

Usporedna analiza Bachove Druge partite i Šeste sonate E. Ysayea

Špehar, Tomislav

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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:116:319636>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-15**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

TOMISLAV ŠPEHAR

Usporedna analiza Bachove Druge partite i
Šeste sonate E. Ysayea

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

Usporedna analiza Bachove Druge partite i
Šeste sonate E. Ysayea

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Goran Končar

Student: Tomislav Špehar

Ak.god. 2022/2023.

ZAGREB, 2023.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Goran Končar



Potpis

U Zagrebu, 27.05.2023.

Diplomski rad obranjen,

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

4. _____

SADRŽAJ:

1	Uvod.....	3
2	Biografija	4
2.1	Johann Sebasitan Bach	4
2.1	Eugene Ysaye.....	7
3	J.S.Bach: Šest sonata i partita za violinu solo za violinu solo BWV 1001 – 1006.....	9
4	E. Ysaye: Šest sonata za violinu solo, op.27	10
5	Analiza Bachove Druge partite u d-molu, BWV 1004.....	11
5.1	Allemande	11
5.1	Courante	12
5.1	Sarabande	13
5.1	Gigue	14
5.1	Ciaccona.....	15
6	Analiza Šeste Sonate Eugenea Ysayea u E-duru, op. 27	17
7	Sličnosti između Bachove Druge partite i Šeste sonate Eugenea Ysayea	21
8	Razlike između Bachove Druge partite i Šeste sonate Eugenea Ysayea.....	25
9	Zaključak.....	27
10	Literatura	28
11	Notna izdanja.....	29

Sažetak

U ovom diplomskom provedena je analiza te potom učinjena usporedba dviju skladbi: Druga partita Johanna Sebastiana Bacha sa Šestom sonatom Eugenea Ysayea. Metode korištene pri pisanju navedenog rada u literaturi poznate su pod nazivom metoda analize i komparacije. Sadržajno, diplomski rad podijeljen je u tri dijela kroz koje čitatelji imaju priliku upoznati se s općim kontekstom tematike, a nastavkom čitanja se ista specificira te osobnim zaključkom rad privede kraju. U prvom dijelu iznošena je biografija skladatelja čije su skladbe bile izabrane za temu dotičnog rada. Nakon biografija prezentirat ću širi kontekst u kojima se skladbe nalaze. U drugom slijedi analiza svake skladbe zasebno. Naposljetku, u trećem dijelu iznijet ću sličnosti i razlike između dvije uspoređenih kompozicija.

Ključne riječi: Bach, Ysaye, analiza, komparacija

Summary

In this thesis an analysis was conducted and a comparison made between two compositions: Johann Sebastian Bach's Second Partita and Eugene Ysaye's Sixth Sonata. The methods used in the writing of this thesis are known in the literature as the methods of analysis and comparison. In terms of content, this thesis has three parts through which readers have the opportunity to familiarize themselves with the general context of the topic, and by continuing to read, it is specified and the work is brought to an end with a personal conclusion. In the first part, the biography of the composer whose compositions were chosen as the subject of this thesis are presented as well as the the broader context of the compositions. In the second part, each composition is analyzed separately. Finally, in the third part, the similarities and differences between the two compared compositions are presented and discussed.

Key words: Bach, Ysaye, analysis, comparison

1 Uvod

Uzimajući u obzir da sam kao autor ovog rada prvenstveno violinist, repertoar pisan za violinu posebno mi je dragocjen te služi kao neprestana inspiracija za kontinuirani rad na samom sebi, kao glazbeniku. Glazba pisana za violinu solo oduvijek me privlačila te posebno zaintrigirala i aktivno odvlačila pozornost s drugih tipova skladbi. Prvotno, sami koncept pisanja te vrste skladbe; violina kao instrument, sama po sebi, melodijski je instrument kojem je prirodno sviranje jednog glasa te dodavanje više glasova uvodi određeni razmjor komplikacija tijekom izvođenja, ali istovremeno dodaje razinu fascinacije pri samom slušanju. Nadalje, pojam solo sviranja vrlo je atipična za violiniste zbog toga što se gotovo uvijek izvodi program solističke glazbe pisane za violinu u suradnji s drugim instrumentima ili orkestrom. Takva izazovna okolnost zahtijeva od samog izvođača dodatnu razinu odgovornost te s druge strane oslobađa solista i dolazi najviše do izražaja interpretacijski aspekt našeg sviranja. Tema ovog rada proizašla je iz vlastite znatiželje ka dubljem razumijevanju glazbe pisane za solo violinu te smatram kako repertoar Johanna Sebastiana Bacha i Eugenea Ysayea se može smatrati jedan od najvećih predstavnika tog tipa kompozicija. Kako su skladbe koje su pomno analizirane u ovom radu dio mojeg vlastitog repertoara za diplomski koncert, namjera je bila detaljno ih analitički razraditi. Prije nego što sam krenuo pisati rad, bila mi je poznata činjenica da je Bachov svezak sonata i partita pisanih za solo violinu inspirirao Ysayea na skladanje svojeg vlastitog sveska sonata za solo violinu. Postoji jasna vremenska razlika od gotovo 200 godina između skladatelja te sam instrument za koji su pisane skladbe evoluirao tijekom vremena. U vrijeme Bacha, violina je imala kraću hvataljku te sviranje u visokim pozicijama nije bilo tipično. Svirala se bez podbratka te sami podbradak prvi put se pojavljuje tek u 19. stoljeću (uvodi ga Ludwig Spohr). Gudalo je bilo puno kraće i lakše te drugačije konstruirano gdje se artikulacija puno bolje isticala i općenito volumen tona je bio puno manji nego što je danas uobičajeno. Sve skupa rezultira u jednoj osobnijoj atmosferi tijekom izvođenja te naglasak je na samom sadržaju glazbe. Tijekom vremena Ysayea, violina se razvila u tip koji danas nazivamo modernom violinom gdje je hvataljka produžena, svira se s podbratkom te gudalo je postalo duže i teže. Rezultat svega toga je veći tonski volumen te naglasak je stavljen na virtuoznost i briljantnost zvuka. Kao sami skladatelji također treba uzeti

činjenicu da je Bach mnogo raznovrsniji skladatelj te je sama glazba bila okrenuta prema Bogu. S druge strane, Ysayea je prvotno violinist kojem je istraživanje limitacija samog instrumenta bila u prvom planu pri skladanju. Ultimativno, cilj mi je bio dokučiti do koje mjere je Bachova glazba utjecala na stvaralaštvo ciklusa solo sonata Eugenea Ysayea te koliko Ysaye ipak ostaje dosljedan svojem stilu komponiranja. U konačnici, razmatra se mjera u kojoj se dotične uspoređivane skladbe podudaraju te istovremeno razlikuju.

2 Biografija

2.1 Johann Sebasitan Bach

Rođen u Eisenachu 1685. godine. Skladatelj i orguljaš koji se smatra najvažnijim članom svoje obiteljske loze. Njegova genijalnost se sastojala od kombinacije izvanredne izvođačke muzikalnosti, nadnaravnih kreativnih sposobnosti u kojima su snažne originalne inventivnosti, tehničko majstorstvo te intelektualna kontrola bili u savršenom balansu. Tijekom svog života, kao instrumentalni virtuoz, stekao gotovo kultnu slavu, ali njegova kasnija postignuća, kao skladatelj, pred kraj 18. stoljeća zaradila mu jedinstvenu poziciju u povijesti čovječanstva. Njegov glazbeni jezik je svojstven te izrazito raznolik kojim je sintetizirao tehnike, stilove i općenita postignuća njegove te starije generacije vodeći ih prema novim perspektivama koja su kasnije generacije prihvatile i pojmile na mnogo različitih načina.

