

Problematika artikulacije u Beethovenovoj Eroici

Sladoljev, Ante

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:407875>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2022-08-12**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

III. ODSJEK

ANTE SLADOLJEV

PROBLEMATIKA ARTIKULACIJE U
BEETHOVENOVOJ EROICI

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

III. ODSJEK

PROBLEMATIKA ARTIKULACIJE U BEETHOVENOVJOJ EROICI

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. Mladen Tarbuk

Student: Ante Sladoljev

Ak.god. 2017/2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

prof. Mladen Tarbuk

Potpis

U Zagrebu, 20.10. 2018.

Diplomski rad obranjen s ocjenom

POVJERENSTVO:

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Sažetak

U ovom radu je obrađena problematika zapisa artikulacije u Beethovenovoj Eroici. Rad proučava Beethovenov rukopis, te pokušava utvrditi značenje pojma kajle i točke kod Beethovena i ostalih skladatelja s kraja 18. i početka 19. stoljeća. Osim samog značenja navedenih pojmova, rad također istražuje gdje može stajati kajla, a gdje točka, te kako se one u praksi izvode.

Ključne riječi: Beethoven, Eroica, artikulacija, kajla, točka

Summary

This work addresses the problematics of understanding the articulation in Beethoven's Eroica. It studies Beethoven's handwriting, and tries to determine the meaning of terms dot and wedge in works by Beethoven and other composers from the end of 18th and the beginning of 19th century. Besides the very meaning of these terms, this work also investigates where is it possible to put a dot, and where a wedge, and how these markings should be performed.

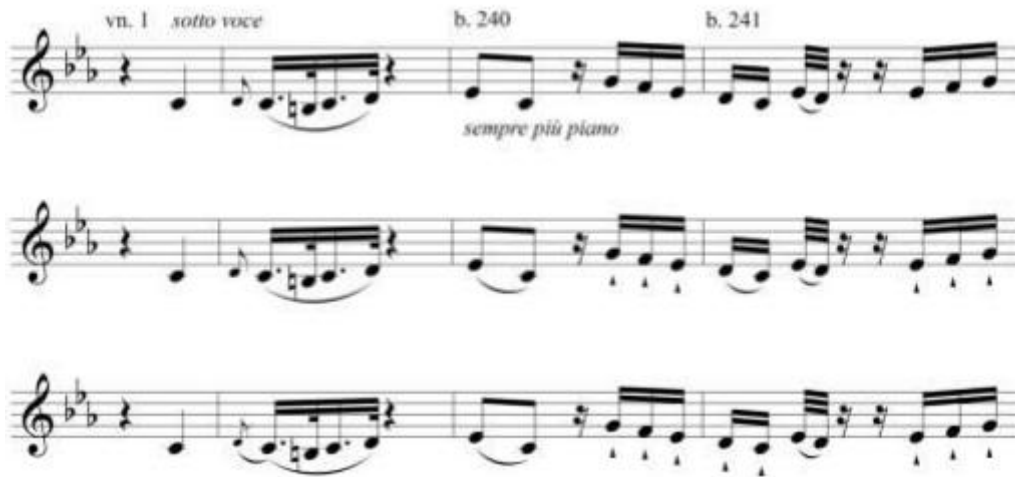
Keywords: Beethoven, Eroica, articulation, wedge, dot

Sadržaj

1. Uvod.....	1
1.1. Značenje pojma artikulacija.....	1
1.2. Razlike značenja staccato oznaka u djelima W. A. Mozarta i M. Clementija....	2
2. Istraživanje Eroice.....	5
2.1. Autentični izvori za proučavanje Eroice:.....	5
2.2. Izdanja koja se danas preporučuju pri izvođenju Eroice:	5
2.3. Izdanja koja se ne smatraju preporučljivima za izvođenje Eroice:	6
2.4. Zašto je važno pokušati istražiti izvorne Beethovenove smjernice za izvođenje njegovih djela?	6
3. Artikulacija u Beethovenovom rukopisu.....	10
3.1. Točke i kajle	10
3.2. Točke pod lukom.....	18
3.3 Lukovi.....	19
4. Zaključak	21
5. Literatura:	22

1. Uvod

Proučavajući mnoga izdanja Beethovenove Eroice, lako je primijetiti da se sva međusobno razlikuju (slika 1). Razlike su očite u zapisu dinamike, artikulacije i notnih visina.



Slika 1

Jasno je da sva izdanja ne mogu biti točna, pa sam odlučio istražiti ono što je od notnog zapisa izvorno Beethovenovo od onoga što nije.

Međutim, da bi se došlo do istine, prvo treba znati razloge iz kojih se uopće izdanja toliko razlikuju. Među glavnim krivcima za to je svakako nedostatak originalnog manuskripta koji je nažalost izgubljen. Ostali razlozi uključuju izdavanja ilegalnih izdanja, te izdanja baziranih na izdanjima i netočnim prijepisima koji nisu bili ispravljani od samog Beethovena. Obzirom na to da će se ovaj rad prvenstveno baviti proučavanjem artikulacije, važno je prije svega uopće razumjeti značenje tog pojma, te način na koji su artikulaciju poimali glazbenici krajem 18. i početkom 19. stoljeća.

