

# **Artikulacija u Mozartovim i Beethovenovim sonatama za klavir i violinu**

---

**Kamber, Dora**

**Professional thesis / Završni specijalistički**

**2017**

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

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/um:nbn:hr:116:661901>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-25**



*Repository / Repozitorij:*

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



MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU  
6. ODSJEK ZA GUDAČKE INSTRUMENTE I GITARU

Dora Kamber

**ARTIKULACIJA U MOZARTOVIM I  
BEETHOVENOVIM SONATAMA  
ZA KLAVIR I VIOLINU**

POSLIJEDIPLOMSKI SPECIJALISTIČKI RAD



ZAGREB, 2016.  
MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU  
6. ODSJEK ZA GUDAČKE INSTRUMENTE I GITARU

Mentor studija: red. prof. Marija Ćepulić

Mentor pisanog rada: prof.dr.sc. Vjera Katalinić

Studentica: Dora Kamber

Ak. god. 2015/2016.

ZAGREB, 2016.

SPECIJALISTIČKI RAD ODOBRILO MENTOR

---

Potpis

U Zagrebu,

Specijalistički rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI  
MUZIČKE AKADEMIJE

## SADRŽAJ

SAŽETAK.....	6
ABSTRACT .....	7
UVOD .....	8
1. ARTIKULACIJA.....	9
1.1. Općenito o artikulaciji .....	9
1.2. Poimanje artikulacije nekad i sad .....	9
1.3. Sonata kroz povijest.....	12
1.3.1. Sonata u razdoblju klasicizma.....	12
1.4. Instrumentarij.....	14
1.4.1. Fortepiano.....	14
1.4.2. Violina u razdoblju baroka i klasicizma.....	15
1.4.3. Žice.....	16
1.4.4. Razvoj gudala .....	17
1.5. Zašto je sonata pogodna za proučavanje artikulacije?.....	18
1.6. Raznovrsnost i jedinstvo.....	21
2. STACCATO.....	23
2.1. Neue Mozart Ausgabe .....	23
2.2. Obilježavanje <i>staccata</i> u izvorima.....	24
2.3. Obilježavanje <i>staccata</i> u Mozartovim sonatama .....	28
2.4. Izvođenje <i>staccata</i> .....	38
2.5. Rješenje Paula Miesa .....	39
2.6. Prva izdanja .....	40
2.7. <i>Staccato</i> u Beethovenovim djelima .....	43
2.8. Varijacije Beethovenovih <i>staccata</i> .....	44
2.9. Beethovenov rukopis .....	49

2.9.1. Ekspresivni faktor.....	50
2.10. Beethovenovi ispravci .....	51
2.10.1. Prva izdanja Beethovenovih djela .....	53
2.10.2. Problem graviranja .....	54
3. ARTIKULACIJA U SONATAMA .....	57
3.1. Sonatni stavci.....	57
3.2. Trodijelne pjesme .....	79
3.3. Varijacije.....	90
4. INTERPRETACIJA.....	100
4.1. Reproduktivna glazbena umjetnost.....	100
4.2. Opasnost tradicionalnih izvedbi .....	101
4.3. Određivanje karaktera.....	102
4.4. Mozartovi i Beethovenovi stavovi spram izvođenja .....	103
4.5. Verbalizacija ekspressivnosti .....	106
4.6. Artikulacija i karakter .....	107
4.7. Türkovo definiranje artikulacije .....	108
4.2.1. Definiranje karaktera u plesnim stavcima .....	113
4.8. Türkov princip u Mozartovim sonatama .....	114
4.9. Stavci bez označenog karaktera.....	125
4.10. Czerny o Beethovenovom stilu interpretacije .....	140
ZAKLJUČAK .....	145
POPIS LITERATURE .....	149

## SAŽETAK

Ovaj je poslijediplomski specijalistički rad naslovljen *Artikulacija u Mozartovim i Beethovenovim sonatama za klavir i violinu* podijeljen u četiri veće cjeline.

Prva se cjelina, naslovljena *Artikulacija*, osvrće na mijenjanje značenja i notiranja artikulacije kroz povijest. Osvrće se i na zvučnu sliku razdoblja klasicizma, odnosno obrazlaže se koje su bile tehničke performance glazbala i gudala onoga doba i zašto je to usko povezano s izvođenjem artikulacije.

Druga cjelina, *Staccato*, posvećena je istraživanju određenog tipa artikulacije, odnosno *staccatu*. Premda su 1954. godine rezultati muzikološkog istraživanja doveli do zaključka da je Mozart koristio dva znaka za označavanje *staccata* i u skladu s tim uvrstili i klin i točkicu u Neue Mozart Ausgabe, daljnja su istraživanja pokazala da je takav zaključak pogrešan. Pomoću raznih povijesnih izvora, kao što su priručnici onoga doba, rukopisi skladatelja i prva izdanja, u radu se pokušava dokazati da Mozart i Beethoven nisu namjerno koristili dva znaka za označavanje *staccata*.

U trećoj cjelini, *Artikulacija u sonatama*, usporedna analiza pojedinih stavaka sonata oba skladatelja pokazuje da su se koristili artikulacijom kako bi postigli jasnoću strukture djela i da su pomoću artikulacije dolazili do kontrasta, kako pojedinih stavaka, tako i manjih cjelina unutar stavka.

U četvrtoj cjelini, *Interpretacija*, rad se bavi važnošću određivanja karaktera pojedinog djela te pomoću pisama pokušava dočarati Mozartov i Beethovenov stav spram izvođenja. Kao glavni izvori definiranja tadašnje interpretacije poslužili su Türkova *Klavierschule* i Czernyevi osvrti na izvođenje Beethovenovih djela.

## ABSTRACT

This postgraduate specialist research paper entitled *Articulation in Mozart's and Beethoven's Piano and Violin Sonatas* is divided into four larger parts.

In the first part, called *Articulation*, I described how the meaning and notation of articulation have changed in the course of history. I also elaborated on the sound image of the Classical period, i.e., explained technical performance of instruments and bows at the time, and why it was so closely linked with the performing of articulation.

I dedicated the second part, entitled, *Staccato*, to the study of a certain type of articulation – *staccato*. Although a musicological research of 1954 concluded that Mozart used two signs to mark *staccato*, and thus included both dots and wedges into the Neue Mozart Ausgabe, further studies showed it to be a wrong conclusion after all. Using different historical sources - such as manuals at the time, the composers' manuscripts and first editions - I tried to prove that Mozart and Beethoven did not intentionally use two signs to mark *staccato*.

In the third part, entitled *Articulation in Sonatas*, comparative analysis of certain movements in sonatas of the aforementioned composers shows how they employed articulation to achieve structural clarity of a piece, and how they used articulation to create contrast between certain movements, as well as between smaller sections within a movement.

In the fourth part, called *Interpretation*, I explained the importance of determining character of particular works, and tried to conjure up Mozart's and Beethoven's attitudes toward performance on the basis of their letters. My main sources for defining interpretations at the time were Türk's *Klavierschule* and Czerny's reviews of the interpretation of Beethoven's works.

## UVOD

Definiranje artikulacije je jedna od osnovnih preokupacija reproduktivnih umjetnika pri interpretiranju nekog djela. Njezinom pravilnom uporabom najjednostavnije možemo dočarati određenu ekspresiju, odnosno u konačnici karakter nekog djela, što je od iznimne važnosti kako bi samo djelo bilo što kvalitetnije prezentirano publici. S obzirom na to da sam oduvijek preferirala glazbu iz razdoblja klasicizma, došla sam do zaključka kako bi dublje proučavanje artikulacije glazbenih djela toga razdoblja proširilo moje znanje što bi u konačnici pridonijelo i boljem interpretiranju ondašnje glazbe. Odgovor na pitanje zašto je odabir pao upravo na sonate najvećih majstora klasicizma, W. A. Mozarta i L. van Beethovena, leži u činjenici da su sonate, osim što su dio standardnog violinističkog repertoara, kod oba skladatelja mnogobrojne pa tako pružaju uvid u šиру sliku.

U ovom sam radu analizirala artikulaciju u sonatama za klavir i violinu W. A. Mozarta i L. van Beethovena tako što sam pokušala pokazati kako su koristili artikulaciju u postizanju jasnoće strukture djela i u kreiranju kontrasta, a to su, uz uravnoteženost, dvije najvažnije odlike klasičnog stila. U drugom dijelu rada koncentrirala sam se na poseban tip artikulacije - *staccato* u raznim priručnicima iz spomenutog razdoblja i pokušala pokazati kako su se i zašto tijekom vremena izgubili ili iskrivili neki osnovni principi njegovog interpretiranja. U zadnjem sam se dijelu bavila interpretacijom, odnosno važnošću obveze izvođača da se pri interpretiranju artikulacije toga razdoblja poziva na ondašnja poimanja ekspresivnosti i karaktera.

# **1. ARTIKULACIJA**

## **1.1. Općenito o artikulaciji**

Artikulacija je notirana pomoću niza znakova i/ili verbalnim instrukcijama impliciranim od strane skladatelja, ili je indicirana standardiziranim izvođačkim konvencijama koje u biti prepostavljaju da su „note vezane ili rastavljene“ kao što su lukovi, znakovi za *staccato* i termini poput *legato*, *tenuto* i *sostenuto*. Do kraja 18. stoljeća, jedina dva znaka koja su ukazivala na razlike u artikulaciji su luk i znak za *staccato* (točkica, vertikalna crta ili klin), označena ispod ili iznad note. Poslije, u 19. stoljeću, skladatelji postaju puno precizniji u obilježavanju artikulacije pa su u skladu s tim nastale i druge oznake za artikulaciju od kojih je samo nekoliko postalo općeprihvaćeno. Upotreba luka već stoljećima ostaje relativno konstantna i ukazuje na to da se note pod njim trebaju svirati povezano, odnosno *legato*. S druge pak strane, oznaka za *staccato* ukazuje na razne tipove i načine odvajanja, od jedva čujne do jako izražene, a može ukazivati i na akcentuaciju. Interpretacija ovoga znaka ovisi o nizu faktora kao što su: stilsko razdoblje, nacionalna škola, glazbeni kontekst i uobičajene prakse pojedinog skladatelja. Drugi znakovi za artikulaciju i akcente također su varirali u svojem značenju kod raznih skladatelja i tradicija.

## **1.2. Poimanje artikulacije nekad i sad**

Definiranje artikulacije u glazbi 17. i 18. stoljeća danas predstavlja veliki problem s obzirom na to da su u gore spomenutom razdoblju skladatelji prepostavljali da izvođači slijede uobičajenu izvođačku praksu i stoga artikulaciju često nisu notirali. Glazbena je artikulacija za glazbenike 17. i 18. stoljeća bila razumljiva sama po sebi, trebalo je samo pridržavati se općepoznatih pravila akcentuacije i vezivanja. Tako, primjerice, u Mozartovo vrijeme nije bilo potrebno iznad disonance i njezina rješenja staviti luk jer je povezanost tih

dviju nota bila samorazumljiva, morale su biti spojene. Skladatelj je trebao označiti samo ona mjesta na kojima je izričito želio izvedbu koja odstupa od tradicije, od uvriježene norme.

Tada bi koristio znakove poput točke, vodoravne i okomite crte, valovite linije, lukova i riječi poput *spiccato*, *staccato*, *legato*, *tenuto* koje su označavale željeni način izvedbe.

U kasnom 18. i ranom 19. stoljeću znakovi za artikulaciju označavali su samo neke od mogućnosti. Izuzev toga što je morao biti upućen u uobičajenu izvođačku praksu, izvođač je također morao imati i oblikovan ukus kako bi pravilno protumačio artikulaciju koja je često bila samo predložena i ostavljena njemu na volju. Usprkos tome, kod Mozarta i Beethovena, artikulacijski znakovi mogu se naći na gotovo svakoj stranici. Znakovi, sami po sebi, nisu bili ništa novo, ali su njihovom sustavnom primjenom stvorili svojevrsnu inovaciju.

Ono što današnjem izvođaču može dodatno otežati interpretiranje ondašnje glazbe je i činjenica da su oznake za artikulaciju već stotinama godina iste, ali se njihovo značenje s vremenom radikalno mijenjalo. Primjerice, danas *spiccato* podrazumijeva tehniku sviranja gudalom, odnosno skačuće gudalo. Do osnutka francuskoga konzervatorija, 1795. godine, to je značilo svirati razdvojeno, jednako kao i *staccato*. Isto tako, često uz note dugih vrijednosti nailazimo na oznaku *largo e spiccato*. Ta je oznaka za današnjeg glazbenika nerazumljiva zbog proturječnosti koju sadrži jer *largo* (polagani tempo) i *spiccato* jedan drugog isključuju. U izvornom značenju te oznake jednostavno se podrazumijeva polagani glazbeni komad u kojemu se note ne povezuju, odnosno moraju se odvajati.

Jasno je da je artikulacija nedjeljiva od notacije. Njezin je ključni problem to što danas često pogrešno zaključujemo da su notni znakovi, oznake tempa, dinamike i afekata oduvijek imali isto značenje. Iako notno pismo, još od 16. stoljeća, sadržava iste grafičke znakove, oni su s promjenama glazbenih stilova dobivali i nova značenja.

Postoje dva načina sviranja zapisanih djela: djela iz kojih se interpretacija ne može iščitati iz njezine notacije, jer ona prikazuje samo goli notni zapis iz kojeg možemo čitati

formu i strukturu skladbe i djela kod kojih je notacija svojevrsna uputa za sviranje. Potrebno je, dakle, prvenstveno utvrditi kako se čita neko glazbeno djelo, odnosno što je određena notacija značila glazbeniku određenog razdoblja. Notacija prije kraja 18. stoljeća, kada se nije prikazivao način sviranja već samo djelo, iziskuje od nas isto znanje čitanja notacije kakvo se zahtijevalo i od glazbenika za koje je djelo bilo napisano. Mnoga su objašnjenja ostala sačuvana u izvorima, u raznim priručnicima, ali i tu postoji opasnost od krivog tumačenja i dovodi do toga da glazba zvuči previše karikirano ukoliko se bez iznimke držimo pravila.

U glazbi proteklih stoljeća postoje pisani i nepisani zakoni čije se znanje kod ondašnjih glazbenika prepostavljalо, a do kojega danas dolazimo detaljnim proučavanjem. Uzmimo za primjer različito interpretiranje punktiranih nota danas i u 18. stoljeću. Suvremeno pravilo kaže da točka produljuje neku notu za polovicu njezine vrijednosti te da sljedeća kratka nota ima upravo ritamsku vrijednost te točke koja izaziva produljenje. Punktirani ritam zapisan nekad i danas na papiru izgleda jednako, no mnogobrojni priručnici različitih epoha dokazuju da se svirao u brojnim varijantama. Najčešće se svirao kao zaoštrenje, što podrazumijeva da se kratka nota nakon punktirane često svirala poslije, u posljednjem trenu. Današnja uobičajena podjela 3:1 svirala se svakako samo u rijetkim prigodama. U današnjim interpretacijama često se sve notne vrijednosti izražavaju strogo prema njihovom metronomski preciznom trajanju, a note s točkom se izvode s nevjerojatnom preciznošću. To je zato što se današnje stajalište temelji uglavnom na glazbi 19. stoljeća kada su se pojedinosti interpretacije fiksirale precizno koliko je to bilo moguće i od glazbenika se očekivalo da izvede djelo upravo onako kako je zapisano u notama. Taj je način čitanja i sviranja ispravan za glazbu 19., 20. i 21. stoljeća, ali se nikako ne može primijeniti na glazbu iz razdoblja baroka i klasicizma.

### **1.3. Sonata kroz povijest**

Riječ sonata dolazi od talijanske riječi *suonare* što znači zvučati.<sup>1</sup> Sonata je termin koji uglavnom obilježava instrumentalno glazbeno djelo koje najčešće, iako ne nužno, sadrži nekoliko stavaka, a koje izvodi solist ili manji ansambl. U 17. stoljeću "sonata" je često ukazivala na instrumentalno djelo oprečno kantati, odnosno pjevanom djelu. Tek sredinom 18. stoljeća sonata postaje općeprihvaćeni termin za samostalno instrumentalno djelo koje sadrži tri ili četiri stavka i koje se sada moglo čuti i izvan crkve, dvorova i bogatijih kuća, na koncertima i u kazalištima.

#### *1.3.1. Sonata u razdoblju klasicizma*

S obzirom na to da je vrlo teško odrediti jasnu stilsku razliku između „barokne“ i „klasičke“ sonate 18. stoljeća, te između „klasičke“ i „romantičke“ sonate 19. stoljeća, obuhvatiti ćemo razdoblje od 1735. do 1820. godine. Tijekom razdoblja klasicizma pojatile su se brojne definicije sonate. Ranije definicije, poput Rousseauove iz *Dictionnaire de musique* iz 1768. opisuju sonatu kao „djelo koje sadrži tri ili četiri stavka oprečnih karaktera... za instrumente predstavlja ono što je cantata za glas“. To podsjeća na sonatu *da cameru* i sonatu *da chiesu* iz razdoblja baroka, iako u Rousseauovom članku postoji svojevrsna razlika između solo sonate i trio sonate. Sonata je pretpostavljala razna značenja za skladatelje i pisce 18. stoljeća, ali bi je se moglo definirati kao djelo od tri, ili vrlo rijedje, četiri stavka najčešće napisano za glazbalo s tipkama ili za duo (najbrojnije su za violinu i klavir), čiji je prvi stavak gotovo uvijek bio napisan u brzom tempu, prema kraju 18. stoljeća sve češće u nekoj vrsti sonatnog oblika, a za kojim slijedi spori srednji stavak i na kraju finale. Ponekad se između

---

<sup>1</sup> John Irving, Sonata: Classical, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/Subscriber/article/grove/music/26191](http://www.oxfordmusiconline.com:80/Subscriber/article/grove/music/26191)

sporog i finalnog stavka umeće Menuet, a u 19. stoljeću i Scherzo, iako redoslijed stavaka katkad i varira. Često se kod Haydna na mjestu zadnjeg stavka može naći Menuet.

Sonate su se tipično izdavale u setovima po dvije, tri ili šest u jednom izdanju, premda imamo i primjera gdje su se izdavale pojedinačno.

Iako su sonate „uz violinsku pratnju“ brojnije, najznačajniji tip sonate iz razdoblja klasicizma je sonata za solo glazbala s tipkama. Osim za njih, pisale su se još i za violinu (obbligato), violončelo (ulogu basa kontinua zamijenio je vodećim glasom Boccherini, a usavršio kasnije Beethoven), flautu (Sejan), klarinet (Vaňhal), gitaru (Sor), bariton (Haydn), rog (Beethoven) i orgulje (C. P. E. Bach). Duo sonate bile su vrlo popularne u kućnom muziciranju, posebice za klavir četveroručno od kojih se ističu one od J. C. Bacha, Mozarta i Seydelmanna. Ostale česte kombinacije bile su za dvije violine (Pleyel), violinu i violu (Mozart) te fagot i violončelo (Mozart). Takoder je važno napomenuti da su se sonate napisane za ova glazbala često izvodila i na drugima.

Najranije sonate napisane za piano (odnosno fortepiano) solo su Giustinovih *12 sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* (1732.). Od 1760. godine dolazi do povećanja broja sonata za solo glazbala s tipkama. Sredinom stoljeća nije bilo točno definirano na koje se glazbalo mislilo. Česta oznaka bila je jednostavno „clavier“ ili 1770-ih „cembalo o pianoforte“. No, već krajem stoljeća oznake poput „clavecin“, „clavier“ i „cembalo“ bile su vrlo rijetke.

Tijekom razdoblja klasicizma vrlo moderna je bila takozvana prateća sonata koja je svoj vrhunac dostigla u Parizu 1760-ih i 70-ih. Najčešće su ih pisali Schobert (čije su sonate najvjerojatnije inspirirale mladog Mozarta za pisanje svog prvog opusa sonata), Honauer, H. F. Raupach, J. F. Edelmann i Hüllmandel.

Izuvez funkcije pedagoškog materijala, sonata je svoje mjesto pronašla u aristokratskim salonima koji su bili vrlo popularni tijekom druge polovice 18. stoljeća. Tek se krajem 18. i

početkom 19. stoljeća sonata seli na koncertne podije kada postaje reprezentativnija u tehničkom i efektivnom smislu.

## **1.4. Instrumentarij**

Razvoj sonate usko je povezan s razvojem i usavršavanjem glazbala. U potrazi za pronalaženjem jačega zvuka, kao i sve višim tehničkim zahtjevima, glazbala su se tijekom godina mijenjala i usavršavala, a usporedno s njima i sonata koja je prerasla u solističku sonatu. Kako bismo što bolje ocrtali zvučnu sliku i tehničke mogućnosti pojedinog glazbala (što je na kraju usko vezano uz artikulaciju) iz razdoblja klasicizma navest ćemo neke opće karakteristike klavira i violine spomenutog razdoblja.

### *1.4.1. Fortepiano*

Premda ga je izumio još 1700. godine Bartolomeo Cristofori, jedan tip glazbala dobio je na posebnoj popularnosti zahvaljujući upravo solo sonati i solističkom koncertu. To je fortepiano, poznat još i pod nazivom pianoforte, koji je zauzeo glavnu ulogu u profesionalnom i kućnom muzicirajućem u trećoj četvrtini 18. stoljeća.<sup>2</sup> Veliku prednost pred svojim prethodnicima, klavikordu i klavičembalu, dobio je zahvaljujući svojim novim tehničkim performancama. Naime, ton se na fortepianu više nije dobivao trzanjem, već udaranjem žice batićem. Ova je inovacija pridonijela pokretljivosti glazbala, odnosno tome da se može odsvirati mnogo više nota u pasažama. Također, moglo se postići da ton dulje zvuči te da se pomoću jačine udarca regulira i jačina tona što je, naravno, pridonijelo prirodnom formiranju dinamičkih fraza, odnosno mogućnosti *crescenda* i *decrescenda*. Poslije se

---

<sup>2</sup> M. Edwin Ripin i S. Pollens, Pianoforte: history of the instrument, 17.09.2016. [www.oxfordmusic.com:80/subscriber/article/grove/music/21631](http://www.oxfordmusic.com:80/subscriber/article/grove/music/21631)

uvodenjem pedala ton mogao zadržati i nakon podizanja prsta s tipke. Još veću prednost nad prethodnicima dala mu je općenito mnogo veća jačina tona.

Jedno ovakvo glazbalo posjedovao je i sam W. A. Mozart. 1782. godine kupio je fortepiano od poznatog bečkog graditelja Antona Waltera.<sup>3</sup> Godine 1802. i L.van Beethoven želio je naručiti jedan fortepiano iz Walterove radionice, pa je zadužio svojega dugogodišnjeg prijatelja, dvorskoga pisara Nikolausa Zmeskalla, koji se često brinuo o praktičnim stvarima u skladateljevom životu, da pregovara s majstorom o kupnji jednoga njegova instrumenta. Nije poznato da li je kupnja i ostvarena premda se u Czeryjevom tekstu spominje i Walterov fortepiano na kojem je, navodno, Czerny kod Beethovena učio svirati.

U prvoj polovici 19. stoljeća na fortepianu uvedeno je još nekoliko noviteta. Opseg tipkovnice proširio se na pet oktava te se ustalila bijela klavijatura s crnim alteriranim tipkama, isto kao i na modernom klaviru. Cijela struktura bila je ojačana kako bi podržala veće glazbalo i veću napetost žica. Do 1820. godine tipični bečki grand piano bio je 2.3 metra dug i 1.25 širok s rasponom od šest i pol oktava i s uglavnom dvije do šest pedala.

