

L. van Beethoven: Sonata op. 101 u A duru, instruktivna analiza

Šantek, Marko

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:116:513504>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-13**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

MARKO ŠANTEK

INSTRUKTIVNA ANALIZA SONATE OP. 101
U A-DURU LUDWIGA VAN BEETHOVENA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

INSTRUKTIVNA ANALIZA SONATE OP. 101
U A-DURU LUDWIGA VAN BEETHOVENA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. emeritus Vladimir Krpan

Student: Marko Šantek

Ak. god. 2021./2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Vladimir Krpan

Potpis

U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SADRŽAJ:

Sažetak	
Abstract	
1. Uvod	7
2. Ludwig van Beethoven	8
2.1 Životopis	8
2.2 Beethoven kao skladatelj	10
3. Sonata op. 101	11
3.1 Formalna analiza	12
3.2 Tehnička analiza	19
3.3 Interpretativna analiza	25
4. Zaključak	28
5. Literatura	29
6. Prilozi	30

SAŽETAK

Tematika ovog diplomskog rada je životni put Ludwiga van Beethovena te kratki opis njegovog stvaralaštva kroz razdoblja koja su pratila njegov život i okolnosti skladanja. U radu je istaknuta i analizirana sonata koja je ujedno tema ovog diplomskog rada, sonata op. 101 u A-duru. Ovim diplomskim radom obrazložena je formalna, tehnička i interpretativna analiza spomenute sonate. U radu ću koristiti vlastito iskustvo stečeno kroz godine obrazovanja uz dodatne navedene izvore literature koji su pomogli u detaljnijoj analizi sonate.

Ključne riječi: sonata, interpretativna analiza, Beethoven

ABSTRACT

This work deals with the lifepath of Ludwig van Beethoven and briefly his work through the periods that followed his life and the circumstances of composing. The paper highlights and analyzes the sonata that is also the topic of this thesis, sonata op. 101 in A major. This diploma thesis explains the formal, technical and interpretive analysis of the mentioned sonata. In this paper, I will use my own experience gained through years of education with additional sources of literature that helped in the detailed analysis of the sonata.

Key words: sonata, interpretive analysis, Beethoven

1. UVOD

Prilikom odabira teme diplomskog rada, vodio sam se praktičnom mišlju. Znajući da ću uz ovu sonatu provesti pozamašan broj sati vježbanja i analiziranja, došla je kao prirodan odabir za središnji dio rada. Za samo sviranje, a sada i analiziranje, sonatu op. 101 odabrao sam jer nije često izvođena te sam stekao dojam da se rjeđe spominje. Jedan mogući razlog je taj da je vezana uz grupu od posljednjih pet sonata pri čemu su ostale četiri puno poznatije te su češće u javnom izvođenju. U ovoj sonati istaknut ću nekoliko tehnika koje je Beethoven primjenjivao kao novost u svojem skladateljstvu, a koje pridonose zanimljivosti ove skladbe. Uz već navedeni praktičan razlog, ovo je drugi, dodatan razlog. Uz težište na formalnoj i tehničkoj analizi, kratko ću dotaknuti interpretativnu te opisati život skladatelja, razdoblja njegova skladanja i okolnosti nastanka sonate za koje smatram da su potrebni za cjelokupno shvaćanje ove sonate.

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ludwig van Beethoven jedan je od najvažnijih skladatelja za klavir, simfoniju, ali i sve ostale oblike u glazbenoj povijesti. Bio je skladatelj koji je oživio klasicističko razdoblje koje je potom nadišao te krenuo prema romantizmu. Radi toga se često spominje kao skladatelj prijelaznog razdoblja između klasicizma i romantizma. Njegov život uvelike je obilježila borba s postupnom gluhoćom koja je na kraju života prerasla u potpunu. Bio je prvi skladatelj koji se uspio održati kao slobodan umjetnik nevezan za bilo koji dvor ili crkvu, uzdržavajući se isključivo svojim skladanjem.

2.1 ŽIVOTOPIS

Ludwig van Beethoven kršten je 17. prosinca 1770. godine u Bonnu u flamanskoj obitelji. Prema tadašnjim običajima krštenja djece (krštenje unutar 24 sata od rođenja), njegov pravi datum rođenja vjerojatno je bio 16. prosinca. Njegov djed, po kojemu je ujedno dobio ime, umro je samo tjedan dana nakon Ludwigovog 3. rođendana. Tijekom odrastanja djed je na njega ostavio pozitivan utisak te ga se zbog toga Ludwig uvijek rado sjećao.

Svoje prvo glazbeno obrazovanje dobio je od oca Johanna koji je bio pjevač u kapeli dvora u Bonnu. Otac mu je bio strog učitelj te je Beethoven od malih nogu učio sviranje klavira, violine te išao i na poduke orgulja u gradu kako bi stekao i ta znanja koja njegov otac nije imao da mu prenese. Na prvom recitalu 1778. godine otac ga je pokušao predstaviti kao novog dječjeg talenta, novog Mozarta. Nažalost, u to vrijeme Beethoven nije dobio takvo priznanje unatoč odličnom nastupu.

Godine 1781. kreće na prvo službeno obrazovanje kod orguljaša Christiana Gottloba Neefea. Pod učiteljskom palicom Neefea upoznaje skladateljstvo J. S. Bacha i tadašnjih skladatelja. To je dovelo do toga da 1782. godine sa samo 12. godina objavljuje prvu skladbu za klavir *Klavirske varijacije* na temu skladatelja E. C. Dresslera. Zbog financijskih problema koji su uslijedili u obitelji primoran je pridružiti se mjesnoj dvorskoj kapeli. 1787. godine dvor u Bonnu šalje ga u Beč na dodatno obrazovanje gdje mu plan učenja pod učiteljskom palicom W. A. Mozartom ne uspijeva. Nakon samo nekoliko tjedana vratio se u Bonn zbog majčine bolesti i smrti te naknadno 1792. godine seli opet u Beč gdje postaje učenik J. Haydna kojemu je kasnije i posvetio nekoliko skladbi. Uz navedeno, kontrapunktnu tehniku učio je kod J. G. Albrechtsbergera, a vokalno skladanje kod A. Salierija. Dolaskom u Beč,

Beethoven je već imao reputaciju vrhunskog izvođača i improvizatora, a prvi javni nastup imao je 1795. u spomenutom gradu. Zahvaljujući svojim odličnim reputacijama, u svojim ranim godinama živio je od podučavanja aristokratske djece.

1796. je bila godina kada počinje osjećati probleme sa sluhom koji će se manifestirati u potpunu gluhoću 1819. godine. U samom početku nije brinuo o problemu, ali je kroz godine prolazio kroz niz depresivnih stanja što mu je potaklo razmišljanja o samoubojstvu. Kao skladatelj, nikad nije žurio sa dovršavanjem skladba, već se kroz godine često vraćao, uređivao i dovršavao svoja remek-djela. Postupna gluhoća ga je kroz godine udaljila od izvođačke prakse, ali ga je na sreću svih nas gurnula i više približila skladateljstvu. Tijekom godina provedenih u Beču nikad nije bio u stalnom zaposlenju, već je živio od skladanja po narudžbama te od povremene potpore bogatih bečkih aristokrata. Zahvaljujući svom marljivom radu i trudu, postao je veliko i poznato ime diljem cijele Austrije, ali zbog svog temperamentnog karaktera često je bio u sukobu sa suvremenima zbog čega je razmišljao o napuštanju Beča. U tome naumu spriječili su ga bečki bogati aristokrati koji su mu ponudili financijsku potporu ako ostane i dalje u Beču. Svoj život posvetio je isključivo glazbi i izgradnji sebe kao vrhunskog skladatelja te se iz tog razloga nikada nije ženio ni zasnavao vlastitu obitelj.

