

Instruktivna analiza Sonate u f-molu, op. 57 Ludwiga van Beethovena

Rizvić, Asja

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:947891>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-26**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

ASJA RIZVIĆ

INSTRUKTIVNA ANALIZA SONATE U f-
MOLU, OP. 57 LUDWIGA VAN
BEETHOVENA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

INSTRUKTIVNA ANALIZA SONATE U f- MOLU, OP.57, LUDWIGA VAN BEETHOVENA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Ante Milić, izv. prof.

Student: Asja Rizvić

Ak.god. 2018/2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

Ante Milić, izv. prof.

Potpis

U Zagrebu, _____.

Diplomski rad obranjen _____.

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____
5. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Sadržaj

Sažetak	5
Uvod	1
1. Ludwig van Beethoven i povijesna pozadina nastanka sonate za klavir u f – molu, op. 57	2
1.1. „Ja sam gluh!“	2
1.2. Život nakon Heiligenstadtske oporuke i godine nastanka sonate.....	4
1.3. Érard	4
2. Formalna analiza.....	6
2.1. Allegro assai	8
1.2. Andante con moto	15
1.3. Allegro ma non troppo.....	19
3. Tehnička analiza	23
3.1. Tehnička analiza I. stavka.....	23
3.2. Tehnička analiza II. stavka.....	28
3.3. Tehnička analiza III. stavka.....	28
4. Interpretativna analiza	32
4.1. Suprotstavljanje karaktera.....	32
4.2. Hymne and die Nacht.....	36
4.3. Oluja u noći	38
5. Zaključak	41
6. Literatura	43

Sažetak

Diplomski rad bavi se instruktivnom analizom jedne od najpoznatijih sonata klavirske literature, sonatom u f-molu, op. 57 Ludwiga van Beethovena, poznatijom pod imenom *Appassionata*. Budući da je naziv nastao nakon skladateljeve smrti, povijest nastanka imena bit će iznesena u radu, no neće se koristiti dalje u analizi. Sonata je nastala 1804., a objavljena je 1807. godine u srednjem stvaralačkom razdoblju skladatelja (1801. – 1815.). U tom razdoblju nastaju brojna poznata djela poput sonate za violinu u A-duru (Kreutzer), sonate za klavir u C-duru (poznatijom pod imenom Waldstein), Treće simfonije u Es-duru (Eroica) te jedine Beethovenove opere Fidelio. Na početku rada, bazirajući se uglavnom na pismima skladatelja, bit će ukratko prikazan život skladatelja u razdoblju nastanka sonate. Ostala se poglavlja temelje na analizi koja je ujedno i glavni dio rada. Sonata će biti analizirana formalno s notnim primjerima, tehnički i interpretativno.

Ključne riječi: Ludwig van Beethoven, Sonata u f-molu, op. 57, analiza

Summary

The Master's thesis deals with the instructive analysis of one of the most famous sonatas of the piano literature, the Sonata in F minor, Op. 57 of Ludwig van Beethoven, better known as *Appassionata*. Since this name was created after the composer's death, the history of the name's origin will be stated in the paper, however, it will not be used further through the analysis work. The Sonata was created in 1804, and was published in 1807, in the middle creative period of the composer (1801-1815). During this period, many well-known works were produced such as the Violin Sonata in A major (Kreutzer), the Piano Sonata in C major (better known as Waldstein), the Third Symphony in E major (Eroica), the only Beethoven's opera Fidelio. At the beginning of the thesis, based mainly on the composer's letters, the chapter of a current composer's life during the Sonata period will be briefly presented. The other chapters are based on analysis, which is a major part of the paper. The Sonata will be analyzed formally with sheet music, both technically and interpretively.

Key Words: Ludwig van Beethoven, Sonata in f minor, op. 57, analysis

Uvod

Sonata u f-molu, op. 57 jedno je od ključnih djela moga diplomskoga koncerta. Budući da izvedbe Beethovenovih klavirskih sonata, pogotovo one koje su nastale u srednjoj i posljednjoj fazi skladateljevoga stvaralaštva, izazivaju brojne polemike među pijanistima, odlučila sam u ovome radu napraviti instruktivnu analizu kako bih se približila stilski točnijoj izvedbi, glazbenoj ideji i samoj srži djela.

Formalni je dio analize više objektivnoga karaktera s obzirom na to da se radi o objašnjavanju građe glazbenoga materijala. Međutim u tehničkoj i interpretativnoj analizi, uz pokazivanje situacija koje se javljaju u sviračkoj praksi, rado bih izložila koja su moguća rješenja u rješavanju istih situacija. Ponekad su ona vrlo jednostavna uz promjenu prstometu ili položaja ruke, ali sami ponekad toga nismo svjesni. Stoga ću za pojedina mjesta u djelu izložiti nekoliko vrsta prstometu te objasniti neke od načina vježbanja. U interpretativnoj ću se analizi pokušati približiti skladateljevom načinu izvođenja djela, a iznijet ću i poneku povijesnu činjenicu vezanu uz sam nastanak sonate.

Na početku svakoga većega poglavlja ukratko će biti objašnjeno što se u poglavlju obrađuje.

1. Ludwig van Beethoven i povijesna pozadina nastanka sonate za klavir u f-molu, op. 57

U ovome će se poglavlju govoriti o skladateljevom životu za vrijeme pisanja sonate, tj. o Beethovenovom životu početkom 19. stoljeća, utjecaju bolesti na njegov privatni i glazbeni život te o novitetima u razvijanju klavira.

1.1. „Ja sam gluh!“

Ludwig van Beethoven, ime je koje je ostavilo traga ne samo u glazbi već i u cjelokupnoj povijesti; ime iza kojega stoje primjerci prekrasnih melodija i kompozicija koje se i danas često nalaze na repertoaru klasičnoga programa. Ludwig van Beethoven bio je ličnost koja je svojom glazbom utjecala na svijet svoga doba pa sve do danas.

Rođen je u Bonnu 1770. godine, tijekom života imao je razne učitelje glazbe (neki od njih su Christian Gottlob Neefe i Joseph Haydn), a talent za improvizaciju pokazivao je od malih nogu. Nakon majčine smrti Beethoven se seli u Beč gdje će provesti ostatak svoga života. U mladosti započinju njegove teškoće sa sluhom kojeg je vrlo rano izgubio, međutim, to nije bila prepreka u daljnjem skladanju.

Na prijelazu stoljeća, daleko od doma, zdravstvene poteškoće dovode Beethovena do izoliranoga i depresivnoga načina življenja.

U lipnju 1800. godine u pismu prijatelju Franzu G. Wegleru prvi put priznaje svoje zdravstveno stanje:

„...moje loše zdravlje je bacilo prepreke na moj put. Na primjer moj sluh je postao slabiji u posljednje tri godine.“

„Zadnje dvije godine izbjegavao sam društvo, jer je nemoguće da im kažem: Ja sam gluh!“

Da je bilo koja druga profesija, ne bi bilo toliko važno, ali u mojoj je to grozna stvar.“¹

¹ KALISCHER, A. C., *Beethoven's Letters*, New York: Dover Publications Inc., 1972., str. 20.

Bolest tijekom godina dovodi Beethovena do depresije i ogorčenosti. U pismima prijateljima i braći priznaje da je puno puta htio počiniti samoubojstvo, ali je glazba jedini razlog zbog kojega to nije napravio.

1802. godine napisao je *Heiligenstädter testament*, oporuku u kojoj ispovijeda svoje psihičko i zdravstveno stanje braći. Dvije godine nakon nastanka pisma počinje pisati sonatu op. 57.

Isječci iz oporuke:

„Od djetinjstva nadalje, srce i um potaknuli su me da budem ljubazan i nježan i uvijek sam bio sklon vršenju velikih djela. Samo pomislivši da sam se u zadnjih šest godina našao u jednom stanju, koje su pogoršali neinteligentni liječnici. Zavaravan iz godine u godinu s nadom poboljšanja, a zatim napokon prisiljen na mogućnost trajne nemoći (koja može trajati godinama ili biti potpuno neizlječiva).“

„Ponekad sam čak i nastojao da sve ovo zaboravim, ali koliko sam oštro bio vraćen iskustvom lošeg sluha. Ipak nisam mogao reći ljudima: Govorite glasnije, vičite, jer sam gluh!“

„...u to vrijeme došao sam do točke kad sam htio skončati život, sama umjetnost suzdržala mi je ruku..“²

² KALISCHER, A. C., *Beethoven's Letters*, New York: Dover Publications Inc., 1972., str. 38.

1.2. Život nakon Heiligenstadtske oporuke i godine nastanka sonate

Pronalazeći jedinu utjehu u glazbi, Beethoven se u potpunosti posvećuje skladanju. 1803. godine nastaju neka od najboljih Beethovenovih kompozicija poput sonate u C-duru, op. 53, Waldstein i 3. simfonije u Es-duru, Eroica.

Sonatu op. 57 Beethoven počinje pisati u ljeto 1804. godine.³ U to doba Josephine Deym, rođena Brunsvik, jedna od sestara grofa Franza von Brunsvik kojem je sonata posvećena, nakon smrti muža počinje s privatnim satovima klavira kod Beethovena. Kako je vrijeme prolazilo, Beethoven je počeo iskazivati svoje osjećaje prema njoj. Postoji dokaz da ju je skladatelj zaprosio te da mu je ona vjerojatno uzvratila osjećaje, ali nije se mogla udati za njega zbog prerane smrti muža i drugačijega statusnog položaja u društvu.⁴

Sonata u f-molu, op. 57 objavljena je u veljači 1807. godine u izdanju izdavačke kuće *Bureau des arts et d'industrie*.⁵ Danas je poznata pod nazivom *Appassionata*, imenom koje sam skladatelj nije odabrao, već se ono pojavljuje u izdanju obrade sonate za četiri ruke Augusta Cranza 1838. godine.

Carl Czerny, Beethovenov učenik, tvrdi kako je skladatelj sonatu op. 57, proglasio svojom najboljom sonatom do razdoblja nastanka sonate op. 106.⁶ Sonata je zadržala status jedne od najzanimljivijih Beethovenovih kompozicija i do danas je često izvođena među pijanistima.

1.3. Érard

1803. godine Beethoven je dobio novi klavir francuskoga graditelja Sébastiana Érarda. Do 1790. godine Sébastian i njegov brat Jean-Baptiste, gradili su klavire s pet oktava. Novost Beethovenovoga klavira je ta što mu je klavijatura proširena, tj. imala je pet i pol oktava. Zanimljiva je činjenica da postoje dokazi koji opovrgavaju tvrdnju da je klavir bio poklon jer u spisima Érardove tvornice stoji kako je skladatelj ostao

³ GORDON, S., *Beethoven's 32 Piano Sonatas, A Handbook for Performers*, Oxford University Press, New York: 2017, str. 201.

⁴ GORDON, S., *Beethoven's 32 Piano Sonatas, A Handbook for Performers*, New York: Oxford University Press, 2017., str. 201

⁵ Ibid, str. 202.

⁶ Ibid. str. 202.

dužan novac. Beethoven nije bio pretjerano oduševljen instrumentom, imao je teži dodir od uobičajenih klavira engleske mehanike i stoga 1810. godine. Beethoven u pismu Andreasu Steicheru, poznatom bečkom graditelju klavira na čijim je brojnim instrumentima skladatelj svirao i skladao, izjavljuje kako je Érardov klavir u potpunosti neiskoristiv. Međutim u samoj strukturi sonate op. 57, Beethoven koristi krajnje registre i vrlo je vjerojatno da je Érardov klavir imao veliki utjecaj na nastanak sonate. Već je na samome početku izlaganja teme Beethoven iskoristio krajnji duboki registar tadašnjega klavira F₁.

