

Danijela Đ. Stojanović¹
Fakultet umetnosti u Nišu
Univerzitet u Nišu
Srbija
Originalni naučni rad

UDK 786.2.082.2
DOI 10.5937/ZbAkU2413035S

Danijela D. Zdravić Mihailović²
Fakultet umetnosti u Nišu
Univerzitet u Nišu
Srbija

Prilog proučavanju dinamizacije reprize – sonate za klavir Ludviga van Betovena

Apstrakt: U radu se analiziraju prvi stavovi sonata za klavir Ludviga van Betovena, sa namerom da se ukaže na odnos prema reprizi, a posebno na neka specifična i inovativna rešenja. Analiza je pokazala da se izvestan broj repriza zasniva na jednostavnom ponavljanju sadržaja ekspozicije, uz nužne tonalne izmene, ali da se, pored diskretnih izmena, koje često karakterišu ovaj deo sonatnog oblika, mogu sresti i one koje drastično menjaju pomenutu ideju. Kao poseban vid prerade izdvaja se dinamizacija reprize, te se u pojedinim primerima može govoriti i o preosmišljavanju uobičajene uloge reprize, što se odražava na sveukupnu dramaturgiju sonatnog oblika. Različiti koncepti reprize prikazani su prema stepenu izmena – od jednostavnijih, koje se smatraju tipičnim, do onih koje predstavljaju nova, originalna rešenja (op. 31 br. 2, op. 53 i op. 106). Kao najjednostavniji vidovi dinamiziranja muzičkog toka reprize izdvajaju se porast akustičke dinamike, oživljavanje ritma, posebno pratećeg glasa putem tzv. ritmičkog ubrzanja. Sa aspekta strukturnog plana uočava se često sjedinjavanje susednih odseka, najčešće prve teme i mosta, ali neretko i proširenje druge teme. Intervencije na tonalnom planu takođe su značajno sredstvo dinamiziranja muzičkog toka reprize, i tu se sreću istupanja u subdominantnu sferu, medijantni odnosi, neuobičajeni koncepti prve teme i mosta u reprizi, pa čak i veoma razvijen harmonski plan druge teme. U nameri da dinamizira muzički tok reprize, Betoven katkad drastičnije narušava ideju tonalnog 'pomirenja tema', i u tom smislu treba istaći reprizu u sonati op. 78, u kojoj su jasno vidljivi (novi) razvojni procesi. Uz sve navedeno, ovaj postupak definitivno pokazuje dublje zadiranje u srž sonatnog oblika i nagoveštava buduće tokove.

Ključne reči: sonate za klavir, repriza, dinamizacija, muzički tok, Betoven

Rad primljen 15. 3. 2025.

Rad prihvaćen 8. 5. 2025.

1 <https://orcid.org/0000-0002-1716-0508>; danijela63@yahoo.com

2 <https://orcid.org/0000-0002-5510-6633>; dzdravici Mihailovic@yahoo.com

Uvod

Potreba za bavljenjem reprizom, kao sastavnim delom sonatne forme, nastaje iz želje analitičara da sagleda brojne mogućnosti ponavljanja određenog sadržaja, kao i da pokuša da objasni logiku i smisao korišćenih kompozicionih postupaka. Iako u nedovoljno promišljenom odnosu prema reprizi analitičar može da *podrazumeva* način plasiranja određenog sadržaja, jednako se, u isto vreme, može uveriti da je jednostavno ponavljanje (razume se, uz nužne izmene), tek jedan od načina njegove realizacije.

Prilikom razmatranja klasičnog sonatnog oblika, kao polazna tačka u analitičkom postupku najčešće se uzima ona koja ga postavlja kao normu, tzv. 'udžbenički model'. Štaviše, metodski postupak u objašnjenju sonatnog oblika, i reprize kao njegovog sastavnog dela, redovno predstavlja primere iz literature u kojima svaki od delova (ekspozicija, razvojni deo i repriza) poseduje određene odseke, koji se izlažu u tačno uređenom odnosu³. Kada Čarls Rozen (Charls Rosen) (1979: 35), kaže da je sonatni oblik „predstavljen u obliku recepta (za jelo koje se više ne može prirediti)” on ukazuje na činjenicu „da veliki broj sonata ima jeretičke karakteristike, ali ih pripisuje slobodi kompozitora, a podrazumeva da sonate treba da budu pisane na 'ortodoksan' način”. Otuda se i Tovi (Tovey, 1976: 301) pita: „Kada su sonatni oblici postali klasični?” Kao odgovor, on iznosi činjenicu da su Betovenovi oblici – rani, srednji i kasni – nadilazili razmišljanje ljudi koji formi pristupaju kao kalupu, umesto kao sredstvu od vitalnog značaja. To znači da bi analitički postupak trebalo da ima u vidu i činjenicu da svaki sonatni oblik (može da) ima svoje osobenosti, te da stoga, može odstupati od norme, što bi dalje značilo da se *živi* muzički sadržaj ne može uvek šablonizovati. Otuda Ivan Čavlović (1998: 193–194) sugerije da svaki element sonatnog oblika zaslužuje posebnu pažnju.

U analitičkim razmatranjima sonatnog oblika neizostavno se ukazuje na konkretne izmene reprize u odnosu na ekspoziciju, od kojih su neke odlučujuće za identitet ovog tipa forme. Budući da prva i druga tema nužno poseduju tonalni kontrast u ekspoziciji, kao uobičajene izmene reprize navode se tonalno pomirenje tema, odnosno nastup druge teme u osnovnom tonalitetu⁴, te eventualne izmene mosta s ciljem pripreme druge teme. Pored ove, ključne izmene na tonalnom planu, repriza neretko sadrži i strukturalne promene pojedinačnih odseka, kadence, fature i dr. koji utiču na oblik, ali taj nivo izmena nema većih implikacija na sveukupan tok reprize, pa ni sonatnog oblika u celini. S druge strane, reprizu, kao treći (i ponovljeni) deo sonatnog oblika odlikuju

³ Uzimajući u obzir istorijski kontekst, zapaža se sukcesivna promena samih konstituenata sonatnog oblika, ali kada je reč o predstavljanju norme, teoretičari su saglasni da se za referentnu tačku uzima sonatni oblik zrelog klasicizma.

