

# INSTRUKTIVNA ANALIZA SONATE OP. 57 L. VAN BEETHOVENA

---

**Pisk, Antonija**

**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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:434377>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-10**



*Repository / Repozitorij:*

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

ANTONIJA PISK

INSTRUKTIVNA ANALIZA SONATE OP. 57

L. VAN BEETHOVENA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

INSTRUKTIVNA ANALIZA SONATE OP. 57  
L. VAN BEETHOVENA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Jakša Zlatar

Student: Antonija Pisk

Ak. god. 2019./2020.

Zagreb, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

red. prof. Jakša Zlatar

---

Potpis

U Zagrebu, rujan 2020.

Diplomski rad obranjen \_\_\_\_\_ ocjenom \_\_\_\_\_

POVJERENSTVO:

1. \_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_
4. \_\_\_\_\_
5. \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE  
AKADEMIJE

## PREDGOVOR

Analizu Beethovenove sonate Op.57 sam odabrala kao temu zbog praktične primjene, jer istu pripremam za svoj diplomski ispit. Meni osobno je ta sonata jedna od najdražih i najljepših koju je Beethoven napisao. Također sam je odabrala, jer sam htjela prenijeti na čitatelja svoje oduševljenje *Appassionatom* i pokušati dočarati njezinu vrijednost. Služila sam se raznovrsnom literaturom koja mi je bila dostupna, kako bih je što bolje mogla približiti čitatelju. Posebno bih se htjela zahvaliti svom profesoru Hariju Guseku koji je pridonio mom shvaćanju ove maestralne sonate.

## SAŽETAK

Ludwig van Beethoven(Bonn, 1770. – Beč, 1827.) bio je njemački kompozitor, izvrstan pijanist i improvizator. U Beethovenovu cjelokupnom opusu središnje su 32 klavirske sonate, kroz koje uzdiže skladateljske dimenzije i zvukovne mogućnosti ondašnjega klavira do krajnjih granica. Klavirska sonata Ludwiga van Beethovena br. 23 u f molu, op. 57 poznata kao *Appassionata*, napisana je 1804.-6., a objavljena u veljači 1807. s posvetom grofu Franzu von Brunsviku. Naslov *Appassionata*, koji se ne pojavljuje u autografu, prvi put se pojavio tek nakon Beethovenove smrti, u klavirskom izdanju 1838. kojeg je izmislio izdavač Craz iz Hamburga, i od tada se uvijek koristi. Smatra se najvažnijom Beethovenovom sonatom do tada napisanom, na neki način vrhuncem Beethovenovog klavirskog virtuoziteta te će od izvođača tražiti spretnost, tehničku pripremljenost i iznimnu tonsku kontrolu. Sonata se sastoji od tri stavka: *Allegro assai*, *Andante con moto* i *Allegro ma non troppo*. Brzi stavci su u f-molu, a za polagani je, odabrao donju dursku medijantu, Des-dur. Djelo održava tragičnu svečanost kroz sve stavke. Oba allegra su u sonatnoj formi, ali se po prvi put ne javljaju znakovi ponavljanja iza ekspozicije. Tema drugog stavka od 16 taktova razvija se i proširuje tijekom 3 varijacije. Finale slijedi bez pauze.

KLJUČNE RIJEČI: Beethoven, *Appassionata*, Sonata op.57, srednji opus, analiza

## SUMMARY

Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 - Vienna, 1827) was a German composer, executive pianist and improviser. In Beethoven's entire oeuvre, 32 piano sonatas are central, through which the compositional dimensions and sound possibilities of the piano at that time were created to the extreme. Piano Sonata by Ludwig van Beethoven no. 23 in F minor, Op. 57 known as *Appassionata*, was written 1804-6, published in February 1807 with a dedication to Count Franz von Brunswick. The title *Appassionata*, which does not appear in the autograph, was first published only after Beethoven's death, in a piano edition in 1838 invented by the publisher Crazz of Hamburg, and has always been used ever since. It is considered the most important of Beethoven's sonatas written so far, in a way the culmination of Beethoven's piano virtuosity, and requires great technical preparation from the pianist. The sonata consists of three movements: *Allegro assai*, *Andante con moto* and *Allegro ma non troppo*. The fast movements are in f minor, and for the slow one he chose the lower major median, D flat major. The work holds a tragic ceremony through all the movements. Both allegros are in sonata form, but for the first time there are no signs of repetition after the expositions. The theme of the second 16-bar movement develops and expands over 3 variations. The finale follows without a break.

KEY WORDS: Beethoven, *Appassionata*, Sonata op.57, middle opus, analysis

# SADRŽAJ

1. UVOD .....	1
2. BIOGRAFIJA LUDWIGA VAN BEETHOVENA.....	1
2.1. Rane godine .....	1
2.2. Gluhoća.....	2
2.3. Stvaralaštvo .....	3
2.4. Utjelovljenje romantizma .....	3
2.5. Posljednje godine.....	4
3. BEETHOVENOVE KLAVIRSKÉ SONATE.....	4
4. APPASSIONATA.....	8
5. FORMALNA ANALIZA .....	10
5.1. Allegro assai .....	10
5.2. Andante con moto.....	14
5.3. Allegro ma non troppo.....	16
6. TEHNIČKA ANALIZA.....	21
6.1. Allegro assai .....	21
6.2. Andante con moto.....	30
6.3. Allegro ma non troppo.....	30
7. INTERPRETATIVNA ANALIZA.....	34
7.1. Allegro assai .....	34
7.2. Andante con moto.....	39
7.3. Allegro ma non troppo.....	40
8. ZAKLJUČAK.....	44
9. LITERATURA .....	45

## 1. UVOD

U ovoj radnji pristupit ću analizi forme, analizi tehničkih zahtjeva i analizi interpretacije. Ovom analizom ću svojim znanjem i shvaćanjem djela pokušati što bolje objasniti strukturu(oblik), harmoniju, istražiti klavirske tehnike koje mogu predstavljati problem pijanistima te izražajne komponente djela koje mogu pridonijeti lakšem izvođenju i što vjerodostojnijem ozvučavanju skladateljeve zamisli. Pokušat ću objasniti zašto je upravo *Appassionata* jedna od njegovih najosobnijih i najvirtuoznijih sonata. Kako bih to postigla, prvo ću Vas upoznati s kompozitorom kroz njegov životopis, stil, te njegov osobni razvoj kao skladatelja kroz klavirske sonate. Nadam se da ću Vam olakšati problematiku, kako tehničku tako i interpretativnu, na koju sam nailazila prilikom vježbanja te ponuditi zadovoljavajuća rješenja.

## 2. BIOGRAFIJA LUDWIGA VAN BEETHOVENA

### 2.1. Rane godine

Ludwig van Beethoven(Bonn, 1770. – Beč, 1827.) rođen je u glazbeničkoj obitelji u Bonnu. Beethoven poput oca<sup>1</sup> i djeda karijeru započinje na dvoru na kojem je sa samo 11 godina postao pomoćni dvorski orguljaš.<sup>2</sup> Sljedeće je godine postao čembalist u dvorskom orkestru i počeo skladati svoja prva djela. Želeći pobjeći iz provincijskog Bonna, Beethoven 1787. odlazi u Beč u kojem izvedbama oduševljava publiku zapanjenu njegovim iznimnim improvizacijskim vještinama. Iste godine u travnju Beethoven je kratko Mozartov učenik u Beču.<sup>3</sup> Godinu dana nakon Mozartove smrti 1792. Beethoven konačno odlazi u Beč, Haydnu. Počinje skladati brojna djela za glasovir: prva tri od njegovih pet glasovirskih koncerata i glasovirske sonate. Unatoč tomu što ga je kraće vrijeme podučavao Haydn, te prve sonate više su pod



Slika 2.a: portret Beethovena

<sup>1</sup> Tenor u kapeli kneza izbornika u Bonnu.

<sup>2</sup> Dvorski orguljaš C. G. Neefe koji je posjedovao prijepis Bachova Dobro ugođenog klavira, Beethovenu je prenio solidno osnovno obrazovanje.

<sup>3</sup> Poduka prekinuta zbog majčine smrti.



utjecajem Muzija Clementija, razmetljivo napisane i s gustim harmonijama. Uči također i kod Salierija (skladanje za glas u tal. stilu). Od 1794. prepušten je sam sebi i živi od podučavanja, koncerata i vlastitih skladbi koje pokrovitelji i izdavači dobro plaćaju.

## 2.2. Gluhoća

Nad Beethovenov se život postupno nadvijala gluhoća koja je 1802. postala toliko duboka, da se počeo nazirati kraj njegovoj javnoj izvođačkoj djelatnosti<sup>4</sup>. Sve se više povlači iz društva. Bio je zarobljen u vlastitu samotnjačkom svijetu bez mogućnosti da se u javnosti pojavi kao dirigent ili pijanist. Teškoj sudbini suprotstavlja se borbenom naravi, nagonom za savršenstvom te glazbom:

*„Samo me ona, umjetnost, zaustavila. Smatrao bih nemogućim napustiti svijet sve dok ne stvorim sve ono za što bih se osjetio pozvan... (sve dok) unatoč svim preprekama prirode ipak još ne učinim sve što je u mojoj moći, da budem primljen u niz vrijednih umjetnika i ljudi”* (Heiligtstadtska oporuka, 6. 10. 1802.).

Izolacija zbog njegovog stanja nadoknađena je znatnom maštom i unutarnjom moći predočavanja. Udružena s njegovom umjetničkom oblikovanom snagom, stvara mu se novodobna svijest o poslanju umjetnika u 19.st.:

*„Ne postoji ništa više od približavanja Božanskome, bliže od ostalih ljudi, niti od širenja zraka Božanskih među ljudski rod”.*

Portret Beethovena kao povučena pojedinca samo je djelomice točan i gotovo zasigurno posljedica njegove gluhoće. Vrlo religiozan, Beethoven je uživao u društvu, imao je osjećaj za humor i bio je ljubazan prijateljima, iako su mu veze sa ženama bile vrlo burne. Goethe nakon prvog susreta s Beethovenom u Teplitzu primjećuje:

*„Nisam još nijednog umjetnika vidio koji je tako sabran, odlučan, iskren. Zbilja dobro shvaćam kako mu je začudno stajati nasuprot svijetu”* (19.7.1812.).

---

<sup>4</sup> Već od 1795. Beethoven osjeća smetnje sa sluhom, od oko 1808. je nagluh, a od otprilike 1819. gluhi.

## 2.3. Stvaralaštvo

U Beethovenovu je stvaralaštvu moguće razlikovati 3 razdoblja:

**-Prve bečke godine** do otprilike 1802. Beethoven se nastavlja na tradiciju. U to doba pripadaju i rani klavirski koncerti, klavirska trija, gudački kvarteti, simfonije 1-2.

**-Srednje razdoblje** 1802.-12./14. Beethoven kreće novim putevima, pojačano iznosi izvanglazbeni sadržaj u glazbu, dolazi do novih struktura i forma. Beethoven namjerno probija svaki normalni tijek, radi s kontrastima u melodici, ritmici, dinamici, artikulaciji. Djela: *Eroica*, *Sudbinska simfonija*, *Pastoralna*, 3.-5. klavirski koncert, *Fidelio*, Gudački kvarteti op. 59. Ističu se i *bagatele op. 33* (1802.), kao i dvije bagatele *WoO 59* (1808. – 1810.) od kojih je druga, posthumno objavljena, poznatija pod nazivom *Für Elise*.<sup>5</sup>

**-Kasni opus** 1820.-ih godina. Kasni se Beethovenov opus, sve od 1814./15., jasno ističe *Missom solemnis*, 9. simfonijom, kasnim klavirskim sonatama i gudačkim kvartetima koji se smatraju njegovim najdojmljivijim i najosobnijim djelima.

## 2.4. Utjelovljenje romantizma

Beethoven je povezo već gotovo užagli žar klasicizma sa zorom novog, izražajnog romantizma. Beethovenov kolosalni talent zauvijek je promijenio naše razumijevanje glazbe. Bio je utjelovljenje umjetnika romantizma kojem je izražavanje osjećaja bilo važnije od obzira prema tradicionalnim formama. Njegov glazbeni glas jednako je uvjerljiv današnjim slušateljima kao što je bio njegovim suvremenicima. U povijesti glazbe 19.st. se smatra stoljećem romantizma. Već se u Beethovenovom opusu mogu prepoznati mnogi romantičarski aspekti. Beethoven za cijelo 19.st. ostaje uzorak lik. Romantizam također bez prekida izrasta iz klasičkog tonskog jezika, vrsta, harmonije, tako da se klasika i romantizam višestruko mogu smatrati povezanom epohom.

---

<sup>5</sup> Radi se o *Bagatelli u a-molu* (WoO 59) s naznakom u autografu: *für Elise, am 27. April, zur Erinnerung von L. v. Bthvn.* (na sjećanje...). Pretpostavlja se da je Elise zapravo Thérèse, kći liječnika i skladatelja dr. Malfattija. Godine 1810., kad skladba nastaje, Beethoven je Thérèsi u jednom pismu obećao nekoliko lakših skladbi; tada nastaje i sonata (sonatina) *op. 79*.

