

Analiza Diabelli varijacija, op. 120 Ludwiga van Beethovena

Borković, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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:116:373931>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
V. ODSJEK

LUCIJA BORKOVIĆ
ANALIZA DIABELLI VARIJACIJA, OP. 120
LUDWIGA VAN BEETHOVENA
DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2024.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
V. ODSJEK

ANALIZA DIABELLI VARIJACIJA, OP. 120
LUDWIGA VAN BEETHOVENA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Đorđe Stanetti

Student: Lucija Borković

Ak.god. 2023./2024.

ZAGREB, 2024.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Đorđe Stanetti

Potpis

U Zagrebu, 14. travnja 2024.

Diplomski rad obranjen 26. travnja 2024. ocjenom odličan (5)

POVJERENSTVO:

1. red. prof. art. Đorđe Stanetti
2. red. prof. art. Đuro Tikvica
3. red. prof. art. Lovro Pogorelić

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU

KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

SAŽETAK

Tema ovog diplomskog rada je analiza Diabelli varijacija u C-duru, op. 120, najopsežnijeg klavirskog djela Ludwiga van Beethovena. Na početku rada predstavljeni su život i djelo Ludwiga van Beethovena, iznesen je sažet pregled cijelog njegovog stvaralaštva u formi varijacija te je objašnjen povijesni kontekst nastanka Diabelli varijacija. Analizom Diabellijevog valcera koji je poslužio kao tema ovog seta ustanovljene su njegove ključne karakteristike u pogledu formalne i harmonijske strukture te glavnih motiva, što je omogućilo i detaljnu analizu cijelog seta od 33 varijacije smještenu u središte rada. U konačnici je predstavljen pregled cijelog seta i njegove strukture na širokom planu.

SUMMARY

The topic of this thesis is the analysis of the Diabelli variations in C major, op. 120, Ludwig van Beethoven's most extensive piano work. At the beginning of the work, the life and work of Ludwig van Beethoven are presented, a brief overview of his entire work in the form of variations is shown, and the historical context of the creation of the Diabelli variations is explained. The analysis of Diabelli's waltz, which served as the theme of this set, established its key characteristics in terms of formal and harmonic structure and main motifs, which enabled a detailed analysis of the entire set of 33 variations placed in the center of the work. Finally, an overview of the entire set and its structure on a broad plan is presented.

SADRŽAJ

SAŽETAK

SUMMARY

1. UVOD.....	1
2. LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770.-1827.)	2
2.1. Život i djelo	2
2.1.1. Mladost u Bonnu (1770.-1795.)	2
2.1.2. Rano razdoblje (1795.-1802.).....	4
2.1.3. Srednje razdoblje (1802.-1812.).....	6
2.1.4. Kasno razdoblje (1813.-1827.)	7
2.2. Beethoven i forma varijacija	8
3. DIABELLI VARIJACIJE, OP. 120	12
3.1. Povijest nastanka djela	12
3.2. Analiza Diabelli varijacija, op. 120.....	18
3.2.1. Tema – <i>Vivace</i>	18
3.2.2. Varijacija I – <i>Alla Marcia maestoso</i>	23
3.2.3. Varijacija II – <i>Poco allegro</i>	24
3.2.4. Varijacija III – <i>L'istesso tempo</i>	25
3.2.5. Varijacija IV – <i>Un poco più vivace</i>	26
3.2.6. Varijacija V – <i>Allegro vivace</i>	26
3.2.7. Varijacija VI – <i>Allegro ma non troppo e serio</i>	27
3.2.8. Varijacija VII – <i>Un poco piu allegro</i>	28
3.2.9. Varijacija VIII – <i>Poco vivace</i>	28
3.2.10. Varijacija IX – <i>Allegro pesante e risoluto</i>	29
3.2.11. Varijacija X – <i>Presto</i>	30
3.2.12. Varijacija XI – <i>Allegretto</i>	31

3.2.13. Varijacija XII – <i>Un poco più moto</i>	31
3.2.14. Varijacija XIII – <i>Vivace</i>	32
3.2.15. Varijacija XIV – <i>Grave e maestoso</i>	32
3.2.16. Varijacija XV – <i>Presto scherzando</i>	33
3.2.17. Varijacije XVI i XVII – <i>Allegro</i>	34
3.2.18. Varijacija XVIII – <i>Poco moderato</i>	35
3.2.19. Varijacija XIX – <i>Presto</i>	36
3.2.20. Varijacija XX – <i>Andante</i>	36
3.2.21. Varijacija XXI – <i>Allegro con brio – Meno allegro</i>	38
3.2.22. Varijacija XXII – <i>Allegro molto alla „Notte e giorno faticar“ di Mozart</i>	39
3.2.23. Varijacija XXIII – <i>Allegro assai</i>	40
3.2.24. Varijacija XXIV – <i>Fughetta – Andante</i>	40
3.2.25. Varijacija XXV – <i>Allegro</i>	41
3.2.26. Varijacija XXVI	42
3.2.27. Varijacija XXVII – <i>Vivace</i>	43
3.2.28. Varijacija XXVIII – <i>Allegro</i>	44
3.2.29. Varijacija XXIX – <i>Adagio ma non troppo</i>	45
3.2.30. Varijacija XXX – <i>Andante, sempre cantabile</i>	45
3.2.31. Varijacija XXXI – <i>Largo molto – espressivo</i>	47
3.2.32. Varijacija XXXII – <i>Fuga – Allegro</i>	48
3.2.33. Varijacija XXXIII – <i>Tempo di Minuetto moderato (ma non tirarsi dietro)</i>	52
3.3. Pregled cijelog djela	54
3.3.1. Grupacija varijacija.....	54
3.3.2. Simetrija djela.....	55
4. ZAKLJUČAK	58
5. LITERATURA	59

1. UVOD

33 varijacije na Diabellijev valcer u C-duru, op. 120, najveće su Beethovenovo klavirsko djelo u kojem je dostigao vrhunac svog stvaralaštva u formi varijacija. Izvedba traje gotovo sat vremena i predstavlja jedan od najvećih pijanističkih zahtjeva cijele klavirske literature, ali monumentalnost kompozicije vidljiva je u mnogim aspektima vrjednijim od same veličine i trajanja. U ovoj enciklopediji ritamskih, harmonijskih i instrumentalno-tehničkih postupaka Beethoven postiže nevjerojatan sklad razigrane mašte i artificijelne kombinatorike.¹ Originalnost u razradi tematskih motiva, kompleksnost strukture i polifonije, raznolikost karaktera i beskrajan, nemilosrdan humor čine ovu kompoziciju remek-djelom klavirske literature, vrijednim usporedbe s Bachovim Goldberg varijacijama. Kao što je to slučaj i u drugim kasnim djelima skladatelja, golema dimenzija i složenost Diabelli varijacija predstavljaju prepreku zadovoljavajućem razumijevanju djela u cjelini.

Nakon dugog perioda fascinacije ovim djelom uslijedila je moja odluka da naučim Beethovenove Diabelli varijacije. Uz brojne muzičke i pijanističke izazove koje sam tom odlukom prihvatila, suočena sam i s imperativom potpunog i zrelog razumijevanja djela. Smatram da je proces učenja istinski utjecao na moj način razmišljanja i shvaćanja Beethovenove glazbe, ali i glazbe općenito. U puno trenutaka za vrijeme studiranja djela pronalazila sam se u zbunjenom stanju zbog Beethovenovih postupaka, tražeći odgovore u raznim analizama i ne pronalazeći jasno objašnjenje, što me potaknulo da pisanjem svog diplomskog rada prihvatim još jedan izazov: analizu Diabelli varijacija, op. 120, te tako sebi, a nadam se i drugima koje će ova tema interesirati, ponudim jasne odgovore.

¹ Žmegač, Viktor. *Majstori europske glazbe*. Zagreb: Matica hrvatska, 2009.

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770.-1827.)

2.1. Život i djelo

2.1.1. Mladost u Bonnu (1770.-1795.)

Ludwig van Beethoven, njemački skladatelj i pijanist, bio je jedan od najznačajnijih skladatelja u povijesti klasične glazbe koji je svojim stvaralaštvom obuhvatio prijelaz iz klasike 18. stoljeća u romantizam 19. stoljeća. Rođen je 16. ili 17. prosinca 1770. godine u Bonnu u glazbeničkoj obitelji flamanskog podrijetla, kao najstarije djeteta Johanna i Marije Magdalene van Beethoven. Imao je dvojicu mlađe braće: Kaspar Anton Karl rođen je 1774., a Nikolaus Johann 1776. godine. Umetak „van“ u njihovom prezimenu nije označavao plemićki položaj – prvi poznati preci njihove obitelji bili su seljaci i obrtnici. Prvi je u Bonn doselio Beethovenov djed, također imena Ludwig. Djelovao je kao pjevač i kapelmajstor u bonnskoj rezidenciji izbornog kneza Maksimilijana Franje, gdje je kasnije pjevao i njegov sin Johann. Iako ga je rano izgubio, Beethoven je jako volio svog djeda i cijeli ga je život držao u toplom sjećanju. S druge strane, s ocem nikada nije imao dobar odnos. Johann van Beethoven bio je osoba nasilne naravi, neosobitog uma i duha, od kojeg je Ludwig doživio samo strogoću. Jedini prihod u obitelji bila je njegova plaća, čiji je veliki dio on trošio na alkohol, nadajući se da će mu najstariji sin što ranije moći pomoći s uzdržavanjem obitelji. Međutim, ipak je on zaslužan za to što se mladi Ludwig počeo baviti glazbom. U dobi od četiri godine počinje od oca učiti klavir i violinu. Prepoznavši sinov talent i oduševljen ondašnjim uspjesima W. A. Mozarta, koji je uživao slavu pod titulom čuda od djeteta, Johann je pokušavao stvoriti isti put za svog sina, ali bezuspješno. Osim od oca, Beethoven je učio i od drugih lokalnih glazbenika, od kojih mu je najviše značio dirigent i oboist Tobias Pfeiffer. Orgulje je učio svirati od orguljaša na izbornom sudu Gillesa van den Eedena, a violinu od Franza Riesa. 26. ožujka 1778., u dobi od 7 godina, Beethoven održava svoj prvi solistički koncert.

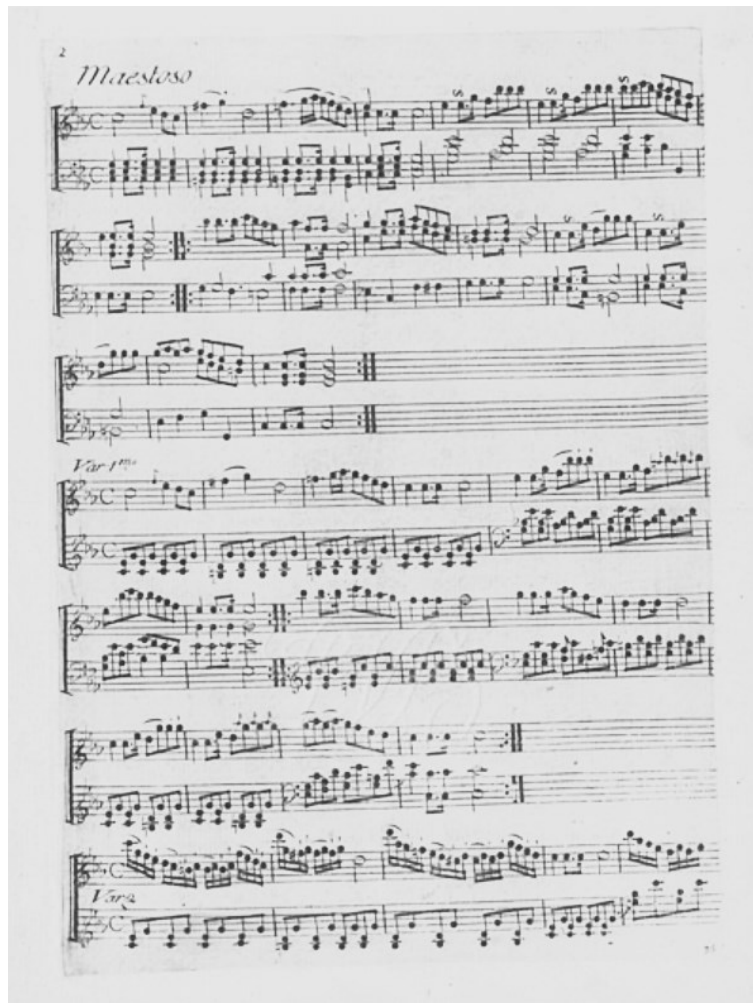
1779. godine na poziciju kazališnog dirigenta i dvorskog orguljaša u Bonn dolazi Christian Gottlob Neefe, operni skladatelj i dirigent. Beethoven kod njega počinje s prvim ozbiljnijim studijem glazbe – uči klavir, kompoziciju, orgulje i generalbas. Uz njega je prvi put upoznao i razvio doživotnu ljubav prema glazbi J. S. Bacha i njegovih sinova. Već 1782. povremeno zamjenjuje svog učitelja kao orguljaš i čembalist dvorskog orkestra, a ubrzo tu poziciju njih dvojica dijele ravnopravno. Neefe je prepoznao nevjerojatan talent u mladom skladatelju i trudio se pokazati ga javnosti. Zahvaljujući njemu, 1782. u Mannheimu

objavljena je Beethovenova prva kompozicija: 9 varijacija na Dresslerovu koračnicu u c-molu, WoO 63 (slika 1).

Odrastanje u Bonnu donijelo je Beethovenu vrijedna prijateljstva i poznanstva za cijeli život. Dobar prijatelj postao mu je Franz Wegeler, student medicine, a preko njega upoznaje obitelj Von Breuning: udovicu dvorskog savjetnika izborne kneževine i njeno četvero djece. Bježeći od kaosa vlastite obitelji, u njihovom je opuštenom i kulturnom okruženju pronašao drugi dom. Imao je slobodu i podršku da razvija svoj talent, a uz njih je zavolio i njemačku književnost i pjesništvo. Ljubav koju u ovo vrijeme razvija prema

antičkoj književnosti očuvat će do kraja života, a ona će mu pomoći u izlasku iz najtežih životnih kriza. Djeca obitelji Von Breuning trebala su učitelja klavira, a Beethovenu su trebali novci da pomogne svojoj obitelji, pa se tada prvi put okušao u podučavanju, iako nikada nije zavolio ulogu pedagoga. U kasnijim pismima Beethoven je obitelj Von Breuning nazivao svojim anđelima čuvarima, izražavajući im najtopliju zahvalnost.²

2. ožujka 1783. godine Neefe objavljuje članak u glazbenom časopisu *Magazin der Musik* u kojem ističe Beethovenov talent te najavljuje da bi mladi skladatelj mogao postati



Slika 1. Dressler varijacije, WoO 63 – tema i prve dvije varijacije

² Wegeler, Franz; Ries, Ferdinand. *Ludwig van Beethoven*. [prijevod: Sanja Lovrenčić]. Zagreb: Mala zvona, 2020.

„novi Mozart“ ako nastavi napredovati tempom kojim je krenuo i ukoliko mu se pruži prilika za adekvatno obrazovanje.³ Do 1787. Beethoven je toliko napredovao da mu je nadbiskup i knez izbornik Kölna Maksimilijan Franjo konačno dozvolio odlazak na studij u Beč kod W. A. Mozarta. Mladi skladatelj oduševio je Mozarta, osobito svojom vještinom improvizacije, ali njegov boravak u Beču bio je kratkotrajan. Zbog majčine smrti bio je primoran vratiti se u Bonn. Idućih 5 godina proveo je u rodnom gradu. Nakon majčine i djedove smrti, uz očevu tešku ovisnost o alkoholu, obitelj van Beethoven postaje sve siromašnija te s 18 godina Ludwig postaje financijski odgovoran za cijelu obitelj. Od 1789. svira u dvorskom orkestru i kao violist. Na Neefeov poticaj upisuje Filozofski fakultet Sveučilišta u Bonnu, na kojem je ostao samo jedan semestar, ali to je bilo dovoljno da razvije interes za suvremena društvena zbivanja i ideju demokracije, društvene pravde i slobode, na što je dodatno utjecao početak Francuske revolucije. U to vrijeme iz Beča u Bonn dolazi grof Ferdinand von Waldstein, Beethovenov prvi i najvažniji mecena. Na prvo je slušanje ostao oduševljen Beethovenom te ga je preporučio Josephu Haydnu i ponudio mu financijsku potporu. Zahvalnost mu je Beethoven kasnije izrazio posvetivši mu klavirsku sonatu u C-duru, op. 53, poznatu kao *Waldstein sonatu*.

