

Analiza interpretacije Španjolske rapsodije Franza Liszta

Plantak, Mihael

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:116:757710>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-31**



Repository / Repozitorij:

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



MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

V. ODSJEK

MIHAEL PLANTAK

ANALIZA INTERPRETACIJE *ŠPANJOLSKE*
RAPSODIJE FRANZA LISZTA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

V. ODSJEK

ANALIZA INTERPRETACIJE *ŠPANJOLSKE*
RAPSODIJE FRANZA LISZTA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Srđan Čaldarović, prof.

Student: Mihael Plantak

Ak.god. 2021./2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Srđan Čaldarović, prof.

Potpis

U Zagrebu,

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

“Kao umjetnik, ne ugrabite milijun maraka, a da ne prinesete žrtvu na oltar umjetnosti.”

-Franz Liszt¹

¹ Quoteikon, *Franz Liszt Quotes*

SAŽETAK

U ovom radu izložen je kratki povijesni pregled života i skladateljske djelatnosti Franza Liszta, te neke zanimljivosti o njegovoj individualnoj pojavi kao osobe i pijanista.

Također je napravljena formalna, tehnička i interpretativna analiza njegove kompozicije *Španjolske rapsodije*. Podijeljena je na tri cjeline koje se odnose na tri dijela skladbe specifična po svom tematskom materijalu. Prva cjelina analizira temu pod nazivom *La Folia*, druga cjelina obrađuje prvi dio teme naziva *Jota Aragonesa*, dok se treći dio koncentrira na drugi dio teme *Jota Aragonesa*. Uz samu analizu, umetnute su i moje osobne opaske i detalji koje sam doživio vježbajući ovu skladbu. Na kraju se nalazi kratki osvrt na obrađeni materijal, te zaključna riječ.

Ključne riječi: Franz Liszt, Španjolska rapsodija, La Folia, Jota Aragonesa, analiza

SUMMARY

This thesis contains a short historical overview of Franz Liszt's life and composing activity, as well as some interesting facts concerning his idiosyncrasies as a pianist and an individual.

The main focus of the thesis is formal, technical and interpretative analysis of Liszt's famous piano work, *Spanish Rhapsody*. The analysis is divided into three sections, each of which focuses on the three thematically distinctive parts of the composition. The first section analyses the theme known as *La Folia*, the second section is dedicated to the first part of the theme *Jota Aragonesa*, while the third section focuses on the second part of *Jota Aragonesa*. Besides the analysis, I've inserted some of my own personal observations and details that I've experienced working on this piece. Finally, I wrote a short summary based on my analysis, as well as the conclusion.

Keywords: Franz Liszt, Spanish Rhapsody, La Folia, Jota Aragonesa, analysis

SADRŽAJ

SAŽETAK.....	5
1. UVOD	7
2. F. LISZT.....	8
2.1 Životopis.....	8
2.2 Izvođački i skladateljski stil	11
2.3 Novosti u klavirskoj i skladateljskoj tehnici.....	12
3. RAPSODIJA	14
4. ANALIZA I INTERPRETACIJA	15
4.1 <i>La Folia</i>	15
4.2 <i>Jota Aragonesa</i> (prvi ulomak)	21
4.3 <i>Jota Aragonesa</i> (drugi ulomak).....	23
5. ZAKLJUČAK.....	31
LITERATURA	32

1. UVOD

Malo je skladatelja koji su iza sebe ostavili toliko raznovrstan i opširan repertorar, a u isto vrijeme imali toliko dubok utjecaj na klavirsku glazbu kao što je imao mađarski skladatelj i pijanist Franz Liszt. Jedan od prvih pijanista i skladatelja koji je držao solističke klavirske koncerte u modernom smislu, ne samo da je bio uzor mnogima od svojih suvremenika, nego je donio neke vrlo važne promjene i novitete u tadašnju muzičku formu, te stvorio nove oblike i tehnike skladanja koje će prihvatiti brojni glazbenici nakon njega. Smatran najvećim klavirskim virtuozom svog vremena i jednim od najvećih pijanista svih vremena, njegov opus broji više od 700 kompozicija, od kojih je većina posvećena solo klaviru, kojeg gotovo nikad nije izostavljao iz svojih djela. Kao koncertni pijanist, puno je putovao i na svojim koncertima koristio svoju izvanrednu tehničku spretnost i zadivljujuću izvođačku osobnost kako bi, uz osobnu korist, predstavio publici i glazbu drugih skladatelja. Također je kao učitelj u Weimaru postao jednim od vodećih predstavnika Novonjemačke škole posvećene napretku u glazbi.

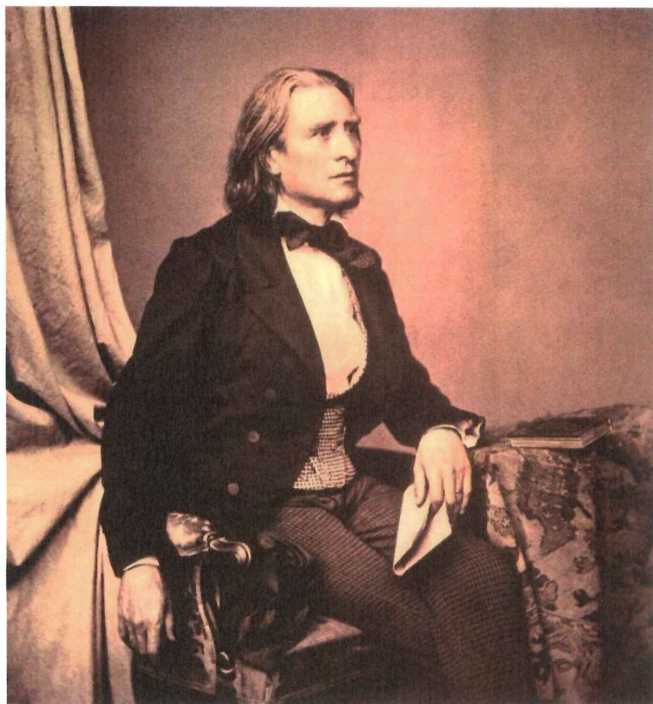
Na neki način smatram da je Liszt jedan primjer “blockbuster” skladatelja i izvođača. Jedan od elemenata koji čini Lisztovu klavirsku glazbu toliko atraktivnom je ujedno i njegov ‘zaštitni znak’, a to je izuzetna tehnička zahtjevnost. No, to je ujedno i komponenta za koju mislim da puno profesionalaca u tom području glazbe uzima sa znom soli. Time mislim na pretpostavku da, kad je u pitanju čista muzikalnost ili ljepota fraze kao primjer, neizrečena je suglasnost da se u tom pogledu ne može pretjerati. S druge strane, virtuoznost, u nekom interpretativnom, ‘metafizičkom’ smislu, predstavlja takozvanu ‘tempiranu bombu’, odnosno tendenciju koja može uništiti umjetnost skladbe, ako se upotrebljava izvan mjere. Drugim riječima, impozicija virtuoznosti kao takve čija je svrha zadiviti i impresionirati, ostavljajući emocionalnu i umjetničku dubinu u sjeni, simptom je lošeg skladateljskog ukusa.² Donekle se slažem s tim, no također smatram da je virtuoznost vrlo važna stavka glazbe. Iz tog razloga u ovom radu želim istražiti taj element Lisztove skladateljske tehnike i pokušati razložiti zašto je bio toliko uspješan i atraktivan u svojoj karijeri, koristeći *Španjolsku rapsodiju* kao sredstvo mojeg istraživanja.

² Taruskin, R. (2013.) *Studia Musicologica* (Vol. 54, Issue 1) - *Liszt and bad taste*, Akademiai Kiado

2. F. LISZT

2.1 Životopis

Liszt je rođen 22. listopada 1811. u dijelu zapadne Mađarske koji je nakon Prvog svjetskog rata poznat kao Gradišće. Njemački mu je bio materinski jezik, te je odrastao govoreći ga. Njegov otac Adam Liszt je godinama radio kao službenik na posjedima obitelji Esterhazy, no također je bio i nadaren amaterski pjevač, pijanist i čelist. S druge strane, njegova majka Maria Anna Lager dolazi iz radničke obitelji i provela je većinu života u siromaštvu, radeći kao sobarica u Beču. Upoznala je Adama Liszta u Mattersdorfu u ljetu 1810., te su se vjenčali u siječnju iduće godine. Franz Liszt je bio njihov sin jedinac.



