

Марија Глуваков Меденица

Факултет уметности Приштина-Звечан, Србија

marijagluvakov@yahoo.com

Бетовен, фантазија и значење

Сажетак

Тумачење нотног записа уметничког дела, али и незаписаног, оног што читамо „између редова”, првенствени је циљ истраживачког процеса, било теоријског или интерпретативног. Предмет истраживања о коме је овде реч јесте Соната оп. 27 бр. 2 Лудвига ван Бетовена. Теоријски рад укључује детаљно испитивање аутентичног нотног записа, затим и неколико редакција из 19. и 20. века, као и осврт на аутентична пијанистичка остварења. Циљ рада је да се кроз призму фантазије прикаже Бетовеново најпопуларније клавирско дело. Креативни потенцијал фантазије, у премиси поднасловa *Sonata quasi una Fantasia*, покушај је да се постигне већа слобода израза. Поред тога, елементи музичке фантазије извор су истицања специфичних међупростора индивидуалног „дисања” музичког тока. Сагледавање поменутог дела у оквирима Бетовенове личне животне приче, указује на њихову нераскидиву везу и не може се занемарити. Клавирска соната оп. 27 бр. 2, у цис молу, позната на дубоко уврежен начин, као „Месечева” (*Mondshine*), потенцира сањалачку сентименталност. Међутим, поетика молитвеног дела *Die Beterin* немачког писца и песника Јохана Готфрида Зојма, са наговештеним трагичним епилогом, трасира пут за тумачење Бетовеновог дела. У раду се закључује да фантазијски принципи постају делотворнији у делима у којима се њихово дејство не очекује, као што је то случај са традиционалним сонатним обликом. „Фантазијска форма”, израз побуне против старих стандарда, ослобађа облик сонате шаблона и приближава га романтичном идеалу. Својом тенденцијом да иступи и побегне од стварности у подручје снова, да се ослободи строгих шематских оквира, фантазија је блиска потреби савременог човека да побегне од нарастајуће агресивности и његовој тежњи за слободом. Слобода је главни мото фантазије и суштинска тежња сваког аутентичног уметничког дела.

Кључне речи: Бетовен, соната, фантазија, значење, слобода

Увод

Уметничко дело је у тежњи ка свом идеалу нераздвојно повезано са стваралачком фантазијом, јединственим потенцијалом који је у корену сваког стваралачког процеса. Фантазија (имагинација, машта, уобразиља, визија), без које стваралаштво није могуће, универзална је „креативна потенција” (Ilić, 1979: 218) и „духовна протоплазма” (Ilić, 1979: 221).

Циљ овог рада јесте да се утврди постојање аналогije између формалних особености музичког дела Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven)

и једне од главних особина фантазије – „претапања у сопствене супротности” (Плић, 1979: 219). Комбиновање различитих формалних типова, у овом случају сонате и фантазије, као и њихово обogaћење деловањем фантазијског принципа, довело је до извесног отклона и скретања у односу на дотадашњу композиторску праксу.

„Реч фантазија, настала је од грчке речи *phantasia*, која означава имажинарну активност створену током мисли, а у музичкој литератури представља нестандартно моделирање форме” (Поповић, 1998: 50). Музичкој фантазији, као слободнијем облику, одувек је било допуштено кршење закона стилских и формалних образаца. Корени овога леже у импровизационој димензији фантазије. У 18. и 19. веку одустаје се од дефиниције фантазије као импровизационог дела и она постаје облик који обећава слободе, жив развој унутрашњих формалних елемената и прожимање њене слободне концепције са утврђеним формалним обрасцима.

Фантазија, као свесно преображавање представа које нису дате у непосредном опажању (у психологији) веома је блиска сновима, иако се са њима не изједначава. Она се тумачи као „дневни сан” (Поповић Младеновић, 2009: 349) и постаје полигон за музичко истраживање деловања несвесног и спонтаног на свесно утврђену структуру дела.

Бетовен је постављањем „зрна фантастичног” у сонатни облик сонатног циклуса, у *Sonata quasi una fantasia* оп. 27 бр. 1 и 2, започео нову еру у којој фантазијски принципи музичког мишљења, имајући истовремено и стварајуће и разарајуће дејство, постају све доминантнији.

Значење дела

Како можемо открити право значење дела? Може ли биографија уметника довести до значајнијих сазнања о његовом стваралаштву? Бетовенов живот, како закључује Бранко Лазаревић у својој расправи о композиторовом стваралаштву, био је такав да се не може занемарити у односу на дело. „Бетовен је од своје физике до своје метафизике, један од оних уметника који изазивају испитивање и код којих се човек не може оставити на страну” (Лазаревић, 1988: 15).