2.1.2. Rano razdoblje (1795.-1802.)

Na putu iz Londona u Beč 1792., Haydn staje u Bonnu i upoznaje Beethovena te ga poziva da mu bude učenik. Beethoven prihvaća njegovu ponudu i na jesen odlazi u Beč, u vrijeme kad je vojska Francuske revolucije prodirala u rajnsko područje Njemačke. Nažalost, Haydn se nije pokazao kao dobar profesor za Beethovena. Svoje glavi mladi skladatelj do tada je već bio pod prevelikim utjecajem svega što je ranije naučio te je bilo prekasno da počinje s podukom od početka, a Haydn zbog vlastite prezaposlenosti više nije bio posvećen pedagogiji. Svjestan okolnosti, Beethoven počinje u tajnosti pohađati nastavu kod skladatelja i pedagoga Johanna Schenka, a od 1794. uči kanon, fugu i glazbene oblike kod J. G. Albrechtsbergera te vokalnu kompoziciju kod Antonija Salierija.

Dolazak u Beč i prva djela nastala u novom gradu označuju početak Beethovenovog „ranog“ stvaralačkog razdoblja. U glazbi ovog razdoblja još je prisutan snažan utjecaj Haydna i Mozarta uz istovremeno traganje za vlastitim glazbenim jezikom. Bečki kulturni život bio je

³ Dahlhaus, Carl. *Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 1987.

tada vrlo bogat, Beethovenu su se otvarale mnoge prilike i doživio je prve veće uspjehe kao pijanist i skladatelj. Aristokratsko društvo brzo ga je prepoznalo te je privukao velik broj mecena koji su ga financijski podržavali, a među njima je stekao i vrijedna prijateljstva. 1795. Beethoven se predstavlja bečkoj javnosti objavivši svoj op. 1 s tri klavirska trija, kojeg je posvetio princu Lichnowskom, jednom od svojih mecena. Njemu su kasnije posvećene i klavirske sonate op. 13 u c-molu (*Patetična*) i op. 26 u As-duru te Druga simfonija u D-duru, op. 36. Oko princa Lichnowskog okupljali su se ljubitelji komorne glazbe, u čiju se skupinu Beethoven dobro uklopio i upoznao istaknute glazbenike onog doba, među kojima su bili violinist Ignaz Schuppanzigh, violist Franz Weiss, čelisti Anton i Nikolaus Kraft, klarinetist Joseph Friedlowski, hornist Johann Wenzel Stich i flautist Carl Scholl. U njihovom je društvu iz prve ruke naučio o prirodi svakog instrumenta, što ga je potaknulo da se odvaži u pisanju orkestralnih djela.

Iste 1795. godine prvi je put nastupio u Beču kao pijanist, izvevši svoj Drugi klavirski koncert u B-duru, op. 19, koji je kronološki nastao prije prvoga. U idućih par godina puno koncertira, a održava i turneju od Praga, preko Dresdena i Leipziga do Berlina. Bila je to prva Beethovenova koncertna turneja na kojoj upoznaje kralja Wilhelma Friedricha II. te mu posvećuje dvije sonate za klavir i violončelo, op. 5. Godinu kasnije objavljene su prve tri klavirske sonate op. 2, posvećene Josephu Haydnu. Uskoro slijede i klavirske sonate u Es-duru, op. 7, tri sonate, op. 10, posvećene grofici von Browne, sonata u c-molu, op. 13 (*Patetična*) i dvije sonate, op. 14. U ranom razdoblju nastao je još jedan klavirski trio: op. 11 u B-duru, poznat pod imenom *Gassenhauer*. Uz već spomenute dvije sonate za klavir i violončelo, izdane su i tri sonate za klavir i violinu, op. 12, posvećene Antoniju Salieriju. Velik uspjeh postiže praizvedbom svog Prvog klavirskog koncerta u C-duru, op. 15, a na istom koncertu izvedena je i Prva simfonija u C-duru, op. 21 te septet u Es-duru, op. 20.

1801. po preporuci uzima za učenika Ferdinanda Riesa, od čijeg je oca u djetinjstvu učio violinu i koji mu je puno pomogao nakon majčine smrti. Ries će mu postati dobar prijatelj, ali i asistent u traženju honorara i pregovorima s izdavačima, kojih je bilo puno. Probleme s izdavačima često su uzrokovala Beethovenova rođena braća, Karl i Johann, koji su ga slijedili u Beč. Pokušavali su iskoristiti bratov talent za vlastitu zaradu, prodavajući Beethovenova djela bez njegova znanja. U isto vrijeme podučavao je i Carla Czernyja, kćeri mađarske grofice Brunsvik te Juliu Guicciardi, kojoj je kasnije posvetio i Klavirsku sonatu u cis-molu, op. 27, br. 2 (*Mjesečeva*).

2.1.3. Srednje razdoblje (1802.-1812.)

Već oko 1796. godine Beethoven je počeo primjećivati prve znakove gubitka sluha, koji su se od tada postupno pogoršavali, a zadnjih desetak godina života proveo je potpuno gluho. Zbog ovog i drugih zdravstvenih problema, 1802. na nagovor liječnika odlazi na rehabilitaciju u toplice u Heiligenstadtu. Za vrijeme boravka u toplicama svoje je patnje zapisao u *Heiligenstadtskoj oporuci*, upućenoj braći Karlu i Johannu, a pronađenoj nakon smrti. Gluhoba je Beethovena činila depresivnim, zbog srama i frustracije povlačio se u izolaciju, a u teškim trenucima mislio je i o samoubojstvu. Njegova uporna i prkosna narav, snažan stav i ljubav prema umjetnosti spasili su ga od propasti. Nakon ove krize nastaju neka od njegovih najznačajnijih djela, znatno drugačija i naprednija od svega što je do tada napisao i oslobođena utjecaja Mozarta i Haydna, pa se 1802. godina uzima za početak njegovog „srednjeg“ stvaralačkog razdoblja. Povratak iz Heiligenstadta označen je praiizvedbom kantate *Christus am Ölberge* 8. travnja 1803., a godinu kasnije, četiri godine nakon izvedbe Prve simfonije, praiizvedeni su Druga simfonija u D-duru, op. 36 i Treći klavirski koncert u c-molu, op. 37, u izvedbi Ferdinanda Riesa.

Od mladosti je Beethoven bio zainteresiran za društvo i politiku, te su intenzivni aktualni događaji povezani s Francuskom revolucijom na njega imali snažan utjecaj. Slijedom toga glazbu srednjeg razdoblja često prožima herojski karakter, isprepleten s lirskim melodijama. Najznačajniji primjer heroizma je 3. simfonija u Es-duru, op. 55, nadimka *Eroica*. Veća od svega što je Beethoven do tada napisao, originalno je bila posvećena Napoleonu Bonaparteu prema kojem je Beethoven imao veliko poštovanje jer je u par godina uspio uvesti politički red nakon niza godina krvave Francuske revolucije. Međutim, nakon što je čuo vijest da se Napoleon proglasio carem Francuza, Beethoven je razderao note, istrgnuo naslovnu stranu te opsovao novog tiranina. Izmijenjena posveta glasi „u sjećanje na velikog čovjeka“. Uz Treću simfoniju, djela herojskog duha su i Peta simfonija u c-molu, op. 67, Peti klavirski koncert u Es-duru, op. 73, kojeg je praiizveo Carl Czerny, *Eroica* varijacije za klavir u Es-duru, op. 35. Kao kontrast heroizmu u srednjem razdoblju nastaju djela pastoralnog raspoloženja. Frustriran zbog gubitka sluha, Beethoven je često bježao u prirodu tražeći mir i inspiraciju, kada nastaju djela poput Šeste simfonije u F-duru, op. 68 (*Pastoralna*) i Klavirske sonate u D-duru, op. 28.

Nakon rata s Francuzima društveni i umjetnički život u Beču nazaduje, umjetnicima postaje sve teže naći priliku za nastup. Stoga su 1808. godine tri bečka aristokrata –

nadvojvoda Rudolf (Beethovenov prijatelj, mecena i učenik kompozicije) te knezovi Kinsky i Lobkowitz obećali Beethovenu materijalnu sigurnost pod uvjetom da ostane u Austriji. Smatrali su ga bitnim za širenje kulture u Beču. Zbog velikih političkih događaja tog doba, uglavnom povezanih s usponom i padom Napoleona, Beethoven piše poneke prigodne, patriotske kompozicije srednje muzičke vrijednosti poput *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* (1813.) i *Der glorreiche Augenblick* (1814.) koje pridonose njegovoj popularnosti. U ovim godinama Beethoven je radio i na operi *Fidelio*. Nakon nekoliko različitih verzija, finalna je objavljena tek 1814. godine. Međutim, njegova jedina opera nije nikada stekla slavu.

Srednje razdoblje donijelo je cijelo bogatstvo novih djela. Osim već spomenutih simfonijskih djela, tu su i Četvrta simfonija u B-duru, op. 60, Sedma simfonija u A-duru, op. 92, Osmu simfonija u F-duru, op. 93. Uz klavirske koncerte br. 3 i 5, gotovo je neprimijećen ostao Četvrti klavirski koncert u G-duru, op. 58, kao i Trostruki koncert za violinu, violončelo i klavir u C-duru, op. 56, ali je zato uspješan bio jedini koncert za violinu i orkestar u D-duru, op. 61. Nastale su i brojne klavirske sonate: dvije sonate op. 27, sonata op. 28, tri sonate op. 31, sonata op. 53 u C-duru (*Waldstein*), op. 54 u F-duru, op. 57 u f-molu (*Appassionata*), op. 78 u Fis-duru, op. 79 u G-duru, op. 81a u Es-duru (*Les adieux*), op. 90 u e-molu. Na području komorne glazbe značajna su 3 gudačka kvarteta, op. 59, posvećena grofu Razumovskom, Gudački kvartet u Es-duru, op. 74 (*Harfni*) te u f-molu, op. 95 (*Serioso*), 2 klavirska trija, op. 70 i op. 97 u B-duru (*Erzerzog*), sonate za klavir i violinu, op. 30 i op. 47, sonate za klavir i violončelo, op. 69.

2.1.4. Kasno razdoblje (1813.-1827.)

Nakon velikih uspjeha srednjeg razdoblja, Beethovenovo se zdravstveno stanje znatno pogoršava. Duge godine neprekidnog napornog rada iscrpile su njegov organizam, a povremeni posjeti toplicama više nisu imali učinka. Utučen gubitkom sluha, Beethoven se sve češće povlači u izolaciju i postepeno udaljava od širokog kruga prijatelja i mecena koji su bili puni ljubavi, vjernosti i poštovanja prema skladatelju te nikada ne bi htjeli narušiti dobru atmosferu u kojoj je najbolje stvarao. Od 1813. do 1817. skladao je malo. Misli iznosi samo u svom dnevniku, a od 1819. sporazumijeva se isključivo pismenim putem, u malim bilježnicama (*Konversationshefte*). Do smrti se takvih bilježnica nakupilo oko 400, sačuvano ih je 140, a naslijedio ih je njegov prijatelj i biograf Anton Schindler. Osim zdravstvenih,

snašli su ga i obiteljski problemi. 1815. umire mu brat Karl, a u oporuci Ludwiga imenuje službenim skrbnikom svom sinu. Dug period Beethoven je zbog toga proveo na sudu, boreći se za skrbništvo protiv nećakove majke.

Izoliran od društva, a time i glazbenih trendova i stilskih promjena, Beethoven stvara u potpunosti privatnosti. Uzor i inspiraciju pronalazi u glazbi ranijih razdoblja, osobito u djelima J. S. Bacha, G. F. Händela i G. P. Palestrine, što se očituje u sve češćoj i kompleksnijoj uporabi polifonije – fuga ili fugato postaju redovite pojave u okviru većih djela. Glazba Beethovenovog kasnog razdoblja često je kontemplativna, filozofska ili meditativna. Unatoč strogosti koju zahtijeva polifonija, Beethoven postaje sve slobodniji u vidu harmonije, tonaliteta i strukture koja nadilazi pravila onog doba. Nastaje zadnjih 5 klavirskih sonata: op. 101 u A-duru, op. 106 u B-duru (*Hammerklavier*), op. 109 u E-duru, op. 110 u As-duru i op. 111 u c-molu, kao i njegov najveći set varijacija za klavir, Diabelli varijacije u C-duru, op. 120. Napisao je i posljednje dvije sonate za klavir i violončelo, op. 102, jedini ciklus pjesama *An die ferne geliebte*, op. 98, značajne gudačke kvartete op. 127, 130, 131, 132, 135, kao i Veliku fugu za gudački kvartet, op. 133. Od velikih orkestralnih djela nastaju *Missa solemnis* u D-duru, op. 123 i Deveta simfonija u d-molu, op. 125.

Nakon niza godina obilježenih nedaćama na svim životnim područjima u kombinaciji s njegovim neurednim načinom življenja, Beethovenov je organizam počeo posustajati. Od svake bolesti koja bi ga snašla oporavljao se sve teže, a 1826. godine obolio je od upale pluća od koje se nije uspio oporaviti. Umire 26. ožujka 1827. u Beču. Na pogrebu održanom 3 dana kasnije ispratilo ga je preko 10000 ljudi.

2.2. Beethoven i forma varijacija

Forma varijacija zaokupljala je Beethovena više od 40 godina. U tom je razdoblju napisao preko 60 setova varijacija, od kojih je čak 20 samostalnih setova klavirskih varijacija. Još više nego kod Haydna i Mozarta, varijacije postaju kod Beethovena jedna od središnjih formi u opusu jednog skladatelja. Od jednostavnih i kratkih setova varijacija napisanih u mladosti, prigodnih djela skladanih za poklon prijateljima ili kao instruktivna djela za učenike, preko varijacija ukomponiranih u veća djela poput simfonije ili sonate, pa sve do velikih, samostalnih setova varijacija dostojnih svrstavanja među skladateljeva najznačajnija djela, ali i najveća remek-djela glazbene literature uopće, Beethoven je svijetu ostavio cijeli spektar različitih kompozicija ove vrste kroz koji se može proučavati razvoj njegovog genija.

Dok su se manje vješti skladatelji 18. stoljeća u svojim varijacijama uglavnom držali vrlo blizu teme, veliki majstori poput Beethovena uspjeli su postupak variranja dovesti do razine na kojoj pojedine varijacije postaju samostalne kompozicije. Od Beethovenovih prethodnika u tome je uspio J. S. Bach u Goldberg varijacijama, a Beethoven je to umijeće prenio u 19. stoljeće.

U dobi od oko 10 godina mladi je Beethoven uz vodstvo svog tadašnjeg profesora C. G. Neefea počeo raditi na svojoj prvoj kompoziciji. S obzirom na kulturno razdoblje u kojem je odrastao, nije čudo da je to bio upravo set varijacija – tehnika variranja u 18. je stoljeću bila esencijalni dio glazbene poduke. Za temu je uzeo koračnicu Ernsta Christopha Dresslera. Na Neefeovu inicijativu Beethovenova prva kompozicija, 9 varijacija na Dresslerovu koračnicu u c-molu, WoO 63, objavljena je 1782. godine u Mannheimu. Iako je ovo još samo dječja kompozicija, Beethovenova vještina u tehnici variranja već se tada mogla prepoznati. Prvih 8 varijacija je prilično jednostavno, ne odmiču daleko od teme, a finale je svojevrsna etida, instruktivna minijatura s nizom ljestvičnih pasaža.

Kao što je čest slučaj bio kod Mozarta, Beethoven u svojim ranim samostalnim varijacijskim setovima pretežito za temu uzima djela drugih skladatelja, najčešće pjesme ili omiljene operne melodije, a varijacije nerijetko nastaju iz improvizacije. Nakon Dressler varijacija, u narednim godinama provedenim u Bonnu napisao je još nekoliko klavirskih setova: 6 varijacija na švicarsku pjesmu, WoO 64 (za klavir ili harfu), 24 varijacije na ariju „Venni amore“ Vincenza Righinija, WoO 65, 13 varijacija na ariju „Es war einmal ein alter Mann“ iz opere „Das rote Käppchen“ C. D. von Dittersdorfa, WoO 66, te 8 varijacija za klavir četveroručno na temu grofa Waldsteina, WoO 67. Iako slijede Mozartov princip variranja, Beethovenovi rani setovi pokazuju i vlastite, individualne poteze. Glavni motivi osamostaljuju se od teme, a od 1790. često su izraženi u provedbenom karakteru *code*. Tijekom posljednjih dana u Bonnu nastalo je i 12 varijacija za klavir i violinu na ariju „Se vuol ballare“ iz Mozartove opere „Figarov pir“, WoO 40, s kojima se Beethoven odlučio predstaviti u Beču. Za mladog, nepoznatog skladatelja bio je to dobar izbor jer je vještina variranja među bečkim glazbenicima bila cijenjena i Beethoven je ostavio dobar dojam. Ove varijacije sadržavale su tehničke zahtjeve koje se do tada još nitko nije usudio napisati poput oktava i dvostrukih terci, a raznolikost emocija, zaigran karakter, temperamentnost i nježnost koji prožimaju djelo unijeli su svježinu u bečke salone.

