

Ludwig van Beethoven, Sonata u E-duru, op.109

Stanković, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:500164>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U SPLITU
ODJEL ZA GLAZBENU UMJETNOST
ODSJEK ZA GLASOVIR

DIPLOMSKI RAD

Ludwig van Beethoven: Sonata op.109 u E-duru

Detaljna formalno-harmonijska, tehnička i interpretativna analiza

Studentica: Ana Stanković

Studijski smjer: Glasovir

Mentor: Kosovka Čudina, v. pred.

Ak. god. 2019./2020.

Split, 2020.

Sadržaj

1.	UVOD	1
2.	LUDWIG VAN BEETHOVEN	2
2.1.	BEETHOVENOVE SONATE	4
3.	SONATA OP. 109.....	5
3.1.	FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA	6
3.1.1.	<i>PRVI STAVAK, Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo</i>	6
3.1.2.	<i>DRUGI STAVAK, Prestissimo</i>	8
3.1.3.	<i>TREĆI STAVAK, Andante molto cantabile ed espressivo</i>	13
3.2.	TEHNIČKA ANALIZA.....	16
3.2.1.	<i>PRVI STAVAK, Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo</i>	16
3.2.2.	<i>DRUGI STAVAK, Prestissimo</i>	19
3.2.3.	<i>TREĆI STAVAK, Andante, molto cantabile ed espressivo</i>	25
3.3.	INTERPRETATIVNA ANALIZA.....	31
3.3.1.	<i>PRVI STAVAK, Vivace ma non troppo – adagio espressivo</i>	31
3.3.2.	<i>DRUGI STAVAK, Prestissimo</i>	34
3.3.3.	<i>TREĆI STAVAK, Andante molto cantabile ed espressivo</i>	36
4.	ZAKLJUČAK.....	39
5.	LITERATURA.....	40
6.	PRILOG – NOTE SONATE.....	41

1. UVOD

Ovaj rad je posvećen Sonati op. 109 Ludwiga van Beethovena. Sviranje ovog djela mi je uvelike pomoglo u pisanju rada, isto kao što mi je pisanje o djelu pomoglo u shvaćanju i sviranju. Za mene je ova Sonata posebna zbog svoje jednostavnosti u formi, a opsežnosti u karakteru tema. Beethoven je uspio komplicirane i zapetljane misli pretočiti u nešto jednostavno i jedinstveno i u tome se očituje njegova genijalnost, ali i genijalnost ove Sonate. Teme su izrazito različite prvenstveno u karakteru, a zatim i u tempu, mjeri, metru i fakturi, a opet toliko logične jedna kraj druge. Posebno mjesto u mom srcu zauzima zadnji stavak koji započinje "prostodušnom" temom i potpuno je logičan i zaokružen pa je nemoguće ne uživati dok ga se svira. Nadam se da će moj rad zaintrigirati čitatelja i dati mu jasniju sliku o Beethovenu, njegovim Sonatama i posebno o ovoj Sonati.

U radu ću pokušati što detaljnije objasniti formu i strukturu djela, ali i tehničke probleme te načine interpretacije.

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ludwig van Beethoven je jedan od najvažnijih i najplodnijih skladatelja u povijesti. Rođen je u Bonnu, najvjerojatnije 16. prosinca 1770. godine, iako je dugo bio uvjeren da je rođen 1772. zbog toga što je otac lagao o njegovim godinama kako bi dobio status "čuda od djeteta". Otac je od njega pokušavao napraviti novog Mozarta čemu se Beethoven stalno protivio. Nakon smrti majke osamnaestogodišnji Ludwig je morao preuzeti brigu o svoja dva mlađa brata.

Kao dječak je svirao violinu i klavir, a najviše je volio improvizirati što se njegovom ocu nije sviđalo. Smatrao je da mu treba poduka. Prvi njegov učitelj klavira bio je Christian Gottlob Neefe koji je djelovao blagotvorno na Beethovena. Nije ga učio tehnici i virtuoznosti, očigledno uočavajući njegov talent za kompoziciju, pa mu je dao *Dobro ugođeni klavir* J. S. Bacha što je Beethovenu pomoglo da nauči dobro čitati s lista i improvizirati. Smatrao da će upravo Neefe biti zaslužan ako on ikada postane „veliki čovjek“.¹

Sa 22 godine odlazi u Beč gdje dobiva poduku od F. J. Haydna, J. G. Albrechtsbergera i A. Salierija i ubrzo postaje jedan od prvih slobodnih umjetnika bez trajna zaposlenja. Skladao je i djela su mu se izvodila na temelju plaćenih narudžbi.² Nažalost, sa samo 25 godina zadesila ga nesreća – postepeno je počeo gubiti sluh. To je ekspresivnog i senzibilnog Beethovena tjeralo u očaj, a u svojim pismima je govorio kako ga samo njegova umjetnost još drži na životu.

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

² Beethoven, Ludwig van. **Hrvatska enciklopedija**, Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*

Beethovenovo se stvaralaštvo može pratiti kroz tri razdoblja. U prvom razdoblju skladao je onako kako je bio učen – na temeljima Bacha, Haydna i Mozarta. Drugo razdoblje obilježio je postepeni gubitak sluha. On polako počinje narušavati pravila klasične građe, piše romantičnije, a u njegovoj se glazbi može čuti borba dobra i zla. U trećem razdoblju najviše se očituje Beethovenova genijalnost. Većina glazbe koja je tada nastala obilježena je intelektualnim unutrašnjim borbama, no bez obzira, tu je glazbu lako slušati i razumjeti.

Kao pijanist nije svirao profinjeno. Svirao je s puno *rubata*, širokim dinamičkim rasponom, koristeći puno pedala i ne mareći previše za oznake. Kada je oglušio, upropastio je mnogo klavira svojom robusnošću, međutim *pianissimo* dijelovi mu se često uopće ne bi čuli.

Beethoven je umro u Beču 26. ožujka 1827. od upale pluća, iako mu je nakon obdukcije utvrđena i ciroza jetre. Posljednje riječi izgovorio je na latinskom, a one su glasile: „Plješćite, prijatelji, komedija je završena!“



2.1. BEETHOVENOVE SONATE

Beethovenove klavirske sonate su među njegovim najvažnijim djelima. Proširio je formu sonate i sonatni ciklus na četiri stavka dodavši Menuet koji je ubrzo zamijenio Scherzom. Sadržajem je također bio opsežniji od svojih prethodnika. Njegove su rane sonate najklasičnije i pod velikim utjecajem Mozartovog i Haydnovog zvuka. No, ubrzo mijenja stil, a Wenzelu Krumpholzu piše kako od sada piše drugim načinom.³ Sonate postaju formalno nepravilnije s odstupanjima od klasičnog oblika i dugačkim stavcima. U srednjem razdoblju Beethoven piše sonate s različitim brojem stavaka (op. 54, 78 i 90 imaju samo dva stavka), počinje eksperimentirati sa zvukom i formom, postaje odvažniji i pokazuje svoju duboku ekspresiju. U zadnjim godinama života piše sonate op. 101, 106, 109, 110 i 111 koje su ujedno tehnički najzahtjevnije. Oblik i forma su puno slobodniji, nalik romantičnim sonatama, a počinje koristiti i polifone tehnike skladanja poput fuga i fugata.

Beethovenove sonate spadaju među najvažnija djela u pijanističkom repertoaru i malo je reći da su neizbježne. Primjera radi, često su na pijanističkim natjecanjima upravo te sonate zadana djela zbog svoje tehničke, ali i glazbene zahtjevnosti. Od pijanista traže spretnost, ali i ideju, inteligenciju i mirnoću izvođenja.

³ Christlieb Kalischer, A.: **Beethoven's Letters**, Cambridge University Press, 2014.