1.1. Značenje pojma artikulacija

Pojam artikulacija dolazi od talijanske riječi *articolare*, što znači jasno izgovarati. U glazbi se artikulacija očituje kao izvođačka tehnika koja utječe na kvalitetu kontinuuma jedne note ili na način tranzicije između više nota ili suzvučja. Iako

postoji mnogo različitih načina artikuliranja, u ovom radu ćemo se prvenstveno baviti trima artikulacijskim pojmovima - staccato (tal. *staccare* = maknuti, oduzeti), portato (tal. *portare* = nositi) i legato (tal. *legare* = povezati). Oznaka staccato se u 18. i 19. stoljeću prvenstveno označavala sa znakovima točka, crta i kajla, portato se označavao s točkama pod lukom i (puno rjeđe) poprečnim crtama, dok se legato označavao lukovima.

1.2. Razlike značenja staccato oznaka u djelima W. A. Mozarta i M. Clementija

O točkama (Punkte), crtama (Striche) i kajlama (Kailen) se puno pisalo u 18. i 19. stoljeću – autoriteti poput Quantza (1752.), Leopolda Mozarta (1756.), Clementija (1801.) i Czernyja (1852.) su u svojim knjigama opisali razlike između spomenutih oznaka, a neki čak opisuju kako se koja oznaka izvodi u detalje.

S vremenom se izgubila oznaka crta (Strich) i izjednačila se s oznakom kajla (Keil). Među glavnim razlozima za to su bile poteškoće muzičarima koji su uporno zahtijevali jedinstvenu staccato oznaku koja bi se koristila za odvajanje nota i time omogućila jednostavniju izvedbu. Također, jedinstvena artikulacijska oznaka bi olakšavala tiskanje djela utoliko što su se koristili manje komplicirani tiskarski kalupi. Iz tih razloga u starim izdanjima prevladava (ali nije isključiva!) artikulacijska oznaka točka i pokoja kajla, dok se do crti uglavnom došlo tek kasnije, proučavajući originalne rukopise skladatelja.

1957. godine njemački muzikolog Hermann Keller u svom članku *Die Bedeutung der Zeichen* opisuje razlike između spomenutih oznaka (važno je napomenuti da se slijedeći tekst odnosi na rukopis W. A. Mozarta):¹

- “Oznake kajla, crta i točka imaju u čitavoj epohi, a također i kod Mozarta različito značenje. Ovdje je najpouzdanije proučiti originalne manuskripte, a ne prva izdanja.

¹ Hermann Keller - *Die Bedeutung der Zeichen* - Kassel, Bärenreiter 1957

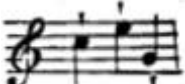
- *Kajla izolira notu, stajala ona ispod ili iznad nje i daje joj istovremeno jedan oštrij ili blaži naglasak o kojemu ujedno ovisi i skraćenje note. Kajla se kod Mozarta najčešće nalazi kao crta.*
- *Točka uzima noti dio težine, umanjuje njezin naglasak i češće se pojavljuje iznad grupe nota nego na pojedinačnoj noti.*
- *Hibridne forme oznaka (Zwischenformen) između crte i točke su kod Mozarta česte, naročito poprečna crta (Querstrich) koja se čini da traži vlastito značenje. Međutim, u većini slučajeva se treba shvatiti kao točka, a u onim ostalima kao kajla.*
- *Da bi se ispravno mogle odrediti hibridne forme, potrebno je vrlo dobro poznavati uobičajene oznake.*
- *Kajlu kao oštru oznaku Mozart rado koristi kako bi se elastično odrazio s naglašene ili nenaglašene note; često je povezana s oznakom forte (!!), dok se točka veže uz oznaku piano. Kajla preferira veće notne vrijednosti, a točka manje.*
- *Točka pretvara cjelovitu liniju u isprekidanu, ona se javlja skoro uvijek pri ponavljanju istih nota, pri duljim ili kraćim predtaktima, kod svih leggiero figuracija, te posebice u brzim ljestvicama.*
- *Poprečna crta, koja je imala značenje slično portatu ali nikako isto, već je u Mozartovo vrijeme bila staromodna, a s vremenom se posve izgubila.“*




Poprečne crte (Querstriche) u Mozartovoj sonati za klavir u B-duru KV 281

U knjizi M. Clementia – *Introduction to the Art of playing the Pianoforte*, opažamo da su staccato oznake tumačene na drugačiji način nego što je bio slučaj kod Mozarta. Ovo je prijevod ulomka na stranici 9, poglavlje *Stil, ukrasi i znakovi ekspresije*:²

“Najbolje opće pravilo je držati pritisnutima tipke instrumenta kroz čitavo trajanje

note, jer ako se zahtijeva suprotno, note su označene ili ovako:  , što


se na talijanskom zove *staccato* i označava određenost i kratkoću zvuka; ili su

označene ovako:  , što kada su skladatelji vrlo precizni znači manje

staccato od prethodne oznake, stoga je prst zadržan malo dulje na tipci; ili ovako :

 što znači još manje *staccato*. Ipak, manje ili više *staccata* ovisi o

emociji i karakteru djela i to izvođač mora uočiti. Note koje su označene ovako:

 , ili *legato* na talijanskom, moraju biti odsvirane na gladak način i

blizu, što se postiže tako da se prva tipka drži pritisnutom sve dok se ne pritisne i

druga – na taj način žice slatko vibriraju jedna u drugu. Kada skladatelj ostavi *legato*

i *staccato* na ukus izvođaču, najbolje se strogo držati *legata*, ostavljajući *staccato*

povremeno za određene pasaže i kao kontrast mnogo ljepšem (!!) *legatu*.“

² M. Clementi – *Introduction to the Art of playing the Pianoforte* - London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 1803.