Бетовен је дао огроман допринос развоју клавирске сонате у епохи класицизма, али је на овом пољу дубоко закорачио и у сферу романтизма. Бетовенова каријера и музичко мишљење усмерени су већом слободом израза ка наступајућем, већ рођеном романтизму, иако остаје духовно везан за епоху класицизма, којој је припадао и у чијем је стилском проседеу стварао. Бетовен је ослободио облик сонате шаблона и приближио га романтичном идеалу „фантазијске форме”, изразивши тако своју побуну против старих стандарда.

Лудвиг ван Бетовен је компоновао клавирске сонате у временском распону од 1782–1822. године, драгоцену ризницу композиција не само једин-

ственог звука, облика и карактера, већ и посебног разлога постојања.¹ Све што је битно у Бетовеновом индивидуалном стилу садрже и његове клавирске сонате. У области клавирске сонате Бетовен је био радикалан реформатор. Усредсређен на унапређење и иновацију, стварао је споро, уз дуго промишљање, правећи прво скице које је касније ревидирао.

Код Бетовена је концепт *Сонатне скоро фантазије* (*Sonata quasi una Fantasia*) покушај да постигне већу слободу израза превазилажењем рестрикција сонатне форме, како у сваком појединачном ставу, тако и у читавом циклусу. Ослобађање облика сонате шаблона и њено приближавање романтичном идеалу фантазије успешно је због изузетне еластичности и гипкости самог жанра, који „није дефинитиван музички облик (...) она (соната, прим. аут.) је, пре један начин писања, осећање за пропорцију и структуру, него неки одређен модел” (Rozen, 1979: 33). Резултати су ту, у два соната из опуса 27. Обе сонате као фантазије бр. 1 и 2 штампане су у Бечу 1802. године (Newman, 1963: 509), у издавачкој кући Ђовани Капи.² Првобитна идеја била је да чине низ. Појавиле су се раздвојено, јер су посвећене различитим особама.

Историјско-биографски контекст

Фантазија као Соната оп. 27 бр. 2 у цис молу, посвећена је грофици Ђулијети Гвичарди (Giulietta Guicciardi), а дело из истог опуса, у Ес дуру, принцези Жозефини Лихтенштајн (Josephine von Liechtenstein).

Према Бетовеновом биографу Александру Вилоку Тејеру (Alexander Wheelock Thayer) Ђулијета је похађала часове клавира код Бетовена у време настанка Сонате, у периоду од 1801–1802. године. Као дама с истанчаним музичким укусом добила је на дар Рондо оп. 52 у Ге дуру, који је изненада морала да врати аутору.³ Заузврат, понуђена јој је Соната, као компензација за „изгубљени” Рондо.

Иако је Антон Шиндлер (Anton Schindler) композиторов први биограф и лични секретар, имао прилику да пренесе аутентичне Бетовенове извођачке инструкције, његов суд треба узети са резервом (Newman, 1991: 22–23). Тврдио је да је управо Ђулијета Гвичарди Бетовенова „бесмртна драга”. Нажалост, докази који су се нагомилали против Шиндлера, нарочито

¹ Поред тридесет две сонате са опусом и бројем, постоје три *Kurfürsten* сонате WoO 47 (*Werke ohne Opuszahl*) бр. 1 у Ес дуру, бр. 2 у еф молу и бр. 3 у Де дуру, као и две двоставачне сонате – WoO 50 у Еф дуру и WoO 51 у Це дуру. Ове сонате или прецизније сонатине, јесу су дела са једноставном фактуром и извођачким захтевима.

² Giovanni Cappi је бечка издавачка кућа.

³ Бетовен је посветио Рондо оп. 52 у Ге дуру сестри свог покровитеља, контеси Лихновски (Henriette von Lichnowski).

у другој половини 20. века, говоре у прилог општем неповерењу у његово виђење и описивање детаља Бетовеновог живота. Наиме, Шиндлер је четрдесетих година 19. века намерно дописивао или мењао делове текста у конзерзацијским књижицама које је Бетовен користио као средство комуникације са својим пријатељима.

Бетовен је компоновао дела из опуса 27 у својим раним тридесетим годинама. Био је то период композиторовог економског благостања и признања на професионалном плану. Све веће интересовање иностраних издавача за његове композиције ублажило је критике и приказе публиковане у Општим музичким новинама (*Allgemeine musikalische Zeitung*) и учврстило га на позицији водеће уметничке личности Беча. Међутим, озбиљни проблеми са слухом, које је прикривао у овом периоду живота, водили су га у социјалну изолацију и конфликте са окружењем, али и са самим собом. Компонована 1801. године, Соната припада Бетовеновом трећем или „*appassionata*” периоду (1801–1808⁴, који почиње муњевитим напредовањем глувоће и Хајлигенштатским тестаментом⁵, а укључује и Бетовенове главне љубавне афере. Ова фаза је најплоднија по броју и разноврсности дела. У овој фази, он је извршио реформу симфонијске форме, ослободио облик сонате шаблона и приближио га романтичном идеалу „фантазијске форме”, изразивши тако своју побуну против старих стандарда.

