dominantom ovaj dio završava. Sponu *a* i *b* dijela čini motiv u osminkama koji je u *b* dijelu intervalski promijenjen.



Slika 25 - t. 8-10



**Dio a' (t. 14/15-24)** započinje tonalitetnim skokom u E-dur. Ponavljanje započinje od drugog dvotakta dijela *a*. Nastavlja trećim dvotaktom nakon čega slijedi novi materijal u vidu šesterotakta s kadencom. Ovaj je dio harmonijski vrlo zanimljiv: nizanje dominantnih i smanjenih septakorada, uz korištenje enharmonije, posljednji je zaplet pred tonikom polaznog tonaliteta. Dodani akord VI stupnja samo je poveznica sa sljedećom cjelinom.

**Dio B (t. 25 – 42)** je pisan u gis-molu. Fakturom u vidu melodije praćene razloženim akordima u triolama predstavlja kontrast dijelu *A*. Triolski ritam i poliritamske figure najavljene su već u srednjem dijelu prve cjeline, a sličan postupak sreli smo već u prethodnom *Intermezzu br.5*. Dio *B* je građen od velike periode s dvotaktnim proširenjem, gdje prva rečenica završava na dominantni, a druga na tonici.

**Dio A' (t. 43 – 57)** donosi nepotpuno ponavljanje prvog dijela skladbe uz vidne promjene. Točnije, doslovno su ponovljena prva tri dvotakta dijela *A*, nakon čega slijedi šesterotakt harmonijski sličan onome s kraja te prve cjeline. Različit je fakturom i rađen na poznatom osminskom motivu. Slijedi dvotaktno proširenje i kadenca poput one na kraju dijela *A*. *Intermezzo* završava sedmerotaktnom *Codom* građenom od materijala dijela *B*.

### 3.6.2. TEHNIČKA ANALIZA

Osnovni tehnički problem prvog dijela skladbe je izvođenje akorada s isticanjem melodijske linije u gornjem, donjem i srednjem glasu (primjerice, desna ruka u t. 9 i 10). „Pijanist bi morao razviti sposobnost isticanja bilo kojeg tona u akordu i, još više, svaki ton akorda, prema potrebi, odsvirati u različitoj dinamici. Takva samostalnost glasova usko je vezana uz zvučnu predodžbu. Taj se proces odvija automatski. Kad pijanist vidi zapisan neki akord, ruka se namješta u adekvatan položaj težeći ostvariti zamišljeni zvuk; ako je potrebno istaknuti neki glas, određeni prst će reagirati i namjestiti se malo dublje te tako prenijeti veći pritisak na tipku“<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Zlatar, Jakša, Metodika nastave klavira I. dio, Zagreb, 2018.



Slika 26 - t. 9-10

Tehnički problem u drugom dijelu skladbe je izvođenje položajnih figura uz isticanje melodijske linije. Položajne figure u obliku razloženih trozvuka prelaze iz ruke u ruku pa je potrebno obratiti pozornost na trenutak izmjene kako ne bi došlo do nepotrebnih akcenata i kako bi se osigurala tonska jednakost. U slučajevima kad je prvi ton položaja ujedno i dio melodijske linije, kako bi se postigla jasna razlika između melodije i pratnje, ton melodije potrebno je odsvirati dublje od ostalih koristeći naslon i prirodnu težinu ruke.

### 3.6.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA

Poput Bachovog koral, podijeljen u pravilne cjeline sa sostenutom i koronom na završetku svake, prvi dio *Intermezza* kao da je slučajno ostao bez literalnog predloška. Nježno (*teneramente*) u tempu malo bržeg hoda (*Andantino*) i u *piano* s naznakom *dolce e ben legato* nižu se akordi s melodijom koja prelazi iz srednjeg u gornji glas i ponovo se vraća tamo odakle je krenula. Dinamičkim oznakama Brahms ističe melodiju u sredini, dok za onu u sopranu smatra da će se ionako dobro čuti. Druga rečenica zvuči pastoralno. Počinje izražajnije i drugom bojom zvuka. Akordi unutar kojih se krije melodijska linija rastu, triole u orguljskoj pratnji stvaraju poliritmiju i pridonose gustoći zvuka sve do vrhunca na dominantni gis-mola, nakon čega akordi koji se ponavljaju za oktavu niže i u *piano* zvuče poput jeke. Zadnja rečenica donosi novi dinamički rast prateći smjer kretanja melodije i *forteom* pocrtavajući harmonijski najzanimljiviji slijed akorada. Nakon akcenta (*fp*) sve se smiri u *pp*.