2. Istraživanje Eroice

2.1. Autentični izvori za proučavanje Eroice:

1.) Manuskript prepisivača Benjamina Gebauera iz 1804. godine s Beethovenovim ispravkama, koji se danas se nalazi u *Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde*, u Beču.

Važno je napomenuti da prijepis sadrži veliki broj ispravki, te da je Beethoven bio nezadovoljan prepisivačem, pa je za svoju iduću simfoniju unajmio dva prepisivača što je pokazalo dobrom odlukom. Prvo izdanje četvrte simfonije je puno točnije nego prvo izdanje Eroice.

2.) Manuskript prepisivača Benjamina Gebauera koji je prethodio prvom izdanju; sadrži Beethovenove ispravke u dionicama drvenih puhača. Također se nalazi u *Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde*, u Beču.

3.) Prvo objavljeno izdanje Eroice koje je sadržavalo samo dionice, a objavila ga je tvrtka Kunst und Industrie-Comptoir 1806. godine u Beču. Između 1807. i 1809. godine je objavljen reprint tog izdanja ali ovaj put s Beethovenovim ispravkama.

2.2. Izdanja koja se danas preporučuju pri izvođenju Eroice:

1.) Izdanje Bärenreiter iz 1997. godine - Jonathan Del Mar radi prvi urtekst Beethovenove Eroice koji se bazira isključivo na autentičnim izvorima.

2.) Izdanje G. Henle Verlag iz 2013. godine - Bathia Churgin je napravila sličan posao kao i Del Mar, ali se još dodatno osvrnula na problem lukova u trećoj temi prvoga stavka.

2.3. Izdanja koja se ne smatraju preporučljivima za izvođenje Eroice:

1.) Prvo kompletno izdanje Eroice, koje je izdala tvrtka Cianchettini & Sperati u Londonu 1809. godine. Zanimljivo je to da ovo izdanje uopće nije bilo poznato Beethovenu, iako je riječ o prvom potpunom izdanju njegove vlastite simfonije.

2.) Njemačko izdanje koje je 1822. godine objavio Beethovenov prijatelj Nikolaus Simrock danas se smatra neautentičnim jer ne postoji dokaz koji upućuje na to da je Beethoven imao ikakve veze sa sadržajem spomenutog izdanja iako je znao za njega. Unatoč tome, smatram kako ovo izdanje ima mnoge zanimljivosti koje su vrlo jedinstvene u odnosu na sva ostala izdanja, te koje će svakako biti spomenute u ovome radu.

3.) Izdanja Breitkopf & Härtel iz 1862.godine, Henry Litolf's Verlag iz 1880. i Ernst Eulenburg iz 1938. godine se također ne preporučuju jer nemaju puno veze s autentičnim izvorima.

2.4. Zašto je važno pokušati istražiti izvorne Beethovenove smjernice za izvođenje njegovih djela?

Beethovenu je bilo važno da se njegova djela prepisuju, izdaju i izvode točno onako kako ih je on zamislio. Navedenu tvrdnju ću potkrijepiti s nekoliko dokaza:

1.) Pismo Karlu Holz iz 1825. godine³ koje prenosim u cjelini (tekst u zagradama sam dodao radi lakšeg razumijevanja):

“Upućeno prepisivaču:

Dionica prvih violina u Allegrettu mora biti zapisana ovako:



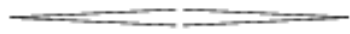
³ Emily Anderson – *The Letters of Beethoven, vol. 2; pismo br. 1421* - W. W. Norton & Co. Inc, 1986.

Molim te da je i zapišeš na taj način. (odnosi se na kvartet op.132 u a-molu)








Molim također da znakove dinamike u Allegrettu upišeš u svim dionicama:





Same note su u redu, nemoj me krivo shvatiti.

A sada dragi prijatelju, moram se požaliti na znakove **p**  i slične, sramotno su zanemareni i vrlo, vrlo često na krivom mjestu, što se nesumnjivo može pripisati žurbi. Za Boga miloga, pobrini se da Kempel (prepisivač) prepíše sve točno onako kako stoji; pažljivo prouči ove ispravke i znat ćeš što mu trebaš reći.

Kada · (točka) stoji iznad note, ' (kajla) ne može uzeti njezino mjesto, i obratno.

Nije ista stvar napisati    i   . Znak  je često namjerno stavljen iza note.

Na primjer,  treba zapisati točno tako kako ovdje piše.

Nije isto napisati  ili . Takva je naša volja i zadovoljstvo! Proveo sam ne manje od cijelog današnjeg prijepodneva i jučerašnjeg poslijepodneva ispravljajući ova dva djela i prilično sam umoran od štampanja i psovanja.“

U žurbi,

tvoj Beethoven.“

2.) Pismo Ignazu von Moselu iz 1817.⁴

„Gospodine,

Iskreno se radujem da dijelimo iste poglede vezane uz sredstvo koje nam omogućava da dodijelimo pravi tempo glazbi koja nam dolazi iz barbarskih vremena. Na primjer, što može biti iracionalnije od generalne oznake Allegro, što samo znači živahno, i koliko nas ta oznaka stvarno odvodi daleko od razumijevanja pravog tempa, toliko da djelo počinje proturječiti samom sebi. Što se tiče četiriju glavnih stavaka, koji su doista daleko od istine ili točnosti koje bi imale četiri kardinalne točke, s njihovom upotrebom spremno prekidamo, ali skroz je druga stvar s riječima koje označavaju karakter glazbe – trebali bi ih otpustiti jer tempo jest, i uvijek je bio alfa i omega djela, a riječi samo zamagljuje duh u kojem je djelo stvoreno.

