

**Универзитет уметности у Београду**

**Факултет музичке уметности**

**Катедра за клавир**

**УТИЦАЈ РОМАНТИЧАРСКЕ ЕСТЕТИКЕ НА ЖАНР  
КЛАВИРСКЕ СОНАТЕ**

**(Примери остварења: Ф. Шуберт: Соната у Бе-дуру, Д. 960, Ф. Шопен: Соната у бе-молу, оп. 35 и А. Скрјабин: Соната у гис-молу, оп. 19)**

**Докторски рад из предмета *Клавир***

**Ментор: проф. Јакутхон Михаилович**

**Кандидат: Ирина Наумовска**

**Београд, 2013. године**

## САДРЖАЈ:

<b>Увод</b> . . . . .	<b>стр. 1</b>
<b>Романтизам и романтичарска естетика</b> . . . . .	<b>стр. 3</b>
<b>Соната у периоду романтизма</b> . . . . .	<b>стр. 12</b>
<b>Ф. Шуберт – Соната у Бе-дуру Д. 960</b> . . . . .	<b>стр. 18</b>
Хармонија и темпо као путокази за извођење . . . . .	стр. 33
<b>Ф. Шопен – Соната бр. 2 у бе-молу оп. 35</b> . . . . .	<b>стр. 41</b>
Неки извођачки аспекти Ф. Шопенове Сонате оп. 35 бр. 2 у бе-молу . . . . .	стр. 52
<b>А. Скрјабин – Соната бр. 2 у гис-молу, оп. 19</b> . . . . .	<b>стр. 56</b>
Неки извођачки аспекти А. Скрјабинове Сонате-фантазије у гис-молу, оп. 19, бр. 2	стр. 65
<b>Закључак</b> . . . . .	<b>стр. 68</b>
<b>Извори</b> . . . . .	<b>стр. 72</b>

## Увод

Музика из доба романтизма предмет је истраживања бројних дисциплина или поддисциплина попут системске и историјске музикологије, потом филозофије, социологије, естетике и теорије уметности, друштвене и културне историје, културне антропологије и др. Још од настанка немачког књижевног покрета *Sturm und Drang* (нем. Олуја и нагон) у другој половини 18. века у уметничкој пракси и теорији широм западне и средње Европе учестале су појаве критичких осврта на тумачење и вредновање рационализма. Овај покрет био је заснован на идејама француског рационализма, али се једним делом противио строгим шаблонима његове естетике. Учење Жана Жака Русоа (J. J. Rousseau) који је истицао значај емоција у периоду у којем је преовладавао рационалистички поглед на свет представљало је инспирацију за уметнике који су тежили оригиналности, индивидуализму, те истицању значаја ирационалног и мистичног. Крајем 18. и почетком 19. века постепено се формирао идејни оквир из којег произлазе темељне трансформације естетско-формалних карактеристика уметничког дела, као и видова испољавања уметничког стварања. Тако формирана романтичарска естетика имала је значајну улогу у преобликовању света музике током читавог 19. века, подстичући појаву нових музичких жанрова, нове жанровске хијерархије, као и формалних, експресивних, интерпретативних и техничких иновација. Идеје које су најпре промовисали немачки књижевници и филозофи (Лудвиг Тик /L. Tieck/, Е. Т. А Хофман /E. T. A. Hoffman/, Вилхелм Вакенродер /W. Wackenroder/), а затим преузели и разрадили критичари, теоретичари уметности и композитори утицале су, између осталог, и на промену приступа стварању жанра клавирске сонате у овом периоду. Нове поставке клавирске сонате у 19. веку базирају се на концептима индивидуализације, субјективности, експресивности, спонтаности и др. Када је реч о овом жанру, трансформативни потенцијал романтичарске естетике може се сагледати приликом истраживања остварења Франца Шуберта (F. Schubert), у *Сонати* у Бе-дуру Д. 960, Фредерика Шопена (F. Chopin), у *Сонати* у бе-молу оп. 35 и Александра Скрјабина (A. Scriabin), у *Сонати-фантазији* у гис-молу оп. 19.

У пијанистичком смислу ова три капитална дела пружају могућност за изражавање различитих извођачких вештина захтевајући изузетно познавање особености инструмента као и шира знања о уметности интерпретације.

## Романтизам и романтичарска естетика

Деветнаести век је доба великих политичких, културних и технолошких промена. У овом периоду остварен је огроман технолошки напредак и интезивна индустријализација, а долази и до укидања робовласничког система у многим земљама света. Нестанак неколико светских империја (шпанска, француска, кинеска) подстакао је јачање и успон других земаља (В. Британија, Русија, Немачка, Америка, Јапан). То је доба револуција и политичких криза, снажења грађанске класе, као и демографских и социјалних померања. У друштвеној и политичкој историји Европе Француска револуција би могла да значи почетак „дугог 19. века“, а Први светски рат његов крај.

У развоју европске културе 19. век представља период значајног стваралачког замаха. Крупне промене социјално-политичког карактера одразиле су се у великој мери на област књижевности, музике, ликовних уметности, филозофије, које у складу са духом времена, проналазе и нове начине изражавања. Романтизам, било да га схватимо као покрет или период, сматра се најизразитијом манифестацијом „духа“ те епохе. Историчари литературе и визуелних уметности поделили су „дуги 19. век“ на две јасно профилисане половине. Почетак књижевног романтизма обележен је појавом полемичких и уметничких списа браће Шлегел (Schlegel) у Немачкој у позном 18. веку. Поред тога што се романтичарске тенденције настављају и у другој половини 19. века (после педесетих година 19. века) појављују се и покрети попут реализма и симболизма који су пре свега карактеристични за француску књижевност (О. Д. Балзак /H. D. Balzac/, Г. Флобер /G. Flaubert/, Ш. Бодлер /C. Baudelaire/, П. Верлен /P. Verlaine/, А. Рембо /A. Rimbaud/). Историчари визуелних уметности прихватили су сличну периодизацију идентификујући као представнике раног романтизма сликаре попут Е. Делакроа (E. Delacroix) и Т. Жерикоа (Т. Géricault) у Француској, Ј. М. В. Тарнера (J. M. V. Turner) у Енглеској и Каспара Давида Фридриха (Caspar David Friedrich) у Немачкој.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Џим Самсон (Jim Samson), *Nineteenth century music*, (Музика 19. века), (Cambridge, Cambridge University Press, 2001), стр. 18

Термин „романтизам“ води порекло од речи „роман“ којим су се у периоду од 12. до 15. века називали спевови о разним витешким и фантастичним доживљајима.<sup>2</sup> У 17. веку овај термин је усвојен, најпре у Енглеској, да опише одређени тон или карактер књижевних дела, дефинисан у супротности са реалним, конкретним, предвидљивим и рационалним. До средине 18. века овај појам се у Енглеској и Француској везивао за евокације средњовековног наслеђа и, уопште, садржај у коме важну улогу има наглашавање ирационалних, слободно-маштовитих и фантастичних елемената. Увођење овог термина у књижевности углавном се приписује немачким писцима, посебно Фридриху и Августу Шлегелу и Жану Полу (J. Paul) код којих је спонтаност средњовековне романсе супротстављена правилима својственим француској „класичној“ традицији. Треба напоменути да за неке филозофе, нарочито за Г. В. Ф. Хегела (G. W. F. Hegel), „романтични период“ представља целу епоху, почев од средњег века па све до 19. века.<sup>3</sup>

Постоје различита тумачења и теорије о томе када је настао и колико је дуго трајао период романтизма у музици. Често се он лоцира нешто касније у односу на књижевну праксу, почев од постбетовеновске ере (1830.) до раног 20. века, с тим да, поједини историчари развијају појмове „позноромантично“ и „неоромантично“ да би издвојили касније фазе овог периода. Међутим, погледи на романтизам у музици у 19. веку били су знатно су другачији. Тако је Е. Т. А. Хофман уочио романтичарске тенденције још у музици касног 18. века, повлачећи паралелу са тенденцијама у књижевности. Он је уврстио Л. В. Бетовена (L. V. Beethoven), али и В. А. Моцарта (W. A. Mozart) и у мањој мери Ј. Хајдна (J. Haydn) у романтичарске композиторе. Нешто касније Ј. В. Гете (J. W. Goethe) потврдио је овакву поделу пишући о антитези класичне и романтичне уметности. Наиме, његово виђење романтизма, као „нове фантастичне суштине... чежње и немира, рушења свих граница и губљења себе у бескрајном“, односило се на савремену литературу (Ф. Шилер /F. Schiller/), и на савремену музику (Л. В. Бетовен). У раном 19. веку романтизам је поиман као покрет који се јавља истовремено са класицизмом, а не као период који га наслеђује. Идеја да се В. А. Моцарт и Л. В. Бетовен могу посматрати као

---

<sup>2</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, (Београд, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997), стр. 133

<sup>3</sup> Цим Самсон (Jim Samson), *Romanticism*, *Grove music online*, приступљено 03.03.2013

романтичарски композитори постојала је све до 40-их година 19. века, када се схватање романтизма променило, и када се он дефинисао у модерном смислу. Бечки класичари су у том тренутку постали схваћени као родоначелници оживљавања античких идеала у музичкој уметности, док је савремена романтичарска музика посматрана као засебан и специфичан феномен. Ипак, позиција Л. В. Бетовена остала је амбивалентна и у овој периодизацији.

Гвидо Адлер (Guido Adler) који се сматра оснивачем савремене музикологије (*Musikwissenschaft*), нешто касније у 19. веку предложио је јаснију поделу класичног и романтичног периода у музици. Према његовом мишљењу, романтичарски покрет је достигао своју пуну зрелост у постбетовеновској генерацији коју су чинили Ф. Шопен, Р. Шуман (R. Schumann), Х. Берлиоз (H. Berlioz) и Ф. Лист (F. Liszt). Л. В. Бетовен и Ф. Шуберт посматрани су као „транзициони“ композитори, ипак у већој мери повезани са тзв. бечким класицизмом. Из ове перспективе, испољене око 1900. год., композитори Нове немачке школе, заједно са неколико водећих композитора националних школа из позног 19. века, били су класификовани не као романтичари, већ као модернисти или чак у неким случајевима као реалисти.<sup>4</sup> Каснији историчари тежили су да крај романтичарског периода поставе у прву деценију 20. века, после које се отвара пут музичком модернизму. Историчари 20. века настављају да полемишу око означавања почетка музичког романтизма, издвајајући период између 1790. и 1830. године као кључан у том контексту, те идентификујући покрете у позном 18. веку као што су *Sturm und Drang* и осећајни стил К. Ф. Е. Баха (C. P. E. Bach) као „предромантичарске“.

