Ludvig van Beethoven: Sonata op. 2 br. 3 Formalno harmonijska, tehnička i interpretativna analiza

Pleše, Bojan

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:175:029853

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-22**

Repository / Repozitorij:

Repository of Arts Academy

SVEUČILIŠTE U SPLITU

UMJETNIČKA AKADEMIJA U SPLITU

ODJEL ZA GLAZBENU UMJETNOST

ODSJEK ZA GLASOVIR

DIPLOMSKI RAD

Ludwig van Beethoven: Sonata op. 2 br. 3

Formalno-harmonijska, tehnička i interpretativna analiza

Student: Bojan Pleše

Studijski smjer: Glasovir

Mentor: Kosovka Čudina, v. pred.

Ak. god. 2022./2023.

Split, 2023.

Sadržaj

1. UVOD 1

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN 2

2.1. ŽIVOTOPIS 2

2.2. BEETHOVENOVE SONATE 4

3. SONATA OP. 2 BR. 3 5

3.1. FORMALNO-HARMONIJSKA TEHIČKA I INTERPRETATIVNA ANALIZA 5

3.1.1. PRVI STAVAK, *Allegro con brio* 5

3.1.2. DRUGI STAVAK, *Adagio* 14

3.1.3. TREĆI STAVAK, *Scherzo (Allegro – Trio)* 19

3.1.4. ČETVRTI STAVAK: *Allegro assai* 23

4. ZAKLJUČAK 28

5. LITERATURA I IZVORI 29

6. PRILOG – NOTE SONATE 30

1. UVOD

Ovaj rad je posvećen Sonati op. 3 br. 2 Ludviga van Beethovena. Detaljna analiza strukture stavaka i tehničkih problema koje sonata krije ima za svrhu pokazati Beethovenovu stvaralačku veličinu i moju moć interpretacije koja se temelji na dugom i detaljnom učenju i vježbanju sonate na četvrtoj godini studija. Ova duga i teška sonata pokazuje i Beethovenovu izvođačku moć u mladosti dok ga nije zadesila tragična sudbina te izvođačku moć svakoga tko sonatu ovih dana uspješno izvodi. Slušatelj može ostati impresioniran zvukom kakav pružaju današnji klaviri, a moju pomisao pri prvom susretu sa popularnim prvim stavkom otkrit ću u zaključku ovog rada.

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN

2.1. ŽIVOTOPIS

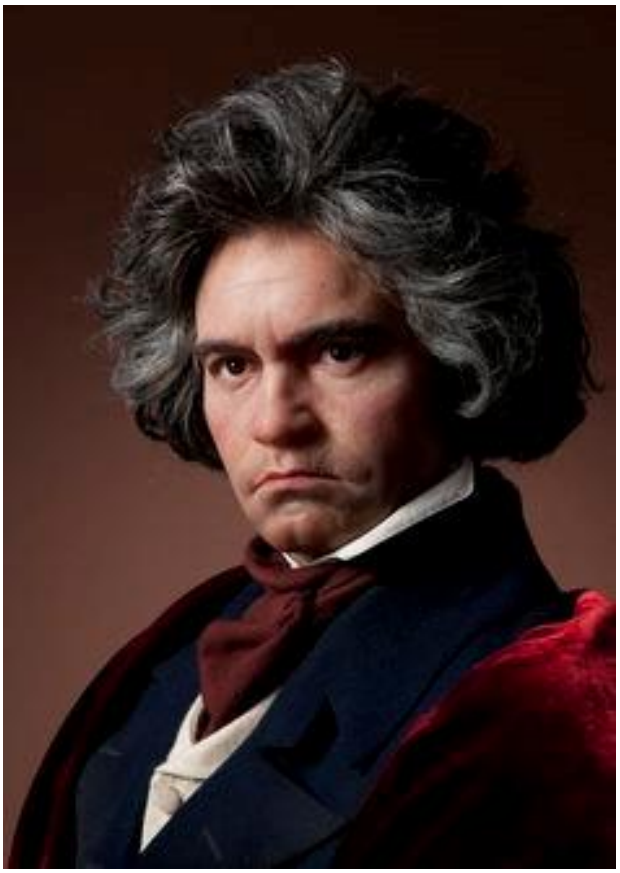
Ludwig van Beethoven je nesumnjivo jedan od najpoznatijih skladatelja klasične glazbe. Rođen je 1770. u Bonnu, u muzičkoj obitelji. Johann, Ludvigov otac, bio je strog i odlučan u namjeri da, poput Leopolda Mozarta, od sina napravi čudo od djeteta. Zbog očeve naravi Ludvig ljepše uspomene veže uz majku i djeda. Svog se djeda Beethoven često prisjećao, a njegova slika, jedino je što odnosi iz rodne kuće po odlasku u Beč. Svojoj majci ljubav je znao iskazati kroz muziku, a specifične su bile proslave njezinih rođendana uoči kojih bi Beethoven tjednima uvježbavao s prijateljima vlastite kompozicije. Nažalost, takvih rođendana nije bilo puno jer je ona umrla kad Ludvigu bijaše sedamnaest godina. Jedina slična ljubav koju je doživio je sudbinska ljubav prema glazbi koju mu je otac odredio ispisavši ga iz škole kad je dječaku bilu jedanaest godina.

Kao dječak je svirao nekoliko instrumenata, a svom učitelju Christianu Neffeu bio je toliko zahvalan, da je kazao kako će on biti zaslužan postane li Ludwig van Beethoven jednoga dana slavan. Sa trinaest godina postao je član kneževskog dvorskog orkestra. Imao je Beethoven želju primati poduku i od Mozarta, ali se u Beč trajno doselio tek godinu dana nakon njegove smrti. Živio je tamo teško, ali stalno vođen idejom da bude samostalan umjetnik. Imao je toliko ponosa da je u jednoj izjavi sebe rangirao kao važnijeg od ikojeg kneza, a najpopularniji izljev prkosa vjerojatno je kidanje posvete treće simfonije kad se Napoleon proglasio carem („nikakvom caru ja ne posvećujem svoja dijela“). U 25. godini počeo je gubiti sluh što je s obzirom na njegove težnje i mogućnosti bila najtragičnija sudbina. Kako ga je izluđivala komunikacija s ljudima, morao se Beethoven izolirati i sam provoditi svoje najteže životne trenutke. Ova neobična kob odrazila se na Beethovenovu glazbu i kombinirana sa Beethovenovom genijalnom individualnošću pokrenula novi procvat u klasičnoj glazbi. Zato se za opis velikana često koristi izraz „posljednji klasičar i prvi romantičar“. Poput romantičara nalazio je Beethoven inspiraciju u prirodi da bi smogao snagu za tragičan život gluhog glazbenika i stvarao do kraja svog života.

Revoluciju čini na području forme ponajviše u sonatnom obliku i formi varijacija, što se najbolje vidi evolucijom njegovih klavirskih sonata i simfonija. Pričamo li o dijelima svrstanima

u opuse, većinu Beethovenovih orkestralnih dijela čine koncerti i simfonije što ne čudi s obzirom na traženost tih formi u doba bečke klasike. Velik je i broj djela koja nisu svrstana u opuse. Za razliku od njegovog „idola“ Mozarta (Beethoven bi mogao biti idol Mozartu jer je uspio opstati kao samostalan umjetnik), koji samoostvarenje doživljava pišući osim simfonija i opere, Beethoven je napisao samo jednu. Iako ih je napisao manje od svojih suvremenika simfonije su i Beethovenov zaštitni znak, jer u sebi sažimaju veliko bogatstvo dramatike. Evolucija Beethovenovog stila možda je najizraženija u kompletu od 32 klavirske sonate.

Umro je u Beču 26. ožujka 1827. u 58. godini života, a uspio je steći takvu popularnost da je njegovom sprovodu prisustvovao „cijeli“ Beč.



Slika 1. Kompjutorski rekonstruirana slika L. van Beethovena

2.2. BEETHOVENOVE SONATE

Beethovenove klavirske sonate su među njegovim najvažnijim djelima. Od pijanista traže inteligenciju i mirnoću izvedbe koja počiva na tehničkoj spretnosti pa ne čudi da su često zadana dijela na klavirskim natjecanjima. Mijenjajući ciklus manipulirajući sa brojem i formom stavaka Beethoven je kroz svoje sonate ostvario što nitko nakon njega nije ni pokušao. Do početka 20. stoljeća jedino Schubert piše veći broj klavirskih sonata. Beethovenove rane sonate su najklasičnije i pod velikim utjecajem Mozartovog i Haydnovog zvuka. Ipak, ubrzo mijenja stil, a Wenzelu Krumpholzu piše kako od sada piše drugim načinom.[1] Sonate postaju formalno nepravilnije s odstupanjima od klasičnog oblika i dugačkim stavcima. U srednjem razdoblju Beethoven piše sonate s različitim brojem stavaka (op. 54, 78 i 90 imaju samo dva stavka), počinje eksperimentirati sa zvukom i formom, postaje odvažniji i pokazuje svoju duboku ekspresiju. U zadnjim godinama života piše sonate op. 101, 106, 109, 110 i 111 koje su ujedno tehnički najzahtjevnije. Oblik i forma su puno slobodniji, nalik romantičnim sonatama, a počinje koristiti i polifone tehnike skladanja poput fuga i fugata.

[1] Christlieb Kalischer, A.: **Beethoven's Letters**, Cambridge University Press, 2014.

3. SONATA OP. 2 BR. 3

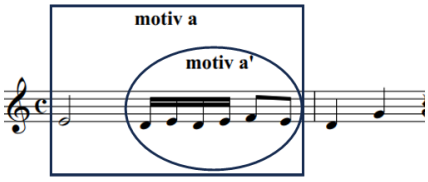
Sonata je posvećena J. Haydnu. Iako se oko nekih stvari nisu slagali, Beethoven je svoje divljenje Haydnu izrazio i usporedivši ga s velikanima Mozartom i Bachom. Sonata je nastala 1795. godine, objavljena je u opusu s prvom i drugom sonatom i sve su četverostavačne. Sonata br. 3 smatra se prvom virtuoznom, a ujedno i jednom od zahtjevnijih njegovih sonata. Koliko virtuozno planira skladati za glasovir Beethoven je jasno dao do znanja svojim c mol triom iz opusa 1, a isti opus donosi scherzo gotovo kao ustaljeni treći stavak ciklusa pa ne čudi da su tako koncipirane i druga i treća sonata. Svakom svojom idućom sonatom Beethoven donosi nešto novo tako da će neki ciklusi imati i manje stavaka pa se može naslutiti da je u ovoj mladenačkoj fazi stvaralaštva Beethoven koristio brzi scherzo da bi pisao i svirao virtuoznije. Sonata je izdana 1796., a prvi put izvedena otprilike godinu dana ranije.

3.1. FORMALNO-HARMONIJSKA TEHIČKA I INTERPRETATIVNA ANALIZA

3.1.1. PRVI STAVAK, *Allegro con brio*

Prvi stavak je sonatnog oblika. Strukturu klasičnog sonatnog oblika s dvije teme koja je tradicionalno trodijelna, mladi Beethoven širi na četiri dijela. Tako se stavak može podijeliti na ekspoziciju, provedbu, reprizu i drugu provedbu. Moguće je, da je ovakvo proširenje sonatnog oblika povezano s istovremenim Ludvigovim radom na klavirskom koncertu i sugerira javnosti da je (Beethoven) sonati, kao i klavirskom koncertu, mjesto na velikoj pozornici.

Ekspozicija započinje prvom temom (t. 1-12). Smještena je u srednji registar, a pisana u obliku velike rečenice koju čine tri četverotakta. Osnovni tonalitet je C dur, a predstavljen je simetričnom četverotaktnom frazom građenom od ponovljenog dvotakta unutar kojeg se izdvaja motiv koji će tokom stavka često biti korišten, u dužem ili kraćem obliku (motiv a ili a').



Pr. br. 1

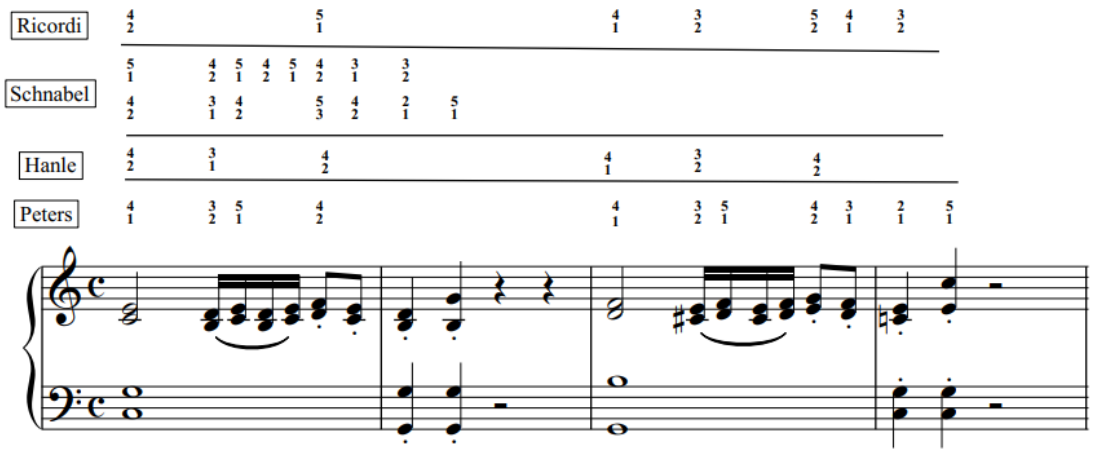
U ponavljanju motiv se ne mijenja ritamski, ali harmonijski odnosi stavljaju ova prva dva dvotakta u zrcalnu simetriju[2]. Metarski naglasak samog motiva nalazi se na prvoj dobi drugog takta, a za maksimum zbivanja iskorištene su četiri različite ritamske vrijednosti: polovinka, figura od 4 šesnaestinke, dvije osminke, dvije četvrtinke i povratak na dulje trajanje u vidu polovi pauze. Zbog takve ritamsko-metarske organizacije motiva, polovinka predstavlja jedinicu pulsa, što podrazumijeva brži *allegro* i opravdava naslov stavka *con brio*. Naredna dva četverotakta započinju motivom **a** u novoj harmonijskoj i ritamskoj varijanti – motiv **a** se ponavlja u skraćenom obliku (kao motiv **a'**), nakon čega slijedi kadenca. U prvoj frazi melodija je u gornjoj dionici, u drugoj prelazi u dionicu basa, a obzirom na način iznošenja materijala i harmonijsku podlogu, ova se dva četverotakta ponašaju kao mala perioda, tim više što ih povezuje spojna figura u basu u ritmu triola. Zadnji četverotakt donosi sve više *sforzata* što sugerira dinamski rast prema završnoj kadenci. Tema završava savršenom autentičnom kadencom u C duru.

Prva tema započinje vedro i na neki način bezbrižno. Obzirom da je građena slaganjem dvotakta, odnosno četverotakta, treba napraviti sve što je moguće kako bi njenu cjelovitost realizirali i zadržali. U tome prvenstveno pomaže dinamički rast unutar prvog četverotakta koji se ostvaruje zamišljenim crescendom za vrijeme pauza (u unutarnjem uhu treba čuti jačanje zadnje četvrtinke dvotakta). Početak druge fraze vrhunac je kojega se ne smije prerano napustiti i na kojemu se treba zadržati barem dva takta, u čemu će pomoći Beethovenov *sforzato* na drugoj četvrtinki t.6. Kadenca donosi neznatno popuštanje netom stvorene napetosti, ali triole u basu ne dozvoljavaju prekidanje tijeka. U zadnjoj frazi akcenti pomalo mijenjaju karakter motiva i zamjenjuju lepršavost ozbiljnošću.

Da bi tema dobila obilježje lakoće i bezbrižnosti potrebno je savršeno tehnički ovladati šesnaestinskom figurom u tercama, što nimalo nije jednostavno. Prvenstveno je potrebno pronaći prstomet koji sviraču najviše odgovara (premda je promjena prstometa ovdje, kao i u svakom drugom ukrasu dozvoljena u trenutku kad nastane „zamor materijala“). Ponuda prstometa razlikuje se od izdanja do izdanja, a primjer u nastavku donosi prstomete najrespektabilnijih izdavača.

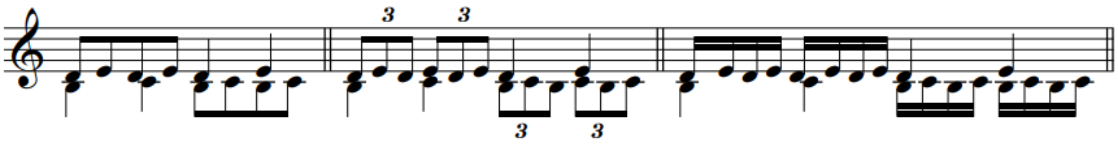
2 Neki će ovaj tip gradnje nazvati korespodentnim četverotaktom jer fraziranje odgovara ideji „pitanje – odgovor“

Pr. br. 2



Nakon što je prstomet odabran, treba poraditi i na pravilnom izvođenju dvohvata (dva tona se izvode jednakom jačinom i u isto vrijeme). Naredni primjer donosi najučinkovitiju vježbu za savladavanje dvohvata legato. Obavezno treba koristiti prstomet kojim će se terce kasnije izvoditi.

Pr. br. 3



Na kraju, kod izvedbe treba započeti ukras potpuno opušteno u čemu može pomoći minimalno odizanje ruke nakon odsvirane polovinke i pedal koji će povezati polovinku s ukrasom, a kojeg treba uzeti zajedno s polovinkom, a pustiti s prvim tonom ukrasa.

Promjena strukture nakon završne kadence prve teme govori da započinje nova cjelina – most (t.13-25). Građen je od male periode i 6 taktova proširenja. Perioda sadrži 2 male rečenice s različitim kadencama, od kojih prva završava na tonici C dura, a druga modulira u G dur.

Most započinje naglo i iznenađujuće. Oznaka je *ff,* ali treba biti oprezan i ne iskoristiti svu snagu, jer se na taj način neće moći realizirati *crescendo* u tzv. ''uzlaznom'', niti *decrescendo* u silaznom dvotaktu. Izmjenjivanjem razloženog toničkog kvintakorda C dura i lomljenih oktava u desnoj ruci melodija se penje do vrha, lijeva ruka uspon prati nizanjem tonova istog razloženog akorda u ritmu dvije osminke – četvrtinka, podcrtavajući tako metričku podjelu

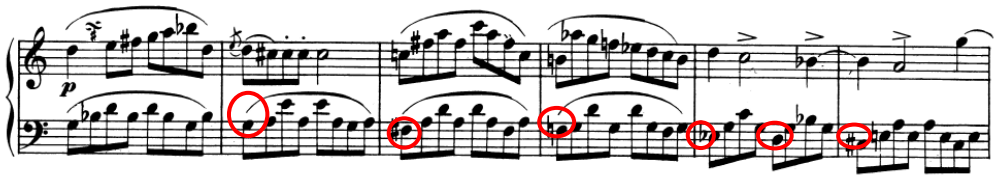
takta na dva. Uspon mora zvučati svečano, nalik fanfarama koje pozivaju ljude da se pridruže, primjerice, karnevalskoj povorci. Dvotakt ''silaska'' niže ''motive uzdaha[3]'' koje lijeva prati u donjoj terci. Premda nigdje nisu ubilježeni lukovi kojima bi opravdali vezivanje dvije po dvije osminke, izvođačka praksa sugerira drugačije.

Kako bi sve bilo u skladu s metalnim zvukom fanfara, prvi se dvotakt cijeli svira pod jednim pedalom, ali ako to prostor ne dozvoljava, zamijeni se polupedalom. U silasku, kratki pedali na prvu od dvije osminke podcrtavaju dinamiku motiva. Na samom kraju druge rečenice periode, neposredno pred prelazak u G dur, u basu se javlja kratka fraza na koju Beethoven skreće pažnju akcentiranjem prvog tona, sinkope.

Šest taktova proširenja kao da reflektiraju zadovoljstvo svjetine sakupljene da bi nešto slavila. Među njima kriju se i glazbenici pa se čuje zvuk flaute i pikola u visokim trilerima i nizovima ''malih nota''. Silazna G dur ljestvica u forte dinamici stavlja točku na ovaj prizor.

Tri dobe pauze dovoljne su sviraču da odsluša zamišljeni decrescendo i pripremi zvučni i karakterni kontrast te započne drugu temu u pravoj atmosferi. Nježna i sjetna druga tema je ujedno i opsežna i raznolika, a sadrži dvije veće cjeline koje povezuje modulativna razrada[4]. Prvu cjelinu čine dvije šesterotaktne rečenice u kojima treba pratiti harmonijske promjene i liniju basa, a melodiju svirati ravnije i suzdržanije[5], ali velikim legatom[6]. Prva rečenica započinje u g molu i modulira u d mol, a druga, dosljedno ponovljena u gornjoj kvinti, iz d mola vodi u a mol. Modulativnoj šesterotaktnoj rečenici građu određuje harmonijska pratnja (2 + 2 + ½ + ½ +1).

