

Analiza i metodička obrana djela "Sonata Romantica" Manuelea Marie Poncea/ Koncert prema programu

Medvedović, Nikolina

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:284672>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-12**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA INSTRUMENTALNE STUDIJE I KOMPOZICIJU S TEORIJOM
GLAZBE
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ GITARSKA PEDAGOGIJA

NIKOLINA MEDVEDOVIĆ

**ANALIZA I METODIČKA OBRADA DJELA
SONATA ROMÁNTICA MANUELA MARÍE
PONCEA**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

Xhevdet Sahatxhija, umj. savj.

Osijek, 2024.

Sažetak

Manuel María Ponce jedan je od najznačajnijih meksičkih skladatelja ranog dvadesetog stoljeća. Njegov rad kao skladatelja, glazbenog pedagoga i istraživača meksičke glazbe povezo je koncertnu scenu s uglavnom zaboravljenom tradicijom popularne pjesme i meksičkog folklor. Uz to, bio je vješt u oponašanju starijih glazbenih stilova kao i pisanju modernim stilom. Ovaj diplomski rad analizira i metodički obrađuje njegovu sonatu za gitaru Sonata romántica. To je jedno od njegovih najpoznatijih djela pisano u stilu Franza Schuberta. U uvodnom dijelu, rad pruža kontekst Ponceova života, obrazovanja te karijere. Nadalje, prikazuje njegova djela za gitaru, opisuje skladateljski stil i dotiče se njegova odnosa s istaknutim gitaristom Andrésom Segovijom. U glavnom dijelu, pobliže se analizira te metodički izlaže svaki stavak Sonate romántice. Također, uspoređuju se Hoppstockova obrada izvornika i obrada A. Segovije. Prikazom analize i metodičke obrade, ovaj rad pruža dublji uvid u kompleksnost sonate te vještinu skladanja Manuela María Poncea. Ovaj skladatelj svojim je djelima uvelike doprinio svijetu glazbe, s posebnim naglaskom na gitarsku glazbu.

Ključne riječi: analiza, gitara, Manuel María Ponce, metodika, sonata

Abstract

Manuel María Ponce is one of the most important Mexican composers of the early 20th century. His work as a composer, music pedagogue, and researcher of Mexican music connected the music scene with the mostly forgotten tradition of popular music and Mexican folklore. In addition, he was skilled at imitating older music styles and writing in modern style. This master thesis analyses and methodically discusses his guitar sonata Sonata romántica. It is one of his most famous works written in the style of Franz Schubert. In the introductory part, the thesis provides context about Ponce's life, education, and career. Furthermore, it displays his guitar works, gives details of his composing style, and refers to his relationship with the prominent guitarist Andrés Segovia. In the main part, each movement of Sonata romántica is closely analysed and methodically displayed. Moreover, Hoppstocks' urtext edition and edition of A. Segovia have been compared. Through the presentation of analysis and methodical overview, this thesis provides a deeper insight into the complexity of the sonata and Manuel María Ponces' skill of composing. With his works, this composer has greatly contributed to the world of music, with special emphasis on guitar music.

Key words: analysis, guitar, Manuel María Ponce, methodics, sonata

Obrazac - L

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
**AKADEMIJA ZA UMJETNOST I
KULTURU U OSIJEKU**
Kralja P. Svačića 1/f, Osijek

IZJAVA LEKTORA

1. Podaci o lektoru	
Ime i prezime: (ili naziv obrta/tvrtke)	Sanja Ilinić
Zvanje:	Magistra edukacije kroatologije i magistra kroatologije
E-mail:	sanjailinic@gmail.com
Kontakt:	+385919473795

2. Podaci o radu	
Autor:	Nikolina Medvedović
Naslov:	Analiza i metodička obrada djela <i>Sonata romantična Manuela Marie Poncea</i>

Izjavljujem da je diplomski/završni rad lektoriran i usklađen s pravilima hrvatskog jezika.

Novska, 30. kolovoza 2024.
(mjesto i datum)

Sanja Ilinić, mag. educ. croat. et
mag. croat.
lektor



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja NIKOLINA MEDVEDOVIĆ potvrđujem da je moj DIPLOMSKI rad pod naslovom ANALIZA I METODIČKA OBRADA DJELA SONATA ROMÁNTICA MANUELA MARÍE PONCEA te mentorstvom XHEVDETA SAHATXHIJE, umjetnički savjetnik rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, 13. rujna 2024.

Potpis

Nikolina Medvedović

Sadržaj

1. UVOD	1
2. MANUEL MARÍA PONCE	2
2.1. Život i djela	2
2.2. Skladateljski stil	5
2.3. Odnos Manuela Poncea i Andrésa Segovije	5
3. SONATA ROMÁNTICA	7
3.1. Formalna analiza <i>Sonate romántice</i>	7
3.1.1. <i>Allegro moderato</i>	8
3.1.2. <i>Andante espressivo</i>	16
3.1.3. <i>Allegretto vivo</i>	21
3.1.4. <i>Allegro non troppo e serio</i>	26
3.2. Usporedba Hoppstockove obrade izvornika i izdanja A. Segovije.....	34
3.3. Metodička obrada <i>Sonate romántice</i>	38
3.3.1. <i>Allegro moderato</i>	39
3.1.2. <i>Andante espressivo</i>	40
3.1.3. <i>Allegretto vivo</i>	42
3.1.4. <i>Allegro non troppo e serio</i>	43
4. ZAKLJUČAK	45
6. LITERATURA.....	46
5. POPIS SLIKA	47

1. UVOD

Ovaj diplomski rad pisan je na temu analize i metodičke obrade djela *Sonata romántica* Manuela Maríe Poncea. Sonata je napisana u stilu skladatelja Franza Schuberta. Kako bi se dobila potpunija slika o sonati, u radu se prvobitno izlaže Ponceov životni put, obrazovanje te društveni život u svrhu spoznaje njegova skladateljskog stila i konteksta djela napisanih za gitaru. Ukratko je opisano njegovo prijateljstvo s, tada najpoznatijim gitaristom, Andrésom Segovijom. Uz formalnu analizu *Sonate romántice* izložena su Schubertova djela i tehnike skladanja koja su Poncea nadahnula na skladanje svakog stavka sonate. Uz to, uspoređuje se Hoppstockova obrada izvornika i izdânja Andrésa Segovije. U konačnici, prikazom središnjega dijela nastavnoga sata s učenicom, metodički se obrađuju tehnički i muzički zahtjevnija mjesta svakoga stavka zasebno. U gitarskoj literaturi, ovo djelo prepoznato je kao kompleksno djelo koje se većinom izvodi na akademskoj razini, stoga je svrha ovoga rada učenicima, odnosno studentima glazbenih akademija, ponuditi analizu djela te načine izvježbavanja tehnički i muzički zahtjevnijih mjesta kako bi njihov proces usvajanja sonate bio što jednostavniji. Također, prikaz metodičke obrade sonate tijekom nastavnoga sata može poslužiti kao smjernica učiteljima u oblikovanju rada s učenicom.

2. MANUEL MARÍA PONCE

Manuel María Ponce bio je meksički skladatelj i pijanist. Rođen je 8. prosinca 1882. godine u Fresnillu (Meksiko) kao dvanaesto dijete u obitelji. Prijateljstvo s Andrésom Segovijom, iznjedrilo je mnogo skladbi za klasičnu gitaru po čemu je i najpoznatiji. Ponce glasi kao čovjek čija su vrata uvijek bila otvorena. Prema Oteru (1983), bio je gostoljubiv i velikodušan, entuzijastičan i blagoga karaktera. Govorio je mnogo jezika, bio je vrlo cijenjen i omiljen u društvu. Preminuo je 24. travnja 1948. godine u svojoj 66. godini života nakon čestih bolesti.

2.1. Život i djela

Ponceova majka María voljela je umjetnost, stoga je Manuel bio izložen glazbi još u ranom djetinjstvu. Najranije poduke iz klavira i teorije glazbe dobio je od sestre Josefine. Svoje prvo djelo *Danza del sarampión (Ples vodenih kozica)* skladao je još kao petogodišnjak nakon što je prebolio vodene kozice. Cipriano Avila bio je Manuelov prvi ozbiljniji učitelj klavira tijekom školskih dana. S 10 godina postao je članom crkvenoga zbora, s 13 pomoćni orguljaš, a s 15 glavni orguljaš. Ponce je ipak odlučio napustiti crkvu zbog zabrane izvođenja bilo koje glazbe osim gregorijanske (Otero, 1983).

Kao mladić seli se u glavni grad Ciudad de México u potrazi za novim mogućnostima. S devetnaest godina upisuje *Conservatorio Nacional*, no ubrzo odustaje od studiranja te se vraća u Aguascalientes gdje daje poduke iz klavira i teorije glazbe. Za vrijeme boravka u Aguascalientesu, Ponce se susreće s raznim glazbenicima, posebno s narodnim pjevačima koji su izvodili tradicionalne meksičke pjesme. Takva je glazba Ponceu bila zanimljiva te mu je služila kao inspiracija za muzičke ideje i daljnje pisanje glazbe (Otero, 1983).

U potrazi za napretkom, Ponce odlučuje prodati svoj klavir te se seli u Europu. S 23 godine pohađa konzervatorij u Bologni gdje studira kompoziciju kod profesora Luigija Torcchija, a kasnije kod Cesarea Dall'Olija, učenika Giacomina Puccinija. Za vrijeme studija piše prvu klavirsku sonatu, četiri mazurke te prva dva stavka trija za klavir, violinu i violu. Nakon Italije, Ponce se seli u Berlin gdje studira klavir na *Konzervatoriju Stern* u klasi profesora Martina Krausea. Tamo glasi kao uzoran student te puno koncertira. Godine 1908. zbog financijske situacije, primoran je napustiti studij i vraća se u Meksiko. Poput drugih velikih skladatelja, Ponce je u svojim skladbama

odlučio iskoristiti elemente folklorne glazbe. Kada je naumio izvesti svoju *Meksičku rapsodiju*, naišao je na predrasude i izrugivanja zbog upotrebe folklornih elemenata nasuprot skladanju modernim načinom. Usporedno sa skladanjem, slijedio je karijeru pijanista i pedagoga izvodeći djela M. Ravela, M. de Falle i C. Debussyja. Iste godine zapošljava se na konzervatoriju *Conservatio Nacional* kao profesor klavira. U tom razdoblju, njegovo skladanje postaje intenzivnije i ambicioznije. Sklada veće forme i ne ograničava se samo na pisanje za klavir. Uz to, druži se s intelektualcima poput književnika koji su također utjecali na njegov budući skladateljski repertoar. I dalje nastavlja skladati nacionalnim stilom. Godine 1911. piše svoje prvo ozbiljno djelo – *Koncert za klavir te Dijalog ljubavi* za klavir, a 1912. godine pjesmu *Estrellita (Zvezdica)*. To je pjesma skladana za glas i klavir čije je riječi pisao sâm. Pjesma je pisana jednostavnim glazbenim jezikom po uzoru na meksičke *bajío* pjesme. Ponce je inicirao stvaranje meksičke nacionalne škole koja je iznjedrila mnoge skladatelje čija inspiracija proizlazi iz meksičkih narodnih melodija. Uspio je meksičku pjesmu prikazati u ozbiljnijoj varijanti te ju tako prenijeti u velike koncertne dvorane. Njegovi najpoznatiji aranžmani su *La Pajarera* i *La Valentina* za glas i klavir. Pisao je i djela u nacionalnom stilu kao što su *Balada Mexicana*, *Arrulladora Mexicana* i *Barcarola Mexicana*. Usprkos očitim nacionalnim imenima skladbi, u Ponceovim se djelima ipak očituje ponešto europskoga utjecaja. Na jednom koncertu upoznaje svoju buduću zaručnicu, kontraaltisticu francuskoga podrijetla, Clementinu Maurel (Otero, 1983).

