Ludwig van Beethoven: Sonata op. 31, br. 2 („Olujna“) u d-molu

Demarin, Luka

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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:175:372748

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**



Repository / Repozitorij:

Repository of Arts Academy







Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu
Odjel za glazbu
Odsjek za glasovir

D I P L O M S K I R A D

Ludwig van Beethoven: Sonata op. 31, br. 2 („Olujna“) u d-molu
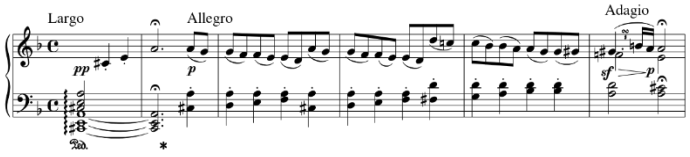
detaljna formalno-harmonijska, tehnička i interpretativna analiza

Student: Luka Demarin
Studijski smjer: Glasovir
Mentor: Kosovka Čudina, v. pred.
Ak. god. 2017./2018.
Split, 2018.

Sadržaj

Uvod – Ludwig van Beethoven, njegova djela i klavirske sonate 3

Ludwig van Beethoven: Sonata op. 31, br. 2 („Olujna“) u d-molu – Analiza 6
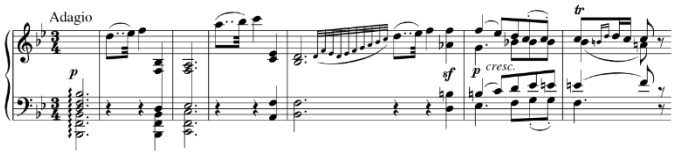


Prvi stavak: *Largo – Allegro*

Formalno-harmonijska analiza 6

Tehnička analiza 11

Interpretativna analiza 17
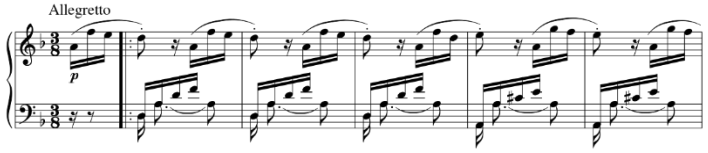


Drugi stavak: *Adagio* u B-duru

Formalno-harmonijska analiza 22

Tehnička analiza 25

Interpretativna analiza 29



Treći stavak: *Allegretto*

Formalno-harmonijska analiza 33

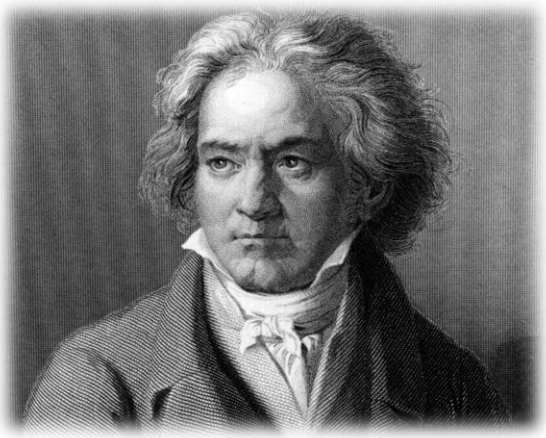
Tehnička analiza 39

Interpretativna analiza 43

Zaključak 48

Popis literature 49

Uvod – Ludwig van Beethoven, njegova djela i klavirske sonate



Slika 1. Ludwig van Beethoven, portret

Godine 1770. u Bonnu rođen je Ludwig van Beethoven, jedan od najvećih skladatelja svih vremena. Njegovo stvaralaštvo predstavlja sintezu posljednje etape klasičnog stila i prvih nagovještaja romantizma, što se naročito ogleda u simfonijama i klavirskim sonatama. Proširio je i usavršio glazbu novim izražajnim sredstvima i obogatio i produbio postojeće glazbene forme. Univerzalnost njegova muzičkog genija ogleda se u poetskom i duboko proživljenom slikanju prirode, u neposrednom izražavanju lirskih i ljubavnih osjećaja, u potresnom i dramatskom crtanju životnog puta heroja te u sugestivnom izražavanju vjere u sretniju budućnost i stvaranje općečovječanskog bratstva. Skladao je devet simfonija, klavirske koncerte, sonate, gudačke kvartete, sonate za violinu i orkestar, uvertire, koncerte za violinu i orkestar, solo pjesme, komorne kompozicije i operu Fidelio.[1]

Beethoven je bio prepun zapanjujućih suprotnosti – iako ružan, zapušten, sirov, s napadnim nedostatkom društvenih manira, uživao je društvo brojnih uglednih obitelji i nesretno se zaljubljivao u mlade dame daleko iznad svog društvenog statusa. Bio je silovitog temperamenta, napadan, siguran u sebe i tašt. No, njegova vitalnost i genijalnost pribavili su mu mnoštvo odanih prijatelja. Slabo je gospodario i živio u prljavštini, čak i u vrijeme najvećih financijskih uspjeha, no najsnažniji uzrok njegove nepovjerljivosti prema ljudima i osjetljive samosvijesti bila je gluhoća što ga je zahvatila prije tridesete godine. S očajem, koji ga je doveo na rub samoubojstva, spoznao je da lijeka nema i da mora odbaciti svaku misao o izvodilačkoj praksi. Do 1819. potpuno je oglušio i dopisivanje mu je postalo jedini način komuniciranja s ljudima. Istinski začuđuje činjenica da njegova najveća djela datiraju iz tog razdoblja.[2]

Inače, sonata je višestavačna instrumentalna skladba pisana za solističke instrumente (klavir, orgulje, katkada i za gudačke solo instrumente) ili za koji gudački ili duhački instrument uz klavir.[3] Kada pričamo o klavirskoj sonati, Haydn i Mozart bili su prvi koji su učvrstili oblik višestavačne sonate koja je već u djelima Philipa Emmanuela Bacha postala sredstvom i emotivnog i dramatskog izražaja.

Međutim, klavirska je sonata svoje najveće formalno i sadržajno savršenstvo dostigla upravo u opusu Ludwiga van Beethovena. Beethoven širi sonatni ciklus na četiri stavka, dodavši mu menuet – koji
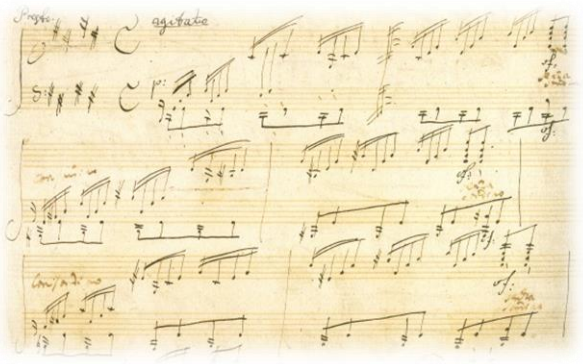
[1] Saltel, Lionel, *Vodič kroz klasičnu glazbu,* Zagreb: Mladost, 1975, str. 23.
[2] Ibid.
[3] Andreis, Josip, *Vječni* O*rfej*, Zagreb: Školska knjiga, 1968, str. 102.

je već Haydn prenio iz simfonije u sonatu – ili scherzo, i tako mijenja dotad uobičajenu shemu brzo-polagano-brzo. Ali, ni broj stavaka ni njihov raspored nije u Beethovenovim sonatama kruta formula. Beethoven je oblik sonatnog ciklusa potpuno podredio sadržaju. U posljednjim klavirskim sonatama služi se i polifonijom (npr. završna fuga u sonati op. 106). [4]

Beethovenove klavirske sonate su, uz simfonije te gudačke kvartete, jedna od njegovih najznačajnijih instrumentalnih djela. Beethoven je za klavir napisao trideset i dvije sonate koje je skladao od 1795. do 1822. U svojim sonatama iskorištava sve zvukovne mogućnosti suvremenog klavira, uključujući i dinamičko nijansiranje i tako svaka sonata pruža jedinstven umjetnički doživljaj, baš kao i simfonije.[5]

U Beethovenovu ranom razdoblju nastale su njegove prve klavirske sonate, točnije, dvadeset i jedna, dvije simfonije, osam violinskih sonata, šest glasovitih gudačkih kvarteta iz op. 18 (br. 1 do br. 6), te tri od ukupno pet klavirskih koncerata. Među njegovim klavirskim sonatama najmanje su dvije svjetski poznate: br. 8 u c-molu (*Patetična*) i br. 14 u cis-molu (*Mjesečeva* – taj joj podnaslov nije dao Beethoven). Tijekom tih godina, dakle u svom ranom razdoblju, stvarao je na temeljima koje su postavili Bach, Haydn i Mozart.[6]

U svojem srednjem razdoblju Beethoven je počeo gubiti sluh, najprije neznatno, no postupno je potpuno oglušio. Beethoven počinje kršiti utemeljena pravila kompozicije. 1804. piše svoju treću simfoniju Eroicu koja opovrgava sva temeljna pravila kompozicije simfonije. Tada piše *Rasumovsky* gudačke kvartete iz op. 59 (br. 7, 8, 9), Četvrti i peti klavirski koncert, violinski koncert, četvrtu, petu, šestu, sedmu i osmu simfoniju, klavirske sonate uključujući br. 21 u C-duru (*Waldstein*) i br. 23 u f-molu (*Appassionata*), operu Fidelio, te poznatu Kreutzer sonatu za violinu i klavir op. 47.[7]



Slika 2. Beethovenov rukopis 'Mjesečeve sonate'

U svojem kasnom razdoblju Beethoven piše Devetu simfoniju, *Missu solemnis* i posljednje klavirske sonate uključujući op. 106 u B-duru *Hammerklavier* – prozvanu herkulskom i gorostasnom. Tada su nastali gudački kvarteti br. 12-16, među kojima br. 14 u cis-molu kojega neki kritičari smatraju najboljim gudačkim kvartetom ikada napisanim, jednako kao što se *Hammerklavier* smatra najboljom klavirskom sonatom, Deveta simfonija najboljom simfonijom, a *Missa solemnis* jednom od dvije ili tri najbolje mise.[8]

[4] *Muzička enciklopedija, sv. 3 (O-Ž),* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, str. 402.
[5] Andreis, Josip, *Historija muzike, sv. 2,* Zagreb: Školska knjiga, 1952, str. 43.
[6] Goulding, Phil G., *Klasična glazba*, Ljubljana: VBZ, 2004., str. 127.
[7] Goulding, Phil G., op. cit., str. 128.
[8] Goulding, Phil G., op. cit., str. 128.

Veličanstvenom skupinom opusa 101, 106, 109, 110 i 111 koji su nastali od 1816. do 1822. godine, Beethoven je produbio sadržajnost te je u njima odrazio svo svoje bogatstvo izražajnosti. Beethoven slobodno postupa s oblikom koji ga približuje romantičarima. Neke svoje kasnije sonate pretvara u fantazije, a negdje koristi i polifoniju, osobito u finalima pri op. 106 i op. 110. Beethoven se služi i varijacijama (sonate op. 109, op. 111.) što dokazuje i njegovo posljednje klavirsko djelo - *33 varijacije na Diabellijev valcer*.[9]

Posljednje veliko djelo za klavir su 33 varijacije na Diabellijev valcer, op. 120, koje je napisao nakon što je nakladnik i pijanist Anton Diabelli pozvao najglasovitije bečke glazbenike da skladaju svaki po jednu varijaciju na neki od njegovih valcera, uključujući Czernyja, tada jednaestogodišnjeg Liszta, Schuberta i druge. Svi su oni brzo obavili posao, dok je Beethoven pomno i polako radio na svoje trideset i tri varijacije.[10]
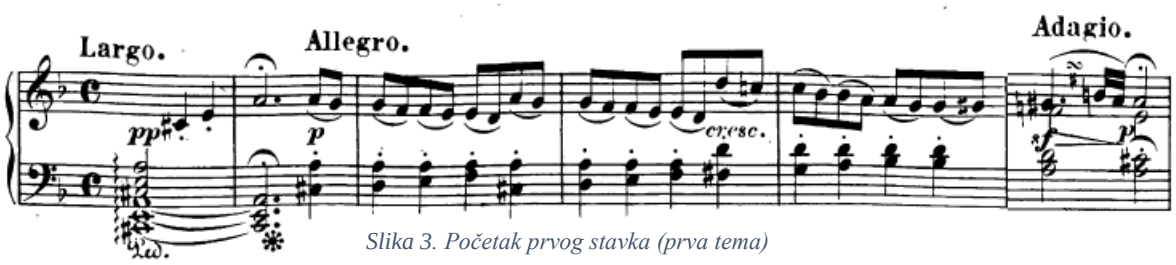
U svojih pedeset šest godina života Beethoven je napisao pet klavirskih koncerata, trideset i dvije klavirske sonate, devet simfonija, jednu operu, jedan violinski koncert i sedam gudačkih kvarteta. Za usporedbu, Mozart je napisao dvadeset i pet klavirskih koncerata, sedamnaest sonata, četrdeset i jednu simfoniju, osamnaest opera, sedam violinskih koncerata i dvadeset i šest gudačkih kvarteta.[11]

[9] Andreis, Josip, op. cit., str. 48.
[10] Pestelli, Giorgio, *Doba Mozarta i Beethovena*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008, str. 212.
[11] Goulding, Phil G., op. cit., str. 128.

Ludwig van Beethoven: Sonata op. 31, br. 2 (*Olujna*) u d-molu – Analiza

U nastavku slijedi detaljna formalno-harmonijska, tehnička i interpretativna analiza svakog od tri stavka Beethovenove 17. klavirske sonate – op. 31, br. 2 u d-molu, tzv. *Olujna sonata* (eng. *tempest*).

Prvi stavak: *Grave – Allegro*
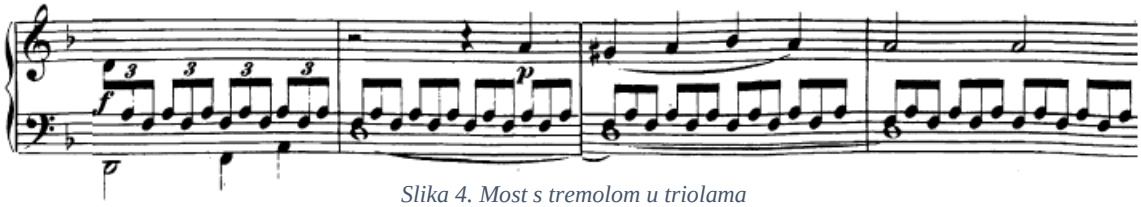


Slika 3. Početak prvog stavka (prva tema)

Formalno-harmonijska analiza
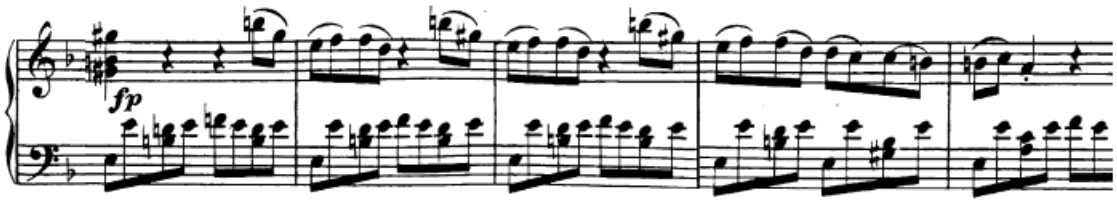
Prvi stavak 'Olujne sonate' pisan je u čistom sonatnom obliku. Ekspozicija sadrži sve dijelove – prvu temu, most, drugu temu i kodetu. U provedbi se razrađuje dio iz uvoda (arpeggio akordi u Largu) te materijal mosta uz dodavanje nešto novog materijala, a repriza je nešto izmijenjena: u prvoj temi dodani su novi recitativni odlomci, a most je, zanimljivo, u potpunosti izmijenjen i pisan novim materijalom. Ostatak je doslovno transponiran (druga tema i kodeta), nakon čega slijedi koda od nekoliko taktova kojom se utvrđuje tonika osnovnog tonaliteta.

Prva tema započinje u osnovnom tonalitetu – d-molu – dvama taktovima razloženog dominantnog sekstakorda koji se koriste kao svojevrstan uvod (arpeggio akord u Largo tempu), nakon čega kreće 'glavna' fraza prve teme u Allegro tempu građena na submotivu – dvije osminke vezane lukom – koje se uzastopno sekventno ponavljaju. Fraza završava ponovnom promjenom tempa (u Adagio) i polovičnom kadencom. Slijedi nova fraza, fakturom sukladna prethodnoj, u kojoj skladatelj koristi brojne sekundarne dominante kako bi ostvario gradaciju dinamike i napetosti sve do lokalnog vrhunca u trinaestom taktu, kada nastupa kadencirajući kvartsekstakord (i dalje u d-molu) . Ovdje fraza ne završava, već dionica desne ruke u sklopu akorda nastavlja voditi melodijom koja je i dalje građena na spomenutom submotivu, sve do autentične kadence koja nastupa na 20. i 21. taktu kada kreće most.



Slika 4. Most s tremolom u triolama
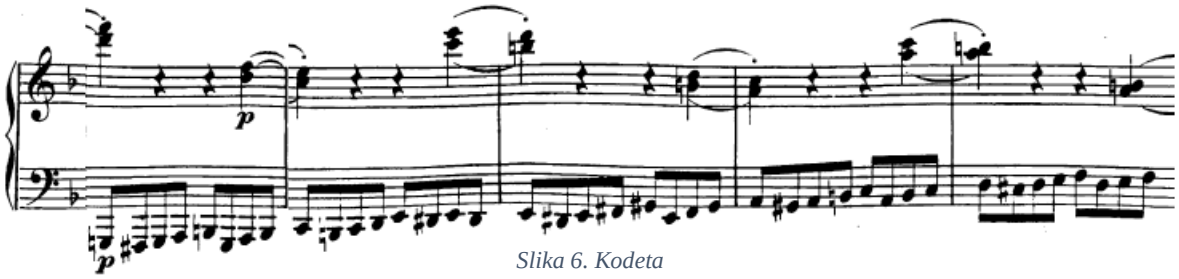
Kroz cijeli **most** (t. 21-40), kojem je uloga modulirati u e-mol kako bi druga tema mogla početi u dominantnom tonalitetu, faktura je ista: gornja dionica sadrži tremolo u triolama, dok donja najprije ima razloženi akord u donjem registru, a zatim nastavlja s melodijom u gornjem. Na tom principu je, dakle, građen cijeli most. Konkretna modulacija u a-mol događa se dijatonskim putem u 31. taktu kada je tonički sekstakord u d-molu (t. 29) tretiran kao subdominantni u a-molu, te je nakon njega upotrijebljen dominantni sekstakord (t. 31). Navedena faktura ostaje prisutna sve do trideset i osmog takta (ali puls u triolama ostaje) kada nastupa smanjeni septakord (dis-f-a-c) u funkciji dominantine dominante u e-molu (ciljni tonalitet), koji će se razriješiti u dominantu a-mola, kojom počinje druga tema.



Slika 5. Druga tema
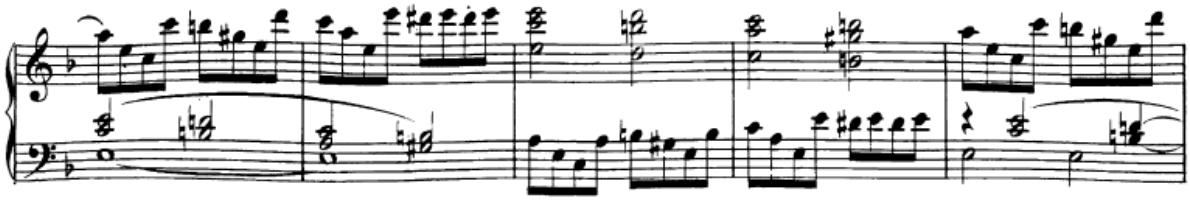
Druga tema (t. 41) je u a-molu (dominantni tonalitet), no ne započinje toničkim, već dominantnim akordom (E-dur) s obzirom na to da mu je prethodio smanjeni septakord u ulozi dominantine dominante. Zanimljiva je ostinatna faktura koju donosi dionica lijeve ruke, za vrijeme koje dionica desne izlaže melodiju koja je i dalje građena na submotivu od dvije osminke pod lukom kao i prva tema. Takva faktura ostaje sve do polovične kadence na 52. taktu koja vodi do novog dijela (t. 55) koji pak djeluje kao svojevrsni prijelaz na kodetu koja će kasnije uslijediti: taj dio građen je od stalnih izmjena akorada u sinkopiranom ritmu (izmjene napuljskog sekstakorda, te toničkih i dominantnih akorada u d-molu).

U 62. taktu slijedi mješovita kadenca (napuljski sekstakord – dominanta – tonika) koji u tom trenutku postaje dominanta osnovnog d-mola (iako akord ne sadrži tercu, ali ona se javlja odmah nakon u gornjoj dionici). Ton A postaje vrsta melodijskog centra u basovskoj dionici oko koje kruže tonovi za malu sekundu više i niže (A-B-A-Gis-A), što rezultira harmonijama dominante (A-Cis-E), submedijante (B-D-F) i dominantine dominante (Gis-H-D-F). Spomenuti submedijantni kvintakord će se kromatskom tercnom vezom spojiti s akordom G-H-D-F (uz kromatski prohod u basu krajem 68. takta) koji će nastupiti u ulozi sekundarne dominante za treći stupanj (G-h-d-f → C-E-G).
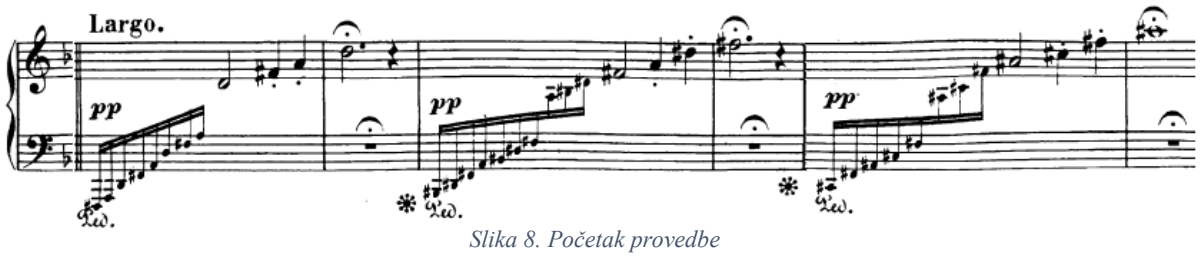


Slika 6. Kodeta

Kodeta (t. 69) je u početku građena tako da dionica lijeve ruke donosi pasaže u osminkama, dok desna krajem svakog takta svira dvije terce pod lukom u četvrtinkama. U stvari se radi o kraćoj sekvenci koja započinje spomenutom sekundarnom dominantom za treći stupanj (t. 69-70) i njenim rješenjem, nakon koje slijede dominanta i tonika a-mola (71.-72.), te potvrda tonaliteta mješovitom kadencom u 73. i 74. taktu.



