

Harmonijski izričaj Ludwiga van Beethovena u III. simfoniji

Kolarić, Sanja

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:702507>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-22**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



MUZIČKA AKADEMIJA U PULI
ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU

Sanja Kolarić

Harmonijski izričaj Ludwiga van Beethovena u III. simfoniji

Diplomski rad

Pula, rujan 2020.

MUZIČKA AKADEMIJA U PULI
ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU

Sanja Kolarić

Harmonijski izričaj Ludwiga van Beethovena u III. simfoniji

Diplomski rad

JMBG: 0303030755, redoviti student

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Harmonija

Znanstveno polje: Glazbena teorija

Znanstvena grana: Analitička harmonija

Mentorica: izv. prof. mr. art. Mirjana Grakalić

Pula, rujan 2020.

SADRŽAJ:

1. UVOD	5
2. KLASICIZAM	6
2.1. Glazba 19.st.....	9
3. LUDWIG VAN BEETHOVEN	12
3.1. Beethovenova stvaralačka djelatnost.....	17
4. SIMFONIJA	21
4.1. Pretklasična simfonija.....	21
4.2. Klasična simfonija.....	22
4.3. Postklasična simfonija.....	24
4.4. Simfonije Ludwiga van Beethovena.....	24
4.5. Treća simfonija „Eroica“.....	26
5. FORMALNA ANALIZA	28
6. HARMONIJSKE KONCEPCIJE KLASICIZMA	31
6.1. Bečka klasika.....	31
7. HARMONIJSKI IZRIČAJ LUDWIGA VAN BEETHOVENA U III. SIMFONIJI	34
8. ZAKLJUČAK	42
9. LITERATURA	43

1. UVOD

Na istraživanje ovoga diplomskog rada potaknuo me sam naziv i povijesno značenje simfonije „Eroica“ koju je Ludwig van Beethoven prvotno posvetio Napoleonu Bonaparteu, francuskom konzulu koji je reformirao Europu. Nakon što se Napoleon okrunio za cara, 1804. godine, Beethoven je u bijesu potrgao naslovnu stranicu te naziv simfonije promijenio s posvetom "U sjećanje na velikog čovjeka".

Beethoven se Trećom simfonijom u Es-duru op. 55 (1803 – 1804.) izuzetno proslavio te je dosegnuo prvi vrhunac u svojem simfonijskom stvaranju. Treća simfonija ujedno je nazvana i Herojska simfonija, odnosno *Eroica*. Sadrži mnogo autobiografskih elemenata koji proizlaze iz skladateljeve borbe s bolešću.

S obzirom na to, djelo smo strukturirali na sljedeći način. U uvodnome dijelu dajemo prvo prikaz klasicizma kao osobito važnoga glazbeno-povijesnog razdoblja te životopis skladatelja Ludwiga van Beethovena. Nakon toga, osvrćemo se na općeniti razvoj simfonije te prelazimo na skladateljeve simfonije s naglaskom na treću simfoniju *Eroicu* koju prikazujemo formalnom analizom. Potom donosimo harmonijske koncepcije klasicizma dok se detaljnije osvrćemo na harmonijski izričaj Ludwiga van Beethovena u III. simfoniji kroz sva četiri stavka.

2. KLASICIZAM

„S pravom se može reći da se mnogo glazbe J. S. Bacha i Handela treba nazivati "klasičnom", premda je opće prihvaćen početak klasike otprilike 1740-ih, kad je Europom zavladao novi, suzdržajniji stil talijanske opere. Opće umjetničko zanimanje za klasiku započelo je otkrićem ostataka Pompeja 1748., što je ponukalo pisce, slikare i kipare da pokušaju oponašati grčke i rimske uzore. Skladatelji, naravno, nisu bili u mogućnosti učiniti isto, budući da nitko ne zna kako je doista zvučala grčka i rimska glazba, nego su, umjesto toga, klasiku pokušali oponašati strogo formalnošću i izbjegavanjem ekstravagantne neumjerenosti.“¹

Najistaknutiji predstavnici klasike u povijesti glazbe su bečki majstori: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart i Ludwig van Beethoven. Riječ 'klasično' općenito znači nešto kao lijepo, istinito, primjereno, jednostavno i razumljivo te puno ujednačenosti i sklada, snaga razumnosti i osjećajnosti gdje sadržaj i forma pronalaze ravnotežu u obliku djela. „Pojam epohe nastao je nakon Beethovenove smrti, potaknut savršenstvom gradnje stavaka, izrazito humanim sadržajem i idealom ljepote, pogotovo Mozartove glazbe.“²

Višeslojno se odvija prijelaz iz baroka u klasiku. Iz francuskog *galantnog stila* i s talijanskim *novim tonom* u *operi buffi*, sonati i simfoniji, započela su nova strujanja oko 1730-ih godina. Oni oblikuju glazbeni *rokoko* oko 1750./1760. godine, kao pretklasiku te preko osjećajnog stila i glazbenog smjera *Sturm und Drang* vode ka klasiци. Klasika je mogla završiti nakon Beethovenove smrti, no romantičarska strujanja su već bila prisutna u to vrijeme.

Predstavnici galantnog stila su sinovi J. S. Bacha: W. Friedemann, C. Ph. Emanuel i Johann Christian. U tijeku razvitka klasične glazbe, u Njemačkoj je majstor opere bio Christoph Wilibald Gluck. U to doba u Italiji su vrlo zaslužni Luigi Boccherini, majstor komorne glazbe te kompozitori Giovanni Battista Pergolese, Domenico Cimarosa te Luigi Cherubini.

¹ Ainsley, R. (ur) (2004.) *Enciklopedija klasične glazbe*. Zagreb: Znanje. str. 20.

² Urlich, M. (2006.) *Atlas glazbe 2*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga. str. 367.

Klasičari su glazbu željeli učiniti jasnom te su glavnu melodijsku liniju učinili glavnim razlogom slušanja. Glazba je trebala zadovoljiti osjetilo sluha, a ne biti sredstvo iskazivanja skladatelja.

Iako je homofoni stil obilježje klasike, ipak se glazbeni klasičari često služe polifonijom. „Premda su klasični skladatelji i dalje skladali fuge i druge ostatke polifonije, činili su to u kontekstu sigurnih, čistih melodijskih linija koje svi mogu pratiti te koje neće naškoditi ukusu javnosti ("ukus" je u razdoblju klasike bio važan pojam). Reforma opere bila je jedna od najhitnijih misija klasike; otišla je ekstravagancija i hirovitost baroka, došao je jednostavniji stil vođen melodijom koji se usredotočio (kao i rani barokni rukopis) na značenje tekstova. Naravno, tekstovi su morali utjeloviti i pristojnu klasičnu suzdržanost i ukusnost, i često biti visoko moralni“.³ Christoph Willibald Gluck je bio veliki klasični reformator opere te je vladao opernim svijetom u Njemačkoj, Austriji i Francuskoj. Prepravljao je svoja djela za pariški ukus, stavljajući velik naglasak na ples koji je ostao temeljnim za francuski doživljaj glazbe. Njegove su opere bile dramatične i realistične te su koristile više poznatih melodija koje nisu odvlačile pozornost vokalnom gimnastikom i orkestralnim efektima.

Razvoj klasičnog stila možemo podijeliti u dvije faze. Prva je rana klasična faza koja obuhvaća galantni i osjećajni stil; do 1770. godine te visoka klasika koja se naziva i Bečkom klasikom jer su njezini glavni predstavnici djelovali u Beču od 1770. do 1830. godine.

Tri značajna žarišta za stvaranje ranoklasičnog stila razvila su se oko 1740. godine:

- Rana bečka škola; zauzima posebno mjesto stapanjem ozbiljnoga i vedroga
- Sjevernonjemačka ili berlinska škola; svojom baroknom tradicijom predstavlja cjepidlačenje, udaljavanje od prirode i strašljivu borbu s umjetnošću
- Mannheimska škola; sa svojim ekspresivnim manirima i velikim zanosom s posve osobnim glazbenim jezikom.

³ Ainsley, R. (ur), op. cit., str. 20.

Čovjeka se u doba klasike doživljava kao poduzetnoga, kao biće koje oblikuje i ispituje trenutak, dramatsko, a ne epsko. Klasičari često svjedoče da skladbu, prije nego što je zapišu, imaju u glavi, preglednu i živu.

„Klasički je idealan onaj oblik glazbe koji ne služi nekoj svrsi i koji nadrasta svaku funkciju poput plesa, zabave, ukrasa slavlju crkve, a da pritom ne postane izolirana specijalnost poznavatelja. Glazba klasike uzdiže sebe i čovjeka na viši stupanj. Njezino je oduhovljeno biće moglo ispuniti viši etički sadržaj. Glazba zrele klasike postala je važnom i obraćala se čovječanstvu. Duh i osjećaj ostali su podjednako izjednačeni kao sadržaj i forma, iako s Beethovenom u glazbu ulazi i poetski sadržaj. Tek je romantizam premjestio naglasak na sadržaj. Klasika je sačuvala i ograničenje sredstava strukture, harmonike, instrumentacije, itd.“⁴

Glazbom uglavnom prevladava glavna melodijska linija te je manja upotreba disonance, a zvuk je suzdržaniji i kompaktniji. Friedrich Blume, dugogodišnji profesor glazbe na Sveučilištu Kiel u Njemačkoj te nekadašnji direktor Međunarodnog udruženja muzikologa, napisao je: „Bez obzira na važnost i neovisnost mjere i ritma, harmonije i tonaliteta svojstvenih klasično-romantičnim djelima, ta se glazba temelji na melodiji, svojoj najfinijoj i najvažnijoj komponenti“. Melodija je u razdoblju klasike skladna, jednostavnija i ne tako kičena promjenjiva kao melodija u baroku koja joj je prethodila.