Bio je najmlađe dijete obitelji u kojoj je otac, Johann Ambrosius Bach, bio orguljaš i direktor gradskih svirača te majka, Maria Elisabeth Lämmerhirt Bach, bila kćer krznara te gradskog vijećnika. U to vrijeme, sva djeca u Eisenachu, između 5. i 12. godine života, morala su pohađati pa tako je i sam Bach 1692. godine započeo svoje školovanje u tzv. *Lateinschule* koja mu je pružala znanja iz humanističkih i teoloških učenja. Što se tiče njegovog glazbenog obrazovanja, to je predmet nagađanja. Smatra se da je otac ga podučio osnovama sviranja gudačkih instrumenata, ali nije imao nikakvu formalnu poduku sviranja instrumenata s tipkama dok nije došao u Ohrdruf. Trećeg Svibnja 1694. godine, Elisabeth Bach umire te njegov otac se nedugo zatim se ženi s Barbarom Margarethom Keul, kćer bivšeg gradonačelnika Arnstadta. Novi brak nije dugo trajao jer 20. Veljače 1695. godine Johann Ambrosius Bach umire nakon dugotrajne bolesti. Tako je Johann Sebastian Bach s nepunih 10 godina ostao bez oba roditelja te se seli svojem starijem bratu, Johannu Christophu, u Ohrdruf.

Nakon preseljenja, Bach je pohađao licej te nakon nekoliko godina, s nepunih 15 godina, napušta spomenuti 1700. godine te odlazi u Lüneburg. Tijekom boravka u Ohrdrufu, Bach pohađa prve poduke sviranja instrumenata s tipkama od starijeg brata Johanna Christopha. Smatra se da su poduke bile primarno vezane za orgulje te u međuvremenu je savladao izuzetnu vještinu skladanja te sviranja fuga. Krajem Ožujka iste godine dolazi u Lüneburg te se učlanjuje u zbor *Mettenchor* gdje već nedugo nakon pjeva za vrijeme Uskrsa. *Mettenchor* je Bachu omogućio besplatno školovanje u *Michaelisschule* te nastavlja svoje obrazovanje u već spomenutoj školi. Bacha su ugodno primili u zbor zbog njegovog neuobičajenog finog glasa, ali mu ubrzo puca glas te zbog toga zaokuplja poziciju pratnje zboru i gudača. Vrijeme kad je Bach napustio Lüneburg je nepoznato, ali se smatra da je završio posljednju godinu školovanja na Uskrs 1702. godine. Devetog Kolovoza 1703. godine, Bachu se nudi mjesto orguljaša crkve *Neue Kirche* u Arnstadtu. Nakon četverogodišnje gradnje orgulja mnogo je kandidata ispitivalo ispravnost orgulja, ali od svih Bach se pokazao kao najadekvatniji za poziciju orguljaša te 14. Kolovoza iste godine prihvaća mjesto u crkvi u Arnstadtu. Uzimajući u obzir njegovu dob i standard, bio je dobro plaćen te njegove obaveze, po ugovoru, nisu bile zahtjevne pa je imao podosta vremena da se bavi kompozicijom i sviranjem orgulja. Bach nije bio u mogućnosti utjecati na razvoj glazbenog života te nije imao previše strpljenja prema „polusposobnima“. Nakon što

je Bach za Uskrs 1707. godine svirao u Mühlhausenu, na sljedećoj sjednici gradskog vijeća predložen je bio za mjesto orguljaša crkve Svetog Blaža. Bach je tražio istu svotu koju je zarađivao u Arnstadtu te u konačnici su došli do sporazuma te oficijalno postaje orguljaš u već spomenutoj crkvi. Tijekom svog boravka u Mühlhausenu, Bach se oženio sa svojom prvom ženom koja je ujedno i njegova rođakinja Maria Barbara Bach. Wilhelm Ernst, vojvoda Weimara, nudi Bachu poziciju glazbenika na svojem dvoru pa tako 25. Lipnja 1708. godine traži ostavku od gradskog vijeća u Mühlhausenu. Gradskog vijeće je uzelo u uvid njegov zahtjev te ga na kraju otpustili njegovih dužnosti. 14. Srpnja 1708. godine postaje dvorski orguljaš na dvoru Wilhelma Ernsta. Smatra se da je Bach većinu svojih skladbi za orgulje skladao tijekom boravka na dvoru u Weimaru. Njegova promocija je uslijedila 1714. godine kojom postaje koncertni majstor dvora. Rodilo se šestero djece za vrijeme njegovo boravka na dvoru u Weimaru. Nakon raznih nesporazuma pred kraj njegovog boravka na dvoru u Weimaru, Bach aktivno traži novu poziciju te 5. Kolovoza 1717. godine službeno postaje kapelnik dvora princa Leopolda od Cöthena . 1720. godine umire Maria Barbara. Sedmog Srpnja je bila zakazana sahrana te se Bach nije na vrijeme vratio kući s puta saznajući da je njegova prva žena bila mrtva i pokopana. Njena smrt ga je dosta uznemirila te je ozbiljno razmišljao da se vrati službi Crkve. Trećeg Prosinca 1721. godine se ženi Annom Magdalenom Wilcke. 1723. godine Bach postaje kantorom crkve Svetog Tome u Leipzigu te gradskim glazbenim direktorom nakon smrti Kuhnaua, bivšeg kantora. Spomenuta pozicija u to vrijeme je bila od velike važnosti jer se smatrala jednom od najznačajnijom u njemačkom glazbenog životu. Najvažniji glazbenik u gradu bio je kantor crkve Svetog Tome pa je time Bach imao razne odgovornosti. Odgovoran je bio za glazbu četiriju glavnih crkava u gradu: crkve Svetog Tome, crkve Svetog Nikole, crkve Svetog Mateja te crkva Svetog Petra. Određivao je glazbenu naobrazbu te upravljao gradskim profesionalnim glazbenicima. Tijekom Bachovih prvih godina u Leipzigu kantate, pasije te ostala duhovna djela su bile u fokusu dok je instrumentalna glazba bila u drugom planu. U travnju 1729. godine Bach postaje direktor *collegium musicum* te mu ta pozicija omogućuje redovite tjedne solističke koncerte. Spomenutu poziciju zadržava do 1737. godine. U listopadu 1739. godine nastavlja svoju titulu *collegium musicum* te u konačnici napušta je po posljednji put 1741. godine. U svojim posljednjim godinama Bach je patio od velikih problema s vidom, ozbiljno mu ograničava njegovu sposobnost za rad te ga dovodi do apsolutne sljepoće. Smatra

se da više ništa nije skladao nakon jeseni 1749.godine. U posljednja dva mjeseca svog života Bachovo zdravlje se podosta pogoršalo tako da je u srpnju 1750.godine primio sakrament bolesničko pomazanje u svom domu. Nakon šest dana u predvečerje 28.07.1750.godine Bach umire. Dva dana kasnije bila je sahrana te je pokopan na groblju crkve Svetog Ivana u Leipzigu.

2.1 Eugene Ysaye

Eugene Ysaye rođen je u Liegeu 16.07.1858. godine. Bio je violinist, dirigent i skladatelj. Prvu glazbenu poduku je dobivao od svog oca koja je bio violinist i dirigent amaterske glazbene zajednice. Prvo formalno violinističko obrazovanje počinje 1865.godine na Konzervatoriju u Liegeu s Desire Heynberg. Pošto nije često dolazio na satove, njegovo učenje pod Heynberg je bilo obustavljeno 1869.godine. Međutim, vratio se na Konzervatorij 1872.godine i ušao u klasu Rodolphe Massarta. Nizao je uspjehe na Konzervatoriju te mu je dodijeljena stipendija koja mu je omogućila da pohađa satove Henryka Wieniawskog u Bruxellesu i studiranje s Henry Vieuxtempsom u Parizu. Obrazovanje u Parizu je trajalo četiri godine te mu je pomoglo da stupi u kontakt s mnogo umjetničkih lica tog doba. 1879.godine postaje vođa Bilse orkestra u Berlinu i tamo ostaje do 1882.godine. Pokroviteljstvo Antona Rubinsteina donosi mu prve važne solističke ugovore. Vraća se u Pariz u jesen 1883.godine te dobiva puno angažmana u Europi. Ostao je u bliskom kontaktu s velikim francuskim skladateljima tog doba (Sain Saens, Faure, Chausson). Nakon njegovih prvih uspješnih nastupa na Concerts Colonne zovu ga natrag u Belgiju. Po odlasku Jenő Hubaya, Gevaert postavlja Ysayea na poziciju profesora na Konzervatoriju u Brusselu. Njegova karijera došla je do vrhunca od njegove prve turneje po Americi 1894.godine do početka prvog svjetskog rata u 1914.godini. Svirao je u najpoznatijim koncertnim dvoranama te je njegova vještina bila univerzalno cijenjena. Koristio je svoju slavu da pokreće nove pothvate te 1895.godine, zajedno sa Maurice Kufferathom, osniva Societe Symphonique des