Slika 7. Drugi dio kodete
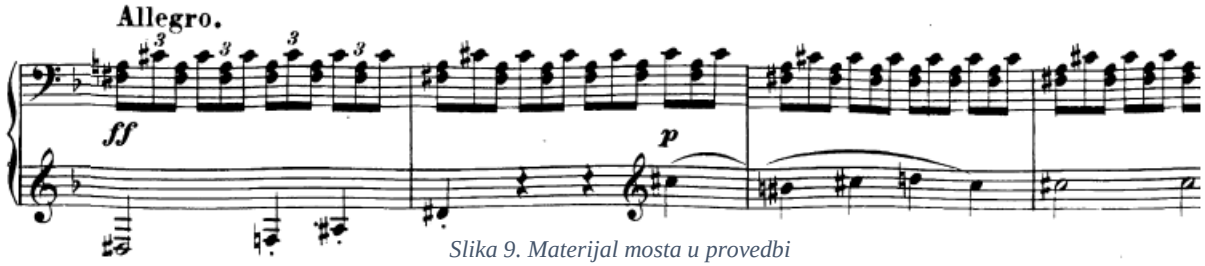
Kod ostatka kodete radi se o potvrđivanju tonaliteta (a-mola) izmjenom toničkih i dominantnih harmonija u raznim oblicima, pod gotovo stalnim pedalnim tonom na dominanti, gdje dionice imaju dijalog u komplementarnom ritmu. U 87. taktu dolazi do kadence na toniku, a zatim slijedi kratki prijelaz pomoću paralelnih oktava u polovinkama, što čujno usporava puls. Kod ponavljanja ekspozicije, te će oktave modulirati do dominante d-mola (kojom počinje ekspozicija), dok će u suprotnom slučaju voditi do razradbenog dijela, tj. provedbe.



Slika 8. Početak provedbe
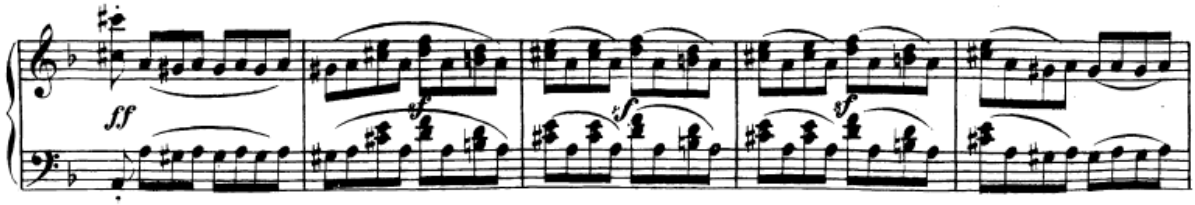
Provedba (t. 97) započinje na isti način kao što je bila započela i ekspozicija: razloženim akordom u sporom tempu (Largo) koji djeluje kao uvod. Doduše, sad je situacija nešto drugačija: na početku skladbe bio je razložen samo dominantni sekstakord d-mola kroz dva takta, nakon čega je odmah počela glavna fraza. Sada, u provedbi, taj 'uvod' skladatelj proširuje ponavljajući takvo razlaganje akorada na trima različitim akordima koji imaju modulirajuću ulogu (nastavak koji slijedi je u fis-molu). Radi se o akordima

D-dur sekstakorda (submedijanta fis-mola), smanjenog septakorda na tonu His (dominantina dominanta), te toničkog kvartsekstakorda u – Fis-duru. No, zatim Beethoven iznenada mutira iz Fis-dur kvintakorda u fis-mol u kojem kreće materijal iz mosta!



Slika 9. Materijal mosta u provedbi

Most je u provedbi u početku doslovno transponiran u fis-mol, a zatim se stvari mijenjaju u 113. taktu kada skladatelj koristi istu fakturu, ali mijenja akorde i harmonijski plan (tipični postupak u razradbenim dijelovima sonata). Tako ćemo se sada susreti s nizom zanimljivih akorada kojima će se ostvariti rast gradacije i napetosti! Nakon subdominante fis-mola u 113. taktu slijedi napuljski sekstakord (H-D-G) koji je razriješen u C-dur akord, a on je pak kromatskom tercnom vezom spojen s dominantnim sekstakordom d-mola (t. 119) koji se rješava u tonički kvintakord (t. 121) te je na taj način modulirano u osnovni d-mol. Nakon toga slijedi polovična kadenca s frigijskom kadencom (t. 126-128) koja će dovesti do dominante.
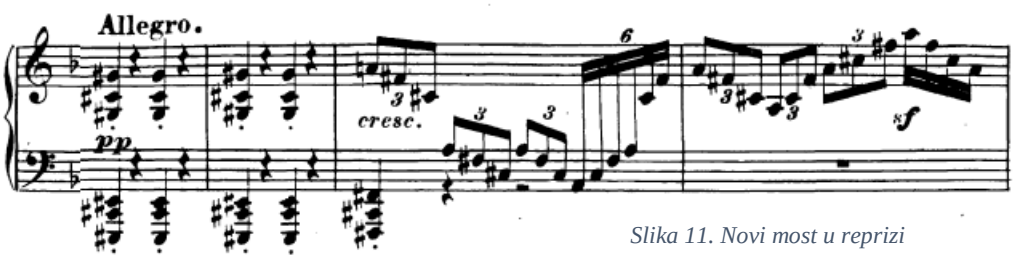


Slika 10. Završni dio provedbe – zastoj na dominanti

Tada kreće završni dio provedbe: zastoj na dominanti. Taj je dio redovito korišten krajem provedbi u klasičnim sonatama jer je idealan za održavanje napetosti u osnovnom tonalitetu prije same reprize, te ga i Beethoven rado koristi. U ovom slučaju se kroz cijeli taj dio konstantno koristi pedalni ton na dominanti (ne kao ležeći ton, već ukomponiran u fakturu; vidi taktove 128-137), a cijeli taj dio je zapravo građen od novog materijala. Slijede akordi u cijelim notama (i dalje nad pedalnim tonom dominante), te kratki prijelaz pomoću melodije koju obje dionice donose ekvisono (t. 143-146).

Repriza kreće u 147. taktu. Vrlo je interesantno da je Beethoven odlučio stati na kraj doslovnim ponavljanjima ekspozicija, pa je tako sasvim izmijenio prvu temu i most! Krenimo redom: u 147. taktu je uvodna dva takta proširio recitativnom melodijom u diskantu (bez pratnje) u okviru harmonije dominantnog nonakorda (t. 148-152). Zatim je glavna (prva) fraza teme sa sekvencirajućim submotivom dvaju osminki pod lukom doslovno ponovljena. Slijedi ponovno razloženi akord od dva takta (kao i u ekspoziciji), nakon
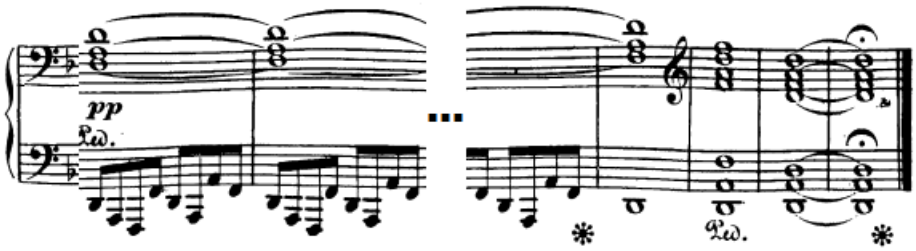
kojega skladatelj dodaje još četiri takta (t. 159-162) melodije bez pratnje, na isti način kao i maloprije (u stilu recitativa).



Slika 11. Novi most u reprizi

U 163. taktu dolazi na red potpuno nov i izmijenjen most (s obzirom na to da smo 'originalan' most već nedavno ponovno čuli u provedbi, pa bi ponovno korištenje istog mosta kao u ekspoziciji rezultiralo monotonijom). Radi se o neočekivanom i izuzetno neizvjesnom dijelu u kojem je korišten novi materijal prepun rastvorbi kojima prethode napeti staccato akordi. Posljednji od njih imat će funkciju dominantine dominante u obliku smanjenog septakorda (t. 173) koji će dovesti do tonaliteta druge teme (d-mol).

Druga tema započinje u 175. taktu i doslovno je transponirana u osnovni tonalitet, prema pravilima klasičnog sonatnog oblika (što odlično odgovara slušateljskom uhu jer je već dugo nismo čuli s obzirom na to da se materijal druge teme nije razrađivao u mostu). Na nju se u 203. taktu nadovezuje i kodeta, također doslovno transponirana. Stavak završava kodom od deset taktova (t. 224-233) koja se sastoji samo od toničkog akorda (d-mol) s osminskim pulsom u basovskoj dionici koja akord donosi razloženo. kojim se potvrđuje osnovni tonalitet.



Slika 12. Koda

Shema sonatnog oblika prvog stavka je sljedeća:

Ekspozicija (1-96)
- Prva tema (1-20)
- Most (21-40)
- Druga tema (41-68)
- Kodeta (69-96)

Provedba (97-146)
- Materijal iz uvoda prve teme (97-102)
- Most iz ekspozicije i njegova razrada (103-127)
- Zastoj na dominanti (128-146)

Repriza (147-233)
- Prva tema (147-162)
- Novi most (163-174)
- Druga tema (175-202)
- Kodeta (203-223)
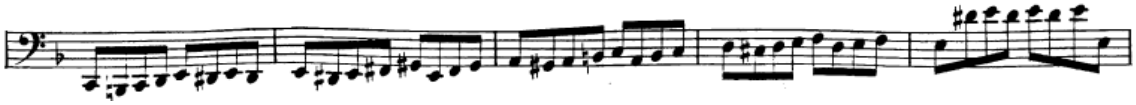
Koda (224-233)

Tehnička analiza

Prvi stavak Olujne sonate tehnički je srednje zahtjevan. Dobar student klavira ili učenik kasnije srednje škole ne bi trebao imati većih problema s vježbanjem i sviranjem iste, iako postoje tehnički zahtjevnija mjesta o kojima ću pričati u nastavku.

Položajne figure uvijek su, naravno, prisutne u svakoj skladbi, a ovdje se redovito javljaju u kombinaciji s drugim vrstama tehnike, pa ću ih tada spominjati u nastavku teksta.
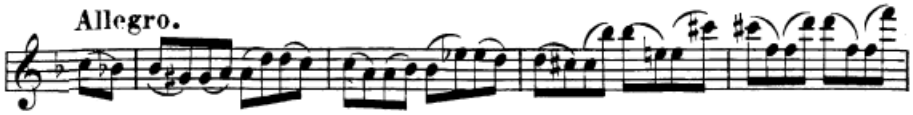
Pokretne položajne figure uz mijenjanje položaja prevladavaju kroz cijeli stavak. Zanimljive su, recimo, one u lijevoj ruci u kodeti (t. 69), uz kombinacije sa sviranjem djelića skale. Dok smo u položaju, treba paziti da su prsti artikulirani i samostalni (moguće vježbati akcentiranjem ili prstnim staccatom). Kod promjena položaja javlja se premetanje ruke preko palca. U slučajevima neizigranosti prilikom promjene položaja najprije osigurati početni položaj, a zatim vježbati s uključivanjem prvog tona idućeg položaja. Valja imati na umu važnost prstometa i izjednačenosti ritma i jačine. Po potrebi je dobro vježbati na naglaske (grupe po tri ili četiri osminke).



Slika 13. Pasaže u lijevoj ruci (kodeta)

Vrlo se često koristi **fraziranje dvaju nota pod lukom** s obzirom da je to temeljni submotiv od kojeg je građen stavak. Ovdje su u položaju samo dvije note, te se zatim položaj pomiče. Princip je jednostavan: na prvu osminku ruka udara o tipku i kreće se prema klavijaturi, dok se pri sviranju druge osminke mora odizati, pritom pazeći na to da zglob bude elastičan, a ne ukočen. S obzirom da je taj submotiv sekvenciran, takvi pokreti se uzastopno ponavljaju. Ruka pritom mora biti vrlo lagana, a zglob fleksibilan. Ako se ti pokreti
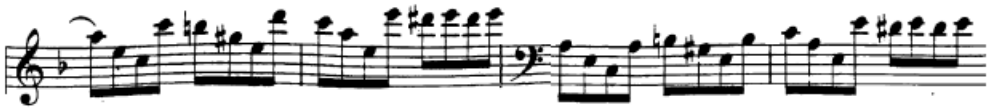
pravilno nauče i izvježbaju, najprije u sporijem tempu, pa postepenim ubrzavanjem, manji naglasak na prve od dvaju osminki doći će spontano.



Slika 14. Fraziranje dvaju nota pod lukom
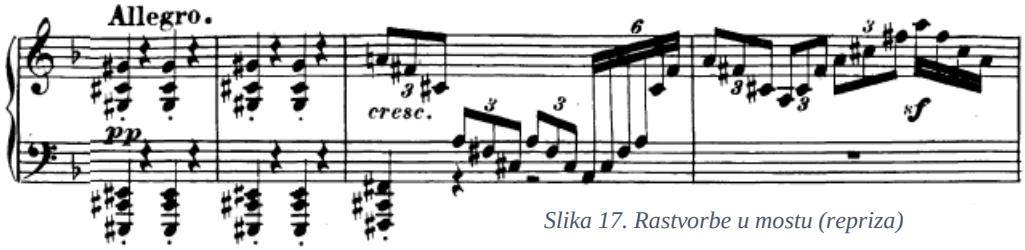
Problem je, međutim, što se u konačnici radi o prilično brzom tempu, pa pred pijanistom nije nimalo jednostavan zadatak: ostati lagane ruke, pritom se ne ukočiti i svirati osminke ujednačeno, izigrano i s manjim naglascima na prvu osminku. U bržem će tempu podizanja ruke od klavijature biti minimalna jer za to neće biti vremena. Dobro je, međutim, prilikom vježbanja u sporom tempu vježbati taj pokret i s većim podizanjima ruke, kako bi ga ruka bolje upamtila i, još bitnije, kako bi uho zapamtilo doživljavati osminke u parovima. Ovakvu vrstu tehnike koristi desna ruka i to vrlo često tijekom cijelog stavka – i u prvoj i u drugoj temi. Lijeva ruka ju također ima tijekom dva takta (t. 17-18) gdje svira ekvisono s desnom.

Rastvorbe. Male i velike rastvorbe se ne javljaju u svojoj čistoj formi (kao kod sviranja rastvorbi ljestvica za usviravanje), pa ću u ovom odlomku zapravo i dalje nastaviti pričati o **pokretnim položajnim figurama** koje se ovdje, međutim, temelje na razloženim akordima. Spomenimo najprije one prisutne u drugom dijelu kodete (t. 77) koje se koriste naizmjenično u lijevoj i desnoj ruci. Ovdje su u pitanju položajne figure građene od razloženih akorada, a do promjena položaja dolazi odmicanjem palca (lijeva ruka), odnosno odmicanjem petog prsta (desna ruka). Nema premetanja ruke niti podmetanja palca, što znatno olakšava situaciju. Pozornost treba obratiti na izjednačenost i artikulaciju prstiju.
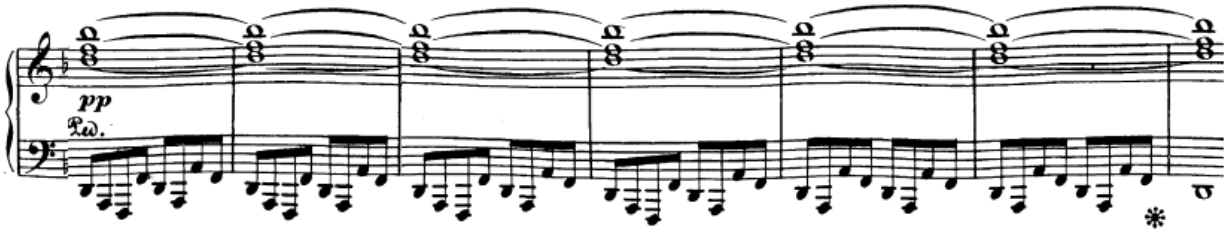


Slika 16. Razloženi akordi u kodeti

Jedna nešto zahtjevnija situacija s rastvorbama javlja se u novom mostu u reprizi (t. 165). Radi se o rastvorbi (tj. razloženom akordu) kroz više oktava koje svakako preporučujem podijeliti u dvije ruke kako bi svaka ruka svirala u položaju i omogućila brži tempo i lakše i razgovjetnije sviranje. U tom slučaju također neće biti premetanja ruke i podmetanja palca, što će znatno olakšati situaciju.
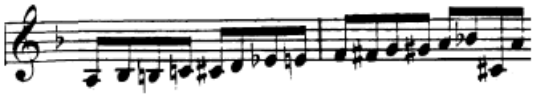


Slika 17. Rastvorbe u mostu (repriza)

Slične figuracije temeljene na rastvorbama tj. razloženim akordima još se javljaju u samoj kodi u lijevoj ruci (slika 18). Radi se o rastvorbi toničkog kvintakorda gdje u položajne figure vezane odmicanjem ili podmetanjem palca. Sve to zahtijeva veliku aktivnost prstiju i zgloba. Pozicija mora biti jasna a prste treba manje dizati. I ovo je dobro vježbati akcentiranjem, na ritmove ili proširivanjem i stezanjem formule ako je nužno. Ova situacija u kodi je zapravo najteža što se tiče skala jer jedina obuhvaća podmetanje palca. Ovdje bih svakako spomenuo prstomet lijeve ruke koji preporučujem za sviranje ove skale: 145 – 125 – 12 (što se zatim ponavlja prva četiri takta, kasnije je sve u poziciji)[12]. Uz opušten zglob, takav prstomet bude dosta ugodan, a i lakše je dobiti na jasnoći basa koja je neophodna s obzirom da je sve pisano u vrlo niskom registru te s obzirom na dinamiku (pianissimo), a pritom se ne smije pretjerivati ni s pedalom (više o tome kasnije u interpretativnoj analizi).



Slika 18. Rastvorba u kodi

Skale. Jedina konkretna skala koja se javlja u cjelini je kromatska skala (t. 19) prije prijelaza na most. S obzirom na to da se ne radi o nekom pretjerano brzom tempu, preporučujem svirati uobičajenim prstometom za kromatske skale[13] (13-123). Palac mora započeti podmetanje čim se digne nakon svog tona, kako ne bi došlo do akcenta. Zglob mora biti elastičan, a cijela ruka (uključujući zglob) mora se kretati paralelno s tipkama u smjeru melodije, bez 'trzanja'. S obzirom na to da palac dolazi nakon crne tipke, to donekle olakšava situaciju. Ostale skale se ne javljaju u cjelini, već samo njihovi dijelovi, te se kombiniraju s ostalim elementima, primjerice situacija iz kodete u lijevoj ruci koju sam spomenuo u prošlom odlomku (t. 69). Tamo treba obratiti pažnju na stvari koje sam spomenuo.
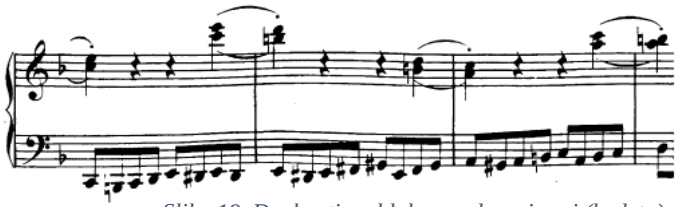


Slika 15. Kromatska skala
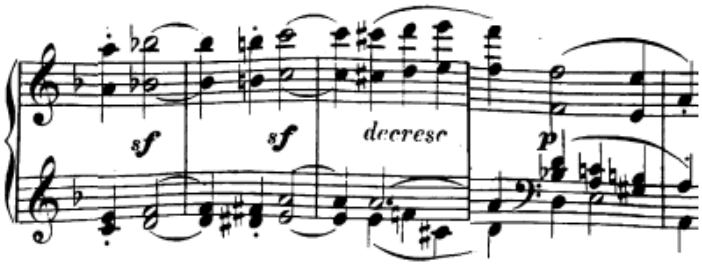
[12] Daniel Barenboim u jednoj svojoj izvedbi koristi ovaj prstomet uz izbjegavanje podmetanja palca svakim novim taktom stavljajući treći prst umjesto palca (145-125-12 – 345-125-12). Time na prijelazu između taktova koristi svih pet prstiju po redu dok su intervali između prstiju vrlo široki. S obzirom na veliku ruku i izjednačene prste, njemu to nije problem, no učenicima i studentima se takav prstomet ne preporučuje.

[13] Kromatski hod u glazbi ima kvalitete patopoetičkog značenja, jer se kromatika još od vremena baroka i glazbeno-retoričkog nauka poistovjećuje s postojanjem grijeha i patnje, nevolje i nesreće, dramatike i sablasnog.

Dvohvati legato koriste se na više mjesta. U desnoj ruci u kodeti (t. 70) prisutne su dvije četvrtinke u dvohvatima pod lukom, što nije tehnički zahtjevno, no treba pripaziti da se za oba dvohvata koristi samo jedan pokret, da se dvohvat odsvira istovremeno, te da prsti ostanu aktivni. U 60. taktu desna ruka ima oktave legato (doduše, ne cijelo vrijeme, već miješano sa non legato i staccato oktavama). Na mjestima gdje je legato, palac mora biti opušten i pokretljiv s iluzijom legata. Bitno je razviti osjećaj legato melodije u unutarnjem sluhu. Što se tehničkog problema tiče, kod takve situacije dobro je vježbati gornji glas legato, a donji (palac) staccato. Isticanje gornjeg tona oktave doprinijet će boljoj interpretaciji jer su viši tonovi prirodno 'tanji' od nižih.
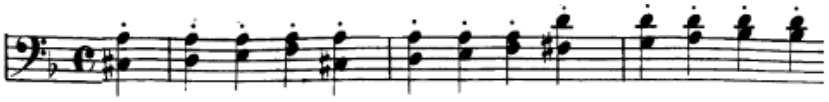


Slika 19. Dvohvati pod lukom u desnoj ruci (kodeta)



Slika 20. Oktave u desnoj ruci i višeglasje u lijevoj ruci
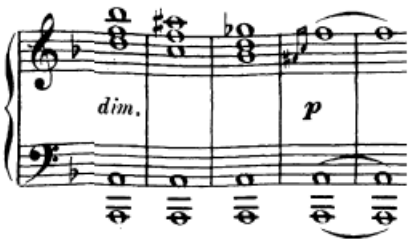
Dvohvati legato su najčešće miješani uz **višeglasje u jednoj ruci**. Recimo, prije kodete u 56. taktu lijeva ruka ima melodiju u svojem najvišem glasu dok ostali prsti drže akord, a isto je i u 61. i 62. taktu. Slična situacija s višeglasjem je također u lijevoj ruci u drugom dijelu kodete (t. 79). Da bi uho naučilo razlikovati glasove, dobro je takve situacije vježbati i odvojenim rukama, iako doduše ovo nisu jako zahtjevni primjeri višeglasja u jednoj ruci. Tonove koji su u istom glasu treba nastojati što više vezivati prstima i ostvariti polifoniju tako da se čuju različiti glasovi. Za to je najbitnije osamostaliti prste, a najbolji način za ostvarivanje istoga je vježbati metodom preuveličavanja, npr. svirajući primjerice donji glas fortissimo, a gornji pianissimo i obratno. Obavezno moramo pratiti sve glasove i paziti da ne svodimo višeglasje na homofoniju.