3. SONATA OP. 109

Beethoven je u isto vrijeme pisao sve tri zadnje Sonate (op. 109, 110 i 111). Premda se u nekim trenutcima vide slični fragmenti, te su tri Sonate vrlo različite. Zato ne čudi da ih nije sve uvrstio u isti opus, kao što je slučaj s opusima 2, 10 i 31, nego ih razdijelio u zasebna djela. Sonata op.109 je najnježnija. Može se reći da je možda i najnježnija i najrazličitija od svih njegovih Sonata. Po riječima velikog pijanista Andrasa Schiffa „*Ova Sonata nema niti početak, niti kraj.*“⁴

Skladana je u jesen 1820. ili čak 1821. godine nakon velike *Hammerklavier* Sonate, op.106 kad se Beethoven vraća intimnijem karakteru. Posvećena je Maximiliane Bretano koja je bila kći Beethovenove prijateljice, Antonie Bretano, kojoj je on kasnije posvetio *Diabelli varijacije*. Sonata je skladana vrlo klasično što se forme tiče (sonatni stavci i varijacije) obzirom da spada pod kasno razdoblje Beethovenovog stvaralaštva. Zadnji stavak zauzima najveći dio sonate pa prva dva stavka zvuče kao priprema za treći. Čak se u prva dva stavka daju naslutiti neki elementi teme i varijacija koje nas očekuju u trećem stavku.

Djelo je prvi put izdano 1821. godine u Berlinu od strane Adolfa Schlesingera. Daljnja izdanja su se javila kasnije – Breitkopf & Härtel su 1862. počeli izdavati *Beethovenova sabrana djela, kritički revidirana, provjereno izdanje*).⁵ Mnogi su izdavali ovo djelo, dodajući mu svoje opaske, prstomete i artikulacijske oznake (Hans von Bülow u Stuttgartu, Heinrich Schenker u Beču, Frederic Lamond u Berlinu, Alfred Casella u Milanu,...) sve dok se 1967. godine nije pojavilo prvo *Urtext* izdanje u Münchenu. Najnovije izdanje je *The 35 Beethoven piano sonatas, Oxford press (ABRSM)*, urednik B. Cooper. Namijenjeno je izvođačima, učiteljima i studentima. Poštuje *Urtext*, ali je opskrbjeno i uputama za izvođenje. To je prva moderna zbirka koja obuhvaća svih 35 sonata (također i 3 mladenačke, nastale prije op.2).⁶

⁴ Recitali i predavanja iz 2006. godine na temu Beethovenovih Sonata u izvođenju Andrasa Schiffa koji se mogu poslušati na web stranici The Guardian.

⁵ Zlatar, J.: **Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira**, str. 207, Zagreb, 2015.

⁶ Zlatar, J.: **Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira**, str. 208, Zagreb, 2015.

3.1. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA

3.1.1. PRVI STAVAK, *Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo*

Nakon što je sonatu kao formu doveo do točke odakle više nije imala kamo, Beethoven ju je malo po malo počeo urušavati, a "prvi na udaru" bili su sonatni stavci. Premda su se naznake promjena u građi sonatnog stavka znale javiti već u ranim opusima (primjerice, u *Adagiu* Sonate u c-molu, op. 10, br. 1, provedbu zamjenjuje jednim jedinim akordom, u *Adagiu* Sonate op. 31, br. 2 potpuno je izostavlja), u posljednjim sonatama taj postupak dobiva posve drugačiji izgled. Prvi stavak Sonate op. 109 pripada grupi sonatnih stavaka kojima je skladatelj, promjenom fakture i drugačijim pristupom samom obliku, klasičnoj sonati odškrinuo vrata budućeg razdoblja – romantizma.

Iako stavak sadrži sve ono što sonatni stavak i treba sadržavati, a to su tri velike cjeline: ekspozicija, provedba i repriza te dvije teme između kojih je, istina, izostao most, način na koji su teme građene je jedinstven. Teme se međusobno razlikuju ne samo tempom, već metrom, ritmom i fakturom, što rezultira maksimalnom različitošću i u sadržaju i u karakteru (karakterna oprečnost dva tematska materijala na ovaj način je dovedena do krajnje točke). Izmjenjivanje ove dvije različite ideje kontrastnih tempa čini formu ovog stavka krajnje slobodnom⁷.

Prva tema (t. 1 – 8), *Vivace, ma non troppo*, u 2/4 je mjeri, a građena je od razloženih akorada grupiranih u jednotaktne fraze s dominirajućom jambskom figurom u dionici melodije. Čine je dvije četverotaktne rečenice čiji identični početci sugeriraju malu periodu. Prva rečenica je u E-duru, donosi silaznu sekvencu jednotaktnih fraza i završava autentičnom kadencom. Drugu rečenicu gradi modulativna uzlazna sekvenca koja završava na dominantu H-dura.

Druga tema (t. 9 – 15), *Adagio espressivo*, slijedi odmah nakon prve. U 3/4 je mjeri i građena iz dva dijela. Prvi dio (t. 9-11) čini dvotaktna slobodna silazna sekvenca s

⁷ Domenico Scarlatti je skladao nekoliko ovakvih stavaka, a početak Mozartove violinske sonate u C-duru, KV 303, također je lijep primjer. Vidi Tovey, D. Francis, *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas* (p. 257), Published by The Associated Board of The R.C.M. 14/15, Bedford Square, London, W.C.1, 1931.

jednotaktnim proširenjem u kojoj je melodija rezultat harmonijskog kretanja. Nakon kromatskog pomaka započinje na dominantni cis-mola što je iznenađenje - očekivani H-dur nastupit će tek u toku proširenja u t. 11. Drugi dio druge teme (t. 12 – 15) ponovo je u obliku dvotaktne slobodne silazne sekvence, ali sada s dva takta proširenja. Zapčinje smanjenim septakordom s početka *Adagia*, a na pedalnom tonu dominante H-dura. Tokom sekvence slijedi uklon u gis-mol, pa povratak u H-dur kojim završava ekspozicija.

Provedba (t. 16/17 – 48) koristi materijal prve teme, dakle brzi tempo i 2/4 mjeru. Čini je niz manjih cjelina većinom građenih nizanjem uzlaznih sekvenci. Zapčinje šesterotaktnom rečenicom koja iz H-dura modulira u cis-mol završavajući polovičnom kadencom. Slijedi četverotakt sa završetkom na dominantni gis-mola, pa sekvenca od četiri ponavljanja dvotaktnog modela u gornjoj terci. Svaki dvotakt završava tonikom prvo gis-mola, potom H-dura, dis-mola te Fis-dura. Tonika Fis-dura postaje dominantom H-dura, pa se proširenje sekvence odvija na njenom pedalnom tonu. Posljednja cjelina provedbe povratak je u E-dur i zapravo je zastoj na dominantni (ton 'h' se u t. 36 –40 ponavlja u donjoj, a u t. 44 – 48 u najgornjoj dionici)

Repriza zapčinje prvom temom (t. 48 – 57) u kojoj je prva rečenica preseljena u viši registar, a druga proširena za jedan takt. Tema ovoga puta završava na dominantni E-dura.

Druga tema (t. 58 – 66) slijedi harmonijska pravila iz ekspozicije oslanjajući se na netom dohvaćeni E-dur. Njen prvi dio zapčinje dominantnom fis-mola pa preko E-dura modulira u C-dur završavajući dominantom istog. Drugi dio druge teme zapčinje u C-duru da bi nas na kraju t. 64 vratio u početni E-dur. Slijede tri takta proširenja koje se kreće u osnovnom tonalitetu i na koje se nadovezuje završni dio stavka.

Posljednja cjelina stavka građena je iz tri dijela: (1) dva puta po dva dvotakta koji prelaze iz jedne dionice u drugu (t. 66/67 – 72/73) završavajući proširenjem do zaostajaličnog kvartsekstakorda (t. 72/73 – 74); (2) niz akorada (t. 75 – 85) koji nakon uklona u fis-mol završavaju na dominantni E-dura pripremajući kodu; (3) koda (t. 86 – 99) je građena od materijala prve teme.

3.1.2. DRUGI STAVAK, *Prestissimo*

Drugi stavak je također sonatnog oblika. Pisan je u e-molu u 6/8 mjeri.