Nakon zaruka, Clementina se seli u Europu, a Ponce 1915. godine odlazi na Kubu gdje živi zajedno s prijateljima. Tamo upoznaje odlike glazbe Kube koje primjenjuje skladajući *Sonatu za violončelo i klavir*, *Suitu Cubanu*, *Paz de Ocaso* i *Rapsodiu Cubanu*. Na Kubi je upoznao mnogo umjetnika i intelektualaca čime se dobro pozicionirao u tom svijetu. Uspješno je koncertirao i zarađivao predavajući na *Beethoven akademiji* koju je sâm osnovao. Uz to, aktivno se bavio pisanjem glazbenih članaka i osvrtâ. Godine 1916. Ponce odlazi u New York kako bi izveo svoja djela. Godinu nakon, imenovan je profesorom na *Conservatorio Nacional de Mexico* zbog čega se odlučuje na povratak u domovinu. Iste su se godine Clementina i Ponce vjenčali. Kao rezultat ženinoga francuskog porijekla, u Ponceovoj glazbi vidljiv je i francuski utjecaj. On se posebno ističe u skladbama koje je posvetio Clementini (Otero, 1983).

„Clementina je jako pazila da Ponce ima mir i tišinu prilikom pisanja svojih skladbi pa je tako slugama osigurala gumene čizme za hodanje na prstima, a zvono na vratima i telefon umotala

je u pamuk kako bi prigušila zvuk. Voljela je stražariti ispred vrata i održavati mir. Tako je jednom prilikom ulični svirač zasvirao male prijenosne orgulje ispod prozora. Clementina je brzo reagirala te je sviraču dala novac samo kako ne bi svirao jer je Ponce u to vrijeme bio u procesu skladanja. Svirač je od tada dolazio svaki dan jer je znao da će dobiti novac i prije nego li počne svirati” (Otero, 1983, 15). Nakon meksičke revolucije, Ponce je postavljen za ravnatelja *Nacionalnoga simfonijskog orkestra*, a zbog političkih razloga 1919. godine odlučuje odstupiti s mjesta ravnatelja kako bi se posvetio skladanju i pedagoškom radu. Iste godine osnovao je glazbeni časopis *Revista Musical de Mexico*.

Godine 1925., u dobi od 43 godine, Ponce zajedno sa suprugom seli se u Francusku kako bi proširio tehnike skladanja i dodatno napredovao. Tako započinje njegovo prijateljstvo s Andrésom Segovijom. Segovia je surađujući s Ponceom imao izniman utjecaj na obogaćivanje gitarskoga opusa. Ponce je svoje pjesme *Estrellita* i *Por ti mi corazón* preuredio za gitaru. Kasnije je napisao *Preludij u b-molu*. Godinu kasnije napisao je *Preludij za gitaru i čembalo*. Godine 1927. skladao je trostavačnu *Sonatu III* u kojoj koristi suvremeni jezik i španjolski utjecaj. Upisao je kompoziciju na *Ecole Normale de Musique* u klasi Paula Dukasa. U to su vrijeme u njegovoj klasi bili i Joaquín Rodrigo te Hector Villa-Lobos s kojima se Ponce sprijateljio. Tijekom života intenzivno sklada djela za gitaru. Studij kompozicije završava 1932. godine, a 1933. godine seli se u Meksiko gdje, do same smrti uz borbu za zdravlje, nastavlja svoj pedagoški rad na *Conservatorio Nacional* i *Escuela Universitaria de Música* (Otero, 1983).

Ponce je bio iznimno plodan skladatelj širokoga spektra. Za sobom je ostavio mnogobrojna djela za gitaru. Skladao je i djela za orkestar, komornu glazbu, violinu, violončelo, orgulje, pjesme, djela za zbor te velik broj djela za klavir. Uz to, pisao je aranžmane narodnih pjesama. Istaknuta djela za gitaru su: sonate *Sonata Mexicana* (1923.), *Sonata za gitaru i čembalo* (1926.), *Sonata II* (1926.), *Sonata III* (1927.), *Sonata Romántica* (1928.), *Sonata Clásica* (1928.), *Sonatina Meridional* (1930.), *Sonata de Paganini* (1930.). Ostala djela za gitaru uključuju: *Preludio* (1925.), *Tres canciones populares mexicanas* (1925.), *Thème varié et finale* (1926.), *24 preludija za gitaru* (1926.), *Alborada y Canción* (1927.), *Suite en la mineur* (1929.), *Courante* (1930.), *Estudio* (1930.) te mnoga druga. Prema Paffgenu (2003), njegovim monumentalnim djelima smatraju se varijacije *Variations sur "Folia de España" et fugue* skladane 1930. godine. Vrlo je značajno i djelo za gitaru i orkestar *Concierto del sur* (1941.).

2.2. Skladateljski stil

Ponce je imao svestran i društveno vrlo aktivan život. Živio je u raznim državama, studirao na više mjesta i družio se s različitim profilima ljudi. Uslijed toga mnoga su djela nastala pod utjecajem španjolske, meksičke, kubanske i francuske glazbe. Tijekom godina, promjena skladateljskoga stila najizraženija je u njegovom klavirskom opusu. Bio je iznimno vješt u oponašanju povijesnih stilova skladanja poput baroka, klasicizma, romantizma, impresionizma, neoklasicizma i neoromantizma. Prema Kovačeviću (1977), prvi je meksički kompozitor koji se u svojim djelima služi izrazito suvremenim kompozicijskim postupcima, no Ponce nikada nije postao avangardni skladatelj. Od svih stilova, čini se da je najviše volio romantizam. Bio je vješt u stvaranju ekspresivne lirske melodije, zanimljivih harmonija te vještog kontrapunkta. Motive je koristio vrlo efektno te je imao osjećaj za uzbudljivo mijenjanje tonaliteta. Ponce je ostajao u granicama tradicionalne forme, ritmova i instrumenata.

Na Ponceov stil skladanja uvelike je utjecalo mjesto u kojemu je živio. Corvera (2004) navodi da se može podijeliti na tri glavna utjecaja. Prvi je europski utjecaj razdoblja romantizma koji je prevladavao tijekom Ponceova odrastanja u Meksiku. Drugi je utjecaj narodne glazbe te njegov interes za nacionalni stil, što je rezultiralo velikim brojem skladbi pisanih kubanskim i španjolskim narodnim melosom. Treći je utjecaj modernih glazbenih trendova poput neoklasicizma i francuskoga impresionizma koje usvaja tijekom osam godina boravka u Parizu.

2.3. Odnos Manuela Poncea i Andrésa Segovije

Andrés Segovia bio je španjolski gitarist. Koncertirao je širom svijeta izvodeći djela za gitaru starijih skladatelja ili, vrlo često, svirajući djela modernih skladatelja koji su pisali skladbe za gitaru na njegov nagovor. Smatra se jednim od najvećih gitarista svojega vremena te jednim od najzaslužnijih ljudi za obogaćivanje repertoara klasične gitare.

Prema Alcázaru (1989), Segovia je 1923. godine došao koncertirati u Meksiko. Tada ga je čuo Ponce koji je kasnije napisao osvrt na koncert. Segovia je uočio Ponceovu izražajnu osjetljivost prema instrumentu te ga zamolio da sklada nešto za gitaru. Jedno od prvih uspješnih djela je *Sonata Mexicana* koja se svidjela publici i glazbenim kritičarima. Njihovo prijateljstvo postaje intenzivnije nakon Ponceove selidbe u Pariz. Potkrijepljeno je brojnim pismima u kojima

razgovaraju o privatnom životu, ali i o izazovnim mjestima u skladbama te reakcijama publike na skladbe koje je Segovia izvodio na svojim turnejama. Pisma su važan povijesni dokument u kojem se, osim informacija o njihovom geografskom kretanju, nazire njihova društvenost i karakter. Segovia je kontinuiranim nagovaranjem i ohrabrivanjem Poncea uspio uvelike obogatiti literaturu klasične gitare. Gitara je tehnički vrlo izazovan instrument i zbog toga se malo skladatelja odlučuje pisati za nju, no Ponce je, unatoč početnom nepoznavanju mogućnosti instrumenta, uspio ovladati skladanjem za ovaj instrument što se vrlo dobro vidi u njegovim kasnijim gitarskim djelima. Godine 1927. Ponce započinje s izdavanjem glazbenoga časopisa *La Gaceta Musical* u kojemu se nalaze članci uglednih glazbenika i skladatelja onoga vremena kao što su Joaquín Rodrigo, Joaquín Turina, Manuel de Falla, Paul Dukas i mnogi drugi. Sâm Segovia rado je i često izvodio Ponceova djela. Osim toga, pomagao mu je u povezivanju s drugim skladateljima, glazbenim kritičarima i glazbenicima te objavljivanju njegovih djela u velikoj izdavačkoj kući *Schott*. Koliko je duboko bilo ovo prijateljstvo dokazuje nekoliko rečenica iz Segovijinog pisma upućenog supruzi preminulog Poncea 18. svibnja 1984. godine: “Na poslijetku, Clemita: Ne moram ti izjavljivati bol koju ću nositi cijeli život zbog toga što me Manuel pretekao na putu do vječnosti. Za mene, Manuel je bio idealan Prijatelj, Učitelj i Brat. Ne imati ga u ovom svijetu kao spiritualnu podršku, povjerenika i kao vodiča (usprkos našoj privremenoj šutnji u odgovaranju na pisma) je za mene vrlo bolno. Isto tako, nije potrebno napominjati da je privrženost koju sam osjećao prema njemu uvijek bila, sada jest i dalje bit će proširena na tebe” (Alcázar, 1989, 282).

3. SONATA ROMÁNTICA

Ponce je *Sonatu románticu* napisao 1928. godine, a sljedeće je godine objavljena u izdavačkoj kući *Schott*. Ova je skladba peta sonata po redu napisana na nagovor Andrésa Segovije. Osim Ponceove verzije, postoji i verzija Andrésa Segovije. On je izmijenio tehnički zahtjevnija mjesta koja ne odgovaraju mogućnostima instrumenta, najčešće mijenjajući ili izbacujući ton u akordu. Osim toga, napisao je i prstomet.