Dvohvati non legato prisutni su odmah na početku kad kreće glavna tema (treći takt u lijevoj ruci. Bitno je samo ne raditi suvišne pokrete rukom i ostati blizu klavira – radi se o lakim položajima gdje ruku treba najprije namjestiti, pa odsvirati (iako će u bržem tempu to ići gotovo istovremeno). Desna ruka legato oktave koje sam prije spomenuo (t. 60, vidi sliku 20) kombinira s non legato oktavama koje se tu koriste za odvajanje fraza. Sviraju se iz ručnog zgloba. Palac i mali prst nužno je fiksirati na oktavu uz ostvarivanje pokretnosti ručnog zgloba. S obzirom na to da se ne radi o velikom nizu paralelnih oktava, ne bi trebalo biti većih tehničkih problema.



Slika 21. Dvohvati non legato u lijevoj ruci (prva tema)

Akordi su prisutni u svim varijantama (tenuto, non legato, legato i arpeggio). Kod sviranja bilo koje od navedenih vrsti akorada prsti moraju biti fiksirani. Nije cilj samo udariti tipku, već uhvatiti poziciju. Na svakom akordu ruka mora 'sjesti' i opustiti se, te moramo osjetiti njenu težinu. Kod sviranja simultanih akorada obavezno moramo pripaziti na ujednačenost zvuka svih tonova. To će se postići tako da svi prsti budu prije zamaha jednako udaljeni od površine tipke, budu jednake čvrstoće i udare jednakom brzinom. Po potrebi je kod nekih akorada dobro nešto više istaknuti gornji glas kao melodiju, a za to je potrebno dobro osamostaliti prste (vidi odlomak o višeglasju u jednoj ruci gore).

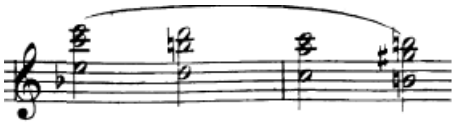


Slika 22. Tenuto akordi

Tenuto akordi javljaju se u 138. taktu u desnoj ruci pred kraj provedbe nad pedalom na dominanti. Nakon što odsviramo akord, treba izdržavati tipke sve četiri dobe, obavezno slušajući tonove koji su nastali, a zatim premještamo ruku na idući akord. Fizički se akordi ne vezuju jer nisu označeni legato lukom, iako moramo težiti tome da ih slušno povežemo u cjelinu. Ovdje se radi o sporom tempu, tako da prilikom svakog akorda zglob stigne (i treba) napraviti pokret dolje-gore prilikom premještanja na idući akord.
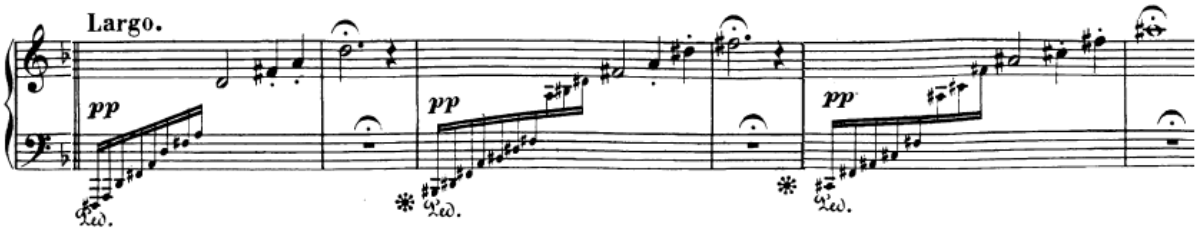
Prije kodete u kratkom prijelazu koji kreće u 55. taktu obje ruke imaju **non legato akorde** (ili oktave o kojima sam već pisao gore; slika 20). Radi se o sinkopiranim ritmovima gdje se sama sinkopa obavezno mora zvučno i fizički od prethodnog suzvučja. Ovdje se miješaju non legato akordi s legato akordima uz višeglasje u jednoj ruci, a u desnoj se pritom javljaju i oktave, što non legato, što legato. Non legato akorde treba svirati iz ručnog zgloba i dobro se nasloniti, što je i naznačeno sforzatima na sinkopama.

Legato akordi prisutni su u desnoj ruci u 77. taktu, te kasnije ponovno u 81. taktu. Kod legato akorda se, dakako, ne mogu fizički spojiti svi tonovi. Najbolje je legato svirati najviši glas kojeg treba i malo istaknuti. Akordi se sviraju laganim zamahom ručnog zgloba, nakon čega se ruka pomiče i stvara poziciju prije prstiju. Radimo na tome da stvorimo iluziju legata u svim tonovima, dok fizički spajamo samo gornji glas. Prst koji svira gornji glas mora biti fiksiran, dok ostali moraju biti što opušteniji.


Slika 22. Legato akordi

Arpeggio akordi prisutni su u prva dva takta skladbe (uvod) i na ostalim mjestima gdje je korišten identičan princip (t. 7, t. 97 itd.). U vrlo su sporom tempu (Largo). Arpeggio je u ekspoziciji zapisan klasično (kao valovita crta), a kasnije je u provedbi raspisan u šesnaestinkama koje svakako ne smijemo prebrzo svirati s obzirom na navedeni tempo. Valja dati nešto vremena svakom tonu da zazvuči (no i u tome svakako ne pretjerivati.) I ovo je dobro podijeliti u dvije ruke prilikom sviranja. Arpeggio podsjeća na sviranje harfe,

što je dobro vizualizirati, što uvijek pomaže prilikom sviranja zbog slušne predodžbe. Prsti moraju dobro i aktivno raditi te treba pripaziti na dinamičku izjednačenost.



Slika 23. Arpeggio akordi (provedba)

Tehnika rotacije prisutna je u na više mjesta i u više oblika. Ova vrsta tehnike temelji se na sposobnosti rotacije ruke oko svoje osi. U stavku se javljaju sljedeće situacije: jednostrani udar tj. tehnika **polurotacije** kroz skriveno dvoglasje pred kraj provedbe (t. 129). Radi se o tome da jedan ton ostaje ležati (dominanta kao vrsta pedalnog tona ukomponiranog u fakturu) izmijenjujući se s melodijom u tercama. Treba se posvetiti isticanju melodije u tercama s obzirom na to da pedalni ton nije dio melodije, a već je sam po sebi istaknut ponavljanjem i to u obje ruke. Moguće je vježbati to isticanje tako da sviramo dvije osminke pod lukom uz naslanjanje na terce zamahom.



Slika 24. Polurotacija (skriveno dvoglasje) – kraj ekspozicije
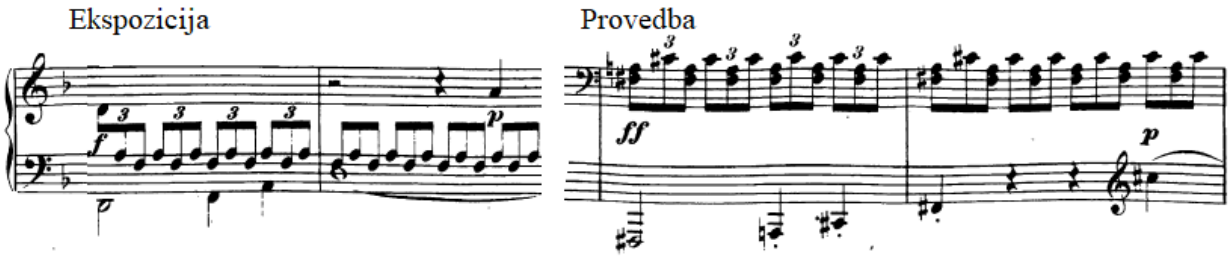
Polurotacija se javlja i u drugoj temi (t. 41) u lijevoj ruci. Svakako je dobro prvu osminku, tj. basov ton isto tako akcentirati zamahom podlaktice, a sve ostale tonove svirati lagano (ali aktivno!) s obzirom da se radi o pratnji i da desna ruka ima glavnu riječ, tj. melodiju. U ovoj varijanti polurotacije javlja se i premetanje ruke preko palca, što ne bi trebao biti veći problem s obzirom na to da se odmah nakon odsviranog tona kažiprstom ruka vraća u početni položaj (vidi treću dobu 41. takta u lijevoj ruci). Pripaziti treba i na točno 'pogađanje' basovog tona (prva osminka takta) nakon premetanja ruke.
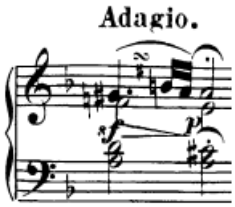


Slika 25. Polurotacija u drugoj temi

Možda najzahtjevniji tehnički trenutak u stavku je most s obzirom da je konstantno praćen potpunom rotacijom tj. **tremolo** akordima u triolama koje je vrlo teško izigrati u brzom tempu (t. 21). Ručni zglob se ovdje ne smije podizati da se os rotacije ne bi lomila. Vrlo je bitno slušati ritamsku i jakosnu izjednačenost tonova. Kod materijala mosta u provedbi, situacija je dodatno otežana zbog činjenice da se

ne radi o tremolu samo dvaju tonova kao ranije, već se izmjenjuju terca akorda (kao dvohvat) s kvintom (vidi 103. takt ili sliku 26). Najbolji način za vježbanje ovog tehničkog problema je akcentiranje u grupama po tri.
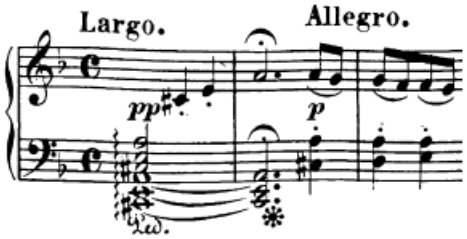


Slika 26. Usporedba tremola (tehnika rotacije) u ekspoziciji i provedbi (most)



Slika 27. Gruppetto

Konačno, od **trilera** se javlja samo **gruppetto** u 6. taktu krajem glavne fraze prve teme (i ponovno isti u reprizi). U sporom je tempu (Adagio) pa tehnički nije zahtjevan, a treba obratiti pozornost da je ispod znaka za gruppetto povisilica što se odnosi na ton fis, pa ga treba svirati kao A-Gis-Fis-Gis.
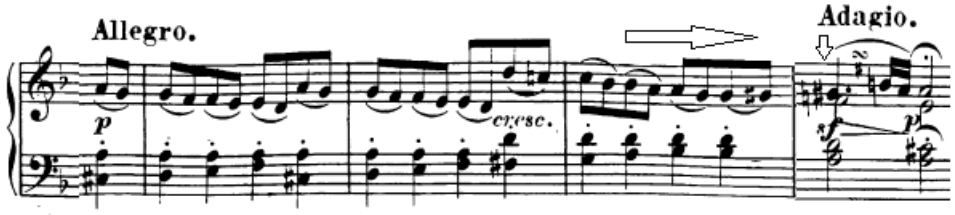
Interpretativna analiza



Slika 28. Nagli kontrasti u tempu

Prvi stavak 'Olujne sonate' vrlo je interesantan u vidu promjene ugođaja i raspoloženja, koja je stalno prisutna, a mijenja se zajedno s tempom. Tako je već na samom početku nakon početna dva takta u Largo tempu nagli skok na brz i energičan Allegro. Takav kontrast u tempu, boji i atmosferi važno je dobro istaknuti. Arpeđiranom akordu u Lentu svakako valja lagano dinamički istaknuti najviši ton, jer je to ujedno i prvi ton melodije. Pritom treba biti smiren i dobro osluškivati svaku notu koju odsviramo. Nakon toga treba napraviti mali dah skupa s dizanjem pedala prije prelaska na Allegro kako bismo i slušno odvojili ta dva dijela.
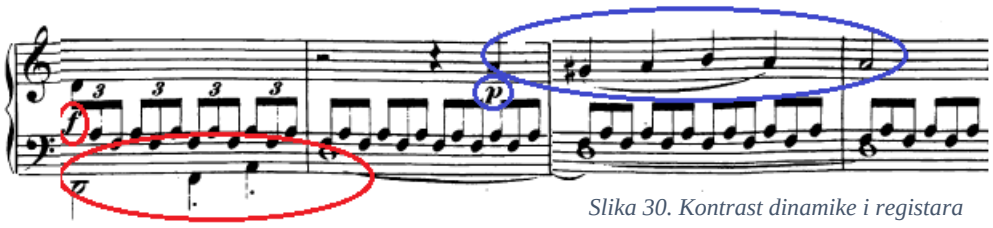
Kod glavne fraze u prvoj temi s osminkama pod lukom (3. takt) bitno je osjetiti prvu dobu u taktu, a pritom ju malo i naglasiti (u protivnom će se posljednja doba drugog takta čuti kao teška doba, što je krivo). Cijelu frazu dobro je voditi u crescendo sve do njene polovične kadence u šestom taktu.



Slika 29. Crescendo i vrhunac fraze
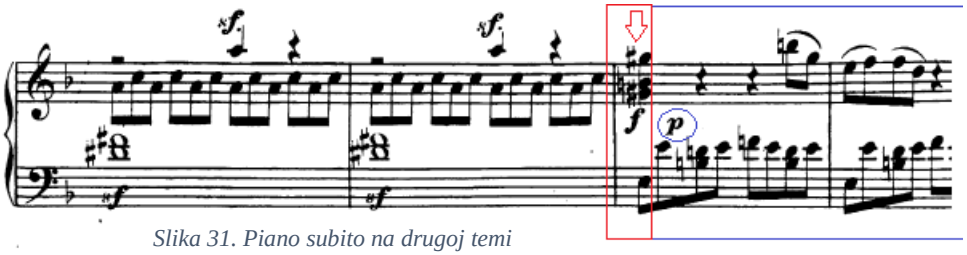
Iduće fraze su slične navedenima: nakon ponovnog Larga slijedi i ponovni Allegro. Ovaj put je fraza, međutim, duža, a opseg melodije se znatno širi u visinu, pa isto tako i njen vrhunac u 13. taktu mora biti dinamički jači i izraženiji. Nakon vrhunca napetost ne opada, naprotiv, forte dinamika ostaje, a to što desna ruka ostaje svirati sama samo doprinosi održavanju takve napetosti i iščekivanja onoga što slijedi. Prije prelaska na most poželjno je napraviti jedan minimalni ritardando ili barem dah.

Most (21. takt) je, kako sam već naveo, jedno od tehnički najzahtjevnijih mjesta, a u interpretativnom smislu najbitnije je paziti na što tišu pratnju (tremolo u desnoj ruci). Neki ovo mjesto sviraju tako da prebacuju tremolo iz desne u lijevu ruku, dok neki drže tremolo u desnoj ruci i prebacuju ruku preko ruke. U svakom slučaju, glavnu melodiju treba istaknuti i napraviti kontrast fortea i piana ovisno javlja li se ta melodija u basu ili diskantu, što je i naznačeno u partituri (25. takt).



Slika 30. Kontrast dinamike i registara
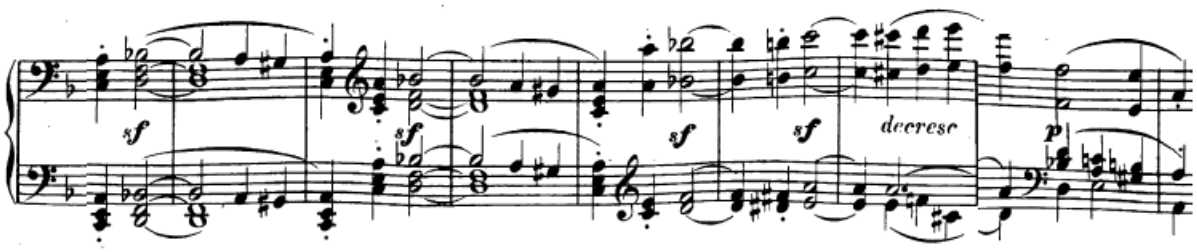
Most je u harmonijskom smislu Beethoven tako genijalno razradio da same harmonije jednostavno vode porastu napetosti i intenziteta sve od 29. takta pa do početka druge teme u 41. taktu. U skladu s time moramo postupati i prilikom sviranja te doživjeti i slušati svaku promjenu harmonije. Faktura cijelo vrijeme ostaje nepromijenjena, a pritom još samo treba pripaziti na sforzata koja su naznačena u desnoj ruci (ti naglašeni tonovi također visinski rastu). Svakako najintenzivniji dio mosta je njegov kraj (posljednja tri takta, počevši s 38. taktom) u fortissimo dinamici na smanjenom septakordu u funkciji dominantine dominante. Prije rješenja u dominantu, čime počinje druga tema, ne treba raditi ritardando, no svakako treba slušati i dati na značaju posljednjim osminkama tremola vrlo malim tenutima.



Slika 31. Piano subito na drugoj temi

Nakon snažnog forte akorda kojim druga tema počinje, slijedi nagli piano koji može biti vrlo efektan ako se dobro izvede, zato je tu dobro dignuti pedal da se osjeti 'rez' između dijelova i bolje ostvari forte-piano kontrast, a piano koji slijedi zatim treba strogo kontrolirati. Pjevnu melodiju u osminskim parovima (desna ruka) treba izvući obogaćujući je manjim dinamičkim valovima koji prate smjer melodije. Generalno gledano, drugu temu stalno prati crescendo čiji je vrhunac svakako na 52. taktu gdje ponovno (na sličan
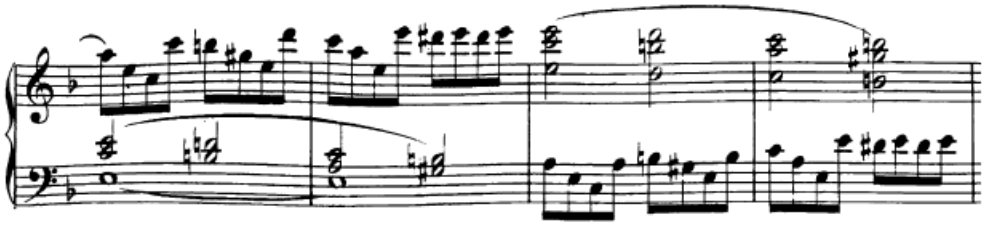
način kao i prije) desna ruka ostaje sama. I u ovom slučaju dinamika ne opada nego direktno prelazi u novi dio.



Slika 32. Interpretativno zanimljiv sinkopirani dio s izmjenama non legata i legata

Radi se o sinkopiranom dijelu prije kodete (t. 55) u kojem je interpretativno najvažnije izvući osjećaj 'živog ritma' što će se postići ostvarivanjem sforzata koji su zapisani, te jasnim kontrastom između legata i non-legata. Zato prije svakog sforzata jasno treba odvojiti akord, a mjesta na kojima je naznačen luk svirati vrlo legato. Kao što sam spomenuo u tehničkoj analizi, gornji ton oktava je prirodno tanji, pa bolje zvuči kad ga se ističe. Štoviše, dobro je isticati najviši ton u svakom akordu i te tonove melodijski voditi. Prilikom vježbanja treba svirati i samo najviši glas da ga uho nauči prepoznavati kao melodiju, a pritom raditi i na manjim valovima u dinamici koji prate smjer kretanja melodije. Tu također svakako treba spomenuti decrescendo u kadenci fraze (t. 61-62) koja će završiti u piano dinamici, a zatim u idućih 5 taktova dovesti do kodete. U tim taktovima treba ostati u piano dinamici, ističući sforzata gdje je naznačeno. Kodeta će započeti fortissimom u desnoj ruci (dobro shvatiti kao nešto jači sforzato od prethodnih), dok lijeva istovremeno kreće s pasažama u pianu.

I kroz kodetu je prisutna prirodna potreba za crescendom s obzirom na sve intenzivnije harmonije koje skladatelj slaže. U pasažama lijeve ruke valja malim naglascima označiti tešku dobu u taktu, te dinamički rasti sve do dijela s malim rastvorbama. U tom dijelu se dionice lijeve i desne ruke izmijenjuju – koristi se **imitacija** koju valja istaknuti. Stoga preporučujem da se polovinke sviraju tiše, a melodija u rastvorbama jače, te tako nastaviti neovisno u kojoj ruci se što svira.
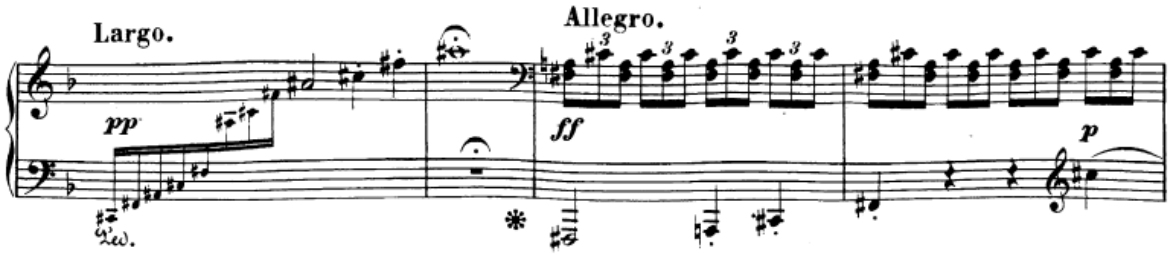


Slika 33. Imitacije razloženih akorada i obrat dionica

Postoji i mogućnost da se svira obratno (akordi jače, a rastvorbe tiše shvaćajući ih kao pratnju) što je recimo moguće ostvariti kod ponavljanja ekspozicije. Obje varijante su u redu, samo je vrlo bitno ostvariti kontrast tihog i glasnog i omogućiti slušatelju da s lakoćom uoči imitacije i komplementarni ritam. U 85. taktu svakako ne smijemo zanemariti naznačene valove crescenda i decrescenda – tako ćemo završiti u pianu, a
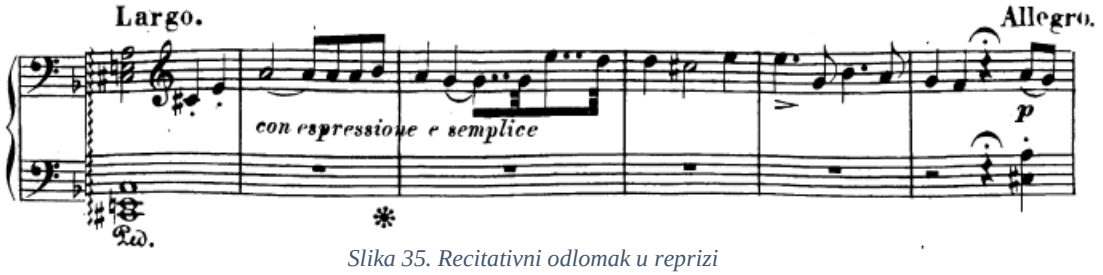
kod ponavljanja polovinki oktave na tonu „a“ (87. takt) svaka mora biti sve jača i jača (kako je i naznačeno crescendom, a zadnjoj je čak naznačen i sforzato). Nakon toga slijedi diminuendo koji će nas dovesti do repetiranja ekspozicije ili provedbe.

Provedba započinje arpeđiranim akordima na isti način kao i ekspozicija, te i tu za interpretaciju vrijedi sve što sam prije napisao: slušati svaku notu, ostvariti mir u Largo dinamici i nigdje ne žuriti. Poslije posljednjeg tona svakog arpeggia (koji je pod koronom) čekati da akord odzvoni neko vrijeme, pa zatim maknuti pedal prije idućeg. Nagli fortissimo koji nastupa u 103. taktu mora zaista biti iznenadan i efektan. Svakako i prije njega treba dignuti pedal, da se dva različita dijela ne bi miješala.