#### *1.4.2. Violina u razdoblju baroka i klasicizma*

Barokna violina razlikovala se u nekoliko osnovnih obilježja od svoje moderne inačice; vrat je bio kraći, kao i hvataljka koja je bila spuštenija i usporedna s gornjom pločom, konjić

---

<sup>3</sup> Jedan od rijetkih primjeraka u svrljivom stanju nalazi se u Dubrovniku, u Kneževom dvoru. „U Zbirci variji Kulturno – povjesnog muzeja nalazi se fortepijano – povjesni klavir, preteča suvremenih glasovira, izgrađen u Beču oko 1790. godine (invertarni broj DUM KPM R-57). Njegov je graditelj majstor orgulja i povjesnih klavira Gabriel Anton Walter (1752.-1826.), koji je u svoje vrijeme bio među najboljim i najcjenjenijim graditeljima takvih instrumenata u Europi. Izradio je veliki broj fortepijana, no danas je u svijetu očuvano samo dvadesetak primjeraka.“ Potpunu restauraciju dubrovačkog fortepiana napravio je restaurator povjesnih klavira Robert Brown 2005. godine. Vedrana Gjukić-Bender, *Fortepiano*, Dubrovnik: Dubrovački muzeji, 2012., 7.

je bio niži i zaobljeniji, dok je zvučna daščica također bila kraća, lakša i tanja. U to se vrijeme nije koristio podbradak. Ton ovog glazbala bio je svjetlij i tiši od moderne violine.<sup>4</sup>

Termin „klasička violina“ koristi se za violine iz razdoblja drugog dijela 18. i samog početka 19. stoljeća. U tom su razdoblju ojačane dušica i zvučna daščica te se malo produljio vrat i hvataljka koja se nešto uzdigla u odnosu na tijelo violine. Podbradak još uvijek nije bio u upotrebi. S obzirom na to da sadrži značajke i barokne i moderne violine, klasička se violina često naziva i „tranzicijskom violinom“.

#### 1.4.3. Žice

Iznenadujuće je da su već početkom baroknog razdoblja bile poznate i korištene metalne žice. O tome svjedoči Praetorius koji 1620. godine opisuje upotrebu metalnih žica: „... mјedene i čelične pružaju mnogo nježniji, ugodniji zvuk, nego žice izrađene od crijeva“.<sup>5</sup>

Usprkos tome, najrašireniji materijal od kojeg su se izradivale žice bila su obična ovčja crijeva. Crijevne žice omotane metalom, svilom ili srebrom najvjerojatnije su nastale u Engleskoj sredinom 17. stoljeća i koristile su se samo na dubljim žicama. Dakle, iako postoje pisani dokazi o tome kako su metalne pružale mnogo ugodniji zvuk, većina svirača 18. stoljeća ostaje vjerna običnim crijevnim žicama.

---

<sup>4</sup> Chris Goertzen, Violin: History and repertory, 1600- 1820, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/41161](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/41161)

<sup>5</sup> „... they give a much more gentle, pleasant sound when strung with brass and steel strings than they do when gut strings are used.“ Judy Tarling, *Baroque String Playing for ingenious learners*, Corda Music, 2000.

#### 1.4.4. Razvoj gudala

Razvoj gudala u baroknom razdoblju odvija se paralelno s razvojem gudačkih glazbala. Prije nego što je Tourte 1770-ih razvio revolucionarni dizajn, koji je poslužio kao osnovni model za moderno gudalo, stalno su nastajali novi modeli. Ipak, danas je izabrati samo jedno gudalo za sviranje barokne glazbe vrlo nezahvalan zadatak s obzirom na to da postoje razne varijacije u obliku i dužini od kojih svako ima najbolje performance za pojedine glazbene funkcije. Osnovna podjela bila bi na kratka i duga gudala. Najkraća, koja su ujedno bila i najlakša gudala, koristila su se za plesnu glazbu, često i uz manji tip violine, tzv. Pochette. S obzirom na to da plesna glazba sadržava mnogo kratkih nota, ovo je gudalo omogućavalo sviranje istih, vrlo brzo i s lakoćom. S druge strane, dugo je gudalo bilo prikladnije za sviranje talijanske glazbe poput Vitalia i Corellia. Mekani početak poteza, koji su opisivali brojni pisci, omogućen je time što strune na žabici nisu toliko udaljene od ruke te je cijelo gudalo manje oblo od „plesnog“ gudala.

Tijekom 18. stoljeća razvija se tzv. "tranzicijsko gudalo" koje je dulje i zaobljeno prema unutra. Rezultat je ovih promjena više snage na gornjem dijelu gudala, odnosno ravnomjerniji pritisak na svim dijelovima gudala. Ovaj tip gudala vrlo je pogodan za sviranje glazbe iz ranog razdoblja klasicizma. Osnovan potez gudala koji se dobiva korištenjem tranzicijskoga gudala je manje odižući i više na žici. Gornji dio gudala pogodan je za *detaché* potez, dok sredina gudala daje brzim notama više odbijanja tako da gudalo samo prirodno skače koristeći svoju težinu što omogućava lako sviranje *spiccata*. Potez je stalan od žabice do vrha što omogućuje sviranje dužih *legato* pasaža.

Sve navedeno izravno je povezano s mogućnostima artikulacije notne građe. Korištenjem pravog gudala i žica za skladbe iz odgovarajućeg razdoblja može izvođaču uvelike olakšati pronalaženje pravilne artikulacije. Barokno gudalo idealno je za postizanje artikulacije potrebno za baroknu glazbu. Postizanje istih poteza i istoga zvuka modernim

gudalom ponekad može biti vrlo naporno, a često i nemoguće. Zaobljenost baroknoga gudala podudara se sa zaobljenim konjićem violine što pruža prirodnu napetost pri kontaktu sa žicom. Ova je napetost olakšana i manjom napetošću struna i nejednakom raspodjelom težine na pojedinim dijelovima gudala. Tranzicijsko i moderno gudalo zbog zaobljenosti štapa prema unutra (suprotno onom na konjiću) i jače napetosti struna ima tendenciju skakanja. To mu daje dvije kvalitete koje su potrebne za sviranje glazbe od klasicizma nadalje: mogućnost sviranja *spiccata* i sviranja dugih, širokih melodija. I barokno gudalo može skakati, naravno, ali s obzirom na to da to ovisi više o pokretu ruke nego o prirodnom svojstvu štapa, kvaliteta artikulacije je drugačija. Također, moguće je dobiti tonski ujednačenu melodiju i na baroknom gudalu, ali to nećemo kao kod klasičnog gudala postići naslanjanjem kažiprsta na gudalo (što bi samo ugušilo ton) već relativno laganim potezom.

### 1.5. Zašto je sonata pogodna za proučavanje artikulacije?

Artikulacija je sredstvo za stvaranje određenog afekta koji doživljava slušatelj, a afekti se najbolje postižu mijenjanjem karaktera što je svojstveno sonati. Tako u *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782.-1793.) Koch, citirajući Sulzera, kaže: „U sonati skladatelj može nastojati stvoriti monolog u tonovima tuge, boli, nježnosti ili veselja i ushita ili ustrajati na osjetljivom dijalogu u strastvenim tonovima jednakog ili oprečnog karaktera ili jednostavno predaći snažne, burne, oprečne, lagane, nježne, tečne i ugodne osjećaje“.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> „Der Tonsetzer kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, oder Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröhlichkeit ein Monolog auszudrücken; oder ein empfindsames Gaspräch in blos leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander abstechnen Charakteren zu unterhalten; oder blos helftige, stürmende, contrasdirende, oder leicht und sanft fortfliessende ergozende Gemüthsbewegungen zu schildern“, Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig: Böhme, 1782-1793., 315.

Daniel Gottlob Türk u svojoj *Klavierschule* (1789.) tvrdi kako „Skladatelj ima manje ograničenja u smislu karaktera u sonati nego u bilo kojem drugom instrumentalnom obliku, jer se svaki tip osjećaja i boli može u njoj izraziti“.<sup>7</sup>

Sonate za klavir i violinu izrazito su pogodne za istraživanje artikulacijskih problema jer su mnogobrojne i kod obojice skladatelja, i Mozarta i Beethovena, sežu u „zrelijie godine“ njihovog stvaralaštva.

Iz ovoga su rada izostavljene analize prvih šesnaest Mozartovih sonata nastalih između 1763. i 1766., i to iz nekoliko razloga. Kao prvo, u ovim ranim sonatama violina uglavnom udvostručuje (*unisono* ili u paralelnim tercama i sekstama) gornju dionicu klavirske linije i nalazi se u ulozi pratnje. Čak bi se cijela violinska dionica mogla izostaviti, a da to ne naruši cjelovitost skladbe. O tome svjedoči i predgovor Guillemainova *Pièces de clavecin en violon ou une flute et une viole ou un 2e violin* (1745.) u kojemu skladatelj ističe „Moja prva pomisao bila je napisati ova djela samo za glazbalo s tipkama, bez ikakve pratnje, međutim, u želji da zadovoljim trenutačni ukus, nisam mogao izuzeti violinsku dionicu koju treba svirati vrlo mekano kako bi se klavirska dionica mogla dobro čuti. Po želji, ove se sonate mogu svirati sa ili bez (violinske) pratnje.“<sup>8</sup>

Drugo, prepostavka je da je Leopold Mozart uvelike pomagao sinu koji je u doba nastanka tih sonata imao između sedam i deset godina. Njegov se doprinos ne može jasno odrediti zbog izgubljenih autografa, što je, zbog nepostojanja pravog izvora, i treći razlog izostavljanja ovih sonata iz analize.

---

<sup>7</sup> „Der Tonsetzer ist daher - was den Character betrifft - in keinem Instrumentalstücke weniger eingeschränkt, als in der Sonate; denn jede Empfindung und Leidenschaft kann darin ausgedrückt werden.“ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig: Schwicker, 1789., 390.

<sup>8</sup> „My first thought has been to compose these works for keyboard alone, without accompaniment, but in order to satisfy the present taste, I felt unable to dispense with (the violin) part, which must be performed very softly so that the keyboard part may be easily heard. If desired, these sonatas may be played either with or without the (violin) accompaniment.“ John Irving, Sonata; Classical, 17.09.2016. [www.oxfordmusiconline.com:80/Subscriber/article/grove/music/26191](http://www.oxfordmusiconline.com:80/Subscriber/article/grove/music/26191)

Ove sonate prethode sonatama za klavir i violinu u kojima su oba glazbala tretirana ravnopravno ili gotovo ravnopravno. To su takozvane zrelije sonate kojih također ima šesnaest. Riječ je o duo sonatama s karakterističnim razdvajanjem glazbenog materijala između klavira i violine, slično konverzacijском dijalogu. Ponegdje se takve sonate nazivaju i "Duo dialogué" kao npr. kod Jarnovića. Već u prvim duo sonatama (KV 301-306, skladanima u Mannheimu i Parizu 1778. god), Mozart je taj dijaloški princip podigao na puno višu razinu od bilo kojeg od svojih suvremenika. Zasigurno je bio pod utjecajem drugih skladatelja koji su pisali sonate za klavir i violinu, poput Johanna Christiana Bacha, Johanna Schoberta (kojega je upoznao u Parizu za vrijeme velike obiteljske turneje) i Josepha Schustera (za čije se gudačke kvartete dugo smatralo da su proizašli iz pera samog Mozarta), tako da ne možemo reći da je prvi kreirao ovaj tip sonate, ali svakako možemo tvrditi da ga je on doveo do vrhunca. Njegove sonate doživljavaju veliku transformaciju iz klavirske sonate uz violinsku pratnju u pravu duo sonatu. Stoga je Beethoven 1797. godine, kad je pisao prvu od deset svojih violinskih sonata, imao jasnu sliku kako bi duo sonata trebala izgledati i svakako mu je upravo Mozart bio uzor.

Šesnaest zrelih Mozartovih sonata napisanih u razdoblju između 1778. i 1788., obuhvaćaju vrijeme prije i nakon njegovog preseljenja u Beč, 1781. Bitno je naglasiti da su sačuvani autografi svih spomenutih sonata.<sup>9</sup> Devet od deset Beethovenovih sonata napisano je u relativno kratkom razdoblju između 1797. i 1803. godine. Međutim, premda je zadnja (op. 96) skladana 1812. i revidirana 1815. godine, ipak ne možemo govoriti o adekvatnoj slici kasnog Beethovenovog stvaralaštva. Sačuvano je samo pet autografa ovih sonata.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Mozartovi autografi se čuvaju u knjižnicama diljem svijeta kao što su: New York: Public Library i Pierpont Morgan Library; Krakow: Jagilleon Library, Washington: Library of Congress; London: BL; Basel: Kochl – Floerscheim kolekcija; Stockholm: Stifelsen Musikkulturens framjände.

<sup>10</sup> Beč: ÖNB; Berlin: SPK; Bonn BH, London: BL; New York: Pierpont Morgan Library.

## 1.6. Raznovrsnost i jedinstvo

Kako bismo odredili ulogu artikulacije u Mozartovim i Beethovenovim djelima, moramo za početak odrediti neka osnovna obilježja njihovog skladateljskog stila, koji je usko vezan uz opće principe klasičnog stila. Većina pisaca 18. stoljeća tvrdi da je osnovni cilj skladbe izraziti određeni afekt i izazvati ga kod slušatelja.<sup>11</sup> Također, slažu se kako je upravo odredba karaktera skladbe polazišna točka pri kreiranju bilo kojeg djela.

Tako u Kochovom priručniku, *Versuch einer Anleitung zur Composition* iz 1787. godine nalazimo 120 stranica posvećenih upravo ovakvom pristupu rada. S obzirom na to da se referira na mnoge tadašnje estetičare, ovaj je priručnik jedan od najtemeljitijih iz toga razdoblja. Iako se ne može izravno povezati s Mozartom i Beethovenom, svakako je vrijedan prikaz generalne glazbene i intelektualne klime toga doba. Prema njemu, svako djelo, izuzev uzrokovana određenog afekta, treba sadržavati raznovrsnost i jedinstvo te poštovati „mehanička pravila umjetnosti“. Koch tvrdi da su raznovrsnost i jedinstvo, iako na prvu nekompatibilni, apsolutno esencijalni te se mogu međusobno podržavati umjesto da budu kontradiktorni. Raznovrsnost je nužna da zadrži slušateljevu pozornost. Međutim, melodijski i harmonijski kontrasti ne bi smjeli biti previše ekstremni ni brojni jer će tako jedinstvo biti narušeno. Prema tome, harmonijska raznovrsnost treba biti zastupljena, ali tonaliteti moraju biti srodni te se uvijek na kraju treba vratiti u tonički tonalitet. Ritmički kontrasti su također nužni, ali moraju ostati u istom metru. Pod „mehaničkim pravilima umjetnosti“ Koch podrazumijeva pravilna rješenja disonanci i vođenje glasa. Međutim, najvažnijim smatra ovladati melodijskom frazom koja je za njega osnovna kompozicijska jedinica.

---

<sup>11</sup> George Beulow, *Theory of the affects*, 17. 09. 2016.

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/Subscriber/article/grove/music/00253>

Iako je artikulacija svakako snažan alat pri stvaranju glazbenih kontrasta i raznovrsnosti, kao i općenito strukturalne cjeline djela, zanimljivo je da joj Koch, pa čak i Rosen u svom djelu *Klasični stil* (1971.) pridaju vrlo malo pažnje.

## 2. STACCATO

### 2.1. Neue Mozart Ausgabe

Mozart i Beethoven su u svojim rukopisima za označavanje *staccata* koristili točkice i klinove i to u vrlo različitim oblicima i veličinama što nameće pitanja: krije li se neko značenje u varijacijama označavanja *staccata*; služe li kao instrukcija izvođenja i označavaju li interpretacijske nijanse?

Iako su se ova pitanja javljala već i prije, povodom izdavanja novog Mozartovog izdanja (Neue Mozart Ausgabe – NMA) 1954. godine *Gesellschaft für Musikforschung* otvorio je muzikološko natjecanje pitanjem: „Što znače znakovi za *staccato* označeni iznad note, klin i točkica, u Mozartovim rukopisima i prvim izdanjima; je li Mozart namjeravao praviti razliku među njima i kako bi se ti znakovi trebali bilježiti u novom izdanju?“ 1957. godine komisija se odlučila za tri najbolja rada koja su bila novčano nagrađena. Rezultati su objavljeni u izdanju Hansa Albrechta pod nazivom: *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart : Fünf Lösungen einer Preisfrage*. Izuzev tri nagrađena rada Hermanna Kellera, Huberta Unverrichta i Oswalda Jonasa, tu su se našla još dva dodatna rješenja Alfreda Kreutza i Ewalda Zimmermana.

Rezime tih pet radova dovodi do sljedećih zaključaka: kao prvo, Mozart je u svojim rukopisima koristio samo točkice i klinove da bi označio *staccato*. Kao drugo, zaključili su da prva izdanja, nažalost, nisu relevantna jer su iz njih isključeni originalni znakovi iz rukopisa (u nekim su naznačene samo točkice, u nekim samo klinovi te u nekim mješavina tih dvaju znakova) te da zbog toga trebaju biti odbačena. I kao treće, svi su se složili da je Mozart definitivno koristio dva različita znaka za *staccato* kako bi sugerirao različite izvedbe te da bi se u novim izdanjima to svakako trebalo poštovati.

Ewald Zimmerman je, usprkos tome, smatrao da Mozart nije imao namjeru praviti razliku između dviju vrsta *staccata*. Po njemu se artikulacija treba sagledati u širem glazbenom kontekstu i stoga smatra da bi označavanje *staccata* s dva različita znaka izvodače više ograničilo nego što bi im to proširilo mogućnosti. No, komisija se svakako priklonila mišljenju dualista tako da u NMA danas možemo vidjeti i klinove i točkice kao znakove za *staccato*.<sup>12</sup>

## 2.2. Obilježavanje *staccata* u izvorima

Premda su 1957. godine muzikolozi usvojili pravilo dualnog označavanja *staccata*, u većini najutjecajnijih priručnika 18. i 19. stoljeća označen je jednoznačno. Međutim, mnogi izvori sadrže konfliktna i različita pravila. Često nailazimo na suprotna mišljenja i rješenja za određene glazbene probleme. Svakako trebamo imati na umu da su ti priručnici pisani za ljude koji su izvodili tu glazbu u gore spomenutom razdoblju i da je autorima bilo za prepostaviti da oni već imaju određeni stupanj znanja i da su neke činjenice same po sebi razumljive. Također, moramo biti svjesni da se tadašnja moda jako brzo mijenjala i da, ukoliko sviramo neko djelo iz 1750-ih, priručnik iz 1720-ih neće nam biti od prevelike koristi.

Općenito govoreći, za glazbenike toga vremena bila su mjerodavna načela artikulacije koja duboko ulaze u probleme notacije jer prepostavljaju metode sviranja koje su samo ponekad bile zapisane u notama. Tako sam Leopold Mozart kaže „No nije dosta da se takve figure samo odsviraju prema pokaznom načinu sviranja gudalom, trebaju se također izvoditi tako da promjene poteza gudala odmah zapazimo“<sup>13</sup> ili „Ne mora se, dakle, najtočnije držati samo zapisanih i označenih predudara nego ih, ako nije ništa navedeno, treba znati

---

<sup>12</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Sämtliche Werke für Klavier und Violine I.*, Kassel: Bärenreiter, 2005., predgovor.

<sup>13</sup> Nikolaus Harnoncourt, *Glazba kao govor zvuka*, Zagreb: Algoritam, 2008. , 35.

samostalno, ukusno i na pravome mjestu primijeniti“<sup>14</sup> ili „Osjećao sam sućut kada sam čuo kako su odrasli violinisti izvodili pasaže potpuno suprotno od skladateljeve zamisli.“<sup>15</sup>

Prikladan priručnik za početak proučavanja obilježavanja *staccata* svakako je *Versuch einer gründlicher Violinschule* (1756.) Leopolda Mozarta, pogotovo ako pretpostavimo da je W. A. Mozart zasigurno bio upoznat s njegovim principima i odgajan na njegovim stavovima. Koliko je škola L. Mozarta važna pokazuje i činjenica da je objavljena u velikom broju izdanja i prevedena na više jezika. U ovom su priručniku sva *staccata* obilježena klinovima. U prvom poglavlju objašnjava kako se *staccato* notira malim vertikalnim klinom poviše ili ispod note: „Skladatelj često piše note za koje želi da se sviraju jako akcentirano i rastavljene jedne od drugih. U tom slučaju stavlja male klinove ispod ili iznad nota kao npr. ...“<sup>16</sup>



Jedino u *portatu* Leopold Mozart upotrebljava točkice:



,,... Ovo nam ukazuje na to da se note vezane lukom ne sviraju samo na jedno gudalo već se trebaju svirati odvojeno jedna od druge uz lagani pritisak na gudalo.“<sup>17</sup>

Wolfgang se zasigurno služio ovom očevom praksom. Međutim, problem leži u tome što u rukopisima klinovi variraju u oblicima i veličinama te su ponegdje toliko mali da izgledaju kao točkice. No, kada označava *portato* uvijek su jasno vidljive točkice označene

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 35.

<sup>15</sup> *Ibid.*, str. 36.

<sup>16</sup> Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756. , 43.

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 45.

ispod nota vezanih lukom. Iako je u početku sigurno slijedio očeve upute, to ne isključuje mogućnost da je tijekom svoje karijere promijenio stil notacije.

Kada je riječ o notiranju *staccata* jedan od najvažnijih izvora je Quantzov *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752.). U sedamnaestom poglavlju *Von den Ripien-Violinisten insbesondere* razglaba o upotrebi točkica i klinova samostalno, kao i u kombinaciji s *legatom*. Za njega klin prepostavlja da note moraju biti „scharf gestossen“ (oštре) i „abgesetzt“ (prekinute). „Gore je rečeno da kod nota iznad kojih stoje crtice treba malo odvojiti gudalo od žice. Ovo podrazumijevam samo za one note kod kojih to dozvoljava vrijeme. Od toga će, dakle, biti izuzete osminke u Allegru ako ih više slijedi jedna za drugom. Ove doduše treba svirati vrlo kratkim potezom gudala, ali gudalo nikada ne treba odvajati ili udaljavati od žice. Kad bi ga se svaki put htjelo podići, kao što bi to kod takvog odvajanja trebalo, onda ne bi ostalo dovoljno vremena da ga se pravovremeno vrati na žicu. Na taj način note bi zvučale kao da su odsječene ili šibane.“<sup>18</sup>

„Kad u jednoj skladbi piše *staccato* onda sve note treba svirati kratko i s odvajanjem gudala. S obzirom na to da se u današnje vrijeme rijetko običava skladbu sastaviti od jednakih nota, već ih se nastoji dobro izmiješati, iznad note koje iziskuju *staccato* bit će označene crtice“<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> „Oben ist gesagt worden, dass bey den Noten, über welchen Strichelchen stehen, der Bogen von der Saite etwas abgesetzt werden müsse. Dieses vestehe ich nur von solchen Noten, bey denen es die Zeit leidet. Also werden im Allegro die Achttheile, und im Allegretto die Sezehntheile, wenn deren viele auf einander folgen, davon ausgenommen: den diese müssen zwar mit einem ganz kurzen Bogenstriche gespielt, der Bogen aber niemals abgesetzt, oder von den Saite entfernet werden. Den wann man ihn allezeit so weit aufheben wollte, als zum sogenannten Absetzen erfodert wird; so würde nicht Zeit genug übrig seyn, ihn wieder zu rechter Zeit daraufzu bringen; un diese Art Noten würden klingen, als wenn sie gehacket oder gepeitschet würden.“ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: J. F. Voss, 1752, 17. poglavje, 2. dio, 17. paragraf.

<sup>19</sup> „Wenn bey einem Stücke staccato steht; so müssen die Noten alle kurz gespielt, und mit dem Bogen abgesetzt werden. Da man aber, on gegenwärtigen Zeiten, selten ein Stück von einerley Noten zu setzen pfleget, sondern auf eine gute Vermischung derselben sieht, so werden über dieljenigen Noten, welche das Staccato erfordern, Strichelchen geschrieben.“ *Ibid.*, paragraf 12.

