

Antonio Jose: Sonata za gitaru

Vidović, Luka

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:423377>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-14**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

LUKA VIDOVIĆ

ANTONIO JOSÉ: SONATA ZA GITARU

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

ANTONIO JOSÉ: SONATA ZA GITARU

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Tomislav Oliver

Student: Luka Vidović

Ak. god. 2020./2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. art. Tomislav Oliver

Potpis

U Zagrebu 7. svibnja 2021.

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

Sažetak

Tema ovoga diplomskog rada analiza je Sonate za gitaru španjolskoga skladatelja Antonija Joséa. Ovaj rad bavi se analizom sonate Antonija Joséa kao jednim od najvrjednijih doprinosa gitarističkoj literaturi 20. stoljeća. Prvi dio rada sadrži osvrt na skladateljev život, povijesne okolnosti i stil. Drugi dio rada naslovljen „Sonata za gitaru“ nudi kratki uvid u povijest gitarske sonate kao vrste, zanimljivosti o samoj Sonati za gitaru te navodi probleme vezane uz manuskript. Ostatak rada čini analiza djela s posebnim osvrtom na izazove koje sonata postavlja pred izvođača s obzirom na svoju kompleksnost i višeslojnost notnoga teksta.

Ključne riječi: José, gitara, sonata, analiza, interpretacija

Abstract

The topic of this thesis is the analysis of Sonata for guitar by Spanish composer Antonio José. The thesis deals with the analysis of Antonio José's sonata as one of the most valuable contributions to the 20th century guitar literature. The first part of this paper contains a review of the composer's life, historical circumstances and style. The second part of the paper entitled "Sonata for guitar" offers a brief insight into the history of the guitar sonata as a genre, general information about the Sonata for guitar itself and the problems related to the manuscript. The rest of the work is an analysis of the piece with special reference to the challenges that the sonata presents to the performer given its complexity and multi-layered musical text.

Key words: José, guitar, sonata, analysis, interpretation

Sadržaj:

1. Uvod	1
2. Antonio José	2
2.1. Životopis.....	2
2.1. Stil i utjecaji.....	6
2.3. Popis djela	7
3. Sonata za gitaru	9
3.1. O gitarskoj sonati kao vrsti.....	9
3.2. Sonata za gitaru	9
3.3. Manuskript	10
4. Formalna analiza i harmonijske karakteristike glazbenog jezika.....	13
4.1. Allegro moderato.....	13
4.2. Minueto	20
4.3. Pavana triste	24
4.4. Final.....	26
5. Izvedbena analiza	30
5.1. Allegro moderato.....	31
5.2. Minueto	35
5.3. Pavana triste	37
5.4. Final.....	39
6. Zaključak	42
7. Literatura	43

1. Uvod

Sonata za gitaru španjolskoga skladatelja Antonija Josúa djelo je koje ima posebno mjesto u gitarističkoj literaturi. To je djelo koje se po svojoj umjetničkoj vrijednosti i tehničkoj težini može usporediti s rijetko kojim djelom unutar gitarističke literature. Odabirom ovoga djela u sklopu programa diplomskoga koncerta nastala je sama po sebi želja za analizom djela radi što boljeg razumijevanja glazbenoga materijala kompozicije. Konačni odabir ovoga djela za temu diplomskoga rada nastao je s početkom rada uz manuskript gdje su se mogle primijetiti mnoge zanimljivosti koje nisu bile vidljive iz uređenih notnih izdanja.

Uvid u skladateljev život i stil bit će iznesen u prvom poglavlju ovoga rada čija je uloga stvoriti sliku o skladatelju nad čijim su likom i djelom politički režimi godinama postavljali cenzuru. Naredno poglavlje pod nazivom „Sonata za gitaru“ nudi kratki uvid u povijest gitarske sonate kao vrste, zanimljivosti o samom djelu te navodi probleme vezane uz manuskript.

Poglavlje pod nazivom „Formalna analiza i harmonijske karakteristike glazbenog jezika“ pokušat će predočiti visoki stupanj promišljenosti u strukturiranju materijala pri skladanju ove sonate te zanimljivosti harmonijskih karakteristika glazbenog jezika koje se nalaze unutar četiri stavka ove sonate. U poglavlju pod nazivom „Izvedbena analiza“ osvrnut će se na sviračko tehničke zahtjeve koje ova sonata postavlja pred izvođača te na višestruke mogućnosti glazbenoga tumačenja određenih dijelova sonate s obzirom na višeslojnost notnoga teksta.

2. Antonio José

2.1. Životopis

Antonio José, punim imenom Antonio José Martínez Palacios, španjolski je skladatelj rođen 12. prosinca 1902. godine. Rođen je u gradu Burgosu u sjevernom dijelu Španjolske, otprilike 200 km sjeverno od Madrida, koji je u to vrijeme brojio trideset tisuća stanovnika. Na početku 20. stoljeća Burgos je bio ruralni i konzervativni grad s katedralom koja je dominirala njegovom vizurom, što simbolički ukazuje na svjetonazorske tendencije toga grada. Antonio José potječe iz skromne radničke obitelji. Otac mu je bio slastičar, a živjeli su u stanu iznad same slastičarnice u kojoj je otac radio. Iako obitelj nije imala izrazitih afiniteta prema glazbi, Antonio José od ranih je godina pokazivao veliki interes za glazbu. Primijetivši njegov interes roditelji su mu osigurali glazbenu izobrazbu te on sa 7 godina započinje svoje obrazovanje, u početku kod Juliana Garcia Blanca, a potom kod orguljaša isusovačke crkve La Merced, Joséa Marie Beobide Goibura kod kojega je stekao znanje o sviranju klavira i orgulja te o harmoniji i komponiranju. José Maria Beobide Goibur imao je veliki utjecaj na njegovo obrazovanje i profesionalnu karijeru. Sa svojih 12 godina već je napisao svoje prvo djelo *Cazadores de Chicalana* za klavir. Od svoje 15. godine posvećuje se samo glazbi, a do 18. godine ima više od 60 napisanih skladbi.

Godine 1920. provincijska delegacija grada Burgosa prepoznala je njegov glazbeni dar te pomogla mladom skladatelju u njegovom razvoju četverogodišnjom školarinom za nastavak obrazovanja u Madridu između 1920. i 1924. godine. Nova znanja stjecao je kod Emilia Vege i Bartolomea Perez Casasa koji su u njemu i njegovim djelima prepoznali visoku umjetničku vrijednost. Iako je bio potpomognut školarinom, dodatna financijska sredstva osigurao je kao dirigent orkestra u kazalištu Apolo i kao svirač klavirske pratnje nijemim filmovima. Tijekom svog školovanja u Madridu 1921. godine piše jedno od svojih najznačajnijih djela, trostavačnu sonatu za klavir *Sonata Castellana* koju je posvetio roditeljima. U djelu opisuje kastiljski krajolik iz kojega potječe i duh njegovih ljudi koristeći glazbeni jezik blizak impresionističkom. *Sonata Castellana* za dvije će godine orkestracijom prerasti u *Sinfonia Castellana*. Djelo je napisano u lirskom, kasnoromantičkom stilu u kojemu se prepoznaje Debussyjev utjecaj. U njoj José koristi burgoške narodne napjeve pomoću kojih stvara prepoznatljiv i osebujan stil bez pribjegavanja direktnom glazbenom citiranju napjeva, što je i vrlo česta karakteristika u njegovim ostalim djelima. Značajna klavirska glazba njegovoga opusa iz razdoblja školovanja u Madridu uključuje djela *Danza de los bufones* iz 1920., četvrta

sonata za klavir koju je naslovio *Poema de la Juventud* iz 1924., te *Tres danzas burgalesas* također iz 1924. godine. Iste godine izdavačka kuća Union Musical Española izdaje neka Joséova djela za klavir od kojih se posebno ističe *Tres danzas burgalesas* u kojoj također (kao i u *Sonati Castellana*) pokazuje iznimnu nadarenost u korištenju elemenata narodne glazbe bez da narodna glazba ugrožava glazbeni jezik i umjetničku vrijednost djela. Za vrijeme svoga boravka u Madridu povezuje se s tadašnjim istaknutim pripadnicima madridske kulturne scene u Café Regina Victoria koji su poslije utemeljili i „Generaciju 1927.“. Među njima su mnoga istaknuta imena iz raznih područja umjetnosti poput slikara Salvadora Dalía, književnika Ramóna María del Valle-Inclána te pjesnika Rafaela Albertija i Federica García Lorca. Značajno je i to što se upravo tamo povezao sa svojim sugrađaninom, gitaristom Reginom Sainz de la Mazom kojemu je Antonio José posvetio djelo *Sonata para guitarra*¹. Pretpostavlja se kako počeci rada na sonati datiraju iz 1924., nakon što su se skladatelj i gitarist iz Burgosa upoznali. Također, upravo od te iste godine skladatelj se počinje potpisivati samo sa svoja dva imena i bez prezimena.

Prvi period njegove profesionalne karijere završava povratkom u Burgos godine 1924. u periodu u kojem je kao dvadesetdvoгодиšnjak morao odslužiti vojni rok. Po povratku u Burgos njegova djela postaju sve češće izvođena te samim time skladatelj postaje sve poznatiji i priznatiji u Španjolskoj. Naredne 1925. godine dobiva posao učitelja glazbe na isusovačkom sveučilištu San Estanislao de Kostka u mjestu Miraflores del Palo u blizini grada Málaga na jugu Španjolske gdje će biti zaposlen do 1929. godine. Tu poziciju dobiva na preporuku svoga dugogodišnjeg profesora Joséa Marie Beobide Goibura s obzirom na njegovu povezanost unutar Družbe Isusove. Posao učitelja glazbe na tom sveučilištu možda i nije bio najbolji odabir za njegov daljnji umjetnički razvoj, ali je bio posao koji mu je osiguravao dovoljno novca da može pomagati i svojoj obitelji koja nije u dobroj financijskoj situaciji. Njegovo vrijeme u Málaga izrazito je intenzivno i uspješno razdoblje njegova stvaralaštva. Godine 1928. sklada *Danza burgalesa no. 4* i djelo *Suite ingenua* s kojim osvaja nagradu na važnom nacionalnom natjecanju u Galiciji. Godinu potom s djelom *Sonata gallega* ponovo osvaja isto natjecanje u Galiciji, a zanimljivo je što su organizatori natjecanja jedno vrijeme odbijali izdati to djelo s obzirom na to da skladatelj nije iz Galicije. Godine 1927. Antonio José počinje s pisanjem svoga najvećega i najambicioznijeg djela, opere *El mozo de Mulas* u tri čina na kojemu je radio do svoje smrti, ali je ipak ostalo nedovršeno. Tijekom boravka u Málaga skladao je svoje prvo

¹ *Sonata para guitarra* će se u ostatku rada navoditi hrvatskim nazivom Sonata za gitaru

djelo za gitaru *Romancillo Infantil* koje je posvećeno gitaristu Reginu Sainz de la Mazi. Djelo je skladano u nekom trenutku u razdoblju između 1927. godine i 1929. godine.

Boravak u Málaga ispreplitao se s odlascima u Pariz tijekom ljeta 1925. i ljeta 1926. godine. Oba odlaska u Pariz financirala je provincijska delegacija grada Burgosa koja mu je već ranije pomagala sa školarinom za studij u Madridu. Boravci u Parizu imali su veliki značaj za njegov razvoj kao umjetnika. Pariz je u ono doba bio centar umjetnosti i mjesto najnovijih trendova u europskoj glazbi te je samim bivanjem u tom gradu skladatelj bio eksponiran i u doticaju sa svim aktualnostima u glazbi toga doba. Tijekom tih boravaka Antonio José širi svoje vidike o glazbi i upoznaje se s glazbenim stvaralaštvom Stravinskog, Skrjabinina, de Falle, Honeggera, Prokofieva i ostalih tada aktualnih skladatelja u Parizu. Od nove glazbe na njega je najveći utjecaj ostavila francuska umjetnost s prijelaza stoljeća, a pogotovo impresionisti s kojima je već dijelio sličnosti u harmonijskom jeziku, orkestraciji i atmosferi u svojim djelima. Upravo u Parizu dolazi u kontakt s jednim od najvećih skladatelja toga vremena, Mauriceom Ravelom. Ravelu se pripisuje izjava kako će upravo José postati španjolski skladatelj stoljeća, no o tome nema potvrde, iako svakako postoje dokazi o njihovom kontaktu u obliku pisma.