Slika 34. Iznenadni fortissimo i allegro u provedbi
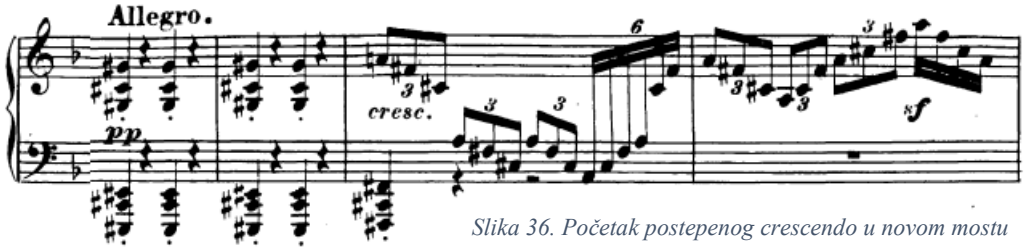
Interpretacija koju sam naveo za most u ekspoziciji može se na jednak način primijeniti i za materijal mosta u provedbi: dakle, ključna stvar je ostvariti lakoću tremola u desnoj ruci, dinamički kontrast između melodije u basu i diskantu, te generalni rast dinamike i napetosti kroz cijeli dio. U ovom slučaju kulminacija dolazi u 128. taktu gdje se dolazi do fortissima i slijedi završni dio provedbe (zastoj na dominanti – t. 128-146). Taj dio treba ostati neizvjestan, ali opet na neki način i statičan s obzirom na pedalni ton na dominanti koji je stalno prisutan u fakturi. Ponavljam, bitno je istaknuti skriveno dvoglasje, te voditi melodiju u tercama, a isto tako i obavezno ostvariti zapisana sforzata. Uloga ovog dijela je kroz svojevrsnu statičnost donijeti napetost koja će dovesti do reprize.



Slika 35. Recitativni odlomak u reprizi

Početak reprize se, kao što sam naveo u formalno-harmonijskoj analizi, razlikuje od ekspozicije. Dodani su joj recitativni odlomci. Tu svakako treba imati na umu da se i dalje sve odvija u Largu, pa nikako ne smijemo žuriti ili svirati prebrzo. No isto tako, tu nema mjesta nikakvom rubatu. Ritam mora biti jasan i precizan, a svirati treba ekspresivno, a jednostavno (kako je i naznačeno). Recitativni dio završit će pauzom s koronom, nakon koje slijedi temeljna fraza prve teme. Ona je doslovno prepisana iz ekspozicije, pa i za

nju vrijedi isto (crescendo kroz frazu sve do sforzata na kadenci). Nakon toga slijedi još jedan sporiji recitativni odlomak koji mora izvedbeno odgovarati prethodnom. Također će završiti na koroni. Kad posljednji ton odzvoni, pedal se diže i kreće novi dio – novi most građen od novog materijala.
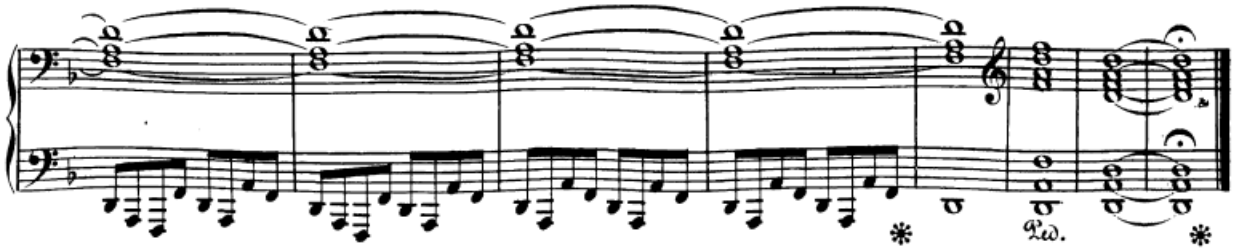


Slika 36. Početak postepenog crescendo u novom mostu

Ovaj novi materijal donijet će svježine u reprizu ovog stavka. Izmjenom napetih staccato akorada i pasaža u rastvorbama postepeno treba rasti u dinamici, od najtišeg pianissima početkom mosta, sve do fortissima pred sam kraj mosta. Staccato akorde treba dobro odslušati prilikom sviranja i nikako ne žuriti (no, dakako, ostati u tempu koji je naznačen – Allegro.)
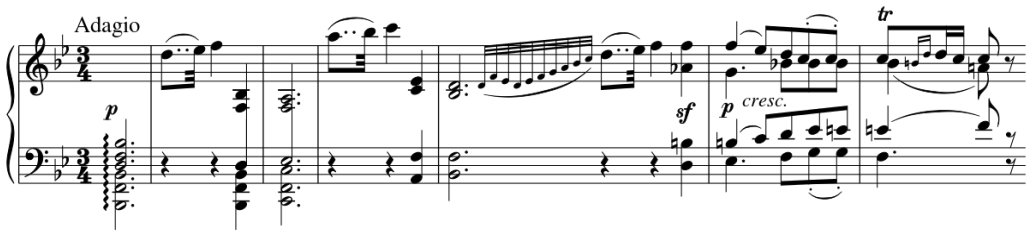
Druga tema i kodeta su doslovno transponirane i za njih vrijede identične stvari koje sam spomenuo i u ekspoziciji. Novost je koda koja se javlja u 224. taktu. Prije nje javljaju se tri polovinke od kojih je svaka glasnija od prethodne. Međutim, umjesto da dovode do fortissima kao u ekspoziciji, dovest će do naglog pianissima (subito). Da bi efekt bio što bolji i čujniji, crescendo mora biti vrlo odlučan, a prije naglog pianissima na trenutak treba odignuti pedal da bi se kontrast mogao ostvariti.

Koda sadrži rastvorbe u lijevoj ruci o kojima sam već pisao u tehničkoj analizi (vidi sliku 18). Prstomet koji sam predložio doprinijet će jasnoći basa u tako dubokom registru uz pianissimo dinamiku. Za ovaj dio svakako treba reći i nekoliko riječi o pedalu. Na partituri je naznačen pedal kroz cijeli taj dio, međutim to je pisano za klavire Beethovenova vremena. Današnji klaviri imaju puno masivniji zvuk i pedali puno dulje drže tonove, pa svakako valja mijenjati pedal svaki takt i to polupedalima ili vibrato pedalom. Uz izvježbanu izigranost i jasnoću basa to će biti dobitna kombinacija.
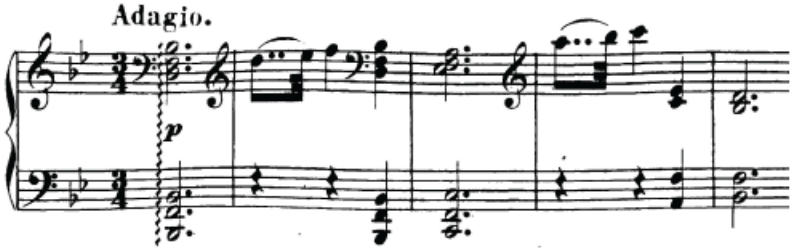


Slika 37. Koda s rastvorbama u lijevoj ruci

Drugi stavak: *Adagio* u B-duru
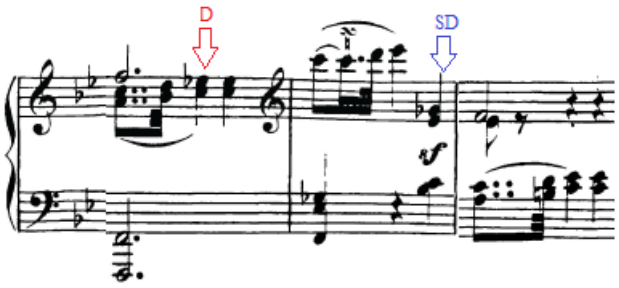


Formalno-harmonijska analiza

Drugi stavak sonate također je u sonatnom obliku, no ponešto izmijenjenom. Naime, nedostaje mu provedba. Funkciju provedbe zato preuzima kodeta ekspozicije. Radi se o zastoju na dominanti prije reprize (koji je inače sastavni dio provedbe), što direktno vodi na reprizu, u kojoj je prva tema ponešto produljena i izmijenjena, a njezin drugi dio je variran na način da je dodana pratnja u tridesetdruginkama. Slijedi most koji će također biti izmijenjen tako da druga tema u reprizi može biti u osnovnom tonalitetu, a nakon toga će uslijediti produljena kodeta koja će se nadovezati na kodu kojom će stavak završiti. Ovaj stavak je harmonijski prilično jednostavan. Prevladavaju toničke i dominantne harmonije i to nerijetko na pedalnom tonu.



Slika 38. Prva tema drugog stavka
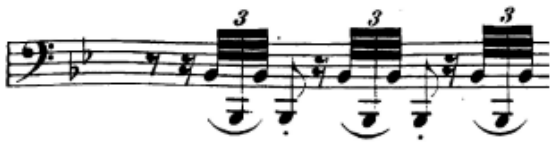
Stavak započinje **prvom temom** u B-duru (tercno-srodan tonalitet s d-mol tonalitetom prvog stavka). U prvim taktovima gdje se tema predstavlja, izmijenjuju se toničke i dominantne harmonije. Ta će velika osmerotaktna rečenica kadencirati polovično (uz trostruku appoggiaturu s funkcijom dominantine dominante), a među akordima na kraju rečenice koriste se i sekundarne dominante za drugi i peti stupanj.



Slika 39. Korištenje sniženog šestog stupnja u sklopu dominantne i subdominante funkcije

Kod druge rečenice prve teme (t. 9) riječ je o variranom ponavljanju, gdje je dodan srednji glas s melodijom u tercama (vidi sliku 39), a dominantne harmonije se obogaćuju nonakordom gdje je kao nona korišten sniženi šesti stupanj, dok je isti nešto kasnije korišten i kao terca molske subdominante (t. 12) kao sastavni dio

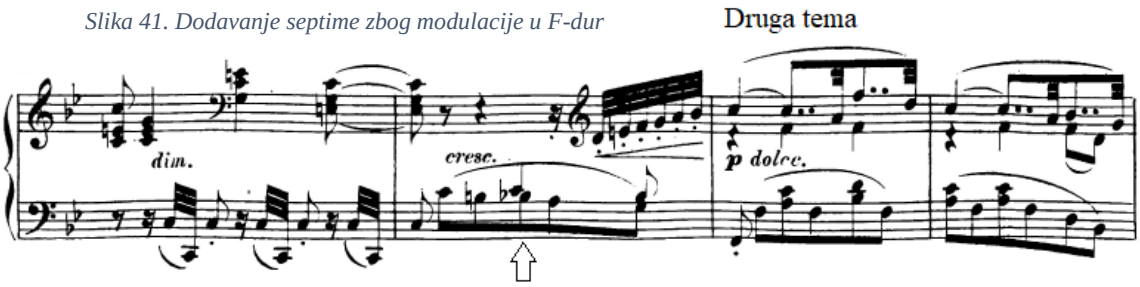
supertoničkog sekundakorda. I ova fraza kadencira polovično u 13. taktu, no na kadencu se izravno nadovezuje iduća fraza. Radi se o proširenoj mješovitoj kadenci u B-duru koja harmonijski uključuje dominantu za šesti stupanj i dominantinu dominantu.



Slika 40. Karakterističan motiv iz mosta
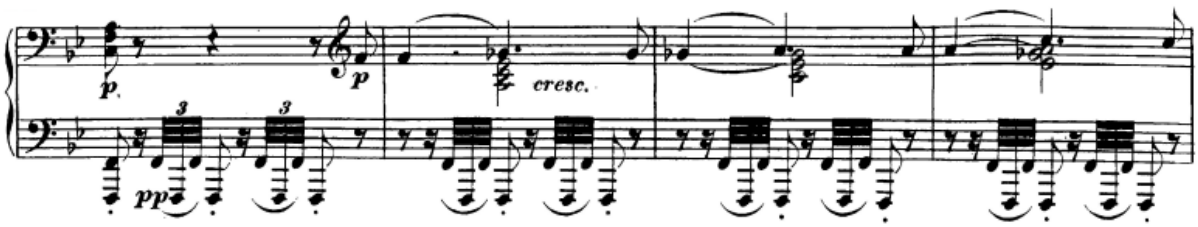
U 17. taktu kreće **most** koji započinje u B-duru, a karakterizira ga vrlo specifičan motiv tremolo-oktava u malim triolama. Četiri takta mosta su u čistom B-duru, a nakon toga slijedi dijatonska modulacija (preko d-mol kvintakorda) kojom će se vrlo suptilno Beethoven 'popeti' za veliku sekundu više i doći do C-dura. Motivi i fraze predstavljene maloprije nastavljaju se proširivati i razrađivati, sada u C-duru. Fraza vodi u crescendo, a koriste se brojne varijante izmjeničnih tonova (u seksti ili terci) koje kromatski prethode rješenju akorda (prve dobe taktova 24-26). Konstantno je prisutan tremolo motiv koji se javlja čas u basovskom, čas u diskantskom registru. U idućim taktovima uslijedit će kadenca kojom će se potvrditi C-dur. U 30. taktu toničkom kvintakordu se dodaje mala septima (putem kromatskog prohoda) kojom će on postati dominanta F-dura.

Slika 41. Dodavanje septime zbog modulacije u F-dur
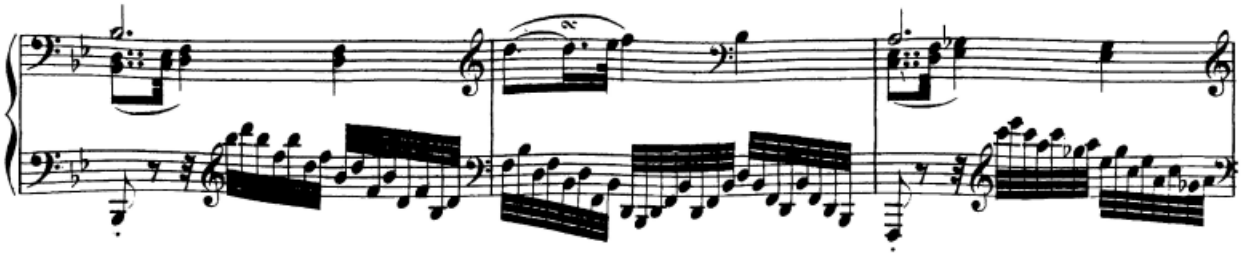


Druga tema (t. 31) je u dominantnom tonalitetu – F-duru. Karakterizira je kantilena u gornjem glasu i akordska pratnja u lijevoj ruci osnovnim harmonijama. Tema traje prilično kratko, osam taktova (4+4), nakon čega slijedi **kodeta** (t. 38) u kojoj se ponovno koristi motiv tremolo oktave u maloj trioli iz mosta. Već sam naveo kako provedbe u ovom stavku nema, pa ova kodeta preuzima njenu funkciju tj. funkciju završnog dijela provedbe (zastoj na dominanti). U kodeti je prisutna harmonija dominantnog nonakorda u B-duru, dok se smanjeni septakord (koji je njegov sastavni dio) javlja u desnoj ruci u raznim obratima. U basovoj dionici stalan je tremolo motiv na dominanti.

Slika 42. Kodeta u funkciji 'zastoja na dominanti'
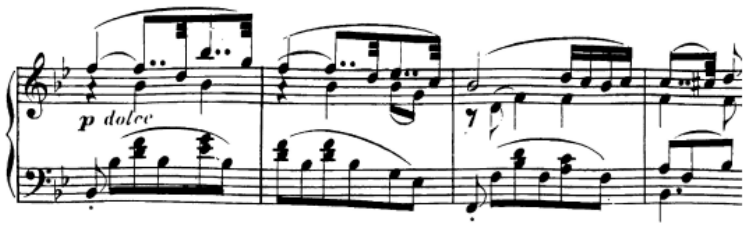


Na taj način se zapravo vrlo lako moduliralo iz dominantnog tonaliteta u osnovni B-dur. Brza pasaža u 42. taktu dovest će nas do **reprize** koja, naravno, započinje prvom temom. Prva tema predstavljena u ekspoziciji je varirana – harmonije su ostale iste, ali melodija je obogaćena, dodan je srednji glas, a osim toga dodana je i harmonija u 47. taktu (mali durski septakord na tonici u funkciji subdominantine dominante). Drugi dio teme (t. 51) obogaćen je pratnjom u tridesetdruginkama koje se miješaju iz desne u lijevu ruku dok druga svira glavnu melodiju.

Slika 43. Varirani drugi dio prve teme
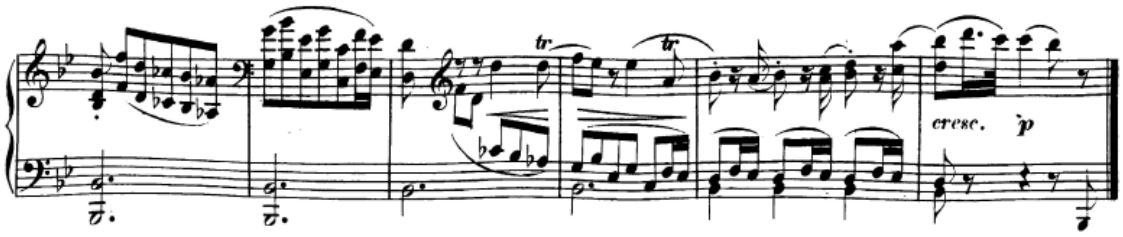


Most je u reprizi izmijenjen, jer priprema drugu temu koja je sada u reprizi u osnovnom tonalitetu. Tremolo oktave u triolama na tonu B sad više neće imati tonički, već dominantni karakter što će rezultirati kadenciranjem u Es-dur (63. takt). Radi se, doduše, o uklonu, jer će za dva takta već uslijediti modulacija u F-dur. Dio koji slijedi odgovara dijelu mosta u ekspoziciji koji je bio u C-duru. I ovdje će se sada, na isti način, tonici F-dura dodati mala septima čime će ona postati dominanta B-dura u kojem će započeti druga tema.



Slika 44. Druga tema u reprizi

Druga tema u reprizi je doslovno transponirana iz dominantnog u osnovni B-dur. Nakon nje se izravno nadovezuje **kodeta**, čije su tremolo oktave u ekspoziciji imale funkciju zastoja na dominanti prije reprize, a ovdje su stalno prisutne kao tonički pedal. I ovdje se koristi mali durski nonakord (s malom nonom) u funkciji dominante za subdominantu (t. 81). On se u subdominantu i riješi, no u basu ostaje tonički pedal na tonu B. Na kodetu se nadovezuje **koda** (t. 89) koja se može diferencirati od kodete s obzirom na to da se prestaje upotrebljavati motiv tremolo triola. U kodi Beethoven koristi

materijal prve teme, zatim kadencira varijantom mješovite kadence (t. 96-98) nakon čega slijedi završni dio od šest taktova, također na toničkom pedalu, čime završava stavak (dakako u B-duru).



Slika 45. Završni taktovi kode

Shema sonatnog oblika drugog stavka je sljedeća:

Ekspozicija

Prva tema (1-16)

Most (17-30)

Druga tema (31-37)

Kodeta (38-42)

Repriza

Prva tema (43-58)

Most (59-72)
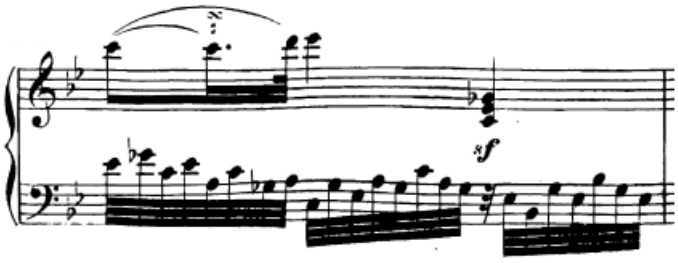
Druga tema (73-79)

Kodeta (80-88)

Koda (89-103)

Tehnička analiza

Drugi stavak u sporijem je tempu, pa je samim time u virtuoznom smislu tehnički znatno manje zahtjevan od prvoga stavka, međutim svakako ima težih mjesta u drugom smislu, primjerice višeglasje u jednoj ruci koje je na mjestima dosta zahtjevno ostvariti. Osim toga javljaju i brojne note sitnijih ritamskih vrijednosti koje svakako treba dobro navježbati. No, svakako će u ovom stavku najteži zadatak biti interpretacija, o čemu ću govoriti kasnije. Stavak u svakom slučaju obiluje raznim vrstama tehnike:
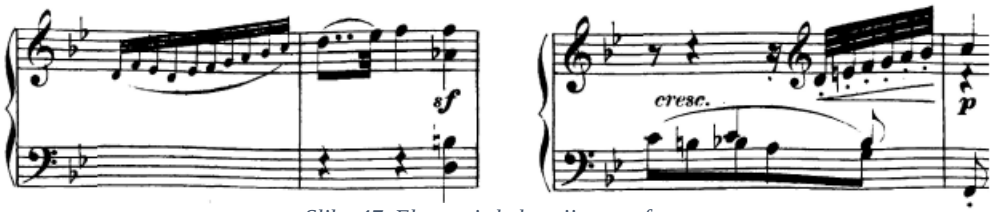


Slika 46. Pokretne (1. doba) i položajne figure (2. i 3. doba) u l. r.

Položajne i pokretne figure temeljna su ćelija svake klavirske tehnike, te se stoga i u ovom stavku se uglavnom javljaju u kombinaciji s drugim vrstama tehnike, pa ću o njima pisati vezano uz vrstu tehnike s kojom se kombiniraju. Izdvojio bih jedino za primjer 54. takt (slika 46) gdje se u lijevoj ruci položaji vezuju primicanjem palca, dok su druga i treća doba u čistom položaju. Figuracije tog tipa stalno su prisutne u tom dijelu stavka, a s obzirom na to da su temeljene na razloženim akordima i rastvorbama, o njima ću više pisati kasnije (odlomak Rastvorbe).