Ritmička se građa u klasičnoj glazbi mijenja i varira na različite načine punktiranjem, sinkopiranjem, ligaturama, rubatima, izmjenjivanjem triola i duola. Pravilo u označavanju tempa je bio raspon koji se zadržao i danas, a ide od *larga* i *adagia* do *presta*. Tempo kod klasičara dobiva veliku ulogu u karakterizaciji i individualizaciji izraza. Razvija se harmonijsko kontrastiranje pomoću naglih obrata, iznenadnih promjena tonaliteta te se uvode disonance i kromatika. U obogaćivanju harmonijskog izraza najdalje su otišli J. Haydn, W. A. Mozart i L. van Beethoven koji pripremaju ekspresivni jezik romantike. U ranoj se klasici i dalje njeguju barokni oblici, osobito trio sonate i *concerto grosso*.

⁴ Ulrich, M. op. cit., str. 369.

„Iz nasljeđenih baroknih osnova razvio se središnji oblik klasične instrumentalne glazbe i klasike uopće – sonatni oblik na kojemu se temelju glavne instrumentalne vrste klasike: sonata za klavir (ili za klavir i melodijski instrument), kvartet (trio, kvintet), simfonija i koncert. Uz sonatu, kvartet i simfoniju, njeguje se i solistički koncert u kojemu se dulje zadržalo barokno koncertantno načelo i trostavačna forma.“⁵

Veliko značenje dobiva opera koja se njeguje u obliku naslijeđene talijanske *opere seria* te dolazi do procvata talijanske komične opere. Posebni efekti u operi su manje važni, a melodija postaje ključna arijama koje pokušavaju dati veći psihološki realizam jednom pokušaju glumaca. Osmišljena je da bude duhovno i moralno poticajna jer je veći naglasak na klasične mitove, a priče su lijepo zaokružene s porukom.

2. 1. Glazba 19.st.

U 19. stoljeću nastala su velika djela poznatih skladatelja: Beethovena, Schuberta, Webera, Schumanna, Mendelssohna, Rossinija, Berlioza, Liszta, Wagnera, Brahmsa, Brucknera, H.Wolfa, C. Francka, Verdija te velikih slavenskih majstora: Chopina, Glinke, Musorgskoga, Rimskog-Korsakova, Borodina, Čajkovskoga, Smetane, Dvoraka i dr.

U razvoju europske glazbene kulture 19. stoljeća bitnu ulogu imale su tri značajne pojave: demokratizacija europske glazbe, romantizam i tzv. 'nacionalne škole'. Glavno izvoriste demokratizacije glazbe bila je Francuska revolucija koja je uzrokovala osnivanje raznih pokreta za nacionalnu nezavisnost te oslobođenje od feudalnih veza. Sve navedeno upravo je težilo k osamostaljenju kulture te skladatelji potaknuti time sve više počinju živjeti u punoj nezavisnosti slijedeći svoje uzore i snove. Tako postaje intenzivniji javni glazbeni život, organiziraju se festivali, postižu se veliki rezultati u glazbenoj nastavi i reprodukciji te se izgrađuje pojam modernog dirigenta.

⁵ Kovačević, K. (1971. – 1977.) *Muzička enciklopedija 2*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod. str. 328.

Pojam romantizma očituje se u prevladavanju osjećaja, zanosa, strasti i mašte. Umjetničko stvaranje postaje subjektivno, individualizirano, pesimistično, umjetnik je često nezadovoljan i razočaran životom te zbog toga dolazi u sukob sa svojom okolinom. U romantizmu nastaje kult umjetnika koji je u odnosu na ostala bića uzvišen, gledan kao heroj i prorok te drugačije reagira na vanjski svijet, nego ostali ljudi.

Takav se umjetnik razlikuje i vanjštinom, svojim načinom odijevanja i ponašanjem te se zbog neprihvaćenosti okoline povlači u osamljenost i bježi od stvarnosti. U samoći teži za drukčijim životom te dolazi u dodir s egzotikom, s dalekim krajevima gdje se sjedinjuje s prirodom u kojoj jedino pronalazi utjehu.⁶

Romantičarska obilježja odrazila su se i na glazbenu baštinu 19. stoljeća. Romantičari su vjerovali kako čista instrumentalna glazba neuvjetovana tekstem ima moć u kojoj nestaje sav realni svijet za koji je čovjek vezan i na taj način ispuni čežnju ljudske duše za nedokučivim i nedohvatljivim. Romantičari su tako izrazitu prednost davali instrumentalnoj glazbi, ali su uveli i kult forme. U njemu je uočljiva nestalnost i promjenjivost umjetnikove duše koja prelazi iz jedne krajnosti u drugu, iz melankolije u težnju za jakim hedonizmom, ali nadjačava pesimizam i pasivnost. Romantičari su se najbolje izražavali u malim glazbenim formama: klavirska minijatura i solo-pjesme.

Romantizam je neprestano težio traženju novih sredstava izraza i novih sloboda. Tako romantička glazba izgrađuje tip programnoga orkestralnog djela koji će se kasnije odrediti u obliku orkestralne simfonijske pjesme. „Pojavljuje se novi tip opere: jednom, herojsko-legendarnom je ishodište u narodnooslobodilačkim idejama toga doba (Rossinijev Vilim Tell, Wagnerov Rieni); drugi, fantastičan (osobito karakterističan za Njemačku), raste iz folklora i starih legendi (Weberov Freischutz i Oberon, Wagnerov Leteći Holandez); i u trećem su više naglašeni lirski elementi, uz eventualno fantastične (Gounodov Faust).“⁷

⁶ ibidem, str. 146-148.

⁷ ibidem, str. 150.

U romantizmu nastaje i velika operna reforma R. Wagnera, koja u glazbeno-scenskom djelu mijenja odnos tona i riječi, libretista i skladatelja, sadržajne operne građe i glazbe. Tako melodija zadobiva slobodniji tijek koji prelazi i na područje dramske deklamacije te se odvija na složenoj ritmičkoj pozadini. Bogatstvo harmonije proizlazi iz sve češće upotrebe alteriranih suzvuka i slobode u modeliranju. U instrumentiranju započinje težnja za kolorističkim efektima te se grupiraju instrumenti, povećava se orkestralni sastav u koji ulaze novi instrumenti, posebice limeni, dotada rijetko viđeni.

Nacionalna škola u 19. stoljeću ima niz sljedbenika. Tako se u Rusiji javljaju njezini veliki klasici Musorgski, Rimski-Korsakov, Borodin i Čajkovski, u Češkoj Smetana i Dvorak, u Poljskoj Chopin. Buđenje nacionalnih stvaralačkih snaga očituje se i na području Hrvatske gdje se stvaraju glazbena djela na temeljima narodnih glazbenih ostvarenja, i to u razdoblju 'ilirskoga preporoda'. Svi oni unose u svoja umjetnička ostvarenja značajan element folkloru kojim prikazuju likove i događaje iz legenda i narodnih povijesti ili ugođaje iz romantičarske prirode.⁸

⁸ ibidem, str. 151-153.

3. LUDWIG VAN BEETHOVEN



Slika 1. Ludwig van Beethoven

Razvoju europske glazbe 18. i 19. stoljeća izuzetno je pridonio njemački skladatelj, pijanist i dirigent Ludwig van Beethoven. Umjetničkim skladbama prožetim romantičarskim elementima Beethoven se uspješno zalaže za slobodu, jednakost i bratstvo. Na taj način, Beethoven u svojim izvedbama spaja ljude bez obzira na narodnost. Time se obistinilo njegovo životno uvjerenje kako glazba može čovjeka oplemeniti i razviti u njemu ljubav prema ljepoti, ali ujedno i ljubav prema zajednici.⁹

Ludwig van Beethoven rodio se 16. 12. 1770. godine u Boonu na rijeci Rajni. Obitelj van Beethoven dolazi iz Flandrije. Beethovenov otac bio je glazbenik, pjevač na Bonnskom dvoru, a majka domaćica. Obitelj je brojala troje djece, odnosno trojicu sinova, od kojih je Ludwig bio najstariji. Beethoven je imao teško djetinjstvo. Već od njegove pete godine otac ga je prisiljavao na beskonačno ponavljanje klavirskih vježbi kako bi mogao skupljati novce na svirkama u boonskim krčmama. Majka mu je umrla od bolesti, a on se morao brinuti o svojoj braći, uz oca sklona neurednom životu i pijančevanju.