Постоје два значајна гледишта у вези са периодизацијом музичког романтизма. Неколико историчара (П. А. Ланг /P. H. Lang/, П. Руменхелер /P. Rummenholler/ и К. Далхаус /C. Dahlhaus/) крај музичког романтизма види половином 19. века, док потоњи период посматра као „неоромантичарски“. Оваква подела аргументује се чињеницом да је до тог тренутка прва значајна генерација романтичарских композитора престала да компонује (Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Менделсон /F. Mendelssohn/), као и да је сасвим различита генерација достигла своју пуну зрелост (Ј. Брамс /J. Brahms/, А. Брукнер /A.

---

<sup>4</sup> Џим Самсон (Jim Samson), *Nineteenth century music*, (Музика 19. века), (Cambridge, Cambridge University Press, 2001), стр. 20

Bruckner/, Ц. Франк /C. Franck/). Поред тога, Ф. Лист и Р. Вагнер (R. Wagner) кренули су радикалним новим путевима што је имало значајне последице на шири сегмент поља музике. Према овом тумачењу врхунац музичког романтизма достигнут је током 30-их и 40-их година 19. века. Деценију касније дошло је до извесних промена у поетичким гледиштима стваралаца – повремено се појављује антисубјективизам удаљен од емотивне бујности и спонтаности овог покрета од раније.

Оваква периодизација подудара се са периодизацијом у оквиру политичке историје, где је граница на половини века проистекла као последица грађанских револуција из 1848. године. Њихова појава темељно је уздрмала европска друштва. Моћна грађанска класа је касније окренула леђа револуцији осигуравши своју позицију на супрот нижим слојевима друштва и консолидујући свој нови социјални и политички статус кроз улагање у области културе. Цела једна генерација уметника директно је учествовала у политичким превирањима око 1848. године помажући да се обликује „револуционарна свест“ како у свету уметности, тако и шире. Пропаст револуције допринела је рушењу тих идеала услед чега су се уметници и интелектуалци повукли из политике окренувши се стваралачком делању. У овом смислу 1848. година може да се посматра као прекретница у историји музичког романтизма.<sup>5</sup>

Друга врста тумачења коју је изнео Фридрих Блум (F. Blume) заснована је на поимању јединствености класичарско-романтичарске епохе која се протеже од краја 18. века и продужава се све до 20. века. Ово тумачење почива на увидима типичним за писце с почетка 19. века који инсистирају на томе да је романтичарски покрет настајао и одвијао се паралелно са класицизмом. Блум је осим тога, посматрао класично-романтичарски период имајући у виду елементе и начела музичког језика који се по његовом схватању као заокружена целина, с једне стране значајно разликује од барока, а с друге стране од музичког модернизма (Нове музике).<sup>6</sup>

Деветнаести век је епоха у којој се свест о музичком класицизму и ранијим музичким епохама тек обликовала. За разлику од књижевности, класицизам у музици није био

---

<sup>5</sup> *ibid*, стр. 21

<sup>6</sup> Карл Далхаус (Carl Dahlhaus), *Nineteenth-Century Music*, (Музика 19. века), (Berkeley, University of California Press, 1980), стр. 40



сузбијан романтизмом, него га је романтизам управо конституисао као таквог. Поједини композитори су тек у 19. веку препознати као репрезенти одређених стилова или утемељивачи одређених музичких жанрова: Ђ. П. Палестрина (G. P. Palestrina) је виђен као експонент католичке музике, Ј. С. Бах (J. S. Bach) – евангелистичке, Г. Ф. Хендл (G. F. Händel) – ораторијма, К. В. Глук (C. W. Gluck) – музичке трагедије, В. А. Моцарт – опере буфо, Ј. Хајдн – гудачког квартета, Л. В. Бетовен – симфоније, а Ф. Шуберт – соло-песме. У музичком романтизму не може се тако лако уочити коренита супротност према непосредној музичкој прошлости.<sup>7</sup> Прелаз од музичког класицизма према романтизму није био поиман као музичка револуција, те музика класицизма никад није била схваћена као „стара музика“. Естетска гледишта из овог периода темељила су се на идеји да је аутентичност музичких творевина последица посебности тематике на којој су оне засноване. Идеја о постојању класичног узора према коме композитор треба да се равна изгубила је на значају у периоду у коме се као кључни естетички постулат поставља идеја оригиналности. Да би музика била прихваћена као уметнички вредна морала је пре свега да буде оригинална.<sup>8</sup>

Поред аутентичности и оригиналности, значајну улогу у формирању естетичких назора с почетка 19. века имали су и феномени попут егзотизма, историцизма, као и откривања фолклорног наслеђа, не само у оквиру поља музике, већ и поља књижевности и сликарства. Приметна је и изразита потреба за „уклањањем постојећих граница“, односно за излажење из оквира који су установљени у класичарском музичком стилу. Уметнике је привлачило оно што је било удаљено и другачије, док су у изразу доминирала тамна, егзалтирана и меланхолична душевна стања.

Однос између идеје универзалности, која је обележила класицистичку музичку епоху, и идеје националног којом су композитори у 19. веку настојали да прожму музику, није био антагонистички. Универзалност, наиме, није напуштена као уметнички идеал током 19. века, јер се сматрало да је њу могуће достићи и кроз манифестовање националне уникатности и партикуларности. Штавише, идеје општељудског, космополитског, националног и индивидуалног током 19. века међусобно су се преплитале.

---

<sup>7</sup> *ibid*, стр. 28

<sup>8</sup> *ibid*, стр. 32

Карактеристично уверење за ту епоху било је то да индивидуалност уколико жели бити истински аутентична мора бити укореењена у националном („у духу народа“). Тако, према мишљењу Р. Шумана, национално и универзално нису биле супротности или алтернативе. По његовом уверењу, које је репрезентативно за читав период, не треба да „буде жртвовано“ национално уколико се оно може повезати са „светским“, него оно уско национално које се бојажљиво или арогантно затвара у себе.

Однос између индивидуалног и колективног/националног је компликован кад је реч о уметничком стварању, будући да је тешко утврдити у којој је мери индивидуалност неког композитора обележена музичком супстанцом нације или обрнуто. Ипак, замисао националне музике готово увек се јавља као израз политички мотивисане потребе која нарочито долази до изражаја у временима угрожене или ускраћене националне самосталности. С тим у вези, Ј. Г. Хердерова (J. G. Herder) теза о „духу народа“ настала крајем 18. века поставила је битну основу у нарастајућем таласу национализма који се обликовао у доба револуција половином 19. века. Антрополошки и политички мотив помешали су се са идејом естетичке оригиналности која је постала доминантна у покрету *Sturm und Drang* касног 18. века, где су појмови оригиналности, националности и аутентичности прелазили један у други.<sup>9</sup>

Од особеног значаја у овом периоду је осим јачања свести о колективном/националном идентитету и оживљавање индивидуализма као потентне снаге што се поклапа са појавом прогресивних струјања у интелектуалној и политичкој сфери. Фокус на индивидуалности – на сопству – једно је од есенцијалних одлика романтизма. Романтичарски уметник открива свет кроз изражавање сопства, пошто је свет свакако интернализован у њему самом (И. Кант /I. Kant). Теоретичари романтизма од Ј. Г. Фихтеа (J. G. Fichte) и Ф. Шелинга (F. Schelling) до С. Т. Колерица (S. T. Coleridge) сматрали су да је најснажнија потврда таквог процеса фигура уметника-генија, индивидуе изразите имагинације, те капацитета да отелови интуитивну спознају света кроз богату емотивну-

---

<sup>9</sup> *ibid*, стр. 45

интелектуалну креативну разраду. То је, према њиховом мишљењу, кључан предуслов за стварање оригиналног и јединственог уметничког дела.<sup>10</sup>

Концепт оригиналности и генијалног ствараоца био је карактеристичан и за период предромантизма, те су К. П. Е. Бах, Д. Шубарт (D. Schubart) и Ј. Г. Хердер одбацивали као ограничену и тривијалну теорију подражавања која је композиторима приписивала искључиво улогу пажљивих посматрача. Композитор, према њиховим увидима, није онај који портретише страсти, већ онај који изражава сопствено ЈА у музици. „Оригиналан“ је само онај који црпе из сопствене унутрашњости и враћа се у себе. Начело оригиналности, следствено таквом схватању, није захтевало само иновативност, већ пре свега неопходност да уметничко дело буде „истински излив срца“<sup>11</sup>. Основно начело музичког *Sturm und Drang*-а, по мишљењу Ханс Хајнриха Егебрехта (H. H. Eggebrecht) била је потреба да уметник изрази себе у музици. Међутим, ако музика тежи да постане експресивна она мора да искује своје формуле што подразумева одступање од уобичајеног и прихваћеног. Парадокс тако засноване изражајне уметности је у томе да приморава творце да, с једне стране, све више производе новине, а с друге стране, да очувају дела из прошлости.

Развој нове естетике од средине 18. века на даље и промена друштвеног статуса музике поклапа се са појавом романтизма. Романтичарска идеја да је музика у стању да каже више о филозофији него што филозофија може о музици би током 18. века наишла на неодобравање, имајући у виду да је, примера ради, И. Кант још увек сматрао да је музика ниска форма уметности. Овакво схватање музике несумњиво је било повезано са трансформацијом у погледу поимања језика у позном 18. и раном 19. веку, као и појаве нових гледишта у филозофији тог времена. Наиме, будући да је језик изгубио привилегију која му је омогућена претпоставком његовог божанског порекла, музика добија на посебном значају, захваљујући њеној способности да исказује ствари које се другачије не могу исказати, то јест да материјализује неизрециво. Главни иницијатори одбацивања идеје о божанском пореклу језика били су Ж. Ж. Русо и Ј. Г. Хердер. Ослоњени на њихове претпоставке, рани немачки романтичари су повезивањем питања језика и музике помогли

---

<sup>10</sup> Џим Самсон (Jim Samson), *Nineteenth century music*, (Музика 19. века), (Cambridge, Cambridge University Press, 2001), стр. 22

<sup>11</sup> Karl Dahlhaus, *Estetika muzike*, (prev. Vera Stojić, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992). стр. 31

подизању свести о могућим новим приступима тумачењу музике и музичког стварања. Тако је Жан Пол је у роману *Хесперус* (1795.) супротно старијем схватању да музика уколико жели да пренесе одређену поруку мора да се подвргне диктату језика, писао да је већ сама музика језик, и то много моћнији од језика речи.

Поред тога, од изузетног значаја за формирање романтичарске естетике и поетике било је и Ж. Ж. Русоово уверење о томе да уметници треба да теже спонтаном изражавању што би их приближило идеалној фигури „природног човека“. Оно је посебно оставило траг на Ј. В. Гетеа и Ф. Шилера, односно њихово виђење „романтичарског хероја“ (обично трагичног) у књижевним делима. Ж. Ж. Русоов утицај огледа се и у потреби за идеализацијом природе и народног стваралаштва што је једна од главних особености раног романтизма, као и у величању неухватљиве, сугестивне моћи музике на начин који се значајно разликује од тумачења филозофа и естетичара наклоњених класичарским идеалима.<sup>12</sup> С тим у вези, посебан значај имали су Ж. Ж. Русоови списи о музици, тачније његови текстови и објашњења објављени у *Dictionnaire de musique*.