U kasnijem životu, uz napredovalu naglušnost, imao je dugu pravnu borbu za skrbništvo svog nećaka Karla koji mu je na kraju pripao. Upravo u tom razdoblju niza problema koji su ga snašli, nastala je sonata op.101. Zbog potpune gluhoće, broj stvorenih skladba polako se smanjivao, ali je sadržajno uloženo puno više truda i fantazije. U tom vremenu eksperimentira sa skladbama te im proširuje forme. U 9. simfoniju uvodi zbor, a sonatu op.106 *Hammerklavier* proširuje do krajnjih granica forme. Uz navedeno, intenzivnije počinje koristiti i ubacivati kontrapunktske tehnike u svoje skladbe kao samo nekoliko primjera. Iako je bio financijski opskrbljen za cijeli život, zdravstveni problemi ipak su mu stvarali unutarnje frustracije koji su utjecali na njegovo stvaralaštvo. Njegov život ugasio se 26. ožujka 1827. godine u Beču nakon komplikacija s upalom pluća koje su ga snašle.

2.2. BEETHOVEN KAO SKLADATELJ

Beethoven je imao iznimno raznolik opus skladanja. Skladao je oko 200 djela koja su uključivala 32 klavirske sonate, 5 klavirskih koncerata, 9 simfonija, vokalne skladbe, komornu glazbu, skladbe za puhače i gudače instrumente, mise i mnoštvo drugih oblika. Sukladno tome, stvaralaštvo mu se dijeli na tri različita razdoblja.

Prvo razdoblje, razdoblje učenja, obuhvaća razdoblje 1794. – 1802. godine u Beču. Tada je još uvijek bio pod velikim utjecajem tadašnjih klasicističkih suvremenika uključujući skladatelje Mozarta i Haydna. Sklada klavirske sonate op.2 koje su posvećene J. Haydnu, 1. simfoniju koja mu je nakon praizvedbe počela graditi reputaciju u Austriji, sonatu za violinu i klavir op.5 u F-duru, šest gudačkih kvarteta, prva dva klavirska koncerta i mnoga druga djela u kojima je u suštini poštivao formu svojih učitelja. Premda je bio pod utjecajem klasičara, Beethoven je krenuo prema vlastitom jeziku skladanja u sonatama koje su bile mjesto njegova eksperimentiranja. U tom vremenu skladanja Beethoven postaje jedan od najpoznatijih skladatelja Europe iako je kasnije u životu sam smatrao da u tom dijelu života nije znao skladati. 1800. godine nakon smrti cara Josipa II. dobiva čast skladanja za memorijal u njegovu čast. Mada se nikada nije izvela, J. S. Brahms pronašao je spomenutu skladbu više od stoljeća kasnije koja potvrđuje da mu je ta velika čast bila dodijeljena. Naziv skladbe je *Kantata za cara Franza II.* i danas se smatra kao jedno od prvih velikih djela Beethovena.

Razdoblje 1802. – 1814. godine, koje je poznatije kao njegovo srednje razdoblje stvaralaštva, ujedno je i najplodnije razdoblje skladanja. Skladao je sonate, šest simfonija, klavirske koncerte, jednu jedinu operu *Fidelio* i ostale skladbe različitih forma za različite instrumente i komorne sastave. Poznata je i njegova treća simfonija koju je primarno posvetio Napoleonu, ali nakon promatranja smrti i razaranja napravljenih kroz njegovo vladanje i osvajanje, maknuo je posvetu te nazvao simfoniju *Eroica*, a promijenjena posveta glasi: „U sjećanje na velikog čovjeka.“ Također, valja spomenuti i 5. Simfoniju, takozvana *Sudbinska* koja je doživjela ogroman uspjeh na svojoj praizvedbi 1810. godine. U klavirskoj literaturi sklada sonate op. 53 i op. 57, *Waldstein*, i *Appassionata*. U sonati op. 81a *les Adieux* uvodi naslove stavaka koji prvi put sugeriraju programnost njegove glazbe.

U posljednjem periodu života od 1815. godine do smrti, njegovo stvaralaštvo obilježeno je naprednim stanjem naglušnosti koje se pretvorilo u potpunu gluhoću. Upravo je u tom razdoblju napisao sonatu op. 101 koja je tema ovog rada te ostale četiri od zadnjih pet sonata. Sklada *Missu Solemnis*, *Diabelli Varijacije*, 9. simfoniju u koju je u zadnjem stavku uveden zbor te posljednji gudači kvartet. Kao jedno od najvećih i opsežnijih djela smatra se

spomenuta *Missa Solemnis* za zbor, orkestar i četiri solista. Forma klasičnih sonata tog razdoblja proširena je bogatijom harmonijom i sadržajem. Koristio je motive i teme jednog stavka te ih ubacivao u druge stavke istog djela (kao primjer možemo uzeti prvu temu prvog stavka sonate op. 101). U posljednjem stadiju života počinje koristiti niz imitacijskih tehnika usred forme sonate (kao primjer dolazi fuga u 4. stavku sonate op. 101 te kanonske imitacije 2. stavka). Sama forma sonate postala je slobodnija.

3. SONATA OP. 101 U A-DURU

Sonata op. 101 nastaje krajem 1815. godine u godini koja je, zbog privatnih problema koji su uslijedili, u smislu skladanja bila slabije plodna.¹ Djelo je prouzvedeno 1816. i tiskano 1817. godine. Posvećena je skladateljevoj prijateljici i pijanistici Doroteji Ceciliji barunici Ertmann. Ova je sonata prva od pet zadnjih sonata koje su skladane u razdoblju Beethovenove potpune gluhoće. U tome razdoblju Beethoven se polako povlači od stroge formalne sonatne forme u korist fantazije i istraživanja koji su obilježili njegovo posljednje razdoblje stvaralaštva. Cijela sonata, zbog svoje snage i dubine shvaćanja instrumenta, nadahnula je moderne simfoničare koji su je bezuspješno pokušavali orkestrirati.²

„Ta će Sonata inspirirati cijelu modernu simfonijsku glazbu jer je u njoj više snage nego što je ima u svim simfonijama prošlih stoljeća.“

Edouard Herriot³

Sonata je pisana u vrijeme Beethovenovog razmišljanja o povratku svih talijanskih oznaka i naziva natrag na njemački jezik. Zbog toga su i nazivi stavaka prikladno napisani na njegovom izvornom njemačkom jeziku.

- Sonata ima četiri stavka: 1. *Etwas lebhaft und mit der innigsten empfindung*,
2. *Lebhaft, Marschmäßig*,
3. *Langsam und sehnsuchtvoll – Presto*
4. *Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*

¹ Detoni, 1997

² Detoni, 1997

³ Detoni, 1997

3.1 FORMALNA ANALIZA

*Etwas lebhaft und mit der innigsten empfindung*⁴

Cijeli prvi stavak je u duhu pjevnosti uz nesigurnost koja se osjeća zbog nedostatka potvrde osnovnog tonaliteta u stavku.