Concerts gdje upravlja i dirigira velikim orkestrom koji izvodi modernu glazbu te postaje odlika belgijskog glazbenog života. Nakon par mjeseci sklapa s Raoul Pugnóm duo koji nastavlja djelovati sve do Pugnove smrti 1914.godine. Iako je Ysaye kolaborirao s mnogo velikih pijanističkih imena, njegovo partnerstvo s Pugnóm je bilo izvanredno poznato. Njihov program je postavio novi standard jer se najčešće sastajao samo od sonata, što je bilo neobično za to vrijeme. Početkom 20.stoljeća zdravlje Ysaye polako pada pa tako njegova razina sviranja pada za ozbiljno tijekom ratnih godina te se okreće dirigiranju. Prihvatio je poziciju dirigenta simfonijskog orkestra u Cincinattiju 1918.godine i ostaje tamo do 1922.godine. Nakon što se vratio u Belgiju nastavio je s koncertiranje po Europi sve do 1928.godine. Njegova desna noga bila je amputirana 1929. godine te je zadnje koncerte imao u listopadu 1930.godine. Pri kraju svog života je završio s pisanjem opere kojoj je premijera bila u Theatre Royalu u Liegeu par tjedana prije njegove smrti. Umire 12.05.1931.godine. Ysayiov način sviranja je utjecao na mnoge violiniste nakon njega. Napustio je stari način sviranja koji su učili Joachim, Wieniawski, Sarasate i Auer. Mladi svirači poput Enescua, Kreislera, Szigetiya i Thibauda ugledali su se u njega zbog njegove potpune predanosti prema umjetnosti i virtuoizima njegove generacije (Hubay, Remy).

Ysaye je bio dugo vremena smatram vrlo važnim u razvoju modernog načina violinističkog umijeća sviranja. Njegovo umijeće predstavlja sintezu kvaliteta Franko – belgijskog načina sviranja. Ysaye je smatrao da je virtuoizitet bio neophodan u smislu stvaranja glazbe iznova, nego puki egzibicionizam.

Od adolescencije, Ysaye se pridružuje violinističkim virtuoizima koji su istovremeno i skladatelji, poput Beriota i Henry Vieuxtempsa. Njegova skladba *Poème élégiaque* prethodila je i inspirirala Chaussonovu poemu te ekspresionističke karakteristike se mogu čuti u skladbi *Exil* za gudački orkestar. Od ostalih skladbi koje je pisao ističu se *Caprice d'après L'etude en forme valse* de Saint Saens, šest sonata za violinu solo te solo čelo sonata koje su napisane nakon povratka iz SAD-a u kojima se ističe harmonijska originalnost te virtuoizitet. Mnogo je djela bilo posvećeno samom violinistu te od poznatijih dijela koje nalazimo na programu i dan danas ističu se: sonata za violinu i klavir Cesara Francka (1886.), Chaussonov koncert (1889.-1891.) i poema (1896.) te gudački kvartet Claude Debussyja (1893.)

3 J.S.Bach: Šest sonata i partita za violinu solo za violinu solo BWV 1001 – 1006

Svezak Sonata i Partita napisan za solo violinu smatra se jednim od najvećih postignuća violinističke literature. Ne samo u polju skladbi pisanih za solo instrument, već u cijelom korpusu skladbi koje su pisane za instrument violinu. Skladane 1720. godine, svezak se sastoji od tri sonate i tri partite. Iako u početku nije se smatralo kao veliko umjetničko djelo (koristile su se u pedagoške svrhe), kasnije su tijekom godina sve više i više dobile na umjetničkom značaju. 1802. godine izdaju se Partite i Sonate u cijelosti te dugo vremena je trebalo da se sviraju u cijelosti te prvi koji je snimio cijeli svezak bio je veliki Yehudi Menuhin. Naslov koji je Bach nadjenio Sonatama i Partitama za solo violinu glasi: Sei Solo a violinist senza basso accompagnato. Ako promatramo kako je zapisano na manuskriptu, vidjet ćemo da su riječi Sei Solo razmaknute od ostatka naslova te možemo primijetiti da Bach im pridaje poseban značaj. Ako to gledamo s gramatičkog aspekta, Bach je naslov napisao nepravilno (na talijanskom šest sola je ispravno sei soli) i to nije karakteristično za njega jer sve ostale naslove piše pravilno. Tu već susrećemo Bachovo višeznačje te kad bi se doslovno preveo naslov dobili bi sintagmu „ti si sam“. Prvotno značenje bi se moglo povezati s činjenicom da violinist svira sam bez ikakve pratnje. Drugo značenje, koje je interesantnije, aludira na činjenicu da je iste godine, kada je napisao svezak, godina kada je Bach ostao bez svoje prve žene te iznenada ostao sam..

Tri sonate u svesku su pisane u tradicionalnom stilu crkvenih sonata (sonata da chiesa) koja je sastavljena od četiri stavaka. Prvi stavak je uvijek spori stavak, nakon njega slijedi fuga, potom slijedi ponovno spori stavak lirskog karaktera te na kraju nas dočekuje brzi stavak koji služi kao finale sonate. Za razliku od sonata, partite su bazirane na svjetovnim sonatama (sonata da camera) te su ujedno skup stiliziranih plesova. Možemo primijetiti da cijeli svezak objedinjuje svjetovnu i crkvenu tematiku. Svaka sonata i partita je pisana u različitom tonalitetu te je zanimljivo istaknuti da tonike četiriju tonaliteta se podudaraju s tonovima otvorenih žica violine (G, D, A, E). Ostali tonaliteti koji se povaljuju su C-dur i h-mol te kad bi ih sve organizirali po ljestvičnom redu, dobili bi heksakord koji počinje od tona g (G, A, H, C, D, E). Ovaj

svezak nije jedini koji je skladan u set od 6 skladbi koji je Bach napisao te od poznatih sveska se ističu: Engleske Suite, Francuske Suite, Čelo Suite, Brandenburški koncerti, itd.

4 E. Ysaye: Šest sonata za violinu solo, op.27

Šest sonata pisanih za solo violinu Eugenea Ysayea bile su revolucionarne u svom dobu nastajanja prvotno na tehničkoj, a zatim na interpretativnoj razini. Ysaye uvodi tehnike i ideje koje se smatraju revolucionarnim te okarakteriziraju normu modernog violinističkog izričaja. Inspiraciju za pisanje tih šest sonata potekla je od recitala Josepha Szigetija koji je svirao Bachovu sonatu. Skice za navedeni set bio je već nakon nekoliko dana završen te svaka sonata bila je posvećena jednom velikom violinistu tog doba. Prva sonata bila je pisana ja Josepha Szigetija koji ga je upravo inspirirao pri pisanju kompozicije te sama sonata ima puno podudarnosti s Bachovom prvom sonatom u pogledu tonaliteta te same konstrukcije sonate. Druga sonata bila je posvećena Jacques Thibaudu te se upravo u navedenoj sonati najviše primjećuje Bachov utjecaj na skladateljsku kreaciju Eugena Ysayea. Radi se o četverostavačnoj sonati koja počinje sa stavkom naziva „Obsession“ te početak samog stavka je citat Bachova preludija iz treće partite u E-duru. Tijekom stavka se ponovno pojavljuju Bachovi citati koji proganjaju Ysayea pri uspostavi svojeg umjetničkog izričaja. Treća sonata je posvećena Georges Enescu te je najkraća od svih sonata. Jednostavačna je i ima klasičnu formu. Glavna tema je marš koji je akcentiran s akordima i arpeggima. Četvrta sonata je posvećena Kreisleru te je također pisana klasičnom normom. Sastoji se od tri stavka: Allemande, Sarabande i Finale. Sve navedene sonate do sada bile su često izvođene od strane umjetnika za koje su bile pisane. Peta sonata bila je posvećena Mathieu Crickboomu. Čine ju dva stavka: L'Aurore i Danse Rustique. Šesta sonata bila je posvećena Manuelu Quirogi te alternativni naziv te sonate bi mogao biti „caprice espagnole“. Smatra se tehnički najzahtjevnijom od svih ostalih sonata te ujedno se najviše razlikuje od ostatka skladbi u svesku.