3.1. Formalna analiza *Sonate romántice*

Ponce je bio vrlo vješt u skladanju djela drugim stilovima, tako je ova sonata napisana u stilu skladatelja Franza Schuberta. Andreis (1989) navodi kako je Schubert „jedini veliki predstavnik austrijskoga, bečkog romantizma u prvoj polovini stoljeća” (Andreis, 1989, 204). Michels (2004) govori kako Schubert kao liričar zasigurno osjeća duboko romantičarski.

Puni naziv sonate je *Sonata romántica „Hommage á Franz Schubert qui aimait la guitare”*¹. Schubertovi skladateljski postupci, koje je Ponce implementirao u ovoj sonati, uključuju nagle kromatske i harmonijske modulacije, mutacije², afinitet prema tercnim odnosima tonaliteta, čestu upotrebu molske subdominante i punktiranoga ritma te Schubertov tretman melodijske linije. Osim toga, Ponce je iskoristio i teksturu glasovirske pratnje iz Schubertovih popijevki, klavirskih sonata i drugih djela. Sonata se sastoji od četiri stavka, a to su *Allegro moderato*, *Andante espressivo*, *Allegretto vivo* i *Allegro non troppo e serio*.

Prema Scinti (2014), prvi stavak *Sonate romántice* strukturno, tematski i harmonijski ima mnogo sličnosti sa Schubertovom klavirskom *Sonatom u A-duru, D664*. Drugi stavak sličan je Schubertovom *liedu* u kojemu koristi neobične harmonije, česte tonske modulacije, sličnu strukturalnu formu te mutacije. Treći stavak pisan je prema Schubertovim *Moments musicaux*³ koji su karakteristični po korištenju čeških folklornih elemenata te svojoj plesnoj strukturi. Obuhvaćaju raznolikost temperamenata, ali ostaju dosljedni u svojoj kvaliteti i tempu. Jednostavnog su metra i ritmički statični. Četvrti stavak sličan je zadnjemu stavku klavirske *Sonate*

¹ *Romantična sonata „Omaž Franzu Schubertu koji je volio gitaru“*

² Modulacija iz dura u istoimeni mol.

³ Zbirka šest kratkih skladbi za klavir solo, D. 780 (Op. 94).

u B-duru, D960 po oznaci tempa (*Allegro ma non troppo*), primjetnom produženom naglašavanju šesnaestinki u rastavljenom akordu te sličnoj strukturi elemenata s razlikama u kontrastu boja.

3.1.1. *Allegro moderato*

Prvi stavak sonate skladan je u sonatnom obliku. Mjera je četveročetvrtinska (4/4), a pored uklona, modulacija i tonalitetnih skokova, osnovni tonalitet je A-dur. U ovom stavku karakteristična je pojava lažne reprize i treće teme u provedbi.

Ekspozicija se sastoji od prve teme, mosta, druge teme i *codette*.

Stavak počinje direktnim nastupom *prve teme* koja traje od takta 1 do prve dobe takta 22 (Slika 1.). Sastoji se od niza malih rečenica. Tema započinje u A-duru i pedalnim tonom na tonici u prva tri takta. Tema je pretežito u osnovnom tonalitetu, osim kratkog uklona u cis-mol u taktovima 8-11. Završetak prve teme nastupa modulacijom i potvrdom E-dura mješovitom kadencom. Već se ovdje očituje skladateljev afinitet prema tercnim odnosima tonaliteta, što je inače u romantizmu česta harmonijska pojava.



Slika 1. *Allegro moderato*, prva tema u ekspoziciji⁴

⁴ Slika 1 te sve slike koje slijede preuzete su iz obrade sonate profesora Darka Petrinjaka.

Most traje od druge dobe takta 22 do druge dobe takta 34 (Slika 2.). Tonalitetno je nestabilan, no započinje i završava tonalitetom E-dura. Pojavljuje se nov punktirani motiv u gornjemu i/ili donjemu glasu. Vidljiva je česta upotreba sekvenci. U taktu 22 se jednotaktni model iz e-mola transponira dvaput za veliku sekundu uzlazno te u taktu 25 kadencira u gis-molu. Od takta 26 slijedi sekvenca sa silaznim transpozicijama: gis-mol, fis-mol te se umjesto u e-mol rješava u C-dur u taktu 29. Akord C-dura je varijantni VI. stupanj E-dura pa se preko ovoga akorda te dominante V. stupnja u obliku povećanog sekstakorda *c-e-ais* vraća tonalitet druge teme (E-dur).



Slika 2. *Allegro moderato*, most u ekspoziciji

Druga tema traje od takta 34 do takta 41 (Slika 3.). Zapčinje dvotaktnom frazom koja se varirano ponavlja i modulira u gis-mol (tonalitet udaljen za tercu). Karakteristična je po izmjeni triolskog motiva koji nosi oznaku *animato* te motiva u osminkama koje nose oznaku *espressivo*. Triolski se motiv od takta 38 ponavlja u gornjem glasu, a prateće harmonije ostvaruju povratak iz gis-mola u E-dur. Nakon molske subdominante E-dura u taktu 39 slijedi dominantna V. stupnja te pedalni ton na dominantni u taktu 40. Umjesto rješenja, u toničku harmoniju nastupa takt general pauze.



Slika 3. *Allegro moderato*, druga tema u ekspoziciji

Codetta traje od takta 42 do takta 49 (Slika 4.). Započinje u C-duru što ponovno čini tercnu udaljenost tonaliteta. Akord C-dura u taktu 42 može se protumačiti i kao varijantni VI. stupanj E-dura u koji se riješila dominantna harmonija iz 40. takta. Motiv prve teme u melodiji u dvotaktnoj frazi varirano se ponavlja uz izmjenu harmonija te se imitira u donjem i srednjemu glasu. U taktu 46, na istom tonu c, nastupa povećani terckvartakord kao dominanta dominante te se u taktu 48 rješava u V. stupanj E-dura. Slijedi rješenje u kvintakord E-dura i izlaganje variranoga motiva prve teme u E-duru na pedalnom tonu. U taktu dodavajem tona d nastaje dominanta za A-dur i čini osnovu za povratak u početni tonalitet u repeticiji, dok se u taktu 53 priprema prijelaz na provedbu u fis-molu.



Slika 4. *Allegro moderato*, *codetta* u ekspoziciji

Provedba stavka započinje *malom rečenicom* koja traje od takta 54 do takta 57 (Slika 5.). Izražena je reminiscencija na motiv prve teme u fis-molu, a u taktu 57 odvija se modulacija preko sekstakorda VI. stupnja u fis-molu koji postaje sekstakord dominante u g-molu. U ovom tonalitetu nastupa kratki prijelazni dio na treću temu građen od motiva druge teme.



Slika 5. *Allegro moderato*, mala rečenica u provedbi

Prijelazni dio od dvije dvotaktne fraze započinje u taktu 58 te traje do takta 61 (Slika 6.). Građen je od motiva druge teme te sadrži uzlazno kromatsku sekvencu. Prijelazni dio nosi oznaku *animando sempre* koja uz bogatu kromatsku harmonijsku pratnju (sličnu taktovima 38 i 39) doprinosi razvijanju napetosti. U ovom se dijelu odvija modulacija u tonalitet treće teme (Es-dur).



Slika 6. *Allegro moderato*, prijelazni dio od dvije dvotaktne fraze u provedbi

Treća tema traje od takta 62 do takta 74 te nosi oznaku *calmo* (Slika 7.). Sastoji se od dvije dvotaktne fraze pri čemu je druga fraza sekvencirana silazno za smanjenu kvartu. Ovaj neobičan interval zapravo bi se mogao enharmonijski promijeniti u veliku tercu ($b\text{-fis}=b\text{-ges}$) pa je udaljenost tonaliteta između ove dvije fraze opet tercna (Es-dur u h-mol, enharmonijski *Es* u *ces*). Od takta 66 do 70 vidljiv je drugi dio treće teme koji nosi oznaku *animando*. Sastoji se od dvije sekventno ponovljene dvotaktne fraze. U taktu 67, u gornjem glasu, nastup motiva druge teme izmjenjuje se s punktiranim motivom i mostom u ekspoziciji. Model je u h-molu, a transpozicija

u a-molu. U taktu 71 slijedi ponovni nastup dvotaktne fraze s početka treće teme u E-duru, pri čemu druga fraza sekvencira ponovno za tercu silazno (E-dur u C-dur).



Slika 7. *Allegro moderato*, treća tema u provedbi

Prijelazni dio traje od takta 75 do takta 86 (Slika 8.). Započinje ponavljanjem triolskoga motiva tijekom četiri takta u sklopu dominantne harmonije za d-mol ili D-dur (nejasno jer nigdje nije nastupila terca toničkog akorda), nakon čega slijedi rješenje u ton *d* u taktu 79. U taktu 79 dolazi do rješenja na tonu *d*². Slijedi četverotaktni model u taktu 79, a u taktu 83 transponira se za malu tercu uzlazno. Interval male sekunde u gornjem glasu stvara dodatnu napetost te pripremu za lažnu reprizu u As-duru u taktu 87. Dojam iščekivanja pojačava oznaka *rit.* u taktu 86.

Slika 8. *Allegro moderato*, prijelazni dio u provedbi

Lažna repriza traje od takta 87 do takta 92 (Slika 9.). Sastoji se od dvije trotaktne fraze, pri čemu je prva u As-duru, a druga tonalitetno nestabilna.

Slika 9. *Allegro moderato*, lažna repriza u provedbi

Prijelazni dio traje od takta 93 do takta 98 i sastoji se od tri dvotaktne fraze građene od pedalnoga basa i motiva prve teme (Slika 10.). Na ovaj način skladatelj priprema nastup prave reprise, koja se očituje u taktu 98, i najavljuje ju oznaka *rall.* U taktu 93 motiv je u G-duru, a u taktu 95 odvija se kromatska modulacija u E-dur koji će postati dominantni akord za osnovni tonalitet skladbe (A-dur).



Slika 10. *Allegro moderato*, prijelazni dio u provedbi

Repriza se sastoji od nastupa prve teme, mosta, nastupa druge teme te *code*.

Prva tema traje od takta 99 do prve dobe u taktu 120 (Slika 11.). Od ekspozicije se razlikuje pedalnim tonom na dominantu u basu (u ekspoziciji je imala pedalni ton na tonici). Ostatak prve teme isti je kao u ekspoziciji, osim u zadnjoj maloj rečenici koja kadencira u osnovnom A-duru.