⁴ Koncept reprize kao razrešenja može se smatrati „fundamentalnom i radikalnom inovacijom sonatnog stila zato što ona ne podrazumeva jednostavno ponavljanje nekog materijala u osnovnom tonalitetu, već razrešenje tonalne disonance na rastojanju” (Rosen, 1980: 284).

i delimična odstupanja u odnosu na koncept iznesen u ekspoziciji, jer je reč o izrazito fleksibilnoj formi.

Značajnije izmene reprize u udžbeničkoj literaturi se najčešće opisuju kao *izuzeci*, i u tom smislu se mora naglasiti da je upravo sonatni oblik karakterističan po takvom pristupu, odnosno da je najveći broj konceptualnih izuzetaka svojstven njemu. Takvo tumačenje pronalazimo kod većeg broja teoretičara (Caplin, 1998; Čavlović, 1998; Mihajlović, 1989; Skovran i Peričić, 1991), koji kao osobenosti navode sledeće: prividna (lažna) repriza, subdominantna repriza, početak druge teme u novom tonalitetu s povratkom u osnovni, obrnuta repriza, izostavljanje prve teme u reprizi i kontrapunktski spoj obeju tema u reprizi. Izdvajanje pojedinih postupaka važno je za razumevanje reprize u sonatnom obliku, ali takođe, nije dovoljno za sagledavanje konačne ideje – cilja i svrhe datih izmena.

Predmet i problem istraživanja

Srazmerno veliki, i što je još važnije, u izvesnom smislu raznorodan uzorak, kakve su Betovenove (Ludvig Van Beethoven) sonate za klavir, otežava i selekciju, tj. izbor ujednačenog uzorka. U kontekstu ovog rada, analitički uzorak ograničen je na prve stavove koji su pisani u sonatnom obliku⁵, i to od sonate br. 1 (op. 2 br. 1) zaključno sa sonatom br. 29 (op. 106). Ukupan broj analiziranih stavova je 25, nastalih u periodu od 1795–1817. godine⁶.

Namera istraživača je da se repriza u Betovenovim sonatama za klavir posmatra kao fenomen koji pokazuje određeni stepen sličnosti sa ekspozicijom, ali i veoma raznovrsna individualna obeležja, prema odlikama na tematskom, tonalnom i strukturnom planu (Sabo, 2020). Odnos prema reprizi kao *pravilnoj* ili *nepravilnoj* neće biti osnovni pristup, ali će pojedine odlike (npr. subdominantna ili lažna repriza) biti dragocene prilikom njenog opisa i sistematizacije nalaza istraživanja. Na putu ka razumevanju reprize podjednaka analitička pažnja biće posvećena i razvojnom delu, jer je njegova koncepcija implikativna za dalji muzički tok, tj. reprizu. Sama ideja komparacije na nivou ekspozicija – repriza ne može biti dovoljna za razumevanje osobenosti sonatnog oblika.

5 Stavovi sonatnog ciklusa koji imaju drugačije formalne obrasce predviđeni su za posebnu vrstu razmatranja usled dodatnih specifičnosti sadržanih u ideji ponavljanja (oblik pesme, rondo, varijacije itd.).

6 Budući da je reč o kompozitoru koji značajnije menja odnos prema obliku koji se kvalifikuje kao *zreli klasični sonatni oblik*, odlučili smo da izostavimo poslednje tri sonate (op. 109, op. 110 i op. 111), koje će, zbog svojih osobenosti, biti predmet posebnog istraživanja. Ove sonate predstavljaju jedinstvenu grupu u Betovenovom opusu (Rosen, 2002), koju odlikuje međusobna povezanost i inovativni pristup pojedinim formalnim rešenjima. Upravo je sonata op. 109 najoriginalnija po formi, kako u pogledu prvog stava, tako i u pogledu ciklusa (Kerman & Tyson, 1980: 387). Izrečeni stavovi, kao i lični uvidi koji su sa njima usaglašeni, opredelili su nas za izostavljanje poslednjih triju sonata iz ovog rada.

Problem istraživanja potiče od činjenice da za sada još uvek nema detaljnijeg bavljenja okolnostima ili sistemom izmena koje u muzičkom toku iniciraju njegovo dinamiziranje. Sagledavajući dinamizaciju muzičkog toka reprize, osvrnućemo se na osnovno značenje ovog termina. Naime, dinamizacija (grč. *dynamis* = snaga, moć) se opisuje se kao „oživljavanje, snaženje, jačanje”, pri čemu dinamizirati znači „unositi snagu, energiju u nešto, oživljavati, budriti” (Klajn i Šipka, 2008: 372). Objašnjenje termina u polju muzičke umetnosti može se naći u *Muzičkoj analizi 1* (Zatkalik, Medić, Vlajić, 2003) gde se opisuje kao „narastanje tenzije, intenziviranje aktivnosti muzičkih komponenti”. Iz datog tumačenja vidi se da je primarno shvatanje vezano za rast tenzije, pri čemu je intenziviranje aktivnosti povezano sa npr. porastom akustičke dinamike, udvajanjem ili dodavanjem glasova, porastom harmonske dinamike i sl., ali se mora istaći i to da je ta odrednica – iako naizgled jasna – ipak, prilično zamagljena, te istovremeno nužno otvara pitanje – da li se dinamizacija muzičkog toka može postići i drugim vidovima upotrebe muzičkih sredstava, i kako, s tim u vezi, možemo objasniti posledice na strukturnom planu (dobijenu formu ili neki njen deo). Za naše istraživanje svakako dragoceno zapažanje Berislava Popovića o dinamiziranju muzičkog toka kao načelnom postupku (...) „kompozitor traži i nalazi ona rešenja u svojoj kompoziciji na osnovu kojih bi smanjio, na najmanju moguću meru sveo svaki automatizam muzičkog toka i uneo u njega što više ‘deformacija’ ili oneobičavanja – sve zbog dinamiziranja muzičkog toka koje, u isto vreme, označava stepen njegove *emocionalne obojenosti*” (Popović, 1998: 118). Krug problema koji se otvara oko pojma dinamizacije očigledno je širok, ali je u ovom trenutku moguće napraviti razliku u pojačavanju intenziteta muzičkih komponenata (pojedinačno ili u sadejstvu) i izmena u ponavljanju, tj. ‘deformaciji’ muzičkog toka reprize (koje nužno ne uključuju prethodno rečeno).

