

Instruktivna analiza Chopinove 2. Sonate u b-molu, op. 35, "Marche funebre"

Taslaman, Maro

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:116:713106>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-04**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

MARO TASLAMAN

INSTRUKTIVNA ANALIZA CHOPINOVE 2. SONATE

U B-MOLU, OP. 35, „*Marche funèbre*“

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

INSTRUKTIVNA ANALIZA CHOPINOVE 2. SONATE

U B-MOLU, OP. 35, „*Marche funèbre*“

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Jakša Zlatac

Student: Maro Taslaman

Ak.god. 2017/2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. Jakša Zlatac

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____.

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SADRŽAJ:

SAŽETAK.....	3
1. Uvod.....	4
2. Frédéric François Chopin.....	4
2.1. Životopis.....	4
2.2. Djela.....	5
3. Sonata i sonatni oblik.....	6
3.1. Chopinove klavirske sonate.....	7
4. Sonata br. 2 u b-molu, op. 35, " <i>Marche funèbre</i> ".....	8
4.1. Formalna analiza.....	8
4.2. Tehnička analiza.....	10
4.3. Interpretativna analiza.....	15
5. Zaključak.....	25
6. Literatura.....	26
7. Prilozi.....	

SAŽETAK

Frédéric François Chopin svojim je skladateljskim opusom zadužio cijeli pijanistički svijet i ostavio trag koji je promijenio shvaćanje klavira kao glazbenog instrumenta. Bio je fasciniran ljudskim glasom te u njegovim skladbama klavir zvuči poput glasa koji pjeva. Kako je i sam bio odličan izvođač, znatno je utjecao na usavršavanje klavirske tehnike.

Klavirska sonata, koja je u razdoblju klasike bila jedna od najčešćih glazbenih vrsta, nije zaobišla Chopina, iako sonata u tom vremenu znatno gubi na popularnosti. Tako su prijašnji skladatelji pisali čak i do pedeset sonata za svoga života, dok je u romantizmu i nadolazećim razdobljima taj broj pao na jednoznaменkasti, što objašnjava činjenica da su skladatelji više svoje glazbene zamisli.

Chopin je napisao tri sonate za klavir. Prva sonata posvećeni traženju novih formi u kojima bi izrazili u c-molu iz op. 4 njegovo je rano djelo, koje je izdano tek nakon njegove smrti, dok treća sonata u h-molu iz op. 58 spada u njegova kasna djela. U ovom radu analizirat će se Chopinova druga sonata u b-molu iz op. 35 "*Marche funèbre*". Mnogi su umjetnici analizirali ovo djelo ali tu je uglavnom bilo riječ o formalno-harmonijskoj analizi koja je primarno namijenjena glazbenim teoretičarima ili muzikolozima. Ova je analiza, za razliku od takve, prvenstveno usmjerena pijanistima i pedagogima i problemima s kojim se susreću prilikom sviranja skladbe.

Cilj ovog rada je pridonijeti lakšem izvođenju, uvježbavanju i čitanju ovoga djela. Isto tako ovaj rad možda potakne druge pijaniste na pisanje slične literature koja može olakšati posao svladavanja neke nepoznate skladbe.

ABSTRACT

With his music works, Frédéric François Chopin made a huge impact on piano world and left a mark that changed perception of piano as a musical instrument. His fascination with human voice led him to write melodies that sound exactly like singing voice. He was a great performer so he also made a huge impact on piano technique.

Piano sonata did not bypass Chopin as a composer despite the fact it was not so popular among composers during his life but it was most common music form in the Classic era. Back then, composers wrote even 50 sonatas during their career, while in romanticism that number dropped to one digit number because composers started to look for new form to express their ideas.

Chopin wrote 3 piano sonatas. First one in c–minor op. 4 is his early piece and it was published only after his death. Third sonata in b–minor op. 58 belongs to his late works. This work will analyse his second sonata in b-flat minor op. 35 "*Marche funèbre*". There are lot of analysis that are mainly about sonata form and harmony. This work, on the other hand, is dedicated to pianists and piano teachers and problems that they have while playing.

This work's goal is to make practice, interpretation and reading of this piece easier. Also, it might give motivation to other pianists to write similar works of their own.

1. Uvod

Kako su mnoge analize često muzikološke i teorijske, instruktivna analiza poput ove trebala bi sagledati stvari iz druge perspektive, perspektive izvođača i problema s kojim se susreće. Svaki izvođač je drugačiji i samim time stvari koje jednome predstavljaju problem, drugome su lagane i obrnuto. Iz tog razloga analiza neće obuhvatiti sve tehničke ili interpretativne situacije, već one odabrane od strane autora ovog rada iz mnoštva istih. Analizirat će se tehnički problemi: položajne figure, pokretni oblici bez podmetanja palca, sviranje skala, rastvorbe, dvohvati, akordi, tehnika rotacije, tehnika trilera, koordinacija glasova, skokovi te interpretacija: dinamika i boja, tempo i puls, agogika, akcentuacija, artikulacija i fražiranje. Kako je ovaj rad usmjeren pijanistima i pijanističkim pedagogima, posebno će biti govora o mogućim načinima vježbanja istaknutih zahtjevnih mjesta.

Ideje interpretacije koje su iznesene u ovom radu zamišljene su kao naputak za izvođača i nisu napisane s idejom zadavanja apsolutnog standarda izvođenja. Svaki izvođač ima vlastitu osobnost pomoću koje unosi originalnost u interpretaciju i kao takva interpretacija glazbenog djela nikad ne može biti konačno zabilježena.¹

2. Frederic Francois Chopin

2.1. Životopis

Frederic Francois Chopin, poljski je skladatelj rođen 1810. godine. Njegov otac Nicolas bio je francuskog podrijetla. Doputovao je u Poljsku kao sedamnaestogodišnjak i tamo se zadržao cijeli život. Stupio je u brak s Poljakinjom Justynom Krzyżanowskom, s kojom je imao četvero djece: Ludwiku, Fryderyka, Izabelu i Emiliju. Od prvog doticaja s klavirom, Frederic Francois Chopin pokazuje veliki glazbeni talent koji ne prolazi nezamijećeno. Njegove su skladateljske sposobnosti prisutne od ranog djetinjstva. Tako se u Chopinovo biografiji poljskog pisca Jaroslawa Iwaszkiewicza spominje kako je sa 7 godina "štampao" prvu kompoziciju.² Prvo glazbeno obrazovanje stječe od češkog pijanista Wojciecha Żywnyja, dok je naobrazbu za kompoziciju pohađao na Varšavskom konzervatoriju kod profesora Jozefa Elsnera.

"Chopinov se napredak u glazbenoj umjetnosti zapravo osnivao na samostalnom prisvajanju onoga, što tu umjetnost sačinjava. Učitelji su mu samo regulirali napore i uspjehe [...]"³ Osim glazbenog obrazovanja, mnogo je čitao i poznao poljsku, ali i francusku i njemačku književnost. Nakon što je završio svoje glazbeno obrazovanje 1829., kreće razdoblje prožeto putovanjima po Europi. Tijekom posjeta Beču, izveo je dva koncerta koja su bila vrlo dobro primljena od strane publike i kritike. Nakon povratka u Poljsku, prilikom novog putovanja u inozemstvo, u Varšavi je izbio Novembarski ustanak, zbog čijih će posljedica Chopinov povratak u Poljsku biti onemogućen. Nakon godine provedene u Austriji i Njemačkoj Chopin napokon stiže u Pariz, gdje je ostvario prijateljstva s mnogim poznatim osobama toga vremena, kao što su F. Liszt i G. Rossini. U Parizu je vrlo brzo prepoznat kao vrhunski skladatelj i pijanist. Uz skladanje i sviranje počinje još djelovati i kao učitelj klavira. "Po pet

¹ Zlatar, J. Uvod u klavirsku interpretaciju. Zagreb: Jakša Zlatar, 2016., str. 9.-10.

² Iwaszkiewicz, J. *Chopin*, preveo: Julije Benešić. Varšava: Panstwowy instytut Wydawniczy, 1949., str. 14.