Slika 11. *Allegro moderato*, prva tema u reprizi

Most traje od druge dobe takta 120 do prve dobe takta 132 (Slika 12.). Sastoji se od tri male rečenice u kojima dolazi do sekvenci slično kao u ekspoziciji. Jednotaktni se model transponira uzlazno za veliku sekundu te iz A-dura preko h-mola dolazi do cis-mola u taktu 123. Zatim slijedi silazna sekvenca. Ovdje skladatelj, referirajući se na tonalitetni plan ekspozicije, ponovno

transponira model za sekundu silazno (cis-mol, h-mol) te umjesto posljednje transpozicije u a-mol, neočekivano vodi skladbu u F-dur. Na taj način ponovno ističe varijantni VI. stupanj i tercnu udaljenost tonaliteta (A-dur – F-dur) koja je, čini se, omiljeno harmonijsko sredstvo u ovoj sonati. Posljednja rečenica završava u A-duru kako bi pripremila nastup druge teme u početnom tonalitetu.



Slika 12. *Allegro moderato*, most u reprizi

Druga tema traje od takta 132 do takta 139 (Slika 13.). Osim tonaliteta, nema većih promjena u odnosu na drugu temu u ekspoziciji.



Slika 13. *Allegro moderato*, druga tema u reprizi

Coda traje od takta 140 do takta 151 (Slika 14.). Akord F-dura u taktu 140 može se protumačiti kao tonalitetni skok ili kao varijantni VI. stupanj A-dura u koji se riješila dominantna harmonija iz takta 138 nakon general pauze. Na ovom se mjestu ponovno očituje skladateljev afinitet prema tercnim vezama između tonaliteta. *Coda* je materijalom slična *codetti* iz ekspozicije. U drugom dijelu *code*, u maloj rečenici koja započinje u taktu 144, dolazi do modulacije u A-dur. Ponovno se pojavljuje dominantna V. stupnja koja vodi u rješenje na dominantu u taktu 146 te stavak završava mješovitom kadencom uz upotrebu *sixte ajoutée*.

Slika 14. *Allegro moderato*, *coda* u reprizi

3.1.2. *Andante espressivo*

Drugi stavak sonate napisan je u četveročetvrtinskoj (4/4) mjeri u E-duru. Po formi je složeni trodijelni oblik te se sastoji od dva karakterno oprečna dijela i *code* (ABA + *coda*). Ponce je u ovom stavku iskoristio Schubertove skladateljske postupke poput diminucije i augmentacije motiva te mutacije.

A dio stavka jednostavnog je trodijelnog oblika. Građen je od tri rečenice različitog sadržaja (*a*, *b* i *c*).

Rečenica a traje četiri takta (Slika 15.). Ta mala rečenica kadencira u E-duru mješovitom kadencom.



Slika 15. *Andante espressivo*, a rečenica u A dijelu

Rečenica b traje od takta 5 do takta 12 (Slika 16.). To je velika rečenica s modulacijom iz E-dura u cis-mol koja završava potvrdom tonaliteta mješovitom kadencom. Prvi dio rečenice građen je od dvije dvotaktne fraze pri čemu se druga varirano ponavlja. Drugi se dio također sastoji od dva dvotakta, a u taktu 11 pojavljuje se augmentacija punktiranog motiva. Punktirani je ritam u ovoj sonati vrlo čest, a rado ga je koristio i Schubert.



Slika 16. *Andante espressivo*, b rečenica u A dijelu

Rečenica c traje od takta 13 do takta 19 (Slika 17.). Radi se o trotaktu koji nosi oznaku *passionato* te dvotaktu s oznakom *calmo*. U početnom trotaktu dolazi do modulacije u gis-mol, a u završnom dijelu *c rečenice* potvrđuje se tonalitet H-dura. U dvotaktima se primjećuje pojava motiva iz *rečenice b*.



Slika 17. *Andante espressivo*, c rečenica u A dijelu

B dio je po građi jednostavni trodijelni oblik (*d, e, d*). Za razliku od pjevnih melodija A dijela, u B dijelu Ponce koristi duže notne vrijednosti i stavlja veći naglasak na ritam čime ostvaruje kontrast.

Rečenica d traje od takta 20 do takta 27 (Slika 18.). Sastoji se od ponovljene male rečenice u kojima je vidljiv augmentirani punktirani motiv (takt 20, 22, 24, 26). Prva je rečenica u Fis-duru, a druga u fis-molu – prisutna je mutacija kao Ponceova reminiscencija na Schubertov skladateljski stil.



Slika 18. *Andante espressivo*, d rečenica u B dijelu

Rečenica e traje od takta 28 do takta 38 (Slika 19.). Sastoji se od male rečenice te rečenice od sedam taktova s unutarnjim i vanjskim proširenjem. U maloj rečenici prisutan je materijal *rečenice a* iz A dijela, no u D-duru uz silaznu liniju basa. Tonalitetni je plan raspoređen ponovno po tercama (fis-mol, D-dur, H-dur). U proširenoj rečenici od sedam taktova karakteristična je tonalitetna nestabilnost uz čestu upotrebu izbjegnutih kadenci u duljim notnim vrijednostima. U konačnici dolazi do modulacije u H-dur.

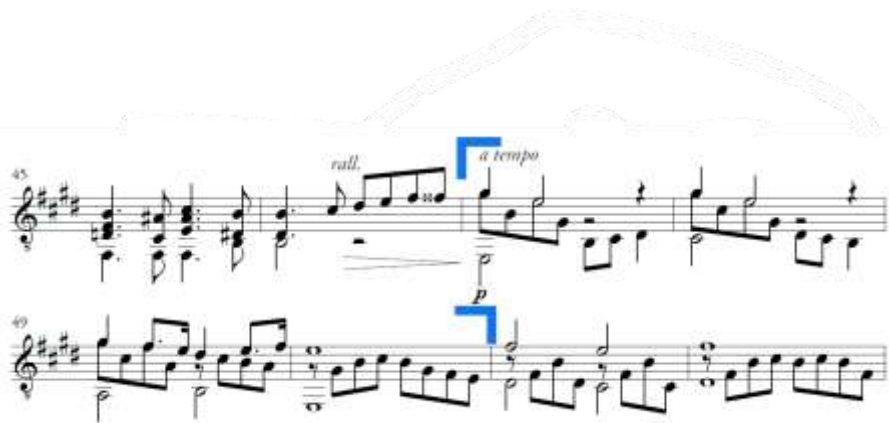
Slika 19. *Andante espressivo*, e rečenica u B dijelu

Rečenica d traje od takta 39 do takta 46 (Slika 20.). Počinje ponovljenom malom rečenicom, ovoga puta s mutacijom iz H-dura u h-mol. Akord u taktu 46 dominantna je E-dura i ima ulogu povratka u osnovni tonalitet. Uz to, povratak u A dio nagovještava i oznaka *rall* nakon koje slijedi oznaka *a tempo*.

Slika 20. *Andante espressivo*, d rečenica u B dijelu

Repriza A dijela sastoji se od dvije rečenice (*a* i *b*) i *code*, a izostavljena je *c rečenica*.

Rečenica a traje od takta 47 do takta 50 (Slika 21.). U potpunosti je ista kao i ona s početka stavka.



Slika 21. *Andante espressivo*, a rečenica u A dijelu

Rečenica b traje od takta 51 do takta 59 (Slika 22.). To je velika rečenica s vanjskim proširenjem. Umjesto modulacije u cis-mol, u taktu 58 nastupa izbjegnuta kadenca (vrlo često i efektno harmonijsko sredstvo romantizma), a u taktu 59, kadenca potvrđuje osnovni E-dur i priprema nastup *code*.



Slika 22. *Andante espressivo*, b rečenica u A dijelu

Coda traje od takta 60 do takta 72 (Slika 23.). Sastoji se od početne trotaktne fraze, zatim novoga varirano ponovljenoga trotakta te završna dva dvotakta. U prvom je trotaktu prisutan materijal iz *rečenice d*, no u tonalitetu E-dura. U taktu 64 vidljiv je punktirani motiv na jednu dobu, a u taktu 67 njegova augmentacija kroz dvije dobe. U taktu 69 prisutna je diminucija materijala iz *rečenice a*, a u zadnjem dvotaktu ponavlja se tonički akord E-dura.



Slika 23. *Andante espressivo, coda*

3.1.3. *Allegretto vivo*

Treći stavak karakterno je vrlo oprečan drugome stavku. Na to ukazuje i sama oznaka tempa. Skladan je u dvočetvrtinskoj (2/4) mjeri u e-molu. Po formi je složena trodijelna pjesma sastavljena od dva kontrastna dijela i *coda* (ABA + *coda*). A dio nosi oznaku tempa *allegretto vivo*, a B dio *più lento*.

A dio po obliku je dvodijelna pjesma i sastoji se od dva sadržajno različita dijela (*a* i *b*).

Dio a traje od takta 1 do takta 27 (Slika 24.). Sastoji se od periode (dvije velike rečenice) i velike rečenice s vanjskim proširenjem (od takta 24 do takta 27). U periodi je karakteristično kretanje melodije u tercama te skokovi za kvintu u liniji basa. Prva velika rečenica završava na dominantni e-mola, a druga velika rečenica na dominantni C-dura (tercna udaljenost tonaliteta). Posljednja velika rečenica s vanjskim proširenjem sastoji se varirano ponovljenoga dvotakta te varirano ponovljenoga četverotakta. *Dio a* završava na tonici e-mola.

III

Slika 24. *Allegretto vivo*, a dio u A dijelu

Dio b traje od takta 28 do takta 56 (Slika 25.). Započinje velikom rečenicom s vanjskim proširenjem (prva doba takta 37). Početni je akord H-dur kao dominantna e-mola, no na samom kraju rečenice on postaje tonika H-dura s autentičnom kadencom na prijelazu iz takta 36 u takt 37. Slijedi mala glazbena rečenica (takt 37-40) u H-duru s imitacijom motiva među glasovima. Nakon nje nastupa mala rečenica s vanjskim proširenjem (takt 41-46). U taktu 41, mutacijom nastupa h-mol. Ovaj je skladateljski postupak čest kod Schuberta. Jedan od istaknutih primjera Schubertove skladbe s mutacijom je *Leise flehen meine Lieder* (D. 957) iz ciklusa *Labuđi pjev*. Posebnost ovog dijela je imitacija motiva između različitih dionica. Posljednja velika rečenica s vanjskim proširenjem (takt 47-56) započinje u C-duru, no događa se postupni prijelaz u osnovni e-mol.



Slika 25. *Allegretto vivo*, b dio u A dijelu

Most traje od takta 57 do takta 64 (Slika 26.). Čini ga velika rečenica s oktaviranom melodijom kao podsjetnik na početak Schubertove *Nedovršene simfonije* (br. 8 u h-molu). Silaznim transponiranjem početnog motiva za kvartu i mutacijom, Ponce vješto priprema nastup kontrastnoga B dijela u istoimenom E-duru.



Slika 26. *Allegretto vivo*, most

B dio nosi oznaku *più lento*. Kontrastan je A dijelu, a to se očituje u upotrebi duljih notnih vrijednosti. Po obliku pripada trodijeloj pjesmi (*c, d, c*’).