Ekspozicija

Prvi je stavak sonatnog oblika i pjevnog karaktera u kojem se harmonije i melodije pretapaju u širokom slogu punom bogatih akorda. Skladana je u A-dur tonalitetu 6/8 mjere. Prva tema sastoji se od samo 4 takta (t. 1-4) počinjući i završavajući na dominantni (3.1.1).

komponist 1800

Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung
Allegretto, ma non troppo Opus 101

28.



3.1.1

Nakon teme slijedi most (t. 5-16) koji počinje ponavljanjem prvih dvaju taktova početne teme te je u cijelosti u dominantnom tonalitetu potvrđenom varavom kadencom u taktu 16. U 9. taktu dolazi do kratkog nagovještaja druge teme u trima uzlaznim osminkama. Druga tema je u dominantnom E-dur tonalitetu (t. 16-25) te počinje na drugoj dobi 16. takta. Prvi dio druge teme (t. 16-20) sastoji se od motiva triju osminka koje se u drugom dijelu (t. 20-25) koriste uz izmjenu kadencirajućih akorda u svrhu potvrđivanja dominantnog tonaliteta (3.1.2).

⁴ Njem. – donekle živahno i s najintimnijim osjećajem.



3.1.2

Završni dio (t. 25-33) počinje izmjenama toničke i dominantne harmonije (t. 25-28) nakon kojih dolazi pedalni ton na E u basu iznad kojih se opet izmjenjuju akordi dominante i tonike s težnjom potvrđivanja tonaliteta E-dura (t. 28-33)

Provedba

Provedba (t. 33-55) kreće ponavljanjem akorda dominante stavka kroz dva takta (t. 33-35) nakon kojih dolazi ponavljanje početnog motiva. Niz sljedećih dvotaktnih fraza motivom se povezuju s prvom temom (t. 35-48). Svojim postupnim rastom dinamike i proširivanjem harmonije dovode do vrhunca koji stvara napetost izmjenom vezanih akorda desne ruke s kratkim osminkama oktava lijeve ruke (t. 49-52). Ta napetost naglo prestaje dinamikom *piano* i zastajanjem na akordu pod koronom. Sljedeća dva takta donose dodatno smirenje prije početka reprize (t. 52-54).

Repriza

Repriza započinje prvom temom, ali je odmah skraćena i promijenjena u a-mol (mutacija) (t. 55-57). Prva dva takta mosta su promijenjena, ali je ostatak gotovo identičan uz male varijacije te ostanak u toničkom A-dur tonalitetu umjesto moduliranja na dominantu (t. 58-68).

Druga tema (t. 68-77) je u potpunosti u A-duru uz malu ritamsku varijaciju u taktu 76 uz mogućnost da je to bio rezultat nedostatka tipka na instrumentu kojemu je u to vrijeme skladatelj imao pristup.

Završni dio (t. 76-84) započinje izmjenama dominante i tonike nakon kojih dolazi pedalni ton toničke funkcije A-dura kojom nastaje gradacija dinamike i harmonije te se završni dio pretvara u *codu* (t. 85-102). Nakon dugih akorda koji svojim ubacivanjem

razbijaju pjevnost stavka, skladatelj se vratio na podsjećanje motiva triju osminka druge teme do kraja stavka. Stavak završava u savršenom toničkom akordu.

Lebhaft, Marschmäßig⁵

U drugom stavku dolazi do promjene karaktera u koračnicu. Skladan je u F-duru, tercnjoj srodnosti prema tonalitetu cjelokupne skladbe što je već obilježje romantizma. Strukturiran je kao trodijelna ABA pjesma, pri čemu su A i B još zasebno strukturirani kao dvodijelni oblici.

KORAČNICA

Početak ovog stavka obilježava cijeli prvi dio (koračnicu) svojim punktiranim ritmom i rastavljenim akordima. Prvi dio koračnice (t. 1-8) sastoji se od 8 taktova teme koja počinje u F-duru te svojim silaznim tonovima basa lijeve ruke završava na dominantu. U ponavljanju dolazi do proširenja kojim se tonalitet vraća u početni F-dur.

Drugi dio koračnice (t. 14-57) započinje razradom ritma uvedenog u prvome dijelu koji se razvija kroz izmjene lijeve i desne ruke do takta 33 gdje dolazi do kratkog zastoja ponavljanjem motiva uz izmjenu polovinka u basu. Nakon zastoja uveden je ostinato (t. 36-40) u oktavama basa iznad kojih se pojavljuje varirani drugi dio teme stavka koji završava na dominantu stavka (C-duru). U 44. taktu kadencira u početni F-dur i time započinje završni dio koji koristi pasaže, prohode i protupomake ruku te dolazi do završetka stavka u kojem se pojavljuje figura iz kraja prve teme, ali sada u toničkoj funkciji (t. 54-56). Drugi dio još se jednom ponavlja.

TRIO

Trio u B-duru je kontrastnog karaktera prema prvom dijelu. Ritam uvoda postupno uvodi suprotstavljenost prvom dijelu stavka (t. 55-57) (3.1.3).

⁵ Njem. – živahan, marševski.



3.1.3

Prva tema tria je u B-duru (t. 57-59) te se sastoji od 2 takta pri čemu je 58. i 59. takt izvršio zamjenu svoja dva glasa. Druga tema (t. 60-65) je u F-duru te se vrši u kanonu u oktavi. Nakon tema dolazi do razrade materijala (t. 65-76) u kojoj se materijali prve i druge teme nastavljaju u kanonskom obliku. U 76. taktu dolazi do ponavljanja teme prvog dijela uz trilersku pratnju gornjeg glasa. Nakon prve teme pojavljuje se druga tema u kanonu uz promjenu tonaliteta, ovaj put u toničkom B-duru. Nakon iznesenih i ponovljenih tema, ponavlja se uvodni ritam, ali na tonu B. U sljedeća 3 takta (t. 84-86) dolazi do povećanja harmonijske napetosti. Pomoću ostinatne figure basa koji oponaša uvodnu ritamsku figuru, akordi svojim kretanjem stvaraju napetost i polako se pretvaraju u ritam početne koračnice (t. 86-94). Dinamičkom i akumulativnom gradacijom tonova napravljen je prijelaz između lirskog tria i početka koračnice.

Koračnica se potom još jednom svira u potpunosti bez ponavljanja i završava završnim dijelom prve teme, ali u F-duru.

*Langsam und sehnsuchtvoll*⁶

Za 3. stavak još uvijek postoji nedoumica smatra li se samostalnim stavkom ili se treba promatrati samo kao uvod u zadnji 4. stavak. S obzirom na kratkoću stavka i fragmentiranost stavka, mnogi smatraju da je samo priprema za 4. stavak. Ipak, odlučio sam ga promatrati iz strane samostalnog stavka iz nekoliko razloga. Svojim mirnim i sporim tempom predstavlja velik kontrast 2. i 4. stavku, u velikom broju izvora naveden je kao zaseban stavak jer je i sam

⁶ Njem. – sporo i puno čežnje.