Садржај

Клавирска Соната оп. 27 бр. 2 у цис молу, позната као „Месечева” (*Mondshine*), добила је свој надимак 1832. године, пет година после композиторове смрти, а пуне три деценије после првог бечког издања (прва редакција *Carpi*, 1802). Поређење првог става сонате са лутајућом лађом на швајцарском језеру Луцерн обасјаном месечином, проишло је из критике Хајнриха Фридриха Лудвига Релштаба (*Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab*), Бетовеновог млађег савременика, песника и музичара. Овим насловом се потенцира сањалачка сентименталност, а дело се удаљава од свог правог карактера „најдубље туге првог и очајања трећег става” (*Nejgautz*, 1970: 33). Међутим, публика је у потпуности била опчињена насловом, који се одржао до данас.

⁴ Александар Тејер (*Alexander Wheelock Thayer*), аутор прве Бетовенове биографије, предлаже поделу Бетовеновог уметничког живота на пет креативних периода: „студентски” (1782–1794), „виртуозни” (1795–1800), „пасионирани” (1801–1808), „инвазивни” (1809–1814) и период „сублимације” (1815–1826).

Преузето 8. октобра 2020, са <https://archive.org/details/thayerslifeofbee0000thay/page/n111/mode/2up?view=theater>

⁵ Бетовенова опорука у виду опроштајног писма, написана у тренутку духовне кризе, 6. октобра 1802. године (*Betoven*, 1990).

Бројне су расправе о називу и садржају Сонате у маниру фантазије. Религиозни карактер и блискост свету мртвих: „покајању и испуљењу; ожалошћеном општењу са Богом,” подржава Кристијан Шубарт (Christian Friedrich Daniel Schubart) немачки песник, музичар и новинар. До оваквог тумачења је дошао бавећи се концептом значења тоналитета. Према Шубарту, цис мол изражава покајничко туговање, жаљење, разочарање или интимну конверзацију с Богом. Треба напоменути да се ради о песниковим личним, фантастичним представама о тоналитетима и теорији афеката: „нежна и меланхолична осећања изражена су тоналитетима са снизилицама, док су дивља и јака осећања изражена тоналитетима са повисилицама.” (Пејчиновић, 2014: 100–101)

Нема сумње да је Бетовен био инспирисан неком само њему знаном визијом. Треба нагласити да је композитор ретко давао називе својим делима из убеђења да би се тиме ограничило слободно доживљавање музике и предодредила осећања слушалаца (Newman, 1991: 268).

Бетовенов биограф Тејер дао је допринос критичком сагледавању сонате у свом делу посвећеном Бетовеновом животу (Forbes, 1970). Тејер наводи да је Бетовенов однос према грофици Гвичарди био преувеличан, тако да је и Сонати придато више значаја него што је то оправдано. Аутор цитира Бетовенове речи упућене Чернију (Carl Czerny), из којих сазнајемо о незадовољству превеликим интересовањем публике за први став сонате, односно, одсуству занимања за друга дела, нпр. за Сонату оп. 78, у Фис дуру, у којој се заиста имплицира љубавна тематика. Надаље, Бетовенова преписка са Георгом Кристофом Гросхајмом (Georg Christoph Grosheim), сведочи о наклоности композитора према молитвено-поетском делу „Жена која се моли” (*Die Beterin*), немачког писца и песника Јохана Готфрида Зojма (Johann Gottfried Seume). У писму упућеном Бетовену 1819. године, Гросхајм подстиче Бетовена да преуреди први став Сонате за глас и клавир, компонован на текст поменуте песме (Albrecht, 1996: 169–170). Њумен (Newman 1963: 518) подржава идеју о вези сонате и поеме, молитве за очево оздрављење. У последњим стиховима налазимо везу са Бетовеновом личном животном причом. У слободном преводу ови стихови гласе:

*Једна суза склизну и са мој кайка
О Оче, врайи јој оца њеној
Како бих волео да сам на ивици смрћи сада
Да ли би мојла ипак усрдно да се моли и за мене?*

Сагледавајући дело у оквирима Бетовенове личне животне приче, кроз трагедију генија и ужас његове глувоће која га је изоловала од друштва и осудила на самоћу, откривамо одакле долази уметнички подстицај и композиторово најинтимније осећање. Иако је наслов дубоко уврежен, сматрамо да карактер дела треба разматрати у контексту озбиљне композиторове жи-

вотне борбе против глувоће (започете 1796. године) и његове „молитве” за оздрављење.