Beethovena otac s osam godina uvodi u dvoranu Muzičke akademije u Kolnu. Beethoven je kasnije počeo postepeno svirati orgulje, violinu i flautu. Prvi Ludwigov učitelj bio je Tobias Pfeiffer, potom slijedi Willibard Koch, flamanski klavirist van den Eeden. Godine 1782. Beethovenov učitelj postaje poznati skladatelj i orguljaš Christiana Gottloba Neefea koji je na njega prenio ljubav prema Johannu Sebastianu Bachu i njegovu *Wohltemperiertes Klavieru*. Isto tako, Neefea ga je osposobio da s dvanaest godina bude orguljaš na dvoru. Zaslugom tog učitelja Beethoven odlazi na studij kontrapunkta te nastaju prva Beethovenova djela: devet varijacija za klavir na jednu koračnicu i tri sonate. Beethoven svojem učitelju Neffeu pomaže u kazalištu, korepetira uz klavirčembalo s glumcima te se obrazuje u poznavanju ostalih skladanja na koncertu.¹⁰

Uz učitelja Neefea, na Beethovena je tada utjecala i veza s obitelji dvorskog savjetnika von Breuninga. Naime, ta obitelj pružala mu je financijsku potporu u obrazovanju, ali ga je i usmjeravala prema ljepoti umjetnosti.

⁹ Andreis, J. (1989.) Povijest glazbe 2. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber. str. 155.

¹⁰ Herriot, E. (1952.) *Život Beethovenov*. Zagreb: Kultura. str. 24-27.

U toj kući prvi se puta zaljubio u Breuningovu kćer, ali isto tako u toj je kući upoznao mnoge predstavnike bonnske aristokracije.¹¹

Beethoven 1787. godine odlazi u Beč na studij gdje mu se znatno proširuju vidici. Ondje uzor pronalazi u Mozartu. Isto tako, na Beethovena se tada duboko odražuje utjecaj umjetnika Jeana-Jeacquesa Rousseaua. Nakon nekoliko tjedana Ludwig se vraća kući zbog teške majčine bolesti. Nakon majčine smrti, vlada bijeda u domu Beethovenovih, na trgu se prodaju majčine stvari, a otac se sve više odaje alkoholu te se Ludwig mora brinuti o svojoj braći.¹²

Beethoven 1789. godine upisuje Filozofski fakultet Boonskog sveučilišta, ali zbog financijskih teškoća u svojoj obitelji završava tek jedan semestar. Na tom sveučilištu rađa se njegova ljubav prema republikanskim idejama proizašlim iz socijalne pravde i slobode. Nakon toga, Beethoven se bavio skladanjem. Stvorio je niz djela s različitih glazbenih područja (komornoga, klavirskoga, vokalnoga) te je neko vrijeme sudjelovao i kao violinist u bonnskom opernom orkestru. Godine 1792. Beethoven drugi puta odlazi u Beč, nakon očeve smrti u Bonnu. Ondje pod preporukom grofa Waldsteina stječe poznanstva među predstavnicima viših krugova. Beethovena su u Beču podučavali poznati učitelji Joseph Haydn, Johann Schenk i Johann Georg Albrechtsberger, zbog kojih je u Beču snažno napredovao u svom stvaralaštvu. Ondje je držao koncerte te putovao u Berlin i Prag na koncerte.

Negdje oko 1796. godine Beethoven je postepeno počeo gubiti sluh što je dodatno činilo rastresenim, bijednim i potištenim. Isto tako, nesretan je bio i u ljubavi. Oko 1801. godine Beethoven se zaljubljuje u svoju učenicu groficu Giuliettu Guicciardi. Svojim ga je odbijanjem izuzetno povrijedila te izazvala u njemu teške duševne patnje koje su, i s njegovom bolesti, dovele Ludwiga i do ozbiljnog promišljanja na samoubojstvo. Međutim, pobijedila je ljubav prema umjetnosti i takvom načinu izražavanja emocija.¹³

¹¹ Andreis, J. op. cit., str. 156.

¹² Herriot, E. op. cit., str. 29-35.

¹³ Andreis, J. op. cit., str. 156-160.

Dakle, iako prolazi kroz najveću krizu u svojem životu, postepeno gubljenje sluha, Beethoven piše svoja najbolja ostvarenja pokazujući u njima istovremeno ushit i radost, ali tugu i bol.

Na Beethovena je znatno utjecalo prijateljstvo s književnikom Goetheom čija je mnoga književna ostvarenja i uglazbio. Naime, Beethoven je od mladosti obožavao tog književnika te je s njim rado provodio vrijeme. Beethoven je poznavao francuski, talijanski i latinski jezik te je volio čitati djela grčkih mislilaca poput Platona, Homera, Sofokla, Aristotela, Euripida. Čitao je i Voltaireova i Rousseauova djela. U posljednjim mjesecima svog života razgovara sa Schindlerom o Ariostu, Euripidu i Shakespearu te mu tumači svoja vlastita ostvarenja.¹⁴



Slika 2. Ludwing van Beethoven i književnik Johann Wolfgang von Goethe

¹⁴ Herriot, E. op.cit., str. 259-260., 245-257.

Beethoven je živio neurednim životom, bio je nemaran i nasilan, kasnije se odaje pićima zbog čega je imao česte nastupe bijesa te povremena povlačenja u samoću i šutnju. Iako je posjećivao kneževska društva te sudjelovao na sastancima, zadržao je svoje malograđansko ponašanje, svoj nemaran način odijevanja, svoj naglasak, svoju dosta naprasitu ćud.¹⁵ Ljudi su ga smatrali čudakom zbog njegova neurednog izgleda te života po vlastitim pravilima. Takva mizantropija dolazila mu je upravo od njegove gluhoće čije je prisutnosti sve više bio svjestan: „Najveća kušnja u Beethovenovu životu bila je gluhoća, a prvi njezini nagovještaji javili su se već 1795. godine. S vremenom je zbog nje bio prisiljen napustiti karijeru pijanista, a u to doba nije nastupao kao solist, već i s orkestrima i drugim sviračima(...) Potpuna gluhoća nastupila je oko 1818. godine, a otada datiraju njegovi 'sveščići za razgovor' s pomoću kojih je Beethoven još uvijek komunicirao sa svijetom tako što bi oni s kojima je razgovarao zapisivali upućena mu pitanja.“¹⁶

Beethoven 1806. godine u jednom listu objavljuje kako njegova gluhoća nije više tajna. Tako se proizvode posebni klaviri za njega, njegova se okolina s njim počinje sporazumijevati pomoću znakova, a pod kraj života prisiljen je, da postavi rezonator na Grafov klavir. Uz gluhoću, imao je i bolesne oči, od svoje tridesete godine morao je nositi naočale za kratkovidnost. S vremenom je izgubio apetit te počeo pretjerano uživati u alkoholnim pićima.¹⁷

Njegovo se zdravlje naglo narušava te je obolio od niza različitih bolesti: plućni katar, žutica, upala crijeva. Istovremeno, Beethoven se, nakon bratove smrti, počeo brinuti za nećaka Karla koji je tada imao devet godina. Nesebična ljubav prema Karlu dodatno ga je opteretila i uništila: „U lipnju 1826. godine Karlo pokušava počiniti samoubojstvo iz očaja što nije položio sve ispite. Došao je u Baden, popeo se na ruševine Rauhensteina, te si ispalio dva metka u glavu, ne nanijevši si većeg zla od jedne lagane ogrebotine. Ranjenika su prenijeli u opću bolnicu u Beč.“¹⁸ Iako mu je zadavao dodatnu brigu i bol, Beethoven se dosta žrtvovao radi svojeg nećaka te je više puta žrtvovao svoju karijeru kako bi ostao uz njega.

¹⁵ ibidem, str. 58-59.

¹⁶ Pestelli, G. (2008.) *Doba Mozarta i Beethovena*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. str. 191.

¹⁷ Andreis, J. op. cit., str. 163.

¹⁸ Herriot, E. op. cit., str. 339.

Beethoven je na prijelazu u zadnje razdoblje svoga života od 1815. – 1827. godine preživio stvaralačku krizu te je kroz nekoliko godina napisao mali broj skladbi. Njegova su posljednja velika djela klavirske sonate op. 101, 106, 109, 110, 111, Missa solemnis, Deveta simfonija. Potkraj života stekao je nova priznanja, ali misli vezane uz pokušaj samoubojstva njegova nećaka prouzrokovale su tjelesnu iznemoglost i klonulost. Beethoven je 1827. godine proglasio svog nećaka Karla jedinim nasljednikom svog imetka koji se sastojao od sedam bankovnih akcija i nešto gotovine. Iste je godine 8. ožujka umro od upale pluća i vodene bolesti između pet i šest sati poslije podne.¹⁹

3. 1. Beethovenova stvaralačka djelatnost

Prvo razdoblje u Beethovenoj stvaralačkoj djelatnosti počinje s op.1 i ostalim gudačkim kvartetima op.18, septet op.20, klavirske sonate op. 28 (Patetična) i op. 22, treći koncert za klavir i orkestar (u c-molu) i prva simfonija. Beethoven je svojim glazbenim ostvarenjima pratio velike političke događaje tadašnje Europe. Povodom poraza Francuza, odnosno Napoleonove vojske Beethoven je skladao simfonijsku sliku *Wellingtonova pobjeda ili bitka kod Vittorije*.