Drugi dio *Intermezza* donosi promjenu karaktera i drugačiju atmosferu. Faktura se mijenja iz zbarske u instrumentalnu, pa je ovaj dio poput instrumentalnog interludija. Solist

donosi lirsku melodijsku liniju koja pjeva praćena *arpeggiato* akordima triolskog ritma, a u koju osminski fragmenti unose živost i dinamiku. *Piano i dolce* atmosferu Brahms prekida naglim crescendom na kraju prve rečenice stvarajući tako dodatnu napetost na dominantnoj harmoniji, kao da postavlja pitanje na kojeg nema odgovora. Kod izvedbe bi bilo poželjno ta tri upitna tona odsvirati *sostenuto*, prateću rastvorbu postepeno utišati, usporiti i udahnuti na prijelazu u drugu rečenicu kako bi se što bolje istaknula promjena boje tona melodije koja prelazi u dublji registar. Novi val *crescenda* javlja se pred kraj druge rečenice u dijalogu tenora i soprana koji kao da se prepiru donoseći isti motiv ali u suprotnom smjeru kretanja (sopran ga uvijek ponavlja u inverziji). Kadenca „zatvara vrata“ B dijela s *rit. molto* i dugom koronom na završnom akordu.

Koral se vraća još tiše i nježnije nego prvi put. Čak je i dinamički rast koji prati promjene sadržaja manji. Ipak, Brahms akcentom ističe početak niza u paralelnim decimama kojima je tako sklon i koje su tipične za njegovu tehniku skladanja. Nakon *sf* nastupa postupno smirenje koje svoj kraj pronalazi u kadenci sličnoj onoj s kraja A dijela.

Coda koja donosi motive srednjeg dijela skladbe zvuči kao novi početak. *Espressivo* melodija i novi dijalog osminskih motiva vode na posljednji *forte*, a onda naglo skladatelj odustaje i sve završava. Rastvorba toničkog kvintakorda praćena *rit.* i posljednji *arpeggio* u *pp* ostavljaju dojam melodije koja nestaje u zraku.

## **3.7. CAPRICCIO BR. 7 U D-MOLU, ALLEGRO AGITATO**

### **3.7.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA**

*Capriccio, br. 7* građen je u obliku trodijelne pjesme, A-B-A' + Coda.

**Prvi, A dio (t. 1-20)** je u 2/4 mjeri. Čine ga dvije osmerotaktne rečenice, s po dva takta proširenja, spojene u periodu. Započinju s dva ponovljena dvotakta u kojima se izmjenjuju DD i

D harmonija, nakon čega slijedi četverotakt s uklonom u subdominantu, te paralelni dur. Prva rečenica završava dominantom, druga modulira u a-mol.

**Drugi, B dio (t. 21-46)** je u 6/8 mjeri i u obliku male trodijelne pjesme, *a-b-a'*. Svaki od ta tri dijela sadrži osmerotaktnu rečenicu građenu od dva dvotakta u sekventnom odnosu i jednog četverotakta. Dijelovi *a* i *a'* su harmonijski pregledni i kreću se u a-molu, s tim da *a* dio završava dominantom, a *a'* tonikom (prima volta), odnosno dominantom (seconda volta). Dio *b* je harmonijski zanimljiviji zbog skretanja u h-mol i udaljeni cis-mol, premda se i on na kraju vraća na dominantu a-mola. Nakon ponavljanja *a'* dijela slijedi dvotaktno proširenje s povratkom u d-mol.

