

Formalna i interpretativna analiza Sonate u c-molu op.111 Ludwiga van Beethovena

Merle, Armand

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:286182>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-10**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

FORMALNA I INTERPRETATIVNA ANALIZA

SONATE U c-molu op.111

LUDWIGA VAN BEETHOVENA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red.prof.art. Lovro Pogorelić

Student: Armand Merle

Ak.god. 2022./2023.

ZAGREB, 2023.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red.prof.art. Lovro Pogorelić

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI
MUZIČKE AKADEMIJE

SADRŽAJ

SAŽETAK

1. UVOD	5
2. LUDWIG VAN BEETHOVEN	6
2.1 BIOGRAFIJA	6
2.2 STVARALAŠTVO	8
2.2.1. Rano razdoblje	8
2.2.2. Srednje razdoblje	9
2.2.3. Kasno razdoblje	10
3. KASNE SONATE	11
4. SONATA OP.111	13
4.1 POVIJEST SONATE	13
4.2 FORMALNA ANALIZA	13
4.2.1 Prvi stavak, Maestoso – Allegro con brio ed appassionato	13
4.2.2 Drugi stavak, Arrieta – Adagio molto semplice e cantabile	15
4.3 INTERPRETATIVNA ANALIZA	16
4.3.1 Prvi stavak, Maestoso – Allegro con brio ed appassionato	16
4.3.2 Drugi stavak, Arrieta – Adagio molto semplice e cantabile	21
5. ZAKLJUČAK	27
6. BIBLIOGRAFIJA	28

SAŽETAK

U ovom ću se radu usredotočiti na jednog od najvažnijih i najutjecajnijih skladatelja u povijesti klavira, Ludwiga van Beethovena. Primarna tema ovog rada će biti njegove kasne sonate (op.101 u A-duru, op.106 u B-duru, op.109 u E-duru, op.110 u as-molu i op.111 u c-molu) s naglaskom na formalnu i interpretativnu analizu sonate op.111 u c-molu. U uvodu ću objasniti razlog uzimanja ove teme te njezine ciljeve, a u drugom ću poglavlju dati uvid u njegov život i stvaralaštvo s posebnim naglaskom na njegov način života u kasnim godinama života. Treće će poglavlje opisivati nastanak zadnjih pet sonata te njihov utjecaj na razvoj pijanizma, a u sljedećem poglavlju fokusirat ću se isključivo na njegovu zadnju sonatu kroz formalnu i interpretativnu analizu. U zaključnom poglavlju osvrnut ću se još jednom na cijeli rad i postignute ciljeve.

Ključne riječi: Ludwig van Beethoven, sonata, analiza

SUMMARY

In this work, I will focus on one of the most important and influential composers in the history of piano, Ludwig van Beethoven. The primary focus of this work will be his late sonatas (op.101 in A major, op.106 in B-flat major, op.109 in E major, op.110 in A-flat minor i op.111 in C minor) with an emphasis on the formal and interpretive analysis of the sonata op.111 in C minor. In the introduction, I will explain my reasons for taking this theme and its goals. In the second chapter titled „Ludwig van Beethoven“, I will give an insight in his life and work with an emphasis on his life in his late years. Third chapter will be about his last three sonatas and their influence on the development of piano. In the next chapter i will focus solely on the formal and interpretative analysis of his last sonata. The concluding chapter will be a summary of the work and achieved goals

Key words: Ludwig van Beethoven, sonata, analysis

1. UVOD

Ludwig van Beethoven jedan je od najbitnijih skladatelja u povijesti glazbe koji stvara na prijelazu iz klasicizma u romantizam, kako za klavir tako i za klasičnu glazbu u cjelini. Za dubinsko razumijevanje njegove glazbe koja je, po meni, vrhunac klavirskog stvaralaštva važno je razumjeti njegov život. Njegovih zadnjih pet sonata (kasne sonate) osim očitih tehničkih poteškoća zahtijevaju i nadahnutu interpretaciju.

U prvom dijelu rada težište je na Beethovenovom životu, njegovom odrastanju, okolnostima u kojima je stvarao i značenju njegovih kasnih klavirskih sonata na pijanizam u cijelosti. Drugi će se dio rada baviti detaljnom formalnom i interpretativnom analizom sonate br.32 koja osobno, kao dio mojeg diplomskog ispita, ima veliko značenje. Njegova se djela obrađuju kroz većinu glazbenog školovanja i imaju veliko značenje u glazbenom oblikovanju umjetnika te zbog toga je važno istražiti njegov pijanistički opus i razumjeti ga kao skladatelja.

Središnji će dio rada biti njegova sonata op.111. koja je i jedno od njegovih zadnjih skladanih djela za klavir. Izabrao sam ovu sonatu smatrajući kako ona najbolje pokazuje napredak i promjene Beethovenovog stila i njegove težnje prema više orkestralnom zvuku i načinu skladanja zbog ograničenih mogućnosti klavira u to vrijeme.

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN

2.1 BIOGRAFIJA

Ludwig van Beethoven, zadnji od predstavnika Bečke klasike, živio je skoro podjednako u 18. i 19. stoljeću i nedvojbeno se smatra jednim od najvećih skladatelja u povijesti glazbe. On je odstupajući od klasicističkog načina skladanja otvorio put prema sljedećem razdoblju klasične glazbe, romantizmu. Inspiriran razdobljem humanizma te ideologijom nacionalizma kao i književnicima tog vremena kao što su Johann Wolfgang von Goethe i Friedrich Schiller, stvara osobni stil koji ne samo da posjeduje savršenost harmonije i forme, nego i izrazitu subjektivnost u kojoj se isprepliću razne emocije.

Rođen je u Bonnu 17. prosinca 1770. godine od oca Johanna i majke Marije Magdalene. Prvu je glazbenu poduku dobio od oca, pjevača i dirigenta u dvorskoj kapeli u Bonnu. Prvi je javni nastup imao 1778. godine te je u 1779. godini započeo ozbiljniji studij glazbe (glasovir, orgulje, kompozicija) kod poznatog skladatelja i orguljaša Christiana Gottloba Neefea. Već kao četrnaestogodišnjak postao je stalni član mjesne dvorske kapele. Godine 1787. pokušava u Beču nastaviti studij kod Wolfganga Amadeusa Mozarta no ubrzo se vraća nazad kući u Bonn kako bi se brinuo o bolesnoj majci. Godine 1792. ponovo odlazi u Beč i tamo ostaje sve do kraja života. Svoju poduku započinje kod Josepha Haydna, zatim kod Johanna Georga Albrechtsbergera koji ga je podučavao tehnikama kanona, fuge i glazbenim oblicima i snažno utjecao na razvitak Beethovenove tehnike skladanja, a jednako važan utjecaj na razvitak Beethovenove tehnike skladanja imao je i Antonio Salieri koji ga je podučavao vokalnoj kompoziciji.