Nakon životnog perioda u okolici Málaga koji je prva dva ljeta bio prekidan odlascima u Pariz, godine 1929. vraća se u Burgos. Po povratku preuzima posao voditelja zbora Orfeón Burgales koji je dobio ponovno uz pomoć svog profesora i prijašnjeg voditelja zbora Joséa Marie Beobide Goibura. Orfeón Burgales bio je sekularni zbor, a Antonio José imao je ideju da postane mjesto i školovanja, a ne samo izvođenja. Njegova posvećenost unaprjeđenju zbora očituje se u tome što je istraživao pjevačke mogućnosti ljudi iz najmanjih zaseoka u okolici Burgosa i pozivao ih da se pridruže zboru. Zbor je u konačnici brojao 150 pjevača. Njegov rad sa zborom kojim je glazbu sve više približavao ljudima ima sličnosti i s radom Federica Garcia Lorca koji je odlazeći van grada s kazališnom skupinom izvodio predstave za što širu publiku te time približavao kazališnu umjetnost velikom broju ljudi, i onima koji za to ne bi nikada imali priliku. Svoju ljubav prema folkloru svoga rodnog kraja koju izražava svojim djelima, pretače i u rad sa zborom. Zbor Orfeón Burgales sve se više razvija i nastupa, te kao izvođačka skupina postaje poznat po svojoj kvaliteti diljem zemlje. Sve veći interes javnosti zbor dobiva aranžmanima popularnih pjesama Burgosa i Kastilje. Bilo direktno ili indirektno, aranžiranje popularnih pjesama Burgosa paralelno rezultira knjigom *Collecion de cantos populares Burgaleses* za koju biva nagrađen 1932. izrazito cijenjenom Nacionalnom glazbenom nagradom. Poznati pariški izdavač nota Éditions Max Eschig iste te godine izdaje djelo Antonia

Joséa *Tres cantigas de Alfonso X* za zbor. Njegova djela u to su vrijeme izvođena i izvan španjolske, a također su izdavana u New Yorku i Parizu, uz najveće španjolske gradove Madrid i Barcelonu. Naredne 1934. godine dobiva veliko priznanje unutar domovine i izvan nje. U Chicagu njegov lik i djela studiraju se i izvode kao ogledni primjer moderne suvremene španjolske umjetnosti, a u Madridu dobiva veliko priznanje nakon što je Madridski simfonijski orkestar prouzveo dva broja *Preludio* i *Danza popular* iz njegove nedovršene opere *El mozo de Mulas*. Madridska kritika nakon te izvedbe prekinula je šutnju o talentiranom skladatelju iz malenog Burgosa (Gilardino & Iznaola, 1999).

Polako se s godinama euforija oko Antonia Joséa nakon njegova povratka u rodni grad počela smirivati i stišavati. Razlike između njega i njegovog kraja postale su izraženije, što skladatelju nije davalo mira. Usporedba skromnog Burgosa i velikih gradova poput Madrida i Pariza ne očituje se samo u veličini nego i po pitanju bogatstva kulture, s obzirom na to da su ti gradovi bili intelektualni i umjetnički centri španjolske i europske kulture. Zajedno s nekolicinom intelektualaca 1935. godine Antonio José osniva časopis „Burgos grafico“ u kojemu piše o glazbi i književnosti. Katolička Crkva nije prihvatila časopis te je on u konačnici doveo do pogubnih posljedica. U svibnju 1936. godine putuje u Barcelonu na 3. skup Međunarodnog društva muzikologa na kojemu su se okupile mnoge poznate ličnosti iz svijeta glazbe. Na tom skupu održao je predavanje na temu *La canción popular burgalesa* koje se nadovezalo na rad za koji je bio nagrađen 1932. godine. Na tom je predavanju njegova ljubav prema glazbi Kastilje svima bila očita, a nakon njega Antonio José uspio je predstaviti lirsko bogatstvo kastiljske glazbe koja je do tada bila smatrana kao glazba s nedostatkom poetičnosti. U svom radu iscrpno je analizirao lijepe i rafinirane melodije koje ilustriraju njegove vlastite riječi i demonstriraju istinu o ljepoti kastiljske glazbe koja do tada drugima nije bila ni najmanje očita. Njegova opsesija kastiljskom glazbom općinila je sve prisutne, što ga je u konačnici učinilo atrakcijom skupa.

Politička situacija u Španjolskoj 1936. godine postaje sve napetija. Španjolska je od 1931., nakon što je kralj Alfonso XIII. abdicirao i otišao u izgnanstvo, postala republika drugi puta u svojoj povijesti. Borba za vlast nad zemljom intenzivirala se kroz godine. Početkom 1936. održani su izbori na kojima je većinu osvojila koalicija pod nazivom Narodna fronta koja je predstavljala radnike, malog čovjeka i zastupala je ideje demokracije i republike. Rezultati izbora revoltirali su Nacionalnu frontu koja je predstavljala nacionaliste, vojsku i monarhiste s totalitarnim težnjama, s obzirom na uvjerenje da su rezultati izbora bili lažirani. Mnogi

dogadjaji koji se su dogodili nakon toga, usmjerili su cijelu Španjolsku u građanski rat. Iako Antonio José nije bio politički aktivan niti je bio član neke političke stranke, imao je stavove oko politike i događanja u Španjolskoj koje je znao izraziti kroz pisanje u časopisu „Burgos grafico“. Njegov stariji brat Julio bio je član socijalističke stranke koja je formalno odnijela pobjedu na izborima te godine, a možemo pretpostavljati da je imao utjecaj na svoga mlađeg brata Antonia Joséa.

U srpnju 1936. godine započinje vojni udar protiv vlasti kojega je u konačnici predvodio Francisco Franco. Burgos je bio jedan od prvih gradova koji su pali i postaje glavni grad nacionalističke Španjolske. Nedugo nakon pada Burgosa brat Antonia Joséa, Julio, biva uhapšen. Svi neistomišljenici bili su hapšeni i poslani u zatvore. Joséa nova vlast nije dirala s obzirom na to da su ga smatrali samo zborovođom. No, 6. kolovoza. 1936. godine oružana skupina Falangista uhitila je Antonija Joséa u njegovu domu i odvela ga u zatvor. Uhićenje je izazvalo iznenađenje čak i unutar redova nove vlasti. Smatra se kako je razlog njegova uhićenja članak u časopisu „Burgos grafico“ u kojemu se navodi da su lokalne crkvene vlasti kritizirane zbog stava zaštite i zataškavanja prema svećeniku koji je zlostavljao nekoliko djevojaka u Estéparu. Dana 9. listopada 1936. godine, po službenim spisima pušten je iz zatvora, ali to je ono što navode spisi. Istina je da su svi oni koji su bili pušteni iz zatvora zapravo bili predani u ruke falangista koji su ih odveli na osami gdje bi kopali vlastiti grob i bili streljani. Antonio José to je jutro ubijen zavezan zajedno sa sedamnaestogodišnjim dječakom koji je radio u tiskari gdje se izdavao „Burgos grafico“. U trenutku smrti imao je nepune 34 godine.

Njegova djela godinama nisu bila izvođena niti se više njegovo ime spominjalo zbog cenzure režima nad njegovim životom i djelom. Oživljavanje njegove glazbe započinje nakon smrti Francisca Franca 1975. godine, dugogodišnjeg diktatora Španjolske države. Nestankom cenzure pobudio se interes prema zaboravljenom skladatelju čime je počela revitalizacija njegova lika i djela. Godine 2018. izdan je film o njegovom životu naslovljen „Antonio José. Pavana triste“.

2.2. Stil i utjecaji

Veliki utjecaj na skladbe Antonia Joséa svakako je glazbena baština njegova rodnog grada i kraja, grad Burgos i područje Kastilje, što se direktno može shvatiti iz naslova njegovih djela. Zbog toga ga možemo smatrati jednim od skladatelja smjera folklorizma uz češkog Leoša Janáčka, mađarskog Bélu Bartóka i sunarodnjaka Manuela de Fallu. U njegovim skladbama

nikada ne nailazimo na direktno prepisane niti citirane melodije folklorne glazbe (kao što je to primjer kod Kódalya i Bartóka), umjesto toga on persiflažom narodnih napjeva stvara prepoznatljiv i osoban stil. Utjecaj narodne glazbe nikada ne preuzima estetsku intenciju i ne smanjuje umjetničku vrijednost njegovih djela. Nalaženje inspiracije u španjolskoj narodnoj baštini može se naći i kod mnogih španjolskih skladatelja kao što su Enrique Granados, Isaac Albeniz, Joaquin Turina, Manuel de Falla i Joaquin Rodrigo. Ono što kod Antonija Joséa čini razliku naspram tih skladatelja jest to da svoju inspiraciju nalazi u glazbi sjevera Španjolske, što nije bila učestala praksa.

Njegov harmonijski jezik svakako ne pripada najnovijim težnjama koje su se javile u Europi poput ekspresionizma i dodekafonije. Utjecaj na njegov harmonijski jezik i stil, uz glazbu njegova rodnog kraja, svakako je imao impresionizam i francuska moderna, pogotovo skladatelji Claude Debussy i Maurice Ravel. Sličnosti s njihovom glazbom očituju se u proširenoj tonalitetnosti, slobodnom tretmanu disonanci, korištenju modusa i pentatonskih ljestvica te slobodnijem korištenju kromatike. Također, sličnosti se očituju i u orkestraciji koja je kod Joséa, slično kao i kod Debussya, prozračna, za razliku od prijašnjih velikih kasnoromantičkih skladatelja.

Uvidom u popis njegovih djela možemo primijetiti kako su to djela uobičajenih naziva i oblika za skladatelja koji je djelovao u razdoblju klasicizma i romantizma, što ga uz njegov harmonijski jezik na posljetku stilski svrstava u novoklasicizam. U konačnici, ostaje nam pitanje u kojim bi se smjerovima ovaj skladatelj razvijao da ga nije zadesila prerana i tragična smrt.

2.3. Popis djela

Orkestralna djela:

Alla Haydn, 1923.

Sinfonía castellana, 1923.

Lamentación segunda, 1927.

Evocaciones no. 2, 1928.

Suite ingenua za klavir i gudače, 1928.

Preludio y danza popular, 1934.

Komorna glazba i solo instrumenti:

Sonata u G-duru za klavir, 1917.

Valcer u A-duru za klavir, 1917.

Varijacije za klavir, 1918.
El canto de dolor za klavir, 1918.
Ecos taurinos za klavir i mali sastav, 1919.
Hojas sueltas nos. 1 i 2 za klavir, 1919.
Danza de concierto za violinu i klavir / mali sastav, 1919.
Preludio no. 1 u Es-duru za klavir, 1920.
Preludio no. 2 u G-duru za klavir/sekstet, 1920.
Danza de bufones za klavir, 1920.
Nocturno (*Paisaje*) za klavir, 1920.
Sonata castellana za klavir, 1920. – 1922.
Tiempo de tarantela za klavir, 1921.
Alla Haydn za klavir, 1922.
Danza burgalesa no. 1 za klavir, 1922.
El pase de la galante estudiantina za klavir, 1922.
La muñeca rota za klavir, 1922.
Canción escolar za klavir, 1922.
La case del gigante za klavir, 1923.
Danza burgalesa no. 2 za klavir, 1923.
Danza burgalesa no. 3 za klavir, 1923.
Sonata no. 3 (*Alla Clásica*) za klavir, 1924.
Sonata no. 4 (*Poema de la juventud*) za klavir, 1924.
Evocaciones (Cuadros de danza campesina) za klavir, 1925.
Sonata gallega za klavir, 1926.
Romancillo infantil za gitaru, 1927. – 1928.
Improvisación za orgulje, 1928.
Danza burgalesa no. 4 za klavir, 1928.
Sonata za gitaru, 1933.

3. Sonata za gitaru

3.1. O gitarskoj sonati kao vrsti

Sonata kao naziv djela u gitarističkoj literaturi pojavljuje se prvi put u višestavačnim djelima baroknih skladatelja kao što su na primjer Ludovico Roncalli, Giovanni Zamboni i Francesco Corbetta. Sonata kod baroknih skladatelja predstavlja različito djelo naspram sonata iz razdoblja klasicizma koje poznajemo kao glazbenu vrstu. U razdoblju klasicizma gitarske sonate bile su često pisana djela od strane gitarista-skladatelja među kojima se ističu Fernando Sor, Mauro Giuliani i Ferdinando Carulli. Jedan od rijetkih primjera skladatelja gitarskih sonata iz toga razdoblja koji nije gitarist je Niccolò Paganini.

Nakon klasicizma pa sve do početka 20. stoljeća sonata kao glazbena vrsta bila je rijetko pisana za klasičnu gitaru. Razvoj sonate, ali i ostalih djela za klasičnu gitaru, započinje tijekom 1920-ih godina ponajviše zaslugom španjolskog klasičnog gitarista Andrésa Segovije na čiji nagovor mnogi skladatelji koji nisu bili gitaristi počinju skladati djela za gitaru. Na njegov poticaj skladatelji su počeli sve češće pisati djela za gitari te je samim time kvantiteta i kvaliteta gitarističkog repertoara počela ubrzano rasti. Neki od skladatelja koji su pisali i posvećivali Andrésu Segoviji svoje sonate i sonatine bili su Federico Moreno-Torroba, Manuel María Ponce, Joaquín Turina, Mario Castelnuovo-Tedesco i Joan Manén.

3.2. Sonata za gitaru

Sonata za gitaru Antonija Joséa napisana 23. kolovoza 1933. godine posvećena je njegovom prijatelju i sugrađaninu iz grada Burgosa, gitaristu Reginu Sainz de la Mazi. Premijerno je izveo samo prvi stavak 23. studenoga 1934. u glavnom kazalištu grada Burgosa. S obzirom na to da je nakon smrti Antonija Joséa bilo zabranjeno objavljivanje i izvođenje svih njegovih djela, tek nakon kraja diktature Francisca Franca prestala je cenzura nad njegovim djelima te je time ponovno oživjelo zanimanje za njegovu glazbu. Prva cjelovita izvedba sonate, odnosno svjetska premijera, bila je izvedba kubanskog gitarista Ricarda Iznaole 1981. godine na španjolskom radiju *Lunes Musicales de Radio Nacional*. Godine 1990. prvi je put izdana snimka sonate u sklopu Iznaolinog albuma *Dreams of Icarus* gdje ju je prvi put u cijelosti izveo. S vremenom je sonata dobivala sve veću pažnju te postala jedno od kapitalnih djela repertoara za klasičnu gitaru.