2. Formalna analiza

U ovome će se poglavlju obraditi oblik stavaka sonate. Analizirat će se glazbena struktura svakoga stavka, tematski materijali, građa akorada, harmonijske progresije, odnosi tema, ali i odnosi samih stavaka u sonati. Na početku svakoga potpoglavlja analiza će biti prikazana u tablici.

U formalnome analiziranju sonate korišteno je G. Henle Urtext izdanje.

Nazivi potpoglavlja su ujedno imena stavaka:

2.1. Allegro assai

2.2. Andante con moto

2.3. Allegro ma non troppo

Tablica 1: Formalni prikaz I. stavka - *Allegro assai* - 12/8, f-mol

EKSPOZICIJA (1-65) 1. tema (1-24)	1-4 1. tema, f-mol 4-8 1. tema, Ges-dur 9-16 proširenje 16-24 1. tema, f-mol	m. rečenica (4) m. rečenica (4) v. rečenica (2 + 3 + 3); kadenca V.st. f-mola m. rečenica (4) + m. rečenica (4); kadenca V.st As-dura
Most (24-34)	V.st As-dura	m. rečenica (3) + m. rečenica (7)
2. tema (35-50)	35-39 2. tema, As-dur 39-50 2. tema (As-dur) + proširenje as -mol	m. rečenica (2 + 2) m. rečenica (4) - modulacija preko MS +1 + 1 + 1 + m. rečenica (4)
Codetta (51-65)	as-mol	m. rečenica (1 + 1 + 2) + m. rečenica (1 + 1 + 4) + m. rečenica (1 + 1 + 2)
PROVEDBA (66-134)	tonalitetni plan: E-dur (1.tema), e-mol, C-dur, As-dur (materijal mosta), Des-dur (2.tema), b-mol, Ges-dur/Fis-dur, h-mol (uklon), G-dur (uklon), C-dur (uklon), povratak preko VII. i V. stupnja u f- mol	m. rečenica (4) + 2 + 3 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 4 + m. rečenica (4) + m.rečenica (4) + 4 + 1 + 1 + 2 + m. rečenica (4) + m. rečenica (4) + 2 + 1 + 1 + 1 + v.rečenica (12)
REPRIZA (135-204) 1. tema (135-163)	135-139 1. tema, f-mol 139-143 1. tema, Ges-dur 144-151 proširenje 151-163 1. tema, F-dur	m. rečenica (4) m. rečenica (4) v. rečenica (2 + 3 + 3); kadenca V. st f - mola m. rečenica (4) + 2 + 2 + 2 + 2
Most (163-173)	V.st F-dura	m. rečenica (3) + m. rečenica (7)
2. tema (174-189)	174-178 2. tema, F-dur 178-189 2. tema (F-dur) + proširenje f-mol	m. rečenica (2 + 2) m. rečenica (4) - modulacija preko MS + 1 + 1 + 1 + m. rečenica (4)
Codetta (190-204)	f-mol	m. rečenica (1 + 1 + 2) + m. rečenica (1 + 1 + 4) + m. rečenica (1 + 1 + 2)
Coda (205 -238)	materijal 1.teme f-mol, dominantna Des-dura, 2.tema Des-dur, dominantna f-mola, f-mol, Harmonijska progresija 218-238: bII-♯III-IV-VI-I-II-♯III-V-VI-VII-I-II-♯III-II ⁷ -D/V-I-V ⁷	m. rečenica (5) + 2 + m. rečenica (5) + 2 + 2 + 1 + 1 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 4
Più allegro (239-262)	239-241 2.tema, f-mol 257-262 1. tema, f-mol	2 + v.rečenica (4 + 4) + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + + m.rečenica (6)

2.1. Allegro assai

Stavak je u sonatnome obliku, osnovni je tonalitet f-mol, mjera je 12/8, a oznaka tempa je *Allergo assai*. Ekspozicija traje 66 taktova.

Počinje izlaganjem teme u osnovnome tonalitetu, f-molu. Prvu temu čine dvije male rečenice od četiri takta. Rečenice se mogu podijeliti prema ritmičkoj strukturi na dva dijela – prvi dio čini punktirani šesnaestinski motiv koji silaznim te potom uzlaznim kretanjem razlaže trozvuk f-mola i Ges-dura dok je drugi dio rečenice kontrastan, statičan te ga karakterizira motiv trilera. Prva rečenica je u f-molu koja kadencira na dominantu. U drugoj rečenici iznosi se materijal prve na napuljskoj harmoniji.



Slika 1: Prva tema I. stavka

U devetome taktu javlja se proširenje s ponovljenim drugim dijelom teme i umetnutim novim motivom (10. takt) koji je građen od tri osminke i jedne četvrtinke, tzv. sudbinski motiv.



Slika 2: Sudbinski motiv

U 14. taktu javlja se dvotaktna fraza u šesnaestinskome kretanju smanjenoga akorda e – g – b koja kadencira na dominantu osnovnoga tonaliteta te priprema ponovno izlaganje prve teme u drugoj polovici 16. takta. Ritmička struktura teme je promijenjena u sinkopirano uzlazno kretanje akorada f-mola i C-dura. U 23. taktu javlja se drugi dio teme koji promjenom note e u es priprema dominantu tonaliteta druge teme u As-duru.

Nakon toga javlja se most za koji je karakterističan pedalni ton na dominantu As-dura u repetirajućim osminkama. Građa mosta nešto je duža od uobičajenoga sonatnog klasičnog oblika koji se može naći u sonatama napisanim u ranijem skladateljevomu stvaralačkom razdoblju.

U 35. taktu počinje izlaganje druge teme. Građena je od šesnaestinskoga motiva prve teme u oktavama dok se u basu javlja harmonijska figuracija u osminkama.



Slika 3: Druga tema I. stavka

Čini ju mala rečenica od dvije dvotaktne fraze, potom se u drugoj polovici 39. takta prva fraza ponavlja u višem registru. U 42. taktu počinje proširenje gdje pomoću sniženoga VI. stupnja Beethoven iz As-dura modulira u istoimeni mol, as-mol. Od 44. do 46. takta javlja se drugi dio prve teme, motiv trilera u augmentaciji. Od 47. do 50.

takta javlja se mala rečenica, a čini ju osminsko silazno kretanje tonova as-mola koje potvrđuje novi tonalitet i priprema nastup *codette*.



Slika 4: Uvodni taktovi *codette*

Ona počinje u 51. taktu, u as-molu. Građena je od dvije jednotaktne fraze u šesnaestinskome pomaku na I. i VI. stupnju. Potom nastupa dvotaktna fraza dominantne funkcije u kojoj se javlja zastoj na kvintakordu sniženoga II. stupnja koji vodi do razloženoga četverozvuka VII. stupnja sa šesnaestinskim silaznim kretanjem u desnoj i osminskim uzlaznim kretanjem u lijevoj ruci, a ono konačno dovodi do kadenciranja fraze s terckvartakordom II. stupnja na dominantni septakord. Cijela se građa ponavlja u višem registru gdje, u drugoj polovici 58. takta, dolazi do proširenja. U lijevoj ruci javljaju se duže notne vrijednosti čineći kraće fraze od pola takta s izmjenom subdominantne i dominantne funkcije te se u 60. taktu javlja sekundarna dominantna V. stupnja. *Codetta* završava s ponovljenim frazama od jednoga takta koje provode harmonijsku progresiju I – IV – V – I te kadencira na I. stupnju as-mola.

Pomoću enharmonijske modulacije Beethoven počinje provedbu stavka u drugoj polovici 65. takta gdje izlaže materijal prve teme na harmoniji trozvuka gis-mola kao svojevrsni uvod te u E-duru kao potvrda tonaliteta.



Slika 5: Uvodni taktovi provedbe

Zatim se ponavlja drugi dio teme četiri puta u E-duru sa završnom kadencom na dominantni. U drugoj polovici 78. takta počinje motivička razrada prvoga dijela prve teme u e-molu. Šesnaestinski se motiv proteže kroz obje ruke, a javlja se i nepravilna ritmička struktura u obliku kvintole. Pomoću dijatonske modulacije Beethoven isti materijal razrađuje u c-molu i As-duru. Cijeli dio završava s rastvorbama akorda u lijevoj ruci, izmjenjujući septakord VII. stupnja a – c – es – ges i septakord V. stupnja as – c – es – ges. U 93. taktu javlja se materijal mosta ekspozicije, ovaj put na pedalnom tonu dominante Des-dura. U drugoj polovici 109. takta počinje razrada druge teme u Des-duru, a pomoću kromatske modulacije, povišenjem V. stupnja, tema se ponovno izlaže u b-molu te se dijatonskom modulacijom po treći put izlaže i u Ges-duru. Nakon izlaganja druge teme javljaju se jednotaktne fraze. Enharmonijski nakon Ges-dura, prva fraza je u Fis-duru, druga u h-molu, treća u G-duru te četvrta u C-duru. U 123. taktu počinje završni dio provedbe koji je građen od razloženoga smanjenoga sekundakorda des – e – g – b koji ima dominantnu funkciju u f-molu. U 130. taktu u lijevoj ruci ponovno se javlja treći tzv. sudbinski motiv od tri osminke i jedne četvrtinke. Provedba završava na dominantni f-mola s pedalnim tonom.

Repriza počinje u 135. taktu gdje se prva tema izlaže u oktavama na repetirajućem osminskom pedalnom tonu koji traje čak 17. taktova. Građa materijala mosta slična je kao i u reprizi, no ovaj se put tema u akordima izlaže u F-duru. U 159. taktu javlja se sinkopirano akordičko kretanje smanjenoga akorda e – g – b s kojim Beethoven odlaže nastup F-dura jer je kasniji materijal još uvijek u f-molu. Do samoga nastupa druge teme u 174. taktu nema potvrde F-dura. Druga se tema prvo izlaže u F-duru, potom u f-molu, a daljnji je materijal izložen po istom principu kao i u

ekspoziciji.



Slika 6: Repriza I. stavka

Coda počinje u drugoj polovici 204. takta gdje se u lijevoj ruci izlaže prvi dio prve teme u f-molu, a u desnoj se ruci javlja harmonijska figuracija u šesnaestinkama. U 206. taktu javlja se uklon u Des-dur gdje se materijal izlaže na dominantni IV. stupnja f-mola, potom u Des-duru te ponovno na dominantni Des-dura pripremajući nastup druge teme u Des-duru u drugoj polovici 210. takta. Tema se izlaže opet u C-duru te se tako vraća u osnovni tonalitet, f-mol. U 218. taktu počinje harmonijska progresija bazirana na uzlaznim paralelnim sekstakordima, počevši od napuljskoga sekstakorda (koji je u prethodnom Des-duru također u subdominantnoj funkciji), koja se transformira u kadencu za završni dio u f-molu.

Završni dio prvoga stavka *Più allegro* počinje konačnim rješenjem motiva u osnovni tonalitet. U lijevoj se ruci javlja harmonijska figuracija u osminkama dok se u drugoj polovici 239. takta ponovno izlaže druga tema u osnovnome tonalitetu. U 249.

taktu javljaju se akordi u građi trećega motiva s oštrim *sf* kojem se kasnije ritam mijenja u triole koje vode do razrješenja cijele *code*. U 257. taktu u lijevoj se ruci ponavlja prvi dio prve teme u osnovnome tonalitetu u uzlaznome kretanju koje završava silazno u dubokom registru u *ppp* dok je u desnoj ruci harmonijska figuracija u šesnaestinkama čije je rješenje na završna dva preostala tona kvintakorda f-mola as – c.