Beethoven je napisao niz vokalnih skladbi: pjesama, kanona, kantata, opsežnih duhovnih radova, vokalnih točaka za različita dramska djela i operu *Fidelio*. Josip Andreis u *Povijesti glazbe* Beethovenovo glazbeno stvaralaštvo podijelio je u četiri skupine.

U prvu je skupinu uvrstio simfonije, u drugu klavirske sonate, a u treću gudačke kvartete, dok su u četvrtoj skupini sve ostale instrumentalne skladbe (raznovrsna komorna i klavirska djela, koncerti, uvertire). Beethoven je napisao devet simfonija koje su nastale između 1799. i 1824. godine. Andreis u knjizi ističe kako se Beethoven u svojim zrelim simfonijskih radovima suprotstavlja svakoj shematizaciji u orkestru. Naime, kod Haydenova i Mozartova orkestra prisutna je uvijek određena tipizacija, shematizacija funkcije određenih instrumenata.

¹⁹ Andreis, J. op. cit., str. 165.

Beethoven uvodi među gudače puno ravnopravnosti, služi se karakterističnim miješanjem boja, udružujući viole u uniusu s violončelima, kao i druge violine s prvim violinama. Isto tako Beethoven je prvi dao samostalnost violama, kontrabasima koji su redovito pripadali instrumentima 'pratnje'.

Beethoven je obogatio i funkciju limenih instrumenata. Prema Andreisu, Beethoven je uveo trombone u orkestar (u finalu Pete simfonije), ali je i mnogo učinio za uklanjanje tipizacije uobičajenih ritamskih i harmonijskih ormula. Također, promijenio je ulogu rogovima, trubama i timpanima koji od tada postaju nosiocima melodije i naglašavaju ritamsku okosnicu cjeline.²⁰

Također, Beethoven je od 1795. do 1822. godine napisao 32 klavirske sonate. Andreis u svojoj knjizi navodi kako je Patetična sonata u c-molu op. 13 iz 1799. godine jedan od najljepših primjera za Beethovenovo sonatno-simfonijsko stvaranje. Posebna je i sonata u cis-molu op. 27 br. 2 iz 1802. godine koja je još i nazvana Sonatom mjesečine posvećena Beethovenovoj simpatiji Giulietti Guicciardi. Izuzetno su uspješne pastoralne sonate op. 28, dvije sonate iz op. 31, br. 2 i br. 3 (obje iz 1802.). Pod nizom posljednjih Beethovenovih klavirskih sonata ističe se sonata Les Adieux op. 81 u Es duru iz 1809. godine. Ta sonata ima tri stavka Rastanak – Odsutnost – Povratak. Svoje stvaralaštvo na području klavirske sonate Beethoven je završio opusom 101, 106, 109, 110, 111 nastalih od 1816. do 1822. godine te se u tim sonatama služi polifonijom i vraća se varijaciji.

Ludwig van Beethoven napisao je velik broj instrumentalnih djela koje se mogu, prema Andreisu, svrstati u četiri skupine. Prvu skupinu čine izrazito komorna djela, a u nju ulaze sonate za violinu i klavir te za violončalo i klavir. Beethoven je napisao deset violinskih sonata, između kojih se ističu sonata u a-molu op. 23, sonata u F-duru op. 24, potom *Kreutzerova sonata* u A-duru op. 47.

Klavirske skladbe čine drugu skupinu, a na tom su području značajna tri djela: varijacije i fuga op. 35, izgrađene na temi iz Beethovenove glazbe za balet Prometejeva stvorenja, zatim 32 varijacije u c- molu, potom varijacije na temu Diabellija op. 120 iz 1823. godine.

²⁰ ibidem, str. 158-169.

U treću skupinu ulaze koncertni radovi. Beethoven je napisao pet koncerata za klavir i orkestar, jedan koncert za violinu i orkestar i tzv. 'trostruki' koncert za klavir, violinu i violončalo. U posljednju skupinu pridodana su djela za orkestar, od kojih su, uz brojne uvertire nastale 1805. do 1806. godine, od kojih su tri najpoznatije: Leonora br. 3, Egmont i Coriolan.

Također prema Andreisu, Beethoven je pisao i vokalna djela: pjesme za glas i klavir, zborne skladbe, arije za glas i orkestre, kantate, duhovne skladbe, glazbene točke za dramska djela, a dao je i svoj prilog operi.²¹

„U Beethovenovu je stvaralaštvu, uz rano bonsko razdoblje (oko 50 skladbi), moguće razlikovati tri razdoblja:

- prve bečke godine do otprilike 1802. godine, Beethoven se nastavlja na tradiciju, kao što pokazuje mnogostavačni Gudački trio, op. 8. Ujednačena melodika, zreli sklop stavaka, divertimentni karakter i intimnost upućuju na inspiriran i strog rad. U to doba pripadaju i rani klavirski koncerti, klavirska trija, gudački kvarteti, simfonije 1-2.
- srednje razdoblje 1802. – 1812./1814., Beethoven kreće novim putevima (opaska Krumpholtzu), pojačano unosi izvanglazbeni sadržaj u glazbu, dolazi do novih struktura i forma (*Olujna sonata*). Karakteristična je *Prometejeva tema*. Beethoven namjerno probija svaki normalni tijek, radi s kontrastima u melodici, ritmici, dinamičkim, artikulaciji, a ipak stvara klasičnu uravnoteženu cjelinu. Djela: *Eroica*, *Sudbinska simfonija*, *Pastoralna*, 3 – 5 klavirski koncert, *Fidelio*, Gudački kvarteti op. 59, Violinski koncert: jednostavna melodika često nalik na pučku, objavljuje ideal glazbe koja povezuje ljude.
- kasni opus 1820-ih godina: kasni se Beethovenov opus, sve od 1814. – 15., jasno ističe *Missom solemnis*, 9. simfonijom, kasnim klavirskim sonatama i gudačkim kvartetima. Obraćanje idealnom čovječanstvu, poetski sadržaj, najsuptilnije strukture i koncentracija dopuštaju naslutiti stupanj životnog djela koje je Beethoven postigao.

²¹ ibidem, str. 181-191.

Podjela na stvaralačka razdoblja premrežena je mnogim trajnim obilježjima poput osobnih ritmova (npr. „sudbinski motiv“ 5. simfonije), ideja za djela, motiva. Beethoven skicira i često godinama oblikuje zamisli prije nego što iz prvog obrisa nastane valjani oblik. Zaključuje se serijska proizvodnja vjerna vrsti, svako djelo postaje – zasebni slučaj.²²

Ludwig van Beethoven ističe se po tome što je jednak broj godina proživio u 18. i 19. stoljeću te je na taj način svojim djelima doprinio razvoju europske glazbe. Naime, on se uvelike ugledao na Haydena i Mozarta, ali djela mu odražavaju bolnu svakidašnjicu popraćenu subjektivnim ispovijestima koji tematiziraju njegovu egzistenciju. Stoga, Andreis u svojoj knjizi navodi kako Beethovenove skladbe pripadaju 19. stoljeću, upravo po svojim romantičkim crtama.²³

²² Ulrich, M. op. cit., str. 433.

²³ Andreis, J. op. cit., str. 145-155.

4. SIMFONIJA

Simfonija je u klasičnoj formi četverostavačno djelo za orkestar, nalik sonati. U povijesti glazbe su se nekoć Bachove invencije nazivale „simfonijama“.

4.1. Pretklasična simfonija

Krajem 16. i u 17. stoljeće, talijanski izraz „sinfonia“ označava djela za orkestar (također i uz pjevanje) bez točno utvrđene forme. Prethodnik simfonija je posebno *Napuljska operna sinfonia (talijanska uvertira)* koja u 18. stoljeću ima ulogu operne predigre. Ona je trodijelna, odnosno trostavačna (stavci su: brzi – polagani – brzi) i njezin je prvi stavak, svojim modulativnim planom i ponavljanjem dijelova, preteča iz koje se razvio sonatni oblik.

Pretklasična simfonija napušta generlbas, gudači postaju ukosnicom, a puhači imaju ulogu pratnje (2 roga, 2 oboe) te je harmonijski jednostavna i pjevna. U pretklasičnoj simfoniji dolazi i do oblikovanja 2. teme.

Glavni predstavnici pretklasične simfonije su skladatelji sjeverne Italije: G. B. Sammartini, 1700. – 1775.), predstavnici Mannheimske škole (J. Stamitz, (1717. – 1757.) i Bečke škole (G. M. Monn, 1717. – 1750., G. Ch. Wagenseil, 1715. – 1757.).

Izraz simfonija nije uvijek značio ono što od druge polovice 18. stoljeća do danas neprekidno znači: „određenu orkestralnu formu“. Kod grčkih teoretičara, simfonija je bila općenit naziv za melodijski interval, dakle linearni, vodoravni pojam. Kod srednjovjekovnih glazbenih pisaca, simfoniju nalazimo kao naziv za suzvuk; istodobno zvučanje tonova.