Analiza izabranih primera

Analiza prvih stavova Betovenovih sonata za klavir nadovezuje se na prethodna srodna istraživanja (Bonds, 1988, Haimo, 1988, Larson, 2003, Zdravić Mihailović 2006, 2007, 2015a, 2015b, 2016, 2020) te, pored ideje da se provere ranije dobijeni nalazi, u sebi nosi i ideju izdvajanja specifičnih kompozicionih postupaka dinamiziranja muzičkog toka svojstvenog ličnom stilu. U tom smislu, metodski postupak podrazumeva objašnjenje široke palete izmena na polju reprize – od najjednostavnijih, koje se smatraju sastavnim delom reprize kao nosioca određenog ‘identiteta’ sonatnog oblika, do onih drastičnijih, koje pokazuju drugačiju, pa i suprotnu tendenciju u odnosu na uobičajeni pristup. Stoga ćemo ukupan uzorak posmatrati kroz tri veće grupe primera, sa prikazom različitih vidova dinamizacije reprize u sonatnom obliku, i to od najjednostavnijih do najsloženijih izmena, sa svim varijetetima koji postoje u grupama izdvojenih primera.

Pregled sonatnih oblika prema stepenu dinamizacije reprize		
I GRUPA	Očuvane, uobičajene reprize: op. 2 br. 1, op. 2 br. 2, op. 14 br. 2, op. 22, op. 28, op. 79, op. 81a, op. 90	Reprize koje sadrže manji stepen izmena: Op. 2 br. 3, op. 7, op. 10 br. 3, op. 13, op. 14 br. 1, op. 49 br. 1, op. 49 br. 2, op. 57, op. 78, op. 101
II GRUPA	op. 10 br. 1, op. 31 br. 1, op. 31 br. 3, op. 106	
III GRUPA	op. 10 br. 2, op. 31 br. 2, op. 53	

Primer 1: Pregled sonatnih oblika prema stepenu dinamizacije reprize

Iz priložene Tabele (Primer 1) može se uočiti da su najbrojnije reprize u kojima nema značajnijih prerada, ali se dinamizacija muzičkog toka ostvaruje različitim sredstvima (promena ritma, strukture pojedinačnih odseka, tonalnog plana, akustičke dinamike i sl.). Među reprizama u kojima se sasvim dosledno realizuju svi odseci iz ekspozicije⁷ može se zapaziti njen 'buran' povratak, jer, kao npr. u prvom stavu sonate op. 2 br. 1 dolazi sa porastom akustičke dinamike (*forte*), i u tom smislu se doživljava kao vrhunac započete kulminacije u razvojnom delu, pa, i pored činjenice da se ona sama ne menja, promenljiv je odnos prema 'svetlu' u kojem ona nastupa⁸. Slično je i sa sonatom op. 2 br. 2, s tim što je prva tema neznatno skraćena, ali je ovde daleko interesantniji tonalni okvir druge teme u ekspoziciji, kao i u reprizi – dakle, koncept sonatnog oblika – nego same reprize⁹.

U pojedinim primerima (op. 2 br. 3, op. 7, op. 10 br. 3, op. 13, op. 14 br. 1, op. 49 br. 1, op. 49 br. 2, op. 57, op. 78 i op. 101) reč je o odstupanjima u reprizi koja ne narušavaju u većoj meri njene atribute, ni njenu jasnu funkciju, ali su zastupljene pojedine promene, kao npr. skraćivanja ili proširenja manjeg obima, te tonalne izmene u pojedinim odsecima. Tako se u prvom stavu sonate op. 14 br. 1 dinamizacija početnog toka reprize ogleda u intenziviranju ritma; pokret osmina u pratećem glasu zamenjen je pokretom šesnaestina¹⁰, što doprinosi porastu tenzije, pri čemu se ona dodatno pojačava porastom

⁷ Ovde mislimo pre svega na prve stavove sonata op. 2 br. 1, op. 14 br. 2, op. 22, op. 28, op. 79, op. 81a op. 90.

⁸ Pojedini autori u tome vide tipičan Betovenov lični pečat (Kerman&Tyson, 1980: 379).

⁹ Tonalni plan ekspozicije je: prva tema A-dur, druga tema e-mol, G-dur, B-dur, D-dur, E-dur, dok je u reprizi početak druge teme u istoimenom molu, pri čemu se do osnovnog tonaliteta dolazi kretanjem analognom ekspoziciji (a-mol, C-dur, Es-dur, G-dur, A-dur). Čarls Rozen podseća da Betoven u svojim ranim sonatama do dominantnog tonaliteta dolazi tokom ekspozicije, ali na taj način što „često najpre uspostavlja jedan udaljeniji tonalitet” (Rozen, 1979: 474).

¹⁰ Sličan postupak primenjen je i u sonati op. 57, gde je umesto ritmičkog unisona u početnom toku prve teme u ekspoziciji, u reprizi uveden prateći glas u pokretu triola, dok se tonalni plan obogaćuje izlaganjem

akustičke dinamike (umesto *piana* iz ekspozicije koristi se *forte*)¹¹. Pored intervencija na aktivnostima pojedinačnih komponenata, ponekad se prerada reprize odvija u pravcu 'osvežavanja' na tonalnom planu. U prvom stavu sonate op. 49 br. 2 most u reprizi, pored istupanja u subdominantnu sferu (takt 73–79), dobija i karakteristične motive triole pozajmljene iz odseka B₂ druge teme. Ovakvi postupci, iako diskretni, daju reprizi drugačiju 'boju' i čine da se muzički tok oživi na nov način. Sličan postupak koristi se i u sonati op. 7, gde se prva tema i most neznatno skraćuju, a veći deo toka mosta u reprizi odvija se u subdominantnom tonalitetu, As-duru (takt 202–213).