Значајан број радова о Бетовену закупљен је приказом његове музике у поетским терминима. Необичним аналогijaма пуним симбола допринос је дао и Немац Арнолд Шеринг (Arnold Schering). Шеринг се руководио наводном Бетовеновом жељом да у свако дело укључи „поетску идеју” (Newman, 1963: 503–504). Поетска идеја Сонате оп. 27 бр. 2 је драма „Краљ Лир” Вилијама Шекспира.

Форма

Први став Сонате оп. 27 бр. 2, према мишљењу Франца Листа (Franz Liszt), једнообразан по својој фактури и нејасних контура, јединствен је есеј тонских боја. Много више је „песма без речи” него класична сонатна форма. У књизи *Наука о музичким облицима* (Skovran i Perićić, 1991: 244) овај став је троделна песма са наговештеном другом темом (експозиција: тактови 15–19 и реприза: тактови 51–55); међутим, тонални односи не одговарају класичној сонатној шеми, јер је у експозицији друга тема у тоналитету доминантине паралеле – Ха дуру, а завршава се у субдоминантном фис молу. Хенри Алфред Хардинг (Henry Alfred Harding) анализира овај став као неправилан дводел (Harding, 1889: 28), иако помиње његове сонатне карактеристике. Бројне неправилности: одсуство контраста међу темама, изостанак завршне групе, модулаторни карактер тема и неразвијеност развојног дела, потврђују да се ради о Бетовеновој необичној, чак и револуционарној замисли. Форма губи одређеност, док атмосфера постаје примарна.

За разлику од неконвенционалног првог става Сонате оп. 27 бр. 2, други став у форми троделне песме има улогу интерлудијума, а трећи став је поново сонатни облик. Тематски и тонално заокружени ставови *Adagio sostenuto* и *Allegretto*, следе један за другим без паузе *attacca* (Skovran, Perićić, 1991: 252–253). Понекад се и трећи став *Presto agitato* надовезује без паузе, иако ознака *attacca* између последња два става није уписана у нотном тексту. У извођачком аспектју је предах неопходан, због раздвајања карактерно потпуно супротних одсека.

Први став Сонате оп. 27 бр. 2 уникатна је идеја Лудвига ван Бетовена. То је једини став у његовом сонатном опусу у коме је атмосфера важнија од структуре. Атмосфера дела је увек битна, али обично се црпи из форме, из начина како један догађај следи за другим, било да се очекивања остварују или не. У овом ставу се атмосфера не ствара из догађаја, јер доминира „једнобојност”, без контраста, што је изузетак у Бетовеновом стваралаштву. Врло је изненађујуће да се овакав став декларише као сонатна форма, добро прикривена сличношћу материјала. Са тим се слаже и Франц Лист, који сматра да је први став само „дух” сонатног облика. Постоје три разлога зашто

форма остаје неодређена и скоро случајна и узгредна, према мишљењу Џонатана Биса (Biss, 2015).

Према Бисовом мишљењу, први став је изузетно компактан и „збијен”. Састоји се од само 69 тактова, што је неуобичајено у односу на многе друге Бетовенове сонатне форме (на пример: први став Сонате оп. 7 има преко 300 тактова). Звучна реализација става не траје дуже од пет минута. Обично се између прве и друге теме налази мост који по дужини превазилази и саме теме. Овде се између прве и друге теме налази само једна фраза, четворотактна реченица која почиње у е молу, а завршава модулацијом у ха мол (т. 10–15), после чега следи развојни део. Оно што угрожава компактност става јесте недостатак споредног материјала између главних компоненти сонатне форме. Развојни део (т. 23–41) открива Бетовенов импровизаторски дух и у току звучне реализације дела пружа највише интерпретативне и агогичке слободе. Дакле, ради се о сонатној форми која је значајно модификована, јер трасира пут испољавања музичке фантазије и истицања елемената фантазијског принципа у Бетовеновом делу.

Један од главних елемената, односно главних услова сонатне форме јесте простор, тј. међупростор. Кад говоримо о простору, мислимо на градивне елементе сонатног облика, на теме који учествују у изградњи облика, док је међупростор везивни материјал, који обезбеђује компактност форме, као што је, на пример, мост, а у конкретном примеру, и развојни део. Бис наглашава значај споредног материјала у перцепцији сонатне форме. Мост је овде само једна реченичка структура, за разлику од појединих Бетовенових соната у којима мост вишеструко надмашује главни тематски материјал. Исто важи и за развојни део, очекивани контраст, сликовито речено „бојно поље” старих и нових музичких идеја. Потребно је више материјала мање важности да бисмо своју пажњу усредсредили на главни материјал. Оно што такође одвлачи пажњу од сонатности је релативно спор темпо става *Adagio sostenuto*. То не значи да лагани став циклуса не може бити сонатни облик. Одређени број лаганих ставова има сонатну форму и у раном периоду класицизма (нпр. Бетовен, Соната оп. 2 бр. 1), али до тада ни један као почетни став циклуса, што је била револуционарна концепција. Емоционално деловање оваквог концепта је другачије од обичног сонатног става. Још један разлог латентне сонатности лежи у томе што је цео став „монохроматски”. Контраст је оно што чини сонату, али с обзиром на то да су обе теме истог карактера и припадају истом звучном свету, супротности нису обезбеђене и форма остаје „прикривена.” Кроз целу фактуру става, триоле, иако припадају „задњем плану”, представљају „крвоток” става, обезбеђујући живот и трајање дугих, мелодијских тонова, метафорично објашњава Бис.