Što se mene tiče, ja sam odavno prekinuo s nedosljednim izrazima allegro, andante, adagio i presto – zahvaljujući Maelzelovom metronomu. Ovim se putem obavezujem da više neću koristiti te oznake u svojim novim kompozicijama. Skroz je drugo pitanje možemo time potaknuti globalnu primjenu metronoma. Jedva, ali mislim da hoćemo!! Javno će nas proglasiti despotcima, ali ako bi uzrok (metronom) od toga imao koristi, i to bi bilo bolje nego na sebe navući kritike feudalizma. U našoj zemlji gdje je glazba postala nacionalna potreba i gdje bi se metronom morao prepisati svakom seoskom učitelju, najbolji plan bi bio da Maetzel proda određen broj metronoma po višoj cijeni i time pokrije svoje troškove, a zatim krene prodavati velike količine metronoma po maloj cijeni kako bi se omogućila njihova globalna primjena i cirkulacija. Naravno, ovdje su potrebni vođe koji će davati impuls tom pokretu. Možete se osloniti na mene da ću učiniti sve što je u mojoj moći po tom pitanju, a vi mi odgovorite koju će te mi funkciju dodijeliti u svemu tomu.

Ja sam gospodine, s čašću, Vaš poslušni

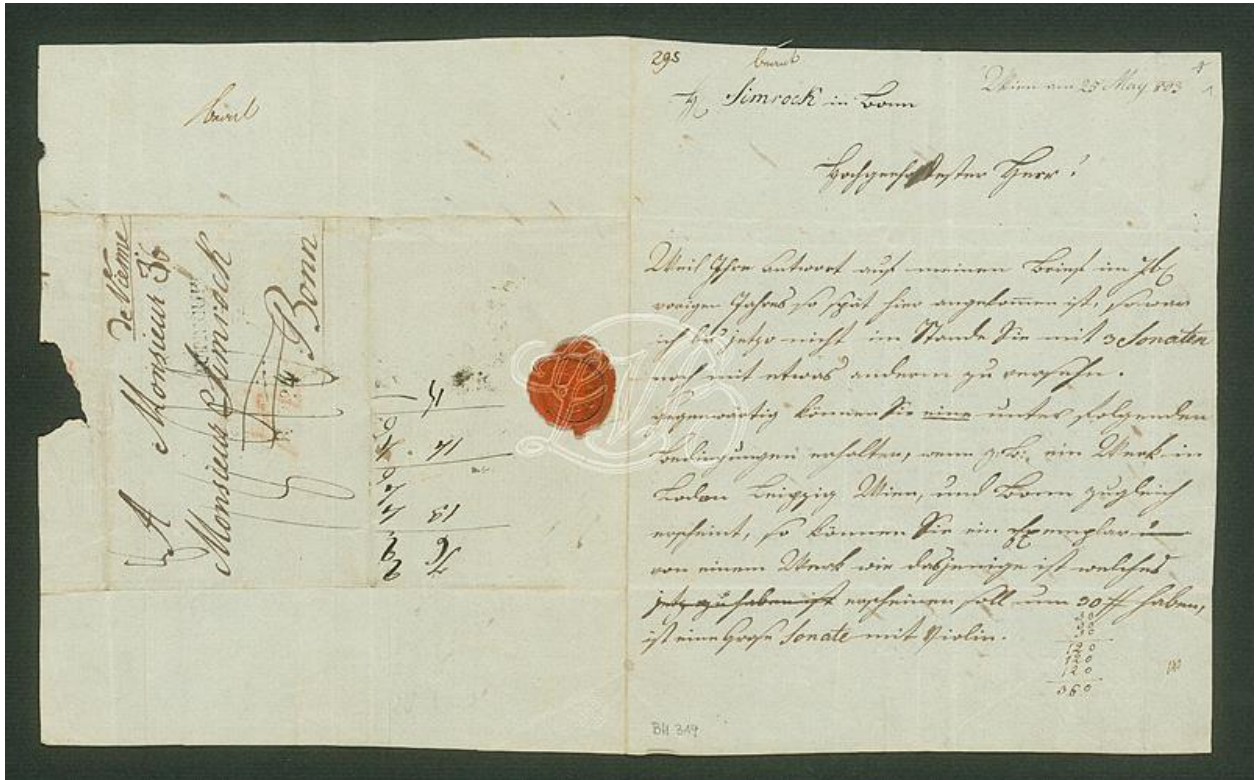
Ludvig van Beethoven“

Beethoven je od tada pisao metronomske oznake za sva svoja novonastala djela, a počeo je objavljivati i metronomske oznake za svoja prijašnja djela. Poznato je

⁴ Emily Anderson – *The Letters of Beethoven, vol. 1; pismo br. 845* - Macmillan 1985.

također da je često uspjeh ili neuspjeh pojedine skladbe pripisivao izvođenju u točnom ili netočnom tempu.

3.)Pismo Karla van Beethovena iz 1803. godine⁵, upućeno Nikolausu Simrocku.