U Riemannovu priručniku glazbene povijesti, simfonija se susreće kao naziv za glazbeno djelo prvi puta u 15. stoljeću, a odnosi se na jednu vokalno – instrumentalnu skladbu. Ali, tada se i u instrumentalnim djelima, sačuvanima u tabulaturi za lutnju, nailazi na naziv „sinfonia“. S pojavom opere, simfonija započinje život kao naziv za orkestralnu skladbu. Uz svu raznolikost i raznovrsnost tematike, simfonija je još uvijek jednostavačna te tek u napuljskoj opernoj školi postaje simfonija s višestavačnom opernom predigrom. Simfonija je već kao operna predigra počela odražavati melodijsku jednostavnost i lakoću te napuštati polifone elemente (fugate).

Operne predigre su se počele izvoditi izvan kazališta, u koncertnim dvoranama, u privatnim salonima, akademijama i u crkvama. Simfonija postaje višestavačno, tj. trostavačno orkestralno djelo te se njezin okvir širi.

Skladatelji razvijaju svaki od triju stavaka, proširuju mu dimenzije; osobito prvome stavku u koji postupno ulazi samostalna, kontrastna tema, a zatim se u njemu javljaju i elementi srednjeg dijela sonatne forme (provedbe). Osim toga, broj stavaka se povećava na četiri. Oko 1740. godine simfonija je osamostaljen glazbeni oblik skladan za instrumentalni sastav te postupno preuzima vodeće mjesto u orkestralnoj glazbi, potiskujući koncert.

4.2. Klasična simfonija

Za klasične instrumentalne forme (klasična sonata, simfonija, gudački kvartet, sonatna forma), karakteristična je četverostavačnost. Četiri stavka sheme: *allegro* – *adagio* – *menuetto* – *finale (allegro)* postaju okvirom sadržajnosti instrumentalne glazbe druge polovice 18. stoljeća.

Prvi je stavak izgrađen na temelju formalne sheme koju nazivamo „sonatnim oblikom“. Sonatni je oblik forma prvog stavka sonate, simfonije, gudačkog kvarteta, itd., na čijem sonatnom obliku, osim prvog stavka, može biti izgrađen i posljednji (*finale*) stavak.

„Prije svega, sonatni oblik je nov po djelovanju dvaju elemenata: *tematski dualizam* i *provedba*. Pod tematskim dualizmom podrazumijevamo prisutnost dviju glavnih tema, izrazitih i izvornih koje međusobno stoje u naglašenoj oprečnosti. U tome je velika razlika nasuprot barokne sonate koja je imala samo jednu glavnu temu.“²⁴

Za prvu je temu karakterističan odlučan, čvrst ritamski oslon, dok je u drugoj temi više naglašen pjevni, lirski element. Klasična je sonatna forma izrazito trodijelna. Prvi dio, ekspozicija sadrži prvu glavnu temu, prijelaz na drugu temu, drugu glavnu temu i zaglavak.

²⁴ Andreis, J. op. cit., str. 49.

Druga je tema uglavnom pisana u tonalitetu dominante, pri čemu prijelaz mora učvrstiti novi, dominantni tonalitet. Ako je stavak u molu, druga glavna tema (koja se naziva i sporednom), obično je u paralelnom duru. Nakon završetka zaglavka, završava ekspozicija koja se u izvedbi često ponavlja kako bi slušatelji bolje uočili fizionomiju glavnih tema i razlike među njima. Slijedi provedba, koja je drugi dio sonatne forme.

Dok su u ekspoziciji bili prikazani glavni junaci drame, u provedbi se događa sukob između njih; zaplet radnje koja često služi za modulacije u daleke tonalitete, za imitiranje i sukobljavanje sa zanimljivim ritamskim varijantama. Provedba završava prirodnim uvođenjem početnog, glavnog i toničkog tonaliteta, čime započinje treći, posljednji dio sonatne forme: *repriza*. U reprizi se ponavlja ekspozicija uz glavnu razliku da je druga glavna tema u osnovnom tonalitetu, a ne u dominantnom. Stavak najčešće završava *codom*.

Drugi stavak klasične simfonije je po tempu umjereniji; to je obično *adagio*, *andante*, *largo* koji svojom smirenošću tempa stvara kontrast prvom stavku. Forma drugog stavka nije unaprijed utvrđena, a može biti jednostavna ili složena trodijelna forma (shema A – B – A), u kojoj se između jedne melodijske linije i njenog ponavljanja, umeće nova (B), najčešće u različitom tonalitetu i s drugačijim ritamskim značenjem. U drugom stavku susrećemo još i oblik teme s varijacijama ili neku vrstu ronda.

Treći stavak je izrazito plesnog značaja. To je uglavnom Menuet koji u instrumentalnoj klasičnoj glazbi živi do Beethovena; on ga zamijenjuje Scherzom. Oblik posljednjeg brzog stavka (Finala) također nije unaprijed određen. Najčešće se javljaju tri mogućnosti: sonatna forma (kao u prvom stavku), tema s varijacijama i osobito rondo – forma, sheme (u proširenom obliku): A – B – A – C – A – B – A. U tom se obliku, kako je iz sheme vidljivo, jedna izrazita tema (A) češće ponavlja, odijeljena međustavcima (B, C) koji međusobno i nasuprot glavnoj temi stoje u više ili manje naglašenoj oprečnosti.

4.3. Postklasična simfonija

„Simfonizam 19. stoljeća kreće se u dva smjera, oba nalaze uporište u Beethovenovu stvaralaštvu:

- prvi pojmom simfonija želi označiti čisto instrumentalnu glazbu koju treba obogatiti novim stilskim obilježjima romantizma (F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, J. Brahms, A. Bruckner, J. Sibelius, P. I. Čajkovski i dr.)
- drugi nastoji izvanglazbenim programom stvarati nove simfonijske forme, programne simfonije (H. Berlioz), simfonijske pjesme (F. Liszt, R. Strauss).“²⁵

4.4. Simfonije Ludwiga van Beethovena

Ludwig van Beethoven sa svojih devet simfonija uvelike nadmašuje značenje pojma simfonije. Proširuje formu (provedba, coda) i povećava orkestar, staroj formi simfonije dodaje izvanglazbeni sadržaj.

Beethovenove su simfonije svijet za sebe. Svaka je od njih određena filozofija: herojska, sudbinska, pastoralna.

1. simfonija u C-duru, op. 21 (1799.) pod utjecajem je Haydna i Mozarta.

2. simfonija u D-duru, op. 36 (1802.), karakteristična je po „melodičkoj bujnosti polaganog stavka i raspjevanog veselja Finala“. Umjesto Menueta, Beethoven je uveo Scherzo.

3. simfonija u Es-duru, op. 55 (1803. – 1804.), poznata pod imenom *Eroica*. Vrlo opsežna, nosi pečat borbe, herojstva, nepokornosti nesklonoj sudbini.

4. simfonija u B-duru, op. 60 (1806.) „Poema sreće i zanosa“, napisana je u sretnim danima ljubavi prema Terezi Brunnschwic te je puna lirike. Velika, apsolutna glazba, puna mašte i ljepote.

²⁵Ulrich, M. op. cit., str. 153.

5. simfonija u c-molu, op. 67 (1805. – 1808.), također je herojski napisana, kako sam Beethoven kaže: „Tako kuca sudbina na vrata“.
6. simfonija u F-duru, op. 68 (1807. – 1808.), „Pastoralna“, himna prirodi, više izraz osjećaja nego slikanja.
7. simfonija u A-duru, op. 92 (1811. – 1812.), simfonija snage i zdravlja, puna ritma.
8. simfonija u F-duru, op. 93 (1812.) “sva je smijeh, gotovo djetinjski naivni smijeh“.
9. simfonija u d-molu, op. 125 (završena 1824.), rješava problem čovječanstva i njegove bolje budućnosti. Zato Beethoven na kraju uvodi Schillerovu *Odu radosti*, kojom želi potvrditi misao o antitezi borbe i pobjede. U 9. simfoniji sa završnim zborom Beethoven kombinira simfoniju i kantatu. Završni stavak ne možemo smatrati uobičajenim jer se sadržajno i formalno u potpunosti podređuje tekstovnom predlošku pjesme An die Freude (Oda radosti).