Sonata je pisana u četiri stavka što je svrstava u grupu velikih sonata, posebno u kontekstu klasične gitare. Motivička konstrukcija sonate prikazuje primjere koncepata monotematičnosti s obzirom na to da se kroz četiri stavka obrađuju materijali izneseni već na samom početku prvoga stavka sonate. Ta kompozicijska procedura razvijala se još od Beethovena i možemo je prepoznati u njegovim djelima poput Simfonije br. 5 i klavirske sonate op. 57, br. 23 *Appassionata*. Drugi skladatelji također su pisali na način kao što su i Franz Schubert u Fantaziji u C-duru op. 15 i Franz Liszt u svom klavirskom koncertu br. 2 i sonati u h-molu s. 178.

Djela za gitaru, a pogotovo sonate, pisane u prvoj polovici 20. stoljeća u rijetko kojem slučaju mogu se uspoređivati s Joséovom Sonatom za gitaru s obzirom na njezinu veličinu, tehničku težinu, kompozicijsku strukturu i u konačnici umjetničku vrijednost. Sonata iz 1932. godine Joaquína Turine ima u sebi element cikličnosti u odnosu prvoga i zadnjeg stavka te trostavčne sonate, no u usporedbi s Joséovom Sonatom puno je manjega opsega. Pojedine sonate meksičkoga skladatelja Manuela Maria Poncea svojim opsegom, formom i umjetničkom vrijednošću slične su Sonati za gitaru Antonija Joséa poput *Sonata Classica „Hommage á Fernando Sor“* i *Sonata Romantica „Hommage á Franz Schubert“*, dok su Sonata III i *Sonatina Meridional* slične svojim glazbenim jezikom i modernim skladateljskim tehnikama.

3.3. Manuskript

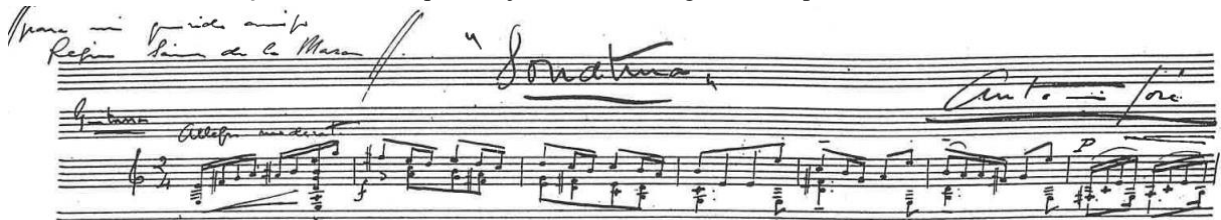
Veliku zaslugu za populariziranje ove sonate među klasičnim gitaristima ima talijanski muzikolog i klasični gitarist Angelo Gilardino. Na njegovu inicijativu sonata je prvi put izdana 1990. godine u izdavačkoj kući *Berben*. U trenutku izdavanja nije se znalo da je materijal na kojem se temeljilo prvo izdanje sonate zapravo skica sonate. Za pravi manuskript sonate saznalo se par godina nakon prvog izdavanja te je novo izdanje objavljeno 1999. godine, ponovno u izdavačkoj kući *Berben*. Pravi manuskript bio je u rukama Ricarda Iznaole koji je bio učenik Regina Sainz de la Maze, gitarista kojemu je posvećeno djelo.

Razlike između prvog i drugog manuskripta, odnosno skice i pravog manuskripta sonate, vidljive su po jasnoći i urednosti notnoga zapisa. Iako skica sadrži prekrizene dijelove, sadržaj sonate se može iščitati. Bitno je za napomenuti da razlike između skice i manuskripta nisu strukturalne niti velike. Preinake u notnom tekstu između skice i manuskripta obrađene su u radu Ricarda Iznaole objavljenog u časopisu *Guitar Journal* 1996. godine pod naslovom „*A problem in musical heuristics: the guitar works of Antonio Jose*“.

U skici možemo zapaziti, unutar prekrivenih dijelova, mnoge ideje o kojima je skladatelj razmišljao tijekom skladanja sonate. Na zadnjoj stranici prvoga stavka u prvom manuskriptu nalaze se prekriveni početak Pavane koja je zapisana kao drugi stavak i početak četvrtoga stavka. Oba prekrivena notna zapisa unutar prvoga manuskripta karaktera su sličnih konačnim verzijama stavaka te je na temelju njih moguće doći u dodir s razvojnim procesom sonate.

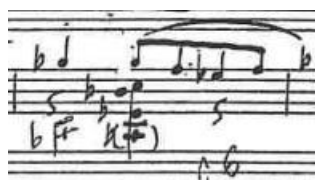
Pravi manuskript kompletnog je i jasnog sadržaja, bez prekrivenih dijelova. U finalnoj verziji prisutni su datum, mjesto i posveta Reginu Sainz de la Mazi, za razliku od radne verzije u kojoj je samo zapisan identičan datum - „23 Agosto 1933“. Početna stranica notnoga teksta sadrži promjenu naziva „Sonata“ u „Sonatina“, što je jedini slučaj korištenja umanjevanice glazbenog oblika ovog djela s obzirom na to da se u ostalim staccima zapisivao naslov „Sonata“.

Primjer 1 Naslov na početnoj stranici finalnog manuskripta s notnim tekstom

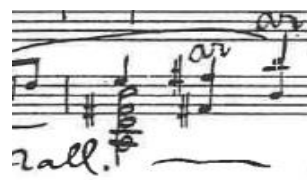


Iako jasnog i čistog notnog teksta, finalna verzija sadrži dodatni sadržaj unutar samoga notnog teksta. Taj se sadržaj razlikuje od originalnoga po različitom rukopisu i nota i slova, a nalazi se u sklopu drugog i trećeg stavka. U primjeru 2 vidi se gdje se mijenja nastup basovske linije. U primjeru 3 nalazi se primjer promjene načina sviranja iznad tonova *fis* i *h*, a razliku u rukopisu zamjećujemo u oznaci *rall.* koja se nalazi ispod notnog teksta. U primjeru 4 nalazi se primjer dodatka notnom zapisu gdje se mijenja položaj akorda.

Primjer 2 II Minueto, 11. takt



Primjer 3 II Minueto, 52. takt



Primjer 4 II Minueto, 59. takt



U primjeru 5 nalazi se promjena u basovskoj liniji od 16. do 19. takta gdje je dodana ponovljena basovska linija na trećoj dobi u svakom taktu te u note *g* i *b* u zagradama na prvim dobama 16., 17., 18. i 19. takta.

Primjer 5 III Pavana triste, 16. – 21. takt



Taj manuskript predstavljao je konačnu Joséovu viziju sonate u smislu materijala, međutim, nije predstavljao verziju spremnu za tiskanje s obzirom na to da je sadržavao dijelove koje u tehničkom smislu nije bilo moguće izvesti. Primjer toga vidimo u prethodno navedenom i gore prikazanom primjeru 5. Iz navedene problematike proizlazi razlog zbog kojega se u izdanju Sonate za gitaru iz 1999. godine nalaze pojedina mjesta za čiju su problematiku ponuđena dodatna rješenja osim onih u notnom tekstu. Ponuđena dodatna rješenja za mjesta koja su u tehničkom smislu bila problematična. Jedno takvo mjesto navodim u primjeru 6.

Primjer 6 III Pavana triste, 16. – 19. takt (Iznaola, Gilardino; 1999.)



4. Formalna analiza i harmonijske karakteristike glazbenog jezika

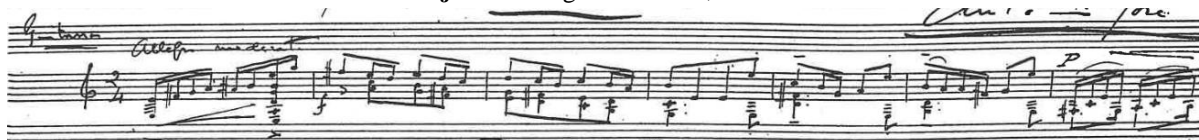
Sonata za gitaru koju je skladao španjolski skladatelj Antonio José djelo je pisano u četiri stavka. Materijali izneseni tijekom prvoga stavka korišteni su u variranim oblicima tijekom drugoga i trećeg stavka, a u četvrtom stavku određeni su dijelovi prvoga stavka doslovno ponovljeni. S obzirom na razradu materijala ovu sonatu možemo smatrati cikličnom sonatom, a s obzirom na motivičku konstrukciju možemo je također smatrati primjerom koncepta monotematičnosti. Svi stavci pisani su bez predznaka, što ukazuje na široki pojam tonaliteta i česte promjene harmonija koje su karakteristične za razdoblje impresionizma. Pravilnost u građi sonate očituje se u odabiru mjera. Vanjski su stavci dvodobnih mjera, a unutarnji trodobnih. Jedna od značajki koja je prisutna kroz cijelu sonatu jest odnos na bazi tritonusa, kako tonova, tako i akorda i tonaliteta.

Zanimljivost i izazov predstavljala je harmonijska analiza iz nekoliko razloga. Premda Joséov harmonijski jezik izvire iz tradicije i harmonije 19. stoljeća, utjecaj impresionizma, posebice Debussyja i Ravela, na njega i njegov jezik ponajviše se manifestira u tome što se određene harmonije spajaju slobodno ili onkraj uobičajenih harmonijskih progresija kakve se ima prilike institucionalno učiti. Ono što je specifično za impresionistički harmonijski jezik jest shvaćanje harmonije i harmonizacije više poput zvukovnih boja koje se poput mozaika slažu u glazbenom obliku, zanemarujući pritom uobičajena pravila spojeva i tumačenja harmonijskih veza.

4.1. Allegro moderato

Prvi stavak sonate *Allegro moderato* sonatnog je oblika u kojem su tonaliteti prve i druge teme u polarnom odnosu, što odskače od tradicionalnog paralelnog i dominantnog odnosa između tonaliteta prve i druge teme unutar sonatnog oblika. Iako ima karakteristične elemente sonatnog oblika s dvije suprotstavljene teme u ekspoziciji te provedbom u kojoj su materijali obje teme korišteni u izmijenjenim oblicima, u reprizi se teme javljaju na rascjepkan i segmentiran način, što odudara od uobičajene forme sonatnog oblika. Uz violinski ključ nisu zapisani predznaci što nam od početka ukazuje na skladateljevu tendenciju ka čestim korištenjima kromatike, uklonima i modulacijama. Kao što je navedeno, stavak je u dvodobnoj mjeri.

Primjer 7 I Allegro moderato, 1. – 7. takt



Ekspozicija započinje nastupom prve teme te je građena od 20 taktova podijeljenih na 4 rečenice trajanja: 6+4+4+6. Unutar prve šesterotaktne rečenice skladatelj predstavlja neke od glavnih motiva koje će koristiti i razvijati u nastavku stavka, ali i u ostalim staccima sonate. Prva rečenica građena je od uzlaznog motiva s kromatskim prohodom te motivom izmjeničnih tonova u narednom taktu koji u pratnji sadrži motiv silaznih terci. Jedan motiv koji na prvu nije upečatljiv, a može se smatrati gotovo glavnim motivom ove sonate, jest punktirani ritam. Iako je prvi takt zapisan u konstantom šesnaestinskom ritmu, akcent na akordu sa svim praznim žicama ukazuje nam punktirani ritam. Tijekom posljednja tri takta početne rečenice izmjenjuju se VI., VII. i V. stupanj s tonikom na noti *e*.

Primjer 8 I Allegro moderato, 7. takt: Prijelazni motiv



Od 7. do 10. takta slijede dvije dvotaktne fraze u kojima se koristi iznimno bitan prijelazni motiv koji se javlja u raznim oblicima tijekom ovog stavka, a služi kao temelj na kojem će se graditi glavni motiv drugog stavka. Taj motiv je kontinuiranog šesnaestinskog pulsa s melodijom u dionici basa u punktiranom ritmu. Prva dvotaktna fraza na drugom je stupnju e-mola, a druga je transpozicija prve na petom stupnju e-mol ljestvice, bez pridodane vođice, čime skladatelj ublažava odnos subdominante i dominante te nastavlja u sljedeću frazu.

Sljedeće dvije dvotaktne fraze od 11. do 14. takta pisane su na temelju elemenata iz obje prijašnje fraze. Melodija u basu sačinjena je od postepene melodije korištene u 7. taktu, dok je motiv silaznih terci transponirana pratnja korištena već u 2. taktu. Melodija je soprana naspram 7. takta ritamski varirana, a u 12. i 14. taktu nadopunjena je izmjeničnim notama na prvoj dobi. Karakterističan je postupni silazak iz takta u takt koji u 15. taktu vodi nazad ka tonici.

Narednih šest taktova može se podijeliti na tri dvotakta od kojih je svaki različita ljestvica na bazi tona *e*. Prvi dvotakt pisan je unutar osnovnoga tonaliteta *e*-mola uz dodatak vođice (*dis*²) i kromatskog prohoda na dominantu (*ais*²). Drugi dvotakt u usporedbi s prvim dvotaktom svojevrsna je mutacija jer se novi dvotakt nalazi u E-duru, ali s puno izrazitijim korištenjem kromatike, što vodi k vrhuncu grupe prve teme na akord na prvoj dobi 19. takta koji je pisan tako da melodija postiže svoj vrhunac na tonu *fis*³, a skladatelj podupire vrhunac zapisujući na dobu prazne žice od 2. do 5. Nakon vrhunca skladatelj uz dinamičke oznake iz *forte* u *piano* te uz korištenje molske pentatonske ljestvice na tonu *e* smiruje i zatvara grupu prve teme.