Note označene klinovima naziva *staccato* i one zahtijevaju oštar i kratak potez uz dizanje gudala sa žice. Jasno označava da gudalo treba dizati sa žice jedino onda kada tempo to dozvoljava. Note obilježene točkicama treba svirati isto kratkim potezom, ali uz minimalno odvajanje, na žici i na isto gudalo (*portato*): „Ako iznad nota stoe točkice, onda takve note moraju biti kucnute ili udarene, ali ne odvojene. Ako iznad točkica stoji još i luk, onda sve te note treba uzeti na jedno gudalo i istaknuti ih pritiskom.“<sup>20</sup>

Što više proučavamo priručnike toga vremena, češće nailazimo na oprečna mišljenja o istim glazbenim problemima. Tako primjerice, za razliku od Quantza, Vogel i Knecht tvrde da se note obilježene klinom moraju svirati duže nego one obilježene točkicom. Od sedamdeset i pet priručnika napisanih za klavir i violinu izdanih između 1750. i 1830., a koji su svakako jasno mjerilo tadašnje prakse, samo njih devet spominje dualno označavanje *staccata*. Većina koristi samo jedan znak, uglavnom klin (L. Mozart, Reichardt), ili ukoliko upotrebljavaju dva znaka oni su zamjenjivi (C. Ph. E. Bach, Marpurg, Türk). Moramo biti svjesni činjenice da su mnogi priručnici napisani čisto teorijski od ljudi koji nisu imali praktičnu bazu. Nažalost, često ono što u teoriji zvuči logično u praksi ispadne potpuno neizvedivo.

Iako su sačuvana brojna Mozartova pisma, u njima se rijetko spominju teorijski i glazbeni priručnici. Ono malo što postoji jasno svjedoči tome da Mozart nikako nije bio sklon “matematičkom” pristupu skladanju. Sukladno tome, dolazimo do zaključka da bi lako odbacio pravila iz priručnika koja preciziraju skraćivanje nota. Vjerojatno bi prepustio izvođaču da prepozna izvedbu referirajući se na karakter skladbe.

Postoji logično i moguće objašnjenje zašto je notiranje *staccata* toliko zbumujuće i često puta oprečno. Premda je već u baroku *staccato* uveden kao uobičajen oblik artikulacije, tek se za vrijeme klasicizma počeo i notirati te kao i svaki novi koncept nije odmah usvojen u

---

<sup>20</sup> „Wenn Über den Noten Puncte stehen, so müsse solche mit einem kurzen Bogen tockiert, oder gestossen, aber nicht abgesetzen werden. Stehet über den Pucten noch ein Bogen, so müssen die Noten, so viel daren sind, in einem Bogenstrich genommen, und mit einem Drucke markiert werden.“ *Ibid.*

standardiziranoj formi. Dodamo li još tomu i činjenicu da su tada informacije jako sporo putovale i da je život često bio ograničen na lokalnu razinu, razlike od skladatelja do skladatelja te od regije do regije su očekivane i razumljive.

### **2.3. Obilježavanje *staccata* u Mozartovim sonatama**

Mozartov osnovni znak za *staccato* je klin označen iznad ili ispod note. Problem je u tome što su nacrtani u različitim oblicima i veličinama i što su ponekad toliko mali da se mogu vrlo lako zamijeniti s točkicama. Nameće se pitanje je li Mozart namjerno pravio razliku kako bi ukazao izvođaču na različitu izvedbu. Ovom se temom opširno bavio Robert Daniel Riggs<sup>21</sup> te uspješno dokazao kako Mozart zasigurno nije imao namjeru praviti razliku između *staccata*. Kako bi dokazao svoju tvrdnju poslužio se velikim brojem rukopisa i faksimila. U ovom ćemo radu pokazati neke od njegovih primjera kako bismo dobili jasniju sliku.

Mozartova *staccata* mogu se svrstati u tri kategorije znakova: klinovi, točkice i neodređeni (ne može se jasno odrediti jesu li dovoljno kratki da budu točkice ili dovoljno dugi da budu klinovi).

Zadnji stavak Mozartove sonate za klavir i violinu KV 454 predstavlja tipičan primjer u kojemu je teško razlučiti je li *staccato* točkica ili klin (vidi primjer 1). Dok su se u NMA odlučili za točkice, u rukopisu se vrlo teško može razaznati kojega su oblika. Ukoliko malo pažljivije pogledamo faksimil autografa lako ćemo uočiti kako *staccata* negdje izgledaju kao točkice, a negdje kao klinovi. Teško je povjerovati da je Mozartova želja bila različito artikuliranje jednakih pasaža. S obzirom na to da je Mozart bio vrlo pedantan u drugim

---

<sup>21</sup> Robert Daniel Riggs, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987.

oblicima notacije malo je vjerojatno da ne bi jasnije naznačio razlike, ukoliko ih je zaista želio. Vjerojatnije je da je jednostavno želio naznačiti *staccato*, koji ponegdje igrom slučaja nalikuje klinu, a ponegdje točkici.

Primjer 1 - faksimil autografa Mozartove sonate za klavir i violinu KV 454, Alegretto<sup>22</sup>



Facs. 4-1 K. 454, III

Ovaj problem postaje još uočljiviji u drugom stavku iste sonate (vidi primjer 2). U 15. taktu nalazimo nešto vrlo neobično. Naime, dok je u klavirskoj dionici prva grupa

<sup>22</sup> svi primjeri autografa i faksimila autografa koji se nalaze u ovom poglavlju preuzeti su sa dopuštenjem iz djela Roberta Daniela Rrigsa, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987.

šesnaestinki obilježena klinom, druga i treća grupa, koje pripadaju istom motivu, obilježene su točkicama. Istodobno su u violinskoj dionici, koja prati isti motiv u tercama, naznačeni klinovi. Nadalje, u 18. taktu, u varijaciji ovog motiva napisanog u sekstolama, sveprisutne su točkice izuzev jedne dobe.

Primjer 2 - faksimil autografa Mozartove sonate za klavir i violinu KV 454, Andante



Facs. 4-2 K. 454, II

U prethodnom primjeru svjedočimo ekstremnoj nedosljednosti i nedostatku logičkog slijeda u obilježavanju *staccata*. To ukazuje na to da za Mozarta nisu postojala dva, već samo jedan znak za njegovo označavanje. Naravno, u praksi je za očekivati da se, u skladu s

određenim karakterom skladbe, svaki *staccato* neće svirati jednako, jer se sloboda i mašta skladatelja, i u konačnici, izvođača, ne smiju sputavati.

Nejasnost i nedosljednost notacije *staccata* svakako ne ide u prilog „dualistima“.

Međutim, na temelju samo dva izolirana primjera teško je dokazati suprotno. No, ukoliko ispitamo veći broj rukopisa, mogućnost da se pojavi određeni obrazac u korištenju različitih znakova *staccata* mnogo je veća. Ovom su se pristupu priklonili i „dualisti“ jer su i sami primijetili nedosljednost u notiranju. Složili su se da postoji relativno konzistentno podudaranje između tipičnih muzičkih situacija i znakova upotrijebljenih za njihovu artikulaciju. Međutim, Riggs je vrlo lako dokazao da su nejasnost, unutarnja oprečnost i općenita nedjelotvornost ovih uputa očigledni.

Jedan od primjera je zadnji stavak sonate KV 454 (vidi primjer 3). U predtaktu violinske dionice korišteni su klinovi. Ali, kako možemo biti sigurni u to? Prema smjernicama „dualista“, Mozart uvijek uz ton koji se ponavlja u *piano* dinamici i u predtaktovima koristi točkicu. U 4. taktu su svugdje, izuzev druge dobe u klavirskoj dionici, korišteni klinovi. Možemo li prepostaviti da je Mozart tamo stavio točkice jer se nalaze na lakoj dobi takta? Ali zašto to onda nije repetirao i u violinskoj dionici? Jesu li *staccata* od 23. do 25. takta točkice ili klinovi? S obzirom na to da se radi o malim notnim vrijednostima i još pritom o ljestvicama u *piano* dinamici, po smjernicama „dualista“ Mozart je to svakako trebao označiti točkicama. Znači li to da bi *staccata* u 24. taktu, u *subito forte*, trebalo interpretirati drugačije nego u 23. taktu? Promotrimo li malo bolje te taktove primijetit ćemo da su u *pianu staccata* više nalik klinovima dok su u *forteu* više nalik točkicama, što je potpuno oprečno smjernicama „dualista“.

Primjer 3 - faksimil autografa Mozartove sonate za klavir i violinu KV 454, Allegretto



- Unverricht je popisao u kojim je glazbenim situacijama Mozart koristio isključivo točkice, a u kojima klinove (crtice):
1. Među povezanima, pojedinačne note dobivaju crtice (klinove)
  2. Kad Mozart označi note koje su jedna od druge odvojene pauzama, jednoglasne ili u obliku akorda, tada one dobivaju crtice
  3. Posebno istaknuti (specifični) motivi ili melodijski odlomci označavaju se crticama

4. Ispod ili iznad legato luka, kao daljnje oznake izvođenja mogu stajati isključivo točkice
5. Ako Mozart kod ponavljanja istoga tona izostavlja legato luk, onda ipak zadržava točkice, ukoliko uopće označi ponavljanje tona
6. Predtaktovi, figure i pasaže u brzim notnim vrijednostima obično se označavaju točkicama, a ne crticama.<sup>23</sup>

Unverrichtove se smjernice lako mogu testirati na pravoj izdavačkoj praksi. Na prvoj stranici autografa KV 376 nalazimo nekoliko tipičnih *staccato* situacija s mnogo primjera nelogičnosti i nedosljednosti izdavača u njihovom obilježavanju. Primjerice, u prvom stavku ove sonate (primjer 4) izdavač se u 5. i 6. taktu odlučio za klinove (tako izgleda i u rukopisu). U već prije spomenutim taktovima sonate KV 454 , t. 19. i 23. - 25. prisutna je ista figura (silazna ljestvica, brzi tempo, dvije osminke *legato* pa dvije *staccato*) i u njima se izdavač odlučio za točkice. Dakle, u jednom se izdanju izdavač odlučio pratiti pravila “dualista”, a u drugome rukopis.

---

<sup>23</sup> Robert Daniel Riggs, *Articulation in Mozart and Beethoven sonatas for piano and violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987., str. 156.

Primjer 4 - faksimil autografa Mozartove sonate za klavir i violinu KV 376, Allegro



U drugom stavku sonate lako možemo testirati treće Unverrichtovo pravilo (primjer 5).

Šesnaestinke koje se prvo pojavljuju u klaviru (od 16. do 18. takta), a kasnije u violini (od 22. do 24. takta) svakako se mogu svrstati u kategoriju „specifičnog motiva“ i po pravilu bi se trebale označiti klinovima. Međutim, u faksimilu autografa vidimo da Mozart ponovno koristi nesistematičnu mješavinu klinova i točkica. Izdavač se na kraju odlučio za točkice. Možda se pridržavao pravila o „bržim notnim vrijednostima“, a ne o „specifičnom motivu“?

Primjer 5 - faksimil autografa Mozartove sonate za klavir i violinu KV 376, Andante



Odstupanja od Unverrichtovih zaključaka pronalazimo i u zadnjem stavku ove sonate.

Ako pogledamo rukopis (primjer 6a) vidjeti ćemo da sva *staccata* na prvoj stranici izgledaju kao klinovi osim u 24., 26. i 27. taktu. No, oni nisu dio nekog specifičnog ili novog motiva pa, po pravilu, nema razloga zašto bi ih Mozart drugačije obilježavao. Međutim, ukoliko pogledamo objavljeni primjer (primjer 6b) primijetit ćemo da je izdavač očito pronašao sistem označavanja *staccata* i prema njemu odvojio točkice od klinova. Preostaje nam samo nagadati

kojeg se pravila izdavač pridržavao kada je u 19. taktu odlučio koristiti točkice, a u 20. klinove za jednak motiv.

Primjer 6a - faksimil Mozartove sonate za klavir i violinu KV 376, Allegretto grazioso

The image shows a musical score for two voices (Violin and Piano) in common time. The key signature is A major (one sharp). Measure 17 starts with a dynamic of  $\frac{3}{4}$  followed by  $\frac{2}{4}$ . The violin part has a melodic line with grace notes and slurs. Measure 18 begins with a forte dynamic ( $\text{f} \text{or}$ ). Measure 19 starts with a dynamic of  $\frac{3}{8}$ . Measure 20 starts with a dynamic of  $\frac{2}{2}$ . Measure 21 starts with a dynamic of  $\frac{3}{4}$ . The score includes various dynamics, slurs, and articulation marks. The piano part provides harmonic support with sustained notes and chords. The score is labeled "Facs. 4-6 K. 376, III".

Primjer 6b - primjer objavljene Mozartove sonate KV 376, Allegretto grazioso

The musical score consists of five systems of music, each containing two staves. The top staff of each system is for the upper voice (soprano or alto), and the bottom staff is for the basso continuo. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure numbers 11, 16, 21, 25, and 30 are explicitly written above the staves. Measure 11 starts with a forte dynamic. Measure 16 features dynamic markings *p*, *tr*, and *f*. Measure 21 includes a dynamic marking *p*. Measure 25 includes dynamic markings *p* and *tr*. Measure 30 concludes with a dynamic marking *p*.

## 2.4. Izvođenje *staccata*

Potrebito je ukazati na važnost samog izvođenja *staccata*. Prema “dualistima”, klin iznad note ne označava samo da se ta nota treba skratiti, odnosno odvojiti od sljedeće, već i to da noti treba dodati težinu i akcent. Točkica također skraćuje, ali i olakšava notu te minimalizira akcentuaciju. Pomažu li ove smjernice doista pri interpretiranju Mozartovih djela? Bojim se da često mogu dovesti do ekstremne i nepoželjne akcentuacije predtakta, kao i preslabih kadenci što sigurno nije u stilu povijesnog načina izvođenja. Različito shvaćanje klinova i točkica nameće interpretacijske upute izvođaču što lako može rezultirati nesuvlismom i karikiranom interpretacijom koju Mozart sigurno nije namjeravao postići.

S obzirom na to da je NMA u Mozartovom slučaju prihvatio sistem dualnog označavanja *staccata*, danas je općeprihvaćeno mišljenje da su svi skladatelji 18. stoljeća koristili dualni sistem. Ukratko, od interpreta je traženo da ne vjeruju priručnicima i izvorima toga doba, već da slijede smjernice nastale kao rezultat muzikološkog natjecanja iz 1954. godine. Treba uzeti u obzir i činjenicu da se veliki izdavači nisu mogli međusobno dogovoriti o generalnim pravilima obilježavanja *staccata*. Zato danas često nailazimo na situaciju da za isti takt Henle i NMA imaju potpuno drugačiju artikulaciju. Nažalost, i po tome možemo zaključiti da se izdavači nisu oslanjali na autografe već na osobna stajališta. Upravo je takav sustav vladao tijekom 19. stoljeća, kada su se u notni tekst redovito unosile osobne sugestije izdavača. Najveći paradoks leži u tome što je upravo to ono što je NMA potpuno želio izbjegći u svojim novim izdanjima.

## 2.5. Rješenje Paula Miesa

Paul Mies napisao je 1958. godine rad pod nazivom *Die Artikulationszeichen und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*.<sup>24</sup> Priklonio se zaključku “dualista” da je Mozart zaista koristio dva znaka za *staccato*, ali ne iz namjere da budu svojevrsne upute izvođaču. Smatrao je da su razlike među njima nastale isključivo zbog faktora pisanja. Naime, proučavajući Mozartov rukopis uvidio je kako je u samom početku uvijek vrlo jasno naznačavao *staccato* klinovima, izuzev kada je želio označiti *portato*, odnosno notirao je po preporukama iz očevog priručnika. Po Miesovim zaključcima, razlog zašto je u kasnijim rukopisima (autografima) Mozart počeo koristiti dva znaka za *staccato* je vrlo jednostavan. To se događalo zbog rukopisa koji se razvijao od ranog djetinjstva do zrelosti. Dakle, razlika u *staccatu* je nastala isključivo kao rezultat faktora pisanja. Njegov argument leži u specifičnom mehanizmu samoga pisanja. Prema njemu, puno je lakše na manjim notama označiti klin nego točkicu jer klin, za razliku od točkice, ne zahtijeva dizanje pera. Točkica, s druge strane, traži i veliku koncentraciju da ne bi došlo do izlijevanja tinte. Mies je zaključio i to da označavanje više uzastopnih *staccata* zahtijeva koordinaciju dvaju pokreta: vertikalni pokret pera prstom i polagano klizanje cijele ruke udesno. Dok se dva ili tri uzastopna *staccata* mogu lako označiti u jednom položaju ruke, više njih je puno lakše izvesti na način da se ucrtaju odozgo opuštenom rukom ili čak s uzdignutim zglobom. U tom slučaju često izgledaju kao točkice. Moramo svakako uzeti u obzir i raznolikost materijala – papira, pera, tinte, kao i druge okolnosti kao što su brzina pisanja ili zamorenost ruke, grč i sl.

Miesovo objašnjenje još više pridonosi zaključku da je zbog nejasnosti i neregularnosti notacije objektivno nemoguće praviti razliku između *staccata* obilježenog klinom ili točkicom. Izgleda da upotreba samo jednog znaka izvođaču ostavlja puno više prostora u

---

<sup>24</sup> Paul Mies, *Die Artikulationszeichen und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*, Kassel: Bärenreiter, 1958., 428-455.

izboru cijelog spektra *staccato* mogućnosti. S obzirom na to da ne postoji konzistentna korespondencija između oblika *staccata* i njihovog stila izvođenja, izvođačeva smjernica u samom izvođenju mora biti glazbeni kontekst i karakter djela.

## 2.6. Prva izdanja

Još jedan važan dokaz leži u prvim izdanjima. Već smo ranije spomenuli da su ih oni koji su zagovarali Mozartovu dvoznačnost odmah na početku odbacili. U njima su se izdavači, u većini slučajeva, odlučivali za samo jedan znak, po principu uvjerenja izdavačke kuće. Međutim, postoje prva izdanja u kojima su korištena oba znaka i koja potpuno odskaču od rukopisa. Vjerojatno su se izdavači proizvoljno odlučivali za znak koji će upotrijebiti na određenom mjestu. No, moramo se zapitati: jesu li onda sva prva izdanja krivo označena? I zar je moguće da Mozart ne bi pravovremeno reagirao da su mu razlike između dva znaka bile važne? Vjerojatniji je zaključak da mu nisu smetale jer mu dvoznačnost nije ni bila namjera. Moramo biti svjesni činjenice da su upravo iz ovih izdanja Mozartovi suvremenici izvodili njegova djela. Dakle, morali su svirati koristeći sva tri tipa izdanja. Ako su im klinovi i točkice prepostavlјali potpuno drugačiju izvedbu, kako su onda izvodili KV 379 koja će nam ovdje poslužiti kao reprezentativni primjer?

Prvo izdanje ove sonate objavila je Artaria 1781. godine (vidi primjer 7a). U Adagiu i Allegru sva *staccata* su točkice, uz iznimku 28. takta (zadnji takt u primjeru). Nema nekog logičkog objašnjenja zbog čega je došlo do takve nagle promjene u obilježavanju *staccata*.

Primjer 7a - W. A. Mozart: faksimil KV 379, Adagio



Iako su u cijelom prvom stavku prevladavale točkice, u drugom su sva *staccata* naglo označena klinovima, izuzev 2. takta 5. varijacije (primjer 7b).

Primjer 7b - W. A. Mozart: faksimil sonate za klavir i violinu KV 379, Variazione



Najapsurdnije od svega je to što su u violinskoj dionici u oba stavka *staccata* obilježena klinovima, što dovodi do toga da se u istoj temi u klaviru i violinu nalaze raznovrsne oznake za artikulaciju (primjer 7c).

Primjer 7c - faksimil Mozartove sonate za klavir i violinu KV 379

Ili ne? Da su ih Mozartovi suvremenici doživljavali kao dva različita znaka, kako bi onda uopće započinjali svirati? Vjerujemo da su iz posve praktičnih razloga ignorirali ove razlike i jednostavno ova dva znaka smatrali istoznačnima i zamjenjivima.

Nepobitnost dokaza iz priručnika, rukopisa i prvih izdanja dovodi do zaključka da dualizam nije bio odlika izvođačke prakse 18. stoljeća te sukladno tome svakako ni dio Mozartovog skladateljskog koncepta.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> svi primjeri su preuzeti iz djela R. D. Riggs *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*.

## 2.7. *Staccato* u Beethovenovim djelima

Prvi koji je proučavao problem notiranja Beethovenovih *staccata* bio je Gustav Nottebohm. U svom eseju *Punkte und Striche* zaključio je da se Beethoven za notiranje *staccata* koristio i klinom i točkicom. Kao dokazni materijal poslužio se vrlo važnim izvorom: Beethovenovim pismom napisanom Karlu Holzu u kojem eksplisitno tvrdi da su klinovi i točkice nezamjenjivi, te Beethovenovim korekcijama artikulacije u 7. simfoniji za potrebu prve izvedbe, u Beču, 8. prosinca 1813. godine. Njegovim dokazima kasnije su se služili i "dualisti".<sup>26</sup>

Nottebohm je mnogim primjerima pokušao dokazati da je Beethoven namjerno pravio razliku između dvaju načina izvođenja *staccata*. Međutim, ni jedan od tih primjera nije potkrijepljen autografima jer ih čak pet nije sačuvano. Očito se koristio prethodno spomenutim prvim izdanjima, za koje znamo kako su u to vrijeme funkcionala.

Prvu pravu sistematsku studiju, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven* (1957.), napisao je Paul Mies.<sup>27</sup> Njegovo je shvaćanje *staccata* u potpunosti suprotno dualnoj interpretaciji. Mies je primijetio da su dokazi „dualista“ uvijek utemeljeni na pojedinim manjim dijelovima bez promatranja šire slike cijelog stavka. Vjerovao je da bi Beethoven, ukoliko je doista želio koristiti dva znaka, zasigurno upotrijebio sistematično dosljednu artikulaciju za jednake motive. Nakon proučavanja osamdeset autografa zaključio je da to nije slučaj. Primijetio je da Beethovenova *staccata* vrlo variraju. Tako, primjerice, u težim i glasnijim dijelovima klinovi izgledaju duže, a u mekanijim i tišim dijelovima manje i više nalik točkicama. Njegov je konačan naputak da se u izdanjima treba koristiti samo jedan znak.

Godine 1957. raspisano je još jedno muzikološko natjecanje na temu Beethovenove notacije, slično onome iz 1954. Sada su, osim artikulacije, bile uključene i neke druge

<sup>26</sup> Robert Daniel Riggs, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987. , 237-244.

<sup>27</sup> Paul Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Munich-Duisburg: Henle, 1957. , 83-95.

komponente. Pobjedu je ponovno odnio Unverricht koji se opet priklonio dualističkom razmišljanju pa je, u skladu s tim, odlučeno da će se Beethovenove simfonije označavati dvoznačno. Za razliku od Mozartovog slučaja, “dualisti” nisu napravili određene smjernice kojih se treba držati.

## 2.8. Varijacije Beethovenovih *staccata*

Bez obzira na to radi li se o klavirskim ili violinskim sonatama, gudačkim kvartetima ili simfonijama, opće karakteristike Beethovenovih *staccata* lako su vidljive. Uglavnom su, kao i kod Mozarta, izuzev *portata*, označeni klinom. Međutim, ti klinovi variraju veličinom, oblikom, pa čak i kutovima. Nameću nam se dva pitanja: treba li pridavati važnost mjestima gdje *staccata* izgledaju kao točkice? Je li različitost klinova namjerna i podrazumijeva li to različitost izvođenja?

I ovim se pitanjima bavio R. D. Riggs u svom djelu *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*.<sup>28</sup> Beethoven, po njegovom mišljenju, nije svjesno upotrebljavao različita *staccata*. Faksimil prvog stavka *Proljetne sonate*, op. 24, poslužio mu je kao dokaz da su Beethovenova *staccata* gotovo uvijek klinovi i da odstupanja od ove norme ne predstavljaju nikakvu namjeru (vidi primjer 8a). Nema sumnje da su od 178. (prvi takt u primjeru) do 191. takta *staccata* u razloženim akordima označena klinovima. Međutim, *staccata* na ponavljačim osminkama koja počinju u 186. taktu već nisu toliko precizna. Iako manja nego u razloženim akordima, u 186., 188. i 189. taktu, *staccata* su označena klinom. No, u 187., 190., i 191. taktu klinovi (znakovi) su dovoljno mali da bi se mogli nazvati točkicama. S obzirom na to da se kroz ove taktove u oba glazbala proteže jednak motiv, teško

---

<sup>28</sup> Robert Daniel Riggs, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987. , 245- 257.

je povjerovati da je Beethoven pišući tri takta klinove, a tri točkice, namjerno htio ukazati na drugačiju izvedbu.