Pr. br. 4

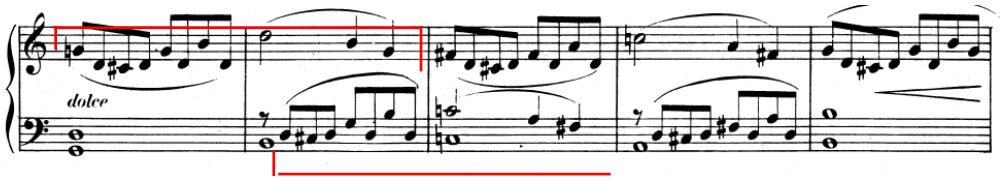


[3] ''Motiv uzdaha'' – pojam uvriježen u razdoblju baroka, a predstavlja dva tona u razmaku silazne sekunde povezana legato lukom.
[4] D. F. Tovey ih označava kao teme A, B i C
[5] Jedan veliki klavirski pedagog je izjavio kako je tu harmonija glavna, a melodija samo ''nužno zlo''.
[6] Postoji teorija da se Beethoven ovom temom obratio Bachu, upotrebivši njegov ''motiv tuge'' te da je ona zapravo zahvala Bachu.

Šesterotakt koji slijedi (t.39-44), a povezuje dvije cjeline, u obliku je sekvence sa dvotaktnim modelom, proširene ponavljanjem posljednjeg takta za oktavu niže. To znači da je građen 2 + 2 + 1 + 1 takt. Svaki fragment je u drugom tonalitetu, a modulacija se redovito odvija na drugoj polovini drugog takta modela sekvence. Iz a mola, preko g mola stiže se D dur, no ubrzo se vidi da se radi o dominanti G dura, tonaliteta drugog dijela druge teme. Prvim tonom novog šesterotakta mijenja se karakter. Iza sjetnog i pjevnog fragmenta, bez pripreme i pauze, hrabro i odlučno, u forte dinamici započinje prvi dvotakt. Promjenu karaktera treba na vrijeme pripremiti i paziti da se ne osjeti prije nego li je predviđeno. Čvrste i jasne ljestvice *poco legato* izmjenjuju se s akordima energično i čvrsto. Za razliku od promjene karaktera iz pjevnog u robusni, povratak u pjevnost je nešto prirodniji i lakši jer se u drugoj ljestvici da primijeniti *decrescendo*. Beethoven ga nije označio, pa ga moramo primijeniti diskretno i u zadnji čas. Ali samo razmišljanje o njemu pomoći će u pravilnoj realizaciji.

Drugi dio druge teme (t. 45-60) započinje s dva takta uvoda nakon čega slijede jedna osmerotaktna i jedna šesterotaktna rečenica. Prva 4 takta obje rečenice građena su tehnikom kanonske imitacije dvotaktne fraze što zvuči poput razgovora dvije osobe koje jedna drugoj upadaju u riječ.

Pr. br. 5



A možda se usred karnevala dogodila ljubav, pa dvoje mladih nestrpljivo jedno drugome šapuću. U pauzi između dva ljubavna priznanja Beethoven je valom pokušao dočarati atmosferu trenutka, pa je uzbuđenje koje raste i pada prikazao melodijom koja se penje pa spušta praćenu *crescendom* i *decrescndom*. Dinamika kanonske imitacije prilično je neugodna, jer ruke istovremeno rade suprotne radnje, pa ta mjesta treba posebno vježbati dokle god se pokreti ruku ne automatiziraju, a uho ne bude u stanju pratiti obje dionice vertikale. U prvoj rečenici razgovor započinje „ona“, a dozvoljava si i da ima glavnu riječ, pa nastavlja priču i kad „on“ u razgovoru ne sudjeluje (t. 51-54 i 59-60). U drugoj rečenici razgovor započinje muški

lik. Ženski lik ponovo želi nastaviti priču sam, ali govori sve glasnije i glasnije pa je za pretpostaviti da je ometaju fanfare koje se iz daljine sve glasnije čuju.

I zaista, *codetta* započinje fanfarama zvukom nalik onima u mostu, ali s drugačijim razmještajem motiva. Za razliku od mosta gdje su isti motivi imali dva takta uspona, a kroz dva takta silaska se vraćali u obliku ''motiva uzdaha'', ovdje se nakon takt i po uspona vraćaju u velikoj rastvorbi. Beethoven kao da se pokušava negdje popeti, ali mu ne ide iz prve. Prvo koristi harmoniju tonike C-dura, potom DD2, a tek sa D6 uspijeva dosegnuti vrh. Zaustavlja se na njemu dva takta ponavljajući 4 puta isti polutaktni motiv. Slijede 4 takta spuštanja uz izmjenjivanje toničke i dominantne harmonije u G duru, te još 4 takta kadence. Slijedi novi materijal[7] s nizom gruppetta formiran u tri dvotakta (2x2 + 2 takta), a proširen kadencom. Ekspozicija završava valom lomljenih oktava i autentičnom kadencom. Do pojave novog materijala s oznakom *piana*, cijela codetta je u *forte* dinamici, pa treba kalkulirati sa snagom kako bi se ipak osjetile male promjene dinamike. Početak ima oznaku *forte*, ali nećemo koristiti svu snagu kako bi mogli iskoristiti rast do prvog *sforzata.* To će važiti i za t. 73-75 kao i za završne oktave.

Codetta je sigurno najvirtuozniji segment ekspozicije. Prevladavaju lomljene oktave, ali tu su i velike rastvorbe, dvohvati i akordi non legato te ukrasi.

Lomljene oktave ubrajamo u tehniku rotacije, točnije polurotcije jer se pri njihovom izvođenju koristi zamah samo jedne strane ruke. Prvi ton izvodi se prstom koji svladava interval septime ili none, ovisno o smjeru, dok se drugi realizira zamahom ruke fiksirane na interval oktave.

Provedba započinje šesterotaktnom rečenicom kakvu smo netom prije sreli u codetti između dvije virtuozne cjeline. Počinje u molu, vrlo intimno, mekše od prethodne. *Grupetto* je u *pianu*, a dva akorda u odnosu D – T koja ga slijede su u *pianissimu* s kristalno jasnim gornjim glasom. Prva dva dvotakta su u istoj dinamici, treći iznenadno počinje nenajavljenim *forteom.* Za razliku od one u codetti, ova rečenica je modulativna i kreće iz c mola, a preko f

[7] D. F. Tovey ga označava kao temu D

mola vodi do dominante nekog Es tonaliteta. Taj će akord Beethoven zadržati i kroz prvi dvotakt nove cjeline.

Slijedi 6 dvotakta sazdanih od valova razloženih akorada u desnoj ruci i kromatskog niza tonova u basu (B – H – C – CIS). Prvim kromatskim pomakom basa, D7 na tonu 'B' mijenja se u sm7 na tonu 'H', a umjesto njegovog rješenja nastupa kvartsekstakord f mola. Slijedi D7 na tonu 'CIS', ostvaren enharmonijskom zamjenom i alteracijom tona 'C'. Dominantni kvintsekstakord D dura zadnja je fraza u ovom dijelu provedbe koju karakterizira izmjena harmonija uz minimum kretanja (zastoj). Akordi su razloženi u tzv. „lomljenom obliku“ i u *forte* su dinamici. Trebaju biti jasni i zvučni, ali i u besprijekornom *legatu*. Kako bi se dobio potreban zvuk, ne bi se smjelo oslanjati na pedal već legato realizirati rukom. Tu bi mogli pravi*t*i probleme silazni nizovi obzirom na to da je udaljenost petog prsta od palca veća od raspona ruke. Stoga, da ne bi došlo do pojave neprimjerenog skakutanja, pokret palca bi uvijek trebao biti isti. Harmonijske valove treba osjetiti, a bojom tona i izrazom popratiti sve promjene.

Lomljeni akordi spadaju pod pokretne položajne figure pa se kod vježbanja treba usredotočiti na kvalitete izvođenja figure i na čistoću promjene položaja.

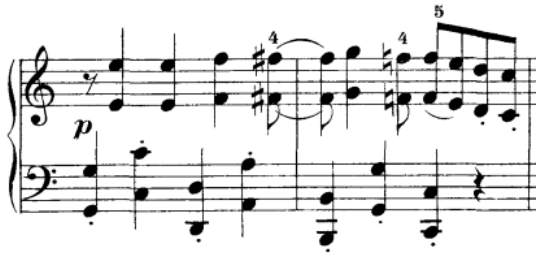
Promjena oblika figura u zadnja dva takta i oznaka *calando* pripremaju „lažnu reprizu“, a oznaka *pp* sugerira i prisustvo *decrescenda*.

„Lažna repriza“ započinje prvom temom u D duru, ali već nakon prvog četverotakta jasno je da se ipak radi o razradi osnovnog motiva prve teme, a ne o reprizi. Razrada započinje harmonijskom sekvencom od tri ponavljanja četverotaktnog modela u donjoj kvinti, odnosno gornjoj kvarti. Model sadrži dvije dvotaktne fraze. U prvoj se motiv dijeli uz akcentiranje osminki na lakim dobama, a u drugoj se akcentiranje lakih doba nastavlja, ali se javlja motiv s oktavnim skokom koji se provodi imitacijski, u sinkopiranom ritmu i uz nastavak akcentiranja. Prva fraza je sva tri puta rađena od tonova D7 tonaliteta čijom dominantom je završila prethodna, pa bi tonalitetni plan sekvence bio: g mol, c mol, f mol. Završetak sekvence donosi dva dvotakta proširenja druge fraze u kojima se i dalje ističu akcenti na lakim dijelovima takta, a koji završavaju tonikom G-dura. Zadnji dio provedbe čini zastoj na dominanti osnovnog tonaliteta, s time da je prvih 6 taktova, građenih imitacijom osnovnog motiva, u dominantnom tonalitetu, dok su posljednja 4 takta, u kojima se u silaznom nizu ponavlja središnji fragment

motiva, na tonovima D7 C dura. Varijante osnovnog motiva iskorištene su kako bi se najavila repriza.

Reprizu otvara prva tema, skraćena na dva četverotakta. Spojnu figuru u basu zamjenjuje četvrtinska pauza kao kratka cezura između poznatog i novog sadržaja. Umjesto trećeg četverotakta ubačen je materijal koji izgleda kao novi, ali ako pomnije pogledamo uočit ćemo da dionica basa započinje doslovnim ponavljanjem melodije iz prethodne fraze te da je potom transponirana za kvartu naviše. Gornja dionica korespondira u sinkopama donoseći melodiju u uzlazno-silaznom valu. U t. 151 dionice zamjenjuju mjesta i u zadnja tri takta donose silaznu sekvencu od tri ponavljanja jednotaktnog modela sa završetkom na dominanti temeljnog tonaliteta. Nova melodija u sinkopama na neki način unosi radost u prvu temu. Započinje vrckavo, u *pianu*, s crescendom do sinkope i decrescendom u silaznim osminkama, pa čak i kad dinamički raste do *fortea* ne pretvara se u nešto drugo – zdepasta i trapava osoba pokušava imitirati šarmantnu i koketnu, ali joj to ne uspijeva, pa je priča najprije duhovita.

Pr. br. 6



Druga tema je transponirana u osnovni tonalitet, što znači da prva grupa teme (takt 161) započinje u c molu, a druga grupa (takt 181) u C duru.

Kodetu u 218. taktu prekida harmonija As dura i tako započinje druga provedba. Ona se može podijeliti na dva dijela: prvi (t. 218-232) je u cijelosti izgrađen na akordnim pasažima i gradacijski vodi prema dominantnom kvartsekstakordu C dura. Osim dinamikom, gradacija se ostvaruje ubrzavanjem ritma (osminke – triole) i metra (dvotakt – takt). Nakon 6 taktova toničke harmonije As dura nižu se harmonije smanjenog septakorda sa uzlaznim smjerom kretanja basove dionice (AS-B-C-D-ES-F-FIS-G) koja se zaustavi tek na akordu dominantnog kvartsekstakorda. Nakon kratkog zastoja, kao da izlazi iz akorda, jednoglasna melodija se uzdiže u visinu, a zatim se, koristeći materijal osnovnog motiva, ljestvično spušta udvostručena sekstom u donjem glasu. Zaustavivši se na određenoj visini motiv se ponavlja izmjenično u dvije varijante, zatim se raspada na figure i konačno postaje trilerom iznad harmonije

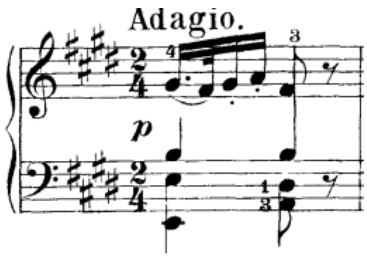
dominante osnovnog tonaliteta. Slijedi kratki zastoj na tonu F pa kromatski spust do početnog motiva. U ovom prisjećanju prve teme nalazi se glava teme u originalnom četverotaktnom izdanju, kao da odaje počast motivu koji je dao toliko sadržaja ovom stavku. Sljedeća cjelina ima 12 taktova i prema sadržaju se može podijeliti na uzlaznu – silaznu gradaciju i dvije kadence. Uzlazni se dio kreće po akordu u taktnim cjelinama, zatim slijedi ljestvično silazno kretanje gdje se metar dijeli na pola takta pa dodatno na dobe. Varava kadenca i general pauza provociraju virtuozan završetak stavka. Kadenca nakon general pauze donosi moćne akorde koji nagovještaju pobjedu virtuoziteta, a stavak zaključuje niz lomljenih oktava preuzet s kraja ekspozicije i transponiran u osnovni tonalitet.

3.1.2. DRUGI STAVAK, *Adagio*

Drugi stavak je u formi ronda s jednom temom čiji nastupi su odvojeni epizodama. Pisan je u E-duru, gornjoj medijanti C dura, tonalitetu dosta udaljenom od temeljnog tonaliteta sonate. Stavak sadržajem podsjeća na karakterni komad, omiljenu romantičarsku formu.

Tema (T. 1 – 10) je u obliku male periode s dvotaktnim proširenjem. Osnovni motiv, „glava teme“, traje jedan takt. Metarski naglasak motiva je na prvu dobu, a odredilo ga je sporo kretanje pratećih glasova i zvukovno skraćivanje druge dobe.

Pr .br. 7



Obje rečenice koje čine periodu počinju s dvotaktom građenim od osnovnog motiva ponovljenog za tercu niže. U prvoj rečenici on je u E duru, a u drugoj u fis molu. Drugi dvotakt prve rečenice završava na dominanti, dok isti takav na kraju periode vraća temu u osnovni tonalitet pomoću lanca dominanti. Slijedi kadenca sa završetkom na tonici u tercnom položaju što ostavlja prostor proširenju. U ovoj se kadenci pojavljuje luk iz violinske prakse koji odvaja subdominantu od kadencirajućeg kvartsekstakorda pa u redakcijama poput one Arthura Schnabela nalazimo sva četiri akorda kadence povezana jednim lukom. Dvotaktno proširenje ponavlja prijašnju sekvencu dodatno obogaćenu sinkopama te završava uvjerljivijom kadencom. Gotovo cijela tema je u strogom četveroglasju, toliko simetrična i pregledna koliko nastavak nije.

Svi motivi unutar teme odvojeni su pauzama što temu naizgled čini fragmentarnom. Međutim, kako svaki motiv do zadnjeg dvotakta završava dominantnom harmonijom koja uvijek zvuči kao pitanje, pa uz ovaj niz upita, možda čak i pristojnih i sramežljivih molbi i slušanje zadnjeg tona motiva preko pauze, cjelinu neće biti teško ostvariti. Tome uvelike pomaže i pravilno odabran tempo, a njega će odrediti četvrtinski puls koji proizlazi iz kretanja pratećih glasova. Da bi se zadržala tečnost tempo ne smije biti prespor jer će pauze zvučati predugo i tako odijeliti, a ne povezati sadržaj.

Tema je s tehničke strane sazdana uglavnom od legato dvoglasa i akorada. Da bi se to ostvarilo prsti će biti blago fiksirani da oni koji ne mogu ostvariti potpuni legato spretno odrade prenošenje težine ruke. Od pomoći je zamišljanje (možda najbolje zvuka tihog gudačkog kvarteta) i predviđanje pravog *legata*, a od još veće pomoći je pedal. Prekidom pedala mogu se vrlo precizno i efektno pojaviti pauze, a specifičnost klavirskog tona Schnabel koristi da u svojoj interpretaciji poveže i prvi motiv pa i *staccato* osminke podvrgava pedalizaciji i gornjoj dionici stavlja luk od početka do kraja motiva. Osim svega, za potpunu tonsku sliku neophodan je i opuštajući pokret zgloba na kraju svake fraze jer će prstima omogućiti pravovremeno opuštanje. Zbog širine pozicije i izraženijeg pokreta, oktave u sekvenci mora amortizirati i ostatak ručnog lanca.

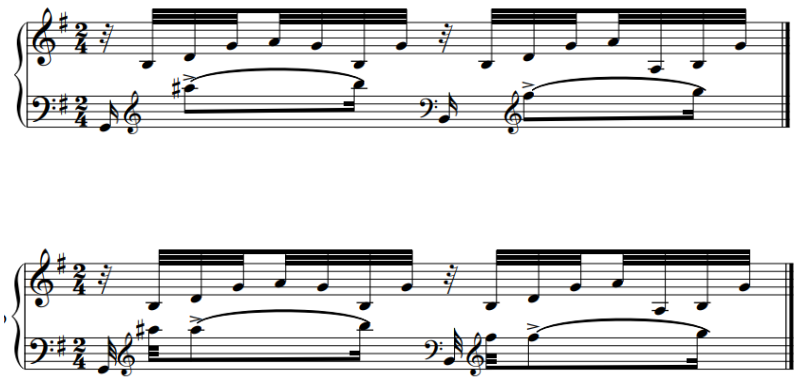
Slijedi troglasna epizoda u kojoj vlada linearnost. Odmah su uočljive tridesetdruginske prateće figure smještene u srednji glas što uz basove tvori harmonijsku podlogu. Kako je cijela epizoda izgrađena na jednolikoj pratnji, podsjeća na klavirsku minijaturu. Osim toga, u epizodi se krije glavna tehnička poteškoća ovog stavka: veliki skokovi lijeve ruke preko desne koji moraju biti izvedeni brzo i opuštajuće kako bi se ruka stigla pripremiti na drugačiju boju tona i tako očuvati jedinstvo troglasja.

Za izvježbavanje ovog mjesta nijemo vježbanje skokova jedini je pravi način, ali uz uvjet da desna ruka stoji iznad klavijature i to u tri faze: desna ne svira, desna svira reduciran sadržaj (figuru sažetu u akord) i desna svira sav sadržaj.

Profesor Ruben Dalibaltayan predlaže još jedan način vježbanja skokova koji bi se mogao nazvati „anticipirajući" s obzirom na to da se ton na koji skačemo odsvira još jednom unaprijed, u vidu anticipacije. Takvim vježbanjem bi se pokret skoka ubrzao, a kvaliteta tona na koji se skače poboljšala[8].

[8] K. Čudina: O vježbanju osnovnih vrsta klavirske tehnike kroz Czernyjeve etide op.740, Split, 2022

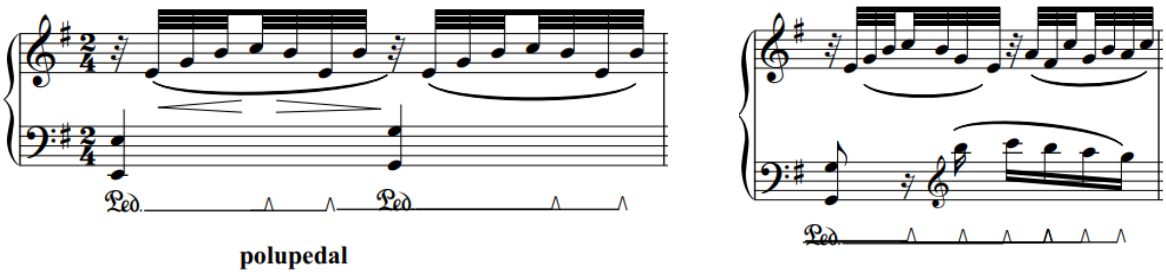
Pr. br. 8



način vježbanja

Figuracije kojima vlada desna ruka su u ugodnim pozicijama, ali mnogobrojne promjene neakordičkih tonova su poput malih zamki za um izvođača dok se bavi skokovima lijeve ruke. Prateće figure mogu djelovati hipnotizirajuće za slušatelja, ali izvođaču moraju predstavljati čvrsto uporište pa Schnabel u svojoj interpretaciji stavlja dodatnu uputu da se izvode izražajno, ali izjednačeno i bez *rubata*.

Pr. br. 9



Kroz čitavu epizodu koriste se samo ova dva načina pedaliziranja

Prema tonalitetnom planu epizoda se može podijeliti na dva velika, donekle simetrična dijela.

Prvi dio (takt 11 – 25) započinje trotaktnom frazom u e molu. Beethoven vješto koristi mutaciju iz dura u mol da lančano poveže temu s epizodom pa se može reći da koristi tonalitet da prevari slušatelja. U ponavljanju (takt 14) je sadržaj transformiran u dursku varijantu, a harmonijsku napetost povećava sniženi šesti stupanj, dok durska varijanta u idućem taktu, nagovještava kraj cjeline. Doista, dvotaktna kadenca potvrđuje modulaciju ove rečenice u G

dur (takt 17 – 18). Ponavljanja kadencirajućih progresija u proširenju što slijedi, imaju za svrhu potvrdu tonaliteta, a pažnju uzima gornji glas koji donosi appogiature u sinkopiranom ritmu. Kako su G dur i e mol paralelni tonaliteti, prvi i drugi dio su jednostavno povezani sekundarnom dominantom u 25. taktu.