Beethoven stavio ime iznad njega, vjerojatno ga smatrajući dostojnim stavka. Stavak je u a-mol tonalitetu te počinje rečenicom od 8 taktova (t. 1-8) (3.1.4). Tempo je spor, uz česte potvrde tonaliteta. U drugoj rečenici (t. 9-20) dolazi do ritamske i melodijske imitacije lijeve i desne ruke (t. 9-15) nakon čega dolazi harmonijska razrada koja kroz niz smanjenih akorda dovodi do kadence na dominantni (E-dur) za 4. stavak.

Langsam und sehnsuchtvoll
Adagio, ma non troppo, con affetto

Mit einer Saite
Sul una corda

3.1.4

*Zeitmaß des ersten Stückes*⁷

Na kraju ovog stavka dolazi do neuobičajenog slučaja za tadašnje vrijeme, ali nečega što će postati uobičajeno u Beethovenovom stvaralaštvu. U završetku 3. stavka, koji se ujedno može gledati i kao uvod zadnjeg stavka, Beethoven postavlja prvu temu iz prvog stavka (3.1.5). Tu temu prvo zaustavlja pa potom ritmički i agogički (*stringendo*⁸) ubrzava do pravog početka zadnjeg stavka i brzog trilera koji se postupno uspinje do jasnog stajanja na dominantni A-dura. Taj dio predstavlja prijelaznost između sporog i misterioznog 3. stavka u brz, veseo i pobjednički 4. stavak.

~ 10
Zeitmaß des ersten Stückes
Tempo del primo pezzo: tutto il Cembalo, ma piano

Alle Saiten
p dolce

stringendo
cresc.

3.1.5

⁷ Njem. – polako i puno čežnje.

⁸ Stringendo – glazbena oznaka za tempo, požurujući, od sporijeg prema brzome.

*Geschwinde, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit*⁹

4. stavak je sonatnog oblika u početnom A-dur tonalitetu i 2/4 mjeri.

EKSPOZICIJA

U jednostavnom uvodu, triler na dominantni uz ponavljanje dominantnih akorda vodi prema prvoj temi (t. 1-4).

Prva tema je u A-duru (t. 4-37) (3.1.6.). Tema se sastoji od dva veća dijela (t. 5-37). Prvi dio je imitacijskog oblika pri čemu u prvih 8 taktova desna ruka vodi melodijsku liniju. Nakon završetka na dominantni, lijeva ruka vodi melodijsku liniju uz desnu ruku imitacije u udaljenosti sekste te završava na tonici. Tu ujedno završava prvi dio teme koji je imao oblik velike periode. Drugi dio teme donosi dva kontrastna materijala, prvi koji se razrađuje na dominantni (t. 21-28) dok drugi donosi ponavljanje ritamske figure prvog dijela (t. 28-37). U kratkom dijelu prije mosta dolazi do *strette* između dva glasa (t. 33-36).

3.1.6

Most je građen od šesnaestinskog dijela u kojem se izmjenjuju tonička i dominantna funkcija (t. 37-52). Polako raste s harmonijskim pojačavanjem i proširivanjem. Podizanjem basovske dionice uz promjene harmonija stvara se napetost koja kulminira osminskim nizom u protupomaku, a kojom je napravljena modulacija u E-dur (t. 51-52).

Druga tema je lirskog karaktera što je dodatno natuknuto oznakom *dolce*, ali

⁹ Njem. – brzo, ali ne previše, i odlučno.

ritmičnost i punktirani ritam podsjeća na koračnicu drugog stavka (t. 53-62). Prva rečenica teme završava na dominantni, dok druga završava na tonici E-dur.

Završni dio je u dominantnom E-dur tonalitetu. Šesnaestinski dio mosta preuzet je iz prve teme te se dva glasa imitiraju u donjoj kvinti. Nizom pasaža šesnaestinka uz koje se izmjenjuju akordi dominante i tonike potvrđuje se modulirani tonalitet (E-dur) (t. 63-85). Zbog završavanja znakovima ponavljanja, ekspozicija se ponavlja od prve teme. Nakon ponavljanja, ekspozicija završava te započinje prijelazni dio u kojem se modulira u a-mol koji postaje tonalitet početka provedbe (t.86-95).

PROVEDBA

Provedba počinje neuobičajenim oblikom. Beethoven sklada i ubacuje fugu kao provedbu u svojem sonatnom obliku. To je ujedno i najkompleksniji dio ove sonate. Počinje u basu a-mola te u prvih 8 taktova izlaže temu (t. 96-104) (3.1.6). Odgovor se pojavljuje decimu iznad u tenorskoj dionici i paralelnom tonalitetu C-dura (t. 104-111). Potom dolazi altovska dionica koja sama preuzima temu te je proširuje s dva dodatna takta. Pri tome basovska i tenorska dionica imaju ulogu kontrasubjekata u paralelnim intervalima (t. 111-119). U 119. taktu pojavljuje se i zadnja dionica soprana koja je u tonalitetu C-dura (t. 119-125). Nakon kratkog međustavka (t. 125-127) uz sopransku i altsku dionicu u kontrapunktu, pojavljuje se basovska dionica teme (t. 128-133). Međustavak koji slijedi građen je dijelom od teme fuge te je ogroman u opsegu. U njemu Beethoven koristi dijelove teme (t. 123-157), stavlja ih u inverziju, koristi motive teme kako bi stvorio napetost koja kroz niz paralelnih pasaža (t. 157-171) dolazi do vrhunca i ponovne pojave teme koja je sada u *stretti* a-mola (t. 172-180). Kraj fuge obilježen je i neobičnim akcentima na lake dijelove dobe. Nakon zadnjih pasaža provedba završava nizom uzlaznih malih rastvorba dominante za A-dur.



3.1.6

REPRIZA

Repriza donosi ponovno izlaganje prve teme, ali sada u kraćoj verziji bez imitacije u lijevoj ruci (t. 204-225). Drugi dio teme uvodi pedalni ton uz koji se isprepliću dvije teme, jedna normalna, a druga u inverziji. Nakon njih dolaze pasaže koje su dio teme, ali su u ovome dijelu proširene te prelaze u most. Most je građen isto kao u ekspoziciji, ali sada u D-duru koji polako modulira u E-dur. Nakon modulacije pojavljuje se druga tema čiji prvi dio kadencira u E-duru, dok drugi modulira natrag u A-dur (t.242-251).

Most je građen identično onome u ekspoziciji uz iznimku da sada potvrđuje osnovni tonalitet A-dura.

Coda započinje materijalom fuge koji je ujedno i materijal glave prve teme. Taj se motiv ponavlja kroz glasove te na kraju prolaskom kroz paralelne terce dolazimo do pedalnog tona. Uz usporavanje i stvaranje napetosti, kraj je pun eksplozivnih akorda. Sonata završava savršenim slogom (t.333).

3.2 TEHNIČKA ANALIZA

U tehničkoj analizi usredotočit ću se ponajviše na 2. i 4. stavak jer 1. i 3. stavak nemaju prevelikih tehničkih komplikacija. No ipak ću ukratko spomenuti 1. stavak.

1. stavak

U ovome stavku nema teških pasaža, niti trilera ili skokova, ali ono što je važno jest legato sviranje kroz cijeli stavak na označenim mjestima. Za to su nam potrebni pametni i dobri prstometi, pogotovo na mjestima koja imaju četveroglasje ili peteroglasje. Iako nije komplicirano, uvijek se isplati potruditi za rješavanje takvih jednostavnih stvari. Druga stvar na koju bi se trebala obratiti pozornost je još jedna trivijalna. Beethoven u ovome stavku koristi temeljne motive od tri osminke. S obzirom na njegov zapis, treba paziti na način sviranja. Bitno je razlikovati treću notu ispod luka koja ima točku i njezinu odvojenost od grupe i onu koja je nema te je spojena s grupom (3.2.1).