Tablica 2: Formalni prikaz II. stavka - <i>Andante con moto</i> - 2/4, Des-dur; Tema s varijacijama		
TEMA	1-8 prvi dio teme, kadenca Des-dur 9-16 drugi dio teme, kadenca Des-dur	v. rečenica (4 + 4) + v. rečenica (2 + 2 + 4)
I. VARIJACIJA	Građena sukladno temi, Des-dur	v. rečenica (4 + 4) + v. rečenica (2 + 2 + 4)
II. VARIJACIJA	Građena sukladno temi, Des-dur	v. rečenica (4 + 4) + v. rečenica (2 + 2 + 4)
III. VARIJACIJA	Ponavljjanja Des-dur	v. rečenica (4 + 4) + v. rečenica (4 + 4) + 2 + 2 + m. rečenica + 2 + 2 + m. rečenica
REKAPITULACIJA TEME	Des-dur, kadenca na harmoniji VII ⁷ f-mola	v. rečenica (4 + 4) + 2 + 2 + 5

1.2. Andante con moto

Drugi je stavak tema s varijacijama, osnovni je tonalitet Des-dur, mjera je 2/4, a oznaka tempa *Andante con moto*.

Tema je građena od dvije velike rečenice 8 + 8 taktova koje se mogu podijeliti na dvije fraze od četiri takta, dvije dvotaktne fraze i jedne fraze od 4 takta 4 + 4 + 2 + 2 + 4. Obje rečenice kadenciraju na tonici Des-dura te imaju znakove ponavljanja. Prva rečenica građena je od dužih notnih vrijednosti te se pri kadenciranju na završetku fraza u lijevoj ruci javlja punktirano šesnaestinsko i tridesetdruginsko silazno kretanje. Materijal druge rečenice građen je uglavnom od punktiranoga kretanja akorada kao svojevrsna varijacija prve rečenice.

Andante con moto

9

13

Slika 7: Tema II. stavka

Prva varijacija je u osnovnome tonalitetu, građena je od izmjenjivanja akorada desne ruke i basovog tona lijeve ruke. Tematski se materijal izlaže u desnoj ruci, a u



Slika 8: Prva rečenica I. varijacije

nastupima pauza javljaju se duže notne vrijednosti u lijevoj ruci u *legatu*. Varijacija je također građena od dvije velike rečenice po osam taktova, od kojih se prva može podijeliti na dvije četverotaktne fraze, a druga rečenica, sukladno temi, može biti podijeljena na dvije dvotaktne i jednu četverotaktnu frazu.

U drugoj se varijaciji tematski materijal nalazi u šesnaestinskom figuriranom kretanju te je slušno teže prepoznatljiv dok lijeva ima duže notne vrijednosti.



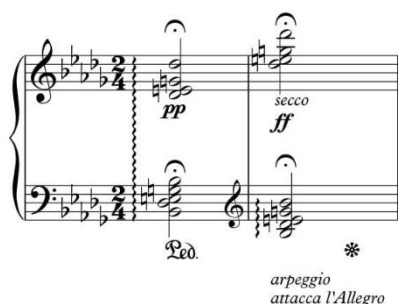
Slika 9: Prva rečenica II. varijacije

Cijela građa stavka temelji se na tome da svaka varijacija donosi sve zgusnutiju građu. Sukladno tome, treća varijacija ima tridesetdruginsko kretanje u lijevoj ruci dok se tematski materijal javlja u višem registru desne ruke, naravno, u dužim notnim vrijednostima. Potom ponovljenu prvu rečenicu preuzima lijeva ruka i izlaže temu dok desna preuzima tridesetdruginsko kretanje. Ova varijacija nema znakove ponavljanja, već je cijela raspisana izlaganjem tematskoga materijala kroz obje ruke. Kombinira načine variranja prethodnih dviju varijacija, kraće notne vrijednosti nasuprot dugih te sinkopirane nastupe. Tonalitet ostaje isti.



Slika 10: Prva rečenica III. varijacije

U 81. taktu ponovno se javlja tema koja je ornamentirana šesnaestinskim kretanjem u lijevoj ruci. Specifično je što sam kraj stavka ne kadencira na tonici Desdura, već završava sa terckvartakordom VII. stupnja f-mola do kojeg Beethoven dolazi dijatonskom modulacijom preko zajedničkoga akorda as – c – es. Završna dva takta pripremaju *attacca* nastup trećeg stavka.



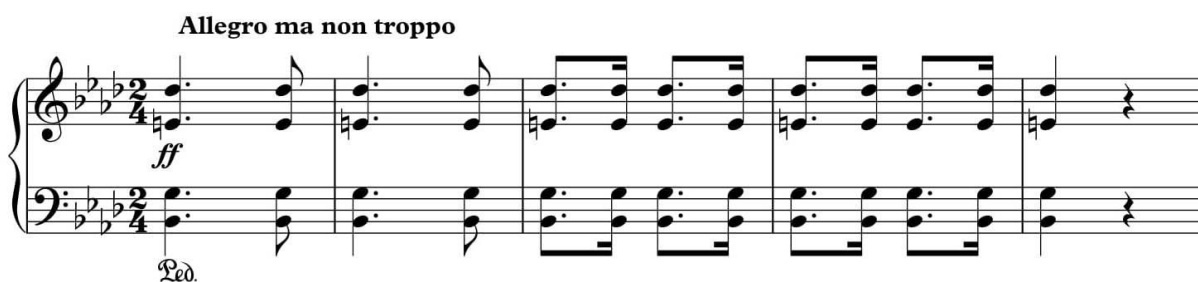
Slika 11: Završna dva takta II. stavka

Tablica 3: Formalni prikaz III. stavka - <i>Allegro ma non troppo</i> - 2/4, f-mol		
EKSPOZICIJA (1-118) Uvod (1-19)	Materijal se zasniva na harmoniji VII ⁷	m. rečenica (5)+ 2 + 2 + m. rečenica (4) + v. rečenica (6 + 4)
1. tema (20-64)	20-23 1.tema, f- mol 24-28 1. tema, Ges-dur 28-32 1. tema, f- mol 32-36 1. tema, Ges-dur 36-64 proširenje, f-mol	2 + 2 m. rečenica (4) 2 + 2 m. rečenica (4) m. rečenica (4) + m. rečenica (4) + m. rečenica (6) + m. rečenica (4) + m. rečenica (4) + m. rečenica (6)
Most (64-76)	f-mol - G ⁷ - C-dur	2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2
2. tema (76-96)	c-mol	v. rečenica (2 + 2 + 6) + v. rečenica (2 + 2 + 6)
Codetta (96-117)	c-mol, kadenca na dominantni b-mola: ♯III ⁷	m. rečenica (4)+ m. rečenica (4) + 2 + 2 + 2 + v. rečenica (8)
PROVEDBA (118-212)	118-141 razrađuje se materijal 1. teme, b-mol 142-158 novi materijal, b-mol, V/f-mola 158-168 sekvenciranje materijala 1. teme, f-mol, I-bII-♯III-IV 168-211 priprema reprize V ⁷ -bII-V ⁷ -VII ⁷ -V ⁷	2 + 2 + 1 + 1 + 2 + 2 + 2 + 4 + 2 + 2 + 4 v. perioda: m. rečenica(4) + m. rečenica(4) + m. rečenica(4) + m. rečenica (4) m. rečenica (4) + m. rečenica (4) + m. rečenica (4) + m. rečenica (4) + 2 + 2 + 2 + 2 + 8 + 6 + 6
REPRIZA (212-307) 1. tema (212-227)	212-219 1. tema, f-mol, Ges-dur 220-227 1. tema s dodanim novim glasom, f-mol, Ges-dur 228-256 proširenje, f-mol	2 + 2 + m. rečenica (4) 2 + 2 + m. rečenica (4) m. rečenica (4) + m. rečenica (4) + m. rečenica (6) + m. rečenica (4) + m. rečenica (4) + m. rečenica (6)
Most (256-267)	f-mol-III ⁷ -Des-dur	2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2
2. tema (268-288)	f-mol	v. rečenica (2 + 2 + 6) + v. rečenica (2 + 2 + 6)
Codetta (288-308)	f-mol	v. perioda: m. rečenica (4) + m. rečenica (4) + 2 + 2 + 1. volta: v. rečenica (8) 2. volta: v. rečenica (2 + 2 + 4)
Coda - <i>Presto</i> (308- 361) 1. dio (308-325b) 2. dio (325b-361)	f-mol, As-dur 325b-340, f-mol, Ges-dur 341-361, f-mol	v. rečenica (2 + 2 + 2) + v. rečenica (2 + 2 + 2 + 4) 2 + 2 + 4 + 2 + 2 + 4 + v. perioda: 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + v. rečenica (9)

1.3. Allegro ma non troppo

Treći je stavak napisan u f-molu, mjera je 2/4, nosi oznaku *Allegro ma non troppo* i sonatnoga je oblika.

Počinje uvodom od 19 taktova u kojem je 13 puta ponovljen smanjeni terckvartakord VII. stupnja f-mola. U osnovnom obliku čine ga tonovi e – g – b – des.



Slika 12: Uvod III. stavka

U drugoj polovici petoga takta javlja se silazno šesnaestinsko kretanje koje je zapravo figurirana verzija istoga akorda sa zastojem na noti e. U 10. taktu nastavlja se šesnaestinski niz gdje se u drugoj polovici 13. takta javlja model građen od malih sekundi s povišenim IV. stupnjem, odnosno notom h, unisono. Taj se model ponavlja za malu sekundu niže sa sada povišenim III. stupnjem (nota a) te tako stvara veću dramatičnost i neizvjesnost nastupa teme. Napokon se u 19. taktu rješava u notu as i priprema konačni nastup prve teme u f-molu.



Slika 13: Prva tema III. stavka

Tematski materijal javlja se u 20. taktu u osnovnome tonalitetu, traje osam taktova, a čine ga dvije dvotaktne ponovljene fraze i jedna mala rečenica od 4 takta. Građen je od šesnaestinskoga uzlaznog, a zatim i silaznoga kretanja u desnoj ruci. Može se vidjeti povezanost s temom iz prvoga stavka jer se u drugome dijelu teme ponovno javlja napuljska harmonija, odnosno sniženi II. stupanj (nota ges). Lijeva ruka sadrži puls stavka u dužim notnim vrijednostima te se bazira na glavnim dobama u taktu s ponekim šesnaestinskim predudarom. U 28. taktu tema se ponavlja za oktavu više s dodanom tercom i oktavom u križanju lijeve i desne ruke.

U 36. taktu dolazi do proširenja koje se temelji na šesnaestinskome motivu predudara sa *sf* na prvoj dobi. U 51. taktu isti se materijal ponavlja u obrtaju, lijeva preuzima materijal desne, a desna lijeve.

U 64. taktu javlja se most. Materijal je u desnoj ruci građen poput tematskoga materijala dok se u lijevoj javlja harmonijska figuracija. Počinje u osnovnome tonalitetu te pomoću kromatske modulacije odlazi u c-mol.