Drugi dio započinje dramatičnim upadom novog karaktera potkrijepljenog prvim javljanjem *fortissima*. Tragičan prizvuk dolazi od silazne velike sekste u dubokom registru (baš kao na početku Chopinove b mol sonate). Metarsko oblikovanje je sukladno onom s početka, a modulativnost znači razradu materijala. Trotaktna fraza u e molu završava harmonijom smanjenog septakorda u ulozi dominante a mola (28. takt). Ista se fraza potom sekvencira u a molu, a završava dominantom h mola (31. takt). U zadnjem javljanju fraza završava u e molu, no za osjećaj kraja nedostaje harmonijska vertikala, a trenutak je poseban jer je prvi i jedini put u cijeloj epizodi gornji glas zazvučao na teškoj dobi. Ipak, donji mu glas opet oduzima prednost slobodno imitirajući njegovu frazu ubrzavajući tako i metar. Metar se zatim ponovo usporava dugim zastojem na dominanti e mola (takt 37 – 42). U gornjem glasu se javlja sinkopirani ritam te tako čini simetriju u ovoj dugoj i nepreglednoj epizodi. Beethoven koristi mutaciju mola u dur, da bi preko zajedničke dominante povezao epizodu s temom.

U 43. taktu nastupa tema. Nakon duge i zamršene epizode tema donosi još veću svjetlost negoli u početku stavka. Ona se doslovno ponavlja, ali njena konačna kadenca je izbjegnuta i Beethoven tako ponovo iznenađuje slušatelje. U 53. taktu se umjesto harmonije E dura nalazi C dur pa se u tom tonalitetu ponavlja glava teme s intervalskom varijantom motiva čineći tako korespondentni dvotakt. Motiv je variran i karakterno jer nosi oznaku *fortissimo* pa možda ima ulogu podsjetiti slušatelja na dramatične događaje iz prošle epizode. Ovaj je dvotakt iskorišten kao prijelaz između teme i epizode.

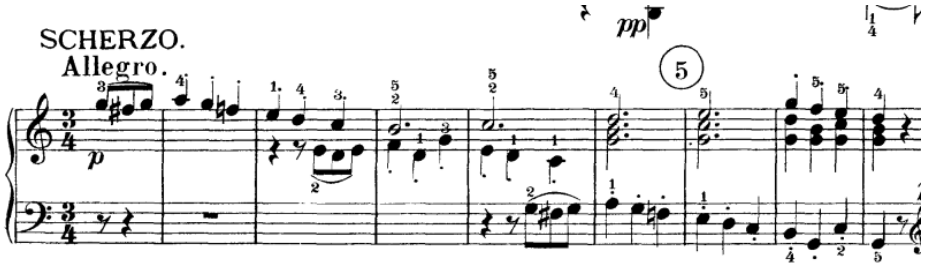
U 55. taktu ponovo kreće epizoda, ovaj put skraćena na samo 12 taktova. Oblikovana je kao rečenični niz. Prva rečenica je četverotaktna i modulira iz C dura u E dur. Druga rečenica je trotaktna (takt 59 – 71), a treća četverotaktna i obje potvrđuju E dur kao tonalitetni centar. Od skladateljevih provokacija nalazi se samo jedan (*sforzato*) naglasak na samom kraju oznake za stišavanje dinamike (*decrescenda*). U 66. taktu iskorišten je uzlazni akordni pasaž kao prijelaz između epizode i posljednjeg nastupa teme transponiranog u viši registar.

Na razini metarske organizacije, tema je u posljednjem javljanju nepromijenjena. I dalje zauzima 10 taktova, a izgrađena je od jednotaktnih fraza. Na svim ostalim razinama tema je varirana. Najbitnija stavka je promjena karaktera (posebno posljednja pojava fortissima u polovičnoj kadenci), ali valja zadržati spokoj jer se kraj stavka već da naslutiti. Ostale promjene uključuju transpoziciju u viši registar, redukciju sloga (67 i 68 takt), ornamentiranje (neakordni tonovi u 68. taktu i predudari u taktu 69 i 70), harmonijske promjene (uklon u cis mol s polovičnom kadencom u 72. taktu i varava kadenca u 74. taktu) i melodijsko-ritamske promjene (76. takt).

Napokon, tema dobiva svoju dugo očekivanu kadencu uveličanu oktavama u melodiji, a ulančano s krajem teme počinje koda. Duboko ispod ponavljajućeg tona H (koji je pogodan kao predstavnik toničke i dominantne funkcije E dura), poput pozdrava se javlja varijanta početnog motiva. Stavak završava umirujuće, u dubljem registru, što dolazi kao kontrast visokom registru i glasnoj dinamici na početku kadence u 79. taktu. Kako ova kadenca izvođaču donosi mogućnost slobodnijeg izražavanja (u pogledu korištenja sviračkog aparata, brzine ukrasa, i produljenja pauze), posljednji se dvotakt može odsvirati vrlo ritmično bez usporenja i ostavit će još bolji efekt prijelaza na treći stavak.

3.1.3. TREĆI STAVAK, *Scherzo (Allegro – Trio)*

Treći stavak ima formu složene trodijelne pjesme. *Allegro* i njegovo *da capo* ponavljanje čine okvir triju, a za malo ljepši završetak Beethoven je napisao i kodu. Osnovni tonalitet je C-dur.



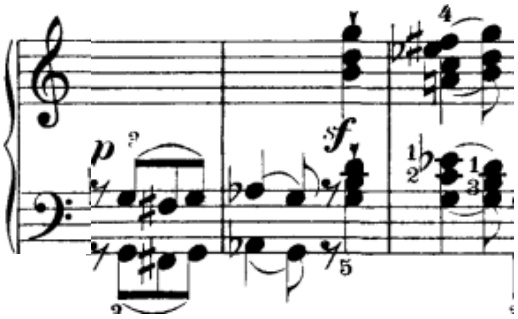
Pr.br. 10

Allegro je trodijelna pjesma. Po tradiciji su središnji i zaključni dio objedinjeni u jednu repeticiju. A dio, označen prvom repeticijom, građen je od dvije osmerotaktne rečenice. Osnovni motiv ima dva takta, ali mu pripada i predtaktna figura koja vodi do metričkog naglaska motiva. Ostatak motiva čini silazni ljestvični niz četvrtinki. U Prvoj rečenici motiv se u troglasju razrađuje kanonskom imitacom u okviru C dura. Srednji glas ima harmonijsku varijantu motiva zbog uzlazne melodije kojom nastavlja gornji glas. Kretanje glasova postaje homofono u zadnjem dvotaktu, odnosno kadenci ove osmerotaktne rečenice.

Druga rečenica počinje u g molu, a završava u G duru. Vodeći, srednji glas donosi motiv u molskoj varijanti koji potom dijeli i lančano spušta molskom ljestvicom do durske kadence. Donji glas se priključuje s odmakom od takta i razrađujući samo dio motiva ubrzava metarsko zbivanje. Ponavljanja figure u harmonijskim varijantama za stupanj uzlazno čini protupomak u odnosu na donju dionicu sve do homofone kadence u posljednjem dvotaktu.

Središnji dio započinje tonom G kao dominantom c mola i na sličan način kao u prethodnoj rečenici donosi razradu materijala. Izloženi se dvotakt razrađuje kroz ponavljanja: sekventnim ponavljanjem u b molu, inverzijom glasova, varijantom u As duru, varijantom na dominanti c mola. Niz se prekida polovičnom kadencom pa slijedi zastoj na dominanti kojeg čini osam taktova građe 2 + 2 + 4 i proširenje od tri takta. U zastoju se izlažu dva motiva: kruženje oko dominante i appoggiature sekundarnih dominanti. U rekapitulaciji sadržaja pri transponiranju ovih motiva odnosi se mijenjaju pa appogiature postaju dominantne, a kruženja oko tonike.

Motiv kruženja transponiran u viši registar prilikom trotaktnog proširenja zastoja ima ulogu najave reprize. U ovim se zastojima krije i dominantni tehnički problem stavka: skokovi.

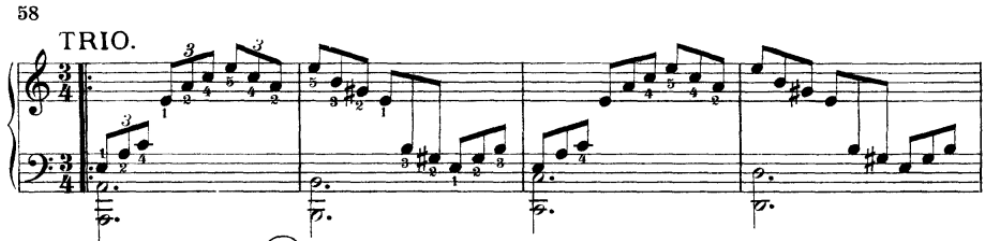


Pr. br. 11

Za razliku od skokova u drugom stavku, ovi skokovi su u obje ruke (srećom u istom smjeru), i u znatno bržem tempu što podrazumijeva manje vremena za pripremu ruke. Da bi stvar bila kompliciranija, u izmjeni ova dva motiva ruka mora u kratkom vremenu izvesti niz različitih (čak suprotnih) radnji. Za pravilno izvođenje ovog mjesta motivima se mora dati podjednak značaj jer iako se akordički motiv varira i donosi novi sadržaj, motiv kruženja započinje i završava cjelinu. U prvoj fazi vježbanja treba se posvetiti samim motivima pa je najbolje vježbati ih izolirano, ali ritmično u tempu kako bi se stekla tonska predodžba. Spajanje motiva u drugoj fazi vježbanja najbolje je započeti od *sforzato* akorada. Razlog tome su promjene harmonija u gornjem registru i važnost samog sforzata za cjelinu. Kako je sforzato najvažnija točka ovog mjesta, njegova pravilna izvedba je preduvjet pravilnim skokovima. Završna faza izvježbavanja skokova i postizanje cjeline ići će puno lakše uz ovakav pristup. Zaključni dio koji ima ulogu rekapitulacije sadržaja građen je od dvije osmerotaktne rečenice i proširen je zastojem na tonici. Početna rečenica je promijenjena tako da kadencira u osnovnom tonalitetu. Druga rečenica donosi poznati materijal, ali na način da vodi iz subdominantnog (f) mola u osnovni tonalitet. Kadenca je savršena autentična što znači oblik rečeničnog niza. Preostali materijal preuzet je od zastoja u središnjem dijelu.

Dok allegro zbog polifonog razrađivanja i *tutti* kadenci ima prizvuk simfonijskog orkestra, trio je tipičan klavirski. Velike rastvorbe trozvuka u desnoj ruci maksimalno su brze i zbog toga se izdvajaju po tehničkoj zahtjevnosti. Suradnja prstiju, podlaktice i zgloba koji ih veže mora biti sjajna. Ponovljeni vrhunac ovih pasaža čini dvoglasje u jednoj ruci jer se peti prst mora istaknuti dodatnom aktivnosti. Uvježbavaje ove tehnike svest će se na podjelu na male cjeline

koje se potom uvezuju u veću. Sve pozicije moraju se precizno izvoditi legato i staccato jer zbog tihe dinamike pasaži zvuče *leggiero*. Schnabel u svojoj interpretaciji čak stavlja oznaku *molto leggiero* u kadenci kad dvoglasje postaje jasnije.



Pr. br. 12

Trio je u obliku trodijelne pjesme sazdane od dvotaktnih motiva, a tonalitetno središte je a-mol. Schnabel sugerira nešto sporiji tempo od početnog *allegra*. Motiv tvori uzlazna (tonička) i silazna (dominantna) akordna melodija. Naglasak motiva čini ponovljeni vrhunac melodije na teškoj dobi drugog takta. A dio je osmerotaktna rečenica što modulira iz a mola u e mol. Posljednji dvotakt, koji je odgovoran za kadencu čini drugačiji motiv. Neobično je, no a dio ne sadrži ijednu Beethovenovu artikulacijsku ili dinamičku oznaku. Drugi dio nije označen znakovima za ponavljanje, već je raspisan radi drugačijeg završetka.

U b dijelu se poznati materijal razrađuje sekventno tako da tvori niz rečenica. Prva rečenica je četverotaktna, a modulira iz C dura u d mol. Ovaj model se potom sekvencira za stupanj više u d molu, ali završava polovičnom kadencom a mola pa slijedi repriza a dijela.

U reprizi a dijela sadržaj nije doslovno ponovljen, nego je transponiran u viši registar. Bitna je i promjena u kadencirajućem dvotaktu koji je sada u osnovnom tonalitetu.

U raspisanom ponavljanju oblika središnji b dio je doslovno ponovljen, a promjena nastupa u ponavljanju a dijela: drugi četverotakt završava harmonijom G dura radi logičkog povezivanja trija s ponavljanjem *allegra*. Osim zbog brzine, ova silazna rastvorba četverozvuka teška je zbog glasnoće. Lijeva ruka mora završiti frazu, dakle liniju pasaža mora smisleno preuzeti od desne (bez narušavanja kvalitete tona ili ritma). Prijelaz treba izvesti briljantno pa će svaka vježba s primjenom akcenata, promjenom artikulacije ili drugačijom ritmizacijom biti od koristi.

Koda započinje ulančavanjem motiva oktavnog skoka, a dolaskom do dominante bas se na njoj zadržava osam taktova. Idućih osam taktova je u okviru zastoja na tonici, a u oba slučaja

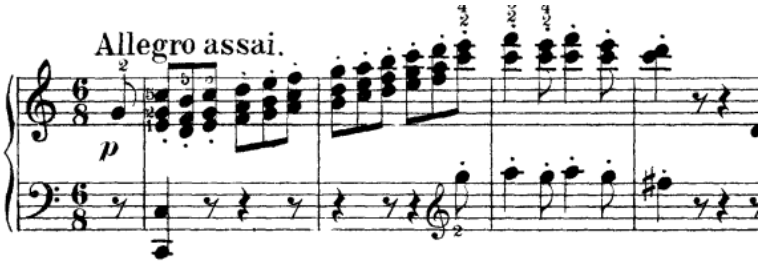
bas konstantno provocira sa disonantnom appogiaturom u vidu male sekunde. Iznad basa desna ruka akordima donosi dvohvate i trozvuke, prvo silaznog, a onda uzlaznog kretanja. Stavak završava dvotaktnim proširenjem, a riječ je o oktavama što se pomiču za malu sekundu od vođice do tonike c dura. Ova dedinamizirajuća koda, puna je disonanci i ritamski je živa pa sa stilom završava stavak i opravdava njegov naslov.

Dok se izvođač bori sa polifonim razradama, zahtjevnim skokovima i pasažima te metarskim pomacima u ovom ritmičnom i živopisnom stavku, slušatelj se može opustiti i prepustiti jasnim kadencama i drugim tonalitetnim postupcima da ga sigurno i logično vode kroz formu.

3.1.4. ČETVRTI STAVAK: *Allegro assai*

Finale sonate Beethoven je zamislio u formi sonatnog ronda. Glavna tema je u c duru i u svakom javljanju je proširena na drugačiji način. Logično, najsličniji originalu je onaj nastup koji prethodi reprizi druge teme, a najveću transformaciju ima posljednji nastup koji se poistovjećuje s kodom. Druga je tema u ponavljanju transponirana u osnovni tonalitet i tako prati tonalitetni plan sonatnog oblika. Treća, koralna tema podsjeća na oblik pjesme, ali se i ona razrađuje do zastoja na dominanti kad počne motivska najava reprize.

Osnovni motiv je četverotaktan, a izgrađen je od niza akorada. Ima i karakterističan uzmah, ali on nedostaje kada se dijelovi lančano povezuju. Metarski naglasak motiva se nalazi na teškoj dobi trećeg takta, vrhuncu melodije što dijeli motiv na dva dijela. Kao u prvom stavku. Isto je i njegovo ekspozicijsko izlaganje: pitanje – odgovor.



Pr. br. 13

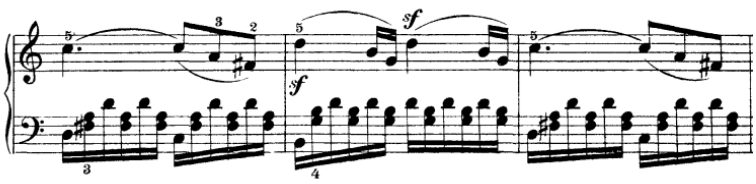
Nakon glave teme slijedi njezino proširenje sa deset taktova zastoja na dominanti. Za metar (2 + 2 + 2 + 1 + 1 + 2) je zadužena donja dionica dok gornji glas niže pasaže. Novi nastup glave teme ujedno znači i njezin kraj jer je zadnji akord motiva alteriran, a to izaziva i njegovo dijeljenje, pa se ljestvičnim nizom potvrđuje modulacija u G dur.

Temu i njezinu razradu čini nekoliko virtuoznih tehnika. Uspješnost nizova *staccato* akorda koji čine motivsku jezgru stavka ovisi o njihovoj izjednačenosti i povezanosti. Riječ je o sekstakordima pa su prsti fiksirani u relativno širokoj poziciji. Zbog brzine potrebno je ujednačeno kretanje podlaktice, a tiha dinamika traži oduzimanje težine ruke. Akorde je potrebno izvježbavati od manjih cjelina prema većoj, a fokus mora biti na izvođenje *staccata* ručnim zglobom.

Pravilno usvojen pokret zatim se može vježbati u bržem tempu. Preciznost se može izvježbati i rastavljanjem akorda na manje segmente, a povezanost se postiže vježbanjem niza na *legato* način jer ruka tako pronalazi najkraći put i melodijska linija se razvija najprirodnije. Pasaži u razradi traže briljantnu izvedbu. Kreću iz tihe dinamike pa se izvode *leggiero*, a kako dinamika raste ruci se pomalo dodaje težina pri čemu jača i aktivnost prstiju. Pratnju pasažima čini višeglasje u jednoj ruci pa treba voditi računa o odnosima glasova. Ležeći ton treba podržati kretanje dvohvata (terci i seksti) pa je nužno uzeti ga s takvom sigurnošću da dotraje do kraja fraze.

Druga tema donosi priličan tehnički problem u pratećim figurama. S elementom lažnog dvoglasja figure su koncipirane kao tremolo. Prsti su pri izvođenju tremola lagano fiksirani, a izvedbi pomaže pokret rotacije. Kako se pozicija širi sa spuštanjem donjeg glasa, ruci postaje teže objediniti grupu. Donji glas treba izvesti s pojačanom aktivnošću petog prsta, pritom svaka šira pozicija koristi više pokreta ručnog zgloba koji povezuje bas s ostatkom grupe. Brzina povratka ruke u gornju poziciju ne znači ništa, ako donji glas nije izveden ispravno i muzički smisleno (potkrijepljen pedalom naravno). Sređenost donje dionice preduvjet je za uspješnu sinkronizaciju ruku.

Druga tema je vrlo sažeta. Ima svega osam taktova, nakon čega slijedi razrada materijala. Metarski model je dvotaktni motiv sa toliko karakterističnim akcentima da njihovo ispuštanje daje još veći značaj materijalu koji gradi zaključni dio ove rečenice. Uz kadencirajuću ulogu, četverotakt donosi novi motiv koji se razrađuje već u idućem javljanju razrađuje. Motiv je silaznog kretanja po akordu obogaćenog malom sekundom (bilo dijatonskom ili kromatskom) i time pogoduje nestabilnosti tonaliteta.



Pr. br. 14

Uzlazni pasaž povezuje kraj teme s početkom razrade. Melodija je sad u višem registru, princip gradnje je već poznat, ali se motiv javlja u harmonijskoj varijanti pa tonalitetno središte

postaje g mol. Zatim se razrađuje drugi materijal i to sekventno za silaznu sekundu. U trećem ponavljanju dvotaktni model se proširuje s četiri takta, a cjelina završava polovičnom kadencom na dominanti c mola.

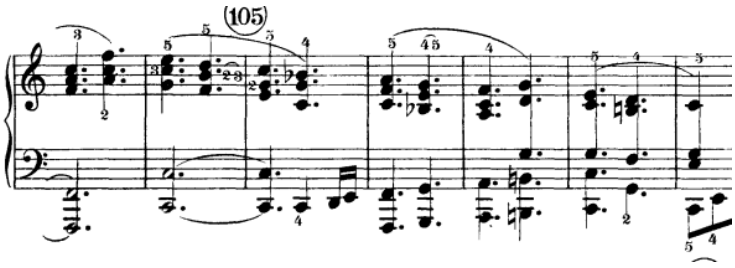
Razradu završava 14 taktova zastoja na dominanti. U prvom se dijelu zastoja javlja dvotaktni model u kontrapunktnom stilu. U ponavljanju se najjednostavnije razrađuje tehnikom obrtajnog kontrapunkta pa se stvoreni četverotakt zatim transponira u viši registar. Slijedi ljestvični niz staccato osminki koji kao varijanta motiva služi najavi reprize. Donji se glas pridružuje melodiji u širokom intervalu, a zatim gornji glas čini protupomak ne bi li se vratio do početnog motiva.

U novom javljanju teme ponavlja se svih osam taktova glave teme, što neće biti slučaj u njezinom posljednjem javljanju. Slijedi sekventna razrada materijala. Model je modulativni četerotakt sa karakternom promjenom tematskog sadržaja i inverzijom glasova. Modulacija je u d mol pa se u sekventnom ponavljanju za uzlaznu sekundu modulira u e mol. U zadnjem ponavljanju model je podijeljen tako da razradu preuzima novi dvotaktni model (građen ½ + ½ + 1) u okviru harmonije smanjenog septakorda. Isti se netom transponira u a mol pa d mol, a zatim se dijeli i vraća u a mol koji potvrđuje s dvije kadence. Ulančano s drugom kadencom javlja se dvotaktna modulativna fraza koja kao iznenađenje donosi treću temu u srodnom f duru.