Kada se iz šire perspektive pogleda grupa prve teme, uočavamo zrcalnu simetričnost po trajanju njezinih fraza. Prva i posljednja, odnosno dvije vanjske fraze trajanja su od po 6 taktova, a dvije unutarnje od po 4 takta, što u konačnici rezultira formom prve grupe teme kao 6+4+4+6 taktova.

Od 21. do 39. takta most je koji služi kao poveznica između prve i druge teme te se može razdijeliti na dva dijela: prvi od 21. do 28. takta te drugi od 29. do 39. takta. Početak mosta od 21. do 28. takta pisan je koristeći prijelazni motiv u variranoj formi. Ono što ovaj dio čini drugačijim naspram dvije dvotaktne fraze od takta 7. do 11. jest kromatsko pomicanje melodije u basovskoj liniji, što ishodi češćoj promjeni harmonija u prvom dijelu mosta. Ujedno to predstavlja jedan od argumenata zašto bi se u formalnoj analizi ovoga djela ovo smatralo početkom mosta između prve i druge teme. Početnih osam taktova mosta od 21. do 28. takta komponirano je na bazi prve dvotaktne fraze mosta iz 21. i 22. takta te se transponira za kvintu više dva puta. Umetnuti ponovljeni taktovi 25. i 26. odgađaju drugu transpoziciju. Nizanje dvotaktnih fraza nakon durskog nonakorda na *h* i povećanog septakorda na *f* u 29. taktu rješava se u durski akord na *d* u 30. taktu. Ako se поближе pogleda 29. takt, može se primijetiti polarni odnos između basovske linije akorada, što je odnos tonaliteta prve i druge teme. Dvotakt 29. i 30. takta varirano je transponiran u naredna dva takta za kvintu više. Posljednji je takt toga dvotakta ponovljen te se tenzija stvorena ponavljanjem tog takta rješava u veliki durski septakord na *g* nakon kojeg se melodija postepeno spušta unutar već korištene *e*-mol pentatonske ljestvice, uz dodatak kromatskog prohoda *es*². Posljednja četiri takta mosta skladana su od rastavljenoga durskog akorda na tonu *b* koji se doslovno ponovi te dominantnog nonakorda na tonu *e* koji se transponira za oktavu gore.

Primjer 9 I Allegro moderato: Takt 40. – 51. (Druga tema)



Velika razlika između prve i druge teme simbolično se reflektira u polarnom odnos tonaliteta tih dvaju tema e-mola i B-dura. Dok s jedne strane prvu temu krasi zanos, česte promjene harmonija i razvijena melodijska linija u šesnaestinskom pulsu, s druge strane druga tema je mirnije prirode s rastavljenim akordima u triolama i s jako rijetkim promjenama harmonije naspram prve teme.

Ono što je zajedničko prvoj i drugoj temi jest motiv punktiranog ritma. On se u drugoj temi javlja u obratnom obliku naspram onog u prvoj temi, tako da se osminka nalazi na teškoj dijelu dobe, a četvrtinka s točkom na lakom dijelu dobe. U oba slučaja tonska visina nota u punktiranom ritmu u oktavnom je odnosu.

Druga tema započinje u 40. taktu molskim kvintakordom na g sa skokom, a oktavu niže u punktiranom ritmu. Odabir prvoga akorda s kojim započinje drugu temu interesantan je s obzirom na to da se po tradicionalnom shvaćanju sonatne forme nakon molske prve teme druga tema u ekspoziciji pojavljuje u paralelnom durskom tonalitetu, što bi u ovom slučaju bio G-dur. No, skladatelj započinje molskim kvintakordom na g, što je VI. stupanj tonaliteta druge teme, odnosno B-dura. U 41. taktu iznenađuje pojava A-dur akorda na prvoj dobi jer se novi tonalitet još nije afirmirao. On je po funkciji dominantna dominante početnog akorda teme. U 42. i 43. po prvi put čujemo jasnu kadencu u ovom djelu na stupnjevima VII-V-I. Tom kadencom se utvrdio tonalitet druge teme.

Nakon početna četiri takta druge teme slijede dvije rečenice od šest taktova od 44. do 56. takta koje su bazirane s malim odmicanjima od I. stupnja B-dura. U prvoj rečenici, nakon tri takta rastavljenog akorda I. stupnja, naredna tri takta kvinta B-dura, nota *f*, pomiče se u 47. taktu na notu *fis*, čime pretvara akord I. stupnja iz durskog u povećani. Potom se nota *fis* pomiče na notu *g* tvoreći sekstu B-dura, te se vraća nazad na povećani. Sljedeća šesterotaktna rečenica ima ista prva četiri takta kao i prva rečenica, a u 54. taktu isti je akord, samo rastavljen, kao u prijašnjoj rečenici na tom mjestu. U posljednjem taktu te iste rečenice pojavljuju se dominantni septakord na *e* te mali smanjeni septakord na *g*. Iako obje rečenice imaju identična početna četiri takta, one ne sadržavaju kadence te se iz toga razloga ovih dvanaest taktova ne može smatrati periodom po klasičnim kriterijima.

Posljednja dva akorda ne pripadaju početnom tonalitetu druge teme već su dio A-dur tonaliteta koji se afirmira tek naknadno u 68. taktu. Također, zanimljiv je ponovni polarni odnos akorada u 53. i 54. taktu između B-dura s dodanom sekstom te dominantnog septakorda na *e*. Naredna četiri takta identična su jer je u svakom od ta četiri razlomljeni durski kvintakord s kvintom *a* u basu koja je svojevrsna tonika od toga trenutka. S obzirom na način promjene tonaliteta, ovdje se radi o tonalitetnom skoku.

Od 60. do 77. nalazi se kodeta ekspozicija. Započinje s dvije ponovljene dvotaktne fraze pisane kao rastavljeni durski nonakord na *e* u triolama, a počinju pauzom. To je važno za naglasiti s obzirom na to da će pauza postati jedan od bitnih elemenata u provedbi, a već se u kodeti javlja i postepeno razvija. U 64. taktu prvi put nailazimo na sinkopirani ritam preko taktne crte te uz njega na prvu dobu imamo pauzu. Taj je ritam izrazito bitan jer će biti ponovno korišten kao dio novoga materijala u provedbi. Od 64. do 68. takta traje melodija u sopranu koja je odmah potom transponirana za oktavu uz različite završetke. Kraj transponirane rečenice, odnosno 73. takt, nazad se transponira u 75. taktu za oktavu nižem, uz svojevrsni uzmah na drugoj dobi prethodnog 74. takta. Pauzom u 76. taktu završava ekspozicija.

Odmaknemo li se malo i sagledamo strukturu ekspozicije, primijetiti ćemo mnoge sličnosti i zanimljivosti u odnosima prve i druge teme te oba mosta. Uzmimo za početak građu prve i druge teme. Pogledamo li građu rečenica po trajanju taktova, primijetiti ćemo kako se u oba slučaja radi o trajanju od 20 taktova i zrcalnoj simetriji. Dok prva tema ima raspored 6+4+4+6, kod druge teme to biva 4+6+6+4. Pogledajmo zatim odabir ritma i tonaliteta – korištenje punktiranoga ritma na određeni način u prvoj, a suprotnoga načina u drugoj temi te polarni odnos tonaliteta. Most i kodeta imaju u sebi iznesene materijale što su prethodili i koji će tek biti korišteni. Dok se u mostu prvi put pojavljuje tonalitet B-dura koji će tek biti korišten u drugoj temi, na sličan način tijekom kodete nailazimo prvi put na sinkopirani ritam i uporabu pauze. Također, dijele sličnost u nepravilnom trajanju gdje most traje 19 taktova, a kodeta 17 taktova. S obzirom na navedeno, već se u ekspoziciji vidi skladateljev visoki stupanj promišljenosti strukturiranju materijala pri skladanju ove sonate.

Primjer 10 I Allegro moderato, 70. – 95.



Provedba se može razdvojiti u dva dijela s obzirom na materijale korištene u njoj. U prvom dijelu od 77. do 111. takta provedba je skladana koristeći materijale druge teme, a u drugom dijelu od 112. do 127. takta koristi materijale prve teme. Provedba započinje variranom i skraćenom drugom temom u Ges-duru nakon čega u 92. taktu novi materijal karakterističan za provedbu traje 20 taktova, kao i prva i druga tema. Taj materijal građen je od ostanantne note *a* u basu u osminskom pulsu te melodijski građenom na temelju kvartsekstakorada d-mola. Sinkopirani ritam koji se javlja u melodiji predstavljen je tijekom kodete u 64. taktu. Melodija završava s dva akorda u polarnom odnosu koji su dominantni septakord na *e* te drugi obrat durskog kvintakorda na *b* odnosno durski kvartsekstarkord na *f*. Od 112. do 124. takta autor razvija provedbu koristeći samo materijale iznesene u prvj šesterotaktnoj rečenici, a naredna četiri takta od prijelaznog motiva koji je prvi put iznesen odmah nakon te iste prve rečenice u 7. taktu.

Primjer 11 I Allegro moderato, 128. – 146. takt



Repriza ove sonate odskače od tradicionalnoga tretiranja reprize u sonatnom obliku. Iako započinje prvom šesterotaktnom rečenicom iz prve teme, nastup grupe prve teme u reprizi vrlo je brzo prekinut jer se prijelaznim motivom koristi u novom obliku koji vodi u uranjeni² nastup druge teme. Prijelzni se motiv može segmentirati u tri četverotaktne cjeline. Prva cjelina sačinjena je od dvije dvotaktne fraze iz ekspozicije čiji je sadržaj ponovo iznesen na variran i na doslovan način: u 134. taktu doslovce se ponavlja prvi dio dvotakta koji počinje u 7. taktu,

² U usporedbi s ekspozicijom.

ali u 135. taktu melodijska se linija postepeno spušta; taktovi 136. i 137. doslovno su ponovljena dvotaktna fraza iz 21. i 22. takta. Druga četverotaktna cjelina za veliku je sekstu više transponirana prva cjelina. Treća četverotaktna cjelina sadrži u sebi kromatski variranu melodijsku liniju basa predstavljenu još u 8. taktu te se ta jednotaktna fraza postepeno sekventno kreće za veliku sekundu prema gore naredna dva takta te vodi ka nastupu druge teme. Nastup druge teme u reprizi iznosi se za veliku sekundu niže od onog u ekspoziciji te je tonalitet druge teme u reprizi As-dur. Druga tema je osim tonaliteta neizmijenjena naspram nastupa u ekspoziciji. Njezin nastavak nakon dvije dvotaktne fraze u C-duru izmijenjen je u jednoglasnu melodijsku liniju, a sinkopirani ritam isti je kao i u 64. taktu uz koronu iznad note *e*.

Primjer 12 I Allegro moderato: 184. i 185. takt



Primjer 13 I Allegro moderato: 188. i 189. takt



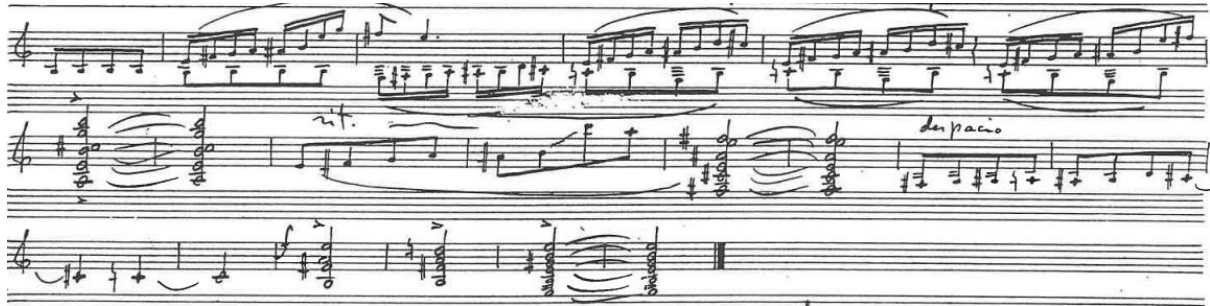
Primjer 14 I Allegro moderato: 120. – 123. takt



Povratak na materijal iz prve teme od 172. takta sadrži jedinu izmjenu mjere unutar stavka u ovom djelu u 175. taktu, a s obzirom na njezino trajanje od samo jednog takta možemo reći da se radi o zapisanoj agogici. Sadržaj iznesen sve do 196. takta doslovno je ponovljeni sadržaj od 15. do 31. takta, uz iznimku od dvije umetnute dvotaktne fraze u 184. i 188. taktu (Primjer 12 i 13) koje podsjećaju na varijantu uzlaznog motiva s kromatskim prohodom predstavljenog u provedbi od 120. do 123. takta (primjer 14). Razvoj materijala prve teme naglo se zamjenjuje punktiranim motivom druge teme. Postepeni pomak iz sekste prvi puta u 201. taktu spušta se na smanjenu kvintu. Naredne četiri dvotaktne fraze sačinjene su od dvije doslovno ponovljene dvotaktne fraze. Ritam je tih fraza triolski, što nas također podsjeća na drugu temu, a zanimljiv je odnos harmonija tih dvaju fraza. Prva harmonija jasno se može iščitati kao durski kvartsekstakord na *cis* dok kod druge treba enharmonijski promijeniti notu *ais* u *b* da bi pravilno mogli iščitati dominantni nonakord na *c*. Ono što je zanimljivo jest ponovni polarni

odnos akorada. Volio bih također skrenuti pozornost na postepeni kromatski pomak basovske linije od 198. do 210. takta koji glasi *d-cis-c-h* koje će ponovo biti korišteno tijekom code.