## 2.5. Posljednje godine

U svojoj posljednjoj godini usredotočio se na komornu glazbu, skladajući gudačke kvartete i glasovirske sonate s iznimno dramatičnom žestinom. Kasniji kvarteti skladani su u posljednje dvije godine njegova života. Osobito Velika fuga (*Grosse Fuge*, op.133), prouzročena 1826., smatraju se najusredotočenijim i najosobnijim od svih njegovih djela. Beethoven se temi junaštva ponovno vratio u svojoj veličanstvenoj Devetoj, Zborskoj simfoniji, ali ovaj put suosjećajnijega duha. Promatran u cjelini, Beethovenov opus najveći je dokaz ljudske pobjede nad nesrećom. Iako se nekoliko puta morao duhovno oporavljati poslije razdoblja očaja, Beethoven je glazbom uspio prenijeti najdublje ljudske osjećaje dajući osjećaj utjehe svima koji su slušali. Njegovu smrt, posljedicu edema i upale pluća 1827., oplakivali su mnogi. Sam je pogreb bio veličanstven. Franz Schubert, veliki štovatelj Beethovena, bio je jedan od bakljonoša, a više od 10 000 ljudi izišlo je na ulice Beča i pratilo povorku.

## 3. BEETHOVENOVE KLAVIRSKÉ SONATE

Već ga se u njegovo doba smatralo izvrsnim pijanistom, improvizatorom i klavirskim skladateljem. Snaga njegova izraza i klavirski stil bitno utječu na klavirsko sviranje 19.st. U Beethovenovu cjelokupnom opusu središnje su **32 klavirske sonate** skladane između 1795. i 1822. Kroz svoje sonate Beethoven uzdiže skladateljske dimenzije i zvukovne mogućnosti ondašnjega klavira do krajnjih granica. Njegove sonate možemo podijeliti na rane (op.2-22), srednje (op.26-90) i kasne (op.101-111):

**Op. 2, 1-3:** posvećene Haydnu, klasične po četverostavačnosti i obliku. Sve tri napisane 1795. godine.

**Op.7:** posvećeno Beethovenovoj učenici grofici Babette von Keglevics. Napisana je 1796. To je prva sonata koja izražava Beethovenov genij. Czerny kaže da je to *Appassionata* u malom.

**Op.10, 1-3:** sve tri posvećene grofici von Brown

br. 1 - po prvi put Beethoven piše u pravom dramatičnom stilu za klavir. Zbog toga ova kratka sonata zauzima posebno mjesto u Beethovenovom stvaranju.

br. 2 - „Proljetna sonata“

Br. 3 - najuspjelija od sve tri iz op.10. pokazuje najveće umijeće u rješavanju tematskih problema unutar tradicionalne četverostavačne forme. 1.st. pokazuje novi Beethovenov pristup standardima sonatnog allegra, gdje izbija provala strasti mladog genija. 2.st. najznačajniji je od

sva četiri. On duhom otkriva, budućeg, zrelog Beethovena. To je prvi od njegovih savršenih sporih stavaka, čiji intezitet potvrđuje skladateljevu strastvenu prirodu.

**Op.13(Patetična):** Tonalitet(c-mol) sugerira sudbinsku dramu(V.simfonija, sonata Op.10 br.1, Trio Op.1..). Skladana 1798/99., objavljena 1799. kod Hoffmeistera, sonata je posvećena princu Carlu von Lichnowskom. Već u prvom izdanju nazvana je „Patetična“, a naziv je dao izdavač s autorovom dozvolom.

**Op.14, 1-2:** br.1 Beethoven je prenio i u gudački kvartet(F-dur, 1801.-1802.).

**Op.22:** Beethoven je pokazivao posebnu sklonost prema ovoj sonati. Možda i zbog toga jer je nastala u sretnom razdoblju njegova života i onda kad je riješio mnoge kompozitorsko-tehničke probleme. Tada su nastali 1. simfonija(Op.21), dvije sonate za violinu i klavir(Op. 23 i Op. 24 – „Proljetna“)

**Op. 26:** u potrazi za novim formama Beethoven je uobičajen, prvi, sonatni stavak zamijenio varijacijama. Beethovenov prvi važan prekid s tradicijom. Izuzetna je sonata i po tome što ni jedan stavak nije u sonatnoj formi.

**Op.27, 1-2:** Obje su sonate označene kao *Sonata quasi una fantasia*. Rastuća potreba za izražavanjem i mašta ovdje probijaju klasički svijet forme i pokazuju smjer u novo stoljeće(nastanak: 1800.-01.). Karakteristično je da je L. Rellstab Op.27 br. 2 nazvao *sonatom Mjesečine*, on si je uz prve zvuke 1.stavka zamislio „jezero u Vierwaldstatteu na mjesečini“ i time povezo izvanglazbenu ideju s Beethovenovom sonatom. Liszt je srednji stavak nazvao „cvijetom između dvaju ponora“, a postoje brojna nagađanja o tome da je Beethoven u sonati opisao nesretnu ljubav prema učenici Giulietti Guicciardi kojoj je sonata posvećena.

**Op. 28:** Nazvana *Pastoralna* zbog idiličnog karaktera.

**Op.31, br. 1:** 2.stavak ove sonate je ustvari nocturno(tada taj oblik još nije postojao). Ustvari, ovaj stavak ima sve karakteristike romantizma(forma, duh, slog, tekst). Na neki način ovdje je nagoviješten Chopin.

**Op 31, br. 2 (Olujna):** Poput Op.27 br.2 spada u "dramatične sonate" i s njom je na neki način povezana. Međutim, dok Mjesečeva sonata pokazuje nepravilnost u strukturi, Op.31, br. 2 je pravilna, izbalansirana i kompaktna. U *Olujnoj*<sup>6</sup> sonati, prije reprize, pojavljuje se instrumentalni recitativ, kojim se neobično jasno izražava ono izvanglazbeno(nad

---

<sup>6</sup> Na Schindlerovo pitanje o ključu za sonatu op. 31, 2 i op. 57, Beethoven je navodno odgovorio „Pročitajte samo Shakespearovu Oluju!“. Otada se op.31, 2 zove *Olujnom sonatom*, ali op. 57 ipak ne(*Appassionata*). Beethovenov odgovor upućuje na izvanglazbeni sadržaj, poetsku ideju u glazbi, a ne na specifičan program.

pedaliziranim akordom kao da se uzdiže jedan glas, bez teksta). Intrumentalni recitativ nakon C.Ph.E.Bacha više nije nov, no ipak Beethoven ovdje njime pojačava dramatiku klasičkog sonatnog stavka i dopušta da njegov karakter istupi „govoreći“.

**Op. 31, br. 3:** Lirska sonata, "spokojna i sretna". Saint-Saëns je upotrijebio temu Tria za svoje "Varijacije i fugu za 2 klavira".

**Op. 49, 1-2:** Dvije lagane sonate Op.49(1. u g-molu, 2. u G-duru), zapravo sonatine, izgledaju neskladno smještene između dvije tako složenih sonata kao što su one iz op. 31 i op. 53. Premda objavljene 1805., izgleda da su napisane 9 godina ranije. Vjeruje se da ih je pronašao Beethovenov brat Kaspar i poslao izdavaču. Zanimljivo je da je Beethoven temu iz Menueta iz sonate u G-duru upotrijebio u Septetu Op. 20, što možda znači da sonatine nije htio objaviti.

**Op. 53(Waldstein sonata):** Poput Kreutzerove sonate i kvarteta Rasoumowsky, i ova sonata je poznata po imenu osobe kojoj je posvećena – grofu Ferdinandu Gabrielu von Waldsteinu, jednom od Beethovenovih mecena u Bonnu. Skladana je u relativno mirnom i sretnom trenutku Beethovenova života. Tada je pisao svom učeniku Riesu: "Nikad ne bih rekao da mogu biti ovako lijep, kao što sam sada. Ako sad napišem neko djelo sigurno će biti izvrsno!". Rezultat je bila ova svijetla, graciozna sonata koja spaja virtuozi i tehnički aspekt skladanja s majstorskim ukusom.

**Op. 54:** Između svijetle sonate u C-duru(*Waldstein*) i olujne u f-molu(*Appassionata*) Beethoven je napisao kratku dvostavačnu sonatu u F-duru.

**Op.57(*Appassionata*):** Napisana i objavljena 1804-6. Smatra se najvažnijom Beethovenovom sonatom do tada napisanom, na neki način vrhuncem Beethovenova klavirskog virtuozi. S njom je postigao perfektno jedinstvo sadržaja i forme, izražaja i strukture. Naslov se ne pojavljuje u autografu, već ga je izmislio izdavač Craz iz Hamburga. Ovdje Beethoven uzdiže skladateljske dimenzije i zvukovne mogućnosti ondašnjega klavira do krajnjih granica. Napušta važeće estetske kategorije i mijenja uobičajenu ljepotu za nov izraz.

**Op. 78:** Dvostavačna sonata. Zanimljivo je da ju je Beethoven volio, čak uspoređivao sa sonatom op.27, br.2. ipak, to je manji produkt Beethovenove zrelosti.

**Op.79:** Sonata slična prethodnoj. Sastoji se od tri kraća stavka. Nema posebnih pretenzija; odiše jednostavnošću i razigranošću.

**Op.81a(*Les Adieux*):** ova sonata je jedna od rijetkih Beethovenovih programnih djela. To pokazuju naslovi stavaka: *oproštaj* u 1.stavku, *odsutnost* u 2. i *povratak* u 3.stavku. Glava teme gradi se iz deklamacije riječi „zbogom“, zabilježene iznad nota. 2.stavak oblikovan je kao dirljiv žaloban pijev, a 3. kao živahni zamah. Sonata je posvećena nadvojvodi Rudolphu, Beethovenovu učeniku i prijatelju koji je morao napustiti Beč 4.svibnja 1809., zbog opsade

Francuza. Nadvojvoda se vratio u Beč 30. siječnja 1810., što je Beethoven zapisao u posveti, odnosno, vjerujući da će se njegov prijatelj vratiti tako je i koncipirao sonatu. Zbog toga muzika ne odiše cijelo vrijeme žalošću zbog rastanka, već prema kraju raste optimizam zbog sigurnog povratka.

**Op.90:** Sonata je posvećena Beethovenovom prijatelju, grofu Moritzu Lichnowskom. Grof se po drugi put ženio za talentiranu opernu pjevačicu, premda se obitelj protivila. Primivši sonatu kao svadbeni poklon, grof je pitao ima li ona neko simbolično značenje. Beethoven mu je rekao da muzika izražava bitku između srca i uma, a sonata bi mogla imati i podnaslov: "Razgovor s ljubljenom". Radi se zapravo o svojevrsnoj romansi u kojoj pobjeđuje srce, što se može vidjeti po kraju kompozicije. Sonata se sastoji od 2 stavka.

Zadnjih 5 sonata, od **op.101**(1816.), računa se kao *kasni opus*. Sve kasne sonate pokazuju iskorak prema polifonom razmišljanju. U 101, napisanoj 1816., potpuno je zanemarena standardna forma, tako da više nalikuje na fantaziju. Ekstremnom se ovdje čini *Velika sonata za hammerklavier*, **op.106**, koja nakon simfonijskih dimenzija prvih triju stavaka završava velikom fugom. U vrijeme pisanja ove sonate(1817-18) Beethoven je umislio da je klavir njemački izum i da treba imati njemačko ime, a ne uobičajeno talijansko: pianoforte. Opsežno četverostavačno oblikovana sonata dodatno je potvrdila Beethovenov nagon da glazbene mogućnosti pomiče do samih granica. I dok su dva vanjska stavka tehnički zahtjevnija od svih dotad napisanih, nevjerojatno dug i spor treći stavak otvara nov unutarnji svijet tihe i duboke glazbene imaginacije. Treba spomenuti da je Beethoven od prvih skladateljskih pokušaja bio oduševljen polifonijom. I prije fuga u zadnjim sonatama, može se naći kontrapunktsko pisanje u njegovim djelima(finale Sonate Op. 17, br.1). Tri zadnje sonate introspektivne su i najintimnije - **Op.109** napisana je 1820, sedam godina prije smrti. U njoj Beethoven prvi put piše varijacije kao zadnji stavak. Tema 3.stavka je jedna od najljepših Beethovenovih melodija "*Andante molto cantabile ed espressivo*".

Beethoven slično postupa, kao sa Op. 106., u završnoj fugi sonate **op.110** s umetnutim povratkom na polagani stavak. Srednji je stavak op.110 *tužaljka-recitativ* s utjecajem belkanta (*messa di voce*). Ova Sonata je jedna od Beethovenovih najzanimljivijih djela. To je istodobno najljepša sonata. Napisana 1821. ona sadrži krajnje značajke Beethovenova zrelog stila: slobodu forme i široki razvoj; prisutno je to u transformaciji klasičnog sonatnog okvira s introdukcijom, dramatskim recitativima, fugama, ali i tematskom sličnošću. Ciklus Beethovenovih sonata završava najvrijednijom od njih, **op.111**, ima samo 2 stavka, sonatni oblik u c-molu s polaganim uvodom i fugiranim dijelovima, i varijacijski stavak u C-duru.