U slučajevima kao kod spomenutog 54. takta svakako je najbitnije najprije dobro osigurati položaj i izigrati note u samom položaju. Položaj je dobro vježbati prstnim staccatom svakog tona uz držanje svih ili nekih tonova, ili pak vježbati na akcente (naglašavamo svaku entu notu ponavljajući obrazac). Nakon što uvježbamo položaj treba raditi na spajanju dva položaja: u prvoj dobi se, recimo, radi o primicanju palca, što je jedan od jednostavnijih slučajeva (teži su podmetanja palca ili premetanja ruke). O vježbanju spajanja položaja ću pisati u idućem odlomku.
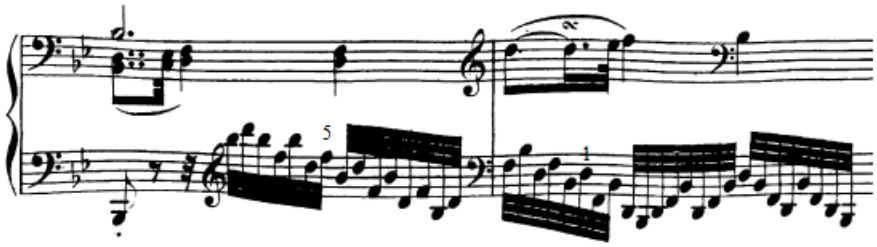
Skale. Elementi skala korišteni su najčešće kao poveznica između fraza:



Slika 47. Elementi skale prije nove fraze
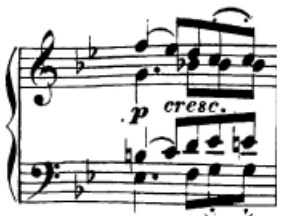
Radi se o brzim ljestvičnim pasažama u tridesetdruginkama koje vode na prvi ton nove fraze (vidi taktove 5, 30, 34 i slične). To su zapravo pokretne položajne figure gdje su različiti položaji vezani podmetanjem palca (t. 5, 30 i slični) ili premetanjem ruke (t. 42 u desnoj ruci, t. 90 u lijevoj). Promjena položaja uvijek mora teći vrlo neprimjetno i prirodno (ne smije se čuti ili akcentirati prva nota u novom položaju). Zato je dobro vježbati tako da sviramo početni položaj i zatim nakon njega uključimo sviranje samo prvog tona idućeg položaja. Palac u ovim slučajevima ne smije biti trom, artikuliramo ga iz korjenog zgloba, ne rotacijom podlaktice niti ručnim zglobom. Cilj nam je ostvariti izjednačenost svake note.

Rastvorbe. Brojne rastvorbe prisutne su u drugom dijelu prve teme u reprizi (t. 51-58). Radi se o varijantama malih rastvorbi gdje su položajne figure vezane primicanjem petog prsta (t. 51) ili primicanjem palca (t. 52). Vježbati je moguće na načine koje sam maloprije naveo – najprije s vježbama za utvrđivanje položaja, a zatim za promjene položaja.
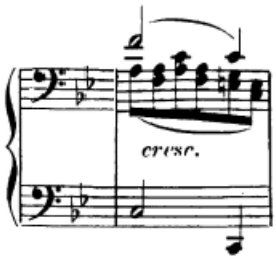


Slika 48. Primicanje malog prsta u desnoj ruci i palca u lijevoj

Dvohvati legato i **višeglasje u jednoj ruci** dvije su vrste tehnike koje često dolaze 'u kompletu'. Primjerice, u sedmom taktu obje ruke imaju dvohvate kod kojih je svaki ton dvohvata zasebni glas. Iako se ne radi o složenoj polifoniji, svakako je riječ o višeglasju koje je najbitnije prepoznati, doživjeti i odslušati – kao višeglasje. Slična situacija javlja se u 20. taktu, gdje se ne radi samo o dvohvatima, već o akordima, pa je situacija tehnički još nešto zahtjevnija. Zanimljiv je i 37. takt gdje gornji glas ima glavnu melodiju (druga tema), a prateći glas ima legato terce (slika 50). Cilj je ostvariti legato u oba glasa, a pritom ih diferencirati, što nije nimalo lak zadatak. Još jedna situacija gdje su prisutni dvohvati legato, točnije legato oktave, je u samoj kodi (98. i 99. takt). Ovdje nije prisutno višeglasje u jednoj ruci, no treba raditi na ostvarivanju legata kod vezivanja dvohvata. Želimo dobiti na neovisnosti prstiju, pa je dobro vježbati gornje tonove legato, a donje staccato, pa zamijeniti. Prsti moraju biti dovoljno samostalni da se dionice mogu odsvirati u različitim dinamikama, pa je dobro tako i vježbati (jedan glas forte, drugi piano).
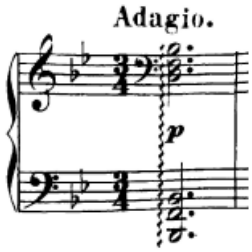


Slika 49. Višeglasje u obje ruke
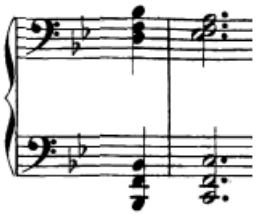


Slika 50. Višeglasje u jednoj ruci
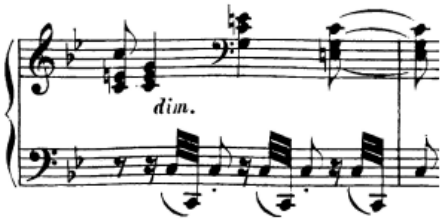
Akordi. I u ovom stavku prisutne su različite vrste akorada. Već u prvom taktu prisutan je **arpeggio** akord koji neodoljivo podsjeća na arpeđirane akorde koji su se pojavljivali u prvom stavku. I u ovom slučaju treba najviše pažnje posvetiti izjednačenosti i slušanju svakog tona arpeggia.



Slika 51. Arpeggio akord

Tenuto akordi su također prisutni (t. 2-3). Oni tehnički nisu toliko zahtjevni, treba se samo usredotočiti na izdržavanje tipaka nakon udara akorda i premještanje na idući.


Slika 52. Tenuto akordi
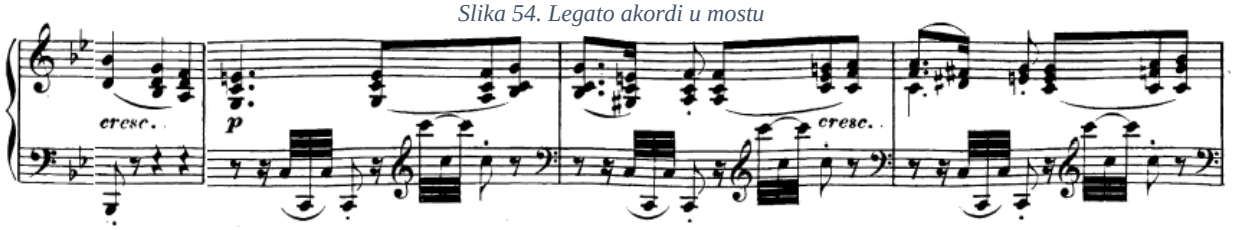


Slika 53. Non legato akordi (desna ruka)

I ovdje se radi o sporom tempu, pa se ručni zglob pomiče gore-dolje prilikom premještanja. **Non legato** akordi prisutni su prilikom nizanja obrata toničkog kvintakorda u 29. taktu. S obzirom na tempo, svirat ćemo ih iz podlaktice (da se radi o bržem tempu, svirali bismo ih iz ručnog zgloba).

Svakako su tehnički najzahtjevniji **legato** akordi s obzirom da kod njih treba paziti na maksimalno moguće vezivanje tonova (što ne može fizički, vezujemo slušno), a upravo oni su akordi koji prevladavaju kroz stavak, točnije kroz čitav most – i u ekspoziciji i u reprizi. Prilikom sviranja i vježbanja legato akorada radimo na stvaranju iluzije legata na tonovima koji se ne mogu fizički spojiti. I ovdje prsti moraju biti vrlo
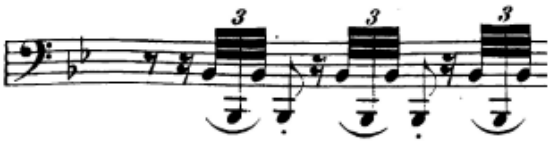
aktivni, a osim toga tu se radi i o slučaju gdje je najgornji ton akorda glavna melodija, pa njega trebamo i isticati (kontrolirajući fiksaciju prsta koji svira taj ton i radeći na opuštanju ostalih prstiju). Još treba samo napomenuti da akordi u mostu nisu konstantno samo u legatu, pa tako imamo akorde na kraju fraza koji su označeni staccatom, kojeg bi s obzirom na karakter stavka trebalo svirati portato (slika 54, 3. i 4. takt) uz odizanje ruke u tom trenutku (kao i inače na kraju fraza). Za usporedbu, suprotna situacija je kod tenuto akorda (slika 54, 2. takta, 1. doba) gdje se ruka ne odiže, već ostaje na tipkama, a melodija se izravno nadovezuje na iduću frazu.

Slika 54. Legato akordi u mostu



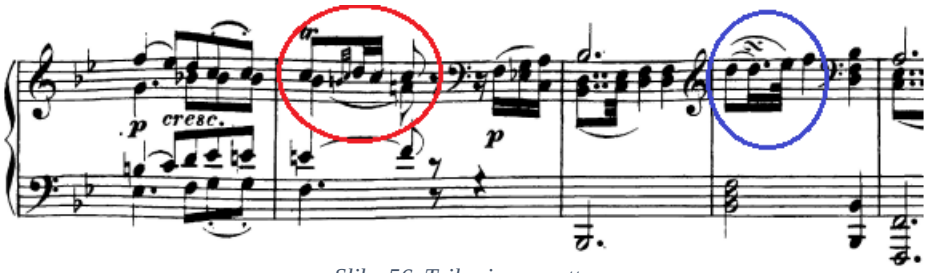
U kodi su također prisutni i **staccato** akordi (t. 96-97) koje ne treba svirati preoštro (osobito zato jer su u kodi čija je funkcija smirivanje atmosfere), no svakako simultano i kompaktno, svirajući ih nakon što namjestimo ruku na položaj.

Tehnika rotacije. Jedini slučaj gdje se koristi tehnika rotacije je motiv iz mosta – tremolo oktave u brzim triolama. Motiv se obilato koristi u mostovima i kodetama te je praktički kroz cijeli stavak manje ili više stalno prisutan. Zato je izuzetno bitno izigrati ga, kako bismo ga mogli bolje istaknuti i ostvariti njegovu karakterističnost u čitavom stavku. Raditi moramo na tome da ritam svake note bude vrlo jasan, a tonovi izigrani te izjednačeni i ritamski i jačinom. Ovdje se zapravo izmjenjuje zamah palca i petog prsta. Ručni zglob ne podižemo.



Slika 55. Tehnika rotacije (tremolo)

Trileri. U drugom stavku se od trilera javljaju 'klasičan' triler (8. takt) i gruppetto (10. takt).
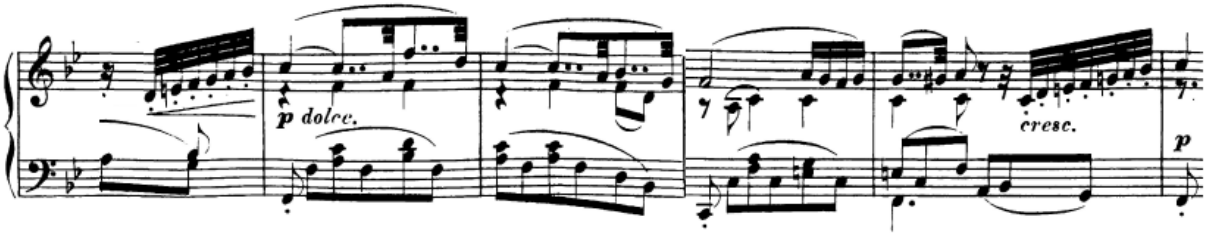


Slika 56. Triler i gruppetto

Kod trilera se tehnika rotacije o kojoj sam pisao u prethodnom odlomku također koristi u jednoj manjoj mjeri, gdje je ona samo pomoć i dodatni izvor snage, dok glavnu 'riječ' imaju prsti. Prilikom sviranja

moramo održavati aktivnost prstiju da bi triler bio jasan i izjednačen. Vježbati ga je najbolje na ritmove i akcente. Gruppetto je u ovom slučaju između dvije iste note, te ga sviramo kao brzu triolu.

Skokovi. Iako se ne radi o nekim zahtjevnim skokovima, a i tempo je sporiji, treba svakako istaknuti neke slučajeve. Premještanje tremolo motiva iz basovskog u diskantski registar (most od t. 23 nadalje, vidi sliku 54) zahtjeva prebacivanje ruke i skok koji mora biti vrlo precizan. Ruka mora biti slobodna, lakat pokretan, zglob elastičan, šaka raširena, a prsti moraju voditi kuda će ruka ići. Skok automatiziramo ponavljajućim vježbanjem. Prije samog skoka je bitna tonska predodžba tonova koje ćemo odsvirati. Osim toga prisutni su skokovi i u lijevoj ruci na basov ton u drugoj temi (t. 31, 33 i slično):
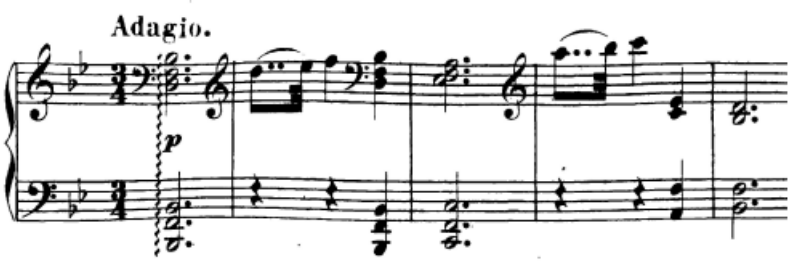


Slika 57. Skokovi na bas u dionici lijeve ruke

Interpretativna analiza
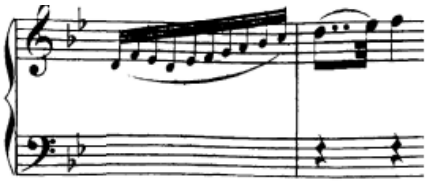
Kako sam i ranije naveo, drugi je stavak tehnički nešto jednostavniji u usporedbi s ostalim stavcima (prvenstveno zbog sporijeg tempa), no to svakako 'nadoknađuje' zahtjevnost interpretacije koja je ovdje ključna.

Zbog toga već od samog početka stavka treba stvoriti mirnu, opuštajuću atmosferu, počevši već s prvim arpeggio akordom koji služi kao uvod i 'otvaranje' stavka. Glavna melodija **prve teme** koja slijedi skladana je na principu pitanja i odgovora pomoću izmjene diskantskog i basovskog registra. Ta dva registra diferencirana su već sama po sebi bojom koju im isti taj registar daje, no s druge strane obavezno je i doživjeti cijelu frazu kao jednu cjelinu. Naime, melodija se zapravo pretače iz diskanta u najviši glas akorda (vidi sliku). Zato trebamo slušati, doživljavati i interpretirati frazu imajući tu činjenicu na umu.
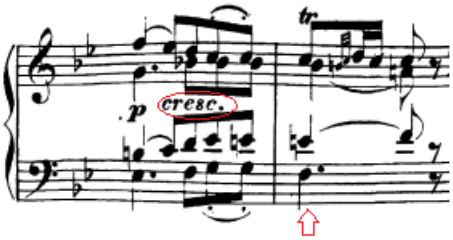


Slika 58. Pretakanje melodije iz diskanta u bas

Slika 59. Pasaže prije nove fraze
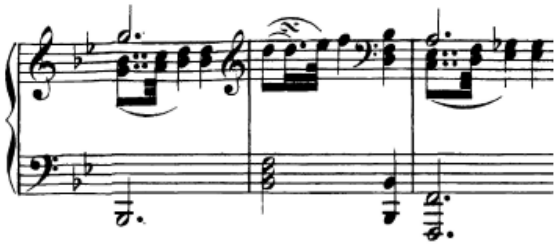


Kao što je spomenuto u tehničkoj analizi, prije novih fraza je u desnoj ruci često upotrebljena brza pasaža u tridesetdruginkama kao prijelaz. Nakon što je tehnički izvježbana i izigrana, treba raditi na njenom ostvarivanju u piano dinamici, nastojeći da zaista zvuči poput jednog melodijskog vala koji vodi do prve note nove fraze, a tu je svakako poželjno napraviti i mali crescendo koji bi trebao spontano doći vođenjem fraze. Ovakve kratke pasaže javljat će se i kasnije tijekom stavka, te će i za njih vrijediti iste stvari.



Slika 60. Vođenje zaključne fraze
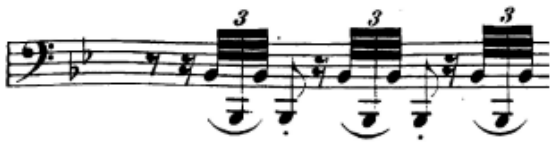
U polovičnoj kadenci u 7. taktu nastavljamo voditi akorde izvlačeći gornji glas koji ima melodiju i diferencirajući višeglasje koliko je to moguće. U samoj je partituri označen i logičan crescendo koji vodi do trostruke appoggiature koja kao lokalni vrhunac (zbog napetosti harmonije) mora biti dinamički najjača. Zanimljivo je da je gotovo identična situacija (appoggiature i polovična kadenca) bila je i u prvom stavku (6. takt), također na zaključku prve rečenice.

Nova rečenica, koja je u biti varirana prva, obogaćena je novim, srednjim glasom, koji donosi melodiju u tercama koje treba istaknuti kao novi materijal. Dvostruko punktirani ritam koji se javlja mora biti oštar (i razlikovati se od jednostruko punktiranog u i), no pritom svakako ne treba pretjerivati imajući na umu karakter stavka. Bilo bi dobro da svakim svojim novim pojavljivanjem te terce budu nijansu jače, čime će se rečenica spontano kretati u crescendo. Gornji glas i dalje ima melodiju koja se i dalje konstantno mora slušati. Zanimljiv je i sforzato u 12. taktu kojeg je Beethoven dodao da malo 'razbije' glazbenu tekovinu. Do fortea u 15. taktu dolazimo spomenutim crescendom, a zatim slijedi nagli kontrast u dinamici (subito piano) prije nego što nastupi **most**.



Slika 61. Dvostruko punktirani ritam u tercama

Slika 62. Tremolo motiv u mostu
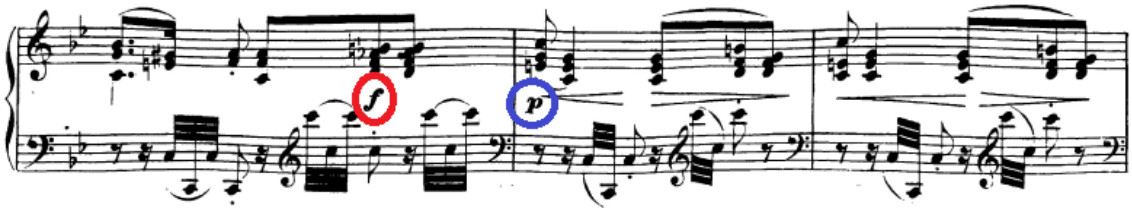


Motiv tremolo oktava u triolama koji sam već više puta do sada spomenuo vrlo je karakterističan i doprinosi oživljavanju cijelog stavka. Osnovni preduvjet da bismo tu karakterističnost mogli i pijanistički ostvariti je tehnička izigranost i izvježbanost toga motiva. Kad to postignemo, uz rad na olakšavanju tog motiva (tako da zvuči kao mali kolibrić koji se lagano a brzo odbija od zraka), moći ćemo te motive doživljavati kao

pratnju koja osvježava i unosi dozu razigranosti, prateći melodiju desne ruke u legato akordima (s isticanjem gornjeg glasa) kao glavnu.

Odnose disonanca-rješenje (npr. u taktu 19) treba istaknuti i dinamikom na način da appoggiaturu malo naglasimo. Dok glavna melodija konstantno teče, dogodit će se transformacija tremolo motiva na način da će se početi javljati i u diskantskom registru. Zbog toga će lijeva ruka morati skakati preko desne. Tu je ključna neovisnost ruku: desna ruka mora nastaviti voditi glavnu melodiju, dok lijeva koristi tremolo motive u laganoj pratnji, nastavljajući održavati prpošnost i ritamsku izigranost toga motiva.
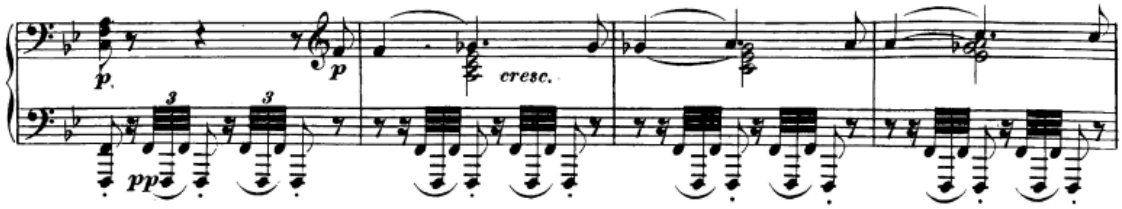
Do 26. takta ponovno valja voditi frazu u crescendo do fortea tako da lakše napravimo kontrast koji slijedi pri prijelazu na subito piano (27. takt). Tada trebamo pratiti male i dinamičke valove koji su naznačeni.



Slika 63. Vođenje dinamike krajem mosta

Druga tema je fakturom vrlo čista i pregledna, što nam donekle olakšava interpretaciju. Melodija u gornjem glasu je jasna i pjevna, srednji glas je prateći, a lijeva ruka ima harmonijsku ulogu s obzirom da najprije donosi basov ton, a zatim svira razloženi akord koji je također u ulozi pratnje. Skok na basov ton treba biti precizan i treba ga malo naglasiti s obzirom da je on temelj cijele harmonije (i u partituri je označen točkom koja ovdje znači mali naglasak).
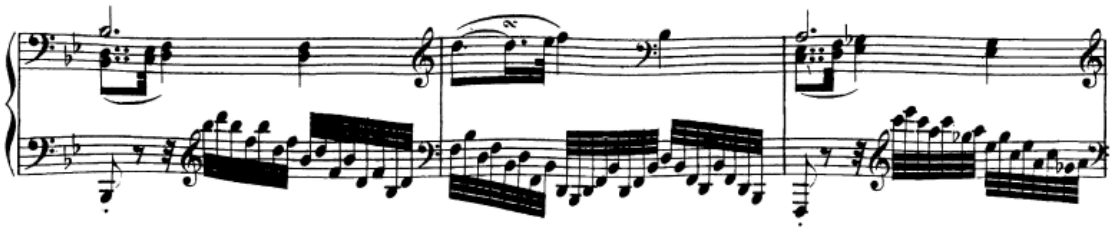
Ponovna javljanja motiva iz mosta (tremolo oktave) u **kodeti** (38. takt) sad su u funkciji dizanja napetosti prije reprize. Smanjeni septakord koji se javlja u obratima u desnoj ruci mora biti izdržan, težak i svaki put sve glasniji s obzirom na crescendo, koji je ovdje sada još i intenzivniji s obzirom na to da je čitav taj dio u ulozi provedbe te spaja dva veća dijela forme (ekspoziciju s reprizom).



Slika 64. Rast napetosti u kodeti

U **reprizi** imamo variranu melodiju, gdje srednji glas ponovno ima punktirani ritam (ovaj put ne u tercama) kojeg treba istaknuti (no ne toliko da prekrije glavnu melodiju u gornjem glasu!). U 47. taktu javlja se novi akord. S obzirom na to da se u ekspoziciji nije javljao, trebalo bi mu dati nešto više na značaju (bolje
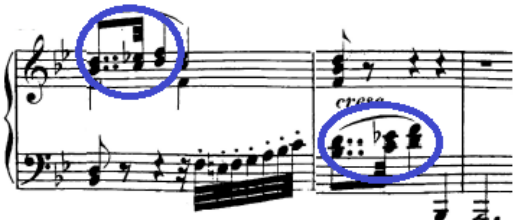
se 'nasloniti' na akord). Prije nove rečenice, u 49. taktu, ponovno imamo malu frazu kojom ćemo polovično kadencirati (odgovara onoj u 7. taktu u reprizi). I u ovom slučaju obavezno je voditi crescendo doživljavajući višeglasje koje se javlja i naglasivši appoggiaturu kao mali vrhunac. Nakon toga kreće nova rečenica s pratnjom u tridesetdruginkama koje se provlače čas u desnoj, čas u lijevoj ruci. One su tu više tehnički problem. Kad se postigne njihova izigranost, valja raditi na njihovoj lakoći, tečnosti i pratećem karakteru.