³ Ibid., str. 15.

lekcija na dan" - kako piše, a to mu je omogućilo priličnu zaradu, te je mogao lagodno živjeti. Mogao je uvijek imati nove bijele rukavice i vlastitu kočiju [...]"⁴ Iako iznimno zaposlen skladanjem i podučavanjem, kod Chopina se zasigurno javlja osjećaj nostalgije i čežnje prema domovini. U Parizu je mnogo vremena provodio u društvu sunarodnjaka, pa je jednom prilikom došlo do susreta s obitelji Wodzinski, čiju je kćer glazbeno podučavao dok je bila djevojčica. Marynja, sada odrasla žena, pobrala je velike Chopinove simpatije, koji je prilikom novih susreta pričao s njenom majkom o mogućem braku s njezinom kćerkom. Do ostvarenja Chopinove želje nije došlo, što je ostavilo bolan trag u skladateljevom životu. Nakon neuspjele veze s Marynjom Wodzinski, Chopin upoznaje Auroru Dudevant, francusku spisateljicu poznatu po pseudonimu George Sand. Tijekom zajedničkog života prvo su putovali na španjolski otok Majorku, gdje se Chopinovo krhko zdravlje naglo počelo pogoršavati, pa su se Chopin i Sand preselili u Marseille gdje mu se zdravstveno stanje izrazito poboljšalo. Ipak, najvažnije odredište za Chopina bilo je seosko imanje George Sand u Nohantu. Kako Iwaszkiewicz navodi u svojoj knjizi: "Tu su nastala njegova najljepša i najvažnija djela."⁵ Nakon što je veza s George Sand naprasno završila, Chopinovo zdravlje se naglo počelo pogoršavati. Chopin je potom oputovao u Englesku, gdje je u Londonu 1848. godine posljednji put javno nastupio. Umire u Parizu 1849. godine. Tijelo mu je pokopano u Parizu, dok mu je srce preneseno u Poljsku prema njegovoj želji. U tajnosti, srce je uzidano u stup crkve Sv. Križa, uz natpis *Ibi cor meum ubi patria mea*.⁶

2.2. Djela

Chopin je jedan od rijetkih skladatelja koji je opus posvetio isključivo jednom instrumentu, klaviru. Kako je skladao isključivo za klavir, značajno je utjecao na razvoj klavirske tehnike preko svojih virtuoznih skladbi. Najznačajnija djela u tom pogledu su, dakako, njegove etide iz op. 10 i op. 25. Iwaszkiewicz govori kako je Liszt, koji je bio poznat po velikom virtuoзитetu, u Chopinovima etidama iz op. 10 "naišao na tvrd orah" te se u osami posvetio njihovom uvježbavanju. Vratio se tek kada je mogao odsvirati 12 etida kao Chopin, "a šta više, kako vele neki, i bolje nego Chopin."⁷ Njegova zbirka od 24 preludija sadrži iznimno virtuozne minijature koje su međusobno iznimno kontrastne. Veliki dio njegovog repertoara posvećen

⁴ Ibid., str. 42.

⁵ Ibid., str. 56.

⁶ "Tamo je moje srce, gdje je moja domovina."

⁷ Ibid., str. 37.

je poljskom folkloru, naročito kroz plesne forme mazurke i poloneze. Mazurka je ples u trodobnoj mjeri u kojoj se akcenti izmjenjuju na drugoj i trećoj dobi. Sam Chopin kaže da je mazurka najkarakterističniji poljski narodni ples. Poloneza je također ples u trodobnoj mjeri, koja pod perom Chopina postaje grandiozna kompozicija. Također su grandiozne Chopinove 4 balade, dok su 4 velika scherza iznimno virtuozne kompozicije nemirnog karaktera. Iznimno sanjarska su njegova nocturna i valceri koji su omiljeni kod šire publike. Chopin je napisao 2 klavirska koncerta i 3 sonate za klavir, o kojim će više biti govora u sljedećem poglavlju. Zanimljivo je spomenuti opasku Iwaszkiewicza koji komentira Chopinov skladateljski proces: "Muzička improvizacija, koja je u ono doba obvezatno ulazila u odgoj svakog muzičara, a danas je gotovo posve napuštena, nije imala nikakvih tajna za Chopina, koji je bio još odgojen u starim tradicijama. Naprotiv, suvremenici su složno konstatali, da je Chopin u improvizacijama nalazio smioniji i puniji izraz, a kad je misli, koje su mu dolazile pod prste u času nadahnuća, nastojao da zabilježi, tada se u njemu budila refleksija, i započeo se mučni posao komponiranja. Chopin je mijenjao svoje bilješke, precrtavao i izvodio pojedine taktove kompozicije cijele sate – kako tvrdi gospođa Sand – da se nakon tolikog truda vrati prvobitnoj koncepciji."⁸ Liszt kao suvremenik je zapisao da, iako su njegovi koncerti i sonate predivne, u njima je moguće naći više truda nego inspiracije te da je Chopin maksimum ljepote svoje glazbe jedino ostvarivao u potpunoj slobodi.⁹ Može se zaključiti kako se Chopin najbolje osjećao u manjim i slobodnijim formama ali to ne smije umanjiti veličinu njegovih složenijih kompozicija.

3. Sonata i sonatni oblik

Sonata kao glazbena vrsta je imala dugi razvoj kroz povijest. Apsolutno pravilo oko njezine strukture, kao i strukture sonatnog oblika, nije moguće zapisati jer svaka sonata u sebi nosi barem jednu iznimku.

Klasična sonata obično je građena od 3 ili 4 stavka koji su poredani po principu brzi, polagani, brzi, te je obično barem jedan stavak napisan u sonatnom obliku. Sonatni oblik je trodijelan (A B A). Prvi dio (A) zove se ekspozicija. U ekspoziciji se izlaže prva tema u

⁸ Ibid. str. 64-65.

⁹ Liszt, F. *Life of Chopin*. Boston: Oliver Ditson Company, 1863., str. 23.

osnovnom tonalitetu i kontrastna druga, koja je napisana u dominantnom ili paralelnom duru ako je stavak u molu. Teme povezuje most u kojem se odvija modulacija. Ekspozicija može biti proširena uvodom i *codom*. Drugi dio (B) zove se provedba. U njoj se razrađuju motivi prve i druge teme uz brojne modulacije. Treći dio (A) je repriza prvog dijela u kojem se prva i druga tema javljaju u osnovnom tonalitetu.

U razdoblju klasičke skladatelj su često koristili sonatu kao formu svojih djela. Haydn je napisao 62 sonate, Mozart 18, a Beethoven je napisao 44 sonate. U razdoblju romantizma skladatelji se okreću otkrivanju novih manjih formi, tako da se broj skladanih sonata smanjio.

3.1. Chopinove klavirske sonate

Chopin je napisao 3 sonate za klavir. Prva spada u njegova rana djela i izdana je tek nakon njegove smrti te nije često izvođena niti poznata publici. Nastala je u njegovim studentskim danima, kada je kompoziciju učio kod Jozefa Elsnera, kojem je sonata i posvećena. Napisana je u c-molu i ima 4 stavka. Prvi stavak, *Allegro Maestoso*, zapisan je u sonatnom obliku, a zanimljivo je kako su i prva i druga tema u c-molu. Drugi stavak, *Menuetto*, napisan u Es-duru, jedini je poznati Chopinov menuet. Treći stavak, *Larghetto*, napisan je u As-duru u 5/4 mjeri, što je neobična karakteristika. Četvrti stavak, *Finale*, napisan je u c-molu.

Treća sonata spada u Chopinova kasna djela. Napisana je u h-molu i ima četiri stavka. Prvi stavak, *Allegro maestoso*, napisan je u sonatnom obliku. Drugi stavak, *Scherzo*, napisan u Es-duru, kratki je trodijelni oblik čiji je drugi dio napisan u H-duru. Treći stavak, *Largo*, napisan u

H-duru, donosi smirenje. Četvrti stavak, *Finale*, napisan u b-molu, je rondo s dvije teme. Druga sonata nastala je 1839. godine, iako je njezin treći stavak, *Marche funèbre*, po kojem je dobila nadimak, nastao dvije godine ranije. Sonata je napisana u b-molu i ima 4 stavka, čiji je redosljed promijenjen kao i u trećoj sonati jer je drugom i trećem stavku zamijenjeno mjesto (obično je drugi stavak polagan, dok je treći stavak *scherzo*). Mnogi su kritizirali Chopina zbog motivske i glazbene nepovezanosti stavaka. Tako je Robert Schumann u svojoj kritici govorio o neuklopljenosti trećeg stavka kao i o nejasnoj glazbenoj ideji četvrtog stavka.¹⁰ Mnogi su muzikolozi nakon toga pronašli tematsko jedinstvo unutar sonate. Unatoč kritikama, sonata je iznimno rado slušana od strane publike, a pijanisti je rado izvode. U sljedećim poglavljima analizirat će se forma, tehnički problemi i interpretacija sonate.