Skladatelj je htio s rapidnim pasažama te plesnim elementima stvoriti ugođaj španjolskog temperamenta koji je, ne samo karakterističan Quirogi nego i svojim prethodnicima poput Pablo de Sarasatea. Posljednje dvije sonate za razliku od ostalih sonata nisu bile izvođene u javnosti od strane svojih posvećenika. Inspiracija te podudarnost Bachovih šest sonata i partita očigledan je, ne samo u citatima, već i u tretiranju polifonog sloga prema melodijskim linijama. Sam izbor tonaliteta je pomno biran te susrećemo podudarnosti od četiri tonaliteta između oba seta i valja naglasiti da oba sveska počinju te završavaju s istim tonalitetima (g-mol i E-dur). Iako je Bachov utjecaj primjetan Ysaye uspijeva prikazati svoj skladateljski stil te istovremeno podiže tehničke mogućnosti samog instrumenta na tada nezamislivu razinu.

5 Analiza Bachove Druge partite u d-molu, BWV 1004

5.1 Allemande

Početni je stavak druge partite u d-molu. Inače, allemande je stilizirani ples njemačkog podrijetla koji uvijek počinje sa šesnaestinskim predtaktom te najčešće četverodobnog metra. Na početku pojavljuje se latentno dvoglasje, iako je pisano homofono, ali unutar melodije se točno može odrediti koje note pripadaju kojem glasu te daje dojam polifonog sloga. Na početku se ističe izmjena šesnaestinskog i triolskog ritma kojem Bach razvija melodijsku strukturu. U četvrtom taktu se pojavljuje prvi uklon u paralelni F-dur te traje svega dva takta. U sedmom taktu se pojavljuje zanimljiva harmonija dominantnog septakorda na tonu E koje ujedno ima funkciju dominante za dominantu. U osmom taktu slijedi uklon u A-mol i prve dvije dobe tog takta čine model koji se sekventno ponavlja za pola tona niže. U devetom taktu pojavljuje se melodija sačinjene od tonova a-mola melodijskog te u sljedećem taktu prvi dio takta je model koji se sekventno ponavlja za povećanu kvartu uzlazno i tih

takt i pol služe kao most kojim dolazimo do sljedećeg glazbenog materijala. U jedanaestom taktu se pojavljuje sekvenca kojom model traje jednu dobu i sastoji se od specifičnog ritma (dvije šesnaestinke, dvije tridesetdruginke i dvije šesnaestinke). Spomenuta sekvenca traje šest doba gdje na kraju prelazi u sljedeći model u trajanju od dvije dobe te je napisan na harmoniji napuljskog sekstakorda. U četrnaestom taktu slijedi zastoj na dominantni i traje sve do petnaestog takta i u posljednjem taktu se potvrđuje dominantni tonalitet A-dura koji je karakteristika plesa allemande jer prvi dio plesa završava na dominantni. U sedamnaestom taktu kreće drugi dio plesa koji započinje u dominantnom tonalitetu te ubrzo slijede ukloni šestog i četvrtog stupnja osnovnog tonaliteta. U dvadesetom taktu na trećoj dobi se pojavljuje ista sekvenca koja se pojavila u desetom taktu samo što je sada u domeni G-mola i traje četiri dobe. U dvadesettrećem taktu potvrđuje se subdominanta osnovnog tonaliteta i time završava kratki uklon. Slijedi sekvenca kojoj model traje jedan takt, sekventno se ponavlja za tercu silazno te završava u prvoj polovici dvadesetšestog takta gdje se još jednom ponavlja prvi dio modela. U dvadesetosmom taktu ponovno slijedi slična sekvenca koja se sekventno ponavlja jedan takt te prvi dio modela se ponovno ponavlja. U tridesetprvom taktu dolazimo do zastoja na dominantni te raznim prohodima i alteracijama dolazimo do potvrde tonike koja harmonijski nije konkretno određena (bez terce i kvinte). Ples se sastoji od trideset i dva takta te pisan u baroknom dvodijelnom obliku. Prvi i drugi dio imaju podjednaki broj taktova te prvi dio završava na dominantni, drugi dio na tonici.

5.1 Courante

Drugi je ples u partiti te je francuskog podrijetla bržeg tempa i pisan u trodobnoj mjeri. Također počinje sa šesnaestinskim predtaktom kao i prethodni ples. Glavna karakteristika ovog stavka je odnos triolskog te punktiranog šesnaestinskog ritma koji se kroz cijeli ples prožima. Što se tiče harmonijske progresije prvog dijela plesa, vrlo je sličan prethodnom stavku. U sedmom taktu se pojavljuje model u trajanju od jednog takta sačinjen od triolskog ritma te se ponavlja sekventno kroz dva takta prvi put za kvintu uzlazno, a drugi put za oktavu uzlazno. Tijekom sljedećih taktova dolazi do pojava mnogih sekundarnih dominantna te u dvadesetdrugom taktu dolazimo do

kadence kojom se kroz dva takta potvrđuje dominantni tonalitet. U dvadesetpetom taktu započinje drugi dio plesa koji je u dominantom tonalitetu ali se ubrzo ponovno vraća u početni tonalitet. U tridesetdrugom taktu pojavljuje se model u trajanju u jednog takta koji se sekventno ponavlja u sljedećem taktu za pola tona silazno. Nakon toga slijedi ponovno dio bogat sekundarnim dominantama te uklonima koji kadencira u četrdesetčetvrtom taktu na dominantu osnovnog tonaliteta. Nakon njega dolazi do harmonijskog raspleta i tek u posljednja dva takta dolazi do potvrde osnovnog tonaliteta. Za razliku od Allemande, Corrente nije simetrički napisan ali prvi dio završava na dominantu i drugi dio završava na tonici kao što je i slučaj bio u prethodnom plesu.

5.1 Sarabande

Treći stavak je ove partite. Sarabande, kao ples španjolskog je podrijetla te pisan u trodobnoj mjeri. Umjerenog je tempa i ne počinje s predtaktom kao prethodna dva stavka. Najčešće se javlja određeni karakteristični ritamski obrazac (četvrtinka, četvrtinka s točkom, osminka i četvrtinka) te u ovom slučaju Bach nije napravio iznimku. Početak stavka počinje s već spomenutim karakterističnim ritmom te se u četvrtom taktu pojavljuje kratki uklon u g-mol ali se već u petom taktu rješava ponovno u osnovni tonalitet. U osmom taktu dolazi kadence na dominantu te ovih početnih osam taktova čine prvi dio plesa. Deveti takt služi kao most koji povezuje prvi dio plesa s drugom dijelom te drugi dio počinje u desetom taktu. U domeni je C-dura koji se nakon serije dominantnim septakorda potvrđuje tek u jedanaestom taktu. U trinaestom taktu slijedi uklon u g-mol i traje samo tri takta. U šesnaestom taktu slijedi uklon u F-duru te se u osamnaestom taktu vraćamo u domenu d-mola (osnovnog tonaliteta) te se potvrđuje nakratko u dvadesetprvom taktu, a prava potvrda dolazi tek u dvadesetčetvrtom taktu. Nakon toga se ponavlja cijeli drugi dio. Potom slijedi pet taktova koji služe kao coda te u dvadesetdevetom taktu završava stavak na tonici bez terce i kvinte (kao i Allemande). Ovaj stavak je pisan kao karakteristični barokni dvodijelni oblik te se drži svih uvažениh normi Sarabande kao plesa.

