

Ludwig van Beethoven: Klavirska sonata op. 110 - formalna analiza

Boban, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:765459>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

MARIJA BOBAN

LUDWIG VAN BEETHOVEN: KLAVIRSKA
SONATA OP. 110 – FORMALNA ANALIZA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

LUDWIG VAN BEETHOVEN: KLAVIRSKA SONATA OP. 110 – FORMALNA ANALIZA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. Danijel Legin

Student: Marija Boban

Ak. god. 2022/2023.

ZAGREB, 2023.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. Danijel Legin

Potpis

U Zagrebu, __.__.2023.

Diplomski rad obranjen 5. lipnja 2023. ocjenom izvrstan (5).

POVJERENSTVO:

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SAŽETAK

Ovaj rad bazira se na formalnoj analizi 31. klavirske sonate op. 110 u As-duru Ludwiga van Beethovena. Sonata op. 110 jedno je od najznačajnijih djela klavirske literature koje unificira više skladateljskih načina u jednu cjelinu. Uz formalnu glazbenu analizu djela i biografske elemente rad još razmatra i povijesni kontekst nastanka sonate; kao samostalnog glazbenog djela te kao dijela veće razvojne cjeline u kojoj se sonata op. 110 pridružuje još dvjema kasnim sonatama; sonati op. 109 i sonati op. 111. Osim navedenog, rad se također osvrće na varijabilni status sonate kao cikličnog glazbenog djela u razdoblju ranog i visokog klasicizma.

Ključne riječi: Beethoven, sonata, fuga, analiza

ABSTRACT

This work is based on a formal analysis of the 31st piano sonata op. 110 in A flat major by Ludwig van Beethoven. Sonata op. 110 is one of the most significant pieces of piano literature that unifies several compositional styles into one whole. In addition to the formal musical analysis of the work and biographical elements, the paper also considers the historical context of the creation of the sonata; as an independent piece of music and as part of a larger developmental whole in which the sonata op. 110 joins two other late sonatas; sonata op. 109 and sonata op. 111. In addition to the above, the paper also looks at the variable status of the sonata as a cyclical piece of music in the period of early and high classicism.

Keywords: Beethoven, sonata, fugue, analysis

Sadržaj

Sažetak

1. UVOD.....	1
2. LUDWIG VAN BEETHOVEN	2
2.1. Biografija skladatelja.....	2
2.2. Skladateljska razdoblja.....	6
3. SONATA	8
3.1. Sonata u klasičnom društvu.....	8
3.2. Povijesne okolnosti nastanka i karakteristike sonate op. 110	10
4. FORMALNA ANALIZA	14
4.1. I. stavak: Moderato cantabile molto espressivo	14
4.2. II. stavak: Allegro molto	19
4.3. III. stavak: Adagio ma non troppo – Allegro ma non troppo	22
5. ZAKLJUČAK	34
6. LITERATURA	35

1. UVOD

Klavirska sonata op. 110, uz sonate op. 109 i 111, spada u trilogiju posljednjih sonata Ludwiga van Beethovena. Njene najuočljivije posebnosti upravo su kohezivna kompleksnost i tonska izražajnost, zbog kojih je često podvrgnuta slobodnijim sviračkim interpretacijama. Sonata op. 110 načinom formiranja slušne glazbene predodžbe nagovještava romantičarske ideje i skladateljeve prosvjetiteljstvom protkane težnje te istovremeno daje uvid u Beethovenovu sposobnost baratanja sonatnom formom i proširivanjem iste (u strukturalnom i glazbenom smislu).

Prvi stavak je tipičan sonatni oblik koji je po pitanju forme sačinjen u maniri bečkih klasičara (osnovne konture sonatnog oblika s ekspozicijom teme, njenim glazbenim razvijanjem i moduliranjem u provedbi, te vraćanjem u početni tonalitet u reprizi). Drugi stavak pisan je u formi *scherzo + trio* koju je, još kroz svoje simfonije, Beethoven razradio i uvriježio njenu uporabu kao samostalnog stavka sonate. U ovom stavku koristi narodne napjeve/dječje rugalice i brojalice kao glavne melodije scherza. Implementiranje narodnih napjeva u skladbu praksa je koja Beethovena na određen način čvrsto veže uz tradiciju bečke škole, no, unošenje vlastitog karakternog naboja u stavak nešto je što snažno ocrtava skladateljeve ekspresivne tendencije. Treći stavak može se shvatiti kao dijalog dvaju baroknih načina; *ariosa* i *fuge*, koji istovremeno ujedinjuje homofoni i polifoni slog. Stavak je sačinjen od *recitativa*, dvaju *ariosa* (pisanih po principu solista i pratnje) te fuge, koja inverzijom teme u drugom dijelu zrcali samu sebe, što je još jedna indicija ka romantičarskoj ideji samo-refleksije te introspektivnosti. Finale trećeg stavka neusiljeno stapa granice između polifonije i homofonije te gotovo eksplozivnom kulminacijom zaključuje ne samo stavak, već i cjelokupnu sonatu.

Cilj ovog rada je raščlaniti i mapirati osnovne glazbene konture sonate radi dubljeg i studioznijeg pristupa ne samo ovoj sonati, već i ostalim djelima Beethovenovog klavirskog opusa. Koristit će se metode povijesne, komparativne i formalne analize. Rad će se prvenstveno bazirati na analizi glazbene forme djela te nadopunjavati kroz pregled biografije skladatelja i povijesnih aspekata nastanka sonate.

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ludwig van Beethoven, uz F. J. Haydna i W. A. Mozarta, smatra se jednim od najvećih skladatelja klasicističke glazbene epohe, točnije razdoblja visoke klasike. Činjenica je da se kao skladatelj formirao na već čvrstim temeljima klasičnog stila, no svojim afinitetima i izrazitim glazbenim porivom otvara nova vrata i pretkazuje nadolazeću stilsku revoluciju-glazbeni romantizam.

2.1. Biografija skladatelja

Ludwig van Beethoven rođen je 16./17. prosinca 1770. god. u Bohnu, njemačkom gradu na obali rijeke Rajne. Po ocu je bio flamanskog roda¹ te se mladi Beethoven već od djetinjstva poprilično izdvajao; kako po manjku nalikovanja vlastitoj braći tako i različitosti od ostalih vršnjaka. Njegov osebujni karakter je, osim u ličnosti, bio očit i u njegovoj fizičkoj pojavi; nabijena tjelesna građa, ekspresivno lice na kojem su se mogla očitati sva njegova intrinzična raspoloženja te razbarušena neukrotiva kosa.

Mladi Beethoven prve poduke o glazbi dobiva od oca Johanna, koji je i sam bio dvorski glazbenik, učitelj i pjevač. No, osoba koja je u njegovu životu ostavila najveći utisak i upoznala ga s djelima W. A. Mozarta, J. S. Bacha i C. Ph. E. Bacha bio je Christian Gottlob Neefe² pod čijim mentorstvom ostaje kroz svoje razvojne godine života. Mladi Beethoven došao je kod Neefea cca. 1780./1782. i ostao pod njegovim mentorstvom; isprva kao učenik a kasnije kao pomoćni dvorski orguljaš. Plaća koju je Beethoven ostvario kao pomoćni orguljaš omogućila mu je trajni odlazak u Beč (1792.). Prvi, manje uspješan pokušaj trajnog odlaska u Beč bio je 1787. god. kada je zbog smrti majke i loše obiteljske situacije bio primoran vratiti se u Bohn nakon samo dva tjedna izbivanja.

Nakon odlaska u Beč 1792., počinje njegovo razdoblje asimilacije u bečko visoko društvo. Stvara poznanstva s imućnim pokroviteljima glazbene umjetnosti: Stephanom von Breuningom i grofom Waldsteinom. Kroz period 1792. - 1795. susreće se i uči osnove

¹ Zapadno-germanski narod naseljen u Flandriji; jednoj od tri belgijske regije.

² Christian Gottlob Neefe (1748-1798): Njemački operni skladatelj, dirigent i dvorski orguljaš u Bohnu.

kompozicije i kontrapunkta od Josepha Haydna, Antonija Salierija te Johanna Georga Albrechtsbergera.