Povratak na 2/4 mjeru i pojava motiva s početka skladbe navodi nas da ovu cjelinu koja slijedi (t. 47-61) uvrstimo u **A' dio**. Poznavajući Brahmsa kao majstora koji je znao variranjem toliko izmijeniti tematski materijal da ga se na kraju teško prepoznavalo, ovaj segment možemo smatrati variranom i proširenom prvom rečenicom dijela A, tim više što je građen na isti način (dva ponovljena dvotakta i četverotakt), a nešto duže proširenje rezultat je samo upornog ponavljanja istog motiva.

Slijedi doslovno ponovljena prva rečenica A dijela, ali sada s četverotaktnim proširenjem koje nas vodi na toniku a-mola (t. 62-73). Promjenom mjere u 3/8 i pretvaranjem molskog kvintakorda u durski započinje Coda. Nakon dva uvodna takta na dominantu d-mola slijedi materijal A dijela složen u niz dvotakta na pedalnom tonu tonike koji završavaju akordom s durskom tercom.

### 3.7.2. TEHNIČKA ANALIZA

Capriccio br. 7 spada u tehnički zahtjevnije stavke ovog ciklusa minijatura. Tehnička zahtjevnost ne ogleda se u nizanju virtuoznih elemenata klavirske tehnike kao što su ljestvice, rastvorbe, brzi legato dvohvati ili oktave, već u pravilnosti predočavanja glazbenog sadržaja u figurama koje niti malo nisu klavirski pisane i u postizavanju orkestralnog zvuka u *forte* dijelovima koji nisu misleni orkestralno. Ispreplitanje vertikale i horizontale traži znalačko

vladanje sviračkim aparatom i samostalnost prstiju sposobnih da istovremeno provode nekoliko dionica u različitim bojama zvuka.

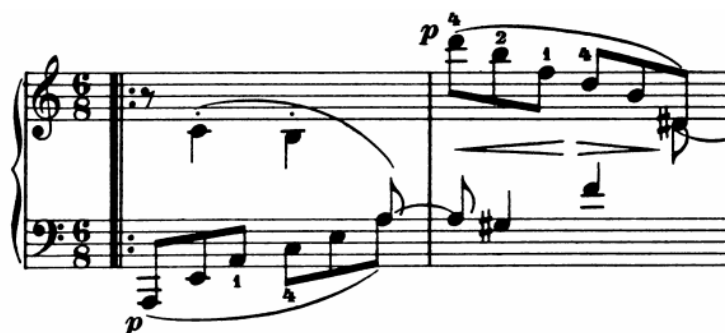
Početni motiv građen vezivanjem razloženog i kompaktnog akorda, s melodijom u najgornjem glasu, prvenstveno traži naslon na prvi ton razloženog akorda, potom oduzimanje težine kako bi ostatak akorda bio što laganiji te izvođenje narednog trozvuka premetanjem ruke preko palca, ponovo uz isticanje tona melodije i u dinamici primjerenom za dva tona pod lukom. Pritom palac mora biti učvršćen, a prsti koji prelaze preko njega hvataju tonove akorda vlastitom snagom, nikako pasivnim zamahom ruke u prebacivanju na novi položaj. Fiksiranje prstiju na novi akord odvija se u zadnji tren jer palac koji leži to ne dozvoljava. U slučaju da je udaljenost između palca i drugog prsta u sljedećem akordu veća, legato neće biti moguće. Tada je potrebno izdržati palac što duže, a legato slušati unutarnjim uhom. Sličan problem rješava i lijeva ruka s tim da u njenim figurama nedostaje melodijska linija.



Slika 27 - t. 1-2

U srednjem dijelu skladbe melodija se nalazi u sredini, a okružena pratećim razloženim akordima prelazi iz ruke u ruku. Obzirom na to da takva faktura zahtjeva strogu kontrolu težine ruke, dobro bi bilo odvojiti melodiju od pratnje i vježbati ih zasebno. Također treba obratiti pozornost da se na početne tonove pratnje koji dolaze nakon velikog skoka dođe oprezno kako se

ne bi narušio *piano* i izgubila nit. To se posebno odnosi na lijevu ruku čiji basovi u dubokom registru mogu u potpunosti ugušiti melodiju ako se ruka ne prenese oprezno, mekano i uz tipke.