3.2.1

2. stavak

Ovo je stavak punktiranih nota, skokova i nekolicine trilera. Kroz svoje vježbanje i analizu shvatio sam da punktirane linije mogu biti komplicirane dok imaju dvohvate ili čak trohvate. U takvim slučajevima treba pomno razmisliti o načinu sviranja, prstometu i o načinu udara tipke. U sljedećih nekoliko primjera pokušat ću obrazložiti i objasniti te poteškoće i potencijalne mogućnosti za rješavanje problema.

U problematici skokova ove koračnice bitno je sviranje rascjepkanih motiva iz ručnog zgloba. Prsna tehnika neće imati šanse za uspjeh. Vježbanje zamaha iz zgloba može se raditi na svakom dijelu ovog stavka. Ako takav udar ne dolazi prirodno, najkorisnije je prvo pokušati zamah iz zgloba jednom rukom te dok ta ruka uhvati osjećaj, dodati drugu. Kod zamaha zglobom važno je misliti i osvješčivati koje su note lakše, a koje teže. Uvijek je korisno lagano odbijanje od šesnaestinka koje su predudar, a naslanjanje na osminke koje ih slijede. Sljedeća stvar u skokovima ovog stavka su punktirani skokovi dvohvata koji su na nezgodnim udaljenostima.



3.2.2



3.2.3

Za ovu vrstu skokova svakako bih predložio najprije sporo vježbanje samog predudara šesnaestinke na zaokruženu osminku. Uz sporo vježbanje uvijek bi se trebala raditi brza priprema ruke za akord nakon skoka (3.2.2). Nakon uspješnog sporog vježbanja predložio bih

dizanje tempa te nakon uspješnog brzog tempa, proširivanje grupe vježbanja na cijeli takt. U primjeru vježbanja dvohvata s dvohvatom (3.2.3), još bih predložio vježbanje skakanja s jednog glasa u dvohvat i obrnuto.

Zadnji tehnički problem koji bi mogao stvarati probleme su trileri kojih nema puno u stavku (3.2.4). Najveći problem je dugi triler u Triu. Kod tog trilera je u slučaju nemogućnosti sviranja bitno biranje sviranja nesusjednim prstima (2. i 4., 1. i 3. prst). Također, uvijek treba paziti i na ujednačenost i jasnoću udara tipke prstima.



3.2.4

4. stavak

Prva problematika ovog stavka je već u uvodu. U poglavlju problematike drugog stavka spomenuo sam trilere. Ono što je spomenuto za taj stavak, vrijedit će i ovdje uz jedan dodatak. Prva tri trilera kojima uzlazimo mogu biti potpomognuta lijevom rukom na način da u prijelazu između dva trilera prvu notu sljedećeg odsviramo lijevom rukom (3.2.5). Na taj se način olakšava i omekšava prijelaz koji bi nekima mogao bio kompliciran.



3.2.5

Sljedeći problem veže se za kraj prve teme i njezine paralelne dvoglasne ljestvične nizove (3.2.6), nizove ljestvica uz dodatne dvohvate osminka (3.2.7) i paralelne sekstakorde šesnaestinka koji se pojavljuju u provedbi (3.2.8).

Prvi način vježbanja svake pasaže uvijek je sporije sviranje s jasnim udarom prsta. Potom kreću dodavanja raznovrsnih težih ritmova koji, ako su savladani, olakšavaju sviranje. Nekoliko takvih primjera mogu biti vježbanje punktiranih šesnaestinka. Svaka druga

šesnaestinka je punktirana. Vježbanje grupe od četiri šesnaestinke dvostruko brže pa sljedeću grupu u osnovnom tempu i tako prolaziti cijelu pasažu. Izmjenom brzih i sporih grupa, prsti se prilagođavaju konačnoj brzini. Nakon jednog prolaska, obrnuti redosljed te bržu grupu svirati osnovnim tempom i obrnuto. Na taj način sprječavamo zamor i dosadu u vježbanju. Još jedan način bio bi vježbanje prve šesnaestinke kao četvrtinke, a ostale tri kao brzu triolu i obrnuto.

Kada dolazimo do primjera paralelnih sekstakorda, primjenjuje se isti princip vježbanja za svaki zasebni glas u toj pasaži. Tek nakon sigurnosti svakog glasa dodaje se jedan dodatan glas te se opet vježba na slične načine. Za takva mjesta, pogotovo 3.2.7, predložio bih vježbanje legato u dvohvatima pri čemu se vežu svi mogući glasovi te *staccato* vježbanje, prvo zasebnih glasova pa tek onda u dvohvatu u svrhu bržeg micanja i postavljanja prstiju na sljedeće položaje. Uz svo vježbanje, uvijek je moguće napraviti olakšavajući aranžman kako bi se izbjegao umor jedne ruke. Sviranje kvarta u kontinuitetu jednom rukom predstavlja veliki zamor koji bi se mogao umanjiti ubacivanjem druge ruke na nekoliko mjesta (3.2.8).



3.2.6

*) Der im Autograph etwas undeutlich gesetzt

*) The slightly indistinct tie in autograph

*) La liaison de terna ambigua dans l'autographe

3.2.7

Musical score for exercise 3.2.7, measures 245-250. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 245-249) features a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The right-hand part includes fingering numbers (4, 5, 1, 2) and a *cresc.* marking. The second system (measures 250-254) features a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The right-hand part includes fingering numbers (4, 5, 1, 2) and a *p dolce* marking. Blue brackets highlight specific passages in both systems.

3.2.8

Fuga

U fugi postoji nekoliko teških paralelnih dvohvata kojima se uz sve prijašnje savjete može dodati još nekoliko novih. Vježbanje svake ruke posebno u glasnoj dinamici i vježbanje rastavljenih dvohvata, ali prstometima kojima bi ih inače svirali. Kod vježbanja pasaža najbitnije je izbjegnuti umor ruke, ali i dosadu. Zbog toga je poželjno uvijek mijenjati načine vježbanja iz dana u dan.

Sljedeći problem u fugi su trileri u dvohvatima (3.2.9). Kod vježbanja je opet najbitnije vježbanje svakog glasa posebno, ali s prstometima s kojima bi se sviralo u cjelini. U konkretno navedenom primjeru, predložio bih naslanjanje petog prsta lijeve ruke u svrhu opuštanja palca i drugog prsta. Samo s opuštenim palcem ovaj triler može biti precizno i točno odsviran.

Musical score for exercise 3.2.9, measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-2) features a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The right-hand part includes a *tr* marking. The second system (measures 3-4) features a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The right-hand part includes a *tr* marking.

3.2.9

Sljedeće zahtjevno tehničko mjesto je u *codi* (3.2.10). Problem trilera u dvohvatima oduvijek je bio veliki problem. Svi iznad spomenuti savjeti vrijede i za ovaj primjer: posebno izvježbavanje svakog prsta, sviranje trilera *staccato*, jasno i ujednačeno vježbanje, naslanjanje na prste koji nisu tromi kako bi opustili trome, itd.