Primjer 8a - L. van Beethoven: faksimil autografa Proljetne sonate, op. 24, Allegro<sup>29</sup>

A handwritten musical score for piano and violin. The score consists of two systems of music, each with five staves. The top staff is for the piano, and the bottom staff is for the violin. The music is written in common time. The score includes various dynamic markings such as forte (f), piano (p), and accents. The handwriting is cursive and shows some ink bleed-through from the reverse side of the paper. At the bottom of the page, there is a printed caption.

Facs. 5-4 Op. 24, I,  
bars 178-191

<sup>29</sup> svi primjeri faksimila autografa preuzeti su iz djela R. D. Riggs *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*

U Scherzu, pak, nailazimo na situaciju da svaki klin izgleda drugačije (primjer 8b).

Jedan ide ulijevo, drugi udesno, neki su dugi, a neki kratki, neki debeli, a neki tanki. Jesu li različito označena *staccata* smjernice za drugačije izvođenje? Ne, jer se ritam, harmonija i dinamika ponavljaju pa to treba biti slučaj i sa *staccatom*.

Primjer 8b - L. van Beethoven: faksimil autografa Proljetne sonate, op. 24, Scherzo

The image shows a handwritten musical score for Beethoven's Op. 24, Scherzo. The title "Scherzo. Allegro molto." is at the top left, followed by "la prima parte senza ripetizione". The score consists of six staves of music, each with a different key signature and time signature. The notation includes various note heads and stems, some with horizontal dashes indicating rhythmic values. The score is written on five-line staff paper.

Facs. 5-5 Op. 24, III

Najveću nelogičnost obilježavanja *staccata* pronalazimo u Triu (primjer 8c). Naime, za istu ritmičku figuru raspisanu u tercama, u klavirskoj su dionici korišteni klinovi, a u violinskoj točkice. Naravno, potrebno je uzeti u obzir i to da je veliki zadatak stavljen pred izvođače jer na potpuno različitim glazbalima moraju pronaći sličnu artikulaciju. Usprkos tome, malo je vjerojatno da bi to bio razlog zašto bi Beethoven ovo mjesto artikulirao na ovakav način.

Primjer 8c - L. van Beethoven: faksimil autografa Proljetne sonate, op. 24, Trio



Facs. 5-6 Op. 24, III (Trio)

Dakle, isto kao i kod Mozarta, kod Beethovena nailazimo na problem većih točkica i malih klinova, ali izgleda nepotrebno među njima praviti ikakvu razliku. Nestalnost i nejasnost *staccato* klinova, nelogična pojava *staccato* točkica i općenita nesimetrična upotreba oba znaka idu u prilog zaključku da Beethoven nije namjerno upotrebljavao dva različita znaka za *staccato*. Ovdje se, ponovno, to može opravdati fizičkim faktorom samog pisanja. Dokazi iz rukopisa predlažu da je Beethovenova namjera uvijek bila da *staccato* notira klinom. Međutim, oblik i veličina klina ovisili su o nizu pisačih faktora poput: broja uzastopnih *staccata*, njihovog položaja na stranici, brzini pisanja kao i o stanju pera i količini tinte. Riggsov je zaključak da, za razliku od Mozarta, kod Beethovena ne nalazimo

sistematične sličnosti kod specifičnih glazbenih, odnosno grafičkih konfiguracija i upotrebe *staccata*.

## 2.9. Beethovenov rukopis

Emanuel Winternitz intenzivno se bavio uspoređivanjem rukopisa G. F. Händela, J. S. Bacha, Glucka, J. Haydna, W. A. Mozarta, Beethovena i F. Schuberta. Jedan od njegovih zaključaka bio je da je Beethovenov rukopis nesustavan u svim aspektima njegovih ispitivanja: u oblicima nota, smjeru pisanja, povezanosti ili izlomljenosti nota. Sve od navedenog može se primijeniti i na notiranje *staccata*. Nakon analitičkih studija velikog broja rukopisa Winternitz je konstatirao sljedeće; „Fantastično brzo radeći, Mozart piše dobro organizirano, ujednačeno i transparentno, dok racionalni, dobro isplanirani i vječito revizirajući Beethoven ima naglu, impulzivnu i iracionalnu ruku neredovitu do ekstrema“.<sup>30</sup> Primjetio je još nešto vrlo zanimljivo, a to je da je Beethoven često naknadno obilježavao željenu artikulaciju. Tako je, primjerice, u op. 30, br. 2, tekst pisan jednom, a artikulacija drugom bojom tinte.

Tvrđnu da je Beethoven, barem ponekad, naknadno upisivao artikulaciju, potvrđuje i manjkavost artikulacije koja bi bila nadpisana u drugom rukopisu. Jedan od takvih primjera je *Kreutzerova sonata*, op. 47, u kojoj su, usprkos tome što se radilo o finalnom tekstu, artikulacijski i dinamički znakovi bili označeni samo u violinskoj dionici. Ferdinand Ries, koji je bio u privatnom kontaktu sa skladateljem, svjedoči kako je Beethoven sonatu završavao doslovno u posljednji tren.<sup>31</sup> Beethoven je očito artikulaciju u violinskoj dionici zapisao ranije, dok mu za klavirsku dionicu nije ostalo vremena. Ovo samo dokazuje da je

---

<sup>30</sup> Emanuel Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, Princeton: Princeton University Press, 1955., 1. svezak , str. 4

<sup>31</sup> Lewis Lockwood, Mark Kroll, *The Beethoven violin sonatas history, criticism, performance*, Urbana i Chicago: University of Illinois Press, 2004., 61, 62

Beethoven čekao s pisanjem oznaka za artikulaciju sve dok ostali aspekti djela ne bi bili dovršeni. Praizvedba je izvedena 1803. godine izravno iz rukopisa. Ukoliko je Beethoven želio da sonata bude izdana imao je dvije mogućnosti. Prva je bila da u prvom rukopisu nadapiše artikulacijske i ostale izvođačke oznake, a druga da jednostavno napiše novi rukopis. Prvi je rukopis ostao nedovršen. Drugi je, nažalost, izgubljen.

#### *2.9.1. Ekspresivni faktor*

Beethoven je očito pri pisanju imao širu sliku skladbe i glazbu čuo u glavi sa svim komponentama, uključujući i ekspresiju. Često se događa da se njegova namjera doslovno vidi i u notiranju. Tako, primjerice, u gudačkom kvartetu, op. 130, u dionici prve violine vidimo kako note doslovno postaju veće kako dinamika raste (primjer 9). Isto se događa i sa *staccatima*. U trenutku nastupa *subito piana* note naglo postaju manje i puno zbijenije, dok se *staccato* smanjuje do izgleda točkica.

Primjer 9 - L. van Beethoven: faksimil autografa gudačkog kvarteta op. 130



Muzikolozi koji su proučavali Beethovenov rukopis primijetili su da su se ovakve ekstremne razlike u pisanju znatno smanjivale prilikom pisanja drugog rukopisa. Naime, drugi rukopis nije pisan u žaru stvaranja. To je u biti autorov prijepis s ponekim neznatnim ispravkama koji je služio izdavačima. Ekspresivni faktor svakako je utjecao na Beethovenovo pisanje. Međutim, kao što šesnaestinke u primjeru koje postupno rastu ostaju samo šesnaestinke, tako i *staccato* koji kasnije izgleda kao točkica ostaje samo *staccato* i nema potrebe za njegovim dvojnim označavanjem.

## 2.10. Beethovenovi ispravci

Do finalnog izdavanja nekog djela ono prođe kroz nekoliko faza; razne vrste skica, rukopis, kopije profesionalnog prepisivača, prva i ostala rana izdanja te relevantna komunikacija između Beethovena i izdavača. Cijeli lanac pojedinih skladbi rijetko prezivi. Za

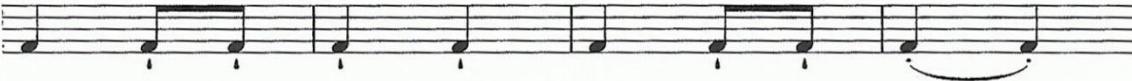
problem *staccata*, kojim se konkretno bavimo, skice ne pružaju mnogo, a o rukopisima smo već govorili. Stoga prelazimo na završnu fazu koja se tiče samog izdavanja. Već smo zaključili kako Beethoven nije namjerno pravio razliku između *staccata* u svojim rukopisima. Međutim, primjetili smo i da različiti proučavatelji dolaze do različitih zaključaka iz istih izvora. Zato je jako važno pogledati kopije s Beethovenovim ispravcima.

Na primjeru glavne teme drugog stavka 7. simfonije jasno ćemo pokazati kako se u hodu vrlo lako dolazi do krivih obilježavanja sitnih detalja poput *staccata*. Profesionalni prepisivač označio je temu prve violine na sljedeći način:

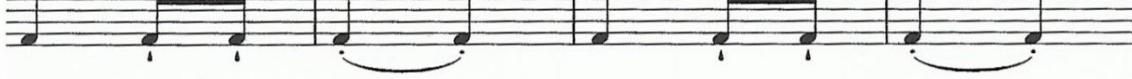


Beethoven je to ispravio na način da je na osminke stavio klinove.

Ista situacija ponovila se u violskoj dionici te je Beethoven ponovno ispravio tako da je iznad osminki stavio klinove, dok je u *portatu* zadržao točkice. Međutim, i nakon toga prepisivač je napisao:



A Beethoven ispravio:



U rukopisima se vrlo jasno vidi razlika između *portata* i *staccata*. Očito je Beethovenu bilo vrlo važno da se ovaj motiv, koji se proteže duž cijelog stavka, točno notira. No,

evidentno je da je tijekom prepisivanja dolazilo do pogrešaka. Gdje god je prepisivač ucrtao točkice, a da se nije odnosilo na *portato*, Beethoven je ispravio u klinove.<sup>32</sup>

#### 2.10.1. Prva izdanja Beethovenovih djela

Poznato je da su nakon 1801. godine izdavači dobivali kopije, a ne izvorne rukopise, po kojima su objavljuvali neka djela. U prvim izdanjima Beethovenovih djela razlikujemo četiri vrste *staccata*:

- a) samo točkice
- b) samo klinovi
- c) oba znaka nedosljedno
- d) oba znaka nedosljedno s tim da su klinovi u raznim oblicima i veličinama te se ne može uvijek jasno razlučiti jesu li klinovi ili točkice.

Kada pogledamo ta izdanja jasno je da su prepuna odstupanja od rukopisa. Postoji vrlo mnogo nelogičnih i neobjasnivih mesta. Ovo se, naravno, odnosi prvenstveno na izdanja u kojima se koriste dva znaka za *staccato*. Evo jednog kratkog primjera: u prvom izdanju op. 30. br 1. nalazimo nelogičnu situaciju (primjer 10). U trećoj varijaciji trećeg stavka, u klavirskoj dionici, *staccata* su artikulirana točkicom, dok su u violinskoj dionici, koja ponavlja jednaki motiv, označena klinovima.

---

<sup>32</sup> preuzeto iz Robert Daniel Riggs, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987.

Primjer 10 - L.van Beethoven: prvo izdanje Sonete za klavir i violinu op. 30 br. 1



U to vrijeme točkica se gravirala udarcem, dok se klin crtao ručno oštrom iglom. Često bi se događalo da bi različiti graveri radili na istoj sonati. Nerijetko bi jedan graver gravirao klavirsku, a drugi violinsku dionicu. S obzirom na to da je svaki graver imao svoju viziju obilježavanja *staccata*, kao i tehniku kojom se koristio, rezultat bi često bio niz konfuznih situacija jer bi se potpuno različiti znakovi koristili za jednake motive. I bez postojećih rukopisa lako je zaključiti da Beethovenova namjera zasigurno nije bila da različiti znakovi za *staccato* označavaju drugačiju izvedbu.

#### 2.10.2. Problem graviranja

U djelu *Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke* Anneliese Leicher Olbrich<sup>33</sup> bavi se razlikama između rukopisa i prvih izdanja Beethovenovih djela. Njezina istraživanja dovela su do zaključka da je Beethoven u svojim rukopisima koristio samo klinove za označavanje *staccata*. Jedan od njezinih općih zaključaka je taj da je svaki graver imao svoj stil graviranja. Te su razlike vidljive i kod nekih od ostalih značajki osim *staccata* kao što su lukovi, dinamički znakovi i sl. Ovo također pomaže u razumijevanju

---

<sup>33</sup> Anneliese Leicher Olbrich, *Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke*, Wiesbaden; Breitkopf und Härtel, 1976.

problema *staccata*, odnosno daje nam jasniju sliku o tome kako je do tog problema prvenstveno i došlo.

Dio problema leži u tome što u 18. i 19. stoljeću nije bilo općeprihvaćenih tiskarskih konvencija. Iako su određeni opći standardi svakako postojali, očito su bili poprilično slobodni u obilježavanju detalja. Ovo možemo dokazati i jednim kasnim Beethovenovim djelom, kvartetom op. 130, tiskanim 1827. godine. Izuzmemli *portato*, sva *staccata* su u svim stavcima označena točkicama. Završni stavak prvog izdanja je *Grosse Fuge*. Međutim, poslije su uvjerili Beethovena da *Fugu* izda kao zasebno djelo te sklada za kvartet novi finalni stavak (taj se stavak ispostavio kao njegovo posljednje djelo). U novom stavku sva su *staccata* označena točkicama, što možemo pripisati novom graveru. Postoje dva sačuvana rukopisa u kojima Beethoven koristi samo klinove.

Nakon pokušaja samoubojstva svojega nećaka, Beethoven je nekoliko mjeseci proveo s njime na ladanju u Gneixendorfu. Usprkos nezavidnoj životnoj situaciji, tamo je u kolovozu 1826. godine dovršio kvartet op. 135. Kako mu profesionalni prepisivač nije bio dostupan, Beethoven je sam napravio kopiju i poslao je M. Schlesingeru u Pariz. U kopiji je Beethoven bio dosljedan: *staccata* su očito i jasno, i u partituri i dionicama, označena klinovima. No, bez obzira na to, graver je na svim mjestima stavio točkice.

Sačuvano je više dokumenata iz razdoblja između 1793. i 1827. godine u kojima Beethoven iskazuje svoje nezadovoljstvo netočnostima u svojim prvim izdanjima u kojima uporno pokušava postići da se pogreške isprave.<sup>34</sup> Nikada nije izgubio optimizam da će se njegove upute poštovati iako je kroz praksu vidljivo da su se rijetko, ili nedovoljno detaljno poštovale. U mnogim slučajevima to se odnosilo upravo na obilježavanje *staccata*. Zabrinjavajuća je činjenica da se ta netočna izdanja danas smatraju vjerodostojnjima.

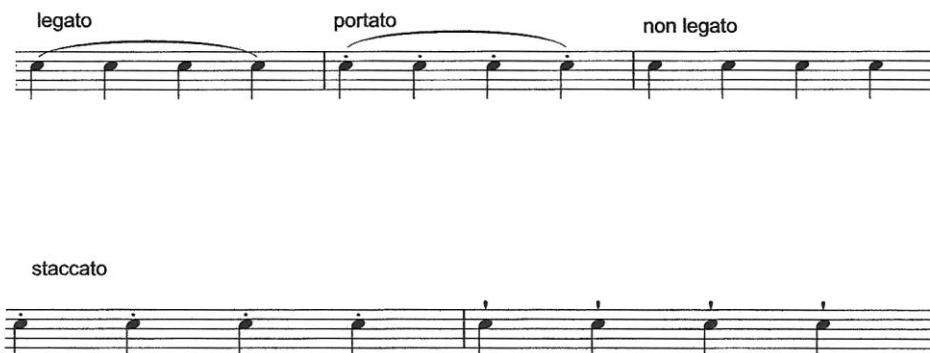
---

<sup>34</sup> citirano prema iz Robert Daniel Riggs, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987., 349

Dakle, Beethoven je često imao primjedbe na netočnosti u izdanjima svojih djela. Nama je najvažnije ono što iz njegovih opaski možemo naučiti. Beethovenu je redovito zapinjao za oko *portato* označen klinovima i redovito ga je ispravljao. Međutim, nikad mu nisu smetala *staccata* označena točkicama ili klinovima pa makar i odstupali od njegovih rukopisa. Zasigurno bi inzistirao na njihovim točnim označavanjima da je to smatrao važnim, odnosno da su ta dva znaka za njega podrazumijevala različito izvođenje. Moramo biti svjesni činjenice da su upravo iz ovih izdanja svirali Beethovenovi suvremenici. Očigledno su se često nalazili u situacijama da su svirali iz orkestralnih i komornih dionica u kojima je *staccato* bio nedosljedno obilježen. Da im je skladatelj ukazivao na različite izvedbe, to bi za njih kao izvođače moralo biti poprilično zbumujuće. Jedini način na koji su mogli funkcioniрати je da su ta dva znaka smatrali jednakima.

### 3. ARTIKULACIJA U SONATAMA

Notacija osnovnih tipova artikulacije ista je kod Mozarta i Beethovena:



Kako bismo lakše pratili analizu artikulacije u sonatama razdijelit ćemo ih po oblicima.

Prvo ćemo analizirati stavke sonata napisane u sonatnoj formi, a nakon toga i stavke napisane u trodijelnim pjesmama, rondima i varijacijama. U svakoj kategoriji obraditi ćemo pojedine sonate obojice skladatelja.

#### 3.1. Sonatni stavci

U sonatnim stavcima i Mozart i Beethoven redovito su se koristili artikulacijom kako bi ocrtali unutarnju strukturalnu organizaciju. Promjena artikulacije često upućuje na naglašavanje željenih kontrasta u karakteru, kako u većim, tako i u manjim glazbenim cjelinama.

Tako u prvom stavku KV 305 vidimo jasan primjer kako Mozart koristi artikulaciju za definiranje velikih strukturalnih cjelina (vidi primjer 11).<sup>35</sup> Prva dvadeset i tri takta, napisana

<sup>35</sup> sve Mozartove sonate prikazane u ovoj cjelini preuzete su iz *Sämtliche Werke für Klavier und Violine*, Neue Mozart Ausgabe, dok su Beethovenove sonate preuzete iz *Sonaten für Klavier und Violine*, G. Henle Verlag.

u toničkom tonalitetu, artikulirana su kao *staccato*. Dio od 24. do 35. takta potvrđuje dominantni tonalitet i napisan je u *legatu*. Poslije se vraća u tonički tonalitet te je artikulacija ponovno *staccato*. Cijeli dio odaje dojam *prepetuum mobile* koji se očituje u konstantnom ponavljanju osminki, bilo u pratinji, melodiji ili i jednom i drugom. Ipak, kontrast koji nastaje novim tonalitetom, novim tematskim materijalom i drugačijom raspodjelom melodijske linije, još je i dodatno pojačan artikulacijom, odnosno prelaskom iz *staccata* u *legato* što pruža i trenutačno olakšanje od neprestanog inzistiranja na napetosti koju pruža *staccato*.

Sličan primjer nalazimo i u prvom stavku Beethovenove sonate op.30, br. 1 (vidi primjer 12). Osnovni je materijal artikuliran *legato*. Dugi *legato* ukazuje na to da se cijela osmotaktna fraza mora izvesti u jednom dahu. To se potvrđuje i u zamjeni glasova. Premda je u nastavku ove fraze, konkretno od 19. do 27. takta, prisutno i nekoliko *staccata*, dominirajuća artikulacija ostaje *legato*. Nakon toga slijede četiri takta kratke tranzicije napisane u klavirskoj dionici *staccato*, u *unisono* oktavama. Stvaranju još većeg kontrasta pridonose i “poremećena” metrika postignuta *sforzandima*, kao i nagli prelazak u *forte* dinamiku. Nakon ovog kratkog odlomka, ponovno se vraća *legatu* te zapravo *staccato* dio na svojevrstan način služi kao poveznica dvaju *legato* dijelova, u čemu se očituje i tipičan klasički ideal raznovrsnosti i jedinstva.

Primjer 11 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu, KV 305, Allegro

Sonata  
KV 305 (293<sup>d</sup>)

Allegro di molto

Sonata V

Entstanden Paris, Frühjahr 1778  
Composed in Paris, early 1778

The musical score for Mozart's Sonata KV 305, Allegro di molto, Sonata V. The score consists of two staves: Violin (top) and Piano (bottom). The key signature is G major (two sharps). The tempo is Allegro di molto. The score includes dynamic markings like *f* (fortissimo), *p* (pianissimo), and *simile*. Articulation marks like  $[x]$  and  $[y]$  are also present. Measure numbers 1 through 27 are indicated above the staves.

<sup>\*)</sup> T. 3, Klavier: Die Artikulationsergänzung hier sowie in T. 11 und 103 erfolgt in freier Anlehnung an T. 76, 81 und 90 / 126, 2 und 3.



Musical score for piano and violin, page 109. The score consists of two systems of music, each with two staves: violin (top) and piano (bottom). The key signature is A major (three sharps). The tempo is indicated as  $\frac{1}{8}$ .

**System 1 (Measures 88-89):**

- Measure 88: Violin plays eighth-note pairs, piano provides harmonic support.
- Measure 89: Violin continues eighth-note pairs, piano provides harmonic support.

**System 2 (Measures 90-91):**

- Measure 90: Violin plays eighth-note pairs, piano provides harmonic support.
- Measure 91: Violin continues eighth-note pairs, piano provides harmonic support.

**System 3 (Measures 92-93):**

- Measure 92: Violin plays eighth-note pairs, piano provides harmonic support.
- Measure 93: Violin continues eighth-note pairs, piano provides harmonic support.

**System 4 (Measures 94-95):**

- Measure 94: Violin plays eighth-note pairs, piano provides harmonic support.
- Measure 95: Violin continues eighth-note pairs, piano provides harmonic support.

Primjer 12 - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu, op. 30, br. 1, Allegro

# SONATE

121

*Dem Kaiser Alexander I. von Rußland gewidmet*

Komponiert 1802

Opus 30 Nr. 1

Violine      Allegro

6. Klavier      Allegro

Opus 30 Nr. 1

Međutim, dijelovi većine stavaka nisu ovako jasno razdijeljeni pomoću artikulacije kao u prethodna dva primjera. Puno kompleksniji, premda reprezentativniji primjer, nalazimo u prvom stavku KV 301 (vidi primjer 13). Prva tema napisana je u osmotaktnoj frazi kao *legato*, kako u violini kao vodećoj, tako i u klaviru kao pratećoj dionici. Za njom slijede četiri potpuno kontrastna takta napisana u *staccatu* koja unose prekid tijeka i neočekivanu napetost. U trinaestom taktu ponovno dolazi do smirenja ponavljanjem prve teme. Jedina razlika je ta što su glazbala zamijenila uloge. Zadnja fraza u ekspoziciji ima snažnu kadencirajuću funkciju i također je napisana *staccato* ili *non legato*. Ove artikulacijske promjene naglašavaju strukturu fraze i pridonose izražavanju kontrasta. U provedbi, od 28. do 43. takta, Mozart se igra artikulacijom na nov način. Prvo u kratkim varijacijama istog motiva dolazi do zaigrane izmjene *staccata* i *legata*. Zatim, u sljedeća četiri takta, dok violina drži dugu notu, klavir svira *non legato* pasaže. U zadnjih sedam taktova provedbe oba glazbala dijele *non legato* materijal. Povratak u tonički tonalitet predstavljen je temom koja sadržava razne artikulacije. Izmjenjuju se kratki motivi u *staccatu*, *legatu* i *non legatu*. Iz svega navedenog možemo zaključiti da Mozart u svakom dijelu koristi samo jednu vrstu artikulacije ili kombinira osnovne tipove artikulacije na različite načine. Artikulacijske promjene, zajedno s još važnijom harmonijskom i ritamskom strukturom, uvelike pridonose odijeljivanju dijelova kao i raznovrsnosti i izražajnosti karaktera cijelog stavka.