Primjer 15 I Allegro moderato, 210. – 229. takt



Coda započinje u 210. taktu i jedini je dio sonate u kojemu nailazimo na polifoniju. Građena je od uzlaznog motiva predstavljenoga još na samom početku sonate, a započinje s ostinatnom notom *h* u basu, što je povezuje s materijalom iz provedbe od 92. do 111. takta. Taktovi 218. i 219. augmentacija su isto toga motiva. Dominantni nonakord na noti *a* u 216. taktu ima subdominantnu funkciju, a u 220. taktu na *fis* ima funkciju dominante za dominantu. Postepenim kromatskim pomakom basovske linije te uz skok na već navedenu liniju *d-cis-c-h*, skladatelj nas vodi k dominantnom septakordu uz *appogiatura*. Konačna kadenca može se tumačiti kao V-I i miksolidijskom modusu na *e*.

4.2. Minueto

Drugi stavak ove sonate plesni je stavak Mineuto (Menuet) koji je porijeklom iz Francuske. Poznat je po svojoj eleganciji i trodobnoj mjeri. Iako naziv stavka sugerira o glazbenom obliku menueta koji je uobičajeno složena trodijelna pjesma, ovaj menuet ipak nije te forme. Za razliku od klasičnoga oblika menueta, ovaj menuet ne sadrži *Trio* koji je ključan dio koji bi ga učinio složenim trodijelnim oblikom. S obzirom na sadržaj u notnom tekstu forma ovoga menueta može se definirati na više načina.

Prvi način po kojemu se ovaj menuet može odrediti kao rondo jest na temelju oznake „D.C. ad libitum“ koja se nalazi u zagradi nakon 78. takta. U slučaju izvođenja te oznake glavna tema, odnosno A dio, bili bi prvih 16 taktova Minueta koji bi se izvedbom te oznake izveli drugi put, te treći posljednji put od 79. do 94. takta. U ovom slučaju B dio od 17. do 78. takta opsežnijeg je trajanja od 62 takta naspram 16 taktova A dijela. S obzirom na to da se oznaka „D.C. ad libitum“ nalazi u zagradi te uzimajući u obzir da je praksa izvođača takva da izrazito rijetko

izvodi ovaj stavak s uvažavanjem te oznake, analiza ovoga stavka ne uzima u obzir oznaku „D.C. ad libitum“ te samim time i prvi način analize ovoga stavka.

Drugi način određivanja forme ovoga stavka može se gledati bez izvođenja oznake „D.C. ad libitum“, čime se njegov oblik može smatrati kao trodijelna pjesma. Oblik trodijelne pjesme je u tom slučaju A-B-A forme u kojem A dio predstavljaju taktovi od 1. do 16. i od 79. do 94. takta., a B dio taktovi 17. od 78. takta. Iako se oblik trodijelne pjesme zbog svoje jednostavnosti i jasnoće iz manuskripta čini kao konačna forma ovoga stavka, ona to nije. Glavna mana pri analizi ovoga stavka kao trodijelnog oblika jest ta što unutarnji B dio ima trajanje četiri puta veće od trajanja A dijela. Iz toga se razloga analiza ovog stavka kao trodijelne pjesme odbacuje.

Treći način na koji bi se odredila forma ovoga stavka također je bez izvođenja oznake „D.C. ad libitum“, a ono je u obliku ronda. S izostankom izvođenja navedene oznake, A dio koji se javlja na početku i kraju skladbe predstavlja prvo i treće javljanje teme, odnosno glavne misli. Drugo javljanje teme, odnosno A' dio, odnosio bi se na taktove od 33. do 48. koji sadrže melodiju soprana unutar A dijela iznesenu u dionici basa u A' dijelu. Takav izmijenjeni oblik osnovne teme u skladu je s glazbenim jezikom impresionizma pod čijim je utjecajem bio Antonio José. Uzimajući u obzir sve navedene razloge ovaj stavak je analiziran u obliku ronda.

Harmonijski jezik u ovom stavku izrazito je bogat. Stavak započinje u c-molu, ali već na kraju A dijela završava u istoimenoj durskoj ljestvici, što slušatelja odmah od početka priprema na prošireno shvaćanje tonaliteta u ovom stavku. Česte su mutacije, nagle promjene harmonija, kromatska medijantika, tritonska supstitucija, korištenje modusa i pentatonskih ljestvica.

Osnovni ritamski motiv ovoga stavka jest ritam četvrtinke s polovinkom, a iznesen je već u 1. taktu. Tonske visine prvoga takta preuzete su iz prijelaznog motiva prvoga stavka na prvoj dobi 135. takta. A dio kojim se smatraju prvih 16 taktova dijeli se na dvije male rečenice od 4 takta i jednu veliku od 8 taktova, što tvori bar oblik. Prvih osam taktova pisano je u c-molu, a drugih osam u C-duru. Pojam tonaliteta je u ovom stavku jako proširen s obzirom na čestu uporabu kromatike i uporabu raznih kompozitorskih tehnika, što se očituje već u prvih 16 taktova. Prva rečenica završava plagalnom kadencom u 3. i 4. taktu, ali umjesto prvoga stupnja završava na povišenom III. stupnju, što se smatra medijantom. U sljedećoj rečenici nalazi se primjer dijatonske medijantike u 7. taktu s obzirom na to da se dominantni septakord na A inače riješava za kvartu iznad na II. stupanj c-mola u smanjeni kvinatkord na *d*, ali je u ovom

slučaju u . Prve dvije male rečenice imaju zadovoljene uvjete minimuma sličnosti i minimuma razlike potrebne da bi tvorile malu periodu.

Primjer 16 II Minueto, 1. – 21. takt



Naredna velika rečenica od 8 taktova pisana je u C-duru. Ponovo je građena od osnovnog motiva iz prvoga takta uz novi uzlazni motiv u basu. Sljedeći takt ponavljanje je spomenutog takta za oktavu iznad. Rečenica ima harmonijsku progresiju po taktovima: I-I-bVI(#3)-II(#3)-V(4)-I-I. Dominantni nonakord na *as* u 10. taktu tritonusna je supstitucija durskog nonakorda na *d* koji se pojavljuje u sljedećem taktu i oba imaju ulogu dominante za dominantu. Dominanta u sljedećem taktu javlja se s dodanom kvartom umjesto terce, koja se javlja u sljedećem taktu. Melodija završava autentičnom kadencom (V-I), ali se po završetku melodije fraza proširuje akordima koji obogaćuju osnovni C-dur tonalitet ovoga stavka. Fraza završava u 16. taktu na toničkom septakordu koji se javlja nakon niza od tri akorda koji ne pripadaju C-duru, a poduprijeti su pedalnim tonom na tonici kroz posljednja dva takta A dijela. Svojom građom i razvojem motiva tih 16 taktova tvori bar oblik.

B dio započinje u es-molu kojega možemo smatrati medijantni tonalitet početnog c-mola. Sastoji se od dviju malih rečenica (4+4) građenih od sličnih motiva, dviju dvotaktnih fraza (2+2) te male rečenice (4) koja služi kao poveznica za dio A. Prva mala rečenica, iako započinje u es-molu, završava durskim septakordom na *h*, što služi kao dominantanta za sljedeću rečenicu koja počinje u E-duru. Prva uz zapisanu *piano* dinamiku i *poco ritardando* oznaku služi za smirivanje radnje, dok druga predstavlja materijal koji će ponovo biti korišten u A' dijelu. Posljednja rečenica počinje s doslovnim ponovljenim sadržajem predstavljenim u prva

dva takta B dijela, a nastavak služi kao most u A' dio. Posljednji takt koji je u službi mosta za A' dio sadrži andaluzijsku kadencu³.

Primjer 17 II Minueto, 33. – 36. takt



A' dio pisan je u A-duru koji je za tritonus udaljen od tonaliteta B dijela. U prvih osam taktova melodija u A' dijelu u dionici je basa, a predstavljena je već u A dijelu u dionici soprana. Pratinja je izmijenjena naspram A dijela te je konstantne figure koja prati harmonijski ritam (izmjena A-dura i E-dura, I. i V. stupnjevi A-dura). U 41. taktu motivički rad sličan je onom iznesenom u 17. taktu, a ritamski obrazac iz 17. i 18. takta korišten je kroz 41. i 42. takt. Harmonije korištene u 43. i 44. taktu po funkciji su slične onima u 11. i 12. taktu s obzirom na to da se radi o tritonusnoj supstituciji dominante za dominantu te potom i same dominante za dominantu. Melodija u basu ponovno je ona ista korištena i u A dijelu. A' dio završava rastavljenim A-dur kvintakordom s dodanom sekstom.

Primjer 18 II Minueto, 49. – 54. takt



C dio počinje s raskošno postavljenim velikim durskim terdecimakordom na tonu *e*. Ljestvični niz korišten u prva dva takta C dijela durska je pentatonska ljestvica na tonu *e*. U nastavku razvoja melodije u 51. i 52. taktu tonovi *b-c-d-e-fis* primjer su cjelostepene ljestvice uz rastavljeni dominantni kvartsekstakord na *g* kao pratnja. Ritam u 53. i 54. taktu uz oznaku *despacio* ukazuje na tropolovinsku mjeru i ritam koji će biti korišten u uvodnom taktu stavka *Pavana Triste*. U 55. taktu iznenadno se skače na durski kvintakord na *as*, a melodija se postepeno nastavlja po ekstenzijama akorda. Taktovi 57. i 58. sadrže upitno pisane snizilice, ali uvidom u skicu sonate u kojoj jasno pišu znakovi razrješilice možemo zaključiti kako se radi o dopisanim te naknadno izbrisanim znakovima (Gilardino & Izaola, 1999). Akordi u tim

³ Andaluzijska kadenca je harmonijska progresija vrlo često korištena u flamenco glazbi. Sastoji se od niza akorada na I-VII-VI-V stupnju molske ljestvice.

taktovima obrati su malog molskog septakorda na *fis*, odnosno VI. stupnja A-dura. Od 59. do 68. takta prvo se ponovno izjavljuje sadržaj predstavljen od 49. do 52. takta te se postepeno skraćuje uz ponavljanja. Tijekom skraćivanja na prvu dobu se javlja samo bas, a potom akord s ljestvičnim pentatonskim nizom. U 69. i 70. taktu akord i melodija iz 63. i 64. takta spuštaju se za oktavu.

Dvotaktna fraza iz 27. i 28. takta doslovno se ponavlja dva puta od 71. do 74. takta, a 27. takt tri puta od 75. do 77. takta. Ovu dvotaktnu frazu možemo interpretirati kao konstantnu borbu motiva između dionica basa i soprana koja u dva navrata rezultira tritonusom. Potom uz ponavljanje samo prvog takta iste dvotaktne fraze napokon dolazimo do rješenja koje se uspostavlja uz promjenu motiva u basu, što se vidi u 78. taktu u kojem motiv konačno završava konsonantnom čistom kvintom. Pogledamo li raspored taktova i razvoj motiva, možemo zaključiti kako se radi o građi velike rečenice iz razdoblja klasike.

Stavak završava ponavljanjem A dijela uz dodatne oznake *ritardando mucho*, *despacio* i *rallentando* u posljednjih par taktova stavka.

Uz na početku navedena tri načina analize ovoga stavka, postoji također i alternativni, četvrti način analize ovoga stavka koji uzima u obzir sami naziv stavka koji je u klasičnom poimanju forme menueta sadržavao središnji *trio*. S obzirom na različitost sadržaja u C dijelu naspram ostatka stavka, taj dio bi se mogao tumačiti kao *trio*. Ono što je neuobičajeno u tom slučaju jest sadržaj reprize koji je skraćenoga sadržaja od samo 16 taktova koji čini A dio, bez ponovnog izvođenja B i A' dijela.

4.3. Pavana triste

Pavana je polagani dvorski ples iz 16. stoljeća porijeklom iz Italije. Iako je porijeklo plesa talijansko, utjecaji na ovu pavanu definitivno su francuski. Dvije pavane krajem 19. stoljeća skladali su dvojica francuskih majstora: Gabriel Fauré koji je skladao Pavanu op. 50 i njegov učenik Maurice Ravel (koji će potom biti profesor skladatelju ove pavane) koji je skladao Pavanu za preminulu infantkinju. Sličnosti ove pavane s pavanom Gabriela Faurea očituje se u sličnosti ritma korištenoga u melodijskoj liniji, a sličnost s pavanom Mauricea Ravela očituje se u harmonijskom jeziku. Mjera pavane je tradicionalno u dvodobnoj mjeri te se u tom aspektu jako razlikuje od navedenih s obzirom da je pisana u trodobnoj mjeri.

Pavana triste trodijelnog je A-B-A oblika, a sadrži i uvod u trajanju od jednoga takta. Slog je homofon, ali uloga i kretanje sporednih dionica u ponekim trenucima⁴ stvara dojam polifonije. Pojam tonaliteta u ovom stavku vrlo je fluidan s obzirom na česte promjene tonalitetnog centra, ali i s obzirom na šaroliki odabir harmonija. Primjer toga možemo primijetiti već na samom početku A dijela: nota *e* u basu zajedno s melodijskom linijom sugerira na e-mol tonalitet, a pratnja je sačinjena od tonova molskog kvintakorda na *c* koji ne pripada e-molu.

Slično drugom stavku, i treći stavak je nastao na temelju prijelaznog motiva iznesenog u prvom stavku. Ovdje on tvori osnovnu glazbenu misao koja se pojavljuje u 2. taktu, a pojavljuje se ponovo u različitim oblicima kroz stavak. Karakteriziraju je izraziti punktirani ritam te minuciozan razvoj melodije. Veliku važnost u ostvarivanju različitih impresija osnovne glazbene misli uz harmoniju ima i ritam. Odabir punktiranoga ritma i izostanak istoga ima veliki utjecaj na pokret i protok stavka.