Сви делови сонате су ту „на окуп”, знатно сужени и поједностављени. Контраст доноси хармонија, односно постојање тоналне опозиције. Прва тема (т. 5–9), мала реченица (пример 1) модулира из цис мола у Е дур.

Пример 1. Лудвиг ван Бетовен, Соната оп. 27 бр. 2 у цис молу, први став, прва тема (т. 5–9).



Друга тема, такође реченичне структуре од 2+2+4 такта, из Ха дура модулира у фис мол, субдоминанту основног тоналитета, којим се завршава експозиција (пример 2).

Пример 2. Лудвиг ван Бетовен, Соната оп. 27 бр. 2 у цис молу, први став, фрагмент друге теме (т. 15–23).



Модулација из дура у доминантни мол (Ха–фис) одговара сетном карактеру музичке фразе. Субдоминантни тоналитет слаби тонику и смањује тензију која је неопходна за даљи развој. Принцип је доследан, јер свака од реченичких структура, било да се ради о главном или споредном материјалу, почиње у једном, а завршава у другом тоналитету. Богат тонални план, снага разноврсне изражајне динамике, не скрећу пажњу на себе, на шта утиче субдоминантна (умирујућа) област, којом се завршава експозиција. Развојни део је веома кратак (т. 23–42). У њему, поред једног присећања на прву тему, следи 12 тактова на педалу доминанте, који воде музички ток у репризу и основни тоналитет (цис мол), из чијег оквира се више не излази. Зауостављањем тоналног развоја потенцира се мир целог става. Поред увода (т. 1–5), став има и коду (т. 60–65), у којој се глава прве теме експонира у басу.

Други став се надовезује на први без паузе, што представља средство интеграције циклуса и фантазијски принцип повезивања. „Утешно распо-

ложење” става *Allegretto*, у Дес дуру, најбоље је исказано кроз алегорију Франца Листа: „цветић између две провалије” (Nejgauz, 1970: 33). Нојхауз сматра да ова Листова крилатица тачно изражава не само дух, већ и сам облик дела. Почетни двотакт подсећа на круницу цвета, а реплика (други двотакт) на лишће које се опустило дуж стабљике. У формалном смислу јасан, менует са триом, повратак је у реалност, после неке врсте уснулости.

Трећи став почиње „галопом”, артикулишући оно што је већ владало у првом ставу, али је у њему прикривено у позадини. Овај став је такође сонатна форма, али поново без контраста међу темама. У комплексу друге теме, ниједна од њих не доноси предах. Извесна разлика постоји између групе друге теме, али у свакој су акција, покрет, стремљење и енергија најважније карактеристике. Оба става имају нову, чудновату идеју о апсолутном усмеравању мисли на одређен карактер, персоналност или симбол. То је нова структурална концепција вишеставачног дела. Уместо разноврсности унутар става, постоји разноликост међу ставовима, односно, међуставачни контраст.

У првом ставу експонира се идеја која добија главну улогу у последњем ставу, који доноси разрешење, задржавајући разноликост своје експресије на минимуму. Као да се ради о зачетку Листовог поступка трансформације једне исте идеје и реминисценцију у новом контексту. Бетовен се усредсреддио много више на структуру дела у целини, него на форму сваког појединог става.

Интерпретација

Бетовенов композиторски рад пролазио је кроз многе фазе прогреса, не дајући резултате у „једном даху.” Није само бележио нотни текст, већ га је истовремено и дубоко проживљавао, ослањајући се на сопствену звучну имажинацију. Руком писани нотни текст открива психолошки аспект Бетовеновог компоновања, његова унутрашња превирања и борбу. Рукопис Сонате оп. 27 бр. 2 сачуван је у непотпуном облику, без почетних 13 тактова и завршнице трећег става. Рукопис и прво издање задржавају старе ознаке за употребу педала у првом и трећем ставу. Арпеђа на почетку трећег става означена су *con sordino* (са денферима, без педала), а еруптивни акорди – *senza sordino* (без денфера, односно са десним педалом). Док су у редакцији *Breitkopf* старе ознаке *con sordino* и *senza sordino* замењене савременим ознакама за педал (*Ped*).