## 4. APPASSIONATA

*Appassionata* je vrhunac strastvenog izraza svoje dobi, ali istodobno predstavlja i nadvladavanje osjećaja zahvaljujući svom širenju i sjaju forme. Klavirska sonata Ludwiga van Beethovena br. 23 u f molu, op. 57 poznata kao *Appassionata*, (što na talijanskom jeziku znači strastvena), spada među tri poznate klavirske sonate njegova srednjeg razdoblja (ostale su *Waldstein*, op. 53 i *Les Adieux*, op. 81a). Komponirana dugim radom između ljeta 1804. i prvih mjeseci sljedeće godine, još uvijek revidirana u konačnom nacrtu iz svibnja 1806., kada je Beethoven bio gost Brunsvikovich na njihovom mađarskom imanju u Martonvásaru. Sonata u f-molu objavljena je kao op. 57 iz Bečkog ureda za umjetnost i Industriju (*Bureau des Arts et d'Industrie*) u veljači 1807., s posvetom grofu Franzu von Brunsviku bratu Therese i Josephine s kojima je skladatelj bio upleten u ljubavne odnose (prema Thereseinom svjedočenju, bilo je u ono vrijeme kad se Beethoven potajno zaručio za Josephine). Za razliku od rane Sonate br. 8, *Pathétique*, *Appassionata* nije imenovana za vrijeme skladateljevog života. Naslov *Appassionata*, koji se ne pojavljuje u autografu, prvi put se pojavio tek nakon Beethovenove smrti, u klavirskom izdanju 1838. kojeg je izmislio izdavač Crazz iz Hamburga, i od tada se uvijek koristi. Naslov je opravdan izrazito tragičnim tonom cijelog djela. Jedna od najvećih i tehnički najzahtjevnijih klavirska sonata, Beethoven je smatrao da je *Appassionata* upravo i najolujnija klavirska sonata od svih klavirskih sonata do nastanka 29. sonate, Op.106 (poznate kao *Hammerklavier*). Smatra se najvažnijom Beethovenovom sonatom do tada napisanom, na neki način vrhuncem Beethovenovog klavirskog virtuoziteta. S njom je postigao perfektno jedinstvo sadržaja i forme, izražaja i strukture. Također i jedna od najosobnijih sonata u kojoj odjekuje pomirba sa sudbinom. U njoj su sadržana različita raspoloženja: trenuci sumorne melankolije pa sve do kontrastne vedrine, svjetla i mira koji donosi 2.stavak. Sonata se sastoji od tri stavka: *Allegro assai*, *Andante con moto* i *Allegro ma non troppo*. Djelo održava tragičnu svečanost kroz sve stavke. Oba allegra su u sonatnoj formi, ali se po prvi put ne javljaju znakovi ponavljanja iza ekspozicije. To nalaže logika djela, jer stavak zbog dramatičnosti mora teći dalje. U prvom stavku se javlja sudbinski motiv. Tema drugog stavka od 16 taktova razvija se i proširuje tijekom 3 varijacije te se progresivno širi prema gornjim granicama klavijature (način što će ga Beethoven još razviti u trećem periodu). Finale slijedi bez pauze. Zanimljivo je da se provedba i repriza repetiraju. Tri stavka čuvaju jedinstvo kroz tematske odnose.

Prva tema prvog stavka sastoji se od dva elementa – a i b. (4.a)



4.a

element a ima sličnosti s 2. temom(inverzija). (4.b)



4.b

Element b sličan je temi varijacija 2.stavka(4.c) i 2. temi 3.stavka(4.d).



4.c



4.d

*Appassionata* je jedna od najvirtuoznijih sonata, gdje Beethoven uzdiže skladateljske dimenzije i zvukovne mogućnosti ondašnjega klavira do krajnjih granica. Napušta važeće estetske kategorije i mijenja uobičajenu ljepotu za nov izraz.



U vrijeme komponiranja *Appassionata*, Beethoven je već bio suočen s nepovratnošću sluha koje se postepeno pogoršavalo. Prosječno izvođenje cijele sonate *Appassionata* traje oko dvadeset i pet minuta.

## 5. FORMALNA ANALIZA

### 5.1. Allegro assai

Prvi stavak je u formi sonatnog oblika koji se sastoji od **ekspozicije, provedbe, reprize i code**. Osnovni tonaliteta stavka je f-mol, mjera 12/8.

**Ekspozicija**( $\frac{1}{4}$  /1-65) se sastoji od izlaganja **prve teme**( $\frac{1}{4}$  /1-23), **mosta**(24-34) koji spaja dvije teme, **druge teme**(35-50) i **codette**(51-65).

**Ekspozicija** počinje izlaganjem **teme**( $\frac{1}{4}$  /1-23) misteriozno-dramatskog karaktera u f-molu. Prva četverotaktna fraza se sastoji od elementa 'a' i elementa 'b'(5.1.a).

5.1.a

Ta dva elementa se pojavljuju kroz čitav stavak u razno raznim oblicima. Element 'a'(prva dva takta) je toničke, a element 'b'(druga dva takta) je dominantne funkcije. Zatim je prethodna četverotaktna fraza transponirana na sniženom II stupnju, odnosno u Ges-duru (sekvencijalno otvaranje teme, tonika pa supertonika). Obje su građene od istih elemenata – 'a' i 'b'. Beethoven se vraća u osnovni tonaliteta, f-mol, već u 9. taktu, gdje nastupa zastoj na dominantni u kojoj se prvi put pojavljuje 'sudbinski motiv'(c) <sup>7</sup> u basu(5.1.b i 5.1.c ), izmjenjujući se s elementom 'b'.

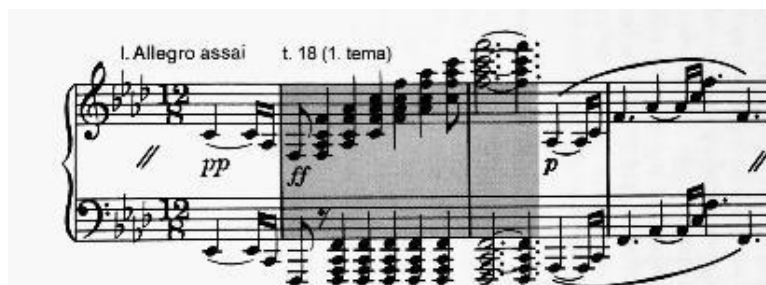
5.1.b: sudbinski motiv u *Appassionati*

5.1.c: sudbinski motiv iz *pete simfonije*

<sup>7</sup> Glavni motiv 1.stavka Beethovenove pete simfonije u c-molu, op.67, tzv. 'Sudbinska'.

U 12. i 13. taktu vodi se dijalog između basa i soprana u obliku sudbinskog motiva koji pridonosi isticanju dramatike. Sve to u slušatelja stvara dojam napetosti. Zadnji odgovor u sopranu rasprsnut će se odjednom u rastavljeni smanjeni kvintakord, popunjavajući takt i pol, sve dok ne stane na sekstakordu VI stupnja koji će se riješiti na sekstakordu V stupnja(2+3+3).

Ponovno se pojavljuje prva četverotaktna fraza u osnovnom tonalitetu(f-mol), međutim sada je modificirana, tj. iprekidana zbog praska punih snažnih akorada – figura ‘d’(5.1.d). Čini glazbeni odsjek fragmentarnog i modulirajućeg karaktera – u 23.t. modulira u as-mol(3 ¼ takta + 2 dvotaktne fraze).



5.1.d: prikaz figure ‘d’ (osjenčani dio)

**Most(24-34)** – U 24. taktu, na pedalnom tonu na dominantni(es), počinje most u as-molu koji povezuje 2 teme. Građen je od različitog materijala. Počinje dvostrukom malom rečenicom(drugi put je varirano ponovljena) koju slijedi vanjsko proširenje: niz smanjenih septakorda koji se odvijaju nad pedalnim tonom dominante. Pedalni ton se, zatim, spušta u dublji registar, pripremajući nastup druge teme.

**Druga tema(35-50)** je lirskog i plemenitog karaktera. Ona je u paralelnom duru - As-duru. Građena od elementa ‘a’(prema ritmu i značajki toničkog rastavljenog akorda), ali u inverziji. Počinje izlaganjem male rečenice, čija se melodija u njezinom ponavljanju razbija glazbenim odsjekom(42-50) modulativnog karaktera od 9 taktova sa silaznom pasažom. U 42.t. modulira u as-mol kojim će nastaviti *codetta*.

**Codetta** počinje u 51.t., malom rečenicom u as-molu koja će u svom ponavljanju biti proširena te transponirana za oktavu više. Taktovi 59. i 60. su eksterno proširenje prethodne ponovljene rečenice. Završni odlomak codette(od 61.t.)sastoji se od 3 varirano ponovljena takta(svaki put za oktavu niže(bas) + 2 + 1(modulacija u E-dur) . Bas uzastopno silazi po nižim oktavama dok sopran treperi. U 63.t. bas se ponovno uzdiže. Zadnji takt i pol sopran

ima ostanatnu figuru dok bas popunjava augmentirani element 'a' koji naznačuje ujedno i kraj ekspozicije na tonici as-mola.

**\*\*Beethoven ukida uvriježene znakove repeticije u ekspoziciji.**

**Provedba**(65/66-135) je građena variranjem, razgrađivanjem i sažimanjem tema, mostova i njihovih dijelova, odnosno prethodno upoznatoga glazbenog sadržaja.

Provedba počinje krajem 66.t. u E-duru, izlaganjem materijala prve teme(element 'a' i element 'b') – četverotaktna fraza.

71-78 Tri fraze(2+3+3) građene od istog materijala. Element 'b'(iz prethodne male rečenice) dobiva svoj odgovor, na supertonici E-dura, u višoj oktavi. Pitanje se smjestilo u donju oktavu('b' ovaj put na tonici) s mirnom trotaktom kadencom(element 'b' + dva nova takta) koja će se ponoviti u višoj oktavi.

Krajem 78. takta slijedi glazbeni odsjek ozbiljnog karaktera. Građen je od elementa 'a'. Sastoji se od tri male rečenice(treća je proširena). Svaka rečenica je građena na isti princip: dolazi do križanja prateće figure s elementom 'a'. Element 'a' počinje u basu u prvom dvotaktu te u zadnja dva takta prelazi u sopran, dok ulogu prateće figure imaju silazne kvintole koje su u prvom dvotaktu u najvišim oktavama, u zadnjem dvotaktu prelaze u bas(izuzetak je prva mala rečenica koja u svoja prva dva takta umjesto kvintola ima tremolo u gornjoj dionici). Radi se o trostrukoj rečenici – svaka je varirano ponovljena – transponirana u drugi tonalitet(harmonijsko kretanje: e-mol, c-mol i As-dur).

U 93. taktu u Des-duru pojavljuje se varirani materijal mosta(93-104=24-32 transponirana na dominantu Des-dura, te uz par izmjena).

93-109: 5 (93-97, mala rečenica, 5 taktova ) + 7.5 (98-105 1/2, 2. mala rečenica s vanjskim proširenjem) + 4 (105 1/2 – 109, nova mala rečenica).

Materijal druge teme mirno počinje u 109. taktu na tonici Des-dura . Cijela druga tema je proširena u odnosu na njezin prvi nastup u ekspoziciji. Od njezinog 4.t. bas kontinuirano raste; tema se provodi kroz b-mol i Ges-dur s rastućim basom. Nakon drugog takta u Ges-duru, rečenica je reducirana na inzistirajuće zadnje dvije note. Bas je u Fis-duru(119.t.), sljedeći takt h-mol, te od 121.t. C-dur.

Zatim slijedi 7 taktova smanjenog septakorda(e-g-b-des) i svih njegovih obrata u arpeggima, oslobođenih tematskog materijala. Vode do variranog materijala codette.

Varirani materijal codette(pomak je šesnaestinski iako nema melodijske konekcije) u 130. taktu nastavlja u f-molu na smanjenom sekstakordu, uokviren upornim ponavljanjem sudbinskog motiva u gornjoj i donjoj lagi klavira. Ritamska figura(c) proizlazi u sopranu i basu, u 2 takta samo na tonu des, zatim u 2 takta u svom izvornom obliku - s tona des na c. U 134.t. iznenada dolazi do reza, odnosno do ritmskog i dinamskog smiraja. Sudbinski motiv postaje podčinjeno kontinuirano “mrmljanje” na dominantu f-mola, u obliku pedalnog tona te će ta figura postati prateća figura prve teme u reprizi.

**Repriza**(135/136-204) se sastoji od izlaganja **prve teme**(135/136-162/163), **mosta**(163-173) koji spaja dvije teme, **druge teme**(174-189), te **codette**(190-204)

135/136-151=¼ /1-16

Potkraj 135. Takta počinje repriza iznad kontinuiranog “mrmljanja”, na dominantu f-mola koji se uzdiže transponiranjem teme u Ges-dur, vraćajući se kroz razriješeni h natrag na dominantu f-mola. Zanimljivo je da se 1. tema u reprizi odvija nad pedalnim tonom(čak 17 taktova), što nije uobičajeno; prijelaz s provedbe na reprizu time je vrlo suptilan, gotovo neprimjetan.