Posljednji problem u ovom stavku su zadnje paralelne pasaže (3.2.11). Iako sam već spomenuo načine vježbanja takvih problema, odlučio sam priložiti i ovaj primjer s obzirom na to da je posljednje tehničko mjesto.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 336, features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It contains six measures of music. The first measure has a *trill* marking above the first note. The second measure has a slur over the first two notes. The third measure has a slur over the first four notes. The fourth measure has a *pp* dynamic marking. The fifth measure has a slur over the first two notes and a '1 2' fingering below the notes. The sixth measure has a slur over the first four notes. The second system, starting at measure 342, also has a treble clef and the same key signature and time signature. It contains six measures. The first measure has a slur over the first four notes. The second measure has a slur over the first four notes. The third measure has a slur over the first two notes. The fourth measure has a slur over the first two notes. The fifth measure has a *p* dynamic marking. The sixth measure has a *dimin.* marking and a slur over the first two notes.

3.2.11

3.3 INTERPRETATIVNA ANALIZA

Ova četverostavačna sonata smatra se ulaskom Beethovenova skladanja u rani romantizam. Kao što je već spomenuto, prva je u grupi od pet posljednjih sonata u kojima se Beethoven polako udaljava od dramatičnosti, formalnog oblika srednjeg sonatnog razdoblja te prelazi u istraživanje misterioznosti i fantastike njegovog posljednjeg razdoblja stvaralaštva. Sam skladatelj postavlja naslove koji pokušavaju približiti intimno-lirski ugođaj prvog i trećeg stavka, dok s druge strane drugi i četvrti stavak donose kontrastnu odlučnost u svojem obliku i karakteru.

Prvi stavak imena *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* ukazuje na Beethovenovo traženje osjećajnosti umjesto stalnog stvaranja napetosti i dramatike kao u prijašnjem razdoblju stvaralaštva. Beethoven ovdje zadržava nemirnoću koja se osjeća kroz stavak zbog nepotvrđenog osnovnog tonaliteta do zadnje kadence u stavku. Cijeli je stavak isprepleten tonaliteta koji se stapaju jedan u drugog pomoću sporije melodije i suptilnim dinamikama pri čemu se pravi forte pojavljuje tek dva puta, jednom u 49. i drugi put u 96. taktu. Ni jedan dio nije potvrdio osnovni tonaliteta te nam to donosi još više nemirnoće u karakter skladbe koja se svira sporim do umjerenim tempom. U suprotnosti ipak postoji oslonac za koji se izvođač može držati, a to su prekrasne sporije melodije koje se u jednoj temi provlače u dugom nizu da bi već u drugoj temi imale fragmentiranu i nesigurniju narav u svojim trima osminkama koje zajedno ipak stvaraju velik lirski ugođaj. *Coda* je mjesto najveće napetosti u stavku gdje se najezdom akorda stvara drugi pravi vrhunac stavka. Ovo je jedino mjesto na kojem se slobodnije koristi pedal zbog ponavljajućih harmonija i pedalnog tona. Na kraju dolazimo do ponavljajućeg motiva koji nas podsjeća na drugu temu gdje napokon dolazi do potvrde tonaliteta. Ta je potvrda zanimljiva jer je napravljena klasičnim beethovenskim *crescendom* u ništa radeći napetost pred kraj koji je naglo razriješen u mir.

Drugi je stavak koračnica koja svojim punktiranim ritmom kontrastira lirskom prvom stavku. Prvi je dio strogi marš koji stvara napetost rastom melodije te završava tihom dinamikom grupom fragmentiranih kadenca. U drugom dijelu koračnica se počinje širiti i istraživati melodijske linije u dvoglasnim i troglasnim izmjenama fragmentiranog materijala iz prvog dijela. U tome stavku postoji očita suprotnost prema prvom u harmonijskom smislu jer je ovaj puta tonaliteta F-dura ipak potvrđen na početku i tek prije samog kraja stavka. Cijeli

prvi dio stavka odiše odlučnošću u dinamici i ritmu, ali valja napomenuti da u drugom dijelu koračnice treba pridodati ogromnu pažnju povezivanju manjih dijelova kako bi se dobila smisljena cjelina. U protivnome se završava sa stavkom koji će imati niz nepovezanih kratkih motiva i melodija. Drugi dio tog stavka suprotan je koračnici u karakteru. Ritamska strogost punktiranih ritmova polako se gubi te se pojavljuju prekrasni razgovori u kanonima između ruku. U ovom dijelu dinamika opet podsjeća na onu prvog stavka gdje dinamiku jednog fortea imamo tek u zadnjem taktu i prijelazu na koračnicu. Cijeli taj dio trebao bi biti interpretiran kao prikaz mirnoće i kratkog odmora od marša. Nakon mirnih nizova osminka opet dolazi punktirani ritam (od t. 94 do početka koračnice) koji priprema na odlučnost koračnice te njezino ponavljanje i kraj stavka.

Treći stavak koji se u nekim krugovima smatra kao uvod u zadnji stavak je taman, suzdržan sadržajem. Kroz cijeli stavak posebno se ističe simfonijski osjećaj skladanja koji je napomenut na početku opisa sonate. Ovaj bi stavak vrlo lako mogao biti prepisan kao gudački kvartet sa svojim četveroglasnim slogom. Uz mnoge druge skladatelje, hrvatski skladatelj Krešimir Šipuš bio je inspiriran ovim stavkom te je skladao *Langsam und sehnsuchtvoll*, fantaziju na Beethovenovu temu za klavir (1986.).¹⁰ Za cijeli je stavak određena *una corda*¹¹ koja pridonosi tami i miru ovog stavka. Stavak je u službi sporog stavka kojim se radi prijelaz između dva odlučna stavka sličnih karaktera. Cijeli je građen korištenjem kratkog motiva koji se isprepliće kroz dva glasa. Stavak se može svirati bez namjernog pojačanja dinamike. Jedino pojačavanje i stišavanje koje imamo je kao i na prijašnjim instrumentima. Dodani glasovi i zgusnuto skladanje pridonose percepciji glasnoće. Jedino stvarno poglašavanje je u zadnja dva takta kao priprema za ponovno iznošenje prve teme prvog stavka.

Četvrti stavak donosi pobjednički, svijetli karakter, kao kontrast prijašnjem trećem stavku. Predudar osminke koju slijede četiri šesnaestinke u imitaciji kroz dva glasa donosi konačni mir u harmonijskom smislu. Osnovni tonaliteta odmah je potvrđen u prvoj temi te Beethoven prvi put u ovoj sonati bez zadržke odlučno potvrđuje A-dur. Kroz ekspoziciju su opet bitni kontrasti između odlučnog dijela prve teme i pjevnijeg dijela druge teme. Ljestvične pasaže uglavnom su svirane u tišoj dinamici te služe kao pripreme za glavne dijelove skladbe. U provedbi nailazimo na značajan dio skladbe u kojoj je uvedena četverostavačna fuga koja se iz jednoglasne teme preko dvoglasne imitacije pretvara u četveroglasnu fugu koja poštuje zakone polifonije, ali je u isto vrijeme izrazito proširena. Fuga je napisana odlučno te bi se na taj način trebala izvoditi. Jasna kretanja trilera i glasova u sviranju donose stabilnost

¹⁰ HDS

¹¹ Tal. „jedna žica“ – lijevi pedal klavira.

korištenim kontapunktskim tehnikama. Nakon polifonijskih vježba Beethovena, dolazi do homofonog završetka i vrhunca na dominantu koji pobjednički završava i prelazi u reprizu. Kroz reprizu se susrećemo sa izazovom pripremanja ove veličanstvene skladbe za završetak. Jasna forma reprize završava početkom *code* koja počinje najavljivati kraj. Motivom prve teme koji se ponavlja na početku *code* potrebno je opet paziti na dinamiku dijela. Cijela *coda* je u intimnom ugođaju u kojem se podsjeća na lirski dio prve teme. Završne paralelne pasaže najbolje je svirati u manjoj dinamici kako bi ubačene izmjene dominante i tonike kroz široki raspon klavira jasno označile početak kraja. Cijeli se završni dio polako stišava i usporava nakon čega dolazi pobjednički niz akorda tonike koji zatvaraju ovo remek-djelo.