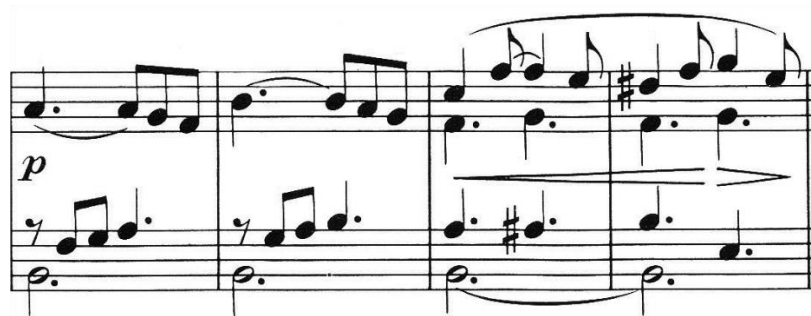
Prva tema je građena iz dva dijela. Prvi dio (t. 1 – 8) je u obliku male periode s dvije četverotaktne rečenice od kojih prva završava polovičnom, a druga autentičnom kadencom. U prvom četverotaktu Beethoven iznosi 3 različita materijala od kojih će sagraditi cijeli stavak mijenjajući motivima intervalski sastav, a čuvajući ritmičku strukturu.

Slika 1. Početak drugog stavka (prva tema)

Drugi dio prve teme (t. 9 – 24) čini četiri puta ponovljeni četvrotakt s melodijom u ritmu motiva 'a' i 'b', a na pedalnom tonu dominante. Kod zadnja dva ponavljanja vertikala iz troglasne prerasta u četveroglasnu. Posljednji četverotakt završava autentičnom kadencom.

Most koji nakon toga slijedi (t. 25 – 32) izveden je iz materijala 'b' i donosi dvije četverotaktne rečenice, a obje završavaju dominantom; prva (t. 25-28) e-mola, a druga (t. 29-32) h-mola.

Druga tema je također građena iz nekoliko dijelova. Prvi dio (t. 33 – 42) se kreće u h-molu. Čini ga mala perioda sastavljena od dvije četverotaktne rečenice na pedalnom tonu dominante, proširena dvotaktnom autentičnom kadencom.



Slika 2. Početak druge teme drugog stavka

Kao što se iz primjera vidi, oba motiva su inverzne varijante motiva koje smo već sreli, prvi u drugom dijelu prve teme, drugi u mostu.

Drugi dio druge teme (t.43 – 56) je modulativan. Tokom silazne sekvence od tri ponavljanja dvotaktnog materijala skladatelj nas vodi u C-dur. Slijede dva identična takta kadence s frigijskim pomakom u basu te završni dvotakt i povratak u h-mol. Basova dionica od t. 49 izvedena je iz materijala 'c', a u sopranu se unutar kadence javlja novi motiv koji će činiti bazu narednog segmenta.



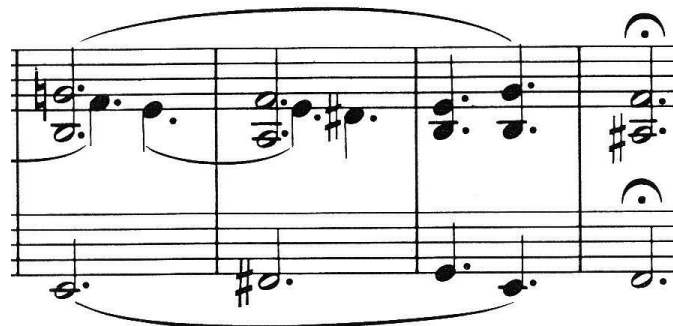
Slika 3. Motiv 'd' unutar kadence

Treći dio (t. 57 – 65), kojeg možemo nazvati i kodetom, čine dva četverotakta s taktom proširenja pisana tehnikom obrtajnog kontrapunkta i u službi kadence. Dionica koja donosi duže notne vrijednosti građena je od već poznatog materijala.



Slika 4. Početak kodete

Obzirom da je gotovo cijelu ekspoziciju sagradio od motiva 'a' i 'b', Beethoven je odlučio u provedbi donijeti nešto novo. Istina, provedba započinje četverotaktom (t. 66 – 69) i motivom 'a' u gornjoj, a materijalom 'c' u donjoj dionici, no nakon toga dolazi do promjene. Prvu cjelinu (t. 70 – 82) gradi od materijala 'c' kojeg provodi tehnikom kanonske imitacije i u sekvenci, na pedalmom tonu tonike h-mola, a od t. 79 C–dura. U nastavku (t. 83 – 88) u donjoj se dionici javlja inverzni oblik materijala 'c' ponovo proveden u kanonu, a potom, u naredna dva četverotakta (t. 89 – 96) bas i sopran istovremeno donose oba njegova oblika. Iz C-dura, nakon niza modulacija Beethoven nas vodi u e-mol završavajući dominantom dominante istog u t. 96. Slijedi osam taktova akordičkog proširenja (t. 97 – 104) koje priprema reprizu.



Slika 5. Motiv 'c' u originalnom i inverznom obliku

Osim razlika u tonalitetnom planu, repriza donosi i nekoliko promjena. Prvoj temi (t. 105-119) nedostaje drugi dio, ali zato je prvi ponovljen. Kod ponavljanja, korištenjem tehnike obrtajnog kontrapunkta dionice mijenjaju mjesta, a na samom kraju skladatelj nas vodi u C-dur. Most (t. 120 – 131) je proširen pa se nakon četverotaktne rečenice njen prvi dio sekventno ponovi još četiri puta vodeći nas iz C-dura, preko h-mola i a-mola na dominantu osnovnog tonaliteta e-mola. Prvi dio druge teme (t. 132 – 143), pisan na pedalnom tonu dominante proširen je u svom proširenju i završava dominantinom dominantom. Ta posljednja, četverotaktna rečenica je poput mosta koji vodi na drugi dio druge teme (t. 144-157). Taj je drugi dio sadržajem jednak onome u ekspoziciji osim što ovoga puta modulira u F-dur i tek se u posljednjem taktu (t. 157) kromatskim putem vraća dominantni e-mola. Treći dio druge teme, kodeta (t. 158 – 169) je ovoga puta na dominantni e-mola, a još produžena za četiri takta čini dobar uvod za kodu koja slijedi. Koda (t. 170-177) izmjenom dominantnih i toničkih akorada potvrđuje tonalitet.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 105, is marked 'tutte le corde' and 'ff'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of two sharps (D#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment of chords. The second system, starting at measure 112, is marked 'ff' and 'f'. It continues the musical material, showing a variation in the bass line and the continuation of the treble melody. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Slika 6. Ponavljanje 1. teme u reprizi uz korištenje tehnike obrtajnog kontrapunkta

3.1.3. TREĆI STAVAK, *Andante molto cantabile ed espressivo*

Posljednji, treći stavak Beethoven je napisao u obliku teme s varijacijama . Stavak je u E-duru i u 3/4 mjeri, a između dva nastupa teme nalazi se niz od šest varijacija. Kroz čitav stavak Beethoven inzistira na ponavljanju materijala što u temi i prvoj i četvrtoj varijaciji označava znakovima ponavljanja (različiti završeci, 1. i 2. volta, u službi su logičnog povezivanja cjelina), a u ostalim dijelovima stavka ponavljanja ispisuje. Kao što je i uobičajeno za ono vrijeme, u zadnjem nastupu teme ponavljanje izostavlja.