Поред Ж. Ж. Русоа, један од аутора који је имао важну улогу у формулисању романтичарске музичке естетике био је и писац Е. Т. А Хофман чији су есеји и музичке критике садржали неке од круцијалних појмова и феномена за ову перспективу вредновања и тумачења уметности и уметничког стварања. Е. Т. А. Хофманов допринос почивао је првенствено у синтези већ постојећих претпоставки романтичарске теорије уметности, као и њиховој примени на област музике. Између осталог, нарочито је битно његово схватање да је музика најзначајнија од свих осталих уметности, а посебно инструментална музика коју треба посматрати као идеалан медиј за испољавање романтичарских уметничких стремљења. Према таквом схватању, музика баш зато што није појмовна уметност има могућност да продре у „дивно, бескрајно царство духа“, то јест у чулно недокучив свет. Ову идеју касније је нарочито истицао А. Шопенхауер (А. Schopenhauer) који је музику поимао као једину апстрактну уметност способну да директно говори о свету који се не може опазити него само разумом замислити.

---

<sup>12</sup> Џим Самсон (Jim Samson), *Romanticism*, *Grove music online*, приступљено 03.03.2013

Е. Т. А. Хофманова метафизика инструменталне музике представљала је прекретницу у односу на естетику осећајног стила управо због истицања њене способности да тоновима обухвати оно неизговориво и незречиво, те њеног виђења као посебног језика који се издиже изнад језика речи и превазилази његове границе. Тиме је доминатно уверење током 18. века да је инструментална музика инфериорна у односу на вокалну и вокално-инструменталну музику, јер представља само несадржајни шум и неартикулисани говор у потпуности доведено у сумњу. Штавише, инструментална музика уздигнута је на ниво врхунске уметности омогућавајући више нивое спознаје у односу на друге музичке жанрове и уметничке дисциплине.

Изузев истицања надмоћности музике у односу на друге уметности, битан је и концепт креативности који је такође заступао Е. Т. А. Хофман, а који је већ био присутан код браће Шлегел и такође код генерације младих немачких писаца, нарочито Лудвига Тика, Вилхелма Вакенродера и Жана Пола. Овај концепт заснивао се на истицању значаја индивидуалности и креативности уметника-генија. Слично овим ауторима и Е. Т. А. Хофман је акцендовао везу између индивидуалности, креативности и оригиналности, посматрајући романтичарске уметнике као својеврсне визионаре, односно као оне који имају привилегован увид у реалност.

Естетичка теорија романтичарске музике има премису да је музика „свет за себе“ или би то требала бити, а не средство за неку социјалну или психолошку сврху, него сама сврха – предмет естетичке контемплације. Музика је она која – као језик о језику – помаже дешифровању „неизречивог“.<sup>13</sup> Новалис (Novalis), који је филозофију карактерисао као „носталгију“, тврдио је да нам музика једина омогућује да се привремено осећамо као „код куће“, сугеришући тиме да музика може да уради оно што филозофија не може – да нас помири са нашом пролазношћу и коначношћу.<sup>14</sup> А. В. Шлегел је писао да музика као инспирација, као језик осећања која узбуђује свест у њеној сржи, јесте једини универзални језик.

---

<sup>13</sup> *ibid*

<sup>14</sup> Џим Самсон (Jim Samson), *Nineteenth century music*, (Музика 19. века), (Cambridge, Cambridge University Press, 2001), стр. 50

## Соната у периоду романтизма

Сонате Л. В. Бетовена имале су огроман утицај на композиторске, педагошке и извођачке тенденције у пољу музике током читавог 19. века. Л. В. Бетовенова достигнућа у области соло и дуо соната, као и гудачког квартета и симфоније наметнула су високе стандарде будућим композиторима, као и извођачима. Аустрија и Немачка представљале су важне центре у којима су се неговали ови жанрови, с тим да су се компоновању сонатне форме посветили у великом броју и француски и британски композитори. Комплексна формално-садржајна обликованост Л. В. Бетовенових соната учинила је овај тип дела престижним у стваралачким и извођачким оквирима, па стога не изненађује да је соната постала неизоставан део клавирских и камерних реситала. Пораст значаја сонате може да се доведе у везу са јачањем афинитета извођача, студената и аматерских група према тој форми, као и са све софистициранијим музичким укусом публике.

Према Вилијаму Њуману (W. Newman) после Л. В. Бетовенових дела најважније сонате романтичарског периода су сонате Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана и Ј. Брамса. Он је идентификовао три фазе развоја сонате у овом периоду:

- Рана фаза, од 1800–1850. године у којој су најзначајнији композитори Ј. Н. Хумел (J. N. Hummel), Ј. Л. Дусек (J. L. Dussek), К. М. Вебер (C. M. Weber), Ф. Шуберт и Ф. Менделсон;
- Средња фаза, од 1840–1885. године, у коме се, с једне стране, уочава наводни пад у квалитету и квантитету компоновања соната, а с друге компонују и издају неке од најзначајнијих соната Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа (после нешто више од једне деценије у овој фази дошло је до поновног интересовања за овај жанр када се појављују прве сонате Ј. Брамса);
- Последња, трећа фаза од 1875–1914. године када се појављују касније сонате Ј. Брамса, затим М. Регера (M. Reger), Ц. Франка, К. Сен-Санса (C. Saint-Saëns), Е. Грига (E. Grieg), А. Скрјабина, Н. Метнера (N. Medtner), С. Рахмањинова (S. Rachmaninoff).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Вилијам Њуман, (William Newman), *Sonata since Beethoven*, (Соната од Бетовена наовамо), (New York, The Norton Library, 1972), стр. 10

Поједини музиколози сматрају да соната као жанр није била погодна за композицијске стилове после 1830. године. Р. Штраус (R. Strauss) је на пример у 1888. год. писао како се постепено повећава контрадикторност између музичко-поетског контекста који би требало да се пренесе и цикличне сонатне форме која је наслеђе класичарских композитора и која није више у стању да пренесе „највиши, највеличанственији садржај који се налази у Бетовеновим сонатама“.<sup>16</sup> А. Леикин (A. Leikin) је у 1986. год. идентификовао распад структуре сонатног жанра у музици Ф. Шуберта, Ф. Шопена и Р. Шумана, где се елементи архетипа сонате повезују или преплићу, границе између њих бледе или потпуно нестају.

Ни у једној студији до 1840. год. није био детаљно описан начин компоновања соната. К. Черни (C. Czerny) је први дефинисао сонату као четвороставачни циклус где су ставови: *Allegro*, *Adagio* или *Andante*, *Scherzo* или *Menuet* и *Rondo* или *Finale*. К. Черни је сматрао да је овај жанр блиско повезан са симфонијом, квартетом или другим типом инструменталног циклуса. Такође је писао да форма увек мора бити запажена, јер уколико се напусти или произвољно мења композиција неће више бити аутентична соната.<sup>17</sup>

Најзначајнија сонатна дела 19. века садрже много неубичајених карактеристика као и иновативних композиционих поступака у односу на дела из класичарског периода. Поред осталог издвајају се богатија хармонска и звучна палета које подразумевају брзе и неочекиване промене тоналитета, регистара, као и „густине“ и квалитета звука. Учестала је употреба различитих мотива у исто време у виду еклектичног споја разноврсног материјала (техника која произлази из импровизацијске праксе која је утицала на сонате Л. В. Бетовена у доба његовог средњег и позног стваралаштва). Постоје случајеви где се сваки став базира на трансформацијама тема из других ставова, те се ствара фузија типичног четвороставачног циклуса (Ф. Листова *Соната* у ха-молу за клавир соло). И поред тога што сонатна форма није програмског карактера, ипак се коришћењем оперских, симфонијских и фолклорних идиома у спрези са широм поставком хармонске подлоге употребом хроматских и модалних обрта, постигао раскошан и маштовит звучни резултат који је умногоме асоцирао на творевине такозване програмске музике. У класичном периоду ишчекивање каденце и потом избегавање или одлагање исте био је

---

<sup>16</sup> Grove Dictionary of Music and Musicians, *Romantic Sonata* (Романтична соната), стр. 490

<sup>17</sup> *ibid*, стр. 492

уобичајен начин за постизање тензије у музичком току и тиме, његове драматизације. Будући да је хармонски језик проширен у 19. веку, избегавање каденце није имао једнак ефекат. Уместо тога, постало је уобичајено коришћење удаљених тоналитета, дисонантних акорада, као и проширене тоналне основе. Захваљујући томе, и уједно захваљујући формално-структурном усложњавању појединачних ставова сонатни облик се све више удаљавао од класичних узора како је одмицао 19. век.

Већина соната из 19. века задржала је четвороставачни оквир, при чему је први став обично био написан у сонатном облику који се скоро увек јављао са одређеним изузецима. На пример, увод испред прве теме, који је дотле представљао ретку појаву, добио је значајне димензије и често је надмашивао чак и цео остатак експозиције. Поред тога, у неким сонатама, као што су на пример Ј. Брамсове, границе између делова сонатног облика често су замагљене, са значајним акцентом на развојном делу. Уместо класичне дијатонске модулације, уобичајена је појава хроматске и енхармонске модулације, као и појава тоналног скока. Када је реч о експозицији, поларитет између две теме који је био од великог значаја у сонатама 18. века уступа место различитим видовима проблематизације. Однос експозиције и репризе као једне врста разрешења је у појединим сонатама готово нестао, док се кулминација уместо на крају развојног дела (као у већини класичних соната) помера на крај самог става. Унутрашња динамика сонатног облика додатно је промењена „виртуелном елиминацијом правих тема као тоналних и мелодијских обележја“ што су „екстремне последице“ мотивског начина мишљења.<sup>18</sup>

Други ставови у сонатама током 19. века нуде широк спектар формалних и изражајних решења. Између осталог, типична је појава дводелне или троделне форме, форме ронда (А–Б–А–Б–А) или теме с варијацијама, чешће у умереном него у споријем темпу. Трећи ставови најчешће су живахна *Скерца*, док су завршни ставови обично у форми ронда. В. Њуман сматра да финални ставови представљају главни структурални проблем за романтичарске композиторе због очигледне потребе да се промени, интензивира и понекад превише искомпликује традиционални светли, весели *Рондо*.

---

<sup>18</sup> Џон Ринк (John Rink), Sonata (Соната), *Grove music online*, приступљено 01. 05. 2013



У 19. веку 41% соната је компоновано за соло клавир, 21% за клавир и виолину, 11% за клавирски дуо, 6% за клавир и флауту, а 5% за клавир и виолончело<sup>19</sup>. Друге комбинације су много ређе. Није изненађујуће што је највећи број дела компонован за соло клавир с обзиром на изузетан значај овог инструмента током 19. века како у професионалној, тако и у аматерској музичкој пракси. Клавир ни у дуо сонатама није имао подређену улогу. Тако је на пример, Ј. Брамс у насловима својих дела наставио да прво означава клавир, а тек онда други инструмент. Захваљујући изражајним могућностима које је пружао, односно чињеници да је “могао је да пева, да буде бескрајно поетичан, бриљантан, громогласан, демонски, надмоћан”<sup>20</sup>, клавир је, поред бројних других музичких жанрова, заузео посебан значај и у области компоновања соната у романтичарском периоду.