Dio c traje od takta 65 do prve dobe takta 80 i čini ga velika perioda (Slika 27.). Početak fraze zapravo nastupa uzmahom na zadnjoj dobi takta 64. Prva velika rečenica započinje nizanjem glavnih stupnjeva E-dura. Takt 65 započinje septakordom IV. stupnja čija je septima pripravljena u najvišem glasu na zadnjoj dobi takta 64, a rješava se silazno u dominantni sekundarkord u taktu 66. Ovaj je akord vrlo čest u romantičarskim solopjesmama. U drugom se dijelu rečenice ritam usitnjava. Druga velika rečenica također započinje nizanjem akorada s kromatskom modulacijom u gis-mol (tercno udaljeni tonalitet), a ritam se kasnije ponovno usitnjava.



Slika 27. *Allegretto vivo*, c dio u B dijelu

Dio d traje od druge dobe takta 81 do prve dobe takta 96 (Slika 28.). Sastoji se od velike rečenice te varirano ponovljene male rečenice. U velikoj rečenici dolazi do modulacije iz H-dura u dis-mol pri čemu je ponovno u prvi plan stavljen tercni odnos tonaliteta. Male rečenice građene su od akorada duljih notnih vrijednosti naznačenih ligaturom kako bi se naglasila važnost svakoga akorda, proces modulacije i ozbiljnost. Dok se u prvoj rečenici događa kromatski pomak silazno u gornjem glasu i istodobno dijatonski uzlazno u donjem glasu (zastoj na sekundakordu VII. stupnja E-moldura), u drugoj se rečenici izostavlja pomak u basu i nastaje zastoj na čistom dominantnom septakordu E-dura.



Slika 28. *Allegretto vivo*, d dio u B dijelu

Dio c' traje od druge dobe takta 96 do takta 110 (Slika 29.). Sastoji se od dvije velike rečenice. Prva velika rečenica skladana je u E-duru, a melodija je bogatija u odnosu na *dio c*. Druga velika rečenica nastupa direktno u istoimenome molu (e-mol) te je ponovno upotrijebljena mutacija. Oznaka *rall.*, uzlazni melodijski mol u najvišem glasu, akord dominante te oznaka *Da Capo* pripremaju nastup ponovnog A dijela.



Slika 29. *Allegretto vivo*, c' dio u B dijelu

A dio ponavlja se bez promjena, osim prelaska na *Codu* nakon takta 56.

Coda traje od takta 111 do takta 119 (Slika 30.). Sastoji se od peterotaktne rečenice te četverotaktne fraze. U prvome su dijelu karakteristični motivi oktaviranih duljih notnih vrijednosti slični motivima iz mosta te uzlaznoga melodijskog mola iz A-dijela. Kadencama se potvrđuje početni tonalitet e-mola. Osim toga, u *codi* je karakteristična upotreba tehnike *flageoleta* kojom se dodatno primiruje ugođaj te suptilno dovodi do kraja stavka.



Slika 30. *Allegretto vivo, coda*

3.1.4. *Allegro non troppo e serio*

Posljednji stavak sonate skladan je u četveročetvrtinskoj (4/4) mjeri. Započinje u a-molu nakon kojega uskoro dolazi do mutacije u osnovni tonalitet – A-dur. Stavak je po formi rondo s dvije teme (ABA'B'A'' + *coda*). Karakteri tema suprotstavljaju se melodijski i ritamski. Osim toga, tonalitetni je plan mnogo složeniji nego u prethodnom stavku zbog činjenice da je ovaj stavak finale sonate.

A dio čini prva tema koju je moguće podijeliti na *a dio* i *b dio*. Nosi oznaku *Allegro non troppo e serio*.

Dio a traje od takta 1 do takta 14 (Slika 31.). Sastoji se od dvije sedmerotaktne rečenice, pri čemu je druga varirana usitnjavanjem ritma. Prva rečenica započinje varirano ponovljenim dvotaktom, a završava na dominantni a-mola. Druga rečenica harmonijski je slična prvoj, dok je u gornjem glasu melodija iznesena u kraćim notnim vrijednostima.



Slika 31. *Allegro non troppo e serio, a dio u A dijelu*

Dio b traje od takta 15 do takta 35 (Slika 32.). Kontrastan je *a dijelu* zbog naglaska na ritmičnosti nasuprot melodioznosti. Po teksturi je sličan glasovirskoj pratnji u pojedinim Schubertovim solo pjesmama u kojoj se u desnoj ruci donosi ritmizirani akord, a u lijevoj je melodijski razrađena linija basa. Primjer ovakve pratnje je solo pjesma *Vilinski kralj* (D. 328). U početnoj maloj periodi (takt 15-22), prva mala rečenica završava na dominantni a-mola, a druga na tonici C-dura. Harmonijski je zanimljiv nastup napuljskoga sekstakorda u taktu 17. Poznata Schubertova solo pjesma u kojoj se može čuti slična upotreba napuljskoga sekstakorda je *An Mignon*, D. 161. U sljedećoj variranoj dvotaktnoj frazi (takt 23-26) dolazi do modulacije u cis-mol. Fraza započinje frigijskim nizom u basu te dolazi do dominantnoga septakorda za d-mol, no on se enharmonijski rješava u kadencirajući kvartsekstakord cis-mola. Modulacija pomoću frigijskoga niza i enharmonijska modulacija pomoću promjene dominantnog septakorda u povećani kvintsekstakord česta su sredstva romantičarske harmonije. Cis-mol potvrđuje se u dvije fraze, pri čemu je druga kraća, od takta 27 do 30. Ovdje se pojavljuje karakteristični punktirani motiv u liniji basa. U posljednjoj proširenoj maloj rečenici (takt 30-35) dolazi do sekvence s transpozicijom dvotaktnoga modela za sekundu silazno, a u posljednja dva takta, linija basa postupno silazi te se dio završava na dominantnom kvintsekstakordu A-dura.

Slika 32. *Allegro non troppo e serio*, b dio u A dijelu

B dio čini druga tema koja traje od takta 36 do takta 82 (Slika 33.). Nosi oznaku *Tempo scherzando*. Kontrast A dijelu očituje se u pojavi lirske melodije u A-duru te ponavljanju meloritamske figure *ostinato*.

Početak druge teme čine tri male rečenice (takt 36-47) pri čemu su druga i treća varirane. Razlika je u tonalitetu pa je tako prva rečenica u A-duru, druga u istoimenom molu (mutacija), a treća u E-duru. Slijede dvije dvotaktne te jedna peterotaktna fraza (takt 48-56) u kojoj dolazi do modulacije u fis-mol. Izmijenjena tema nastupa u fis-molu (takt 57-62) i građena je od dva troakta, pri čemu drugi troakt modulira u cis-mol. Na temu se veže mala rečenica (takt 63-66) sa završetkom na dominantni h-mola. Sljedeća varijanta teme (takt 67-74), sastavljena od dvije male rečenice (takt 67-74), započinje u h-molu, nakon čega se događa mutacija u H-dur te završava u

e-molu. Naposljetku, nastup četiriju dvotaktnih fraza na dominantnomu pedalnom tonu (takt 75-82) naviješta ponovni nastup prve teme u okviru h-mola.

The image shows a musical score for a piece in B-flat major, measures 36 through 82. The score is written in 3/4 time and consists of ten staves. The music is characterized by a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. A blue bracket highlights the tempo marking 'Tempo scherzando' at the beginning of the score. At the end of the score, another blue bracket highlights the tempo marking '[Tempo primo]'. The score includes various dynamics such as 'mf' and 'ff', and a 'rit.' marking. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4.

Slika 33. *Allegro non troppo e serioso*, B dio

A' dio (prva tema) nastupa ponovno od takta 83 do takta 110 s razlikom u činjenici da se *a* i *b* dio ovaj put iznose u h-molu. Oznaka za tempo je *Tempo primo*.

Dio a traje od takta 83 do takta 89 (Slika 34.). Nastup teme je skraćen te ga čini jedna sedmerotaktna rečenica.



Slika 34. *Allegro non troppo e serio*, a dio u A' dijelu

Dio b traje od takta 90 do takta 110 i potpuno je isti onome s početka A dijela, osim njegove transpozicije za veliku sekundu uzlazno pa je tonalitetni plan sljedeći: početak je u h-molu, modulacija u sredini vodi u terčno udaljeni dis-mol, a na kraju se odvija prijelaz u H-dur na čijoj dominantni nastupa posljednji akord (Slika 35.).

Slika 35. *Allegro non troppo e serio*, b dio u A' dijelu

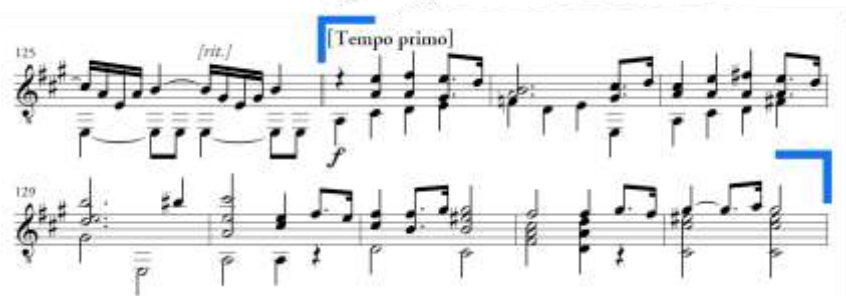
B' dio je ponovljena druga tema koja traje od takta 111 do takta 125 s nazivom *Tempo scherzando* (Slika 36.).

Započinje malom rečenicom u H-duru (mutacija), a pri drugom je nastupu proširena (takt 115-119) te iznesena ponovno u h-molu (mutacija). Završetak ovoga dijela stavka prijelazni je dio (takt 120-126) u kojem se očituje kadenca i priprema repriza u osnovnom tonalitetu.

Slika 36. *Allegro non troppo e serio*, B' dio

A'' dio je ponovljena prva tema s oznakom *Tempo primo* koja se sastoji od *a dijela* u osnovnome tonalitetu A-dura i *prijelaznoga dijela* u paralelnome molu (fis-mol).

Dio a traje od takta 126 do takta 133 (Slika 37.). To je velika rečenica u kojoj je karakterističan punktirani motiv te vidljiv postupak augmentacije u drugome dijelu rečenice. U taktu 129 harmonijski je zanimljiv dominantni septakord s kromatskim pomakom na ton povišene kvinte koji čini dodatnu težnju rješenju prema terci toničkoga akorda. Dominantni akord s povišenom kvintom čest je u romantičarskoj harmoniji. U taktu 131 ponovno je vidljiv frigijski pomak u basu pomoću kojega se ostvaruje modulacija u paralelni fis-mol.



Slika 37. *Allegro non troppo e serio*, a dio u A'' dijelu

Prijelazni dio traje od takta 134 do takta 141 (Slika 38.). Sastoji se od male rečenice u fis-molu i priprema nastup skraćene teme *a dijela* (takt 138-141) u A-duru. Zanimljiviji su harmonijski momenti: omiljeni nastup i rješenje septakorda IV. stupnja u taktu 136. i primjena molske subdominante (*sixte ajoutée*) u taktu 139.