Ova razrada ostvarena je prilično virtuoznom tehnikom. S obzirom na dramatski klimaks koji je neophodan prije mirnog početka treće teme, izbor tehnike je jasan: oktave non legato (u lijevoj ruci), legato dvohvati (terce), rastavljeni dvohvati (oktave, decime).

Treća tema je u F duru, građena pravilnim nizanjem dvotaktnih fraza i kako podsjeća na oblik pjesme, prema tome se može i podijeliti. Tema karakterno odudara od ostatka stavka i tako čini lijepu, staloženu sredinu. Prvi dio čine dvije osmerotaktne rečenice u periodičnom odnosu. U drugoj rečenici melodiju preuzima donja dionica a gornja donosi nove karakteristične prateće figure. Drugi dio je proporcionalan prvom (8 + 8), ali ima dvodijelan sadržaj, tako da kombiniran s a dijelom tvori prijelazni oblik pjesme. Prvi osmerotakt je u okviru zastoja na dominanti, a druga rečenica rekapitulira poznati sadržaj.

Treća tema sazdana je od *legato* akorada. Melodiju čini gornji glas akorada pa mu treba pridati posebnu pažnju. Ukoliko se *legato* ne može realizirati, potrebno ga je zamišljati i pripomoći desnim pedalom. Prelaskom melodije u dionicu lijeve ruke, u njenoj oktavnoj verziji, za dobivanje *legata* od pomoći su i tihe zamjene prstiju.



Pr. br. 15

Doslovno ponavljanje zastoja na dominanti označit će kraj teme jer povezuje tonalitetno stabilan dio sa razradom. Četverotaktna fraza se transformira iz F dura u istoimeni mol uz inverziju glasova. Ista se zatim transponira tako da iz As dur vodi u c mol, a ovaj tonalitet znači i novi obrtaj materijala u fakturi. Metar se ubrzava skraćivanjem dvotaktnog harmonijskog pulsa, a razrađuje se samo silazni dio motiva. U posljednjem se javljanju fraza proširuje na tri takta pa slijedi 14 taktova zastoja na dominanti C dura. Stupnjevanje tematskog materijala u harmonijskim varijantama prvo tvori kvintakord, zatim septakord pa nonakord dominante. Ljestvični nizovi osminki su u službi najave reprize.

Novo javljanje teme dolazi ulančano. Tema je proširena ponavljanjem materijala u obrtaju sa karakternom transformacijom. Ostatak teme je doslovno ponovljen, a prijelaz između prve i druge teme sada nije modulativan kako bi se i druga tema našla transponirana u osnovnom tonalitetu. Promjene u razradbenom dijelu su minimalne. Ovaj put razrada odmah započinje u istoimenom molu i proširena je sa dva takta materijala u Es duru, a šesterotaktna sekvenca sada je uzlazna. Prvi dio zastoja također je doslovno ponovljen, a kraj zastoja ponovo koristi *staccato* nizove da motivski najavi temu.

Posljednje javljanje teme je njena najveća transformacija. Tematski materijal se nalazi u donjoj dionici dok gornja drži ushićeni triler. Četverotaktna cjelina širi se na šest taktova ponavljanjem silaznog dijela motiva. Sadržaj se potom razrađuje ponavljanjem u inverziji glasova, a zatim slijedi razrada pasažima. Akordni pasaži čine četiri takta silaznog pa šest taktova

uzlaznog ljestvičnog kretanja. Metar se zatim usporava *tutti* akordima koji, poput orkestra, donose polovičnu kadencu, a zatim slijedi još razrade koja donosi slobodnu imitaciju sadržaja u okviru osnovnog tonaliteta. Konačno, glasovi se sjedinjuju u zajednički triler koji se dedinamizira i naposljetku alterira te tako priprema kratku epizodu koja odaje počast početnom motivu i provocira virtuozni završetak djela.

Dvostruki triler u desnoj ruci prilično je težak. Rotacijski pokret ne dolazi u pomoć izvedbi jer su u pitanju terce pa nema osi koja bi omogućila takav pokret. Dvostruki se triler stoga mora izvoditi samo prstima, a brza izmjena četvrtog i petog prsta teška je i zamorna. Olakšavajuća okolnost je tiha dinamika. Odabir prstometa 2 - 3, 1 – 5 pružiti će bolju kontrolu gornjeg glasa, ali i smanjiti udobnost (u odnosu na 2 – 4, 1 – 5 kako sugerira Schnabel).

Posljednje javljanje motiva ima karakternu varijantu obzirom da se nalazi na donjoj medijanti osnovnog tonaliteta. Motiv je prvo izložen u durskoj, a zatim u molskoj varijanti. Svojim karakterom motiv provocira virtuozni kraj djela pa sami kraj čine glasni oktavni pasaži i akordi u okviru dominante i tonike.

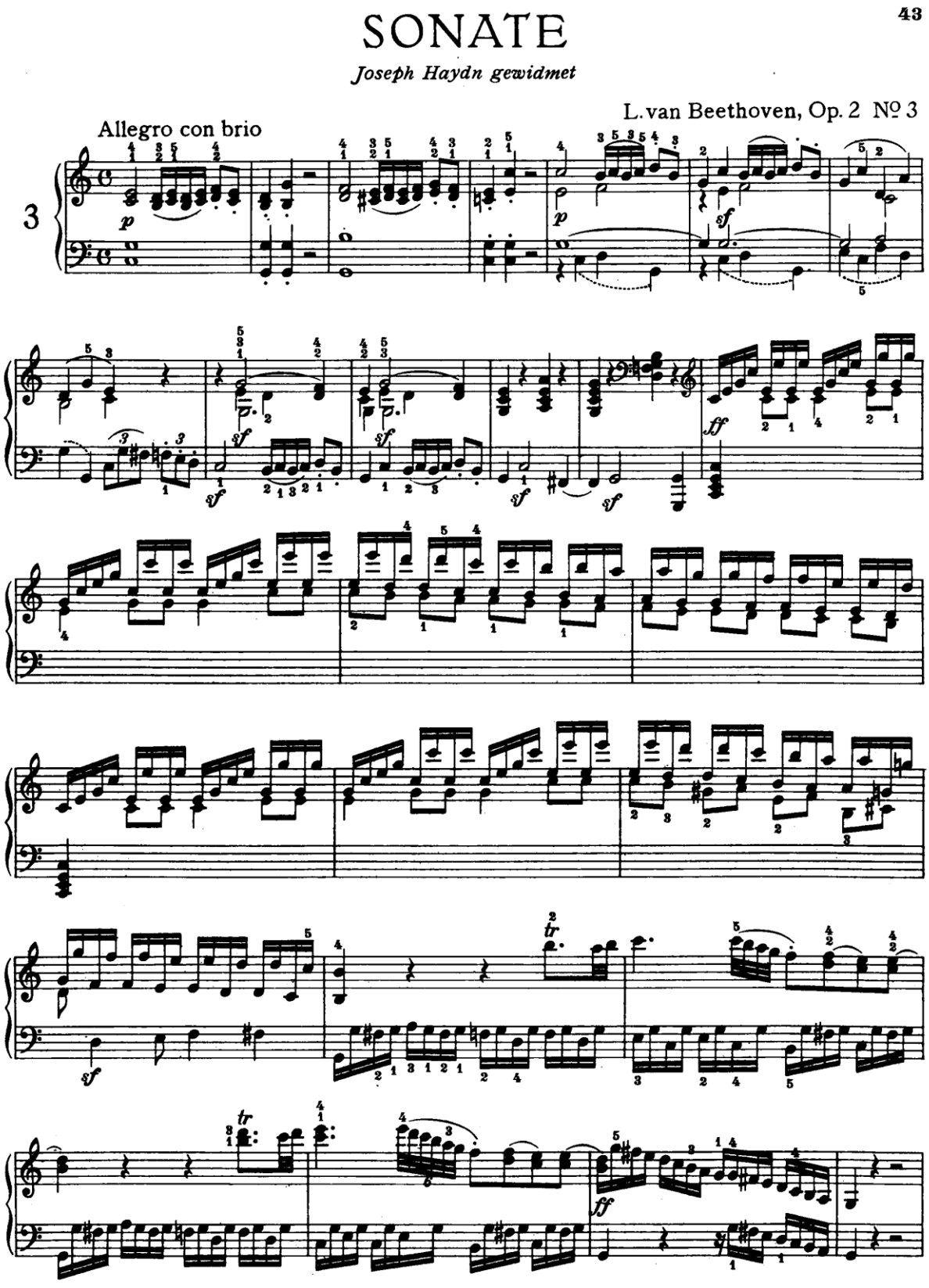
4. ZAKLJUČAK

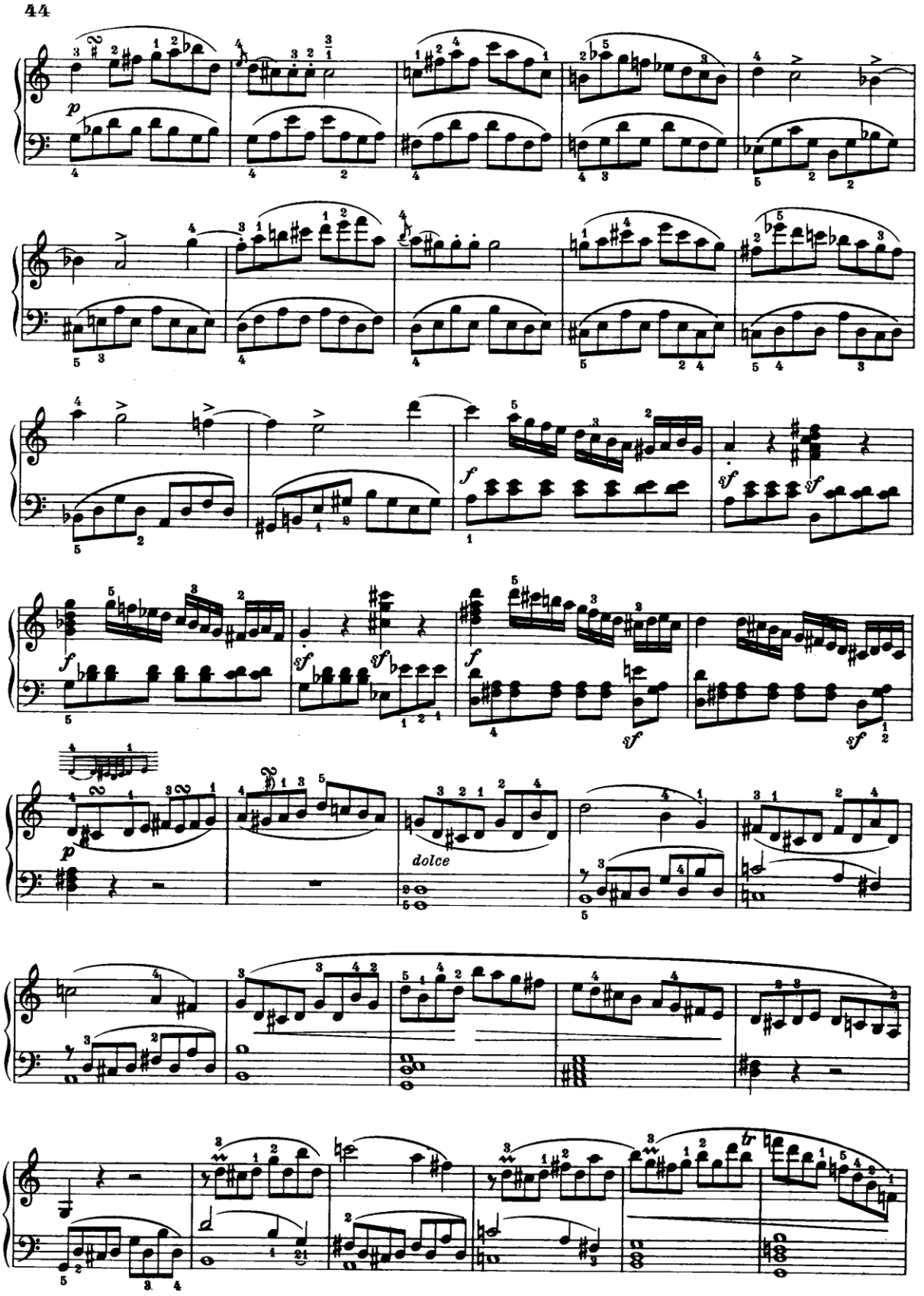
Kao pijanist početnik, na hodniku svoje glazbene škole čekao sam svoj sat klavira. Začuvši nečije uvježbavanje popularnog prvog stavka Beethovenove treće sonate, pomislio sam: „obična klasična sonata“. Po tonalitetnim načelima i tretiranju forme ona to doista i jest, no pridjev *obična* treba zamijeniti s *prava*. Toliko je tehnički virtuozna i dotjerana po pitanju forme i sadržaja, da većina pravih klasičnih sonata može biti „zavidna“. Uostalom, sonata je pisana za *pianoforte* i označava početak procvata ovog instrumenta. Zorno se to vidi po upotrebi akcenata (*sf*) koji znače drugačiji pristup samom instrumentu pa ne čudi da je era nakon Beethovena obilježena remek dijelima klavirske literature. Analizirajući ovu sonatu „zapetljao“ sam se u um glazbene legende i naučio štošta o Beethovenu i o sebi. Veseli me što sam spreman prenositi stečeno znanje i iskustva te možda nekome ukazati na sve detalje i jedinstvenost ove sonate. Također, vjerujem da će mi principi naučeni kroz stvaranje ovog rada olakšati svaki novi pristup nekoj Beethovenovoj sonati.

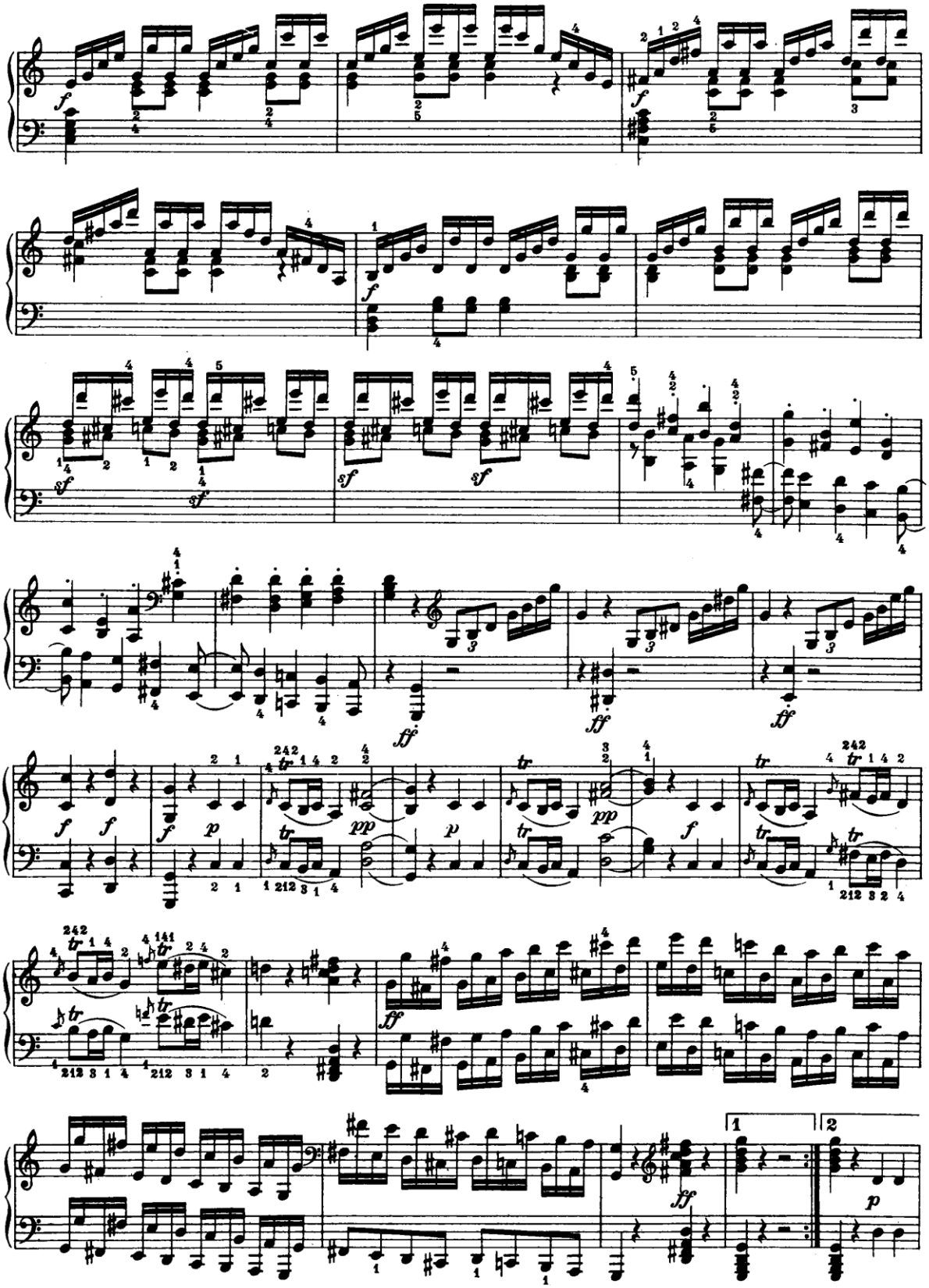
5. LITERATURA I IZVORI

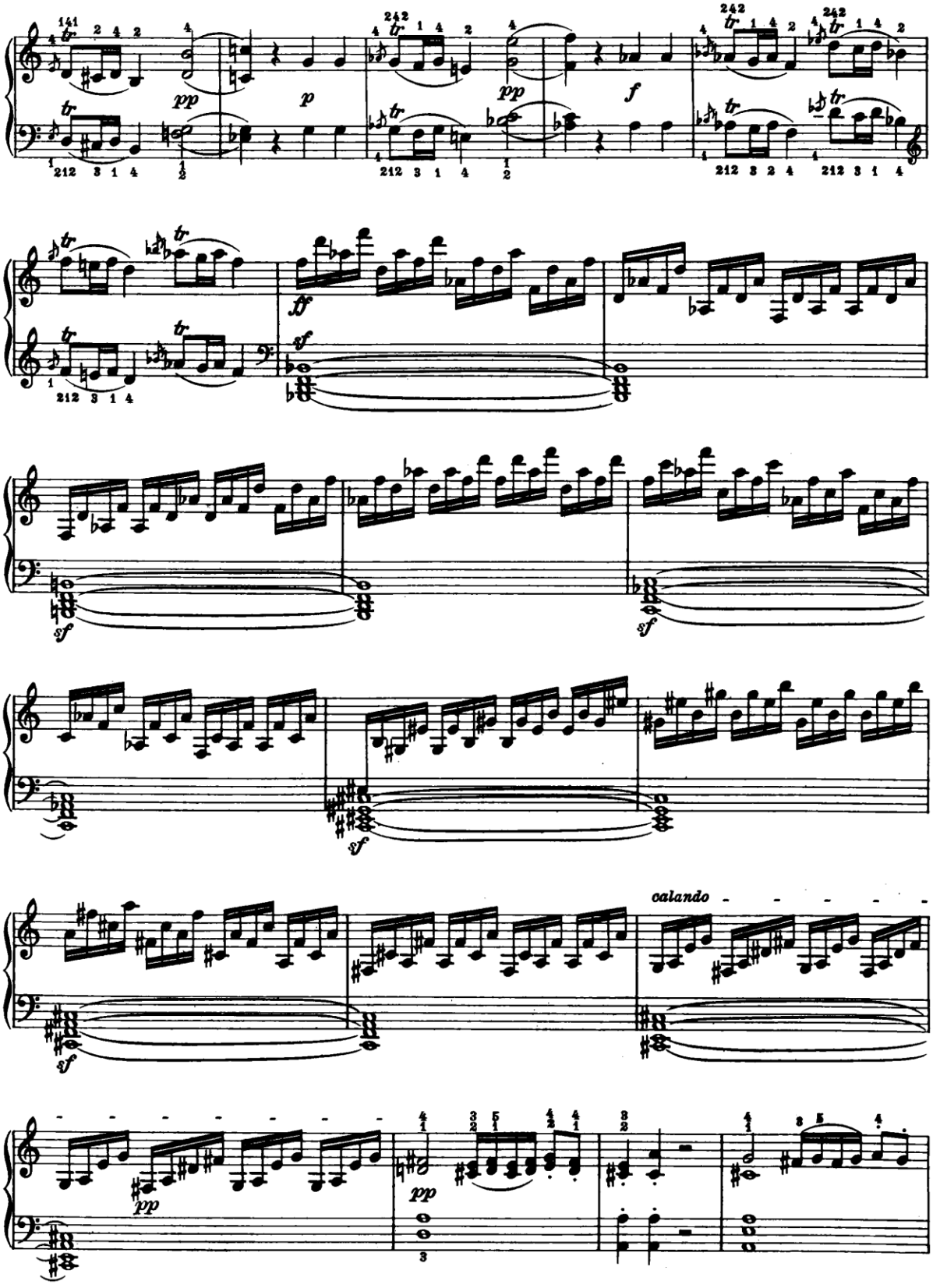
1. Reich, Truda, *Muzička čitanka*, drugo izdanje. Školska knjiga, Zagreb 1959.
2. Tovey, Donald Francis, *A companion to Beethoven piano sonatas*, The associated Board of The R. A. M. and The R. C. M, London 1931.
3. Beethoven, Ludwig van. Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*
4. Zlatar, Jakša, *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira*, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2015.
5. List of compositions by Ludwig van Beethoven – Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Ludwig_van_Beethoven (posjet 23. 9. 2023.)
6. Beethoven and his contemporaries – Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven_and_his_contemporaries (posjet 19. 9. 2023.)