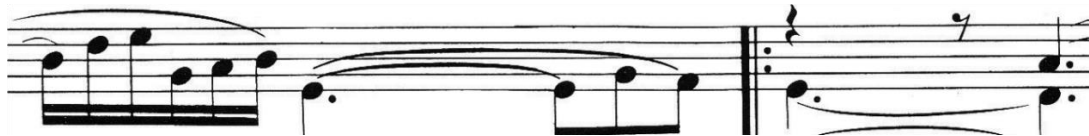
Tema (t. 1 – 16) je dvodijelna, a oblikom i tonalitetnim planom kao da slijedi neki svoj barokni uzor. Svaki od dijelova sadrži osam taktova grupiranih u fraze od po 2 + 2 + 4 takta, pri čemu prva dva dvotakta u prvom dijelu sličje maloj periodi, a u drugom čine silaznu sekvencu. Prvi dio teme, nakon što svaki dvotakt kadencira na dominantu, modulira u H-dur, a drugi nas, skrećući u gis-mol u t. 12, vraća polaznom tonalitetu, E-duru.

Prva varijacija (t. 17 – 32) donosi ukrasima i neakordičkim tonovima obogaćenu melodijsku liniju te puniju, ali time pregledniju i jasniju akordičku pratnju.

Druga varijacija (t. 33 – 64) je pisana kao dvostruka varijacija. Naime, Beethoven ponavljanja ispisuje u drugačijoj figuraciji pa možemo govoriti o variranju varijacije. Prvih osam taktova oba dijela iznosi u obliku razloženih šesnaestinki gdje je bas stabilan, a melodiju prepoznajemo, bez obzira javlja li se na naglašenom ili nenaglašenom dijelu dobe (premda s vidljivim manje harmonijskim, a više melodijskim izmjenama na prijelazu prema variranom ponavljanju). Ponavljanja, međutim, iako harmonijski nepromijenjena, donose potpuno novi materijal s uočljivom razlikom u fakturi između dva četverotakta.

Treća varijacija (t. 65 - 96) je u bržem tempu i dvodobnom taktu, melodijski se odmiče od teme, ali harmonijska podloga ostaje ista. Pisana je dvoglasno, tehnikom obrtajnog kontrapunkta, s melodijom u osminkama i pratnjom u šesnaestinskim pasažama. Građena je od niza četverotakta koje skladatelj dvojako slaže u osmerotakte: u prvom dijelu svaki od dva četverotakta odmah ponovi uz obrtanje dionica, a u drugom na isti način ponavlja osmerotakt građen od dva različita četverotakta. *Shema*: (a + a' + b + b') + (c + d + c' + d')

Četvrta varijacija (t. 97 - 112) je nešto sporija od teme i u 9/8 je mjeri. Prvi dio Beethoven gradi slobodnom imitacijom dva različita materijala pa su zbog stalnog pokreta u okviru četveroglasja svi taktovi lančano povezani u jednu veliku osmerotaktnu rečenicu.



Slika 7. Početak četvrte varijacije

Drugi dio čine dva četverotakta pri čemu prvi koristi novi materijal. Šesnaestinski pomak drugog četverotakta izveden je iz prijašnjih figura, ali s izostajanjem polifonije. Harmonijski, ova varijacija je do sada najzanimljivija. Prvi dio pri samom kraju sadrži kratak, ali neobičan uklon u F-dur, dok je drugi dio tonalitetno nestabilniji i dotiče fis-mol i gis-mol.

Peta varijacija (t. 113 - 152) je u dvodobnoj mjeri i bržem tempu, a sadrži pet osmerotaktnih rečenica. Prva je u obliku fugata gdje se kratka dvotaktna tema tehnikom kanonske imitacije provlači kroz sva četiri glasa.



Slika 8. Početak pete varijacije u kojem se vidi četveroglasje

Druga rečenica započinje imitacijom koja se pretvara u sekvencu modela kojeg čini drugi dio dvotaktne teme. U drugom dijelu varijacije pomalo se gubi striktnost imitiranja, a faktura dobiva homofone oblike. Posljednja rečenica je samo ponavljanje prethodne i uvod u finalnu varijaciju.

U šestoj varijaciji (t. 153 - 187) Beethoven se vraća prvotnom tempu, a u jednom dijelu 3/4 mjeru zamjenjuje 9/8. Prvi osmerotakt donosi gotovo nepromijenjenu melodiju koja nakon četiri takta iz alta prelazi u sopran. Međutim, pratnja se neprestano zgušnjava pa se četvrtinke pretvaraju u osminke, potom u triole, pa sekstole i na kraju tridesetdruginke, a ternarnu podjelu dobe prati i promjena metra. Kod ponavljanja melodija se djelomice mijenja, a ispisani se triler u pratnji ubrzava. U narednih osam taktova melodija se krije u tridesetdruginskim figurama praćenim trilerom u basu, da bi kod ponavljanja ponovno izronila u sopranu, sada praćena trilerom i brzim pasažama. Varijacija završava s četiri takta zastoja na dominantni koji prethode završnom nastupu teme u cjelini (t. 188 – 203). Tema je ovdje donesena s neznatnim promjenama i bez ponavljanja.

3.2. TEHNIČKA ANALIZA

3.2.1. PRVI STAVAK, *Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo*

Kao što je već rečeno, prvi stavak je građen izmjenom dvije, u svakom pogledu različite sekcije. Razlika u tempu i strukturi rezultira i razlikom u elementima klavirske tehnike.

Brzi dijelovi donose razložene akorde koje grade ruke izmjenjujući figure s dva tona pod lukom. Pritom jedna ruka donosi melodiju dok je druga u službi pratnje. U dionici melodije tonovi se zadržavaju formirajući dvoglasje u ruci, a u pratnji ne, pa se ove dvije ritmički različite figure različito i izvode. Prateća figura izvodi se lagano uz pokret zgloba gore – dolje, a melodijska, nakon naslona na prvi ton, u realizaciji drugog koristi rad prsta i horizontalni pokret ručnog zgloba (kad bi je izvodili na isti način kao pratnju, drugi bi ton figure izgubio na pjevnosti, a melodija na povezanosti, pogotovo u dijelovima koje je Beethoven označio *legato* lukom).



Slika 9. Taktovi 26-28 prvog stavka

Poteškoće na koje ovdje nailazimo su u prvom redu čistoća položajnih figura koju možemo osigurati vježbanjem položaja u dvohvatima i akordima. Posebnu pažnju treba posvetiti simultanosti vertikale i isticanju tona melodije u najgornjem glasu, čistoći skokova kao i pravilnom izvođenju lomljenih oktava (korištenjem pokreta polurotacije) u lijevoj ruci u provedbi.



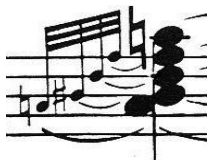
Slika 10. Primjer polurotacije u lijevoj ruci

U kodi nalazimo niz akorada i oktava pod *legato* lukom. Akorde treba svirati s osloncem na ton melodije te inzistirati na njihovom povezivanju koliko god je to fizički moguće. Uvijek je dobro vježbati tako da se glas koji donosi melodiju povezuje (bez obzira je li je to gornji ili bilo koji glas unutar akorda), a ostatak tonova u akordu pušta. Akorde koje fizički ne možemo povezati treba izdržati što je moguće duže, a vezivanje obaviti horizontalnim pokretom ruke i uz pomoć unutarnjeg sluha. Ako ih budemo pridržavali samo pedalom, to će svako iskusno uho čuti.



Slika 11. Niz akorada

U sporim dijelovima izmjenjuju se akordi i dvohvati s brzim pasažama. Kao što je već rečeno, kod akorada i dvohvata treba paziti na istovremeno izvođenje svih tonova vertikale uz isticanje melodijske linije, kako u desnoj tako i u lijevoj ruci. Ispisani *arpeggio* s početka sporog dijela potrebno je svirati izjednačeno, u crescendo i s osloncem na zadnji ton jer je on početni ton melodije.