Druga tema počinje u 76. taktu u c-molu, a čine ju dvije ponovljene velike rečenice (svake od 10 taktova) koje se mogu podijeliti na dvije ponovljene dvotaktne fraze i malu rečenicu od 6 taktova.

The musical score for the second theme, measures 20-28, is presented in three systems. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is C minor (three flats). The time signature is 2/4. The first system (measures 20-23) shows a right hand with eighth-note patterns and a left hand with sustained chords, marked with *sf*. The second system (measures 24-27) continues the patterns, with a *cresc.* marking. The third system (measures 28-31) shows a *dim.* marking and a key change to C major in the final measure.

Slika 14: Druga tema III. stavka

Nadalje se u drugoj rečenici materijal varirano ponavlja u akordima u lijevoj ruci i iste je građe – dvije ponovljene dvotaktne fraze s malom rečenicom od šest taktova, zaključno 2 + 2 + 6 + 2 + 2 + 6 takta. Tematski materijal građen je od silaznoga kretanja dužih notnih vrijednosti u tercama, potom u akordima u lijevoj ruci i variranoga šesnaestinskog modela preuzetog iz uvoda stavka u desnoj.

U 96. taktu počinje *codetta* čiji se materijal bazira na šesnaestinskome modelu tematskoga materijala. Čini ju mala rečenica od četiri takta koja se ponavlja za oktavu više s proširenjem od četiri dvotaktne fraze i malom rečenicom od 6 taktova – zaključno 4 + 4 + 2 + 2 + 2 + 2 + 6 taktova. Završna dva takta čine rastvorbe smanjenoga sekundakorda ges – a – c – es.

Provedba počinje u 118. taktu sa znakovima ponavljanja i oznakom *la seconda parte due volte*. Građena je od tematskoga materijala prvoga dijela stavka u b-molu te se u drugoj polovici 122. takta u lijevoj ruci javlja materijal uvoda. U 126. taktu Beethoven uvodi novi glas u cijelim notama, bas, koji se postepeno kreće u intervalu sekunde te kasnije diminuiru u četvrtinke koje se izmjenjuju kroz lijevu i desnu ruku. U 142. taktu izlaže se novi materijal od sinkopiranoga ritma jedne osminke, četvrtinke i osminke u gornjem glasu koji se kasnije ponavlja u oktavama dok lijeva ima harmonijsku figuraciju akorada. Materijal je građen kao mala rečenica od 4 takta koja se ponavlja u b-molu. Nakon toga isti se model ponavlja na dominantni osnovnoga tonaliteta. U 158. taktu javlja se materijal *codette* u f-molu s proširenjem od šest taktova (170. - 175. takta). U 176. taktu javlja se harmonijska progresija rastvorbe akorada napuljskoga sekstakorda f-mola, dominantnoga septakorda f-mola i četverozvuka VII. stupnja f-mola, koji se augmentacijom razlaže u osminkama, a onda i u polovinkama, da bi se u 206. taktu na pedalnom tonu javio ponovno dominantni septakord f-mola, protežući se uzlazno kroz četiri različita registra.

U 212. taktu javlja se repriza s tematskim materijalom u osnovnom tonalitetu. U 220. taktu tema prelazi u lijevu ruku dok se u desnoj javlja novi materijal. Građen je od dvije ponovljene dvotaktne fraze, od kojih je druga u oktavama, te jedne male rečenice od 4 takta. Dio od 228. do 255. takta identičan je prvome dijelu. U 256. taktu most počinje identično kao i u prvom dijelu, međutim, modulacije su drugačije. Preko četverozvuka as – c – es – ges, Beethoven modulira u Des-dur. U 268. taktu javlja se druga tema u f-molu. Razrada je materijala istovjetna prvome dijelu. Nakon ponavljanja, u označenome drugom dijelu (*seconda volta*), javlja se osam taktova građenih od dvije ponovljene dvotaktne fraze i jedne male rečenice od četiri takta koje

uvode u *codu* i novi tempo s oznakom *Presto* u 308. taktu.



Slika 15: Prvi dio *code* III. stavka

Coda je podijeljena po razradbenome materijalu na dva dijela. Prvi dio građen je od dvije velike rečenice od osam taktova s time da je prva rečenica u osnovnome tonalitetu, a druga ponavlja tematski materijal u As-duru. Drugi dio počinje u drugome dijelu ponavljanja (*seconda volta*), u naznačenome 325. taktu. U desnoj ruci javlja se tematski materijal prvoga dijela stavka dok se u lijevoj javljaju rastvorbe akorada prvo na tonici f-mola, potom na napuljskoj harmoniji, na dominati, i ponovno na tonici. Na samome kraju dolazi do rastvorbe toničkoga kvintakorda f-mola te stavak završava s triput ponovljenim toničkim kvintakordom.

3. Tehnička analiza

U ovome će se poglavlju obraditi tehnički zadaci i izazovi koji se javljaju kroz cijelu sonatu. Izložiti će se moguća rješenja kako bi izvođaču omogućila što lakšu i vjerodostojniju izvedbu. Obradit će se i različite mogućnosti prstometa.

Za ovu analizu korišteno je više izdanja: G. Henle urtext izdanje, Breitkopf und Härtel, Oliver Ditson & Co., Dover Publications, G. Ricordi & C., C. F. Peters, Curci n. d.

3.1. Tehnička analiza I. stavka

Na početku stavka izlaganje teme javlja se unisono u dinamici *pp* i u *legatu*, što će od izvođača tražiti stabilnost i ujednačen ton koji je ponekad teže postići na početku kompozicije, osobito u tišim dinamikama. To je posebice razvidno ukoliko se svira na dotad nepoznatom instrumentu, a to nije rijedak slučaj kod pijanista (ponekad nema dovoljno vremena za isprobavanje i navikavanje na ton i zvučnost instrumenta), te u situacijama nedovoljne ugrijanosti prije koncerta. Rezultat svih čimbenika može pridonijeti nastanku akcenta, tj. trzaja ruke pri promjeni položaja razloženoga akorda, te se pri pokušaju sviranja *pp* može javiti neujednačenost ruku i "šuplji" ton. Stoga je, u ovome slučaju, najbolja pomoć u izlaganju teme izbor dobrog prstometa koji osigurava oslonac i sigurnost pri samom početku sonate. Prstomet je osobna stvar, on ovisi o građi i dužini ruke, ali neke su situacije univerzalne pri rješavanju nepotrebnih "pogrešaka". U drugome taktu na prvoj dobi, na noti f, poželjno je u desnoj ruci promijeniti peti prst na palac kako bi se postiglo *legato* sviranje fraze bez dodatnih i nepoželjnih akcenata. Budući da se radi o dužoj notnoj vrijednosti, to je sasvim lako izvedivo i ne zahtijeva preveliku tehničku spretnost pijanista ili preveliko i dugotrajno izvježbavanje. U lijevoj ruci takvo premještanje prstiju nije potrebno jer se javlja prvi prst na noti f u drugome taktu preko kojega se lako dolazi do trećega prsta na notu As. Međutim ako se žele postići sinkronizirani pokreti obje ruke, moguće je promijeniti palac na peti prst – to će ujedno pomoći u još boljem sviranju *legato*.

Prema navedenoj formuli, mogu se slagati različite kombinacije prstometa u izlaganju prvog dijela prve teme u desnoj ruci:

1. kombinacija: 3 2 1 2 3 5-1 2 3 5 1
2. kombinacija: 4 2 1 2 3 5-1 2 3 5 1
3. kombinacija: 5 3 1 2 3 5-1 2 3 5 1

U lijevoj ruci:

1. kombinacija: 1 3 5 3 2 1 3 2 1 2
2. kombinacija: 1 2 4 3 2 1 3 2 1 2
3. kombinacija (s izmjenom): 1 3 5 3 2 1-5 3 2 1 2

U nekim izdanjima javljaju se i: 2 4 5 4 2 1-5 4 2 1 2⁷

2 3 5 3 2 1 3 2 1⁸

Sve kombinacije primjenjive su na izlaganje teme u Ges-duru, dapače, poželjno je svirati temu s istim prstometom.

U trećem taktu fraza teme završava s trilerom, a s obzirom na to da se motiv trilera proteže kroz cijeli stavak (drugi dio prve teme pojavljuje se 15 puta kroz isti, ali i različite tonalitete) bilo bi poželjno, ako je moguće, pronaći isti prstomet za svaki motiv trilera. To skraćuje vrijeme vježbanja i daje sigurnost u izvedbi jer jednom kada se savlada određeni obrazac prstomet na jednom motivu, postoji veća mogućnost da će dobro funkcionirati i u ostalima.

Kojim prstom će se svirati nota c u desnoj ruci u trećem taktu na prvoj dobi ovisi o nekoliko čimbenika, a to su, želi li izvođač podijeliti temu na dva dijela ili ju svirati kao jednu cjelinu. Obje opcije su legitimne ako imaju glazbenoga smisla, međutim, najbolje bi bilo držati se skladateljeve ideje. Ako izvođač nije siguran kako frazirati i koja je opcija bolja i bliža Beethovenovoj ideji, bilo bi poželjno savjetovati se s pouzdanim izdanjem ili, još bolje, potražiti skladateljev rukopis ako je dostupan. U Beethovenovom rukopisu *legato* luk stoji na prva dva takta s predtaktom, što znači da se drugi dio teme može shvatiti kao posebna, odvojena cjelina. To je bitno jer znači da se u trećem taktu na notu c može staviti palac, a time se ujedno dobiva pravilna pozicija ruke za sviranje nadolazećega trilera. To, naravno, nije jedina opcija, ali stavljanjem palca dobit će se i prirodno odvajanje fraza koje je Beethoven napisao. Druga opcija je drugi prst koji je također dobar odabir u sviranju trilera jer se izmjenom drugoga prsta na noti c i stavljanjem palca na istu notu u predudaru postiže veća aktivnost palca, što je potrebno u sviranju trilera. Navedene dvije opcije su najpoželjnije, ali naravno moguće je izabrati i neke druge.

⁷ G. Ricordi & C. (urednik: Alfredo Casella)

⁸ Curci n. d. (urednik: Artur Schnabel)

Neke od kombinacija prstometa koje su moguće u sviranju drugoga dijela prve teme su:

1. kombinacija: 1 2 1 23 1 3 2 1
2. kombinacija: 2 3 1 23 1 3 2 1
3. kombinacija: 3 4 1 23 1 4 3 2
4. kombinacija: 3 4 2 34 2 5 3 2

Može se dogoditi da triler prilikom izvođenja nije dovoljno razgovijetan, tj. da njegov početak i kraj nije jasan, stoga je potrebno svirati ga aktivnim prstima te ne žuriti u izvođenju, pogotovo ne na kraju trilera.

U 14. taktu javlja se silazno, a zatim uzlazno kretanje u šesnaestinkama u *forte*. Dramatika koja se javlja na samom početku sonate održava njezin daljnji karakter, naravno, a ukoliko ona ne bude dobro izvedena, izvođač ne ostavlja dobar dojam u nastavku izvedbe. Kako bi se postigao pravi efekt iznenađenja i briljantnosti, opet je potrebno odabrati odgovarajući prstomet te znati načine vježbanja i najbolji položaj ruke i prstiju.