Dolaskom u Beč imao je priliku upoznati jednog od najvažnijih mecena umjetnika, princa Karla Lichnowskog, koji mu je osigurao mjesto za život te od 1800. do 1806. stalni prihod od 600 florina. Beethoven je postao prvi slobodni umjetnik u povijesti i skladao je djela na temelju plaćenih narudžbi. Nakon problema s Lichnowskim je od 1808. godine primao slobodnu, ali neredovitu potporu trojice bečkih aristokrata, nadvojvode Rudolfa, kneza Kinskog i kneza Lobkowitza.

Odmah nakon početka svoje skladateljske i izvođačke karijere oko 1796. dolazi do postepenog gubitka sluha, a o tome se povjerio svojem prijatelju Wegeleru. Taj ogroman zdravstveni problem za jednog skladatelja oblikovat će ostatak Beethovenovog života i Beethoven će nažalost do 1819. godine potpuno izgubiti sluh. Braći Carlu i Johannu 1802. godine piše pismo u Heiligenstadt i u njemu govori o svojem očaju zbog sve većih problema

sa sluhom, o želji da nadjača svoje fizičke i psihičke probleme kako bi mogao doseći vrhunac skladanja za koji smatra da mu je suđen. Pismo braći nikada nije poslano te je pronađeno 1827. godine nakon njegove smrti. Kako je gluhoća napredovala Beethoven se suočavao i s ljubavnim problemima, vječito nesretno zaljubljen u žene plemenitog roda. S početkom 19. stoljeća njegova slava raste i svoj vrhunac dostiže 1815. godine kada je postao šire poznat te su se njegove skladbe izvodile u najvišim aristokratskim krugovima. Neka su od njegovih najvažnijih djela bila objavljena u tom periodu, među kojima su peta simfonija (1807.–1808.) i peti klavirski koncert (1809.).

Godine 1815. umire Beethovenov brat Carl i u oporuci ostavlja skrbništvo svojeg sina svojoj ženi i Beethovenu. Sljedećih pet godina Beethoven se borio za potpuno skrbništvo nad svojim nećakom te napokon 1820. godine nakon mukotrpne borbe to i uspijeva. Na prijelazu u zadnje razdoblje svog stvaralaštva Beethoven proživljava i stvaralačku krizu opterećen problemima sa zdravljem, manjkom prihoda i osobnim problemima. Nakon toga u njegovoj glazbi dolazi do promjene, što označava početak kasnog razdoblja stvaralaštva. U tom razdoblju Beethoven sklada svoja posljednja velika djela među kojima su zadnje tri klavirske sonate, „Diabelli“ varijacije, Missa Solemnis, deveta simfonija i 6 posljednjih gudačkih kvarteta.

Beethoven umire u krevetu 26. ožujka 1827. godine nakon duže bolesti. Pogreb se održao 29. ožujka na kojem je, po procjeni, bilo između 10 000 i 30 000 ljudi. Izvodio se Mozartov Requiem s dodanim stavkom „Libera me“ Ignaza von Seyfrieda. Veliki broj poznatih umjetnika toga razdoblja došlo je odati počast, a neki su služili i kao nosači baklji, kao što su Johann Nepomuk Hummel, Franz Grillparzer, Carl Czerny, Klemens von Metternich i Franz Schubert.

2.2 STVARALAŠTVO

Beethovenov opus je velik i raznolik. Kroz godine skladanja mijenjao se njegov stil skladanja zbog čega se njegovo stvaralaštvo dijeli na tri razdoblja: rano, srednje i kasno razdoblje.

2.2.1 Rano razdoblje

Rano razdoblje je obilježeno dolaskom u Beč 1792. godine i pokušajem integriranja u Bečko glazbeno društvo. Imitirajući svoje prethodnike Haydna i Mozarta, Beethoven se pokušao probiti na Bečku scenu i istovremeno pokušavao pronaći svoj vlastiti skladateljski stil. Rezultat toga je glazba koja pripada vrhuncu Bečke klasike u kojoj se mogu čuti počeci ideja koje će se s vremenom razviti i postati temelj srednjeg i kasnog razdoblja Beethovenovog stvaralaštva. U tom je razdoblju težište bilo na skladbama koje su uključivale klavir, s naglaskom na klavirski trio kojem je sve više rasla popularnost. Beethoven je želio ne samo biti skladatelj nego i izvođač vlastitih skladbi i tako istaknuti svoj klavirski virtuoizitet. U ovom je razdoblju skladao većinu svojih klavirskih sonata od kojih bi izdvojio sonatu br.13 u c-molu „Pathetique“, sonatu br.14 u cis-molu „Moonlight“ i sonatu br.15 u D-duru „Pastoralna“. Ostala važna djela su prva simfonija op.21 u C-duru, Sonata za violinu br.5 u F-duru „Proljetna“ i treći klavirski koncert op.37 u c-molu. Izrazito su cijenjeni i njegovi gudački kvarteti koji počinju s op.18 u kojem je prvih 6 gudačkih kvarteta. Smatra se da je Beethoven odgađao pisanje gudačkih kvarteta sve do 1801. godine zbog djela svojih prethodnika i velikih glazbenih očekivanja. U tim prvim gudačkim kvartetima čuju se ideje koje će obilježiti srednje razdoblje, kao što je dvotakt s početka prvog gudačkog kvarteta koji podsjeća na početni motiv pete simfonije. Ovo razdoblje završava 1802. godine, a Heiligenstadtska oporuka smatra se prijelazom na sljedeće razdoblje stvaralaštva.

2.2.2 Srednje razdoblje

Ovaj period započinje 1803. godine nakon povratka iz Heiligenstadta gdje je neuspješno pokušao izliječiti svoj gubitak sluha. Povratkom u Beč odlučio je odustati od izvođenja svojih skladbi i posvetiti se skladanju. U ranom je razdoblju dobro zarađivao od prodaje svojih skladbi, dok u srednjem sklada ambicioznije i s više eksperimentalnih ideja bez obzira na popularnost tih skladbi među publikom. Najveću su promjenu doživjela njegova orkestralna djela, odnosno simfonije koje postajale sve duže, uz veći broj instrumentalista u orkestru i orkestralne dionice koje su postale tehnički sve zahtjevnije. Sve navedene promjene su rezultirale promjenom načina skladanja za orkestar budućih skladatelja.