Slika 12. Primjer arpeggia

Pasaže su građene od ljestvičnih nizova, velikih rastvorbi, razloženih akorada i nizova položajnih figura. Male i velike rastvorbe, ali i ljestvične nizove koji se dalje pojavljuju treba za početak vježbati sporo i opušteno, često mijenjajući vrstu udara. Tempo nije prebrz, ali je pasaže potrebno izvesti virtuosno i izražajno. Kod ljestvičnih nizova i velikih rastvorbi pravilnost podmetanja palca i premetanja ruke garantira izjednačen niz bez nepotrebnih akcenata. Posebnu pažnju treba posvetiti položajnim figurama koje prelaze iz ruke u ruku pazeći da se izmjene izvedu neprimjetno i bez naglasaka. Dobro je figure vježbati u akordima, jer ćemo na taj način ubrzati pokret.



Slika 13. Primjer rastvorbe

Nizove razloženih terci na završetku drugog sporog dijela, nakon što smo ispisali adekvatan prstomet, također je dobro vježbati u dvohvatima kako bi ruka „uhvatila položaj“.

Da bi osigurali briljantnost, pasaže je dobro vježbati na različite ritmove, s primjenom akcenata i s promjenama vrste udara.

3.2.2. DRUGI STAVAK, *Prestissimo*

Drugi stavak tehnički je zahtjevan ponajviše zbog brzog tempa. Osnovni problem ovog stavka je dvoglasje unutar jedne ruke koje se javlja u različitim oblicima.

a) Jedan glas leži dok se drugi kreće

Na ton koji leži potrebno se nasloniti i odslušati ga u svom njegovom trajanju. Dobra vježba je glas koji se kreće svirati u staccatu kako bi u dvoglasju osjetili razliku u težini ruke i slušno ga osvijestili.



Slika 14. Kretanje jednog, a stajanje drugog glasa

b) Glasovi se kreću istovremeno, u dvohvatima

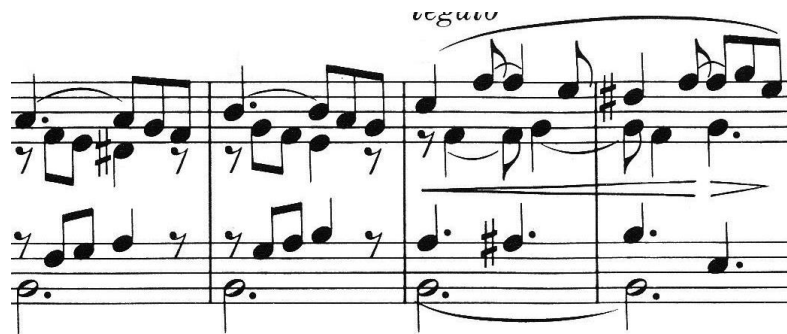
U ovom slučaju potrebno je istaknuti glas koji je nositelj melodijske linije što se postiže prebacivanjem težine ruke u tom pravcu.



Slika 15. Dvohvati

c) Glasovi se kreću neovisno jedan od drugog

Kod ovakvih primjera potrebno je diferencirati glasove dinamikom da se ne bi dogodilo da dvoglasje zvučno preraste u jednoglasje. Najkorisnija vježba je sviranje glasova zasebno kako bi ih osvijestili i istovremeno ih mogli pratiti kad se spoje.



Slika 16. Nezavisno kretanje glasova

d) Dva ravnopravna glasa

Slučaj ravnopravnih glasova nalazimo u okviru bilo kakvog imitacijskog postupka. Tada je važno prvenstveno istaknuti početke materijala koji se provodi kroz glasove, ali ih i horizontalno pratiti u cijelosti. I tu je najbolja vježba izvježbati prvo dionice zasebno pa pri povezivanju slušati jednu pa drugu dok ne budemo sposobni čuti obje istovremeno.



Slika 17. Imitacija

U dijelovima gdje ne donosi tematski materijal, lijeva ruka obiluje pratećim figurama koje u brzom tempu nisu nimalo jednostavne za izvođenje.

a) Figure lažnog dvoglasja

Uobičajeno je da figure lažnog dvoglasja izmjenjuju dva tona, jedan koji se ponavlja i jedan koji se kreće. Ovdje se radi o figuri od tri tona u kojoj se prvi stalno ponavlja, a ostali čine suvislu melodijsku liniju koju kao takvu treba istaknuti i ispjevati. Kod vježbanja bi dobro bilo svirati pokretnu liniju samu, a ponavljajući ton zamijeniti pauzom kako nas ne bi ometao.



Slika 18. Lažno dvoglasje u lijevoj ruci

b) Položajne figure

Obzirom da se javljaju u obliku razloženih trozvuka, najkorisniji način vježbanja je u akordima. Kod izvođenja potrebno je pratiti liniju basa, kako bi na taj način pripremili zadržavanje basovog tona u nastavku i basov ton odsvirati uz pomoć zamaha ruke, pogotovo kad se mijenja.



Slika 19. Položajne figure lijeve ruke

c) Tremolo

Izvođenje tremola traži primjenu tehnike rotacije koju omogućava sposobnost podlaktice da se rotira oko vlastite osi. Pritom je ručni zglob u srednjem položaju, šaka formirana, a prsti fiksirani na interval oktave. Izmjenu prstiju realizira podlaktica rotiranjem. Za vježbu je dobro uzeti oslonac na trećem prstu i svirati palcem i petim prstom.



Slika 20. Tremolo u pratnji

d) Ljestvični nizovi

Da bi bili izjednačeni i odsvirani s lakoćom, ljestvični nizovi traže pravilno podmetanje palca i premetanje ruke. Dobro ih je vježbati u punktiranom ritmu i s promjenama vrsta udara. Triler koji se javlja istodobno s nizom može se izvoditi od gornje ili od glavne note, pa će sadržavati 6 ili 7 (eventualno 5) tonova.



Slika 21. Ljestvični niz u lijevoj ruci

e) Akordi

Izvođenje akorada zahtjeva da svi tonovi vertikale budu jednako glasni i dođu istovremeno do dna tipke. Akordi se stoga izvode iz što veće blizine, kratki odbijanjem od tipke, dugi uranjanjem, tihi polaganijim, a jaki bržim pokretom.



Slika 22.



Slika 23. Primjer akorada

3.2.3. TREĆI STAVAK, *Andante, molto cantabile ed espressivo*

Treći stavak je pisan u obliku teme s varijacijama, pa je za pretpostaviti kako se istovremeno s promjenom fature mijenjaju i tehnički zahtjevi.

Tema je koralna, građena nizanjem akorada s vodećom melodijom u gornjem glasu i zanimljivim melodijskim fragmentima najčešće u basu. Od izvođača traži potpunu tonsku kontrolu vertikale uz horizontalno praćenje više glasova istovremeno.



Slika 24. Početak trećeg stavka

U prvoj varijaciji Beethoven melodijsku liniju obogaćuje i izdvaja iz akorda koji postaju pratnjom. Melodiju treba svirati što pjevnije, a akorde što tiše pazeći pritom da budu cjeloviti i da svi tonovi imaju jednaku važnost.



Slika 25. Početak prve varijacije

U drugoj varijaciji donosi tri različita segmenta:

- a) Akordi razloženi u šesnaestinkama koje prelaze iz ruke u ruku. Bez obzira što se melodija krije u figurama koje donosi desna, šesnaestinke bi trebalo svirati vrlo izjednačeno. Stoga bi bilo jako dobro vježbati ih *legato* kako bi osvijestili povezanost tonova i prisustvo melodije u najvišem glasu.



Slika 26. Početak druge varijacije

- b) Melodija s trilerima⁸ u desnoj ruci i akordičkom pratnjom u lijevoj pri čemu je prateća dionica zahtjevnija. Akorde treba svirati tiho i *tenuto*, ne odvajajući se od tipaka, a s osjećajem kao da nas sama tipka podiže.



Slika 27. Druga varijacija; melodija s trilerima

⁸ Čini se da se ni veliki pijanisti nisu dogovorili kako se izvodi pa ga Barenboim izvodi od gornje, a Schiff od glavne note.

- c) *Martellato* akordi s melodijom u najvišoj dionici koji se, iako u ovom tempu nisu zahtjevni, moraju izvoditi ritmički vrlo ravnomjerno.