Korak dalje u preosmišljavanju sadržaja ekspozicije može se videti u reprizi sonate op. 10 br. 3 u D-duru, gde dolazi do sažimanja prve teme i mosta¹², pri čemu se ponovljena (druga) rečenica perioda prve teme sjedinjuje sa sadržajem mosta u reprizi. Posebna zanimljivost u ovom primeru jeste tonalitet druge teme, tj. odseka B₁, jer se ciljani (dominantni tonalitet, A-dur) dostiže tek u odseku B₂ (tonalni plan odseka B₁ je h-mol – fis-mol, a odseka B₂ fis-mol – A-dur). U reprizi, most 'izvire' iz dela prve teme, ali sa neznatnim modifikacijama i modulacijom u e-mol (nadalje se, po sličnom principu iz ekspozicije, iz e-mola modulira u h-mol, a potom u odseku B₂, iz h-mola u D-dur). Ovakva neuobičajena tonalna kretanja tokom ekspozicije nalaze svoj 'odgovor' u reprizi, dok je na tematskom i strukturnom planu reč o sasvim diskretnim izmenama. S druge strane, repriza u prvom stavu sonate op. 13 donosi most (t. 207–219) koji je nov, odnosno 'izrasta' iz prve teme (tonaliteti su Des-dur, es-mol, f-mol) i vodi do dominante f-mola (Skovran i Peričić, 1991: 422). Tako druga tema počinje u subdominantnom tonalitetu, ali se u njenom toku (u odseku B₁) ustaljuje osnovi tonalitet. Pored tonalnih promena, reprizu odlikuje i značajnije skraćenje, jer se od četiri rečenice prve teme u ekspoziciji, u reprizi javlja samo prva, dok je druga prerasla u most. Iako opisane izmene u reprizi ne zahvataju veće transformacije, ipak se može reći da je kao sredstvo dinamizacije upotrebljena harmonska komponenta (modulacije po sekundno uzlaznoj sekvenci) uz 'sabijanje' muzičkog toka (skraćenje u kombinaciji sa novim tematski sadržajem). Na sličan način Beethoven oblikuje i prvi stav sonate op. 78. Iz početnog tonaliteta, Fis-dura, u mostu u ekspoziciji se najpre odlazi u paralelni mol (dis-mol), a potom u Cis-dur, tonalitet druge teme. U reprizi se nakon prve teme u osnovnom tonalitetu, javlja niz tonaliteta koji je – na rastojanju – povezuje sa drugom temom (u osnovnom tonalitetu). Naime, pored proširenja, kao sredstvo za dinamizaciju

većeg dela druge teme u istoimenom tonalitetu (F-duru), sa povratkom u osnovni tonalitet, f-mol.

11 Detaljnija analiza prvih stavova sonata op. 14 br. 1 i op. 49 br. 1 može se naći u: Zdravić Mihailović, 2006.

12 Sažimanje ovih odseka odlikuje i sonatu op. 2 br. 3, gde proširenje prve teme iz ekspozicije postaje inspiracija za izmenu mosta u reprizi (skok kvarte naviše u pratećem glasu, takt 147). Drugi deo sadržaja mosta, koji je zasnovan na novom motivu, je očuvan. Donekle slična ideja vidljiva je u prvom stavu sonate op. 101, u kojoj se prva tema i most u reprizi stapaju u jedinstvenu celinu, uz neznatne izmene na tematskom planu, ali je zanimljivije to što prva tema u stvari počinje istoimenim molskim tonalitetom (a-mol, takt 55–58), a zatim nastavlja kretanje u osnovnom tonalitetu.

muzičkog toka kompozitor aktivira harmonsku komponentu, tako da se tonalitet druge teme (Fis-dur) dostiže kroz gis-mol, E-dur, fis-mol, te subdominantni H-dur u kome se jasno kadencira (takt 75–76). Ovakav razvojni proces u reprizi može se opisati kao ‘produžena ruka’ razvojnog dela, budući da je on srazmerno kratak (ekspozicija ima 40 taktova, dok razvojni deo svega 18). Opisani razvoj (takt 64–79) donekle podseća na tzv. „prevremenu reprizu”, što znači da je ona otpočela pre nego što su se u muzičkom toku ‘stekli uslovi za to’. U ovakvoj reprizi „očekivani tonalitet se uspostavlja kasnije, u toku prve teme, u okviru mosta ili tek u drugoj temi” (Sabo, 1994: 87)¹³.

U okviru druge grupe sonata zastupljeni su primeri izrazitije dinamizacije reprize, usled intervencija, pre svega, na tonalnom i strukturnom planu. U prvom stavu sonate op. 10 br. 1, u c-molu, raskošan tonalni opseg mosta u ekspoziciji na putu do paralelnog tonaliteta, u kome počinje druga tema, sadrži čak četiri tonaliteta koji se nižu po tercama naniže (As-dur, f-mol, Des-dur, B-dur). Reč je o proširenoj rečenici, koju odlikuje prilično ‘labava’ sekvenca (Despić, 1989: 50). U reprizi, nakon prve teme koja je skraćena (nedostaje druga rečenica)¹⁴, javlja se most koji otpočinje u Ges-duru (polarnom tonalitetu), a zatim, kao ‘odgovor’ na kretanje iz ekspozicije, modulira u tonalitet donje terce, es-mol, nakon čega se duže zadržava u subdominantnom f-molu. Naročita izmena reprize sadržana je u činjenici da se druga tema praktično izlaže dvostruko – prvi put (takt 215–232) u subdominantnom tonalitetu, sa modulacijom u osnovni tonalitet, c-mol (što asocira na subdominantnu reprizu), a zatim ‘regularno’, u osnovnom tonalitetu, uz očuvanje tematskih i strukturnih obeležja (takt 233–271).

Sonata op. 31 br. 1 svedoči da se Betoven već „usudio da se potpuno oslobodi dominante kao pomoćnog tonaliteta” (Rozen, 1979: 474), jer iz osnovnog tonaliteta, G-dura, za drugu temu bira terčno srodni tonalitet, H-dur (koji se prožima sa istoimenim molom)¹⁵. Pored toga, i prvu temu u ekspoziciji odlikuje smelost na tonalnom planu; u stvari, Betoven već na početku zahvata dominantni tonalitet, jer se prva rečenica završava potpunom autentičnom kadencom D-dura. Sekventno ponovljena rečenica (F-dur, C-dur) dodatno destabilizuje harmonski tok prve teme, ali se ona ipak zaokružuje u osnovnom tonalitetu (takt 23–30). Raskošan tonalni plan prve teme iz ekspozicije u reprizi se svodi na dva tonaliteta (G-dur i D-dur), sa povratkom u G-dur. Značajno skraćanje prve teme i mosta u reprizi¹⁶ čini početni tok reprize kompaktnijim, i tonalno

13 U tumačenju Anice Sabo razvojni proces odnosi se na početni tok reprize, sa naknadnim dostizanjem osnovnog tonaliteta, te se u navedenom primeru ne može povući dosledna paralela sa takvim postupkom. Ipak, zajednički imenitelj jeste središnji tip izlaganja (umesto ekspozicijskog), što drugoj temi (naročito) daje poseban status u reprizi.