Slika 28 - t. 21-22

Početak dijela A' sadrži šesnaestinske figure koje se izvode izmjenjivanjem ruku. Kako lijeva ruka donosi zadnju, laganu šesnaestinku, dokle god ona ne postane dio melodijske linije treba je uklopiti u niz uz nastojanje da ne dođe iz zraka i ne proizvede neželjeni akcent. Kako se radi o brzom tempu, čitav taj dio bi jako dobro bilo vježbati tzv. sažimanjem formule tj. svirati desnu u akordima kako bi bila spremna brzo mijenjati položaje pogotovo kad su odijeljeni skokom.



Slika 29 - t. 47-49

Coda obiluje skokovima, koje obavezno treba izvježbati, te brzim četveroglasnim i peteroglasnim akordima kod kojih treba paziti na simultanost zvučanja svih tonova vertikale uz isticanje tona melodije.



Slika 30 - t. 76-78

### 3.7.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA

*Fantazija op. 116* završava upravo onako kako je i započela – s *Capricciom* koji je u istom tonalitetu i u istom raspoloženju kao *Capriccio* br. 1. Premda je Brahms oznakom *Allegro agitato*, (uzbuđeno, nemirno) u odnosu na *Presto energico* (odvažno, energično) pokušao ukazati na razliku u karakteru ova dva *Capriccia*, sadržajem to nije uspio. Oba stavka, uvodni i finalni, prepuni su emocija, strasti, uzbuđenja i nemira, a kao takvi dominiraju cijelim ciklusom.

*Capriccio* započinje motivima koji zvuče poput jecaja, a sazđani od smanjenih septakorada u *forte* dinamici s oznakom *ben marcato*, unose napetost bez pripreme i okolišanja. Silazne punktirane figure prirodno rade mali *decrecendo* prema završnom akordu prve rečenice. Akord je na jednak način razložen u obje ruke, a donesen tako da desna kasni za lijevom za jednu šesnaestinku. Izvodi se *cantabile*, dinamikom prateći smjer kretanja melodije. Druga je rečenica još nemirnija, motivi kasne u nastupu započinjući na lakoj šesnaestinki s oznakom *sf*. Kako ne bi došlo do metričke nestabilnosti potrebno je istaknuti bas na početku svakog takta. Dva takta proširenja druge rečenice donose dinamsko smirenje.

Piano dinamika i promjena mjere, mijenjaju karakter skladbe u lirski, potpuno suprotan prethodnom. Melodija u hemiolama je u sredini, okružena razloženim akordima u triolama. I melodija i pratnja prelaze iz ruke u ruku a, izmjenjujući se, nalik su valovima koji prolaze jedni preko drugih. Bojom zvuka u melodiji se moramo približiti violončelu i izvoditi je besprijeckorno legato. Za to vrijeme tonovi pratnje su prozračni. Kod izvođenja melodije možemo težiti

ostvarenju neprekinutog luka, a možemo je razdijeliti u motive od po tri tona (prvi motiv je već skladatelj označio lukom) te promjenom boje zvuka pokušati realizirati dijalog. Na sličan način možemo izvoditi i melodiju u nastavku, ali sada sa zvukovnim razlikovanjem akorada od oktava. Motiv kojeg čine dva akorda podudara se s motivom s početka skladbe. Niz akorada koji slijede u drugom četverotaktu povezujemo u cjelinu *crescendom* ka foretu. Jednoglaska melodija u sljedećoj rečenici, zbog *crescenda* koji je prati mora biti donesena cjelovito. Ovaj srednji dio *Capriccia* nakon *decrescenda* završava *pianom* na dugom akordu kome prethodi *ritardando*.