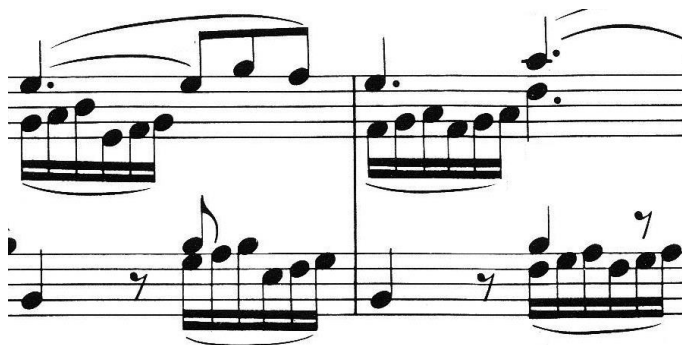
Slika 28. Druga varijacija; *martellato*

Treća varijacija je u nešto bržem tempu i jedina je virtuoзна. Šesnaestinske pasaže građene od pomičnih položajnih figura i ljestvičnih nizova prelaze iz ruke u ruku prateći melodijsku liniju koja je u *staccato* osminkama. U prvoj polovini varijacije melodija je jednoglasna, a u drugoj je udvostručena i donesena u oktavama. Oktave u pianu izvode se iz ručnog zgloba, a kako dinamika raste sve se više koristi podlaktica. Šesnaestinske pasaže moraju se svirati briljantno pa je svaki način vježbanja dobar, koristan i preporučljiv.



Slika 29. Početak treće varijacije

Tehnička zahtjevnost četvrte varijacije ogleda se u fluidnom načinu izvođenja šesnaestinskih motiva koji se prelijevaju iz ruke u ruku pa ih je preporučljivo izolirati i vježbati same, te u tremolo figurama koje traže izjednačenost. Međutim, najveći tehnički problem leži u dvoglasju u desnoj ruci koja na početku varijacije donosi kanonsku imitaciju materijala. Da bi dionice bile vođene i praćene istovremeno, potrebno ih je dugo svirati zasebno, a pri spajanju u početku slušati jednu po jednu.



Slika 30. Imitacija u četvrtoj varijaciji

Polifonija koja se u četvrtoj varijaciji dala naslutiti, u petoj je postala osnova strukture. Nakon početnog četveroglasnog fugata gotovo da i nema trenutka kad barem jedna ruka ne donosi višeglasje. No, to nije jedina poteškoća, jer već od t.9 započinju brzi nizovi u osminkama *staccato* koji povremeno donose paralelne terce ili sekste. Jako je važno primijeniti dobar prstomet i pravilan način izvođenja koji će garantirati opuštenost muskulature uz čvrste i fiksirane prste. Kao što je već bilo spomenuto, *piano* dinamika traži korištenje male poluge, a *staccato* u jačoj dinamici izvodi se većom.



Slika 31. Početak pete varijacije

Šesta varijacija je najkompleksnija iako se radi o vrlo jednostavnoj fakturi. Točnije, pisana je četveroglasno sa po dva glasa u desnoj i lijevoj ruci pri čemu je jedan melodija, a drugi pratnja. Melodija u desnoj ruci je primarna, a nalazi se ili u gornjem ili u srednjem glasu, dok je melodija u lijevoj sekundarna i uvijek je u basu. Prateća dionica je na početku ponavljani ton, a malo po malo prerasta u triler koji biva sve gušći. Od zadnje dobe 12. takta triler više nije ispisan pa se može svirati slobodno, međutim je, zbog dvoglasja u ruci jednostavnije precizirati broj tonova na po 4 na svaki ton triole. U nastavku, kada se trileru pridruže tridesetdruginke suočavamo se s vertikalnom poliritmijom⁹. Od takta 25, kad se povrh trilera javlja melodija u osminkama na ton melodije ispušta se prvi ton trilera. U ovoj je varijaciji Beethoven iznio sve raspoložive vrste trilera: jednostruki, dvostruki i triler s melodijom koje je potrebno zasebno vježbati kako bi se realizirala tonska i ritmička izjednačenost i stekla kondicija. Najkorisniji način je tzv. umnažanje tj. povećavanje broja tonova ili grupa. Usporedno s tim treba svirati i samu melodijsku liniju te dvoglasje podijeliti u dvije ruke kako bi dobili što pravilniju tonsku predodžbu.



Slika 32. Tri vrste tremola

⁹ Barenboim u svojem predavanju na temu ove Sonate kaže da na triler ne bismo trebali obraćati preveliku pozornost te otkriva kako on ponekad svira samo ton h (osnovni ton trilera) tehnikom repeticije.

Sasvim drugačiji tehnički problem predstavljaju nizovi tridesetdruginki. U desnoj ruci su to razloženi akordi u fragmentima velike rastvorbe ili položajnih figura u „normalnoj“ i lomljenoj varijanti unutar kojih se kriju tonovi melodije, označeni točkicom kao oznakom akcenta¹⁰. U lijevoj ruci su to *legatissimo* ljestvični nizovi (t. 24/25 – 28), figure lažnog dvoglasja (t. 28-30) i razloženi akordi u položajnim figurama (t. 32-35). Posljednje dvije vrste figura izvodimo uz pomoć polurotacije, a korisno ih je vježbati simultano: prve u dvohvatima, a druge u akordima.



Slika 33. Fragment iz šeste varijacije

¹⁰ Barenboim sugerira da se tonovi melodije istaknu mekim pokretom zgloba prema dolje.

3.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA

3.3.1. PRVI STAVAK, *Vivace ma non troppo – adagio espressivo*

Prvi stavak sonate Beethoven je sagradio izmjenjivanjem dva potpuno različita materijala i koliko god mi očekivali da svaki od njih nosi svoj specifičan ugođaj, toliko ćemo biti iznenađeni kad uočimo koliko su oni međusobno povezani i kako se logičnim nadovezivanjem spajaju u cjelinu.

Prva tema, premda nosi oznaku brzog tempa, *Vivace, ma non troppo* započinje u pianu *dolce*, mirno i nježno, s naglaskom na *ma non troppo*. Početku ne bi trebalo davati preveliki značaj, temu treba započeti kao nastavak na nešto što već otprije postoji. Prva rečenica završava smireno, na tonici, dok druga zvuči poput novog početka koji vodi u rastuće uzbuđenje sa završetkom na dominantu, poput pitanja koje ostaje u zraku. Umjesto odgovora sa silaznim kromatskim pomakom u melodiji, slijedi još napetija harmonija kojom započinje druga tema.

Promjenu tempa u *Adagio* moramo pripremiti s gotovo neprimjetnim *poco sostenuto* i pomno odabrati tempo koji će biti u skladu s prethodnim (četvrtinka *Vivace* trebala bi se podudarati s šesnaestinkom *Adagio*). Druga je tema intimnija, u njoj skladatelj kao da je u potrazi za odgovorom na netom postavljeno pitanje, kao da traži rješenje dileme. U lirskim fragmentima naslućuje se optimizam, *forte* akordi donose božan i sumnju. Oznaka *espressivo* dopušta nam malo slobodniji tretman tempa, na granici s rubatom: agogički akcenti na zaostajalicama i sinkopama, suzdržaniji ulasci u rastvorbe, cezure pred *subito piano* uz poštivanje skladateljevih dinamičkih oznaka učinit će drugu temu krajnje zanimljivom. Razlaganjem akorada uz valovitu dinamiku Beethoven je želio dobiti efekt zvuka dugog akorda u orkestru koji u trajanju može mijenjati jačinu. *Subito piano* motivi zvuče kao da ih svira neki puhač u daljini. Završni dio druge teme s *crendom* koji prati silazak melodije i *decrendom* i *ritardandom* upisanim uz uzlazni ljestvični niz treba izvesti s promjenom boje zvuka – ruku olakšati kako bi zvuk postao lagan i „paperjast“.