Slika 65. Prateća uloga pasaža u tridesetdruginkama

Nakon toga, kao što sam naznačio u formalno-harmonijskoj analizi, slijedi most u kojem je modulacija različita da bi druga tema mogla biti u osnovnom tonalitetu. Interpretativno je sukladan mostu u ekspoziciji, dakle vrijedi sve već rečeno, s tim da bih samo naglasio kako bi ključna stvar bila voditi crescendo kroz čitav most i napraviti čujni kontrast u subito piano u 69. taktu. Druga tema je doslovno transponirana, dakle melodija, faktura i dionice su identične kao i u ekspoziciji. I kodeta nakon nje ponovno je u ulozi dizanja napetosti, samo što sada neće više voditi u reprizu već u kodu.
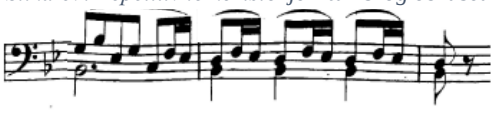
U **kodi** se prestaje koristiti motiv tremolo oktava, a ona generalno služi smirivanju napetosti za kraj stavka. Iako je cijela koda u pianu, naznačena su sforzata i crescenda koja se svakako ne smiju zanemariti kako bismo dodatno oživjeli materijal. Svakako bi bilo dobro istaknuti i melodiju u tercama koja se imitira (t. 90-91) u donjem registru. Motiv s gruppettom ovdje se javlja izolirano, tj. bez pratnje, što će motivu dati dodatnu napetost i iščekivanje.



Slika 66. Imitacija motiva u tercama
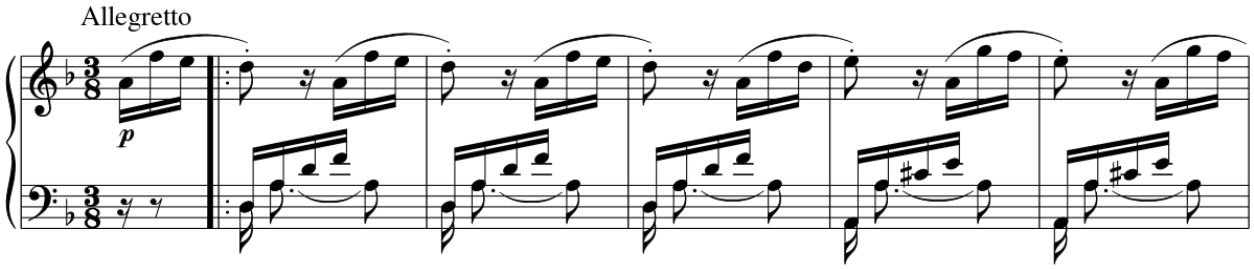
O sviranju staccato i legato akorada koji se kasnije javljaju pisao sam u tehničkoj analizi, a interpretativno je samo bitno ne doživljavati svaki akord pojedinačno, već kao dio veće fraze. Sve do posljednjeg takta vodeću melodiju nastavit će imati desna ruka. Ako se javlja u sklopu dvohvata, istaknuti treba gornji glas. Lijeva ruka na samom kraju kode ima pratnju u kojoj se repetitivno koristi novi ritamski obrazac (osminka i dvije šesnaestinke) koji na neki način hipnotički djeluje, savršeno smirujući i zaključujući stavak. U zadnjem taktu je naznačen crescendo koji je zaista mali i odnosi se isključivo na melodiju. Stavak, dakako, mora završiti u pianu. Kroz čitav stavak bitno je održavanje atmosfere. Nema mjesta nikakvom ubrzavanju i nestrpljenju, već se prepustiti ugođaju.

Slika 67. Repetitivno korištenje ritamskog obrasca



Treći stavak: *Allegretto*

Slika 68. Prva tema trećeg stavka



Formalno-harmonijska analiza

Ako je drugom stavku 'Olujne sonate' nedostajalo provedbe, trećem zasigurno neće. Naime, oblik trećeg stavka reprezentativan je primjer sonatnog oblika s dvije provedbe. Druga provedba se kao dio sonatnog oblika spontano razvila Beethovenovim nastojanjima da proširi kodu postepeno joj dajući sve veći značaj. Koda je do 18. st. bila samo proširena potvrda tonaliteta, ali kod Beethovena ona katkad postaje novi razradbeni dio – nova provedba[14]. Na taj način sonatni oblik postaje četverodijelan. Još jedan od poznatih primjera sonatnog oblika s dvije provedbe je i treći stavak Beethovenove 'Mjesečeve sonate'.
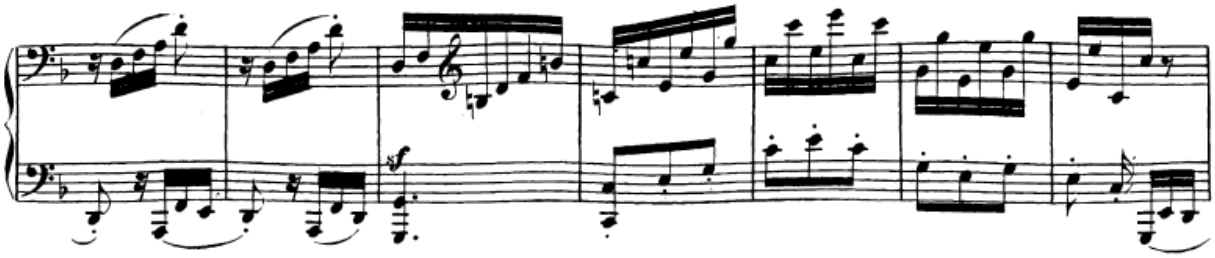
Kod ovako proširene sonatne forme riječ je o tome da uobičajeni dijelovi sonatnog oblika (ekspozicija, provedba i repriza) ne vode direktno na kodu, već na još jedan razradbeni dio (drugu provedbu) prije kode. S obzirom na to da je taj dio nastao razvojem same kode, svakako se osjeti 'završni' karakter kroz cijelu drugu provedbu. U ovom slučaju on je ostvaren brojnim pedalnim tonovima, o čemu ću više pisati u daljnjoj analizi.

No, iznenađenjima ni tu nije kraj. Nakon druge provedbe uslijedit će još jedna repriza! Doduše, ova je nešto kraća jer je repризirana samo prva tema, koja je u cijelosti doslovno ponovljena (tj. postoje manje izmjene, ali su zanemarive, vidi detaljniju analizu kasnije), pa se nikako ne može reći da je tu i dalje riječ o provedbi. Na drugu reprizu se nadovezuje kraća koda kojom završava stavak. S obzirom na navedeno, ovdje bi se čak moglo pričati i o peterodijelnom sonatnom obliku (Ekspozicija, provedba, repriza, druga provedba, druga repriza + koda).

Krenimo redom s analizom. **Prva tema** je u osnovnom tonalitetu, d-molu, a građena je periodično nizanjem pravilnih osmerotaktnih rečenica. Prva rečenica (t. 1-8) je karakteristična po šesnaestinskom pulsu koji je konstantan i neprekidan, a izmjenjuje se u lijevoj i desnoj ruci. Lijeva ruka je tu u funkciji pratnje, dok desna ruka drži glavnu riječ donoseći temeljnu melodiju. Sve navedeno je temeljeno na
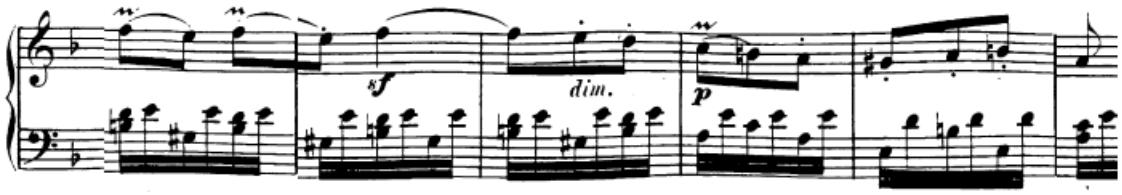
[14] BALIĆ, Vito, *Glazbeni oblici i stilovi 19. stoljeća – skripta* (rkp.), Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2015.

razloženim akordima. Rečenica je građena po principu 4+4 – prva njena fraza kadencira polovično, a druga autentično. Na to se nastavlja nova rečenica (t. 9-16) koja je motivima i fakturom identična, te zadržava ritamski puls u šesnaestinkama. U njoj skladatelj koristi i akorde sa subdominantnom funkcijom (kvintakord četvrtog stupnja i napuljski sekstakord). Ta se rečenica nakon toga doslovno ponavlja, a prilikom završne autentične kadence na kraju njenog ponavljanja iznenada se javlja motiv oktave u desnoj ruci (t. 22) nakon koje slijedi kromatska skala do tonike. Zatim se ponovno koriste tri takta uzeta iz prethodne rečenice (t. 25-27) za čim će ponovno uslijediti motiv oktave i kromatski niz transponirani za kvartu više, koji će dovesti do dominantne harmonije. Slijede dva takta kadence s motivima iz rečenica gdje se na kadencu izravno (bez stanke) nadovezuje most.



Slika 69. Most trećeg stavka
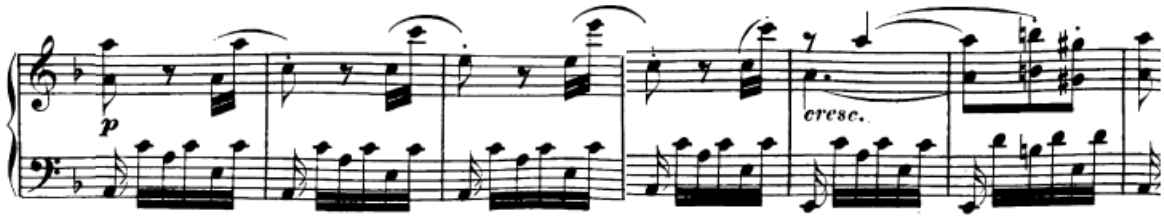
Most (t. 31) je građen razrađivanjem motiva prve teme. Šesnaestinski puls i motivi dalje ostaju. U 34. taktu dolazi do dijatonske modulacije u C-dur (tonika d-mola postaje supertonika C-dura) nakon čega se on potvrđuje autentičnom kadencom. Tada se na toničkom kvintakordu javlja novi materijal građen od rastavljenih oktava temeljenima na razloženom akordu (t. 35). Nakon te male četverotaktne rečenice ponovno se vraća prijašnja faktura nakon koje slijedi kromatska modulacija pomoću talijanskog sekstakorda (sekstakordu drugog stupnja u C-duru povisuje se seksta čime dobivamo povećani sekstakord s funkcijom dominantine dominante u a-molu).



Slika 70. Druga tema
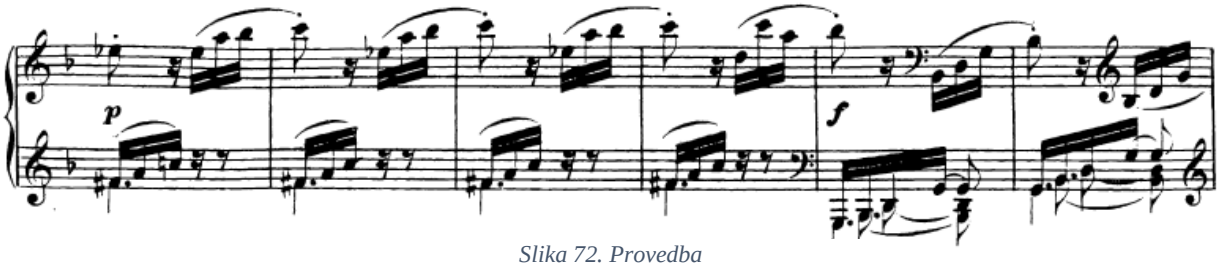
U 43. taktu započinje **druga tema** koja započinje dominantom dominantnog tonaliteta, a-mola (isto kao i druga tema u prvom stavku!). Počinje osmerotaktnom rečenicom u kojoj lijeva ruka ponovno ima prateću ulogu koristeći tonove iz akorda, dok desna ima u prvom dijelu rečenice ima melodiju karakteristično građenu od dviju osminki pod lukom s trilerom na prvu osminku, a u drugom jednostavnu melodiju u osminkama s korištenim tonovima toničkog pentakorda i vođice (t. 48-50). Rečenica se varirano ponavlja u 51. taktu, kada desna ruka umjesto trilera donosi melodiju najprije u razloženim, a

zatim u simultanim oktavama. Kod drugog ponavljanja ona se proširuje s još četiri takta (t. 63-66) koja su u principu ponavljanje drugog dijela rečenice. Kadenca je autentična u a-molu.



Slika 71. Kodeta

Tada kreće **kodeta** (67. takt). Njen prvi dio (do 79. takta) je vrlo jednostavno građen – temeljen je na izmjenama toničkih i dominantnih harmonija. Prva rečenica se sastoji od šest taktova (4+2), a zatim se ona varirano ponavlja (dodavanje još jedne šesnaestinke u desnoj ruci). Nakon autentične kadence slijedi njen drugi dio. On pak počinje velikom rečenicom u kojoj lijeva ruka konstantno ima skriveno dvoglasje i kromatsko klizanje u basovskoj dionici, dok desna u prva četiri takta koristi najprije simultane, a zatim razložene oktave. Potom slijedi još osam završnih taktova kodete (4+4) na dominanti koji će voditi u repeticiju ekspozicije ili u provedbu.
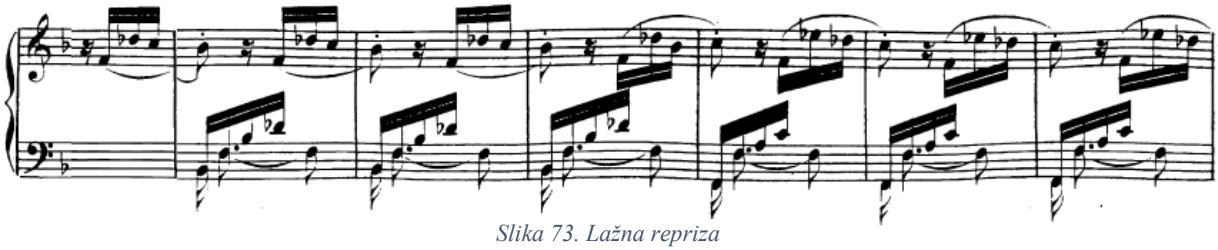


Slika 72. Provedba

Provedba započinje u 95. taktu. Gotovo je cijela posvećena razradi prve teme, pa stoga puls i faktura prve teme cijelo vrijeme ostaju prisutni. Konstantno se nižu četiri takta po četiri takta. Promjene tonaliteta su vrlo česte. Provedba započinje u subdominantnom g-molu, prva četiri takta su pod dominantnom funkcijom (smanjeni septakord, t. 95-98), a u druga četiri takta je prisutna rastvorba toničkog kvintakorda razloženog kroz malu, veliku, prvu i drugu oktavu. Isto se to zatim transponira u a-molu što rezultira sekvencom. (t. 103-110).

Princip gradnje četiri takta po četiri takta ostaje. Beethoven se dotiče brojnih tonaliteta, ali uglavnom koristi samo toničku i dominantnu funkciju svakoga (čest je smanjeni septakord kao predstavnik dominantne funkcije). Tako smo u taktovima 111-117 u d-molu, 118-126 u c-molu i od 127. takta u b-molu. Dakle, radi se o sekventnom spuštanju tonaliteta za veliku sekundu niže.

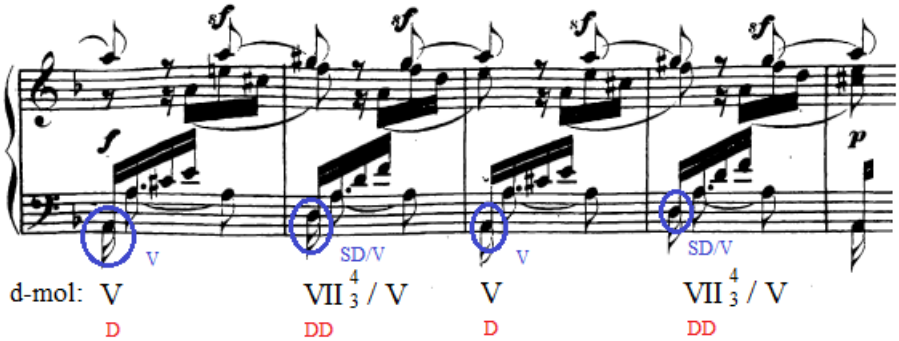
U b-molu skladatelj ostaje duže, te ovdje osim toničke i dominantne funkcije koristi i subdominantnu funkciju (t. 135-138) ili pak šesti stupanj (t. 143), a prisutan je i kratak uklon u As-dur koji može biti shvaćen kao sekundarna dominanta za prirodni sedmi stupanj (t. 145-148).



Slika 73. Lažna repriza

U 152. taktu ponovno se javlja prva tema, ali u b-molu. S obzirom na to da nije u osnovnom tonalitetu, radi se o **lažnoj reprizi** koja se često zna pojavljivati u provedbama sonata, čak i onih ranijih. Prvoj temi je doslovno transponirana samo prva rečenica, do 158. takta, kada se počinje obrađivati njen posljednji takt. Ton „b“ konstantno ostaje kao pedalni ton i kreće gradacija harmonija na pedalnom tonu. To će dovesti do dominantine dominante u d-molu u obliku povećanog („njemačkog“) kvintsekstakorda (B-D-F-Gis) na kojem se ostaje puna četiri takta.

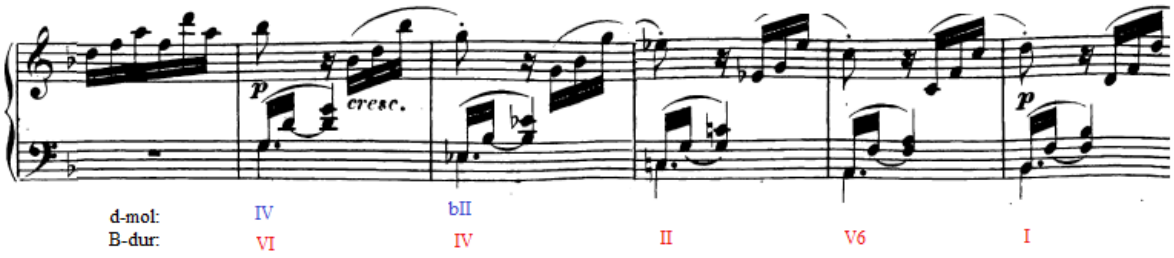
Na taj način događa se povratak u osnovni d-mol i slijedi kadenca s izmjenama dominante i dominantine dominante (četverotaktna rečenica, t. 169-172). Ta četiri takta su harmonijski prilično zanimljiva jer je smanjeni septakord gis-h-d-f (funkcija dominantine dominante) u drugom obratu, pa je tako ton „d“ u basu. S obzirom da se on izmjenjuje s dominantom „a“, basovski skokovi doživljavaju se kao dominanta – subdominanta dominante. Zato u ovom slučaju taj akord djeluje bifunkcionalno.



Slika 74. Bifunkcionalnost smanjenog terckvartakorda
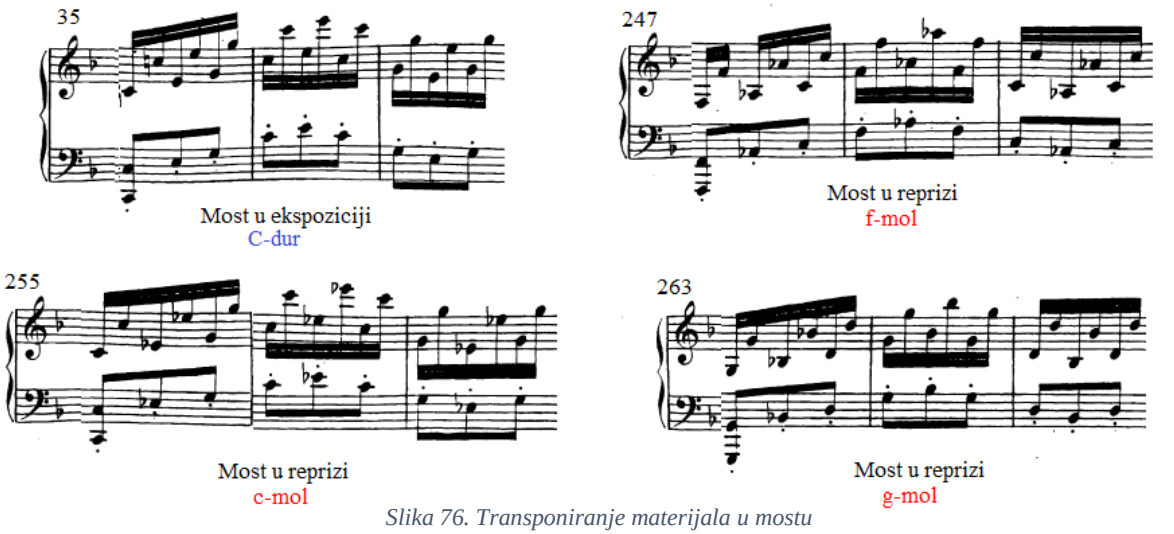
Provedba tu, međutim, još nije gotova. Slijedi nova mala rečenica, također u d-molu (t. 173-176) koja se doslovno ponavlja (t. 177-180). Te dvije male rečenice se zatim zajedno ponovno doslovno transponiraju u g-mol (t. 181-188). Nakon toga se Beethoven ponovno vraća u d-mol gdje upotrebljava dvije četverotaktne, pa jednu dvotaktnu rečenicu s istom fakturom nakon čega konačno kreće zastoj na dominanti u 199. taktu koji je građen nizanjem dvotaktnih fraza. On je u funkciji postizanja neizvjesnosti i gradnje napetosti pred samu reprizu.