Razloženi akordi koji dominiraju narednom cjelinom, a iz kojih Brahms akcentima izdvaja početni motiv, u neprekinutom šesnaestinskom nizu rastu prema vrhuncu na razloženom smanjenom septakordu, naglo prekinutom pauzom koja stvara dodatan osjećaj napetosti. Cijeli odlomak zvuči kao postepeno buđenje. Oktava u basu koja prati početni motiv kod ponavljanja A dijela zamjenjuje akcent i dodatno skreće pozornost na promjenu sadržaja i karaktera. Uzbuđenje i nemir rastu i kada mjera pređe u 3/8, a vertikalna u osmeroglasje. Nakon upornog inzistiranja na početnom motivu slijedi niz hemiola koje umjesto *acceleranda* dramatično vode *Capriccio* prema kraju, a s njim i cijelu Fantaziju op. 116.



## 4. ZAKLJUČAK

Analiza Brahmsove Fantazije op. 116 nije bila nimalo lak zadatak. Premda se radi o skladbama pisanim u okviru klasične glazbene forme i harmonijskom jeziku koji je još uvijek unutar čvrstog tonaliteta, Brahms je ipak po svim značajkama skladatelj razdoblja kasnog romantizma. Njegov glazbeni oblik doživljava niz transformacija, njegov harmonijski jezik je gust i prepun neakordičkih tonova između kojih se osnovni akord katkad teško razaznaje, a njegova sklonost i umijeće variranja ponekad znaju tematski materijal dovesti do neprepoznatljivosti. Ipak, intenzivno vježbanje i aktivno izvođenje ovih minijatura pomoglo mi je uočiti detalje koje samim analiziranjem ne bih mogao. Ali, isto tako, detaljna analiza svake od ovih sedam skladbi pomogla mi je da bolje razumijem Brahmsa i kao skladatelja i kao osobu, upoznam se s njegovom tehnikom skladanja, ali i prodrem u njegov intimni svijet.

Tehnička analiza osvijestila mi je neke probleme koji su nakon toga postali manje teški, a interpretativna analiza u kojoj sam dao mašti na volju osvježila mi je izvođenje. Pored toga, preslušao sam razne izvedbe i uočio bitne razlike pijanista u pristupu zvuku, tempu i agogici. Temperamentni i energični Grigory Sokolov, odmijereni i racionalni Andrés Schiff, poetična Annie Fischer ili izražajni Emil Gilels pokazali su mi koliko izvedbe mogu biti različite, potakli me na dublje razmišljanje i istraživanje i ujedno mi pomogli sugerirajući mi neka nova rješenja.

Nadam se da će ova moja diplomatska radnja jednom biti od pomoći nekom mladom studentu klavira kod vježbanja i studiranja Brahmsove Fantazije op. 116.

## 5. LITERATURA

1. ANDREIS, Josip, *Historija muzike, III. sv.*, Zagreb: Školska knjiga, 1952.
2. BALIĆ, Vito, *Glazbeni oblici i stilovi 19. stoljeća – skripta* (rkp.), Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2015.
3. GOULDING, Phil G., *Klasična glazba*, Zagreb: VBZ, 2004.
4. PERIČIĆ, Vlastimir – SKOVRAN, Dušan, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1977.
5. ZLATAR, Jakša, *Metodika klavira I*, Zagreb: Muzička akademija, 1982.
6. ZLATAR, Jakša, *Uvod u klavirsku interpretaciju (Metodika klavira II)*, Zagreb: Muzička akademija, 1989.
7. *Muzička enciklopedija, I. sv. (A-G)*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971

# 6. NOTNI IZVADAK

48

## Phantasien. Capriccio.

Op. 116. № 1. (1892)

*Presto energico.*

*f*

*3*

*3*

*3*

*p ben legato subito*

*p cresc.*

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and ties. The left hand (bass clef) has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *p* and *sf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *cresc.* and *sf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *ff*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *sf* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked *pp* (pianissimo). It consists of several measures with complex chordal textures and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *dim.* (diminuendo) marking. The notation shows a transition in the harmonic structure.

Third system of musical notation, featuring a *p* (piano) marking. The system concludes with a triplet of notes in the bass clef, marked with a '3' and a '4' below it.

Fourth system of musical notation, marked with *cresc.* (crescendo). This system contains several measures with complex textures and includes a series of fingerings (5, 4, 3, 4, 5, 4) in the bass clef.