¹⁰ Oshry, Jonathan Isaac. *Shifting modes of reception: Chopin's piano sonata in B flat minor, opus 35*. Magistarska disertacija. Manchester: Royal Northern College of Music, 1999., str. 88.-90.

4. Sonata br. 2 u b-molu, op. 35, „*Marche funèbre*“

4.1. Formalna analiza

*Grave Doppio movimento*¹¹

Stavak je napisan u sonatnom obliku. Započinje četverotaktnim uvodom, nakon kojeg slijedi četverotaktna ostanatna figura koja priprema nastup prve teme. Prva tema sastoji se od velike periode 16+16 taktova. Prvih 16 taktova sastoji se od osmerotaktne rečenice, dvotaktne fraze koja je varirano ponovljena, te završne rečenice na dominantu. U sljedećih 16 taktova varirano se ponavlja materijal početnih 16 taktova, ali ovaj put završna rečenica modulira u As-dur kao dominanta za drugu temu koja je napisana u Des-duru. Druga tema sastoji se od velike periode 16+25 taktova. Prvih 16 taktova sastoji se od varirano ponovljene male rečenice koje čine veliku rečenicu (8) i ponovljene velike rečenice (8). Sljedećih 25 taktova također se sastoji od varirano ponovljene male rečenice koja čini veliku rečenicu (8), te ostalih 17 taktova koji čine veliku rečenicu čiji je posljednjih 6 taktova unutarnje proširenje. *Codettom* završava ekspozicija. Sadrži se od rečeničnog niza 8+4+4+8 taktova.

Provedba (t. 106-210) se sastoji od niza rečenica (16+8+8+4+10+2+8+8) koje su motivički građene od materijala prve teme. Prvih 16 taktova građeno je na dva kontrastna motiva, prvi od motiva prve teme, te kontrastni drugi, mirni (3+2, 6+2, 1+2). Sljedećih 8 taktova čini velika rečenica građena od dvije male (4+4), a idućih 8 taktova čine varirano ponovljena prethodna rečenica. Četiri takta koja slijede donose model sekvence (2+2). Sljedećih 10 taktova sekvencira se za sekundu niže (4+6). Spojna figura od dva takta priprema melodijski motiv prve teme ovaj put napisan u duru, koji traje 8 taktova (4+4). Posljednjih 8 taktova (4+4) priprema reprizu i nastup druge teme.

¹¹ Prema: Dedić, Srđan. *Glazbeni oblici i stilovi 19. i 20. stoljeća*, str. 13.-14.

U reprizi (t. 170-210), druga tema zapisana je u B-duru, dok je prva tema izostavljena. Stavak završava *Codom* (t. 211-242) koja je varirano ponovljena *Codetta* iz ekspozicije. Posljednja rečenica proširena je uvođenjem materijala prve teme.

Scherzo

Stavak je napisan u obliku složene trodijelne pjesme (A B A).

Prvi dio "A" zapravo je reprizni oblik dvodijelne pjesme ($aa' ba''$). Prvi dio je velika perioda 20+16 ($a+a'$). Prva rečenica (a) građena je nizom dvotakta koji kadenciraju u Ges-duru u t.8, kadenca je produžena do t.16, nakon kojeg slijedi vanjsko proširenje rečenice u kojem se odvija modulacija u es-mol. Druga rečenica (a') također je građena nizom dvotakta, koji ovaj put kadenciraju u fis-molu u t.28. Kadenca je proširena do t.36, no ovaj put ne postoji vanjsko proširenje rečenice.

Drugi dio je rečenični niz u kojem b donosi kontrastni sadržaj, dok a'' donosi reprizu materijala prvog dijela. Dio b započinje rečenicom od 4 takta koja je varirano ponovljena, nakon toga slijedi dvotakt koji je sekventno ponovljen za sm.3 prema gore. Potom u t.50 i 51 nalazi se novi dvotakt koji se sekventno ponavlja 3 puta, prvo za m.2 niže, pa za sm.3 niže. Treći dvotakt je variran zbog modulacije koja slijedi (t.56-64). Nakon modulacije dolazi reprizni a'' dio čiji je kraj variran u svrhu kadenciranja u osnovnom tonalitету es-molu.

Dio "B" također je reprizni oblik dvodijelne pjesme ($cc' dc''$). Kontrastan je u odnosu na prvi "A" dio, te je u sporijem tempu.

Dio c građen je od kratkog četverotaktnog uvoda na početku, niza rečenica 6 (+2 takta vanjsko proširenje) +6 (+2 takta vanjsko proširenje) + 6 (+2 takta vanjsko proširenje), male periode 4+4 (+4 takta vanjsko proširenje). Dio " c' " građen je od niza od 2 rečenice 6 (+2 takta vanjsko proširenje) +6 (+2 takta vanjsko proširenje) i velike rečenice 8.t.

Dio d je velika perioda 8+8 t. koja donosi kontrast u odnosu na valcer prvog dijela. Dio c'' je repriza c' dijela s vanjskim četverotaktnim proširenjem koje nosi modulaciju u es-mol i povratak u reprizni "A" dio.

"A" dio je doslovno ponovljen do trenutka kada se neočekivano u t.266 pojavljuje materijal "B" dijela kojim se završava stavak.

Marche funèbre

Stavak je napisan u obliku velike trodijelne pjesme (A B A).

Prvi dio "A" napisan je u osnovnom obliku dvodijelne pjesme (*a bb'*).

Dio *a* je velika rečenica s dvotaktnim uvodom i četverotaktnim vanjskim proširenjem (2+8+4). Dio *b* je mala perioda (8t.), koja na svom kraju modulira u Des-dur. Dio *b'* je ponovljena perioda, koja ovoga puta završava u osnovnom tonalitetu b-molu.

Drugi dio "B" je mala trodijelna pjesma (C D C).

Prvi dio (*cc'*) je mala perioda (8t.) Drugi dio (*dd'*) je rečenični niz (4+4) u kojem se odvija motivički rad. Treći dio (*cc''*) je doslovna repriza prvog dijela.

Treći dio "A" je doslovno ponovljena repriza prvoga dijela.

Presto

Stavak je od samih početaka nailazio na negativne komentare. Neki su spominjali njegovu kratkoću, neki manjak povezanosti s ostalim stavcima, glazbenu nejasnost... Od svih izvora koji opisuju oblik stavka, najuvjerljivije zvuči onaj zapisan od strane ruskog muzikologa Jurija Kholopova.¹² Po njemu stavak je rondo s dvije teme. Prva tema proteže se od početnog do t.5, u kojem počinje prva epizoda koja traje do t.23. U t.23 počinje druga tema koja po prvi put u stavku donosi stabilni tonalitet (Des-dur), tema se od t.27 ponavlja za oktavu više. U t.31 započinje nova epizoda koja priprema reprizu prve teme u t.39. Repriza traje do t.47 u kojem se javlja nova epizoda koja traje do t.69 u kojem započinje *coda*. Druga tema nije imala svoju reprizu.

4.2. Tehnička analiza

¹² Kholopov, J. O zasadach kompozycji Chopina: zagadka finalu sonaty B-moll, *Roznik Chopinowski*, XIX, 1987., str. 228. prema: Oshry, Jonathan Isaac. *Shifting modes of reception: Chopin's piano sonata in B flat minor, opus 35*. Magistarska disertacija. Manchester: Royal Northern College of Music, 1999., str. 80-85.

Grave Doppio movimento

Prvi stavak, uz posljednji, donosi najveće tehničke zahtjeve. Na samom početku svladavanje širokih rastvorbi u lijevoj ruci može predstavljati problem izvođaču jer širenjem prstiju stvara napor za mišiće dlana koji obavljaju taj pokret, osobito u slučaju izvođača s manjom rukom. Prema J. Zlataru¹³, sposobnost raspona između prstiju poboljšava se uz pomoć prilagodbe, koju naziva horizontalna adaptacija, ručnog zgloba i podlaktice jer se tako napetost prouzrokovana širim rasponima smanjuje. Horizontalna adaptacija odvija se uvijek prilikom promjene prsta koji svira "jer ruka prirodno teži izravnati pravac podlaktica-tipka adekvatnim korekturama u ručnom zglobu."

U taktovima 9-11 lijeva ruka svira rastvorbu b-mola, *B-f(b-des1)-f*. Izvođač se u ovom slučaju može služiti tehnikom rotacije tako da zamisli da je nota *f* os rotacije oko koje rotiraju peti prsti na noti *B* i palac i drugi prst u dvohvatu *b-des1*.