14 Prva tema u ekspoziciji sastoji se iz dve lančano povezane rečenice od 22 (4+4+8+6) + 9 taktova, dok se u reprizi druga rečenica (9) izostavlja.

15 Inače, Betoven koristi ovaj obrazac u svojim kasnijim sonatama, kao npr. u Valdštajn, Apasionati i Hamerklavir sonati, dakle u onima koje su nastale nakon Hajligeštatskog testamenta iz 1802. godine (Lockwood, 2003).

16 U ekspoziciji ovi odseci traju ukupno 64 takta, dok u reprizi svega 23.

stabilnijim, ali se u tokom mosta (takt 209–216), shodno ideji iz ekspozicije, vrši modulacija u submedijantni tonalitet, E-dur. Tokom druge teme, takođe prema modelu iz ekspozicije, prožimaju se istoimeni tonaliteti (E-dur, e-mol), ali se nakon toga dostiže osnovni tonalitet, G-dur. Ipak, svojevsna dinamizacija početnog toka reprize izazvana je aktiviranjem melodije i ritma (punktirani ritam, kao i učestalo ponavljanje stakato osmina u akordskoj fakturi isprekidano pauzama, u uzlaznom melodijskom kretanju, dato je na manjem ‘prostoru’). S druge strane, kao svojevsna ‘kompenzacija’ znatnog skraćenja početnog dela reprize, javlja se proširenje druge teme, koja je po strukturi period (ideja ispisane repeticije), u osnovnom tonalitetu. Ovakav postupak na izvestan način stabilizuje muzički tok, i definitivno svedoči da je princip preovladavanja osnovnog tonaliteta u reprizi (još uvek) od izuzetne važnosti. Donekle sličan koncept pokazuje i repriza sonate op. 31 br. 3, s tim što je most potpuno izostavljen, dok su obe teme date u osnovnom tonalitetu i uglavnom očuvane (druga tema sadrži veće unutrašnje proširenje, koje čini finu razliku između najjednostavnijeg vida ponavljanja sadržaja ekspozicije i reprize ‘začinjene’ diskretnim dodacima.

Opsežan sonatni oblik prvog stava sonate za klavir op. 106 pokazuje takođe promene na relaciji prva tema – most, i to na više nivoa. Pored toga što je repriza znatno proširena (druga rečenica perioda prve teme u ekspoziciji ima 9, a u reprizi 15 taktova), sa stanovišta dinamiziranja muzičkog toka daleko je značajnija činjenica da se porast tenzije dobija time što se aktivira ritam, ali i promena fakture, jer vodeći glas dobija novu kontrapunktsku liniju u basu (od takta 233). Dostignut osnovni tonalitet, B-dur, i početno izlaganje prve teme napušta se, i hromatskim putem vrši se modulacija u submedijantni tonalitet Ges-dur, kao svojevrni odgovor na medijantni tonalitet u ekspoziciji (B-dur, G-dur). Pored toga, u širenju dimenzija prve teme i stvaranju tenzije značajnu ulogu ima sekventno ponavljanje osnovnog motiva za sekundu naviše, koji u reprizi dobija relativne melodijske i ritmičke izmene, gde punktirani ritam naročito doprinosi dinamičnosti pokreta¹⁷. Uz postepeno pojačavanje akustičke dinamike dolazi do vrhunca u 247. taktu, gde se prva tema završava autentičnom kadencom u Ges-duru, nadovezujući se na most. Uobičajeno, u njemu se priprema osnovni tonalitet u kome se bez većih izmena izlažu obe teme.

Treća grupa sonata obuhvata one primere u kojima repriza pokazuje smelija odstupanja od ekspozicije. U sonati op. 10 br. 2 u F-duru, prva tema u reprizi beleži dvostruki nastup, i to najpre u D-duru, submedijantnom tonalitetu (takt 118–129), tzv. „prividna (lažna) repriza” (Skovran i Perićić, 1991: 241), a nakon prelaza (takt 130–136) koji dovodi do osnovnog tonaliteta, izlaže se ponovo (takt 137–144), bez početnog segmenta (2+2). Izostavljanje inicijalnog motivskog sadržaja može doći kao

17 Na ovom mestu posebno se pokazuje potreba za saglasnošću sa stavom Berislava Popovića koji, objašnjavajući ideju varijacionih formi, ističe da relativne izmene motiva i karakterno variranje tema neuporedivo više od drugih postupaka, deformišu početna stanja (izglede) motiva, odnosno tema, te, samim tim, značajno dinamiziraju muzički tok (Popović, 1998: 39).

posledica njegovog prethodnog dvostrukog pojavljivanja – na početku lažne reprize, te na početku prelaza (mosta)¹⁸ koji spaja dve pojave prve teme. Budući da je pomenuti sadržaj mosta iskorišćen ‘ranije’ (između dve verzije prve teme), njegovo plasiranje izostaje ‘na svom mestu’ (između prve i druge teme). Tercno srodni odnosi, postavljeni u ekspoziciji (prva tema u F-duru, most u a-molu i druga tema u C-duru) reflektuju se na sličan princip tonalnog mišljenja u reprizi (lažna repriza u D-duru, ‘prava repriza’ u F-duru, pri čemu odsek B₁ (145–168) dobija unutrašnje proširenje sa istupanjem u As-dur). Stoga, izvesna tonalna nestabilnost nije odlika samo početnog toka reprize.