Njegov život u Beču bio je obilježen konstantnim naporima da se održi kao samostalni umjetnik. Za razliku od Haydna, koji je čitav svoj radni vijek proveo uz Esterházyje, Beethoven se upoznao i održavao brojna prijateljstva s pokroviteljima glazbene umjetnosti te je bio predan na milost i nemilost građanskog života od kojeg je često zazirao:

„Moja umjetnost treba biti na korist bijednima“.³

Osim izazovne prilagodbe građanskom društvu i financijskoj promjenjivosti, Beethovenova najveća teškoća samo što nije pokucala na vrata njegova života. U periodu od 1796. do 1800. javljaju se prvi problemi sa sluhom⁴. Dr. Wegleru, svom najboljem prijatelju iz mladenačkih dana godine 1801. nadnevka 29. lipnja u pismu u tajnosti povjerava da mu je sluh nepovratno oštećen:

„Već dvije godine izbjegavam svako društvo, jer nisam u stanju, da ljudima kažem: ja sam gluhi. Da se bavim bilo čime drugim, išlo bi još kojekako, ali ovako se nalazim u strašnome položaju. Što će moji neprijatelji, kojih imade popriličan broj, na to kazati?“⁵

Uz gluhoću i nekoliko ljubavnih poteškoća Beethoven svojoj braći Karlu i Johannu u Heiligenstadtu 6. listopada 1802. piše oporuku u kojoj izražava frustracije vezane za gubitak sluha, loše sveobuhvatno zdravstveno stanje i prethodne kontemplacije suicida.

Godine 1808. Beethovenovo otežano financijsko pitanje dobiva potencijalnu soluciju; Jérôme Bonaparte, kralj od Westfalena nudi mu trajno zaposlenje na svom dvoru u Kasselu. No, tu mogućnost brzo prekidaju tri imućna bečka aristokrata; nadvojvoda Rudolf (Beethovenov učenik) te knezovi Kinsky i Lobkowitz koji Beethovenu nude pozamašan godišnji iznos i jedini uvjet kojeg preda nj stavljaju jest da ostane u Beču/Austriji.⁶

Nakon te ponude, koju Beethoven prihvaća, dolazi period financijskog stabiliteta i neometane skladateljske produktivnosti. Beethoven napokon posjeduje apsolutnu umjetničku slobodu te postepeno ovladava teškoćama uvjetovanim gubitkom sluha. Nova

³ Romain Rolland, *Beethoven* (Zagreb: Biblioteka lijepe knjige,1940), 88

⁴ Romain Rolland, *Beethoven* (Zagreb: Biblioteka lijepe knjige,1940), 88 - 89

⁵ Romain Rolland, *Beethoven* (Zagreb: Biblioteka lijepe knjige,1940): Beethovenovo pismo dr. Wegleru, 135

⁶ Romain Rolland, *Beethoven* (Zagreb: Biblioteka lijepe knjige,1940), 105

previranja kreću 1814. kada mu godišnja primanja prestaju dostizati. U Europi se stvara svojevrsni manifest Rossinijevog glazbenog stila⁷ koji počinje prevladavati i na području Austrije. Zbog promjene ukusa građanstva nekolicina glazbenih kritičara tog vremena gubi naklonost prema Beethovenovom stilu skladanja proglašavajući ga pedanterijom⁸. U jesen 1815. god. postaje potpuno gluh i ljudima se obraća isključivo pismenim putem.⁹

Od 1818. god. nadalje umire mu brat Kaspar Anton Karl i Beethoven na sebe preuzima zakonsko skrbništvo nad Kasparovim sinom Karlom. Beethoven je prije svega bio oduševljen idejom skrbi o nećaku, pogotovo jer je Karlo bio dijete najdražeg mu brata. No, i taj odnos je imao svoju negativnu kulminaciju nedugo nakon Karlovog preseljenja ka stricu u Beč. Turbulentan odnos pun razočarenja između Beethovena i Karla uvjerljivo je prikazan u brojnim pismima koje je Beethoven pisao nećaku; od strogosti- gdje ga se odriče, do popustljivosti- gdje ga zove natrag u svoj dom.¹⁰ Narušen odnos s Karlom sa sigurnošću je utjecao na loše psiho-fizičko stanje skladatelja, izazvalo duševni nemir i na posljetku, rezultiralo novčanom propasti. Konstantna previranja, konflikti i nerazriješenost istih trajala su godinama, što je u konačnici i dovelo Beethovena na smrtnu postelju.

Kroz period od godine dana (1824. – 1825.) Beethovenovo fizičko zdravlje kopni; patio je od želučanih bolova i iskašljavao krv. U pismima nećaku Karlu pronicljivo predosjeća svoj skori kraj. Možda je najsajjnija točka tog životnog perioda bila na njegovom skladateljskom području; praizvedba IX. simfonije 1. travnja 1825. god. u Frankfurtu koja je bila oduševljeno prihvaćena od strane publike, kritike i društva. Taj događaj bio je od iznimne vrijednosti jer mu je dao vjetar u leđa i podršku kakvu je toliko trebao.

„Kada ga je doktor Spiller vidio (1826.), kazao je, da njegov izgled nije samo veseo, nego upravo sjajan.“¹¹

Beethoven je nakanio proputovati južnu Francusku i Italiju, provesti ljeto u toplijim krajevima Europe i još usporedno realizirati nova djela: „10. simfonija, uvertira na ime

⁷ Pomamu je izazvala opera *Tancredi*; herojska opera u dva čina skladatelja Giacoma Rossinija

⁸ Romain Rolland, *Beethoven* (Zagreb: Biblioteka lijepe knjige,1940), 107

⁹ Najstariji sačuvani svezak razgovora datira iz 1816. god.

¹⁰ Romain Rolland, *Beethoven* (Zagreb: Biblioteka lijepe knjige,1940), 111

¹¹ Romain Rolland, *Beethoven* (Zagreb: Biblioteka lijepe knjige,1940), 118

Bach, glazba za Grillparzerovu *Melusinu*, Koernerovu *Odiseju*, Goetheovog *Fausta* i *Oratorium Saula i Davida*.¹²

No, pronicanje vlastite sudbine godinu ranije ipak se obistinilo. Krajem studenog 1826. Beethoven pada u bolesničku postelju i obolijeva od upale pluća. Nećaku Karlu piše pismo i moli ga da mu pozove doktora, no Karlo zanemaruje i zaboravlja, što u konačnici rezultira pomoći koja dolazi nekoliko dana prekasno. Idućih nekoliko mjeseci Beethoven se bori s opakom bolešću koja ne jenjava u intenzitetu, dok s druge strane on sam jenjava u životnoj snazi. U siječnju 1827. god. izvedene su četiri operacije koje nisu imale pozitivnog učinka. Nedugo nakon toga Beethoven imenuje nećaka nasljednikom svog imetka.

„Umro je za vrijeme jedne snježne oluje. Nad mrtvacem su urlali gromovi, a jedna je strana ruka zaklopila njegove oči.“¹³

Ludwig van Beethoven umro je dana 26. ožujka 1827.

¹² Romain Rolland, *Beethoven* (Zagreb: Biblioteka lijepe knjige, 1940), 117

¹³ Romain Rolland, *Beethoven* (Zagreb: Biblioteka lijepe knjige, 1940), 121

* Osoba koja mu je zaklopila kapke bio je mladi austrijski skladatelj Anselm Hüttenbrenner- jedan od dvojice prisutnih u trenutku smrti skladatelja.

2.2. Skladateljska razdoblja

Sveobuhvatno znanje i klasifikacija Beethovenovog skladateljskog opusa daleko je sistematičnija i sustavnija od ostalih skladatelja bečke klasike, osobito što se tiče sonata. Wilhelm von Lenz¹⁴ u svojoj knjizi iz 1852. god. *Beethoven et ses trois styles* skladateljsku epohu Ludwiga van Beethovena dijeli na 3 perioda, vodeći se poglavito njegovim klavirskim sonatama i simfonijama:

1. period: 1782. – 1800. (11 klavirskih sonata op. 2 – op. 22, I. simfonija)
2. period: 1801. – 1814. (16 klavirskih sonata op. 26 – op. 90, II. - VIII. simfonije)
3. period: 1815. – 1826. (5 posljednjih klavirskih sonata, IX. simfonija)

Newman u svojoj knjizi *The sonata in the classic era* tvrdi: „Ova podjela na tri razdoblja je preširoko primjenjiva za detaljnije proučavanje Beethovenovih djela.“¹⁵ i razlaže pitanje što vjernije podjele. Razlog teže periodizacije je taj što se krize i promjene u njegovom osobnom životu nisu uvijek nužno prenosile na evoluciju u stilu skladanja. Stavljeno u povijesni kontekst (geopolitička pitanja Europe na prijelazu iz XVIII. u XIX. stoljeće, opsade Austrije od strane Francuske, prosvjetiteljska ideologija) i u kolikoj je to mjeri utjecalo na život i djelovanje glazbenika, sve granice periodizacije koje bi mogle "urediti" Beethovenov život zapravo se brišu i nemoguće ih je s preciznošću odrediti.