Slika 4.2.a. Široka rastvorba lijeve ruke

U drugoj temi pred izvođača je postavljen problem sviranja *legato* akorada. Unutar prve rečenice (t.41-49) moguće je svirati *legato* prstima, dok u drugoj rečenici (t.49-56) povezivati prstima nije moguće u potpunosti, već je potrebno koristiti se supstitucijom i klizanjem prstiju. U desnoj ruci (t.49) nijemo se zamjenjuju 2. i 5. prst s palcem i 3. prstom. U sljedećem taktu gornji glas desne ruke povezuje se prebacivanjem 3. prsta preko 5. prsta, dok palac u donjem glasu treba izdržati što duže i najbližim putem premjestiti na sljedeći ton. Prilikom nijeme promjene, težina se prenosi s 2. i 5. prsta na palac i 3. prst i pritom treba voditi računa da ne dođe do ponovnog pritiska tipke.¹⁴ Na prijelazu na 3. takt (t.51) u donjem glasu palac klizi s *ges1* na *f1*, dok se gornji glasovi povezuju prstima.

¹³ Zlatar, J. *Metodika nastave klavira. 1. dio*. Zagreb: Jakša Zlatar, 2018., str. 91.

¹⁴ *Ibid.*, str. 99.

Sličan tehnički problem je sviranje *legato* oktava u taktovima 65-79. U taktovima 65-72 *legato* se prilikom melodijskog pomaka od sekunde postiže supstitucijom 4. i 5. prsta, dok u donjem glasu palac kliže od tipke do tipke. Klizanje palca težak je tehnički zadatak i "zahtijeva pokretljivost, lakoću i fleksibilnost palca." Iznimno je bitno da se palac premjesti na drugu tipku u najkasnijem trenutku jer je time prekid između dva tona manje primjetan. Također prilikom sviranja zglob treba sudjelovati tako da se podiže i zamahuje neposredno prije nove oktave, a tonovi nastaju tijekom njegova spuštanja.¹⁵



Slika 4.2.b. *Legato* oktave, desna ruka

Iznimno je važno izvježbavati *legato* oktave i ne povezivati ih isključivo pedalom, jer ako su one u konačnici povezane samo s pedalom, neće nastati ista kvaliteta zvuka kao kad su povezane prstima.¹⁶ To bi naročito došlo do izražaja u provedbi u taktovima 122-125 kao i 130-133. Pedalizacija koja bi bila podređena postizanju *legato* oktava nije moguća, jer bi se time narušila melodijska linija zapisana u desnoj ruci.



Slika 4.2.c. *Legato* oktave, lijeva ruka

¹⁵ Ibid., str. 98.

¹⁶ Ibid., str. 99.

Također u provedbi u taktovima 133-161 pojavljuje se tehnički problem sviranja dvohvata *legato*. Posebna poteškoća u izvođenju dvohvata *legato* sadržana je u promjeni položaja. U ovakvim situacijama jasno je da potpuni *legato* nije moguće izvesti jer "prilikom prijelaza na novi položaj može se potpuno povezati samo jedan glas – pri uzlazu gornji, a pri silazu donji (uvijek 3. prstom)."¹⁷ U ovom slučaju pomak se odvija prema gore u drugom taktu dvotakta, prilikom prijelaza sa zadnje osmine prve dobe na prvu osminu druge dobe (t. 139, 141, 145, 147, 149, 151). U taktovima 154-161 pomak se odvija prilikom prijelaza zadnje osmine druge dobe na prvu osminu prve dobe. U prvom primjeru u gornjem glasu se 2. prst prebacuje preko 3. prsta dok palac u situaciji kad je prvo na crnoj tipci, klizi na bijelu, a kad je prvo na bijeloj tipci, potrebno ga je izdržati što dulje i u zadnjem trenutku ga ispustiti i što kraćim pomakom odsvirati sljedeći ton. Ručni zglob ne smije biti prenisko niti previsoko držan, već mora biti u "srednjoj visini" i također "horizontalno popustljiv, što će olakšati promjenu položaja."¹⁸

Scherzo

Najveći tehnički zadatci ovoga stavka su svladavanje sviranja dvohvata *legato* i *non legato*, akorada te sviranje više glasova jednom rukom. Od prvog takta oktave se javljaju u desnoj i u lijevoj ruci. U drugom taktu lijeva ruka svira široke akorde *arpeggio*, dok desna ruka ima akorde *legato*. Iznimno je važno izbjeći prevelike pokrete ruke i ručnog zgloba prilikom sviranja oktava. Također iznimno je važno zadržati blizinu prstiju i tipke prilikom sviranja *legato* akorada i oktava u desnoj ruci. Ovo mjesto potrebno je izvesti aktivnim prstima i laganim zamahom ručnog zgloba, što podsjeća na tehniku *legato* oktava. U ovom postupku bitno je da zglob vodi pokret do sljedećeg akorda (oktave) prije prstiju "jer se tako mogu dulje izdržati tonovi koji se "povezuju" istim prstom, odnosno gdje se prst premješta (ili kliže) s tipke na tipku."¹⁹ Prilikom sviranja *arpeggio* akorada u lijevoj ruci potrebno je zadržati opušten zglob ("zbog postizanja rotacije i omogućavanja zamaha cijelog ručnog lanca"²⁰) i imati aktivne prste. Pravilno izvođenje oktava temelji se na istodobnom fiksiranju "aktivnih" prstiju i opuštenosti mišićne ruke.

¹⁷ Ibid., str. 95.

¹⁸ Ibid., str. 96.

¹⁹ Ibid., str. 106.

²⁰ Ibid., str. 107.

Sljedeći tehnički problem su kromatske *legato* kvarte u desnoj ruci. Potrebno je zadržati ručni zglob u srednjoj visini te održati njegovu opuštenost uz veliku aktivnost prstiju. Korisna vježba može biti sviranje glasova dvohvata različitom artikulacijom, npr. gornji *staccato*, donji *legato*, te se također dva glasa mogu izvoditi kao rastavljeni dvohvat.²¹

Posebno treba istaknuti i skokove na kraju "A" dijela i na samom kraju stavka. Istaknuti skokovi su teški zbog brzog tempa i zbog toga što lijeva i desna ruka skaču u protupomaku. Prema Zlataru, pri skoku potrebno je obratiti pozornost na 3 komponente: tonska predodžba, vizualna priprema, pokret ruke. Za postizanje tonske predodžbe potrebno je zamisliti željeni zvuk jer se tako dolazi do najadekvatnijeg pokreta, za vizualnu pripremu važno je imati percepciju klavijature, tj. osjećaj do kojeg točno mjesta ruka skače; i za posljednju komponentu potrebno je ostvariti pokret ruke u obliku luka koji je naravno manji u brzom tempu, kakav je ovdje slučaj, i biti jako blizu tipkama.²²



Slika 4.2.d. Skokovi u protupomaku

Skokove je najbolje vježbati u sporom tempu čime se osigurava "čisto" sviranje te se uvježbava amplituda pokreta koja će se koristiti prilikom kasnijeg sviranja u brzom tempu, naravno u umanjenom obliku.²³ Također, korisno je vježbati na način da se zadrže tonovi akorda na koji se skače i da se na taj način dobro utvrdi njegova pozicija.

"B" dio sadrži tehnički problem sviranja dva glasa jednom rukom. Desna ruka svira dvije melodijske linije, dok je treća sadržana u lijevoj ruci. Za postizanje željenog rezultata neovisnog zvuka svake od zapisanih linija, potrebno je izvježbavati svaku od njih posebno, a zatim i u različitim kombinacijama. Također, linije desne ruke mogu se svirati s obje ruke zbog boljeg osvještavanja zvukovne predodžbe.

²¹ Ibid., str. 96.

²² Ibid., str. 117.

²³ -Ibid., str. 118.

Marche funèbre

Stavak na prvom mjestu zadaje poteškoće u interpretativnom smislu nasuprot tehničkom. Dvohvati i akordi *legato* glavni su tehnički problemi prvog dijela (t.1-31), dok je za izvođenje drugog dijela (t.31-55) potrebna iznimna kontrola tona.