U Beču nastaju brojni setovi klavirskih varijacija na teme drugih skladatelja: 12 varijacija na „Menuet a la Viganò“ iz baleta „Le nozze disturbate“ Jakoba Haibela“, WoO 68, 9 varijacija na „Quant'è più bello“ iz opere „La Molinara“ Giovannija Paisiella, WoO 69, 6 varijacija na "Nel cor più non mi sento" iz opere „La Molinara“ Giovannija Paisiella, WoO 70, 8 varijacija na "Une fièvre brûlante" iz opere „Richard Cœur-de-Lion“ Andréa Grétrya, WoO 72, 12 varijacija na ruski ples iz baleta „Das Waldmädchen“ Paula Wranitzkyja, WoO 71, 10 varijacija na „La stessa, la stessissima“ iz opere „Falstaff“ Antonija Salierija, WoO 73, 8 varijacija na „Tändeln und scherzen“ iz opere „Soliman II“ Franza Xavera Süßmayra, WoO 76, 7 varijacija na „Kind, willst du ruhig schlafen“ iz opere „Das unterbrochene Opferfest“ Petera Wintera, WoO 75. Za violončelo i klavir napisao je 12 varijacija u F-duru na Mozartovu temu „Ein Mädchen oder Weibchen“ iz opere „Čarobna frula“, op. 66, 12 varijacija na Händelovu temu „See, the conq'ring hero comes“ iz oratorija „Judas Maccabaeus“, WoO 45, 7 varijacija na Mozartovu temu „Bei Männern welche Liebe fühlen“ iz opere „Čarobna frula“, WoO 46, za klavirski trio „Kakadu varijacije“ na temu „Ich bin der Schneider Kakadu“ Wenzela Müllera, op. 121a, a nastaju i varijacije za nestandardan sastav – 2 oboe i engleski rog, na Mozartovu temu „Là ci darem la mano“ iz opere „Don Giovanni“, WoO 28. Svoju privrženost engleskom narodu izrazio je Beethoven u dva klavirska seta koji za temu imaju engleske himne: 7 varijacija na „God Save the King“, WoO 78 i 5 varijacija na „Rule, Britannia!“, WoO 79. Dva seta na narodne teme – 6 variranih tema za flautu ili violinu i klavir, op. 105 i 10 variranih tema za flautu ili violinu i klavir, op. 107 ostali su nezapaženi. Beethovenov interes prema ovoj formi kulminira u njegovom posljednjem i najvećem varijacijskom setu na temu drugog skladatelja, Diabelli varijacijama za klavir, op. 120.

Prvi poznati samostalni set varijacija na originalnu temu nastaje 1801. – 6 lakih varijacija za klavir u G-duru, WoO 77, a godinu kasnije nastaju dva vrlo značajna djela Beethovenovog srednjeg razdoblja: 6 varijacija na originalnu temu u F-duru, op. 34 te Eroica varijacije, op. 35. Oba seta predstavljaju inovacije, svaki na svoj način, kako u metodi variranja, tako i u Beethovenovom stilu. U op. 34 tema je varirana kroz 6 varijacija različitih tonaliteta, a u *codi* se ponovno javlja u originalnom F-duru. Melodija je jedini aspekt koji povezuje sve varijacije, ostaje jasno prepoznatljiva unatoč veoma različitim karakterima i tonalitetima svake varijacije. Temu Eroica varijacija uzeo je Beethoven iz svog baleta *Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 43, a istu je koristio i u finalu Treće simfonije. Ovdje je korištena metoda dvostruke teme: linija basa i linija soprana obje prolaze kroz transformacije,

a konfrontirane su u fugatnom finalu. Metoda je to iz koje je jasno vidljiv utjecaj Haydna, Beethovenovog glavnog uzora u ovoj formi. Iako se mnogobrojni Mozartovi setovi ne mogu zanemariti, Haydn je u području variranja bio daleko inovativniji i pružio Beethovenu priliku za daljnji razvoj ove tehnike. Haydn je često koristio dvostruku temu, a poznat su primjer Varijacije u f-molu za klavir, Hob. XVII/6. Među značajne Beethovenove varijacije na vlastitu temu pripadaju i 32 varijacije na originalnu temu u c-molu, WoO 80, u kojima je vidljiv barokni utjecaj, te 6 varijacija na originalnu temu, op. 76, čiju je temu Beethoven uzeo iz svog djela *Die Ruinen von Athen*, op. 113.

Osim mnogobrojnih samostalnih setova, varijacije su kod Beethovena često ugrađene u veće formalne cjeline kao jedan od stavaka. Prisutno je to već u prvom opusu iz 1795., gdje je II. stavak *Andante cantabile con Variazioni* iz Trećeg klavirskog trija u c-molu pisan u formi varijacija. Među klavirskim sonatama varijacijski stavak se prvi put pojavljuje u sonati u G-duru, op. 14, br. 2, čiji je II. stavak kratki set od teme i tri varijacije. U sonati u As-duru, op. 26, varijacije postaju I., glavni stavak u kojem se osjeća prijelaz na varijacijski stil Beethovenovog srednjeg razdoblja. II. stavak sonate u f-molu, op. 57 (*Appassionata*) donosi smirenje između dva burna okvirna stavka, a u dvjema kasnim sonatama, op. 109 u E-duru i op. 111 u c-molu, završni stavci pisani su u formi varijacija. Princip dvostruke teme pojavljuje se, osim u već spomenutim Eroica varijacijama, u svim simfonijama koje sadrže varijacijske stavke: finale Treće simfonije u Es-duru, op. 55, s istom temom iz baleta, II. stavak Pete simfonije u c-molu, op. 67, II. stavak Sedme simfonije u A-duru, op. 92 i III. stavak Devete simfonije u d-molu, op. 125. Dvostruka tema prisutna je i u II. stavku Klavirskog trija u Es-duru, op. 70, br. 2 u Es-duru i III. stavku gudačkog kvarteta u a-molu, op. 132. Ostala djela koja sadrže varijacijski stavak su Septet u Es-duru, op. 20, „Kreutzer“ sonata za klavir i violinu u A-duru, op. 47, Klavirski trio u B-duru, op. 97, Violinski koncert, op. 61, gudački kvarteti u Es-duru, op. 74, u Es-duru, op. 127, u cis-molu, op. 131 i u a-molu, op. 132. Dva puta napisao je Beethoven i varijacije za zbor – u Koralnoj fantaziji za klavir, zbor, i orkestar u c-molu, op. 80 te u Devetoj simfoniji. Varijacije kao dio veće cjeline posebno dolaze do izražaja u Beethovenovom kasnom stvaralačkom razdoblju. U kasnim sonatama i kvartetima varijacijski je stavak izraz najdubljih osjećaja, predstavlja duhovno središte cijele kompozicije te svojom produhovljenošću uzdiže djelo na višu razinu.

Unatoč svim inovacijama koje je Beethoven unio u varijacijsko skladanje, njegov je način variranja sve do kasnog razdoblja i dalje bio pretežito harmonijski, homofone strukture,

s izuzetkom op. 35. Melodijske ideje izražava kroz akorde, arpeggia, repetirane note i promjene boje. To traje još i u klavirskom triju *Erzherzog*, op. 97, čiji je III. stavak dug, potpuno harmonijski set varijacija. Nakon opusa 100, njegov stil variranja postaje slobodniji u svim aspektima te pokazuje sve više sklonosti prema kontrapunktskom tretmanu sadržaja. Diabelli varijacije, op. 120, koje se mogu smatrati sažetkom Beethovenovog varijacijskog stvaralaštva, u sebi sadrže i fugetu i fugu, a niz drugih varijacija očit je primjer kontrapunktskog pisanja i kanonske imitacije. Sličan princip vidljiv je i u kasnim klavirskim sonatama i gudačkim kvartetima.

3. DIABELLI VARIJACIJE, OP. 120

3.1. Povijest nastanka djela

Anton Diabelli, austrijski skladatelj, glazbeni urednik i pedagog osnovao je u prosincu 1818. godine u suradnji s Pietrom Cappijem glazbenu izdavačku kuću Cappi & Diabelli u Beču. Kako bi osigurali zaradu i pokrenuli posao, na početku rada u prvi plan svog izdavaštva stavili su razne zbirke plesova, varijacija, minijatura i obrada popularnih komada za amatersku publiku. Tek su s vremenom ušli u svijet ozbiljne glazbe, objavljujući djela Franza Schuberta.

Početkom 1819. iznimno vješt menadžer Diabelli došao je na ideju promocije svoje izdavačke kuće povezivanjem šire javnosti, skladatelja ozbiljne glazbe i domoljubnog duha. Napisao je kratki valcer u C-duru i poslao ga aktualnim skladateljima Austrijskog Carstva, tražeći od svakoga da



Slika 2. Naslovna stranica prvog izdanja zbirke *Vaterländischer Künstlerverein* s 50 varijacija austrijskih skladatelja.

na njegov valcer sklada po jednu varijaciju. Ideja mu je bila sve sakupljene varijacije sjediniti i objaviti u zbirci *Vaterländischer Künstlerverein* (njem. Domoljubna udruga umjetnika). Prva varijacija stigla je od Carla Czernyja 7. svibnja 1819., a on je i zaokružio cijelu zbirku *codom*. Iako nije dobio odgovor od svih skladatelja kojima je poslao upit, Diabelliju je do 1824. pristiglo 50 varijacija s kojima je konačno mogao ostvariti svoju zamisao i objaviti ih u zbirci (slika 2).

Među sudionicima su se našli tada tek dvanaestogodišnji Franz Liszt, Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Mozartov sin Franz Xaver Wolfgang Mozart, Johann Baptist Schenk, Franz Schubert, nadvojvoda Rudolf i mnogi drugi, a varijacije su poredane po abecednom redu prezimena skladatelja:

Tema – Anton Diabelli (1781.-1858.)

1. Ignaz Aßmayer (1792.-1862.)
2. Carl Maria von Bocklet (1801.-1881.)
3. Leopold Eustachius Czapek (1792.-1840.)
4. Carl Czerny (1791.-1857.)
5. Joseph Czerny (1785.-1842.)
6. Moritz Joseph Johann, princ Dietrichsteina (1775.-1864.)
7. Joseph Drechsler (1782.-1852.)
8. Emanuel Aloys Förster (1748.-1823.)
9. Franz Jakob Freystädtler (1761.-1841.)
10. Johann Baptist Gänsbacher (1778.-1844.)
11. Joseph Gelinek - "Abbé Gelinek" (1758.-1825.)
12. Anton Halm (1789.-1872.)
13. Joachim Hoffmann (1788.-1856.)
14. Johann Horzalka (1798.-1860.)
15. Joseph Huglmann (1768.-1839.)
16. Johann Nepomuk Hummel (1778.-1837.)
17. Anselm Hüttenbrenner (1794.-1868.)
18. Friedrich Kalkbrenner (1785.-1849.)
19. Friedrich August Kanne (1778.-1833.)
20. Joseph Kerzkowsky (1791.-1875.)
21. Conradin Kreutzer (1780.-1849.)

22. Eduard Baron von Lannoy (1787.-1853.)
23. Maximilian Joseph Leidesdorf (1787.-1840.)
24. Franz Liszt (1811.-1886.)
25. Joseph Mayseder (1789.-1863.)
26. Ignaz Moscheles (1794.-1870.)
27. Ignaz Franz Edler von Mosel (1772.-1844.)
28. Franz Xaver Wolfgang Mozart – „Wolfgang Amadeus Mozart *filis*“ (1791.-1844.)
29. Joseph Panny (1796.-1838.)
30. Hieronymus Payer (1787.-1845.)
31. Johann Peter Pixis (1788.-1874.)
32. Wenzel Plachy (1785.-1858.)
33. Gottfried Rieger (1764.-1855.)
34. Philipp Jakob Riotte (1776.-1856.)
35. Franz de Paula Roser (1779.-1830.)
36. Johann Baptist Schenk (1753.-1836.)
37. Franz Schoberlechner (1797.-1843.)
38. Franz Schubert (1797.-1828.)
39. Simon Sechter (1788.-1867.)
40. „S.R.D.“ – Austrijski nadvojvoda Rudolf (1788.-1831.)
41. Maximilian Stadler (1748.-1833.)
42. Joseph von Szalay (1800.-1860.)
43. Václav Tomášek – „Wenzel Johann Tomaschek“ (1774.-1850.)
44. Michael Umlauf (1781.-1842.)
45. Bedřich Diviš Weber - „Friedrich Dionysius Weber“ (1766.-1842.)
46. Franz Weber (1805.-1876.)
47. Carl Angelus von Winkhler (1796.-1845.)
48. Franz Weiss (1778.-1830.)
49. Jan August Vitásek – „Johann Nepomuk August Wittasek“ (1770.-1839.)
50. Jan Václav Voříšek – „Johann Hugo Worzischek“ (1791.-1825.)
- Coda - Carl Czerny (1791.-1857.)

Velik je broj skladatelja s interesom prihvatio Diabellijevu ponudu, no reakcija koju je Diabelli dobio od Beethovena nije bila entuzijastična. Valcer ga nije ni najmanje impresionirao te mu se rugao nazvavši ga „Schusterfleck“⁴ (njem. postolarska zakrpa) – pogrdni naziv za glazbenu frazu građenu od nanizanih motiva i sekvenci, bez zanimljivog razvoja.⁵ Međutim, iz nekog se razloga Beethoven u proljeće 1819. jako zainteresirao za temu. Najavio je Diabelliju da će napisati cijeli set varijacija, što je Diabelli oduševilo. Ono što nije očekivao je da će taj set čekati 4 godine. Naime, 1819. kao u mahu napisao je Beethoven 23 varijacije čije se skice čuvaju u Kongresnoj knjižnici u Washingtonu, nakon čega ih je ostavio sa strane kako bi dovršio velika djela na kojima je tada radio. Unatoč Diabellijevim upornim podsjetnicima, Beethoven se radu na varijacijama vratio tek 1822. godine, nakon što je završio Missu solemnis, 9. simfoniju i posljednje 3 klavirske sonate. Poredak prethodno napisanih varijacija ostavio je netaknut, a na to je dodao još 10 varijacija: brojeve I, II, XV, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVIII, XXIX, XXXI i XXXIII.⁶ Rukopis sa 33 varijacije konačno je stigao u Diabellijeve ruke u travnju 1823. godine.

Beethovenove 33 varijacije na Diabellijev valcer objavljene su kao njegov op. 120 u lipnju 1823. godine (slika 3). Diabelli je napisao uvodnu riječ: “Ovdje svijetu predstavljamo varijacije nimalo običnog tipa, već sjajno i važno remek-djelo dostojno svrstavanja uz rame bezvremenskih kreacija stare klasike – djelo kakvo samo Beethoven, najveći živući predstavnik istinske umjetnosti može stvoriti – samo Beethoven i nitko drugi. Iscrpljene su najoriginalnije strukture i ideje, najsmjeliji glazbeni idiomi i harmonije; korišten je svaki klavirski efekt temeljen na solidnoj tehnici, a ovo je djelo još zanimljivije jer je proizašlo iz teme za koju nitko ne bi pretpostavio da je iskoristiva za takvu razradu karaktera u kojoj naš uzvišeni Učitelj stoji sam među svojim suvremenicima. Sjajne fuge br. 24 i 32 zadivit će sve prijatelje i poznavatelje ozbiljnog stila, a brojevi 2, 6, 16, 17, 23 i drugi briljantne pijaniste;

⁴ Schindler, Anton. *Beethoven as I Knew Him*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.

⁵ Lockwood, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*. New York: W. W. Norton & Company, 2005.