151/152-162 glazbeni odsjek fragmentarnog i modulirajućeg karaktera, 3 1/2 takta (151 1/2 – 154) + 4 dvotaktne fraze, ponešto duži u odnosu na ekspoziciju. Mol mijenja za dur(F-dur), no samo na trenutak, jer se već u 155.t. vraća u f-mol. Druga tema nastavlja u očekivanom F-duru, od 181.t. f-mol u kojem nastavlja codetta.

174-203=35-64

**Coda**(204/205-262) se sastoji od novog, ali i prethodno upoznatog materijala(element ‘a’, materijal druge teme, sudbinski motivi). Zadnji ton u silaznom nizu tonova(f-c-as-f) u 203.t. je ujedno i prvi ton elementa ‘a’(u 204.t.) koji se uzdiže iz ekstremnog basa(elizija). Coda počinje:

malom proširenom rečenicom(5t) u f-molu koja je sastavljena od ostinatne figure u sopranu, a u lijevoj ruci prati je element ‘a’. U 206. taktu modulira u Des-dur, a cijela rečenica završava autentičnom kadencom.

Zatim slijedi glazbeni odsjek(210-217), nastavljajući na tonici Des-dura - niz od 4 dvotaktne fraze građene od materijala 2.teme.

Od 218.t. napuljski sekstakord(kao sredstvo dramatskog izraza) kojim počinje glazbeni odsjek(218-238/239) – netematski materijal sastavljen od rastavljenih akorada, nizanje dvotakta.

Od 235.t. zastoj na dominantni, četverotakt satkan od motiva 'c' popunjavajući 4 takta u dijalogu, *ritardando* do *Adagio*.

### Piu Allegro

S iznenadnom autentičnom kadencom, figura 'c' potvrđuje osnovni tonalitet.

Od 239.t. materijal druge teme u obliku velike proširene rečenice(10t), nastavlja u f-molu. Izgubila je cijelu svoju mirnoću; njezin bas se uzdiže u strujanju između tonova as i c; dok melodija ponavlja svoja prva dva takta sa strastvenim upadom smanjenog septakorda u b-molu u 243.t. te će daljni nastavak rečenice u f-molu uslijediti krajem 244.t., dok opet ne bude uznemirena smanjenim septakordom u b-molu u 246.t., nakon kojeg opet slijedi nastavak rečenice u f-molu(od ovog momenta stabilan tonalitet do kraja stavka).

249-256 8 taktova sudbinskih motiva u akordima, f-mol. Melodija završava s 3 C-a te će oni postati 3-taktna kadencirajuća grupa(ritamska figura c) u dijalogu između desne i lijeve ruke u obliku repetiranih akorada.

Coda završava sa 6 taktova toničke harmonije(257-262). Sastoji se od tremola u srednjoj lagi te elementa 'a' - rastavljeni tonički kvintakord koji se uzdiže kroz 2 oktave pa tone kroz 5 oktava, te će se polagano smirivanjem dinamike, ritma, odnosno njegovom augmentacijom potpuno ugasiti u zadnjem taktu.

## 5.2. Andante con moto

Drugi stavak napisan je u formi teme s varijacijama, osnovni tonalitet je Des-dur(durska donja medijanta), a mjera 2/4. Nema modulacija.

Počinje izlaganjem teme u prvih 16 taktova, čiji je oblik mala dvodijelna pjesma u kojoj prvi dio čini mala perioda, a drugi dio se sastoji od 4 dvotakta. U temi se može prepoznati element 'b' iz prvog stavka.(5.2.a)

The image shows a musical score for a piece titled "Andante con moto". The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is D major (one sharp, F#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano introduction marked "p dolce". The first measure of the introduction is marked with a key signature change to D major. The bass line includes fingerings (4, 5, 2, 3, 1, 3, 4, 5) and a dynamic marking "45". The treble clef part has a dynamic marking "p dolce". The score shows the first 16 measures of the piece.

5.2.a

### **Prva varijacija** – sinkopirani ritam i retardacija

U prvoj varijaciji se pojavljuje retardacija(tonovi kasne jedni za drugima) što je postignuto sinkopama u basu.(5.2.b)



5.2.b

### **Druga varijacija** – rastavljeni akordi

Druga varijacija počinje rastavljenim akordima. Vrlo zanimljiva je i pojava latentnog dvoglasja u desnoj ruci (gornji glas koji se suprotstavlja harmonijskoj popuni – izrazito čujno u t. 46 (as, as, ges, f, es u 2. oktavi).

### **Treća varijacija** – povećana ritamska aktivnost(tridesetdruginke)

48.t. – 64.t. je varirano ponovljena perioda - dolazi do zamjene materijala po dionicama, tehnikom sličnom obrtajnom kontrapunktu razdoblja baroka(dok lijeva ruka ima tridesetdruginke, desna ima sinkope i obrnuto - inverzija), međutim, materijali tih dvaju perioda su sadržajno identični, kao i odnosi kadenca njihovih rečenica – nesavršena/savršena. 72.t. – 80.t. je varirano ponovljena prethodna rečenica; sadržaj dionica je zamijenjen (tehnika obrtajnog kontrapunkta) te je eksterno proširena pasażom/vinjetom u 80.t.

Zatim se ponovno pojavljuje tema koja je ovaj put modificirana. Razlike su premale da bi se smatrala varijacijom. Napisana je bez znakova ponavljanja. Dolazi do ritamskog smiraja te završava akordima(eksterno proširenje) koji harmonijski pripremaju nastup 3. stavka (attacca), stvarajući pritom dojam neizvjesnosti i iščekivanja nastavka djela – umjesto očekivane autentične kadenca, Beethoven završava drugi stavak izbjegnutom kadencom : t. 96 4/3 VII. st. u f-molu; t. 97 isti akord, ali za oktavu više. Ne rješava se, već njime počinje i 3. stavak – VII 4/3 – dramatičan početak.

### 5.3. Allegro ma non troppo

Stavak je, kao i prvi, sonatnog oblika koji se sastoji od **uvoda, ekspozicije, provedbe, reprize i code**. Osnovni tonalitet stavka je f-mol, mjera 2/4.

Počinja **uvodom**(1-19/20) koji vodi prema ekspoziciji stavka. **Ekspozicija**(20-117) se sastoji od **prve teme**(20-63/64) koja se sastoji od dva dijela, **mosta**(64-75) koji spaja dvije teme, **druge teme**(76-96) i **codette**(96-117)

#### Uvod(1-19/20)

4 1/2 takta pulsirajućeg napetog VII 4/3 pa 3 puta ponovljen dvotakt pasaže s karakterističnim gornjim izmjeničnim tonom (drugo i treće ponavljanje je za oktavu niže); sve u okviru VII stupnja. Model se proširuje i razrađuje od 9. takta, u 13. kreće udvajanje u L.R. u donjoj oktavi. Napetost stvorena ponavljanjem melodijskog obrasca kompenzirana je dinamičkim smirajem prema 20. taktu, odnosno 1. temi u f-molu.

Ekspozicija počinje izlaganjem teme u 20.t. **Prva tema** (20-63/64) je podijeljena na dva dijela. **Prvi dio prve teme(8+8)** počinje i završava na tonici osnovnog tonaliteta(20-27/28) 8t koji će biti onda varirano ponovljen(28-35/36) 8t.

U 20.t. počinje izlaganje prve teme koja se sastoji od 8 taktova - velike rečenice klasične konstrukcije(8t=2+2+4). Njezina dvotaktna fraza(A) sastoji se od figure 'a'(figura s gornjim izmjeničnim tonom) i prefiksa 'b'(razloženi akord)(5.3.a).



5.3.a

Glava rečenice počinje dvotaktnom frazom koja se sastoji od rastavljenog toničkog kvintakorda te prohodnih i izmjeničnih tonova. Taj dvotakt će zatim biti doslovno ponovljen(dvostruka fraza). Razvoj rečenice će uslijediti na napuljskom sekstakordu (24.t.) u

obliku sekventno ponovljene dvotaktne fraze za sekundu više koja će završiti autentičnom kadencom(V-I).

28-35/36 varirano ponovljena prethodna velika rečenica(8t), s novom figurom ‘iznad’ teme. Obje rečenice čine dvostruku rečenicu.

**Drugi dio prve teme(14+14)** također počinje i završava na tonici osnovnog tonaliteta(36-49/50) 14t=4+4+6, te će taj dio biti drugi put varirano ponovljen – inverzija materijala(50-63/64) 14t=4+4+6.

pojavljuje se nova ritamska figura ‘c’  dok je figura ‘b’ postala prateća formula.

36.t. – 43.t. = korespondirajuća fraza (dominanti prethodne rečenice odgovara se tonikom potonje i obrnuto).

44-49/50 mala proširena rečenica od 6 taktova koja završava autentičnom kadencom.

Ponavljanje prethodnog materijala od 14 taktova, ali ovaj put u inverziji - nova ritamska figura ‘c’ sada prelazi u sopran dok se bas ‘kotrlja’ u šesnaestinkama. 36.t. – 63.t. se razvojno ponaša kao jedinstveni glazbeni odsjek (4+4 KF + 6 razvojnog dijela i kadence).

**Most(64-75)** je modulacijskog karaktera te je sastavljen od materijala A kojim je počela prva tema koja je ovoga puta obogaćena tremolo pratnjom. Most se sastoji od 3 sekventno ponovljenih dvostrukih fraza. Prva dvostruka dvotaktna fraza(64-67) je u osnovnom tonalitetu, f-molu, na toničkom kvintakordu. Drugi dvostruki dvotakt(68-71) je u c-molu na dominantnom septakordu, te zadnji dvostruki dvotakt(72-75) ostaje u c-molu na toničkom kvintakordu. 4(2+2)+4(2+2)+4(2+2)

**Druga tema(76-96)** počinje velikom proširenom rečenicom od 10 taktova. Glavu rečenice čini doslovno ponovljena dvotaktna fraza(dvostruki dvotakt) u kojoj se naglašava sniženi II. Nakon dvostruke dvotaktne fraze ponavlja se prvi takt dvotaktne fraze(s time da se ton des razrješava na kraju 80.t.). Rečenica završava polovičnom kadencom.

Rečenica će zatim biti varirano ponovljena s autentičnom kadencom na kraju: 10(2 + 2 + 6) + 10(2 + 2 + 6) – velika perioda

Umjesto da je u paralelnom durskom tonalitetu(As-duru) druga tema je u c-molu(tonalitet dominante), počevši od 76.t.

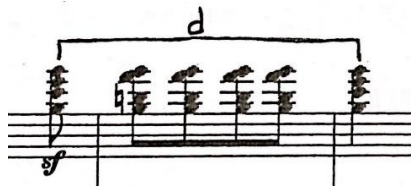


Ona se razlikuje u odnosu na druge teme tipičnih klasicističkih sonatnih oblika tako što karakterom ne kontrastira prvoj, dramatičnoj temi, već nastavlja svojevrsni „*perpetuum mobile stavka*“, dramatičnost, nema upečatljivu melodiju nego je formirana kao grupa fragmentiranih odlomaka iregularne forme (vidljivo u 10 + 10 taktova); gotovo da fragmentarnošću i tonalitetnom nestabilnošću podsjeća na uranjenu *codettu*. Melodijske linije uvijek počinju napuljskim sekstakordima(kao izraz dramatskog sredstva). U lijevoj ruci 2.teme nazire se element 'b' iz prvog stavka , ali u inverziji.(5.3.b)



5.3.b

**Codetta** (96-117) – utemeljena u potpunosti od materijala prve teme, a sastoji se od harmonija tonike i dominante c-mola. U *codetti* se pojavljuje nova ritamska figura ‘d’(5,3.c).



5.3.c: primjer ritamske figure 'd'

Sastoji se od varirano ponovljene rečenice (za oktavu više 2. put) 4 + 4 (taktovi 96-103), gdje donja dionica(lijeva ruka) sa zakašnjenjem donosi imitaciju gornje dionice u donjoj oktavi(*stretta*). Zatim slijede 4 dvotaktne fraze temeljene na novom ritamskom motivu(d) (taktovi 104 – 112) koje istovremeno stvaraju dojam opsežnijeg eksternog proširenja prethodnoj maloj rečenici, te 6-taktne pasaže koja vodi prema provedbi. Počinje u b-molu na rastvaljenom smanjenom sekundakordu(ges-a-c-es) koji čini cijelu uzlazno-silaznu pasažu, koja će rezonirati kroz 6 taktova te će voditi do provedbe trećeg stavka.

**Provedba**(118-211) nastavlja u b-molu. Bazira se na prethodnom materijalu. Javlja se znakovi ponavljanja i izraz '*la seconda parte due volte*'<sup>8</sup>.

Počinje velikom rečenicom od 8 taktova klasične konstrukcije(2+2+4), u b-molu. Glavu teme čini dvotakt koji je sastavljen od materijala prve teme u b-molu(figura b+a), u obliku

<sup>8</sup> Drugi dio dva puta.

rastavljenog dominantnog septakorda. Ta dvotaktna fraza se pritom ponavlja doslovno(dvostruka fraza). Već od sljedećeg takta rečenica se razvija motivičkim radom, odnosno pojavljuje se novi imitativni tretman figure 'a'. Rečenica završava autentičnom kadencom u 126.t.

Zatim se od 126.t. povaljuje materijal prve teme koji se sastoji od dvije velike rečenice. Prva VR - pojačana ritamska aktivnost, u lijevoj ruci šesnaestinke uz pojavu pedalnog tona, druga VR - pojavljuje se fragment dijaloga između basa i soprana, s četvrtinkama iznad i ispod prva 4 takta.