Prve dvije velike rečenice prve teme u **reprizi** bit će doslovno transponirane (t.215-231). Promjena se događa u 232. taktu kada se dijatonski modulira u B-dur (kao zajednički akord može se shvatiti ili subdominantni ili frigijski kvintakord u d-molu; vidi sliku 75), pa će ostatak prve teme biti iznesen u tom tonalitetu:
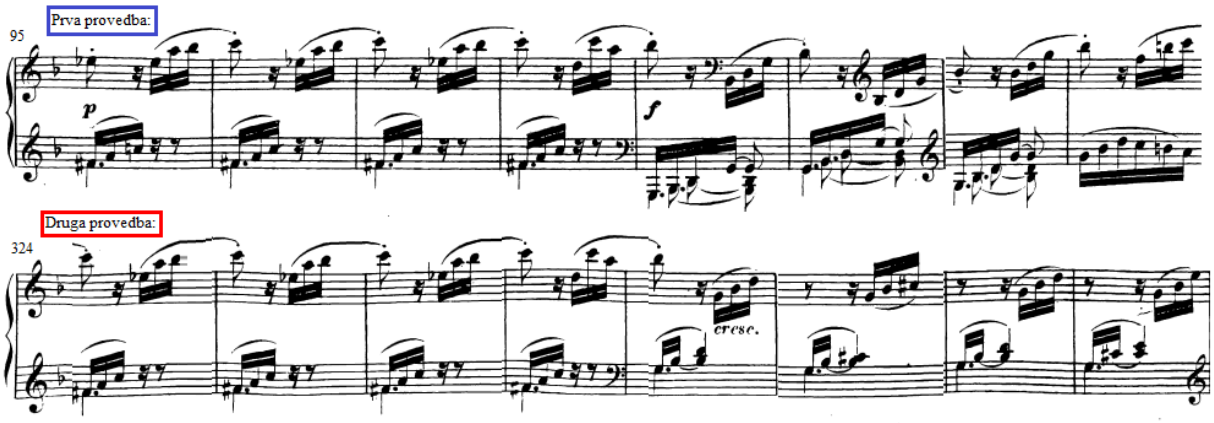


Slika 75. Modulacija u B-dur (repriza prve teme)

To sve dovodi do **mosta** gdje dolazi do mutacije u istoimeni b-mol (t. 243). Originalni most iz ekspozicije ovdje je proširen tako što se stalno sekvenciraju veći dijelovi. U ekspoziciji je korišten samo C-dur (t. 34-41). Ovdje se isti taj materijal doslovno transponira u f-mol, c-mol i g-mol (vidi sliku 76), te je samim time most značajno produžen jer dio koji se sekvencira traje punih osam taktova. Pomoću kromatske promjene toničkog sekstakorda g-mola u talijanski sekstakord d-mola modulirat ćemo u tonalitet druge teme. Druga tema i kodeta doslovno su transponirane u osnovni tonalitet.



Slika 76. Transponiranje materijala u mostu
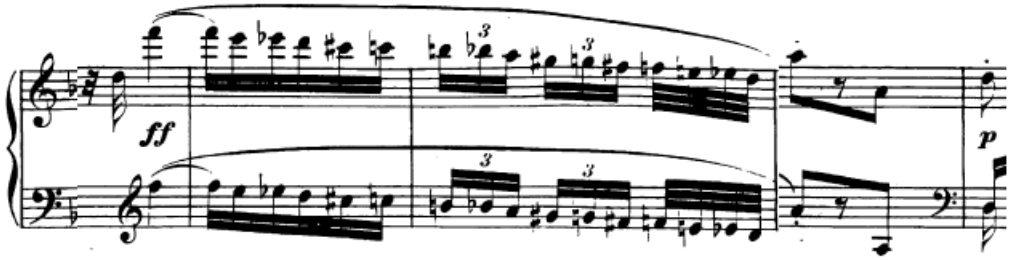
Umjesto kode, u 324. taktu će nas dočekati **još jedna provedba**. Harmonijski je njen početak vrlo sličan prvoj: velika rečenica koja obuhvaća harmonije smanjenog septakorda i toničkog kvintakorda u g-molu koja je zatim transponirana za sekundu više. Ovdje se, međutim, ne javlja rastvorba toničkog kvintakorda kroz više oktava, već se na toničkom pedalu suptilno izmjenjuju harmonije (vidi sliku 77 s usporedbom dvaju provedbi). Pedalni tonovi doprinijet će, kako sam već i naveo u uvodu ove analize, završnom karakteru ove provedbe.



Slika 77. Usporedba početaka prve i druge provedbe
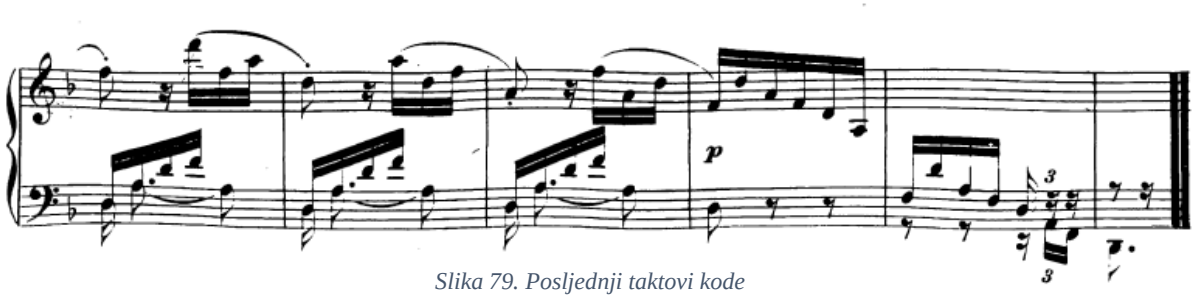
Druga provedba je znatno kraća od prve. Naime, već nakon transponiranja spomenute velike rečenice na dominantu d-mola slijedi dominantni pedal koji će trajati čak 16 taktova (t. 336). Taj dio građen je nizanjem jednog po jednog takta. Cijeli ovaj dio, dakako, ukazuje da se radi o **zastoju na dominanti** druge provedbe prije još jedne reprize.

U 352. taktu dolazimo do **druge reprize**. Ova repriza je skraćena i obuhvaća samo prvu temu. Osim dodavanja ležećeg tona „a“ koji se svaki takt ponavlja u diskantu prilikom cijele prve rečenice, cijela je prva tema doslovno ponovljena u istom obliku kao i u ekspoziciji (dakle, do 381. takta). Tada slijede još četiri takta prijelaza do kode – kromatsko klizanje do dominante d-mola.



Slika 78. Kromatska skala prije prijelaza na kodu

Prvih osam taktova **kode** temeljeno je na izmjenama tonike i dominante svaka dva takta, a nakon toga slijede završni taktovi sonate, svi pod toničkom harmonijom, za vrijeme koje desna ruka donosi rastvorbe toničkog kvintakorda.



Slika 79. Posljednji taktovi kode

Shema sonatnog oblika trećeg stavka je sljedeća:

Ekspozicija (1-94)
- Prva tema (1-31)
- Most (32-42)
- Druga tema (43-66)
- Kodeta (67-94)

Provedba (95-214)
- Lažna repriza (t. 151)
- Zastoj na dominanti (199-214)

Repriza (215-323)
- Prva tema (215-241)
- Most (242-269)
- Druga tema (271-295)
- Kodeta (296-323)
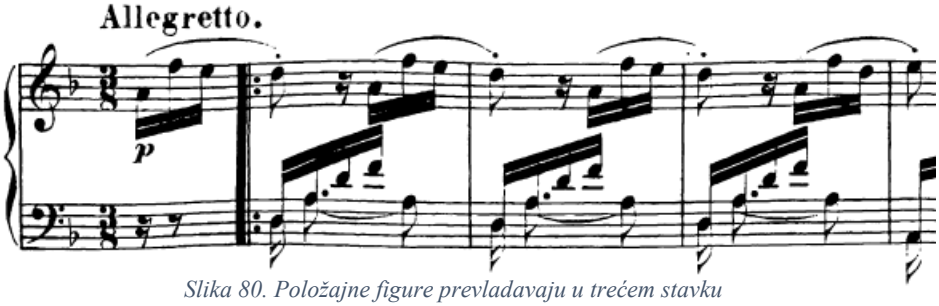
Druga provedba (324-351)
- Zastoj na dominanti (336-351)

Druga repriza (352-381)
- Prva tema (352-381)
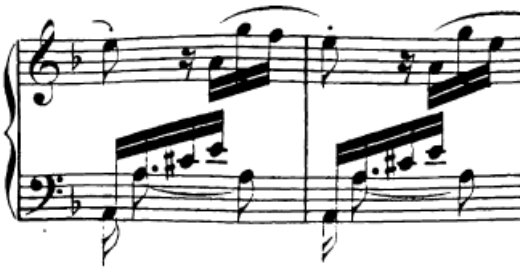
Koda (382-400)

Tehnička analiza

Čitav je treći stavak, kad pričamo o vrstama tehnike, zapravo temeljen na **položajnim figurama**. Naime, preko 90% skladbe ispunjeno je samo položajnim figurama i one su većinom temeljene na rastvorbama akorada (uzmimo za primjer prvu temu koja je gotovo cijela građena samo od položaja koji se izmijenjuju u desnoj i lijevoj ruci). To je svakako dobra vijest za pijanista s obzirom da su položajne figure najmanje zahtjevna klavirska tehnika. Radi se uglavnom o širim položajima jer prelaze raspon kvinte. Ruka je, dakle, uvijek u istoj poziciji, samo se izmjenjuju prsti koji sviraju. Problem koji bi se tu mogao javiti je eventualna neizigranost kod sviranja. Ako dođe do tog problema, dobro je vježbati položaje prstnim staccatom ili akcentiranjem određenih tonova kako bi se to saniralo.
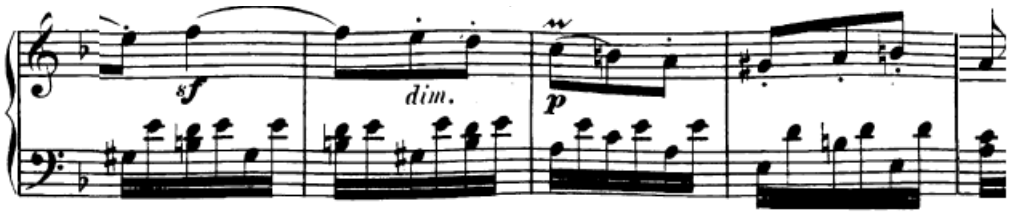


Slika 80. Položajne figure prevladavaju u trećem stavku
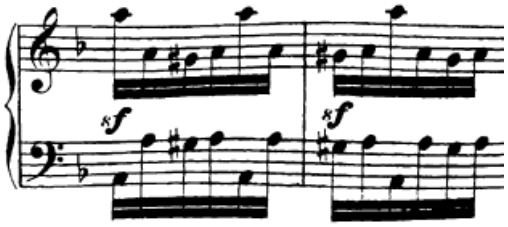


Slika 81. Premetanje ruke

Kod prve teme iznimka je samo na mjestima gdje se u lijevoj ruci (npr. u četvrtom taktu, slika 81) javljaju i **pokretne figure** i tu se radi o premetanju lijeve ruke s obzirom na to da je opseg tonova prevelik da bi se uhvatio u položaj. Ovdje svakako treba osigurati da ruka ne zapinje prilikom promjene položaja. Osnovno je da prsti u poziciji moraju biti artikulirani, a pritom onda još treba raditi na glatkoći promjene tako da bude nečujna i s minimalno pokreta. Ovdje se radi o premetanju ruke. Vježba se na način da posljednji ton pozicije držimo palcem (kako je i zapisano u partituri), a zatim vježbamo na premetanju ruke svirajući naizmjence predzadnji ton prve pozicije i prvi ton iduće.
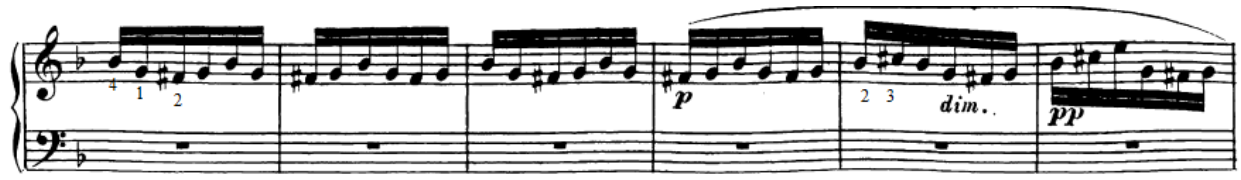


Slika 82. Položajne figure u lijevoj ruci (druga tema)

Osim u prvoj temi, položajne figure prevladavaju i u ostatku stavka. Recimo, pratnja u lijevoj ruci tijekom cijele druge teme je temeljena samo na njima (t. 43, slika 82). Zanimljive su i pokretne figure na kraju kodete gdje se u obje ruke u protupomaku svira razlomljena oktava nakon čega se premeće ruka (t. 87, slika 83) i vraća u početni položaj. U provedbi se javljaju i položajne figure temeljene na rastvorbama koje se izmijenjuju u lijevoj i desnoj ruci (t. 99) šireći se kroz opseg više oktava. U principu one nisu problematične i radi se i dalje samo o položajnim figurama koje se sviraju jednako kao i u prvoj temi gdje su se javljale. Spomenuo bih još i figuracije desne ruke na kraju provedbe gdje su korišteni zanimljivi položaji, gdje je recimo kažiprst u samom položaju namješten preko palca. Položaj nije toliko nezgodan s obzirom na to da je kažiprst na crnoj tipki, a palac na bijeloj (slika 83).
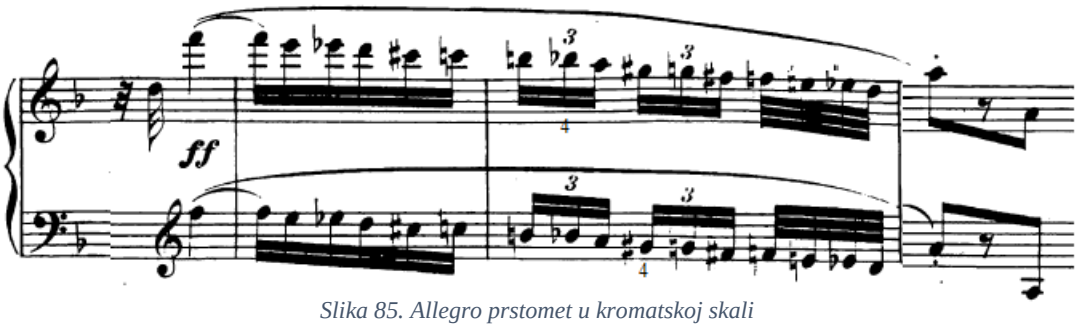


Slika 83. Pomične figure u protupomaku



Slika 84. Figuracije temeljene na položajnoj figuri
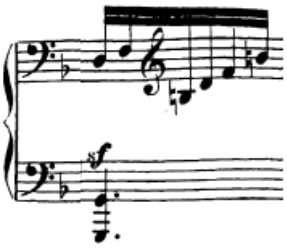
Iako položajne figure prevladavaju, javljaju se i druge vrste tehnike, doduše u prilično malim količinama:

Skale. 'Klasičnih' skala u trećem stavku u principu nema, no javlja se kromatska skala i to najčešće u kraćoj varijanti kao poveznica između fraza u prvoj temi (npr. u t. 24), a ima je i u duljoj varijanti prije same kode u 383. taktu. Kad se svira u tempu, pokreti ruku i prstiju moraju biti minimalni, te ruku moramo brzo premetati (ponovno, olakšavajuća je okolnost što se premeće na crnu tipku što je pozicijski lakše). Vježbati se može kroz različita tempa ili akcentiranjem svake ente note da bi se ostvarila izjednačenost u ritmu i dinamici. U ovoj duljoj varijanti kromatske skale preporučujem allegro prstomet s obzirom na tempo, dakle u desnoj ruci bi se ton „b“ bi se svirao četvrtim prstom, a u lijevoj četvrtim prstom ton „gis“ (ostatak skale bi bio standardnog prstometa).
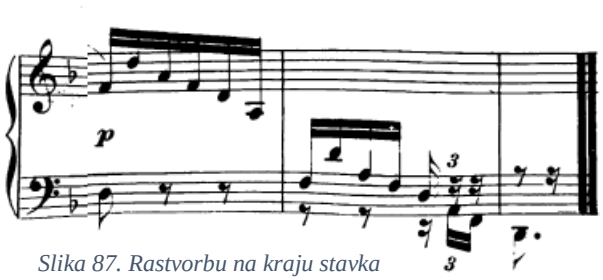


Slika 85. Allegro prstomet u kromatskoj skali

Rastvorbe. Javlja se velika rastvorba akorda u 34. taktu (most; slika 85) i u sukladnim taktovima u reprizi i to samo u desnoj ruci dok lijeva drži dvohvat u oktavi. Kod rastvorbi je promjena položaja znatno teža nego kod skala jer su u pitanju veći rasponi između tonova. Potrebna nam je veća brzina i aktivnost ruke i palca. Dobro je rastvorbe vježbati akcentima na tonove koji nisu prvi ton novog položaja – naprotiv, njega treba naučiti što manje akcentirati tako da bi cijela rastvorba glatko tekla. Osim toga, posljednja tri takta skladbe su rastvorba toničkog kvintakorda koja se pretače iz desne u lijevu ruku. Ovisno o tome kako se podijeli u dvije ruke može, a i ne mora imati premetanja ruke i podmetanja palca. Možda je najbolja varijanta svirati posljednja tri takta tako da najprije u prvom taktu od navedenih desna ruka svira u položaju do tona „d_1“, nakon čega ton „a“ hvata lijeva ruka s obzirom na to da pripada položaju iz idućeg takta, a zatim bi posljednja tri tona u toj varijanti svirala desna ruka koja bi preskočila preko lijeve. Na taj način bi se jednostavno izbjegle neugodne promjene položaja.
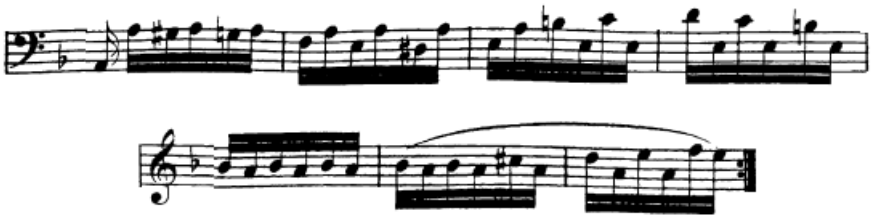


Slika 86. Rastvorba u mostu
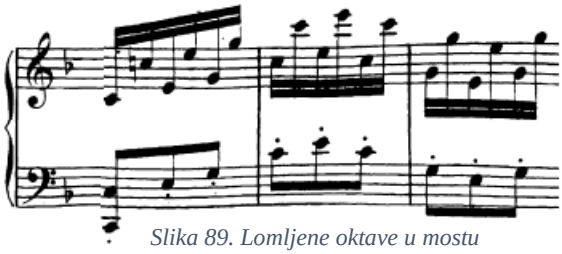


Slika 87. Rastvorbu na kraju stavka najbolje je podijeliti u dvije ruke

Tehnika rotacije najviše se koristi u vidu **jednostranog udara** (polurotacija) kod skrivenih dvoglasja koja su prisutna u kodeti, najprije u lijevoj ruci u drugom dijelu kodete (t. 79) te kasnije i u desnoj ruci (t. 93). Takve situacije imali smo i u prvom stavku i dobro ih je vježbati, primjerice, u dvohvatima s diferenciranjem dinamike između glasova, tako da to dvoglasje naučimo čuti. Dobro ih je i vježbati kao dvije pod lukom gdje bi se glas koji donosi melodiju akcentirao.
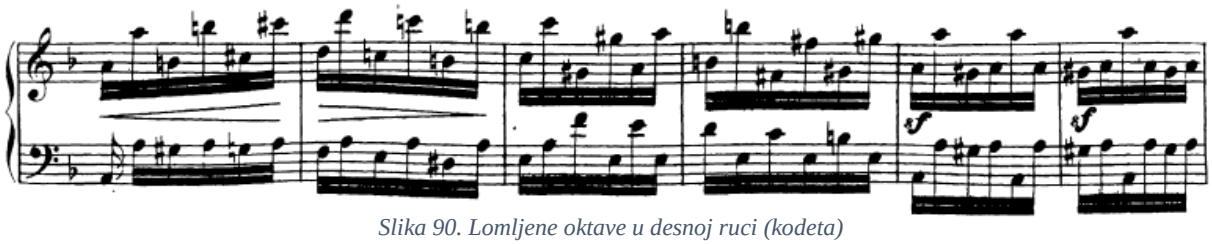


Slika 88. Skrivena dvoglasja u kodeti

Osim toga, na tehnici rotacije temeljene su **rastavljene (lomljene) oktave** koje su u mostu jedno od težih tehničkih mjesta (t. 35 i sukladni u reprizi, vidi i sliku 76). Šaka u takvim slučajevima mora zadržati fiksirani oblik raspona oktave, a kod promjene položaja će se suziti (kod uzlaznih oktava) ili širiti (kod silaznih oktava) pa će doći do intervala sekste, odnosno decime. Dobro je vježbati u sporom tempu uz aktivne prste i obraćanjem pozornosti na rotaciju podlaktice. Osim toga moguće je i vježbati umnožavanjem svake pojedine oktave uz akcentiranje određenih tonova ili pak sve oktave vježbati simultano. Rastavljene se oktave u nešto lakšem obliku javljaju i u drugoj temi (t. 51) gdje ih je lakše svirati zbog razloga što se ne radi o skokovima, već su oktave jedna do druge (pomak za sekundu više ili niže). Još su prisutne i na kraju kodete, gdje su na mjestima oktave jedna do druge, a ponegdje se javljaju u skokovima. I ova je situacija, međutim, lakša od one u mostu jer se radi o skokovima na crne tipke.
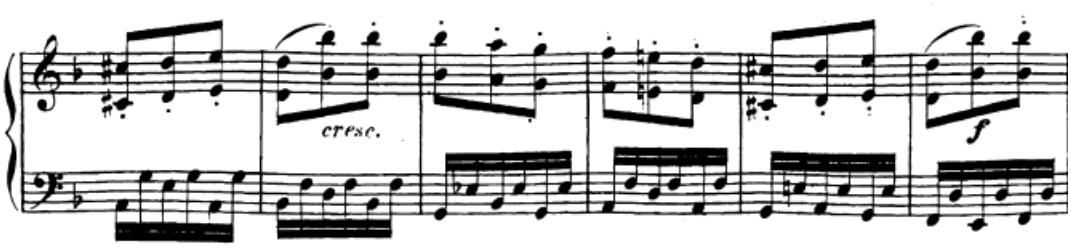


Slika 89. Lomljene oktave u mostu su tehnički vrlo nezgodne



Slika 90. Lomljene oktave u desnoj ruci (kodeta)

Oktave se kao **dvohvati non legato** javljaju se u drugoj temi (t. 55) gdje se nakon rastavljenih oktava one počinju svirati simultano (desna ruka) i to iz ručnog zgloba, na čijoj pokretljivosti treba raditi dok su palac i mali prst fiksirani na oktavu. Nakon toga se kombiniraju non legato (tj. staccato) i legato oktave, pa treba dobro proučiti na kojim mjestima se svira legato, a na kojima ne. Tu će svakako pomoći vježbanje
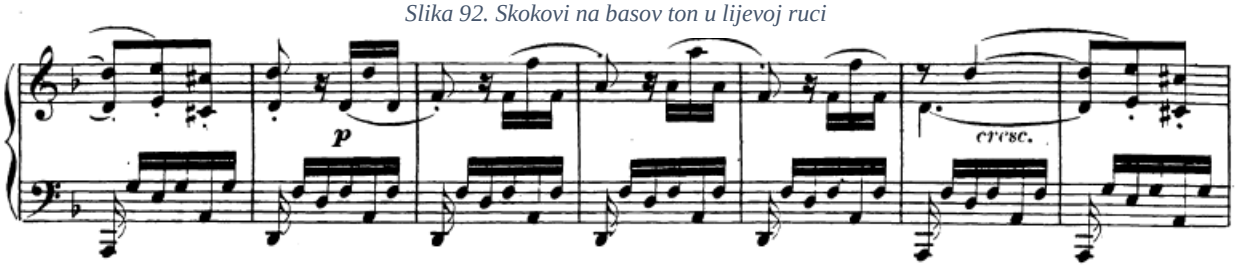
ruku posebno kojim ćemo naviknuti uho da slušno zapamti gdje su oktave vezane, a gdje ne, te da kasnije lakše slušno diferencira jednu od druge ruke. Kod legato oktava najbitnije je pripaziti da su dvije oktave slušno čim vezanije.