U izvedbi 14. i 15. takta potrebno je koristiti minimalne pokrete prstiju, koji su čvrsti i zaokruženi, jako blizu klavijaturi uz blagu rotaciju ruke. Fiksiranje ruke može dovesti do kočenja, a uz zdravstvene posljedice dovodi i do nedostatka zvuka. Svaki dodatni nepotrební pokret i ravni prsti stvaraju osjećaj tromosti, veća je vjerojatnost javljanja "prljavih" nota te nemogućnost održavanja tempa. Potrebno je uz čvrste i zaokružene prste raditi brze izmjene položaja ruke. To se može vježbati podjelom na grupe tonova svakoga položaja. Tonovi se u grupi mogu vježbati polako i stabilno, stvarajući osjećaj lakoće i sigurnosti, dok se izmjena prsta na sljedeću grupu vježba brzo, ovisno o prstometu. Svaki prstomet donosi drugačiji raspored grupa. Potom se svaka grupa može izvježbavati zasebno u brzom tempu, zatim povećavajući broj grupa sve do konačne mogućnosti sviranja cijelog mjesta u pravom tempu. Moguće je i vježbanje na način izmjene brzih i sporih nota. Za vježbanje čvrstoće prstiju može se svirati i *staccato*. Pri krivom odabiru prstometa doći će i do krivog izvježbavanja, stoga bi bilo najpoželjnije, na samom početku čitanja teksta, isprobati nekoliko kombinacija te se odlučiti za onu koja najbolje odgovara građi ruke i glazbenoj ideji svirača.

Nekoliko kombinacija prstometa su:

1. kombinacija: (silazni niz) 4 2 5 1 4 2 1 5 2 4 1 3 1 5 2 4 1 3 1 5 2 4 1 5 2 4
(uzlazni niz) L. R. 5 4 2 1

D. R. 1 2 3 4 5 (ili zadnja nota s L. R.)

2. kombinacija: (silazni niz) 4 2 5 1 3 2 1 5 2 5 2 3 1 5 2 5 2 3 1 5 2 4

(uzlazni niz) L. R. 4 2 1 3 2 1 ili 5 4 2 1 3 2 1 ili 5 3 1

D. R. 1 2 4

1 2 3 1 2 3

U 17. taktu u ponavljanju teme u akordima u *ff* dinamici, potrebno je svirati akorde s čvrstim prstima uz opušten zglob, svako kočenje ruke dovodi do “neprirodnoga” grubog tona. Također potrebno je odmah naučiti brze izmjene pozicija akorada. U lijevoj ruci ponavljanje akorada nije potrebno svirati u navedenoj dinamici i to iz dva razloga: prvi – materijal lijeve ruke, ponavljajući akordi, samo su pratnja te ih treba kao takve i shvatiti i sukladno tome prilagoditi materijalu desne te drugi – materijal se nalazi u dubokome registru gdje su deblje žice, pa je taj registar klavira ionako glasniji. U ponovnom javljanju teme unisono u *p* dinamici potrebno je prije izmijeniti pedal kako bi bilo dovoljno vremena da se ton rasprši te tako olakša nastup iznenadnog *piana*. Sve navedeno vrijedi i za reprizu.

U 24. taktu repetirajući ton bi trebao biti ujednačen, stoga je poželjno izmjenjivati prste 1 2 3, ali, naravno, moguće je sve svirati i s jednim prstom, ovisno o tehničkoj vještini izvođača. U 28. taktu u desnoj ruci potrebno je izvježbati brze pokrete ruke pri mijenjanju oktave.

U nastupu druge teme u 35. taktu u lijevoj ruci, pratnja se svira rotacijom ruke lijevo – desno uz čvrste i zaokružene prste. U desnoj ruci u izlaganju teme nepoželjna situacija koja se može pojaviti je *non legato* sviranje oktava ili pak akcenti. U *legato* sviranju druge teme pomoći će fleksibilan zglob i držanje nota dužih notnih vrijednosti do samog kraja njihovoga trajanja. Isto kao i u prvoj temi moguće je izmjenjivati prste, npr. u 36. taktu na prvoj dobi na noti as_1 5-3 te ponovno na noti g_1 5-3. U 37. taktu na prvoj dobi na as 1-2 te po sličnom principu svirati sve *legato* oktave u stavku.

U 51. taktu potrebno je jasno izdvojiti melodiju od pratnje, naglasak je na gornjem glasu. U ovom slučaju melodiju čine tonovi as , as , ces_1 , b , as , as , ces_1 , b , as . Rotiranjem i zamahom ruke može se dobiti jačina u izražavanju gornjih tonova. Naravno, bitan je puls i kontrola tempa. Ovakva mjesta znaju “povući” i izvođači nesvjesno ubrzavaju što ne samo da otežava jasnoću sviranja ovoga mjesta, već se ne postiže ni karakter. U 53. taktu ponavljajuće šesnaestinke u desnoj ruci moguće je svirati s kombinacijama prstometa: 3 5, 2 4 ili početi s palcem te nastaviti 2 4. Palac se u ovom slučaju dodaje kao sigurnost i priprema ruke te kako bi se izbjeglo

eventualno kočenje ruke. U drugoj polovici 53. takta silazni niz moguće je svirati prstometom:

1. kombinacija: 3 5 2 4 1 3 1 5 2 5 2 4
2. kombinacija: 1 5 2 4 1 5 1 5 2 4 1 5
3. kombinacija: 3 5 2 3 1 3 1 5 3 5 2 4

U provedbi u izlaganju materijala prve teme, vrijedi isto što i za ekspoziciju. U 81. taktu šesnaestinsko kretanje u kvintolama te potom u sekstolama poželjno je svirati lijevom rukom, isto kao i u 85. taktu. Potrebno je naći odgovarajući prstomet te ako je moguće, koristiti isti prstomet za iste modele za lijevu i desnu ruku. Kroz cijelu provedbu pojavljuju se tehnički elementi ekspozicije. Ako se svi tehnički uvjeti u ekspoziciji zadovolje i dovoljno dobro i pametno izvježbaju, provedba, ali i repriza neće predstavljati puno poteškoća u izvedbi. U 123. taktu javljaju se rastvorbe akorada smanjenoga četverozvuka VII. stupnja f-mola u *ff* dinamici. Potrebno je dinamički nijansirati ovo mjesto u okvirima zadane dinamike te napraviti mogućnost za tonsko razvijanje sve do početka reprize.

U reprizi u 138. i u 142. taktu drugi dio prve teme javlja se u akordima te tako oni mogu otežati razgovijetno izvođenje trilera. Potrebno je imati opušten zglobov te na drugi dio takta, na početku trilera, odignuti ruku i napraviti dovoljan zamah koji bi doveo do lakšeg izvođenja trilera. Usto, ruka ima priliku u odvajanju akorada napraviti pokret opuštanja prije sviranja sljedećega akorda. Budući da početak reprize počiva na pedalnom tonu u 150. taktu, nije moguće svirati uzlazni šesnaestinski niz uz pomoć lijeve ruke, što znači da je potrebno naći odgovarajući prstomet. Neke od kombinacija su:

1. kombinacija: 1 5 2 4 1 2 3 1 4 2 5 1 3
2. kombinacija: 1 5 2 5 1 2 3 1 3 2 5 1 3
3. kombinacija: 3 2 5 2 5 1 3

U *codi* u desnoj ruci potrebno je vježbati s prenaglašenim akcentima doba u sporome tempu tako da ruka zapamti i nauči pokret. To će pridonijeti tome da su u brzome tempu pokreti manji, ali akcenti točni, a ruka će se uz pravilne zamahe manje umarati i kočiti.

Od 218. takta, šesnaestinsko razlaganje akorada može se vježbati tako da se akordi sviraju skupa, nerazloženo i s brзом izmjenom pozicija; zatim na brze i spore grupe s naglaskom na to da brze grupe tonova postaju sve veće dok se ne obuhvati cjelina.

Također se može vježbati *staccato* za čvrstoću i brzinu prstiju.

U *Più allegro* dijelu javlja se isti slučaj izlaganja druge teme: lijeva ruka s opuštenim zglobovima i koristeći rotaciju lijevo – desno, a desna u oktavama s izmjenom prsta. Također poželjno je vježbati *legato* bez pedala.

3.2. Tehnička analiza II. stavka

U izlaganju teme potrebno je istaknuti gornji glas i svirati precizan tridesetdruginski i šesnaestinski ritam. Potrebno je jasno odsvirati mjesta koja su *legato* i ona koja su *non legato*.

U I. varijaciji u desnoj ruci nužno je precizno odsvirati osminke s pauzama jer se ponekad zna dogoditi da osminke traju predugo. Isto vrijedi i za šesnaestinke i njihove pauze.

U II. varijaciji u desnoj ruci *legato* će se postići s ne prevelikim podizanjem prstiju i njihovom aktivnosti dok zglob ima veću ulogu. Potrebno je istaknuti melodiju teme jer zbog dužih notnih vrijednosti lijeva dolazi do izražaja.

III. varijacija je tehnički zahtjevnija od prethodne dvije, tj. zahtijeva bolju pripremu u vježbanju. Tridesetdruginski pomak vježba se na već navedene načine brzih i sporih grupa, dakle, prvo dvije spore note pa dvije brze i obrnuto. Njihov se broj povećava na četiri brze, četiri spore i obrnuto; pa jedan takt u bržem tempu, drugi u sporijem i obrnuto te tako povećavajući broj brzih nota dok se ne može obuhvatiti cijela varijacija. Za aktivnost prstiju, može se vježbati i *staccato*.

3.3. Tehnička analiza III. stavka

Na samom početku stavka, kako je već rečeno u prethodnom poglavlju, javlja se terckvartakord VII. stupnja harmonijskoga f-mola 13 puta. U sviranju toga akorda potrebno je istaknuti gornji glas kako bi septima došla do izražaja te tako stvorila još veću napetost i dramatiku. Ostali glasovi bi trebali biti tiši jer unatoč *ff* dinamici, ne sviraju se svi tonovi u akordu jednakom jačinom. Notu des₂ bilo bi poželjno svirati jakim i stabilnim prstom, u ovom slučaju najbolja je opcija treći prst, međutim, može se svirati

i s četvrtim i petim prstom.

Potom slijedi šesnaestinski niz od kojeg je građen cijeli stavak, što znači da šesnaestinke moraju biti tonski ujednačene, stabilne bez nepotrebnih akcenata, ali opet ne preteške, već moraju lagano "teći" po klavijaturi. Uz razne načine vježbanja, koji će biti objašnjeni u nastavku rada, potrebno je, naravno, odabrati odgovarajući prstomet koji će pomoći u ostvarivanju glazbene ideje.

S predtaktom na šesti takt počinje prva skupina šesnaestinki, a neke od kombinacija prstometa su:

1. kombinacija: 4 3 2 5 3 2 1 4 3 2 1
2. kombinacija: 4 3 2 4 3 2 1 4 3 2 1
3. kombinacija: 3 1 3 5 3 2 1 4 3 2 1

U predtaktu na 14. takt lijeva se pridružuje desnoj te unisono iznose materijal koji se kreće u sekundama i potom sekvencira za veliku sekundu niže. Moguće je da se javi situacija u kojoj ruke ne sviraju skupa, već dolazi do njihovoga neslaganja. Veću pozornost treba dati lijevoj ruci jer ona tek nastupa i priključuje se desnoj koja je prirodnim silaznim putem došla do toga materijala. Kako bi se spriječila nejednakost ruku, svirač treba odrediti tempo iz tempa lijeve ruke, dakle, desna je samo pratnja, a lijeva je glavna u ovom slučaju. To će ujedno dati i bolji karakter samome uvodu te privući slušateljevu pažnju na novi registar koji se javlja. Poželjno je vježbati i s prenaplašenim akcentima koji će u pravom tempu nestati, no pokreti ruke bit će ujednačeni. Neke od kombinacija prstometa u unisonom sviranju desne i lijeve ruke su:

1. kombinacija: D. R. 2 3 2 1
L. R. 2 1 2 3
2. kombinacija: D. R. 1 3 2 1
L. R. 3 2 3 4
3. kombinacija: D. R. 1 4 3 2
L. R. 1 2 3 4

Naravno od navedenih kombinacija, moguće je spojiti prstomete drugih, a također je moguće dodati još prstometa, ovisno o afinitetima i tehničkim mogućnostima svirača. U 16. taktu sekvenciranje istog materijala bilo bi najpogodnije svirati istim prstometom, no ako to nije moguće, može se koristiti i drugi prstomet iz navedenih primjera ili pak novi.