5.1 Gigue

Ovaj ples engleskog je podrijetla, pisan u osminskoj mjeri te brzog tempa. Počinje s osminskim predtaktom. Prva dva takta sadrže isti ritamski obrazac te su pisani kao korespondirajući dvotakt kojem prvi počinje na tonici a drugi na dominantni. Prva dva takta su jedina u kojima se pojavljuje osminski ritam te ostatak prvog dijela plesa je sav ispisan u šesnaestinskom ritmu. U trećem taktu se pojavljuje model na drugom dijelu takta koji se sekventno ponavlja za sekundu silazno tri puta. U šestom taktu dolazi do uklona u F-dur. U sedmom taktu model traje jednu dobu i sekventno se ponavlja tri puta za sekundu silazno. Deseti i jedanaesti su doslovno ponovljeni dvotakti. U dvanaestom taktu se pojavljuje model koji traje dva takta koji se sekventno ponavlja dva puta za sekundu silazno. U četrnaestom taktu se pojavljuje model u trajanju od jedne dobe i ponavlja se dva puta. U petnaestom taktu završava uklon u F-duru i ulazimo u domenu a-mola te u istom taktu na zadnjoj dobi se pojavljuje model koji će se sekventno ponavljati silazno za sekundu pa uzlazno te ponovno silazno. U dvadesetom taktu se nakratko pojavljuje tonika ali već krajem takta se potvrđuje dominantni tonalitet (A-dur). Drugi dio plesa počinje na dominantni osnovnog tonaliteta. U ovom slučaju ponavlja se ritamski obrazac s početka plesa ali samo jedan takt te ostatak plesa je ponovno u šesnaestinskom pulsu napisan. Iako počinje na dominantni brzo se vraćamo u osnovni tonalitet (dvadesetdrugi takt). U dvadesettrećem taktu se pojavljuje model u trajanju od dvije dobe koji se sekventno ponavlja za tercu silazno (materijal preuzet s prve dobe petog takta te dodatno proširen) te u dvadesetčetvrtom taktu dolazi do kratkom uklona u g-mol. Dvadesetpeti i dvadesetšesti takt su doslovno ponovljeni dvotakti (kao i taktovi 10-11). U dvadesetsedmom taktu se pojavljuje model u trajanju od dvije dobe koji se sekventno ponavlja dva puta za sekundu silazno (transponirani materijal iz dvanaestog takta). U tridesetom taktu dolazi do kratkog uklona u B-duru i na drugoj polovici tridesetprvog takta dolazimo ponovno u domenu D-mola koji se nakratko potvrđuje u drugom dijelu tridesetdrugog trakta. U tridesettrećem taktu se pojavljuje model u trajanju od dvije dobe koji se sekventno ponavlja dva puta za sekundu silazno. U tridesetšestom taktu se pojavljuje model u trajanju od jedne dobe te

sekventno ponavlja četiri puta za sekundu silazno (sličan materijal kao i u 18. taktu). Nakon progresije dominantni u tridesetdevetom taktu osnovni tonalitet potvrđuje se u četrdesetom taktu. Ovaj stavak je također pisan kao barokni dvodijelni oblik koji, kao i Allemande, sadrži simetričan broj taktova u oba dijela te prvi dio završava na dominantni a drugi dio završava na tonici.

5.1 Ciaccona

Smatra se jednom od najvećih skladbi pisanih za solo violinu. Može se također sagledavati kao zasebna cjelina naspram cijele partite te se često zna izvoditi zasebno. Kao ples, španjolskog je podrijetla te je trodobnog metra. Karakteristika Ciaccone je ponavljanje iste harmonijske progresije te po vrsti je kontrapunkcijska varijacija. U ovom slučaju postoje 64 varijacije na osnovnu harmonijsku progresiju u trajanju od četiri takta pri kojem prve dvije harmonijske progresije čine temu, a ostatak su šezdeset i dvije varijacije. Konstrukcija Ciaccone je takva da se sastoji od 3 dijela (prvi dio u d-molu, drugi dio u D-duru te treći dio B-duru koji se na kraju rješava u d-mol) u kojem prvi dio je najdulji, a svaki sljedeći dio sve kraći. Gledajući s harmonijskog aspekta, svaka varijacija počinje na tonici te završava na dominantni. Sama tema Ciaccone pisana u ritmu plesa Sarabande te melodija se nalazi u gornjem glasu. Ponekad varijacije znaju se javljati u paru. Takav je slučaj i s prva dva para varijacija u kojem se javlja tema Ciaccone, a uz temu pojavljuje proizvedena melodija punktiranog ritma. U drugom paru se pojavljuje ponovno punktirana melodija, samo je pomalo varirana. Treći i četvrti par varijacija je koncipiran tako da prvih četiri takta čine melodiju, a drugih četiri takta su varijacije na melodiju ispisane u šesnaestinskom ritmu. U četrdesetdevetom taktu varijacija se sastoji od modela koji traje cijeli takt te se sekventno ponavlja za sekundu silazno. U pedesetsedmom taktu ponovno se javlja sekvenca koja silazi za sekundu te ponovno model traje jedan takt. U šezdesetpetom taktu ponovno je pisan u sličnom načinu koji je silazna sekvenca od modela koji traje jedan takt. Od četrdesetdevetog do osamdesetog takta pojavljuju se parovi varijacija u kojima je sadržaj sličan te su strukturirani kao silazne sekvencije u kojima model traje jedan takt. Prvi par sadrži šesnaestinski ritam, drugi par sadrži melodiju ispisanu u osminskom ritmu u gornjem glasu te kontrapunkt u donjem glasu,

a treća spaja šesnaestinski i tridesetdruginski ritam. U osamdesetpetom taktu se pojavljuje varijacija pisana u tridesetdruginskom ritmu kojem model traje jedan takt te se sekventno ponavlja prvo za čistu kvintu uzlazno. Drugi dio varijacije ima sličan koncept samo sekvenca se ponavlja za čistu kvintu silazno te nas navedena varijacija uvodi u prvu arpeggio sekciju Ciaccone. Traje od osamdesetdevetog do stodvadesetprvog takta kojem se pojavljuju određene zajedničke karakteristike. U devedesetdrugom taktu pojavljuje se melodija u trajanju od tri takta te prvo se pojavljuje u basu, nakon toga u gornjem glasu te naposljetku u srednjem glasu. U stotrinaestom taktu dolazimo do kulminacije arpeggio sekcije. Stočetnaesti takt je model koji se u narednih dva takta ponavlja se silazno za sekundu. Slijedeća sekvenca izrađena je kao i prošla te se pojavljuje u stosedamnaestom taktu. Arpeggio sekcija se razrješava u stodvadesetprvom taktu. U stodvadesetpetom taktu se pojavljuje prvi dio teme a slijedećih četiri takta završava kadencom te se potvrđuje nepotpuna tonika. Od četrdesetdevetog takta pa do kadence većinski prevladava određena karakteristika koja povezuje cijeli dio (taktovi 49-84, 92-104, 117-124, 129-133) a to je motiv silaznog tetrakorda (D-C-B-A) koja je ponekad skrivena u samoj harmoniji kao basov ton harmonijske progresije ili kao prve note svakog takta unutar varijacije. Od stotridesettrećeg takta kreće drugi dio u istoimenom duru. Tema je u Sarabande ritmu kao i početak te počinju se varijacije ponovo javljati u paru sve do stočetdesetdevetog takta. Od stošezdesetprvog takta sve do stosedamdesetšestog saržaj je sličan te ispisan u šesnaestinskom ritmu kao latentno dvoglasje kojem je naglasak na dominantu (ton A). Napisano je kao dva para varijacija u kojem druga gradacijom sloga kulminira u stosedamdesetsedmom taktu gdje se potvrđuje tonika dura. Od stosedamdesetsedmog takta do dvjestotog takta javlja se sličan sadržaj koji kao bazu motivičkog razvoja uzima sarabande ritam kulminira u stodevedesetsedmom taktu te kadencira na prvoj dobi dvjestoprvog takta. Od dvjestoprvog do dvjestoosmog takta slijedi druga arpeggio sekcija koja završava istom kadencom kao i u trotridesetdrugom taktu. Nakon toga slijedi u dvjestodevetom taktu treći dio u B-duru koji je također pisan u sarabande ritmu. U dvjestodvadesetprvom taktu pojavljuje se sekvenca kojoj model traje 1 takt i ponavlja se za sekundu silazno slijedeća dva takta. rješava tek u dvjestodvadesetdevetom taktu. U dvjestodvadesetdevetom taktu počinje latentno dvoglasje kojem je melodija u donjem glasu a pedalni ton u gornjem glasu i razvija se latentno dvoglasje. Od dvjestotridesetšestog do dvjestočetdesetog takta gdje Bach uvodi dodatan glas i