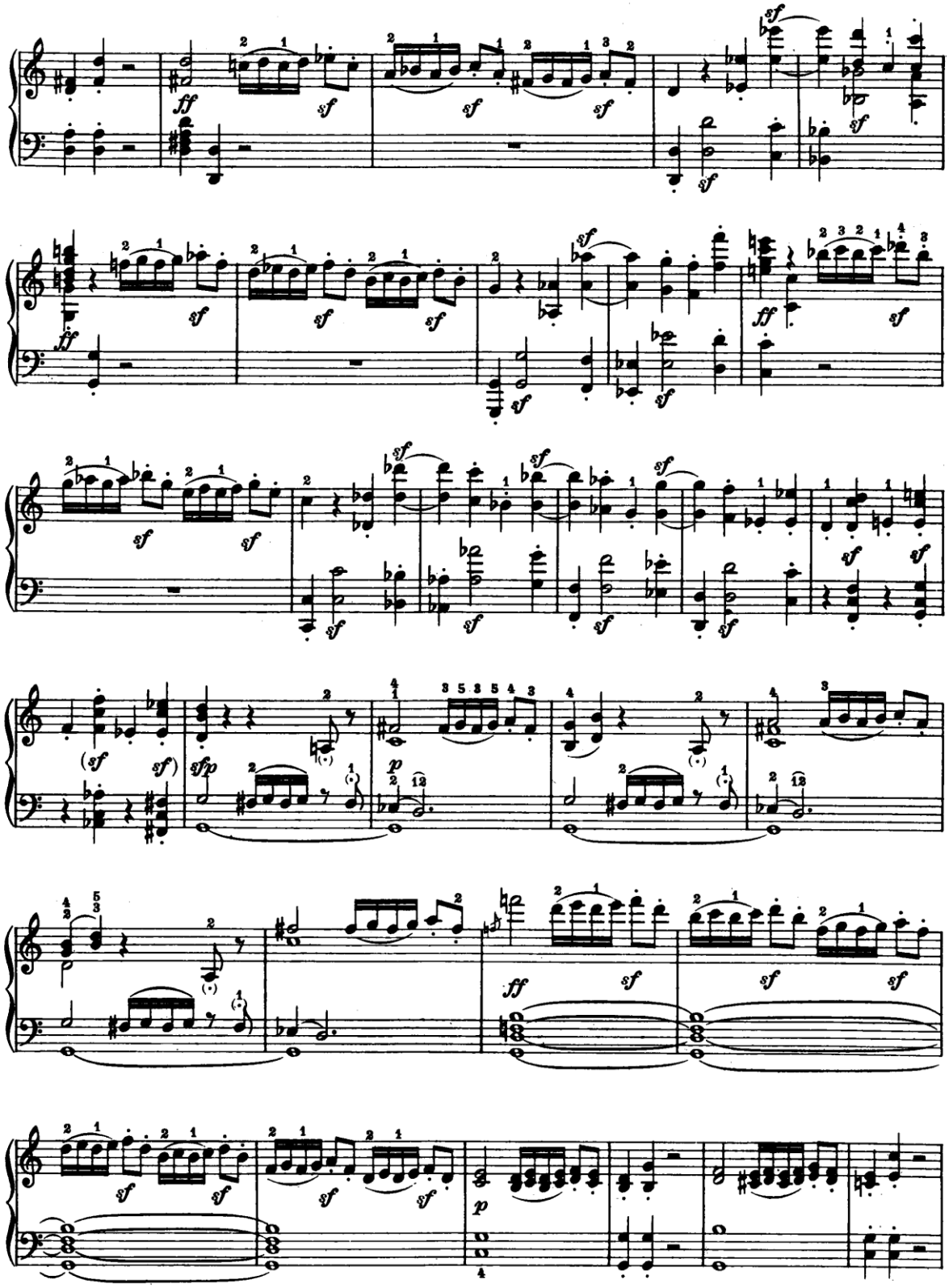
6. PRILOG – NOTE SONATE

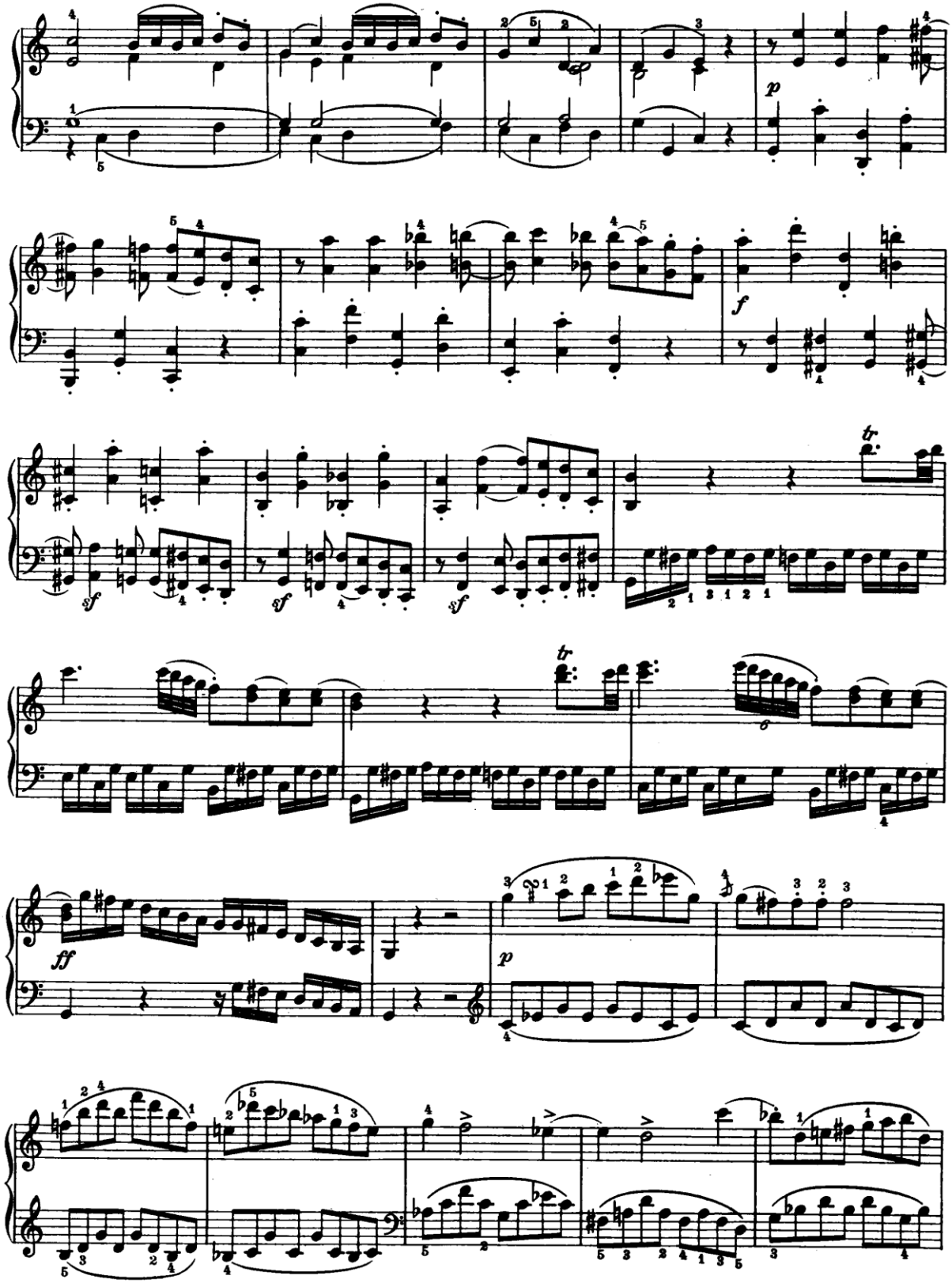


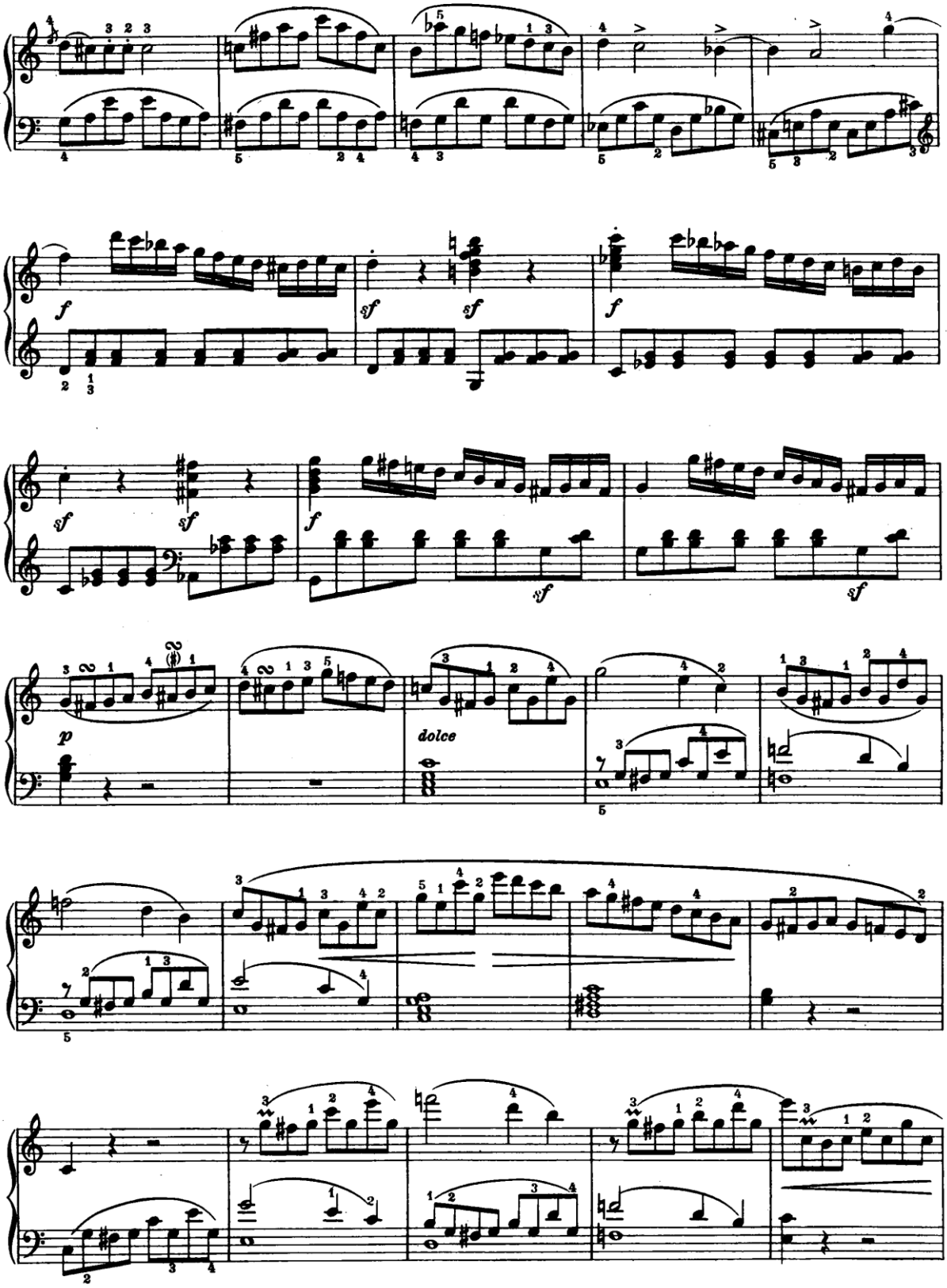

44
p
f
sf
dolce
tr

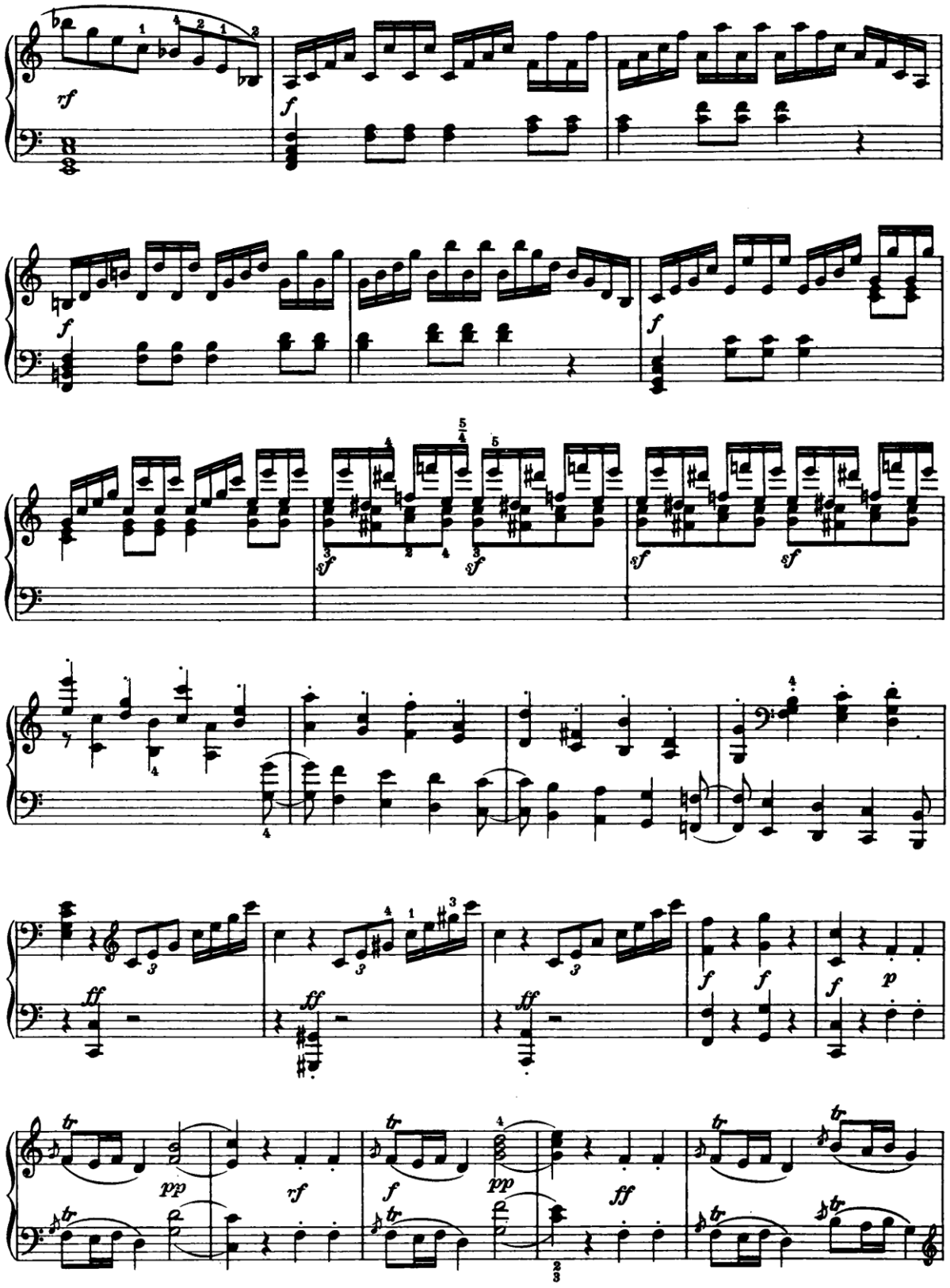


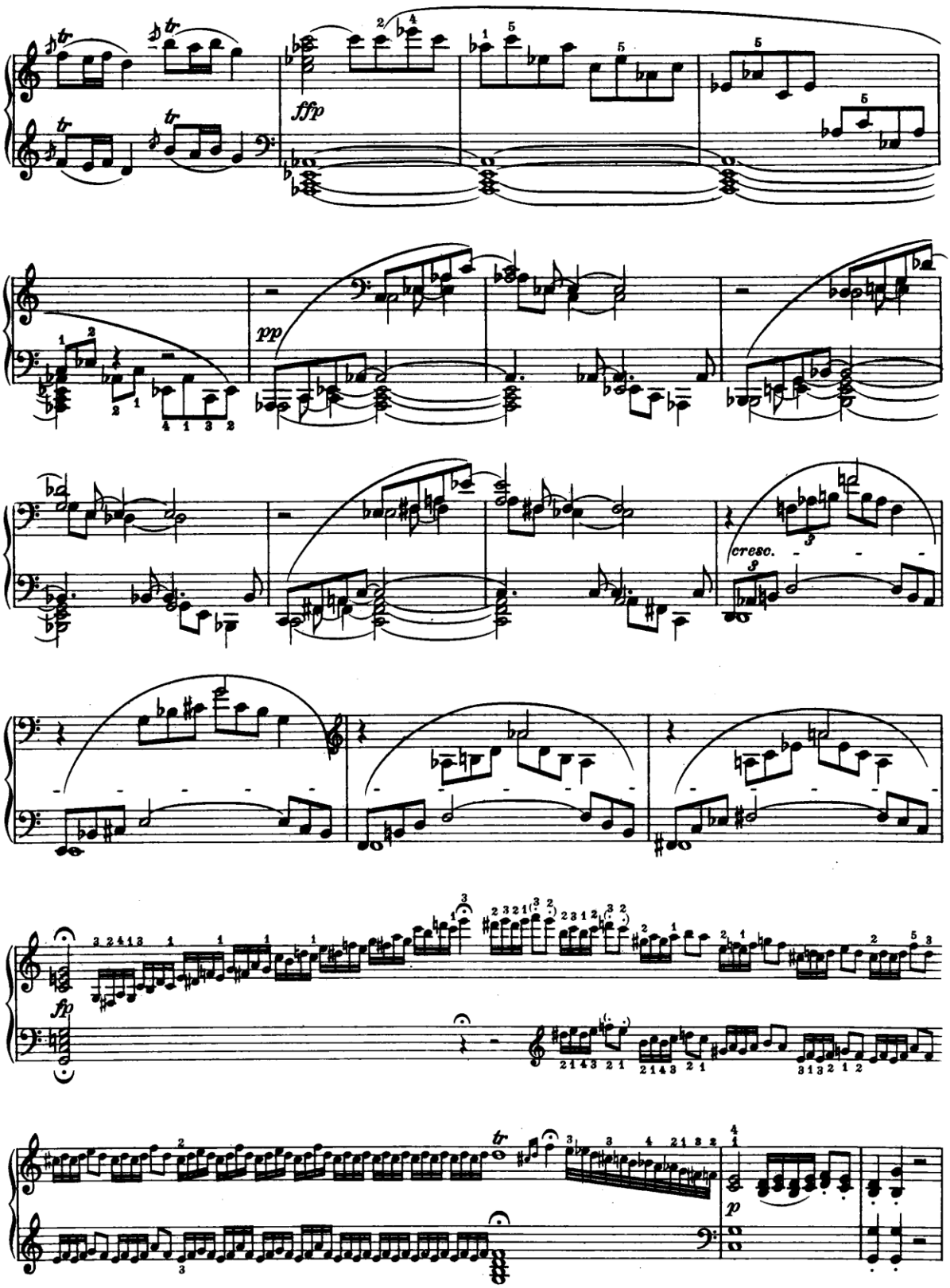

pp
p
pp
f
ff
sf
sf
sf
sf
calando
pp
pp

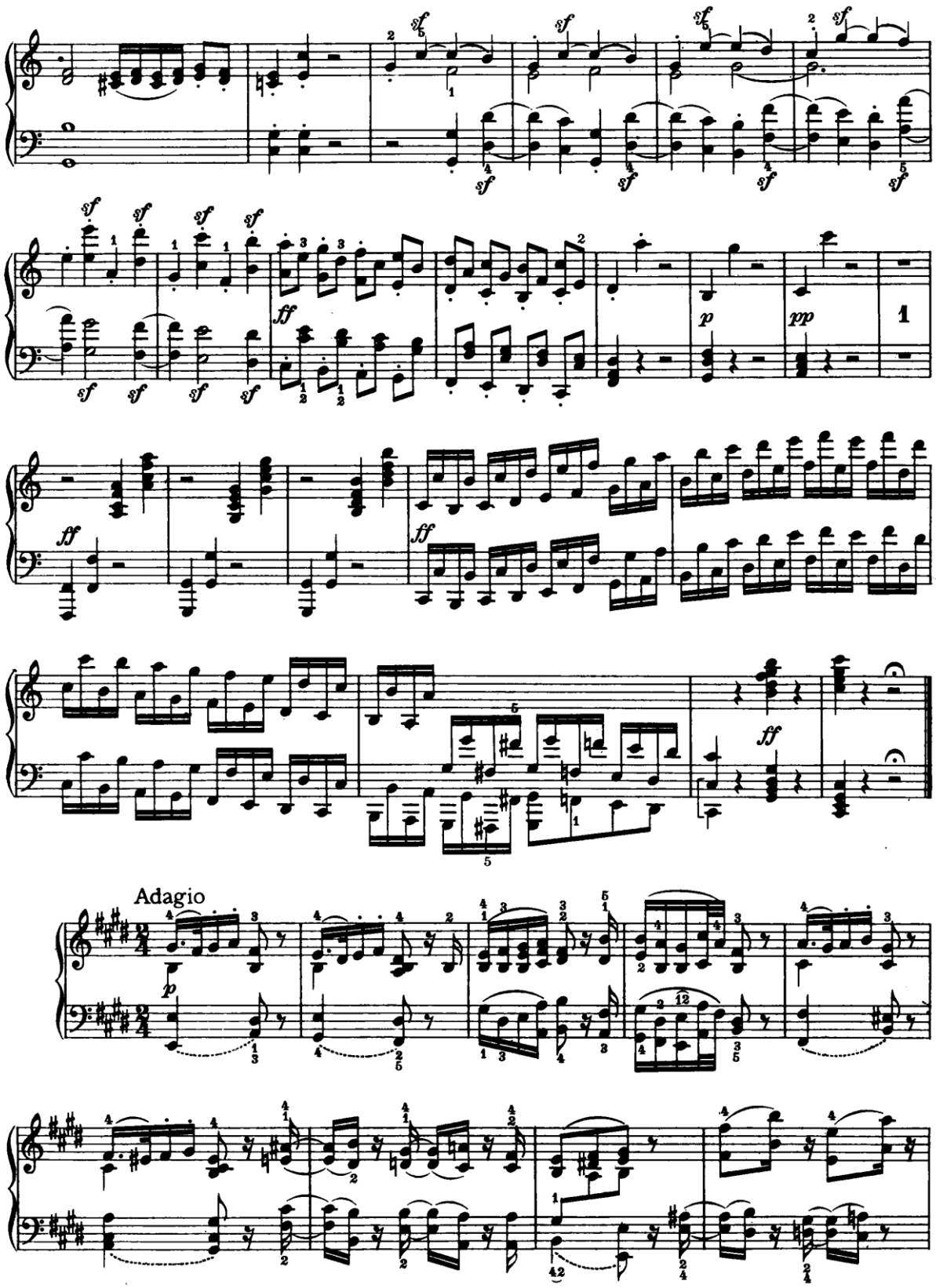