Из опширног дела Вилијема Њумена (William Stein Newman), *A History of the Sonata Idea* (Newman, 1963: 509) сазнајемо да су обе сонате из опуса 27 штампане и редиговане исте године (1802), иако скица сонате у Ес дуру датира из 1800. године. То нужно не значи да је коначна верзија настала прва, јер је Бетовен често преправљао и мењао започета дела. У Сонати оп. 27 бр.

1 Бетовен је отишао корак даље у примени фантазијских принципа. Ставови следе један за другим, без паузе (*attaca*), што је разлог више за ознаку *quasi una fantasia*.

Кратка Чернијева интерпретативна упутства у додатку четврте књиге његове пијанистичке школе оп. 500 (Czerny, 1839: 32) значајна су и вредна запажања о Бетовеновим сонатама. Према Чернијевом мишљењу, Соната оп. 27 у цис молу нумерисана је бројем 13, као прва из оп. 27. Класификујући оп. 27 на овај начин, Черни сматра Сонату у цис молу кључем за разумевање следеће сонате фантазије у низу. Бетовен је у овом делу започео процес интеграције ставова, а довршио га у Сонати у Ес дуру. „Магловитост” сонатне форме Сонате оп. 27 бр. 2 кулминирала је неувођењем сонатног става у Сонати бр. 1. Могло би се закључити да је фантазијски принцип доминантан у Сонати у Ес дуру, а да је процес започет у претходној, односно у Сонати оп. 27 бр. 2 у цис молу. Одсуство контраста у оквиру сваког појединог става успешно тестирано у овом остварењу, „прелило” се и на Сонату бр. 1. Ипак, овакав редослед соната из истог опуса није заступљен у другим редакцијама.

Надовезујући се на Чернијева размишљања, Лист је отишао корак даље у својој редакцији Бетовенових соната. Али, веза Бетовеновог дела са Листом није само редакторска, већ је и промотивно извођачка. Лист је, свирајући Бетовенове клавирске сонате јавно, уздигао жанр сонате, дајући му заслужено место на концертном репертоару. (До тада су сонате и квартети превасходно били намењени кућном музицирању, а не концертном). Међу солистичким клавирским композицијама, Соната оп. 27 бр. 2 била је Листово омиљено дело. Лист је у својој редакцији задржао Бетовенове ознаке за педал – старе италијанске термине за његово коришћење: *con sordino* (са денферима) и *senza sordino* (без денфера) у првом и трећем ставу сонате.

Бетовен је дао специјалне извођачке инструкције на почетку првог става: *si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordina*. Тиме се потенцирају деликатан начин интерпретације и облигатни педал. Нема сумње да је у Листово време клавир добио на снази и да је конструкција клавира претрпела значајне промене. Листов инструмент је имао много богатију резонанцу од Бетовеновог клавира, тако да је већ тада било неопходно размотрити алтернативну употребу педала. Истражујући Листову редакцију, намеће се и сличност са првом бечком редакцијом из 1802. године, коју је издао Ђовани Капи. Посматрајући критички Листов редакторски рад, Њумен види површност у Листовом поступку. Закључује да се Листово издање своди на реиздање прве редакције овог дела. Међутим, Лист је додао првобитном нотном тексту богатије динамичко нијансирање које рефлектује, пре свега, драмску природу личности редактора и његов романтичарски извођачки стил. Дакле, ако нам ова редакција не говори много о Бетовену, може нам открити како је Лист видео Бетовена.

Педализација је за сваког извођача у великој мери област личне музичке филозофије. Варијабилни елементи, као што су темпо, динамика, тон, стил, акустика простора, инструмент, као и карактер и расположење, непрекидно утичу на избор педала. Ознаке за употребу педала, ма колико пажљиво исписане и означене од стране композитора, често захтевају модификацију у пракси. Бетовен је у свом свирању обилато користио педал. Иако је у његовим рукописима нађен мали број педалских ознака, сматра се једним од првих композитора који га је обележавао.

Не једном смо се запитали како редуковати педалске захтеве композитора, без губљења оригиналне музичке мисли?

Први став је највећа енигма у погледу композиторских интенција у правцу стварања утиска хармонске магловитости, које треба одржати на прихватљивом нивоу. Иако су изгубљене прва и последња страна рукописа сонатног циклуса, нема разлога да се сумња у веродостојност две инскрипције на самом почетку става, у свим раним издањима. Цео став треба свирати на деликатан начин и без денфера (*Si deve suonare tutto pezzo delicatissimamente e senza sordino*) у сталној *pianissimo* динамици. У последњих стотину година, већина издања је преиначила реч *sordino*, у множину *sordini*, значи са подигнутим денферима или са задржаним средњим педалом. У већини Бетовенових хармонских сукоба изазваних употребом десног педала, бас остаје непромењен, само се мења хармонија изнад њега. За разлику од наведеног, у *Месечевој сонати* бас се мења у већини тактова (8/20) значајно повећавајући проблем звучања.