razrješuje se u dvjestočetredesetprvom taktu gdje se potvrđuje tonika. Od dvjestočetredesetprvog takta do dvjestočetredesetog takta slijede triolske pasaže rastavljenih akorada koje su napisane u obliku silaznih sekvenci u trajanju od jednog takta (počinju od druge dobe). Od dvjestočetredesetpetog takta slijedi sljedeća varijacija triolskih nizova koja je također pisana u obliku silazne sekvece u trajanju od jednog takta za sekundu i kulminira u dvjestočetredesetosmom taktu s uzlazno silaznom pasažom u domeni D-mola melodijskog. U taktovima 221-248 ponovo se pojavljuje silazni tetrakord koji ujedno najavljuje materijal prvog dijela. U dvjestočetredesetom taktu ponovno se javlja prvi dio teme te nakon nekoliko progresija dolazimo do rastavljenog smanjenog septakorda koji nas uvodi na dominantu koja se rješava u posljednjem taktu na nepotpunoj tonici.

6 Analiza Šeste Sonate Eugenea Ysayea u E-duru, op. 27

Početak sonate započinje sa šesnaestinskim predtaktom na dominantni tonaliteta te zajedno sa sljedećim taktom (četvrtinski triler također na dominantni) čini dvotakt koji se ponavlja tri puta te svakim daljnjim nastupom se harmonija dominante nadograđuje do svog finalnog oblika gdje se pojavljuje dominantni nonakord. Nakon njega se pojavljuje latentno dvoglasje u kojem se sekventno mijenjaju sekste kako bi završili na subdominanti. Kraj sedmog i početak osmog takta se pojavljuje ponovno ista harmonija na dominantni samo što je razlomljena u dva dijela. Nakon toga slijedi sekstolska pasaža u tercama na dominantni. U desetom taktu slijedi ponovno pasaža koja ponovno obitava oko dominantne funkcije i u jedanaestom taktu se pojavljuje oktavirana pasaža koja nas vodi pri kraju na toniku osnovnog tonaliteta. Ovaj cijeli dio se može smatrati samim uvodom sonate. U jedanaestom taktu ponovno imamo situaciju kao i na samom početku samo što se dio počinje razvijati na tonici. U ovom novom dijelu se pojavljuju dvije važne karakteristike: prvo je punktirani ritam, a drugo su pasaže koje su rezultat tonskih ćelija pentatonskih ljestvica na stupnjevima prvotnog tonaliteta. Taj obrazac traje šest taktova te se prvo pojavljuje na prvom

stupnju i pasaža je izgrađena na prvom stupnju pentatonike. Druga glazbena rečenica počinje na sedmom stupnju i pojavljuju se iste karakteristike kao i u prošloj rečenici. U drugom dijelu dvadesetčetvrtog takta se s mnogim alteracijama vraćamo na prvi stupanj koji također je napisan u obliku pasaža na tonovima pentatonike ali u ovoj situaciji je napisan u dvoglasju koji je konstruiran također po tonovima pentatonike. Spomenuta situacija traje do druge polovice dvadesetšestog takta u kojem susrećemo rapidnu pasažu rastavljenog kvartsekstakorda prvog stupnja koja zaokružuje ovu cjelinu. Slijedi nova cjelina koja uzima motive prethodne te motivički razrađuje i raznim modulacijama proširuje tonalitetni spektar. Također počinje s uzmahom u kojem se prethodni karakteristični punktirani ritam raspisuje u obliku latentnog dvoglasja u kojem melodija kromatski silazi dok ne dođe do rješenja u toniku. Nakon toga se pojavljuje pravo dvoglasje u kojem u gornjem glasu je melodija koja je ponovno sagrađena od pentatonike prvog stupnja, a u basu se nalazi ostinato kojeg čini ponavljajući ton (ton D). Spomenuta situacija završava sa ostinatnim tonom te istovremeno počinju razne epizode koje se pojavljuju u paru te drugi obrazac je uvijek duži nego prvi. Prva epizoda je u trajanju jedne glazbene rečenice i sastoji se od melodije koja je raspisana u dvoglasju te tridesetdruginske pasaže kojeg čini model od četiri tona koji se sekventno ponavlja. U prvom dijelu epizode dolazi do prve modulacije gdje se nalazimo u domeni melodijskog h-mola i tridesetdruginska pasaža nas uvodi u drugi dio epizode koji je u domeni C-dura s naglaskom na pentatoniku. Sljedećom tridesetdruginskom pasažom dolazimo u domenu Es-dura koji sadrži karakteristike prve epizode, ali se razvija s pasažom miksolidijskog modusa na tonu B u dvotaktnu pasažu sagrađenu od četverotonskog modela koji se sekventno ponavlja i čini model koji traje jedan takt te u sljedećem taktu se nastavlja isto i uvodi nas u novi tonalitet. U pedesetom taktu se nalazimo u domeni c-mola harmonijskog te sljedeća tri takta služe kao most koji nas uvodi u drugu epizodu. Spomenuta epizoda se sastoji od melodije koja je raspisana u dvoglasju te arpeggirane pasaže koja često služi kao sredstvo modulacije. Druga epizoda je sekventno ponovljeni dovotakt koji se drugi put ponavlja za pola tona više te arpeggirani akordi su zapisani u širokom slogu. Nakon toga slijedi dvotakt koji nas uvodi u treću epizodu koja se sastoji od sinkopirane melodije te pasaža koje služe kao tranzicija i traje četiri takta. Treća epizoda započinje u domeni D-dura te s pasažama nas uvodi u F-dur koji ima kromatsko tercnu poveznicu s prethodnom glazbenom rečenicom. Kraj pasaža treće epizode nas uvode u četvrtu epizodu.