Od tri sonate iz op. 31, druga sonata pokazuje najsmelija rešenja kada je u pitanju koncept reprize, premda, već prva tema nagoveštava neka idejna rešenja. Smena laganog (*Largo*) i brzog tempa (*Allegro*) u početnom toku prve teme (d-mol), gradi rečenicu sa polukadencom na dominantu (takt 1–6). Tonalnim skokom počinje druga rečenica (F-dur, takt 7–21), u vidu sekventnog ponavljanja, ali se vraća u osnovni tonaliteta i dalje razvija u rečenicu znatno većih dimenzija, koja završava potpunom autentičnom kadencom. Ova ‘provokacija’ na nivou tempa, tonaliteta i strukture inicira dalje eksperimentisanje tokom razvojnog dela, ali i u reprizi. Naime, razvojni deo takođe počinje u laganom tempu (takt 93–98) slično ekspoziciji: „ako se izvede ponavljanje ekspozicije i sasluša ceo kružni oblik, novo predstavljanje razvojnog dela posle nekoliko taktova samo postaje efektivnije” (Rozen, 1979: 490). Iako se nakon bogatog tonalnog plana u razvojnog delu (e-mol, h-mol, fis-mol, h-mol, C-dur) muzički tok vraća u osnovni tonaliteta, d-mol, u kome otpočinje repriza, ne znači da je harmonska komponenta iscrpljena. Naprotiv, prva tema u reprizi sadrži jedan rečitativni odlomak¹⁹ od šest taktova, koji izvire iz inicijalnog motiva (takt 1–2 u ekspoziciji, odnosno takt 143–148 u reprizi). Zanimljivo je zapažanje pojedinih teoretičara (Damschroder, 2016: 136) da rečitativ završava istim pokretom sekunde naniže (g–f) koji potiče iz pokreta osmine note iz ekspozicije (*Allegro*, takt 2–3), na koji se dalje nadovezuje četvorotaktna rečenica (ponavljanje sadržaja iz ekspozicije, takt 148–152), takođe sa polukadencom na dominantu osnovnog tonaliteta. To je ujedno i čitava repriza prve teme, jer se u daljem toku javlja drugi rečitativni odlomak novog sadržaja (Skovran i Peričić, 1991: 234), ali u odnosu terčno uzlazne sekvence, što po sebi, stvara određeni stepen tenzije, dok je i materijal mosta (takt 159–168) potpuno nov²⁰.

18 Ovdje je važno napomenuti da je termin most delimično opravdan, jer se i zaista radi o tematskom materijalu mosta iz ekspozicije, uključujući i njegovu harmonsku ulogu (modulacija iz D-dura u F-dur), premda je reč o nastupima iste teme (a ne prve i druge teme).

19 Zanimljiv je podatak da je Beethoven 1816. godine nameravao da uz svoje klavirske sonate, koje se, smatraju obrascima apsolutne muzike, izloži i tekst koji ga je inspirisao pri njihovom stvaranju, kako bi ih što više približio slušaocima. „Da je tako učinio, ova dela bi danas spadala u svojevrsnu programsku muziku, što samo pokazuje koliko granice apsolutne i programske muzike mogu biti uslovne, kao što je i pitanje ‘sadržaja’ u muzici uvek, donekle, sporno i relativno” (Despić, 2004: 70).

20 Za razumevanje ovakvog koncepta reprize važna je činjenica da materijal ‘originalnog’ mosta ispunjava razvojni deo, tako da bi njegovo ponovno korišćenje izazvalo izvesnu monotoniju u muzičkom toku.

143 Largo
pp (una corda) con espressione e semplice
d: D⁶ 7 (VII⁷) 9

148 Allegro
p (tre corde)
t 4-3 D⁶₅ t (D⁶₄) t⁶ D⁶₅ t (D⁶₄) t⁶ D⁶₅₋₅ s⁴⁻³(t⁶₄) s⁶ -VII⁶_D k⁶₄ D

153 Largo
pp (una corda) con espressione e semplice
f: D⁶ 9 7 9 t

Primer 2: Betoven: Sonata za klavir op. 31 br. 2 (takt 143–158)

Pored toga što se ne prati ideja ponavljanja sadržaja ekspozicije na relaciji prva tema – most, zapaža se i nastavak tonalne nestabilnosti, jer se most većim delom svoga toka odvija u fis-molu (takt 159–162) i g-molu (takt 163–167), da bi se tek neposredno pred nastup reprize napustio g-mol i dostigao osnovni tonaliteta, d-mol (takt 168).

Druga tema ponavlja se doslovno, kao i završna grupa (neznatno proširenje ima za cilj jednostavno kadenciranje). Ovaj stav pokazuje preosmišljavanje dramaturgije sonatnog oblika, dok sa aspekta dinamizacije reprize svedoči o efektnom sadejstvu melodije, harmonije i strukture, ali istovremeno i fature, uz minimalni pad akustičke dinamike. Naboj je postignut na znatno manjem 'prostoru' zahvaljujući intervencijama na pomenutim planovima. Iako je tradicionalni odnos prema reprizi u sonatnom obliku podrazumevao izmene u okviru mosta²¹, tj. njegovo korišćenje za neki novi harmonski obrt, kako bi se izbegao utisak šablonskog ponavljanja materijala iz ekspozicije ili harmonska monotonija koju bi izazvalo preovlađivanje osnovnog tonaliteta (Skovran i Peričić, 1991: 233), ovakvo redefinisane sadržaja prve teme i mosta daleko nadilazi

²¹ Upravo „tačka tranzicije”, gde je repriza u osnovnom tonalitetu, dok je ekspozicija bila u nekom drugom, „uvek mora da se ponovo napiše” (Cook, 1987: 274).

uobičajene koncepte. Postupak je, evidentno, iskorišćen 'na svom mestu', ali na način koji daleko nadilazi ideju 'harmonskog osvežavanja'.