Slika 3. Rukopis Ludwiga van Beethovena

4.5. Treća simfonija „Eroica“

Josip Andreis u svojoj knjizi navodi kako Treća simfonija odlikuje herojstvom koje ispunjava sav prvi stavak: „Odmah s prvih taktova, kad dva odsječena akorda najave odrješitost junakove volje, u jednostavnu se temu uvlači disonanca, simbol neprijateljskih sila te je umjeruje novim, drukčijim pravcem; iz završnih taktova kao da izbija junakov ponos i prkos. Stavak se dalje odvija u znaku sukoba i svladavanja zapreka. Zanimljiv je srednji dio (provedba), koji je u Eroici dulji, opsežniji i napetiji nego u bilo kojem simfonijskom djelu prethodnih vremena. U njemu ima i zanimljivih polifoničkih ulomaka, a donosi i potpuno novu melodijsku zamisao (...) Nakon reprize stavak završava veoma opsežnom codom koja gotovo poprima obilježja druge provedbe.“²⁶

Herriot u knjizi *Život Beethovenov* spominje kako je Beethoven na *Eroici* radio tijekom 1803. godine, a završio ju je u proljeće 1804. godine. Također, ta je simfonija bila posvećena Napoleonu Bonaparteu te slavi sjaj nove vladavine: „Na jednu temu od četiri note, koju je možda uzajmio iz uvertire 'Bastien i Bastienne', muzičar gradi ovaj silni allegro, u kojem se isprepleću sporedni motivi, gdje poskakuju najneočekivaniji ritmovi, sve do konačnog neobuzdanog razmaha orkestra, nanovo sakupljenog poput neke oduševljene vojske. Sada vidim gdje prolaze kola pobjede, u koja je Prudhon smjestio blistajućeg od mladosti, mršavog i pobjedonosnog Bonaparta, koga prate mlade žene (...)“²⁷

Vidljivo je kako Beethoven Trećom simfonijom želi slušateljima približiti svijet junaka te ono postaje glavnim svjedočanstvom o Bonaparteu.

„III. simfonija (*Eroica*). Na nju ga je potaknuo franc. poslanik u Beču, general Bernadotte; naslov *Sinfonia grande intitolata Bonaparte* (1804.). Beethoven ju je nakon Napoleonove krunidbe za cara u svibnju 1804. godine razočarano povukao i poopćio u *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo*. Opseg, struktura i sadržaj Eroice inovativni su.

²⁶ ibidem, str. 170-171.

²⁷ Herriot, E. op. cit., str. 108.

To potvrđuju 3 primjera:

- Na početku se čuju 2 kratka *tutti* – akordi: nekonvencionalna energična gesta. Slijedi jednostavna trozvučna melodija, ista kao u Mozartovoj uvertiri za *Bastien i Bastienne*. Ona se međutim pojavljuje snažno u violončelima, s uzbuđenim tremolima i sinkopama (Mozart: svijetle violine, jednostavna pratnja) i ne titra nesmetano dalje, nego puna napetosti ostaje na *cis-u*. Posvuda vlada volja i značenje.
- Prije reprize 2. rog tiho, kao iz daljine, svira glavnu temu u Es-duru nad gudačkim tremolom u B-duru (bitonalitetno). To zvuči pogrešno, a opravdano je izvanglazbenim elementima (udaljenost, itd.). Zatim tremolo buja (2 takta u skladu su s početnim akordima) i počinje repriza.
- Prije *code* Beethoven razbija gesticčku normu neobično tvrdokornim sinkopama (varijante početnih akorda): pobuđujući namjerni čin.

Drugi stavak često je izvođena *Žalobna koračnica*, 3. je stavak *Scherzo*, Finale donosi varijacije na Prometejevu temu.²⁸

²⁸ Ulrich, M. op. cit., str. 421.

5. FORMALNA ANALIZA

1. STAVAK: *Allegro con brio* – klasična sonatna forma (ekspozicija – provedba – repriza)

Ekspozicija počinje s dva kratka Es-dur akorda velike glasnoće koji podsjećaju na počasne plutone vojne počasne čete prilikom ispraćaja nekog zasluženog heroja na vječni počinak (pluton – istodobno opaljivanje svih oružja: pušaka, topova, raketa).

Provedba je najvećim dijelom glazbeno tkivo doslovno ili razrađeno iz ekspozicije, ali i novosti koje kulminiraju novom temom u „e-molu“ što je apsolutno neobično za klasičnu sonatnu formu.

Repriza: obje su teme iz ekspozicije u osnovnom tonalitetu; 1. tema je djelomično varirana, 2. tema je doslovno prenesena s istim harmonijskim odnosima, ali u drugim tonalitetima jer se radi o prevladavajućem Es-duru (u ekspoziciji je bio B-dur). Ponovno se javlja 1. tema koja je melodijski malo izmijenjena uz iste ritamske obrasce kao u ekspoziciji. Na kraju slijedi pozamašni završni dio 1. stavka u kojem Beethoven koristi glazbeno tkivo svih prethodnih dijelova stavka, a osobito se ističe često pojavljivanje 1. teme ekspozicije.

2. STAVAK: *Marcia Funebre, Adagio assai* – trodijelna pjesma (A – B – A)

2. stavak je trodijelna pjesma koja se sastoji od A B A dijela.

A dio sastoji se od malog *a* i malog *b* dijela, gdje se *a* dio proteže kroz šesnaest taktova, što su dvije velike rečenice. Mali *b* je novo glazbeno tkivo gdje završni dio *b* dijela modulira pa se vraća u početni tonalitet. Ponovno počinje *b* tema malo varirana i orkestralno obogaćena.

U velikom B dijelu, mali *a* se proteže kroz osam taktova koji ima variranu temu. Mali *b* dio je vrlo kratak koji se vraća u C-dur i temom *a* dijela.

A dio sastoji se od *a b a* dijela koji završi variranjem teme. Slijedi most s elementima *b* teme te novo glazbeno tkivo kada počinje veliki A dio s glavnom temom stavka kao na samom početku.

U završnom dijelu stavka modulacije su uglavnom pasaže sa rastavljenim akordima. Ostalo glazbeno tkivo je novo komponirano te očekivano slijedi završetak Code.

3. STAVAK: *Allegro vivace – scherzo*

Treći je stavak živahan scherzo čija se tema kreće u dinamičnom rasponu pianissima do fortissima.

Scherzo je glazbena vrsta u 16. stoljeću te sve do klasicizma nije definirano njegovo mjesto ni uloga. Upravo Beethoven je definirao scherzo te ga postepeno zamjenjuje kao treći stavak u simfonijama, gudačkim kvartetima, sonatama i sličnim djelima.

Veliki A dio sastoji se od *a i b* dijela, gdje se u *a* dijelu nalazi 1. tema te međustavak za komponiran *b* dio. Nakon međustavka od četiri takta, počinje most prema ponovnom javljanju teme u osnovnom obliku.

Veliki B dio sastoji se od dva dijela: *a* dio se proteže kroz šesnaest taktova, dok *b* dio možemo pratiti kroz nekoliko cjelina: prvi je dio velika rečenica od osam taktova, zatim osamnaest taktova unisono nekoliko dionica izvodi novo glazbeno tkivo.

Slijedi međustavak kojim se priprema ponovni nastup scherza. Nakon međustavka slijedi doslovno ponavljanje A djela koje se nastavlja do Code.

4. STAVAK: *Allegro molto – teme s varijacijama*

U uvodnom dijelu melodijskim nizom proteže se jedanaest taktova i akordima na dominantnom septakordu Es-dura koji završavaju na dominantnom septakordu Es-dura.

Prva je tema vrlo karakteristična, melodijski i ritamski te se može upamtiti odmah od prvog slušanja (kao kod Beethovenove V. simfonije), a sastoji se od dvije rečenice.

Druga se tema također sastoji od dvije rečenice od kojih prva rečenica ima motive druge teme dok je druga rečenica komponirana s različitim glazbenim tkivima.

Slijedi novi pasus koji možemo podijeliti u dva djela: prvi dio je prva rečenica s ritamskim augmentiranim prvim dijelom prve teme i pratnjom u triolama dok drugi dio slični početnoj prvoj temi s modificiranim glazbenim tkivom te taj dio možemo ponovno prepoznati kao A dio.

Treći dio iznosi temu koja se ponavlja kao pitanje i odgovor (dux i comes). Nakon međustavka s novom građom, pojavljuje se prvi motiv prve teme u kojemu se razrađuje motivička građa. Slijedi skroz novo komponirano glazbeno tkivo, ali s već upotrijebljenim skladateljskim sredstvima.

Potpuno nova građa bez ikakve sličnosti s dotadašnjom građom doprinosi dramatičnom vrhuncu provedbe kada se slično kao u provedbi prvog stavka sonatne forme pojavljuje potpuno nova tema. Slijedi tema druge provedbe kao dvostruka velika rečenica s malim predahom. Potom se izmjenjuju prvi dio prve teme i dijelovi nove teme provedbe te se poslije tema provedbe provodi sama. Slijedi izmjenjivanje prve i druge teme gdje na samom kraju nastupa Coda.

6. HARMONIJSKE KONCEPCIJE KLASICIZMA

Kompozitori rokoko stila u svojim djelima harmonijom i fakturom najavljuju klasiku. Nakon 1750. godine, polifonija ustupa umjesto homofonije te se rađaju klasična simfonija i sonata, a opera buffa zamjenjuje operu seriu. Reformirajući operu, Gluck vodeće mjesto pridaje drami umjesto glazbe, a od dramskog teksta traži jasnu radnju koja je prožeta humanističkim i etičkim vrijednostima. Njegova je harmonija pretežito dijatonska s čestim istupanjima i modulacijama. Alteracije su svedene na minimum te je faktura homofona.