Newman, kao i Rolland, daje detaljniju periodizaciju Beethovenovog skladateljskog opusa, ali je za razliku od Rollanda- specificira;

1. "učenički" period (1782. – 1794.) obuhvaća posljednjih 10 godina u Bohnu i prve dvije u Beču. U ovom periodu posebna važnost se pridodaje Neefe i J. Haydnu kao glavnim mentorskim figurama njegove rane izobrazbe. Osim učitelja, nezanemarlivu ulogu imaju i pokrovitelji glazbe koje upoznaje- poput Breuninga, Lichnowskog i Waldsteina te s kojima kasnije surađuje i kojima u konačnici posvećuje skladbe. Počeci pisanja klavirskih sonata obilježile su tri sonate za klavir (WoO 47, 50 i 51) i dvije sonate op. 49 (skladane 1795./6. a objavljene 1805.).

¹⁴ Wilhelm von Lenz (1809.-1883.); njemačko-prusko-baltički dužnosnik i pisac.

¹⁵ William S. Newman, *The sonata in the classic era* (New York: The Norton Library), XV. / 505

2. "virtuozni" period (1795. – 1800.) obuhvaća period njegove asimilacije u bečko građanstvo i početak virtuoznog pijanizma gdje je svirao solo i u komornim sastavima (kako svoje tako i kompozicije Mozarta, Haydna i dr.). Nadalje, susreće se s Josephom Wölflom i J. B. Cramerom¹⁶ s kojima je često održavao pijanističke duele te je s potonjim ostvario dugo prijateljstvo. Virtuozni pijanizam vodi ga van granica Austrije te putuje u Berlin, Dresden, Nürnberg i Prag. U ovom razdoblju piše jedanaest klavirskih sonata: op. 2 (koji obuhvaća tri sonate posvećuje učitelju Haydnu), op. 7 (Es-dur), op. 10 (c-mol, F-dur, D-dur), op. 13 (c-mol), op. 14 (E-dur i G-dur) i op. 22 (B-dur).

3. "appassionata" period (1801. – 1808.) popraćen je uznapredovanom gluhoćom i obilježen pisanjem Heiligenstadtske oporuke. U ovom periodu već se može naslutiti intelektualno pretakanje pokreta *Sturm und drang* (prekid s prosvjetiteljstvom, dolazak romantizma) kroz kompozicije. Piše klavirsku sonatu op. 26 u As-duru (koju posvećuje je grofu Lichnowskom), dvije sonate op. 27 u Es-duru i cis-molu, op. 28 u D-duru, tri sonate op. 31 (G-dur, d-mol i Es-dur), sonatu op. 53 u C-duru (posvećenu vojvodi Waldsteinu), sonatu op. 54 u F-duru i sonatu op. 57 u f-molu (posvećenu vojvodi von Brunsviku).

4. "invazijski" period (1809. – 1814.) obuhvaća razdoblje francuske opsade i okupacije Beča sve do povlačenja i svečanog uspostavljanja Bečkog kongresa. Osoba, čije je poznanstvo i prijateljstvo obilježilo i utjecalo na Beethovenovo stvaralaštvo bio je Johann Wolfgang von Goethe. Da se također primijetiti intenzivniji individualizam pri skladanju. Klavirske sonate ovog perioda su op. 78 (Fis-dur), op. 79 (G-dur), *Les Adieux* op. 81a (Es-dur) te op. 90 (e-mol).

5. "sublimacijski" period (1815. – 1826.) obilježen je uzdrmanim obiteljskim odnosima i zdravstvenim problemima. Naravno, to mu se odrazilo na kvantitativnost stvaralaštva, no ne i na kvalitetu istog. Alfred Brendel tvrdi da se:

¹⁶ Joseph Wölfl (1773.–1812.); austrijski pijanist i skladatelj
J. B. Cramer (1771.-1858.); Engleski pijanist, skladatelj i glazbeni izdavač njemačkog porijekla

„(...) usporenje u radu može još pripisati i gustoći i kompleksnosti njegovog kasnog stila.“¹⁷. Kompleksnost njegovog stila se, nadalje, može raščlaniti na faktore rigorozne posvećenosti detaljima i osvježenom oplemenjivanju polifone strukture kao sastavnice sonatnog ciklusa. Ovaj period obuhvaća zadnjih pet klavirskih sonata; op. 101 (A-dur), op. 106 (*Hammerklavier* u B-duru), op. 109 (E-dur), op. 110 (As-dur) te op. 111 (c-mol).

3. SONATA

Sonata (*tal. suonare, sonare* = zvučati) je definirana kao ciklično glazbeno djelo za jedan ili više instrumenata u kojem se stavci nižu po načelu kontrasta. U pravilu sastavljena je od tri (brzi, polagan, brzi) ili četiri (brzi, polagani, *scherzo/trio*, brzi) stavka, s tim da je prvi stavak tzv. sonatni oblik. Termin sonata prvi put se javlja u kasnoj renesansi a za vrijeme baroka, klasicizma i romantizma veže se uz nekakav oblik.¹⁸

Sonata je za vrijeme baroka mogla biti; crkvenog tipa (*sonata da chiesa*) koja je često imala elemente fuge, salonska (*sonata da camera*) čiji je četvrti stavak bio plesnog karaktera, te biti dio kazališnih interludija- što je bila rjeđa pojava. Od druge polovice XVIII. stoljeća granice između crkvenih i svjetovnih sonata se brišu te ona postaje ustaljen glazbeni ciklus.

3.1. Sonata u klasičnom društvu

Sonata se u periodu glazbene klasike učestalo transformirala i prilagođavala potrebama tadašnjeg društva te podlijevala problematici 'ponude-potražnje' društvenih staleža. Što se tiče podjele sonate na kazališnu, svjetovnu i crkvenu, njena važnost u klasičnom periodu opada u crkvi i u kazalištu te se uspijeva održati jedino u glazbenim salonima. Postaje oruđe kojim se koristi cijela lepeza ljubitelja glazbe; glazbeni amateri koji sonate sviraju poradi zabave ili razonode, profesionalni izvođači ili skladatelji koji se virtuosnom izvedbom ili pisanjem kompleksnijih sonata pokušavaju otisnuti u neki bolji društveni položaj, i naposljetku učenici, koji pisanjem te studiranjem već

¹⁷ Alfred Brendel, *Music Sounded Out* (New York: Farrar, Straus and Giroux), 61

¹⁸ sonata. *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 12. 5. 2023.

postojećih sonata velikih skladatelja oštre vještine potrebne za nova samostalna postignuća.¹⁹

Klavirske sonate bile su dobar skladateljski početak svakog glazbenika koji je htio ući u odabrano društvo ljubitelja i pokrovitelja glazbe te se dovoljno financijski osamostaliti i osigurati stalne prihode poradi autonomije u budućem stvaralaštvu. Osim plemstva koje je od samih početaka pod svoje okrilje uzimalo skladatelje te im davalo potpunu kreativnu autonomiju, postojali su i oni, koji su uz svoju ljubav prema glazbi od skladatelja pod vlastitim pokroviteljstvom tražili skladbe u razini svog amaterskog, često diletantskog sviračkog umijeća. Bez takvih mecena bilo je jako surovo i teško opstati na životu i vidljivo je koliko je kvaliteta i kvantiteta napisanog ovisila o tome za koga je napisano tj. "pod kim" se izdaje.

Nakon razdoblja dvorskih skladatelja, potaknuti promjenama u Europi te sve pristupačnijem tiskanom obliku informacija javljaju se počeci glazbenog izdavaštva. Upravo glazbeno izdavaštvo postalo je rješenje starih ali i srž novih problema za skladatelje. Nudilo je veću autonomiju i davalo nadu za mogućnost glazbenikove neovisnosti o kralju, knezu i sl. Tiskanje glazbenih izdanja također je omogućilo informiranost šire javnosti o novom glazbenom djelu, veću protočnost informacija ali i veću pristupačnost te izloženost javnom mišljenju. Naime, sonate, koje su skladatelji često izdavali pod svojim imenom ili uz financijsku pomoć glazbenih pokrovitelja, postaju izvrngute kritikama zbog prevelike kompliciranosti za potencijalne amaterske klijente. Glazbeni izdavači često su znali skladateljima vraćati skladbe i zatvarati im svoja vrata dok se nešto pristupačnije/jednostavnije ne napiše. Posljedično, sonate, kao i ostale glazbene vrste tog vremena postale su podložne svim utjecajima i promjenama društvenog ukusa; od zahtjeva za pojednostavljenjem, do pretjerane pedagoške instruktivnosti.