126.t. – 141.t. = velika perioda.

### **Epizoda (142-157/158)**

Novi materijal sastavljen od dvije dvostruke rečenice. Lijeva ruka ima šesnaestinke, a desna sinkope – sinkopirani ritam.

142 – 150 varirano ponovljena mala rečenica, 4 +4, b mol , smjer melodije uzlazan.

151 – 158 nova varirano ponovljena mala rečenica, 4 + 4 transpozicija prethodne u f-mol, smjer melodije silazan – inverzija.

Nakon epizode slijedi glazbeni odsjek(158-167/168) - nastavljena provedba od b+a - od 10 taktova temeljen na dvotaktnim modelima/sekvencama u f-molu. Sadrži materijal prve teme(b+a) u rastućim sekvencama koje su imitirane u lijevoj ruci sa zakašnjenjem od pola takta.

168-211 - 44 takta kao priprema za reprizu:

168-174 8 taktova novog sadržaja, netematskog materijala, na dominantni f-mola, tokatnim instrumentalnim stilom. Svaki put za oktavu više u desnoj ruci.

176-183 arpeggio na figuru 'b' u dvije 4-taktne grupe (od 3 takta s notama + tihi 4-ti – pauza); prvi na napuljskom sekstakordu (IV6), pa na dominantnom septakordu.

184-211 22 takta smanjenog septakorda i njegovih obrata: 2x4(prvo osminska triola pa šesnaestinke); 8(samo osminke uzlazna i silazna rastvorba); 4 polovinke i jedna cijela nota.

U toj rastvorbi možemo vidjeti augmentaciju ritma, odnosno ritmičkog smiraja(sve u okviru VII7 i/ili obrata). Zadnjih 6 taktova je na dominantni f-mola.

**Repriza**(212-361) se sastoji od izlaganja **prve teme**(212-255) koja se sastoji od dva dijela, **mosta**(256-267) koji spaja dvije teme, **druge teme**(268-287), **codette**(288-307) te **code**(308-361)

### **Prva tema**

212-255 = 20-63 prvi dio prve teme uz par izmjena.

228-255/266=36-64 drugi dio prve teme se pojavljuje bez ikakvih izmjena, isti je!

**Most**(256-267) sličan izvornom, počinje u istom tonalitetu. Međutim, taktovi 260-267 su transponirani u Des-dur te će u ponovnoj pojavi druge teme, subdominantni sekstakord u Des-duru biti tretiran kao napuljski sekstakord u tonalitetu f-mola, u kojem počinje druga tema(dakle, modulacija preko napuljskog sekstakorda).

Prva dvostruka dvotaktna fraza(256-259) je u osnovnom tonalitetu, f-molu, na toničkom kvintakordu. Drugi dvostruki dvotakt(260-263) je u Des-duru na dominantnom septakordu, te je zadnji dvostruki dvotakt(264-267) također u Des-duru toničkog kvintakorda. Zadnjih osam taktova daju jedini dodir durskog ključa koji se dosad čuo u ovom stavku.

**Druga tema** je u osnovnom tonalitetu, sve u okviru f-mola.

268-299=76-107

**Codetta** 288-307a je ista kao i u ekspoziciji.

Varirano ponovljena rečenica (za oktavu više 2. put) 4 + 4 (taktovi 288 - 296), pa 3 dvotaktne fraze temeljene na ritamskom motivu (d) koje istovremeno stvaraju dojam opsežnijeg eksternog proširenja prethodnoj maloj rečenici (taktovi 296 – 302a) i 6 taktova u formi pasaže koja vodi do rekapitulacije provedbe - spojna figura(taktovi 302 – 307).

\*\*Ponavljanje cijele provedbe i reprize nije konvencionalno. Niti jedan stavak druge sonate nikada nije ponovio svoju drugu polovicu, a da nije ponovio prvu<sup>9</sup>. Beethoven time želi odgoditi nastup potpuno nove teme u njegovoj Codi<sup>10</sup>.

300b-307 inverzija prethodna 4 dvotakta, odnosno akorde sada ima lijeva ruka, a desna ruka ima uzlazno-silazne ljestvice, f-mol.

Kadence se nastavlja još 8 taktova, ritamskom figurom ‘d’ u basu.

---

<sup>9</sup> Ta značajka se, međutim, pojavljuje u ranoj skici op.31, br.2, također i u autografu prvog Rasumovskij kvarteta, gdje se kasnije taj znak ponavljanja obrisao.

<sup>10</sup> Cilj: utjecaj prve eksplozije, pa onda iznenađenje novom temom nakon što je ponavljanje gotovo.

**Coda – Presto** – nastup nove teme

308 – 325a pojavljuje se novi materijal epohalnog karaktera, melodijski vrlo distinktivnog prizvuka koji podsjeća na pojavu nove teme. Ona je građena od dva dijela, svaki se sastoji od dvostruke rečenice (satkana od istog materijala), pri čemu je drugi njegova transpozicija u dursku paralelu osnovnog tonaliteta, As-dur.

Završni dio code karakteriziran je arpeggima. Materijal prve teme 325b-361 sastoji se od dvije velike rečenice od po 8t(2+2+4), s pratećom figurom 'b' u prvoj polovici svakog takta. Prva će se rečenica varirano ponoviti u višoj oktavi (dvostruka rečenica) koju slijedi glazbeni odsjek (2+2+2+2 + 3 + 9) kadencirajućeg karaktera kojeg sačinjavaju 4x ponovljeni dvotakt (satkan od figure 'b') + 3 posebna takta i 9 taktova posljednjeg akorda na tonici osnovnog tonaliteta - f-mola (ostinatna figura u obliku toničkog kvintakorda).

## 6. TEHNIČKA ANALIZA

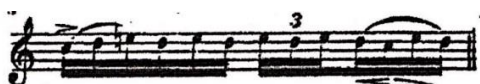
Ova sonata od izvođača traži spretnost, tehničku pripremljenost i iznimnu tonsku kontrolu. Ovom analizom ću istražiti klavirske tehnike koje mogu predstavljati problem pijanistima te pronaći razna zadovoljavajuća rješenja.

### 6.1. Allegro assai

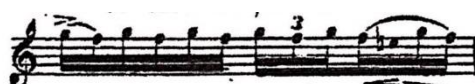
Prvi stavak počinje rastvorbom u kojoj treba paziti da svaka nota u elementu 'a' bude zvučno izjednačena, a to će se postići mirnim padanjem prstiju na tipke kontroliranog udara. Element 'b' u sebi sadrži predudar i triler. Predudar sviram na dobu (zajedno s basom), triler se svira s vrlo artikuliranim prstima, pritom treba paziti da zadnje četiri note, kojima završava fraza, budu jasno 'izgovorene'.

Mnogi redaktori nude vlastita rješenja u izvođenju trilera prvog stavka. Izdvojila sam neke od njih.

Redakcija: Hans von Bülow (6.1.a i 6.1.b)



6.1.a: s predudarom



6.1.b: bez predudara

Redakcija: Heinrich Schenker(6.1.c)



6.1.c

Redakcija : Max Pauer(6.1.d i 6.1.e)

L. van Beethoven, Op. 57



6.1.d: s predudarom



6.1.e: bez predudara

Redakcija: Artur Schnabel(6.1.f)

(A.Schnabel daje isto rješenje kao i M.Pauer te opisuje zašto je baš njega odabrao)

*Among the first 23 bars here, there are 6 bars with trills. While otherwise almost identical in the right hand, four of them have a grace note before the trill, the two others not. The established rule stipulates that trills preceded by a grace note from below should start with a turn:*



Među prvih 23 taktova, 6 taktova je s trilerima. 4 od njih imaju predudar prije trilera, dok druga dva nemaju. Utvrđeno pravilo propisuje da trileri kojima prethodi predudar odozdo, bi trebali početi ovako:





a) In order to bring out clearly that the last 3 notes are semiquavers, the following would be better (but rather exacting in the fast speed):



The trill without preceding grace note (as in bar 11) begins, according to the rule, with the upper note:



The editor, however, does not follow the established rule for these trills. He recommends playing the grace note as short appoggiatura before the beat and starting the trill, on the beat, with the accented principal note:



He recommends this execution for all the corresponding bars. Also in bar 11, but there (as in the analogous places) of course without grace note:



The reason why the editor deviates from the rule is that the usual execution (according to rule) easily produces the following effect:



This he wants to avoid. In his opinion it should sound:



Kako bi postigli jasnoću u zadnje tri šesnaestinke, sljedeća opcija je bolja (što bi bilo zahtjevnije u brzom tempu):



triler bez predudara (kao u taktu 11) počinje, prema pravilu, s gornjom notom:



redaktor, međutim, ne slijedi utvrđeno pravilo za ove trilere. On preporučuje sviranje predudara kao kratku appoggiaturu prije udara i onda početi s trilerom, na dobu, s akcentiranom prvom notom:



On preporučuje takvu izvedbu za sve taktove. Također i u taktu 11, ali tamo (kao i na analognim mjestima) naravno bez predudara:



Razlog zašto redaktor odstupa od pravila je zbog toga što uobičajena izvedba (prema pravilu) lako proizvodi sljedeći efekt:



Želi to izbjeći. Po njegovom mišljenju treba zvučati:





U mostu se pojavljuje tehnika repeticije u lijevoj ruci. Obzirom da ritamska figura sadrži tri tona(triola) prstomet će biti 3-2-1(kod dvohvata 3/5 1 2). Treba paziti da se repetirajući ton, pritom, ne svira staccato.

Druga tema u ekspoziciji u sebi sadrži legato oktave(*tehnika – dvohvati legato*), dok lijeva ruka ima rotaciju. Gornji glas se povezuje izmjenom 4. i 5. prsta te također i „nijemom promjenom prstiju", dok u donjem glasu palac kliže od tipke do tipke. Učinkovita je vježba u kojoj se gornji glas svira legato u dugim tonovima, a donji staccato, odnosno gornji glas forte, a donji glas piano. Korisno je također svaki glas svirati za njega propisanim prstometom posebno, čime se osnažuje osjećaj legata pojedine dionice.(6.1.j).

6.1.j

A. Schnabel također nudi rješenja kako izvesti trilere od 44.-46.t.(6.1.k):

a) Start this trill with a turn:

If the trill in this bar were to consist of only 24 notes (semiquavers) instead of 36 notes as indicated (semiquaver-triplets), it would sound rather lame. Begin the trills of the next two bars with the upper note, on the beat:

b) Hold the chord until the trill of the next bar begins.  
c) In the manuscript the notation of the second semiquaver is e, but 4 bars later it is f-flat.

6.1.k



Za prvi preporučuje izvedbu trilera koji se sastoji od 36 nota u obliku šesanedinske triole:



A trilere u sljedeća dva takta treba početi od gornje note, na dobu:



\*\*Isti dio, ali u reprizi(6.1.1):

a) *In the First Edition the tr sign is missing in this bar. Undoubtedly an oversight. The manuscript has the tr but the preceding grace note is missing (in contrast to the parallel place on page 289). The editor adds the grace note here, thus:*

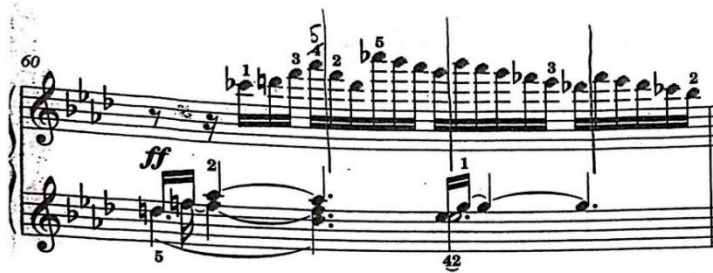
(no after-beat!). Most editions have only:

6.1.1

U prvom izdanju znak 'tr' nedostaje u tom taktu. Što je nesumnjivo previd. U autografu piše tr, no predudar, koji mu prethodi, nedostaje. Zato redaktor dodaje predudar, tako da je :



Codetta sadrži tehniku rotacije u kombinaciji s aktivnim radom prstiju. Kako bi se lakše izvela figura u 60.t., podijelit ćemo je na logične skupine(6.1.m). Uči se najprije svaka cjelina za sebe, a zatim se spajaju. Drugim riječima, dijeljenje figure na logične skupine olakšava njihovu percepciju i izvođenje u cjelini. Prsti trebaju biti čvrsti te se jasno odizati, odnosno artikulirati. Korisna je vježba gdje se svaka grupa svira u pravom tempu sa zastojom na zadnjoj u grupi, dok ruka odmah fiksira prste na sljedeći položaj. Svaku cjelinu je učinkovito vježbati također i prstnim staccatom te u sporijem tempu.



6.1.m

Od 79.t. desna ruka ima tremolo koji se izvodi rotacijom. Ostale figure su u kvintolama koje će se lakše izvesti ako na svaku prvu u grupi malo legnemo, pritom treba paziti da ne dođe do kočenja. Ručni zglob treba biti fleksibilan zbog kruženja koje će se pritom u njemu ostvariti. Također je prisutna polurotacija u kombinaciji s radom prstiju. (6.1.n)



6.1.n

86.t. - prijedlog prstomete(6.1.o):



6.1.o

U proširenju materijala mosta(u odnosu na prvu pojavu u eskpoziciji) od 105-108.t. lijeva ruka svira dva glasa istovremeno. Prsti se, pritom, trebaju jasno odizati.