U prijelaznom razdoblju od baroka prema klasici, posebno mjesto zauzima Philip Emanuel Bach koji se obratio novom homofonom stilu. Naročito u njegovim sonatama i fantazijama, značajno mjesto pripada harmoniji: neočekivane modulacije, kromatika i enharmonija, razvijen je sistem vantonalnih dominanti, istaknute su zaostajalične disonance te u rondima često donosi temu u razne udaljene tonalitete, umjesto na toniku.

6.1. Bečka klasika

Glavne karakteristike klasike su jasnoća, preglednost, ravnoteža razuma i osjećaja, uravnoteženost formalnih i sadržajnih elemenata umjetničkog djela. U potpunosti prevladava homofoni stil sa simetričnom i periodičnom građom melodije. Važnu ulogu u formiranju forme imaju harmonijska sredstva, a periodična raščlanjenost melodije postiže se kadencama. Često nastupaju kontrastne teme u kontrastnim tonalitetama pa je izlaganje teme učvršćeno u tonalnom pogledu, međustavci i razvojni dijelovi moduliraju. Kod klasičara Haydna harmonijski je kontrast važniji za izgradnju forme te bitniji od samog tematskog kontrasta.

Osnovna karakteristika harmonije klasicizma predstavlja bitan konstruktivan element glazbenog oblika. U usporedbi s kasnim barokom, posebno sa J. S. Bachom, klasična harmonija djeluje čvrsto zbog homofone strukture: melodijske figuracije vodećeg glasa i česti tipovi pratnje u jednostavnim akordskim izlaganjima malog obsega, tzv. "albertinski basovi".

U klasicizmu se dalje razvijaju neke harmonijske pojave koje su u baroku još bile rijetkost: česta upotreba moldura, a uz smanjeni septakord dolazi i dominantni nonakord kao samostalna harmonija; ta dva akorda su najdramatičnije disonance klasične harmonije. U klasicizmu se primjenjuju sve vantonalne dominante i njihovi zamjenici pomoću kojih se pripremaju i uvode ljestvični akordi, posebno kod spajanja susjednih stupnjeva.

Pojavljaju se i pravi alterirani akordi s funkcijom dominantine dominante. Novost je i povišeni II. stupanj kojeg najčešće susrećemo u sklopu V. ili V7. Kromatska ljestvica ima 15-stepenski sistem s tri enharmonizma. Modulativni plan kod klasičara vodi u udaljene tonalitete. Uz dijatonske i kromatske modulacije češće se pojavljuju i enharmonijske modulacije pomoću smanjenog četverozvuka, svih triju grupa, dominantnog četverozvuka te povećanog kvintsekstakorda.

Najjednostavniji klasični harmonijski izričaj nalazimo kod Haydna, jednog od predstavnika bečke klasike. Kod njega prevladava dijatonika. U mnogim Haydnovim sonatnim stavcima prva i druga tema su slične ili čak iste, što znači da nema tematskog kontrasta, iako postoji harmonijski kontrast T-D; važan konstruktivni zadatak pripada harmoniji, a ne tematici.

U velikom broju svojih djela, Mozart također koristi jednostavnu i kristalno jasno harmoniju, ali se služi i melodijskom figuracijom te primjenom kromatskih vanakordskih tonova. Kod vantonalnih dominanti se često pojavljuju i njihova "eliptična razrješenja"; nerijetko formirajući cijele sekventnelance dominanti. Također, Mozart se često koristi alteriranim akordima kromatskog tipa te Mozartovim kvintama. U njegovim djelima nalazimo bogatu primjenu kromatike i enharmonije koja nas uvodi u romantizam. Neuobičajeno za Mozartovo doba jest što u njegovim čistim instrumentalnim djelima možemo sresti niz medijantnih veza kromatske i privične terčne srodnosti. Razvojni dijelovi pojedinih Mozartovih sonatnih oblika pokazuju na sistem modulacija po kvintnom krugu, što će biti karakteristično i za Beethovena.

Vrhunac klasične i istovremeni početak romantične epohe označava Beethovenov opus kojeg za klasiku veže snažna formalna arhitektonika, a za romantiku intenzitet subjektivne ekspresije. Strukturalna i ekspresivna uloga harmonije su u ravnoteži.

U modulacijskim planovima sonatnih razvojnih dijelova do izraza dolaze konstruktivna i strukturalna funkcija harmonije: smišljeni raspored tonaliteta po nizovima uzlaznih ili silaznih kvinti te povremenim dužim zastancima u tonalitetima. Modulacijski planovi počinju obuhvaćati cijeli kvintni krug, primjenjujući i enharmoniju.²⁹

Osim tradicionalnog dominantnog paralelnog tonaliteta, Beethoven često primjenjuje udaljenije tonalitete za sonatnu drugu temu i za srednje dijelove sonatnog ciklusa gdje u obzir dolaze tonaliteti gornje ili donje medijante, što će kasnije prihvatiti i romantičari. Harmonijska sredstva imaju značajnu ulogu u napetom i dramatskom izrazu Beethovenove glazbe: ističe se korištenje smanjenog septakorda svih triju grupa, malog dominantnog nonakorda i razrješenjem dominantni s modulacijskim lancima po kvintnim srodnostima. Ujedno, prije Beethovena nismo susretali započinjanje kompozicije nekim drugim akordom osim T ili D. Disonantnim alteriranim akordom Beethoven započinje svoju 1. simfoniju. Skladatelj često koristi modulacije pomoću unisona gdje se pri tome podrazumijeva latentna harmonijska osnova s preznačenjem akorda.

²⁹ Peričić, V. (1987.) *Kratak pregled razvoja harmonskih stilova*. Beograd: Fond za umnožavanje nastavne literature FMU. str. 22-28.

7. HARMONIJSKI IZRIČAJ LUDWIGA VAN BEETHOVENA U III. SIMFONIJI

Harmonijski izričaj Ludwiga van Beethovena je vrlo jasan kao i odnos prema tonalitetu. Harmonijske funkcije su čiste iako se kroz simfoniju doživljavaju određene alteracije, a time i proširenje tonaliteta. Ukratko, u III. simfoniji prevladava harmonijski izričaj zrelog klasičara s otvorenim pogledom k romantizmu. Tako I. tema proizlazi iz rastavljenog toničkog kvintakorda Es-dura što nije rijetkost u Beethovenovim djelima (sonatama, simfonijama...)

1. Allegro con brio $\text{♩} = 60$ Bearbeitung von Franz Liszt.

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Third Symphony, Op. 55, 'Allegro con brio'. The score is a piano arrangement by Franz Liszt. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as 'Tutti', 'p Str.', 'cresc.', and 'p'. There are also performance instructions like 'Ra.' and '*' below the bass line. The music consists of two systems of staves.

Dio glave I. teme u nastavku stavka od 18. takta na dalje provlači se i kroz druge tonalitete. Tako je na samom kraju 18. takta pomoću kromatske terčne srodnosti izvršena modulacija u f-mol, da bi u nastavku, u 20. taktu, preko zajedničkog akorda f-as-des uslijedila modulacija u As-dur i na samom kraju 22. takta kromatskim putem nastupa povećani terckvartakord u funkciji dominante trenutnog basovnog tona B-dura koji je zapravo dominantna Es-dura. Da se radi o B-duru, govore nam 25. i 26. takt u kojima se nad tonom b javlja obrat septakorda VII. stupnja es-ges-a-c. Ton ges proizlazi iz moldur varijante B-dura.

18. Viol. *p*

23. *Ra* *

Beethoven često koristi moldur varijantu pa se tako u 345. taktu, prvog stavka, javlja dijatonska modulacija iz B-dura u Des-dura. Nakon toničkog kvartsekstakorda I. stupnja (345. takt), od 346. takta do 349. takta, javlja se rastavljeni akord molske subdominante B-dura (es-ges-b), koji postaje zajedničkim akordom s Des-durom. U nastavku (350. takt) slijedi dominantni septakord Des-dura. Ovo je modulacija izvedena za malu tercu na više što je rijetkost u klasičnoj harmoniji.

342. *p* *staccato*

347. *Ra*

Prizvuk moldura javlja se i uz proširenje tercne strukture akorda i to u dominantnom nonakordu Es-dura. Ton ces, nona dominantnog nonakorda proizlazi iz Es – moldura (388. i 389. takt, I. st.).

U Beethovenovom harmonijskom izričaju nerijetko se javlja frigijski kvintakord (temeljni oblik napuljskog sekstakorda). Nakon dominante za subdominantu (30. takt) i subdominantnog kvintakorda c-mola (31. takt), slijedi frigijski kvintakord koji u 33. taktu prosljeđuje u funkciju dominante, odnosno smanjeni septakord VII. st. c-mola.

Kao što se spomenuti alterirani akordi javljaju i u trenutku modulacija, češće se alterirani akordi javljaju u funkciji sekundarnih dominantni. Tako se u 22. taktu, II. st., javlja povećani kvintsekstakord as-c-es-fis u funkciji domimantnine dominante c-mola koji se u 23. taktu rješava u dominantu.