Sam Beethoven pri izdavanju sonate op. 106, u pismima koja su sačuvana između njega i londonskog glazbenog izdavača Ferdinanda Riesa, ne skriva fleksibilnost o potencijalnom uklanjanju ili razmještanju stavaka. Riesu ostavlja na slobodu mogućnost izdavanja opusa 106 kao dvostavačne sonate, odnosno pokazuje spremnost prihvaćanja bilo kakve izdavačeve odluke samo da bi se djelo tiskalo.²⁰

¹⁹ William S. Newman, *The sonata in the classic era* (New York: The Norton Library), III. / 43

²⁰ William S. Newman, *The sonata in the classic era* (New York: The Norton Library), 50

3.2. Povijesne okolnosti nastanka i karakteristike sonate op. 110

Sonata op. 110, još uz sonate op. 109 i 111, naručena je u travnju 1820. od strane Adolfa Martina Schlesingera, njemačkog glazbenog izdavača te je trebala biti završena i isporučena do jeseni 1820. Finalni dovršeni rukopis Sonate datira 25. 12. 1821. iako je Beethoven zadnji stavak još naknadno revidirao do prvih mjeseci 1822. Zajedničke skice za opuse 109, 110 i 111 pronađene su u ljetnikovcu u Möldingu isprepletene s manuskriptom *Misse Solemnis*. Beethoven je sa Schlesingerom pregovarao o objavljivanju zadnje tri sonate pod jednim sveskom no zbog sile prilika sonata op. 109 objavljena je u studenome 1821. u Berlinu, a zbog kasnijeg dovršetka op. 110 i 111 potonje su izdane u novootvorenom ogranku Schlesingerove izdavačke kuće u Parizu.²¹

Odlike kasnog Beethovenovog stila najbolje se mogu predočiti po korištenju istovremeno sukobljenih sekundnih suzvučja i proširenja spektra uporabe klavijature, odnosno velikih razmaka između basa i diskanta. Ako je to rezultat njegove gluhoće, za to bi onda trebali biti zahvalni.²² Uz navedeno, u sonati op. 110 valja ukazati na nagle i udaljene modulacije te korištenje modalnog zvuka koji se najbolje očituje u trećem stavku, u drugom dijelu fuge (fuga u inverziji).

Velika zanimljivost je i tematsko jedinstvo kroz sva tri stavka sonate pomoću intervalskih razmaka. Naime, tematska osnova sonate je razmak od šest susjednih dijatonskih tonova (heksakord) te intervali terce i kvarte koji ga dijele²³:

31. **interval sekste**
Moderato cantabile molto espressivo
p con amabilità (sanft) tema fuge

Slika 1: Početak prvog stavka koji u strukturi skriva temu fuge trećeg stavka

²¹ William S. Newman, *The sonata in the classic era* (New York: The Norton Library), XV. / 533

²² Alfred Brendel, *Music Sounded Out* (New York: Farrar, Straus and Giroux), 60

²³ Alfred Brendel, *Music Sounded Out* (New York: Farrar, Straus and Giroux), 60

302

Fuga

(27) Allegro ma non troppo

Slika 2: Tema fuge trećeg stavka

Osim u prvom i trećem stavku, tip melodije građen na intervalskim odnosima terce i kvarte može se pronaći i u melodijskoj liniji *tria* u drugom stavku:

Slika 3: Početak tria II. stavka

Drugi stavak, koji je pisan u formi složene trodjelne pjesme; *scherzo – trio - scherzo*, otkriva Beethovenovu humorističnu i sarkastičnu narav. Za prepoznatljivost melodija u *scherzu* koristi dvije narodne pjesme; "*Unsa kätz häd kaz'ln g'habt*" (Naša mačka je imala mačiće) i "*Ich bin lüderlich, du bist lüderlich*" (Ja sam tankorepić, ti si tankorepić). Brendel tvrdi da „jednostavni, primitivni, popularni i vulgarni elementi nalaze svoje mjesto u [njegovoj] glazbi bez da narušavaju njenu strukturu.“²⁴

²⁴ Alfred Brendel, *Music Sounded Out* (New York: Farrar, Straus and Giroux), 61

"Unsa kätz häd kaz'ln g'habt"



Slika 4: II. stavak, 1. - 4. takta

"Ich bin lüderlich, du bist lüderlich"



Slika 5: II. stavak, 17. - 20. takta

Valja napomenuti da je barokni utjecaj sve više prisutan u poznim godinama Beethovenova života i stvaralaštva te da kroz njega kida karike tjelesne ograničenosti. Sjedinjenjem dviju značajki baroknog stila; fuge i ariosa u trećem stavku, obrazlaže svoju internu potrebu da stvara u baroknoj maniri, u kojoj načinom spajanja homofonije i polifonije pokazuje majstorstvo objedinjenja glazbenih formi.

U trećem stavku u *ariosu* piše melodiju čije su konture izvedene iz Bachove Muke po Ivanu BWV 245, odnosno arije "Es ist vollbracht"²⁵:

²⁵ U *Muci po Ivanu* ova arija dolazi odmah nakon Isusovih posljednjih riječi na križu "Es ist vollbracht" u tekstu i neposredno prije negoli evanđelist navijesti Isusovu smrt.

BWV 245

Molto Adagio

Aria

J.S. Bach (1685-1750)

The image shows the instrumental introduction of the aria "Es ist Vollbracht" from the Notebook for Anna Bach, BWV 245. It consists of four staves: Violin (top), Alto (second), Organ (third), and Violoncello (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Violin part features a melodic line with slurs and a trill at the end. The Organ part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The Violoncello part has a similar eighth-note accompaniment. The Alto part is mostly silent in this section.

Slika 6: Instrumentalni uvod u Bachovu ariju "Es ist Vollbracht" iz Muke po Ivanu, BWV 245.

The image shows the beginning of the first aria, "Klagender Gesang" (Arioso dolente), from the Notebook for Anna Bach, BWV 245. It consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The vocal line starts with a melodic phrase marked with a fermata and includes fingerings (3, 2, 3, 1, 3, 3, 5, 4). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The tempo/mood is marked "Arioso dolente" and the dynamics are marked "p".

Slika 7: Početak prvog ariosa u trećem stavku.

4. FORMALNA ANALIZA

4.1. I. stavak: Moderato cantabile molto espressivo

Prvi stavak je sonatni oblik. Pisan je u tročetvrtinskoj mjeri, tonalitet je As-dur.

EKSPozICIJA (1- 38 t)

Ekspozicija započinje koralom u As-duru, odnosno malom glazbenom rečenicom od četiri takta, čime započinje grupa prve teme:

Moderato cantabile molto espressivo

31. *p con amabilità (sanft)* *p*

Od 5. do 11. takta razvija se drugi dio grupe prve teme (T1.2) koji je u obliku 2 + 2 + 3; dvotakt + korespondirajući dvotakt + trotaktna fraza (razvoj glazbene misli). T1.2 razvija se u obliku melodije u gornjoj dionici i pokretačkog ostinata u donjoj.

U 12. taktu nastupa most koji je građen u notama tridesetdruginske vrijednosti koje se nalaze u gornjoj dionici te kaskadno silaze u rastvorbi As- dura. Most je građen u obliku velike glazbene rečenice: 2 + 2 + 4. Prva dva dvotakta su u zasebnim korespondirajućim odnosima tonika - dominantna. Iduća četiri takta donose gradnju harmonijske tenzije i sekventno uzlazno kretanje početnog motiva mosta u taktu 18, koji se u taktu 19 dijeli odnosno raspada:

292

18 8

U 20. taktu započinje prvi dio grupe druge teme (T2.1) na IV. stupnju Es-dura. Nastup druge teme je latentan, pošto se subdominantom novog tonaliteta ne ostvaruje načelo kontrasta druge teme naspram prve:



T2.1 građen je u obliku: dvotakt + varirani prošireni dvotakt + trotaktna fraza koja svojom kadencom u taktu br. 27 napokon donosi slušni dojam tonike novog tonaliteta.