Posljednjim tonom ljestvice ulazimo u provedbu, a ujedno se vraćamo u *Tempo I*. Prijelaz treba izvesti elegantno i logično kako ne bismo narušili cjelinu. Od motiva prve teme, s melodijom koja prelazi iz ruke u ruku Beethoven gradi središnji dio stavka neprestanim dinamičkim rastom prema vrhuncu. Treba biti oprezan s dinamikom i izrazom kako ne bismo prerano došli do *forte* i time oslabili efekt vrhunca stavka. Teško se ovdje izboriti sa željom da se napravi *accelerando* i biti suzdržan onoliko koliko je potrebno da bi se postigla tako velika fraza. Stoga treba što duže izdržati *piano*, pažljivo dozirati snagu, pomno pratiti harmonijski slijed i ne dozvoliti da iza niza akcenata na lakim dijelovima takta nestane snage za zadnji val *crescenda*.

Na vrhuncu *crescenda* započinje repriza. Beethoven melodiju s početka stavka prebacuje u treću oktavu, a pratnju iz velike spušta u kontra – poput "neba i zemlje"¹¹ kako je u jednom od svojih predavanja zaključio sir Andras Schiff. Time dobiva na voluminoznosti i na još većoj važnosti vrhunca. Druga rečenica prve teme nastupa u *piano* i do kraja druge teme interpretacija se podudara s onom u ekspoziciji.

Posljednji dio stavka započinje materijalom prve teme kojeg treba donijeti nježno i pod lijevim pedalom kako bi zvučao što sjetnije. Koral koji potom slijedi mora biti jasan i ritmičan s težnjom da se čuje gornji glas kao i linija basa udvojena oktavama. Kodu (86. takt) treba započeti *piano*, slijediti skladateljeve oznake i u zadnjem valu *crescenda* doći do *sforzata*. Beethoven stavak završava u *piano* s akordom na drugoj dobi u kvintnom položaju, vjerojatno kako ne bismo dobili dojam pravog kraja.

¹¹ Recitali i predavanja iz 2006. godine na temu Beethovenovih Sonata u izvođenju Andrasa Schiffa koji se mogu poslušati na web stranici The Guardian.

3.3.2. DRUGI STAVAK, *Prestissimo*

Iako nije precizirano, vrlo je efektan drugi stavak započeti *atacca* i tako postići kontrast tonalitetom, dinamikom i karakterom. Stavak je u e-molu pa direktna pretvorba durske u molsku tercu rezultira sasvim novim zvukom, tim više što tercom započinje melodijska linija. *Fortissimo* početak (oznaka kojom Beethoven rijetko započinje unutarnje stavke sonata) i *ben marcato* oktave od prvog tona ukazuju da se radi o energičnom stavku, potpuno drugačijem od prvog. Jedinstven tematski materijal s naglašenom ritamskom komponentom dominira stavkom pa se različitost oslanja isključivo na promjene dinamike i na tonsku maštovitost izvođača kod mijenjanja boje zvuka.

Nakon odrješitog i energičnog početka slijedi niz *piano* fraza s pjevnom melodijskom linijom ispod koje se isprepliću prvo tri, potom četiri glasa uz povećanje volumena zvuka. Most započinje unisono u dubokom registru, tajanstveno i u muklom *piano*, još tmurnije ako je lijeva ruka za nijansu jača od desne. Melodija potom prelazi u drugu oktavu, sada je svjetlija i *un poco espressivo*, a slijede je dvije dionice u paralelnim tercama. Oznaka *a tempo* na početku druge teme sugerira smirenje na završetku mosta.

Druga tema je pisana polifono. Iznad pedalnog tona ritmički se isprepliću tri različite dionice, a rastući u postepenom crescendo i uz pretvaranje gornjih dionica u melodiju u oktavama, dolaze do *rinforzanda*. Sekvence u nastavku vraćaju dinamiku na početak. Melodijska linija, koncentrirana na sinkope, praćena je razloženim akordima s basom koji se spušta kromatski. Iz tog nemira izrasta motiv kojeg Beethoven, povrhom frigijske kadence, donosi dva puta; u drugoj oktavi u boji flaute i u trećoj u boji pikola. Nagli crescendo prati prijelaz na kodetu. Energično i odrješito, u maniri s početka stavka, ljestvične nizove prate oktave materijalom izniklim iz poetičnog motiva kojeg su netom „donijeli“ flauta i pikolo.

U drugoj temi važno je izgraditi napetost. *Crescendo* treba doći postepeno, a to je teško postići jer se već od samog početka toliko toga događa odjednom. U taktovima 43-48 i 144-149 melodijska linja je u desnoj ruci, ali potrebno je posvetiti pažnju i lijevoj ruci te lamentirajućem basu koji se kromatski spušta.



Slika 34. Primjer lamentirajućeg basa

Provedba započinje uvodnim četverotaktom u kojem samo naziremo prvu temu i koji nas *diminuendom* vodi dalje. Nakon bure i nemira, provedba donosi konačno smirenje. U *pianu*, povrh tremola, nalik timpanima, u dvoglasnom kanonu provlači se motiv kojeg je Beethoven na početku stavka označio s *ben marcato*. Slijedi niz četverotakta pod *una cordom* i u *piu piano* namijenjenih puhačem triu ili kvartetu, a koji se nakon korone pretvaraju u *pianissimo* koral kao pripremu reprize. Posljednje akorde možemo lagano usporiti ili pak odsvirati strogo u tempu, ali uz produženje posljednje pauze zbog stvaranja što veće napetosti i iščekivanja.

Reprizu treba izvoditi s istim žarom kao ekspoziciju te se ne udaljavati od ideje. Završne akorde u kodi treba izvesti u dahu, s doziranjem snage u *crescendu* i bez usporavanja prema kraju kako bi završetak ovog kratkog, ali burnog stavka zazvučao što suverenije i uvjerljivije.

3.3.3. TREĆI STAVAK, *Andante molto cantabile ed espressivo*

Temu trećeg stavka sir Andras Schiff (u već spomenutom predavanju) uspoređuje s nekom od Bachovih Sarabandi. I zaista, miran tempo, *Andante molto*, trodoban takt, nasloni na drugu dobu - sve su to odlike sarabande.

Tema započinje troglasno, zvukom puhačeg tria i dinamikom koja prati smjer melodije, a *subito piano* u kadenci samo je zamjena akcenta. Drugi dio treba početi prozračnije, zvukom gudačeg kvarteta i taj zvuk zadržati što duže kako bi crescendo do *sforzata* bio što efektiniji. Temu treba izvoditi *cantabile* i *espressivo*, oslušivati svaku harmoniju i "prelijevati" akorde iz jednog u drugi. Svaki akord bi na neki način trebao biti posljedica prethodnog i uzrok idućeg.

U prvoj varijaciji Beethoven u prvi plan stavlja solista dajući mu ispjevati raskošnu melodijsku liniju. Svaka fraza se razvija iz dugog akcentiranog tona čija će se jačina promijeniti tek kad se promijeni njegova tonska visina. Motivi koji iza njega slijede svaki put su drugačiji, tonom i raspoloženjem. Melodija je namijenjena pjevaču (ili puhaču) koji redovito uzima zrak neposredno prije dugog tona dohvaćajući ga s oprezom. Akordička pratnja mora biti stabilna, ali prilagođena solistu i njegovoj slobodi izraza.

Druga varijacija započinje *leggieramente*, *pizzicatom* gudača, a kako kaže Schiff, nalik je pointilističkoj slici ili mozaiku gdje je Beethoven samo skicirao tonove teme, a nama ostavio da ih povežemo u smislenu cjelinu. Drugi dio varijacije donosi puni zvuk, a oznaka *teneramente* sugerira osjećaj *legatissima* koji će se nastaviti i u *martellato* akordima. Ova dva kontrastna segmenta varijacije treba izvesti transparentno, bez imalo sličnosti u udaru, zvuku i karakteru, ali s nastojanjem da ih se međusobno poveže.