Beethoven je bio je toliko ogorčen Nägelovim izdanjem svojih sonata op. 31, br. 1 i 2 iz 1803. godine, da je planirao objaviti popis grešaka u svim vodećim glazbenim časopisima i novinama. Međutim, ipak je odlučio drugačije, pa je uputio pismo svome prijatelju i izdavaču Simrocku u kojemu ga pita je li zainteresiran za izdavanje potpuno novog i točnog izdanja spomenutih sonata. Ako jest, Beethoven bi mu poslao popis od nekakvih osamdeset pogrešaka iz Nägelovog izdanja. Simrock se složio, pa je u jesen iste godine objavljeno izdanje *Edition tres correcte*.

Iz navedenih pisama je očio da je Beethovenu bilo jako važno da se njegova djela izvode točno onako kako ih je on zamislio. Osim ovih, postoje još mnoga pisma u kojima Beethoven inzistira na točnosti kod svojih prepisivača i izdavača. Pisma se

⁵ Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 314

mogu pronaći na internetskim stranicama *Beethoven Haus – Bonn*, te *Gutenberg Ebook of Beethoven's letters*.

Iz Beethovenovih pisama se mogu izvesti dvije premise:

- Beethoven je itekako oštro reagirao na pogreške u izdanjima svojih skladbi
- Simrock je bio „osoba od povjerenja“ što se ticalo točnih prijepisa i izdanja Beethovenovih skladbi.

Ovdje bih se još kratko vratio na spomenuto Simrockovo izdanje Eroice iz 1822. godine.

Iako ne postoje neposredni dokazi koji bi potvrđivali autentičnost Simrockovog izdanja Eroice, postoje posredni dokazi u obliku dvije gore navedene premise. S druge strane, ne postoje niti dokazi koji bi negirali autentičnost u Simrockovoj partituri u obliku npr. pisma u kojima se Beethoven žalio na pogreške. Partitura je jednostavno proglašena neautentičnom na temelju nedostatka dokaza koji bi upućivali na suprotno.

Zaključio bih ovo poglavlje tvrdnjom da je važno pokušati dokučiti ono što je Beethoven stvarno htio za svoja djela iz razloga što je sam skladatelj uporno i dosljedno inzistirao da se njegova djela izvode točno onako kako ih je on i zamislio.

3. Artikulacija u Beethovenovom rukopisu

3.1. Točke i kajle

Kao što smo vidjeli u prijašnjem poglavlju, razni su skladatelji kroz 18. i 19. stoljeće imali različite pojmove o značenju točki i kajli. Tako je i kod Beethovena pojam kajle različit nego što smo to vidjeli kod Mozarta i Clementija, te ona kod njega uglavnom ima značenje oštrije ili manje oštre atake na notu. Dokaza za ovu tvrdnju ima mnogo već i u samoj Eroici, npr 1. stavak taktovi 113., 247.-250., 309. , itd.

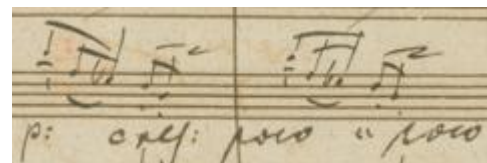
Kajle su u primjerima stavljene preko nota koje su ligaturom prevezene na druge note, ili preko nota koje su punktirane (slika 2) – te činjenice snažno ukazuju na to da kajla – barem ona koja je stavljena preko dugih nota - nema veze sa samim trajanjem note.



Slika 2

Također, nije svejedno jeli kajla stavljena u forte ili piano dinamici, te stoji li ona iznad duge ili kratke note. Obzirom na to da je originalni manuskript Eroice izgubljen, a za proučavanje same artikulacije Beethovenovi ispravci u prepisivačevom rukopisu nisu adekvatni (primjerice Beethoven lako može ispraviti točku u kajlu tako da je produži, ali obrnuto ne ide), proučit ćemo zapis artikulacije u originalnom Beethovenovom manuskriptu njegove šeste simfonije koji se nalazi u *Beethoven-Haus*, u Bonnu. Proučavajući isti, možemo uočiti neke dosljednosti u rukopisu:

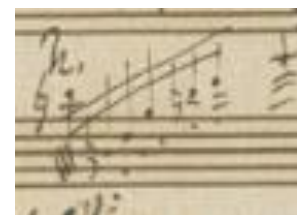
Beethoven u tišim dinamikama, sporijim stavcima i općenito u mjestima koja bi trebala zvučati mekano koristi jako kratke kajle (slika 3), koje često mogu nalikovati i na točke, ali nikada



Slika 3

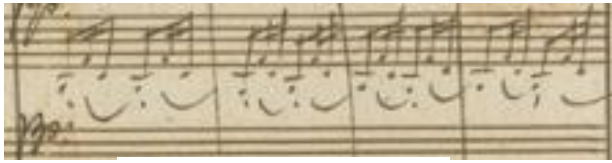
dosljedno to i nisu – barem prema britanskom muzikologu Jonathanu Del Maru. On u svojem članku *Punkte and Striche in Beethoven* tvrdi kako Beethoven dopušta samo jednu vrstu staccata, a to je kajla. Također tvrdi kako točke kod Beethovena postoje samo u okviru portata, odnosno kada je iznad njih stavljen luk.

Zanimljivo je kako Del Mar dopušta primjerice u Beethovenovoj 6. simfoniji, u drugom stavku, t.58 mogućnosti točki u flauti iako iste nisu pod lukom, a ipak ih je u svom izdanju Pastoralne simfonije notirao kao kajle. Smatram da je najbolje pogledati izvorni zapis Beethovenovom rukom i procijeniti za sebe (slika 4).