⁶ Kinderman, William (1982). The Evolution and Structure of Beethoven's "Diabelli" Variations. *Journal of the American Musicological Society*, 35(2), 306–328, <https://doi.org/10.2307/831148> (pristup 6. prosinca 2023.).

sve ove varijacije će novim idejama, pažljivošću u izradi i ljepotom najvještijih prijelaza doista zauzeti mjesto uz rame Bachovog remek-djela u istoj formi. Ponosni smo što smo dali povod za nastanak ove kompozicije i povrh toga, poduzeli sve moguće napore u pogledu tiska kako bismo spojili eleganciju s najvećom tačnošću.“⁷



Slika 3. Naslovna stranica prvog izdanja Beethovenovih Diabelli varijacija

Iako je u pismu Beethoven obećao posvetu varijacija supruzi Ferdinanda Riesa, varijacije su posvećene Antonie Brentano, za koju se najčešće pretpostavlja da je bila Beethovenova „vječno voljena“, nepoznata žena koju je spominjao u pismima.

⁷ Tovey, Donald Francis. *Essays in Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1944.

1824. godine Diabelli je napokon uspio provesti svoj prvotni plan u potpunosti: objavio je Beethovenove 33 varijacije kao 1. svezak, a ostalih 50 varijacija drugih austrijskih skladatelja kao 2. svezak zbirke *Vaterländischer Künstlerverein. Varijacije za klavir na zadanu temu*. Prema Beethovenovim zapisima, najmanje 3 privatne izvedbe varijacija dogodile su se početkom 1824. godine, a izveo ih je i Carl Czerny.

3.2. Analiza Diabelli varijacija, op. 120

3.2.1. Tema – *Vivace*

Thema
Vivace

Opus 120

7

14

20

26

Slika 4. Diabellijev valcer u C-duru

Diabellijev valcer u C-duru (slika 4) kratka je kompozicija pravilne građe, veselog i živahnog karaktera. Osim trodobne mjere i plesnog duha, ne priliči tipičnom valceru. Jednostavnog je dvodijelnog oblika, a zbog znakova ponavljanja i simetričnog tonalitetskog plana najviše sliči baroknom dvodijelnom obliku. Oba dijela su velike rečenice od 16 taktova. 1. dio građen je od četverotaktne fraze na tonici C-dura, nakon koje slijedi četverotaktna fraza istog sadržaja, ali na dominantu. U idućih 8 taktova rečenica se razvija počevši sa sekvencom ostvarenom uz pomoć sekundarnih dominantu, nakon koje se pojavljuje prva duža melodija u valceru i vodi do kadence na dominantu C-dura. 2. dio građen je isto kao 1., ali tonalitetni odnosi su drugačiji, odnosno simetrični 1. dijelu: počinje na dominantu, a završava na tonici C-dura.

Zanimljivo obilježje ovog valcera je gustoća dinamičkih i artikulacijskih oznaka. To je nešto što bi priličilo Beethovenovom pisanju, ali ne i Diabellijevom. Proučivši samo prvu frazu, a sličan princip je korišten kroz cijeli valcer, vidljiv je nagli razvoj od *piano* do *forte* dinamike, *sforzando* na nenaglašenoj dobi u taktu, a jednako je raznolika i artikulacija: već na samom početku valcera prisutna je i *legato*, i *staccato*, i *portato* artikulacija. Unatoč Beethovenovoj prvotnoj nesklonosti ovoj kompoziciji i cijelom Diabellijevom projektu, za pretpostaviti je, a i potvrđeno je u kasnijim varijacijama da su mu se ove neobičnosti ipak svidjele ili barem razigrale njegovu maštu.

Diabellijeva tema jednako je prozaična kao i tvrdoglavi poslovni čovjek koji ju je napisao, ali ona itekako znači posao.⁸ Ova naizgled banalna kompozicija Beethovenu je poslužila kao izvor materijala za izgradnju cijelog seta varijacija, kao odskočna daska za njegovu inovativnost. Pijanist Alfred Brendel navodi: „Osim smisla za komediju, u temi ima relativno malo toga što govori o setu u cjelini. Tema prestaje vladati svojim neukrotivim potomstvom. Varijacije odlučuju što im tema ima za ponuditi. Umjesto da ju se potvrđuje i obožava, tema je poboljšana, parodirana, ismijavana, preoblikovana, oplakana i konačno uzdignuta.“⁹ Svaki aspekt valcera u nekom je trenutku u setu iskorišten za stvaranje novoga.

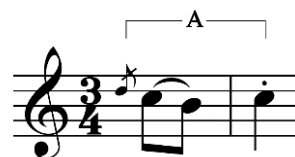
⁸ Ibid.

⁹ Brendel, Alfred. *Music, Sense and Nonsense – Collected Essays and Lectures*. London: The Robson Press, 2015.

Schema teme u varijacijama je shvaćena slobodno, a njena će uloga biti važnija na širem planu djela. Čak 10 varijacija skraćuje ili proširuje njenu formu ili mijenja proporcije, a i duljine fraza su često ignorirane. Ono na što se Beethoven temeljno usredotočio pri stvaranju varijacija su manje komponente, elementi, bazični motivi koje izolira iz konteksta i transformira na razne načine. Karakteristike teme koje Diabelli vjerojatno nije smatrao posebno važnima postaju esencijalni materijal za nastanak pojedinih varijacija. Kao u sonatama, motivske komponente teme su važnije od teme same pri sjedinjenju djela u cjelinu.

U nastavku slijedi prikaz glavnih motiva iz teme koji su Beethovenu poslužili kao materijal za izgradnju seta.

1. Motiv [A] čine predtakt i početak prvog takta: predudar na dvije osminke na nenaglašenoj trećoj dobi te prva četvrtinka prvog takta, koji zajedno čine melodijsku liniju d-c-h-c (slika 5). Variran na razne načine [A] često postaje baza za izgradnju varijacije.



Slika 5. Motiv [A]

2. Motiv [B] nastavlja se na [A], a čini ga silazni interval čiste kvarte c-g (slika 6) u gornjem glasu, koji je u 5. taktu proširen na silaznu čistu kvintu d-g (slika 7). U nekim će se varijacijama kao motiv pojavljivati samo kvarta, a u nekima oba intervalska pomaka. Ovaj motiv Diabelli varijacije dijele s *Ariettom* iz Beethovenove sonate u c-molu, op. 111, koju je završio netom prije povratka na pisanje varijacija 1822.



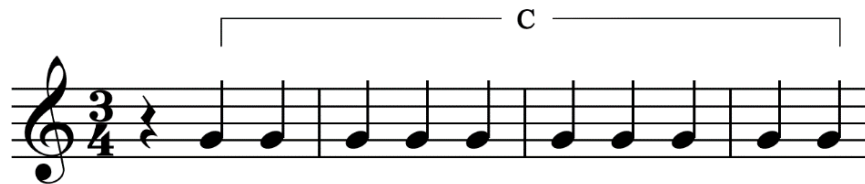
Slika 6. Motiv [B]
– silazna kvarta



Slika 7. Motiv [B]
– silazna kvinta

Osim kao melodijski motiv, [B] ima i strukturalnu važnost. Silazni intervalski pomaci 1. dijela u 2. dijelu teme postaju uzlazna kvinta g-d i seksta g-e. Od samih intervala bitnija je putanja melodije: u prvom dijelu je silazna, a u drugom uzlazna. Čak i kada u varijacijama ne koristi [B] kao melodijski motiv, Beethoven će često ostati dosljedan ovakvom odnosu kretanja melodije između dva dijela.

3. Nakon pomaka silazne kvarte, ton g se u gornjoj dionici zaredom ponavlja čak 10 puta i tvori motiv [C] (slika 8). U prvoj frazi to je najviši ton kvintakorda C-dura, a u drugoj najviši ton dominantnog kvintsektakorda. Pojavljuje se i u drugom dijelu, u srednjem i donjem glasu gornje dionice. Čini se da je ovaj motiv Beethovena posebno zaintrigirao kad se vratio radu na varijacijama 1822., jer se pojavljuje u svim kasnije dodanim varijacijama, dok ga u ostalima izbjegava. Varirao ga je s velikom dozom humora, često ga ismijavajući.



Slika 8. Motiv [C]

4. Motiv [D] je plesni ritam koji se pojavljuje u basu u prvih 8 taktova oba dijela valcera: *staccato* četvrtinke na prvu i treću dobu u taktu, dok je druga doba takta ispunjena pauzom (slika 9).



Slika 9. Motiv [D]

5. Motiv [E] prvi put se pojavljuje u 8. i 9. taktu, a čini ga melodijska linija građena od uzlazne male sekunde i velike terce (e-f-a) u gornjem glasu gornje dionice. Istovremeno se inverzija istog tog motiva pojavljuje u donjoj dionici (b-a-f).

Kao i [B], motiv [E] također ima i strukturalni aspekt. Svojim doslovnim ponavljanjem prethodno opisan jednotaktni motiv tvori model za sekvenču u taktovima 9-12. Sekvenča je ostvarena transpozicijom modela veliku sekundu uzlazno, pa originalan motiv sada glasi fis-g-h u gornjoj dionici i c-h-g u donjoj dionici (slika 10). Nešto drugačije teksture, ali istog sadržaja i s istom harmonijskom podlogom (sekundarne dominante za IV. i V. stupanj i njihova rješenja), ova se sekvenča javlja i u drugom dijelu teme.

Slika 10. Motiv [E] i sekvenča

6. Motiv [F] je melodijska linija iz posljednja 4 takta oba dijela valcera. Počinje djelomičnim nastavkom sekvenče iz [E] u obje dionice, nakon čega se melodija slobodno razvija, također s inverzijom linije gornje dionice (gis-a-h-c-d-c-a-g) u donjoj (d-c-h-a-gis-a-c-d), a sam kraj melodije, kadencia, razlikuje se među dionicama (slika 11).

Slika 11. Motiv [F]

Beethoven kroz 33 varijacije s nevjerojatnom pedantnošću iskorištava ove motive, stalno preispitujući njihove mogućnosti. Čak i u inovativnijim setovima prije Diabelli varijacija Beethoven se pridržavao neke klasične komponente kao principa variranja: u Eroica varijacijama to je linija basa, u varijacijama op. 34 melodija soprana. Za razliku od toga, komponente koje koristi u Diabelli varijacijama su promjenjive i stvar izbora od varijacije do varijacije. U još neviđenoj slobodi izbora, Diabelli varijacije uvijek zadržavaju dovoljno motivskog materijala da povezanost s temom ostane jasna.

3.2.2. Varijacija I – *Alla Marcia maestoso*



Slika 12. Početak varijacije I

Nepisano pravilo klasičnih varijacija je da prva varijacija ostaje bliska karakteru teme. Beethoven se suprotstavlja tim očekivanjima te za I. varijaciju, dodanu u drugoj fazi rada (1822.-1823.), piše koračnicu *Alla Marcia maestoso* (slika 12), čime postiže svojevrsnu gestu, najavu ironije, humora i veličine cijelog seta. Karakter koračnice ostvaren je promjenom mjere iz 3/4 u 4/4 i upornim ponavljanjem istog ritamskog obrasca kroz cijelu varijaciju. Neprekinuta *forte* dinamika sve do 9. takta, uz *sforzanda* na prvoj dobi taktova stvaraju dodatan zvučni kontrast nakon valcera. Struktura, tonalitet i tonalitetni odnosi ostaju isti u odnosu na temu: dva dijela od 16 taktova zrcale se u tonalitetnom planu (tonika – dominantna, dominantna – tonika).

Unatoč očitim razlikama, varijacija je motivski čvrsto vezana za temu. Melodijski motiv [B] pojavljuje se na samom početku u gornjem glasu, a u drugoj frazi interval silazne kvarte proširuje se na kvintu, isto kao u temi. U drugoj polovici putanja melodije gornjeg glasa postaje uzlazna, što ukazuje na korištenje [B] kao strukturalnog motiva. Pored toga, [B] je vidljiv u donjoj dionici u prva 4 takta: linija silazi od c do g te se vraća natrag do c, kao da „objašnjava“ motiv [B]. Donja dionica u cijelosti je oktavirana, s izuzetkom taktova 25-26 i 27-28, a njene melodijske linije su duge i postepene, dijatonske ili kromatske, te često prelaze raspon veći od oktave. Takvo će se melodijsko kretanje pojaviti i u kasnijim varijacijama.

Motiv [C] ostaje u gornjem glasu, a u drugom se dijelu, kao i u temi, prikriva u srednjem glasu gornje dionice. Melodijski motiv [E] zadržan je samo polovično: uzlazna mala sekunda e-f ostaje bez velike terce, i nalazi se u srednjem glasu, a linija basa zadržava samo b-a iz inverzije [E].

Najava harmonijske slobode koja će se dogoditi u setu vidljiva je u harmonizaciji [E]: sekvenca koja je u temi ostvarena uz pomoć sekundarnih dominantni za IV. i V. stupanj sada koristi sekundarnu dominantu za B-dur čime je već u prvoj varijaciji proširen harmonijski plan. Od kvintakorda B-dura kromatskom modulacijom vraća se natrag u C-dur preko sekundarne dominante za VI. stupanj (h-d-f-gis). Kako bi izbjegao doslovno ponavljanje motiva [E], Beethoven piše nagle izmjene *forte* i *piano* dinamike pri drugom ponavljanju, a u 2. dijelu dojam *piana* pojačava redukcijom dionice basa na jedan glas. Takav će postupak s [E] biti vrlo čest i kasnije iz čega se vidi da je Beethovenu izuzetno smetalo Diabellijevo „lijepljenje“ motiva.

3.2.3. Varijacija II – *Poco allegro*



Slika 13. Početak varijacije II

Također dodana u drugoj fazi rada, II. varijacija ponovno stvara efekt kontrasta. Bogat zvuk koračnice zamijenjen je neprekinutom *piano* dinamikom uz dodatak oznake *leggiermente*, a zvuk je dodatno prorijeđen time što se dvije dionice konstantno izmjenjuju, nikada ne nastupaju istovremeno (slika 13). II. varijacija vraća se na 3/4 mjeru teme. Formalni oblik i tonalitetni odnosi jednaki su temi, ali se prvi put javlja jedna promjena: 1. dio varijacije se ne ponavlja. Ovaj princip koristio je Beethoven često u varijacijama koje su zvukovno jednolične, kada bi ponavljanje bilo suvišno.

[B] se javlja u variranom obliku u gornjem glasu: silazni interval čiste kvarte integriran je u melodiju c-a-fis-g, tako da se note motiva javljaju na drugoj polovici zadnje dobe u taktu. Na isti način prisutna je i silazna kvinta u 5. taktu, a u 2. polovici varijacije [B] je vidljiv samo kao strukturalna komponenta – melodijsko kretanje mijenja smjer. S motivom [C] Beethoven

sada pretjeruje, prebacuje ga u donju dionicu gdje je ton g ponovljen čak 15 puta, kao gornji glas kvintakorda I. stupnja, a u drugom dijelu [C] biva još uporniji: ton g javlja se u dva različita glasa, što znači da je čujan u osminskom ritmu punih 8 taktova. Motiv [E] prisutan je od 8. do 12. takta prvog dijela, uz istu harmonizaciju kao u temi, te od 24. do 28. takta drugog dijela, što je ujedno i jedini trenutak u varijaciji kad je tekstura minimalno izmijenjena – samo u 2 takta cijele varijacije dionice se zamjenjuju, odnosno gornja dionica nastupa na prvu polovicu dobe.

3.2.4. Varijacija III – *L'istesso tempo*



Slika 14. Početak varijacije III

Pjevna III. varijacija (slika 14) u prvoj je fazi Beethovenovog rada bila zamišljena kao prva varijacija. Temelj njene građe je varijacija motiva [A]. Linija iz teme d-c-h-c postaje e-h-c u osminskom ritmu, te će kao takva biti provedena kroz prve polifone postupke u setu. Postupak imitacije javlja se od 5. takta prvog dijela te u prva 4 takta drugog dijela. Na nov način iskorištena je varirana inačica [A] i u 21. taktu: dolazi do četverotaktnog zastoja na sekundarnoj dominantni za IV. stupanj C-dura, pri kojem gornja dionica leži na akordu g-des-e, a bas kruži oko tona b uzastopnim ponavljanjem variranog [A] u *pianissimo* dinamici (c-a-b) – zajedno grade smanjeni terckvartakord b-des-e-g (slika 15). Prvi put u setu nastaje efekt harmonijske nestabilnosti, a ovakav će se zastoj ponavljati u mnogim varijacijama.



Slika 15. Taktovi 20-24 varijacije III

Motiv [B] veže se na [A] u njegovom prvom javljanju kao silazna kvarta te u drugoj polovici kao uzlazna kvinta, a time i kao strukturalni motiv – kretanje melodije druge polovice je uzlazno. Melodija [E] protkana je u različite glasove i slušatelju neočita, ali je bitnija strukturalna komponenta [E], koja je zadržana u potpunosti, uz istu harmonizaciju.