U 20. taktu u nastupu teme, ključno je izabrati dobar prstomet jer se tematski

materijal, moglo bi se reći i glava teme, proteže kroz cijeli stavak čak 38 puta u desnoj ruci.

Neke od mogućih kombinacija prstometa u izlaganju tematskoga materijala su:

1. kombinacija: 1 2 4 3 4 3 2 1 4 3 2 1 3 4 2
2. kombinacija: 2 1 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 1
3. kombinacija: 1 2 3 1 4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 1
4. kombinacija: 1 2 3 5 4 3 2 1 4 3 2 1 3 4 2

Šesnaestinski materijal koji se javlja kroz cijeli stavak, ne samo u temi, moguće je vježbati na razne načine. Bitno je da su prsti blizu klavijature, čvrsti i zaokruženi uz minimalne pokrete. U ovom slučaju čak nije ključna pokretljivost zgloba, već podlaktice koja prenosi šaku od pozicije do pozicije. Što manje pokreta to bolje. Na takav će se način postići ujednačeno *legato* sviranje. Šesnaestinke se mogu vježbati na podjelu sporih i brzih nota, npr. u grupi od četiri šesnaestinke dvije su spore, a dvije brze i obrnuto. Potom se gleda veća cjelina, a to je podjela šesnaestinskih grupa u taktu – jedna grupa od četiri šesnaestinske je spora, a druga brza i obrnuto. Nakon toga se gleda cjelina od dva takta gdje su u jednom taktu brze, a u drugom spore šesnaestinke. Svaki put grupa brzih nota postaje veća i veća dok se ne obuhvati jedna po jedna fraza, a potom i veći dijelovi stavka.

U predtaktu na 29. takt javlja se križanje ruku – lijeva ruka svira duže notne vrijednosti u prvoj oktavi sa šesnaestinskim predudarom na *sf* četvrtinku u tercama koja se *legato* rješava u osminku u tercama. Potom se opet vraća u bas ključ s pulsom na prvu dobu u oktavi. Potrebno je brzo izvježbati ovaj premještaj ruke, a desna bi ruka trebala biti automatizirana kako je premještanje lijeve ne bi omelo u izlaganju šesnaestinki. U 49. taktu na 50. takt potrebno je izvesti neprimjetno preuzimanje šesnaestinskoga materijala iz desne u lijevu.

U 64. taktu, ali i u reprizi u 256. taktu u lijevoj ruci, javlja se situacija koja bi uz nepravilno vježbanje mogla dovesti do kočenja ruke. Kako bi se to izbjeglo, ovo mjesto vježba se u sporom tempu s minimalnom upotrebom prstiju i velikom upotrebom zgloba u smjeru gore – dolje. Također akord se može vježbati istovremeno kako bi ruka zapamtila položaj nakon skoka s petim prstom u početku fraze. Zatim se ponovno može vježbati na brze i spore grupe, ali uvijek uz opušteni zglob. Sviranje ovoga mjesta samo s prstima dovest će do neuravnoteženog ritma, tromosti, nemogućnosti održavanja tempa te već navedenoga kočenja zgloba i ruke.

U 135. taktu, u provedbi u desnoj ruci, Beethoven je dodao novi glas, koji je

legato i u dužim notnim vrijednostima dok se šesnaestinski pomak nastavlja. Najbolje rješenje za ovo mjesto je sljedeće: na drugu dobu u 135. taktu, u srednjem glasu, na noti b_1 dolazi palac, koji jednostavno “sklizne” na notu c_2 . Također je u 136. taktu na drugoj dobi u srednjem glasu na noti f_2 lakše svirati s palcem, no opet sve, naravno, ovisi o izvođaču. Druga je opcija da na notu f_2 dođe treći prst.

Mjesta u lijevoj ruci u taktovima 74, 75, 138 – 158 potrebno je svirati rotacijom lijevo – desno jer na taj način dolazi do manjega zamaranja ruke. Isti slučaj je u desnoj u taktovima 47, 86, 88, 90 – 96, 278, 280, 282 – 287.

Zadnji dio stavka može izvođaču stvoriti osjećaj nelagode, pogotovo zbog oznake tempa *Presto*. Međutim pomoću ovoga mjesta, svirač određuje tempo početka stavka. Sama oznaka trećega stavka *Allegro ma non troppo* upućuje da prvotni tempo nije brz, što olakšava izvedbu *code*, tj. sami kraj sonate.

U početku izlaganja novoga materijala u 310. taktu potrebno je istaknuti gornji glas i odrediti dobar prstomet. Neke od kombinacija prstometu u gornjem glasu u f-molu su:

1. kombinacija: 5 5 3 5 4 2 4 5 5 5 3 5 4 2 4 5 5 4 3 5
2. kombinacija: 5 5 3 5 5 2 4 5 5 5 3 4 5 2 4 5 5 4 4 5

U desnoj ruci u izlaganju materijala u As-duru:

1. kombinacija: 5 5 3 5 4 2 4 5 5 5 3 5 4 2 4 5 5 3 4 5 5 3 4 5 5 4 3 5
2. kombinacija: 4 3 4 5 5 4 4 5

U drugom dijelu *code*, u lijevoj ruci, pomoći će naglašavanje nota s oznakom *sf* dok ostale note u taktu ne moraju biti preglasne (kao ni u desnoj ruci) te je potrebno sustavno graditi dinamiku od *f*, *più f* do *ff*. Također svaki *sf* ne smije biti jednake jačine, već ga je potrebno uklopiti u trenutnu dinamiku.

Za cijeli je stavak bitna tehnika sviranja ljestvica i njihovih elemenata. Prije vježbanja stavka poželjno bi bilo proći nekoliko ljestvica s njihovim elementima i s naglaskom na rastvorbe akorada, osobito četverozvuka. Također može se proći nekoliko tehničkih vježbi u sviranju šesnaestinki. Ovakva priprema ne samo da će ubrzati proces uvježbavanja stavka, već je dobra i za ugrijavanje prstiju. Proces je uvježbavanja sa stalnim prakticiranjem i vježbanjem sve kraći i kraći, a prsti su u dobroj sviračkoj formi.

4. Interpretativna analiza

Postoje brojna svjedočanstva Beethovenovih suvremenika koja govore o tome kako je sam skladatelj izvodio svoje kompozicije⁹, no to se ipak treba uzeti *cum grano salis* s obzirom na to da svako stajalište pojedinca o nečijom izvedbi ne može u potpunosti biti objektivno. Što je Beethoven htio izraziti kroz sonatu u f-molu, op. 57, ostaje samo na nagađanjima. Ipak, sam bi se izvođač, kroz različite izvore, trebao informirati o skladatelju, njegovome životu te o razdoblju kada je djelo nastalo. To će svakako pomoći u boljoj i vjerodostojnijoj izvedbi. U ovom će se poglavlju obraditi interpretativna analiza djela te pokazati koji se izazovi javljaju pred izvođačem te će biti i ukratko izjašnjeno osobno viđenje glazbene ideje svakoga stavka.

Za pomoć pri interpretativnoj analizi korišten je rukopis skladatelja, prvo izdanje sonate te G. Henle Urtext izdanje.

4.1. Suprotstavljanje karaktera

Na samome početku izvedbe treba obratiti pozornost na skladateljevu oznaku tempa, *Allegro assai*, u značenju prilično brzo. To određuje karakter stavka, a svaka tromost ili pretjerana ekspresivnost ne bi priličila dostojnoj izvedbi. Budući da se već u mostu javlja repetirani ton u osminkama, jako je važna preciznost tempa, tj. stabilno održavanje pulsa. Beethoven želi obratiti pažnju na svih 12 osminki – one bi trebale biti prisutne u pozadini čak i kada nisu napisane. Pomoću njih javlja se iščekivanje, blaga nervoza, napetost svega što će nastupiti. Prilično brzo – *Allegro assai* – oznaka je tempa, međutim, kontrolirano i s blagom zadržskom, poručuju osminke. Napetost se iskazuje i brojnim pauzama u djelu. Što će se dogoditi i kako će se završiti nesigurno je, a na izvođaču i publici preostaje samo da iščekuju svaki sljedeći tijek i obrat glazbe jer ni u životu, pa tako ni u glazbi, nema sigurnosti u ono što dolazi.

Sljedeća je odrednica dinamika, a prije samoga sviranja potrebno je analizirati dinamičke oznake cijeloga stavka. Prva se tema izlaže u *pp* dinamici koja traje 12 taktova. U 9. i 11. taktu stoje oznake za *cresc.* i *decresc.* koje je sam skladatelj ispisao. U predtaktu na 13. takt javlja se *subito f* u šesnaestinskom silazno – uzlaznom pasažu

⁹ SKOWRONECK T., Beethoven the Pianist, Cambridge University Press, New York: 2010, str.68

koji završava u 16. taktu na dominantom akordu u *p* dinamici. *Piano* završetak fraze stvara atmosferu u kojoj ni izvođač ni publika nisu u potpunosti svjesni onoga što se upravo dogodilo – je li prošao uvod, je li krenula razrada stavka i konačno rješenje napetosti?

Nastup teme u drugoj polovici u 16. taktu je ponovno je u *pp* dinamici te se u 17. taktu nastavlja u *subito ff* gdje se tema iznosi u akordima. Koliko je neobičan ovakav brzi preokret krajnjih dinamika za Beethovenovo doba govori činjenica da u prvome izdanju sonate, u drugoj polovici 16. takta, ipak stoji oznaka *p*, referirajući se na drugi nastup u drugoj polovici 18. takta gdje se tema ponavlja u *p* dinamici. U Beethovenovom rukopisu stoji *pp*, potom *p*. Taktovi koji slijede imaju sljedeću dinamičku konstrukciju: 20. takt – *ff*, 21. takt – *p*, 22. takt – *ff* i potom konačno oznaka *p* od 24. do 34. takta. Ovakva nagla promjena dinamike, u razlici od samog jednoga takta, predstavlja veliki izazov pijanistu da svaku izmjenu odsvira zanimljivo, drugačije te da publici ne postane slušno prenaporno i da se uspije održati tijek i puls skladbe.

Od 33. takta ponovno se javlja *pp* dinamika te je to ujedno i dinamika druge teme. Obje su teme povezane ritmom i dinamikom. U 39. taktu javlja se *crescendo* koji u 41. taktu prelazi u *p* dinamiku. 42. takt ponovno je u *f* sa *sf* oznakom na drugoj dobi, a u 43. taktu ponovno prevladava *p* dinamika sve do *codette*.