5. ZAKLJUČAK

Ova mi je analiza uvelike pomogla za vlastitu reprezentativnu izvedbu sonate. Formalnom i tehničkom analizom sam shvatio koliki je korak unaprijed bila u skladanju Beethovena i da je ona bila prvi korak prema novom razdoblju njegova stvaralaštva. Korištenje prve teme u različitim stavcima, ubacivanje fuge kao provedbe u posljednjem stavku, podnaslovi na njemačkom jeziku, fragmentirani dijelovi koji zajednički čine prekrasne smislene cjeline – samo su neki od elemenata kojima sam nadam se pokazao taj napredak. Okolnosti skladanja te sonate također su mi pomogle shvatiti zbog čega je Beethoven napisao ovakvu skladbu punu kontradikcija i kontrasta. Njegov privatni život uvijek je imao utjecaja na skladanje pa tako i na ovu sonatu op. 101. Gledajući ovu skladbu iz perspektive izvođača, shvatio sam da je taj kontrastni oblik cjelokupne skladbe pridonio zanimljivosti izvedbe sonate u cjelini. Kroz godine sviranja nakon diplome, sigurno ću se vratiti ovoj sonati te ću se prisjetiti svih sati vježbanja, analize, ali i satova nastave klavira koji su se njome bavili.

5. LITERATURA

1. Beethoven, Ludwig van. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 5. 5. 2022.
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=6597>>.
2. Beethoven, Ludwig van. *The Biography.com website*, Biography.com Editors, 2021
Pristupljeno 5.5. 2022.
<<https://www.biography.com/musician/ludwig-van-beethoven>>
3. Detoni, Dubravko, Ludwig van Beethoven Sonate, Vladimir Krpan, glasovir
1997. Hrvatska Radio Televizija, HDS
4. Zlatac, Jakša, Uvod u klavirsku interpretaciju(2. izdanje), Zagreb: Muzička akademija u Zagrebu
Zagreb, 2016
5. Zlatac, Jakša, Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira, Zagreb: Jakša Zlatac, 2015
6. Šimunović, Manuela, *Beethovenove klavirske sonate - Beethovenov intimni dnevnik*
<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:278813>
7. Konjatić, Ivona, *Ludwig van Beethoven: Sonata op. 109*
<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:583889>
8. Hrvatsko Društvo Skladatelja
<https://www.hds.hr/clan/sipus-kresimir/>, pristupljeno 13.5.2022.

6. PRILOZI

NOTNI ZAPIS: Beethoven, Ludwig van, Urtext, *Munich: G. Henle Verlag* 1976.

https://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/c/c2/IMSLP534070-PMLP01485-Beethoven_Piano-Sonatas_Henle-vol2_no28_pp211-226.pdf

Napomena: Promijenio sam brojeve taktova zadnjeg stavka iz razloga jer je u urtextu sonata shvaćena kao trostavačna. Zbog svoje analize sonate kao četverostavačne, krenuo sam s taktom broj 1 na početku 4. stavka.

Sonate

211

Der Freün Dorothea von Ertmann gewidmet

Komponiert 1816

Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung

Allegretto, ma non troppo

Opus 101

28.

(p)

5

poco ritard. - - - *a tempo*

cresc. - - - *mf*

11

dimin. - - - *cresc.* - - - *dim.*

17

cresc. - - - *p* - - - *cresc.* - - - *p*

23

cresc. - - - *sf* *p* - - - *espressivo e semplice*

29

pp

35

41

46

51

56

61

*) Nach Originalausgabe; im Autograph:
According to original edition; in the autograph:
Ainsi dans l'édition originale; dans l'autographe:



67

73

79

85

91

97

Lebhaft. Marschmäßig
Vivace alla Marcia

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking and a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*fp*) dynamic. The second system starts at measure 5 and includes a first ending bracket (1.) with a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*f*) dynamic. The third system starts at measure 8 and includes a second ending bracket (2.) with a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth system starts at measure 12 and includes a fortissimo (*fp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The fifth system starts at measure 16 and features trills (*tr*) and a fortissimo (*f*) dynamic followed by a piano (*p*) dynamic. The sixth system starts at measure 20 and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The seventh system starts at measure 24 and concludes the piece.

28 *dim.* *p sempre legato* *Red.*

32 *pp* *poco cresc.* 6 6

37 *sf* *sf*

41 *sf* *ff* *p* *dolce*

45 *cresc.* *fp* *cresc.* *dolce*

49 *ff* *sf* *p*

53 1. 2. *p* *il Fine*

*) 1. Bassviertel nach Originalausgabe; im Autograph:

1st quarter note in bass according to original edition; in the autograph:

1^{re} noire à la basse d'après l'édition originale; dans l'autographe:



55 *) *dolce* *cresc.*

61 *p dolce* **)

66 *cresc.*

71 *dim.*

76 *cresc.*

81 *pp* *sempre pp*

87 *pp* *poco cresc.* 6 6

*) ||: in Autograph und Originalausgabe; T. 64
 ||: nur im Autograph, nicht in Originalausgabe.

**) *f*¹ nach Autograph und Originalausgabe
 (unter Durchbrechung der kanonischen
 Imitation); vgl. dagegen T. 83.

*) ||: in autograph and original edition; in
 m. 64 ||: only in autograph, not in original
 edition.

**) *f*¹ according to autograph and original
 edition (deviating from strict canonic
 imitation); however, see m. 83.

*) ||: dans l'autographe et l'édition originale; ||: à
 mes. 64 seulement dans l'autographe, pas dans
 l'édition originale.

**) *fa*¹ d'après l'autographe et l'édition originale (en
 rupture avec l'imitation genre canon); mais voir
 mes. 83.

92 *8*

piu cresc. *f*

Marcia da capo al fine senza ripetizione

Langsam und sehnsuchtvoll
Adagio, ma non troppo, con affetto

Mit einer Saite
Sul una corda

6

11

Ped.

15

Ped.

Nach und nach mehrere Saiten
(Poco a poco tutte le corde)

19 *non presto*

cresc. *p* *5* *5* *5* *5* *cresc.* *Ped.* (*)

Zeitmaß des ersten Stückes

Tempo del primo pezzo: tutto il Cembalo, ma piano

21 Alle Saiten

21 Alle Saiten

p dolce

stringendo

cresc.

27

Presto

1 Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit

Allegro

f

p

cresc.