Slika 38. *Allegro non troppo e serio*, prijelazni dio u A'' dijelu

Coda traje od takta 142 do takta 178 (Slika 39.). Prvi dio *code* (takt 142-168) karakterističan je po akordnim strukturama u polovinskim notnim vrijednostima koje se izvode tehnikom *arpeggia*. Sastoji se od dvije velike rečenice. U prvoj se rečenici izmjenjuju tonički i dominantni akordi na pedalnom tonu na dominantni A-dura, a u drugoj rečenici isti materijal mutacijom prelazi u a-mol. Treća, proširena rečenica, skladana je na pedalnom tonu A-duru s bogatijim izborom harmonija (dodani su akordi dominante V. stupnja te napuljski sekstakord). U drugome dijelu *code* (takt 169-178) karakterističan je znatno usitnjen ritam, kao motiv iz *b dijela*, te izmjena tonike i dominante u basu koji sonatu dovode do vrhunca te konačnoga završetka. Akordi A-dura u zadnjem taktu čine se kao pečat u grandioznome završetku sonate.

Slika 39. *Allegro non troppo e serio, coda*

3.2. Usporedba Hoppstockove obrade izvornika i izdanja A. Segovije

U Ponceovom manuskriptu, prva tri stavka *Sonate Romántice* još uvijek postoje dok se za četvrti stavak može nagađati izgled originalne verzije. Segovijina obrada sonate iz 1929. godine, u izdanju najvećeg njemačkog glazbenog izdavača *Schott*, po nekim se aspektima razlikuje od Hoppstockovog izvornika s najvećom razlikom u prvome stavku. Ipak, ne postoje zapisi koji potvrđuju do koje je mjere upravo Segovia zaslužan za velike promjene u prvom stavku, stoga se ta pretpostavka može uzeti s rezervom.

Oznake tempa u manuskriptu ne odgovaraju onima u izdanju Segovije:

1. stavak: *Allegro, non troppo* (manuskript) – *Allegro moderato* (Segovia)
2. stavak: *Andante* (manuskript) – *Andante espressivo* (Segovia)
3. stavak: *Moment Musical, Vivo* (manuskript), *Allegretto vivo* (Segovia)
4. stavak: ne postoji u manuskriptu – *Allegro non troppo e serio* (Segovia)

U prvom je stavku mnogo mjesta prerađeno. Segovia ponegdje izostavlja veće dijelove taktova, a drugdje dodaje tonove intervalima ili akordima koji se ionako mogu odsvirati na način zapisan u originalnoj verziji ili transponira melodiju za oktavu više ili niže.

U taktovima 4-5 te taktovima 88-92 harmonijska se struktura znatno razlikuje zbog izostavljanja ili preoblikovanja donjih dionica (Slika 40.).



Slika 40. 1. stavak, takt 4-5: lijevo – izvornik (Hoppstock), desno – Segovia izdanje

Osim razlike u broju dionica i harmonijskoj strukturi u Segovijinoj obradi, u taktu 88-92 kompletna je melodija transponirana za oktavu niže (Slika 41.).



Slika 41. 1. stavak, takt 88-92: lijevo – izvornik (Hoppstock), desno – Segovia izdanje

U nekoliko taktova ritam je promijenjen. Umetnute su oktave unutar pasaža ili u individualnim tonovima unutar stavka. Velika promjena dogodila se u drugom odjeljku prvoga

stavka, nakon prvoga znaka za ponavljanje. U Segovijinoj obradi, takt 53-60 izbrisan je iz izvornika i reduciran na četiri takta (Slika 42.).



Slika 42. 1. stavak, takt 53-60: lijevo – izvornik (Hoppstock), desno – Segovia izdanje

U izvorniku se između takta 72 i takta 76 materijal kreće u C-duru, a u taktu 76 nastupa ton *b* u basu te vodi u daljnju modulaciju. U Segovijinoj obradi postoje još tri takta u kojima se materijal provodi kroz a-mol i E-dur do C-dura pa tek onda nastupa pasaža na pedalnom tonu *b* u basu (Slika 43.).



Slika 43. 1. stavak, takt 72-76: lijevo – izvornik (Hoppstock), desno – Segovia izdanje

U drugom i trećem stavku vidljive su manje razlike između izvornika i Segovijine obrade, nego u prvom stavku.

U drugom stavku, najočitije promjene Segovia je unio u taktu 25, 40, 44 i 61 izmijenivši pedalni ton u basu te u taktu 67-68 izmijenivši ritam i melodijsku strukturu (Slika 44.).



Slika 44. 2. stavak, takt 67-68: lijevo – izvornik (Hoppstock), desno – Segovia izdanje

U trećem stavku u Segovijinoj obradi izbačen je interval kvarte u basu – $h-e_1$ koji se može vidjeti u izvorniku u taktu 1-4, 9-12 te kasnije tijekom stavka, a preostao je samo ton h (Slika 45.).



Slika 45. 3. stavak, takt 1-4: lijevo – izvornik (Hoppstock), desno – Segovia izdanje

Taktovi 51-52 u potpunosti su promijenjeni, a taktovi 56-57 se ponavljaju. U dijelu *Più lento*, od takta 66 nadalje, gotovo se nijedan takt ne poklapa u potpunosti s izvornikom. U tom su dijelu akordi većinom restrukturirani (dodana je ili izostavljena nota u odnosu na izvornik), pauze su na drukčijim mjestima ili izostavljene, a trajanje je tonova produženo ili skraćeno.

Oko četvrtoga stavka ostaje mnogo neodgovorenih pitanja zbog toga što ne postoji Ponceov manuskript. Zanimljive su mnoge reference u vezi ovoga stavka u pismima između Poncea i Segovije u vrijeme kad je Ponce pisao sonatu. Segovia nije bio zadovoljan ovim stavkom jer su neki dijelovi bili izrazito teški za sviranje, poglavito brzi šesnaestinski dijelovi s razloženim akordima *arpeggio*. Predlaže Ponceu da ne mijenja ritam niti melodiju unutar akorda nego samo broj i raspored dionica unutar akordne strukture. „U kasnijim pismima vidi se da je Segovia zadovoljniji Ponceovim izmjenama vezanim uz njegove primjedbe, no taktovi razloženih akorada na kraju stavka čine mu se smiješnim. Vjerojatno iz toga razloga, na snimci iz 1964. godine, nije odsvirao upravo te razložene akorde (takt 169-173). Na spomenutoj snimci također izostavlja taktove 132-133, 150-157, 169-173 i odstupa od tiskanoga izdanja iz 1929. godine” (Hoppstock, 2006, 53). Ovaj izvornik posljednjega stavka preuzet je iz izdanja iz 1929. godine (revidiran 1957.

godine), osim ligatura i prstometa A. Segovije. Uglavnom su ispravljene sitne pogreške poput netočnih tonova i tonova pored kojih nedostaje znak povisilice/snizilice/razrješilice.

3.3. Metodička obrada *Sonate romántice*

Prema Rojku (2005) postoje tri psihološka sloja sviranja instrumenta: *umijeće sviranja u užem značenju*, *sloj znanja* i *sloj glazbene, muzikalne interpretacije*. U ovom poglavlju najviše pažnje posvećeno je *umijeću sviranja u užem smislu*, odnosno tehnici sviranja te *glazbenoj, muzikalnoj interpretaciji*.

Sonata romántica je tehnički i muzički vrlo izazovna stoga je najprimjerenija za sviranje na akademskoj razini. Ipak, postoji mogućnost da bi ju, na solidnoj razini, mogao odsvirati i vrlo nadaren učenik četvrtoga razreda srednje glazbene škole s tehničkom i muzičkom zrelošću. Uz učenika, važna figura je i nastavnik koji bi svojim savjetima za izvedbu tehnički ili muzički zahtjevnijih mjesta, pisanjem promišljenog i racionalnog prstometa te kontinuiranom potporom uvelike pripomogao daljnjem napretku učenika te maksimizirao njegov trenutni glazbeni potencijal.

Važno je istaknuti da je ova metodička obrada bazirana na fiktivnome prikazu mojeg rada u ulozi nastavnika s učenikom u kojoj nije moguće saznati karakter i stil učenja učenika. Pritom su opisani najvažniji tehnički izazovi pojedinoga stavka te način njihovoga izvježbavanja. Posebno je istaknuta i glazbena interpretacija pojedinoga dijela unutar stavka. Analiza je izložena u vidu metodičke pripreme za nastavni sat bez uvodnoga i završnoga dijela sata jer je središnji dio sata glavni dio koji zahtijeva najviše vremena i u kojemu se detaljnije obrađuje nastavni sadržaj. U uvodnome dijelu sata, učenik priprema note te ugađa svoj instrument. Na početku središnjega dijela sata, učenik najčešće svira pojedini stavak u cjelini kako bi učitelj dobio širu sliku o napretku učenika te uvidio poteškoće koje će tijekom trajanja ovoga dijela sata pokušati metodički obraditi i eliminirati. U završnome dijelu sata najčešće se izvodi zaključak o nastavnome satu na temelju ponavljanja glavnih točaka te se zadaju smjernice za daljnji napredak i vježbanje kod kuće. Određivanjem tonalitetnoga plana i formalne strukture pojedinog stavka vrši se korelacija s predmetima *Harmonija* i *Glazbeni oblici*.

3.3.1. *Allegro moderato*

S učenikom razgovaram o inspiraciji za pisanje te stilu skladanja ove sonate. *Ponce je bio vrlo vješt u pisanju djela drugim stilovima, pa je tako ova sonata napisana u stilu skladatelja Franza Schuberta. Puni naziv sonate je Sonata romántica „Omaž Franzu Schubertu koji je volio gitaru“. Schubertovi skladateljski postupci koje je Ponce implementirao u ovoj sonati uključuju nagle kromatske i harmonijske modulacije, mutacije, afinitet prema tercnim odnosima tonaliteta, čestu upotrebu molske subdominante i punktiranoga ritma te Schubertov tretman melodijske linije. Osim toga, Ponce je iskoristio i teksturu glasovirske pratnje iz Schubertovih popijevki, klavirskih sonata i drugih djela.*

Zatim učenik svira cijeli I. stavak bez prekidanja radi provjere razine uvježbanosti te izdvajanja tehničkih i interpretativnih poteškoća s kojima se učenik susreće. Nakon sviranja stavka, učeniku postavljam potpitanja o razini zadovoljstva odsviranim. Potičem učenika na samoprocjenu odsviranoga nastavnog sadržaja pitanjima o poštivanju točnosti notnoga zapisa, ritma, notnih vrijednosti, prstometu, oznaka za dinamiku, promjenama boja, fraziranju i artikulaciji. Prema Cindrić i sur. (2016), nakon samoprocjene s učenikom, provodim razvojni razgovor u kojemu ga pitanjima navodim na zaključak o formi, mjeri, tonalitetu i tempu. *Prvi stavak sonate napisan je sonatnim oblikom (ekspozicija, provedba i repriza). Mjera je četveročetvrtinska (4/4), a pored uklona, modulacija i tonalitetnih skokova, osnovni tonalitet je A-dur. Tempo je Allegro moderato.* Uz to, učeniku govorim da bi bilo dobro poslušati Schubertovu klavirsku *Sonatu u A-duru, D664* jer strukturno, tematski i harmonijski ima mnogo sličnosti s prvim stavkom *Sonate romántice*.