U taktu br. 28 započinje drugi dio grupe druge teme (T2.2) koji je u obliku male proširene rečenice: 3+3. U prvoj trotaktnoj frazi javlja se sekventno ponavljanje motiva nakon čega dolazi druga trotaktna fraza koja u sebi sadrži odlaganje kadence na IV. st. u obliku silazne kromatske ljestvice u gornjoj dionici da bi se, posljedično, kadenciralo u Es-dur i došlo u *codettu*.

Od 34. do 37. takta nalazi se *codetta* ekspozicije koja je uobličena u dva dvotakta kojom se potvrđuje tonalitet Es- dura i završava ekspozicija prvog stavka.

Taktovi 38 i 39 predstavljaju dvotakt cjelotonske modulacije (es → des), odnosno uvoda u provedbu.

PROVEDBA (40 - 55 t)

Provedba počinje na dominantni f-mola te uvedena prethodnim taktovima stvara orkestralan prizvuk. Provedba je sastavljena nizanjem četiri male rečenice: 4 x 4t. Prva mala rečenica je dvotakt + korespondirajući dvotakt, što je dodatno potkrijepljeno njezinim sastavnicama. Gornja dionica je sačinjena od motiva gornje dionice T1.1, a donja dionica je sačinjena od motiva donje dionice T1.2:



Iduće rečenice su modulativnog karaktera a tonalitetni plan je:

f-mol → Des-dur → b-mol → As-dur.

Gornja dionica do kraja provedbe zadržava motivski materijal T1.1 dok donja dionica prolazi kroz tonalitete u šesnaestinskim vrijednostima kao nekakva vrsta perpetuum mobilea:



Preko takta br. 55 gotovo neprimjetno se modulira u reprizu.

REPRIZA (56 - 92 t)

Repriza se gotovo neprimjetno pojavljuje u pianu s motivom mosta koji se ovog puta nalazi u donjoj dionici te koralnoj statičnoj 1. temi u gornjoj daje dinamični ostinato:



Nakon male rečenice od 4 takta, u 60. taktu dolazi do preokrenuća dionica i u kojima se ostvaruje varirano ponavljanje i skraćivanje prethodne rečenice. Ovoga puta ostinatni motiv mosta je u gornjoj, a koralna T1.1 je u donjoj dionici. U 62. taktu preko sniženog II. stupnja nastup T1.2 kreće u subdominantnom tonalitetu Des-dura. T1.2, isto kao u ekspoziciji, građena je od: dvotakta, korespondirajućeg dvotakta te trotaktne fraze, u kojoj se enharmonijski modulira iz Des-dura u E-dur (koji je slušno zapravo Fes-dur).

Most se pojavljuje u 70. taktu i ovog puta je skraćen za dva takta, tako da iznosi 6 taktova.

U 76. taktu, nakon raspada motiva u mostu nastupa T2.1. Radi se o lažnom nastupu teme jer nakon dvotakta, u idućem taktu modulira u As-dur. Pravi nastup T2.1 je u 79. taktu. T2.1 je, kao i u ekspoziciji, građena u obliku: dvotakt + (na izmijenjeni način) varirani i prošireni dvotakt + trotaktno odlaganje kadence i kadenciranje u osnovni tonalitet- As-dura. T2.2 je u obliku male proširene rečenice nakon koje slijedi *codetta* koja se preklapa s početkom *code* stavka.

Codetta je u obliku 2 + 2 s dodana 4t proširenja, te se istovremeno preklapa s prvim djelom *code* (C1) koja od 100. do 104. donosi neočekivano harmonijsko usporenje/harmonijski zastoj:

Drugi dio *code* (C2) od 105. do 110. takta građen je u obliku male proširene rečenice (2 + 2 + 2 t), tj. mosta koji je sada u osnovnom tonalitetu.

Treći dio *code* (C3) od 111. do 116. takta predstavlja naizgled novi materijal ali u donjoj dionici u taktovima 112. i 113. uočljiv je motiv T1.1 koji predstavlja sjetnu reminiscenciju i zaokružuje stavak u jednu cjelinu:

Slika 8: Tablični prikaz formalne strukture prvog stavka

1. stavak: <i>Moderato cantabile molto espressivo</i>			
EKSPozICIJA (1-38t)		REPRIZA (56-92t)	
GRUPA 1. TEME (1-11t) As-dur	Tema 1.1 (1-4t); mala glazbena rečenica od 4 takta	mala rečenica (4t); kombinacija T1.1 s motivom iz mosta + varirano ponovljena i skraćena prethodna rečenica (3t); T1.1 i motiv mosta u sada izmijenjenim dionicama --- modulacija u SD tonalitet (Des- dur) --- - T1.2 (63-69t) ; 2t + korespondirajući dvotakt + trotaktna fraza (Des→ E)	
	Tema 1.2 (5-11t); 2+2+3 dvotakt + korespondirajući dvotakt + trotaktna fraza (razvoj glazbene misli)		
MOST (12-19t) As-dur→Es-dur	velika glazbena rečenica (2+2+4t), iznošenje novog motivičkog i ritmičkog materijala; 2+2t: izmjena toničke i dominantne tonalitetne funkcije 4t razvoja: gradacija harmonijske napetosti i raspad prvog dijela motiva mosta	MOST (70-75t) E-dur	niz od 3 dvotakta (2,2,2t)
		GRUPA 2. TEME (76-92t)	Tema 2.1 (3t); lažni nastup teme koja modulira iz E: IV. u As: IV. Tema 2.1 (8t); 2+3+3 (dvotakt, varirano prošireni dvotakt, trotaktna fraza s odloženom kadencom); Donosi pravi nastup 2. teme u As-duru Tema 2.2 (6t); mala proširena rečenica
GRUPA 2. TEME (20-34t) Es- dur	Tema 2.1 (20-27t); 2+3+3 dvotakt+ varirani prošireni dvotakt+ trotaktna kadencirajuća fraza Tema 2.2 (28-34t); 1+1+1+3 mala proširena rečenica od 6 taktova	CODA (C1, C2, C3) (s proširenom codetom) (93-116t)	
CODETTA (34-37t) Es- dur	građena od dva dvotakta: 2,2t potvrda Es-dura, završetak ekspozicije	- CODETTA/C1 (2+2+4) + njeno proširenje (4t) kao oblik neočekivanog harmonijskog usporenja	
(38-39t); dvotakt modulacije, ulazak u provedbu		C2 (105-110t); mala proširena rečenica (2+2+2t) C3 (111-116t); 6t s motivom T1.1 u donjoj dionici (112t)	
PROVEDBA (40-55t) f-mol			
niz od 4 male rečenice (4x4t)			
1. rečenica (40-43t): dvotakt+ korespondirajući dvotakt (f-mol)			
2. rečenica (44-47t): mala modulativna rečenica (Des-dur)			
3. rečenica (48-51t): mala modulativna rečenica (b-mol)			
4. rečenica (52-55t): mala modulativna rečenica (povratak u As- dur i reprizu)			

4.2. II. stavak: Allegro molto

Drugi stavak je u obliku složene trodijelne pjesme ABA + *Coda*, odnosno *Scherzo* + *Trio* + *Scherzo* + *Coda*. Tonalitet je f-mol (paralela osnovnog tonaliteta) a mjera dvočetvrtinska.

Scherzo započinje s velikom glazbenom rečenicom **a** (8t) koja je građena od dva četverotaktna djela. Iako se slušno dobiva dojam modulacije u C-dur, druga dio ostaje na dominantni f-mola. Karakteristike *scherza* ostvaruju se brzim tempom i dinamičkom antifonalnošću između prvog i drugog djela rečenice;



Nakon repetitije početne rečenice, od 9. do 16. takta, nastavlja se nova velika glazbena rečenica **b** (8t) koja sa sinkopiranim ritmom i akcentima arze, tj. lake dobe u taktu dobiva hemiola. Valja napomenuti da je scherzo, koji se razvio iz menueta, najčešće pisan u trodobnoj mjeri. Tek u romantizmu se u scherzu ustaljuje primjena dvočetvrtinskih, katkad i četveročetvrtinskih mjera. Pošto je u ovom slučaju parna, tj. dvočetvrtinska mjera, i gledajući na tempo *Allegro molto* te zapisane lukove, teška doba preskače svaki drugi takt i realizira se na svakom neparnom taktu prve rečenice. Zbog toga druga rečenica s pomaknutim naslonima, koji su zbog ligature realizirani na laku dobu stvaraju pomaknuti, gotovo divljački karakter. Druga rečenica završava u paralelnom As-duru:



Treća i četvrta rečenica **c** (17 - 32 t) građene su kao: dvotakt + varirani dvotakt + 4 takta razrade materijala, s tim da se četvrta rečenica vraća u f-mol.