Slika 91. Izmjene staccato i legato oktava u desnoj ruci

Dulji **trileri** se ne javljaju, međutim prisutni su kratki ukrasi osminki u melodiji druge teme, a sviraju se kao mala triola (t. 43). Većih **skokova** nema, no u kodeti se u lijevoj ruci javljaju skokovi na basov ton nakon čega slijedi položajna figura (slična situacija bila je prisutna i u drugom stavku), te se ta shema ponavlja svaki takt. Skok mora biti predvođen prstom, a vježbati je najbolje ponavljanjem skoka u sporom tempu ili prvo 'namještanjem' prsta skokom na basov ton pa tek onda sviranjem tipke.

Slika 92. Skokovi na basov ton u lijevoj ruci
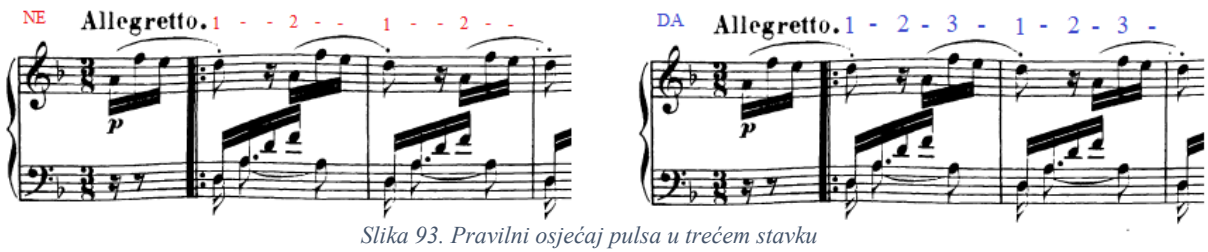


Interesantno je da treći stavak uopće ne sadrži akorde u užem smislu. Tu mislim isključivo na simultane akorde s obzirom na to da razloženih svakako ne fali jer su sve položajne figure, koje prevladavaju u stavku, temeljene na njima. Isto tako nije prisutna ni tehnika sviranja višeglasja u jednoj ruci. Vrste tehnike koje se nisu javile kroz nijedan stavak ove sonate su repeticija, vibrato i glissando.

Interpretativna analiza

Treći stavak je u troosminskoj mjeri i tempu Allegretto. Dakle, tempo mora biti dovoljno brz da čini kontrast sporom drugom stavku, a opet dovoljno spor da se svaki ton može jasno i čisto odsvirati. Generalno se radi o bržem tempu koji ipak mora teći. Ono što je još važno napomenuti da je vrlo bitno zadržati troosminski puls, tj. u svakom taktu osjećati šesnaestinke u tri grupe po dvije (2+2+2). S obzirom na fakturu zbog koje se lijeva i desna ruka izmijenjuju svake tri šesnaestinke, lako je moguće da se metar poremeti pa se puls počinje doživljavati kao da je takt šest-šesnaestinski (3+3), čemu se moramo svjesno oduprijeti.
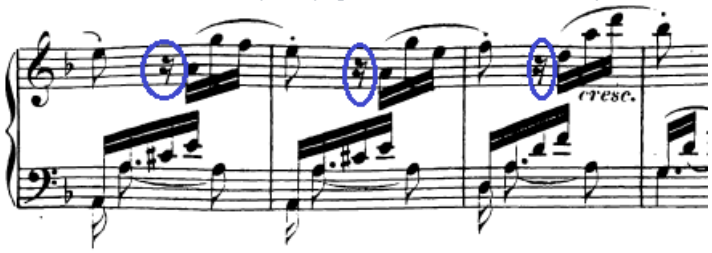
Slušno doživljavanje pulsa možemo vježbati tako da stavak sviramo u sporom tempu radeći naglaske prvu, drugu i treću dobu (osminku) u taktu.
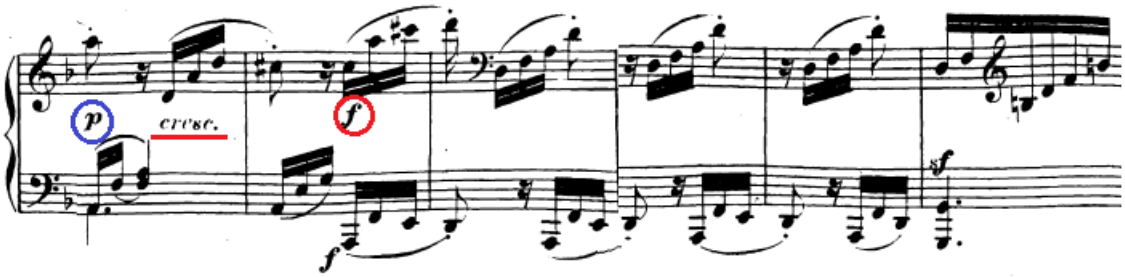


Slika 93. Pravilni osjećaj pulsa u trećem stavku

Stavak započinje u pianu, u kojem će biti svirana cijela prva rečenica. Desna ruka svira položajne figure u obliku malih frazica između kojih se nalazi pauza. Tu pauzu moramo doživjeti, te je najbolje odignuti ruku između fraza. U lijevoj ruci treba paziti na zadržavanje druge šesnaestinke u taktu kako je i naznačeno u parituri. Pedal treba pritiskati na svaku tešku dobu i pripaziti da basov ton ostane u pedalu, a dizati na trećoj dobi ili slično, ovisno o klaviru i dvorani u kojoj sviramo.

Slika 94. Doživljavanje pauza kao dahova između fraza
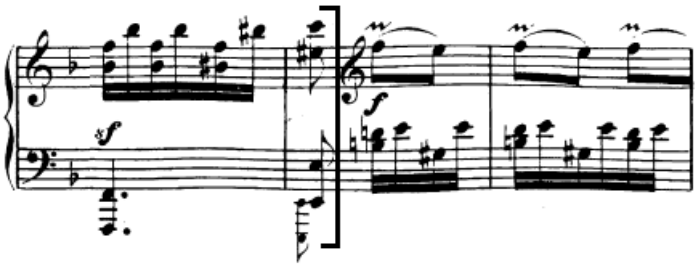


Što se tiče dinamike, u drugoj rečenici javljaju se se mali valovi crescenda i diminuenda (t. 8-11), a pravi crescendo koji će dovesti do fortea je na kraju rečenice u 15. taktu. Novu frazu prati i subito piano kojeg treba dobro istaknuti kontrastom. Skok od oktave u forteu prije kromatske skale u 24. taktu označen je forteom i sforzatom. Međutim, skok je već sam po sebi naglašen, pa se izbjegavanjem sforzata može dobiti zanimljiv efekt. Pritom je važno u lijevoj ruci odsvirati svaku šesnaestinku, a ne odsvirati kao da se radi o arpeggio akordu. Da bi se ta jasnost još bolje postigla, u slobodnijoj interpretaciji moguće je gotovo neprimjetno na tom mjestu usporiti tempo. U kromatskoj skali koja slijedi treba maknuti pedal.



Slika 95. Nagli forte u prijelazu na most

Subito forte koji se javlja početkom mosta (30. takt, slika 95) nakon kraćeg naglog crescenda vrlo je značajan trenutak iznenađenja te mu se interpretativno svakako mora dati na važnosti. Slično vrijedi i kod modulacije u C-dur koja započinje rastvorbom dominantnog septakorda (34. takt), a i u partituri je označena sforzatom. U taktovima s razloženim oktavama C-dur akorda (t. 35-37) dobro je maknuti pedal iako je cijelo vrijeme ista harmonija s obzirom da više odgovara željenom karakteru.



Slika 96. Frigijska kadenca kao kraj fraze prije početka druge teme

Prelasku na drugu temu prethodi frigijska kadenca u nižem registru u 42. i 43. taktu. S obzirom da se radi o kadenci i kraju fraze, ključno je dati joj veći značaj. To je moguće učiniti neznatnim usporavanjem tempa tijekom 42. takta, tj. isviravanjem svake šesnaestinke. Odmah nakon rješenja u dominantni akord (43. takt) slijedi skok u obje ruke. Često se u izvedbama čuje sviranje akorda na prvoj dobi kraće da bi se moglo na vrijeme skočiti u viši registar na drugu dobu. Pitanje je koliko je ovo nužno jer je akord na prvoj dobi završni akord kadence i prijašnje fraze i sasvim je u redu izdržati ga i odslušati do kraja. Minimalno kašnjenje na drugu dobu je prema nekima čak i poželjno, no svakako ovisi o intepretaciji. Na tom mjestu neki pijanisti čine i subito piano da bi ostvarili kontrast, što je zaista efektno i logično, međutim protivi se napisanom Beethovenovom forteu.

Melodija druge teme koju donosi desna ruka je vrlo pjevna. Zato ju je dobro vježbati posebno da bismo bolje zapamtili kakve ćemo dinamičke valove (i na kojim mjestima) uraditi. Dobro je voditi crescendo do naznačenog sforzata u 47. taktu, a zatim diminuendo do kraja fraze.
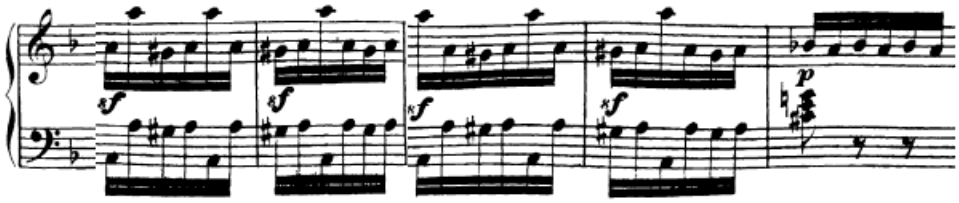


Slika 97. Rad na dinamičkom planu druge teme dobro je vježbati posebno

Fraza koja slijedi je u principu ista, samo varirana i produljena. Njen produžetak vodi u kodetu i zato je na tom mjestu svakako nužno napraviti značajan crescendo. Osim toga, kako sam napomenuo u tehničkoj analizi, u desnoj ruci se izmjenjuju oktave staccato i legato. Legatom su spojene dvije oktave pod lukom, a ujedno se radi i o skoku od sekste što je i melodijski izrazito, pa im tim više treba dati na značaju.

U kodeti bi trebalo pratiti oznake za dinamiku koje su naznačene u partituri. Radi se o početku fraze piano, dinamičkom rastu i zatim ponovnom pianu početkom nove fraze. Kako se bliži kraj kodete i crescendo biva sve veći. Osim generalne dinamike, treba obratiti pažnju i na ostale detalje: basove tonove na tešku dobu valja bolje istaknuti, a položajnu figuru koja slijedi svirati čim tiše, ali izigrano. I sam bas

može pratiti crescendo fraze kako je zapisano, što će uvelike pomoći ostvarivanju takve dinamike i u desnoj ruci. Figuracije s izmjeničnim tonom i oktavom (t. 87-90) imaju naznačena sforzata na određenim mjestima koja izuzetno efektno zvuče ako se tako odsviraju. Na tom mjestu pedal treba smanjiti tako da se sforzata mogu jasno ostvariti.

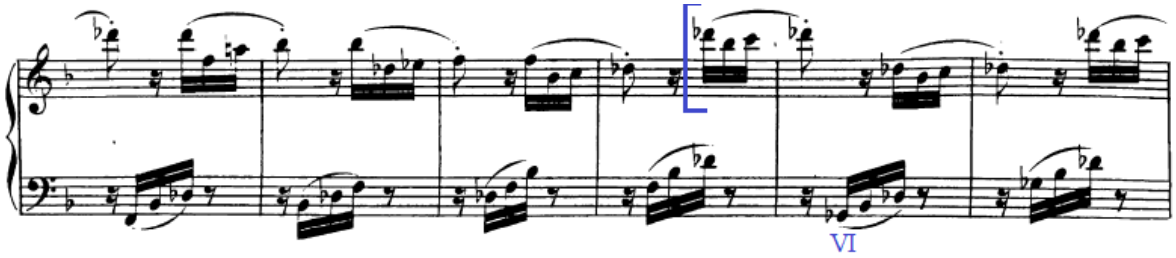


Slika 98. Ostvarivanjem naznačenih sforzata postiže se zanimljiv efekt

Provedba započinje tiho da bi se mogao napraviti kontrast naglim forteom u 99. taktu kad kreću rastvorbe g-mol akorda kroz više oktava. Takva rečenica se transponirano ponavlja, pa ćemo ponoviti i istu dinamiku kako bismo to naglasili. Od 110. takta kreću valovi položajnih figura od nižih do viših registara. To je dobro i dinamički popratiti, pa tako napraviti crescendo kako val ide prema višim registrima, a moguće je i dodavati više pedala kako bi crescendo još više dobio na zvuku.
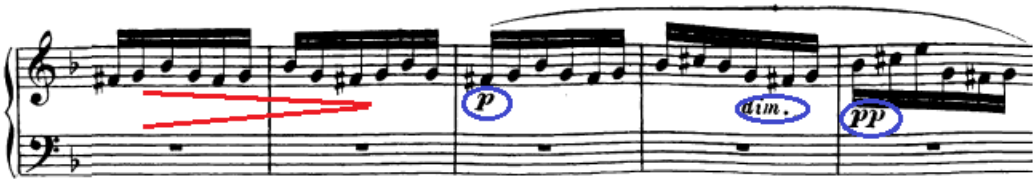
Dio provedbe koji slijedi je melodijski zaista zanimljivo napisan (od t. 133) pa stoga zaista nije potrebno raditi velike promjene i valove u dinamici (naveo bih samo mogući nagliji piano u 142. taktu kod harmonije šestog stupnja). Nužno je biti vođen melodijom u desnoj ruci, intonirajući svaki veći interval, a lijevu ruku shvatiti kao pratnju koja je ujedno i nositelj akorda. Generalno se kroz cijeli taj dio sve do lažne reprize (t. 151) provodi crescendo. U 148. taktu naznačen je fortissimo, što je prvi takve vrste u stavku, dakle radi se o dinamički najsnažnijem dijelu stavka do sada. Takt prije lažne reprize naznačen je i nagli piano kao kontrast.

Slika 99. Nagla piana na submedijantnom kvintakordu često su dobra ideja



Lažna repriza počinje vrlo tiho, a zatim se gradacijom ostvaruje sve veći crescendo koji kulminira u 169. taktu gdje se izmjenjuju harmonija dominante i dominantine dominante, a pritom se ne smiju zanemariti ni sforzata u diskantu koja su naznačena. Nakon toga ponovno slijedi subito piano kojim počinje zadnji dio provedbe koji također generalno treba voditi u crescendo (rečenicu po rečenicu kako je i navedeno u formalno-harmonijskoj analizi) sve do zastoja na dominantnom septakordu u 199. taktu. Tada će desna ruka
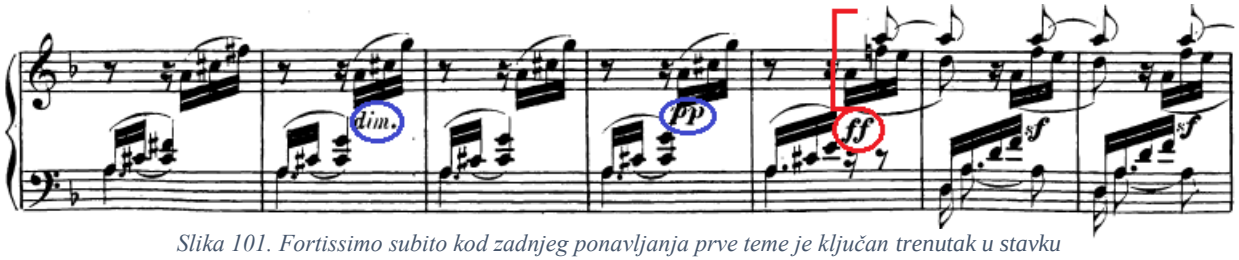
ostati sama svirajući figuracije. Pritom je vrlo bitno ostati u forteu cijelo vrijeme i naglašavati tonove koji su označeni sforzatom. Tek pred samu reprizu počinje stišavanje i to čak do pianissima.



Slika 100. Figuracije pred reprizu završavaju naglijim diminuendom
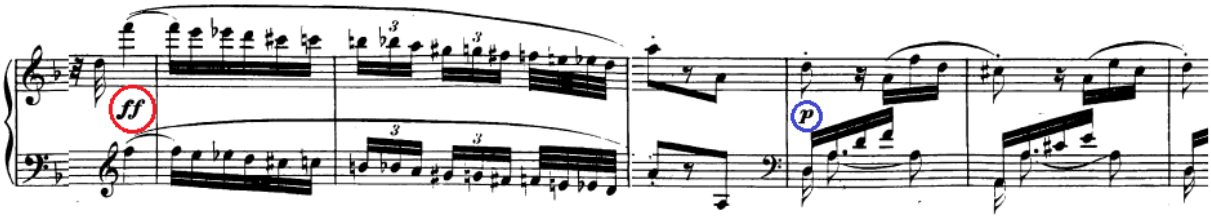
Repriza je interpretativno sukladna ekspoziciji. Dobro je samo osluškivati kad se javi nova harmonija koja se razlikuje od one u ekspoziciji i dati joj na značaju (t. 232) jer se radi o modulaciji u novi tonalitet. Postoji mogućnost namjerno ostati u pianu kroz cijeli zadnji dio prve teme (koji je u novom tonalitetu)da bi se napravio još veći kontrast u prelasku na most.

Novi dio javlja se tek u drugoj provedbi (t. 328) koja je u pravilu cijela prilično tiha s manjim valovima u dinamici kako je naznačeno (crescenda i decrescenda). Čak niti zastoj na dominanti neće voditi do crescenda, već će se smiriti u pianissimo (t. 350) tako da bi se mogao napraviti glavni kontrast u fortissimo kad krene druga repriza s dodanim ležećim tonom u diskantu (t. 352).



Slika 101. Fortissimo subito kod zadnjeg ponavljanja prve teme je ključan trenutak u stavku

U drugoj reprizi se tema doslovno ponavlja kao u ekspoziciji. Novi dio kreće u 382. taktu gdje treba doživjeti iznenadnu pauzu od šesnaestinke i ostvariti fortissimo u oktavnom skoku koja prethodi kromatskoj skali koja se sad javlja u produljenom i pojačanom obliku (kako dinamikom, tako i fakturom, jer sad desnu ruku prati i lijeva u ekvisonu). Moglo bi se reći da je ta kromatska skala u fortissimu posljednji 'trzaj' stavka. Nakon nje slijedi koda koja je u potpunosti u pianu do samoga kraja stavka i djeluje kao smirenje.



Slika 102. Kromatska skala posljednji je glasni moment u stavku prije tihe kode

Zaključak

Sonata op. 31, br. 2 u d-molu („Olujna sonata“) jedno je od Beethovenovih najgenijalnijih djela ikad napisanih za klavir. Ustaljena shema stavaka (brzo-polagano-brzo) ovdje izvanredno dobro funkcionira. Prvi stavak je, poput oluje, dramatičan i napet, a ujedno ispresijecan mirnim, recitativnim odlomcima koji izražavaju skladateljeve osjećaje i misli, što je u dotadašnjoj klavirskoj literaturi bilo zaista neuobičajeno, a cijelom stavku daje jednu specifičnu notu. Drugi stavak je meditativan, nježan i melodičan, što izvrsno kontrastira brzim stavcima koji ga okružuju. Treći stavak je u Allegrettu, ritamski razigran, a ujedno i dramatičan, čime je idealno zaokružena sonata kao cjelina.

Beethovenov harmonijski jezik je jednostavan, a opet vrlo efektan i dramatičan. Putem čistih klasičnih harmonija on uspijeva ostvariti iznimno zanimljive i kvalitetne glazbene trenutke. Upravo ga ta njegova dramatičnost i ekspresija koju nam tako nesebično daje kroz svoje skladbe razlikuju od njegovih prethodnika bečkoga klasicizma, Haydna i Mozarta čime se on zaista opako približava romantizmu kao novom stilu, čijim se začetnikom i smatra.

Na formalnom planu Beethoven ponovno ruši ustaljene sheme: glavni dijelovi sonatnog oblika prestaju biti sami sebi svrhom i dobivaju jednu potpuno novu dimenziju i smisao, dok promjene same forme ostvaruje tako suptilno i neprimjetno: sva tri stavka ove sonate su u sonatnom obliku, no svaki je na svoj način specifičan. Počevši tipičnim trodijelnim sonatnim oblikom u prvom stavku, u drugom je izbjegnuta provedba, što je tako savršeno pogođeno s obzirom na njen karakter i opsežnost, dok je treći stavak gotovo dvostruko dulji od uobičajenog s obzirom da su mu dodana još jedna provedba i repriza čime je sonatni oblik Beethoven učinio peterodijelnim i tako ponovno proširio granice koje su dotad bile ustaljene.

Ludwig van Beethoven izražava svoje ideje i emocije prenošenjem na klavir gotovo svim vrstama klavirske tehnike, koje uspješno kombinira stapajući ih u jednu kompaktnu cjelinu. Pijanistu sama skladba i način pisanja dodatno olakšava interpretaciju s obzirom na način koji je pisana: dijatonsko-kromatske harmonijske progresije jednostavno same vode i pokreću glazbenu masu naprijed, emotivne melodije glavnih tema stavaka uvjetuju dinamičke valove i tijek, a zanimljiv i razigran ritam održava interpretatora i slušatelja u stalnoj napetosti djelujući kao pozadinski motor i pokretač cijele skladbe.

Popis literature

ANDREIS, Josip, *Historija muzike, II. sv.*, Zagreb: Školska knjiga, 1952.

ANDREIS, Josip, *Vječni Orfej,* Zagreb: Školska knjiga, 1968.

BALIĆ, Vito, *Glazbeni oblici i stilovi 19. stoljeća – skripta* (rkp.), Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2015.

DEVČIĆ, Natko, *Harmonija*, Zagreb: Školska knjiga, 2010.

GOULDING, Phil G., *Klasična glazba,* Ljubljana: VBZ, 2004.

PERIČIĆ, Vlastimir – SKOVRAN, Dušan, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1977.

PESTELLI, Giorgio, *Doba Mozarta i Beethovena*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008.

SALTER, Lionel, *Vodič kroz klasičnu glazbu,* Zagreb: Mladost, 1983.

ZLATAR, Jakša, *Metodika klavira I*, Zagreb: Muzička akademija, 1982.

ZLATAR, Jakša, *Uvod u klavirsku interpretaciju (Metodika klavira II)*, Zagreb: Muzička akademija, 1989.

Muzička enciklopedija, I. sv. (A-G) , Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.

Muzička enciklopedija, III. sv. (O-Ž), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.