Dinamička konstrukcija *codette* je sljedeća: 51. i 52. takt – *f*, 53. i 54. takt – *ff*, 55. i 56. takt – *f*, 57. – 64. takta – *ff*, u 64. taktu javlja se oznaka *diminuenda*.

Nastup provedbe ponovno se javlja u *pp* dinamici. Dinamika izlaganja tematskoga materijala ekspozicije korespondira dinamici provedbe.

U predtaktu na 79. takt ponovno se javlja *f* oznaka, međutim, u 79. taktu kada se desna ruka pridružuje lijevoj sa šesnaestinkama, vidljivo je u skladateljevom rukopisu, ali i u prvom izdanju, oznaka *f*, što znači da je Beethoven izričito tražio obje ruke u istoj dinamici. Građa materijala desne ruke u 79. i 80. taktu može se shvatiti kao pratnja i sukladno tome svirati tiše, no Beethoven je tražio jednakost u želji da se izrazi još veća dramatičnost.

U 93. taktu javlja se *p* dinamika i smirenje sa *sf* u 96. i 100. taktu. U 104. taktu dinamika je *pp*, a u 105. taktu stoji oznaka *crescenda* koja vodi do *f* u 108. taktu. U 109. nastup druge teme je u *p* dinamici. U 112. taktu *crescendo* vodi do *f* u 113. taktu te u drugoj polovici takta dolazi do *subito p* u novom izlaganju teme. U 115. oznaka *crescenda* ponovno vodi do *f* dinamike u 117. taktu, no ovaj se put *f* nastavlja i to Beethoven izričito naglašava oznakom *sempre più forte* u 118. taktu. Od 123. do 134. takta

dinamika je u *ff*.

Repriza počinje *piano* dok je nastup prve teme u *pp* i traje do 149. takta u kojem se ponovno javlja oznaka *crescenda*. U 150. je taktu dinamika *f*, a 151. takt ima *subito p*.

Dinamička građa reprize korespondira s dinamičkom građom ekspozicije.

Coda počinje u *pp* dinamici, oznaka *crescenda* javlja se u 208. taktu, a od 210. do 214. takta je *p* s oznakom *crescenda* dok je od 214. do 218. takta *f* dinamika. Od 218. do 235. sve je u *ff* dinamici.

U 235. taktu dinamička oznaka je *p* koja u 238. taktu prelazi u *pp* s *crescendom* do *p*.

Dio *Più allegro* počinje *subito ff* rješenjem motiva iz dominante u osnovni tonalitet. Od 239. do 242. takta je *p* dinamika, a u 242. *crescendo* do *f* dinamike; u 254. taktu stoji oznaka *sempre più forte*, što upućuje na to da je do *f* dinamike potrebno doći prije toga takta. U 256. taktu javlja se kratki *ff* koji nestaje već u sljedećem taktu. Zanimljivo je da na prvoj dobi 257. takta lijeva ruka ima oznaku *ff*, a desna *f*, što ukazuje na to da je Beethoven htio dati važnost konačnom rješenju cijele situacije na toniku te da ovaj put, za razliku od provedbe, šesnaestinke u desnoj ruci imaju ulogu pratnje. Na četvrtoj dobi istoga takta javlja se *p* dinamika s *diminuendom* koji završni akord dovodi u *ppp* dinamiku prvi put u stavku.

Nakon analize odrednice dinamike jasno je vidljivo da ona ima veliku ulogu u ovom stavku te da se na njoj temelji glazbeno tkivo. Bitno je poštivati sve oznake onako kako je to sam skladatelj zapisao da bi interpretacija bila vjerodostojna i bolja.

Sljedeća odrednica na koju bi izvođač trebao obratiti pažnju je pedal. Ova sonata ima oznake pedala koje je Beethoven ispisao. Prva takva oznaka nalazi se u 123. taktu gdje je skladatelj napisao oznaku pedala kroz cijelu rastvorbu akorada, a da izvođač ne bi pomislio kako se Beethoven zabunio oko ove oznake, u 125. taktu stoji oznaka *sempre ped*, a zatim još jednom stavlja oznaku i u 128. taktu, što ukazuje na to da je Beethoven izričito htio puni pedal u rastvorbama akorada. No, potrebno je znati i biti svjestan jedne činjenice. Klaviri na kojima je Beethoven svirao i skladao, tonski i dinamički su drugačiji od današnjih klavira¹⁰. Razlika je u tome što je na povijesnim klavirima 18. stoljeća efekt pedala puno kraće trajao od pedala suvremenih klavira. Držati isti pedal na 11 taktova bilo bi u potpunosti glazbeno i stilski krivo i

¹⁰ GORDON, S., *Beethoven's 32 Piano Sonatas, A Handbook for Performers*, New York: Oxford University Press, 2017, str. 11.

neukusno. Dovelov bi do velike zbrke i nerazgovijetnosti tonova. Ono što je poželjno učiniti je koristiti polupedal – na taj se način filtriraju sve tonske nejasnoće. Isto vrijedi i za taktove od 218. do 237. i 257. do 262. U drugoj polovici 237. takta Beethoven piše puštanje pedala i njegovo uzimanje tek na koroni. Bilo bi poželjno ispoštivati ovu oznaku.

Još jedna jako važna interpretacijska odrednica je artikulacija. Beethoven je bio jako precizan u pisanju artikulacijskih oznaka. Izvođač bi trebao jasno pokazati koji dijelovi su *legato*, a koji *non legato*. To će mu pomoći oko jasnoga čitanja notnoga teksta i poštivanja oznaka lukova. Beethoven je bio majstor u *legato* sviranju kako izvori tvrde¹¹, stoga je od iznimne važnosti poštivati oznake.

No, jedna zanimljivost javlja se na samom početku stavka.

U 10. taktu u lijevoj ruci, u tzv. sudbinskom motivu, tri osminke i četvrtinka imaju *staccato* oznaku. Međutim kod ponavljanja u 12. taktu četvrtinka nema oznaku *staccata*, a u 13. je taktu u cijelom motivu izostavljen *staccato* način sviranja. Razlog je interpretacijske prirode, pogotovo jer se u zadnjem ponavljanju motiva javlja kraj oznake *ritardanda*. U ovom slučaju *staccato* sviranje po zadnji put ne bi bilo previše logično.

Pauze imaju veliku ulogu u Beethovenovim kompozicijama te ih je potrebno ispoštivati i odslušati, pogotovo u prvome stavku gdje one ravnopravno sudjeluju u izlaganju tematskoga materijala.

Još se jedan zanimljiv slučaj može pronaći već u nekoliko prvih taktova stavka – trileri. U trećem se taktu prvi put u temi pojavljuje motiv trilera gdje je skladatelj napisao prvu notu trilera, a isti se slučaj javlja u sedmome i devetome taktu, međutim, u 11. taktu početak trilera nije ispisan. Moglo bi se pretpostaviti da je Beethoven odlučio ne raspisivati prvu notu trilera jer je smatrao da će izvođač razumjeti kako se podrazumijeva da triler počinje od donje note, ali to nije slučaj jer se kasnije opet može naći raspisana nota trilera. Ne može biti greška i slučajnost jer, osim u skladateljevom rukopisu, i u prvome se izdanju može pronaći isti slučaj. Sonata je objavljena za vrijeme Beethovenovoga života i on je imao informaciju o izdanju. Rješenje za ovaj slučaj preostaje na pijanistu, u većini izvedbi triler počinje od gornje note referirajući se na prethodne, ali možda je Beethoven baš tražio različitost, stoga možda nije krivo početi i od note trilera?

¹¹ SKOWRONECK, T., *Beethoven the Pianist*, New York: Cambridge University Press, 2010, str. 85.

Naravno i kada se sve oznake ispoštuju, opet ostaje pitanje što je sam Beethoven htio reći ovim stavkom. Ono što se prvo može primijetiti su krajnosti. Vječna borba u kojoj nema kraja. Borba pojedinca sa samim sobom i s vanjskim svijetom. Kako se odlučiti činimo li nešto „pravo“ ili „krivo“? Što se može uzeti pod sigurno u svijetu u kojem se svakodnevno događaju stravične katastrofe? Je li moguće samo zaboraviti i ne vidjeti takav svijet i pokušati se uklopiti ili se boriti protiv njega. Opet budući da jesmo dio toga svijeta, sama borba protiv njega je i borba protiv sebe samih. Ponekad se pojave trenutci sreće, radosti koje nas podsjetuju kako bi uvijek trebalo biti, no oni traju nedovoljno dugo da nam susret sa stvarnosti bude još gori i teži. Ovo je stavak pitanja u kojem nema odgovora, stavak iščekivanja u kojem nema konačnog rješenja. Ovo je stavak čistoga zemaljskog svijeta, svijeta u kojem se trenutno nalazimo sa sjećanjima boljega mjesta o kojem ne znamo je li samo naša ideja, bijeg od stvarnosti ili lijep san.

4.2. Hymne and die Nacht

1. Heil'ge Nacht, o gieße du
Himmelsfrieden in dies Herz!
Bring dem armen Pilger Ruh,
Holde Labung seinem Schmerz!

2. Harfentöne, lind und süß,
Weh'n mir zarte Lüfte her,
Aus des Himmels Paradies,
Aus der Liebe Wonnemeer.

Hell schon erglüh'n die Sterne,
Grüßen aus blauer Ferne:
Möchte zu euch so gerne
Flieh'n himmelwärts!

Glüht nur, ihr goldnen Sterne,
Winkend aus blauer Ferne:
Möchte zu euch so gerne
Flieh'n himmelwärts!

Pjesma *Hymne an die Nacht* na tekst Friedricha von Matthisona je zapravo tema drugog stavka sonate. Zbog prve dvije riječi Heilige Nacht – Sveta noć, danas se izvodi na božićnim svečanostima. Pretpostavlja se da je Beethoven skladatelj pjesme upravo zbog drugoga stavka, a i zato što je već pisao djela na Matthisonove stihove¹², no to nije dokazano. Je li pjesma nastala prije pisanja sonate te ju je

¹² KALISCHER, A. C., *Beethoven's Letters*, New York: Dover Publications Inc., 1972., str. 21.

Beethoven uzeo za temu drugoga stavka ili je ona nastala iz drugog stavka, ne zna se. Budući da je pisana u stilu njemačkoga korala, postoji velika šansa da je sama melodija postojala i prije. Objavljena je nakon smrti skladatelja i pisca, stoga postoji šansa da je ona produkt neke treće nepoznate osobe. To će svakako bolje znati istražiti muzikolozi i nije relevantno za ovaj rad.

Međutim ono što je važno za interpretaciju drugoga stavka je građa teme i same pjesme. Nema prevelikih intervalskih skokova, ritam je jednostavan, melodija se temelji na gornjemu glasu pa sve to upućuje na koralno pjevanje. Poput pjesme *Hymne an die Nacht*, njemački korali u crkvama izvodili su se *a capella*, pritom su uključeni samo muški glasovi (što objašnjava i registar teme u stavku), a važnost ima tekst i njegova metrika.

Naglasak je na gornjemu glasu, iako postoji mogućnost da se istakne i poneki srednji glas jer se tema ponavlja te je instrumentalno napisana. Također je važno pravilno fraziranje, koje se može vrlo lako dobiti ako se tema otpjeva prije početka rada na samome stavku.

Oznaka tempa je *Andante con moto*, što znači hodajući s pokretom i time Beethoven ukazuje da tempo stavka nije ni prespor ni pretrom i odnosi se na jedinicu mjere – četvrtinku. Puls kroz cijeli stavak bi trebao biti jednak, čak i u varijacijama. Da je htio bilo kakvu promjenu tempa, skladatelj bi to, naravno, i označio. Karakter varijacija se postiže njihovom artikulacijom, a ne promjenom tempa.