Fifth system of musical notation, marked with *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). The system ends with a final chord and a *rit.* (ritardando) marking.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *Red.* and *\* Red.*.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p ben legato* and *p*.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *sf* and *\* Red.*.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.*, *p*, and *sf*.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *sf*.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes various chordal textures and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a *f* dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The texture is dense with many notes.

Third system of musical notation, including a *string.* marking. The notation shows complex chordal structures and melodic fragments.

Fourth system of musical notation, primarily in the bass clef, showing intricate melodic and harmonic development.

Fifth system of musical notation, concluding the page with complex chordal textures and melodic lines.

# Intermezzo.

Op. 116. No 2.

Andante.

*p*

*pp*

*pp rit.*

Pedale simile

Non troppo presto. (♩ = ♩)

Ossia.

*molto piano e legato*

Pedale



\* *And.* \* *Ped. sempre simile*

*fp*

*p dim.* *pp*

Andante. ♩ = ♩

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second measure has a piano (*p*) dynamic. The third measure is marked 'dolce'. The fourth measure features a triplet of eighth notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the end of the system.

Second system of musical notation, measures 5-8. The music continues with various dynamics including *f* and *p*. The bass line includes a triplet of eighth notes. Fingerings and articulation marks are present throughout the system.

Third system of musical notation, measures 9-12. This system includes a section marked 'pp string.' (pianissimo strings) and 'rit.' (ritardando). It concludes with a section marked 'a tempo' and 'p' (piano). The system ends with a 'Ped. simile' marking.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The music features a piano (*pp*) dynamic. The bass line has a triplet of eighth notes. The system concludes with a fermata over the final chord.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. This system consists of a series of chords and arpeggiated figures in both hands, primarily in the piano (*p*) dynamic.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The music features a piano (*p*) dynamic in the first measure and a pianissimo (*pp*) dynamic in the final measure. The system ends with a fermata.

# Capriccio.

Allegro passionato.

Op. 116. N° 3.

*f* *mf* *f molto legato* *f*

5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2

1 2 3 4 5 4 3 2

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. There are also asterisks (\*) and a double bar line with repeat dots.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics.

Third system of musical notation, featuring the instruction *molto legato e cresc.* in the bass staff.

Fourth system of musical notation, including a dynamic marking *f* in the bass staff.

Fifth system of musical notation, concluding the page with various musical symbols and dynamics.

Un poco meno Allegro.

*p legato*

*cresc.*

*\* Ped. sempre simile*

*f*

*sf*

*p*

*cresc. poco a poco*

*più f*

*f*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes complex chordal textures and melodic lines. A dynamic marking of *f* is present in the bass staff.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings such as *f dim.* and *p*. The notation shows a transition in the texture and dynamics.

Third system of musical notation, continuing the piece with various dynamic markings including *f* and *p*.

Tempo I.

Fourth system of musical notation, starting with a *dim.* marking. It features a change in tempo and includes dynamic markings like *f* and *sf*.

Fifth system of musical notation, concluding the page with complex rhythmic and harmonic patterns.

*f legato*

*f*

*ben legato e molto cresc.*

*ff*

# Intermezzo.

61

Op. 116. N<sup>o</sup> 4.

**Adagio.**

*p* *dolce*

*m.d. rda* *sopra* \* *rda* \* *rda* \* *rda* \*

*m.d. rda* \* *rda* \* *rda* \* *rda* *rda* *rda*

*espr.*

*dolce*

*m.d. rda* \* *rda* \* *rda* \* *rda* \*

*m.d. rda* \* *rda* \* *rda* \* *rda* \*



*p*

*espress. cresc.*

*dim. molto smorzando*

*m.d.* (sopra)

*p*

*dim.*

*dolce*

*una corda*

*ben legato*

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex texture with triplets and slurs. Performance markings include *dim.*, *pp*, *tutte corde*, and *m.d.*. Fingerings are indicated with numbers 1-3. Pedal markings are present below the bass staff.