Primjer 13 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 301, Allegro con spirto

Sonata  
KV 301 (293<sup>a</sup>)

Entstanden / Composed in Mannheim,  
Februar 1778

**Allegro con spirto**

**Sonata I<sup>a</sup>**

<sup>\*)</sup> Die sechs Sonaten KV 301–306 stellen einen von Mozart nachträglich zusammengefassten Zyklus dar; vgl. Vorwort. Die Sonata I wurde ursprünglich für Flöte und Klavier begonnen, dann aber für Violine und Klavier ausgeführt; vgl. Vorwort. / The six sonatas K. 301–306 form a set which Mozart put together after writing the individual works; cf. Preface. Sonata I was originally intended for flute and piano but was finally written for violin and piano; cf. Preface.

26      f      p  
 f      p  
 p

31  
 f

34

37

41      tr.      p

45

p tr

This page contains three staves of musical notation for a string quartet. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. Measure 45 begins with a rest followed by eighth-note patterns. The dynamic is *p* (pianissimo) and there is a trill instruction above the top staff.

51

[h]

This page contains three staves of musical notation for a string quartet. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. Measure 51 features eighth-note patterns with a dynamic of *p*. A [h] symbol is placed above the middle staff.

57

f m.s.

This page contains three staves of musical notation for a string quartet. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. Measure 57 starts with a dynamic of *f* followed by a measure of silence (m.s.). The music then resumes with sixteenth-note patterns.

61

tr[-----]

This page contains three staves of musical notation for a string quartet. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. Measure 61 consists of sixteenth-note patterns with a dynamic of *p* and a trill instruction above the top staff.

64

tr[-----]

This page contains three staves of musical notation for a string quartet. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. Measure 64 consists of sixteenth-note patterns with a dynamic of *p* and a trill instruction above the top staff.

I Beethoven je, poput Mozarta, koristio različitu artikulaciju pri stvaranju vrlo kontrastnih dijelova unutar stavaka. Najbolji primjer za to je prvi stavak *Proljetne sonate*, op. 24 (vidi primjer 14). Lukovi koji se u glavnoj temi protežu duž cijelog takta igraju veliku ulogu u stvaranju mirnog lirskog raspoloženja. Prijelazni dio, s početkom u 26. taktu, u kojem i dalje dominira *legato*, postupno modulira u dominantni tonalitet. U 38. taktu artikulacija se naglo mijenja u *staccato* te zajedno s dinamikom (*sf, ff*) stvara potpuno drugi karakterni dojam u odnosu na onaj početni. Važnu ulogu artikulacije u stvaranju određenog karaktera možemo sagledati na primjeru ove sonate i u širem kontekstu. Kao što smo već vidjeli, u prvom stavku, Allegru, prisutni su različiti tipovi artikulacije koji sudjeluju u stvaranju različitih karaktera i raspoloženja unutar samog stavka. Međutim, za razliku od prvog, drugi stavak Adagio molto espressivo, napisan je u širokim *legato* frazama koje dočaravaju smirenju i opuštenu atmosferu (vidi primjer 14a). Predstojeći, Scherzo i Trio prepuni su *staccata* od početka do kraja što unosi šaljivi i vrckavi karakter (vidi primjer 14b). U finalnom stavku, Rondu, ponovno nailazimo na sve osnovne tipove artikulacije (vidi primjer 14c).

Ovaj primjer jasno pokazuje da je artikulacija prijeko potreban alat pri ocrtavanju karaktera te da su skladatelji svjesno manipulirali artikulacijom kako bi što jasnije predočili kontrastne karaktere stavaka ili njihovih dijelova. Dakle, upotreboom različitih tipova artikulacije postiže se raznovrsnost i ujedno se pridonosi strukturalnoj jasnoći djela.

Međutim, postoje primjeri poput prvog stavka sonate KV 377, kojima je cilj upravo jednoličan karakter (vidi primjer 15). Sveprisutne triole duž cijelog stavka, bilo u vodećem ili pratećem glasu, stvaraju efekt *prepetuum mobile* po čemu zaključujemo da je stvaranje dojma neprekidnog pokreta osnovni kompozicijski cilj. Ovaj ritmički faktor još više dolazi do izražaja uz pomoć *staccato* ili *non legato* artikulacije.

Primjer 14 - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu, op. 24, Allegro

**SONATE**  
*Dem Grafen Moritz von Fries gewidmet*  
Komponiert 1800/01

(Frühlings-Sonate) Op. 24

Allegro  
p

Allegro  
5.

6.

11.

16.

21.

26

31

35

40

45

51

rinf.

*p*

cresc.

*sf* (sf)

rinf.

*p*

*sf*

*sf*

*sf*

57

*p*

cresc.

*sf* (sf)

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

62

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*rinf.*

*rinf.*

*rinf.*

68

*p*

*sf*

*sf*

*sf*

cresc.

*p*

*sf*

*sf*

*sf*

*cresc.*

74

*p*

cresc.

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

Primjer 14a - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu, op. 24, Adagio molto

espressivo

*Adagio molto espressivo*

**Violin Part (Top Staff):**

- Measure 1: *p*, grace notes.
- Measure 2: *p*, sixteenth-note pattern.
- Measure 3: *tr*, sixteenth-note pattern.
- Measure 4: Sixteenth-note pattern.
- Measure 5: *cresc.*, sixteenth-note pattern.
- Measure 6: Sixteenth-note pattern.
- Measure 7: Sixteenth-note pattern.
- Measure 8: Sixteenth-note pattern.
- Measure 9: *p*, sixteenth-note pattern.
- Measure 10: Sixteenth-note pattern.
- Measure 11: Sixteenth-note pattern.
- Measure 12: Sixteenth-note pattern.
- Measure 13: Sixteenth-note pattern.
- Measure 14: Sixteenth-note pattern.
- Measure 15: Sixteenth-note pattern.
- Measure 16: Sixteenth-note pattern.
- Measure 17: Sixteenth-note pattern.
- Measure 18: Sixteenth-note pattern.

**Piano Part (Bottom Staff):**

- Measure 1: Sustained note.
- Measure 2: Sustained note.
- Measure 3: Sustained note.
- Measure 4: Sustained note.
- Measure 5: Sustained note.
- Measure 6: Sustained note.
- Measure 7: Sustained note.
- Measure 8: Sustained note.
- Measure 9: Sustained note.
- Measure 10: Sustained note.
- Measure 11: Sustained note.
- Measure 12: Sustained note.
- Measure 13: Sustained note.
- Measure 14: Sustained note.
- Measure 15: Sustained note.
- Measure 16: Sustained note.
- Measure 17: Sustained note.
- Measure 18: Sustained note.

Primjer 14b - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu op.24, Scherzo i Trio

**Scherzo**  
**Allegro molto**

**Allegro molto**  
*La prima parte senza repetizione*

7

33

39

51

Scherzo da Capo

Primjer 14c - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu op. 24, Rondo

**Rondo**  
*Allegro ma non troppo*

1  
*Allegro ma non troppo*

2  
*p*

3  
*1 2 5 3*

4  
*(p)*

5  
*1 2 3 4*

6  
*4 3 2 1*

7  
*5 4 3 2 1*

8  
*cresc.*

9  
*cresc.*

10  
*sf*

11  
*cresc.*

12  
*sf*

13  
*2 4*

14  
*cresc.*

15  
*sf (—)*

16  
*1 4 3*

17  
*4 5*

18  
*p*

*tr*

*tr*

*tr*

*3 2*

*2*

Primjer 15 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 377, Allegro

Sonata  
KV 377 (374<sup>e</sup>)

Entstanden Wien, Sommer 1781  
Composed in Vienna, summer 1781

Allegro

7

12

17

21

\* T. 23 (entsprechend auch im Folgenden), Klavier, Ausführungsvorschlag:  
M. 23 (similarly in the following passage), piano, suggested version:

25

29

34

38

43

47

A musical score for piano, featuring six staves of music. The score consists of two systems of three staves each. The top staff is in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the bottom staff is also in bass clef. The key signature changes throughout the piece, indicated by various sharps and flats. Measure numbers 58, 62, 66, 70, and 75 are marked above the staves. The music includes a variety of note values, rests, and dynamic markings like trills.

Musical score page 35, featuring six staves of music. The score includes three treble staves, one bass staff, and two staff groups. Measure 79 starts with a treble staff in B-flat major, followed by a bass staff in B-flat major, and then two groups of two staves each. Measures 80-81 show the bass staff and the first group of two staves. Measures 82-83 show the second group of two staves. Measures 84-85 show the bass staff and the first group again. Measures 86-87 show the second group again. Measures 88-89 show the bass staff and the first group. Measures 90-91 show the second group. Measures 92-93 show the bass staff and the first group. Measures 94-95 show the second group. Measures 96-97 show the bass staff and the first group. Measures 98-99 show the second group. Measures 100-101 show the bass staff and the first group.

A musical score for three staves (Treble, Bass, and Alto) in common time. The key signature changes between measures. Measure 109 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a bass note. Measures 113 and 117 begin with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 121 begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features various note heads, stems, and bar lines, with measure numbers 109, 113, 117, and 121 indicated above the staves.

### **3.2. Trodijelne pjesme**

U Mozartovim i Beethovenovim violinskim sonatama oblik trodijelne pjesme nalazimo samo u sporim stavcima. Postoji ukupno devet primjera, četiri kod Mozarta (KV 301, KV 296, KV 378 i KV 376) i pet kod Beethovena (op. 12, br. 2; op. 12, br. 3; op. 30, br. 2; op. 30, br. 3; op. 96.). U svim stavcima osnovna i najrasprostranjenija artikulacija je *legato* što nije čudno ako uzmemu u obzir da korištenje *legata* u sporim stavcima ima duboke povijesne korijene.

S obzirom na to da upotrebu artikulacije trodijelne pjesme možemo podijeliti u dvije kategorije. U prvu kategoriju spadaju trodijelne pjesme u kojima *legato* dominira u oba dijela (A i B), odnosno u B dijelu nije korištena drugačija artikulacija koja bi dovela do kontrasta. Ovaj tip nalazimo u KV 296, KV 376, op. 12, br. 2, i op. 96.

U A dijelu Andante sostenuta KV 296, melodija je raspisana u *legatu*, dok je pratnja u ponavljujućim *legato* triolama (vidi primjer 16). Ako izuzmemu to što su triole zamijenjene *legato* šesnaestinkama, isti princip nastavlja se i u B dijelu. Međutim, upravo ova lagana ritmička promjena, zajedno s novom melodijom, daje određeni kontrast novom dijelu. Usprkos tome, A i B dio povezani su istom artikulacijom, odnosno *legatom* na svaku dobu.

Primjer 16 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 296, Andante sostenuto

The musical score for W.A. Mozart's Sonata for Piano and Violin KV 296, Andante sostenuto, is presented in two staves. The top staff is for the Violin, and the bottom staff is for the Piano. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure numbers 1, 5, 10, 16, and 21 are explicitly marked on the left. The Violin part consists of continuous eighth-note patterns, often with grace notes and slurs. Various dynamics are used throughout, including *p* (pianissimo), *fp* (fortissimo), *f* (forte), *tr* (trill), and *simile* (indicating a repeating pattern). The Piano part provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The music is set in common time and uses a key signature of one flat.

Sličnu situaciju nalazimo kod Beethovena u op. 96. Ponovno su A i B dijelovi raspisani u *legatu*, ali se pomoću nekoliko ritmičkih prilagodbi u pratnji dobiva drugačija ekspresija.

Najuočljivija razlika između Mozarta i Beethovena je dužina *legata* koja su kod Beethovena znatno duža. Poneki lukovi povezuju i do šest taktova što bi se svakako trebalo shvatiti kao uputu za faziranje, a ne kao potez.

U drugu kategoriju spadaju oni stavci u kojima je artikulacija korištena u svrhu postizanja kontrasta među dijelovima. To može biti između glavnih A i B dijelova ili između manjih dijelova unutar glavnog dijela.

Jedan od takvih primjera je drugi stavak sonate KV 378, Andantino sostenuto e cantabile (primjer 17). Melodija je i u A i B dijelu artikulirana kao *legato*. Razliku, međutim, nalazimo u pratnji: dok u A dijelu prevladavaju *legato* triole, u B dijelu ih zamjenjuju *non legato* šesnaestinke. Iz toga proizlaze dvije oprečne artikulacije, *legato* u melodiji i *non legato* u pratnji.

Na istom principu nastao je i Beethovenov Adagio cantabile, op 30, br. 2 (primjer 18). Melodija i pratnja A dijela obilježene su *legatom*. Dok u B dijelu violina zadržava postojeću artikulaciju, i to po dva takta *legato*, klavirska pratnja mijenja se u *staccato* šesnaestinke. To daje cijelom B dijelu potpuno drugačiji karakter. U ponovnom A dijelu melodija teme nalazi se u dionici violine. Pratnja u dionici klavira sada je potpuno drugačija: ljestvice u *non legatu* obilježene „*sempre leggiermente*“.

Jedan od najbogatijih primjera upotrebe različitih artikulacija je Adagio con molta espressione op. 12, br. 3 L. van Beethovena (primjer 19). Premda se u melodiji obaju glavnih dijelova zadržava *legato*, u pratnji susrećemo široku lepezu artikulacija: *staccato*, *portato* i *legato*. Tako prvo od akorda koji su potpuno odijeljeni stankama prelazi u *arpeggia* koja su kombinacija *legata* i *staccata*. Nakon toga upotrebljava *portato* koji postupno napokon u prelazi u *legato*.

Primjer 17 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 378, Andantino sostenuto e cantabile

Andantino sostenuto e cantabile

The musical score for W.A. Mozart's Violin Sonata KV 378, Andantino sostenuto e cantabile, features five staves of music for two instruments. The top staff represents the violin part, while the bottom staff represents the piano part. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure 1 begins with a piano dynamic (p) followed by a forte dynamic (f). Measure 2 starts with a piano dynamic (p), followed by a forte dynamic (f) and a dynamic marking 'sotto voce'. Measure 3 begins with a piano dynamic (p) followed by a forte dynamic (f). Measure 4 begins with a piano dynamic (p), followed by a forte dynamic (f) and a dynamic marking '[ff]'. Measure 5 begins with a piano dynamic (p) followed by a forte dynamic (f). Measure 6 begins with a piano dynamic (p), followed by a forte dynamic (f) and a dynamic marking '[ff]'. Measure 7 begins with a piano dynamic (p) followed by a forte dynamic (f). Measure 8 begins with a piano dynamic (p), followed by a forte dynamic (f) and a dynamic marking '[ff]'. Measure 9 begins with a piano dynamic (p) followed by a forte dynamic (f). Measure 10 begins with a piano dynamic (p), followed by a forte dynamic (f) and a dynamic marking '[ff]'. Measure 11 begins with a piano dynamic (p) followed by a forte dynamic (f). Measure 12 begins with a piano dynamic (p), followed by a forte dynamic (f) and a dynamic marking '[ff]'. Measure 13 begins with a piano dynamic (p) followed by a forte dynamic (f). Measure 14 begins with a piano dynamic (p), followed by a forte dynamic (f) and a dynamic marking '[ff]'. Measure 15 begins with a piano dynamic (p) followed by a forte dynamic (f). Measure 16 begins with a piano dynamic (p), followed by a forte dynamic (f) and a dynamic marking '[ff]'. Measure 17 begins with a piano dynamic (p) followed by a forte dynamic (f).

19

1) T. 30, Violine, Vorschlag zur Auszierung der Fermate:  
 M. 30, violin, suggested embellishment of the fermata:

39

Primjer 18 - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu op. 30, br. 2, Adagio cantabile

The musical score consists of five systems of music, each containing two staves: Violin (top) and Piano (bottom). The key signature is three flats, and the time signature is common time.

- System 1 (Measures 23-26):** The Violin part features sixteenth-note patterns with dynamic markings "decrec." (decreasing volume), "p" (piano), and "cresc." (increasing volume). The Piano part provides harmonic support with sustained notes and chords. Measure 23 ends with a forte dynamic.
- System 2 (Measures 27-30):** The Violin continues its sixteenth-note patterns, and the Piano provides harmonic support with sustained notes and chords. Measure 28 includes dynamic markings "sf p" (fortissimo piano) and "cresc.".
- System 3 (Measures 31-34):** The Violin part features sixteenth-note patterns with dynamic markings "decrec.", "p", and "cresc.". The Piano part provides harmonic support with sustained notes and chords.
- System 4 (Measures 35-38):** The Violin part features sixteenth-note patterns with dynamic markings "cresc.", "p", and "cresc.". The Piano part provides harmonic support with sustained notes and chords.
- System 5 (Measures 39-42):** The Violin part features sixteenth-note patterns with dynamic markings "p", "cresc.", and "cresc.". The Piano part provides harmonic support with sustained notes and chords.

Primjer 19 - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu op. 12, br. 3, Adagio con molta espressione

*Adagio con molta espressione*

Adagio con molta espressione

1 2 3 2 2

*p*

*sfp*

*tr* 15

*sfp*

9 2

*p* 1 2

12 2

*sf* cresc. *sf* *p* cresc.

*sfp* cresc.

19 
  
 22 
  
 24 
  
 26 
  
 28

30

32

34

36

38

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

### 3.3. Varijacije

Varijacije u Mozartovim i Beethovenovim sonatama za klavir i violinu svrstavamo pod „melodijske varijacije“. To podrazumijeva da su tonalitet, harmonijska struktura i izvorni tijek teme zadržane u svakoj varijaciji, ali su melodijski ukrasi, figure, ritam, metar, tempo i dinamika promjenjivi. Uz to, artikulacija je svakako element koji najviše pridonosi raznovrsnosti. Oblik varijacije upotrebljavao se u sporim drugim stavcima, kao i u finalima. Imamo pet Mozartovih (KV 305, II.<sup>36</sup>, KV 379, III., KV 377, II., KV 481, III, KV 547, III) i četiri Beethovenova stavka ( op.12, br.1, II.; op. 30, br 1, III.; op.47, II.; op 96, IV.).

Kao reprezentativne primjere navest ćemo KV 379 i op. 47.

Kroz cijeli drugi stavak sonate KV 379 prevlada *legato* (vidi primjer 20). Međutim, lukovi su različito grupirani te imaju različito trajanje. Neki traju dva takta, neki jedan, dok neki traju jednu ili pola dobe. Postoje i note povezane preko taktova. Svaka od pet varijacija ima svoju individualnu figuraciju. Dok je u prvoj varijaciji klavir solo *legato*, u drugoj violina zaigrano izmjenjuje *staccata* i *legata*. U trećoj varijaciji violina ima kombinaciju *staccata* i *legata* uz *non legato* klavirsku pratnju. Četvrta varijacija napisana je u molu. Dugi lukovi u violinskoj dionici impliciraju jako povezanu izvedbu. Peta varijacija sugerira oranamentiranu klavirsku improvizaciju uz *pizzicato* pratnju na violini. Ove kontrastne artikulacije igraju glavnu ulogu u stvaranju jedinstvenog karaktera svake pojedine varijacije.

---

<sup>36</sup>

Rimski broj označava redni broj stavka, u ovom slučaju drugi stavak sonate KV 305.

Primjer 20 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 379, Andantino cantabile

THEMA  
*Andantino cantabile*

The musical score consists of four staves of music. The top two staves are for the piano (treble and bass clef) and the bottom two staves are for the violin (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F# major), and the time signature is common time (indicated by '2'). The tempo is marked 'Andantino cantabile'. The score includes dynamic markings such as 'tr' (trill), 'f' (forte), and 'p' (piano). The first section, labeled 'THEMA', features a melodic line in the violin with eighth-note patterns and sixteenth-note figures. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The second section, labeled 'VAR. I (Violino tacet)', shows the violin playing eighth-note chords while the piano continues with its harmonic function. The score concludes with a final section where both instruments play together.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 9 begins with a series of eighth-note chords in the treble staff, followed by sixteenth-note patterns in the bass staff. Measures 10 and 11 continue this pattern. Measure 12 starts with a bass note followed by a treble note, then returns to the eighth-note chords. Measures 13 and 14 show more complex patterns, including grace notes and slurs. The score then transitions to "VAR. II" (Variation II).

**VAR. II**

The score for Variation II consists of eight staves, each with a different time signature: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4, 5, 5, 9, and 13. The first four staves feature sustained notes or simple harmonic patterns. The fifth staff (measure 5) shows a more complex melodic line with eighth-note pairs. The sixth staff (measure 5) includes a bass line with sustained notes. The seventh staff (measure 9) features a treble line with eighth-note pairs. The eighth staff (measure 13) concludes the page with a bass line and a treble line.

Musical score for Variations I-XI, measures 1 through 14. The score consists of three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature changes from G major (measures 1-4) to A major (measures 5-8), then to B major (measures 9-11), and finally to E major (measures 12-14). Measure 14 concludes with a double bar line and a repeat sign, indicating a return to a previous section.

VAR. IV

Musical score for Variation IV, starting at measure 15. The score consists of three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part features a prominent bass line with eighth-note patterns.

Musical score for measures 5, 9, and 13. The score consists of three staves: Treble, Bass, and Double Bass. Measure 5 starts with a single note in the Treble staff, followed by eighth-note pairs. Measure 9 begins with sixteenth-note patterns in the Bass and Double Bass staves, with dynamic markings "tr" above them. Measure 13 shows eighth-note patterns in all three staves.

## VAR. V

*Adagio*

*pizzicato*

Musical score for Variations V, measures 1 through 6. The score consists of three staves: Treble, Bass, and Double Bass. Measure 1 starts with eighth-note pairs in the Treble staff. Measures 2 and 3 show eighth-note patterns in the Bass and Double Bass staves. Measure 4 features eighth-note pairs in the Treble staff. Measures 5 and 6 show eighth-note patterns in the Bass and Double Bass staves.

11

12

13

14

THEMA  
Allegretto  
*coll' arco*

7  
  
 Coda  
 13  
  
 18  
  
 22  
  
 26  
  
 30

Možemo povući paralelu između prethodne sonate i Beethovenove op. 47, Andante con Variazioni (vidi primjer 21). Najzanimljivija artikulacija nalazi se u samoj temi. Dok je u 1. i 2. taktu prva doba prevezana s prethodnim predtaktom obilježena *staccato*, druga, laka doba, obilježena je *sforzato*. U 3. taktu nalazimo *portato*, a u 4. i 5. taktu *legato*. Kratke *legato* grupe pojavljuju se u 6. i 7. taktu, dok je bas u kadencirajućem 8. taktu obilježen *staccatom*.

Vrlo kontrastne figuracije, uz pomoć artikulacije, pružaju individualan karakter svakoj varijaciji. U prvoj varijaciji, koja je napisana pretežno za klavir solo, prevladavaju *staccato* šesnaestinske triole. Međutim, u melodiji se očrtava originalna artikulacija iz teme. U drugoj varijaciji se u violini, kao vodećem glasu, ritam akcelerira u tridesetduginke u ponavljačem obrascu na način da su prve dvije note vezane, a treća i četvrta artikulirane *staccato*. U basu pratnje je sveprisutan *staccato*. Treća varijacija iznenadno prelazi u mol i artikulirana je dugim neprekidnim *legato* frazama. Bitan aspekt četvrte varijacije je u kontrastnim artikulacijama između vodećeg i pratećeg glasa. Gornja dionica klavira, a kasnije i violina, iznosi zapravo ornamentirani sadržaj teme dok se u donjoj dionici zadržava *non legato* Alberti bas. Iz svega navedenog jasno je da je artikulacija, kao glavna komponenta skadateljevog koncepta, u službi stvaranja određenog karaktera, odnosno kreiranja raznovrsnosti i jedinstva.

Primjer 21 - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu, op. 47, Andante con Variazioni

110

The musical score consists of five staves of music. The first staff is labeled "Andante con Variazioni" and includes dynamic markings *p*, *sf*, and *cresc.*. The second staff is labeled "Var. I" and includes dynamic markings *p*, *sf*, and *cresc.*. The third staff is labeled "Var. II" and includes dynamic marking *p leggiertamente*. The fourth staff is labeled "Var. III" and includes dynamic markings *p* and *cresc.*. The fifth staff is labeled "Var. IV" and includes dynamic markings *dolce* and *ff*.