*f***)*

f

5

sf

p

10

f

15

p

20

*) Der im Autograph etwas undeutlich gesetzte Haltebogen steht in Originalausgabe (wohl versehentlich) bei $e^2 - e^2$; vgl. auch Satz 1, T. 4.

***) Vorschlagnote nur in Originalausgabe, nicht in Autograph.

****) *f* nur in Autograph, nicht in Originalausgabe.

*) The slightly indistinct tie in autograph is found in original edition at $e^2 - e^2$ (probably inadvertently); see also 1st movement, m. 4.

***) Appoggiatura only in original edition, not in autograph.

****) *f* only in autograph, not in original edition.

*) La liaison de tenue ambiguë dans l'autographe est sur $mi^2 - mi^2$ dans l'édition originale (erreur probable); voir aussi 1^{er} mouvement, mes. 4.

***) Appoggiature seulement dans l'édition originale, pas dans l'autographe.

****) *f* seulement dans l'autographe, pas dans l'édition originale.

25

cresc. *f* *sf*

30

p *sf* *sf*

35

p *p*

40

cresc. *cresc.*

45

f *f*

50

sf *p dolce*

*) T. 66, 67, 70 und 253: Oberstimme auf Eins in Autograph Viertel, in Originalausgabe Achtel.

*) Mm. 66, 67, 70 und 253: in autograph, upper voice, 1st beat, is a quarter note; in original edition, an eighth note.

*) Mes. 66, 67, 70 et 253: Voix supérieure au 1^{er} temps: noire dans l'autographe, croche dans l'édition originale.

55

63

70

76

83

92

*) Autograph oben und unten staccato; Originalausgabe nur T. 106 unten staccato. T. 295 f. weder in Autograph noch in Originalausgabe staccato.

***) In Autograph hier *p* und erst nach Seitenwechsel in T. 124 (auf Eins) *pp*. Vgl. jedoch T. 130, 137.

*) Staccato upper and lower staves in autograph; original edition staccato only m. 106 lower staff; mm. 295 f. staccato neither in autograph nor original edition.

***) Here the autograph has *p*; *pp* not until 1st beat of following page (m. 124). However, see mm. 130, 137.

*) L'autographe en haut et en bas staccato; l'édition originale, staccato seulement mes. 106 en bas; aux m. 295 s. staccato ni dans l'autographe ni dans l'édition originale.

***) Dans l'autographe ici *p* et seulement page suiv. *pp* (mes. 124) sur le 1^{er} temps. Voir cependant mes. 130, 137.

100

Musical score for measures 100-106. The piece is in a minor key. The right hand has a melodic line with trills and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with trills and slurs. Dynamics include *pp* and *sempre pp*. Trills are marked with *tr*.

107

Musical score for measures 107-113. The right hand continues the melodic line with trills and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with trills and slurs. Dynamics include *pp*. Trills are marked with *tr*.

114

Musical score for measures 114-120. The right hand continues the melodic line with trills and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with trills and slurs. Dynamics include *tr* and *crese.* Trills are marked with *tr*.

121

Musical score for measures 121-127. The right hand continues the melodic line with trills and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with trills and slurs. Dynamics include *f* and *ff sf*. Trills are marked with *tr*.

128

Musical score for measures 128-134. The right hand continues the melodic line with trills and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with trills and slurs. Dynamics include *sf* and *tr*. Trills are marked with *tr*.

135

Musical score for measures 135-141. The right hand continues the melodic line with trills and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with trills and slurs. Dynamics include *dim.* Trills are marked with *tr*.

148

155

162

168

173

*) So in Originalausgabe; nach (undeutlicher) Korrektur im Autograph:
 **) d^1 nach Autograph und Originalausgabe; spätere Ausgaben haben meist dis^1 .
 ***) Haltebogen in Autograph, nicht in Originalausgabe.

*) Thus, in original edition; according to an (indistinct) emendation in autograph:
 **) d^1 according to autograph and original edition; later editions generally have $d\sharp^1$.
 ***) Tie over $a^2 - a^2$ in autograph, not in original edition.

*) Ainsi dans l'édition originale; après correction (moins claire) dans l'autographe:
 **) $ré^1$ d'après l'autographe et l'édition originale; les éditions ultérieures ont le plus souvent $ré\sharp^1$.
 ***) Liaison de tenue dans l'autographe, pas dans l'édition originale.

179

*p**

185

*cresc**

tr

sf

sf

(sf)

192

sf

sf

sf

sf

ff

Contra E

199

ff

Ped.

204

sf

p

*

210

p

dolce poco espressivo

*) Nur in Autograph, nicht in Originalausgabe.

*) Only in autograph, not in original edition.

*) Seulement dans l'autographe, pas dans l'édition originale.

217

Musical score for measures 217-221. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 217 has a whole rest in the treble and a half note G in the bass. Measure 218 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 219 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 220 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 221 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Fingerings are indicated above the notes: 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2. A *cresc.* marking is present in measure 220.

222

Musical score for measures 222-226. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 222 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 223 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 224 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 225 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 226 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Fingerings are indicated above the notes: 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2. A *p dolce* marking is present in measure 224.

227

Musical score for measures 227-231. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 227 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 228 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 229 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 230 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 231 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. A *cresc.* marking is present in measure 229.

232

Musical score for measures 232-236. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 232 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 233 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 234 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 235 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 236 has a half note G in the treble and a half note G in the bass.

237

Musical score for measures 237-243. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 237 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 238 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 239 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 240 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 241 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 242 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 243 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. A *f* marking is present in measure 238, *ff* in measure 240, *sf* in measure 241, and *p dolce* in measure 242. A first ending bracket with a repeat sign is over measures 237-243.

244

Musical score for measures 244-248. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 244 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 245 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 246 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 247 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 248 has a half note G in the treble and a half note G in the bass. A *pp* marking is present in measure 246, *f* in measure 247, and *p* in measure 248. A *Ped.* marking is present in measure 246, and an asterisk *** is present in measure 247.

252

cresc.

This system contains measures 252 through 257. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A *cresc.* marking is placed above the right hand in measure 256.

258

p cresc. *f*

This system contains measures 258 through 262. The right hand continues with melodic lines, including a prominent sixteenth-note run in measure 260. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p cresc.* in measure 258 and *f* in measure 261.

263

fp cresc. *ff* *p*

This system contains measures 263 through 268. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes. The left hand features a rhythmic pattern with eighth notes and chords. Dynamic markings include *fp cresc.* in measure 263, *ff* in measure 265, and *p* in measure 268.

269

pp *pp*

This system contains measures 269 through 276. The right hand has a sparse, chordal texture with some eighth-note movement. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Dynamic markings include *pp* in measure 270 and *pp* in measure 274.

277

p dolce *sempre p*

This system contains measures 277 through 283. The right hand has a melodic line with slurs and some rests. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Dynamic markings include *p dolce* in measure 277 and *sempre p* in measure 278.

284

ff *p* *pp*

This system contains measures 284 through 290. The right hand has a melodic line with slurs and some rests. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Dynamic markings include *ff* in measure 284, *p* in measure 286, and *pp* in measure 289.

291

300

308

314

321

327

ritar - - - dan - - - do

Tempo I

*) *cresc.* in Autograph, nicht in Originalausgabe. *) *cresc.* in autograph, not in original edition. *) *cresc.* dans l'autographe, pas dans l'édition originale.