U trećoj varijaciji Beethoven iz trodobnog prelazi u dvodobni takt i piše varijaciju nalik etidi. Tempo se mijenja u *Allegro vivace* u kojem dvije dionice energično i temperamentno izmjenjuju šesnaestinske figure u *poco legato* s oštrim *staccato* osminkama, radeći pritom velike dinamičke valove. Prelaske u *piano* dinamiku treba izvesti elegantno, s gotovo neprimjetnim *crescendom* netom prije *piana*. Dinamički rast prema kraju varijacije Beethoven je osigurao udvajanjem melodije u interval oktave. Zadnji ton koji je ligaturom povezan s narednom varijacijom treba nasloniti i malo zadržati kako bi mu se dozvolilo da se stiša.

Četvrta varijacija je najlirskija. Nosi oznaku tempa *Un poco meno andante cio un poco piu adagio come il tema*, što bi značilo da je treba izvesti nešto sporije od teme, a oznakom *piacevole* sugerira ugodu. Traži li da varijacija bude ugodna uhu ili da se mi svirajući osjećamo ugodno? Ili možda oboje? Šesnaestinski motiv koji se neprestano provlači kroz glasove donosi nježnost i mir, pa ne smijemo dozvoliti da njegovo polifono provođenje izazove nesigurnost, nemir ili neki suvišni akcent. Stoga je potrebno steći sposobnost horizontalnog slušnog praćenja koje će osigurati transparentnost i ujednačenost svih glasova i omogućiti tonsko bojanje. Srednji dio varijacije kao da je Schubertu pobjegao s pera. *Pianissimo* tremola i motivi s kromatikom koji iz tremola bježe u treću oktavu, potpomognuti nemetričkim akcentima rastu do iznenađujućeg *fortissima* kojim počinje posljednji dio varijacije. Možda tu *fortissimu* nije ni mjesto? Jačinom zvuka koja neće pokvariti ovu lirsku atmosferu započinjemo završni dio varijacije, malo po malo vraćajući se u *pianissimo*.

Peta varijacija još jednom vraća dvodobni takt i brži tempo, *Allegro*, ali ipak s naglaskom na *ma non troppo*. Taj Klasični Bachovski fugato, koji zvukom i karakterom podsjeća na drugi stavak, treba izvoditi s mjerom i s potpunom kontrolom četveroglasja – istaknuti početke tema, a osigurati samostalnost svih glasova te, u ovdje predviđenoj *forte* dinamici, omogućiti nizovima osminki dinamičku valovitost, a svu pažnju usmjeriti na duge note kako nam polovinska glava teme ne bi pobjegla. Posljednja *quasi stretta* vraća *piano* kao pripremu finala. Završetak ove varijacije lijepo je odsvirati u *ritardandu* pa nastaviti dalje bez prekidanja pedala.

U posljednjoj, šestoj varijaciji Beethoven vraća prvotni tempo i 3/4 takt te donosi fakturu najbližnju orkestralnom finalu. Tema koja je ovdje najbliža originalu, a javlja se u altu i sopranu, proviruje iz akordičkih figuracija i dio je trilera. U isto vrijeme Beethoven usitnjava notne vrijednosti figura pratnje, stvarajući nužno potrebnu tenziju i nagomilavajući zvuk. U početku je tema dio akorda, potom je prate repetirani tonovi u osminkama, pa triolama, slijede figure trilera i tremola u sekstolama i tridesetdruginkama te gusti trileri u obje ruke. Zajedno sa zgušnjavanjem pratnje dinamika raste do fortea. U tom trenutku triler u desnoj se gasi, a zamjenjuju ga rastvorbe akorada.

Ti razloženi akordi povrh trilera u basu nisu nasumične figuracije, već ukrašene note glavne melodije koju unutar figura treba istaknuti. Oznaka *forte* odnosi se upravo na njih. Sljedeći val općenitog rasta nastupa kada u lijevoj ruci krenu ljestvični nizovi, a u desnoj, iznad trilera na lakim osminkama i u najvišem registru Beethovenovog klavira zazvone tonovi melodije. Nakon vrhunca, zajedno sa spuštanjem melodijske linije cijelu tu bujicu moramo početi stišavati služeći se najprije polupedalom, a zatim i *una cordom* kako bismo dostojanstveno došli do kraja.

Stavak završava ponavljanjem teme s početka. Beethoven sada piše samo *cantabile*, a izostavlja *ed espressivo* želeći nam sugerirati jednostavnost izvođenja. Stoga ćemo temu donijeti mirno i suzdržano u izrazu i dinamici s malim *ritardandom* na kraju, baš poput posljednjeg pozdrava.

4. ZAKLJUČAK

Beethoven se smatrao skladateljem koji ne mari previše za formu i standarde, kao ni za pisanje programne glazbe, već mu je najvažnija glazbena ideja i umjetnička čistoća. Sonata op. 109 je posebna, duboka i sadržajem opsežna, a u isto vrijeme jednostavna. Prepuna je kontradiktornosti. Stalno mijenjanje raspoloženja i glazbene "upadice" slušatelja otpočetak do kraja drže u neizvjesnosti. Promjene tempa, mjere, tonaliteta, fature i karaktera s jedne strane, a s druge nepomućena mirnoća čine ovu sonatu jedinstvenom. Zadržati tu mirnoću do kraja i različitosti obuhvatiti u kompaktnu cjelinu najteži je zadatak. Čak i veliki pijanist Daniel Barenboim napominje kako je kod ove sonate najteže sve povezati u jednu cjelinu.¹²

Detaljna analiza ove sonate uvelike mi je pomogla u razumijevanju djela. Pratila sam kako Beethoven svojom genijalnošću uspijeva komplicirane i zapetljane misli pretočiti u nešto jednostavno i jedinstveno i shvatila da ću mu se najlakše približiti ako djelo budem tumačila kao sliku koju gledam. Tako ću zadržati neophodnu mirnoću do kraja jer upravo je važna ta tišina koja dolazi nakon zadnjeg akorda, jednako kao što je ta ista tišina važna prije samog početka skladbe.

¹² Predavanje i seminar Daniela Barenboima na temu Sonate, op.109 u Symphony Hallu, Chicago iz siječnja 2005. godine koje se može pogledati na Youtubeu.

5. LITERATURA

1. Alfred Christlieb Kalischer, *Beethoven's Letters*, Cambridge University Press, 2014.
2. Beethoven, Ludwig van. Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*
3. Jakša Zlatar, *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira*, Jakša Zlatar, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2015.
4. Masterclass n°6 Jonathan Biss - No. 30 - Barenboim on Beethoven
Dostupno na:
<https://www.youtube.com/watch?v=ybqki3TR32c&t=8s>
posjećeno 15. lipnja 2020.
5. Andras Schiff lecture recital: Beethoven's Piano Sonata Op 109 no 30
Dostupno na:
<https://www.theguardian.com/arts/audio/2006/dec/20/culture1440>
posjećeno 15. lipnja 2020.
6. Ludwig van Beethoven: biography and facts
Dostupno na:
[https://www.classicfm.com/composers/beethoven/guides/biography-facts/#:~:text=Ludwig%20van%20Beethoven%20\(1770%2D1827,was%20baptized%20on%20the%2017th.](https://www.classicfm.com/composers/beethoven/guides/biography-facts/#:~:text=Ludwig%20van%20Beethoven%20(1770%2D1827,was%20baptized%20on%20the%2017th.)
posjećeno 15. lipnja 2020.

SONATE

Maximiliane Brentano gewidmet
Komponiert 1820

Opus 109

30. *Vivace, ma non troppo.* *sempre legato*

6 *Adagio espressivo*

11 *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *p*

13 *f* *3* *3* *dim.* *p*

14 *espressivo* *8* *3* *cresc.* *3* *3*

15 *6* *6* *ri - tar - dan - do* *sf* *dimin.*

Tempo I

16 *dolce*

21 *sempre legato*
cresc.

26 *cresc.*

31 *sfp* *sfp* *sfp*

36 *sempre legato*
sfp *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

41 *sfp* *cresc.*