Prvo veliko djelo ovog perioda je bila treća simfonija nazvana „Eroica“. Simfonija je prvo bila posvećena Napoleonu Bonaparti, ali nakon što se on prozvao carem Beethoven je izbrisao tu posvetu i nazvao simfoniju „Eroica“ u spomen na sve junake pale u ratu. Ta je simfonija u to vrijeme bila najduža simfonija koja je do tada skladana, a sami prvi stavak je traje puno dulje od mnogih cijelih Haydnovih i Mozartovih simfonija. U ovom je razdoblju skladana i moguće najpoznatija skladba u povijesti, Beethovenova peta simfonija. Uvodni motiv od četiri note je veoma prepoznatljiv, te se smatra kako on predstavlja sudbinu koju je nemoguće izbjeći te se javlja u svim staccima u različitim oblicima. Simfonija ne završava u istom ključu u kojem je započela, što je bilo veoma neuobičajeno u to vrijeme. Treći i četvrti stavak ulaze jedan u drugog te je jedna od najranijih simfonija koje koriste trombon, kojeg Beethoven nije koristio sve do zadnjeg stavka kako bi osjećaj trijumfa i borbe protiv sudbine bio što veći. Druga važna djela iz ovog razdoblja uključuju šestu simfoniju, sedmi gudački kvartet, klavirski trio „Archduke“ i klavirske sonate br.21 „Waldstein“ i br.22 „Appassionata“. Godine 1805. skladao je svoju jedinu operu „Fidelio“ koja je prošla kroz puno promjena te postala popularna tek oko 1814. godine. Zbog problema s objavljivanjem opere, Beethoven nikada nije napisao drugu, iako je nakon dugog i teškog puta opera bila veoma uspješna te se izvodi i danas. Pri kraju srednjeg razdoblja Beethoven sve manje sklada zbog bolesti koja ga je prisilila na dugotrajno ležanje u krevetu. Ovaj period završava 1816. godine, a nakon povratka skladanju, Beethoven još drastičnije mijenja svoj stil i tada počinje njegovo kasno razdoblje.

2.2.3 Kasno razdoblje

U ovom su razdoblju skladana njegova najveća djela, kako za klavir tako i za orkestar. Beethoven sve više koristiti polifonijski stil skladanja Bacha i Händela, što se može vidjeti u velikom broju fuga koje se pojavljuju kroz njegova djela. Beethoven nije skladao veliki broj djela u ovom razdoblju jer je za svako djelo trebalo puno vremena, uz to je imao problem s prihodima i bolešću koja je utjecala na brzinu njegovog skladanja. Sve djela u ovom razdoblju su napisana nakon što je Beethoven u potpunosti oglušio, što ih čini još nevjerojatnijima. Djela koja treba istaknuti su zadnjih pet klavirskih sonata, „Diabelli“ varijacije, deveta simfonija, Missa solemnis i posljednjih 6 gudačkih kvarteta.

Beethovenove „Diabelli“ varijacije su skladane nakon što je Diabelli poslao svoju temu u C-duru od 32 takta svim većim skladateljima u Beču kako bi svatko od njih napisao jednu varijaciju na tu temu i koje bi se onda objedinjene objavile. Diabelli je dobio više od pedeset varijacija od skladatelja kao što su Czerny, Schubert, Hummel i Liszt te ih je objavio 1824. godine. Beethoven naravno nije pridonio sa svojom varijacijom, nego je odlučio napisati svoje „Diabelli“ varijacije koje se danas smatraju jednim od najtežih Beethovenovih klavirskih djela. Veličanstvena deveta simfonija je prva instrumentalna, orkestralna skladba u povijesti u kojoj je jedan stavak skladan i za glas. Finale simfonije skladano je za četiri vokalna solista, mješoviti zbor i orkestar, a za tekst je Beethoven uzeo ulomak „Ode radosti“ F. Schillera. Simfonija je premijerno izvedena u Kärntnertor kazalištu u Beču 7. svibnja 1824. godine. Beethoven je zahtijevao da osobno dirigira premijeru, ali je na kraju dijelio pozornicu s dirigentom kazališta, Michaelom Umlaufom. Svjedočeci Beethovenovom katastrofalnom dirigiranju probe opere „Fidelio“ nekoliko godina prije, Umlauf je rekao orkestru prije izvedbe da ne obraćaju pozornost na Beethovena nego da gledaju samo njega. Nakon završetka simfonije, Beethoven je još uvijek dirigirao zadnje taktove te ga je solistica Caroline Unger morala zaustaviti i okrenuti publici, koja je sa oduševljenjem stajala i bacala ruke, maramice i šešire u zrak kako bi Beethoven mogao vidjeti oduševljenje koje je postigla njegova glazba. Utjecaj koji je ova simfonija imala na buduće naraštaje skladatelja je enormna. Deveta se simfonija i dan danas smatra jednom od najvećih simfonija i u svakom je slučaju jedina skladba čiji je glazbeni zapis četvrtog stavka poslan u svemir 1972. godine sa sondom " Pioneer 10 " na pozlaćenoj pločici, zajedno s prikazom lika žene i muškarca, atomom vodika kao temeljem postojanja, položajem Zemlje u orbiti oko Sunca i položaj našeg sustava u odnosu na 14 najbližih svemirskih sustava kao svjedočanstvo naše civilizacije.

3. KASNE SONATE

U kasnom je razdoblju Beethoven skladao samo pet klavirskih sonata. Iako se broj čini mali s obzirom na ostala razdoblja, svih pet sonata su velika djela koja spadaju u najbolje skladbe za klavir koje je Beethoven napisao. Prva od tih sonata, sonata br.28 je skladana 1816. godine, a zadnja sonata br.32 je skladana između 1821. i 1822. godine. Kroz svih pet sonata se prožimaju emocije bijesa, tuge, boli i nade. Kako je Beethoven u potpunosti izgubio sluh 1819. godine, zadnje tri sonate koje su napisane nakon toga su još impresivnije.

Sonata br.28 u A-duru (op.101) je napisana 1816. godine te praizvedena 1817. godine. Beethoven je ovu sonatu opisao kao „niz dojmova i pobožnosti“. Sonata je napisana u Badenu, južno od Beča. Pomalo intiman osjećaj koji ova sonata odaje vjerojatno ima korijene u Beethovenovom psihičkom stanju koje u to vrijeme nije bilo najbolje. Sluh mu je tada skoro u potpunosti nestao i koristio se bilježnicom u komunikaciji s drugima. U ovoj sonati vidljiv je pomak u novom smjeru, smjeru koji je pun emocija, intime, osjećaja slobode, fantazije i u njoj koristi sve više tehnike kontrapunkta i fuge. Ovo je vjerojatno zadnja sonata koju je Beethoven čuo.

Sonata br.29 u B-duru „Hammerklavier“ (op.106) napisana 1818. godine smatra se jednom od najvažnijih skladbi njegovog kasnog razdoblja i jedno od tehnički najzahtjevnijih klavirskih skladbi. Sonata je svoje ime „Hammerklavier“ dobila po njemačkoj riječi talijanskog izraza „pianoforte“. Dokumentirane izvedbe sonate nije bilo sve do izvedbe Franza Liszta u Parizu 1836. godine, a oduševljeni H. Berlioz napisao je recenziju te izvedbe. Beethoven je često koristio oznaku *una corda* detaljno je zapisujući što je bilo neobično za to vrijeme. Sonatu je posvetio svojem meceni nadvojvodi Rudolfu. Ova sonata u sebi sadrži puno ideja koje će Beethoven koristiti u svojim kasnijim djelima, kao što su formalna struktura klasične sonate, korištenje polifonije i fuge u klasičnom obliku.