Cjelina od 33. do 40. takta je po strukturi još jedna velika osmerotaktna rečenica, iako se može protumačiti kao *codetta* zbog korištenja motivskog materijala iz prethodne dvije rečenice te zbog šaljivog usporenja u varljivoj kadenci u taktu br. 35:

Musical score for measures 31-40. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a vocal line. The piano part has a steady bass line with chords. The vocal line has lyrics "ritar - dan do" and includes dynamic markings like "ritar", "ff", and "sf". There are first and second endings marked with "1." and "2.".

Od *seconda volte* kreće *trio* (40 - 95 t). *Trio* donosi promjenu tonaliteta, karaktera, briše prethodne akordičke gustoće i postavlja se kao virtuozni brzi dio:

Musical score for measures 39-40, labeled as "298". The score shows a piano accompaniment with a complex, fast-moving melodic line in the right hand. The left hand has a simple bass line. Dynamic markings include "p" and "ff". There are first and second endings marked with "1." and "2.".

Početak *trio* se naglo nadovezuje na kraj *scherza*, pošto konac jednog i početak drugog dijele isti takt:

Musical score for measures 39-40, showing the first and second endings. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a complex, fast-moving melodic line in the right hand. The left hand has a simple bass line. Dynamic markings include "sf" and "ff". There are first and second endings marked with "1." and "2.".

Trio je građen od tri velike periode (3 x 16) s jednom trotaktnom spojnom figurom i četverotaktnim smirenjem prije povratka u scherzo. Prva perioda, od 40. do 56. modulira iz Des-dura u Ges dur. Druga perioda, također velika, modulira iz Ges-dura u es-mol. Nakon prethodne dvije periode, od 72. do 74. takta slijedi trotaktna spojna fraza u es-molu u kojoj se *sforzatima* na laku dobu takta opet pomiče metrika, i moglo bi se reći da se u njima sluti povratak *scherza*. Iz spojne fraze *trio* se vraća natrag u Des-dur; ovoga puta u običnu, nemodulirajuću periodu nakon koje dolaze četiri takta smirenja kojima se zaokružuje *trio*.

Scherzo (96 - 143 t) se doslovno ponavlja; jedina je razlika ispisana repeticija prve rečenice (iz razloga ispisano *ritardanda* na drugom ponavljanju rečenice a).

Coda (144 - 158 t) je u obliku velike proširene rečenice od 15 taktova. Složena je kao kadenca f-mola: I – 6/3V – I – IV – V 6/4-5/3 → F: I.

U zadnja četiri takta mutira u F-dur, koji postaje dominantna za *adagio* u b-molu koji slijedi.

Slika 9: Tablični prikaz formalne strukture drugog stavka

2. stavak: <i>Allegro molto</i> (složena trodijelna pjesma ABA + Coda)	
SCHERZO (1-40t)	1-8t: velika glazbena rečenica (8t) građena od dvije polurečenice, f-mol 9-16t: velika glazbena rečenica (8t) modulativnog tipa (f → As) 17-32t: dvije velike glazbene rečenice (2+2+4; As-dur) i (2+2+4; f-mol) 33-40t: CODETTA u obliku velike glazbene rečenice (8t), f-mol
TRIO (40-95t)	40-56t: velika modulirajuća perioda (16t), Des → Ges 56-72t: velika modulirajuća perioda (16t), Ges → es 72-75t: spojna fraza (3t), es-mol 75-91t: velika perioda (16,5t), Des-dur 92-95t: prijelaz iz tria u scherzo (4t), potvrda tonaliteta Des-dura
SCHERZO (96-143t)	96-111t: velika glazbena rečenica (8t) građena od dvije polurečenice, f-mol (ispisana repeticija) 112-119t: velika glazbena rečenica (8t) modulativnog tipa (f → As) 120-135t: dvije velike glazbene rečenice (2+2+4; As-dur) i (2+2+4; f-mol) 136-143t: CODETTA u obliku velike glazbene rečenice (8t), f-mol
CODA (144-158t)	velika proširena rečenica (15t), f → F (mutacija)

4.3. III. stavak: Adagio ma non troppo – Allegro ma non troppo

Struktura trećeg stavka posložena je po principu izmjene *ariosa* i *fuge*.

Uvod: Adagio s instrumentalnim recitativom
1. Arioso (as-mol)
Fuga (As-dur)
2. Arioso (g-mol)
Fuga u inverziji (G-dur)
CODA

UVOD: *Adagio ma non tropo* (1 - 8 t)

F-dur iz *code* II. stavka rasplinjuje se u pianu i dolaskom b-mola u *Adagio ma non tropo* zaboravlja se na šaljivi karakter koji mu je prethodio. Rečenica od 1. do 3. takta uvodi u recitativ:

Adagio ma non troppo



Instrumentalni recitativ, koji slijedi od 4. do 7. takta ritmičko-agogički je potpuno slobodan a česta promjena tonaliteta anticipira tonalitetno kolebanje prisutno u *fugi*. U 5. taktu u gornjoj dionici prisutna je imitacija *bebunga*²⁶, koji stvara dinamičku napetost poradi harmonije koja se nalazi u donjoj dionici; V.st. E-dura (koji je, kao i u 1. stavku, slušno Fes-dur).

²⁶ *Bebung* je vrsta vibrata specifična za tehniku i konstrukciju klavikorda. Dobiva se modificiranjem pritiska na jednoj od tipki instrumenta, kako bi se proizveo učinak malih varijacija visine.

Nakon recitativa, u taktovima 7 i 8 ternarnom pulsacijom iz unisona ka akordičkoj na dominantni as-mola uvodi se u prvi *arioso*.

ARIOSO 1: *Arioso dolente* (9 - 26 t)

Prvi *arioso* oblikovan je u četiri pjevne rečenice od 4 takta, kojima se na kraju pridružuje završni dvotakt. Melodiju nosi gornja dionica, dok se ternarna harmonijska pulsacija ustaljuje u donjoj. Stavak je obogaćen uklonima u razne tonalitete.

Prva rečenica je u as-molu. Druga se iz as-mola uklanja u Ces-dur, koji u trećoj rečenici odlazi u des-mol samo da bi se vratio natrag u as-mol- koji uvodi u četvrtu rečenicu te se u njoj u konačnici i stabilizira.

Završni dvotakt unisono kadencira as-mol te odaje dojam orkestralnog završetka:



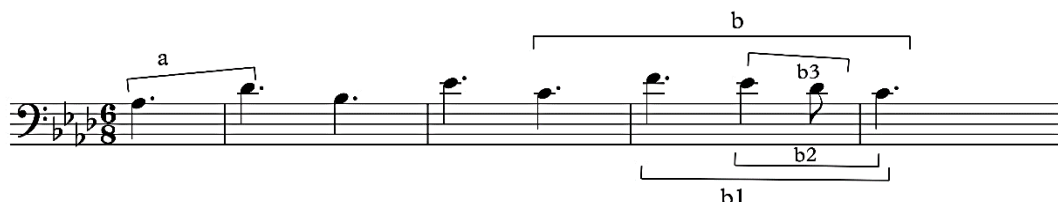
FUGA: *Allegro ma non troppo* (27 - 113 t)

Fuga je u 6/8 mjeri a tonalitet je istoimeni As-dur. Mutacija tonaliteta na prijelazu iz *ariosa* u fugu dodatno je suptilna zbog građe teme u fugi. Tonalitet ostaje latentan čitavo vrijeme prvog nastupa radi kvartnih i terčnih intervalskih pomaka od kojih je tema građena:



Fuga je unificirana motivskim radom te su međustavci i kontrapunkti izvedeni iz same teme.

U nastavku slijedi prikaz osnovnih motiva u temi (motiv *a* i motiv *b*) te podjela na submotive (submotivi *b1*, *b2* i *b3*):



I. Ekspozicija (26 - 45 t):

Reperkusija ekspozicije je B-A-S. Prvi nastup teme nalazi se u basu. Njoj u 30. taktu odgovara alt s temom u Es-duru (realan odgovor) dok joj bas kontrapunktira. Od 34. do 36. takta nastupa međustavak koji priprema 3. nastup teme u osnovnom tonalitetu. U drugoj polovici 36. takta javlja se 3. nastup teme koju prati slobodni kontrapunkt u altu te materijal građen od submotiva *b3* u basu. Od 40. do 44. takta u sopranu se vrši sekvenca motiva *b* dok alt i bas izvode kontrapunkt. Sekventni međustavak u 45. taktu kadencira u dominantni Es-dur i otvara provedbeni dio.