Delimičnu srodnost u transformaciji reprize pokazuje i prvi stav sonate op. 53 (Valdštajn), jer su zajednički postupci usmereni na izmene prve teme u reprizi, sa naročitom ulogom harmonije (premda je u oba slučaja repriza otpočela regularno, u osnovnom tonalitetu). Naime, tonalna shema prve teme iz ekspozicije (C-dur, B-dur, c-mol) usled razvojnih procesa, dodatno je obogaćena novom modulacijom u Es-dur, ali je znatno veći energetski potencijal sadržan u izbegavanju polukadence (ton g iz ekspozicije), tj. u upotrebi varljive kadence (c: D–t–VI), (takt 166–168), kao i sekundno uzlazne sekvence (Des: D–T–VI, takt 168–170, te Es: D–T), uz istovremeno aktiviranje melodije, ritma, harmonije, uz promenu fakture (takt 171–174). Naime, nizanjem umanjenih četvorozvuka (h-d-f-as; fis-a-c-es), u pokretu šesnaestina, dolazi se do tenzije koja se razrešava na dominantni c-mola, odnosno na tonici istoimenog dura (takt 174), gde počinje most.

Harmonic analysis of measures 166-174:

Measure 166: $c: D$ (7) t VI (VI) $Es: D$ (VI)

Measure 171: T II^7 VII^4_3 $c: VII^6_{D5}$ (7)

Measure 173: D DD^6_5 D (7) T

Primer 3: Betoven: Sonata za klavir op. 53 (takt 166–174)

Oneobičavanje reprize dodatno je postignuto tonalnim planom druge teme, koji, kao refleksiju na medijantni tonalitet druge teme u ekspoziciji (E-dur) ima submedijantni tonalitet, A-dur (takt 196–199), čemu prethodi odlazak u a-mol. Ovo tonalno 'iskliznuće' odlikuje samo prvu rečenicu perioda druge teme, dok je ostatak reprize sproveden bez većih izmena²².

Zaključak

Razmatranje reprize u sonatnom obliku jednako svedoči da je srazmerno mali broj ovog dela forme napisan sa idejom jednostavnog ponavljanja sadržaja ekspozicije uz nužne (tonalne) izmene (up. Rozen, 1979). Ključni razlog takvog odnosa kompozitora prema reprizi sadržan je u činjenici da postupak ponavljanja, doslovnog ili sa minimalnim izmenama, čini da je muzički tok u stvari 'zamrznut', dok se suprotnim postupkom, posebno kakvim radikalnijim 'poremećajem' oslobađaju energetske potencijali, i postiže se – u manjoj ili većoj meri – njegovo oživljavanje.

Najjednostavniji vidovi dinamiziranja muzičkog toka reprize prepoznati su kroz promene na polju akustičke dinamike u smislu njenog porasta (op. 2 br. 1 i op. 2 br. 2), oživljavanje pratećeg glasa putem tzv. ritmičkog ubrzanja (op. 14 br. 1, op. 49 br. 2, op. 57) ili sjedinjavanje susednih odseka, najčešće prve teme i mosta (op. 2 br. 3, op. 10 br. 1, op. 10 br. 3, op. 101). Takođe, porast aktivnosti muzičkih komponenata odvija se i u sažimanju, sabijanju odseka (op. 13, op. 31 br. 2, op. 31 br. 3), ali i u njihovom proširenju (op. 10 br. 3, op. 31 br. 3, op. 78, op. 106).

Sa aspekta tonalnog plana, uočava se često istupanje u subdominantnu sferu, uglavnom kraćeg trajanja, u mostu (u sonatama op. 49 br. 2 i op. 7), a ponekad i na početku druge teme, sa povratkom u osnovni tonalitet (op. 13). Sasvim je neuobičajen koncept reprize poput onog u sonati op. 10 br. 1, gde druga tema ima dvostruki nastup (u subdominantnom, pa u osnovnom tonalitetu), jer su, inače, proširenja te vrste u drugoj temi retka (ovakva repriza donekle je slična subdominantnoj reprizi i karakteristična je za prvu temu, dok se druga tema najčešće 'čuva', kao stožer sonatnog oblika). U nameri da dinamizira muzički tok reprize, Betoven katkad ne sledi ideju tonalnog 'pomirenja tema', i u tom smislu treba istaći reprizu u sonati op. 78, gde je dinamizacija nastala proširenjem koje je posledica razvojnog procesa (upor. Zdravić Mihailović, 2020: 114).

Promene na muzičkim planovima u reprizi ne mogu se pratiti izolovano od promene odnosa kompozitora prema sonatnom obliku, pa se tako može zaključiti da su u kasnijim opusima (opet, ne nužno)²³ zastupljene radikalnije izmene reprize. Kao najudaljeniji primeri u odnosu na uobičajeni status reprize stoje op. 31 br. 2, op. 53 i op. 106. U ideji reinterpretacije sadržaja ekspozicije došlo se (čak) do formiranja novog sadržaja

22 Stav se završava veoma opsežnom kodom, ali u kontekstu rada njome se nećemo detaljnije baviti. Poznato je da se upravo u Betovenovim delima koda široko razvija, čineći da se tada sonatni oblik može percipirati i kao četvorodelna forma (Skovran i Perićić, 1991: 238).

23 Na primer, Betoven je želeo da sonatu op. 79 nazove sonata „facile” ili „sonatina”. Zanimljivo je da pojedini teoretičari (Newman, 1972 prema Tovey, 1935) smatraju da je ona u stvari neoklasično delo, sa iznenađenjima na polju sintakse i harmonije.

u pojedinim odsecima, što je upravo u suprotnosti sa primarnom karakteristikom reprize, tj. idejom ponavljanja. U skladu sa ranijim zaključcima (upor. Zdravić Mihailović, 2015), gde je pronađeno da bogatstvo tonalnog plana reprize može doći kao odgovor na skromiji harmonski plan razvojnog dela, u analiziranim primerima to se može videti u prvom stavu sonate op. 78. S druge strane, prvi stav sonate op. 31 br. 2 svedoči da je harmonska nestabilnost reprize moguća i pored toga što je razvojni deo ostvario svoju uobičajenu ulogu. Isto se može reći i za sonatu op. 106 (gde se harmonija, a posebno polifonija, uz porast dinamike, naročito intenziviraju u reprizi). Upotreba medijantnih odnosa u ekspoziciji često inicira 'odgovor' u reprizi upotrebom submedijante, pre uspostavljanja osnovnog tonaliteta. Generalno, destabilizacija harmonskog plana druge teme (op. 2 br. 2, op. 10 br. 1, op. 10 br. 3, op. 13, op. 31 br. 1, op. 53), koja je temelj sonatnog oblika, na poseban način dinamizira muzički tok. Uz sve navedeno, ovaj postupak definitivno pokazuje dublje zadiranje u srž sonatnog oblika i nagoveštava buduće tokove.