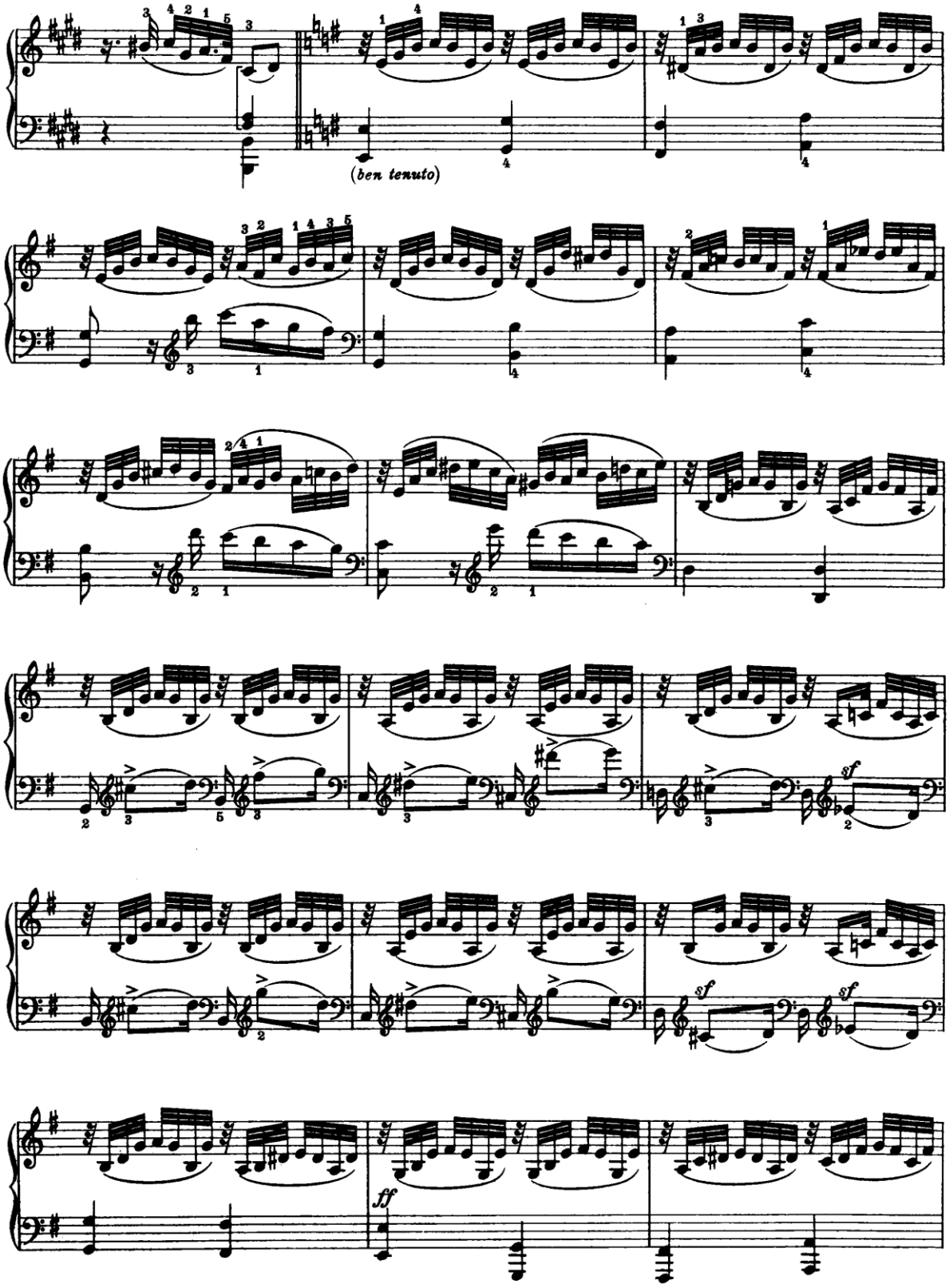

p
f
sf
sf
sf
tr
tr
ff
p

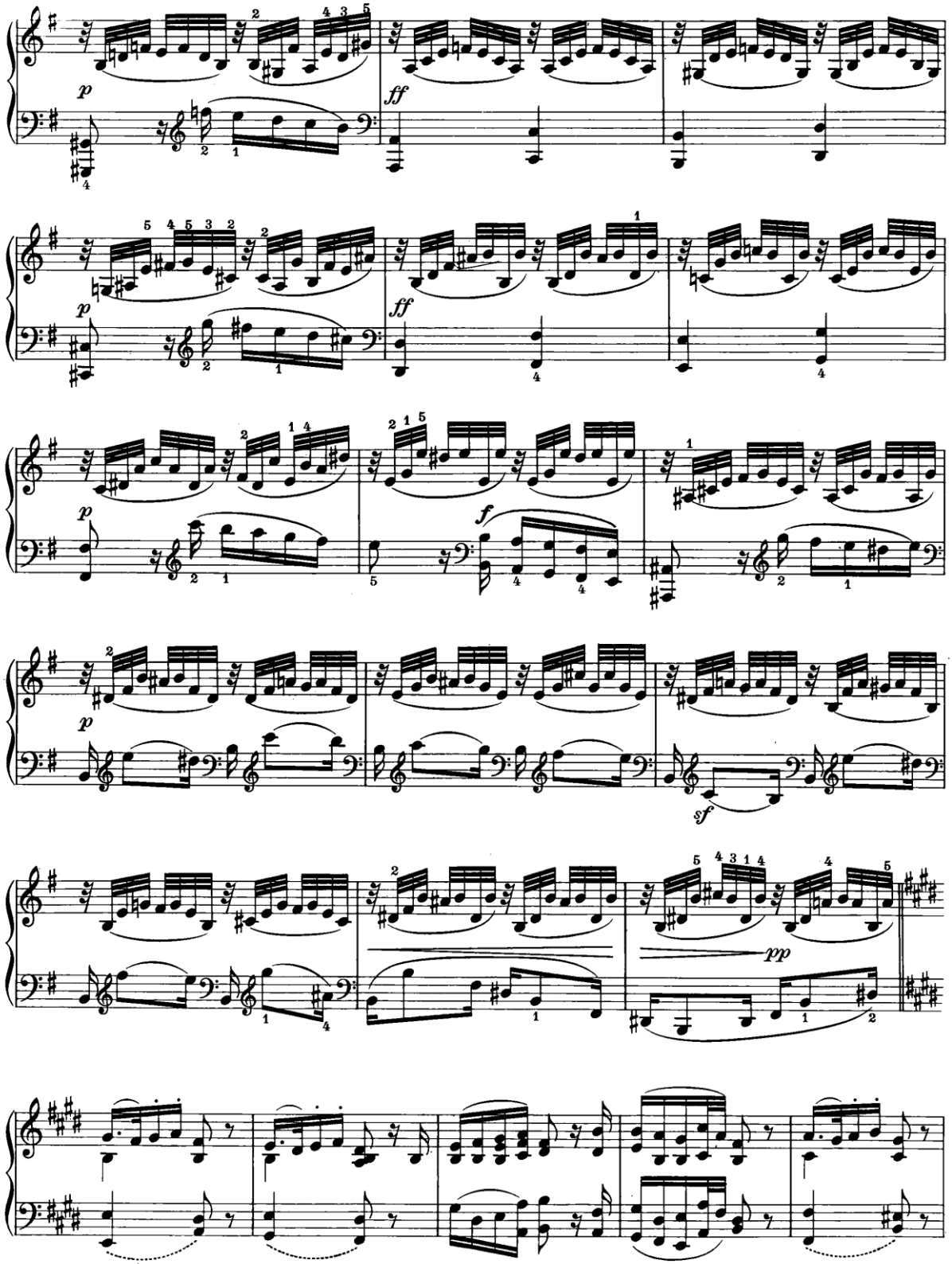

f
sf
sf
f
sf
sf
f
sf
sf
p
dolce

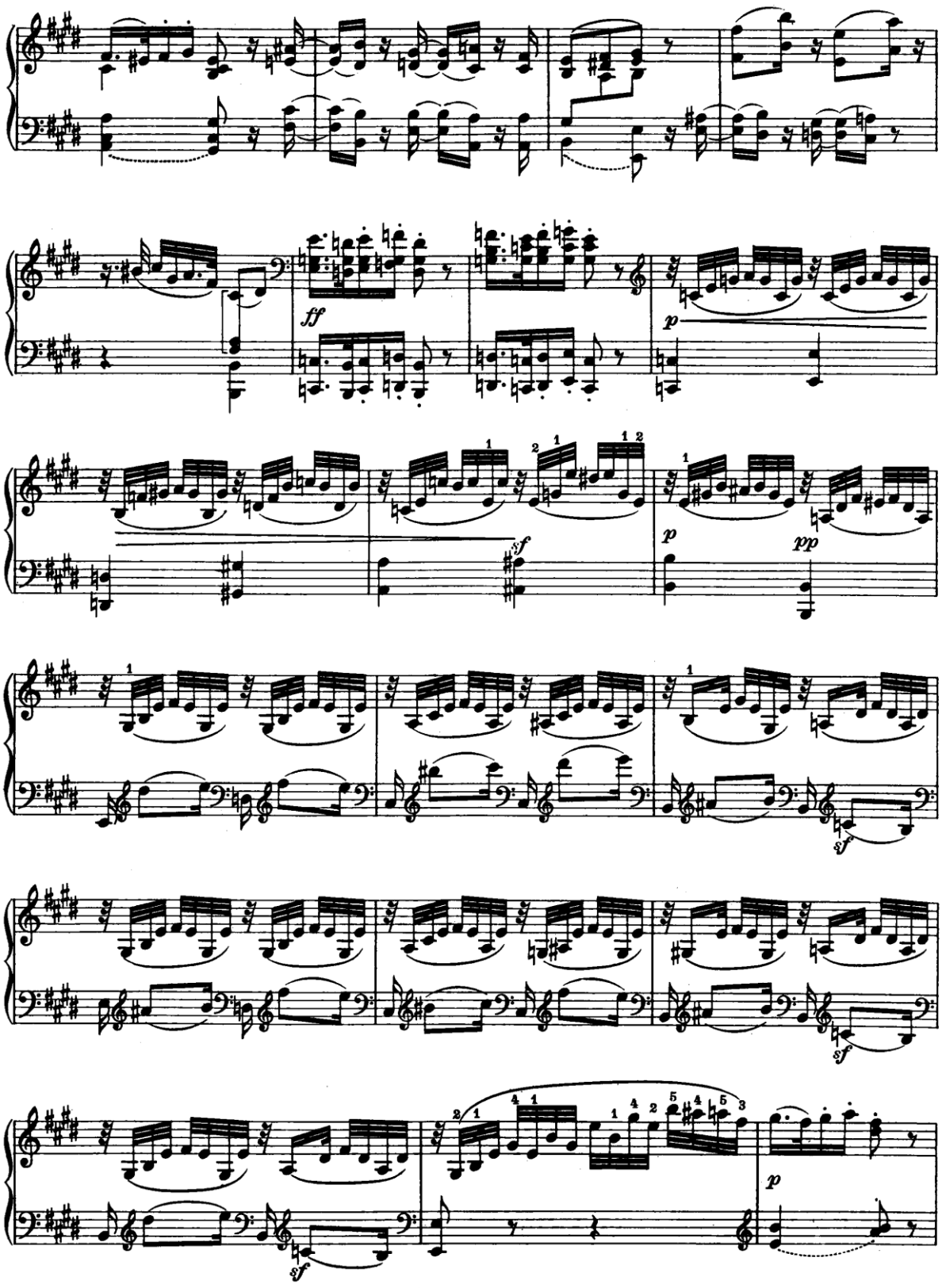


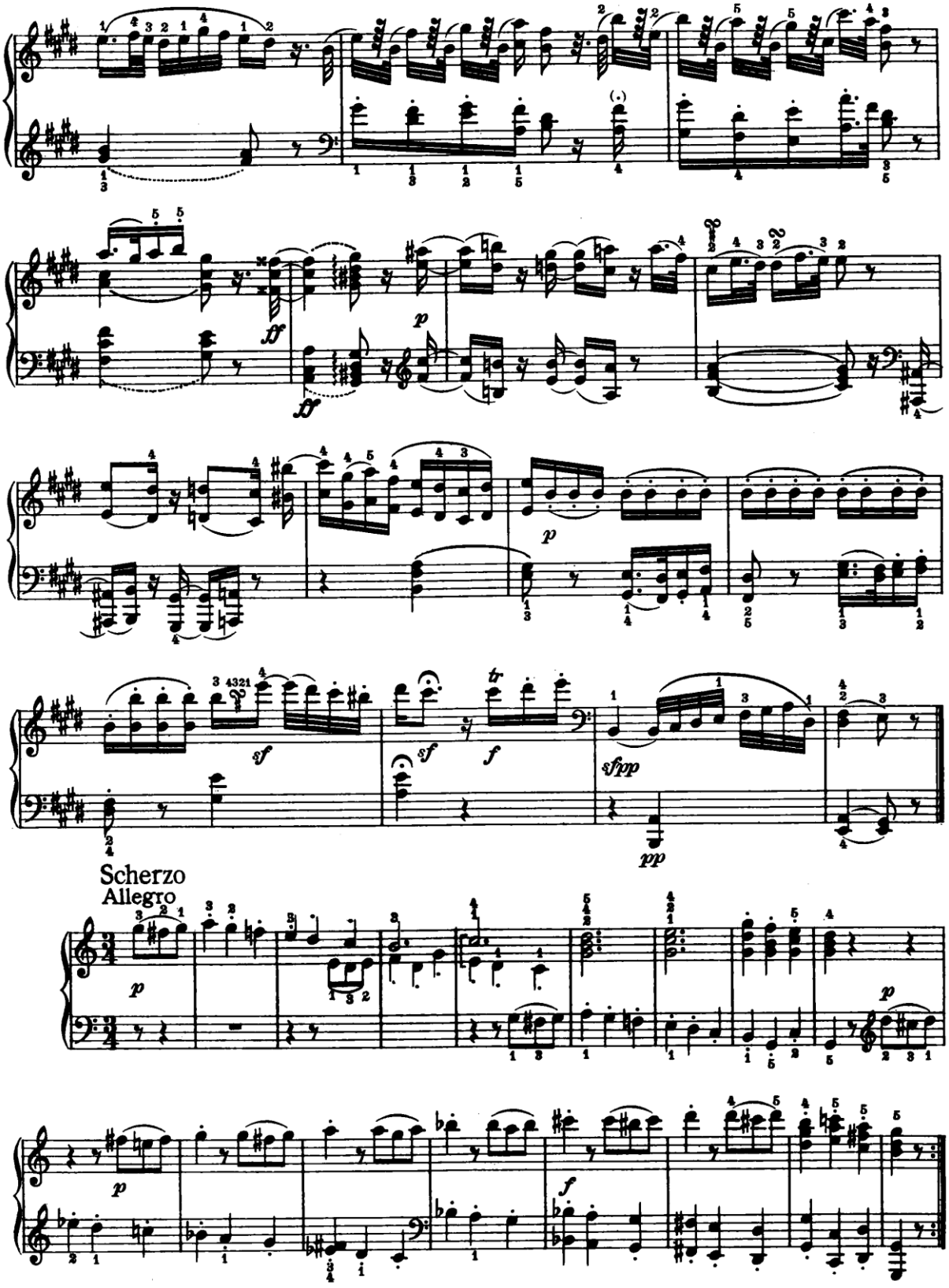

ffp
pp
creso.
fp
tr
p

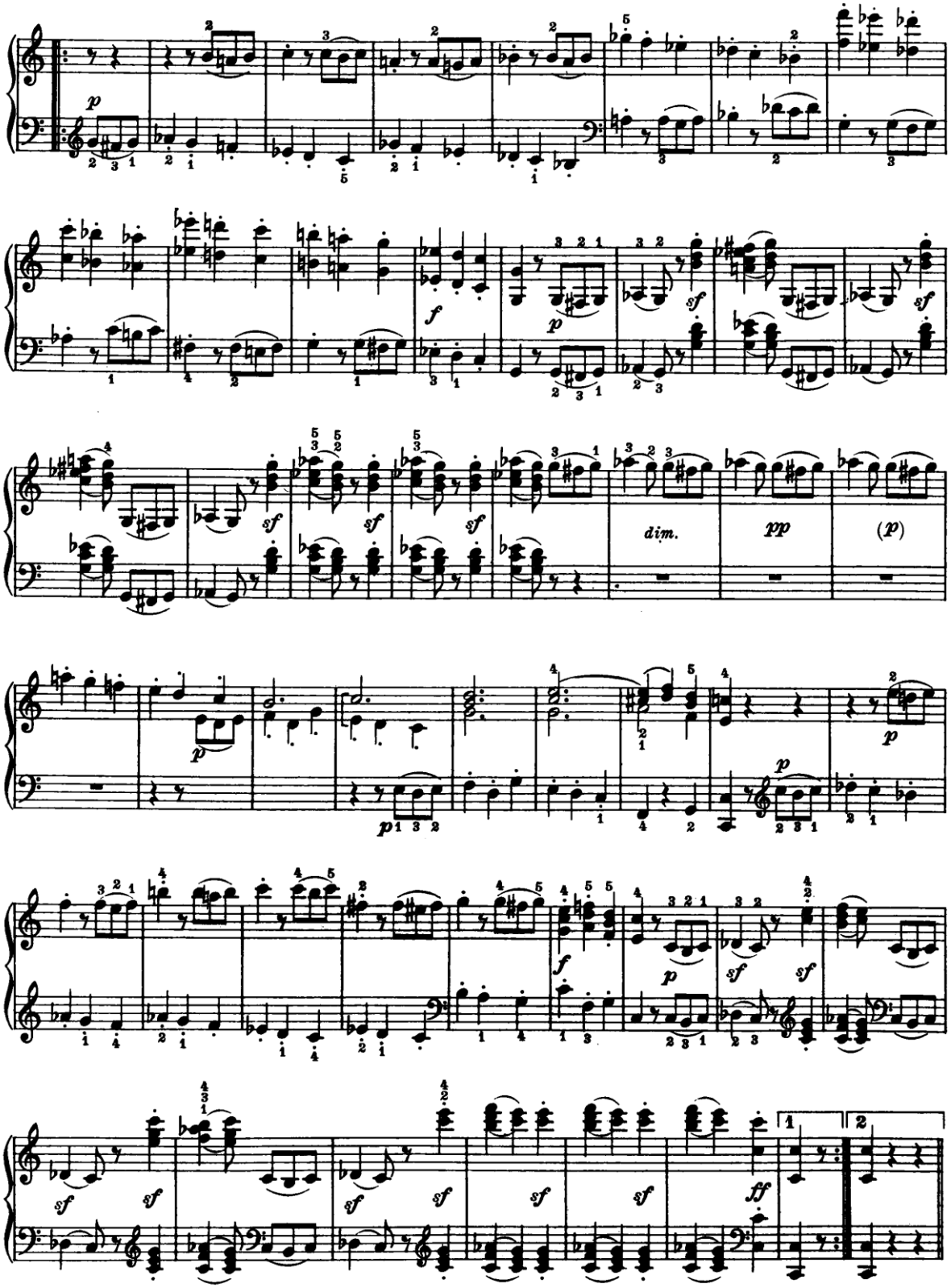

Adagio


(ben tenuto)
sf
sf
sf
ff

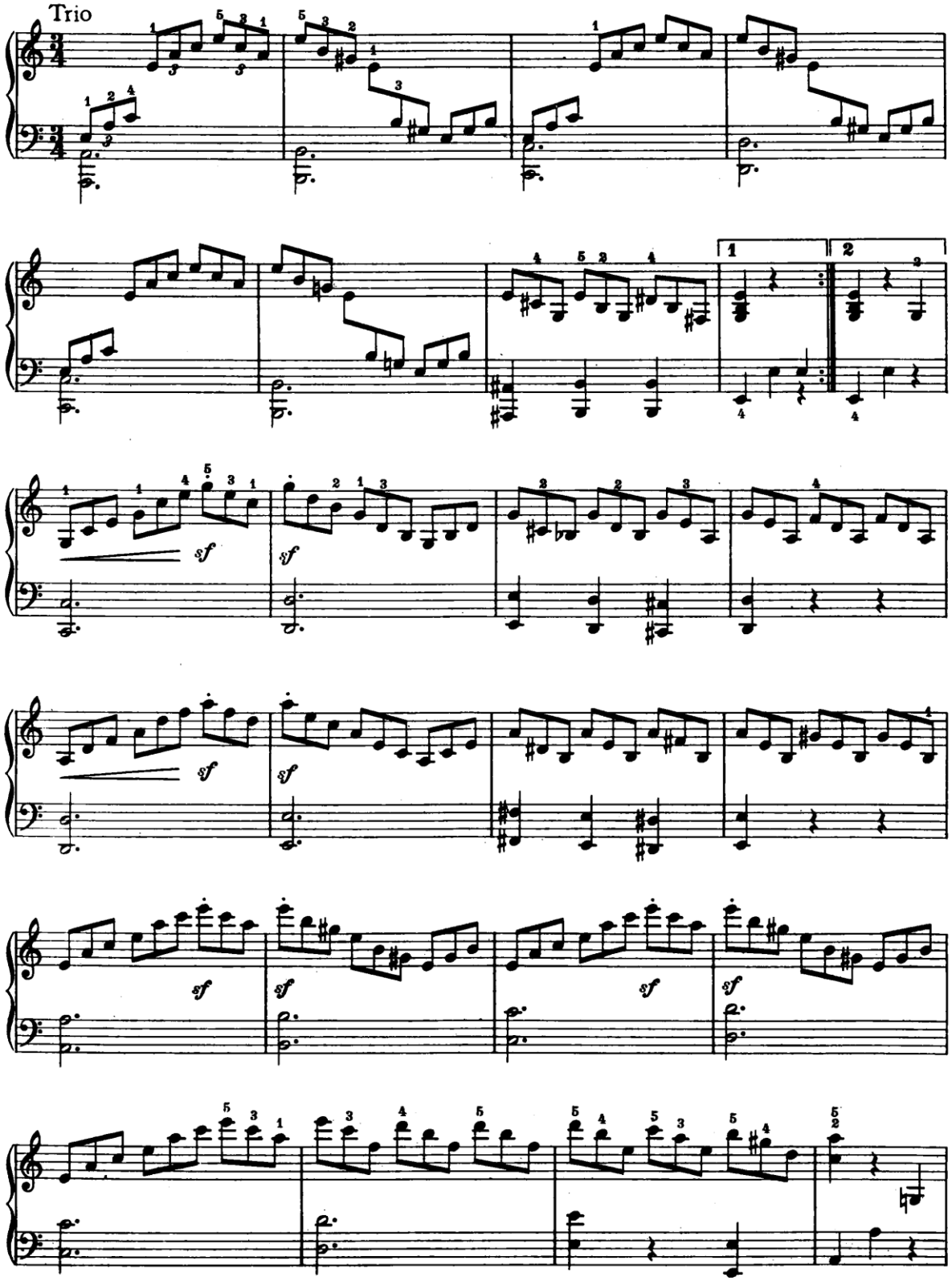