Zadnje tri sonate skladane su po narudžbi Adolfa Martina Schlesingera izdavača iz Berlina. Beethoven je na tu narudžbu pristao u svibnju 1820. godine i trebao ih je isporučiti u sljedeća tri mjeseca. Na kraju je Beethovenu za dovršetak tih sonata (op.109, op.110 i op.111.) trebalo tri godine i za njih je dobio 90 dukata.

Sonata br.30 u E-duru (op.109), napisana 1820. godine. Posvećena je kćeri svojeg dugogodišnjeg prijatelja Antoniea Brentana. U sonati se ističe treći stavak koji je skladan u

obliku teme s varijacijama. Prvo izdanje sonate objavio je Schlesinger u Berlinu 1821. godine no zbog Beethovenovog nečitkog rukopisa to je izdanje imalo puno pogrešaka, a on zbog bolesti nije mogao ispraviti te pogreške. Ne može se sa sigurnošću reći tko je i kada izveo ovu sonatu po prvi put uživo. Jedna od prvih osoba koja je ovu sonatu izvela javno je Franz Liszt, kojem je ova sonata bila dio koncertnog repertoara između 1830. i 1840. godine.

Sonata br.31 u As-duru (op.110) napisana je 1821. godine, a izdana početkom 1822. godine i ima tri stavka bez obzira na to što je Schlesinger u prvom izdanju razdvojio treći stavak na *Adagio* i *Fugu*. Sonata je bila veoma dobra primljena. Adolf Bernhard Marx u ožujku 1824. godine u svojoj recenziji sonate hvali Beethovenov rad i posebno se osvrnuo na fugu trećeg stavka i tvrdio kako bi se ta fuga trebala studirati zajedno s Bachovim i Händelovim fugama.

Sonata br.32 u c-molu (op.111) skladana je između 1821. i 1822. godine te je posvećena prijatelju, učeniku i meceni nadvojvodi Rudolfu. Ona sadrži samo dva stavka s elementima fuge kao i ostale kasne sonate. Thomas Mann je ju nazvao „pozdrav sonatnoj formi“. Sonata je tehnički vrlo zahtjevna, a na pijanističkom se repertoaru javlja tek u drugoj polovini 19. stoljeća. Po pronađenim nacrtima drugog stavka smatra se kako je Beethoven, pri završetku pisanja drugog stavka, *Arriete*, odlučio kako je sonata već idealna i odustao od pisanja trećeg stavka.

4. SONATA OP.111

4.1 Povijest sonate

Beethovenova zadnja sonata br.32, op.111. ima samo dva stavka u kojima je Beethoven iskoristio sve izvedbene mogućnosti klavira koristeći cijelu klavijaturu kako bi dostigao transcendentalni zvuk. Ta samo dva stavka čine dvije suprotnosti i stiže se dojam kako je Beethoven ovdje iskazao sve ono što ga je mučilo kroz cijeli život, tu borbu svjetla i tame, optimizma i pesimizma, zdravlja i bolesti. Između prve i zadnje sonate je skoro tri desetljeća razlike i teško je povjerovati u njegovu izjavu kako je klavir zapravo nezadovoljavajući instrument nakon nastanka tolikog broja bezvremenskih skladbi za klavir.

Može se reći da kontrast između ova dva stavka prikazuje Beethovenov pogled na život kroz godine. Moglo bi se reći kako prvi stavak prikazuje hrabrost, ponos i naposljetku bijes. Kraj prvog stavka se može razumjeti kao most u Beethovenovom emocionalnom stanju. Prijelaz iz bijesa i izgubljenosti koje je doživio u kasnom razdoblju zbog gubitka sluha u vrstu pomirenja s realnošću u drugom stavku. Detalj prijelaza na kraju prvog stavka iz c-molu u C-dur (tonalitet drugog stavka) to najbolje pokazuje.

4.2 FORMALNA ANALIZA

4.2.1 Prvi stavak, *Maestoso – Allegro con brio ed appassionato*

Stavak je skladan u sonatnom obliku i započinje uvodnim *Maestoso* dijelom (t. 1-17) i nastavlja se zatim dijelom *Allegro con brio ed appassionato* (t. 17-19). Uvodni dio počinje frazom u c-molu koja završava na dominantu u G-duru (t. 1-3). Slijedi ponavljanje fraze u f-molu (t. 3-5) nakon koje slijedi prijelaz u punktiranim akordima koji vode nazad u dominantu (t. 6-12). Izlaže se glavni motiv tonovima *g-a-h-c*, a lijeva ruka svira pedalni ton na tonu *g* s istaknutim *sfp* oznakama (t. 12-19 *Maestoso + Allegro con brio ed appassionato*). Taj pedalni ton prelazi u ispisani triler koji postaje duplo brži u *Allegro con brio ed appassionato* dijelu. Dolazi do promjene karaktera i izlaganje prve teme prvi put (t. 19-23). Prvo izlaganje teme završava koronom, dok se drugo izlaganje nastavlja s pasažom unisono (t.23-28). Pasaža završava u c-molu koji je uvod u harmonizirano izlaganje teme u akordima

koji završavaju na tonici (t. 29-35). Nakon toga slijedi most (t. 35-50) koji se, u stilu fuge, sastoji od varijacija prve teme te završava u Es-duru. Druga tema se sastoji od tek nekoliko taktova (t. 50-55) i donosi kontrastni karakter. Ona je u As-duru umjesto u paralelnom Es-duru što je uobičajeno za sonatni oblik. Tema se izlaže dva puta te je drugi put varirana u desnoj ruci. *Codetta* (t. 55-69) kreće naglo sa spustom u smanjenom septakordu nakon kojeg se prva tema izlaže prvo u lijevoj ruci (t. 58-61) u A-duru te nakon toga prelazi u desnu ruku (t. 61-64). *Codetta* završava s unisono pasažom u As-duru nakon koje je znak ponavljanja nazad na početak *Allegro con brio ed appassionato* dijela. Kratki „most“ (t. 70-71) uvodi u provedbu s jednostavnim prijelazom As na G.

Provedba (t. 72-91) se temelji na prvoj temi. Fugalni se dio (t. 76-81) temelji na dvije prve teme istovremeno, dok je jedna augmentirana. Provedba završava dijelom prve teme koja se provodi kroz različite tonalitete uz rastavljene akorde u šesnaestinkama u lijevoj ruci (t. 86-91) te nas priprema na dolazak reprize.

Repriza počinje s *fortissimo* oktavama u unisonu koje iznose prvu temu dva puta nakon čega slijedi pasaža u izmjeničnim oktavama (t. 92-99) koje vode u dio s prvom temom u varijacijama sa fugalnim oblikom što podsjeća na most prije druge teme (t. 100-115). Drugo pojavljivanje druge teme je u C-duru (t. 116-121) nakon čega slijedi proširenje druge teme u F-duru (t. 122-131) koje se nastavlja u sadržaj koji je već korišten u *codetti*, ali ovaj puta u c-molu (t. 122-149). Stavak završava smirenjem s glazbenim sadržajem koji podsjeća na prvu temu i koji u zadnji tren modulira u C-dur, tonalitet u kojem započinje drugi stavak (t. 150-158).