Od 123.takta u izvođenju rastvorbi važan je zamah ruke i naslon na svaku prvu u grupi nota. Također prsti trebaju biti čvrsti i fiksirani. U drugoj polovini 125.t. obje ruke treba svirati iz zraka - nepripremljeni položaj. Ruka slobodno pada na svaku prvu u grupi od 3 u D.R., odnosno 2 note u L.R.

Od 130.t. desna ruka ima tremolo koji se svira rotacijom, dok lijeva ruka svira sudbinske motive snažno iz podlaktice.(6.1.p)

6.1.p

Repriza počinje tehnikom repeticije u lijevoj ruci, dok desna ruka vodi prvu temu no ovoga puta u oktavama legato(*tehnika dvohvata legato*). Na isti način se svira kao i druga tema. Element 'b' svira više glasova jednom rukom u kombinaciji s trilerom u gornjem glasu. U 144. i 146.t. u lijevoj ruci, zbog zadržavanja glasa, repeticiju zamjenjuje vibrato. Ostatak je isti kao i u ekspoziciji.

Od 218.t. tehnika rastvorbi svira se slobodnom rukom, vrlo je važno legnuti na svaku prvu notu u grupi od po tri note što će se postići ako ruka pada slobodno iz zraka. Položaj je nepripremljen, a prsti su čvrsti i fiksirani. Od 222.t. pojavljuju se skokovi u basu. Vrlo učinkovito je tzv. „nijemo vježbanje"- nakon što je prvi ton odsviran, ruka najvećom brzinom dolazi do tipke na koju skače i zaustavi se nad njom. Time se uvježbava pokret skoka, a nova se tipka pritisne nakon što ju je prst „pronašao".

Od 227.t. nizanje velikih rastvorbi. Kako bih si olakšala izvođenje tih pasaža, materijal sam raspodijelila u dvije ruke(6.1.r). Prsti moraju biti čvrsti, fiksirani, znati svoje pozicije.

Svi tonovi pritom moraju biti zvučno ravnomjerno raspoređeni, odnosno treba pripaziti da prijelaz na novu poziciju ne izazove akcent(ne smije se čuti prijelaz iz ruke u ruku).

Savjetovala bih vježbanje u sporom tempu s metronomom, s akcentom na svaku dobu kako se ne bi remetio ritam, a zatim vježbanje u kojem se pazi na zvučnu egalnost svih tonova, za što je potrebno aktivirati sluh. U velikoj brzini prsti minimalno artikuliraju vođeni cijelom rukom.

The image shows a page of musical notation for piano, spanning measures 215 to 234. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation is highly technical, featuring numerous slurs, accents, and specific fingering instructions (numbers 1-5) above and below notes. Measure 215 is partially visible at the top right. Measure 228 begins with a series of chords and arpeggios, marked with '1)'. Measure 230 features a complex sequence of notes with circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Measure 232 includes a circled number 1 and various fingering patterns. Measure 234 starts with a circled number 1 and ends with the instruction 'p dimi ri' and 'sempre Ped.' (pedal). The page number '215' is printed in the top right corner.



Zadnjih 6 taktova desna ruka svira tremolo koji se izvodi rotacijom, a lijeva ruka, čija melodija prelazi preko tog tremola iz gornjeg u donji registar, mora zvučati neprekinuto, tj. ne smije se čuti prijelaz iz gornjeg u donji registar. U lijevoj ruci prsti sporo padaju, a desna ruka u tremolu postepeno oduzima težinu i pritisak kako bi nestala u ppp dinamici.

## **6.2. Andante con moto**

Stavak je sporijeg tempa stoga ne nailazim na neke veće tehničke probleme. Treba jedino paziti da se istakne melodija u gornjem glasu.

Stavak počinje akordima u sporijem tempu koji se izvode mirnom rukom te laganim, neprimjetnim zamahom ručnog zgloba. Zbog sporijeg tempa, a i tiše dinamike prsti su fiksirani te mirno padaju na svoju sljedeću poziciju (sljedeći akord). Prilikom vježbanja treba aktivirati sluh te paziti na egalnost tonova uz, naravno, isticanje gornjeg glasa u akordu kao melodije (a ton se ističe u akordu oslanjanjem na određeni prst). Savjetovala bih, također, vježbanje legato akorada (iako ne piše legato) kako bi se ostvario prirodan i logičan prstomet. Od 17.t. akordi se sviraju iz podlaktice. Od 33.t. prsti se trebaju jasno odizati i svaki padati iz iste visine, dok prsti lijeve ruke sporo padaju te su malo ispruženiji (tako dobiven ton u lijevoj ruci bit će pjevan i mekan).

Malo zahtjevniji dio počinje pojavom kraćih notnih vrijednosti - tridesetdruginki. Kako bi zvučale jasno, treba dobro prstima artikulirati. Temu u desnoj ruci (kasnije u L.R.) treba svirati iz podlaktice, opuštenom rukom. Učinkovito je vježbati tridesetdruginke prstnim *staccatom* u sporijem tempu, kako bi kasnije tonovi bili jasno „izgovoreni“.

Stavak završava s dva arpeggio akorda. U prvom je neprekinuta valovita linija, što znači da svira ruka za rukom, odnosno lijeva pa desna. U drugom, arpeggio je samo u lijevoj ruci.

## **6.3. Allegro ma non troppo**

Položajne figure, rastvorbe, tehnika ljestvice pa i rotacija čine sadržaj trećeg stavka *Appassionata*. Cijeli stavak je dobro vježbati u sporijem tempu, s čvrstim prstima, da se jasno odižu, artikuliraju. Korisno je i vježbanje na načine, različitom vrstom udara, različitim dinamikama, posebno ruke, kao i vježbanje s metronomom. Sve će to pridonijeti boljem i jasnijem izgovaranju notnog teksta.

Dvohvate na početku stavka treba svirati iz podlaktice, fiksiranim prstima, punom težinom ruke, malo povišenim ručnim zglobovima. Ono što mislim da će pomoći studentima je da u prvom taktu prve teme(20.t.) u D.R. sviraju palcem c1 koji nastupa odmah na drugoj dobi, što je bolja opcija od 3.prsta(6.3.a).



6.3.a

Lijeva ruka, pritom, treba biti egzaktna, jasna, u njoj je poseban dramatski izražaj. Lijevu ruku treba svirati iz podlaktice, a kada dolazi do križanja ruku, lijevu ruku iz donjeg registra treba dignuti u zadnji čas, a ne zbog premještanja skratiti četvrtinku, dakle ruka slobodno pada iz zraka. U jednom pokretu se izvodi šesnaestinka zajedno sa četvrtikom na prvoj dobi sljedećeg takta(kratka nota u punktiranom ritmu se priključuje idućoj) te će se ona lagano riješiti odizanjem ručnog zgloba, odnosno otpuštanjem težine u ručnom zglobovima i smanjenju pritiska u prstima. Prsti, pritom, moraju mirno padati(u rješenju). Od 38.t. u desnoj ruci se pojavljuje još jedan glas, dok lijeva ruka ponovno svira šesnaestinku zajedno sa četvrtikom, odnosno polovinkom sljedećeg takta u jednom pokretu. U 47.t. rotacija. Od 50.t. male rastvorbe, položajne figure u lijevoj ruci koje trebaju zvučati jasno, to će se postići ako zamislimo da niz počinje tek od druge šesnaestinke u grupi od po 4.(6.3.b)



6.3.c

Od 54.t. su sve 4 šesnaestinke uzlazne dok je prisutno primicanje 5.prsta. Korisno je u tom slučaju primijeniti „nijemo” primicanje 5.prsta. na način da će se odsvirati četiri uzlazne šesnaestinke nakon kojih će se 5. prst brzo primaknuti na svoju poziciju, ton kojeg neće

odsvirati. Zatim ista ta vježba u kojoj će se svi tonovi odsvirati do tog petog prsta, nakon koje će se šaka automatski postaviti na sljedeća tri uzlazna tona, ali ih neće odsvirati.(6.3.d)



6.3.d

Takav način vježbanja pomoći će automatiziranom pokretu te preciznom pogađanju tona 5. prstom. Pomoći će također i lagano podizanje zgloba pri kraju sviranja 4 šesnaestinke, zatim zamah za sljedeću grupu. Treba se malo nasloniti, odnosno „sjesti” na svaku prvu šesnaestinku. Desna ruka jasnoću dobiva sviranjem iz podlaktice.

U 64.t. u lijevoj ruci sviranje naizmjeničnih dvohvata, iako je ruka fiksirana, a prsti čvrsti, kako nebi došlo do kočenja treba malo stišati lijevu ruku, odnosno ne svirati skroz u dubini tipaka, nego više po površini. Tu također imamo tehniku skokova koja se vježba na isti način spomenutim u Codi prvog stavka. U zadnjem dvotaktu mosta lijeva ruka se uspinje rotacijom do druge teme. U zadnja dva takta prve velike rečenice druge teme, lijeva ruka svira više glasova istovremeno. U variranom ponavaljanju, druga tema će sada imati veće pokrete rotacije, zbog većeg intervala, odnosno rastavljenih oktava koje će kroz razvoj rečenice svoju donju notu zamijeniti s dvohvatom, dok lijeva ruka svira akorde legato.

Od 96.t. dominira tehnika ljestvice, u nastupu akorada u desnoj ruci , treba ih svirati punim i jakim zvukom – iz podlaktice. Zadnjih 6 taktova prije provedbe imamo tehniku velike rastvorbe koju treba svirati s punom težinom ruke u ff dinamici.

Provedba počinje materijalom prve teme, stoga će sadržavati i slične klavirske tehnike. Od 130.t. u lijevoj ruci se pojavljuje ležeći ton koji onemogućava ruci rotaciju(pronaciju i supinaciju podlaktice). Zglob treba malo uzdignuti i lagano prstima svirati tremolo. Od 134.t. tehnika sviranja više glasova u jednoj ruci – pojavljuje se i u desnoj i u lijevoj ruci. Od 138.t.

lijeva ruka ima rotaciju. Od pojave novog dijela u provedbi, odnosno epizode desna ruka svira isključivo iz podlaktice, a kod oktava iz zgloba. Do reprize se pojavljuju još tehnika ljestvice, tehnika sviranja dvohvata non legato, odnosno oktava i rastvorbe. Ne vidim većih tehničkih problema pa ću nastaviti na reprizu. Osvrnula bih se samo na tehnički problem kojeg sam imala u taktovima 158-163 (6.3.e) te u lijevoj ruci 220-227(6.3.f), dok nisam promijenila prstomet. Stoga predlažem sljedeći prstomet:

158 *p* *f*

163 *ff*

6.3.e

*Dix.* *cresc.*

*rinforzando*

\*) Siehe Einzelanmerkungen / See Detailed Notes / Voir Notes Détaillées

UT 50 108

6.3.f



Promjena prstometa, dakako, je bila od velike pomoći, no naravno da je korisno vježbanje ovakvih mjesta i na način različitih ritmova, različitim vrstama udara i različitom dinamikom.

Klavirske tehnike koje sadrži ekspozicija, sadrži i repriza do pojave novog djela - *Seconda volta*, ovaj put lijeva ruka svira akorde podlakticom, dok se u desnoj ruci nižu tonovi ljestvice. Od Code koja počinje u *Presto* dijelu, imamo tehniku akorada non legato. Vrlo je bitno da ruku uvježbamo tako da njeni prsti unaprijed znaju na koje pozicije, tj. tonove sljedećeg akorda moraju doći. U toj dvostrukoj periodu desna ruka se konstantno skuplja i širi, dok lijeva ruka ima repetirane tonove. Cijeli taj dio treba svirati iz zgloba - lako. Treba također diferencirati melodiju od pratnje. Dobro je vježbati gornji glas u forte dinamici dok su ostali glasovi tiši. Također je dobra vježba da se gornji glas svira dugo/legato, a ostali glasovi kratko/staccato. Od *seconda volta* Code, pojavljuje se materijal prve teme (ista tehnika kao i prije). Od 341.t. poslije svake zadnje note pod lukom treba uzeti zamah za sljedeću skupinu nota, dok lijeva ruka svira non legato iz podlaktice. Ovdje se pojavljuje tehnika skoka, no ruka ima dosta vremena da dođe na svoju poziciju, što je omogućeno dužim tonom. Od 352.t. ruke sviraju male rastvorbe, te na svaki niz od po 4 šesnaestinke treba uzeti zamah za prvu šesnaestinku i malo se nasloniti na nju. Zglob, pritom, treba biti fleksibilan.

## 7. INTERPRETATIVNA ANALIZA

U ovoj analizi ću istražiti izražajne komponente djela koje mogu pridonijeti lakšem izvođenju i što vjerodostojnijem ozvučavanju skladateljeve zamisli.