Slika 1. Franz Liszt

Već u njegovoj šestoj godini Lisztova genijalnost je izašla na vidjelo dok je čuo oca kako svira Riesov concert, te je kasnije mogao otpjevati jednu od tema iz sjećanja. Nakon tog saznanja, otac mu je počeo redovito držati lekcije. Liszt je napredovao izuzetno brzo i za manje od dvije godine svladao je velik repertoar koji se sastojao od glazbe Mozarta, Bacha, Clementija, Hummela i ostalih, no također je pokazao i iznimne mogućnosti improvizacije. Takvim brzim napretkom, Liszt je kao devetogodišnjak prvi put javno nastupio u Oedenburgu 1820. Nakon uspjeha tog koncerta, njegov otac je zakazao još jedan ambiciozniji koncert na kojem su Liszta zapazili mnogi mađarski plemići koji su ga odlučili financijski podržati kako bi se mogao školovati u inozemstvu. Ubrzo nakon toga njegov otac je počeo tražiti najbolje učitelje za svog sina, te ga upoznao s Carlom Czernyjem koji je prihvatio Liszta kao svog učenika.

Nakon učenja kod Czernyja u Beču Liszt i njegovi roditelji su otputovali u Pariz 1823. gdje su razvili prijateljski odnos s obitelji Erard, poznatoj po gradnji klavira. Sebastien Erard je poklonio Lisztu veličanstveni koncertni klavir sa sedam oktava i novom mehanikom s dvostrukom repeticijom, koju je Liszt bio u mogućnosti među prvima istražiti.

Liszt se prijavio za upis u Pariški konzervatorij, no bio je odbijen zbog toga što je bio stranac. To je nagnalo Lisztovog oca da mu osigura dva privatna učitelja; Antoine Reicha za teoriju i Ferdinando Paer za kompoziciju, oba smještena u Parizu. Pod njihovim mentorstvom Lisztov talent se mogao slobodno razviti, dok bi na konzervatoriju potencijalno bio ograničen. Uskoro nakon toga Liszt je počeo s turnejama i gradio karijeru na svoj način.

Tijekom tridesetih i četrdesetih godina 19. stoljeća Liszt je postigao dotad neviđeni napredak u klavirskoj tehnici i razvio razne nove tehničke i ekspresivne mogućnosti. U kombinaciji s razvojem samog klavira kao instrumenta (veća snaga, veći zvuk i širi dinamički raspon) to postignuće rezultiralo je bogatijim spektrom pijanističkih tekstura. Na instrumentu su se mogla izvoditi orkestralna i vokalna djela, te imitirati mnoštvo kolorističkih i timbralnih efekata. Na Lisztovim doprinosima temelji se velika količina moderne klavirske tehnike, te se pijanisti još uvijek okreću njegovoj glazbi u potrazi za tehničkim sredstvima. Djela koja najbolje predstavljaju Lisztovu virtuoznost tog razdoblja su šest *Etida na Paganinijevu temu* i dvanaest *Transcedentalnih etida*.

Liszt je u to vrijeme imao puno turneja po Europi, no 1847. godine je svirao u Kijevu gdje je upoznao poljsku princezu Carolynu zu Sayn-Wittgenstein koja će postati jedna od najvažnijih osoba do kraja njegovog života. Ona ga je nagovorila da se, umjesto koncertiranja, posveti skladanju. Nakon turneje po Balkanu, Turskoj i Rusiji u ljetu te godine, Liszt je održao svoj zadnji plaćeni koncert u Yelisavetgradu u rujnu. Povlačeći se s virtuozne pijanističke scene u dobi od 35 godina dok je još uvijek bio u punoj snazi sposobnosti, osigurao je da legenda njegovog koncertnog sviračkog ugleda ostane nepokvarena.

Godinu dana poslije, Liszt je prihvatio dugostojeći poziv nadvojvotkinje Marie Pavlovne od Rusije da se skrasi u Weimaru, gdje je postavljen kao izvanredni kapelmajstor. Na toj poziciji ostao je sve do 1861. tijekom kojeg je vremena djelovao kao dirigent na dvorskim koncertima i posebnim prigodama u kazalištu. Davao je lekcije brojnim pijanistima, uključujući velikog virtuozu Hansa von Bulowa, koji je oženio Lisztovu kćerku Cosimu 1857. Također je pisao

članke o Berliozu i Wagneru, no naglasak njegovog vremena u tom periodu je bio na skladanju i reviziji orkestralnih skladbi na kojima je uglavnom ležao njegov status skladatelja.

Od 1869. Liszt je stremio nečemu što je on zvao 'trostrukim životom', želeći podijeliti svoje vrijeme između Rima, Weimara i Budimpešte. Držao je u svojem novom domu u Weimaru seminare triput tjedno i u tom periodu se većinom posvećivao podučavanju. Bio je smatran jednim od najvećih učitelja svoje generacije, te je podučavao od svojih najranijih godina u Parizu, sve do zadnjih mjeseci prije svoje smrti. Bitno je spomenuti da je seminar, odnosno *masterclass* kao takav, također Lisztov doprinos i smatra se njegovim izumom. Taj koncept podučavanja i prenošenja informacija, kojem su svi željni učenja glazbe mogli slobodno prisustvovati, dan danas dominira svijetom klasične glazbene umjetnosti. Liszt i njegovi učenici su bili kao šira obitelj, što znači da su imali povlastice koje redovni učenici nisu imali, poput putovanja s Lisztom u gradove da slušaju koncerte, prisustvuju društvenim događanjima i proslavama posebnih godišnjica. Zanimljivo je, međutim, istaknuti da Liszt nikad nije naplaćivao svoje satove.

Kako je Liszt postajao sve stariji, njegova glazba je poprimala određenu tamu i depresiju i kotrastira njegovoj ranijoj glazbi koja je bila bujnog karaktera i puna života. Promjena je bila velika i puno godina djela iz tog razdoblja nisu imala publiku. U nekom smislu, ta djela predstavljaju prirodni nastavak Lisztovog ranog stvaralaštva, no s daškom gorčine u srcu koja probada repertoar. Na neki način, moglo bi se reći da su ta djela autobiografska. Oko 1877. Liszt je počeo patiti od napadaja depresije. Njegovo fizičko stanje se također počelo pogoršavati i počeo je patiti od raznih bolesti, uključujući vodenu bolest, malaričnu groznicu, te pretkraj života, očnu mrenu, što mu je otežavalo čitanje i pisanje, a kamoli skladanje. Vrhunac njegove nesreće je bio kad je u lipnju 1881. pao niz stepenice u Weimarskom hotelu, zbog čega je završio imobiliziran u krevetu većinu tog ljeta, te se nikad nije potpuno oporavio od tog incidenta.

Nakon svojeg zadnjeg posjeta Engleskoj 1886. Liszt je umro 31. lipnja iste godine od upale pluća. Doživio je 74 godine.

2.2 Izvođački i skladateljski stil

Liszt je imao duge i uske ruke. Manjak tkiva između prstiju omogućio mu je širi raspon tipki koje je mogao obuhvatiti s lakoćom. Jagodice prstiju su mu bile tupe, te mu je to osiguralo pojačano trenje po tipkama klavira, što je korisno u slučaju znojnih ruku ili skliskih tipki. Još jedna od Lisztovih fizičkih prednosti bila je ta da su mu četvrti prsti na obje ruke bili neuobičajeno fleksibilni, što mu je olakšavalo sviranje kompleksnih tekstura s nekoliko elemenata koji se simultano događaju unutar iste ruke. Sudeći po strukturi nota u njegovim skladbama, može se zaključiti da je bez problema hvatao interval decime. Interesantni su također njegovi prstometi koji su osmišljeni da budu anatomski što ugodniji za sviranje s obzirom na postavu ruke na klavijaturi.