Primjer 19 III *Pavana triste*, 1. – 6. takt



Prvi A dio traje 14 taktova, a tvoren je od dviju malih i jedne proširene rečenice (4+4+6). U prvoj rečenici koristi se osnovna glazbena misao u gornjem glasu, pedalni ton *e* u basu te srednjeg glasa. Srednji glas u 2. i 3. taktu sugerira harmonija, dok je u 4. i 5. taktu silazna e-mol melodijska ljestvica. Druga rečenica započinje u c-molu, što je kromatska medijanta prethodne rečenice, a osnovnu glazbenu misao iznosi dionica basa. U 7. i 8. taktu korišten je prijelazni motiv u frigijskom modusu na *b*, a rečenica završava u A-dur tonalitetu. Treća rečenica je u ponovo u osnovnom e-mol tonalitetu, a naspram prve dvije razlikuje se po izostanku punktiranoga ritma. S obzirom na navedeno do izražaja dolazi četvrtinski puls.

Središnji B sastoji se od dva dijela s obzirom na materijal. Prvi dio u trajanju je od 8 taktova i u njemu se iznosi novi materijal, a drugi je dio u trajanju od 13 taktova i građen je na temelju osnovne glazbene misli ovoga stavka. Novi materijal građen je od ponovljenih dvotaktnih

⁴ Od 2. do 5. takta, 13. taktu, od 37. do 40. takta i 47. taktu.

fraza. Početak je povezan s prethodnim dijelom pomoću ostanantne note u srednjem glasu. Tonalitet u prvih 8 taktova je b-mol melodijska ljestvica, što je u polarnom odnosu na osnovni tonalitet. Takav odnos bio je često prisutan i tijekom prvoga stavka. Prijelaz na drugi dio događa se u 24. taktu iznenadnom pojavom šesnaestinskoga ritma i pojavom dominantnoga septakorda na *g* te povećanoga kvintseksatkorda na *b*. Putem tih akorada tonalitet se vraća u c-mol u 25. i 26. taktu te C-dur u 27. taktu. Taktovi od 28. do 36. skladani su koristeći osnovnu glazbenu misao. Od 28. do 30. takta ona je sakrivena unutar niza šesnaestinki gornjega glasa. Tonovi 31. takta su augmentirani i za oktavu niže transponirani posljednjih pet tonova gornje dionice prethodnoga takta. Od 33. do 36. takta koristi se melodija iz taktova od 2. do 5., ali uz sinkopiranu akordsku pratnju u e-molu.

Iako sličnoga sadržaja, A' dio jasno je odvojen u manuskriptu od prethodnoga dijela. Počinje s doslovno ponovljenom prvom rečenicom A dijela u trajanju od četiri takta i varirano ponovljenim 6. taktom. Utjecaj Debussya i Ravela očit je u taktovima od 42. do 45. gdje se osnovna glazbena misao harmonizira s postepenim nizom dominantnih septakorada u paralelnom kretanju, što je jedna od odlika glazbenoga jezika impresionizma. Posljednjih pet taktova *Pavane triste* od 46. do 50. takta varirano su ponovljena posljednja četiri takta A dijela uz vanjsko proširenje, što jest zapravo raspisana *ritardando* agogika.

4.4. Final

Posljednji stavak ove sonate pisan je u obliku ronda s jednom temom. Tema se javlja četiri puta, a epizode su sačinjene od ponovljenih dijelova prvoga stavka. Stavak je u dvodobnom metru, a oznaka tempa je *allegro con brio*.

Primjer 20 *Final*, takt 1 – 6



Glavna tema ronda skladana je od *rasgueado* akorada i ljestvičnih nizova u konstantnom šesnaestinskom ritmu. Pisana je u lokrijskom modusu na *e*. Odabir lokrijskog modusa pri skladanju glavne teme ronda interesantan je zbog toga što je lokrijski modus jedini starocrkveni modus koji sadrži smanjenu kvintu u odnosu na notu finalis. S obzirom na to da modus započinje notom *e*, peti stupanj te ljestvice nota je *b* - iste te note početne su note tonaliteta prve (e-mol) i druge teme (B-dur) stavka *Allegro moderato*.

Tema je građena od dviju rečenica s različitim *rasgueado* akordima i različitim ljestvičnim nizovima u trajanju od po četiri takta. Te se rečenice izmjenjuju na način da se pri svakom ponovnom javljanju trajanje rečenica skraćuje za pola dužine naspram prethodnoga javljanja. Obje rečenice izmjenjuju se tri puta, a trajanja su im skraćena s četiri takta na dva te u konačnici na jedan takt. Prva rečenica započinje s četiri ponovljena mala smanjena kvintsektakorda na *g*, što je prva inverzija septakorda građenog na I. stupnju lokrijskog modusa na *e*. Ljestvični niz sačinjen je od nota lokrijskog modusa na *e* uz dodatke alteriranih tonova *cis* i *h*, a završava u 4. taktu s miksolidijskim modusom na *c* koji sadrži iste note kao i osnovni modus. Druga rečenica započinje s četiri ponovljena akorda građenih od intervala kvarti, odnosno, kvartnih akorada na *e*. Ljestvični niz započinje lokrijskim modusom te putem harmonijskog a-mola završava s frigijskim modusom na *e*. U 9. i 10. taktu varirano se ponavljaju 1. i 2. takt. Tonovi 2. takta *d1*, *cis1*, *f1*, *e1* i *a1* transponirani su za oktavu u 10. taktu, što mijenja smjer melodije. Promjena smjera melodije učinila je lûk melodijskog smjera kretanja od 9. do 12. takta. Nastavkom skraćivanja koji se odvija u 13. i 14. taktu početne note melodijskih nizova note *e* i *b* ostaju netaknute, dok se naredne dvije note u oba niza izmjenjuju. Tema završava s ponavljanjem prve rečenice uz dodatak od dva takta koji sadrže silazni i uzlazni niz koji omeđuju izmjenične tonove *e* i *f*.

Most između teme i prve epizode traje od 21. do 39. takta. Sadrži šest dvotaktnih fraza te niz od ponavljajućih terci u trajanju od 7 taktova. Prve dvije dvotaktne fraze započinju u b-molu harmonijskom, što je tonalitet udaljen za tritonus od osnovnog lokrijskog modusa na *e*. Odnos tonaliteta sličan je kao i između tonaliteta prve i druge teme u stavku *Allegro moderato*. Prva dvotaktna fraza sadrži rastavljeni I. i VI. stupanj b-mola, a druga dvotaktna fraza sadrži I. stupanj i dominantni nonakord na *a* sa sniženom nonom koji je po funkciji dominantna za d-mol. Od 25. do 28. raspisan je rastavljeni I. stupanj d-mola s dodanim kromatskim pomacima k notama d-mol kvintakorda. Dvotakt u 29. i 30. taktu sadrži rastavljene akorde koji se izmjenjuju svake dobe. Akordi su redom kvartni akord na *d*, dominantni septakord na *g* sa smanjenom kvintom, povećani nonakord na *b* bez septime te dominantni septarkord na *a*. Isti taj slijed akorada transponiran je za malu tercu niže tijekom naredna dva takta. Od 33. do 39. takta traje niz od ponavljajućih terci popraćenih pedalnim tonom.

Prva epizoda traje od 40. do 63. takta te sadrži doslovno ponovljene taktove iznesene tijekom provedbe u prvom stavku. Taktovi od 40. do 43. identični su taktovima prvoga stavka od 112. do 115. takta, a taktovi od 44. do 63. identični su taktovima od 92. do 111. prvoga

stavka. Ponovni nastup teme jednakoga je trajanja od 20 taktova uz izmjenu posljednje dvije note gdje se umjesto nota *g* i *a* sada nastavlja izmjenične note *e* i *f*.

Druga epizoda traje od 84. do 124. takta, a sadrži doslovno ponovljene taktove iznesene tijekom reprize u prvom stavku uz vanjsko produženje od tri takta. Taktovi od 84. do 121. identični su taktovima prvoga stavka od 134. do 171. takta. Taktovi od 122. do 124. vanjsko su proširenje epizode, a nastavak su jednoglasne melodijske linije. Linija se produžuje pomoću ligature za notu *e* i u taktovima 123. i 124 s kratkim *glissando* predudarom *c* na *e*.

Treći nastup teme promijenjenog je oblika. Prvih šesnaest taktova ostaje nepromijenjeno, ali se treće javljanje teme razlikuje od prethodnih po posljednjoj rečenici koja je u trajanju od osam taktova naspram prijašnjih šest. Posljednja rečenica također počinje *rasgueado* akordima kao i u prijašnja dva javljanja, ali se mijenja sadržaj koji slijedi nakon akorada. Prva novost su izmjenični tonovi *d-e-c-e* koji će se ponovno pojaviti kao motiv i u Codi. Takt 141. sadrži fragment s početka niza iz prve rečenice. Niz tonova *e-d-c-h* fragment je niza iz druge rečenice koji se nalazi na prvoj dobi 8. takta, a sadržaj je 142. i 144. takta u različitim lagama. Taktovi su povezani 143. taktom koji sadrži rastavljene kvartne akorde na tonovima *e* i *c*. U taktovima 145. i 146. ljestvični je niz u tonalitetu *e-mola* prirodnog koji je osnovni tonalitet prvoga stavka čiji materijal će ponovo biti korišten u sljedećoj epizodi.

Treća epizoda počinje s varirano ponovljenim taktovima prvoga stavka od 11. do 14., a promjene naspram prvoga stavka učinjene su zbog očuvanja šesnaestinskoga ritma. Taktovi od 151. do 175. doslovno su ponovljeni taktovi prvoga stavka od 15. do 39. takta. Treća epizoda završava s dva takta pauze.

Primjer 21 IV Final, 188. – 208. takt

Astor Piazzolla
Buenos Aires 23 agosto 1955

Četvrti i posljednji nastup teme trajanja je od šesnaest taktova koji su identični kao i prvih šesnaest taktova u sva tri prijašnja nastupa teme. Posljednja rečenica teme koja se razlikovala u sva tri prijašnja nastupa sada se zamjenjuje nastupom Code koja traje od 192. do 208. takta. Početak Code isti je kao i u 139. i 140. taktu s motivom izmjeničnih tonova *d-e-c-e*. Tijekom 194. i 195. takta slijede po dva različita akorda u taktu koji su međusobno udaljeni za tritonus. To su redom molški kvintakord na *g*, durski sekstakord na *des*, durski kvintakord na *es* i durski kvintakord na *a*. Potom se u 196. taktu nalaze četiri *rasgueado* molškog kvintakorda na *g* nakon kojih slijedi niz u osnovnom lokrijskom modusu koji završava u 201. taktu s drugim tetrakordom A-dur ljestvice. Od 202. do 205. takta izmjenjuju se durski kvintakord na *e* i durski nonakord s dodanom sekstom na *e*. U 206. i 207. nalaze se četiri akorda u četvrtinkama, redom durski kvintakord na *e*, smanjeni terckvartakord na *c*, durski septakord na *b* s dodanom povećanom undecimom te mali smanjeni septakord na *a*. Zajednička karakteristika akorada nakon durskoga kvintakorda na *e* jest da svaki od njih sadrži interval tritonusa. Sonata završava u 208. taktu stavka *Final* s tri durska kvintakorda na *e* i pauzom na drugoj dobi.

5. Izvedbena analiza

U poglavlju pod nazivom „Izvedbena analiza“ osvrnut ću se na sviračko tehničke zahtjeve koje ova sonata postavlja pred izvođača te na višestruke mogućnosti glazbenoga tumačenja određenih dijelova sonate s obzirom na višeslojnost notnoga teksta. Mogućnost višestrukoga tumačenja notnoga teksta odnosno izvedbe istoga, proizlaze iz nemogućnosti sviranja svih nota, što donekle traži izvođačku redakciju notnoga teksta. Uz izdvajanje pojedinih mjesta u notnom tekstu koja karakteriziraju višestruke mogućnosti tumačenja i nemogućnost sviranja, bit će priložena rješenja koja bi omogućila i olakšala njihovo izvođenje.

Nemogućnost izvođenja pojedinih mjesta proizlazi iz toga što skladatelj nije gitarist te samim time nije upoznat sa svim ograničenjima instrumenta. Također, dodatni problemi proizlaze iz nedostatka uredništva notnoga teksta od strane gitarista kojemu je posvećeno djelo, Regina Sainz de la Maze, čija potencijalna želja za objavljivanjem djela nakon skladateljeve smrti nije bila moguća zbog cenzure nad skladateljevim likom i djelom.

Skladateljeva svjesnost o potrebi za uređenjem notnoga teksta te svjesnost vlastitih ograničenja u znanju o gitarskoj tehnici jasno se vidi u pismu koje je Antonio José uputio Reginu Sainz de la Mazi koje se nalazi na poledini manuskripta svoga prvog djela pisanog za gitaru, *Romancillo Infantil*:

"Ponavljam, opet, moraš mi oprostiti bezbrojne greške u gitarskoj tehnici koje sam, zasigurno, počinio u ovoj skladbi. Uputio sam svu svoju pažnju u pretvaranje pjesme koju sam ti svirao u ovaj Romancillo. Stoga, ovo je samo ritamsko-harmonijska ideja koju sam želio zadržati. Sad Ti, prijatelju Regino, ako je to moguće postavi, tu melodiju i te akorde na najprikladnije. Ne sumnjam u tvoju uspješnu izvedbu Romancilla.