Slika 4

Sada pogledajmo dionicu viole u 131. taktu prvog stavka (slika 5) koje Del Mar također notira kao kajle, i to usporedimo sa idućim primjerom kajli iz 139. takta (slika 6)



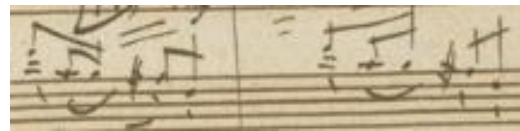
Slika 6



Slika 5

Razlika je velika, na slici 5 artikulacija četiri od šest nota note izgleda kao točka, a ostale dvije kao kajla. Na drugoj slici se jasno vide dugim potezima ispisane čiste kajle.

Del Mar također navodi kako Beethoven u crescendo ili decrescendu često mijenja duljinu kajli; što je intenzivniji crescendo, kajle postaju dulje (vidi usporedbe slika iz iste fraze i dionice; slike 5 i 7), dok se pri diminuendu dešava obrnuta situacija -



Slika 1

kajle postaju kraće i često počinju sličiti na točke. Odstupanja od ove tvrdnje postoje u većoj ili manjoj mjeri, ali usprkos tomu, to je pojava koja se dosljedno javlja u Beethovenovom rukopisu. Jedinствене primjere toga nalazimo i u Simrockovom izdanju Eroice:

a) prvi stavak, taktovi 47-53; staccato motiv u čelima i basima prvo ima točke (slika 8). Kada se taj motiv ponovno javi dva takta kasnije, ovaj put ima kajle (slika 9). Bitno je napomenuti harmonijsku napetost koja se odvija kroz ta dva motiva: prvi je u službi sekundarne dominante, drugi se javlja kao prohodni kvartsekstakord koji će se preko ponovne dominante eventualno riješiti u toniku. Znači, govorimo o harmonijskom crescendo.



Slika 8



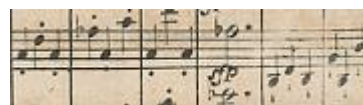
Slika 9

b) crescendo u prvom stavku, u taktovima 99.-109. te 506.-516. - Simrockovo izdanje u prva četiri takta ima samo točke, kako crescendo raste točke postaju kajle (Slika 10).



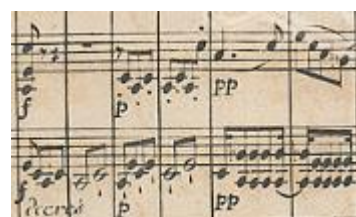
Slika 2

c) taktovi 342-370: u ovom velikom cresecendu ponovno u Simrockovoj partituri pronalazimo sličan uzorak kao u prethodnom primjeru (slika 11)



Slika 3

d) u drugom stavku, u taktu 209. u drugim violinama nalazimo kajle. Kroz dva takta traje decrescendo u sekundima, nakon čega upadaju primi u piano dinamiци, a iznad njih su točke (slika 12). Ovaj primjer odgovara i Beethovenovom rukopisu u smislu da potezi i duljina kajli ovise o karakteru i dinamiци određenog mjesta u kojemu su zapisane.



Slika 4

e.) posebno su zanimljivi taktovi 63. i 63. u prvom stavku - viole i basi sviraju isti motiv u oktavi, viole imaju točke, a basi kajle (slika 13).



Slika 5

Kajle na kratkim notama i u promjenjivim dinamikama:

Proučavajući originalan Beethovenov rukopis i Simrockovu partituru već smo ustvrdili da kod Beethovena često u crescendo kajle postaju sve dulje, a sada ću pokušati odgovoriti zašto je tomu tako.

Odsviramo li dva zvuka jednake duljine, a različite dinamike, hoće li oni isto trajati, odnosno hoćemo li ih slušno doživjeti jednako dugačkima? Odgovor je dakako, ne. Glasniji zvuk stvara svoje odjeke, pa ga doživljavamo kao da dulje traje. Mislim da je iz istog razloga Beethoven često u crescendo pisao dulje kajle, on je htio kraći zvuk u većoj dinamici, kako bi duljina zvuka odgovarala zvuku iz piano dinamike, odnosno htio je da svirači bolje artikuliraju što je crescendo veći, kako bi dobili jasniju tonsku sliku. Ako se ton previše krati u tihim dinamikama on gubi svoju zvučnu kvalitetu, te od zvuka nastaje šum. Iz tog razloga su kajle u tihim dinamikama manje ili u potpunosti liče na točke. Zaključak je da bi se kajla u tišoj dinamici trebala izvoditi mekše nego ista u glasnoj dinamici.

Kajle na dugačkim notama:

Ovdje bih naveo mjesto u Eroici koje se često u izvođačkoj praksi pogrešno izvodi, a nalazi se u drugom stavku iste, takt 20 (slika 14). Tu se četvrtinka s kajlom često skraćuje jer se pogrešno smatra kako kod Beethovena kajla znači skraćenje note. Da tomu nije tako smo već zaključili u početku trećeg poglavlja. Kada se kajla nalazi na dugačkoj noti, ona se treba svirati kao oštra i kratka ataka koja pri tom ne mijenja trajanje same note niti je kroz cijelo trajanje nužno čini glasnom.