Četvrta epizoda je u trajanju dva takta koja se sastoji od sekstolskog ritma i pasaža koje kadenciraju u tonalitetu kojem su zapisane. Prvi dvotakt je u h-molu, a drugi modulira u f-mol te pri kraju drugog dvotakta se pojavljuje raspisana pasaža s dodatnim alteracijama koja služi kao premosnik u novu situaciju koja razrađuje punktirani ritam prethodne cjeline. Djelo se razbuktava smanjenim septakordima i ostalim akordima dominantne funkcije te stvara napetost koja nas uvodi u situaciju koja se može smatrati reminiscencija pentatonskih pasaža prethodne cjeline koja je sad u domeni istoimenog mola osnovnog tonaliteta. Navedena situacija traje sljedećih deset taktova te se sastoji od dvije male glazbene rečenice od kojih je prva proširena. Prvi motiv s prvog dijela je u domeni e-mola. Ritamski obrazac iz taktova 14-15 je preuzet (osminka prevezana na prvu grupu tridesetdruginka i tri grupe tridesetdruginka) te nakon toga slijedi triolska pasaža u tercama i u oktavama. Sljedeća rečenica počinje u domeni a-mola i pasaže su prvo u tercama, a kasnije u decimama. U osamdesetšestom taktu slijedi peta epizoda. Traje dvije glazbene rečenice i sastoji se od latentnog dvoglasja koja se izmjenjuje s kromatskim silaznim sekstama i silazne pasaže koje služe za modulaciju. Prva glazbena rečenica počinje u a-molu te brzo modulira u A-dur sa silaznom pasažom moduliramo u D-dur s kojim počinje sljedeća glazbena rečenica. Druga silazna pasaža nakon dugo vremena ponovno vraća u početni tonalitet. Sljedeća četiri takta s raznim akordima i promjenom stupnjeva potvrđuje početni tonalitet. U devedesetom taktu pojavljuje se tremolo koje se sekventno kromatski ponavlja do kvintakorda na tonu Gis. Nakon toga razvija se ad libitum pasaža te se na kraju ponovno vraća na ton Gis kojim završava ova cjelina i ujedno je spomenuti ton u funkciji dominante za nadolazeću cjelinu napisanu u paralelnom molu početnog tonaliteta sonate. Početak nove cjeline počinje s karakterističnim ritmom španjolskog plesa Habanere (osminka s točkom, šesnaestinka i dvije osminke). U stodevetom taktu pojavljuje se ponavljajući dvotakt koji se drugi puta nadopunjava s dvoglasima te uvodi u kromatsko-silaznu pasažu kojoj model traje jedan takt te na kraju kadencira na dominantu osnovnog tonaliteta. U stodevetnaestom taktu se ponavlja sličan materijal kao i u prethodnom dijelu samo što je u domeni e-mola. Od stodvadesetpetog takta slijedi razrada svih prethodnih motiva ove cjeline koja nema pravilnu grupaciju te daje dojam fragmentiranosti i završava s kromatsko-silaznom pasažom u terci. Što se tiče harmonijskog aspekta tih nekoliko taktova sve ostaje u domeni e-mola s čestim pojavama sekundarnih dominantu. U stotridesetpetom taktu se isto pojavljuje prethodni materijal koji sadrži

mnogo sekundarnih dominantni te završava s pasažom smanjenog septakorda koji je u funkciji dominante za dominantu i vraća nas u prvotni tempo gdje dolazi do smirenja. U stočetrdesetpetom taktu pojavljuje se motiv istog ritamskog obrasca koji se provlači kroz sljedeća četiri takta. Prva dva takta je na stupnju tonike e-mola, a posljednja dva takta je na alteriranom četvrtom stupnju septakorda u službi dominante za dominantu. U sljedećem taktu slijedi virtuozna pasaža koja je na istom stupnju kao i prošla dva takta i nakon njenog smirenja završava ova cjelina. Sljedeća cjelina kreće na dominantu i uzima motiv punktiranog ritma koji se pojavljuje u prvom dijelu sonate te klimaks je na istom akordu koji se nalazio u uvodu sonate. Slijede sekstolske pasaže koje su sačinjene od tonova dominante te završava s trilerom na osminki i dolazimo ponovno do prvog dijela sonate. Sljedećih jedanaest taktova ponavlja se isti materijal kao i s početka. Na drugom dijelu stodsedamdesetog takta počinje nova cjelina koja se može smatrati završnim dijelom ili codom ove sonate. Pojavljuje se ponovno motiv pasaža iz prvog dijela samo što je sad sačinjen od tonova smanjenog septakorda. U stodsedamdesetčetvrtom i stosedamdesetpetom taktu pojavljuje se kombinacija dvaju motiva. Prvi motiv je šesnaestinska pasaža iz prvog dijela a drugi motiv je latentno dvoglasje iz uvoda koje je bilo raspisano u sekstama. Dolazi do kulminacije sadržaja koja se razrješuje u stosedamdesetosmom taktu konstruirane kao sekventno ponovljeni dvotakti. Model je u duljini jednog takta te se dva i pol puta ponavlja za pola tona uzlazno. U stoosamdesetdrugom taktu materijal koji je napisan u obliku latentnog dvoglasja i kromatsko-uzlazne dvoglasne pasaže koja kulminira u stoosamdesetšestom taktu. Slijede pasaže na smanjenom septakordu alteriranog prvog stupnja E-dura (Eis-Gis-H-D) te traju osam taktova gdje kadencira u drugi stupanj. Sljedećih osam taktova dolazi do razrade materijala iz prošlih dijelova i završava kadencom kojom se potvrđuje tonika osnovnog tonaliteta. U dvjestodrugom taktu pojavljuje se ponovno punktirani ritam iz prvog dijela ali je zapisan u dvoglasju a ponekad i u troglasju i doživljava vrhunac s intervalom undecime na subdominanti. Nakon toga slijede trileri koji čine nepotpuni dominantni nonakord i završava sa arpeggiranom šesterozvukom na dominantu tonaliteta. U posljednja četiri takta slijede rapidne pasaže na dominantu tonaliteta te u predzadnjem taktu se ponovno pojavljuje ista pasaža koja se pojavljuje na kraju uvoda i proširuje s dvije dodatne note koje potvrđuju toniku E-dura.

7 Sličnosti između Bachove Druge partite i Šeste sonate Eugenea Ysayea

Konstrukcija motiva

Iako Ysaye ima svoj prepoznatljivi stil, kroz samu konstrukciju motiva može se vidjeti uzor na motive koje se pojavljuju u Bachovoj glazbi. Izdvojio bih pa motiva:

Prva tema (Ysaye) i Bach Corrente (puktirani ritam naspram stabilnom troolskom ritmu)

Sama konstrukcija prve teme u 6. sonati je ustvari sukob punktiranog ritma naspram fluidnom šesnaestinskom ritmu. Navedeni punktirani ritam možemo smatrati kao „intervencija“ unutar fraze s kojom unosi nemir. Ako gledamo Bachov Corrente, uočićemo da se također pojavljuje punktirani ritam koji razbija kontinuiranost ritma (u ovom slučaju se radi o triolskom ritmu). U oba slučaja ne postoji pravilna izmjena kontrastnog ritma.

The image shows a musical score for Ysaye's first theme, measures 12-17. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *con brio*, *v*, *sf*, and *f*. The notation includes accents and slurs, highlighting the rhythmic complexity of the piece.

Primjer 1.a. Ysaye: prva tema

The image shows a musical score for Bach's Corrente, measures 6-11. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *f* and *sf*. The notation includes triplets and slurs, highlighting the rhythmic complexity of the piece.

Primjer 1.b. Bach: Corrente (početak)

Motiv sekventno silaznih rastavljenih akorada

Iako su drugačije ispisani, koncepcija motiva je slična. Kod Bacha se pojavljuje u Allemandu (11. i 12. takt) gdje je motiv rastavljenog akorda raspisan te u sebi sadrži prohodne tonove. Ako se izostave prohodni tonovi, ostajemo s motivom sekventno silaznog rastavljenog kvartsekstakorda. Ysaye preuzima ideju, ali je pomalo alterira. Također se radi o silaznom motivu akorada ali u notnom zapisu su napisani kao trozvuci te u oznakama je označeno da se sviraju kao rastavljeni akordi (prvotno sekstakordi i na kraju se pojavljuje obrat nepotpunog septakorda). U oba slučaja radi se o nizu od šest akorada.



Primjer 2.a. Ysaye: arpeggio motiv



Primjer 2.b. Bach: Allemande (sekventno rastavljeni kvartsekstakordi)

Plesni ritmovi

Ysaye koristi u drugom dijelu skladbe karakteristični ritam španjolskog plesa habanere. Bach koristi u Sarabandu karakteristični ritam španjolskog plesa Sarabande.



Primjer 3.a. Ysaye: Habanera ritam



Primjer 3.b. Bach: Sarabande

Upotreba polifonije

Obje skladbe sadrže polifone elemente kao što su polifoni slog i latentno dvoglasje.

Latentno dvoglasje:



Primjer 3.a. Ysaye: latentno dvoglasje



Primjer 3.b. Bach: Ciaccona (latentno dvoglasje)

Polifoni slog:

63 *p* *(sensible)* *calando* *p* 6 6

This musical score shows a complex polyphonic texture. It begins with a piano (*p*) dynamic and a *(sensible)* marking. The texture is dense with multiple voices. A *calando* marking indicates a gradual increase in tempo. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic and two sixteenth-note figures.