4.2.2 Drugi stavak, Arrieta – *Adagio molto semplice e cantabile*

Drugi se stavak temelji na temi sa šest varijacija i codom na kraju. Tema i njezine varijacije su međusobno povezane bez stanke ili promjene tempa, jedino što se mijenja jest mjera. Tema je u mjeri 9/16 te je podijeljena na dvije rečenice koje čine veliku periodu. Prva rečenica je u C-duru, a druga u a-molu i završava na tonici. Prva varijacija je građena od triola u lijevoj ruci dok desna ruka ima temu u punktiranom ritmu (isti kao prve dvije note teme). U drugoj varijaciji dolazi do promjene mjere s napomenom *L'istesso tempo*, odnosno kako tempo mora ostati isti bez obzira na promjenu. Mjera se mijenja u 6/16 i ritmički se cijela sastoji od punktiranih četvrtinki koje se izmjenjuju između lijeve i desne ruke ili se istovremeno pojavljuju u obje ruke. Ova varijacija je pokretnija i uvod je u sljedeću varijaciju. Treća varijacija je najživlja varijacija u cijelom stavku i temelji se na punktiranim rastavljenim akordima u brzom ritmu s promjenom mjere u 12/32. Beethoven je uz to dodao i oznaku *sf* na svaku drugu dužu notu u sinkopi što jako podsjeća na *jazz*. Nakon treće varijacije mjera se vraća u 9/16 te dolazi do smirenja. Četvrta varijacija je najduža u kojoj se dva puta iznosi prvi dio teme u duru i zatim dva puta drugi dio teme u molu. Kreće s ostinato linijom u basu s točno ritmički označenim akordima koji iznose temu u dubokom registru. Nakon toga dolazi kontrastni dio s figuriranim sitnim pomacima u diskantu u istom ritmu ostinata lijeve ruke iz prijašnjih taktova. Taj se odnos još jednom ponavlja, ali ovaj puta u molu. Može se reći da varijacija visi u zraku jer je u desnoj ruci pauza na početku svake dobe, dok dio s ornamentiranom melodijom u desnoj ruci više asocira na improvizaciju nego jasno izlaganje teme. Taj se osjećaj rješava prije ulaska u jednu vrstu *codette* koja predstavlja vrhunac stavka. Tu dolazi do stalnih trilera u srednjem glasu dok donji i gornji glas iznose motiv teme. Sve navedeno vodi u trostruki triler u dominantnom septakordu Es-dura koji vodi u smirenje gdje se neodlučno iznosi motiv teme izmjenično u basu i sopranu. U petoj se varijaciji napokon sigurno iznosi cijela tema kako je prikazana na početku, ali s dodanom pratnjom u srednjem glasu i rastavljenim triolama u basu. Nakon što je iznesena cijela tema, Beethoven tu temu proširuje kako bi je doveo do još većeg vrhunca. Varijacija završava samim trilerom u sopranu koji smiruje i uvodi u zadnju varijaciju. Šesta varijacija se sastoji samo od prvog dijela tema i prati je konstantan triler koji ne prestaje do kraja varijacije i harmonizirane triole u lijevoj ruci koje na neki način isto iznose temu. Coda je jako mirna u *pp* dinamici te se u nju ulazi ravno iz trilera šeste varijacije. Stavak završava s jednostavnim pomakom dominantna-tonika u obje ruke kroz zadnja tri takta i posebno istaknutom osminkom i zadnjom šesnaestinskom pauzom.

4.3 INTERPRETATIVNA ANALIZA

4.3.1 Prvi stavak, *Maestoso – Allegro con brio ed appassionato*

Prva stvar koju želim istaknuti je oktava u predtaktu. Smatram kako je bitno predočiti cijeli takt prije te oktave tako da i publika osjeti kako je djelo krenulo prije same prve note. Ulaz mora biti energičan i ritmički točan. Zbog lakšeg izvođenja takvog ritma i kako ne bi došlo do slučajnog promašaja, gornji bi *Es* odsvirao desnom rukom i tako na sva tri mjesta na kojima se pojavljuje takav skok. Postoji velika mogućnost da se slučajno odsvira šesnaestinka umjesto tridesetdruginke na prvoj oktavi, što rezultira jako slabim početkom i neuvjerljivošću. Ritam u *Maestoso* dijelu je možda najbitniji aspekt uvoda. Praćenje notnih oznaka je isto veoma bitno, jer je Beethoven detaljno ispisao dinamičku ideju uvoda. Pedal je jedna od elemenata na koje treba pomnije pripaziti. Odmah u drugom taktu je Beethoven točno označio kako bi cijeli rastavljeni akord trebao biti u pedalu i držati se do sljedećeg ulaza, što je po meni previše. Pedal bi se trebao polu promijeniti na akordu nakon rastvorbe, te se dignuti na zadnju dobu kako bi opet ta tišina prije ulaza tridesetdruginske oktave napravila tenziju.

The image shows a musical score for the beginning of a sonata. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff and a bass clef staff. The bottom system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Maestoso' with a quarter note equal to 52 M.M. The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, *p*, and *cresc.*, as well as performance instructions like 'Ped.' and 'tr.'. The text 'Componirt im Januar 1822.' is visible in the upper right corner.

Slika 1. Početak sonate

U šestom taktu kreću punktirani akordi u obje ruke što može stvoriti problem s izvođenjem točnog ritma a dinamika odlazi sve do *pp*. Jako je teško u takvom ritmu i dinamici dobiti sve tonove akorda obje ruke, ali svirati sporiji ritam isto nije opcija. Kada biramo početni tempo moramo obratiti pozornost na to mjesto. Prijelaz u *Allegro con brio ed*

appassionato dio mora biti postepen, ali brz jer se kroz ta dva takta mora doći do *f*. Isto tako prsti trebaju biti aktivniji. Teško je odmah odlučiti kojim će se tempom svirati taj dio jer je vrlo lako krenuti prebrzo, tempom u kojem je nemoguće kvalitetno odsvirati ostatak stavka. Veoma je lako ovu ozbiljnu temu odsvirati u karakterno krivo. Ozbiljan karakter možemo postići sviranjem veoma blizu tipki bez skakanja i mahanja rukom. Svakako je bitno i točno sviranje notnih oznaka, kao što su oktave u 29. taktu koje ako se drže punu četvrtinku drastično mijenjaju zvuk i predodžbu teme u lijevoj ruci. Sekstakord na početku 29. takta ne bih svirao desnom rukom, oktavni skok petim prstom nakon pasaže je veoma riskantan, tako da je bolje prebaciti prvu tercju (donje dvije note) u lijevu ruku i onda nastaviti ih svirati desnom. Važno je temu iznositi slobodno, ali da još uvijek zadrži svoj oblik. Iako u taktu 30-31 piše *poco ritenente*, lako je zaboraviti na *poco* dio i jako usporiti. Prvo pravo usporenje bi trebalo biti dva takta prije mosta gdje je još dodana oznaka *espressivo*. Tim se smirenjem dobije veći utjecaj ulaska u most koji je veoma pokretan i dramatičan. Most bi se trebao odsvirati bez ikakvih oscilacija u tempu i veoma jednostavno. Oktave trebaju biti istaknute, ali se mora pripaziti da ih se ne zamrlja pedalom. Ta četiri pomaka bi trebalo što bolje povezati prstima i onda pedalom samo dati boju i pomoći si s oktavama koje ne možemo dohvatiti. Na petoj oktavi postoje dvije opcije sviranja, neki sviraju *staccato* od pete oktave dok neki još povezuju pete i šestu oktavu. Meni je smislenije svirati i petu oktavu *staccato* iako nema oznake. U 48. taktu Beethoven je napisao skok od preko četiri oktave, što je skoro cijela klavijatura. Malo kašnjenje na taj veliki skok prema dolje i onda nazad gore daje dojam veličine i udaljenosti. Time se može bolje predstaviti druga tema.