Iz ove cjeline možemo zaključiti da su se i Mozart i Beethoven koristili artikulacijom kako bi jasnije ocrtali unutarnju strukturalnu organizaciju stavka ili cjelokupnog djela. Bez obzira o kojem se glazbenom obliku radi, korištenje različitih tipova artikulacije omogućava im puno lakše opisivanje željenog karaktera određenog stavka ili dijelova stavka. Dakle, artikulacija je uvijek u službi stvaranja određenog karaktera što na kraju pripomaže i pri stvaranju raznovrsnosti i jedinstva.

## 4. INTERPRETACIJA

### 4.1. Reproduktivna glazbena umjetnost

Kada prihvatimo podjelu svih umjetnosti na prostorne i vremenske<sup>37</sup> – podjelu koja je zasigurno točna, iako ne i dovoljno definirana, susrećemo se s pojavom da vremenske umjetnosti, glazba i dramsko pjesništvo, u sebi sadrže i jednu dodatnu umjetnost koja ima zadatku služiti kao spona između umjetnika, koji putem tonova ili žive riječi prenosi sadržaj, i onih kojima je taj sadržaj namijenjen. Ovaj katalizator, dakle reproduktivna glazbena djelatnost i gluma, koji omogućava sjedinjenje umjetnikove oformljene i organizirane ideje s aktiviziranim publikom, služi u isto vrijeme i kao autentični tumač tih zamisli, te preuzima veliki dio odgovornosti pred samim autorom pri ostvarivanju njegovih ideja, a time i pred samim auditorijumom.

S obzirom na to da u prirodi same reprodukcije leži u prvom redu značaj ličnosti izvođača, njegove psihe, izražajne snage, sugestivnosti, što sve zajedno odlučujuće djeluje na slušatelja, publiku željnu iskrenog doživljaja koju na nju prenosi umjetnik, prilikom donošenja svog estetskog i kritičkog suda traži samo maksimalno realiziranje izvođačkih sposobnosti. Ponesena i osvojena glazbenim vrijednostima umjetnika, publika bez pogovora prima kao *conditio sine qua non* pravo izvođača da svojom izvedbom protumači neko glazbeno djelo onako kako ga on shvaća, i time još više omogućava slobodu umjetnika koji se naprsto natječe u pronalaženju novih rješenja da bi zadržali svoju originalnost, često i pod svaku cijenu. Potpomognuti takvim stavom publike, izvođači pokazuju tendenciju omalovažavanja činjenice da je glazbena reprodukcija samo spona i katalizator, dakle jedna

---

<sup>37</sup> Zavisno o tome da li se ostvaruju u vremenskom tijeku ili prostoru, umjetnosti se dijele na vremenske i prostorne. U prostorne umjetnosti spadaju: arhitektura, slikarstvo i kiparstvo, odnosno likovne umjetnosti. U vremenske spadaju glazba i književnost. Ima umjetnosti koje se odvijaju istovremeno i u vremenu i u prostoru: balet, gluma, kazališna umjetnost i film. Sven Olov Wallenstein, *Space, time and arts*, Journel of Aesthetics & Culture Vol2, 2010.

pomoćna umjetnička djelatnost, često stavljujući svoju umjetničku osobnost ispred samog skladatelja.

#### **4.2. Opasnost tradicionalnih izvedbi**

Preseljenjem glazbenog i koncertnog života iz dvoraca i palača u koncertne dvorane pristupačne svim građanima, glazbena reprodukcija doživljava veliki polet, osobito kad interpreti prestaju biti izvođači vlastitih kompozicija. Intenzivni koncertni život, logično, dovodi do selekcije umjetničkih vrijednosti samih kompozicija iz prošlosti, ali isto tako do izvjesnog ustaljenog načina interpretacije, koji se nešto kasnije, ponavljanjem, počinje smatrati tradicionalnim. Tradicija, koja u biti ne predstavlja ništa osim rezultata taloženja nekih manira i načina izvođenja kroz izvjestan vremenski period, postala je jedan krivo tumačeni pojam pod kojim se često sakrivalo neopravdano, naknadno unošeno, neistinito interpretacijsko shvaćanje. Moć tradicije je bila toliko jaka da su čak i knjige koja su zagovarale negiranje svih onih neopravdanih interpretacijskih manira infiltriranih u majstorska djela bile dočekivane s podsmijehom. Jedno od ovakvih djela su *Savjeti za izvođenje simfonija Mozarta, Beethovena, Schuberta i Schumanna* Felixa Weingartnera kojim je postavio osnovu za pravilno tumačenje djela iz razdoblja klasicizma. Nedostatak ovakvih studija kroz 20. stoljeće, još i danas omogućava slijepo podržavanje tradicionalnih interpretacija. Ovi umjetnici zaboravljaju onu poznatu Brahmsovu izreku: „Teže je ostavljati note ispod stola nego ih stavljati na papir“, što bi preneseno na reproduktivni jezik značilo da je teže pri interpretiranju nekog djela odbaciti razne ideje koje naviru prilikom proučavanja djela, a ne postoje zapisane u istom, nego se strogo držati onoga što piše, i u tim okvirima ostvariti svoje umjetničke kvalitete. Mašta jednog umjetnika se ne ogleda u njegovoj sposobnosti da nađe nešto novo, već u tome da stvori nešto veliko u strogo postavljenim okvirima.

#### 4.3. Određivanje karaktera

Vodilja za interpretaciju artikulacije svakako je ekspresija, odnosno karakter neke skladbe. Tipičan pristup izvedbi kasnog 18. stoljeća najbolje je opisao Türk u svojoj *Klavierschule* (1789.): „Svaka dobra skladba ima izvjestan dominirajući karakter: tj. u skladbi skladatelj izražava izvjestan stupanj veselja ili žalosti, nešto šaljivo ili ozbiljno, ljutnju ili smirenost itd. Da bi izvođač unaprijed znao koji karakter dominira u skladbi i kako bi većim dijelom trebao pripremiti njezino izvođenje, pažljiviji skladatelji ukazuju na karakter skladbe kao i njezin tempo. Zbog ovog razloga postoji izvjestan broj oznaka koje se primjenjuju kao pokušaj da se pobliže opiše tražena izvedba.“<sup>38</sup>

Türk zatim navodi mnoge termine poput *cantabile*, *giocoso*, *maestoso*, *mesto* i sl., pomoću kojih skladatelj može ukazati na određeni karakter skladbe. Međutim, kod Mozarta i Beethovena ne nailazimo na mnogo takvih oznaka, a ako su i navedene, nalaze se uglavnom na početku stavka. Ipak, raznovrsnost i kontrasni karakteri unutar jednog stavka jedna su od glavnih karakteristika klasičnog stila. Svijest o ovome, problem i njegovu težinu nametnutu izvođaču, Türk objašnjava sljedećim riječima: „Za onoga koji izvodi skladbu tako da je afekt, čak i u najmanjim odlomcima, najvjernije izražen na način da tonovi postaju istovremeno jezik osjećaja, kažemo da je dobar izvođač. Dobra izvedba je zbog toga najvažniji, ali ujedno i najteži zadatak stvaranja glazbe.“<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> „Every good composition has a certain (predominant) character; that is, in the composition, the composer has expressed a certain degree of joy, or sorrow, jest or seriousness, anger or composure, etc. In order that the player know beforehand what character is predominant in a composition, and how he should generally prepare its execution, more careful composers are accustomed to indicate the character of a composition as well as its tempo. For this reason there are a number of terms which are employed as an attempt to define the required execution.“ Daniel Gottlob Türk, *School of Clavier playing*, Lincoln: University of Nebraska Press. 1982. , 111.

<sup>39</sup> „Whoever performs a composition so that the affect (character, etc.), even in every single passage, is most faithfully expressed (made perceptible) and that the tones become at the same time a language of feelings, of this person it is said that he is a good executant. Good execution, therefore, is the most important, but at the same time, the most difficult task of making music.“ *Ibid.*, 321.

Prema Türklu glavni je zadatak izvođača taj da „dotakne srce slušatelja“, a to je jedino moguće ukoliko sam ima „osjećaj za sve osjećaje i strasti“ izražene u glazbi. Kako bi se uspješno prenio karakter skladbe s izvođača na slušatelja, potrebno je udovoljiti trima zahtjevima: koristiti odgovarajući stupanj glasnoće i mekoće tona, znati pravilno koristiti odvojene, neodvojene i vezane tonove te upotrijebiti ispravan tempo. Drugo navedeno je, naravno, artikulacija. Türk zadaje specifične upute pomoću kojih se lakše pojačava prevladavajući karakter.

Skladatelj stvara izražajno djelo, a izvođač je taj koji mora prepoznati karakter i prenijeti ga slušatelju. Uz dinamiku i tempo, artikulacija je ono što će mu u tome najviše pomoći. Po Türkulu, dakle, dobra izvedba ovisi o sposobnosti izvođača da prepozna pravi karakter skladbe. Zbog ovoga je vrlo važno istražiti stajališta spram karaktera u glazbi 18. stoljeća. Kakvu je vrstu karaktera uopće moguće izraziti instrumentalnom glazbom? Koja se terminologija upotrebljavala? Do koje razine se može izraziti afekt? Je li uopće moguće verbalno izraziti njezin sadržaj?

Središnje zanimanje glazbe 18. stoljeća bilo je postizanje određenog afekta, kako u kompoziciji, tako i u estetičkom i izvođačkom smislu. Međutim, postoji razlika u stajalištima glazbenih filozofa između prve i druge polovice 18. stoljeća. To je zato što se u drugoj polovici stoljeća primičemo romantičnoj epohi u smislu novog razumijevanja osjećaja te se zato afektivni sadržaj instrumentalne glazbe limitira na najosnovnije i ekstremne osjećaje.

#### **4.4. Mozartovi i Beethovenovi stavovi spram izvođenja**

Da bi što lakše postavili estetičke premise koje su temelj Mozartovih i Beethovenovih instrumentalnih djela, osvrnut ćemo se na njihove osobne izjave dokumentirane u pismima i iskazima njihovih prijatelja i studenata. Mozart u svojim pismima redovito spominje temu izvođenja, u smislu izvođenja svoje glazbe ili kao kritiku drugim glazbenicima. Tako u pismu

koje u studenom, 1777. godine, šalje svom ocu, piše: „Prije tri dana počeo sam Madselle Rose učiti sonatu: danas smo gotovi s prvim Allegrom. Andante će nam zasigurno zadavati najviše teškoća jer je pun ekspresije koja se mora odsvirati točno s ukusom te s *pianom i forteom* točno kako stoje.“<sup>40</sup>

Dva mjeseca poslije, 17. siječnja 1778., ponovno ocu, piše: „...i od čega se sastoji umjetnost čitanja *prima vista*? U ovome: Odsvirati komad u pravom tempu u kojem se i treba svirati, sve note, predudare i sl., s pripadajućom ekspresijom i ukusom, onako kako piše. Tako da se povjeruje da je onaj koji svira to djelo i skladao.“<sup>41</sup>

Clementi je očito, po Mozartovom mišljenju, liшен ovih kavaliteta jer piše sljedeću kritiku koja se odnosi na njegovo sviranje: „Clementi svira dobro, kada svira desnom rukom (...) njegova su snaga pasaže u tercama.. općenito nema puno osjećaja i ukusa, jednom riječju obična mašina.“<sup>42</sup>

Pomoću ovakvih i sličnih izjava možemo zaključiti kako Mozart smatra da instrumentalna glazba sadržava afektivne osobine koje mora osjetiti i realizirati izvođač. On svakako mora posjedovati *Gusto* i *Geschmäck* što očito znači razumijevanje skladateljevih specifičnih ekspresivnih namjera. Međutim, s obzirom na to da je Mozart prilično rezerviran pri davanju uputa kako to provesti u praksi, ne preostaje nam ništa drugo nego se okrenuti teoretskoj i pedagoškoj literaturi.

---

<sup>40</sup> „Vor 3 tägen habe ich angefangen der Madselle Rose die sonate zu lehren; heute sind wir mit dem ersten Allegro fertig. Das Andante wird uns am meisten mühe machen; den das ist voll expression und muss accurat mit den gusto, forte und piano wie es steht, gespiellt werden“ Wilhelm Deutsch Bauer, Otto Erich, *Mozart Briefe und Aufzeichnungen*, pismo br. 373.

<sup>41</sup> „Und in was besteht die Kunst, Prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo wie es seyn soll zu spielen. Alle Noten, Vorschläg etc: mit der gehörigen Expression und Gusto wie es steht auszudrücken, so, dass man glaupt, derjenige hätte es selbst Componirt, der es spielt“ *Ibid.*, pismo br. 405.

<sup>42</sup> „Der Clementi spielt gut, wann es auf execution der rechten hand ankömmt (...) seine force sind die terzenPassagen.. übrigens hat er um keinen krutzer gefühl oder geschmack. Mit einem Wort ein blosser Mechanicus.“ *Ibid.*, pismo br. 657.

No, prije toga osvrnut ćemo se na neke od Beethovenovih izjava o izvedbi. U pismu Ignazu Franzu iz 1817. godine, Beethoven se žali na neadekvatnost tradicionalnih talijanskih oznaka tempa jer se odnose na afektivne kvalitete koje se mogu, ali ne moraju, prezentirati u samoj glazbi: „Od srca me raduje što sa mnom dijelite isto mišljenje s obzirom na oznake tempa koje potječu još iz glazbenog barbarstva. Samo kao primjer: što može biti besmislenije nego Allegro, koji jednom zauvijek znači veselo, a kako smo često udaljeni od ovog shvaćanja toga tempa, te sama skladba izražava suprotnost ovoj oznaci. Što se tiče ovih četiriju glazbenih kretanja; koje ipak niti iz daleka nemaju istinitost ili važnost četiriju glavnih vjetrova, rado im se predajemo na taj način. Nešto drugo je s riječima koje označuju karakter (ugođaj) skladbe. Takvih se ne možemo odreći jer je takt više kao tijelo, a ove se (riječi) same po sebi već odnose na duh skladbe. Što se mene tiče, već sam odavno razmišljao o tome da se odreknam ovih besmislenih naziva – Allegro, Andante, Adagio, Presto. Metronom nam za ovo daje najbolju mogućnost. Ovdje Vam dajem svoju riječ da njih više neću koristiti ni u jednoj svojoj novoj skladbi.“<sup>43</sup>

Ovdje Beethoven pravi bitnu razliku između tempa i karaktera. Čak prijeti kako, zbog njihove nedorečenosti, u budućnosti neće više koristiti talijanske termine za označavanje tempa. Tu prijetnju ipak nije ostvario, iako se u kasnijim djelima sve više koristio njemačkim izrazima.

---

<sup>43</sup> „Herzlich freut mich dieselbe Ansicht, welche sie mit mir theilen in Ansehung der noch aus der Barbarey der Musik herrührenden Bezeichnungen des Zeitmaasses, den nur z.B. was kann widersinniger seyn als Allegro welches ein für allemal Lustig heisst, und wie weit entfernt sind wir oft von diesem Begriffe dieses Zeitmaasses, so dass das Stück selbst da Gegentheil der Bezeichnung sagt – was diese 4 Haupt Bewegungen betrifft, die aber bei weitem die wahrheit oder Wichtigkeit der 4 Hauptwinde nicht haben, so geben wir sie gern hindan, ein anderes ist es mit den den Karakter des Stücks bezeichnenden wörtern, solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper ist, diese aber shon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben. Was mich angeht, so habe ich schon lange drauf gedacht, diese widersinnigen Benennungen Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben. Maelzels Metronom gibt uns hiezu die beste Gelegenheit, ich gebe ihnen mein Wort hier, dass ich sie in allen meinen neuern Kompositionen nicht mehr gebrauchen werden.“ citirano prema Alfred Chriestlieb Kalisher, *Beethoven's letters*, London: J. M. Dent & Co., 1909. , pismo br. 663.

Ferdinand Ries, Beethovenov student klavira između 1801. i 1805. godine, a poslije i dugogodišnji prijatelj, izjavljuje; „Ako bih propustio nešto u pasaži ili netočno odsvirao note i skokove za koje je tražio da budu precizni, rijetko je išta rekao; samo ako bih pokazao manjak ekspresivnosti, u *crescendima* i sl., onda bi se naglo trgnuo, jer, rekao bi, prvo je slučajno, drugo je nedostatak znanja, osjećaja ili pažnje. Prvo se često događalo i njemu, čak i kad je javno nastupao.“<sup>44</sup>

Mozartova i Beethovenova dokumentirana uvjerenja o ekspresivnom sadržaju i karakteru u instrumentalnoj glazbi podupiru hipotezu da su njihova osnova estetička načela bila u skladu s većinom stajališta njihovih suvremenika.

#### 4.5. Verbalizacija ekspresivnosti

Tako već 1750. godine, Reutz naglašava kako glazba nadmašuje komunikaciju i vještije opisuje ono što se ne može opisati riječima. Ova gradirajuća spoznaja da su verbalna i glazbena značenja nespojiva dosegnula je svoj vrhunac u djelu *Musikalish-Kritische Bibliotek* (1778.) J. H. Forkela. Forkel odbacuje prijašnje 4 kategorije emocija i karaktera. Ipak, i dalje glazbu opisuje kao „pravi jezik beskrajnih gradacija i osjećaja“.<sup>45</sup> Ovaj su stav očito zauzeli i Mozart i Beethoven. Iako ne žele prenijeti verbalno značenje, svakako inzistiraju na tome da njihova instrumentalna glazba ima ekspresivne kvalitete, odnosno karakter koji treba biti zapažen i istaknut u izvedbi. Problem je u tome što skladatelji nude minimalne, premda dragocjene tragove koji se tiču njihovih ekspresivnih sadržaja. Iako su to skladatelji pokušali

<sup>44</sup> „If I missed something in a passage or incorrectly played notes and leaps which he wanted to have consistently accurate, he seldom said anything; only if I showed a lack in expression, in crescendi, etc., or in the character of the piece did he become aroused, because, he said, the former is an accident, the latter a lack of knowledge, feeling or attention. The former happened quite often to him, even when he played in public.“ Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über L. van Beethoven*, Coblenz: Bädeker, 1838. , 94, 95.

<sup>45</sup> Johann Nikolaus Forkel, *Musikalish-Kritische Bibliothek*, Gotha: C. W. Ettinger, 1778-1779, 2. svezak, 65- 67.

izbjеći, izvođаči redovito pokušavaju verbalizirati osjećaje koji se kriju u glazbi. To je vjerojatno nastalo iz potrebe da daju instrukcije drugim izvođačima. Svi su glazbenici svjesni činjenice kako se glazba ne može doslovno predočiti riječima. Međutim, one su istovremeno nezamjenjivo oružje ukoliko se želi komentirati i podijeliti emocije. Dakle, verbalna konceptualizacija je jednostavno praktično potrebna ukoliko se želi osvijestiti ostale izvođače ili ih naprsto ispravno usmjeriti. No, moramo se zapitati, zašto skladatelji u otkrivanju karaktera glazbe nisu bili malo konkretniji? Vjerojatno su smatrali da je njihov posao stvoriti, a izvođačev interpretirati neko djelo.

#### **4.6. Artikulacija i karakter**

Kada govorimo o međuzavisnosti artikulacije i karaktera, što u konačnici pridonosi dobroj interpretaciji, moramo spomenuti dva imena kao najdragocjenije izvore informacija. To su Daniel Gottlob Türk (1750.-1813.) i Carl Czerny (1791.-1857.). Türkova *Klavierschule* iz 1789. godine, jedna je od najdetaljnijih i najsadržajnijih metodičkih knjiga kasnog 18. stoljeća. S druge strane, Czerny je bio jedan od Beethovenovih najboljih i najuspješnijih studenata klavira.

Türk je redovito izvodio Mozartova djela, kao klavirist ili kao dirigent. Njegov priručnik daje naslutiti kako je bio upoznat s većinom Mozartovih djela u vrijeme njihovog nastanka. Treba naglasiti kako se Mozart i Türk nisu privatno poznavali te da ne možemo biti sigurni je li Mozart bio upoznat s postojanjem Türkove knjige. Međutim, Türkovo humanističko obrazovanje, kao i njegova uspješna pijanistička i dirigentska karijera svakako mu idu u prilog prilikom prosudbe interpretacije.

Czernyev pristup interpretaciji ima neospornu vrijednost s obzirom na izravan osobni kontakt s Beethovenom.<sup>46</sup> Iako je studiranje kod Beethovena trajalo relativno kratko, točnije četiri godine, poznato je kako su i kasnije povremeno surađivali te ostali u prijateljskim odnosima sve do skladateljeve smrti. Czerny je pod njegovim mentorstvom, izveo mnogo Beethovenovih koncerata i sonata. Najvjerojatnije je Czernyjevo neprestano inzistiranje na povezivanju karaktera i artikulacije proizišlo upravo od Beethovena. Czerny je najbolji predstavnik „uga“ i „oka“ Beethovenovog sviranja i interpretacije.

#### 4.7. Türkovo definiranje artikulacije

U Türkovojoj *Klavierschule*, o artikulaciji najviše nalazimo u šestom poglavlju trećeg dijela naslovljenog *O ekspresiji i prevladavajućem karakteru*. Po njemu je artikulacija definirana po principu „teškog i lakog izvođenja“. Tako Türk piše: „Teška i laka izvedba također doprinose izrazu prevladavajućeg karaktera. Ipak, teško je svaki put precizirati točnu upotrebu teške ili lake izvedbe za pojedine pasaže ili tonove kao što je teško pokazati svaki stupanj glasnoće ili mekoće. To je većinom stvar prave upotrebe *staccata*, odvojenih, vezanih i prevezanih nota. Prvo ćemo obratiti pažnju na svaku pojedinačno, a onda raspraviti o njihovoј primjerenoj uporabi općenito...“<sup>47</sup>

Nakon objašnjavanja znakova za *staccato* i *legato*, Türk se fokusira na problem određivanja kratkoće *staccata*; „Greške se često prave s obzirom na *staccato* tonove, jer je određeni broj ljudi naviknut na udaranje tipki što je moguće brže bez obzira na vrijednosti

---

<sup>46</sup> Carl Czerny, *Über den Richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Vienna: Universal, 1963.