Osim svjedočanstava njegovih suvremenika, pravih izvora o Lisztovom pijanističkom zvuku zapravo nema. Czerny je tvrdio da je Liszt bio prirodni talent koji je svirao prema osjećaju. U osvrtima njegovih koncerata kritičari posebno naglašavaju njegovu briljantnost, snagu i preciznost, kao i sposobnost da održava apsolutni tempo. Ponekad je znao biti izrugivan od strane nekih slušatelja zbog izraza lica i gestikulacije pri sviranju. Također je među kritičarima bila istaknuta pomalo ekstravagantna sloboda koju je Liszt uzimao po pitanju notnog teksta.

Što se tiče repertoara, Liszt je na svojim europskim turnejama izvodio enormnu količinu glazbe, no glavnina su uvijek bile njegove vlastite skladbe, parafraze i transkripcije. Zanimljivo je da su pet najizvođenijih djela na Lisztovim koncertima u Njemačkoj od 1840. do 1845. bila *Grand gallop chromatique*, njegova transkripcija Schubertovog *Erlkoniga*, *Reminiscences de Don Juan*, *Reminiscences de Robert le Diable*, te *Reminiscences de Lucia di Lammermoor*. Većinu koncerata je dijelio s drugim glazbenicima, što znači da je Liszt često pratio pjevače, sudjelovao u komornim sastavima ili svirao s orkestrom uz svoj solistički dio. Neka od djela koja je često izvodio su Weberova skladba *Konzertstück*, Beethovenov *Carski koncert* i *Koralna fantazija*, te vlastitu obradu *Hexamerona* za klavir i orkestar. Repertoar za komornu glazbu sastojao se od Hummelovog septeta, Beethovenovog *Vojvodskog tria* i *Kreutzer sonate*, te širokog izbora pjesama skladatelja poput Rossinija, Donizettija, Beethovena i naročito Schuberta.

2.3 Novosti u klavirskoj i skladateljskoj tehnici

Osim što je bio iznimno plodan skladatelj, klavirska tehnika koju je Liszt razvio bila je praktički neviđena dotad. Neki od primjera su uzastopne terce po uzlaznoj ljestvici koje je svirao samo s drugim i četvrtim prstom, “skakućući” po tipkama, bez izmjene prstometa. Drugi primjer su ‘blokiranе ljestvice’, gdje Liszt umjesto da rasporedi notni tekst između dvije ruke od pet prstiju, on piše prstomete kao da su dvije ruke jedna od deset prstiju. Rezultat je sviranje ljestvičnih tonova naizmjenično između obje ruke. Jedan od zaštitnih znakova Lisztove tehnike su po njemu nazvane ‘Lisztove oktave’. Radi se o naizmjeničnim oktavama između dvije ruke s preklapanjem palčeva, koje daju efekt sviranja dvostrukih oktava inače nedostižnom brzinom. Ipak, koliko god zahtjevno te oktave zvučale, u izvođačkom smislu ne predstavljaju poteškoću. Realnost je da su takve pasaže vrlo ekonomične i praktične za vježbanje i izvođenje.

Zahvaljujući Erardovom izumu batića s dvostrukom repeticijom Liszt je spoznao neke neistražene tehničke mogućnosti klavira, poput brzih repetiranih tonova koji, ako su izvedeni kako treba, mogu dati dojam klavira kao instrumenta koji može održavati tonove duže vrijeme, umjesto nestanka tona nakon što se tipka odsvira. Slična tome je tehnika *tremolanda*, odnosno vrlo blagog *tremola* koji je sada bilo moguće odsvirati bez potpunog podizanja tipke nakon pritiska. Skokovi su također bila njegova specijalnost i volio je riskirati u tom pogledu. Bilo to u oktavama, punim akordima ili pojedinačnim tonovima kao *glissando*, njegove skladbe redovito sadrže zahtjevne i riskantne skokove vrlo širokog raspona, ponekad i do tri oktave.

U skladateljski svijet Liszt je uveo neke novosti koje će mnogi drugi nakon njega prihvatiti. Možda najvažniji doprinos je novi glazbeni oblik ‘simfonijska pjesma’ ili ‘tonska poema’, njegova zamjena za klasičnu simfoniju. To je komad orkestralne glazbe u jednom neprekinutom stavku koji ilustrira ili pobuđuje sadržaj pjesme, kratke priče, romana, slike, krajolika ili nekog drugog neglazbenog izvora. Dok se simfonijske pjesme razlikuju po veličini i širini od tradicionalnih simfoničkih stavaka, nisu njima slični, u smislu da simfonijske pjesme potiču slušatelja da zamišlja scene, slike, ideje ili raspoloženja, a ne da prati tradicionalne obrasce muzičke forme, poput sonatnog oblika.

Druga bitna stvar je razvoj ‘tematske transformacije’ kao važna skladateljska tehnika. Riječ je o načinu skladanja kojim se kontrastirajuće ideje u djelu izvode iz jedne ili dvije osnovne glazbene misli. To je u osnovi tehnika varijacije u kojoj se razvija tema pomoću raznih

skladateljskih tehnika kako bi se dobio progresivan karakter skladbe koji ima osjećaj jedinstvenosti zbog zadržavanja osnovnog glazbenog motiva, no unatoč tome, dijelovi skladbe nemaju funkciju tradicionalnih varijacija. Takav je slučaj i u *Španjolskoj rapsodiji* koju ću analizirati u ovom radu, te mnogim drugim Lisztovim kompozicijama od kojih sam neke i sam svirao.

Još jedan aspekt na koji je Liszt utjecao su radikalne inovacije u harmoniji. Često u njegovim skladbama nalazimo egzotične disonance, pedalne harmonije, prohodne akorde, iznenadne alteracije, mutacije, sekundarne dominante, modulacije i slične harmonijske postupke koji prije njega uglavnom nisu bili korišteni u toj mjeri i na takav način. Takva iznenadnost je i jedan od aspekata koji čini njegovu glazbu toliko zanimljivom i intrigantnom.

3. RAPSODIJA

Rapsodija je povijesno bogat pojam koji potječe od riječi *rhapsōdos* iz grčkog jezika, što znači recitator epske poezije koja se recitirala bez instrumentalne pratnje. Taj izraz se asimilirao u europski govor do 16. st. i označavao je ne samo epsku pjesmu ili njezin ulomak, već i razne zbirke i zapise, te kasnije i ekstravagantan izljev osjećaja. U Njemačkoj i Engleskoj 18. stoljeća literarne rapsodije koje su često bile fragmentirane ili otvorenog tipa po strukturi, postale su povezane s glazbom. Jedan primjer je C. F. D. Schubartova *Musicalische Rhapsodien* iz 1786., zbirka pjesama za jedan ili više glasova uz pratnju za instrument s tipkama. Raspoloženje takvih pjesama varira od vedre i bezbrižne naravi poput W. Reeveove *The Huntsman Rhapsody*, do potresne i harmonijski odvažne poput J. F. Reichardtove *Rhapsodie* iz 1792. čiji je izvor ulomak iz Goetheove pjesme *Haezreise im Winter*, te je kasnije poslužila kao model za Brahmsovu *Alt rapsodiju op. 53* iz 1869.

Među prvima od rapsodija za solo klavir bila je Gallenbergova op. 5 iz 1802., no utjecajnije su bile Tomašekova op. 40 i 41. Inspirirale su niz rapsodija za taj instrument u prvoj polovici 19. st. Ipak, tek kasnije tog stoljeća se rapsodija razvila u dugotrajniju glazbenu pojavu kao veliki nacionalistički 'ep' za orkestar, što je potaknuo sam Liszt. Posljedično, iz njegove skladbe *Magyar dalok (Ungarische Nationalmelodien)*, iskrsnulo je devetnaest *Mađarskih rapsodija* za klavir koje su pomaknule sam žanr s amaterskog na status virtuoziteta. Ta djela su učvrstila nacionalističke i epske asosijacije s rapsodijom i njihova orkestralna postava je imala značajan utjecaj na kasnije rapsodije. Neki od skladatelja koji su pisali orkestralne rapsodije su Dvorak, Bartok, Albeniz, Saint-Seans, Ravel, Janaček, te Rahmanjinov.