Романтичарски период доводи до трансформације жанра сонате слично другим жанровима у виду проширивања или чак пренаглашавања класицистичких модела. Романтичарске сонате у раној фази одликују: лирскије и симетричније теме, нови начини клавирских фигурација често у комбинацији са играчким ритмовима салонских плесова, богатија хомофона текстура са темом која је често скривена у арабескама или арпеђима и изражајнији и драматичнији садржај. Овакав садржај заједно са наглашеном субјективношћу, као и све слободнијим испољавањем бурних емотивних стања попут страха, чежње, меланхолије, сете и др. карактеристичан је за многе ставове соната раних романтичарских композитора као што су Ј. Н. Хумел, К. М. Вебер, Л. Шпор (L. Spohr), Л. Бергер (L. Berger), И. Мошелес (I. Moscheles), Ј. Б. Крамер (J. B. Cramer), Ј. Л. Дусек и Ф. Шуберт.

Још је Р. Шуман у 1841. год. приметио да стил соната из 1790-тих год. није исти као онај у 1840-им услед све веће захтевности форме и садржаја. У најзначајнијим

---

<sup>19</sup> *ibid*

<sup>20</sup> *ibid*. Занимљиво је, с тим у вези, да је Е. Т. А. Хофман у 1814. год. критиковао Ј. Ф. Рајхартову (J. F. Reichardt) *Велику сонату за клавир у еф-молу* (1813.) делом због њене недовољне експлоатације клавирских потенцијала и недостатка бриљантних пасажа. Изводећи Сонату у а-молу Д. 845 у 1825. год. Ф. Шуберт је потенцирао да је један од најзначајнијих квалитета клавира то што може да подражава људски глас т.ј. певање. К. М. Вебер је користио све већи дијапазон клавира приликом компоновања Четири клавирске сонате (1812–22). Најдубљи тонови клавира у овим и у Л. В. Бетовеновим последњим сонатама доприносили су да се постигне квалитет безгласног мистицизма који су музички писци у то време идентификовали са романтичарском инструменталном музиком.

романтичарским сонатама из овог периода објективност и формализам уступиле су место субјективном и експресивном начину писања. Поетска интимност, мелодијски замах, хармонске боје, богатство текстуре, драматични контрасти, ритмичка импулсивност и технички виртуозитет достигли су врхунац у романтичарским сонатама у средњој фази. Хармонске везе се базирају више на терцном него на квинтном сродству, плагалне области тоналитета све су више експлоатисане, док се контрапунктски поступци појављују све чешће у одређеним епизодама и ставовима. Изненађујуће је то што у доба јачања отпора према академским ограничењима није било значајнијег експериментисања са следом ставова у сонати. Ретки су примери попут клавирске *Фантазије* Р. Шумана, оп. 17, у којој први став одликује слободан третман форме, док се на месту другог, односно трећег става налазе херојски марш и спори, интроспективни *Финале*. Осим тога, треба поменути и Ј. Брамсово остварење, оп. 100, у коме је начињена синтеза другог става и *Скерца*, као и Ф. Листово обједињавање ставова у *Сонати* у ха-молу.

У трећој фази развоја сонате у романтичарском периоду долази до даљег ширења мотивско-тематског рада, разраде хармонске структуре, усложњавања фактуре, експресивног садржаја и техничког идиома уз све чешће ослањање на фолклорне узоре (пре свега код руских композитора и Ј. Сибелијуса /J. Sibelius/). Истакнути композитори соната у овој фази су: С. Љапунов (С. ), А. Глазунов, С. Рахмањин, Н. Метнер, М. Балакирјев, П. И. Чајковски, Ј. Сибелијус, К. Сен-Санс, И. Албениз (I. Albéniz), Г. Форе (G. Fauré), М. Регер, Р. Штраус и др.

Лајпциг, Париз и Лондон били су главни центри где су се током 19. века публиковале сонате. Имајући у виду укупну продукцију дела за клавир у овом периоду може да се констатује да је заступљеност соната била незнатна. Р. Шуман је у 1841 год. написао: „Соната има да савлада три тешка непријатеља (...) публику која је тешко конзумира, издаваштво које ретко штампа и композиторе које спутава стари систем нотног записивања.“ Ипак, сонате за клавир су биле значајни део програма клавирских реситала у позним 1830-тим и касније. На почетку века изводили су их Ф. Лист, Клара Вик (C. Wieck), И. Мошелес, А. Рубинштајн (A. Rubinstein) и Х. Ф. Билов (H. W. Bülow), а од

срдине до краја века и И. Падеревски (I. Paderewski), С. Рахмаџинов и Ј. Хофман (J. Hofmann).<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> ibid

## Ф. Шуберт – Соната у Бе-дуру (Д. 960)

Последња година Ф. Шубертовог живота (1828) представља *Annus Mirabilis* када је реч о његовом стваралаштву, један од најкреативнијих периода у целокупној западноевропској музичкој историји током којег је компоновао ремек-дела попут велике *Симфоније* у Це-дуру (Д. 944), *Квинтета* за жичане инструменте (Д. 956), циклуса соло-песама *Schwanengesang* (*Лабудова песма*) (Д. 957) и његова последња клавирска дела, монументални триптих - три клавирске сонате (Д. 958–Д. 960). Ова дела представљају сублимацију Ф. Шубертових тежњи које су специфичне за његово позно стваралаштво (од 1822. године) и које се огледају понајвише у сложенем музичком (поготово хармонском) језику, иновацијама у форми, као и у наглашеном романтичарском сензибилитету на прелазу између двају стилских епоха. Све ове карактеристике можда су најјасније изражене у Ф. Шубертовој последњој *Сонати* за клавир у Бе-дуру (Д. 960). Њен истакнути лиризам, „луталачки“ карактер хармонског језика са кретањем по најудаљенијим тоналитетима, комплексна мотивска мрежа која у многобројим трансформацијама прожима и повезује све ставове циклуса, особен третман бетовеновог узора и диференцијација у односу на исти као потврда ауторовог зрелог, индивидуалног стила, те монументалне димензије и обухватан романтичарски наратив који је прожет продубљеним емоционалним садржајем, односно широком палетом најразличитијих психолошких стања – сва ова обележја чине *Сонату* у Бе-дуру важном творевином, не само у Ф. Шубертовом опусу, већ у целокупном западноевропском наслеђу уметничке музике.

Међутим, поред свих чињеница (или управо због њих) које говоре у прилог тези да су у питању вредна уметничка дела, Ф. Шубертове последње сонате нису стекле популарност дуго након композиторове смрти. Готово потпуно занемариване током 19. века често им се приписивала структурална и драматуршка инфериорност у поређењу са Л. В. Бетовеновим сонатама уз коментаре да су превише опсежне и недовољно виртуозне<sup>22</sup>. Њихов статус значајно је промењен тек у 20. веку. Неоспоран утицај који је Л. В. Бетовеново стваралаштво извршило на поставку Ф. Шубертових клавирских соната

---

<sup>22</sup> Арнолд Витал (Arnold Whittall), *The Sonata Crisis: Schubert in 1828* (Крize у Сонати: Шуберт у 1828), (*The Music Review* 30 1969), стр. 124–129

видљив је не само у формалним решењима која је користио, већ и у преузимању читавих цитата из Л. В. Бетовених композиција. Ипак, оно што је кључно за разумевање Ф. Шубертове музике није њена сличност са Л. В. Бетовеним моделима, већ њена еманципација од истих, тачније дистинктивност и различитост захваљујући којима је овај композитор успео да изгради сопствени, аутентични стил, уједно крчивши пут ка новим формалним решењима у структури сонатног облика. Управо је ту врсту Ф. Шубертовог стваралачког приступа препознао музиколог Карл Далхаус који у његовом начину обликовања форме, нарочито сонатне, као и композиторског израза уочио посебност у односу на Л. В. Бетовена. Тако је К. Далхаус Ф. Шубертов сонатни облик видео као *лирски*, тачније као потпуну супротност Л. В. Бетовеновом *драмском* типу.

Скице последњих соната компонованих паралелно током пролећних и летњих месеци 1828. године, откривају да је Ф. Шуберт тек накнадно, у финалним верзијама модификовао пропорције дела путем експанзије почетног материјала дајући темама више „музичког простора“<sup>23</sup> и јасно одвајајући делове форме. Први став *Sonate* у Бе-дур у може да послужи као парадигматичан пример Ф. Шубертових иновација у композиционо-техничком погледу. Монументалне димензије првог става (*Molto moderato*) од чак 357 тактова резултат су ослањања на широке и певљиве лирске теме, засноване на (за Ф. Шуберта карактеристичне) асиметричној троделној структури, као и на екстензивно елаборирање тематског материјала у развојном делу. (Пример 1.)

Експозиција сачињена од три тоналне области започиње темом контемплативног, сањалачког карактера која је троделног облика. Прва фраза прекинута је мистериозним, претећим трилером у пијанисиму, на тону Гес у басу. Ова „слутња“ је од остатка фразе одвојена како ритмички, тако и регистарски, и антиципира будућа дешавања на хармонском плану – наглу, смелу модулацију у медијантни Гес-дур, тоналитет контрастног, средишњег одсека прве теме. (Пример 2.)

---

<sup>23</sup> Алфред Брендел (Alfred Brendel), *Schubert's Last Sonatas* (Шубертове последње сонате), стр. 129

Пример 1.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, I став, *Molto moderato*, тактови 1-11

Molto moderato .  
*pp ligato*

Пример 2.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, I став, *Molto moderato*, завршетак првог и почетак средишњег одсека прве теме, тактови 18-24

*pp*

У средишњем одсеку (тактови 19–35) задржан је поступни, секундни мелодијски покрет прве теме. Она, међутим, доживљава трансформацију у виду хармонског варирања са тоном Гес као оргелпунктом и албертинским басом у левој руци у којој се смењују тонична и субдоминантна функција Гес-дура. Након повратка у тонични Бе-дур (такт 36) следи енхармонска модулација у фис-мол, тоналитет друге теме (такт 48).