3.2.5. Varijacija IV – *Un poco più vivace*



Slika 16. Početak varijacije IV

Varijacija IV plesnog je karaktera, temeljena na sintezi variranih motiva [A] i [B] (slika 16). Na počecima fraza motivi su provedeni kroz troglasnu imitaciju, nakon čega se fraza slobodno razvija. [A] je ovog puta promijenjen u osminke g-h-c, a [B] je prisutan u okviru melodije c-a-g-g. [B] je korišten i kao strukturalni motiv – varirana verzija [A] i [B] u 2. je dijelu u inverziji, što obrće kretanje melodije, ali i redosljed javljanja glasova u imitaciji. Kao i u prethodnoj varijaciji, u 20. taktu se događa zastoj na sekundarnoj dominantni za IV. stupanj, a u harmonijskom razvoju od 23. do 27. takta nižu se razne sekundarne dominante u obliku nonakorda. Struktura varijacije, mjera i tonalitetni odnosi ponovno su jednaki temi.

3.2.6. Varijacija V – *Allegro vivace*



Slika 17. Početak varijacije V

V. varijacija *Allegro vivace* (slika 17) živahnog je karaktera, građena na variranom motivu [B]. Repetirana osminka c uzmah je za kvartni skok na g. Ovakva ritmizacija [B] koristi se kroz cijelu varijaciju kao ritmički motiv, a njegov melodijski aspekt se stalno

mijenja. [E] je zadržan u prvom dijelu kao sekvenca uz nagle izmjene *piano* i *forte* dinamike (kao u I. varijaciji). Od 12. do 15. takta niže se ritmički obrazac iz variranog [B] u hemioli, sa *sforzandima* na krajevima obrasca (slika 18) – hemiola je još jedan postupak koji će preuzeti i druge varijacije. Kraj prvog dijela donosi harmonijsku novost: umjesto na dominantu, kadencira na III. stupnju C-dura (akord e-mola).



Slika 18. Taktovi 9-16 varijacije V

Od III. stupnja, u *pianissimo* dinamici počinje drugi dio, nizanjem variranog [B] u inverziji (uzlazna kvarta). Od 24. takta počinje sekvenca u kojoj dolazi do uklona u udaljeni Des-dur, pri kojem je ritmički obrazac iz [B] proširen u gornjoj dionici na četiri osminke i četvrtinku, te se sukobljava s donjom dionicom naizmjeničnim *sforzandima*. Nakon gustog zvuka nastalog kombinacijom četveroglasnih akorada, oktava i *sforzanda*, naglo se događa povratak u C-dur i kadenca u *pianu*.

3.2.7. Varijacija VI – *Allegro ma non troppo e serio*



Slika 19. Početak varijacije VI

Nakon tihog završetka V. varijacije, iznenadnim početkom u *fortissimu* počinje najvirtuoznija varijacija do sada u kojoj se prvi put uvodi šesnaestinsko kretanje (slika 19). Motiv [A] sada je pretvoren u triler na tonu h, a na njega se nastavlja motiv [B] koji ovaj put nije toliko očit zbog rapidnog šesnaestinskog kretanja po tonovima C-dur akorda koje ga slijedi. Ovako razrađeni motivi provedeni su kroz dvoglasnu imitaciju u razmaku od jednog takta, a i cijela varijacija, osim završnih taktova obje polovice pisana je u dvoglasju. U prvom

dijelu gornja dionica vodi postupak imitacije, a u drugom dijelu to čini donja dionica, ponovno u suprotnom smjeru melodijskog kretanja, što ukazuje na prisutnost strukturalnog motiva [B]. [E] je prisutan u obliku sekvence, a u zadnja 4 takta obje polovice ponovno se pojavljuje hemiola, kao i u prethodne dvije varijacije.

3.2.8. Varijacija VII – *Un poco piu allegro*



Slika 20. Početak varijacije VII

VII. varijacija (slika 20) uvodi nove ritamske strukture: gornja dionica građena je od figuracija u punktiranom ritmu i triolama, dok u donjoj dionici prevladavaju duge notne vrijednosti, održavajući ritmički temelj. U punktiranom ritmu sadržan je motiv [B], ali manje je uočljiv jer predstavlja tek uzmah za glavni sadržaj. Motiv [E] pojavljuje se sada u novom obliku: melodija e-f-a i njena transpozicija u sekvenci proširene su na 2 motiva, e-a i f-a u oktavama u donjoj dionici, koji u transpoziciji postaju g-h i fis-h. Za to vrijeme u gornjoj dionici traje harmonijska pratnja u triolskom ritmu. Drugi dio ispunjen je nestabilnijim harmonijama nego do sada – umjesto početka na dominantu tu je smanjeni kvintsextakord VII. stupnja d-f-as-h, zatim smanjeni septakord e-g-b-des u funkciji sekundarne dominante za IV. stupanj, a kasnije u varijaciji se u okviru sekvence [E] pojavljuje i molska subdominanta.

3.2.9. Varijacija VIII – *Poco vivace*



Slika 21. Početak varijacije VIII

Duge note iz donje dionice u prethodnoj varijaciji prebacuju se sada u gornju dionicu i pretvaraju u mirnu, pjevnu melodijsku liniju u oktavama (slika 21). Prvi put je motiv [B] promijenjen iz odlučne silazne kvarte u nježnu tercu g-e. Donja dionica preuzima ulogu pratnje čiji je sadržaj izveden iz motiva [A]. Note h-c iz [A] proširene su u dužu uzlaznu liniju u osminkama označenu *sempre legato* koja u svakom taktu kreće od druge polovice prve dobe. Osminska pauza na početku svakog takta u donjoj dionici stvara dojam udaha, pridonoseći izražajnom, nježnom karakteru varijacije koji je Beethoven dodatno naglasio oznakom *dolce e teneramente*. Ova pitoma varijacija čvrsto se drži teme u vidu forme, mjere, tonalitetnih odnosa, kao i upotrebe sekvence iz [E] na originalnoj poziciji. Nakon konstantnog ubrzavanja pulsa i zgušnjavanja teksture kroz prvih 7 varijacija, VIII. predstavlja smirenje prije značajne promjene koja slijedi u nastavku. Zbog romantičnog ugođaja koji stvara, Brendel ovoj varijaciji dodjeljuje nadimak „Intermezzo za Brahmsa“¹⁰.

3.2.10. Varijacija IX – *Allegro pesante e risoluto*



Slika 22. Početak varijacije IX

Jasnu promjenu u tijeku djela donosi varijacija IX, odlučnog i čak grubog karaktera, smještena na početku druge četvrtine seta (slika 22). Prva je to varijacija koja nije u C-duru, nego u c-molu, a građena je na nemilosrdnom nizanju motiva [A] u *staccato* artikulaciji, zbog čega joj je Brendel u svojoj analizi dodijelio nadimak „Marljivi orašar“¹¹. Zadnje note motiva [A] iscrtavaju motiv [B]. Mjera je također promijenjena, prvi put od varijacije I postaje ponovno 4/4. Drugi dio počinje u medijantnom As-duru, druga fraza je u Des-duru, a zatim se preko niza sekundarnih dominantni vraća u c-mol. Motiv [E] zadržan je kao sekvenca, ovaj put kromatska, u obje polovice.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

Na sličan je način motiv [A] iskoristio i Kalkbrenner u svojoj varijaciji za Diabellijev projekt (slika 23).



Slika 23. Početak Kalkbrennerove varijacije iz Diabellijeve zbirke

3.2.11. Varijacija X – Presto



Slika 24. Početak varijacije X

Nakon kratkog skretanja od osnovnog tonaliteta i mjere, Beethoven se vraća u C-dur i 3/4 mjeru. Iznimno virtuozna X. varijacija (slika 24) i dalje zadržava okvirnu strukturu teme od ukupno 64 takta, ali zbog drugačijeg sadržaja u ponavljanju dijelova varijacija je ispisana u cijelosti, bez znakova ponavljanja. U prvih 8 taktova glavni sadržaj iznosi donja dionica sa postepenim silaznim linijama u oktavama označenim *sempre staccato, ma leggiermente*. Ovakvo je kretanje bilo vidljivo do sada samo u I. varijaciji. U gornjoj dionici nalazi se harmonijska pratnja u obliku tremola u kojima se Beethoven ponovno nemilosrdno ruga motivu [C]. Od 17. do 32. takta (kraj prvog dijela) traje zastoj na dominantu uz *crescendo* od *pp* do *ff*. Glavni sadržaj preuzima gornja dionica, ali u vidu silaznih linija u sekstakordima, dok u basu traje dugi triler na tonu g. Od 25. takta počinje uzlazno nizanje septakorada i njihovih rješenja koje dovodi do kadence na dominantu u 32. taktu. U razmaku od samo jednog takta (t. 32) događa se *decrescendo* od *ff* do *pp*, što u ovako brzom tempu daje dojam *subito pp* dinamike. Od 32. takta uloge se ponovno zamjenjuju, a melodijska linija u basu mijenja smjer, što znači da je [B] prisutan kao strukturalni motiv. Od 49. takta do kraja ponavlja se sadržaj iz taktova 17-32, ali također promijenjenog smjera i sa zastojem na tonici.

3.2.12. Varijacija XI – *Allegretto*



Slika 25. Početak varijacije XI

U XI. varijaciji vidljiva je još jedna nova inačica [A]: triolski uzmah d-c-h čini glavnu gradivnu komponentu ove varijacije (slika 25). [A] je proveden kroz četveroglasnu polifoniju, a krajevi [A] izgovaraju motiv [B] u razmaku od jednog takta. Motiv [E] prisutan je u obliku sekvence u oba dijela. Kao u II. varijaciji, izostavljeni su znakovi ponavljanja u 1. dijelu, ali osim toga struktura je jednaka temi. Nakon burnih varijacija IX i X, ova pjevna i staložena varijacija donosi nužno smirenje.

3.2.13. Varijacija XII – *Un poco più moto*



Slika 26. Početak varijacije XII

XII. varijacija (slika 26) kao temelj svoje građe također ima motiv [A], koji je ovaj put proširen i invertiran. U prvom javljanju čine ga osminke h-c-h-c-d-c. Kao takav i u inverziji (u odnosu na već invertiranu inačicu) često se istovremeno pojavljuje u svim glasovima, gradeći akorde u paralelnom kretanju. Od 9. takta jasno je vidljiv motiv [E] podijeljen u različite glasove. Struktura varijacije je nešto slobodnija: prvi dio se ne ponavlja, ali zato su dodana 3 takta koji čine most prema drugom dijelu. Prvi završetak drugog dijela također je produžen. U taktovima 23-28 varirana inačica [A] se uzastopno ponavlja u basu uz promjenu tona d u des, dok se u gornjoj dionici odvija harmonijska progresija u *crescendu* do *forte* dinamike koja vodi do C-dura. Zbog nizanja pretežito nesamostalnih akorada, jedini osjećaj stabilne harmonije je u kadencama obje polovice, što daje ovoj varijaciji prilično nejasan, tajanstven karakter.

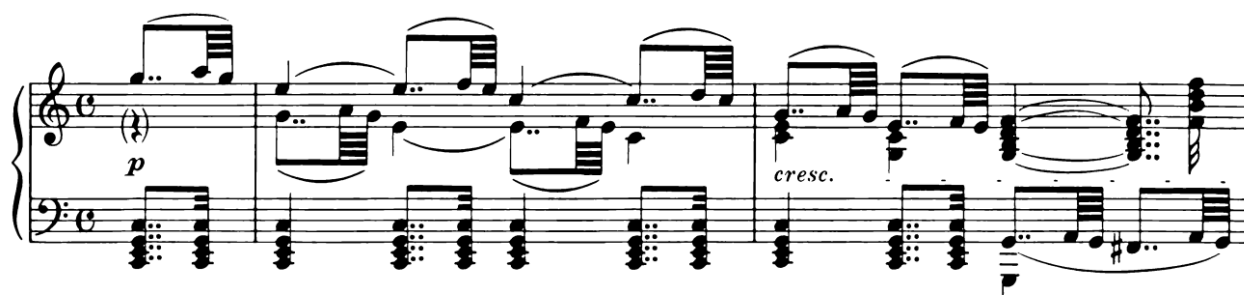
3.2.14. Varijacija XIII – *Vivace*



Slika 27. Početak varijacije XIII

Od početka na neočekivanom VI. stupnju C-dura, preko kontrasta ostvarenog izmjenom masivnih *forte* akorada i dvoglasja u *pianu*, naglog skoka u B-dur na kraju prvog dijela, grotesknih promjena registra u drugoj polovici, pa sve do banalne završne kadence u C-duru, XIII. je varijacija izraz sjajnog Beethovenovog humora. Od glavnih motiva iz teme ovdje su korištena samo dva. Iako u novom ruhu, motiv [C] je sve prisutan: akord ponavljen tri puta u punktiranom ritmu s četvrtinkom na kraju te dvije ponovljene četvrtinke dva takta kasnije jedini su gradivni element ove varijacije. Drugi motiv u ovoj varijaciji, koji se ovdje pojavljuje prvi put u setu je motiv [D] – plesni ritam koji nastaje opetovanom pauzom na drugoj dobi tročetvrtinskog takta, prisutan kroz cijelu varijaciju (slika 27).

3.2.15. Varijacija XIV – *Grave e maestoso*



Slika 28. Početak varijacije XIV

XIV. varijacija prva je uistinu polagana varijacija u setu (slika 28). U potpunosti je građena na istom ritmičkom obrascu – dvostruko punktirana osminka i dvije šezdesetčetvrtinke koje vode prema četvrtinki, ritam karakterističan za francusku uvertiru u baroku. Zbog punih akorada u obje dionice, koji često dugo ostaju na istoj harmoniji, zvuk je

bogat i konstantan. Povremeno su gornja i donja dionica jako udaljene, što stvara zvučni kontrast između svjetline diskante i tame basa. Ova obilježja stvaraju iznimno smirujući i produhovljen ugođaj koji se ne može povezati s nijednom varijacijom do sada. Osim okvirnog harmonijskog plana i tonalitetskih odnosa dvaju dijelova, motiva [B] prisutnog u obliku silazne terce kao u varijaciji VIII i u vidu silaznog kretanja melodije u prvom te uzlaznog u drugom dijelu te sekvence iz motiva [E], varijacija zadržava vrlo malo tematskog sadržaja. Prvi dio završava na III. stupnju C-dura, ali drugi dio počinje na dominantu C-dura, polifonim nizanjem motiva.

3.2.16. Varijacija XV – *Presto scherzando*



Slika 29. Početak varijacije XV

Nakon udaljavanja od teme i njenih motiva u prethodnoj varijaciji, u XV. varijaciji, nastaloj u drugoj fazi rada, Beethoven se vraća ovozemaljskom duhu teme (slika 29). Najkraća u setu, strukturirana jednako kao tema, plesnog i šaljivog karaktera, brzog tempa u 2/4 mjeri, označena na početku *sempre pp*, ova varijacija ima humorističan efekt u kontekstu djela – smještena je između duge i spore varijacije XIV, a prije spojenih varijacija XVI i XVII. Motiv [B] prisutan je u skoro svakom svom aspektu – u melodijskom smislu kao silazna kvarta i kvinta u prvom dijelu, te kao uzlazna kvinta u drugom dijelu, a u strukturalnom smislu kao vodilja kretanja melodije. U prvih 8 taktova oba dijela prisutan je motiv [C] – ton g repetiran je čak 24 puta u gornjoj dionici. Motiv [E] koristi se kao sekvenca s manjim dijelom originalne melodijske figure, a na krajevima oba dijela pojavljuje se po prvi put i melodijska linija iz valcera – motiv [F].

Harmonijski plan također je duhovit. Na kraju prvog dijela čini se kao da bi se kadencia trebala dogoditi u a-molu, ali se ipak iznenada vraća u C-dur. Vođenje glasova je na neki način besciljno, melodija je slabo razvijena, postoje različiti disonantni sudari među

dionicama. Udaljenost dionica varira od početka unutar jedne oktave do preko tri oktave u kasnijim taktovima, što je posebno naglašeno skokom od 2 oktave u basu u 21. taktu.

3.2.17. Varijacije XVI i XVII – *Allegro*

„Trijumf“, rekao je Brendel ¹² – varijacije XVI i XVII, smještene točno u sredini seta, jedine su dvije varijacije međusobno vezane, pisane kao cjelina. Varijacija XVI nosi oznaku tempa *Allegro*, koji ostaje i u varijaciji XVII te su obje u 4/4 mjeri. Sadržajem su simetrične jedna drugoj, pisane kao odraz u ogledalu. Obje varijacije vrlo su odlučnog, razboritog, divljeg karaktera, stroge u formi i tvrdoglavo jednolične u ritmičkoj teksturi.