Second system of musical notation. Treble clef. The music continues with expressive phrasing. Performance marking: *espressivo*. Pedal markings are present below the bass staff.

Third system of musical notation. Treble clef. The music features a crescendo. Performance markings include *cresc.*, *pp*, and *una corda*. Pedal markings are present below the bass staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef. The music continues with intricate textures. Performance markings include *pp* and *m.d.*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 1, 2, 1, 3, 1. Pedal markings are present below the bass staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef. The music is characterized by a legato texture. Performance marking: *ben legato*. Pedal markings are present below the bass staff.

Sixth system of musical notation. Treble clef. The music concludes with a deceleration. Performance markings include *p*, *dim.*, *pp*, and *poco rit.*. Pedal markings are present below the bass staff.

# Intermezzo.

Andante con grazia ed intimissimo sentimento.

Op. 116. N° 5.

*p dolce*

*Ped. simile sempre*

*dim.*

*p*

*p dolce*

1.

2.

1

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamics include *f*. Pedal markings are present below the bass staff.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics include *frit.*, *p dolce*, *dim.*, and *smor-*. Pedal markings are present below the bass staff. The system ends with the instruction *Ped. come prima*.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics include *sando*, *pp dolcissimo*, and *in tempo*. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics include *cresc.*, *rit.*, and *p*. The system concludes with a first ending bracket.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics include *dolce*, *p*, and *f*. The system concludes with a second ending bracket.

# Intermezzo.

Op. 116. No 6.

Andantino teneramente.

*p dolce e ben legato*

*sosten.*

*espr. cresc.*

*col Ped.*

*f*

*sost. p*

*f*

*fp*

*sost. pp*

*p dolce*

*p*

*f*

*p ben can-  
tando*

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The bass line includes several *Ped.* and *\*Ped.* markings. Dynamics include *p* in the right hand.

Second system of musical notation. Performance instructions include *sostenuto*, *cresc.*, *m. d.*, *f*, and *rit. molto*. The bass line continues with *\*Ped.* and *Ped.* markings.

Third system of musical notation. Dynamics include *pp dolce*. The music features sustained chords and melodic lines in both hands.

Fourth system of musical notation. Performance instructions include *espr.*, *cresc.*, and *dim.*. The right hand has a *sf* dynamic marking.

Fifth system of musical notation. Performance instructions include *in tempo*, *rit.*, and *pp sosten.*. The right hand has an *espress.* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Sixth system of musical notation. Dynamics include *cresc.*, *f*, *p*, *rit.*, and *pp*. The piece concludes with a final chord and a *Ped.* marking.

# Capriccio.

**Allegro agitato.**

Op.116. No 7.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes the tempo marking 'Allegro agitato.' and the dynamic marking 'f ben marc.'. The score features complex rhythmic patterns, including trills and slurs. Pedal markings are present throughout, with a specific instruction 'Ped. simile' in the third system. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two flats.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4. There are some markings that look like "red" or "red." below the notes.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Instruction: *sempre ben legato*. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, 5.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Instruction: *sostenuto sempre*. Dynamics include *p* and *cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 2, 4, 5.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 5, 1, 2, 3, 4.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 5, 1, 2, 3, 4.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Instruction: *rit.*. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated with numbers 5, 1, 2, 3, 4.



*a tempo*

*p* *ff*

Ped. \*

*cresc.*

*ff* *cresc.*

Ped. \*

*sf* *sf* *cresc.* *f*

*sf* *sf* *cresc.* *f*

Ped. \*

*f agitato*

*f agitato*

Ped. \*

Ped. \*

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. There are two asterisks (\*) and two 'Ped.' markings on the bass line.

Second system of musical notation. The bass line has a 'cresc.' marking. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Third system of musical notation. The bass line has a 'f' marking, followed by 'ben marc.' and 'più f sempre'. There are several asterisks (\*) and 'Ped.' markings.

Fourth system of musical notation. The bass line has a 'f' marking. There are several asterisks (\*) and 'Ped.' markings.

Fifth system of musical notation. The bass line has a 'ff' marking. The system concludes with a double bar line and a 'Coda' sign.