II. Provedbeni dio (45 - 87 t):

Provedbeni dio započinje oktaviranom temom u basu nakon čijeg izlaganja slijedi prvi provedbeni međustavak (49 - 56 t) u kojem se krije nastavak teme u basu, ali ovoga puta samo u obliku sekventno ponovljenog repa teme tj. motiva *b*. Kroz kontrapunkte međustavka isprepliće se submotiv *b3*. Nastup teme donosi alt u 53. taktu u As-duru.

Drugi provedbeni međustavak započinje u 57. taktu te se tematski motiv *b1* nadovezuje za prethodno iznesenu temu alta te se silaznom sekvencom ponavlja četiri puta dok ga okružuje kontrapunkt soprana/submotiv *b3* basa. U 62. taktu tema se javlja u sopranu nakon čijeg završetka izlaganja u 66. taktu započinje treći provedbeni međustavak čija je glavna karakteristika sekventno uzlazno ponavljanje motiva *b* u sopranu.

Međustavak kulminira od 73. do 81. takta gdje se u basu javlja oktavirani motiv *a* u c-molu, koji se uzlazno transponira čak 5 puta:

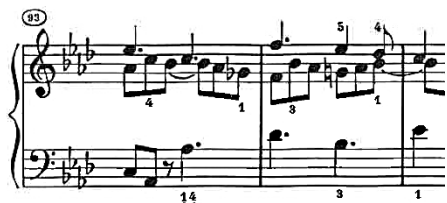


Nakon kulminacije motiva *a* i njegove modulacije iz c-mola u b-mol, od 81. do 87. takta dolazi do naglog dinamičkog smirenja i realiziranja dijaloga sekvenci submotiva *b3*.

Sekvence submotiva kroz glasove moduliraju do Des-dura i uvode u završni dio.

III. Završni dio (87 - 113 t):

Završni dio otvara nastup teme u alta u subdominantnom tonalitetu. Križanjem glasova soprana i alta slušno se dobiva dojam da temu iznosi sopran. U kontrapunkt soprana i basa implementiran je submotiv *b3*. Od 91. takta temu u osnovnom tonalitetu izlaže sopran. Valja primijetiti da se od 93. do 95. takta u basu javlja kontura teme, odnosno motiv *a* koji odgovara temi u sopranu i stvara efekt *strette*:



Od druge polovice 95. takta se motiv *a* u basu transformira u kontrapunkt i uvodi u međustavak završnog djela fuge (95 - 101 t). Međustavak predstavlja sekvencu submotiva *b3* u sopranu, dok ga alt i bas prate kontrapunktom. U 98. taktu u basu se javlja pedalni ton na dominantni As-dura koji u drugoj polovici 101. takta postaje nosilac posljednje cjelovite (oktavirane) teme. Kontrapunkt se u sopranu i altu odvija istovremeno dok bas iznosi surplus teme (koji je građen od submotiva *b3*). U 103. taktu alt iznosi motiv *a* koji u 105. taktu prelazi u sopran stvarajući dojam *strette* pridonoseći kulminaciji *fuge*. Motiv *a*, koji je ritmički variran, postaje sveprisutan:

Motiv *a*

107

surplus teme

Od 107. do 109. takta u sva tri glasa događa se ekstenzija i diminucija teme, odnosno tematskog motiva *a*. Materijal se usitnjava sve do kadence s trilerom.

Fuga završava kadencom na V. st. As-dura u kojoj se D7 od 110. do 113. spušta iz soprana prema basu i uzlazi natrag. Glasovi nakon kadence više ne postoje, polifonija se vraća u homofoni slog.

Kromatskom tercnom vezom vrši se modulacija iz As-dura u g-mol u 114. taktu, gdje momentalno kreće dvotaktni uvod u drugi *arioso*.

ARIOSO 2: *Perdendo le forze, dolente* (116 - 136 t)

Osim sekundnog pada u tonalitetnoj strukturi (as-mol → g-mol), drugi je *arioso* što se tiče formalne strukture sačinjen na isti način; četiri male glazbene rečenice koje slijede uzastopno jedna za drugom. Prva rečenica je u g-molu, dok se druga kratko uklanja u paralelni B-dur. Treća rečenica iz B-dura vrši uklon u c-mol, iz kojeg se u četvrtoj rečenici vrati u g-mol.

Nakon četiri rečenice, za razliku od završnog dvotakta u prvom *ariosu*, nastupa tranzicija iz homofonije u polifoniju. Završni dvotakt se širi na pet taktova u kojima se modulira iz g-mola u G-dur. Od 132. do 134. takta, poduprto dinamičkom gradacijom, nastupa 10 akorda toničkog G-dura. U 135. i 136. taktu, od basa do diskanta, događa se ritmizirani jednolinijski uspon po toničkom trozvuku G-dura. Preko njega se prelazi u fugu u inverziji.

FUGA U INVERZIJI:

L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente (136 - 200 t)

L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nu
*Nach und nach wieder auflebend
sempre una corda*

L'inversione della Fuga. Die Umkehrung der Fuge

I. Ekspozicija (137 - 152 t):

Reperkuzija je A-S-B. Prvi nastup teme u inverziji (*T.i*) je u altu (G-dur), kojoj u 140. taktu odgovara sopran (realan odgovor, D-dur). Za vrijeme nastupa teme u sopranu u altu se prethodna tema transformira u kontrapunkt. Međustavka između drugog i trećeg nastupa teme nema, pa je treći nastup teme u basu vidljiv već po završetku drugog- u taktu 144. Treći nastup teme u basu je modulativan, te uz prateći kontrapunkt u gornja dva glasa modulira u c-mol u prvom dijelu 148. takta.

U drugom djelu 148. takta nalazi se kvazi-*stretta*, u kojoj uz *T.i* u sopranu kontrapunkt basa u sebi skriva temu:

143

148

U 152. taktu u basu na dominantu c-mola javlja se tema u diminuciji koja uvodi u provedbeni dio. U sopranu i altu je submotiv *b3*.

II. Provedbeni dio (153 - 174 t):

Provedbeni dio načinjen je od teme u augmentaciji koja se u osam taktova (153 - 160 t) prvo izloži u sopranu, i odmah po završetku ponovo započinje svoje izlaganje- ovog puta u basu (160 - 167 t). Između dvije augmentirane teme *T.i*, u srednjim glasovima događa se diminucija. Tema u diminuciji pojavljuje se izmjenično, uzastopno te istovremeno u/između najmanje dva glasa:

Tema u augmentaciji

Tema u diminuciji

Skraćena diminuirana tema

Tema u augmentaciji

U taktovima 166 i 167 u sopranu i altu koristi se varirani motiv *a*. Sopran i alt se istovremeno kroz motivski rad sekventno spuštaju s basom do tona *es* u 168. taktu gdje započinje drugi razvojni dio. U drugom razvojnom dijelu (168 - 174 t) tema (ili dio teme) se dvostruko diminuirira. Od 170. do 174. takta isprepleće se odnos dvostruko-diminuiranih tema "pitanje-odgovor" između soprana i basa, dok alt u sredini posljednji put izlaže inverznu temu (u *b*-molu) u svom originalnom trajanju :

307

179 *1. d.*
m. s.
m. d.
cresc.
poi a poi
nach und nach

180
più moto.
wieder geschwinder
m. d.
f

U prethodnim taktovima već se nazire prelazak iz polifonog u homofoni oblik.

III. Završni dio (142 - 200 t):

Završni dio obilježen je povratkom u homofoni slog. Originalna tema se pojavljuje u osnovnom tonalitetu As-dura, u oktaviranom obliku u donjoj dionici. Gornja dionica ima ostinato koji u sebi ocrta konture četiri početna tona teme:

tempo primo

173 *più moto.*
wieder geschwinder
m. d.
f

174
f

U 178. taktu srednji glas iznosi odgovor temi, u Es-duru, da bi se u 184. taktu tema ponovo pojavila u As-duru, sada već u gornjoj dionici- uobličena u akorde.

Međustavak (188 – 200 t) donosi gradaciju, jer se gornja dionica temelji na motivu *b* kojeg u akordičkom obliku, sekventno (poradi napetosti) donosi te proširuje dok je u donjoj dionici

šesnaestinski ostinato. Motiv *b* se od 197. do 200. takta u gornjoj dionici raspada na submotiv *b3* te kadencom uvodi u posljednji nastup teme fuge, ujedno i *codu* čitavog stavka.