### 7.1. *Allegro assai*

Prvi stavak ima dramatičan, plemenit, strastven i uzvišen karakter. Ima oznaku *Allgero assai*, što upućuje na vrlo brz tempo. Tonalitet f-mola predstavlja fatalnost sudbine. Prva tema je prožeta ozbiljnim i mračnim karakterom. Počinje predtaktom, gdje melodija silazi do najdubljeg registra, te će se dalje uspinjati ka dominantu, u *pianissimo* dinamici. Ritamska napetost se očituje u punktiranom ritmu. Duhovni karakter ove teme je plemenit i uzvišen, ali istodobno mračan, taman i misteriozan. Kroz temu odjekuje sonorni zvuk.

Odmah na početku stavka imamo suprotstavljanje mola i dura. Mol zvuči tamnije, dok dur istu temu predstavlja u svjetlijem i pomalo intenzivnijem tonu, premda je dinamika ostala nepromijenjena.

Pojava sudbinskih motiva izazivaju napeto iščekivanje. Vodi se dijalog između elementa 'b' te sudbinskog motiva. Element 'b' predstavlja pitanje koji svoj odgovor dobiva u dubljem registru. Odgovor dramatičnog tona i mračne boje koji će se proširiti na sopran(sudbinski motiv u inverziji). Beethoven piše *poco ritardando*, razvučen na skoro dva takta, koji daje efekt još veće napetosti i iščekivanja („što će se dogoditi dalje?“). Na zadnjoj dobi 13.t. Beethoven piše oznaku 'a tempo' te prvi put piše *forte*! Sudbinski motiv u inverziji u sopranu će se rasprsnuti u furiozni vapaj – virtuoznu pijanističku pasažu punu nemira koju treba izvesti žustro, ljutito i odlučno. Pasaža će se zaustaviti na sekstakordu VI stupnja(isto *forte*) koji se rješava u dominantni sekstakord u *piano*, iznad kojeg Beethoven piše još i znak korone. Osminske pauze prije oba sekstakorda ispunjene su težinom, napetošću i kontemplacijom, tako da koronu možemo shvatiti kao predah u kojem se razmišlja o onome što je odsvirano. Iako je glazbeni odsjek završio u *piano*, u ušima odzvanja prethodna eksplozija te je slušatelj još u šoku! Ponovno se pojavljuje prva četverotaktna fraza mračnog karaktera u osnovnom tonalitetu u *pianissimu* koja je ovoga puta isprekidana. Kroz temu iznenađujuće prodiere najveća moguća zvukovna masa: puni, snažni uzlazni akordi u f-molu, sinkopno živahni nasuprot basovima, naglo raskidaju tematsku liniju i ugođaj. Dominanti pedalni ton kao pratnja, ispod akorada u visokom registru, nastavlja u *piano*. Treba paziti da se repetirajući ton es ne svira staccato. Beethoven prvi put piše akcente u obliku *sf* na akordima u desnoj ruci u trajanju cijelog takta. On piše *sfp*, što znači da akcent ne smije biti preglasan(obično za jedan dinamski stupanj više – *mp*).

Uz mračni silazni glavni dio 1.teme(f-mol) nastaje nježna uzlazna 2. tema(As-dur). Tonalitet As-dura predstavlja duhovnu pobjedu nad unutarnjom dramom. Beethoven piše *dolce* kojim sugerira na lirski i nježan karakter druge teme. Druga tema, vedra i svijetla, je zapravo povezana s prvom, jer se sastoji od elementa 'a' u inverziji. Počinje u *pp* kao i prva tema. Zvuk druge teme je također plemenit i uzvišen, ali isto tako i graciozan, elegantan i profinjen. Druga tema popraćena je ostanom figurom u basu koja ima konstantni uzlazni tijek. Obzirom da je u dubokom registru, treba paziti da je vrlo tiha, kako bi tema u desnoj ruci došla do izražaja. Bas treba zvučati mirno i egalno, što će se postići doziranjem težine i pritiska rotacije ruke. U 39.t. Beethoven piše *crescendo* pa ponavljanje teme nastupa ovaj put s postpurnim pojačavanjem dinamike, no iznenada ponovljena glava tema biva prekinuta akordima koji međusobno kontrastiraju terasastom dinamikom: 41.t. *piano*, 42.t. *forte*, 43.t. ponovno *piano* koji će ostati sve do pojave *codette*. Od 47.t. silazna pasaža ima ulogu otpuštanja dosadašnje napetosti koju treba izvesti vrlo jednostavno i vrlo tiho, svi tonovi jasno izgovoreni i egalni. Sugerirala bih lijevi pedal – u.c.

Codetta počinje snažno, žestoko, ljutito i odrješito – t.c.(tre corda). Masa zvuka prožeta je povećanom ritmičkom aktivnošću, a k tome i u *forte* dinamici. Sve kulminira prema pasaži kombiniranog smjera(60.t.) u kojoj je kulminacijska točka ces4 od koje pasaža ide silaznim tokom. Pritom treba paziti da se njezin kraj ne stišava, sve je *ff* upravo zbog kontrasta koji će uslijediti. U 61.t. Beethoven piše *subito piano* - nagla promjena dinamike. Sopran u visokom registru treperi, svjetluca i zvoni, dok bas mirno uzastopno silazi po nižim oktavama. Dinamičkim i ritamskim smirajom se otpušta napetost i oštrina *codette*, ali priprema i karakter novog dijela, provedbe.

Provedba počinje materijalom prve teme, ovoga puta u E-duru. Element 'b' dobiva svoj odgovor, na supertonici E-dura, u višoj oktavi. Pitanje se smjestilo u donju oktavu s mirnom trotaktnom kadencom koja će se ponoviti u višoj oktavi. Krajem 78.t. ulazi element 'a' u *forte* dinamici te se postavlja ponovno dramatičan karakter u kojem je i počeo ovaj stavak. Desna ruka ima tremolo, dok lijeva ruka(element 'a') svira *marcato*. Cijeli taj dio treba svirati vrlo energično. Dolazi do križanja prateće figure s elementom 'a'. Element 'a' počinje u basu u prvom dvotaktu te u zadnja dva takta prelazi u sopran, dok ulogu prateće figure imaju silazne kvintole(izazivaju osjećaj napetosti) koje su u prvom dvotaktu u najvišim oktavama, u zadnjem dvotaktu prelaze u bas(izuzetak je prva mala rečenica koja u svoja prva dva takta umjesto kvintola ima tremolo u gornjoj dionici). Beethoven jasno piše dinamičku oznaku *forte* u donjoj i gornjoj dionici, što znači da je htio pun i snažan zvuk, a element 'a' treba svirati *non legato* iz podlaktice, te će na taj način biti istaknut i dominirati nad pratećom figurom. Cijeli taj odsjek ima furioso karakter, osobito u 91. i 92.t., gdje svaki ton ges u d.r. nosi *sf*, a zadnji, koji završava u 93.t., ima *fp* koji je ipak tiši od *sf*. Slijedi ga repetirajući ton u pianu. Materijal mosta „uplovlovljava” u 93.t. u kojem Beethoven dodaje vanjsko proširenje novog materijala sastavljen od dijaloga fraza povezanih lukom – *legato* fraza, melodiozni dio čiji ton treba pomno oblikovati i zaokružiti. One počinju u *pianu*, rastu u *cresc.* do *forte*, te se u protupomaku ponovno skupljaju do *piana* u kojem počinje materijal druge teme. Iako Beethoven nije napisao *decrescendo* logično je kraj tog proširenja, prije pojave materijala druge teme malo stišati. Materijal druge teme počinje u pianu te je vedrog karaktera, pomalo i prevrtljivog. Cijela druga tema je proširena u odnosu na njezin prvi nastup u ekspoziciji. Od njezinog 4.t. bas kontinuirano raste. Tema se provodi kroz b-mol i Ges-dur s tim rastućim basom. Nakon drugog takta u Ges-duru, rečenica je reducirana na inzistirajuće zadnje dvije note. Ovaj put

*crescendo* dolazi ranije u drugoj temi, te će rep rečenice, odnosno zadnje dvije note biti u *forte* dinamici. Tema će se ponoviti za oktavu više prateći isti dinamički obrazac u prvom pojavljivanju u provedbi. U trećem ponavljanju nastavlja u *forte*u te Beethoven također piše ‘*sempre piu f*’. Te inzistirajuće dvije note pojačavaju napetost , ali istodobno i najavljuju buru koja dolazi.

7 taktova smanjenog septakorda u f-molu i svih njegovih obrata u arpeggima uzlazno-silaznog toka koji svoju kulminaciju doseže na prvoj dobi 126.t. Vodi sve do varirane *codette* koja nastavlja u *ff* dinamici, a pedal nema zvijezdice sve do 132.t.(dva puta piše ‘*sempre pedal*’). varirana *codetta* se sastoji od ritamske figure od koje je sastavljena *codetta* u ekspoziciji, međutim bez melodije. Prateća figura(tremolo) u potpunosti je okupirana sudbinskim motivom kojeg treba svirati *marcatissimo*. Taj dio je zapravo kulminacijska točka cijele provedbe. Zadnji sudbinski motiv se riješava *subito piano* u dominantni pedalni ton kojim počinje repriza, te se još stišava do *pp*. Tema se predstavlja na isti način samo što dodatak dominantnog pedalnog tona daje izraziti osjećaj nemira. Ponavljanje sudbinskog motiva ovaj put je bez *ritardanda* prije eksplozije(što onemogućava repetirajući ton). Sve do završetka *codette* je interpretacijski isto kao i u ekspoziciji.

Coda je sastavljena od ostanatne figure u sopranu(pasaža je pogrešno odštampana u mnogim izdanjima! (primjer - 7.1.a), a u lijevoj ruci prati je element ‘a’ koji se uzdiže iz ekstremnog basa. Njegovim uzdizanjem raste i dinamika – *crescendo*. Desna ruka treba biti jasna i egalna, što će se postići jasnim odizanjem prstiju, pritom neće biti previše *legato*.



7.1.a: Redakcija: Hans von Bülow – modificirao zadnju dobu 203.t.

Zatim slijedi materijal druge teme čije zadnje note u 'glavi' ovaj put imaju uzlaznu putanju. Ponovno se pojavljuje u *piano*. Ovaj put ulazi u visokom registru, te se otvara najsvjetlim tonovima, početak materijala druge teme u codi je najsvjetliji dio sonate prvog stavka uopće, u kojem se pojavljuje „tračak nade”.. tračak, jer je već ometen pojavom tona fis u 213.t. u ostanatnoj figuri u basu. Ovaj put Beethoven uvodi i akcente – *sf-a* na svakoj polovinki s točkom od 214.t., opet inzistira na te zadnje dvije note koje su sada u uzlaznoj putanji. Kulminirati će sve do *ff*, dok slušatelj očekuje buru(jer se isto dogodilo krajem provedbe). Zatim slijedi 18 taktova prave bure u rastavljenim akordima(sve *ff*). koji označuju kulminacijsku točku cijelog stavka. Zanimljivo je da Beethoven piše pedal koji će ostati ležati 4 i pol takta(od 233.-237.). Inzistira na njemu(piše dva puta *sempre Ped.*). Nastup sudbinskog motiva popraćen je bogatom harmonijom koja će ostati u jeci – kao 'reminiscencija' na prethodan materijal(eksplozija prethodnih arpeggia). Pedal neće smetati ako se taj nastup sudbinskog motiva odsvira prstnim *staccatom*, a u donjoj lagi čak *staccatissimo*! Ali opet treba dozirati pritisak prsta jer je dinamika *p-pp*. Beethoven još piše *diminuendo* i *ritardando*, koji su prošireni na 3 takta(vodoravnim crticama točno označava do kuda ide usporavanje i pad zvuka). U 238.t. piše potpuno novu oznaku tempa - *Adagio*. Sudbinski motivi (ovaj put u obliku akorada) se sviraju *portato* udarom. Na trećoj dobi takta Beethoven piše pedal i koronu koja označava prikupljanje snage za ono što dolazi. Na zadnjoj dobi nastupa promjena tempa - *Piu Allegro* u *ff* dinamici. Žustro, bez predaha, nastupa materijal druge teme, u *piano*. Ovoga puta je izgubila cijelu svoju mirnoću; njezin bas se uzdiže u strujanju između tonova as i c; melodija je isprekidana strastvenim upadima. Također, *sf-a* više nisu na polovinkama s točkom već odmah na prvoj dobi, odnosno četvrtinki s točkom.

Coda završava sa 6 taktova toničke harmonije počevši u *ff* dinamici(tremolo ima samo *f*), te već od druge note *piano* i *diminuendo* sve do *ppp*! Nije potrebno još i dodatno usporavanje, pošto je augmentacijom ritma postignuto usporavanje - „notirana promjena tempa”. Kod pojave *pp* treba uzeti lijevi pedal – u.c. koji leži do kraja stavka. Smirivanjem dinamike i ritma, odnosno njegovom augmentacijom, element 'a' će se u zadnjim taktovima potpuno ugasiti i završiti u ništavilu sonornog zvuka koji sa sobom nosi smisao tragične sudbine. U zadnjim taktovima podcrtana je tragična emocija kojom odjekuje cijeli stavak.

## 7.2. Andante con moto

Stavak ima oznaku *andante con moto* što upućuje na umjeren tempo, ali s pokretom. Cijeli stavak je vedar i radostan, sve je igra. Ističe se toplina te svojim lirskim tonom dobro kontrastira ostalim stavcima. Svaka varijacija donosi svoj karakter i energiju. Stavak počinje izlaganjem teme u Des-duru koji predstavlja svjetlost i veselje.