22 (88)

19.
cresc. *f* *p* *sf* *p*

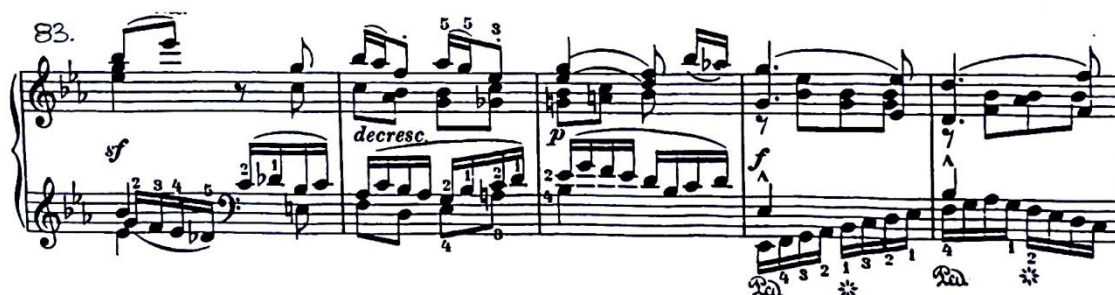
U 164. taktu, II. st., javlja se smanjeni septakord fis-a-c-es u funkciji dominantine dominante c-mola koji se u 166. taktu spaja s još jednim smanjenim septakordom h-d-f-as, odnosno, akordom koji ima dominantnu funkciju u c-molu. Spoj ovakvih dvaju smanjenih septakorda nije rijedak slučaj kod Beethovena.

163. *marcatissimo* *sf* *marcato* 2 8.....
marcato *ff*

U IV. stavku nailazimo i na sekundarnu dominantu za subdominantu. Nad pedalnim tonom tonike g-mola u 425. taktu, javlja se alterirani sekundakord as-h-d-f koji ima funkciju dominante za subdominantu koja se javlja u 427. taktu, nakon čega slijede dominantna i tonika g-mola.



U širenju tonalne osnove Beethoven uz alterirane akorde kao dominante za glavne stupnjeve koristi i sekundarne dominante za sporedne stupnjeve kao što je slučaj na kraju 83. takta, IV. stavka. Alterirani kvintsektakord e-g-b-c ima funkciju dominante II. stupnja te se u 84. taktu rješava u kvintakord II. stupnja nakon čega slijedi dominantni kvintsektakord i tonika Es-dura da bi opet na kraju takta uslijedio još jedan alterirani septakord a-s-es-ges u funkciji dominantine dominante koji se u 85. taktu rješava u dominantu.



Niz alteriranih akorada nalazimo već na samom početku I. stavka. Nakon kadencirajućeg pomaka na toniku B-dura (91.takt), kromatskom promjenom terce nastupa tonika b-mola, nakon koje u 92. taktu i prvoj dobi 93. takta slijedi terckvartakord IV. stupnja b-mola koji je zajednički akord u dijatonskoj modulaciji u Des-dur. U 94. taktu rješanjem zaostajalice des u c, slijedi mali durski septakord as-c-es-ges, septakord Des-dura. U 96. taktu nakon appoggiature tona c, slijedi smanjeni septakord h-d-f-as koji nas vodi u novi alterirani akord c-e-g-b (97. i 98. takt); 97. takt je appoggiatura, ton f na e. Taj akord c-e-g-b postaje dominantinom dominantom B-dura, nakon čega u 99. taktu slijedi dominantni septakord a zatim i nonakord s malom nonom B-dura.

F. L. III B.

Nizom alteriranih akorda dominantne funkcije i kromatskih modulacija na udaljenosti kvarte, gubi se osjećaj osnovnog tonaliteta. Tako se od 206. do 209. takta javlja dominantni septakord i njegovi obrati g-mola. Pomoću kromatske kvintne srodnosti (d-fis-a-c i g-h-d-f) u 210. taktu nastupa dominantna c-mola koja nakon narednih četiri takta, u 214. taktu, također pomoću kromatske kvintne srodnosti (g-h-d-f i c-e-g-b), prelazi u f-mol (sekstakord I.stupnja). Nakon dominante f-mola, ponovno pomoću kromatske kvintne srodnosti c-e-g-b i f-a-c-es, u 218. taktu slijedi dominantna b-mola. Nakon ove harmonijske modulativne sekvence, tonika b-mola u 219. taktu postaje zajedničkim akordom za dijatonsku modulaciju u As-dur.

202.

ff
Ra

206.

ff
Ra *

210. *non legato e legg.*

p *cresc.*
Ossia
Ra *

214.

p *cresc.*
Ossia
Ra

218.

f
Ra Ra Ra Ra
Ossia

Uz kromatske, javljaju se i enharmonijske modulacije kao što je slučaj u 65. taktu, I. stavka gdje je modulacija iz B-dura u paralelni g-mol izvršena enharmonijskom promjenom smanjenog septakorda. Nakon tonike B-dura (u 63. taktu), u 65. taktu slijedi septakord fis-a-c-es, septakord VII. stupnja g-mola kojeg u B-duru treba enharmonijski pročitati kao sekundakord VII. stupnja ges-a-c-es.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '59.', is for Violin 2 and Piano. The Violin 2 part is in the treble clef, and the Piano part is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system, labeled '65.', continues the Piano part in the bass clef. It shows a modulation from B-flat major to G minor, indicated by the change in the bass line and the appearance of a diminished seventh chord (F-sharp-A-C-E-flat) in the piano accompaniment. There are some handwritten annotations in the piano part, including a star symbol and the number '22'.

8. ZAKLJUČAK

Analizirajući i proučavajući treću simfoniju *Eroicu* shvatili smo genijalnost koja stoji tijekom njezina stvaranja.

Prvi je stavak skladan kao sjećanje na herojske borbe. Neuobičajena je nova tema u provedbi koja je u e-molu dok je stavak pisan u Es-duru. Stavak ima mnogo modulacija, neakordičkih tonova, velikih završnih dijelova, povećanih akorada, nonakorada koji su se u klasiци slabo upotrebljavali te Beethoven uvelike gleda prema romantizmu. Drugi stavak je pogrebni marš u kojemu je opisana golema tuga zbog smrti vladara. Skladan u c-molu, u harmonijskom je smislu puno jednostavniji od 1. stavka jer nema puno kromatskih modulacija i alteriranih akorada. Uglavnom se koriste klasični akordi i dijatonske modulacije. Beethoven je živost glazbenog sloga postigao mnogobrojnim neakordičkim tonovima, osobito prohodnim i izmjeničnim (svih vrsta) te ponešto zaostajalicama i ležećim tonovima. U punoj energiji trećeg stavka, ovo je tipičan klasični scherzo; složena trodijelna pjesma u kojoj su *a tema* pojedinih dijelova dominantnije od *b tema*. Harmonije su jednostavne bez puno kromatike i alteracija za razliku od 1. stavka. Vrlo dinamičan stavak, pravo veliko optimistično osvježenje nakon glazbeno – potresnog 2. stavka s izrazito morbidnom glavnom temom. Četvrti je stavak finale koji donosi varijacije na Prometejevu temu. Beethoven je skup varijacija tema koristio u ranijim skladbama; kao finale baleta *Prometejska stvorenja*, op.43, zatim kao tema Varijacija i fuga za klavir u E-duru, op.35, također nazvane *Eroica Variations*.

Ovaj diplomski rad pomogao nam je da dublje proniknemo u život i stvaralaštvo Ludwiga van Beethovena. Prepuna kontrasta i vrlo različitog raspoloženja, ova simfonija predstavlja veliki užitak za izvođače te pruža nevjerojatne emocije i vlastite doživljaje. Beethovenovo najveće instrumentalno djelo odlikuje herojstvom te nosi pečat borbe.

„Voli ga (Beethovena), njegovo djelo i zasigurno ćeš postati njegov sluga, interpret, ali ćeš i ostati svoj. Tvoja energija, tvoja toplina i tvoja ljubav zapalit će njegovu energiju, duh i ljubav u srcima muškaraca i žena i učinit će da sjaje u njima.“
(Edwin Fischer)

9. LITERATURA

- Andreis, Josip. 1989. *Povijest glazbe 2*. Sveučilišna naklada Liber. Zagreb.
- Enciklopedija klasične glazbe*. 2004. Ur. Ainsley, Robert. Znanje. Zagreb.
- Goulding, Phil G. 2004. *Klasična glazba: 50 najvećih skladatelja i 1000 djela*. V.B.Z. Zagreb.
- Muzička enciklopedija 2*. 1971 – 1977. Ur. Kovačević, Krešimir. Jugoslavenski leksikografski zavod. Zagreb.
- Michels, Ulrich. 2004. *Atlas glazbe 1*. Golden marketing – Tehnička knjiga. Zagreb.
- Michels, Ulrich. 2006. *Atlas glazbe 2*. Golden marketing – Tehnička knjiga. Zagreb.
- Peričić, Vlastimir. 1987. *Kratak pregled razvoja harmonskih stilova*. Fond za umnožavanje nastavne literature FMU. Beograd.
- Reich, Truda. 1968. *Muzička čitanka*. Školska knjiga. Zagreb.