Пример 3.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, I став, *Molto moderato*, транзиција између двају тема, тактови 42-53

Ова транзиција између прве и друге теме сонатног облика извршена је без уобичајеног прелазног моста којим се припрема тоналитет друге теме. Уместо њега постоји спона од три такта између тема са растућом тензијом након које музички ток нагло прелази у фис-мол (тактови 45–47). Силазни мотив у левој руци сугерише тесну везу са претходном модулацијом у енхармонски Гес-дур, тоналитет средишњег одсека прве теме (тактови 19–20). Паралелизам између две модулације потпуно је експлицитан у првој, скицираној верзији *Сонате*<sup>24</sup> у којој је модулација ка тоналитету друге теме обављена на идентичан начин као ранија модулација у Гес-дур откривајући тиме њихову тесну повезаност. Након „лутања“ између различитих тоналитета, као исходиште друге теме на тоналном плану појављује се традиционални, доминантни Еф-дур тоналитет са темом играчког карактера, која се у завршним тактовима експозиције сегментира. Узнемирен, оклевајући карактер *prima volta*-е кулминира поновним појављивањем трилера на тону Гес у басу, овог пута у фортисимо динамици, пред репетицију експозиције. *Seconda volta*, иако у себи не садржи ништа од драмског геста израженог у првом завршетку експозиције, не може се ни у ком

<sup>24</sup> Чарлс Фиск (Charles Fisk), *Returning Cycles* (Повратни циклуси), стр. 242

случају окарактерисати као обична, нити као мање интригантна<sup>25</sup>. Она се састоји од једног такта базираног на материјалу друге теме у удаљеном цис-мол тоналитету којим започиње уводни одсек развојног дела:

Пример 4.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, I став, *Molto moderato*, Крај експозиције и почетак развојног дела, тактови 117-124

The image shows a musical score for Example 4, consisting of two systems of music. The first system is in B-flat major and 3/4 time, featuring piano and forte dynamics, including crescendos and ritardandos. The second system is in D major and 3/4 time, featuring piano dynamics. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Развојни део великих димензија (тактови 118–215) обухвата неколико различитих сегмената тема из експозиције које у уводном делу, секвентно транспоноване, „лутају“ кроз удаљене тоналитете – од цис-мола, преко А-дура, гис-мола, Ха-дура и бе-мола до фортисимо врхунца каденце у Дес-дуру у 149. такту, након чега следи одсуство хармонске прогресије. Ова јукстапозиција одсека у различитим тоналитетима (цис-мол и Дес-дур) кореспондира са контрастом одсека у Гес-дуру и фис-молу, само што је њихов однос сада изокренут (дур→мол у експозицији постаје релација мол→дур у развојном делу). У тренутку када је Дес-дур тоналитет постигнут, инертност на хармонском плану постигнута је оргелпунктом на тону Дес у басу.

<sup>25</sup> *ibid.*, стр. 247



Пример 5.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, I став, *Molto moderato*, развојни део, тактови 149-159



Над овим статичним моделом, у такту 159, јавља се јасна алузија на Шубертову соло-песму *Der Wanderer* (Д. 493). Трансформишући ритмички образац последњег одсека друге теме у експозицији, Ф. Шуберт садржи скоро потпун, дослован ауто-цитат клавијеског увода ове песме:

Пример 6.

Ф. Шуберт, „Der Wanderer“ (Д. 493), тактови 1-8

184

#### 4.

### Der Wanderer.

Schmidt von Lübeck.

Op. 4. № 1.



Овај мотив се, након неколико узастопних хроматских модулација у удаљене тоналитете по узлазним „степеницама“ једнаких терци (преко еф-мола, ас-мола и ха-мола) поново појављује у де-молу, овог пута у другом регистру (такт 174):

Пример 7.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, I став, *Molto moderato*, Развојни део, тактови 174-193

„Луталачки“ карактер мотива из истоимене песме који пролазећи кроз удаљене тоналитете не налази „дом“ и почетни Бе-дур тоналитет портретишу осећај изгнанства и отуђености карактеристичан за Ф. Шубертово позно стваралаштво.<sup>26</sup> То свеприсутно питање *Quo vadis?* постаће Ф. Шубертовим уметничким *credo*-ом које има најјаснији израз у његовом особеном хармонском језику. Он, наиме, попут протагонисте поменуте соло-песме сугерише питање слушаоцу: „Куда?“. Након две готово идентичне фразе у де-молу – прве, у којој је мелодија у горњем регистру и друге, на тематском, тоналном и структурном плану истоветне у доњем регистру, „луталачки“ мотив уступа место злослутном трилеру са почетка првог става (такт 186) тиме потврђујући тонику де-мол тоналитета након чега следи поновно појављивање прве теме (такт 188) у новом тоналитету. Мада интервалски односи теме остају непромењени она је транспонована тако

<sup>26</sup> *ibid*, стр. 68–72

да мелодија почиње од трећег ступња лествице, на тај начин кореспондирајући са средишњим одсеком прве теме у експозицији, у којем мелодија такође почиње од трећег ступња, у овом случају Гес-дура, као и сличном мелодијском обрасцу са почетка развојног дела. Захваљујући оваквом интервалском, али и фактурном варирању карактер теме се трансформише: он престаје да буде коралан, химнички, већ се претвара у солистички конципиран усамљен глас. У завршном одсеку развојног дела приказан је амбивалентан однос теме која константно варира између де-мола и основног тоналитета. Прозрачна фактура и одсуство хармонских прогресија у односу на претходне одсеке, чине завршни одсек развојног дела готово у потпуности статичним. Такав карактер овог одсека Ч. Фиск описује као „ишчекивање епифаније“<sup>27</sup>, односно репризе у основном тоналитету која се лутањима на тоналном плану указује као путоказ.

Најмаркантнија и, заправо, једина промена у репризи у односу на експозицију (изузев тоналног „помирења“ главних тема) јесте обједињавање различитих тоналних области посредством промена рода тоналитета средишњег одсека прве теме, у којем за првом фразом у Гес-дуру следи мутација у фис-мол (тактови 235-266), аналогно сличном поступку у репризи *Сонате* у А-дуру (Д. 959). Поступак прожимања дура и мола посредством мутација и увођења вантоналних и варијантних акорада примењивао је још Л. В. Бетовен у својим инструменталним делима. Међутим, њихово доследно спровођење је једна од препознатљивих карактеристика Ф. Шубертовог хармонског језика. Кода (од такта 336) још једном сумира идеју о јукстапозицији прве теме са њеном транспозицијом за терцу навише, при чему оне на овом месту стоје равноправно делећи хармонске и фактурне карактеристике. Последње појављивање трилера на шестом ступњу паралелног мола пред завршну каденцу првог става још једном служи као онеобичавање, бацајући сенку на завршетак става, то јест потцртавајући нестабилност на тоналном плану.

Удаљени цис-мол тоналитет другог става *Сонате, Andante sostenuto*, посматран у односу на последњи акорд првог става, тонични акорд Бе-дура, јавља се као „ехо“ ранијих дешавања на тоналном плану, првенствено контраста између тоналитета двају тема првог става, али и као реминисценција на почетни тоналитет развојног дела. Став је написан у форми сложене троделне песме чији је први одсек састављен из две асиметричне реченице

---

<sup>27</sup> *ibid*, стр. 253

од којих прва модулира у Е-дур, а друга модулира назад у тонични цис-мол. Обе мелодије, мада готово истоветне, подложне су хармонском варирању.

Пример 8.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, II став, *Andante sostenuto*, прва реченица у одсеку А, тактови 1-13

Прва реченица подељена је на три фразе. Прве две фразе обележава статичност на хармонском плану. Прву фразу (тактови 1–8), најдуже по обиму, карактерише тонична педализација – остинато који се простире кроз неколико регистара. У другој фрази (такт 8–13), бас се помера на педал доминанте, а мелодија кулминира на тону Гис, за октаву више од своје полазне тачке. Одсуство хармонске прогресије престаје са трећом фразом у којој се, без посредног акорда, уводи тоника Е-дура и једноставна, поступна акордска прогресија којом се потврђује каденца у новом тоналитету, Е-дуру. (Пример 9.)

Друга реченица првог одсека следи сличан образац као прва; у том смислу оне кореспондирају. Друга реченица је такође подељена на три фразе. Мелодија, готово идентична у обе реченице, развија се над тоничним педалом у првој фрази, доминантним педалом у другој и модулаторним повратком у почетни тоналитет другог става – цис-мол. Овај однос тоналитета Ч. Фиск назива „преображајем туге у срећу и среће у тугу“, повукавши паралелу између другог става *Сонате* у Бе-дуру и поетског текста Ф. Шубертове соло-песме *Mein Traum* (Мој сан). Контрастни, средишњи одсек је у терцно-сродном А-дур тоналитету. Тематски материјал може се тумачити као реминисценција прве теме првог става *Сонате* чија је секундна, поступна мелодија праћена константним

шеснаестинским остинатом. Тема се затим појављује у Бе-дуру, тоналитету првог става, чиме се осећај цикличне повезаности појачава. Након хармонског екскурса у удаљени Цедур тоналитет средишњи део се завршава модулаторним одсеком са остинатним шеснаестинским фигурацијама, након којег следи такт паузе и реприза дела А са повратком у тонични цис-мол. (Пример 10.)

Пример 9.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, II став, *Andante sostenuto*, трећа фраза прве реченице у одсеку А, тактови 14-17



Пример 10.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, II став, *Andante sostenuto*, тактови 88-97



Кода (тактови 123-138) је представљена у тоничном дуру са појавом, на махове, молског призвука. Живахан трећи став – скерцо – почиње трансформацијом теме из првог става у тему играчког карактера:

Пример 11.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, III став, Scherzo. *Allegro vivace con delicatezza*, тактови 1-16

**SCHERZO.**  
*Allegro vivace con delicatezza.*

The musical score for measures 1-16 of the Scherzo from Schubert's Sonata in B-flat major, Op. 960, III movement. The piece is in 3/4 time and features a delicate piano texture. The first system shows the beginning of the piece with a *pp* dynamic marking. The second system continues the melodic development.

Друга реченица првог одсека поновљена у нижем регистру неочекивано каденцира на субдоминанти у 16. такту. У средишњем одсеку првог дела поново се јавља тонални однос између Гес-дура и фис-мола из првог става, овог пута на микро плану:

Пример 12.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, III став, Scherzo. *Allegro vivace con delicatezza*, тактови 36-53

The musical score for measures 36-53 of the Scherzo from Schubert's Sonata in B-flat major, Op. 960, III movement. The piece is in 3/4 time and features a delicate piano texture. The first system shows the beginning of the piece with a *fp* dynamic marking and a *decresc.* marking. The second system continues the melodic development.