<sup>47</sup> „Heavy and light execution also contribute a great deal to the expression of the prevailing character. But it is just as difficult each time to specify exactly the requisite heavy or light execution for individual passages of tones as it is to indicate every degree of loudness or softness exactly. It is chiefly a matter of the proper application of detached, sustained, slurred and tied notes. We will first concern ourselves with these in particular and then discuss their appropriate application in general.“ Daniel Gottlob Türk *School of Clavier playing*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982., 342.

zadanih nota iako bi u većini slučajeva prst trebao ostati na tipki dovoljno dugo da traje barem pola trajanja note. Općenito, u izvođenju *staccata* mora se posebno obratiti pažnja na prevladavajući karakter skladbe, tempo, traženu glasnoću i mekoću itd. Ako je karakter skladbe ozbiljan, nježan, tužan itd., onda *staccato* tonovi ne smiju biti tako kratki kao što bi bili u komadima živahne, šaljive i slične prirode. Povremeni *staccato* tonovi u pjevnom Adagiu ne smiju biti tako kratki kao što bi bili u Allegru. U *forteu*, *staccato* note mogu biti malo kraće nego u *pianu*. Općenito, note koje ne idu po redu imaju izraženiji *staccato* od onih koje se sviraju po redu.<sup>48</sup>

Razliku između teškog i lakog izvođenja razjašjava ovako: „Za tešku izvedbu svaki se ton mora svirati čvrsto (s naglaskom) i držati do samog kraja trajanja note. Laka izvedba je ona u kojoj se svaki ton svira s manje čvrstine (naglasaka), a prst se podiže s tipke nešto prije nego što je propisano stvarno trajanje. Da bi se izbjegao nesporazum, moram također primijetiti da se termini teško i lako općenito odnose više na neprekidanje ili odvajanje tona, nego na mekoću i glasnoću istog. Jer u izvjesnim slučajevima npr. u Allegru vivu, Scherzandu, Vivace con allegrezzu itd., izvedba mora biti više lagana (kratka), ali u isto vrijeme manje ili više glasna, dok komadi melankoličnog karaktera kao što su Adagio mesto, con affizione itd., iako se sviraju povezano, pa dosljedno tome s izvjesnom težinom, ne smiju izvoditi preglasno. Ipak, u više slučajeva teško i glasno se uistinu trebaju kombinirati. Treba li izvedba biti teška ili laka, može se odrediti po karakteru i sadržaju kompozicije, po označenom tempu, po mjeri, po upotrijebljenoj vrijednosti nota, po načinu po kojem note

<sup>48</sup> „Mistakes are often made with respect to detaching tones, for a number of people are accustomed to striking keys as quickly as possible without regard for the values of the given notes, even though in most cases the finger should remain on the key long enough to take up at least half of the note's duration. In general, in performance of detached notes, one must particularly observe the prevailing character of the composition, the tempo required loudness or softness, etc. If the character of the composition is serious, tender, sad, etc., then the detached tones must not be as short as they would be in pieces of a lively, humorous, and the like, nature. Occasional detached tones in a songful Adagio are not to be as short as they would be in an Allegro. For forte one can play detached notes a little shorter than for piano. The tones of skips in general have a more pronounced staccato than the tones in intervals progressing by step, etc.” *Ibid.*, 343.

napreduju itd. Osim nacionalnog ukusa, stil skladatelja i glazbalo za koji je skladba napisana moraju se uzeti u obzir.“<sup>49</sup>

Po njemu su karakter, tempo, notne vrijednosti i metar glavni faktori koji utječu na izvođenje *staccata*. Svi, izuzev karaktera, su već unaprijed fiksirani parametri. Karakter ostaje kao presudna, ali ujedno i najmanje definirana varijabla. U djelima u kojima skladatelji već navode karakternu oznaku (pritom se misli na dodatak na oznaku na tempo, npr. allegro maestoso), Türk se zalaže za osnovnu međusobnu povezanost stila i izvedbe (artikulacije).

Sljedeća tablica preuzeta iz *Klavierschule* nudi sistematican pregled Türkova gledišta na ovu temu:<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> „For a heavy execution every tone must be palyed firmly (with emphasis) and held out until the very end of the prescribed duration of the note. Light execution is that in which every tone is played with less firmness (emphasis), and the finger lifted from the key somewhat sooner than the actual prescribed duration. In order to avoid a misunderstanding I must also remark that the terms heavy and light in general refer more to the sustaining or detaching of a tone rather than to the softness or loudness of the same. For in certain cases, for example in an allegro vivo, scherzando, vivace con alegrezza, etc., the execution must be rather light (short), but at the same time more or less loud, where as pieces of a melancholy character, for example an Adagio mesto con afflizione, etc., although played slurred and consequently with a certain heaviness, must nevertheless not be executed too loudly. In most cases, however, heavy and loud are indeed to be combined. Whether the execution is to be heavy or light may be determined from the character and a purpose of a composition, from the designated tempo, from the meter, from the note values used and from the manner in which the notes progres, etc. Besides national taste, the style of the composer and the instrument for which the composition is written must be taken into considiration.“ *Ibid.*, 347, 348.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 348.

Karakter	Stil izvedenja	Oznaka
ushićen		Grave
ozbiljan		Popposo
svečan	teška izvedba, punom snagom, jako naglašeno	Patetico
dirljiv		Maestoso
uzvišen		Sostenuto
		Compiacevole
ugodan		con dolzezza
nježan	nešto lakše, izrazito mekše	Glissicato
dopadljiv		Lusingando Pastorale Piacevole
		Scherzando
živo		Burlesco
šaljivo	vrlo lagano	Giocoso
veselo		con allegrezza Risvegliato
		con afflizione con amarezza
melankolično	sa određenom težinom, vezano i portato	Doloroso Lagrimoso Languid Mesto

Upadljivo je kako Türk dijeli karaktere na četiri osnovne kategorije što je očita reminiscencija na prijašnje dijeljenje karaktera. Türk smješta nekoliko karaktera u istu grupu. Sve preostale slične karaktere kao što su: naivno, nježno, tužno, zaigrano itd. možemo smjestiti u njegovu tablicu, ali nigdje ne nalazimo grupu u koju bismo mogli smjestiti npr.

strastan, divlji, bijesan, ljut, gnjevan. Türk objašnjava da je grupirao karaktere „koji su jako slični i koji se trebaju gotovo jednako tretirati“.

Ovo grupiranje i izvođački prijedlozi su očito samo osnovne upute kako ispravno usmjeriti izvođača. Naravno da se prava i absolutna formula ne može zadati jer karakter ovisi i o mnogo drugih glazbenih parametara kao što su: tempo, metar, ritam, harmonija itd. Ukoliko skladatelj nije jasno naznačio karakternu oznaku, najveću zadaću određivanja karaktera ima izvođač.

Međutim, ako je karakter i zadan, unutar stavka se često događaju promjene karaktera. Na to Türk kaže: „Teška ili laka izvedba ne moraju biti samo u skladu s cjelinom, nego također i sa svakim pojedinim dijelom skladbe. U skladbi živoga karaktera, koja se treba izvesti lagano, mogu se pojaviti dijelovi koji su usprkos općem karakteru skladbe veličanstveniji i traže težu izvedbu. Kad bi se mogao izraziti slikarskom terminologijom onda bih rekao da se izvjesni dijelovi moraju predočiti kao svjetlost, a drugi kao sjena. Zato se neki dijelovi moraju svirati s naglaskom kako bi se što više istaknuli, kao što su teme i imitacijski dijelovi u fugama ili skladbama strogog stila. *All' unisono* veličanstvenog karaktera također traži tešku i snažnu izvedbu, osim ako skladatelj nije naveo suprotno iz izvjesnih razloga.“<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> „Heavy or light execution, however, must not only correspond to the whole, but also to every single part of a composition. In a composition of animated character which is to be executed lightly, there can appear passages which notwithstanding the general character of the composition are more dignified and require a heavier execution. If I might express myself in the terminology of painting, then I would say that certain parts must be given light, and others shadow. Therefore in fugues, for example, or compositions in strict style, the theme in particular, as well as the imitative parts, must be executed with emphasis, in order that they be more conspicuous. A majestic *all' unisono* also requires a heavy and forceful execution, unless the composer has specified the opposite for certain reasons.“ *Ibid.*, 352.

#### 4.2.1. Definiranje karaktera u plesnim stavcima

Zadnja perspektiva o karakterima otkrivena je u Türkovom kratkom poglavlju na temu različitih plesova. On opisuje njihovu tipičnu metriku i ritamske uzorke i predlaže određeno izvođenje u skladu s njihovim karakterom:

„*Gigue* se izvodi na ponešto kratak i lagan način. Njegov karakter je većinom veselje pa zato tempo mora biti brz. Mjere su 6/8, 12/8 čak i 3/8.

*Gavotta* zahtijeva umjereno brzi tempo u mjeri *alla breve*. Počinje predtaktom od dvije četvrtinke i ima ugodan i prilično živahan karakter. Zbog ovoga je lako odlučiti način izvedbe.

*Menuett*, poznati ples uzvišenog i dražesnog karaktera u  $\frac{3}{4}$  mjeri ( rijetko u 3/8) svira se umjereno brzo i dopadljivo, ali se izvodi bez ukrasa. U nekim regijama *menuett* se svira dosta brže kad se ne koristi za ples.

*Siciliano* se svira na ljubak način vrlo umjerenim tempom. Skladbe ovoga tipa napisane su većinom u 6/8 mjeri. Note s točkom koje se često pojavljuju ne bi se trebale svirati odvojeno.“<sup>52</sup>

Iako Mozartove i Beethovenove sonate ne sadržavaju plesne stavke, izuzev nekoliko Scherza i Menueta, neki stavci sadrže plesne karakteristike i njihovo prepoznavanje može uvelike pomoći njihovoj interpretaciji.

---

<sup>52</sup> “The gigue (giga, gique) is executed on a somewhat short and light fashion. Its character is for the most part one of cheerfulness, and consequently the tempo must be fast. The meters are 6/8, 12/8 and even 3/8. The gavotte requires a moderately fast tempo in *alla breve* C. It begins with an upbeat of two quarters and has a pleasant and rather lively character. From this the manner of execution is easy to decide. The minuet (menuett, minuetto), a well-known dance of noble and charming character in  $\frac{3}{4}$  measure (more seldom 3/8), is played moderately fast and agreeable, but executed without embellishments. (In some regions the minuet is played much too fast when it is not used for the dance.) A siciliano (*alla siciliana*) is played in a caressing manner and in a very moderate tempo. Pieces of this type are written for the most part in 6/8 measure. The dotted notes which appear frequently should not be played in a detached manner.” *Ibid.*, 394-396

#### 4.8. Türkov princip u Mozartovim sonatama

Türkove principe povezanosti karaktera i artikulacije pokazat ćemo na Mozartovim sonatama i to na način da ćemo prvo obraditi one u kojima je uz tempo sugeriran karakter, a nakon toga primjer sonate u kojoj je to izostalo. Od četrdeset i tri stavka Mozartovih sonata za klavir i violinu, njih četrnaest uz oznaku tempa ima naznačen i karakter.

Oznake *con spirito* i *vivace* očito pripadaju trećoj grupi koja označava duhovit, srčan, veselo i živahan karakter te bi njihovo izvođenje trebalo biti lagano dok *staccata* trebaju biti kratka. Općenito treba izbjegavati tvrdi i naglašenu izvedbu. Veći dio ekspozicije prvog stavka KV 306 napisan je *non legato* (primjer 22). Termin *con spirito* predlaže odvojen i lagan način izvođenja osminki i šesnaestinki. Türk osobitu pozornost pridaje utjecaju na karakter „tonovima koji se trebaju izvoditi na uobičajen način“<sup>53</sup>. Pri tom misli na *non legato*. Ova artikulacija može varirati od lagane separacije pa sve do redukcije tonova za pola njihove vrijednosti (kao npr. kod C. P. E. Bacha). Dok je kratki i lagan način izvođenja najprikladniji za osnovni materijal, širi i suzdržaniji prikladniji je za pratnju drugog dijela (27. takt). Promjena karaktera se očituje kroz povezanu i lirska temu u violini, kao i u neobičnom izletu u mol neposredno prije potvrde dominantnog tonaliteta. Dakle, šira artikulacija zajedno s harmonijskim iznenađenjem i *piano* dinamikom donosi prijelaz u više pjevni (*cantabile*) karakter. Neposredno prije ove promjene, od 22. do 24. takta, *unisono staccato* ljestvica, koja traži tešku izvedbu, još više pojačava dramatičnu gestu odgađanja dominante. Sudeći po karakteru glazbe, *staccata* se u drugoj i trećoj temi, od 44. do 52. takta, trebaju svirati lagano. S obzirom na to da treća tema pripada grupi „zaigranih“ karaktera, lagana izvedba, koja pridonosi takvom afektu, jedino je prihvatljivo rješenje, dok bi ga teška svakako potpuno uništila. Da zaključimo, karakter *con spirit*, koji se proteže duž ovog stavka, zahtijeva lagantu

<sup>53</sup>

*Ibid.*, 345

izvedbu, dok neki manji dijelovi traže preobrazbe. Allegro con spirito KV 301 i Allegro vivace KV 296 prezentiraju analogne situacije.

Druga Türkova grupa karaktera predstavlja stavke označene *grazioso* koji se opisuju kao ugodni, dražesni, graciozni. To implicira da bi se *staccato* u Andante grazioso KV 302 trebao svirati „nešto lakše“, dakle ne tako kratko kao da se radi o stavku označenim *spirito* (primjer 23). Ovo se također primjenjuje i na *non legato* artikulaciju (primjerice, u lijevoj ruci klavira u 1. i 2. taktu) i na *staccato* pasaže u lijevoj ruci klavira koje započinju u 46. taktu. Türkova preporuka ovdje je definitivno dobra jer bi prelaka, ili pak preteška izvedba, svakako gurnula ekspresiju prema karakteru koji nije prisutan u ovom stavku.

Oznaka *cantabile* ne specificira karakter. Teoretski, većina bi se karaktera mogla prizvati pjevajući. Ljudsko pjevanje prirodno proizvodi široke, tečne fraze, kako bi rekli, s *legato* artikulacijom. Naravno, pri pjevanju se koriste i drugi načini, ali *legato* je svakako najčešće korištena vokalna artikulacija. Mozart je očito ovo jako dobro razumio jer su mu svi *cantabile* stavci obilježeni *legatom*. To nas dovodi do spoznaje da će se treća grupa karaktera (živi, šaljivi) teško naći u *cantabile* stavcima. Svi stavci označeni Andante cantabile očito se podudaraju s Türkovom drugom grupom karaktera (nježan, ugodan i sl.). U skladu s tim, u *cantabile* stavku sonate KV 379, očekivano, u temi prevladava *legato* (primjer 24). *Staccata* se trebaju izvoditi vrlo lagano. Pokušamo li ih odsvirati teško, rezultat će biti groteskno nepodudaranje između izvođačkog stila i glazbenog sadržaja.

Primjer 22 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 306, Allegro con spirito

**Sonata**  
KV 306 (300<sup>b</sup>)  
Sonata VI

Entstanden Paris, Sommer 1778  
Composed in Paris, summer 1778

Allegro con spirito

The musical score for Mozart's Sonata KV 306, Allegro con spirito, features two staves: Violin (top) and Piano (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature varies between common time and 2/4. The score includes dynamic markings like *f* (fortissimo), *tr* (trill), and slurs. Measure numbers 1, 4, 7, 10, and 13 are indicated above the staves.

16

19 tr.

22

28

32

36

40 
  
 43 
  
 46 
  
 49 
  
 53 
  
 58

Primjer 23 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 302, Andante grazioso

**RONDEAU**  
*Andante grazioso*

9

16

25

34

42

Primjer 24 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 379, Andantino cantabile - tema

THEMA  
*Andantino cantabile*

Spori, srednji stavak KV 378 označen je *Andantino sostenuto e cantabile* (primjer 25).

*Sostenuto*, prema Türk, znači „teško, tj. sa zadržanim (i ne prekratkim) trajanjima nota“. To bi ga moglo svrstati u prvu grupu karaktera jer mu pogoduju opisi kao što je ozbiljan, ponosan i dostojanstven, što upućuje na donekle široko izvođenje *staccata i non legata*. Ovo možemo primijeniti na predtakt na samom početku, u 4. taktu, kao i na *arrpeggia* u 8. i 10. taktu. Kroz cijeli srednji dio ovog stavka vodeći glas, odnosno violina, praćen je *non legato* akordima (16. takt). Kako bi se održao *sostenuto* karakter, note u desnoj ruci klavira trebale bi se svirati što šire moguće.

Jasno je da je teško precizno odrediti koliko bi nešto trebalo biti kratko ili dugo.

Također, u mnogim stavcima nije uvijek sasvim jasna situacija. Stoga se ponovno vraćamo na isto, a to je da izvođač sam treba odabrati artikulaciju koja će biti u skladu sa određenim karakterom pojedinog stavka.

Svi Mozartovi plesni stavci, izuzev *Siciliane* u VI. varijaciji KV 377, su *Menuetti*. U trima sonatama zadnji su stavci obilježeni oznakom *Tempo di Menuetto* (KV 303, KV 304 i KV 377). Na to ne upućuje samo oznaka tempa, već i trodobni metar i struktura sastavljena od simetričnih četvero i osmerotaktnih fraza. S obzirom na to da je nastao kao aristokratski ples, menuet 18. stoljeća okarakteriziran je elegancijom. Opisi menueta uvijek naglašavaju kako su plesne geste, kao i glazba, bile dostojanstvene i dražesne. Türk ga definira plemenitim i gracioznim. To je, dakle, mješavina prve dvije Türkove karakterne grupe.

Elegancija i lakoća svakako su dominantne u Menuetu KV 377, dok u Triu (u 49. taktu), ritam, *forte* dinamika i sinkopirani lukovi pridonose puno ozbilnjijem i uzvišenijem karakteru te stoga zahtijeva teži i više naglašeni način izvođenja (primjer 26).

Primjer 25 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 378, Andantino sostenuto e cantabile

Andantino sostenuto e cantabile

<sup>a)</sup> T. 10, Klavier oben, ossia: entsprechend Erstdruck *tr* zu jeweils ersten Triolenachteln (b, b') statt staccato. / M. 10, piano, upper stave, ossia: in the first edition there is a trill on the first eighth of each triplet (b, b') instead of a staccato mark.

Primjer 26 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 377, Tempo di Menuetto

Tempo di Menuetto <sup>\*)</sup>

*dolce*

A musical score for piano, featuring five staves of music. The score includes dynamic markings such as *dolce*, *p*, *cresc.*, *tr*, *f*, *[H]*, and *p*. Performance instructions like *cresc.* and *tr* are also present. The music consists of various note patterns, rests, and harmonic changes across the staves.

53

57

61

65

70

#### **4.9. Stavci bez označenog karaktera**

Kako bi se pokazao zaista korisnim, Türkov koncept povezanosti karaktera s artikulacijom također mora biti primjenjiv i na djela koja nemaju označen karakter uz tempo. Ovdje je očito osnovni problem uopće odrediti sam karakter. Pri njegovom određivanju pomažu nam različiti parametri poput tempa, dinamike, ritma, melodije i definiranja prisutnosti eventualnih plesnih obilježja.

Sonata KV 454 poslužit će nam kao ogledni primjerak (primjer 27). Počinje sporim uvodom označenim *Largo*, što je najsporiji tempo pronađen u Mozartovim sonatama. Već u prvom taktu *forte* akordi u punktiranom ritmu upućuju na fanfare te u skladu s tim zahtijevaju tešku izvedbu. Međutim, već u sljedećem taktu dolazi do kontrasta. Spuštajuća *legato* ljestvica u *piano* dinamici indicira omekšavanje izvedbe prema drugoj grupi karaktera. Prema tome, *staccata* od 2. do 4. i *non legata* od 5. do 8. takta moraju se svirati relativno široko, samo lagano odvojeni. Jedina prilika za sviranje zaista kratkih nota u uvodu su dva *staccata* u 11. taktu koji imaju funkciju zaigranog dijaloga između klavira i violine. *Allegro* na talijanskom doslovno znači veselo i živo. Česte i neočekivane izmjene *staccata* i *legata* doprinose zaigranom pa često i humorističnom afektu, a kako i priliči trećoj grupi karaktera, sviraju se vrlo lagano. Usprkos tome, poneka mjesta zahtijevaju malo težu izvedbu. Npr. u 23. taktu harmonijsko iznenađenje, potpomognuto *sf* i promjenom u *forte* dinamiku, zvuči još efektnije ukoliko se svira s naglascima i težinom. Isti način možemo primijeniti i na figuraciju fanfara u violinskoj dionici u 30., 32., 38. i 40. taktu. Završni dio sadrži tipične ritmove i geste *gavotte* te nam njezin plesni karakter treba biti smjernica za izvođenje (50. takt). Već smo vidjeli da prema Turku *gavotta* „počinje predtaktom i ima ugodan i poprilično živahan karakter“.<sup>54</sup> *Gavotta* ima samo jednu laku dobu; prva doba je najteža, druga laka, a treća i četvrta su relativno teške. Prema tome, *portato* predtaktovi u 50., 51. i 52. taktu moraju biti

<sup>54</sup>

*Ibid.*, 396

relativno široki i izražajni, dok *staccato* šesnaestinke u 51. i 52. taktu moraju biti lagane i nenaglašene. Svakako je potrebno napraviti razliku između *portato* predtakta na 53. takt i *staccata* u 53. taktu. Posljednji moraju biti odvojeni kratkoćom jer imaju posebnu funkciju zatvaranja četverotaktne fraze, odnosno plesne sheme. Možda je upravo relativno kratka provedba razlog zašto je Mozart ubacio novi dio u reprizi u kojemu koristi dva motiva iz prve teme (od 98. do 110. takta). Puno ozbiljniji kontrapunkt nalaže nešto težu izvedbu.

U Andanteu prevladavajuća *legato* artikulacija te konzistentna homofona postava lirske melodije tvore *cantabile* karakter (primjer 28). *Andante* ima široku lepezu mogućnosti tempa. U ovom slučaju materijal upućuje na sporiji tempo i ozbiljniji karakter. U 15. i 18. taktu *staccata* trebaju biti lagana dok se, zbog harmonijskih iznenađenja, u provedbi mogu tretirati težim izvođenjem.

Allegretto (primjer 29) možemo svrstati pod Türkova definiciju *Ronda* koji je „skladba kojoj je baza kratka osnovna tema nježnog, živog ili zaigranog karaktera“<sup>55</sup>. To nas upućuje na treću grupu karaktera, odnosno na laku izvedbu. Objem teme, s početkom u u 1., odnosno u 16. taktu, imaju ritamski obrazac *gavotte*. U drugoj temi neki elementi čak podsjećaju na *musettu*. Prema Turku *musetta* je „nježna i ugodna i treba se svirati jako povezano“.<sup>56</sup> U 24. i 25. taktu svi glasovi *unisono* preuzimaju uzorak iz 23. taka i zbog toga zahtijevaju težak način izvedbe. U sljedeća četiri takta nalazimo kadencu koja zbog svojih ritamskih figura podsjeća na koračnicu te stoga još dodatno potvrđuje težu izvedbu. Od 50. takta nailazimo na još jednu francusku formu - *tambourin*. Ima statican bas, zaigranu melodiju i dvojni metar, te prema Türkiju zahtijeva laku izvedbu.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 396.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 396.

Primjer 27 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 454, Largo i Allegro

Sonata  
KV 454

Datiert Wien / Dated Vienna, 21. April 1784

Largo

The musical score for Sonatas KV 454, Largo and Allegro, featuring two staves: Violin (top) and Piano (bottom). The Violin part includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *mf*. The Piano part provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The score is in common time, with key changes indicated by key signatures.

Allegro

14

p tr

19 f tr p

23 sf f

28 f

32 mfp mfp mfp p f

38 f

<sup>a)</sup>) T. 42, Klavier oben, 5. Note: es" im Autograph und im Erstdruck, vgl. aber T. 34, 127 (Violine) und T. 119 (Klavier). / M. 42, piano, upper stave.

43

47

51

56

60

66

71

75

79

83

87

91



130

134

139

143

149

155

### Primjer 28 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 454, Andante

Andante

1  
p sf p sf p sf p  
p sf p sf p sf p  
7 cresc. p sfp sfp sfp  
p cresc. p sfp sfp [4] sfp  
13 sf p sf p sf p  
sf p sf p sf p  
17 tr 3 sfp sfp  
21  
25 fp fp f p

Primjer 29 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 454, Allegretto

Allegretto

p                    sfp                    sfp

[A]                    [B]

6

12

17

23

28

35

40

44

49

55

61

68

75

80

86



144 
  
 131 
  
 138 
  
 146 
  
 154 
  
 161

166

172

177

183

188

192

Svakako, pravilno izvođenje artikulacije presudno je za uspješnu realizaciju cilja tj.

komunikacije glazbenih misli i osjećaja koji treba prenijeti putem glazbe. Činjenica da Mozart

nije ostavio puno artikulacijskih znakova u svojim djelima, treba nas potaknuti da tragamo za onim što zapravo nije napisano.

Jer kako sam Mozart kaže: „Ne mogu pisati u stihovima jer nisam pjesnik. Ne mogu aranžirati dijelove govora s toliko umjetnosti da proizvedem učinak svjetla i sjene zato što nisam slikar. Čak ni znakovima i gestama ne mogu izraziti svoje misli i osjećaje jer nisam plesač. Ali to mogu učiniti pomoću zvukova jer sam glazbenik.“<sup>57</sup>

#### **4.10. Czerny o Beethovenovom stilu interpretacije**

Glavni izvor Czernijevih komentara o Beethovenovoj interpretaciji nalazimo u njegovom djelu *Über den Richten Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*<sup>58</sup> posvećenom pravilnom izlaganju kompletnih Beethovenovih djela za klavir.