U prvom dijelu prvog dijela u t.11 i 12 desna ruka svira *legato* oktave. Iako su povezane na jednom pedalu u taktu, potrebno ih je također povezati i prstima zbog bolje tonske povezanosti koja je spominjana u prvom stavku. U drugom dijelu prvog dijela, u t.15 desna ruka svira naizmjenično *legato* akorde i oktave. U sljedećem taktu i lijeva i desna ruka sviraju *legato* akorde. Kao što je već rečeno, prilikom sviranja bitno je zadržati opušten zglob koji uz aktivne prste laganim zamahom ostvaruje *legato*.²⁴ U t.19 i 20 lijeva ruka izvodi trilere. Triler se izvodi različitim prstometima zavisno o situaciji, pa se tako "može izvoditi susjednim prstima te njihovim mijenjanjem ili 'preskakanjem'."²⁵ U ovom slučaju zapisan je prstomet susjednih prstiju, pomoću kojeg se ostvaruje iznimno brz i gust triler. Vježbati se može u sporijem tempu, prilikom kojega se izvježbavaju prsti i korištenje blage rotacije ručnog zgloba koja pomaže lakšem izvođenju.²⁶



Slika 4.2.e. Trileri u lijevoj ruci

Trileri se pojavljuju i u drugom dijelu, ali ovaj put u drugačijem karakteru. Sporiji su i moraju biti mirni i obli, što se postiže većom upotrebom rotacije zgloba i manjom aktivnošću prstiju. Treba napomenuti kako se u drugom dijelu pojavljuje još jedna vrsta ukrasa, praler, u t.36 i t.52.

²⁴ Ibid., str. 106.

²⁵ Ibid., str. 113.

²⁶ Ibid., str. 115.



Slika 4.2.f. Praler i triler u desnoj ruci

Presto

Posljednji je stavak iznimno zahtjevan za izvođenje. Cijelom njegovom dužinom lijeva i desna ruka sviraju brzi triolski pokret u razmaku oktave bez trenutka predaha. Prisutni su tehnički problemi položajnih figura i pokretnih oblika bez podmetanja palca kao i sviranje ljestvica. Kretnja po klavijaturi još je teža zbog konstantnih modulacija jer se položaj šake mijenja u nekim situacijama svako pola dobe. Iako su ovo prvenstveno problemi vezani za rad i artikulaciju prstiju, ne smiju se zanemariti pokreti ručnog zgloba i podlaktice koji svojim prilagođavanjem i snagom pružaju pomoć i potporu prstima. Svirati s potpuno mirnim zglobovom i rukom je pogrešno jer zbog brzog tempa postoji velika opasnost od kočenja istih.²⁷ Kao predložak za vježbanje mogu poslužiti načini L. Šabana.²⁸ Artikulacija prstiju može se izvježbavati akcentiranjem pojedinih tonova. Akcentiranje započinje na bilo kojem tonu triole, npr. na trećoj trioli prve dobe potom i na trećoj trioli druge dobe nakon čega se na tom principu akcenti ponavljaju u nadolazećim taktovima. Cilj je prilikom vježbanja na ovaj način proći akcente na svakoj noti triole. Osim što vježbanje na ovaj način poboljšava artikulaciju prstiju, ujedno se postiže i tonska ujednačenost.²⁹ Također se može vježbati raznim vrstama udara tako da umjesto zapisanog *legata* triole budu svirane *staccato*. Može se svirati i različitim kombinacijama *staccata* i *legata*, npr. prva grupa *legato*, druga *staccato*, cijela prva doba *staccato*, druga *legato*, kao i kombinacijama između lijeve i desne ruke,

²⁷ Ibid., str. 81.

²⁸ Zlatar, J. *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira*. Zagreb: Jakša Zlatar, 2017., str. 124.

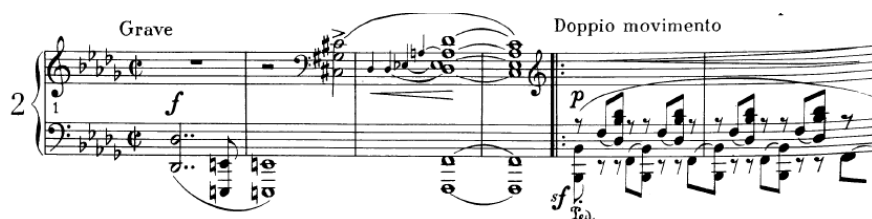
²⁹ Ibid., str. 126.

lijeva *staccato*, desna *legato* i obratno.³⁰ Nadalje, zbog bolje kontrole, korisno je vježbati u različitim dinamikama (*p*, *mf*, *f*).³¹ Na kraju treba spomenuti vježbanje u polaganom tempu koji se postepeno nakon svladavanja zadataka uz kontrolu metronoma ubrzava.³² Treba napomenuti kako je s metronomom najbolje vježbati kraće odlomke.

4.3. Interpretativna analiza

Grave Doppio movimento

Uvodna četiri takta zapisana u tempu *Grave* trebaju od prvog trenutka zaokupiti pozornost slušatelja. Interval smanjene septime zvukovno se kreće u *decrescendu*, akcentirani akord *Cis-gis-cis1* na sljedećoj dobi ne treba biti odsviran preglasno niti napadno iz razloga što je pravi vrhunac ove fraze u najvišoj noti *des1 arpegirano*g akorda *des-es-a-des1*. Rješenje u dominantu *C-es-a-c1* dolazi u *decrescendu*. *Sforzato* oktava *B1-B* dolazi kao iznenađenje, nakon kojeg slijedi napeto kretanje u osminskim figurama lijeve i desne ruke koje donose novi tempo *Doppio movimento*.



Slika 4.3.a. Uvod i osminska figuracija

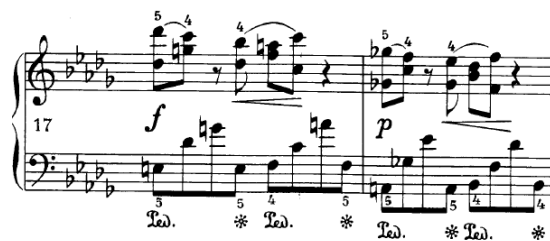
Kroz 4 takta ove fraze zapisan je pedal bez promjena koji mnogi izvođači ne sviraju, već biraju varijantu s mijenjanjem pedala ili sviraju čak u potpunosti "suho" bez pedala. Zapisani pedal nije neizvediv, ali je potrebno obratiti veliku pozornost na neizlaženje iz dinamičkog opsega *p-pp*. Možemo pretpostaviti da je autor imao namjeru postizanja efekta bujice ili uzburkanosti te da je iz tog razloga zapisao ovaj pedal i stoga učestale promjene u pedalizaciji ne postižu prvobitnu ideju autora. Također kroz iduće dvije četverotaktne fraze (t.9-12, 13-16) upisan je dug pedal, prvo kroz 3 takta (b-mol) a potom 4 takta (sm.7). Izvođači kao i u prvom slučaju uglavnom ne poštuju ovaj pedal i sviraju *vibrato* pedal i neki

³⁰ Ibid., str. 125.

³¹ Ibid., str. 129.

³² Ibid., str. 128.

čak i bez pedala. Kao glavni razlog tome navodi se drugačiji instrument u doba kad je skladba nastala te kako pedali zapisani u tom vremenu nisu izvedivi na današnjem instrumentu. Ako se izvođač odluči poštivati prvobitno ideju pedalizacije, pozornost treba posvetiti laganijem sviranju, s blagim pritiskom na tipku, bez prevelike težine, naročito u lijevoj ruci, koja u dugom pedalu može početi stvarati preveliku buku (zapisana dinamika je *p*). Melodijska linija desne ruke donosi efekt lovljenja i nemira koji je ostvaren konstantnom isprekidanošću pauzama koje se trebaju ispoštivati čak i ako su pod pedalom. U sljedećim dvotaktima (t.17-20) važni su zapisani dinamički kontrasti *f-p* koji anticipiraju dinamički vrhunac prvog nastupa prve teme (t.21) nakon kojeg dolazi kratko smirenje u obliku mosta nakon kojeg se pojavljuje drugi nastup teme, ovaj put u dinamici *f*.