Čim uredite kopiju i dodate prstomet, pošaljite mi je, jer nemam drugog originala osim ovoga koji je u vašim rukama. I molim te, potvrdite primitak ovog pisma čim ga dobijete, radi mog duševnog mira.

Nadalje, obećavam Ti nešto bolje kasnije. Sad sam s operom izuzetno zauzet.

Puno pozdrava

Antonio José, Málaga“

(Iznaola, 1996: 32, prev. L Vidović)

Kao što je vidljivo iz sadržaja priloženoga pisma, skladatelj je zbog svojih nedostataka u znanju gitarističke tehnike prepustio uredničke zadatke izvođaču kako bi ih učinio u što većoj mjeri mogućim za izvedbu. Ono što je važno naglasiti jest skladateljeva želja zadržavanja ritamsko-harmonijske ideje, što bi svakako trebalo služiti kao nit vodilja u uređivanju notnoga teksta i u odabiru adekvatnih rješenja za pojedine probleme.

Unutar Sonate za gitaru José je upisao mnoge dinamičke i interpretativne oznake koje pomažu pri boljem razumijevanju notnoga zapisa, ali i karaktera te čitavog ugođaja sonate. Zanimljivosti i dodatna pojašnjenja pojedinih oznaka bit će obrađena u nastavku ovoga poglavlja.

Gitarist Dejan Ivanović u svom doktorskom radu "Suradnja između skladatelja i interpretatora pri stvaranju glazbe za gitaru – studija edicijskog procesa u repertoaru iz Engleske, Hrvatske i Portugala" ispitao je fenomenologiju odnosa skladatelja koji ne poznaje gitaru i gitarista. U razgovoru za časopis *Gitara* br. 19 iz 2017. godine iznio je zaključke toga rada koji će pomoći u objašnjenju rješenja problema višestrukog tumačenja notnoga teksta i nemogućnosti sviranja svih nota, što je stvorilo potrebu za uređenjem notnog teksta.

„No glavni je zaključak da je najpravedniji i najrespektabilniji način suradnje onaj u kojem što manje osobno utječemo na partituru, na dokument koji će biti tiskan, kako bi svaki umjetnik koji se u budućnosti primi tog djela bio stimuliran na što osobniji način interpretacije. Osim ako skladatelj sam inzistira na mjestimičnim prstometima ili na nekim gitarističkim detaljima koji su bitni za interpretaciju.“ (Petrinjak, 2017)

Uzimajući u obzir navedeno važno je naglasiti da se pri uređivanju notnoga teksta ne pristupa subjektivno već što je objektivnije moguće te u najmanjoj mogućoj mjeri invazivno na notni tekst, tako da konačna verzija sonate bude najbliža moguća skladateljevoj izvornoj ideji skladbe.

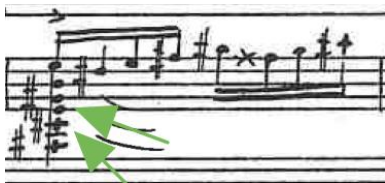
5.1. Allegro moderato

U prvom stavku ove sonate ključna oznaka nalazi se u samom nazivu stavka, *Allegro moderato*, koja označava tempo stavka. Odabir tempa prvoga stavka ključan je u kontekstu cijele sonate s obzirom na to da višeslojnost notnoga teksta stvara potrebu za sporijim tempom radi isticanja svih melodijskih linija i bogatih harmonija, dok s druge strane sama oznaka tempa

i karakter prve teme zahtijevaju određenu dozu preciznog i motoričkog izvođenja. Odabir tempa važan je radi protoka i povezanosti cijeloga stavka, a pogotovo uzimajući u obzir odnos prve i druge teme koje su različitih karaktera. Bitno je naglasiti da su prva i druga tema istoga tempa, s obzirom na to da skladatelj uz drugu temu ne zapisuje niti jednu oznaku za promjenu tempa osim interpretativne oznake *expressivo*.

Stavak započinje u *forte* dinamici s povlačenjem u *piano* dinamiku u 7. taktu koja otvara prostor za postepenu dinamičku gradaciju koja traje sve do vrhunca prve teme tijekom 19. takta u *forte* dinamici. Unutar prve teme i mosta sadržaj manuskripta u potpunosti je izvediv, ali pojedina mjesta zbog izrazite nespretnosti zahtijevaju urednički zahvat. Akordi u 17. taktu na prvoj dobi, u 29. taktu na drugoj dobi i 31. taktu na drugoj dobi mogući su za izvedbu u izvornoj formi, ali se radi praktičnosti predlaže izbacivanje pojedinih nota koje su označene strelicom u priloženim primjerima 22, 23 i 24.

Primjer 22 1. stavak: 17. takt



Primjer 23 1. stavak: 29. takt

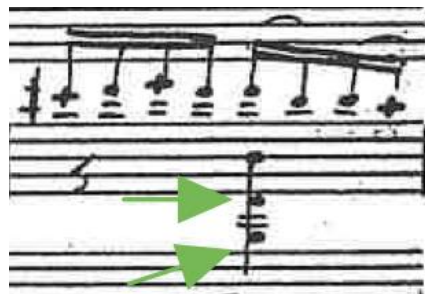


Primjer 24 1. stavak: 31. takt



Takt 34. prikazan u primjeru 25 sadrži na drugoj dobi durski kvintakord na *g* u širokom slogu koji nije svim gitaristima moguće izvesti s obzirom na razmak na hvataljci između najviše i najniže note akorda. Uzimajući u obzir nepraktičnost izvođenja predlaže se izvođenje u uskom slogu tako da se oktaviraju note označene strelicama. Izvedba akorda u širokom slogu moguća je uz korištenje palca lijeve ruke.

Primjer 25 1. Stavak: 34. takt



Druga tema mirnijega je karaktera naspram prve teme i mosta, što se uz dinamičke oznake očituje i u harmonijskom ritmu. Dinamički je raspon od *pianissima* do *mezzoforte* što direktno

upućuje na nižu dinamičku razinu naspram prve teme. Oznaka *expressivo* potiče izvođača k izražajnijem izvođenju druge teme, što također dopušta određenu dozu *rubata*. Tonalitet druge teme je B-dur, a u interpretaciji je bitno osvijestiti da tema ne počinje s toničkim akordom već paralelnim zamjenikom, molskim kvintakordom na *g*, dok se tonički kvintakord afirmira tek u četvrtom taktu druge teme, odnosno 43. taktu. Oznaka *dejando vibrar* u 44. taktu prikazana u primjeru 26 upućuje izvođača k prepuštanju rastavljenih durskih kvintakorada na tonu *b* da zazvuče.

Primjer 26 1. Stavak: 43. – 47. Takt: istaknuta oznaka *dejando vibrar* u 44. taktu



Akordi u drugoj temi s izmjeničnim tonovima *fis1-g1-fis1* mjesto je višestruke mogućnosti glazbenoga tumačenja s obzirom na višeslojnost fature. Ovo je mjesto moguće uspješno izvesti uz minimalnu interferenciju s originalnim tekstom na način da se izbací srednja nota akorda *b1* koja je oktava osnovnoga tona akorda. Na ovaj način očuvane su melodija, ležeća terca akorda (*d2*), basovska linija te linija u tenorskoj dionici koja je sačinjena od izmjeničnih tonova *fis1-g1-fis1*, što u konačnici rezultira bogatim zvukom akorada. Ovo mjesto izmijenjeno je u izdanjima sonate iz 1990. i 1999., kao što se vidi u primjerima 28 i 29.

Primjer 27 1. Stavak: 47. – 49. takt



Primjer 28 (Gilardino & Sainz Gallego, 1990)



Primjer 29 (Gilardino & Iznaola, 1999)



Tijekom *codette* u 69. taktu nalazi se akord na prvoj dobi u širokom slogu kojega nije moguće u potpunosti izvesti na način koji je zapisan s obzirom na raspored glasova. Prijedlog je da se tonove *g* i *d1* označene strelicom transponira za oktavu više i izostavi nota *h1* srednjega glasa.

Primjer 29 1. Stavak: 69. takt



Provedba od 77. do 127. takta ne sadrži veće tehničke probleme osim 121. takta u kojemu je potrebno postaviti lijevu ruku u optimalnu poziciju za široko rastezanje s 4. prstom na noti *cis2*. Ono što pomaže izvedbi ovoga problematičnog mjesta jest činjenica da glazba podnosi i zahtijeva blago usporavanje, tako da se svakoj noti da više vremena kako bi se uspješno mogla izraziti svaka zapisana nota.

Primjer 30 1. Stavak: 121. takt



Repriza, iako građena od sličnoga sadržaja kao ekspozicija, temperamentnijeg je i strastvenijeg karaktera nego ekspozicija. Dodatni naglasak na tu razliku su dinamička oznaka za *forte* koja je od samoga početka prve teme prisutna (naspram nastupa u ekspoziciji gdje je prisutna tek od 2. takta) te interpretativna oznaka *appassionante* koja u doslovnom prijevodu znači strastvenije, a vezana je za raniji nastup mosta (na drugu temu u reprizi) koji je skladan koristeći prijelazni motiv.

Dodatna je razlika između ekspozicije i reprize u načinu nastupa druge teme. Druga tema u reprizi započinje u *forte* dinamici, što je u suprotnosti s nastupom u ekspoziciji. Razlika nastupa druge teme u reprizi naspram druge teme u ekspoziciji očituje se i u rasponu

dinamičkih oznaka koje su u reprizi od *piano* do *forte*, čime je i minimalna i maksimalna dinamika druge teme u reprizi glasnija od nastupa druge teme u ekspoziciji.

U primjeru 31 prikazani su taktovi od 198. do 201. s upisanim prstometom kao konačnim rješenjem. Sličnost ovoga primjera velika je s primjerom 27 s obzirom na njihov sadržaj, ali i problematiku. Kao i u navedenom primjeru, izbacivanjem srednje note, koja je u ovom primjeru *d2*, odnosno oktava osnovnoga tona akorda, otvara se mogućnost izvođenja svih ostalih nota uz navedeni prstomet. Na ovaj način, ponovno, očuvane su melodija, ležeća terca akorda, basovska linija te linija u tenorskoj dionici koja sada ima silazni niz *h2-ais2-a2-gis2*. Zadržavanjem basovog tona *d1* na 6. žici ostvaruje se ujednačenost boje u basovskoj dionici s obzirom na to da narednih osam taktova (koji nisu prikazani u primjeru) zahtijevaju izvođenje tonova u basovskoj liniji također po 6. žici.

Primjer 31 1. Stavak: 198. – 201. takt



5.2. Minueto

Drugi stavak ove sonate, Minueto, plesni je stavak kojega karakterizira elegancija i šarmantnost, a glavna značajka cijeloga stavka ritam je četvrtinke naspram polovinke koji se proteže tijekom cijeloga stavka. Važno je za naznačiti da se naglasak nalazi na prvoj, a ne na drugoj dobi s obzirom na to da se *staccato* nalazi na prvoj dobi koja je u A dijelu doba koja sadrži *appogiatura*.

Kontrast u sadržaju između A i B dijela, osim uz pridodane dinamičke oznake, potrebno je dodatno izraziti koristeći različitu boju, ovisno o ukusu. Prijelaz iz B dijela u A' dio u 32. taktu sadrži oznaku *poco ritardando* i oznaku *decrescendo* čime se upućuje svirača na smiraj i nagovještenje novoga dijela.

A' dio sadrži u basovskoj dionici melodijsku liniju iz A dijela, a skladatelj dodatnu pozornost na melodiju sviraču upućuje pridodanim naglascima na svaku od tih nota melodije.

Druga rečenica A' dijela, sličnog sadržaja kao prva, pojavljuje se uz dodatnu oznaku *marcando bien el canto* koja potiče izvođača na izražajnije i osjećajnije izvođenje melodijske linije.

Unutar 44. takta nalazi se primjer jedine promjene redoslijeda osnovnoga ritma ovoga stavka, što čini četvrtinka naspram polovinke koji u ovom slučaju ide redoslijedom polovinka te četvrtinka. Za izvođenje ovih dvaju akorda, koji su zapravo isti akordi, ali zapisani u razmaku od oktave, potrebni su urednički zahvati s obzirom na to da nije moguće izvesti ih u cijelosti na način na koji su zapisani. U primjeru 32 vidimo strelicom označene note koje je potrebno izbaciti kako bi oba akorda bilo moguće izvesti uz zapisani *glissando*. Označena nota prvog akorda *cis3* interval je none od osnovnoga tona akorda, a pojavit će se u transpoziciji akorda na trećoj dobi. Označena nota drugoga akorda *fis1* kvinta je od osnovnoga tona akorda.

Primjer 32 2. Stavak: 44. takt



C dio jedini je dio koji započinje s pridodanom dinamičkom oznakom *forte*. Ritam je temeljen na osnovnom ritmu ovoga stavka, odnosno ritmu četvrtinke naspram polovinke, s time da je u ovom dijelu polovinka ispunjena tonovima pentatonske ljestvice na *e* u osminkama. Početni raskošno postavljeni dominantni terdecimakord na *e* nije moguće odsvirati u rasporedu glasova koje je skladatelj zapisao, ali se unutar manuskripta u 59. taktu nalazi dopisani oblik akorda između prve i druge dobe, kao što se vidi u primjeru 33. Dopisani oblik akorda sadrži istu količinu tonova kao i prvotni zapisani oblik, ali je učinjena transpozicija note *cis1* za dvije oktave na *cis3*, čime je omogućeno izvođenje cjelovitog akorda.