Prelazimo na otklanjanje poteškoća u dijelovima koji su tehnički i muzički zahtjevniji. Po potrebi koristim metodu demonstracije, nakon čega učenik svira iste dijelove u skladbi te dajem smjernice za daljnji napredak (tečnost u izvođenju skladbe, čistoća u izvođenju tonova, balans u glasnoći između melodije i pratnje, dinamika, artikulacija i fraziranje, povezanost melodije, tehnika ruku).

U **ekspoziciji** naglašavamo upotrebu jednake boje i dinamike u melodiji prve teme (takt 1-22) s početka stavka. U mostu (takt 22-34) izvježbavamo preciznost u izvođenju punktiranoga

ritma te izdvajanju dionice. U drugoj temi (takt 34-41) izvježbavamo izmjenu triolske figure i osminki. Razgovaramo o fraziranju te artikulaciji (*animato – espressivo*). Nakon general pauze, u *codetti* (takt 42-49) pažnju pridajemo oznakama za dinamiku (*piano i cresc.*) i boju tona (*svirati desno, plitko, vrškom nokta*).

U **provedbi** u prijelaznom dijelu (takt 58-61) razgovaramo o načinu izvođenja i oznaci *animando sempre*. Pritom je važno istaknuti elastičnost te u svakom taktu uz *cresc. – decresc.* koristiti malo *rubata*. Treću temu (takt 62-74) sviramo *calmo* s promjenom boje u *sul tasto* (takt 64-66). U prijelaznom dijelu (75-86) ističem važnost sviranja *secco* s naglascima na prvu dobu i čvrstim sviranjem na način da učenik utisne prstima desne ruke u žicu, a ostale tonove u taktu sviramo *piano*. Od takta 79 sviramo *piano* te postepeno *crescendo* sve do takta 87. U taktu 86 izvježbavamo *ritardando*. U lažnoj reprizi (takt 87-92), polovinke na prve dvije dobe sviramo čvrsto, *forte* i ponosno, a ostatak doba u taktu muzikalnije i slobodnije. Zamišljamo taj dio kao izmjenu orkestra i solista. Pazimo na izmjenu boja dok napetost postupno raste (do takta 98 u kojem je oznaka *rall.*).

U **reprizi** prva tema (takt 99-120) započinje sviranjem *sul ponticello* i *piano*. Punktirani je ritam važno svirati ujednačeno i u potpunosti točno. Pažnju usmjeravamo na povezanost melodije te povezanost pratnje u vertikalnome smislu. U mostu (takt 120-132) ponovno naglašavam važnost preciznoga izvođenja punktiranoga ritma te poštivanje oznaka za dinamiku kako bi se stvorila napetost koja pridonosi tonalitetnoj nestabilnosti. U drugoj temi (takt 132-139) ponavljamo važnost izmjene triolskoga motiva i osminki. Od takta 136 do 139 idemo postepeno *crescendo* uz *animando*. U *codi* (takt 140-151) je važno melodiju svirati povezano, a u pratnji mijenjamo boju u *sul ponticello*. Codu započinjemo *piano*, no nastavljamo s *crescendom* sve do takta 148 u kojemu treću dobu sviramo *fortissimo*. U taktu 149 djelomično se povlačimo nazad u tempu (*rall.*) te zadnja dva akorda stavka završavamo dinamički suzdržanije svirajući malo desno.

3.1.2. Andante espressivo

Nakon što je učenik odsvirao stavak te nakon samoprocjene, slijedi razgovor u kojemu učenika pitanjima navodim na odgovore o formi, mjeri, tonalitetu i tempu. *Drugi stavak sonate napisan je u četveročetvrtinskoj (4/4) mjeri u tonalitetu E-dura. Po formi je složeni*

trodijelni oblik koji se sastoji od dva karakterno oprečna dijela te code (ABA + coda). Ponce je u ovom stavku iskoristio Schubertove skladateljske postupke poput *diminucije* i *augmentacije* motiva te *mutacije*. Tempo je *Andante espressivo*. Uz to, govorim učeniku da je drugi stavak sličan Schubertovom *liedu* u kojemu koristi neobične harmonije, česte tonske modulacije, sličnu strukturalnu formu te *mutacije*. Iz toga razloga bilo bi dobro da posluša neku njegovu popijevku.

Prelazimo na otklanjanje poteškoća u zahtjevnijim dijelovima stavka. Po potrebi, koristim metodu demonstracije, nakon čega učenik svira iste dijelove u skladbi te dajem smjernice za daljnji napredak (tečnost u izvođenju skladbe, čistoća u izvođenju tonova, balans u glasnoći između melodije i pratnje, dinamika, artikulacija i fraziranje, povezanost melodije, tehnika ruku).

U **A dijelu** u *a* rečenici (takt 1-4) s učenikom izvježbavam odvajanje melodijske linije od pratnje i jasnoću izvođenja. Izvježbavamo korištenje *rubata* te *crescenda* i *decrescenda* u svakome taktu. U *b* rečenici (takt 5-12) fraze dijelimo na 2+2+4. Unutar fraza pažnju usmjeravamo na izdvajanje melodije te ljepotu i puninu tona. Ovaj dio sviramo napetije nego u *a* rečenici koja je u *piano* dinamici. U *c* rečenici (takt 13-19) razgovaramo o oznaci *passionato* i *calmo*. Sviramo s još više žara u *forte* dinamici, a u taktu 16 primirujemo napetost izvođenja. Još uvijek pazimo na ljepotu tona u melodiji te jasnoću i suptilnost pratnje koja iznosi dinamiku zato što su notne vrijednosti u osminkama.

U **B dijelu** u *d* rečenici (takt 20-27) koristimo življi tempo. Akordne strukture pokušavamo svirati vrlo povezano s brzim, ali opuštenim prebacivanjem pozicije u lijevoj ruci. Fraziranje je 4+4. Unutar svakoga takta sviramo *cresc* – *decresc*. kako bismo prividno stvorili što veću povezanost usprkos tehničkoj zahtjevnosti ovoga dijela. U prvoj frazi sviramo *forte*, dok u drugoj *pianissimo* te na taj način dodatno ističemo *mutaciju*. U *e* rečenici (takt 28-38), koja je slična *a* rečenici, izvježbavamo odnos melodije i pratnje u *piano* dinamici. Od takta 32 do takta 38 stvaramo napetost koristeći glasniju dinamiku i smjer kretanja prema naprijed. Uz to, pažnja je usmjerena na povezano sviranje u izmjenjivanju akorada. U ponovljenoj *d* rečenici (takt 39-46) ponovno izvježbavamo promjenu dinamike i boja u četverotaktnim frazama (prva fraza – *pianissimo/naturale*, a druga fraza – *forte/sul ponticello*) te se koncentriramo na kraj druge fraze gdje je vidljiva oznaka *rall*.

U **reprizi A dijela**, u *a* i *b* rečenicama, doslovno ponavljamo obradu istih tehničkih aspekata kao u *a* i *b* rečenicama s početka stavka. U *codi* (takt 60-72) ponovno izvježbavamo povezano sviranje akordnih struktura pri mijenjanju pozicija. Uz to, osvrćemo se na zadržavanje stabilnosti u tempu dok gradimo napetost dinamikom. Zadnja tri akorda na kraju stavka sviramo tiho, ali jasno (opušteno sviranje noktom). Također, jako pazimo da akorde sviramo pravovremeno tako da zamislimo da smo dirigent koji orkestru daje znak za sviranje.

3.1.3. *Allegretto vivo*

Nakon što je učenik odsvirao stavak i nakon samoprocjene, slijedi razgovor u kojem učenika pitanjima navodim na odgovore o formi, mjeri, tonalitetu i tempu. *Treći stavak karakterno je vrlo oprečan drugom stavku. Na to ukazuje i sama oznaka tempa. Skladan je u dvočetvrtinskoj (2/4) mjeri u e-molu. Po formi je složena trodijelna pjesma sastavljena od dva kontrastna dijela i code (ABA + coda). A dio nosi oznaku tempa allegretto vivo, a B dio più lento. Važno je napomenuti da je vježbanje ovoga stavka na ritamske načine s metronomom od velike pomoći za lakše savladavanje tehničkih aspekata i virtuoznosti.*

Unutar **A dijela** u *a dijelu* (takt 1-27) s učenicom izvježbavam fraziranja te dinamiku unutar svake fraze (*cresc. – descrec.*). Uz to, taj dio vježbamo na sedam ritamskih načina u tempu 60 na metronomu. Pridržavamo se poštivanja pauza u gornjemu glasu te pažnju usmjeravamo na štopanje žice prstima desne ruke, što je ujedno i priprema za nastavak sviranja. U *b dijelu* (takt 28-56) izvježbavamo balans između motiva u gornjemu glasu te njegove transpozicije u donji glas. Koristimo *rubato* i valove (*cresc.-decrec.*) u izvođenju dinamike. Ovaj dio uglavnom sviramo uz metronom zbog preciznosti izmjene sviranja osminskih vrijednosti i punktiranoga ritma. U taktu 56 izvježbavamo izvođenje *ritenuta*. U *mostu* (takt 57-64) učenika podsjećam na važnost čvrstine i utiskivanja prstiju desne ruke u žicu zbog bolje produkcije te balansa tonova u oktavama.

U **B dijelu** početak fraze *c dijela* (takt 65-80) zapravo nastupa uzmahom na zadnjoj dobi takta 64. Osim toga, važno je napomenuti da se tempo mijenja u *più lento*. Akorde trebamo izvoditi što povezanije uz lakoću izmjene prstiju ili pozicije u lijevoj ruci, a melodiju svirati s puno *legata* te usmjerenja prema naprijed. Ton treba biti pun i mekan. U *d dijelu* (takt 81-96) u taktu 87 sviramo *forte*, a u taktu 93 *pianissimo* (ponavljanje četverotakta). U *c' dijelu* (takt 96-110) koristimo *rubato*

uz izvježbavanje istih tehničkih aspekata. U taktovima 104-110 koristimo promjenu boje u *sul tasto*, nakon čega se **A dio** ponavlja bez promjena, osim prelaska na *Codu* nakon takta 56.

U *codi* izvježbavamo čisto sviranje *flageoleta* i balans glasova. Zadnja dva akorda stavka sviramo *pianissimo* brzim pokretom mesnoga dijela (jagodica) palca desne ruke (bez upotrebe nokta).