Sam karakter cijeloga stavka je miran i stabilan, bez pretjeranih i iznenadnih dinamičkih kontrasta, za razliku od prvog i trećeg stavka sonate. On predstavlja unutarnji mir, sigurnost i utjehu između dvije katastrofe. Može se shvatiti kao odgovor na iščekivanje prvoga stavka. Shvaćanje da sve ima smisla i da ništa nije slučajno ili uzalud. Da u katastrofi u kojoj se nalazimo, zaista pogledamo unutar sebe i shvatimo da od nas samih kreće promjena koju želimo jer smo ipak dio nekog boljeg svijeta te da on nije samo ideja ili san, već postoji i tu je, upravo se nalazimo u njemu dok odjekuju melodije korala. I da napokon shvatimo, iako nam se to često čini, nikad nismo zaista prepušteni sami sebi. Ovo je stavak savršene ravnoteže, koji svojim krajem, vraća ponovno u stvarnost.

4.3. Oluja u noći

Carl Czerny je za III. stavak rekao:

Ako je Beethoven (koji je toliko volio prikazivati prizore iz prirode) ovdje razmišljao o valovima olujne noći dok se poziv za pomoć čuje izdaleka – takva bi slika mogla dati sviraču prikladnu ideju za odgovarajuću izvedbu ovog ogromnog tonskog nijansiranja. Beethoven je s uzbuđenjem radio na mnogim svojim najljepšim kompozicijama kroz slične vizije i slike nastale iz čitanja ili iz vlastite aktivne fantazije. Istinski ćemo ključ njegovih skladbi i njihovog izvođenja pronaći samo preciznim znanjem okolnosti pod kojima su nastale, ako su takve općenito moguće¹³.

Kako je već rečeno, stavak počinje uvodom od 13 puta ponovljenoga smanjenog akorda u *ff* u kojem je septima u gornjem glasu te se tako disonantnost još više ističe. Karakter uvoda može se shvatiti kao šok, panika i vrisak. Od prvoga stavka koji počinje skladateljevom borbom i odupiranjem te pitanjem i neizvjesnošću o tome što će se dalje dogoditi, do drugog koji pokazuje mir i pogled prema unutrašnjem svijetu i želji i nadi da i vanjski bude takav, treći stavak donosi šokantno buđenje u stvarnost. U ovom stavku više nema borbe, neka viša sila, poput oluje (kako navodi Czerny), preuzela je stvar u "svoje ruke"; nema se više što za učiniti, već joj se prepustiti i čekati njezin kraj.

U prva četiri takta Beethoven je napisao oznaku pedala, želeći postići što veću zvučnost akorada. Ovisno o klaviru i dvorani, izvođač u ovom slučaju može, ali i ne mora koristiti polupedal s obzirom na to da se radi o istoj harmoniji.

U petom taktu počinju tri pokušaja šesnaestinskoga silaznog niza, od kojih je treći uspješan, te dovodi nastup teme u 20. taktu. Prvi pokušaj je u *p* dinamici, u drugom se javlja *crescendo* dok je treći siguran, potpun i u *f* dinamici s *diminuendom* u pripremi teme.

Tematski je materijal dosta zanimljivo razrađen. Tema je građena od uzlazno – silaznoga šesnaestinskog kretanja, koji kasnije u ponavljanju postaje pratnja, a važnost dobiva lijeva ruka u gornjem registru sa šesnaestinskim predudarom na *sf* četvrtinku u tercama koja se legato rješava u osminku u tercama. Ovaj motiv počiva

¹³ Odlomak preuzet i preveden iz: DRAKE, Kenneth, *The Beethoven Sonatas and The Creative Experience*, Bloomington: Indiana University Press, 2000: 97

na tradiciji mannheimskoga uzdaha. Sama konstrukcija tematskoga materijala mora biti vrlo jasna izvođaču kako bi znao kad je poželjno istaknuti šesnaestinsko kretanje, a kad su bitni drugi glasovi. Naravno, koristeći se glazbenom i slušnom logikom lako je doći do rješenja, ali nikad nije na odmet analizirati što se događa u notnom tekstu i koji je njegov kontekst. Od 20. do 36. takta dinamika je u *pp*, što znači da bi u prvom izlaganju tematskoga materijala pijanist trebao “štedjeti” zvuk i raditi *crescenda* na mjestima gdje ih je Beethoven ispisao.

Prvi *f* koji se javlja nakon izlaganja teme je tek u 58. taktu, međutim, već u 62. taktu javlja se *decrescendo*. Oznake *crescenda* i *decrescendo* su Beethovenove, što znači da mu je jako važno bilo dinamičko nijansiranje i stoga izvođač to mora i poštovati. To će ujedno dati zanimljivost stalnom šesnaestinskom kretanju kroz stavak. Oznake *crescenda* javljaju se u taktovima 10, 44, 74, 81, 91, 122, u drugoj polovici 135. takta do 138., 220, 236, 266, 273, 283, 300a, 349.

Oznake *decrescendo* i *diminuenda* javljaju se u taktovima 18, 47, 62, 84, 94, 116, 125, 186, 227, 239, 253, 276, 286, 306a,

Oznake *crescenda* i *decrescendo* javljaju se u taktovima 36 – 39, 40 – 43, 64 – 66, 66 – 68, 68 – 70, 70 – 72, 72 – 74, 130 – 134, 134 – 136 (u donjem glasu), 256 – 258, 258 – 260.

Zbog sličnosti glazbenoga materijala, dinamika je ključna u ovom stavku. Može se povezati sa slikom valova, i dinamički i notno, jer postoji neprestani osjećaj pada i dizanja, kako u manjim tako i u većim cjelinama: od šesnaestinskoga uzlaznog pa do silaznoga kretanja, od dinamičkoga uzlaznog kretanja počevši od *crescenda* do *decrescendo* u dva takta te od većih fraza koje kreću od *p* i *f* do *ff* i *pp*.

Još jedna situacija koja se može javiti kao neukusno sviranje jest prevelika buka i previše zvučnosti zbog sitnoga glazbenog tkiva. Zapravo, ovaj stavak nema puno *ff* mjesta – ona se javljaju u taktovima 1 – 5 u uvodu, zatim u taktovima 112 – 116, 164 – 179, 180 – 183, 302a – 306a, 308 – 310, 316 – 318, 353 – 361, što dovodi do 43. takta u *ff* dinamici od ukupno 361 + 8 taktova *prime volte*.

U prvom je dijelu *code* potrebno napraviti *subito p* efekt nakon *ff* akorada. Drugi akord ima *sf* te je moguće na njega malo zakasniti kako bi se istaknula njegova važnost, a potrebno je i očistiti pedal te uzeti dovoljno vremena kako bi *p* bio postojan. U drugome dijelu *code* u lijevoj se ruci javlja rastvorba I. stupnja f-mola, ponovno rastvorba napuljske harmonije te V. stupanj f-mola s oznakom *sf* na završnome tonu rastvorbe. Potrebno je biti oprezan s lijevom rukom i svirati glasno samo ton sa *sf*

oznakom dok su drugi u tišoj dinamici. Također je potrebno „štedjeti“ zvuk u drugome dijelu kako bi se mogao postići pravi efekt *ff* na kraju.

5. Zaključak

Tijekom pisanja ovoga rada došla sam do zaključaka o važnosti sadržaja kojima sam se bavila te sam dobila novi uvid u problematiku shvaćanja, raščlanjivanja i interpretiranja određenoga muzičkog djela. Smatram da je pisanje instruktivne analize veoma korisno u boljem razumijevanju djela koje izvodimo. Istraživanje koje sam provela, literaturu koju sam pročitala te pomno analiziranje i iščitavanje notnoga teksta dalo mi je drugačiju perspektivu, ne samo za ovu sonatu, nego me potaklo da na nov način promišljam i o ostalim djelima koje izvodim. Nakon čitanja više biografija Ludwiga van Beethovena i priručnika raznih pijanista o tome kako bolje izvoditi njegova djela, proširile su se moje spoznajne granice o samome procesu vježbanja. Uvijek je zanimljivo saznati nešto više o životima skladatelja, vidjeti da su i oni bili samo ljudi koji su se na svoj način borili kako bi se prilagodili i opstali u svijetu koji nema toliko razumijevanja za izražavanje osjećaja općenito, a osobito ne kroz umjetnost.

Naravno, lijepo je odmaknuti se i od suhoparnoga vježbanja te pokušavanja da uvijek zadovoljimo očekivanja studija, a ona prvenstveno podrazumijevaju mogućnost „lijepoga“, ugladenog i točnog sviranja. Kroz ovakva istraživanja ponovno se vraćamo na ono što je bitno, a to je ideja skladatelja i ono što je on zapravo htio poručiti svojom glazbom.

U procesu izrade ovoga rada približila sam se više Beethovenovome životu. Shvatila sam koliko je bio neprihvaćeni pojedinac, koji je dosta djelovao čudno i grubo na van, osobito pred kraj života, međutim te vanjske slike zapravo su samo bile obrambeni mehanizmi osobe koja se borila s nepravdom svijeta. Osobe koja je unatoč teškoj bolesti ipak odlučila ostati privržena sebi i svojoj glazbi. Shvatila sam kroz pisma koliko je bio i privržen svojim prijateljima te koliko je zapravo žudio, kroz svoje često zaljubljivanje, za malo ljubavi i prihvaćanja. Koliko je žudio biti normalan, ali njegov karakter to nije dopuštao i bolje da nije jer danas nitko ne bi znao ime Ludwiga van Beethovena.

Ime *Appassionata* nikako ne bih pripisala ovoj sonati i znam da bih ovom izjavom mogla pokrenuti brojne rasprave. Rekla bih da ona prikazuje više od strasti, ona je više filozofske naravi, i prikazuje čisto ljudsko poimanje nas samih. Moj doživljaj ove sonate je da se u njoj prikazuje sve što bi pojedinac prošao zatvoren na dugo vremena sam u praznoj sobi. Suočavanje sa samim sobom, svojim mislima i svim

osjećajima kojih ima puno više od onih strastvene naravi. Vječni, ali uzaludni pokušaj rješavanja unutarnje borbe. I upravo zato što se svi možemo poistovjetiti, sonata u f-molu, op.57 Ludwiga van Beethovena ostat će jedno od najznačajnijih i najčešće izvođenih djela u klavirskoj ali i glazbi općenito.

6. Literatura

1. Drake, Kenneth, *The Beethoven sonatas and the Creative Experience*, Bloomington: Indiana University Press, 2000.
2. Gordon, Stewart, *Beethoven's 32 Piano Sonatas, A Handbook for Performers*, New York: Oxford University Press, 2017.
3. Kalischer, D. C., *Beethoven's Letters*, New York: Dover Publications, Inc., 1972.
4. Matthews, Denis, *Ludwig van Beethoven*, London & Melbourne : J. M. Dent and Sons Ltd., 1985.
5. Skowronek, Tilman, *Beethoven the Pianist*, New York: Cambridge University Press, 2010.
6. Swafford, Jan, *Beethoven Anguish and Triumph*, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2014.

Prilozi:

Notno izdanje Sonate u f – molu, op 57. G. Henle Urtext izdanje

Tonski zapisi:

Beethoven, Ludwig van, Hymne and die Nacht: Bečki solisti