p
ff
p
ff
p
f
p
sf
pp

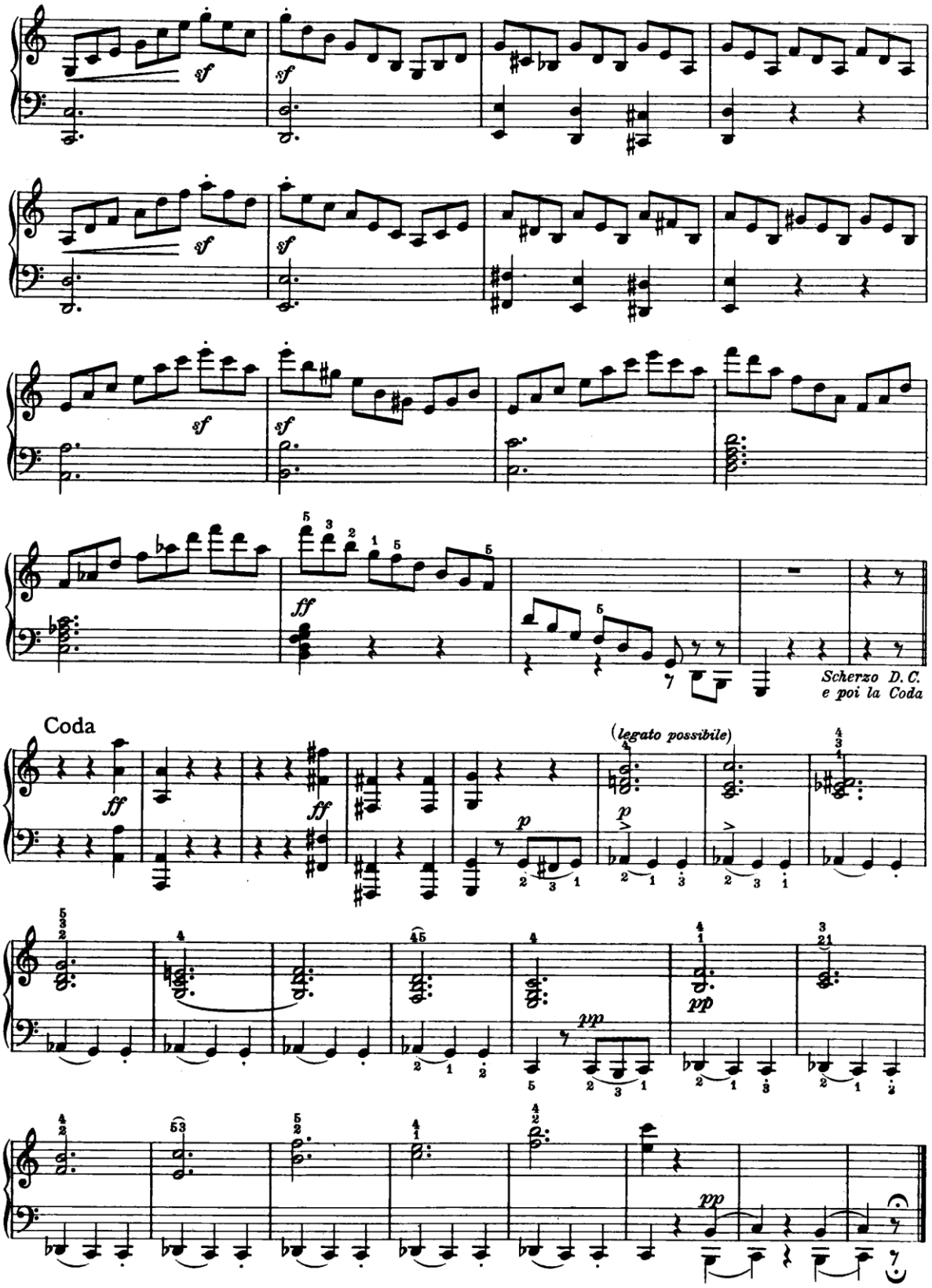

ff
p
sf
p
pp
sf
sf
sf
p

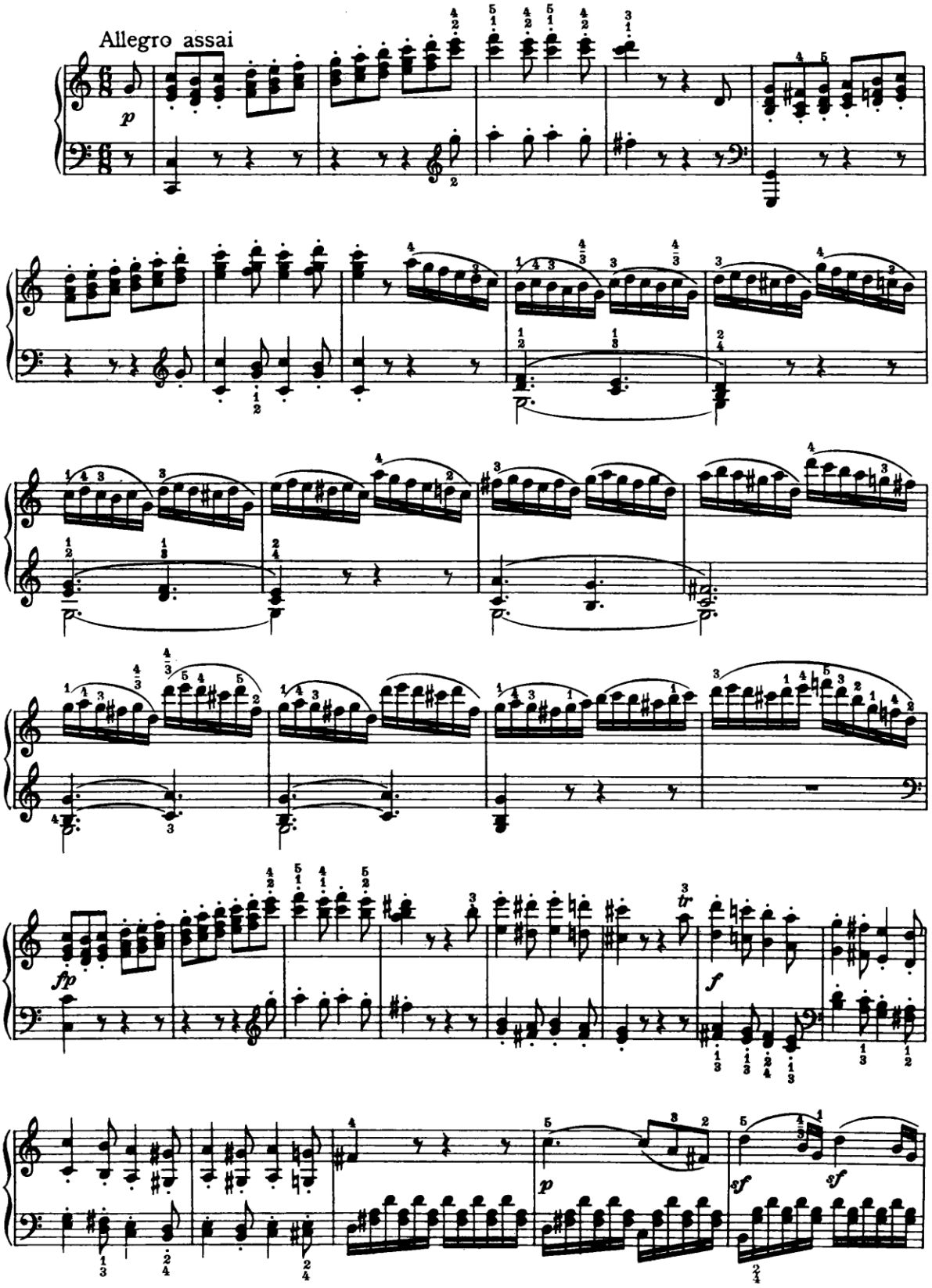

ff
ff
p
p
sf
sf
f
tr
sfpp
pp
Scherzo
Allegro
p
p
p
f

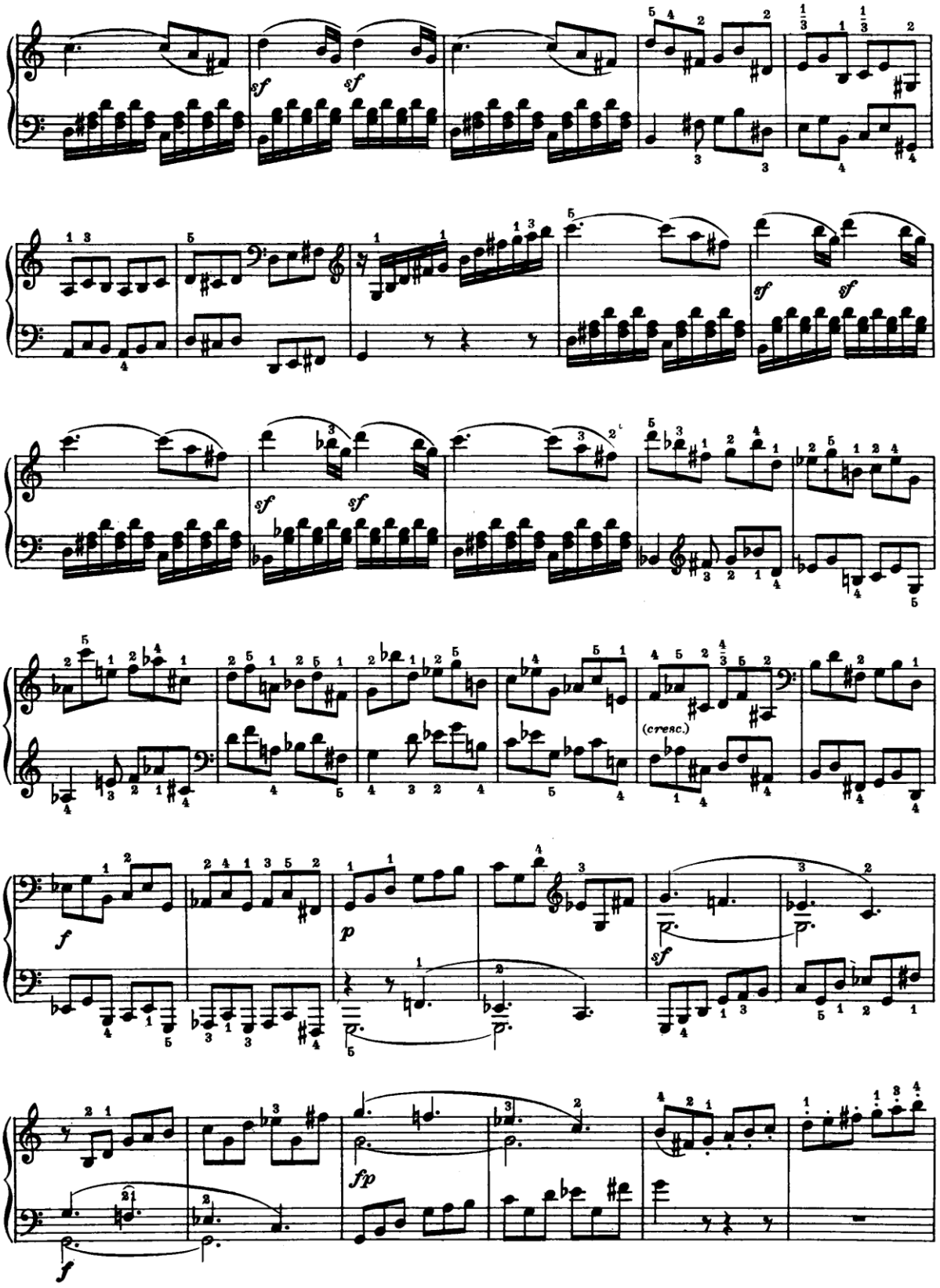

p
f
p
sf
sf
sf
sf
dim.
pp
(p)
p
p
p
f
p
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
ff
1
2