REFERENCE:

1. Bonds, Mark Evan. 1988. *Haydn's False Recapitulations and the Perception of Sonata Form in the Eighteenth Century*, diss., Harvard University.
2. Caplin, William E. 1998. *Classical form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: University Press.
3. Cook, Nicholas. 1987. *A guide to musical analysis* London & Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd.
4. Čavlović, Ivan. 1998. *Nauka o muzičkim oblicima*. Sarajevo: Univerzitetska knjiga.
5. Damschroder, David. 2016. *Harmony in Beethoven* (eBook). Cambridge University Press.
6. Despić, Dejan. 1989. *Kontrast tonaliteta*. Beograd. Univerzitet umetnosti u Beogradu.
7. —. 2004. *Muzički stilovi*. Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
8. Haimo, Ethan. 1988. "Haydn's Altered Reprise", *Journal of Music Theory* 32, 335–351.
9. Kerman, Joseph, Alan Tyson. 1980. "Beethoven, Ludwig van", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley (Ed.), London: Macmillan Publishers, 378–388.
10. Klajn, Ivan i Milan Šipka. 2008. *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Novi Sad: Prometej.
11. Larson, Steve, 2003. "Recapitulation Recomposition in the Sonata-Form First Movements Haydn's String Quartets: Style Change and Compositional Technique", *Music Analysis* 22, 139–177.
12. Lockwood, Lewis. 2003. *Beethoven: The Music and the Life*. New York, NY: W. W. Norton & Company.
13. Mihajlović, Milan. 1989. *Muzički oblici*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Knjaževac: Izdavačka organizacija Nota, Novi Sad: Zavod za izdavanje udžbenika.
14. Newman, William S. 1972. "Beethoven", in *The sonata in the classical era*. New York: W. W. Norton & Company, INC. 501–542.
15. Popović, Berislav. 1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.
16. Rosen, Charles. 1980. *Sonata Forms*. New York – London: W. W. Norton & Company.
17. —. 2002. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven: Yale University Press.
18. Rozen, Čarls. 1979. *Klasični stil – Hajdn, Mocart, Betoven*. (prev. Branka Lalić i Ivan Stefanović). Beograd: Nolit.

19. Sabo, Anica. 1994. „Aleksandar Obradović: Koncert za violinu i gudačke instrumente i muzika za klavir i gudače”, *Novi zvuk*, (3), 85–96.
20. —. 2020. *Ispoljavanje simetrija u muzičkom toku. Metodološka pitanja*. Beograd: Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti.
21. Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić. 1991. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
22. Tovey, Donald Francis. 1976. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analysis*. New York: AMS Press.
23. Zatkalik, Miloš, Milena Medić i Smiljana Vlajić. 2003. *Muzička analiza I*. Beograd: Clio.
24. Zdravić Mihailović, Danijela. 2006. „Vidovi dinamizacije reprize u sonatnom obliku klasičara”. *Časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu Nasleđe*, (4), 131–137.
25. —. 2007. „Specifičnost dramaturgije sonatnog oblika kao odraz dinamizacije reprize u prvom stavu simfonijskog ciklusa – Franz Jozef Hajdn: *Londonske simfonije*”. u Dimitrije O. Golemović (ur.): *Tradicija kao inspiracija*. Vlado S. Milošević: kompozitor, etnomuzikolog i pedagog, zbornik radova, Banja Luka: Akademija umjetnosti, Muzikološko društvo Republike Srpske, 217–225.
26. —. 2015a. *Fenomen reprize u sonatnom obliku – prvi stavovi gudačkih kvarteta Franca Jozefa Hajdna*. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti i Centar za naučnoistraživački rad SANU i Univerziteta u Nišu.
27. —. 2015b. „Osobnosti kompoziciono-tehničkih rešenja reprize u sonatnom obliku klasičara”. u S. Marinković i S. Dodik (ur.): *Tradicija kao inspiracija*. Vlado S. Milošević: kompozitor, etnomuzikolog i pedagog, zbornik radova, Banja Luka: Akademija umjetnosti, 421–436.
28. —. 2016. “Classical Sonata Form in Serbian Music Textbooks”. *Facta Universitatis – Visual Arts and Music*, 2(1), 31–36.
29. —. 2020. „Treatment of Recapitulation of the First Movements in the Sonata Form of Beethoven's String Quartets Op. 18”. *Facta Universitatis – Visual Arts and Music*, 6(2), 105–115.

A Contribution to the Study of the Dynamisation of the Recapitulation in Ludwig van Beethoven's Piano Sonatas

Abstract: This paper analyses the first movements of Ludwig van Beethoven's piano sonatas to examine approaches to the recapitulation, with particular focus on certain specific and innovative solutions. The analysis reveals that while some recapitulations rely on a straightforward restatement of the exposition's material, accompanied by necessary tonal adjustments, others feature subtle modifications typical of this sonata-form section, as well as instances that radically transform the traditional concept. A notable form of transformation is the dynamisation of the recapitulation, where, in some cases, a reconsideration of the recapitulation's customary function can be observed, significantly impacting the overall dramaturgy of the sonata form. Different concepts of the recapitulation are presented according to the degree of alteration, ranging from simpler, conventional changes to new, original approaches (notably in Op. 31 No. 2, Op. 53, and Op. 106). The most basic forms of dynamisation involve increased acoustic

dynamics, rhythmic revitalisation, and particularly the introduction of accompanying voices through so-called rhythmic acceleration. Structurally, frequent fusions of adjacent sections are observed, especially between the first theme and the bridge, though expansions of the second theme also occur. Tonal interventions also serve as important means of dynamising the recapitulation's musical flow, including excursions into the subdominant area, mediant relations, unconventional treatments of the first theme and bridge within the recapitulation, and highly developed harmonic schemes in the second theme. To achieve dynamisation, Beethoven sometimes radically disrupts the tonal 'reconciliation of themes' – as notably exemplified in the recapitulation of Sonata Op. 78, where clear new developmental processes emerge. These techniques demonstrate a profound engagement with the sonata form's core and anticipate future compositional directions.

Keywords: piano sonatas, recapitulation, dynamisation, musical flow, Beethoven