Брижљива анализа релација између ставова сваке од последњих три соната откриће нам тесно испреплетане мотивске мреже састављене од различитих интервалских, структурних и тоналних компоненти које у безбројним трансформацијама прожимају и повезују све ставове у оквиру сваке од соната понаособ, као и све три сонате заједно тако да се оне могу посматрати и као засебан циклус како указују А. Брендел<sup>28</sup> и Ч. Фиск<sup>29</sup>. Идеја о цикличном поступку у овим сонатама подржана је чињеницом да је Ф. Шуберт све три сонате компоновао паралелно, намеравајући да их објави заједно као целину у којој би се њихови различити карактери међусобно надопуњавали. Композитор је већ око 1822. год. практиковао сличан циклични принцип, првобитно у својој *Фантазији* за клавир у Це-дуру (Д. 760), у којој су сви ставови базирани на једном мотиву из раније поменуте соло-песме *Der Wanderer* (Д. 493) циклично повезани, а трансформације мотива се врше помоћу варирања свих расположивих елемената: мелодије, ритма, хармоније, фактуре, регистра, динамике и др. Последње сонате такође садрже и специфичне алузије и сличности са другим Ф. Шубертовим делима као што је циклус соло-песама *Winterreise* (*Зимско путовање*), компонован годину дана раније са којим деле атмосферу свеprisутне алијенације. Очигледне су и паралеле са делима Л. В. Бетовена према којима се Ф. Шуберт односио као према узору. Еклатантан пример је почетак *Сонате* у це-молу (Д. 958), који садржи цитат теме Л. В. Бетовенових *Варијација* у це-молу:

---

<sup>28</sup> Алфред Брендел (Alfred Brendel), *Schubert's Last Sonatas*

<sup>29</sup> Ч. Фиск (C. Fisk), *Returning Cycles*

Пример 13.

Л. В. Бетовен, 32 Варијације у це-молу, тактови 1-10; Ф. Шуберт, Соната у це-молу Д. 958, тактови 1-16

Beethoven, 32 Variations in C minor, WoO 80, beginning

THEME  
Allegretto  
PIANO  
f

VAR. I  
p  
p leggiermente

Schubert, Sonata in C minor, beginning

Allegro  
f

p

ff

cresc.

ff p

cresc.

Међутим, у новом контексту, то јест у функционалној трансформацији теме варијационог циклуса у тему сонатног облика и ширих импликација тог поступка на формалне процедуре Ф. Шуберт се указује као антипод Л. В. Бетовену.

Последњи став *Сонате* у Бе-дур у поседује сличне карактеристике. Финале *Сонате* често је довођено у везу са финалом Л. В. Бетовеновог квартета оп. 130 у истом тоналитету.



Пример 14.

Л. В. Бетовен, Квартет у Бе-дуру, оп. 130, *Finale Allegro*, тактови 1-8

Finale Allegro VI

Пример 15.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, IV став, *Allegro ma non troppo*, тактови 1-17

Allegro ma non troppo.

Сличности између два финална става могу се уочити у њиховом живахном, играчком карактеру у двочетвртинском такту. Такође, оба става започињу тоном Ге који потом служи као педални тон на доминанти у це-мол тоналитету. Међутим, полифона фактура финала квартета, прожета контрапунктским и мотивским „поигравањима“, дели мало тога сличног са хомофоном структуром финала ове Ф. Шубертове *Сонате*. Остинатни мотив са почетка финала код Л. В. Бетовена током свог даљег развоја често се помера на различите тонске висине, док се код Ф. Шуберта тај почетни октавни сигнал, гест који пре упућује на увод његовог *Емпромптија* у це-молу (Д. 899) него на бетовеновски узор, без изузетка увек враћа на исту тонску висину – октаву Ге 1.

У опусу у којем по свом значају, заокружености и иновативности доминира жанр соло-песме, романтичарски *lied*, Ф. Шубертова главна експресивна снага лежи управо у његовом изразитом смислу за мелодију. Његов лиризам евидентан је и у његовим инструменталним делима. Последња *Соната* поготово даје маха лиризму. Њен меланхолични карактер чак и дурским одсецима даје једну болну ноту. Често се наводи да је ова *Соната*, компонована свега два месеца пре Ф. Шубертове смрти, његово опроштајно дело, обележено свешћу о сопственој смртности.

## Хармонија и темпо као путокази за извођење

Ф. Шуберт је током свог живота свакако био познатији као композитор *Lied*-а него као пијаниста. Пијанисти који су изводили његове песме трудили су се да подражавају певање на клавиру и овај приступ примењиван је и на извођење његових клавирских соната. Ф. Шуберт се није сматрао клавирским виртуозом, па ипак, велики број његових клавирских дела показује приврженост овом инструменту. Један од Ф. Шубертових пријатеља, Алберт Штадлер (Albert Stadler), писао је да је са великим задовољством слушао композиторово извођење сопствених дела. „Прелеп додир, мирни дланови, јасно, чисто свирање препуно доживљаја и осећања. Он је и даље припадао старој школи добрих извођача чији прсти још нису почели да нападају јадне дирке као птице свој плен“.<sup>30</sup>

Када је у питању *Соната* у Бе-дуру Д. 960, већина пијаниста оцењује ово дело као једно од најизазовнијих за извођење. У овом случају питање сложености интерпретације не произлази из виртуозног карактера дела, већ из његове експресивне захтевности која захтева способност пијанисте да дочарава различит спектар осећања. Многи музичари истичу генијалност Ф. Шубертових мелодија узимајући за пример његове песме, међутим у овој *Сонати* композиторова вештина долази до изражаја пре свега кроз богат хармонски језик. Три значајна тонална момента одређују карактер експозиције првог става (прва појава трилера на тону Гес и неочекивана модулација у Гес-дуру и фис-молу). Трилер, који је једна од најнеобичнијих и најупечатљивијих црта првог става и који се јавља као контраст мирној и пасторалној првој теми, требало би да звучи мистериозно и збуњујуће. Тон Гес у трилеру доноси тамнију боју у односу на тон Ге у главној теми. Неки пијанисти (А. Брендл, С. Рихтер /S. Richter, Л. Флајшер /L. Fleisher) потенцирају ову промену малим закашњењем на том тону. Пошто је трилер написан у дубоком регистру и са мекшом динамиком, нежан додир је адекватан да би се постигао мистериозни ефекат. Када трилер на тону Бе дође до Гес-дура, модулација између ова два тоналитета појављује се неочекивано, скоро без припреме. У овом тренутку јасно је да је тон Гес био садржан у

---

<sup>30</sup> Ото Ерих Дојч (Otto Erich Deutsch), ed., *Schubert: Memoirs by His Friends* (Шуберт: Мемоари његових пријатеља), (London: Adam and Charles Black, 1958), стр. 146

трилеру на почетку. Ипак, тембр прве појаве тона Гес у трилеру и потврђени тоналитет Гес-дур доста се разликују. Док темпо остаје исти, долази до нагле промене боје на последњој четвртини у 19. такту. (Пример Бр. 2) Топлији, светлији и софистициранији звук одговара теми у Гес-дуру која је ритмички живља и грациозног карактера. Драматична тензија ствара се када се прелази из тоналитета Бе-дур у фис-мол. Ова необична хармонска прогресија најављује кулминациони моменат у фис-мол тоналитету. И поред тога што Ф. Шуберт означава декрешендо после избегнуте каденце на тону Ха, извођач треба константно да гради тензију од Бе-дура до фис-мола. Енергија и темпо не смеју да опадају све док се не дође до фис-мола у 48. такту. (Пример Бр. 3)

У овом тренутку постаје јасна разлика у боји између енхармонских тонова Гес и Фис. Гес звучи топлије, испуњеније и релаксираније, док је фис транспарентнији, крхкији и узнемиренији. Фокусиран и контролисан додир доприноси постизању нежног и софистицираног звука. Развојни део почиње у далеком тоналитету цис-молу који се чини још удаљенији од Бе-дура него Гес-дур или фис-мол и чак и са енхармонским тоном Дес, тешко је објаснити повезаност између ова два тоналитета. У поређењу са стабилним тоналним акордом Еф-дура, следећи акорд цис-мола при другом завршетку има скоро застрашујући призивук.

За разлику од претходне теме чији се карактер одликује мистериозношћу и магловитошћу, у теми у цис-молу преовладава елегичан призивук. Имајући у виду да је цис-мол тоналитет следећег става ово може да буде знак тоналног обједињавања целе *Сонате*. Статични моменат у тактовима 193–197 који Ч. Фиск назива „ишчекивање епифаније“, (Пример. Бр. 7) јесте емоционална кулминација првог става. Лажни повратак у Бе-дур главне теме који се појављује непосредно пре репризе доноси мирноћу у мелодији. Звук који као да долази из даљине адекватан је да би се изразио мрачан, али изузетно значајан моменат реминисценције.

У другом ставу ове *Сонате* употребљивани су јако удаљени тоналитети. И поред тога што је ово нови став први акорд цис-мола је веома упечатљив у односу на последњи акорд Бе-дура претходног става. Његова тонална нестабилност може да се упореди са неочекиваним променама тоналитета из цис-мола у Бе-дур у првом ставу. Мада појава тона Цис у спором ставу доноси радикалне колористичке промене у атмосфери Бе-дура, цис-мол није нови тоналитет, већ је раније био употребљен у развојном делу првог става.

Цис-мол тоналитет садржи значајан емоционални и драматски потенцијал, а карактер прве теме може бити описан као мрачан и безнадежан. Прве две ноте прве теме, Гис и Фис, и енхармонски еквиваленти Гес и Ас, употребљени су у трилеру којим се завршава претходни став. Тако трилер на неки начин предсказује шта следи у следећем ставу. Коришћење овако необичног тоналног развоја из једног става у други свакако представља изазов за извођача. Цис-мол је тоналитет који на неки начин приказује очајање, који изражава тамније, тананије промене од оних у Бе-дуру. После паузе између ставова пијанисти углавном преузимају динамику краја првог става. Задржавајући исту динамику и фокусирајући се на интервал између тона Бе и тона Цис постиже се мистериозни ефекат којим цис-мол другог става као да произлази из тоналитета Бе-дур. Овај илузорни ефекат даје већи интензитет драматске промене тоналне боје. Други значајан тоналитет другог става је први део у Е-дуру, паралелном дуру цис-мола. Очекивано, његова боја требало би да буде доста светлија него она у цис-молу. Олакшавши текстуру на почетку овог дела става постиже се ефекат светлости која продире у таму. (Пример Бр. 9) Што се тиче боје, у поређењу са цис-молем и Е-дуром, тоналитет А-дур у средњем делу има стабилан и испуњенији квалитет. Поново Ф. Шуберт не записује прелазну модулацију да би се достигао А-дур, и овде је једино што повезује два тоналитета тон Гис. У овом тренутку важно је да се посвети посебан значај овом тону. Као што су тоналитети фис-мол и цис-мол доносили нове тоналне боје у првом ставу, сличан ефекат у другом ставу има појава Бе-дура. Ова неочекивана појава доноси реминисценцију на тоналитет првог става и на тај начин их повезује. Из тог разлога звучна боја овог Бе-дура би требало да се истакне. Тренутак појаве Це-дура представља емотивну кулминацију става у такту 103.

Пример 16.

Ф. Шуберт, Соната у Бе-дуру Д. 960, II став, *Andante sostenuto*, тактови 103-107



У овом тренутку долази до присећања и неопходан је најсофистициранији и најрафинисанији звук да би се изразило просветљење и чистота овог тоналитета. Транспарентан и скоро бестежински квалитет звука долази као контраст у поређењу са тамном бојом цис-мола. У циљу да се увећа овакав ефекат Це-дура пијанисти углавном одлажу наступ првог акорда. Такође, важно је да се освети разлика између педала на тону Гис и педала на тону Це у тактовима 102–103. Карактер коде у Цис-дуру (уместо у првобитном цис-молу) скоро је контемплативан. Тон сам по себи још је светлији него онај у Це-дуру.