Slika 6

Važno je napomenuti kako sam Beethoven zna biti vrlo nejasan u svom rukopisu. Pogledajmo primjer iz drugog stavka Pastoralne simfonije, t. 45 u kojemu odjednom mijenja artikulacijsku sliku bez očitog razloga (melodija razloženog kvartsekstakorda na dominantni bez harmonijske, melodijske ili

instrumentacijske napetosti)



Obratimo pažnju na prve violine (najgornje crtovlje) i flaute (četvrto crtovlje), kako se artikulacija drastično mijenja iz točaka ili malih kajli u velike poteze kajli u idućem taktu. Istovremeno pogledajmo liniju fagota (najdoljnje crtovlje) koji svira istu liniju kao i primi – dok primi imaju velike kajle fagoti iz nekog razloga imaju nešto što prilično liči na točke. Iz ovog se primjera mogu izvući slijedeće premise:

1. Del Marova teorija o tome da Beethoven piše samo jednu vrstu staccata – kajli - je točna, a Beethoven je neuredan u svom rukopisu.
2. Beethoven je stvarno htio da u prvom taktu primi sviraju točke, a u drugom taktu da flauta i primi sviraju kajle, a fagot točke (vrlo neuvjerljivo, ali premisa kao takva stoji).

Ako je prva premisa točna, jesu li onda i ostali primjeri navedeni u ovome radu posljedica puke neurednosti?

Nadovezujući se na prethodni tekst, citirao bih još jednu zanimljivost iz Del Marovog članka *Punkte and Striche in Beethoven*⁶; „*Nottenbohmov slijedeći primjer je isto toliko bizaran: drugi stavak, t. 16-20. Ovdje on (Nottenbohm) ignorira manuskript – s dobrim razlogom, jer su dinamika i artikulacija u prvom izdanju prilično drukčije, pa su očito ispravljene prilikom pregleda. I tako, Nottenbohm pogleda u prvo izdanje i ispravno izvještava kako su u t. 18 točke, dok 20 ima kajle (u manuskriptu, prepisivač je stavio točke u t.18, a ništa u t.20). Ali ako pogledamo reprizu u manuskriptu, pronalazimo da su staccati u t. 182 pisani Beethovenovom rukom, te da su nedvojbeno kajle (ovdje se prepisivač sjetio kajli u 184). Prema ovome, očito je da je prepisivač krivo protumačio Beethovena u taktu 18.*“

Znači, Del Mar je zaključio kako bi kajle napisane u reprizi Beethovenovom rukom po analogiji trebali doći i na početku. Htio bih napomenuti kako se ta dva mjesta razlikuju po pitanjima:

- a) melodije – u reprizi Beethoven uvodi appoggiaturu B koja snažno pojačava melodijsku napetost
- b) instrumentacije - u reprizi je uzlazna ljestvica popraćena ležećim akordom u ostatku gudača, što stvara dodatnu instrumentacijsku napetost
- c) dinamike – svi gudači su ovaj put zajedno u crescendo, što stvara dodatnu dinamičku napetost

Obzirom na to da Beethoven nije ništa ispravljao u ekspoziciji, a ekspozicija je prema gore navedenim aspektima mnogo „mekša“ nego kada se ponovi u reprizi, mogli bi takt 18 tađer tako tumačiti i izvoditi. Možemo interpretirati artikulaciju ljestvice u taktu 18 kao točke, što bi rezultiralo puno mekšim izvođenjem, a u taktu 182 kao kajle, pa bi dobili nešto oštriju i napetiju tonsku sliku, i takvo bi izvođenje bilo apsolutno opravdano.

U Bärenreiterovom izdanju su na oba mjesta stavljene kajle što je također opravdano.

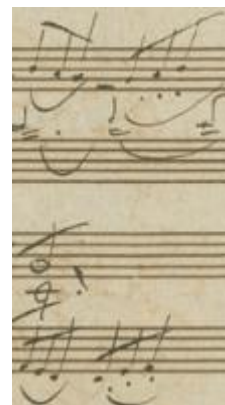
⁶ Jonathan Del Mar - *Punkte and Striche in Beethoven* - 2011 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

3.2. Točke pod lukom

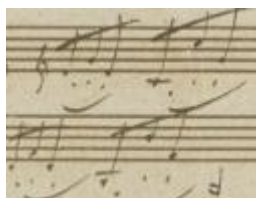
Za proučavanje točki pod lukom ćemo ponovno uzeti primjere iz Pastoralne simfonije:

U ovom se primjeru jasno vidi da pod lukom Beethoven doista piše jasne točke, koje nikako ne liče na kajle (Slika 15).

Međutim, ako pogledamo iduću sliku, ponovno pronalazimo pod lukom nešto što slični na kajlu ali sigurno to nije (slika 16). Ovu sliku sada treba usporediti sa slikom u kojoj vidimo točke bez luka (slika 17), koje po Del Maru ne mogu biti točke, nego samo kajle.

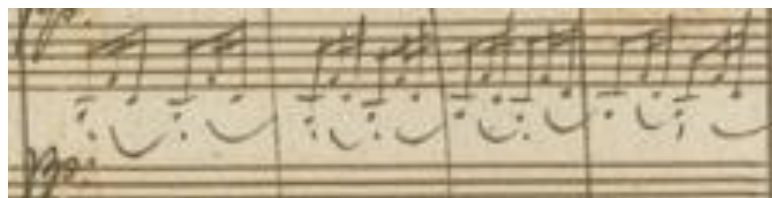


Slika 7



Slika 8

Slika 17



Iz ovih se primjera vidi da je u Beethovenovom rukopisu pomalo teško razlučiti točke od kajli, jer nije u pisanju potpuno dosljedan. Također, slike idu u prilog Del Marovoj konstataciji da Beethoven ponekad piše staccato koji nalikuje na točku, ali nikada nije u tome u potpunosti dosljedan.