CODA (200 - 213 t):

Coda u sebi nosi posljednji nastup teme te zajedno s varijantama submotiva *b1* gradi harmonijsku tenziju. U eksplozivnom završetku od 209. do 213. takta izlaže se rastvorba *As-dura* koja se izmjeničnim šesnaestinskim grupama uspinje do tona *as3* stvarajući razdaljinu od pet oktava između najdubljeg i najvišeg tona, da bi se na posljjetku okončala akordičkim *As-durom* u *fortissimu*.

Slika 10: Tablični prikaz analize trećeg stavka po taktovima

3. stavak																						
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20			
<i>Adagio ma non troppo</i> ; rečenica (uvod u recitativ), b-mol			Recitativo instrumentalni recitativ (as, Fes/ E, as)				2t uvoda u prvi <i>Arioso</i> as: V.		ARIOSO 1.													
									1. mala glazbena rečenica (4t) as-mol				2. rečenica (4t) as → Ces				3. rečenica (4t) des → as					
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40			
						FUGA 1 (ekspozicija: 26-45t)																
4. rečenica (4t) as-mol				završni dvotakt as-mol		Sopran:										međustavak (priprema za 3. nastup teme u As-duru)		TEMA (As-dur) DUX				
						Alt:				TEMA (Es-dur) COMES, realan odg.								slobodni kontrapunkt				
						Bas: TEMA (As-dur) DUX				kontrapunkt								submotiv b3				
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60			
(provedbeni dio: 45-87t)																						
međustavak (49-56t)																						
međustavak sekvenca (40-45t) motiv b			sub. b3		prateći kontrapunkt												submotiv b3		b3		međustavak (57-62t)	
kontrapunkt			k a d e n c a		prateći kontrapunkt												TEMA (As-dur)		sub. b1			
kontrapunkt					TEMA (Es-dur) oktavirana				motiv b		sub. b3		kontrapunkt				sub. b3					
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80			
međustavak građen od sekvenci motiva b (66-72t)																						
		TEMA (Es-dur)			motiv b sekventno						kontrapunkt						kontrapunkt					
b1		kontrapunkt			kontrapunkt																	
b3		kontrapunkt									motiv a oktaviran i sekventno transponiran 5x za sekundu više (c-mol)											

81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
(završni dio: 87-113t)										međustavak (95-101t)									
sekvenca submotiva b3						kontrapunkt			TEMA (As-dur)			submotiv b3/rad s motivom b							
						TEMA (SD: Des-dur)			kontrapunkt						sub. b3/motiv a				
						kontrapunkt			motiv a		kpt.		As: V.st. pedalni ton						
101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
ekstenzija i diminucija teme													L'istesso tempo di Arioso (2t uvoda u Arioso, g-mol)		ARIOSO 2				
sub. b3/rad s motivom b					motiv a		sub. b3		kadenca + zastoj na dominantni As-dura				1. mala glazbena rečenica (4t) g-mol						
kpt. motiv b		motiv a		kontrapunkt (skriveni motiv a)															
TEMA (As-dur), oktavirana				surplus teme (sub. b3)		sub. b3 + motiv a													
121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140
															FUGA 2 (ekspozicija: 137-152t)				
2. rečenica (4t) g-mol → B-dur				3. rečenica (4t) c-mol → g-mol			4. rečenica (4t) g-mol			tranzicija iz homofonije u polifoniju, dijatonska modulacija u G-dur				s: a: TEMA u inverziji (G-dur) B:					

141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160
(provedbeni dio: 153-174t)																			
COMES, realan odgovor (D-dur)				kontrapunkt			tematski motiv a		sub. b3		TEMA u augmentaciji g → c						T.		
kontrapunkt						ritmička kontura teme				TEMA u dimin.		TEMA u dimin.		motiv b variran + dimin.				T.	
TEMA koja modulira i transformira se u kontrapunkt (G → c)				kontrapunkt koji skriva konturu teme, sa sopranom čineći kvazi- strettu				TEMA u dimin. c-mol		TEMA u dimin.		TEMA u dimin. g-mol		motiv b u dimin.		TEMA u dimin. + proširenje c-mol			

161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180		
(2.razvojni dio: 168-174t)										(Završni dio: 174-200t), povratak u homofoni slog:											
u diminuciji → Tema postaje motiv → Rad s motivom; transponiranje, skraćivanje, variranje.				izmjenjivanje i sekvenca variranog motiva <i>a</i> kroz glasove				2x dimin. Teme										pratnja s tematskim motivom <i>a</i>		COMES	
u diminuciji								2x dimin. Teme		TEMA (b-mol)				TEMA, DUX + proširenje As-dur							
TEMA u augmentaciji (modulacije; c, f, g, As, Es)																					
181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200		
(međustavak: 188-200t)																					
				TEMA, DUX (As-dur)				sekvence: motiv <i>b</i>		motiv <i>b</i>		motiv <i>b</i>		motiv <i>b</i>		<i>b</i> ₂	<i>b</i> ₃	<i>b</i> ₃			
surplus (građen od motiva <i>b</i>)																					
201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213									
CODA (200-213t)																					
TEMA (As-dur)			motiv <i>b</i>		motiv <i>b</i>		motiv <i>b</i>		As-dur rastvorba (5t)												

5. ZAKLJUČAK

Predzadnja, 31. klavirska sonata op. 110 Ludwiga van Beethovena centralna je referentna točka svakog izvođača te proučavatelja klasičnog glazbeno-povijesnog perioda.

Višeslojna sadržajnost se, osim po pitanju slušne i sviračke predodžbe, naročito dā zapaziti i u analizi forme opusa 110; prozračan i humoristični prvi i drugi stavak ne daju niti nazrijeti koju emocionalnu i intelektualnu težinu nosi treći - kako za izvođača, tako i za slušatelja. Uzevši u obzir da je pisana u posljednjim godinama Beethovenova života, vrlo egzaktno se uviđa njegova kompleksna genijalnost kojom je oplemenio vlastita kasna djela, a posebno ovu sonatu. Transcendentalnost koju je neumorno tražio kroz tonsku boju, tonalitet, motivički rad i strukturu ukazuje na posvećenost svakom detalju koji je temeljito razrađen. Cilj ovog rada bilo je raščlanjenje i osvještavanje osnovnih kontura glazbene forme u sonati op. 110 jer je upravo notni zapis ove kompozicije jedini izravni komunikacijski kanal između interpreta i skladatelja. Analizom motivičke ujedinenosti te potpomognuće povijesnim izvorima i biografijom skladatelja, paradoksalno, rezultira postizanjem sinteze u izrazito fragmentiranoj strukturi. Ludwig van Beethoven neupitno je, na razmeđu dva stilska pokreta, u opusu 110 ujedinio prijelazno razdoblje između glazbenog klasicizma i romantizma te ponudio najbolje od oba svijeta; klasicističko poštivanje forme i disciplinu razrade motiva s romantičarskim porivom nadilaženja normativnosti koja se reflektira u stapanju starih i novih skladateljskih načina. Fraza koja bi najbolje reflektirala sonatu op. 110, ujedno i kao svojevrsni portret skladatelja života, bila bi da je to bila potraga za nebeskim- ne za zemaljskim; za božanskim- ne za čovječjim.

„O tako je lijepo živjeti tisuću puta u životu. – Za tihi život – ne – ja znam, nisam stvoren!“

- Pismo Wegleru, 16. studenog 1801.

6. LITERATURA

1. Beethoven, Ludwig Van. *Klaviersonaten*, Bd. 2. Ur.: Bertha Antonia Wallner. München: G. Henle- Verlag, s.a
2. Brendel, Alfred. *Music Sounded Out*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991.
3. Lux, Joseph August. *Ludwig van Beethoven: njegov život i stvaranje*. Izvanredno izdanje: XIV. knjiga. Zagreb: Suvremena biblioteka, 1944.
4. Newman, William S. *The sonata in the classic era*. 2. izdanje. New York: The Norton Library, 1972.
5. Petrović, Tihomir. *Nauk o glazbenim oblicima*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010.
6. Rolland, Romain. *Beethoven*. Zagreb: Biblioteka lijepe knjige, 1940.
7. [S.n.]. Sonata. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57151> Pristupljeno 15. 5. 2023.
8. Skovran, Dušan – Peričić, Vlastimir. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Fond za izdavačku djelatnost univerziteta u Beogradu, 1986.
9. Zlatar, Jakša. *Uvod u klavirsku interpretaciju*. 2. izdanje. Zagreb: Jakša Zlatar, 2016.