Slika 4.3.b. Kontrastni dvotakt

Drugi nastup prve teme je za razliku od prvog nastupa zapisan u dinamici *f*, dok je pedal zapisan identično. Zbog zapisane dinamike ovaj pedal je teži za realizirati, ali nije nemoguć. Kao i u prvom slučaju, lijeva ruka treba biti svirana bez težine i ne u *f* dinamici već u *mp*, što pruža sasvim dovoljno zvuka. U drugom nastupu Chopin zapisuje akcent na lakoj drugoj osmini u dobi, što donosi sasvim drugačiji karakter koji više nije poletan, već je jako težak. Ista akcentuacija se pojavljuje u dvotaktnim frazama (t.33-36) na drugoj osmini prve dobe. Ovaj put nisu zapisani dinamički kontrasti kao u prvom slučaju, već se ovaj put 4 takta kreću u *crescendu* prema vrhuncu prve teme (t.37-40). Druga tema donosi potpuno smirenje napetosti. Pojavljuju se duže notne vrijednosti i povezanija melodijska linija. Iako je zapisana oznaka *sostenuto*, tempo ne bi trebao biti puno sporiji od tempa prve teme zbog održavanja cjeline stavka. Kroz cijelu dužinu druge teme proteže se sličan materijal koji se kreće u atmosferskoj gradaciji koju možemo podijeliti u dva dijela. U prvom dijelu (t.41-56) tema je zapisana jednostavno akordski i prilikom vođenja fraze nema potrebe za velikom agogikom, već bi sve trebalo ostati jednostavno, u čemu i jest njena ljepota. U drugom dijelu (t.57-80) u lijevoj ruci se javlja prateća figuracija prvo u triolama (t.57-60) koje unose pokretljivost

nakon razdoblja dužih notnih vrijednosti. Pokretljivost se povećava (t.61-80) jer se notne vrijednosti lijeve ruke smanjuju u osminke. Također konstantno melodijsko penjanje melodije desne ruke (t.65-72) unosi veliko uzbuđenje koje u trenutku može donijeti *acellerando* koji nije zapisan, iako je u ovoj situaciji prirodan, pa nije pogrešan. Vrhunac druge teme (t.73-80) donosi grandiozna melodija u desnoj ruci podržana široko raspisanom akordskom pratnjom lijeve ruke. U sljedećim taktovima (t.81-92) triolsko kretanje u dvoglasima priprema nadolazeći *stretto* (t.93-105) u kojem se vraća prvobitni tempo prve teme te se time zaokružuje cjelina ekspozicije.

Provedbu karakterizira veliki nemir ostvaren korištenjem materijala prve teme. Nemir u osminskih figura (t.106-109) u samom početku prekida dvotaktno smirenje (t.109-110) izrazito kontrastnog karaktera. Ista se situacija ponavlja ali ovaj put osminski pomak traje duže (t.110-116), dok je smirenje i dalje kratko (t.117-118). Sljedeći dvotakt priprema nastup silazne melodijske linije desne ruke čije je kretanje postepeno i smireno, dok lijeva ruka iznosi potpuno drugačiji materijal, osminski pomak koji kontrastira melodiji. Nakon četverotaktnog melodijskog i dinamičkog penjanja (t.126-129) ponavlja se ista kontrastna situacija (t.130-133), samo je ovaj put melodija desne ruke napisana u oktavama. U prethodno spomenutim taktovima *crescenda* ni sveukupni zvuk ne bi trebao biti preglasan iz razloga što je vrhunac provedbe zapisan u taktovima 133-166, stoga bi dinamički sve prije toga trebalo biti odsvirano s malom zadržkom, kao pripremu za ono što dolazi. Prvi veliki *crescendo* potrebno je odsvirati u taktovima 134-137. U taktovima 133-153 pedal je zapisan harmonijski po dva takta pod istim pedalom. Pedal ne bi trebalo mijenjati jer se s njime postiže veća količina zvuka koja je potrebna za vrhunac.

The image shows a musical score for piano, measures 138-141. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The right hand (RH) features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand (LH) provides a harmonic accompaniment with chords and triplets. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The score includes fingerings (1-5) and articulation marks like accents (>) and slurs. There are also performance instructions like 'Ped.' (pedal) and asterisks (*) indicating specific points of interest or emphasis.

Slika 4.3.c. Vrhunac provedbe

Potvrda vrhunca je zapisana u duru u taktovima 154-161. Zapisani pedal prati harmoniju i traje 3 i 1/2 takta. Nakon *stretta* u triolama (163-165) dolazi do dugo očekivanog smirenja koje priprema reprizu druge teme.

U *codi* koja je zapisana nakon *ff* izvođač treba ekonomično rasporediti zvuk tako da se cijelom njenom dužinom zvuk kreće u *crescendu* do završnih akorada *fff*.

The image shows a musical score for the end of the first section. It consists of two staves: a piano (left) and a right hand (right). The piano part features a series of chords and a triplet of eighth notes. The right hand part features a series of chords and a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *ff* and *fff*, and articulation markings such as *stretta* and *codi*. The score is numbered 235.

Slika 4.3.d. Završetak prvog stavka

Scherzo

Stavak sadrži dva kontrastna dijela: vatreni *scherzo* A dijela te sentimentalnog valcera u B dijelu. Iako je na samom početku naznačena dinamička oznaka *f*, to ne treba shvatiti doslovno. Kako prva rečenica protiče u penjanju, dinamičkom i intonativnom, nakon predtakta oktave *B-b* koja je akcentirana, pijanisti najčešće u prvom taktu krenu iz dinamike *piano* zbog lakše gradacije koja slijedi. Ako bi se ova situacija mogla shematski opisati onda bi to bilo ovako: prvi dvotakt *piano* s *crescendom* u *mf* (t.1-2), drugi dvotakt kreće iz *mp* s *crescendom* u *f* (t.3-4), te rečenica koja kreće *mf* uz veliki *crescendo* prema svojem kraju u *ff* (t.5-8).

The image shows the first sentence of the Scherzo. It consists of two staves: a piano (left) and a right hand (right). The piano part features a series of chords and a triplet of eighth notes. The right hand part features a series of chords and a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and articulation markings such as *stretta* and *codi*. The score is numbered 235.

Slika 4.3.e. Prva rečenica

Rečenica koja slijedi (t.9-20) kreće iz *p* s *crescendom* do t.12 nakon čega dolazi smirenje i proširenje koje priprema reprizu početka. Identična dinamička kretanja donose t.21-33 do iznenađenja u vidu *sforzata* u *f* dinamici u t.34 nakon kojeg prvi dio "A" dijela završava dramatičnim oktavama u lijevoj i desnoj ruci. Iako je cijeli dio izrazito dramatičan, sve oktave

i dvoglasni trebaju zvučati lagano i poletno i ne smiju biti svirani s osjećajem težine. Jedina iznimka su dvohvati i akordi obilježeni akcentom. Tempo ne treba biti prebrz, iako ga mnogi izvođači imaju. Drugi dio prvog dijela obilježen je uzlaznim ljestvicama u kvartama. Dvohvati u ljestvicama također trebaju biti odsvirani lagano *leggero* do svojih vrhunaca u t.41 i t.45. Prije sviranja akorada Es-dura i E-dura, nakon kojih slijedi skok, većina izvođača uzme kratak dah, to jest minimalno zakasne.



Slika 4.3.g. Kromatske kvarte i skokovi

Harmonijske kretnje u t.46-49 u tercama i oktavama potrebno je zvučno voditi prema akcentima zapisanima na prvoj dobi na način da je svaki sljedeći glasniji i intenzivniji. Ovi dvotakti pripremaju dursku sekvencu koja na kratko mijenja dramatičnu atmosferu "A" dijela. Modulacija u t.55-64 donosi skraćenu reprizu prvog dijela u es-molu. Sami završetak je iznimno silovit i upečatljiv. Skokovi u obje ruke (t.73-76) trebaju biti odsvirani furiozno s velikim akcentima na zabilježenim dobama. Kako je zapisana oznaka *piu lento* "B" dio treba biti u sporijem tempu ali tempo treba pažljivo odabrati kako bi se izbjeglo presporo sviranje. Također velika agogika mogla bi ostvariti pogrešan učinak. "B" dio obilježen je melodijskom linijom koju autor provodi kroz više rečenica i tonaliteta. Iako to nije zabilježeno u notama, potrebno je raditi na razlikama u boji i općenito dinamici između rečenica. Akcent zapisan na noti *b* u uvodnih 4 takta je vjerovatno zamišljen kao agogički akcent³³, *tenuto*, a ne dinamički. Dinamičkim akcentom bi trebalo istaknuti *es1* nakon koje slijedi silazna sekunda u *decrescendu* na *des1*. Linija kroz četiri takta može biti odsvirana u *crescendu*. Melodijska linija rečenica materijala *a* proteže se kroz tri glasa naizmjenično. Kroz prva tri takta linija je u gornjem glasu desne ruke, nakon čega je u sljedeća dva takta u gornjem glasu lijeve ruke te se kroz završna tri takta linija premješta u desnu ruku u najdubljem glasu. Dinamička kretnja bi trebala voditi *crescendom* do *des2* (t.86). Nakon njega melodija intonativno kreće prema niže (t.87-90) pa tako i dinamički pokret kreće u *decrescendo*.

³³ Zlatar, J. *Uvod u klavirsku interpretaciju*. Zagreb: Jakša Zlatar, 2016., str. 81.