Slika 2. Početak *Allegro con brio ed appassionato* dijela

Druga tema ima „improvizacijski“ dio od dvije dobe od 12 i 6 nota. Taj bi dio morao zvučati slobodno, ali još uvijek u parametrima dobe kako se ne bi kompletno izašlo iz tempa.

Kraj druge teme ima iznenadnu oznaku *Adagio* na samo dva akorda, a do njih je napisan *ritandando* kroz dva takta, stoga usporenje treba biti umjereno. Ako se previše uspori na *ritandandu* će *Adagio* izgubiti svoj efekt, a može i slučajnu otići u *Largo*.

The image displays a musical score for a piano and voice. The piano part is written in two systems. The first system features a bass line with a forte (*ff*) dynamic and a treble line with a *molto espr.* (very expressive) dynamic. The second system includes a *ritar - dan - do* section with a *ritandando* marking, followed by a *Meno allegro* section and a *ritar - dan - do* section with a *ritandando* marking. The tempo is marked *Adagio. Tempo I.* with a metronome marking of 54 M.M. The piano part concludes with a *non legato* section and a *p cresc.* (piano crescendo) marking. The vocal part is written in a single system, starting with a *ritar - dan - do* section and a *ritandando* marking, followed by a *Meno allegro* section and a *ritar - dan - do* section with a *ritandando* marking. The tempo is marked *Adagio. Tempo I.* with a metronome marking of 54 M.M. The vocal part concludes with a *non legato* section and a *p cresc.* (piano crescendo) marking.

Slika 3. Druga tema

Ulaz u fugu je jednostavan što može rezultirati usporenjem u tempu tako da na to najviše treba pripaziti. Zadnje iznošenje silaza u temi je, po meni, najnezgodnije mjesto u prvom stavku što se tiče tehničke izvedbe. Kako bi se mjesto olakšalo postoji opcija sviranja *c-a-g* nota lijevom rukom, onda ostaje samo *as* koji se treba odsvirati zajedno s trilerom.

The image shows a musical score for a fugue, consisting of two systems of staves. The top system includes the following markings: *molto quieto (ma senza di slentare)*, *ten.*, *ten.*, *espr.*, *p*, *sempre piano*, and *leggiervo*. The bottom system includes *espr.*, *p*, and *leggiervo*. The score is numbered 123 in the top right corner. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Slika 4. Fugalni dio

U taktu 86 kreće glava teme u akordima kroz četiri različite harmonije dok lijeva ruka ima rastvorbu na te harmonije. Važno je imati dobar tempu u fugi kako bi dolaskom na to mjesto imali dovoljno brz tempo kako bi se osjećala rastuća tenzija, ali ne opet prebrz kako bi lijeva ruka mogla odsvirati sve skokove u rastvorbi. Na tom te mjestu glazba jako lako zanese i lako je krenuti svirati sve brže i brže sa svakim taktom. Zato treba pripaziti i imati točnu lijevu ruku sa svim notama jasno odsviranima. Jedan od načina kako ne požuriti je da se kod svake pauze digne ruka od klavira kako bi se ponovno namjestila na novi položaj. Time će svaki upad biti razgovijetan bez požurivanja. Odmah poslije toga je ponovno predstavljanje teme, ali ovaj put piše *ritardando* kroz puna dva takta čime se cijela napetost provedbe smiruje, tako da se smirenje ovdje mora napraviti. Dobrim smirenjem će upad oktava u tempu odmah nakon toga biti više efektivan. Na kraju tih oktava je ponovno oznaka *poco ritenente* što znači da smirenje mora biti minimalno prije oštrog ulaza u fugalni dio. Fugalni dio kreće u tempu sa *f* oznakom i nigdje ne popušta sve do ponovnog dolaska druge teme što može rezultirati preranim vrhuncem i dobivanjem puno buke bez sadržaja. Ja bih krenuo u *f* dinamiци, ali odmah u sljedećem taktu otišao u *mp* i kroz sljedećih 13 taktova gradio dolazak druge teme. Jedino mjesto na kojem može biti interesantno iznenadno se povući u dinamiци je takt 109 nakon izlaganja teme u sopranu u *f* dinamiци. Taj nastavak u kojem su oba glasa podjednako važna treba istaknuti kao nešto posebno, a iznenadni pad u dinamiци je po meni dobar način privlačenja pažnje na to mjesto. Od takta 122 do ponovnog pojavljivanja *codette* je materijal koji je bi se trebao svirati slobodno u glazbenom izričaju, podsjećajući više na romantizam. *Crescendo* koji se pojavljuje u uzlazu do *codette* je poprilično dug i treba pripaziti na postepeno dizanje dinamike. Pedal bi se na tom mjestu trebao izbjegavati što više

kako bi desna ruka ostala čista i razgovijetna. Polu pedal se može koristiti na prva dva takta uspona na prvoj i trećoj dobi, ali zadnja dva takta bi se po meni trebao izostaviti pedal u potpunosti kako bi baš ta egzaktnost u *crescendu* ostala netaknuta bez prevelikog zasićenja u zvuku. *Coda* je veoma zavaravajuće mjesto, iako na prvi pogled izgleda jednostavno. Kako bi se dobilo to smirenje nakon *codette* je potrebno izvesti dobar *diminuendo* u zadnja dva takta prije *code*. Kratka pauza se može napraviti između ta dva dijela iako ona ne piše. Početak *code* bi karakterom trebao biti sličniji drugom stavku nego prvom. Zbog toga je bitno lijevu ruku svirati što bliže tipkama bez ikakvih oscilacija u dinamici, veoma jednostavno i precizno. Prerano zaustavljanje i *diminuendo* već u ulazu u 156 takt dovodi do razvodnjavanja i kraj gubi svoju jednostavnost koja bi trebala spojiti kraj prvog stavka i početak drugog.