Po tradiciji, rapsodija je jednostavačno djelo bez repeticija i po formi je slobodna. Ponekad se mogu čuti improvizacijske tendencije i često je emocionalnog karaktera. Kao i njegove *Mađarske rapsodije* (1846.-1853.) čija su osnova mnoge teme iz zapadnjačke mađarske folklorne glazbe, te u kojima koristi mnoge efekte i ljestvice karakteristične za cigansku glazbu i sastave, *Španjolska rapsodija* je djelo izuzetno virtuoznog sadržaja i sličnih skladateljskih tehnika, od kojih smatram da je najizraženija tehnika tematske transformacije.

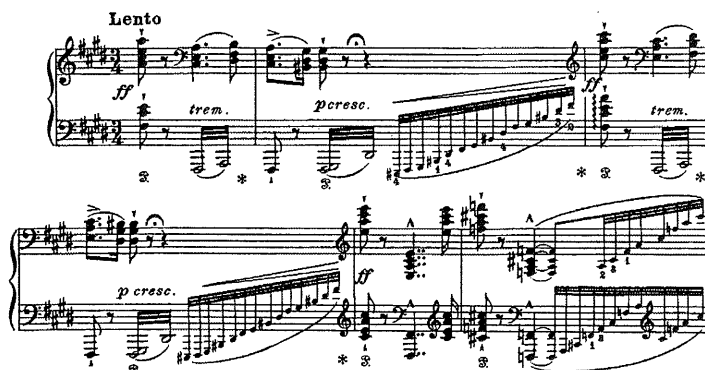
4. ANALIZA I INTERPRETACIJA

Kako bi sadržaj ovog rada bio što kompaktniji i povezaniji, sklopit ću u jednu cjelinu formalnu, tehničku i interpretativnu analizu, kao i moj osobni doživljaj i probleme s kojima sam se susreo pripremajući ovu skladbu. Podijelit ću analizu na tri cjeline koje obrađuju tri dijela skladbe.

Španjolska rapsodija S.254, R.90 je skladba za solo klavir napisana 1863. godine³, a izdana 1867. Prvi ju je izveo Hans von Bülow 27. travnja 1866.⁴ Ferruccio Busoni je napisao obradu za klavir i orkestar 1894. godine. Komad je vrlo sugestivan prema tradicionalnoj španjolskoj glazbi i inspiriran je Lisztovom turnejom u Španjolskoj i Portugalu 1845. godine.⁵ Izvedba djela traje između 11 i 14 minuta, ovisno o interpretaciji, te sadrži mnoge vrlo zahtjevne tehničke izazove, kao što je to kod Liszta često slučaj. Kao i još neke Lisztove skladbe koje sam svirao, rapsodija slijedi trodijelni oblik jednostavan za praćenje s pozicije slušatelja i koji se meni osobno sviđa zbog toga što se materijal izlaže u tri različite i jasne cjeline.

4.1 *La Folia*

Na početku prvog dijela skladbe je uvod, koji se usuđujem nazvati jednim od najvećih i najveličanstvenijih uvoda u skladbu u pijanističkoj literaturi. Uvod počinje u fis-molu, malim molskim septakordima kao početnim akordima, neuobičajenim za skladbe tog razdoblja, no upravo je to element kojim skladba plijeni pažnju iste sekunde kada započne.



³ Alan Walker u svojoj knjizi *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886* piše 1863. kao godinu skladanja, iako neki izvori tvrde da je godina skladanja 1858.

⁴ Walker, A. (1996.) *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886*, str. 103

⁵ Musescore, *Spanish Rhapsody S.254*, 2014.

U prvih nekoliko taktova lijeva ruka svira *tremolo* ispod akorada imitirajući veliki orkestralni zvuk koji bi inače, po mojem mišljenju, svirali kontrabasi i violončela. Nakon toga slijedi prvi tehnički izazov koji se pojavljuje u obliku uzlaznog rastavljenog malog durskog septakorda u lijevoj ruci koji završava ponovnim malim molskim septakordom. Ova pasaža na alteriranom drugom stupnju je zahtjevnija za lijevu ruku i traži preciznost u pomalo zbunjujućoj postavi crnih tipki. Nakon dva reda sličnog materijala uvod dolazi do vrhunca na kvintakordu B-dura, te nastavlja uzlaznim rastavljenim akordima koji zvuče vrlo veličanstveno. Do kraja uvoda melodija se provlači kroz cijelu klavijaturu uzlazno i silazno u “valovima”.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system features a complex, tremolo-like accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand, marked with a forte dynamic (ff) and labeled as a 'Cadenza (ad lib.)'. The second system shows a more rhythmic and technically demanding passage, marked 'accelerando' and 'cresc.', with a star symbol indicating a specific performance instruction. The third system continues the melodic development, marked 'rit. e rinforz.', showing a gradual deceleration and reinforcement of the sound.

Iako zvuči izuzetno virtuozno, ovaj dio je vrlo jednostavan i praktičan za sviranje, pošto se sastoji od isključivo rastavljenih akorada, te su sve note u poziciji ruke za sviranje. Cijeli uvod je vrlo veličanstvenog i blještavog karaktera osmišljen, između ostalog, da privuče pažnju publike na prvo slušanje. Osobno bih ga svirao prilično razvučeno i *sostenuto* kako bi se zadržala ta veličanstvenost i kako bi se dalo vremena publici da upije veliku količinu nota odmah na početku, prije nego što dođe tematski materijal.

Nakon uvoda dolazi materijal po kojoj je rapsodija prepoznatljiva. To je melodija u cis-molu izvedena iz teme naziva *La Folia*, koja je jedna od najstarijih zapamćenih europskih glazbenih tema. Kroz tri stoljeća više od 150 kompozitora je iskoristilo tu temu u svojim skladbama, uključujući J. B. Lullyja, A. Corellija, A. Vivaldija, G. F. Handela, J. S. Bacha, S. Rahmanjinova, A. Scarlattija i mnoge druge. Njena prva izdanja datiraju iz sredine 16. st., no

sama tema je vjerojatno i puno starija.⁶ Liszt je ponavlja gotovo kroz cijeli prvi dio u obliku povezanih varijacija. Iznosi je lijeva ruka u obliku solo melodije bez ikakve pratnje, što je direktan kontrast u odnosu na uvod guste harmonijsko-melodijske strukture.



Taj pomalo neočekivan prijelaz je element koji pomaže održati napetost glazbe i tjera slušatelja da se zapita što će se sljedeće dogoditi. Kroz cijelu stranicu ta melodija se postupno gradira dodavanjem tonova pratnji u desnoj ruci i razvijanjem ritmičke strukture melodije i pratnje. Gradacija kulminira u taktu br. 44 s oktavama s tercom u desnoj ruci, te melodijskom linijom na vrhu akorada lijeve ruke. Slijedi jedan lirski dio koji bih svirao na vrlo romantičan način, sve do prijelaza na sljedeći dio koji je vrlo ozbiljan i pomalo militarističkog karaktera. Taj dio traje od takta br. 60 do 75. To je cjelina koja se sastoji od iste melodije koja se mogla čuti i do sada, no ovaj put uklopljena u vertikalnu strukturu akorada, za razliku od dosadašnje horizontalne pratnje. Osim akordskih skokova od takta br. 68 do 74 i činjenice da je memorijski izazov razuman element zahtjevnosti, dosadašnji sadržaj nema nikakve pretjerane tehničke izazove.

Sljedeća varijacija je prva zahtjevnija cjelina koja se pojavljuje u skladbi, a sastoji se od kromatske melodije koja se izmjenjuje kroz obje ruke. Ono što čini taj dio zahtjevnim je to da se melodija nalazi na vrhu repetiranih akorada. Osobno mi je to bilo jedno od kompliciranijih mjesta za vježbanje iz razloga što često repetiranje nota može svirača zbuniti i omesti njegovu kontrolu melodije, pogotovo ako su neki prsti fiksirani dok drugi nisu. Nakon melodijske sekvence koja traje sedam taktova dolazi ista tehnika, ali u silaznom slijedu preko smanjenog septakorda. Prvi put kada se ta silazna pasaža pojavljuje nije toliko zahtjevan pošto se nalazi samo u desnoj ruci, dok lijeva ima jednostavnu jednotonsku uzlaznu liniju.