Slika 4.3.h. Uvod i prva rečenica "B" dijela

Taktovi 91 i 92 služe kao proširenje i trebali bi biti odsvirani mirno i prigušeno. Sljedeća rečenica je zapisana u b-molu, atmosfera je mračnija, i stoga bi zvučno trebala biti odsvirana intenzivnije u odnosu na početnu. Sljedeća rečenica je ponovljena prva. Perioda koja slijedi unosi nakratko veseliju atmosferu na koju se nastavlja rečenica materijala *a* koja bi ovaj put mogla nastaviti taj karakter i biti odsvirana zanosnim i punim zvukom za razliku od prva dva puta. Sljedeća rečenica je opet molska, ovaj put u as-molu, te bi ovaj put mogla biti odsvirana sjetno i blago za razliku od prvog puta. Prijelazna rečenica (t.137-144) donosi novu energiju i svjetlinu i tako najavljuje novi materijal i središnji dio "B" dijela. Lijeva ruka iznosi zasebnu melodiju koja ima veliku ulogu u karakteru. Silazni nizovi tonova u prva četiri takta unose blagi nemir u poprilično mirno kretanje glasova desne ruke. Nemir se povećava u sljedećim taktovima kada melodijsko kretanje lijeve ruke ide naizmjenično gore, pa dolje, dok desna ruka to prati harmonijskom napetošću dominantni koje se rješavaju u tonike. Svi glasovi vode do zajedničkog dinamičkog vrhunca u t.149 nakon kojeg slijedi smirenje i završetak prve rečenice.



Slika 4.3.i. Središnji dio

Druga rečenica je malo složenija, njezin dinamički vrhunac je na trećoj dobi t.158 nakon kojeg *crescendo* u taktu 160 priprema ponovni nastup materijala *a*. Završne tri rečenice u svojem trećem nastupu ostavljaju najveći dojam na slušatelje te bi stoga trebale biti odsvirane s najvećom emocijom do sada. Sjetna atmosfera prestaje u t.184 kada silazne kromatske oktave u velikom *crescendu* i *accelerandu* pripremaju reprizu "A" dijela.

Prvo novo zbivanje događa se u taktu 267 kada se umjesto očekivanog nastavka skokova iz prethodnih taktova i furioznog završetka *subito pianom* i velikim *decrescendom* i *rallentandom* priprema materijal a "B" dijela. Tako završetak stavka poprima neočekivan karakter i smirenje koje se veže na sljedeći stavak.

Slika 4.3.j. Smirenje na kraju stavka

Marche funèbre

Stavak je središte cijele sonate što govori i činjenica da je kao uvriježeni naziv sonate preuzet njegov naslov. Sam naslov govori sve o karakteru dijela koji je sumoran, mračan i jeziv, iako je "B" dio potpuni kontrast koji razbija dotadašnju atmosferu poput zrake sunca koja probija oblake. Tempo ne smije biti prespor, već u tempu ljudskog koraka. Od početnog takta potrebno je zaokupiti pozornost slušatelja. Lijeva ruka pulsira poput koraka izmjenjujući dva akorda čitavi prvi dio. Desna ruka za to vrijeme posjeduje pokret u vidu punktiranog ritma koji karakterizira marš. Uvodna dva takta potrebno je odsvirati mirno bez prevelikih dinamičkih kretnji, nadolazeća dva takta unose melodijsku liniju u desnoj ruci koja se kreće s blagim tonskim pokretom prema prvoj dobi 4 takta kao svom vrhuncu. Melodija se ponavlja u t.5 i 6 s nadodanom tercom i ovaj put kao potvrda svira se uvjerljivije i s punijim zvukom. Sljedeći dvotakt donosi vrhunac i početak smirenja ove rečenice. Nakon vrhunca na prvoj osmini (*mf*) u t.7 melodijska linija se kreće prema dolje u *decrescendu*, sljedeći takt je doslovno ponovljeni koji kreće iz *mp* dinamike s *decrescendom* u *p*. Nakon smirujućeg završnog dvotakta prve rečenice u t.11 i 12, novi ponovljeni dvotakt donosi iznenađenje

slušatelju sa *sf* na prvim dobama u taktu koji služe kao zaključak sumorne atmosfere prvog dijela. Ovaj *sf* ne treba postići prenapadan zvuk već je dovoljno da bude odsviran s velikom težinom i značajem. Taktovi 13 i 14 donose smirenje i modulaciju u drugi dio prvog dijela.

Slika 4.3.k. Završetak dijela *a*

Drugi dio donosi po prvi put *f* dinamiku. U ovome slučaju nije potreban preglasan *f* jer je u drugom ponavljanju rečenice u t.22 zapisana dinamika *ff* koja predstavlja vrhunac cijelog prvog dijela, te bi cijelokupni zvuk trebao biti organiziran prema tom *ff* kao glavnom vrhuncu. Uzlazna linija prvog dvotakta kreće se velikim intenzitetom u *crescendu*, dok silazna linija drugog takta donosi kratko smirenje u *decrescendu* prekinuto novom uzlaznom linijom u t.17 koja doseže vrhunac u širokom akordu F-dura u lijevoj i desnoj ruci, na trećoj dobi u t.18. Dinamički intenzitet se nastavlja u sljedećem taktu gdje je najvažnije istaknuti silaznu melodijsku liniju skrivenu (*f1-es1-des1*) unutar akorada u desnoj ruci. Linija se kreće u *decrescendu* popraćena gustim trilerom u desnoj ruci, čiji predudar, ako se poštuje kretanje linije lijeve ruke, dolazi na dobu. Identična situacija ponavlja se u sljedećem taktu, ovaj put u tišoj dinamici *mf*, unutarnju liniju desne ruke (*des1-c1-b*) također je potrebno istaknuti jer se njenim kretanjem najavljuje promjena u mol u sljedećim taktovima. Triler se u ovom taktu svira s manjim intenzitetom. Smirenje u vidu materijala prvog dijela u *p* dinamici u sljedećem dvotaktu. Kratka reminiscencija prekinuta je iznenadnim *ff* koji donosi ponovljenu rečenicu koja se ovaj put svira s velikim intenzitetom sve do vrhunca na trećoj dobi u t.26.

Slika 4.3.l. – Vrhunac dijela *b*

Ovaj put intenzitet se smanjuje u sljedećem dvotaktu do potpunog smirenja u posljednjim taktovima, gdje se zaokružuje cjelina prvog dijela uz kratko pojavljivanje materijala prvog dijela.

Drugi dio unosi potpuni kontrast u stavak. Moglo bi se reći da je Chopin ubacio *nocturno* unutar marša. Ovaj dio ne trpi preveliko muziciranje. Trebao bi se svirati jednostavno, bez agogičkih odstupanja. Najveća pozornost bi trebala biti na kvaliteti tona i njegovoj boji koja mora biti obla, baršunasta i mekana. Treba napomenuti kako postojanje boje klavirskog tona nije znanstveno dokazano, ali ona zasigurno postoji u "zvučnoj mašti izvođača i slušatelja."³⁴ Dinamički raspon trebao bi ostati u okvirima *pp-mf*. Chopinov klizni prstomet koji se pojavljuje u desnoj ruci daje do znanja na koji bi se način zvukovno trebale povezati te melodijske linije. Tonovi se trebaju prelijevati jedan u drugi. Isto vrijedi i za skokove u t.32 i t.34, gdje nema potrebe za isticanjem tih velikih intervalskih pomaka. Prvi dvotakt zapisan je u *pp* dinamici. U variranom dvotaktu nije potrebno pojačavati dinamiku nego bi najbolje bilo svirati ga svjetlijom bojom, iako se intonativno penje i po logici klavirske interpretacije bi se trebao svirati glasnije. Lijeva ruka treba biti svirana *leggatissimo* iznimno ujednačenim zvukom.



Slika 4.3.m. Početak "B" dijela

Sljedeći taktovi ponovno poprimaju obliju boju te se gotovo neprimjetno kreću prema vrhuncu na trećoj dobi u t.37. Triler u t.37 treba biti odsviran mirno i zaokruženo u skladu s karakterom dijela.