Деликатност у приступу тонском обликовању на почетку Сонате оп. 27 бр. 2 означена је изразом *sempre pianissimo e senza sordino*. У Бетовеново време ознака *senza sordino* се тумачи „са педалом” и односи се на десни ножни педал, на ефекат који се добија подизањем денфера са жице. Интенција композитора је, дакле, постизање специфичне сонорности непрекинутим притиском десног ножног педала, чиме се постиже истовремено звучање различитих хармонских склопова, што се може негативно одразити на мелодијску линију. Њумен у својој расправи о дословној примени десног педала континуирано и без промене подсећа на сличан ефекат који су користили и други композитори тог времена – Карл Филип Емануел Бах (Carl Philipp Emanuel Bach) и Муцио Клементи (Muzio Clementi). Будући да су Бетовенове ознаке врло експлицитне и да је сигурно желео мешање хармонија, његове интенције треба поштовати, али са опрезом. Комбинована примена десног и левог педала, звучи прелепо на савременом клавиру, јер умањује резонанцу, а мешање хармонија се своди на прихватљив ниво.

Бетовенов изричит захтев да се цео први став свира на дугом, продуженом педалу, не може се доследно спровести. Према мишљењу Артура

Шнабела (Artur Schnabel),⁶ који је врло прецизан у спровођењу свих интенција композитора, педал се мења са променом хармоније, у првом ставу Сонате оп. 27 бр. 2.

Решење које предлаже ирски пијаниста, композитор и музиколог, Хауард Фергусон (Howard Ferguson) (Banowetz, 1985: 168–169) подразумева „немо” притискање⁷, кластер, свих дирки клавијатуре, које су позициониране испод најнижег тона у ставу, а затим додавањем средњег (*sostenuto*) педала до краја става (пример 3). Сви тонови испод контра Е биће задржани. Саветује се истовремено употреба левог (*una corda*) педала. То подразумева коришћење средњег и левог педала истовремено, левом ногом. Десна нога је резервисана за десни педал и саветује се благо кашњење са сваком новом хармонијом, да би се постигао жељени *misterioso* ефекат.

Пример 3. Лудвиг ван Бетовен, Соната оп. 27 бр. 2 у дис молу, први став, увод (т.1–5).⁸

⁶ Шнабел је познат као извођач целог Бетовеновог сонатног опуса. Извео га је интегрално први пут у Берлину 1927. године.

⁷ „Немо” свирање на клавијатури подразумева безвучни притисак прста „до дна” дирке, чиме се постиже ефекат ручног педала и ослобађања аликовота.

⁸ „Silently depress these notes before starting to play than hold with *sostenuto* pedal throughout the entire movement.” Слободан превод: Немо притиснути означене ноте (кластер испод контра Е) пре почетка извођења, а затим их задржати *sostenuto* педалом кроз цео став.” Превела: Марија Глуваков Меденица.

Овај необичан начин употребе педала, који подразумева истовремени притисак две папучице једним стопалом, изузетно је комплексан. Овај поступак, односно начин свирања, захтевао би и посебну конституицију извођача и посебну врсту обуће.

Поједини извођачи ове сонате покушали су да се доследно придржавају Бетовенових интенција. Један од њих је немачки пијаниста мађарског порекла Андраш Шиф (Andras Schiff) који пропагира извођење целине првог става са континуираним педалом. Он сматра ову Бетовену инструкцију врло важном у циљу постизања специфичног звука и сонорности. У оквиру свог едукативног концерта, овакав начин употребе педала и демонстрира. Педал се не притиска до „дна”, већ само његова трећина.

Чувени пијаниста Мареј Пераја (Murray Perahia), Сонату оп. 27 бр. 2 третира као програмско дело, везујући је за Шекспирову драму *Ромео и Јулија*. За њега је ово дело апотеоза љубави Ромеа и Јулије, израз најдубље туге, оличене у ставу који Пераја доживљава као посмртни марш, који је за пијанисту опроштај од Јулије или опчињеност двоје младих у другом ставу или, пак, узалудна трка са временом, у „галопу” трећег става. Исказана туга, као последица надлазеће глувоће или неостварене љубави, постаје манифест и многих других Бетовенових дела. Бетовенова Бесмртна љубав за коју зна да се попут љубави Ромеа и Јулије никад неће остварити.

Закључак

Бетовен је ослободио облик сонате шаблона и приближио га романтичном идеалу „фантазијске форме.” Постављањем „зрна фантастичног”, у *Sonati quasi una fantasia* оп. 27 започео је нову еру у којој фантазијски принципи музичког мишљења, постају све доминантнији и делотворнији у делима у којима се њихово дејство не очекује.