Slika 30. Početak varijacije XVI

Glavni sadržaj varijacije XVI nalazi se u gornjoj dionici (slika 30). Dugim trilerom na tonu c variran je motiv [A] čijim je rješenjem na tonu g iscrtan motiv [B], i to u svim oblicima kao u temi: silazna kvarta i kvinta u prvom dijelu te uzlazna kvinta i seksta u drugom dijelu, kao i obrtanje melodijskog smjera između dva dijela. Odmah nakon [B] pojavljuje se [C] – 6 puta repetiran g u kombinaciji punktiranog ritma i četvrtinke. [E] se pojavljuje kao sekvenca i djelomično kao melodijska linija u oba dijela. Donja dionica sastoji se u cijelosti od šesnaestinskog kretanja u rastavljenim oktavama koje se kreću po harmonijskim tonovima i njihovim vođicama, koje se zatim pretvaraju u kružne figuracije oko tih tonova.

¹² Ibid.



Slika 31. Početak varijacije XVII

U varijaciji XVII (slika 31) uloge dionica se mijenjaju. Glavni sadržaj ima donja dionica koja je u cijelosti pisana u oktavama. Odmah na početku prisutan je motiv [B] i također se pojavljuje u svakom svom obliku kao i u varijaciji XVI. Na njega se nastavlja motiv [C], počevši s punktiranim ritmom, a zatim nastavivši s upornim četvrtinkama. [E] se pojavljuje kao sekvenca u obje polovice, uz nagle izmjene *piano* i *forte* dinamike. Gornja dionica preuzima šesnaestinsko kretanje s figuracijama od 4 tona u kojima se intervalski pomaci sužavaju.

3.2.18. Varijacija XVIII – *Poco moderato*



Slika 32. Početak varijacije XVIII

Nakon ove masivne jedinice dolazi neophodno smirenje. Varijacija XVIII (slika 32) građena je pretežito od variranog motiva [A]. Na samom početku u ritmu četiri osminke i jedne četvrtinke [A] je u gornjem glasu variran kao h-c-d-c-e (invertirana verzija originala uz dodatak terce na kraju), a istovremeno se u druga dva glasa isti taj motiv javlja u inverziji (a-s-g-f-g-e i f-e-d-e-c). [A] kao takav koristi se kroz cijelu varijaciju, uglavnom u polifonom vođenju glasova koje varira od dvoglasja do četveroglasja. Od takta 8 prisutna je sekvenca iz [E] građena od dva glasa koji se kreću u razmaku oktave te u okviru melodije koriste verziju [A] i njegovu inverziju. U drugom dijelu harmonijski plan prilično je nestabilan sve do 23.

takta gdje dolazi do već poznatog zastoja na sekundarnoj dominantni za IV. stupanj u *pp* dinamici. Lažno se rješava u molsku subdominantu C-dura, ali ubrzo se vraća te kadencira na tonici.

3.2.19. Varijacija XIX – *Presto*



Slika 33. Početak varijacije XIX

Smirenje pulsa trajalo je kratko te varijacija XIX (slika 33) donosi novu energiju. Dva glasa vođena su kanonski u brzim silaznim rastavljenim akordima, a tonovi koji nastupaju na glavni dio dobe ocrtavaju motiv [B]. U drugom dijelu vidljiv je [B] kao strukturalni motiv jer imitacija kreće iz basa te se melodija kreće uzlazno. [E] se pojavljuje konačno kao cijela melodijska figura (e-f-a i fis-g-h), a i kao sekvenca od 8. takta. Na kraju prvog dijela kontura melodije prati konturu motiva [F].

3.2.20. Varijacija XX – *Andante*



Slika 34. Početak varijacije XX

Varijacija XX (slika 34) definitivno mijenja tijek djela. U vremenskom trajanju izvedbe smještena je u sredinu seta. Polifonim vođenjem glasova u jednoličnom ritmu dugih nota koje rezultira harmonijskim progresijama nesvojstvenim klasičnom razdoblju, ova varijacija predstavlja naprednu harmoniju te stvara bezvremensku atmosferu koju je gotovo nemoguće

povezati s ljudskim svijetom. Brendel naziva XX. varijaciju „unutarnjim svetištem“ seta, trenutkom tišine koji omogućuje apsorpciju uzvišenosti.¹³

Počinje jednim glasom u dubokom registru koji izgovara motiv [B], a linija se nastavlja implicirajući dio motiva [E]. U drugom taktu priključuju se još dva glasa, a od 5. takta tekstura postaje četveroglasna te takva većinski ostaje do kraja uz povremeno pojavljivanje i petog glasa. Glasovi se često kreću kromatski, bez određenog melodijskog cilja. Primjer napredne harmonije vrlo je jasan u taktovima 9-12 (slika 35), gdje je melodija iz [E] implicirana u akordima čiji se glasovi kreću kromatski: mali molski septakord g-b-d-f izmjenjuje se s

dominantnim

kvintsextakordom gis-

h-d-e u 9. i 10. taktu, a

u 11. i 12. taktu

smanjeni septakord ais-

cis-e-g izmjenjuje se s

kvintakordom C-dura.

Iako sekventni model

ovdje nije doslovno transponiran u svom ponavljanju, ideja sekvence iz [E] je vidljiva.

Tekstura kroz varijaciju ostaje gotovo nepromijenjena, ali u 16. taktu jasan je kraj prvog dijela na dominantu te početak drugog dijela, gdje bas, ovaj put u oktavama, izgovara uzlazni motiv [B] koji je proširen korištenjem vođice za kvintu (g-cis-d). U 20. taktu, gdje bi [B] trebao biti uzlazna seksta, ponovno je korištena vođica dis za e, a umjesto tona g pojavljuje se b u oktavi, stvarajući intervalski pomak povećane terce. Zadnja 4 takta su na pedalnom tonu toničkog c te nakon 32 takta iznimno proširene harmonije varijacija završava na čistom akordu C-dura.



Slika 35. Taktovi 9-12 varijacije XX

¹³ Ibid.

3.2.21. Varijacija XXI – Allegro con brio – Meno allegro

Ako je prethodna varijacija bila prikaz uzvišenog ili izvanzemaljskog, ili je možda dovela slušatelja do meditativnog stanja, u varijaciji XXI to je naglo prekinuto povratkom u stvarni svijet. Doslovni efekt šoka izazvan je *fortissimo* dinamikom od samog početka, a osim što je prijelaz na varijaciju bio dramatičan, strukturni dijelovi same varijacije stavljeni su u kontrast. Obje polovice sastoje se od dva dijela potpuno suprotnih karaktera: *Allegro con brio* i *Meno allegro*.



Slika 36. Početak varijacije XXI

Allegro con brio (slika 36) čine 4 takta u 4/4 mjeri u kojima su korišteni motivi [A], [B] i [C], u svakom smislu pretjerani i karikirani. U gornjoj dionici variran je motiv [A] u obliku trilera na tonu c3 nakon kojeg melodija skače za oktavu niže. Ponavljanjem ovog motiva jedan glas prelazi ogroman raspon od četiri oktave u samo dva takta, a zatim se isto ponavlja od note g3. Odnos prva dva i druga dva takta izriče motiv [B] (c-g). Cijelo to vrijeme u donjoj dionici je karikiran motiv [C] – ton g ponovljen je čak 32 puta.

Musical score for measures 5-12 of Variation XXI. The title is "Meno allegro" and the dynamic is "p". The score is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with trills and a crescendo. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Slika 37. Taktovi 5-12 varijacije XXI

Meno allegro (slika 37) je velika rečenica od 8 taktova u 3/4 mjeri koja se ponavlja. Pisana je u troglasju čiji glavni sadržaj čini inverzija motiva [E] (f-e, c-h) koja se seli u gornjoj dionici između dva glasa, a prateći sadržaj građen je od varirane i proširene verzije [A] i njene inverzije (d-h-gis-a-h-c i gis-h-d-c-h-a). Četiri takta kasnije skraćivanjem te verzije [A] na četiri osminke nastaje hemiola.

Druga polovica iste je strukture, a u *Allegro con brio* sada se uloge dionica mijenjaju, kao i smjer kretanja melodije. Sadržaj *Meno allegro* jednak je prvoj polovici, ali drugačije harmoniziran i sa sitnim promjenama u vođenju glasova.

3.2.22. Varijacija XXII – Allegro molto alla „Notte e giorno faticar“ di Mozart



Slika 38. Početak varijacije XXII

Mozartov utjecaj često se čuje u varijacijama, ali najizravniji citat je varijacija XXII (slika 38) koja prilagođava motiv [B] u referencu na ariju „Notte e giorno faticar“ iz Mozartove opere *Don Giovanni*. Postoji mogućnost da je ova varijacija bila indirektna poruka Diabelliju, koji je vršio pritisak na Beethovena da završi djelo. U ariji Mozartov lik Leporello govori da noću i danju robuje onome tko to ne cijeni i izražava da ne želi biti sluga. Drugi aspekti djela također se nadovezuju na *Don Giovannija*, ne u smislu doslovnog citiranja glazbe, nego u širem smislu kompozicijske ideje. U operi Leporello kritizira svog gospodara, ali ostaje mu vjeran. Isto kao što Beethoven kritizira Diabellijevu temu, a u isto vrijeme ostaje joj vjeran i iskorištava njene motivičke mogućnosti. Također, Leporello je često preuzimao krinke, praveći se da je nešto što nije, isto kao što neke od kasnijih varijacija preuzimaju krinke, odnosno referiraju se na druge skladatelje – Bacha, Händela, Mozarta.

Varijacija je građena na kombinaciji motiva [B] i motiva iz arije, a u vidu sekvence pojavljuje se i motiv [E]. U drugom dijelu Beethoven je opet duhovit: nakon kadence na

dominanti C-dura skače u As-dur, a zatim u E-dur te u crescendo postepeno modulira do C-dura. Struktura varijacije je skraćena na dva dijela od 8 taktova u 4/4 mjeri koji se ponavljaju.

3.2.23. Varijacija XXIII – *Allegro assai*

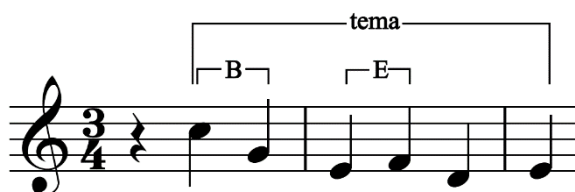


Slika 39. Početak varijacije XXIII

Još je jedna aluzija na drugog skladatelja predstavljena u varijaciji XXIII (slika 39), koja je parodija čembalističke virtuoznosti, a njena figuracija podsjeća na prvu seriju etida koje je napisao Johann Baptist Cramer, engleski skladatelj i pijanist njemačkog podrijetla, Beethovenov poznanik iz Londona. Ova i iduće 3 varijacije nastale su u drugoj fazi rada. Varijacija je u 4/4 mjeri kao i prethodna, strukturom slijedi temu, ali dijelovi su ponovno skraćeni na 8 taktova koji se ponavljaju. Građena je od protupomačnog šesnaestinskog kretanja gornje i donje dionice te od brzog izmjenjivanja dionica od 5. takta. Od motiva iz teme prisutan je jedino [E] u obliku sekvence u obje polovice.

3.2.24. Varijacija XXIV – *Fughetta – Andante*

Nastavljajući s referencama na starije skladatelje, Beethoven piše fugetu kojom aludira na J. S. Bacha. Tema četveroglasne fugete izrađena je od kombinacije motiva [B] i [E] u četvrtinskom kretanju (c-g-e-f-d-e), ponovno u 3/4 mjeri (slika 40).



Slika 40. Tema fugete

Struktura varijacije nije tipična struktura fuge, već slijedi shemu valcera. U prvom dijelu odvija se vrlo pravilna ekspozicija teme: svaki od četiri glasa uveden je nastupom teme u redosljedu alt, sopran, tenor, bas. Prvi i treći nastup teme su na tonici, a drugi i četvrti pisani su kao odgovori na dominantanti. Ostali glasovi vođeni su slobodnom polifonijom. Tema se u cijelosti više ne pojavljuje do kraja prvog dijela, ali se još 4 puta pojavljuje samo glava teme u obliku silazne kvinte (kao u odgovoru). Drugi dio počinje inverzijom teme u altu (d-g-a-g-b-a). Kao takva se u cijelosti pojavljuje još samo jednom, u 20. taktu. U 23. taktu počinje nizanje glava invertirane teme, dajući dojam *strette*, a u 30. taktu u tenoru pojavljuje se glava teme u originalnoj verziji kao najava za idući takt, kad je cijela tema u originalnom obliku izvedena u sopranu, čime varijacija i završava (slika 41). Fugetom završava treća četvrtina seta i još jednom nastaje efekt smirenja prije završne četvrtine te je najavljen još raznolikiji razvoj varijacija nego do sada.

Slika 41. Taktovi 24-33 varijacije XXIV

3.2.25. Varijacija XXV – *Allegro*

Slika 42. Početak varijacije XXV

Prva varijacija u 3/8 mjeri (slika 42) nakon dugog vremena koristi motiv [D] – plesni ritam sadržan je u gornjoj dionici kroz cijelu varijaciju, a podsjeća na tradicionalni njemački ples. U gornjoj dionici je prisutan i motiv [B], ali proširen na silaznu veliku sekstu u prvoj i malu septimu u drugoj frazi, kao i motiv [C] – okvirni glasovi u prvih 8 taktova ponavljaju ton g. Za to se vrijeme donja dionica kreće u istoj šesnaestinskoj figuraciji koja je u cijeloj varijaciji promijenjena samo par puta, a nastaje iz variranog i proširenog motiva [A] (h-c-d-c-h-c).

3.2.26. Varijacija XXVI



Slika 43. Početak varijacije XXVI

Varijacija XXVI (slika 43) nema oznaku tempa, jedina indikacija tempa je oznaka *piacevole* (tal. ugodno) na početku. Zadržana je 3/8 mjera prethodne varijacije. Neobičan je izbor grupacije nota u ovoj mjeri – neprekinut šesnaestinski puls zapisan je uvijek u grupama po 3 šesnaestinke, što u 3/8 mjeri zvuči ili kao hemiola ili 2/4 mjera s triolskim pulsom. Međutim, očito je da grupacije slijede kretanje melodije. Prvih 8 taktova građeno je samo od rastavljenih akorada tonike i dominante C-dura u silaznom kretanju, a od 8. takta pojavljuje se sekvenca iz [E] u kojoj se dionice kreću u protupomaku, a pomicanje modela sekvence ostvareno je zamjenom sadržaja među dionicama. Od 12. takta protupomačno kretanje je u tercama u obje dionice, što pomaže *crescendu*. [B] je vidljiv kao strukturalni motiv u drugom dijelu, kada smjer nizanja rastavljenih akorada postaje uzlazan.

3.2.27. Varijacija XXVII – *Vivace*



Slika 44. Početak varijacije XXVII

Varijacija XXVII (slika 44) čini se kao zbroj karakteristika svoje dvije prethodnice. U 3/8 je mjeri, očit je plesni ritam [D]. Gornja dionica građena je od figuracije u šesnaestinskim triolama izrađene od melodije motiva [E] (e-f-a iz teme postaje h-c-e koji se transponira u svakoj dobi). Glavni sadržaj je u donjoj dionici: ona na početku vrlo jasno u oktavama izriče motiv [B] koji se dalje zadržava samo kao strukturalna komponenta. Od 3. takta melodija gornjeg glasa donje dionice slijedi dio melodije iz [F], dok donji glas podsjeća na motiv [C] ponavljanjem tona g. Na kraju 8. takta počinje sekvenca iz [E] koja svoj sadržaj preuzima iz prethodne varijacije.

3.2.28. Varijacija XXVIII – *Allegro*



The image displays two systems of musical notation for the beginning of Variation XXVIII. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 2/4 time signature. It features a series of chords and melodic fragments, with dynamic markings such as *sf* and *staccato*. The second system, starting at measure 9, continues the piece with similar rhythmic and dynamic patterns, ending with a repeat sign.