Czerny kratko komentira svaki pojedini stavak Beethovenova repertoara koji uključuje: solo sonate za klavir, komornu glazbu s klavirom i klavirske koncerte. Njegova je osnovna preokupacija određivanje karaktera te njihova realizacija u izvedbi. U kratkom uvodu Czerny izlaže načelna opažanja o izvedbi i interpretaciji. Smatra da svirač ne smije samo osjetiti karakter djela već ga mora znati i prenijeti slušatelju. Mnogi Beethovenovi obožavatelji često ostaju tužni i zabezeknuti kada se njegova djela ne izvedu pravilno, odnosno na način da iznesu snagu i afekt koji se krije u njima: „To se uglavnom pripisuje lošem ukusu ili drugim uzrocima, bez shvaćanja da se, dok se obraćate drugima, trebate izraziti na jasan, prodoran,

---

<sup>57</sup> “I cannot write in verse for I am no poet. I cannot arrange the parts of speech with such art as to produce effects of light and shade, for I am no painter. Even by signs and gestures I cannot express my thoughts and feelings, for I am no dancer. But, I can do so by means of sounds, for I am a musician.” Bauer, Deutsch, 366.

<sup>58</sup> Carl Czerny, *Über den Richten Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Vienna: Universal, 1963.

točan i dostojan način.<sup>59</sup> Ključ ovog ispravnog načina izražavanja, odnosno izvođenja, treba pronaći u karakterima djela. „Svako njegovo djelo izražava posebno, dosljedno portretirano raspoloženje ili mišljenje kojem ostaje vjeran čak i u najmanjim detaljima. Melodija, glazbena ideja prevladava svugdje; sve pasaže i uzbudljive figure su uvijek sredstvo, a ne cilj; i ako (pogotovo u ranijim djelima) pronalazimo mjesta za koja se smatra da traže tzv. briljantnu izvedbu, ona ipak ne smije postati glavna odlika. Oni koji samo žele pokazati svoju tehniku potpuno će propustiti intelektualni i estetski sadržaj i dokazati da ne poznaju ova djela.“<sup>60</sup>

Kao primjer Czernyjevom pristupu i stilu prezentirat čemo prijevod njegovog komentara *Sonate za klavir i violinu* op.30, br 2:

## SONATE

*Dem Kaiser Alexander I. von Russland gewidmet*  
Komponiert 1802

The image shows the beginning of Variation 7 from Opus 30 Nr. 2. The top staff is in G major (indicated by a C-clef) and 2/4 time. The tempo is Allegro con brio. The bottom staff is in E minor (indicated by a bass F-clef). The key signature changes to B-flat major (two flats) at the start of the variation. The tempo is also Allegro con brio. Measure 1 starts with a forte dynamic (F) in the bass, followed by eighth-note pairs in the treble. Measure 2 begins with a piano dynamic (p) in the bass, followed by eighth-note pairs in the treble. Measures 3-4 show eighth-note pairs in the treble. Measures 5-6 show eighth-note pairs in the bass. Measures 7-8 show eighth-note pairs in the treble. Measures 9-10 show eighth-note pairs in the bass. Measures 11-12 show eighth-note pairs in the treble. Measures 13-14 show eighth-note pairs in the bass. Measures 15-16 show eighth-note pairs in the treble. Measures 17-18 show eighth-note pairs in the bass. Measures 19-20 show eighth-note pairs in the treble. Measures 21-22 show eighth-note pairs in the bass. Measures 23-24 show eighth-note pairs in the treble. Measures 25-26 show eighth-note pairs in the bass. Measures 27-28 show eighth-note pairs in the treble. Measures 29-30 show eighth-note pairs in the bass. Measures 31-32 show eighth-note pairs in the treble. Measures 33-34 show eighth-note pairs in the bass. Measures 35-36 show eighth-note pairs in the treble. Measures 37-38 show eighth-note pairs in the bass. Measures 39-40 show eighth-note pairs in the treble. Measures 41-42 show eighth-note pairs in the bass. Measures 43-44 show eighth-note pairs in the treble. Measures 45-46 show eighth-note pairs in the bass. Measures 47-48 show eighth-note pairs in the treble. Measures 49-50 show eighth-note pairs in the bass. Measures 51-52 show eighth-note pairs in the treble. Measures 53-54 show eighth-note pairs in the bass. Measures 55-56 show eighth-note pairs in the treble. Measures 57-58 show eighth-note pairs in the bass. Measures 59-60 show eighth-note pairs in the treble. Measures 61-62 show eighth-note pairs in the bass. Measures 63-64 show eighth-note pairs in the treble. Measures 65-66 show eighth-note pairs in the bass. Measures 67-68 show eighth-note pairs in the treble. Measures 69-70 show eighth-note pairs in the bass. Measures 71-72 show eighth-note pairs in the treble. Measures 73-74 show eighth-note pairs in the bass. Measures 75-76 show eighth-note pairs in the treble. Measures 77-78 show eighth-note pairs in the bass. Measures 79-80 show eighth-note pairs in the treble. Measures 81-82 show eighth-note pairs in the bass. Measures 83-84 show eighth-note pairs in the treble. Measures 85-86 show eighth-note pairs in the bass. Measures 87-88 show eighth-note pairs in the treble. Measures 89-90 show eighth-note pairs in the bass. Measures 91-92 show eighth-note pairs in the treble. Measures 93-94 show eighth-note pairs in the bass. Measures 95-96 show eighth-note pairs in the treble. Measures 97-98 show eighth-note pairs in the bass. Measures 99-100 show eighth-note pairs in the treble.

„Ova sonata također spada među njegove najveće i mora biti shvaćena s istom ozbiljnošću koja njome vlada. Miran, ali težak početak raste do pune snage u 23. taktu, zatim

<sup>59</sup> "This usually attributed to poor taste or other causes, without realizing that, when speaking to others, one must express oneself in clear, penetrating, correct and worthy manner." Carl, Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Vienna: Universal, 1963., 25.

<sup>60</sup> „Each of these work express a special, consistently portrayed mood of a view, to which it remains faithful even in the smallest details. The melody, the musical idea prevails everywhere; all passages and excited configurations are always only means, and never end, and if (especially in the early works) many places are found that require the so-called brilliant execution, they nevertheless must never become the main point. Those who only want to display their technique will completely miss the intellectual and aesthetic content and prove that they do not understand these works.“ *Ibid.*, 25.

druga tema poput koračnice u Es duru ulazi *pp*; u njemu se osminke moraju, ako je moguće, svirati kao *staccato*, ali kasnije kada ulazi bas i kada melodija uzlazi se moraju proširiti.

Na kraju djela (u zadnjih 19 taktova) oktave se moraju svirati krajnje *legato* i sve šire i šire, cijeli dio se treba neprestano pojačavati i konačno (s punom snagom i pedalom u zadnjih 10 taktova) dovesti do snažnog završetka. Karakter ovog stavka je vojnički pa tempo ne smije biti prebrz jer kretanje mora uvijek biti grandiozno i herojsko, upravo zato što pasaže zahtijevaju virtuoznost i briljantnu jasnoću.



Zato što je mjera *alla breve* ovaj *Adagio* mora se izvesti kao umjeren *Andante*, ali s nježnim izrazom. Bolje izvođače na to mora inspirirati uzvišena i lijepa melodija.

Šesnaestinke (u 33.taktu) se moraju jasno i jako pažljivo odvojiti dok u isto vrijeme svaki *crescendo* mora doći do izražaja. Nastup teme (od 40.takta) treba se odsvirati s najvećom pažnjom vrlo *legato* i ponešto suzdržano. Pasaže koje počinju u 60.taktu treba odsvirati s najvećom mogućom lakoćom i jasnoćom, iako se *legato* i *pianissimo* na početku ne smiju razvlačiti jer violina iznosi temu za vrijeme njihova trajanja. Kraj mora otploviti potpuno mekano i *leggierissimamente*.<sup>61</sup>

Iz ovoga je jasno je da se Czerny izražava poetično kako bi verbalizirao glazbeni karakter. Očito smatra kako je artikulacija od krucijalne važnosti pri realizaciji određenog karaktera. Kratko protiv širokog, teško protiv lakog te naglašavanje, najčešći su izrazi u

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, 75,76.

njegovojoj diskusiji. Za razliku od Türk-a, Czerny ne pravi nikakav sistem, niti određuje neka općenita pravila o artikulaciji. Na svako djelo gleda kao na individualan i jedinstven oblik. Međutim, ako usporedimo njegove karakterne oznake s njegovim preporukama za izvođenje artikulacije, često dolazi do isprepletanja s Türkovim principom. Tako su, primjerice, živi i šaljivi afekti uvijek upareni s laganim načinom izvođenja, a ozbiljni i uzvišeni s teškim. Nije čudno da su mnogi Beethovenovi stavci opisani kao vatreni, divlji, burni ili uzbudljivi. Za ovakav karakter, koji je vrlo rijedak kod Mozarta, Czerny preporučava snažan, odlučan, i naglašen način izvođenja.

Ova podudaranja jasno naznačuju kako postoji generalna tradicija u smislu povezivanja artikulacije i karaktera koja vrijedi i za Mozarta i Beethovena, kao i za njihove suvremenike. Naravno, postoje određene razlike. Vrlo je važno naglasiti da su ova razmatranja jednako primjenjiva na modernim i povijesnim glazbalima.

Vrlo bitna stavka u Czernyjevim komentarima je ta da se ni u jednom trenutku ne izjašnjava o dvostrukoj notaciji *staccata*. S obzirom na njegovu i Beethovenovu dvadesetšestogodišnju poslovnu i privatnu suradnju teško da bi mu toliko važan detalj, iznimno bitan za interpretacijski sadržaj, mogao promaknuti. Malo je vjerojatno da ne bi bio upoznat s dualnim sistemom da je isti postojao.

Zaključimo o interpretaciji riječima Leopolda Mozarta: „Sve se vrti oko dobre izvedbe. Ovu rečenicu potvrđuje svakodnevno iskustvo.“<sup>62</sup> Glazbena reprodukcija mora biti stvaralačka da bi opravdala svoje pripadanje krugu umjetnosti. Ona mora nositi pečat onoga tko ostvaruje zamisli skladatelja, u interpretaciji mora biti prisutan individualno izražen duh svakog reproduktivnog umjetnika. Interpretacija mora predstavljati čudnu spregu potpune improvizacije i točno fiksiranih elemenata. Uvijek isto, a ipak uvijek novo. Jer kako Hand u

---

<sup>62</sup> Leopold Mozart, *Versuch*, 12.poglavlje, 1.paragraf, preuzeto iz Stanislav Tuksar, Zbornik izvornih tekstova estetike glazbe, 2012.

*Aestetic der Tonkunst* kaže: "Da bi se postigla ljepota neminovna je sloboda koja bi trebala biti sastavni dio izvedbe. Sloboda ritma ne znači nedostatak istog. Onaj tko dobro svira neće ritam smatrati zatvorom, već će mu slobodno pristupiti, bez da izgubi takt. Ali ovu lekciju uvijek pogrešno shvate oni glazbenici koji oklijevaju ili žure da bi postigli individualni stil ekspresije, a onda vrlo često unište karakter i značenje djela."<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> „Performance should never lack the freedom that beauty always demands. Freedom of rhythm is not lack of rhythm. The person who plays well, therefore, will regard the rhythm not as a prison, but will approach it freely, without ever losing the beat. But this lesson is misunderstood by those musicians who seek by means of arbitrary hesitations or rushes to achieve an individual style of expression, and all too often they destroy the character and meaning of a work.“ citirano prema, Anton Felix Schindler, *Beethoven as I knew him*, Mineola i New York: Dover Publications, Inc., 1996.

## ZAKLJUČAK

U ovom smo se radu bavili istraživanjem artikulacije notnog teksta, s posebnim naglaskom na problem artikulacije u Mozartovim i Beethovenovim sonatama za klavir i violinu. Uzevši artikulaciju kao polazišnu točku u interpretaciji pojedinog glazbenog djela, pokušali smo ukazati na problem njezinog (ne)zapisivanja i pogrešaka pri interpretiranju.

Činjenica je da je artikulacija glazbenicima ranijih razdoblja, pa tako i 18. i 19. stoljeća, bila većinom sama po sebi razumljiva, a da je za današnjeg interpreta najčešće nedostatno zapisana. Ono što još više produbljuje problem je poimanje interpretacije današnjeg interpreta koje počiva na načelima 19. stoljeća kada su se pojedinosti interpretacije fiksirale u notnom tekstu što je preciznije moguće i kada se očekivalo od interpreta da prenese samo ono što je u notnom tekstu zapisano. Pridodamo li tome činjenicu da su znakovi notacije već stoljećima isti, ali da se njihovo značenje s vremenom drastično mijenjalo, vrlo se lako možemo dovesti u situaciju da ih krivo protumačimo i tako narušimo osnovnu glazbenu ideju nekog djela. Dakle, prvo što trebamo napraviti kako bismo lakše interpretirali neko djelo je odrediti pripada li to djelo skupini djela čija se interpretacija ne može iščitati iz njegove notacije ili skupini u kojima je notacija svojevrsna uputa za sviranje. Kako bi nam glazba prošlih stoljeća danas bila razumljivija, moramo pribjeći proučavanju raznih povijesnih izvora, ali pritom paziti da se pravila ne pridržavamo slijepo kako krajnji rezultat ne bi bio karikirana glazba. Ono što nas još više može približiti duhu sviranja ondašnje glazbe je eksperimentiranje na povijesnim instrumentima, gudalima i žicama koji zbog svojih tehničkih performansi na svojevrstan način sami nameću i olakšavaju pronalaženje odredene artikulacije.

Mozart i Beethoven su u svojim rukopisima za označavanje *staccata* koristili točkice i klinove i to u vrlo različitim oblicima i veličinama. Iako su se pojedini muzikolozi već i ranije zapitali krije li se neko značenje u varijacijama označavanja *staccata*, tek je 1954. godine

povodom izdavanja novog Mozartovog izdanja, Neue Mozart Ausgabe, *Gesellschaft für Musikforschung* pokrenuo muzikološko natjecanje koje će rasvijetliti ovo pitanje. Godine 1957. slično natjecanje provedeno je i na temu Beethovenove notacije. Premda su rezultati natjecanja doveli do toga da je danas dvoznačno označavanje *staccata* već općeprihvaćena konvencija, proučavajući nepobitne dokaze koji se nalaze u rukopisima, prvim izdanjima i skladateljskim ispravcima, možemo zaključiti da dvoznačnost nije bila Mozartova i Beethovenova namjera. Obradili smo problem *staccata* referirajući se na odabrane priručnike i teorijske radove onoga doba iz kojih zaključujemo kako se većina autora koristila samo jednim znakom za *staccato*, i to uglavnom klinom dok su crticama obilježavali samo *portato*.

Opširno smo sagledali obilježavanje *staccata* kod Mozarta i Beethovena na primjerima fasimila autografa odabranih sonata. Naime, Mozartov osnovni znak za *staccato* je klin obilježen iznad ili ispod note. Problem je u tome što su zapisani u različitim oblicima i veličinama i što su ponekad toliko mali da se mogu vrlo lako zamijeniti s točkicama. Iako su "dualisti" napravili cijeli popis određenih pravila kojih se treba držati prilikom interpretiranja Mozartovih *staccata*, R. D. Riggs ih je proučavajući Mozartove autografe vrlo lako pobjio. Primjetio je kako su "dualisti" često, označavajući *staccata*, pribjegavali vlastitim zaključcima te na svoju ruku pisali oznake koje u autografima uopće ne postoje. Također je primjetio da se izdavači među sobom nisu mogli dogovoriti oko pravila za označavanje *staccata* pa tako danas u raznim izdanjima imamo potpuno različite oznake na istim mjestima. Ne smijemo zanemariti ni rješenje Paula Miesa koji se priklonio zaključku "dualista" da su Mozart i Beethoven zaista koristili dva znaka za *staccato*, ali ne iz namjere da budu svojevrsne upute izvođaču. Smatrao je da su razlike među njima nastale isključivo kao faktor pisanja. Razlog tome je rukopis koji se razvijao od ranog djetinjstva do zrelosti te specifičan mehanizam samog pisanja. Također, proučavajući prva izdanja zaključujemo kako se u to vrijeme *staccato* obilježavao po uvjerenju izdavačke kuće, bez obzira na oznake u

autografima. Vrlo važan dokaz su i Beethovenovi ispravci koji svjedoče o Beethovenovoj upornoj želji da se *staccato* označava klinovima, a *portato* crticama. Sve navedeno navodi na zaključak kako dvoznačnost uopće nije bila Mozartova i Beethovenova namjera. Očito je kako su prepuštali interpretima da na temelju karaktera sami zaključe kakvu će vrstu *staccata* upotrijebiti na određenom mjestu.

Na konkretnim primjerima određenih sonata pokazali smo kako su skladatelji manipulirali artikulacijom da bi pridonijeli izražavanju određenog afekta, odnosno karaktera ili kontrasta. Iz toga dolazimo do zaključka da su se i Mozart i Beethoven koristili artikulacijom kako bi jasnije ocrtali unutarnju strukturalnu organizaciju stavka ili cjelokupnog djela. Bez obzira o kojem se glazbenom obliku radi, korištenje različitih tipova artikulacije omogućava im puno lakše opisivanje željenog karaktera. Može se zaključiti, dakle, kako se artikulacija uvijek koristila u službi stvaranja određenog karaktera.

Izvođač preuzima veliki dio odgovornosti pred samim autorom pri ostvarivanju njegovih ideja pred auditoriom. Često se događa da publika prihvaca interpretiranje nekog djela kao *conditio sine qua non* pravo izvođača da svojim izvođenjem protumači neko glazbeno djelo onako kako ga on shvaća. Time potiče izvođača da zaboravi kako je on samo spona između autora i publike što rezultira time da izvođač često stavlja svoju umjetničku osobnost iznad samog skladatelja. Upravo je to razlog zbog kojeg moramo još više osvijestiti na koji način interpretirati neko djelo. Jasno je da je vodilja za interpretaciju artikulacije ekspresija, odnosno karakter nekog djela. U ovom smo radu istaknuli upravo važnost određivanja pojedinog karaktera koji izvođač zatim mora prenijeti publici. Kada smo govorili o međuzavisnosti artikulacije i karaktera, što u konačnici pridonosi dobroj interpretaciji, spomenuli smo dva imena kao najdragocjeniji izvor informacija. To su Daniel Gottlob Türk i Carl Czerny. Türkova *Klavierschule* iz 1789. godine jedna je od najdetaljnijih i najsadržajnijih metodičkih knjiga kasnog 18. stoljeća. Po Türkovi, dobra izvedba ovisi o

sposobnosti izvođača da prepozna pravi karakter skladbe. Na konkretnim primjerima Mozartovih sonata pokazali smo kako odrediti karakter referirajući se upravo na Türkova tablicu karaktera. Svakako, pravilno izvođenje artikulacije presudno je za uspješnu realizaciju cilja, a to je komunikacija glazbenih misli i osjećaja koji trebaju biti preneseni putem glazbe.

S druge strane, Czerny je bio jedan od Beethovenovih najboljih i najuspješnijih studenata klavira te njegov pristup interpretaciji ima neosporivu vrijednost s obzirom na izravan osobni kontakt sa skladateljem. Analizirajući osnovne principe Czernyjevih pristupa interpretaciji Beethovenovih djela zaključili smo da artikulaciju smatra faktorom od presudne važnosti pri realizaciji određenog karaktera.

Uzmemo li u obzir sve do sada rečeno možemo zaključiti da je dobra izvedba ključ svega te da u interpretaciji treba biti prisutan individualno izražen duh svakog reproduktivnog umjetnika, koji, naravno, počiva na ranije precizno utemeljenim elementima.

## POPIS LITERATURE

- Angermüller, Rudolph, Wolfgang Amadeus Mozart, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/40258](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/40258)
- Bachmann, Werner, Bow: History of the bow, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/03753](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/03753)
- Beulow, George J., Theory of the affects, 17. 09. 2016.  
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00253>
- Brown, Clive, Articulation marks, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/grove/music/40671](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/grove/music/40671)
- Chew, Geoffrey, Articulation and phrasing, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subrcriber/article/grove/music/grove/music/40952](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subrcriber/article/grove/music/grove/music/40952)
- Goertzen, Chris, Violin: History and repertory, 1600- 1820, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/41161](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/41161)
- Irving, John, Sonata: Classical, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/artcile/grove/music/26191](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/artcile/grove/music/26191)
- Johnson, Douglas i Burnham, Scott G., Ludwig van Beethoven, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/40026](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/40026)
- M. Edwin i Stewart Pollens, Stewart, Pianoforte: history of the instrument, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusic.com:80/subscriber/article/grove/music/21631](http://www.oxfordmusic.com:80/subscriber/article/grove/music/21631)
- Seletsky, Robert, Bow: c1625-c1800, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/03753](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/03753)
- Winter, Robert, Pianoforte: Classical period, 17.09.2016,  
[www.oxfordmusic.com:80/subscriber/article/grove/music/21631](http://www.oxfordmusic.com:80/subscriber/article/grove/music/21631)

- Beethoven, Ludwig, *Sonaten für Klavier und Violine Band I.*, G. Henle Verlag
- Beethoven, Ludwig, *Sonaten für Klavier und Violine Band II.*, G. Henle Verlag
- Czerny, Carl, *Über den Richten Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Vienna: Universal, 1963. , Dutton&Co.Inc, 1912.
- Forkel, Johann Nikolaus, *Musikalish- Kritische Bibliothek*, Gotha: C. W. Ettinger, 1778-1779.
- Gjukić-Bender, Vedrana, *Forte piano*, Dubrovnik: Dubrovački muzeji, 2012.
- Harnoncour, Nikolaus, *Glazba kao govor zvuka*, Zagreb: Algoritam, 2008.
- Harnoncour, Nikolaus, *Glazbeni dijalog*, Zagreb: Algoritam, 2008.
- Hartz, Daniel, *Mozart, Haydn and Early Beethoven 1781- 1802*, New York i London: W. W. Norton&Company, 2009.
- Herriot, Edouard, *Život Beethovenov*, Kultura, 1952.
- Holmes, Edward, *The life of Mozart*, London: J. M. Dent&Sons, New York: E.P.
- Kalisher, Alfred Chriestlieb *Beethoven's letters*, London: J. M. Dent & Co., 1909.
- Koch, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig: Böhme, 1782-1793.
- Leicher Olbrich , Anneliese, *Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke*, Wiesbaden; Breitkopf und Härtel, 1976.
- Lockwood, Lewis i Kroll, Mark, *The Beethoven Violin Sonatas: history, criticism, performance*, Urbana i Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- Mies, Paul, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Munich-Duisburg: Henle, 1957.
- Mies, Paul, *Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*, Kassel: Bärenreiter, 1958

- Mozart, Leopold, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, London 1948
- Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlicher Violinschule*, Augsburg: J. J. Lotter, 1776
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Sämtliche Werke für Klavier und Violine I.*, Kassel: Bärenreiter, 2005
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Sämtliche Werke für Klavier und Violine II.*, Kassel: Bärenreiter, 2005
- Newman, William, *The sonata in the Classic Era*, New York: W. W. Norton&Company, 1972.
- Pestelli, Giorgio, *Doba Mozarta i Beethovena*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008.
- Pleeth, William, *Cello*, New York: A Division of Macmillan, Inc., 2001.
- Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: J. F. Voss, 1752.
- Ries, Ferdinand, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz: Bädaker, 1838.
- Riggs, Robert Daniel, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987.
- Rosen, Charles, *Klasični stil: Haydn, Mozart, Beethoven*, Beograd: Nolit, 1979.
- Schindler, Anton Felix, *Beethoven as I knew him*, Mineola: Dover Publications, Inc., 1996
- Tarling, Judy, *Baroque String Playing for ingenious learners*, Corda Music, 2000.
- Türk, Daniel Gottlob, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig: Schwicker, 1789.

- Türk, Daniel Gottlob, *School of Clavier playing*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.
- Wallenstein, Sven Olov, *Space, time & the arts*, Journal of Aesthetics & Culture Vol 2
- Winternitz, Emanuel, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, Princeton: Princeton University Press, 1955.