Primjer 33 2. Stavak: 59. takt



Dopisani znakovi za flažolete u 52. taktu odbačeni su s obzirom na to da se radi o dopisanim znakovima koji nisu skladateljevi te se samim time zagovara izvođenje oktava.

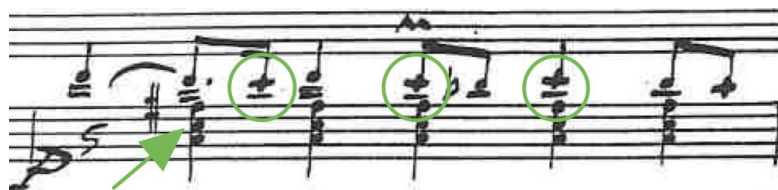
Ponovni nastup A dijela također je, kao i na početku, uz dinamičku oznaku *piano*. Sadržaj je doslovno ponovljen kao i u prvih 16 taktova, ali se uz notni tekst za kraj skladbe u 90. taktu pojavljuje oznaka *ritardando mucho*, u 91. taktu *despacio* koji upućuje na mirno izvođenje te u 93. taktu oznaka *rallentando*.

5.3. Pavana triste

Treći stavak ove sonate, kako i sami naziv sugerira, tužnoga je karaktera. Sadrži oznaku *lento* što sugerira spori tempo koji dodatno naglašava tužni karakter uz početnu dinamičku oznaku *piano*. Uvodni takt sadrži tri akorda koji, iako mogu biti svirani slobodno, trebaju donekle nagovijestiti tempo ostatka stavka. Izražajnost je odlika koja u ovom stavku ne manjka te se time podrazumijeva izražajno izvođenje melodije uz gotovo konstantnu prisutnost *vibrata*. S obzirom na dugo trajanje tonova dodatni značaj treba pridodati ljepoti tona.

A dio započinje u 2. taktu u *piano* dinamici te se postepeno gradira uz postepeno ubrzavanje od 7. takta, kako i nalaže oznaka *un poco mas movido* sve do e-mol akorda u 10. taktu u *forte* dinamici. U 12. taktu stavak se vraća u *piano* dinamiku, a radi uspješnijeg izvođenja notnog teksta potrebna je blaga interferencija. Izbacivanjem note *cis2* koja je strelicom označena na primjeru 34 omogućuje se prstomet lijeve ruke kojim se pruža povezanije i izražajnije izvođenje melodije u dionici soprana. Zaokruženi tonovi (*cis3*) ukazuju na to da se bez obzira na izbacivanje *cis2* taj ton u akordu ipak zadržava.

Primjer 34 3. Stavak: 12. takt



B dio započinje u *mezzoforte* dinamici, a sastoji se od melodije u tercama, kontinuiranog četvrtinskog pulsa u srednjoj dionici i basovske linije s dodanom kvintom. No, melodiju u tercama nije moguće u cijelosti izvesti te je potrebno izbaciti pojedine note koje su u primjeru 35 označene strelicama. Crvenim kvadratima naznačene su oznake za dahove čije je

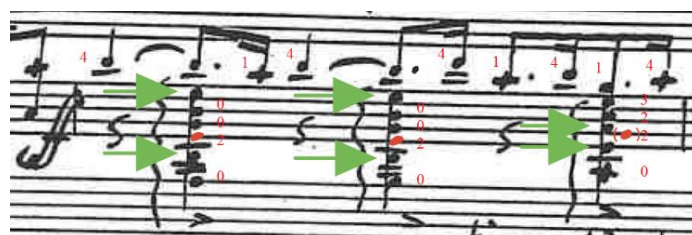
objašnjenje unutar crvenoga pravokutnika *pequeña pausa como una respiración*, odnosno u prijevodu „mala stanka poput daha“.

Primjer 35 3. Stavak: 16. – 21. takt



Razvoj B dijela nastavlja se od 24. takta u *forte* dinamici s variranim sadržajem iz A dijela, točnije od osnovne glazbene misli. Pažnju treba obratiti od 28. do 30. takta tijekom kojih se unutar konstantnog šesnaestinskog pulsa u gornjoj dionici nalazi skrivena osnovna glazbena misao u različitoj ritmizaciji naspram A dijelu. *Crescendo* u 31. i 32. taktu priprema povratak osnovne glazbene misli u jedinjoj *fortissimo* dinamici unutar stavka te u istoj ritmizaciji, ali i dalje variranom obliku s obzirom na akordsku pratnju u *arpeggiu*. Za uspješnu izvedbu akordske pratnje u 33. taktu potrebne su izmjene koje su prikazane u primjeru 36 kojima se omogućuje izvođenje melodije te praktično izvođenje svih intervala akorada, ali u različitom rasporedu. Zelenom strelicom označene tonove potrebno je izbaciti, a note označene crvenom bojom, *e1* i *g1*, moguće je izvesti u *arpeggiu* uz pridodane prstomete.

Primjer 36 3. Stavak: 33. takt



Ponovni A dio od 37. takta javlja se uz oznake *tempo 1o* i dinamičku oznaku *piano*. Zbog razlika u dinamici, ali i u emocionalnom naboju koji je prethodio ponovnom nastupu A dijela, potrebno je pustiti posljednjem akordu B dijela, durskom kvintakordu na *a*, da se proširi u prostoru u kojem se izvodi, čime se uho slušatelja priprema za ponovni nastup A dijela u *piano* dinamici, što ovo mjesto čini jednim od najposebnijih mjesta u cijeloj sonati.

Reharmonizaciju osnovne glazbene misli s početkom od 42. takta nije moguće izvesti u obliku zapisanom u manuskriptu te je potreban zahvat u notni zapis. Akordi u 42. i 43. taktu paralelni su dominantni septakordi, što je način harmoniziranja po uzoru na Ravela i Debussyja.

S obzirom na navedeno, cilj je prstometom očuvati ekspresivnost melodijske linije te koliko je moguće sačuvati paralelne pomake unutar akorada. U primjeru 37 prikazano je rješenje u kojem su zelenim strelicama označene note koje je potrebno izbaciti, a crvenom bojom su upisani prstometi i transponirana nota *h* na *h1* koju je u prvom akordu potrebno transponirati radi mogućnosti izvođenja.

Primjer 37 3. Stavak: 42. i 43. takt



5.4. Final

Zadnji stavak ove sonate izuzetno je brz i s oznakom *allegro con brio* predstavlja kontrast naspram prethodnoga stavka. Stavak je u rondo obliku s jednom temom, a epizode su doslovno ponovljeni sadržaj iz prvoga stavka. Iako karakter stavka zahtijeva žustri karakter, za uspješnost izvođenja gustog notnoga teksta u brzom tempu potrebno je održati lakoću pokreta u lijevoj i desnoj ruci te uz dahove prije ljestvičnih nizova sačuvati energiju koja je prijeko potrebna za izvedbu ovoga tehnički zahtjevnoga stavka. Važno je pokret prstiju očuvati laganim koliko je to moguće s obzirom na to da će brzi ljestvični nizovi nakon *rasgueado* akorada, po samoj naravi i sadržaju zvučati kako sam stavak glasi - *con brio*. Potrebno je održati konstantnu *forte* dinamiku, kako nalaže manuskript, uz konstantno ponavljanje oznake *forte* pri svakom *rasgueadu* akorada sve do 19. i 20. takta iznad kojih je zapisana dinamička oznaka za *decrescendo*.

Most između glavne teme i prvoga ulomka započinje u *piano* dinamici i oznakom *agitato* te se s obzirom na tu oznaku lako dinamika može poglasniti, na što je potrebno obratiti dodatnu pažnju. Izvođenje melodijskoga niza u *tercama* od 33. do 39. takta u *forte subito* dinamici iziskuje posebnu pažnju pri vježbanju. Moguće je istovremenim izvođenjem prstima desne ruke *m* i *i*, ali se tim prstometom usporava tempo zbog težine izvedbe. Iz tog razloga, lakoća izvedbe i očuvanje protoka moguće je uz izvođenje prve terce s *m*, a druge terce s *i* prstom zbog čega se pažnja treba dodatno posvetiti nižoj noti s obzirom na to da je intezitet trzaja slabiji na toj žici.

Prva epizoda u ovoj rondo formi građena je od istoga materijala predstavljenoga u provedbi, ali skraćenoga sadržaja i različitoga redoslijeda. Nastup materijala iz provedbe u 44. taktu počinje u *piano* dinamici, što je suprotno dinamici istoga materijala predstavljenoga prvi put tijekom provedbe u prvom stavku.

Glavna se tema ponavlja uz izmjenu posljednjega takta koji je u drugom javljanju 83. takt iznad kojeg je zapisan dinamička oznaka *crescendo* nakon *diminuenda* iz prethodnog 82. takta. Druga epizoda koja počinje od 84. takta identičnoga je sadržaja i dinamike kao i u prvom stavku sve do 119. takta. Jednoglasi melodijsku liniju koja sadrži proširenje naspram istog sadržaja u prvom stavku potrebno je izvesti izražajno s vibratom, kako je i predloženo oznakom *vibrando con expresión*.

Treće javljanje glavne teme istoga je karaktera i dinamike kao i prethodna dva javljanja uz izmijenjeni sadržaj od 139. do 146. koji služi kao prijelaz na treću epizodu koja je variranoga sadržaja u prva četiri takta naspram istoga sadržaja iz prvoga stavka, ali su sve ostale oznake za dinamiku identične. Nova oznaka naspram sadržaja iz prvoga stavka jest oznaka *rallentando mucho* čija je uloga smiraja kako bi uvela u dva takta pauza prije četvrtoga javljanja glavne teme i Code.

Primjer 38 4. Stavak: 178. i 179. takt



Četvrto javljanje glavne teme sadrži oznaku *con brio y aún más nervioso que al principio* kako se vidi u primjeru 38, što upućuje izvođača ka još žustrijem, nervoznijem i temperamentnijem izvođenju glavne teme.

Primjer 39 4. Stavak: 202. takt



Akordi od 202. do 205. takta jedino su mjesto unutar četvrtoga stavka unutar kojega je potrebna interferencija s notnim tekstom, iako ju je tehnički moguće izvesti, radi jednostavnosti i nečujnosti unutarnjega izmjeničnog tona *fis1* sugerira se konstantno zadržavanje tona *e1*, kao što je prikazano u primjeru 39.

6. Zaključak

Cilj ovoga diplomskog rada bio je pružiti uvid u život i djelo prerano preminulog španjolskoga skladatelja Antonija Joséa te kroz analizu djela Sonata za gitaru predstaviti svu genijalnost njegova skladateljskog umijeća.

Visoki stupanj strukturiranja materijala te shvaćanje harmonije i harmonizacije poput zvukovnih boja važno je pri razumijevanju ove sonate. Njegov glazbeni jezik može se smatrati tonskim s obzirom na to da izvire iz tradicije i harmonije 19. stoljeća, premda se utjecaj impresionizma manifestira u tome da njegov izričaj podrazumijeva proširenu tonalitetnosti, slobodan tretman disonanci, korištenje modusa i pentatonskih ljestvica, te slobodnije korištenje kromatike.

Veliki sviračko tehnički zahtjevi koje ova sonata postavlja pred izvođača te višestruke mogućnosti glazbenog tumačenja koji su predstavljeni u posljednjem poglavlju, ponudili su budućim, a i sadašnjim izvođačima, nova rješenja i objašnjenja pojedinih mjesta.

Za kraj nam ostaje pitanje koja su sve velika djela otišla preranim odlaskom tragično preminuloga skladatelja.

7. Literatura

Chamberlin, F., 2019.. *Episode 20- Antonio José: Silencing and Remembering a Spanish Composer*. [Dostupno na: <https://historiaspodcast.org/2019/04/01/episode-20-antonio-jose-silencing-and-remembering-a-spanish-composer/>] [30. kolovoza 2020.]

Gilardino, A. & Iznola, R., 1999. *Sonata para guitarra nueva edizone a cura di Angelo Gilardino e Ricardo Iznola*. Ancona: Berben.

Gilardino, A. & Sainz Gallego, J. J., 1990. *Antonio Jose Sonata para guitarra*. Ancona: Berben.

Grafenauer, I. E. (2018) *Analiza odabranih sonata Fernando Sora, Manuela Marije Poncea i Carlota Guastavina*, Zageb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija.

Harvey, D., 2020. *Antonio José's Sonata for Guitar — notes on an edition*. Dostupno na: <https://davethehat.medium.com/antonio-jos%C3%A9s-sonata-for-guitar-notes-on-an-edition-c27a0081f687> [11. veljače 2021.]

Iznola, R., 1996. A problem in musical heuristics / The Guitar Works of Antonio Jose. *Guitar Journal*, 1, str. 30-39.

Petrinjak, D., 2017. Dejan Ivanović: u razgovoru s Darkom Petrinjakom. *Gitara*, 19(1), str. 2-11.

Tangarife Jaramillo, L. E., 2012. *Sonata para guitarra (1933) de Antonio Jose Martinez Palacios (1902-1936): Estudio de relaciones motivicas*. Medellin: Universidad EAFIT, Departamento de música.

Valdivielso Arce, J. L., 2002.. *Miguel de Cervantes Virtual Library Foundation*. [Mrežno] Dostupno na: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/centenario-del-nacimiento-del-musico-y-folklorista-burgales-antonio-jose-martinez-palacios/html/> [30. kolovoza 2020.]

Whitehead, C. E., 2002. *Antonio Jose Martinez Palacios Sonata para guitarra (1933), an analysis, performer's guide, and new performers edition*. Arizona: The University of Arizona School of music and dance.