У поређењу са умереним темпом претходних ставова, брзи *Скерцо* се истиче својим живахним карактером. Као што је драстична промена била присутна када је акорд цис-мола отворио други став након акорда у Бе-дуру, повратак у Бе-дур из Цис-дура поново доноси промену. *Скерцо* има једноставнију тоналну структуру него претходна два става. Дес-дур и фис-мол су два тоналитета која је потребно посебно колорирати. Као медијантни тоналитет Бе-дура, Де-дур има светлији и заобљенији призвук него Бе-дур. Будући да мелодија прелази из десне руке у леву у Ес-дуру и Дес-дуру у циљу да пасажу буду што занимљивији и свежи, пасаже Дес-дура пијанисти С. Рихтер, М. Јудина (М. Yudina), В. Хоровиц (V. Horowitz) изводе тачно на време без оклевања. Суптилну модулацију из Дес-дура у фис-мол неопходно је пажљиво извести. Слично као у првом ставу важно је разликовати боју два енхармонска тона Гес и Фис. Уколико се промена у фис-мол изведе без закашњења, ствара се недоумица да ли је још увек снижени или повишени тоналитет, што чини овај део занимљивим. В. Хоровиц подвлачи басове ноте у левој руци и истиче хроматски глас који води из фис-мол тоналитета у Бе-дур, који поново враћа основну тему. Тоналитет бе-мол у триу је нови тоналитет, који се до сада није појавио у претходним ставовима. Овај тоналитет је и паралелни тоналитет Дес-дура који се већ појавио у *Скерцу* и има тамнију и пунију тоналну боју у односу на све тоналитете који су се појавили у овој *Сонати*.

Артур Шнабел (A. Schnabel) писао је о почетној теми четвртог става: „Не знам да ли се смејем, не знам да ли плачем.“ Почевши са октавом на тону Ге, овај *Рондо* константно „лута“ у „погрешном“ тоналитету – це-молу, уместо у Бе-дуру. У многим класичним клавирским сонатама карактер ронда је уобичајено усхићен и слављенички. У овом случају, весели карактер *Ронда* је на неки начин неодређен због тоналне нестабилности.

Це-мол доноси осећање неспокоја. У циљу да се повећа ефекат тоналне нестабилности овог става извођач мора да има јасну идеју како ће извести октаве на тону Ге дуж целог става. Оне делују као неочекивани музички упади који прекидају музичке фразе. Будући да се оне појављују увек у фортепијано динамици, осим последњег пута, њихова појава треба да буде наглашена. Различитим и врло одређеним тоном оне се одвајају од остатка музичког материјала. Извођење ових октава без успоравања (С. Рихтер, В. Хоровиц, А. Брендл) доприноси њиховом постојаном карактеру. Це-мол је тамнији тоналитет који обично презентује тугу и конфликт и уједно има страствени карактер. Друга тема у Еф-дуру је свечанија и у контрасту са нестабилном тоналном подлогом од раније. У њој доминира осећај олакшања и смирености. Следећи део у еф-молу разликује се од претходног пре свега у боји, јер је доста тамнији и пунији. После нагле модулације у Гес-дур и овде можемо да говоримо о повезаности овог тоналитета са трилером на почетку *Сонате*. У поређењу са еф-молем, Гес-дур звучи топлије и нежно. Градација хроматског прелаза до повратка у прву тему *Ронда* веома је важна. Композитор је направио промене октава на тону Ге у последњој појави теме *Ронда*. Овде се динамичка ознака фортепијано први пут не појављује и ове октаве се спуштају са тона Ге на Гес и Еф што је један од најважнијих колористичких момената у целој *Сонати*. Мало успоравање темпа доприноси изражајности овог дела става повећавајући контраст са слављеничком кодом. Чињеница да су октаве на тоновима Гес и Еф повезане са трилером из првог става указује на тонално уједињење целе *Сонате*.

Кад су у питању метар и темпо Дејвид Монтгомери (David Montgomery) категоризује три школе које имају различит став о овој проблематици. Прва школа се залаже да темпо у извођењу Ф. Шубертових композиција мора да буде конзистентан. Будући да је Ф. Шуберт строго записивао све одреднице темпа (као и Л. В. Бетовен) његови записи по мишљењу ове школе морали би да буду апсолутно поштовани. У том случају постојаност темпа била би задржана уз дозвољени рубато у складу са праксом у деветнаестом веку. Друга школа заступа став да су одреднице темпа непоуздане. Од открића метронома у 1812. год. Ф. Шуберт је обележио метрономске бројеве у појединим композицијама: ту спада двадесет песама, једно корално дело и једна опера, компоноване између 1814. и 1823. год. Ово је посматрано као композиторов покушај да установи стандардни темпо за свако дело. У многим случајевима метрономске ознаке нису поуздане и одговарају само

одређеном делу композиције. Што се тиче метрономских одредница, друга школа проналази проблем у непостојаности темпа у Ф. Шубертовим композицијама. Трећа школа сматра да темпо треба прилагодити извођачевом индивидуалном и инстинктивном осећају у коме постоје стотине могућих варијанти и комбинација. У многим случајевима ознаке темпа Ф. Шуберта служе више као смерница и претпоставка одређеног расположења и карактера пре него прецизно означавање брзине извођења.<sup>31</sup> У *Сонати* у Бе-дуру, *molto moderato* првог става, буквално значи „јакко умерено“, и сугерише карактер грациозне и мирне шетње са умереним четвртинама у такту. Снимци извођења показују да је са понављањем експозиције најспорији пример С. Рихтерово извођење, чији први став траје 23 минута, док је најбрже извођење Р. Лупу (R. Luri) које траје око 19 минута. Без репетиција, А. Бренделов први став *Сонате* траје 15 минута, док извођење К. Хаскил (K. Haskil) овог става траје 13 минута. (Што се тиче репетиције експозиције првог става, Андрас Шиф /A. Shiff/ писао је да је непонављање репетиције као ампутација уда. А. Брендл, с друге стране, изостављао је репетицију јер су, према њему, додати тактови исувише мало повезани са остатком става и веровао је да њихово изостављање придонеси кохерентности овог дела) Ознака *molto moderato* не имплицира јакко спор темпо, па ипак спорија извођења су постала уобичајена након чувеног снимка С. Рихтера. Његов темпо је ближи *Andante*-у него *Allegro*-у. У овом темпу свака нота као да добија посебан значај, што резултује необичном, али фасцинантом извођењу првог става *Сонате*.

И поред тога што темпо не треба да буде ужурбан, требало би да се задржи утисак покрета музике. Због природе мелодичних Ф. Шубертових фигурација спори темпо одговара лирским темама које имају осминску пратњу, а бржи темпо одговара живљим деловима триола и шеснаестинским фигурацијама. Важан задатак за извођаче је да одаберу одговарајући темпо који је адекватан за оба дела. Разлика у темпу између та два дела не би требало да буде превелика. Ф. Шуберт није дао другу ознаку осим *molto moderato* у првом ставу строго поштујући форму класичног сонатног *Allegro*. Када композитор жели да убрза или успори музички ток он обично скрати или продужи нотне вредности уместо да да ознаку *accelerando* или *ritardando*. Примери М. Јудиних, А. Шнабелових, К. Хаскилових и Е. Кисинових (E. Kissin) снимака показују широки распон

---

<sup>31</sup> Чо Суђунг (Cho Sujung), *Performance Challenges and Their Possible Solutions: Franz Schubert's Piano Sonata in B-flat Major, D. 960*, (Извођачки изазови и њихова могућа решења: Франц Шубертова Соната у Бе-дуру, Д. 960), University of Cincinnati, стр. 38



темпа у одређеним деловима става. У том контексту, извођење пијанисткиње М. Јудине је најекстремније. Андрас Шиф сугерише да је А. Шнабелов темпо најоптималнији и са најбољом мером. Међутим, у његовом извођењу темпо изразито варира између одређених делова ставова. И поред тога што С. Рихтер има конзистентнији темпо кроз став, његов генерални темпо више личи на *Andante* него *moderato*. Темпо А. Рубинштајна (А. Rubinstein), Р. Серкина (R. Serkin) и В. Кемпфа (W. Kempf) допушта да се истакну различити музички детаљи, али да се у исто време задржи кретање унапред и уравнотежи темпо између различитих делова што највише доприноси структуралном балансу у *Сонати*.

Због ознаке *sostenuto* у другом ставу, који буквално значи суздржано, многи пијанисти одабирају веома спори темпо, најближи *Adagio*-у. Идеални темпо омогућује одређени степен течног музичког кретања и дочаравање смиреног и спокојног карактера овог става. Још један важан аспект који треба да се узме у обзир када се одређује темпо је компликована педализација. Адекватан темпо помогао би да се контролише софистицирана употреба педала и да се суптилно подвуче остатак фигура у пратњи.

Примери где је темпо задржан у средњем делу налазе се у извођењима В. Кемпфа, М. Пераје (М. Perahia), Р. Серкина и А. Рубинштајна. У необичној интерпретацији, В. Кемпф изводи средњи део спорије него први део. Могуће је да идеја произлази из традиције извођења средњих делова са измењеним, најчешће споријим темпом у троделној структури (АБА). Ф. Шуберт је означио трећи став, *Scherzo, Allegro vivace con delicatezza*. У поређењу са претходна два става у умереном темпу, *Скерцо* одликује искричав и живахан карактер, те је самим тим, темпо бржи. Термин *con delicatezza* који значи „са деликатношћу“, сугерише извођачу карактер овог става. Пијанисти углавном бирају нешто спорији темпо кад је у питању трио. И поред тога што трио има контрастирајући карактер, ритмички интензитет не треба да буде запостављен, нарочито у антиципираним нотама.

Означен као *Allegro, ma non troppo*, четврти став је продужени рондо у двочетвртинском такту. По први пут Ф. Шуберт даје два различита темпа у овом ставу. *Presto* се појављује у коди овог става. Темпо овде треба да омогући истицање виталне енергије става, али ипак не и ужурбаност.

У складу са првом и трећом школом коју је поменуо Д. Монтгомери у вези са одређивањем темпа у Ф. Шубертовим делима, најважније је да пијанисти приликом одабира темпа поштују композиторове ознаке и да узму у обзир форму става. И поред тога што композиторове одреднице темпа не дају прецизан оријентир, пијаниста може да одреди идеални темпо у складу са композиторовим назнакама. Одговарајући темпо треба да буде у складу са карактером сваког става и да буде практичан за извођење. Када се темпо средњих делова прилагођава без композиторових специфичних назнака, извођач треба да узме у обзир баланс и формалну структуру сваког става.