The image displays a musical score for the Coda section, consisting of three systems of piano notation. The first system begins with the tempo marking 'in tempo' and dynamic markings of *ff*, *f*, and *f*. It includes performance instructions such as 'sostenuto' and 'a) p legato'. The second system continues the piece with dynamic markings of *f* and *f*. The third system concludes with a *dimin.* marking and a final dynamic of *pp*. The score is marked with 'Red.' and asterisks at the end of each system, indicating a reduction in volume or a specific performance technique. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Slika 5. Coda

4.3.2 Drugi stavak, Arrieta – *Adagio molto semplice e cantabile*

Ovaj je stavak je važno sagledati u cjelini prije samog sviranja. Tempo mora biti isti kroz cijeli stavak, što je samo po sebi teško zbog konstantnog mijenjanja ritma koji nas lako navuče na oscilacije u tempu te se onda izgubi osjećaj za početni tempo. Isto tako ako se krene presporo postoji velika mogućnost da će stavak biti statičan, a s druge strane ako se krene prebrzo treću varijaciju će biti puno teže odsvirati. Na početku je melodija spora i teško je imati melodijsku liniju koja teče, tako da je bitno razmišljati o dugim melodijskim linijama. Zbog čestih znakova ponavljanja je i lako razbiti tečnost, tako da se ne bi trebalo usporavati na tim mjestima.

128 **ARIETTA.**
Adagio molto semplice e cantabile. ♩ = 48. M.M.

a) *p*
(legato e sostenuto sempre)

b) *f* *p* *dolce*

c) *cresc.* *f* *p*

d)

VAR. I.

Slika 6. Početak stavka i izlaganje teme

U prvoj varijaciji je melodija malo pokretljivija i na tom mjestu se ne smije požuriti. Pedal na prvoj varijaciji bi trebao biti pripomoć, a prsti bi trebali povezati što je više moguće. To se lako dobije mijenjanjem prstiju na notama koje se drže. U drugoj varijaciji dolazi do prvog mijenjanja mjere i zbog toga i ritma. Važno je biti veoma fokusiran u zadnjem taktu prije druge varijacije kako bi tempo ostao isti. Ritam mora biti živahniji i mora se dobiti dojam da se ide naprijed bez ubrzavanja u samom tempu. Drugi dio varijacije je cijeli u četverglasju i svi glasovi su podjednako bitni. Postoji i napisan *crescendo* kroz cijeli red, ali

on mora biti suzdržan jer ako se otiđe u preveliki *crescendo* početak treće varijacije neće imati efekt iznenađenja.

The image shows a musical score for the beginning of the third variation. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The second system has a bass clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include '1.' and '2.' for first and second endings, 'Listesso tempo.' and 'VAR. 2.' for tempo and variation information, 'sf' for fortissimo, 'dolce' for dolce, 'mf' for mezzo-forte, 'p' for piano, 'sempre legato' for sempre legato, and 'cresc.' for crescendo. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Slika 7. Početak treće varijacije

Nakon dugog perioda u kojem se prsti ne moraju brzo kretati, dolaze brze rastvorbe. Kako bi se osigurao dobar početak te varijacije, moguće je krenuti malo sporije i ući u pravi tempo nakon pola takta. Kako bi početak treće varijacije zvučao zanimljivije od samih rastvorbi, najbolje je ići u *decrescendo* prema dolje, a u *crescendo* prema gore. Bitno je kvalitetno izvježbati punktirane rastvorbe u sporom tempu, kako one ne bi završile kao obične rastvorbe pri brzom tempu. Beethoven je ispisao puno oznaka *sf* koje predstavljaju melodiju unutar doba na različitim mjestima. Oznake su u prvoj polovici napisane između crtovlja, što se može shvatiti da obje ruke na tim mjestima sviraju *sf*, ali samo desna ruka bi trebala svirati te oznake. Kraj varijacije je u *f* dinamici i ima nagli *decrescendo* od jedne dobe. Ta doba se može malo usporiti, ali ne smije zvučati kao završetak nego kao smirenje prije nastavka u sljedeću varijaciju.

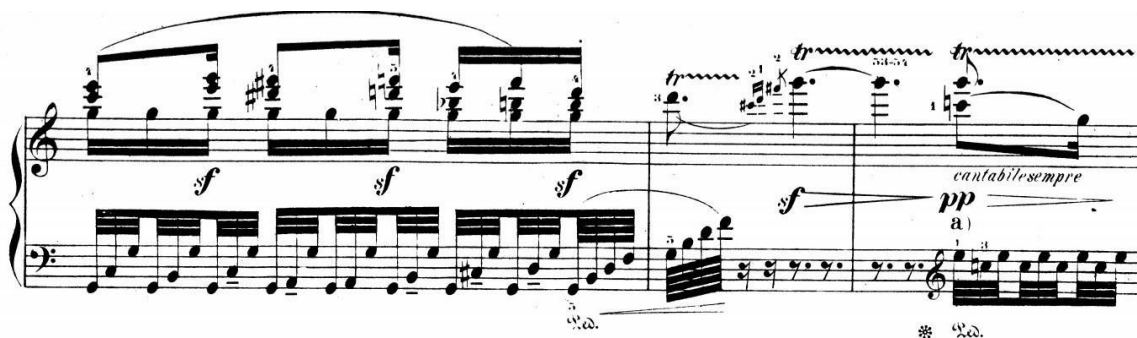


Slika 8. Primjer *sf* oznaka u trećoj varijaciji

U četvrtoj je varijaciji lijeva ruka jednostavna, ali drži sve na okupu. Triole moraju biti u tempu kako bi melodija u desnoj ruci imala oslonac. To je bitno jer desna ruka nije na dobu i ako lijeva ruka nije točna sve će zvučati izgubljeno. Ulazak u takt 73 je interesantan jer ima oznaku *crescendo* i nakon toga *pp*, što je na izgled veoma zbunjujuće. Po meni ta oznaka *crescenda* nije isključivo dinamička, nego i osjećajna. Predstavlja prijelaz iz dubine i tame u transcendentalnu melodiju desne ruke. To mjesto je najbolje svirati što mekanije i jednostavnije. Sitne promjene u dinamici su više nego dovoljne i što se više nenapisanih ideja dodaje, gubi se čarolija tog mjesta. U taktu 96 je vrhunac tog mjesta. Cijeli dio treba zvučati kao jedno dugo putovanje nakon kojeg se napokon dolazi na završnu destinaciju, koja se može gledati kao raj. Tu se i Beethoven vratio u početni C-dur što daje tom mjestu još više težine i važnosti. Najbolji način isticanja tog mjesta je odsvirati ga što jednostavnije, tiše i nježnije. Tek u taktu 100 se ide u polagani *crescendo* koji vodi prema vrhuncu cijelog stavka. U taktu 106 kreće triler koji traje bez prestanka 12 taktova i u jednom trenutku su tri trilera u isto vrijeme. Ovo mjesto je prilično iscrpljujuće i jedan od načina kako ga odsvirati kvalitetno bez prevelikog umora je odmah korištenje zgloba što je više moguće. Rotacijom zgloba će triler zadržati svoju brzinu bez ukočenosti. To je posebno važno za dupli triler u desnoj ruci u taktovima 112 i 113. Uz triler se izvodi glava teme prvo u donjem registru u *f* dinamici nakon što odlazi u gornji registar u *p* dinamici. Ta izmjena zvuči kao razgovor koji svoj vrhunac dostiže u taktu 119 gdje su oba glasa otišla skoro na krajeve klavijature nakon čega se opet približavaju jedan prema drugom.