⁶ Gerbino, G., Silbiger, A. (2001.) *Folia*, Oxford Music Online

Nakon toga, u taktu br. 85 slijedi ponavljanje početne sekvence tog dijela, no ovaj put obje ruke sviraju gotovo jednak materijal, ali u različitim obratima. Ta činjenica donekle otežava sviranje zato što je potrebno više kontrole da bi se istaknula melodijska linija, pogotovo u *piano* dinamici. Kao i prvi put, sekvenca od dva ponavljanja, tj. sedam taktova, nadovezuje se na proširenje koje sadrži nekoliko alteracija fragmenta dosadašnje melodije (od takta br. 93 do 96). To je tehnika koju Liszt često koristi kada želi pojačati napetost i intenzitet gradacije, što i uspijeva. Nakon alteracija ponovno se pojavljuje kromatski silazni slijed preko smanjenog sekstakorda, no ovaj put dvostruko duži i u puno težem izdanju. Razlog tome je što, uz desnu ruku koja svira iste figure kao prvi put, lijeva ruka svira isto što i desna, ali s izostavljanjem nekih tonova akorada u figuri. Kada tome dodamo zbunjujuće i asimetrične promjene pozicija u desnoj ruci u odnosu na lijevu, rezultat je komplicirana pasaža za koju treba neko vrijeme da se iskristalizira pod prstima i učvrsti u mišićnoj memoriji svirača.

Usprkos težini ove varijacije, trud se isplati jer, nakon stranice i pol postupne gradacije, događa se eksplozija u sljedeću varijaciju koja je najintenzivnija dosad i početak vrhunca prvog dijela skladbe.

Ova varijacija je vrlo efektna, ali jednostavnija nego što zvuči. Sastoji se od varirane melodije iz prve varijacije koja se nalazi u oktavama lijeve i desne ruke na početku taktova. Kao pratnja u ostatku takta, dodani su akordi sa skokovima.

Nakon jedne periode od osam taktova dolazi ista melodija, no s pratnjom koja se sastoji od oktava u obje ruke preko uzlanih rastavljenih akorada (takt br. 109). Za razliku od prijašnje sekvence, ova je znatno zahtjevnija i potrebna je vrlo dobra koordinacija ruku i dobar osjećaj klavijature da bi se cijeli dio odsvirao čisto. Što se tiče interpretativnog elementa, ovaj dio nije strukturiran na način da bi se moglo učiniti nešto značajno, pošto je intenzitet glazbe cijelo vrijeme relativno konstantan i struktura je prilično jednolika. Varijacija završava s dva reda spomenutih oktava, uzlazno i silazno preko niza rastavljenih smanjenih septakorada i zaustavlja se na dominantu koja je početak sljedeće cjeline. Ta dominantu je označena na notnom primjeru sljedeće stranice.

Zadnji fragment prije srednjeg dijela skladbe nije varijacija na dosadašnju melodiju, ali također ima vrlo španjolski prizvuk. Riječ je o melodiji na vrhu sekstakorada u obje ruke koja se postupno spušta u niži registar kroz stupnjeve tonaliteta i alterirane stupnjeve. Na zadnjoj dobi svakog drugog takta nalaze se uzlazni akordi u desnoj ruci, te silazne oktave u lijevoj. Druga sekvenca je taj isti model, osim što su ovaj put na kraju svakog drugog takta silazni akordi u

lijevoj ruci i uzlazne tridesetdruginske ljestvice u desnoj. Te ljestvične pasaže su za mene osobno bile prilično zahjevne zbog rasporeda crnih i bijelih tipki i vrlo lako mi se može dogoditi da ne odsviram svaku pasažu potpuno čisto. Pomogla mi je varijanta prstometeta od prvog do petog prsta uzastopno, umjesto tipičnog ljestvičnog prstometeta. Na taj način, pasaže se mogu odsvirati vrlo brzo i preciznije nego uobičajenim prstometom. Ova cjelina postupno pada u napetosti i završava s tri posljednje uzlazne ljestvice na lidijskom D stupnju koji postaje D-dur tonika u drugom dijelu skladbe.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of five systems of music. The first system is marked **Allegro animato** and features a red box highlighting a specific passage in the right hand. The notation includes various dynamics such as *ff*, *sempre fff*, *poco a poco decresc.*, *p*, and *pp*. There are also articulation marks like accents and slurs, and fingerings are indicated throughout. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The piece concludes with a final cadence in D major.

4.2 Jota Aragonesa (prvi ulomak)

Jezgra drugog, odnosno srednjeg dijela skladbe je fragment teme naziva *Jota Aragonesa*. *Jota* je žanr glazbe i njemu srodan ples poznat u Španjolskoj koji vrlo vjerojatno potječe iz Aragona, autonomne zajednice u Španjolskoj po kojoj je tema i dobila ime⁷. Melodiju iz te teme koja je osnova srednjem dijelu rapsodije Liszt preuzima iz skladbe Mihaila Glinke *Španjolska uvertira br. 1 - Capriccio Brilliante "Jota Aragonesa"* napisane 1845. godine. Dio melodije koja se varira u srednjem dijelu se sastoji od osam taktova. Struktura melodije je 2+2+4 i sekvencira se kroz svaku varijaciju dva puta, no broj taktova nije uvijek isti; neki put je rečenica produžena za dva takta.

The image shows a musical score for 'Allegro (Jota aragonesa)'. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first variation is marked 'pp non legato' and the second 'un poco marcato'. The score is divided into two sections by a red box, each containing four measures. The first section is marked 'pp non legato' and the second 'un poco marcato'. The melody is written in a treble clef and the accompaniment in a bass clef. There are some asterisks and circled numbers in the bass staff, possibly indicating fingerings or specific notes.

Prva stranica i pol sadrži četiri varijacije te melodije u tercnim varijantama koje su relativno jednostavne za vježbanje i interpretaciju. Raspoloženje je vrlo plesno i vedro, te se treba odati dojam igre s melodijom i desnom rukom. Argumentirao bih da je dio pisan na način da bi se mogao odsvirati prilično romantično, no s obzirom da je glazba plesnog karaktera, mislim da to ne bi bilo skroz primjereno za taj način sviranja. Pošto je tome tako, *non legato* s umjerenom pedalizacijom u relativno tihoj dinamici je način na koji bih interpretirao taj dio.

Sljedeća je varijacija jedno od meni osobno najriskantnijih mjesta za izvođenje. Dok se u lijevoj ruci nalazi jednostavna pratnja sa skokovima, desna ruka pokazuje tehničke sposobnosti u obliku silazne melodije koju ću za potrebe ovog rada nazvati "stepenasta" melodija pošto me podsjeća na stepenice.

The image shows a musical score for the 'stepenasta' (staircase) melody. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The melody is written in a treble clef and the accompaniment in a bass clef. The melody is a descending line with fingerings indicated above the notes. The accompaniment is a simple bass line with some chords and single notes. There are some asterisks and circled numbers in the bass staff, possibly indicating fingerings or specific notes.

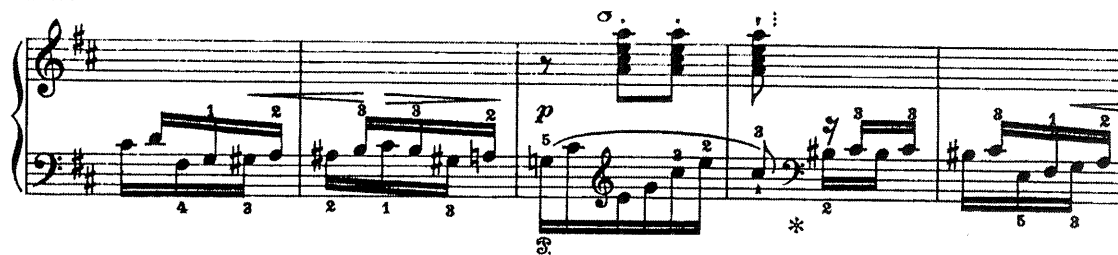
⁷ The Editors of Encyclopaedia Britannica, *Jota*, Encyclopaedia Britannica

Ona se treba odsvirati vrlo lagano i zaigrano, bez pokazivanja napetosti. To može biti komplicirano zbog kromatskih predudara na ljestvične tonove koji mogu zbuniti svirača, no kad se učvrste pod prstima, ne predstavljaju problem. Međutim, ono što često predstavlja problem za mene su taktovi koji dolaze nakon toga. Pratinja u lijevoj ruci je ista kao i dosad, no desna ovaj put svira triolske šesnaestinske pasaže u rastavljenim sekstama, te kasnije u tercama.