Slika 45. Početak varijacije XXVIII

Dio seta od varijacije XXVIII (slika 45) do kraja nastao je u drugoj fazi rada, jedino je fuga djelomično bila skicirana u prvoj fazi. *Sforzandima* na svakoj dobi u 2/4 mjeri Beethoven stvara parodiju na Diabellijeva *sforzanda* u temi. U osminskom ritmu koji traje cijelu varijaciju osminka na glavnoj dobi uvijek je disonantna, često u obliku smanjenog septakorda ili njegovog obrata, a rješenje se događa na drugi, laki dio dobe. Pomaci koji se kao rezultat toga događaju u svim glasovima dolaze iz melodije motiva [E] i njegove inverzije. Struktura varijacije prati temu, a prisutna je i sekvenca iz [E] u oba dijela. Početak drugog dijela građen je od izmjene gornje i donje dionice u nizu oktava. Oktava koja nastupa na laku dobu uvijek je uzlazna ili silazna vođica za oktavu na lakoj dobi. Nakon upornih *sforzanda* koji su do 25. takta bili jedina dinamička sugestija, u sekventnom dijelu druge polovice događa se sada već uobičajena nagla izmjena *piano* i *forte* dinamike. Uporan i ljutit karakter ove varijacije zadnji je slučaj Beethovenovog ismijavanja teme, nakon čega set ulazi u svoju završnicu.

3.2.29. Varijacija XXIX – *Adagio ma non troppo*

The image shows the beginning of Variation XXIX, consisting of two systems of piano music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a *mezza voce* instruction. The melody in the right hand features eighth-note patterns with slurs. The bass line consists of chords. The second system begins with a *cresc.* (crescendo) marking, followed by a *p* (piano) dynamic. The melody continues with more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and slurs. The bass line remains harmonic, with some melodic movement in the right hand.

Slika 46. Početak varijacije XXIX

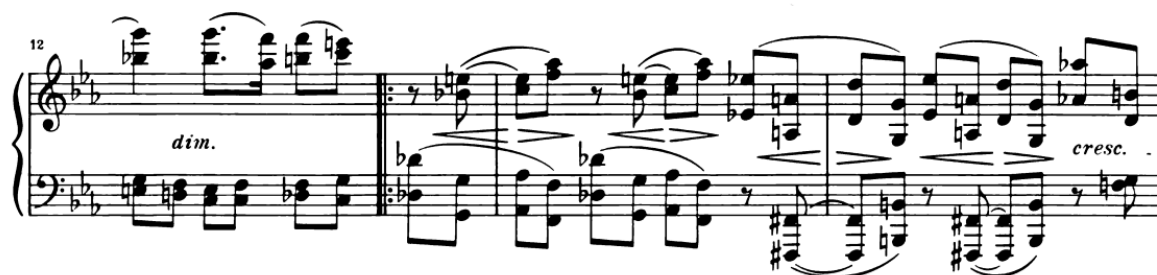
Početak kraja predstavlja varijacija XXIX (slika 46) kojom počinje niz od 3 varijacije u c-molu. Spora varijacija od samo 12 taktova bez ponavljanja tragičnog je karaktera koji osim zbog moluskog tonaliteta nastaje i zbog figuracije u gornjoj dionici: osminka, šesnaestinska pauza, a zatim dvije silazne tridesetdruginke stvaraju jecaj u svakoj dobi. U donjoj dionici za to je vrijeme samo harmonijska pratnja u četvrtinkama, ali one imaju i prikriven motivski sadržaj – svaka sadrži ton g, čineći motiv [C]. Tekstura je ista kroz cijelu varijaciju, osim u 7. i 8. taktu kad se događa izmjena uloga među dionicama.

3.2.30. Varijacija XXX – *Andante, sempre cantabile*

The image shows the beginning of Variation XXX, consisting of two systems of piano music. The first system starts with a *sempre legato* instruction. The melody in the right hand is characterized by long, flowing lines with slurs. The bass line consists of chords. The second system begins with a *una corda* instruction. The melody continues with more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and slurs. The bass line remains harmonic, with some melodic movement in the right hand.

Slika 47. Početak varijacije XXX

XXX. varijacija (slika 47) znatno je drugačije strukture od teme. U c-molu je kao i prethodna varijacija te u 4/4 mjeri. Tekstura je polifona, počinje jednoglasjem, a uvođenjem glasova koji imitiraju početni motiv razvija se u četveroglasje. U 5. taktu počinje sekvenca i dio melodijske figure iz [E] te nakon razvoja fraze kadencira u 8. taktu u As-duru. Iako to nije kraj prvog dijela, početni motiv je sada invertiran i kretanje melodije postaje uzlazno – postupak je uzet iz motiva [B]. Motiv se prvo pojavljuje sam, kao na početku, a zatim postepeno ulaze imitirajući glasovi te dovode do kadence u 12. taktu na tonici c-mola s pikardijskom tercom, a ovdje i završava 1. dio.



Slika 48. Taktovi 12-14 varijacije XXX

Za razliku od prvog, drugi dio se ponavlja (slika 48). Traje samo 4 takta, a temeljni njegov sadržaj čini varijanta motiva [E]. U gornjoj dionici dva puta je ponovljen sekventni model iz [E] kao melodija e-a, dok su u donjoj dionici oktave des-g-as-f koje suptilno priliče istom motivu, a zbog intervala smanjene kvinte stvaraju veliku napetost. U idućem taktu melodija iz [E] seli se u donju dionicu u obliku oktava fis-h, a oktave iz donje dionice su sada u gornjoj: es-a-d-f. Varijacija završava kadencom u c-molu u 16. taktu.

3.2.31. Varijacija XXXI – *Largo molto* – *espressivo*

The image shows the beginning of Variation XXXI in 9/8 time, marked *Largo molto* and *espressivo*. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a 7-measure rest and the instruction "tutte le corde sotto voce", followed by a bass clef with a 7-measure rest and a "cresc." marking. The second system starts with a treble clef containing a 3-measure rest and a "p dolce" marking, followed by a bass clef with a "cresc." marking. The music is characterized by dense, ornamented figuration in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand.

Slika 49. Početak varijacije XXXI

Posljednje smirenje događa se u XXXI. varijaciji (slika 49), još jednoj referenci na Bacha, konkretno na XXV. varijaciju iz Goldberg varijacija, s kojom dijeli sličnu ornamentiranu figuraciju, ali i intervalske pomake. Polaganog tempa, u 9/8 mjeri i u tonalitetu c-mola, *Largo* podsjeća na barokni *arioso*. Građen je od kićenih figuracija pretežito u gornjoj dionici, uglavnom u tridesetdruginskom ili šezdesetčetvrtinskom pulsu te harmonijske pratnje u drugoj dionici. Prva takva figuracija iz predtakta varijacija je motiva [A] – septola h-c-d-c-h-c-d. U gornjem glasu u petoj i šestoj dobi prvog takta pojavljuje se motiv [B] kao silazna kvarta, a u idućem taktu kao silazna kvinta. Na [B] se nastavlja motiv [C] – tri puta ponovljen ton g u gornjem glasu obje dionice. Drugi dio počinje u paralelnom Es-duru, što je ujedno i najava iduće varijacije. Pri drugom ponavljanju drugog dijela čini se kao da će kadencirati u c-molu. Međutim, nakon I. stupnja c-mola, nastupa VI., koji postaje IV. stupanj u Es-duru te varijacija završava na dominantom septakordu za Es-dur (slika 50).

The image shows the final measure of Variation XXXI. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a 2-measure rest followed by a melodic line with a "dim." marking and the lyrics "ri - tar - dan - do pp". The bottom staff is in bass clef and contains a 2-measure rest followed by a harmonic accompaniment. The measure concludes with a dominant seventh chord for E-flat major.

Slika 50. Posljednji takt varijacije XXXI

3.2.32. Varijacija XXXII – Fuga – Allegro

Nakon pripreme njenog nastupa kadencom u prethodnoj varijaciji, veličanstvena trostruka, četveroglasna fuga plesnog poleta i savršene kompozicije u Es-duru u 2/2 mjeri dolazi kao pretposljednja varijacija. U prvoj fazi rada Beethoven je skicirao jednostruku fugu, koju je u drugoj fazi rada pretvorio u trostruku. Više nego na Bacha, ova fuga svojim karakterom podsjeća na velike fuge G. F. Händela.

Prva tema [T1] u originalnom obliku traje 6 taktova, a može se podijeliti na tri dijela u kojima sadrži čak 4 motiva iz valcera. Prvi dio počinje motivom [B]: četvrtinka es u predtaktu silazi na b, što je intervalski pomak silazne čiste kvarte. Ton b se zatim u četvrtinskom ritmu ponavlja puna 2 takta, odnosno 8 puta, aludirajući na repetirajući dominantni ton motiva [C]. U iduća dva takta događa se silazna sekvenca po uzoru na [E] čiji je model kombinacija motiva [E] i [C], a zadnja dva takta prate konturu melodije [F].

Druga tema [T2] u prvom nastupu traje 3 takta, ali uvijek prati [T1] i prilagođava se njenom trajanju. Kontrastna je [T1] u ritmu i smjeru kretanja melodije unutar takta. Počinje cijelom notom naglašenom *sforzandom*, a zatim u polovinkama imitira početni interval motiva [E] i njegovu sekvencu: e-f, d-es koja se događa istovremeno sa sekvencom u [T1]. Prve dvije teme prikazane su na slici 51:

Slika 51. Prikaz [T1] i [T2] i njihovih motivskih jedinica

Cijela varijacija sastoji se od dvije velike cjeline i *code*. Prva cjelina je dvostruka četveroglasna fuga koja unatoč Beethovenovoj odvažnosti u harmonijskom smislu i slobodi variranja teme ipak slijedi tipičnu strukturu fuge: 3 provedbe teme s međustavcima koji ih povezuju.

Od 1. do 28. takta odvija se prva provedba [T1] i [T2]. Obje teme prolaze kroz sva četiri glasa u Es-duru. [T1] nastupa prvi i treći put kao *dux*, a drugi i četvrti kao *comes*. U 27. i 28. taktu kratkim produžetkom teme događa se kadenca na dominantu Es-dura, nakon čega slijedi međustavak od 6 taktova koji vodi do druge provedbe, a čini ga silazna sekvenca građena od početnog materijala iz [T1].

Druga provedba počinje u c-molu, tonalitetu paralelnom osnovnom Es-duru, što je tipično za drugu provedbu fuge. [T1] javlja se u basu u *ff* dinamici, a [T2] ju prati u sopranu. Ovaj dio provedbenog je karaktera, kao srednji dio sonatnog oblika, pa se stoga pojavljuje više manjih međustavaka koji povezuju nastupe teme. U 45. taktu [T1] je u tenoru i [T2] u basu, još uvijek u c-molu. Od 56. takta počinje *stretta*: [T1] nastupa u sopranu, a dva takta kasnije priključuje joj se još jedna [T1] u basu, dok za to vrijeme [T2] nastupa istovremeno u altu i tenoru u originalnom i variranom obliku. Napetost stvorena *strettom* dovodi do kraja 63. takta gdje se u basu pojavljuje prva tema u inverziji [T1i] i to u *ff* oktavama, u f-molu, dok je druga tema u sopranu, također u inverziji [T2i] (slika 52). Slijedi duži međustavak koji sadrži uzlaznu sekvenču s dvotaktnim modelom građeni od dijelova sadržaja [T1] i [T2], kao i njihovih invertiranih verzija. Dvotaktni model nakon tri transpozicije skraćen je na jedan takt i mijenja smjer, odnosno sekvenca postaje silazna. Jednotaktni model se dodatno skraćuje u 84. taktu na samo pola takta.

The image shows a musical score for two systems. The first system, labeled with measure 56, consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff contains several voices with various rhythmic patterns and accidentals. The bass staff has a prominent line starting with a forte (*sf*) dynamic. The second system, labeled with measure 64, also has two staves. The treble staff continues with complex melodic lines, while the bass staff features a descending sequence of notes, characteristic of the 'stretta' section mentioned in the text. Dynamics like *sf* and *ff* are indicated throughout.

Slika 52. Taktovi 56-70 varijacije XXXII – prvi nastup [T1i] u 63. taktu

Skraćivanjem motiva nastaje napetost koja vodi u treću provedbu. Počevši u *piano* dinamici, u osnovnom Es-duru, [T1] nastupa u altu i [T2] u sopranu, a u 90. taktu priključivanjem još jedne [T1] u tenoru i [T2] u basu prije završetka prethodnih nastupa tema nastaje *stretta*. Ovaj razvoj kulminira u 96. taktu kada [T1i] nastupa u basu u oktavama. Tema je sada znatno produžena, a [T2i] javlja se i u altu i u tenoru u *stretti*. Od 107. takta slijedi gomilanje tematskog sadržaja kroz sve glasove koje vodi do zastoja na VII. stupnju Es-dura od 111. do 116. takta te staje na koroni prije drugog dijela.

Slika 53. Prikaz [T3] i [T1v]

Uvođenjem još jedne teme u drugom dijelu fuga postaje trostruka. Strukturom nije formalan kao prvi dio – sadrži samo jednu cjelovitu provedbu teme, nakon čega vodi do vrhunca varijacije kao i cijelog djela.

[T1] se u provedbi pojavljuje samo u variranom obliku [T1v]: zadržana je silazna kvarta na početku i obris melodije iz [F] na kraju teme, a središnji dio je skraćen i ritmički variran. Glavnu promjenu u odnosu na prvi dio čini treća tema [T3] koja se sada javlja uz [T1v] (slika 53). [T3] građena je od niza osminki. S obzirom da se osminski puls u prvom dijelu gotovo nije ni pojavio, neprekinuti osminski puls drugog dijela dovodi varijaciju na višu razinu, dajući dojam „dvostruko bržeg“.

Kretanje melodije [T3] je raznosmjerno, a pojedini segmenti dolaze iz motiva [A] variranog na razne načine. Kraj teme u latentnom dvoglasju prati liniju iz [T1], odnosno originalno iz motiva [F]. U 117. taktu [T1v] nastupa u sopranu uz [T3] u altu. Odgovor slijedi u 121. taktu s [T1v] u basu i [T3] u sopranu. U 125. taktu [T1v] je u altu, a [T3] u basu, a zadnji takav nastup je u As-duru u 129. taktu s [T1v] u tenoru i [T3] u altu. Zadnji nastup je produžen za 2 takta u kojima se odvija modulacija u f-mol. Od 135. do 160. takta traje ogromna *stretta* sa sintezom svih tema: počevši od [T1v], preko [T3] u kombinaciji s oktaviranim [T1], a do kraja [T1], [T2] i [T3] konstantno nastupaju zajedno, stvarajući

nevjerojatnu gustoću sadržaja i obilje zvuka koje staje u 160. taktu na akordu smanjenog septakorda na VII. stupnju Es-dura preko pedalnog tona es, a zatim je taj akord rastavljen u virtuoznim pasažama preko cijele klavijature.

U 161. taktu dolazi do promjene tempa u *Poco adagio*, uz promjenu mjere iz 2/2 u 4/4. U *fortissimo* dinamici ostaje akord d-f-as-ces, samo u gornjoj dionici, nakon kojeg slijedi fascinantna modulacija. Navedeni akord rješava se u tonički kvintakord Es-dura u 162. taktu. Gornji glas, odnosno kvinta kvintakorda b u idućem taktu uzlazi na ces, stvarajući povećani sekstakord es-g-ces koji se rješava u sekstakord Es-dura. U 165. taktu es je enharmonijski promijenjen u dis, a gornji glas b kromatski uzlazi na h, što sada tvori povećani kvartsekstakord u svrhu dominante za e-mol u čiji se sekstakord i rješava u idućem taktu. Kao što je već bio slučaj u nekim varijacijama, dominanta je zamijenjena III. stupnjem C-dura. Kvintakord e-mola ostaje sam u gornjoj dionici na koroni, a gornji glas h predstavlja vođicu za C-dur u kojem će biti posljednja varijacija (slika 54).

Slika 54. Taktovi 160-166 varijacije XXXII

3.2.33. Varijacija XXXIII – *Tempo di Minuetto moderato (ma non tirarsi dietro)*

U drugim setovima varijacija Beethoven se često, kao i Bach i drugi skladatelji, vraćao na početnu temu. Međutim, nakon glazbenog razvoja ovakvog opsega kroz 32 varijacije, nakon gotovo sat vremena uronjenosti pretežno u tonalitet C-dura, a posebno nakon maestralne fuge, nemoguće je uopće zamisliti da na kraju ponovno čujemo Diabellijev trivijalni valcer. Umjesto toga, posljednja varijacija je menuet (slika 55), očita referenca na valcer.