Slika 9. Trostruki triler

U petoj se varijaciji tema ponovno izlaže kao na početku i zato je bitno držati isti tempo kroz cijelu sonatu. U slučaju oscilacije u tempu, ako krenemo presporo razvodnit će se melodija, a ako previše ubrzamo nastat će problem s artikulacijom lijeve ruke. Lijeva ruka skoro uopće ne prestaje s brzim triolama, koje se moraju izvoditi kroz cijele zadnje četiri strane. Kako ne bi došlo do preranog umora, treba se koncentrirati na grupe triola, ne na svaku zasebno. Ruka bi isto tako bez prevelikih pokreta trebala skoro pa kliziti po tipkama, bez nepotrebnog podizanja prstiju. Desna ruka ima melodiju koja isto jako dugo traje i mora se paziti kako ne bi bilo previše vrhunaca u njoj i da sve zvuči kao jedna duga linija. Gradi se do taktova 157-159 koji su napokon u *f* dinamici.



Slika 10. Vrhunac pete varijacije

U taktu 160 kreće daleko najteže mjesto u cijeloj sonati. Dugo izvođenje trilera je uvijek zamarajuće, ali smo ovdje primorani svirati sa prstima 3/5 i 4/5 nakon cijele sonate što je nevjerovatno iscrpljujuće ako se ne odsvira pametno. Vidio sam snimke na kojima neki podijele temu između lijeve i desne ruke, ali smatram da to nije potrebno. Mjesto se vježba u četiri stadija i ti bi se stadiji trebali ponavljati pri svakom vježbanju tog mjesta. Bitno je prvo naviknuti ruku na opušteno sviranje trilera sa prstima 3/5 i 4/5, što će se postići veoma sporim sviranjem sa pažnjom usmjerenom na kompletnu opuštenost cijele ruke. Malo po malo ubrzava se ritam trilera pri vježbanju dok se ne postigne 18 nota po dobi. Nakon toga se dodaje lijeva ruka i triler se izvodi duplo brže. Važno je naglasiti svaku triolu pri vježbanju lijeve ruke kako pri izvedbi ona ne bi zvučala zamrljano. Nakon toga se izvodi cijela desna ruka bez lijeve kako bi izmjena prstiju u trileru bila glatka. Tek onda bi se trebalo svirati sve što je napisano. Osim toga što je to mjesto teško, to je ujedno i kraj prilično duge sonate, a uz to i kraj zadnje Beethoven sonate što mu daje posebnu važnost i težinu. U mojem slučaju gdje je teško svirati triler 4/5 zajedno sa palcem oktavu niže, moguće je samo kratko odsvirati notu g u melodiji i uzeti je pod čisti pedal dok se triler na kratko prekida.

The image shows the beginning of the sixth variation, consisting of two systems of musical notation. The first system features a piano accompaniment in the left hand with a steady eighth-note pattern and a right hand with chords and melodic lines. Dynamics include *f* and *pp*, with the instruction *cantabile sempre*. The second system continues the piano accompaniment with a more complex rhythmic pattern and includes dynamic markings like *f* and *pp*.

Slika 11. Početak šeste varijacije

Sama *coda* je pasaža u tercama u *pp* dinamici koju je dovoljno samo odsvirati upravo onako kako je napisana, što jednostavnije. Iako je Beethoven u taktu 174 napisao *crescendo* sve do *f* dinamike, smatram da je to nepotrebno. Mislim da je bolje zadržati tu mirnoću bez ponovnog oživljavanja tona. Treba i obratiti pozornost na to kako Beethoven nije završio s dugom notom, nego samo osminkom sa šesnaestinskom pauzom. Pauza je jednako bitna kao i zadnji akord s time što predstavlja tu jednostavnost cijelog stavka, ali moguće je i da predstavlja Beethovenovo pomirenje sa gubitkom sluha, pomirenje sa svojom sudbinom.

The image shows the *Coda* section, consisting of two systems of musical notation. The first system is marked *legato* and *pp*, with dynamics ranging from *pp* to *f*. The second system includes markings like *poco cresc.*, *dim.*, *poco stentando (ma poco)*, *cresc.*, *f*, *sf*, *p dimin.*, and *pp*. The notation includes complex rhythmic patterns and articulations.

Slika 12. Coda

5. ZAKLJUČAK

U ovom sam se radu usredotočio na život i stvaralaštvo jednog od najvećih i najinovativnijih skladatelja, Ludwiga van Beethovena. Pisanjem ovog rada naučio sam više o njegovom životu, njegovom odnosu sa svijetom kojim je bio okružen i problemima na koje je nailazio. Koncentrirajući se na kasne sonate dobio sam bolji uvid u povijest njihovog stvaranja, što ih čini posebnima i zašto se smatraju tako velikim djelima u pijanističkom svijetu. Shvatio sam kako su njegova mentalna i fizička stanja utjecala na njegovo cjelokupno stvaralaštvo te sam na taj način bolje razumio ideje u njegovim skladbama, posebno u sonati br.32 u c-molu, op.111 koja čini središnju temu ovog rada. Pri analiziranju te sonate i učenju o njezinoj povijesti i okolnostima stvaranja stekao sam još veće poštovanje prema Beethovenovom stvaralaštvu. Shvatio sam kako je detaljna analiza skladbe koju sviramo veoma bitan korak u interpretaciji bilo kojeg djela jer sam otkrio puno detalja koji bi mi bez njezine analize vjerojatno promaknuli. Nadam se kako je moja detaljna analiza prikazala veličinu ove sonate, njezinu povijest i važnost za pijanistički svijet. Ovim radom sam stekao neizmjereno znanje te ću zasigurno koristiti to znanje u budućnosti, što za osobni i umjetnički razvoj, tako i pedagogiji.

6. BIBLIOGRAFIJA

1. Andreis, Josip. 1976. Povijest glazbe. Zagreb: Liber Mladost
2. Michels, Ulrich. 2006. Atlas glazbe. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga
3. van Beethoven, Ludwig. 1891. Beethoven's Werke für Pianoforte solo, Zweiter theil. Hans von Bülow. New York: Edward Schuberth & Co.
4. Nataša Perak Lovričević, Ljiljana Šćedrov. 2013. Glazbeni susreti 3. Zagreb: Profil international
5. „Late piano sonatas (Beethoven)“. Wikipedija. Dostupno na: [https://en.wikipedia.org/wiki/Late_piano_sonatas_\(Beethoven\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Late_piano_sonatas_(Beethoven)) (pristup 10. rujna 2023).
6. van Beethoven, Ludwig. 1953. Klaviersonaten Band II. B.A.Wallner. München: G. Henle Verlag