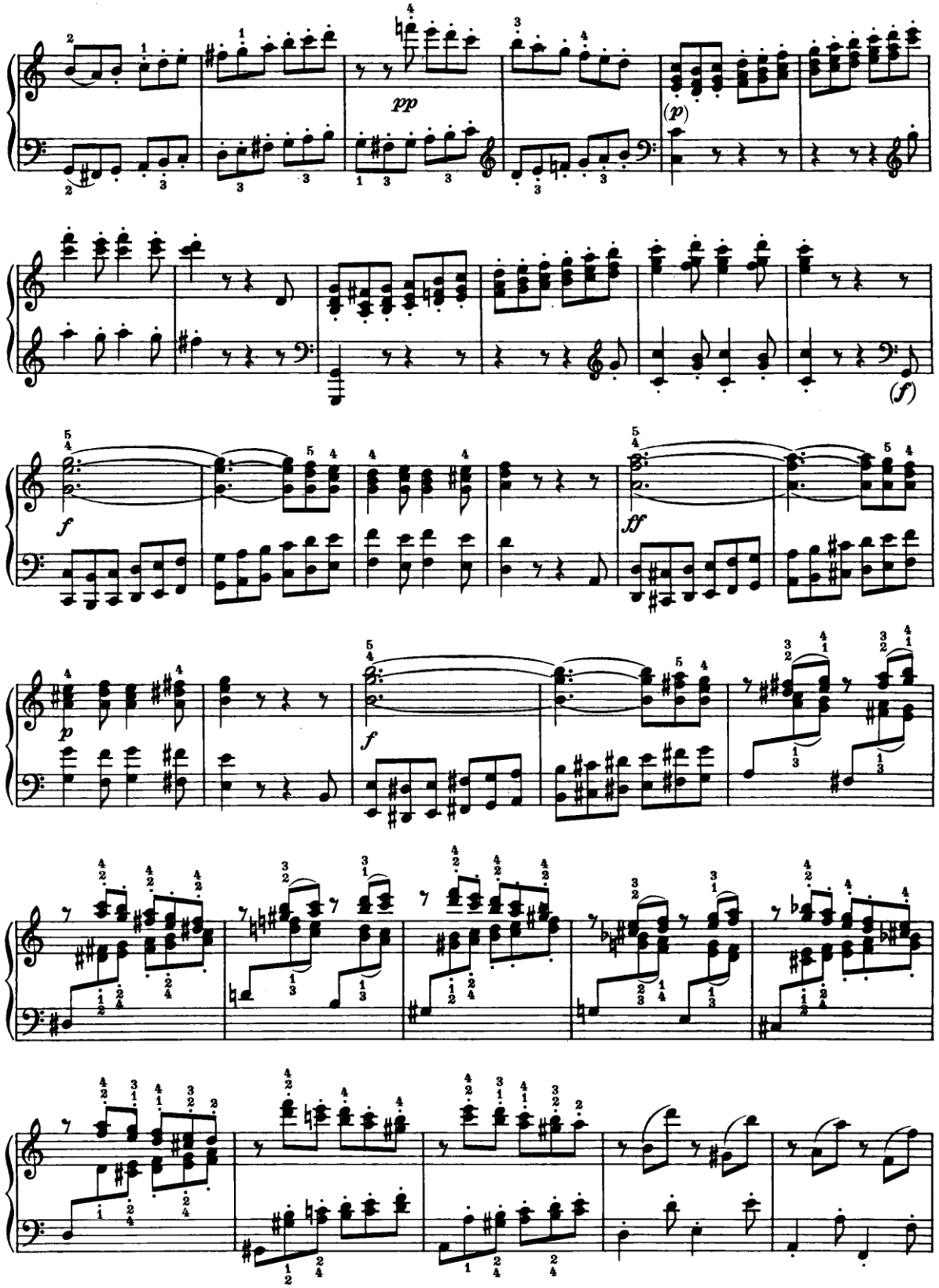
58

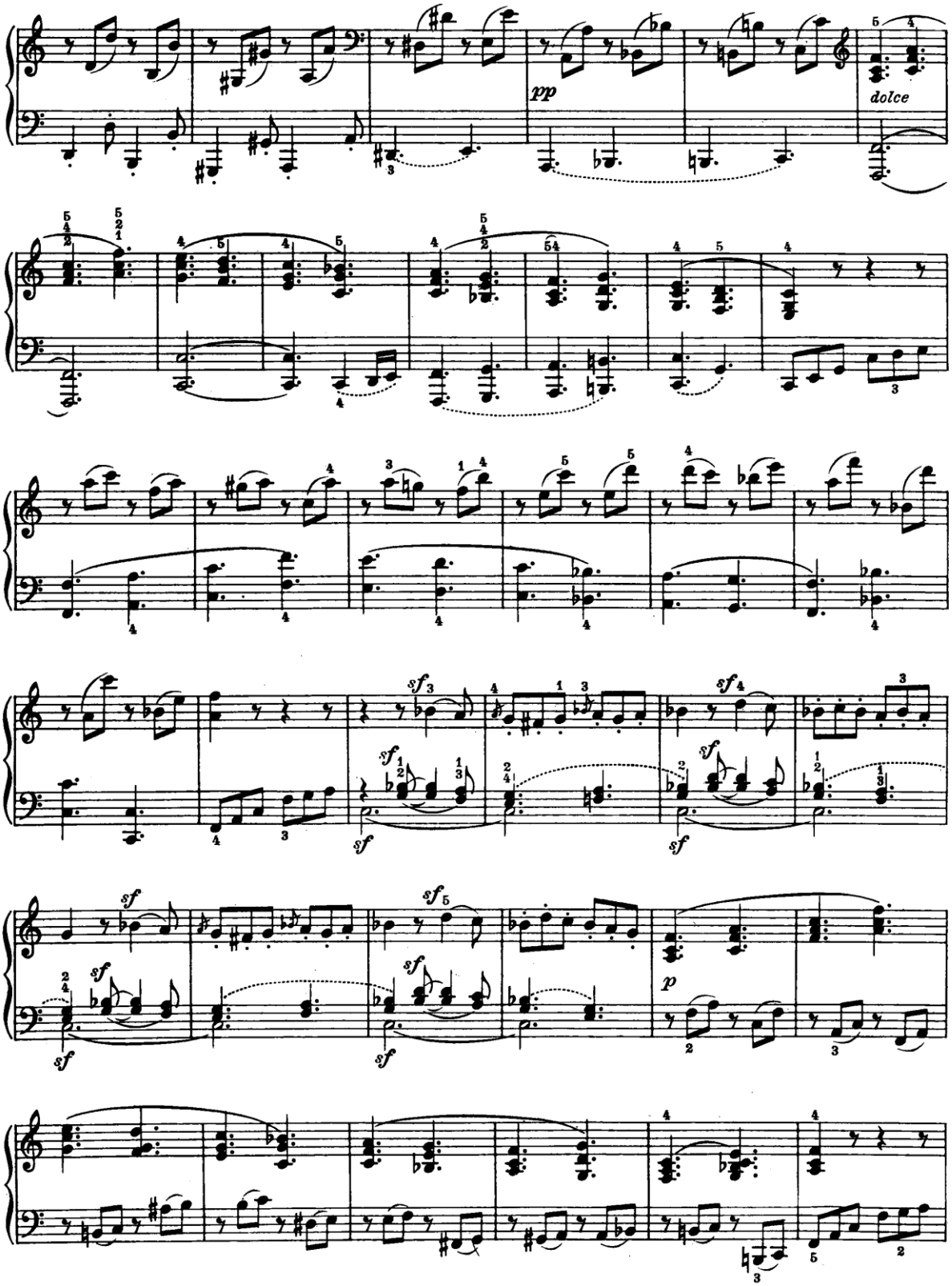


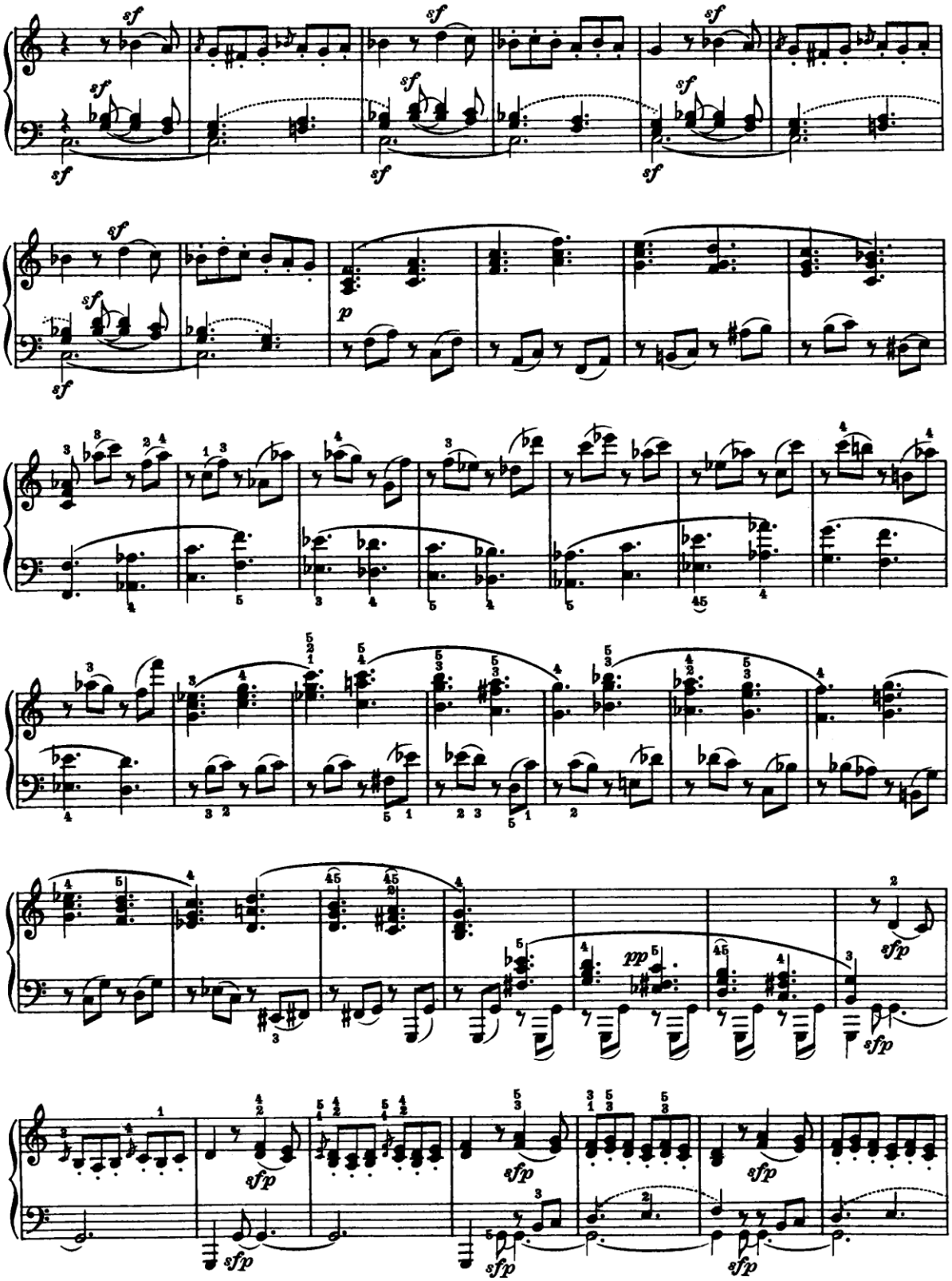

Scherzo D. C.
e poi la Coda
Coda
(legato possibile)

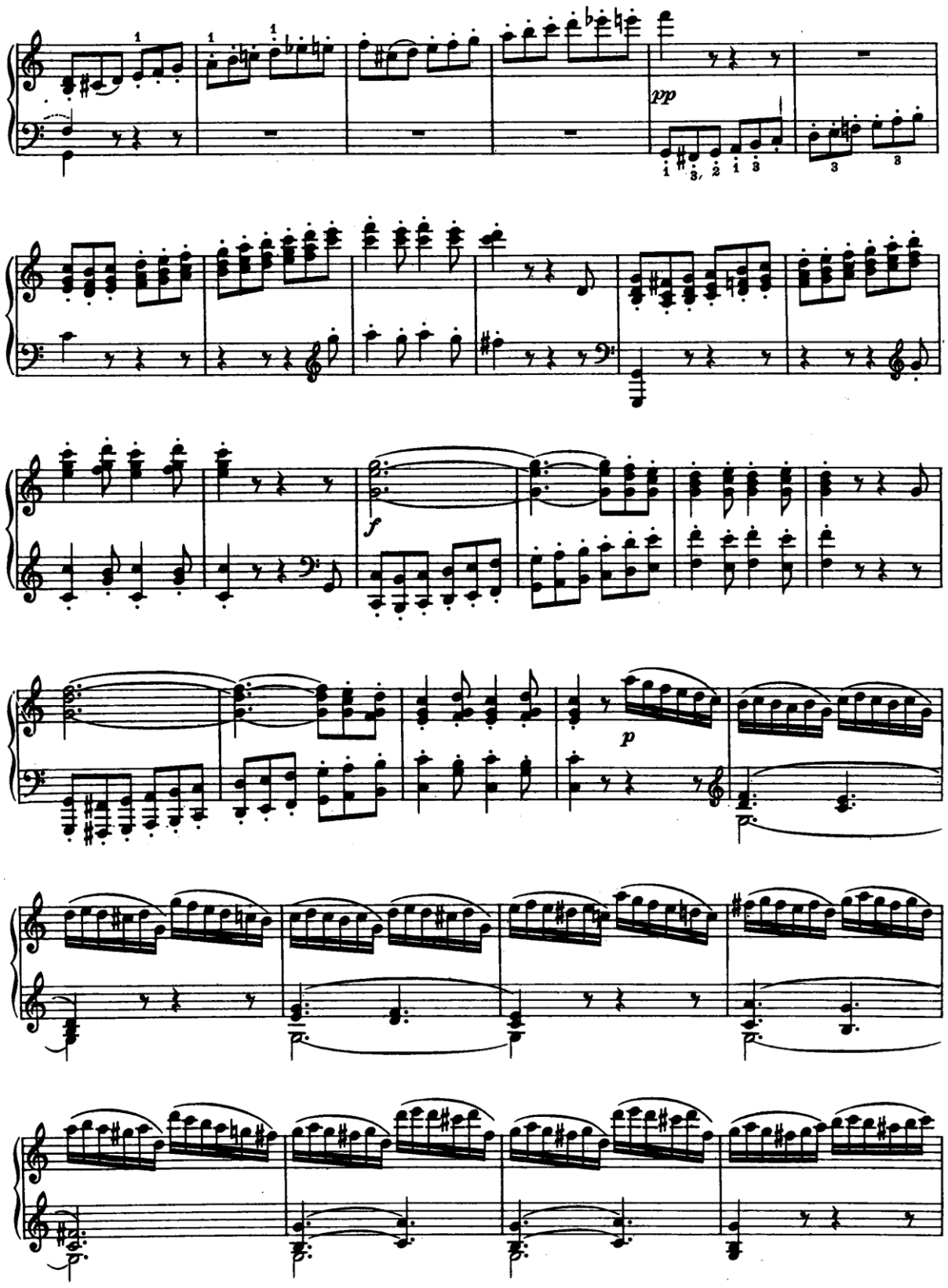

Allegro assai
p
fp
f
tr
p
sf
sf

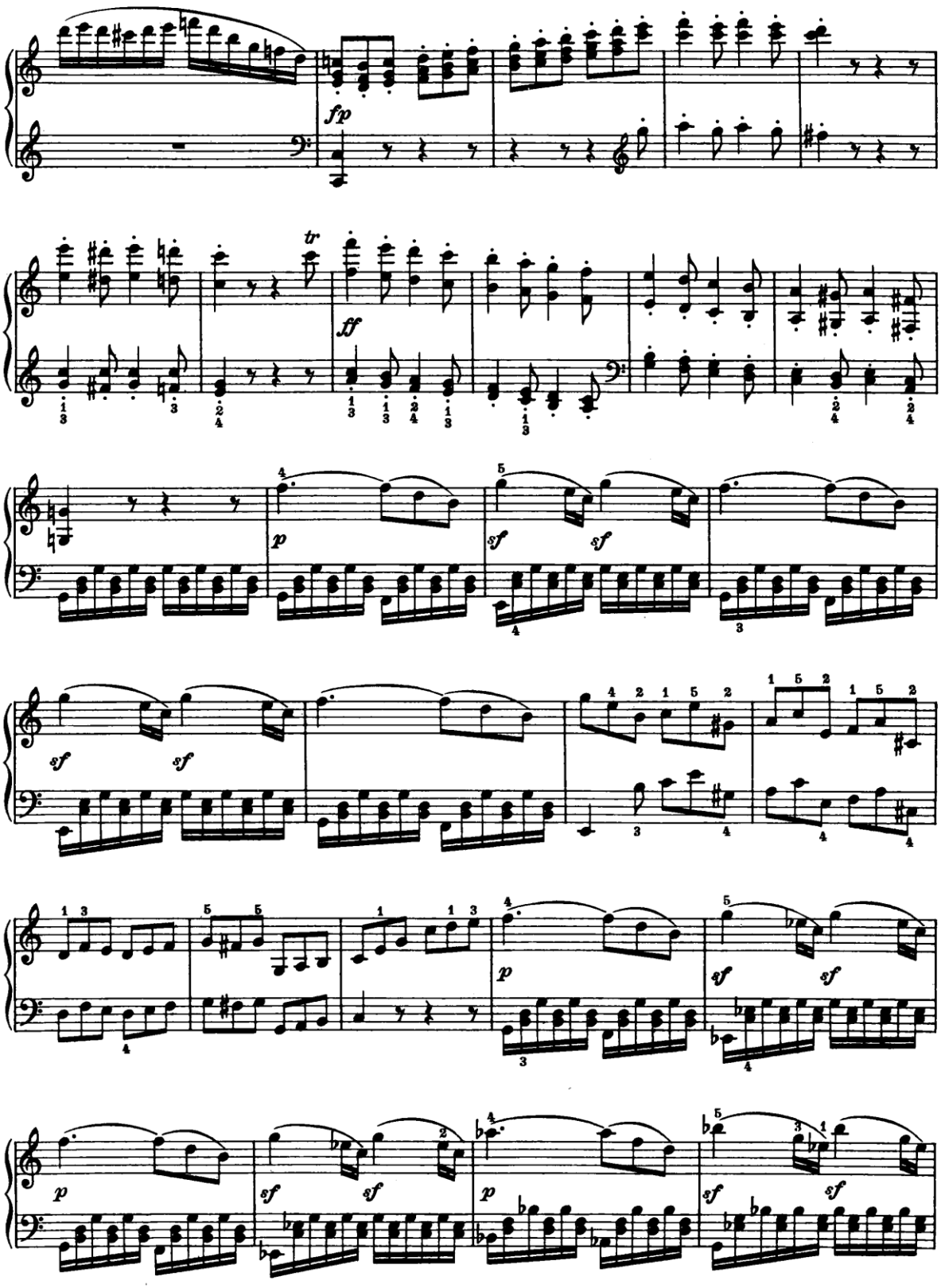

sf
sf
sf
sf
sf
sf
(cresc.)
f
p
sf
fp
f

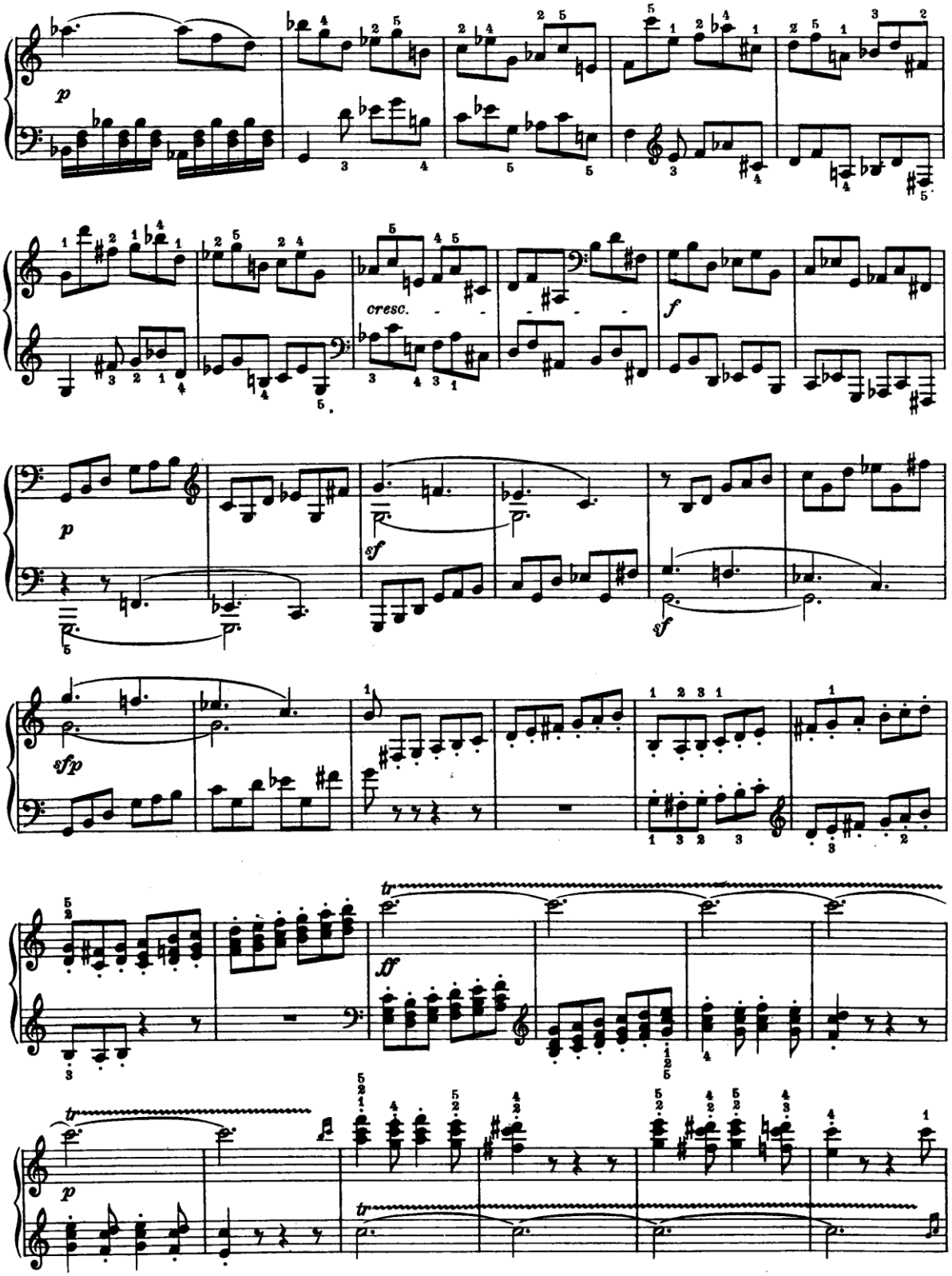

pp
(p)
(f)
f
ff
p
f

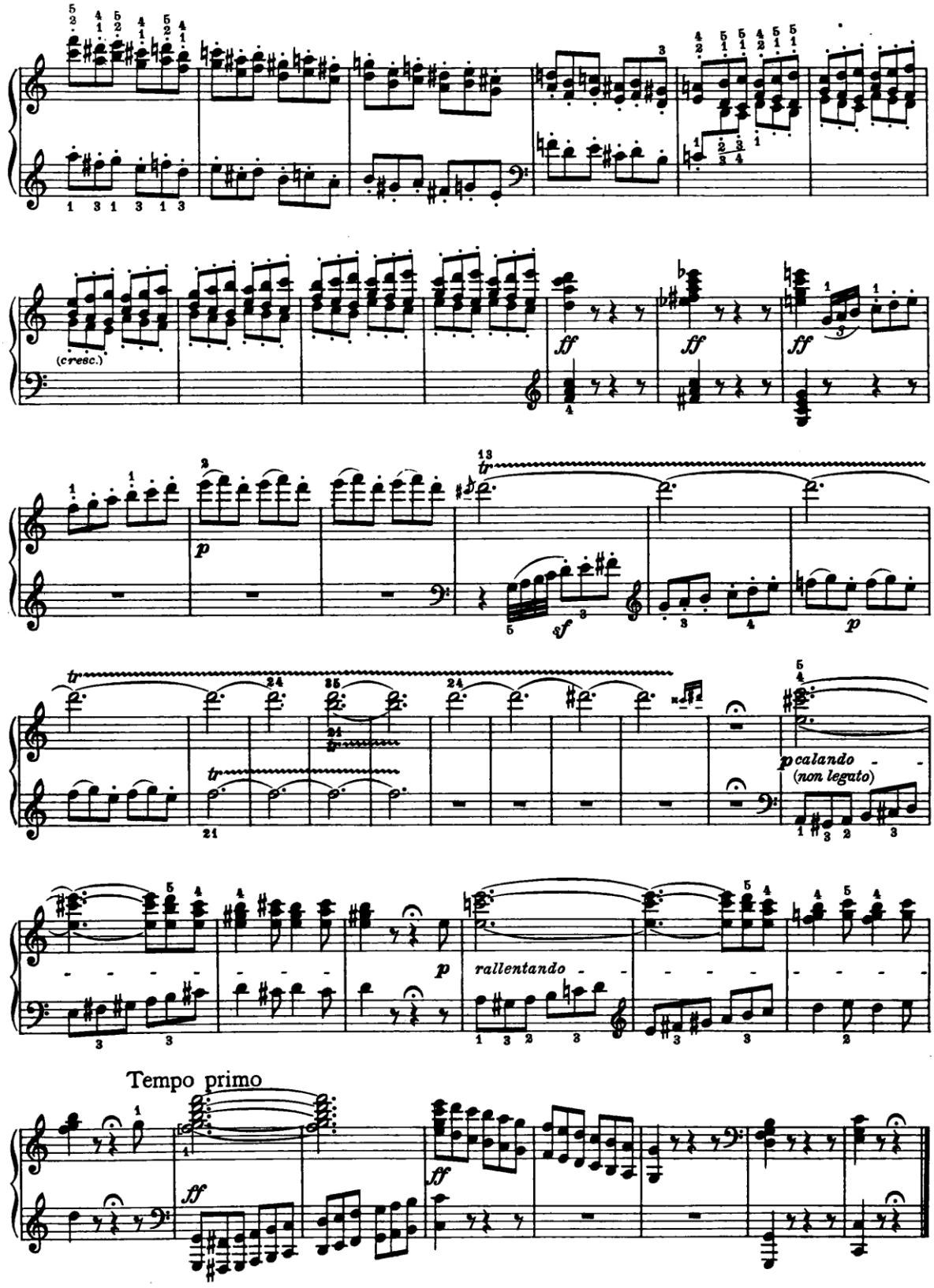

pp
dolce
sf
p


sf
p
pp
sfp


pp
f
p


fp
tr
ff
p
sf
sf
sf
sf
p
sf
sf
p
p
sf
sf
p
sf
sf


p
cresc.
f
p
sf
sf
sfp
ff
tr
p
tr


(cresc.)
ff
ff
ff
p
sf
p
tr
tr
p calando
(non legato)
p
rallentando
Tempo primo
ff
ff