3.1.4. *Allegro non troppo e serio*

Nakon što je učenik odsvirao stavak te nakon samoprocjene, slijedi razgovor u kojem učenika pitanjima navodim na odgovore o formi, mjeri, tonalitetu i tempu. *Posljednji stavak sonate skladan je u četveročetvrtinskoj (4/4) mjeri. Započinje u a-molu nakon kojega uskoro dolazi do mutacije u osnovni tonalitet – A-dur. Stavak je po formi rondo s dvije teme (ABA'B'A'' + coda). Karakteri tema suprotstavljaju se melodijski i ritamski. Osim toga, tonalitetni je plan mnogo složeniji nego u prethodnome stavku zbog činjenice da je ovaj stavak finale sonate.*

A dio (prva tema) dijeli se na *a* i *b* dio. Tempo je *Allegro non troppo e serio*. U *a* dijelu (takt 1-14) sviramo povezano te izvježbavamo vraćanje prstiju u desnoj ruci. Koristimo više *legata* i izražajnost melodijske linije. Od takta 9 mijenjamo boju u *sul tasto*, a dinamika je *piano*. U *b* dijelu (takt 15-35) ističem važnost vježbanja šesnaestinskih vrijednosti s metronomom na ritamske načine. U taktu 17 bojom ističemo napuljski sekstakord. Pažnju usmjeravamo na precizno i postupno izvođenje dinamičkih oznaka. U brzom tempu, linija basa u taktu 27 i 29 vrlo je nezgodna za precizno sviranje, stoga učeniku savjetujem da opusti palac desne ruke te ga zamisli kao bumerang koji se brzo vraća na istu žicu. Uz to, treba ga svirati vrškom nokta. U taktu 35 važno je ne usporiti previše.

U **B dijelu** (druga tema, takt 36-82) tempo je *Tempo scherzando*. Ovaj dio treba svirati zaigrano i šaljivo, no važno je svirati stabilno, bez previše kretanja prema naprijed u tempu. Učenik može zamisliti da ovaj dio stavka sviraju violine. Vježbamo fraziranje, povezanost melodijske linije te ujednačenost tonova uz primjenu dinamike unutar svake fraze. U taktu 67, 69, 71, 73 naglasak stavljamo na laku dobu. Od takta 75 do kraja B dijela pažnju usmjeravamo na preciznost u postupnom izvođenju dinamike te puninu i ljepotu tona u melodijskoj liniji.

A' dio (prva tema) ponovno nosi oznaku tempa *Tempo primo* (takt 83-110), a **B' dio** (druga tema) *Tempo scherzando*. Ponavljamo sve tehničke aspekte s početka Stavka, osim promjene pozicije lijeve ruke koja usljeđuje promjenom tonaliteta. U taktu 123-125 više pažnje posvećujemo dinamici kao pripremu za povratak na *Tempo primo* u taktu 126.

U **A'' dijelu** (takt 126-141) početak ponovno sviramo čvrsto i stabilno, no povezano. Punktirani ritam izvodimo precizno i tonski čisto. Pažnju usmjeravamo na fraziranje, produkciju tona, čvrstoću te dinamiku jer je ovaj dio kulminacija koja vodi do *code*.

U **Codi** (takt 142-178) su vidljiva dva karakterno različita dijela. Prvi dio *code* (takt 142-162) započinjemo *piano* te postupno idemo u *cresc.-decresc.* Izvježbavamo iznimno povezano sviranje akorada s brzim promjenama prstiju ili pozicije u lijevoj ruci na ritamske načine uz metronom. Drugi dio (takt 169-178) tehnički je izazovan za čistu produkciju tona zbog šesnaestinskoga ritma. Važno je svirati u valovima (*cresc.-decresc.*) s opuštenim rukama. Kod izvježbavanja je iznimno važno upotrebljavati ritamske načine. Također, važno je svirati čvrsto jer je taj dio finale. Zadnja dvije akordne strukture stavka treba svirati čvrsto, ponosno i *fortissimo*.

4. ZAKLJUČAK

Dinamičan život Manuela Maríe Poncea oblikovao je njegov skladateljski stil. Sukladno mjestu prebivanja, njegov je skladateljski stil moguće podijeliti na europski utjecaj razdoblja romantizma, utjecaj narodne glazbe i interes za nacionalni stil te utjecaj modernih glazbenih trendova. Česta preseljenja omogućila su mu uvid u različite nacionalne stilove te proširivanje znanja, stoga je u svojim djelima koristio elemente glazbe različitih zemalja. Osim toga, bio je vješt u oponašanju povijesnih stilova. Ponceovo prijateljstvo s uglednim gitaristom Andrésom Segovijom dodatno je utjecalo na proširivanje njegovoga skladateljskog opusa i stjecanje prepoznatljivosti. Na nagovor Segovije, koji je izvodio njegova djela, Ponce je kao skladatelj stekao važno mjesto u svijetu gitare. Upravo se zbog toga njegova djela za gitaru često izvode i danas.

Harmonijska i formalna analiza važna je za stvaranje mentalne slike o glazbenome obliku djela. Korisna je za lakše razumijevanje nastavnoga sadržaja i smanjivanje vremena utrošenog u vježbanje. Učenik, odnosno student, lakše će moći interpretirati djelo kada u potpunosti razumije njegov oblik i harmonije. Metodičkom se obradom učiteljima predlaže način obrade sonate s učenikom, ukazuje se i odgovara na rješenja potencijalno težih mjesta u svakom stavku sonate. Stoga je ovaj rad svojevrsni priručnik u kojemu se učenicima, studentima i učiteljima približava život i opus Manuela Maríe Poncea, a analizom i metodičkom obradom *Sonate romántice* nudi lakši proces savladavanja sonate. Metodička je literatura nastave gitare skromna, stoga ovaj rad služi kao poticaj za stvaranje daljnjih analiza i metodičkih obrada gitarskih djela u ostvarivanju kvalitetnije nastave gitare.

6. LITERATURA

1. Alcázar, M. (1989). *The Segovia – Ponce Letters*. Editions Orphée.
2. Andreis, J. (1989). *Povijest glazbe*. Svezak 2. Sveučilišna naklada Liber.
3. Corvera, J. B. (2004). *Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography*. Greenwood Publishing Group.
4. Cindrić, M., Miljković, D., Strugar, V. (2016). *Didaktika i kurikulum*. Sveučilište u Zagrebu.
5. Hoppstock, T. (Ed.). (2006.). *Ponce Guitar Works*. Schott Musik International.
6. Kovačević, K. (1977). *Muzička enciklopedija*. Svezak 3. Jugoslavenski leksikografski zavod.
7. Michels, U. (2004). *Atlas glazbe*. Svezak 2. Golden marketing – Tehnička knjiga.
8. Otero, C. (1983). *Manuel M. Ponce and the Guitar*. New Services Limited.
9. Paffgen, P. (2003). *Gitara*. Zagreb: Music play.
10. Petrinjak, D. (obr.). *Sonata romántica*. [Neobjavljen izvor].
11. Rojko, P. (1996). Psihologija i nastava instrumenta. *Tonovi*, 11, 6-16.
12. Scinta, P. S. (2014). *A realization and analysis: the manifestation of Franz Schubert within Manuel Maria Ponce's Sonata romantica*. (Izdanje br. 1286.) [Diplomski rad, University of Louisville]. University of Louisville Repository. Preuzeto s:
<https://ir.library.louisville.edu/etd/1286/>
13. Segovia, A. (Ed.). (1929). *Sonata romántica*. Schott Musik International.

5. POPIS SLIKA

Slika 1. *Allegro moderato*, prva tema u ekspoziciji

Slika 2. *Allegro moderato*, most u ekspoziciji

Slika 3. *Allegro moderato*, druga tema u ekspoziciji

Slika 4. *Allegro moderato*, *codetta* u ekspoziciji

Slika 5. *Allegro moderato*, mala rečenica u provedbi

Slika 6. *Allegro moderato*, prijelazni dio od dvije dvotaktne fraze u provedbi

Slika 7. *Allegro moderato*, treća tema u provedbi

Slika 8. *Allegro moderato*, prijelazni dio u provedbi

Slika 9. *Allegro moderato*, lažna repriza u provedbi

Slika 10. *Allegro moderato*, prijelazni dio u provedbi

Slika 11. *Allegro moderato*, prva tema u reprizi

Slika 12. *Allegro moderato*, most u reprizi

Slika 13. *Allegro moderato*, druga tema u reprizi

Slika 14. *Allegro moderato*, *coda* u reprizi

Slika 15. *Andante espressivo*, a rečenica u A dijelu

Slika 16. *Andante espressivo*, b rečenica u A dijelu

Slika 17. *Andante espressivo*, c rečenica u A dijelu

Slika 18. *Andante espressivo*, d rečenica u B dijelu

Slika 19. *Andante espressivo*, e rečenica u B dijelu

- Slika 20. *Andante espressivo*, d rečenica u B dijelu
- Slika 21. *Andante espressivo*, a rečenica u A dijelu
- Slika 22. *Andante espressivo*, b rečenica u A dijelu
- Slika 23. *Andante espressivo*, coda
- Slika 24. *Allegretto vivo*, a dio u A dijelu
- Slika 25. *Allegretto vivo*, b dio u A dijelu
- Slika 26. *Allegretto vivo*, most
- Slika 27. *Allegretto vivo*, c dio u B dijelu
- Slika 28. *Allegretto vivo*, d dio u B dijelu
- Slika 29. *Allegretto vivo*, c' dio u B dijelu
- Slika 30. *Allegretto vivo*, coda
- Slika 31. *Allegro non troppo e serio*, a dio u A dijelu
- Slika 32. *Allegro non troppo e serio*, b dio u A dijelu
- Slika 33. *Allegro non troppo e serio*, B dio
- Slika 34. *Allegro non troppo e serio*, a dio u A' dijelu
- Slika 35. *Allegro non troppo e serio*, b dio u A' dijelu
- Slika 36. *Allegro non troppo e serio*, B' dio
- Slika 37. *Allegro non troppo e serio*, a dio u A'' dijelu
- Slika 38. *Allegro non troppo e serio*, prijelazni dio u A'' dijelu
- Slika 39. *Allegro non troppo e serio*, coda

Slika 40. *1. stavak, takt 4-5: lijevo – izvornik (Hoppstock), desno – Segovia izdanje*

Slika 41. *1. stavak, takt 88-92: lijevo – izvornik (Hoppstock), desno – Segovia izdanje*

Slika 42. *1. stavak, takt 53-60: lijevo – izvornik (Hoppstock), desno – Segovia izdanje*

Slika 43. *1. stavak, takt 72-76: lijevo – izvornik (Hoppstock), desno – Segovia izdanje*

Slika 44. *2. stavak, takt 67-68: lijevo – izvornik (Hoppstock), desno – Segovia izdanje*

Slika 45. *3. stavak, takt 1-4: lijevo – izvornik (Hoppstock), desno – Segovia izdanje*