Karakter teme: nježna, vedra, ljupka, sladunjava.  
Prva rečenica, kako Beethoven piše *p e dolce*, počinje tiho, punktirani ritam pridonosi vedrini. Druga rečenica ima *sfp* na drugoj dobi. U dvotaktima Beethoven piše *cresc.* i *decresc.* koji doprinose ljupkosti fraze. Upravo takvim razvojem dinamike Beethoven doprinosi sladunjavom, umiljatom, svijetlom pa čak i nevinom karakteru teme.

Karakter 1.varijacije: sladunjava, ali istodobno veličanstvena i odlučna.  
Desna ruka svira *tenuto* akorde. Ovu varijaciju bih svirala bez pedala.

Karakter 2.varijacije: pjevna, pokretna, izražajna i jednostavna.  
Beethoven dodaje '*sempre legato*'. Melodija se smjetila u srednji registar. Desna ruka treba zvučati nježno, melodiozno i jednostavno. Lijeva ruka treba biti pjevna(*legatissimo*).

Karakter 3.varijacije: lepršava, poletna, vedra, razigrana i živahna.  
Ponavljanja ovaj put nisu napisana znakovima ponavljanja, već su ispisana, jer se radi o varirano ponovljenim rečenicama! Bas nije previše *legato*, prsti se trebaju brzo i jasno odizati. Više *legato* bih svirala samo na prijelazu rečenica, odnosno taktovi 52 i 56 te sve od 64.t. pa nadalje. Lelujave i lepršave tridesetdruginke uvijek treba svirati poletno i jasno, brzim odizanjem prstiju, dok su osminke *tenuto*.  
U 65. i 67.t. u tridesetdruginkama imamo skrivenu melodiju c-h-c koja će svoj odgovor dobiti u sopranu c-h-c (69.t.).

Zatim slijedi ponovni nastup teme. Akorde u punktiranom ritmu treba izvesti mirno. U 95.t. ne treba usporavati prije arpeggia.

### 7.3. Allegro ma non troppo

Cijeli stavak je žestok, uzburkan, nemiran, vatren(sa žarom), ali i strastven. Ima oznaku *Allegro ma non troppo*, što upućuje na umjereno brzi tempo. Stavak počinje punktiranim smanjenim terckvartakordima u *fortissimu* koje treba odsvirati *molto marcato*. Ritamska napetost je naočitija u punktiranom ritmu. Kraća nota u punktiranom ritmu se ne svira tiše – dakle, svira se jednako jako kao i duga. Na početku trećeg stavka Beethovenove *Appassionata* dramatične trompete najavljuju „dolazak oluje”(H.Reimann) i zato se kraća nota ne smije svirati tiše od duže.<sup>11</sup>

Dinamika će, zatim, do pojave prve teme biti piramidalna: *p-cresc-f-dimin-pp*. Šesnaestinke ne treba svirati previše *legato*. Treba jasno odizati prste, kako bi svaka od šesnaestinki bila jasno izgovorena. Od 13-15.t. melodija kruži oko tona c, a sljedeća 4 takta oko tona b, zbog čega on postaje istaknut - čini „težište melodije”. Prva tema je u *pianissimu*. Druga rečenica je varirano ponovljena s novom figurom iznad teme. Drugi dio prve teme strastveno nastavlja u *pianu*, pomalo lelujući kroz *crescendo* i *decrescendo* u četverotaktnoj rečenici, dok su polovinke naglašene *sforzatima*. Uzlazne zaostajalice održavaju mirnoću(drugu treba odsvirati tiše). Desna ruka je sada već *legato* u *pp*. Zatim se cijeli taj dio od 14 taktova ponavlja, no ovaj put u inverziji. Beethoven ovoga puta nije pisao *crescenda* i *decrescenda*, jer je htio da se bas šulja, kotrljajući se vrlo tiho po šesnaestinkama. Šesnaestinke, pritom, treba svirati dobrom artikulacijom prstiju kako bi zvučale jasno, stoga opet '*non troppo legato*', ali *dolce* i paziti da bude u istoj dinamici bez pojačavanja zvuka, odnosno bez *crescenda*. Most ima pojačanu ritamsku aktivnost u obje ruke, te zbog toga zvuči burno i vatreno. Posebice zbog *cresc.* i *decresc.* unutar svake dvotaktne fraze zbog čega se ostvaruje dojam "oluje". U zadnjem dvotaktu piše *crescendo* pa se zvuk širi sve do pojave druge teme. Svaka šesnaestinska pauza kojom počinje fraza doprinosi izrazitoj napetosti cijelog stavka. Druga tema počinje u c-molu(što je neuobičajeno) dvotaktnom frazom od kojih svaka na prvoj dobi ima napisan *sfp*. U variranom ponavljanju, rastavljene oktave doprinose najdramatičnijem trenutku stavka do sada. *Codetta* nastavlja u c-molu, utemeljena u potpunosti od materijala prve teme. Dinamička oznaka je *forte*, lijeva ruka imitira desnu. Pojavljuje se nova ritamska figura 'd' koju treba izvesti iz podlaktice. *Codettu* shvaćam kao vrhunac bure u ekspoziciji. Osobito figura 'd'

---

<sup>11</sup> Zlatar, Jakša. *Uvod u klavirsku interpretaciju*. 2. prošireno izdanje. Zagreb : Jakša Zlatar, 2016., str. 23

doprinosi pojačavanju nemira i napetosti. Prvi akord figure 'd' je akcentiran oznakom *sf*. Zadnjih 6 taktova *codette* sastavljeni su od rastavljenog smanjenog sekundakorda koji čini cijelu uzlazno-silaznu pasažu koja će rezonirati u *ff*(zadnja dva takta *diminuendo* do *pp*) kroz 6 taktova te će voditi do provedbe trećeg stavka.

U provedbi od 134.t. *crescendo* je pojačan pojavom fragmenta dijaloga između basa i soprana u četvrtinkama iznad i ispod prva 4 takta koje se trebaju svirati *legato*. Početak te fraze naravno treba početi *cresc.*, a onda se stišati na kraju fraze. Zadnja 4 takta rečenice rezultat su prethodno akumuliranog sadržaja koji vodi do eksplozije snažnog zvuka ostvarenog pojačanom ritamskom aktivnošću u *forte* sve do pojave novog materijala u cijelom stavku - epizode. Epizoda je sastavljena od novog materijala. Lijeva ruka ima šesnaestinke, *non legato*, a desna sinkope – svaka sinkopa ima *sf*. 4 osminke u zadnjem taktu svake rečenice, treba svirati lako i kratko. U epizodi se pojavljuje sinkopirani ritam. Beethoven piše akcente(*sf/sfp*) na lakim dobama, te pri njihovom akcentiranju može pomoći i pedal(kratki pedal).

Nova 4-taktna rečenica svoj odgovor dobiva u *forte*; nakon koje se odmah ponavljaju svih 8 taktova, ali u osnovnom tonalitetu. Ponavljajuća tema zamjenjuje silazni nagib, tj. silazno kretanje melodije za uzlazni u taktu 142.(u prvom taktu prve male rečenice smjer melodije je uzlazan. A u prvom taktu treće male rečenice smjer melodije je silazan – inverzija).

Zatim se provedba nastavlja u *f* dinamici. Šesnaestinke treba odsvirati vrlo jasno, pa se ne svira previše *legato*. Lijeva ruka počinje imitirati desnu u drugoj polovici takta. Svaki dvotakt koji je sekventno ponovljen(uzlazeći uvijek za sekundu) kulminira prema zaključku rečenice, odnosno prema prasku u *ff* dinamici u 164.t. Zatim slijedi glazbeni odsjek od 44 takta kao priprema za povratak.

U repizi prva tema se ponovno svira *non troppo legato*. Počinje u *pp* dinamici.

Ta će rečenica, zatim, biti varirano ponovljena, počevši odmah s *cresc.* te novom figurom iznad teme, čija će uzlazna sekunda biti povezana lukom, a njezin ostatak treba izvesti kratko i lepršavo.

\*\*Ritardando koji je pogrešno naznačen u mnogim izdanjima na kraju ove rečenice je pogrešno tumačenje Beethovenovog *rinforzanda*(7.3.a, 7.3.b i 7.3.c).



7.3.a: redakcija Hans von Bülow

7.3.b: redakcija Alfredo Casella

7.3.c: redakcija Frederic Lamond

Drugi dio prve teme se ovaj put pojavljuje bez *cresc.* i *decresc.* na početku i kraju prve dvije rečenice. Ostatak je ostao nepromijenjen. Most je sličan izvornom, počinje u istom tonalitetu. Samo prvi dvostruki dvotakt ima ispisanu oznaku za *cresc.* i *decresc.*, ostatak Beethoven nije naznačio, zbog transponiranja u tonalitet Des-dura, od kuda je Beethoven htio „čisti” *forte* bez *drescrescenda* na kraju svake dvotaktne fraze. Ostatak interpretacijskog izvođenja druge teme pa i njezine *codette* je isto.

Vanjsko proširenje *codette* sačinjava velika rečenica od 8 taktova koja je zapravo inverzija prethodne rečenice, odnosno akorde(figura ‘d’) sada ima lijeva ruka, a desna ruka ima uzlazno-silazne ljestvice. *Sf* više nije na svakom prvom akordu u figuri d, već pada na drugi akord.

Nastavit će u osnovnom tonalitetu, f-molu u *forte*(*sempre forte*, nema *crescenda*). U 304.b Beethoven piše *piu forte*, te također i *sempre piu allegro* – što zapravo upućuje na ubrzanje(*accelerando*). Ta rečenica vodi do Code u kojoj se predstavlja potpuno nova tema.

Tempo code je *Presto* – pojava nove teme. Njezin karakter: herojski(odlučan da "šćepa sudbinu za vrat"), ratnički (borba protiv sudbine - odražava Beethovena koji se teškoj sudbini suprotstavlja borbenom naravi), unutarnja snaga(duhovna pobjeda nad unutarnjom dramom). Sastoji se od dva dijela. U njezinom drugom dijelu(As-dur) kojeg čini velika rečenica od 10 taktova, je jedini dio u duru u cijelom stavku(osim taktova 260-267).

U njezinom drugom ponavljanju se preklapa s nastavljajućom glavnom temom(elizija) u kojoj se nastavlja tragični ton i neukrotivi plamen.

Od 325b je najveća bura cijelog stavka, također kulminacijska točka cijelog stavka.

Od 341.t. Beethoven piše *fortissimo*. Cijeli taj dio se svira vrlo odlučno. Coda ovog stavka po sebi je finalan potez sudbine, nakon čega nema niti trenutka sumnje da se tragična strast žurno približava smrću. Intimni osjećaji(pritajena čežnja, duševni nemir, bol ali i nada), još dugo odzvanjaju nakon što je sonata završila.

## 8. ZAKLJUČAK

Instruktivna analiza ovog djela mi je pomogla da shvatim Beethovena na jedan dublji način, otkrivanjem najintimnijih osjećaja koji se kriju u samom karakteru sonate, stavaka i tema koji navode zašto se *Appassionata* smatra jednom od njegovih najosobnijih sonata. Kakvo je duhovno stanje kompozitora bilo u trenutku skladanja ove maestralne sonate u kojoj odjekuje tragična propast. Ona predstavlja fatalnost sudbine, ali i pomirenost sa sudbinom. Beethoven je *Appassionatom* uspio prenijeti najdublje ljudske osjećaje. Shvatila sam i njegov razvoj kao kompozitora kroz njegove ostale sonate. Obnovila sam i proširila svoj opseg znanja u harmoniji i glazbenim oblicima detaljnom formalnom analizom koja mi je pomogla u lakšem razumijevanju i memoriranju djela. Smatram, također, da mi je ova detaljna analiza pridonijela osobnoj izgradnji kao interpreta i budućeg pedagoga, upoznavajući niz tehničkih i interpretativnih problema te pronalazeći razno razne načine njihova savladavanja, kako bih mogla ponuditi što bolja rješenja.

## 9. LITERATURA

1. *Glazba : Velika ilustrirana enciklopedija*, Gl.Ur: Zoran Maljković ; prijevod s eng.: Suzana Sesvečan Lozina ... et al. , Zagreb : Mozaik knjiga, 2017.
2. Harding, Henry Alfred. *Analysis of form as displayed in Beethoven's thirty-two pianoforte sonatas: with a description of the form of each movement*. London : 1901.
3. Michel, Ulrich. *Atlas glazbe. Svezak 2: povijest glazbe od baroka do danas*. Zagreb : Golden marketing-Tehnička knjiga, 2006.
4. Petrović, Tihomir. *Nauk o glazbenim oblicima*. Zagreb : Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010.
5. Tovey, Donald Francis. *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas : (Bar-by-bar analysis)*. London : The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1998.
6. Zlatar, Jakša. *Metodika nastave klavira, I.dio*. Zagreb : Jakša Zlatar, 2018.
7. Zlatar, Jakša. *Uvod u klavirsku interpretaciju*. 2. prošireno izdanje. Zagreb : Jakša Zlatar, 2016.