Osobno mi je ovo bilo jedno od najtežih mjesta za osigurati u tehničkom smislu. Razlog tome je što, kao i u prethodnom primjeru, pasaža treba biti odsvirana s lakoćom, zaigrano i glatko, no ako se ne vježba na pravi način, zbog previše opuštenih prstiju ili pak previše zgrčenih, vrlo je lako raspasti se na tom mjestu. Također treba uračunati i pokušati kontrolirati utjecaj adrenalina na prste pri javnom izvođenju. I dan danas, nakon što sam vježbao to mjesto na razne načine – sporo, posebno, takt po takt, dobu po dobu, zajedno, umjereno i brzo – još uvijek osjećam određenu anksioznost kada dođem do tog mjesta.

Nakon jedne od kompleksnijih varijacija slijedi još jedna tercna, slična onoj na početku srednjeg dijela, no u malo razrađenijem i harmonijski variranom obliku, također malo kompleksnijem zbog aranžmana desne ruke (od takta br. 216 do 231). U 232. taktu počinje ponavljanje prve varijacije srednjeg dijela u *forte* dinamici s prilično dugim pedalizacijama, te nakon toga *piano* i ponovno *non legato* načinom, također u razrađenijem obliku, s dodavanjem spomenute silazne “stepenaste” melodije na krajevima rečenica, prvi put u terčnoj varijanti, a drugi put u sekstnoj. Ovaj dio je jedan od meni najdražih, iako vrlo kratak, jer nosi određenu napetost i osjećaj da će se nešto veliko dogoditi. Nakon silnih varijacija dolazak, odnosno vraćanje na nešto poznato podsvjesno tjera slušatelja da obrati pozornost.

Kao provokaciju, Liszt ponovno koristi kontrast; nakon reprize prve varijacije koja zvuči kao da gradira prema nečemu velikom, ubacuje novu antiklimaktičku varijaciju zaigranog karaktera i prilično malog zvuka u obliku solo melodije koja se svira izmjenjivanjem lijeve i desne ruke.



Zvučat će prilično suho zbog nekorištenja pedala i *non legato* interpretacije i kontrastna je prijašnjim varijacijama u strukturalnom smislu. Prati je kao takve u ovom dijelu nema, te prevladava sama melodija. Ovaj dio je, izuzevši uvod, prvi koji je agogički slobodniji od ostatka dosadašnje izložene glazbe. Iako je vrlo kratak i također varijacija kao i sve ostale, rekao bih da služi kao mala pauza od gužve zvuka između koje se nalazi, na koju se opet vraćamo nakon završetka ove cjeline.

Zadnja varijacija srednjeg dijela od takta br. 265 nastupa kao eksplozija strasti koja zaokružuje sve što je dosad iznešeno. Intenzivna upotreba pedala kroz harmonije pridonosi punini zvuka kojeg grade rastavljeni akordi lijeve ruke kroz dvije oktave, te silaznom “stepenastom” melodijom koja se već nekoliko puta pojavila u desnoj ruci u tercnim figurama. Varijacija je produžena kadencom u uzlazu na tonici koja gradi napetost postupnim ubrzavanjem i simultanim stišavanjem dinamike, te završava percipiranim “stapanjem” lijeve i desne ruke u *tremolo* akordu. Kao višnju na vrhu torte, Liszt ubacuje tonički kvintakord u širokom slogu i *pianissimo* dinamici za kraj srednjeg dijela rapsodije.

4.3 Jota Aragonesa (drugi ulomak)

Tvrdim da je Lisztova *Španjolska rapsodija* trodjelna skladba, no mislim da ne bi bilo netočno reći da bi se dvije stranice na početku trećeg dijela mogle nazvati svojevrsnim ‘međustavkom’. Kako bilo, ovdje prvi put u skladbi dolazimo do primjetne stanke u zvuku te potpune promjene atmosfere i raspoloženja, barem na kratko vrijeme. Drugi ulomak melodije iz

Jote Aragonese, iako modificirana i prilagođena varijanta u odnosu na onu koja se obrađuje do kraja skladbe, se pojavljuje kao augmentirana solo linija s minimalnom akordskom pratnjom.

Un poco meno Allegro

p

Prva tri reda tog dijela su gotovo meditativnog karaktera, pomalo tužnog i rekao bih iscrpljenog osjećaja, kao da je pijanist spreman na odustajanje. No, na to se nadovezuje razrada teme u njenom osnovnom obliku i polako se vraća snaga i volja u interpretativnom smislu.

dolce grazioso

p

espressivo col Ped.

Tempo je sve življi, ali pritom se ne smije izgubiti lakoća zvuka, pošto je sve ovo još uvijek neka vrsta *intermezza* od glavnih dijelova skladbe. Nakon iznenadne modulacije teme iz F-dura u As-dur, Liszt se na kraju druge trećine tog dijela igra s alteracijama kojima gradi napetost da bi na kraju prebacio melodiju na vrh akorada lijeve ruke s uzlaznom triolskom pasažom kao pratnjom u desnoj ruci. Ove pasaže su također jedne od kompliciranijih u skladbi. Vrlo je delikatna tehnika koju treba imati ruka da bi te pasaže zvučale kao efekt u vrlo tihoj dinamici dok se istovremeno u drugoj ruci odvija neometano vođenje tematske linije.

leggiere

p

dolce cantando

Međustavak završava s trilerom u diskantu kroz pet i pol taktova i fragmentiranjem teme u tercama, te neprekinuto prelazi na posljednji, najuzbudljiviji i najzahtjevniji dio rapsodije.

Sljedeći dio počinje prvim fragmentom melodije *Jote Aragonese* koja se obrađivala u srednjem dijelu rapsodije, no ovaj put u Es- duru.

188 *allegro*

Nakon dva ponavljanja rečenice, Liszt nastavlja periodu silaznom “stepenastom” ternom melodijom i ponovo alteracijama počinje graditi napetost da bi se linija pretočila u jednu od najvećih gradacija prema vrhuncu koju sam ikad čuo.

Početak gradacije smatram označeni takt na slici koji počinje oktavama kroz malu i prvu oktavu.

Stupanj na kojem se nalaze na prvu zvuči kao tonika, no zapravo je dominantna, što će se pokazati kada se pojavi razrješenje na vrhuncu. Jedan od elemenata koji je razlog uzbuđenosti ovog dijela je taj što se Liszt stalno poigrava s percepcijom stupnjeva na način da kroz skoro tri stranice konstatne gradacije glazbe, počevši od oktava na dominantu, piše pedalni ton A ispod raznih obrata ostalih stupnjeva ljestvice koji mogu biti i tonalni i alterirani. Sama gradacija se sastoji od tri specifična dijela od kojih svaki sadrži određenu i zasebnu vrstu tehnike. Prvi dio sadrži brze i kratke oktavne pasaže odvojene dvostrukim oktavama na prvoj dobi svakog drugog takta, kao što se može vidjeti na prethodnoj slici. Taj dio je prilično zahtjevan za koordinaciju ruku, pogotovo lijeve, pošto sviraju iste linije. Kako obje ruke obično nemaju jednaku tehničku razvijenost, potrebno je pažljivo vježbati to mjesto u sporom tempu kako bi se tehnika ujednačila.

Uz to, dvostruke oktave na prvoj dobi svakog drugog takta mogu biti zbunjujuće za “pogoditi”, te je potreban dobar osjećaj pozicije na klavijaturi da bi se odsvirale čisto. Drugi dio gradacije je najkompliciraniji i sadrži najgušću notnu strukturu. Sastoji se od dva takta fragmenta prvog dijela melodije *Jote Aragonese* u prilagođenoj varijanti, te dva takta uzlazne pasaže, dok lijeva svira repetiranu akordsku pratnju.