Primjer 4.a. Ysaye: polifoni slog

53

This musical score shows a polyphonic texture with multiple voices. The texture is dense with multiple voices. The piece concludes with a sixteenth-note figure.

Primjer 3.b. Bach: Ciaccona (polifoni slog)

Upotreba alteracija

Ovim primjerima želim istaknut kako oba skladatelja koriste sličan tip alteracija koji na kraju niza rezultiraju u potvrdi tonike određenog tonaliteta.

57 0 *calando* 6 *teneramente*

This musical score shows a polyphonic texture with multiple voices. It begins with a *calando* marking and a *teneramente* marking. The texture is dense with multiple voices. The piece concludes with a sixteenth-note figure.

Primjer 4.a. Ysaye: upotreba alteracija

38

This musical score shows a polyphonic texture with multiple voices. The texture is dense with multiple voices. The piece concludes with a sixteenth-note figure.

Primjer 4.b. Bach: Ciaccona (upotreba alteracija)

8 Razlike između Bachove Druge partite i Šeste sonate Eugenea Ysayea

Stil

Ova dva skladatelja su vremenski jedan od drugog udaljena 200-tinjak godina te djelovali u različitim okolnostima, uvjetima i suočavali različite probleme tijekom svojeg života. U razdoblju baroka, klasična glazba bila većinski ekskluzivna visokom staležu te glazbenici su služili na dvoru te pisali glazbu za svoje nadležne. Tako je većinu života i sam Bach živio te nije imao previše slobode pri pisanju. Svaka skladba morala je biti u stilu barokne glazbe te se time ograničila sloboda samih skladatelja. Unatoč tim ograničenjima, Bach se sa svojom genijalnošću izdvojio te dokazao da može stvoriti jedinstveni skladateljski stil koji je prepoznatljiv njemu. Partita br. 2 u d-molu pisana je većinski u stilu svih ostalih partita tog doba (niz stiliziranih plesova) s iznimkom zadnjeg stavka (Ciaccona). Način konstrukcije motiva, melodija, odnos ritmova te poznavanje polifonije pokazuje da je Bachovo skladateljsko umijeće na potpuno drugoj razini u usporedni s ostalim skladateljima njegovog doba. S druge strane, Ysaye se našao u okolnostima gdje su glazbenici bili samostalni, a sama klasična glazba je već pred nekoliko desetljeća ušla u krugove građanstva. U doba skladanja sonata za violinu solo, odavno je započeo pokret napuštanja tonaliteta i normi klasične glazbe (glazba ekspresionizma, druga Bečka škola). Za razliku od Bacha, Ysaye nije slijedio aktualnosti tadašnje klasične glazbe te razvio jedinstveni skladateljski stil kojim ustaje u okviru tonaliteta glazbe. Šesta sonata je pisana kao rapsodija ili caprice te vuče reminiscenciju na glazbu violinističkih virtuoza poput Paganinija i Sarasate. Iako ima uzore virtuoza iz razdoblja romantizma, u izričaju se krije impresionistički stil koji je već tada bio pomalo zaboravljen. Ne zaboravljajući također uzor Bachove glazbe, dobivamo jedan jedinstveni stil koji spaja elemente raznih glazbenih razdoblja te istovremeno sam skladatelj uvodi novitete koji dotad nisu bili viđeni.

Harmonija

Sama harmonija i tonalitetni plan kod Bacha je striktno u okviru tonalitetne glazbe gdje se harmonije izmjenjuju po harmonijskim pravilima. Uporaba sekundarnih dominantni je više u funkciji kratkih uklona u bliske tonalitete te sve ostaje u okviru primarnog tonaliteta. Ysaye također ostaje u okviru tonalitetne glazbe, ali za razliku od Bacha, koristi prošireni tonalitet koji nas udaljava od primarnog tonaliteta. Uz to, može se uočiti uporaba pentatonskih ljestvica i modusa tijekom cijele skladbe. Tek u razvoju skladbe Ysaye koristi razne modulacije u daleko udaljene tonalitete i na samom kraju svake cjeline vraća se u početni tonalitet.

Forma

Formalni plan kod Bacha je lako uočljiv te se drži formalnih pravila stavaka unutar partite te sama forma svih plesova. Koristi barokni dvodijelni oblik za prva četiri plesa te forma samih plesova je u okviru karakteristika istih. Ciaccona je također formalno pisana po opće prihvaćenim karakteristikama navedenog plesa. Forma kod Ysayea je slobodna. Kao što sam već spomenuo, forma nalikuje više na rapsodiju koja sama nema određenu nametnutu formalnu strukturu. Iako se može argumentirati da skladba ima trodijelnu strukturu (ABA), nije jasno određena te se ne može sa sigurnošću odrediti forma sonate.

9 Zaključak

Iako se Šesta sonata Eugenea Ysaye smatra stilski „najdaljom“ što se tiče utjecaja i inspiracije Bachove glazbe uočili smo da pri samom konceptu konstrukcije motiva postoji vrlo zamjetan utjecaj. Također, postoje sličnosti kao što je implementacija plesnih ritmova, slična upotreba alteracija i polifonog sloga. Kao što rekoh, postoje sličnosti, ali kada gledamo potpunu sliku, različitosti nadjačaju sličnosti te su puno istaknutije i posjeduju veću važnost kada se razmatra cjelina. Stil, harmonija i forma su veliki čimbenici prilikom komparacije djela te najviše daju uvid u kakvom su odnosu skladbe. Odnos sličnosti i razlika koju je uspostavio Ysaye u Šestoj sonati te sama konstrukcija skladbe je toliko jedinstvena i dobro promišljena da uistinu dolazi do izražaja njegova genijalnost kao skladatelja. Kada se uspoređuju obje skladbe u cjelini možemo biti sigurni da postoji poveznica između njih i da se radi o glazbi koja, kada se gleda neovisno jedna o drugoj, ima veliku umjetničku vrijednost te se može smatrati vrlo integralnom među tipu glazbe koja je pisane za repertoar solo violine.

10 Literatura

1. Burdeti, Jannie. Bach's Violin Sonatas and Partitas, BWV 1001-1006. *Foundation for Chinese Performing Arts*, <http://www.chineseperformingarts.net/contents/season/20200131/ProgramNotes-JannieLo.pdf> (pristup 20. svibnja 2023.)
2. Lester, Joel. *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press, 1999.
3. Marcozzi, Rudy T. Deep-Level Structures in J.S. Bach's D minor Chaconne. *Indiana Theory Review*, vol. 6, 1982, 1/2, str. 5–16. dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/24045993> (pristup 15. prosinca 2022.)
4. Schröder, Jaap, et al. "The Developing Violin." *Early Music*, vol. 7, br. 2, 1979, str. 155–165. dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/3126334>. (pristup 27. svibnja 2023.)
5. Sevier, Zay David. Bach's Solo Violin Sonatas and Partitas: The First Century and a Half, Part 1. *Bach*, vol. 12, br. 2, 1981, str. 11–19. dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/41640128> (pristup 20. svibnja 2023.)
6. Stockhem, M. Ysaÿe, Eugène(-Auguste). *Grove Music Online*. Oxford University Press, (pristup 20. svibnja 2023.)
dostupno na:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030732>.
7. Ulrich, Homer. The Nationality of Bach's Partitas. *American Music Teacher*, vol. 34, br. 4, 1985, str. 10–13. dostupno na:
<http://www.jstor.org/stable/43540923>. (pristup 20. svibnja 2023.)
8. Wolff, Christoph; Emery, Walter. Bach, Johann Sebastian. *Grove Music Online*. Oxford University Press, (pristup 20. svibnja 2023.)
dostupno na:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195>.
9. Ysaÿe, Antoine; Ratcliffe, Bertram. *Ysaÿe: His Life, Work and Influence*. London: W. Heinemann, 1947

11 Notna izdanja

1. Bach, Johann Sebastian. *Drei Sonaten und Drei Partiten für Violine solo*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1958.
2. Ysaÿe , Eugène-Auguste. *Six Sonates Pour Violon Seul*. Bruxelles: Editions Antoine Ysaÿe, 1924.