Први став Сонате оп. 27 бр. 2 јединствена је идеја Лудвига ван Бетовена. Јединствен је у Бетовеновом сонатном опусу по томе што је атмосфера важнија од структуре. Доминира „једнобојност”, триолска пратња, одсуство контраста у сонатној форми прикривеној сличношћу материјала. У таквој атмосфери, ослобођени простори индивидуалног „дисања” музичког тока, пружају могућност разнородних теоријских и извођачких тумачења дела, као и програмских асоцијација.

Фантазијски принцип повезивања ставова у једну целину у сонати Лудвига ван Бетовена оп. 27 бр. 2, у цис молу, одсуство тематског контраста у оквиру става, „једнобојност” сваког става понаособ, и постављање поређења у раван међуставачног контраста, нов је начин гледања на сонатно-фантазијске циклусе и ново схватање простора у уметничком делу.

Литература

- Albrecht, T. (ed. and trans.) (1996). *Letters to Beethoven and Other Correspondence*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Banowetz, J. (1985). *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press.
- Betoven (1990). *Pismo besmrtnoj dragoj*. Prevod Zlatica Grubonjić. Banja Luka: Novi glas.
- Biss, J. (2015). *Exploring Beethoven's Piano Sonatas, New Path*. Philadelphia: Curtis Institute of Music.
- Czerny, C. (1839). *Theoretical and Practical School, The Proper Performance of Beethoven's Works*. Book 4, Chapter 2. London: R. Cocks & Co.
- Forbes, E. (Ed.) (1970). *Trayer's Life of Beethoven*. Princeton: Princeton Paperback Printing.
- Ilić, M. (1979). *Teorija i filozofija stvaralaštva*. Niš: Gradina.
- Harding, H. A. (1889). *Analysis of Form in Beethoven's Sonatas*. Kent: Novello & Company Limited.
- Лазаревић, Б. (1988). *Бетовен*. Београд: Панпублик.
- Nejgauz, G. (1970). *O umetnosti sviranja na klaviru*. Beograd: Umetnička akademija.
- Newman, W. S. (1991). *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*. New York, London: W. W. Norton and Company.
- Newman, W. S. (1963). *The Sonata in the Classic Era*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Пејчиновић, Н. (2014). Тоналитет и његова у Моцартовим и Бетовеновим сонатама. У: И. Перковић (Ур.), Музиколошке студије – електронска издања – зборници радова скупштина музиколошке „Музиколошка мрежа/Музикологија у мрежи”, свеска 5 (стр. 99–111). Београд: Факултет музичке уметности.
- Popović, B. (1998). *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: CLIO.
- Popović Mladenović, T. (2009). *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnost.
- Popović Mladenović, T. (1996). *Muzičko pismo*. Beograd: Clio.
- Rozen, Č. (1979). *Klasični stil – Hajdn, Mocart, Betoven*. Beograd: Nolit.
- Skovran, D. i Perić, V. (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

BEETHOVEN, FANTASY AND MEANING

Explaining musical notation and its unwritten hidden meanings is a prime aim of both theoretical and interpretative research of music work. The subject of this research is Ludwig van Beethoven's Sonata Op. 27 No. 2. Theoretical background includes a thorough analysis of its authentic music sheets and several editions throughout the 19th and 20th centuries, together with the review of some genuine performances. This research uses the lens of fantasy to analyze Beethoven's most popular piano piece. The creative potential of the fantasy form, signaled by the very subtitle *Sonata quasi una Fantasia*, is linked to the

author's attempts to reach more freedom of expression. The elements of fantasy can serve as a base for highlighting some specific interspaces of individual beats of music flow. Therefore, analyzing this Sonata in the frame of Beethoven's private life implies an inextricable connection between the piece and his life, which should not be neglected. It is widely accepted that Piano Sonata Op. 27 No. 2, in C sharp minor, popularly known as "Mondshine", emphasizes a dreamy sentimentality. However, the poetics and tragic epilogue of devotional piece *Die Beterin* written by German poet Johann Gottfried Seume paved the way for the interpretation of this Beethoven's music work. This essay reveals that fantasy principles become more effective in the pieces in which they are not expected, contrary to the case of traditional sonata form. "Fantasy form", as a channel for rebelling against the old standards, frees sonata form from its patterns and brings it closer to the ideal of romanticism. With its tendency to step away and escape reality transcending to the realm of dreams and freeing itself from rigid schematic frames, fantasy is close to the need of contemporary men to avoid ever increasing aggressiveness and break free. Freedom is indeed the main motto of fantasy and essential striving of any authentic piece of art.

Keywords: Beethoven, sonata, fantasy, meaning, freedom