Taj model se ponavlja četiri puta, nakon čega se uzlazna pasaža fragmentira u diskantu i prelazi na svojevrsni ‘most’ prema trećem dijelu gradacije. Prije prijelaza u taj most, pojavljuju se dva takta u kojem Liszt momentalno razbija percepciju pedalnog tona kratkotrajnom promjenom harmonije, no odmah se vraća na njega u sljedećem taktu kao što je označeno na slici. Takozvani kratki most koji slijedi sadrži motiv “stepenaste” melodije u sekstnoj varijanti s kromatskom oktavnim pratnjom u basu.

Treći dio gradacije se vjerojatno mnogima čini najtežim, no zapravo je upravo suprotno; smatram ga jednim od lakših dijelova skladbe i prvi je dio kojeg sam navježbao kada sam počeo vježbati ovu skladbu. Jedan od razloga zbog kojih sam ga prvog navježbao je činjenica da mi je taj dio od takta br. 476 najviše ostao u sjećanju kada sam prvi put čuo rapsodiju, pošto zvuči nevjerojatno virtuozno. No, unatoč tome kako zvuči, *martellato* pasaže prema vrhu klavijature, odnosno natrag prema dnu koje sadrže oktave u desnoj ruci, izmjenjujući se s akordima u lijevoj ruci, te kasnije jednostonskom silaznom linijom, vrlo su praktične u smislu pozicije ruku i same tehnike. Na kraju kulminacije dolaze akordi s velikim i brzim skokovima koje je vrlo teško čisto

odsvirati u brzom tempu; ovo je također jedno od kompliciranijih mjesta, iako vrlo kratko i također zahtjeva izniman osjećaj za širinu koju treba odmjeriti da bi ruka došla na točnu poziciju klavijature. Valja spomenuti kako je harmonijska baza još uvijek dominantna s pedalnim tonom A, te se tek sada nakon dvije i pol stranice razrješava u veličanstveni D-dur.

The image shows a musical score snippet. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo marking changes from "un poco rallent." to "Molto vivace." The dynamic marking is "ff" (fortissimo) and "fff" (fortississimo). A section of the "Molto vivace." is highlighted with a red box and labeled "brillante". There are some markings like "8v" and "*" in the score.

Moram napomenuti kako smatram cijelu ovu gradaciju jednim od najgenijalnijih dijelova rapsodije i meni najdražom cjelinom skladbe.

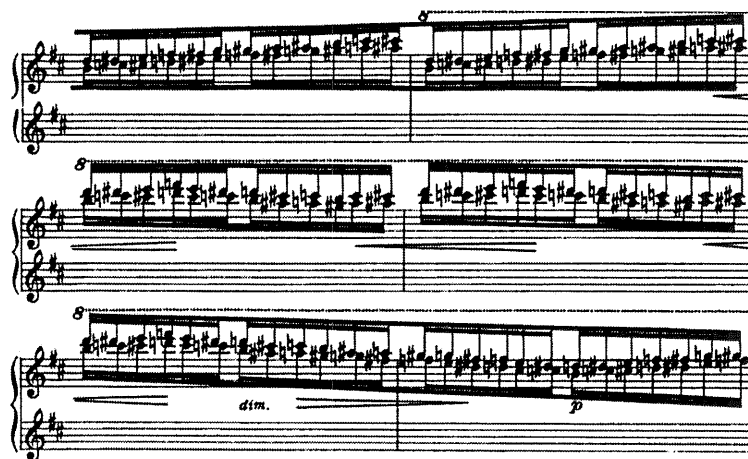
Glazba kulminira u monumentalni vrhunac u D-duru karakterističan po Lisztovoj poznatoj tehnici - 'Lisztovim oktavama' koje su označene na prethodnoj slici. Radi se o uzlazno-silaznim ljestvičnim pasažama izmjeničnih oktava s preklapanjem palčeva koje daju dojam sviranja dvostrukih oktava nedostižnom brzinom. Iako je također relativno zahtjevno mjesto za odsvirati čisto, puno je jednostavnije nego što zvuči. Kao poveznicu na sljedeći dio, Liszt koristi motiv "stepenaste" melodije u sekstnoj varijanti s oktavnim skokovima u basu kao pratnjom, te prelazi na veliki orkestralni dio u kojem se vraća melodija drugog dijela teme *Jote Aragonese* nakon kojeg ponovo slijede varijacije na tu temu, ovaj put u puno virtuoznijem obliku.

The image shows a musical score snippet. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo marking is "Sempre presto eff". There are two red boxes highlighting specific passages in the score. There are some markings like "8v" and "*" in the score.

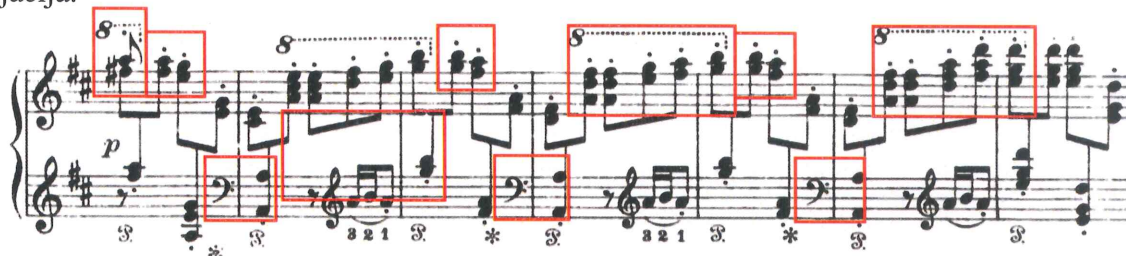
Na kraju prve od tih varijacija se pojavljuje nekoliko taktova koji su mi također bili jedni od najtežih za ustanoviti pod prstima. Radi se o fragmentu prve dobe melodije *jote* u kromatskom uzlazu kroz tritonsku harmonizaciju.



Ovaj kratki dio je vrlo zahtjevan zbog asimetričnog pozicioniranja lijeve i desne ruke, te je kompliciran za pamćenje tonova koje treba odsvirati. Nakon toga Liszt piše akordski uzlaz preko smanjenog septakorda i završava s četiri akorda kao vrhuncem napetosti, te postavlja kratku pauzu koja pobuđuje očekivanje slušatelja. Kao iznenađenje, ubacuje kromatsku pasažu u malim tercama podijeljenu na obje ruke koja služi kao prijelaz na sljedeću varijaciju. Ovo je jedan od primjera Lisztove nepredvidivosti u skladanju; ponekad se pojave dijelovi koji potpuno odudaraju od glazbe u određenom kontekstu i reakcija na njih je iznenađenje koje automatski hvata slušatelja i zainteresira ga za ono što slijedi. Naravno, ta komponenta je najefektnija na prvo slušanje, kada slušatelj još ne poznaje skladbu ili je još nije čuo dovoljno puta da zapamti sve dijelove koji slijede. Što se tiče terčne pasaže u pitanju, naizgled se čini prilično jednostavno, pošto je osnova samo uzlazna kromatska linija, no težina je u različitosti lijeve i desne ruke. Kao što je već spomenuto, obično se razlikuju po tehničkoj razvijenosti, što postavlja delikatan zadatak za sviranje ove pasaže bez raspada linija, pogotovo na njezinom završetku u diskantu.



Sljedeća varijacija je vrlo zaigranog i šaljivog karaktera. Melodija koja je do sada bila u cjelovitoj liniji, ovaj put je razdijeljena po skokovima kroz različite oktave, u smislu da je fragmentirana, ne na motivički način, nego pozicijski i kroz obje ruke. Ti skokovi po klavijaturi su glavni element koji čini ovu varijaciju zahtjevnom, no također je jedna od meni omiljenih varijacija.