3.3 Lukovi

U ovom bih poglavlju naveo jednu zanimljivost; naime u manuskriptu prepisivača Benjamina Gebauera pronalazimo drugačije lukove u trećoj temi prvoga stavka nego u svim ostalim izdanjima:

284 ob. 1, 2
vn. 2 *p*
ve. *sf* *sf(p)* *sf(p)*
LvB
in E minor

290
cresc. *p*
LvB

292 fl. 1
vn. 1 *sf(p)* *sf(p)* *sf(p)*
bn. 1, 2
LvB

298
cresc. *f*
LvB

Coda

581 ob. 1, 2
vn. 2, cl. 1
va.
LvB
bn. 1

p *sf p* *sf p* *sf p*

in F minor

587
vn. 2, cl. 1
ob. 1
va.
vc. / cb.

cresc. *sf p*

Ex. 1 (Cont.)

589 fl. 1
cl. 1, 2
bn. 1
LvB
vc.
bn. 3

p *sf p* *sf p* *sf p* *sf p*

in E \flat minor

Tema se javlja tri puta u provedbi i dva puta u codi. Prve fraze u prva četiri nastupa se razlikuju u lukovima, pa tako u provedbi imamo periodiku 1+1+2, 2+2, 2+1+1, a u codi 1+1+1+1. Na slici vidimo da Beethoven često ima tendenciju istovremenog suprotstavljanja dvotaktnih lukova jednotaktnima; na taj način se izbjegavaju „uglate“ fraze, te se one tečnije međusobno prožimaju. U svim modernim partiturama nalazimo dvotaktne lukove posvuda:

Usual slurring in GA and Eulenburg scores, bars 1-4:

Možemo zaključiti da su izdavači lukove u prvom nastupu treće teme također stavili po analogiji (po uzoru na drugi nastup treće teme), kao što smo to u slučaju kajli već

imali prilike vidjeti. Međutim, argumenti u ovom poglavlju nam omogućuju drugačije izvođenje fraza u trećoj temi pri samoj izvedbi simfonije.

4. Zaključak

Iz ovog rada se može vidjeti kako nije jednostavno dati jednoznačan zaključak po pitanju artikulacije u Beethovenovoj Eroici. Značenje artikulacijskih pojmova točke i kajle je samo po sebi prilično jasno, međutim teško je odrediti na kojim mjestima Beethoven stavlja točku a gdje kajlu, te koristi li uopće točke u svom zapisu kao staccato oznaku. Vidjeli smo situacije koje idu u prilog tvrdnji da je Beethoven pisao i točke i kajle, a još mnogo veći broj primjera koji idu u prilog tvrdnji da je pisao samo kajle. Međutim, kada se svaki staccato krene izvoditi kao jednoznačna kajla u praksi se glazba uvelike počinje osiromašivati te zvučati pomalo priprosto. Ako bi se već morali odlučiti isključivo za kajle, smatram (na temelju primjera i argumenata u ovome radu) da one svakako ne bi smjele biti jednoznačne te da bi se trebale drugačije izvoditi u odnosu na dinamiku u kojoj su napisane i duljinu nota iznad kojih stoje. Iako su u modernim izdanjima svugdje stavljene kajle, postoje mjesta na kojima se apsolutno može opravdati izvođenje točki, što bi rezultiralo mnogo mekšim zvučanjem određene fraze ili muzičkog odlomka.

U konačnici, istraživački rad u području zapisa artikulacije je bitan ponajprije radi same prakse, odnosno izvedbi Beethovenove Eroice i ostalih njegovih djela uopće. S tim u vidu, ne postoji univerzalna smjernica koja bi sa sigurnošću mogla reći kakva se oznaka svira na kojem mjestu te kako bi ona trebala zvučati. Del Marova tvrdnja da Beethoven piše samo kajle ovdje svakako ima premoćnu težinu, ali niti ona nije bez svojstvenih mana. Kada se sve skupa odvagane, možda bi najkorektnije u većini slučajeva bilo prikloniti se Del Marovoj teoriji, ali istovremeno posjedovati znanje (prvenstveno o Beethovenovom rukopisu i stilu) koje nam može omogućiti i drugačiju, a istovremeno opravdanu i argumentiranu izvedbu određenih muzičkih cjelina kako u Eroici, tako i u ostalim Beethovenovim kompozicijama.

5. Literatura:

- Jonathan Del Mar - *Symphonie Nr. 3 in Es – Preface*
 - 1997 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
- Jonathan Del Mar - *Punkte and Striche in Beethoven*
 - 2011 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
- Hermann Keller – *Die Bedeutung der Zeichen*
 - Kassel, Bärenreiter, 1957.
- M. Clementi – *Introduction to the Art of playing the Pianoforte*
 - London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 1803.
- Bathia Churgin - *The New Editions of Beethoven's Symphonies 3 and 4*
 - Israel Studies in Musicology Online, Vol. 13, 2015-16
- Gustav Nottenbohm – *Beethoveniana*
 - Leipzig: C.F. Peters, 1887.
- Emily Anderson – *The Letters of Beethoven*
 - vol. 1 - Macmillan 1985.
 - vol. 2 - W. W. Norton & Co. Inc, 1986.
- Beethovenhaus Bonn – manuskript Pastoralne simfonije, pisma i partiture