Varirani dvotakt na početku drugog dijela ovaj put je u obrnutoj situaciji jer je prvi dvotakt svjetliji, a drugi tamniji. Drugi dio je okarakteriziran dugim *crescendom* koji se kreće do

³⁴ Zlatar, J. *Uvod u klavirsku interpretaciju*. Zagreb: Jakša Zlatar, 2016., str. 35.

vrhunca na trećoj dobi u t.46. *Crescendo* u ovom slučaju ne treba shvatiti kao veliko dinamičko pojačavanje, već je važno ostvariti veći intenzitet u sviranju i tonsku napetost koja je kasnije popraćena ritamskom, pojavom predudara i punktiranog ritma. Također, sama napetost se ostvaruje konstantnim intonacijskim penjanjem svakog sljedećeg dvotakta. Nakon vrhunca i kadence slijedi identična repriza prvog dijela.

Repriza prvog dijela donosi identičan materijal, a jedina razlika je u *crescendu* zabilježenom od t.57 do t.62. koji unosi odlučniji karakter u odnosu na početak.

Presto

Oko stavka se vode brojne polemike od vremena u kojem je nastao pa sve do danas. Mnogi su umjetnici pisali analize i pokušavali objasniti Chopinovu ideju i smisao stavka, kao i njegovu povezanost s ostalim stavcima sonate. Unutar nota ne postoje nikakve dinamičke niti agogičke oznake. Jedine Chopinove napomene su *Presto* kao oznaka tempa, *sotto voce e legato* sa samog početka stavka, *crescendo* u taktovima 13 i 14 te dinamička oznaka *ff* u posljednjem taktu stavka. Interpretacija nije lagana jer je tehnički, zbog brzine tempa i konstantnog gibanja po klavijaturi zbog modulacija, jako teško svirati ovaj stavak. Kompletni zvuk bi trebao biti prigušen, a dinamičko kretanje bi trebalo ići u *crescendu* i *decrescendu* u valovima. Početak treba zvučati kao iz daljine kao što i sama napomena kaže (*sotto voce*), unutar melodijske linije prvog dvotakta potrebno je istaknuti kretnju *e-g-f*, *e-g-g* u prvom taktu te *fis-a-g*, *fis-a-b* u drugom taktu.

FINALE

Presto

sotto voce e legato

Slika 4.3.n. I. tema

Sljedeći taktovi vode dinamičku kretnju u *crescendu* prema prvo vrhuncu u prvoj dobi t.5, intenzitet se ponovno povećava penjanjem u t.6 do drugog vrhunca na prvoj dobi u t.7. Posljednje penjanje u t.8 vodi do posljednjeg vrhunca u t.9, nakon kojeg slijede četiri takta sekventnog spuštanja i relativnog smirenja, jedini pomak u *crescendu* događa se na drugim

dobama na krajevima dvotakta. Veliki *crescendo* u t.13 i 14 vodi do vrhunca u taktu 15 čija se dinamika sekventnim spuštanjem u sljedećem taktu utišava.



Slika 4.3.o. Jedini zapisani *crescendo*

U t.17 ljestvični nizovi kreću iz *p* dinamike u laganom *crescenduo* do sljedećeg takta koji je već u *mp* dinamici. Sljedeći dvotakt prati istu dinamiku te se kreće u *crescenduo* prema t.21 u kojem dolazi do intonativnog i dinamičkog spuštanja prije novog velikog *crescenduo* u t.23 na uzlaznom nizu koji priprema nastup druge teme i prvi svijetli durski trenutak stavka. Taktovi 25 i 26 kreću se u *decrescenduo* do ponovnog velikog *crescenduo* u t.27, nakon kojeg se tema ponavlja za oktavu više. Sljedeći dvotakt unosi veliku napetost u melodijskoj kretnji koja počinje na drugoj dobi prvog takta te se ponavlja kroz obje dobe sljedećeg takta. Ona donosi *crescendo* koji vodi do sljedećeg dvotakta koji je ponovljen za m2 više. Vrhunac kretnji je na prvoj dobi u t.35 na noti *des2-des1* koju je dozvoljeno odsvirati s *tenutom*.



Slika 4.3.p. Vrhunac drugog dijela

Takt je doslovno ponovljen te se nakon njega nastavlja silazno gibanje i smirenje kroz t.37 i 38 nakon kojih dolazi repriza prve teme. Tema se ponavlja do t.47 u kojem nastupa nova epizoda koja donosi najviše napetosti u stavak. Konstantne izmjene silaznih i uzlaznih linija unose veliku nervozu jer silazne linije prirodno idu u *decrescenduo* dok uzlazne idu u *crescendo*. Tako se prva triola u t.47 kreće u *crescendo*, dok druga zbog intervalskog skoka ide u *crescendo*, treća je u *decrescenduo*, a četvrta je ponovno u *crescendo*. U sljedećem taktu se prva triola kreće u *decrescenduo*, dok su ostale tri u pokretu *crescenduo*. Silazni nizovi u sljedećem taktu dozvoljavaju blagi *tenuto* na početku druge i prve dobe na noti *c3-c2*. U

sljedećem taktu odvija se još jedan silazni niz nakon kojeg počinje sekvenca koja traje 6 taktova.

Slika 4.3.r. Silazna sekvenca

U sekvenci je zanimljivo tonski istaknuti interval kvarte koji se pojavljuje između zadnje triole prve dobe i prve triole druge dobe kao i između zadnje triole druge dobe i prve triole prve dobe u taktu. Svaki dvotakt sekvence kreće intenzivno iz glasnije dinamike te se kreće u *decrescendu* do nastupa sljedećeg. Sljedeći dvotakt sadrži silazne nizove tvorene na *ges* koji se kreću u blagom *decrescendu* prema drugoj grupi triola u dobi. Nakon spojnog dvotakta silazni nizovi se ponavljaju za oktavu niže. Posljednji veliki *crescendo* odvija se u uzlaznom nizu u t.63 nakon kojeg silazni niz u t.64 ide u *decrescendo*. Dvotakt koji slijedi svojim intervalskim penjanjem donosi posljednje zbivanje prije smirenja u t.67 i 68 i *code* koja započinje u t.69. *Coda* se kreće u *decrescendu* bez najave furioznog završetka. U t.73 javlja se prva pauza u cijelom stavku. Pauza traje jednu dobu, dok se na drugoj dobi javlja ponovljeni motiv iz prethodnog takta. Ista situacija se ponavlja u sljedećem taktu. U pretposljednem taktu je uobičajeno učiniti blagi *ritardando* prije velikog iznenađenja koje donosi posljednji takt u *ff* dinamici.

Slika 4.3.s. Završetak kompozicije

5. Zaključak

Iako je tijekom povijesti bila kritizirana i osporavana, Chopinova sonata u b-molu slijedila je logičan nastavak razvoja klasične sonate u romantičnu. Sagledavši sve iznese tehničke probleme i poteškoće, može se zaključiti kako je djelo iznimno kompleksno i složeno, što ne treba čuditi jer je Chopin kao vrhunski pijanist, pisao virtuozne skladbe od kojih se između ostalih, ističe ova sonata. Duljina forme i pregršt različitog sadržaja unose dodatnu težinu uz već navedene probleme. Analiza će poslužiti kao predložak koji može pomoći lakšem iščitavanju i uvježbavanju kompozicije. Kako bi došlo do svladavanja teškoća, tehnički problemi se moraju rješavati konstruktivnim vježbanjem dok se interpretacija mora prvenstveno doživjeti, a potom uvježbati.

6. Literatura

Dedić, Srđan. *Glazbeni oblici i stilovi 19. i 20. stoljeća.*

<http://www.muza.unizg.hr/skripte/Srdan%20Dedic%20%20-%20Glazbeni%20oblici%20i%20stilovi%20%20-%20skripta.pdf> (pristup 29. svibnja 2018.)

Iwaskiewicz, J. *Chopin*. Varšava: Państwowy instytut Wydawniczy, 1949.

Kholopov, J. O zasadach kompozycji Chopina: zagadka finalu sonaty B-moll, *Rocznik Chopinowski*, XIX, 1987.

Liszt, F. *The Life of Chopin*. Boston: Oliver Ditson Company, 1863.

Oshry, Jonathan Isaac. *Shifting modes of reception: Chopin's piano sonata in B flat minor, opus 35*. Magistarska disertacija. Manchester: Royal Northern College of Music, 1999.

<http://www.joshry.com/Chopin-Thesis/Shifting-Modes-of-Reception-Chopin%27s-Piano-Sonata-in-B-Flat-Minor-Opus-35.html> (pristup 1. lipnja 2018.)

Zlatar, J. *Metodika nastave klavira. I. dio*. Zagreb: Jakša Zlatar, 2018.

Zlatar, J. *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira*. Zagreb: Jakša Zlatar, 2017.

Zlatar, J. *Uvod u klavirsku interpretaciju*. Zagreb: Jakša Zlatar, 2016.

|