Nakon repetiranog tona b kao prijelaza u taktovima br. 597 i 598 Liszt piše promjenu mjere iz šest osmina u dvije četvrtine, što zvuči zanimljivo, efektno i opet neočekivano. Varijaciju u koju se prelazi karakterizira *martellato* tehnika s melodijskom linijom u lijevoj ruci (od takta br. 599). Jedino što je ovdje tehnički zahtjevnije su skokovi lijeve ruke preko desne u dva takta. Inicijalni refleks svirača bio bi da gornji ton svira palcem, no iznenađujuće je da je zapravo preciznije i lakše svirati ga drugim prstom, kao što je označeno na slici.



Kao prijelaz na sljedeću varijaciju Liszt ponovo piše slijed kromatski alteriranih akorada u *martellato* tehnici i dolazi do diskutabilno tehnički najzahtjevnijeg dijela cijele rapsodije. Riječ je o melodiji teme koja se nalazi na gornjem tonu terce s velikim skokovima u lijevoj ruci, te istovremenim uzlazno-silaznim decimnim pasažama u desnoj ruci. Čim sam prvi put čuo ovo mjesto, znao sam da će mi biti najteže za vježbanje, što se tako i pokazalo. Iako smatram da sam savladao te pasaže u prolaznoj mjeri, još uvijek su mi problematične, te ih rijetko odsviram savršeno.

The image shows two staves of musical notation. The top staff features a red rectangular box highlighting a complex passage of sixteenth-note chords. Below this passage, the instruction "ben marcato la melodia" is written. The bottom staff also has a red rectangular box highlighting a similar passage. The instruction "staccatissimo" is written below the bottom staff. The music is in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature.

Cjelina koja slijedi nakon toga je ista kao i dio prije zadnje varijacije, no ovaj put tehnika koja predstavlja izazov su skokovi s akorada na oktave u obje ruke u protupomaku. Slično mjesto se pojavilo već i prije u skladbi, no nijedanput u toliko zahtjevnom obliku koliko u ovom slučaju. Osjećaj za poziciju ruku, te širinu klavijature i prstiju ovdje treba biti na znatnoj razini da bi se skokovi odsvirali čisto, pošto je to ovdje najvažnija stvar što se tiče tehnike.

The image shows a single staff of musical notation. It features a sequence of chords, each marked with a circled number from 1 to 8. The chords are arranged in a sequence that moves up an octave. The notation includes various chord symbols and accidentals.

Ponovno preko četiri akorda smanjenog septakorda u uzlazu, Liszt prelazi na veličanstvenu orkestralnu *codu* u taktu br. 635 čija se prva polovica oslanja na reprizu melodije iz teme *La Folie* iz prvog dijela rapsodije, no kroz modificiranu harmonijsku strukturu. Iako zadnja stranica skladbe nije jednostavna za sviranje u memorijskom i tehničkom smislu, nedvojbeno je puno jednostavnija od svega što se dogodilo prije nje. U taktu br. 647 ponovno se vraća drugi fragment *Jote Aragonese* sve do kadence s oktavnim linijama i veličanstvenim kvintakordima u D-duru kao završetkom kompozicije.

5. ZAKLJUČAK

Kao što sam napisao u uvodu ovog rada, smatram virtuozičnost vrlo važnom stavkom glazbe. Njime se mogu predstaviti razne emocije, što je vidljivo u *Španjolskoj rapsodiji*, ali i svim ostalim skladbama koje je Liszt skladao; veselje, zaigranost, nervoza, uznemirenost, uzbuđenje, ljutnja, patnja, zaljubljenost, pa čak i umišljenost u smislu pokazivanja vlastite tehničke sposobnosti. Sve su ovo emocije koje u stvarnom ljudskom životu mogu poprimiti intenzivni oblik koji glazba može simulirati. Kontrast toj analogiji je glazba koja nije naročito virtuoзна, a koja također može prikazati te emocije, ali u drukčijem obliku; smirenom, meditativnom, promišljenom.

Osim emocija, još jedan razlog zbog kojeg je virtuoznost bitan element je zanimljivost. Iz osobnog iskustva, kada slušam neku skladbu koja je vrlo romantičnog karaktera, a u njoj je naglasak na ljepotu melodije, dubinu harmonije, prve dvije minute je vrlo lijepo slušati tako nešto. Međutim, ako je skladba napisana u cjelosti na taj način, nakon određenog broja minuta počinjem osjećati pospanost i nezainteresiranost. Uvijek ima iznimaka, no vjerujem da je takva većina publike koja nema profesionalni, odnosno obrazovni doticaj s glazbom. Iz tog je razloga bitno da glazba sadrži dijelove koji plijene pažnju, koji tjeraju slušatelja da potraži skladbu na internetu kako bi mogao ponovno poslušati taj dio koji ga je toliko impresionirao.

Zadnji razlog koji ću navesti zbog kojeg je virtuoznost važna je kompozicijska kreativnost i kompaktnost. Liszt je za ovu rapsodiju odabrao samo tri kratke specifične harmonijsko-melodijske komponente, te iz njih napisao skladbu koja traje trinaest minuta. To znači da se praktički kroz cijelu skladbu pojavljuje isti tematski materijal, no doživljaj skladbe ostaje progresivan. Slušatelj nema osjećaj kao da se ponavlja išta što je već prije čuo, dok sadržaj skladbe ostaje zanimljiv i kreativan. Neki smatraju takav način skladanja pomalo banalnim, no mislim da ima nekoliko vrlina; prva je ta da potiče kreativni mehanizam skladanja, trenira um da isti materijal oblikuje na razne načine. Druga prednost je kompaktnost glazbe, odnosno jedinstvenost nad raznolikošću. Na taj način skladba zadržava svoje specifičnosti i ne odudara unutar same sebe od vlastitog materijala. Naposljetku, prednost je u samoj količini glazbenih ideja. Jedinstvenost glazbenog materijala unutar skladbe omogućuje čuvanje potencijalnih ideja koje se mogu iskoristiti u drugim skladbama, što rezultira većom produktivnošću skladatelja. Mislim da su upravo ovo elementi po kojima je Franz Liszt ostao zapamćen sve do danas.

LITERATURA

1. Eckhardt, M., Charnin Mueller, R., Walker, A. (2001.) *Liszt, Franz [Ferenc]*. Oxford Music Online. Preuzeto iz mrežnog odredišta 7. svibnja 2022:
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265>
2. Farrelly, M., J., *Franz Liszt Biography*, Quoteikon. Preuzeto iz mrežnog odredišta 9. svibnja 2022:
<https://www.quoteikon.com/franz-liszt-quotes.html>
3. Gerbino, G., Silbiger, A. (2001) *Folia (Port., It. [It. occasionally follia]; Sp. folia; Fr. folie)*, Oxford Music Online. Preuzeto iz mrežnog odredišta 7. svibnja 2022:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009929?rskey=7wV75k&result=1>
4. Kristović, D., Nogalo, B., Kraljić, J., Pavić, I., Grubišić, V., Breitenfeld, D. (2011.) *Ferencz Franz Liszt (1811. – 1886.) - O 200. Obljetnici rođenja glazbenoga genija*. Sveta Cecilija, Vol. 81, No. 3/4. Preuzeto iz mrežnog odredišta 9. Svibnja 2022:
<https://hrcak.srce.hr/file/304019>
5. Lee, J., Y. (2015.) *A Style Study of Sergei Rachmaninoff's and Lowell Liebermann's Rhapsodies on a Theme of Paganini*, str. 2, OhioLink. Preuzeto iz mrežnog odredišta 10. svibnja 2022:
https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1428047656&disposition=inline
6. Rink, J. (2001.) *Rhapsody (Fr. rhapsodie; Ger. Rhapsodie; It. rapsodia)*, Oxford Music Online. Preuzeto iz mrežnog odredišta 10. svibnja 2022:
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23313>
7. Taruskin, R. (2013.) *Studia Musicologica (Vol. 54, Issue 1) - Liszt and bad taste*, Akademiai Kiado. Preuzeto iz mrežnog odredišta 9. svibnja 2022:
<https://hrcak.srce.hr/clanak/300046>
8. The Editors of Encyclopaedia Britannica, *Jota*, Encyclopaedia Britannica. Preuzeto iz mrežnog odredišta 9. Svibnja 2022:
<https://www.britannica.com/art/jota>
9. Walker, A. (1996.) *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886*, str. 103, Cornell University Press