Slika 55. Početak varijacije XXXIII

Menuet se sastoji od tri dijela: prva dva dijela građena su po shemi teme, a nakon njih slijedi duga *coda*, epilog varijacije i cijelog seta. Zaključnom karakteru varijacije pridonosi činjenica da su korišteni svi motivi iz teme, što se nije dogodilo ni u jednoj varijaciji do sada. Iako variran, motiv [B] javlja se u svim oblicima: silazna kvarta c-g i kvinta d-g u prvom dijelu te uzlazna kvinta g-d i seksta g-e u drugom dijelu. Varijacija je, kao što i naslov upućuje, plesnog karaktera, ostvaren upotrebom motiva [D], iako promijenjen u odnosu na original. U temi je [D] nastao zvučnom prvom i trećom dobom u 3/4 mjeri, uz pauzu na drugoj dobi, a u menuetu druga doba nije ispunjena pauzom, ali je vidljivo manje naglašena u odnosu na prvu i treću dobu. Šesnaestinska figuracija koja se prvi put pojavljuje na trećoj dobi 1. takta u obje dionice zapravo je retrogradna verzija [A], a kao takva koristit će se kroz cijelu varijaciju. Na kraju 4. takta počinje sekvenca iz [E] koja sadržava note iz melodije motiva u obje dionice: e-f i fis-g u gornjoj dionici, te b-a i c-h u donjoj. U sklopu sekvence koristi se čak i linija iz basa u temi (e-f-g-e) u 3. taktu koja se dosad nije koristila kao motiv. Od 8. takta počinje razvoj u *crescendu* u kojem se suptilno ocrta melodijska linija iz [F]. Dolaskom do vrhunca *crescenda* u 11. taktu počinje spust po paralelnim silaznim sekstakordima po G-dur ljestvici prema kadenci na dominantu, a u donjoj dionici u 12. taktu pojavljuje se još jedna varirana

verzija [A]. Kao što je već rečeno, drugi dio građen je inverzijom motiva [B], a od 16. takta počinje postupak imitacije koji od jednoglasja vodi do četveroglasja. U 18. taktu dolazi do kratkog uklona u As-dur, ali već u 20. taktu kromatskom modulacijom vraća se na dominantu C-dura te vodi prema kadenci na tonici u 24. taktu.

Coda počinje na kraju 24. takta (*seconda volta*). Na pedalnom tonu c koji se ponavlja u osminskom ritmu imitacijskim postupcima građen je uspon kroz 4 oktave i sa sve gušćom teksturom koji traje sve do 29. takta gdje dolazi na kvintakord C-dura. U iduća 4 takta korišten je sekventni model od 4 šesnaestinke koji se prvo tri puta transponira silazno, a zatim dva puta uzlazno te staje na dominantu za V. stupanj fis-a-d-c, od koje kreće još jedna silazna sekvenca sve do tonike C-dura u 34. taktu.

Završni dio varijacije neodoljivo podsjeća na kraj *Ariette* iz sonate op. 111. Idućih 8 taktova stvaraju smirenje u *pianissimo* dinamici izjednačenim ritmom: izmjena tridesetdruginskih figuracija u jednoj dionici te osminki u drugoj. Glavna melodija u početku je u gornjem glasu donje dionice, a od 36. takta donja dionica ponovno aludira na motiv [C]. U 42. taktu izgovorena je u basu posljednja riječ: Beethoven još jednom podsjeća na motiv [B] koji se postupkom imitacije, ritmičkim ubrzavanjem i uz *crescendo* od *piano* do *forte* dinamike širi po cijeloj klavijaturi, sve dok se ritam ne ubrza do tridesetdruginskih figuracija na kojima i ostaje do kraja. Zadnja dva takta kao da sažimaju neobičnost cijelog djela: u predzadnjem taktu događa se *decrescendo* od *f* do *pp*; donja dionica se u tridesetdruginskom ritmu uspinje od C do c2, a gornja dionica počinje također u tridesetdruginkama, no onda u kompliciranoj poliritmiji s gornjom dionicom (osminska triola i šesnaestinke) j-oš jednom podsjeća na motiv [C] – 8 puta ponavlja ton g. Nakon dolaska u *pianissimo*, posljednji akord cijelog djela je kvintakord C-dura s tercom u najvišem glasu, u *forte* dinamici (slika 56).

Postoji nešto iznimno paradoksalno u samom kraju varijacija. Epilog koji završava naglim smirenjem u ponovljenim akordima u ispisanom *ritardandu* i konačno nesavršenom kadencom ostavljaju na kraju svojevrzni upitnik.

Nakon referenci na Mozarta, Bacha, Händela, Cramera, u menuetu Beethoven aludira na vlastito djelo: *Ariettu* iz sonate u c-molu, op. 111. Iako su sličnosti između te sonate i Diabelli varijacija bile jasne već i u nekim ranijim varijacijama, u menuetu njihova povezanost kulminira. *Arietta* je često opisana kao uzvišena glazba koja nadilazi vrijeme i

nosi klasičnu sonatu u nepovrat, a moglo bi se reći da menuet ovog seta čini isto u formi varijacija.

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system (measures 42-44) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a sixteenth-note pattern in the right hand and a sixteenth-note pattern in the left hand. The second system (measures 45-46) begins with a *cresc.* marking and reaches a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 47-49) starts with a *dim.* marking, followed by *p*, *più piano*, *pp*, and *f*. It concludes with a trill in the right hand.

Slika 56. Taktovi 42-29 varijacije XXXIII

3.3. Pregled cijelog djela

Nakon detaljne analize cijelog seta varijacija, valja promotriti strukturu kompozicije u cjelini. Iako Beethoven nije naznačio manje grupe varijacija, u setu postoje jasni trenuci kada se protok dijela mijenja i time nastaju manje cjeline. Generalno je pravilo bilo da nakon nekoliko brzih varijacija slijedi jedna sporija koja slušatelju daje priliku da apsorbira glazbeni sadržaj. Set se tako može podijeliti na 7 logičnih manjih grupa.

3.3.1. Grupacija varijacija

1. grupu čine varijacije I-IV. Odvažnim odstupanjem od karaktera teme u I. varijaciji počinje grupa u kojoj ritmički puls postepeno raste. Predstavljene su prve varijacije glavnih

tematskih motiva koji će se najviše varirati u setu, kontrastni karakteri te prvi polifoni postupci u varijacijama III i IV.

V. varijacija mijenja tijek djela i označava početak 2. grupe. Temelji se na drugačijoj razradi motiva [B] i čini bitne harmonijske iskorake. Puls se i dalje nastavlja ubrzavati kroz varijacije VI i VII te vodi do prvog smirenja u setu u varijaciji VIII, romantičnoj minijaturi koja stvara dojam kratkog odmora prije daljnjeg razvoja.

Prvom varijacijom koja napušta osnovni tonalitet C-dura, varijacijom IX, počinje 3. grupa. Nakon nje slijedi virtuozna varijacija X koja se suptilno referira na I. varijaciju. Varijacije XI i XII predstavljaju nove načine variranja motiva [A] i smiruju puls.

Najveću 4. grupu u setu čini središnji dio, provedbenog karaktera: varijacije XIII-XX. Duhovite varijacije XIII i XV odvojene su prvom sporom, meditativnom varijacijom XIV, a nakon njih slijedi masivna jedinica varijacija XVI i XVII točno na sredini seta. Puls se kratko smiruje u varijaciji XVIII, nakon koje Beethoven u varijaciji XIX jasno podsjeća slušatelja na temu. Grupa završava izvanvremenskom varijacijom XX koja označava i kraj prve polovice seta u vidu vremenskog trajanja izvedbe.

Druga polovica seta i početak 5. grupe označeni su šokantnim efektom varijacije XXI, nakon čega slijede 3 reference na druge skladatelje: na Mozarta u varijaciji XXII, Cramera u varijaciji XXIII i Bacha u varijaciji fugeti XXIV. Smirujuća zadnja varijacija grupe anticipacija je velike fuge koja će uslijediti kasnije i konsolidacije djela na širem planu.

6. grupa ponovno podsjeća slušatelja na valcer s 3 varijacije u 3/8 mjeri, od kojih su XXV i XXVII plesnog karaktera. Varijacija XXVIII posljednja je koja ismijava temu svojim svjetovnim, besmisleno ljutim karakterom.

Posljednja grupa br. 7 predstavlja finale djela. Kroz 3 tragične varijacije u c-molu priprema se kulminacija cijelog djela u trostrukoj fugi u Es-duru, varijaciji XXXII. Posljednja varijacija, menuet, nije dio nijedne grupe, već stoji sama za sebe kao svojevrsna produhovljena inačica Diabellijevog banalnog valcera, povratak na temu. Valcer je kroz 32 varijacije prošao kroz transformaciju i izašao u svojem preporođenom obliku.

3.3.2. Simetrija djela

Kao što je najavljeno na početku rada, na sveobuhvatnom planu kompozicije bitna je shema teme zbog paralele koju čini sa shemom cijelog seta. Diabellijev dvodijelni valcer čiji dijelovi imaju po 16 taktova međusobno su u simetričnom tonalitetnom odnosu. Takva zrcalna struktura tema direktno je preslikana na cijeli set (slika 57). Ako shvatimo posljednju

varijaciju kao preobrazbu teme, to ostavlja shemu od 32 varijacije omeđene temom i njenom rekapitulacijom. Točno u sredini seta nalaze se dvije varijacije XVI i XVII koje su međusobno pisane kao odraz jedna drugoj. To znači da je prvih 16 varijacija s temom simetrično drugih 16 varijacija s menuetom, isto kao što je prvih 16 taktova valcera tonalitetno simetrično s drugih 16 taktova. Manje grupe varijacija navedene u prethodnom poglavlju također su simetrične. Simetrija čak može objasniti i neobičnu I. varijaciju – ona je zrcalno gledano odraz eksplozivne fuge čime je naizgled neobjašnjiva pojava na početku balansirana na samom kraju.

Nemoguće je sa sigurnošću reći je li zrcalna struktura djela bila Beethovenova istinska namjera, ali pomisao da je to bila puka slučajnost u setu ovoliko golemog opsega teška je za povjerovati. Rudolf Buchbinder u svojoj knjizi „Der letzte Walzer“¹⁴ navodi: „Beethoven isprepliće varijacije na toliko mnogo razina - kako na površini tako i u različitim dubljim aspektima, da se teško za neko drugo djelo u klasičnoj glazbi može reći da je tako temeljito zamišljeno i isplanirano, ili tako briljantno konstruirano, kao Diabelli varijacije.“

¹⁴ Buchbinder, Rudolf. *Der letzte Walzer: 33 Geschichten über Beethoven, Diabelli und das Klavierspielen*. Beč: Amalthea Signum Verlag, 2020.

Tema	Vivace	3/4	C-dur		
					valcer
I	Alla Marcia maestoso	4/4	C-dur	1. grupa	
II	Poco allegro	3/4	C-dur		
III	L'istesso tempo	3/4	C-dur		
IV	Un poco più vivace	3/4	C-dur		
V	Allegro vivace	3/4	C-dur	2. grupa	
VI	Allegro ma non troppo e serio	3/4	C-dur		
VII	Un poco più allegro	3/4	C-dur		
VIII	Poco vivace	3/4	C-dur		
IX	Allegro pesante e risoluto	4/4	c-mol	3. grupa	
X	Presto	3/4	C-dur		
XI	Allegretto	3/4	C-dur		
XII	Un poco più moto	3/4	C-dur		
XIII	Vivace	3/4	C-dur	4. grupa	
XIV	Grave e maestoso	4/4	C-dur		
XV	Presto scherzando	2/4	C-dur		
XVI	Allegro	4/4	C-dur		
XVII		4/4	C-dur		os simetrije
XVIII	Poco moderato	3/4	C-dur		
XIX	Presto	3/4	C-dur		
XX	Andante	3/2 (6/4)	C-dur		
XXI	Allegro con brio – Meno allegro	4/4 – 3/4	C-dur	5. grupa	
XXII	Allegro molto alla „Notte e giorno faticar“ di Mozart	4/4	C-dur		
XXIII	Allegro assai	4/4	C-dur		
XXIV	Fughetta – Andante	3/4	C-dur		
XXV	Allegro	3/8	C-dur	6. grupa	
XXVI		3/8	C-dur		
XXVII	Vivace	3/8	C-dur		
XXVIII	Allegro	2/4	C-dur		
XXIX	Adagio ma non troppo	3/4	c-mol	7. grupa	
XXX	Andante, sempre cantabile	4/4	c-mol		
XXXI	Largo molto – espressivo	9/8	c-mol		
XXXII	Fuga - Allegro	2/2 – 4/4	Es-dur		
XXXIII	Tempo di Minuetto moderato	3/4	C-dur		menuet

Slika 57. Pregled svih varijacija uz objašnjenje strukture seta

4. ZAKLJUČAK

Detaljna analiza Beethovenovih Diabelli varijacija na mikro i makro planu omogućila je donošenje zaključka ovog rada. Različiti aspekti analize mogli bi se čitatelju pričiniti međusobno kontradiktornim ili dvosmislenim. Ono što stvara sumnju u ovakvu zrcalnu interpretaciju formalne strukture seta iznesenu u poglavlju 3.3. je činjenica da je taj aspekt iz slušateljeve perspektive neprimjetljiv. Gotovo je nemoguće pri izvedbi ili slušanju izvedbe doživjeti osnu simetriju – varijacije XVI i XVII kao sredinu djela, povezati energiju I. varijacije s masivnom fugom ili osjetiti kako se manje grupe varijacija postupno prema kraju slažu u zrcalni odnos s prvom polovicom djela, a trajanje izvedbe toliko je dugo da samo iznimno koncentriran um i uho mogu shvatiti posljednju varijaciju, menuet, kao preobraženu inačicu Diabellijevog valcera.

Međutim, to niti nije cilj. Čarolija ovog djela leži upravo u tome da ono postoji i razvija se u više dimenzija istovremeno. Najprimitivniji aspekt seta, koliko god napredan u vidu skladateljske vještine, predstavlja motivska razrada teme od prve do posljednje varijacije. Različiti karakteri nastali iz takve maštovite razrade motiva i drugih originalnih skladateljskih postupaka stvaraju trenutke rasta i olakšanja napetosti koji čine izvedbu protočnom. Drugu dimenziju djela Tovey je opisao: „Ovaj veliki set varijacija ima ogromnu energiju nečega što se okreće oko svoje osi ili se kreće u orbiti.“¹⁵ Simetrija strukture i preobrazba teme iz valcera u menuet predstavljaju sasvim drugu razinu, aspekt koji na prvi pogled nije očit, ali njegovim postojanjem Diabelli varijacije stvaraju vlastiti kozmos, vlastitu dimenziju. Na taj su način, bez obzira na prihvaćanje ili odbijanje svijeta, ostale zapisane u vječnost.

¹⁵ Ibid.

5. LITERATURA

- 33 Variations on a Waltz by Diabelli, Op. 120 - Beethoven Pushes Variations on a Theme to its Limits: Part 1. *Foundation for the Revival of Classical Culture*, <https://www.ffrc.org/daily-dose-of-beethoven/2020/8/24/33-variations-on-a-waltz-by-diabelli-op-120beethoven-pushes-variations-on-a-theme-to-its-limits-part-1> (pristup 26. studenog 2023., posljednja promjena 24. kolovoza 2020.)
- Beethoven, Ludwig van. *Diabelli Variationen Opus 120*. Ur.: Felix Loy München: G. Henle Verlag, 2018.
- Brendel, Alfred. *Music, Sense and Nonsense – Collected Essays and Lectures*. London: The Robson Press, 2015.
- Buchbinder, Rudolf. *Der letzte Walzer: 33 Geschichten über Beethoven, Diabelli und das Klavierspielen*. Beč: Amalthea Signum Verlag, 2020.
- Dahlhaus, Carl. *Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 1987.
- Geiringer, K. (1964). The Structure of Beethoven's "Diabelli Variations." *The Musical Quarterly*, 50(4), 496–503. <http://www.jstor.org/stable/740958> (pristup 24. listopada 2023.).
- Hadow, W. H. (1927.) Variation-Form. *Music & Letters, JSTOR*, 8(2), 1927, 126–130, <http://www.jstor.org/stable/726516>. (pristup 27. siječnja 2024.).
- Kinderman, William (1982). The Evolution and Structure of Beethoven's "Diabelli" Variations. *Journal of the American Musicological Society*, 35(2), 306–328, <https://doi.org/10.2307/831148> (pristup 6. prosinca 2023.).
- Kovačević, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*, 1. svezak A-Goz. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.
- Lockwood, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*. New York, W. W. Norton & Company, 2005.
- Schindler, Anton. *Beethoven as I Knew Him*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.
- Tovey, Donald Francis. *Essays in Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1944.
- Wegeler, Franz; Ries, Ferdinand. *Ludwig van Beethoven*. [prijevod: Sanja Lovrenčić]. Zagreb: Mala zvona, 2020.
- Žmegač, Viktor. *Majstori europske glazbe*. Zagreb: Matica hrvatska, 2009.