Р. Шуман, коме су посвећене последње три сонате, исказао је своје изненађење „великом једноставношћу инвенције добровољним одрицањем од иначе бриљантних иновација композитора (...), и понављањем одређених музичких идеја уместо додавања нових тема из фразе у фразу, што је за њега било уобичајено“.<sup>32</sup> За разлику од Р. Шумановог става, Ј. Брамсов став према Ф. Шубертовим клавирским сонатама био је много позитивнији. У 1854. год. Клара Шуман (С. Schumann) је у свом дневнику коментарисала Ј. Брамсово јавно извођење Ф. Шубертових соната (укључујући и *Сонату* у Бе-дуру), осврћући се на његово дивно презентовање пред публиком. *Соната* у Бе-дуру, се данас сматра једном од најзначајнијих композиција које је Ф. Шуберт компоновао. Као што је Р. Шуман поменуо, фундаментални пробем је њено продужено трајање. Цела *Соната* траје око 45 минута. За разлику од друге две позне сонате, Д. 958 у це-молу и 959 у А-дуру, овој *Сонати* недостају драматични аспекти у карактеру, уместо којих Ф. Шуберт потенцира рафинисани и софистицирани лиризам. Из овог разлога, у извођачком смислу, изузетно је тешко да се музичка структура постојано прати у трајању од 45 минута и да се задржи пажња публике. Свесност о хармонији и хармонским променама може јако пуно допринети музичкој експресији.

---

<sup>32</sup> Морис Џ. Е. Браун (Maurice J. E. Brown), *The Schubert Piano Sonatas, The Complete Sonatas*, у извођењу Пол Бадуре Шкоде (Paul BaduraSkoda), RCA Victor VICS 6128-6131 (LP), 1971

## Ф. Шопен – Соната бр. 2 у бе-молу оп. 35

Парафразирајући Г. Мопасаново (G. D. Maupassant) питање о форми романа и транспонујући га на поље музике - као питање форме сонатног облика, амерички музиколог и критичар Џејмс Хунекер (J. Huneker) долази до закључка да дефинитиван одговор на то питање не постоји:

“Ако је Скарлати писао *сонате*, шта је онда *Апасионата*? Ако је Веберова Соната у Ас-дуру, можемо ли Брамсову еф-мол сонату назвати сонатом? Да ли је сонатна форма код Хајдна *ортодоксна*, а код Шумана *хетеродоксна*?“<sup>33</sup>

Питање форме, међутим, превише је комплексно да би се свело на једноставан "рецепт" који се може применити, уз мање измене, на сва дела која носе наслов "Соната". Сонатна форма није успостављен образац који треба копирати, већ облик који се гигао под огромним материјалом уметничке музике која је током времена настајала. Он је дијалектика на делу:

„Историја сонатног облика је историја музичке еволуције.“<sup>34</sup>

А у тој историји Ф. Шопенов допринос сонатном облику заузима посебно место, које је током дугог низа година након Ф. Шопенове смрти више пута оспоравано. У великој шизми која се одвила у деценији након Ф. Шопенове смрти, такозваном „рату између романтичара“, искристалисале су се две супротне фракције које су се, из перспективе будућих поколења музичара и музиколога, налазиле на дијаметрално супротним стајалиштима. Дихотомија између њихових уметничких идеала и естетичких принципа, јасно видљива у њиховим музичким делима и манифестима, огледала се у специфичним композиторским поступцима, односу према традицији (поготово у односу према Л. В. Бетовену), третману форме, хармонског језика и осталих музичких параметара, као и у супротстављању појмова апсолутне и програмске музике. Прогресивна групација, окупљена око Рихарда Вагнера, гледала је на Л. В. Бетовенова достигнућа на пољу

---

<sup>33</sup> Џејмс Хунекер (James Huneker), *Chopin: The Man and His Music* (Шопен: Човек и његова музика), (Dover publications), стр. 165

<sup>34</sup> *ibid*

инструменталне музике као на афирмацију безграничне моћи музичког садржаја, ослобођеног успостављених форми и окошталих калуца у којима је био окован, тврдећи да је *форма Ништа по себи, а дух Све*<sup>35</sup>. Полазећи од претпоставке да се традиција *не наслеђује*, већ *стиче* (у смислу у ком Т. С. Елиот /T. S. Eliot/ говори о традицији), и да се нове форме у уметности не јављају само да би изразиле нов садржај, већ да би замениле старе форме које су изгубиле своја уметничка својства, Р. Вагнер је у својим музичким делима и есејима покушао да прикаже тај процес усвајања Л. В. Бетовеновог наслеђа. Насупрот Р. Вагнеровим идејама о жанру музичке драме као о тоталној уметности и Ф. Листовим специфичним програмским делима у виду симфонијских поема стајао је конзервативни, реакционарни табор, окупљен око Јоханеса Брамса и лајпцишког конзерваторијума. Ипак, његове специфичне композиционо-техничке процедуре, третман форме и смели хармонски језик како је показао Арнолд Шенберг (A. Schoenberg) у свом есеју из 1947. године, нимало нису заостајали за прогресивним табором међу романтичарима. Управо је Ј. Брамсов поступак ткз. „развијних варијација“, уз достигнућа вагнеријанског хроматизма, формативно деловао на А. Шенберга у раном периоду његовог стваралаштва у којем је он довео да крајњих граница ове постулате, ослободио дисонанцу и кренуо у велики атонални експеримент који ће га у потрази са систематичнијим композиционим поступцима довести до проналаска дванаестонског система. Ова А. Шенбергова генеалогичка указује на чињеницу да су Ј. Брамс и Р. Вагнер, сваки појединачно, допринели да се изгради музика будућности.

У овом контексту, личност и дело пољског композитора и пијанисте Фредерика Шопена, као и његов допринос када је реч о иновацијама на пољу форме, хармоније и музичког језика уопште, били су већим делом занемаривани током деветнаестог и прве половине двадесетог века. Чињеница да је Ф. Шопенов опус ограничен пре свега на клавирске композиције, довела је музикологе до закључка да се његов опус не може поредити са великим симфонијским и другим подухватима насталим у времену током којег је живео и компоновао. Један од главних аргумената за ову тезу била је недоследност у изградњи форме сонатног облика код Ф. Шопена, због чега су многи његови критичари тврдили да Ф. Шопен заправо није „савладао“ концепцију сонатне форме уопште. Он је,

---

<sup>35</sup> Рихард Вагнер (Richard Wagner), *Oper und Drama* (Опера и драма), (The Wagner companion), London, 1979

штавише, сматран композитором малих форми, минијатура, који је, када је реч о сонатним циклусима, донео мало тога новог и који се, уместо да развија форме које су наслеђене, задовољавао испуњавањем старих калупа новим садржајем. Р. Шуманова критика Ф. Шопенове *Сонате* бр. 2 у бе-молу, која датира из 1841. године, верно осликава критичку рецепцију на које је ово дело наишло и неразумевање композиторских интенција. *Соната* је компонована 1839. године, док је њен трећи став, посмртни марш, компонован засебно две године раније. Р. Шуманова фраза којом је метафорично описао ово дело – да Ф. Шопен није компоновао сонату, већ повезао четворо своје најлуђе деце – остала је као основа будућих критика ове *Сонате*. Р. Шуман је тврдио да посмртни марш ни у ком случају не припада овом циклусу. Међутим, Јарослав Ивашкјевич (J. Iwaszkiewicz) у монографији о Ф. Шопену тврди управо супротно – да трећи став једино и има смисла у контексту целог циклуса, окружен громадама које ублажују његову претерану патетичност. Диспропорција између ставова била је за критичаре најочигледнија у енигматичном четвртом ставу. Насупрот тежњама Ф. Шопенових претходника да у својим делима фокус сонатног циклуса са првог става транспонују на последњи став, Ф. Шопен нуди сажето финале које траје свега седамдесетак секунди и које, према речима самог композитора, представља тек коментар на претходни став. Катаклизмични први став, дијаболични скерцо, туробни посмртни марш и мистериозно финале – овакав састав, иако идентичног распореда ставова као у Л. В. Бетовеновој сонати из опуса 26 у Ас-дуру био је неприхватљив за тадашње музичке пуристе којима је измицала аутентичност овог дела.

Насупрот композиционо-техничким процедурама које су свесно користили Ф. Шопенови савременици - Ј. Брамсов принцип „развијних варијација“, Р. Вагнеров сплет лајт-мотивских мрежа, Ф. Листове мотивске трансформације – Ф. Шопен је јединство целе *Сонате* постигао развијањем једне мотивске ћелије која ће у различитим облицима прожимати све ставове. Уводни гест *Сонате* који асоцира на почетак последње Л. В. Бетовенове клавирске *Сонате*, опус 111, представља окосницу за тематски садржај који ће уследити како је у својој анализи уочио и назначио Алан Вокер (A. Walker)<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Алан Вокер, (Alan Walker), *The Chopin Companion* (Приручник о Шопену), стр. 240

Пример 18.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. I став, *Grave. Doppio movimento*, тактови 1-6

Драматични гест и покрет умањене септима којим соната почиње, који Ј. Ивашкјевич назива "падом Валкира", састоји се из једноставне мотивске ћелије од три тона, која у инверзној трансформацији мотива даје јасне обресе прве теме овог става, са карактеристичним медијантним односима праћеним секундним покретом у супротном смеру:

Пример 19.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. I став, *Grave. Doppio movimento*, тактови 7-11

Ова мотивска ћелија састављена од три тона, подложена је константном мелодијском, ритмичком, хармонском и карактерном варирању. Узрујана мелодија прве теме испрекидана кратким даховима, чији је моторични квалитет подржан константном осминском пратњом у левој руци налик на перпетуум мобиле, у својој бити нема ничега заједничког са коралном другом темом. Сукоб између тема је заоштрен до ивице

пароксизма: фактура је гушћа, а свеукупна плацидна, безбрижна атмосфера друге теме нема ништа од усплахиреног карактера прве. Иако на први поглед потпуно неповезане, ове теме су испреплетане суптилним везама које се читавају у идентичним интервалским односима којима почињу мелодије обе теме, а који потичу из мотивске трансформације покрета уводног геста првог става сонате. Друга тема, у Дес-дуру, представља још једну пермутацију основне замисли, овог пута аугментиране:

Пример 20.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. I став, *Grave. Doppio movimento*, тактови 41-45



Тема, као и у претходном примеру задржава све своје мелодијске, интервалске односе: терцу, праћену секундним покретом у супротном смеру. Сличан процес одвија се и у завршној групи експозиције, где мотивска ћелија поприма нови облик, са интервалским односима обе теме у инверзији - у овом случају терцни покрет има другачији смер, као и секундни који га прати:

Пример 21.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. I став, *Grave. Doppio movimento*, тактови 98-104



Развојни део, базиран искључиво на првој теми става, суперпонира мелодију прве теме у вишем регистру на мотив умањене септимае у басу са почетка *Сонате*:

Пример 22.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. I став, *Grave. Doppio movimento*, тактови 137-140

The image shows a musical score for measures 137-140. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords with a melodic line. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords with a melodic line. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes several triplets. Pedal markings (*Ped.*) are present at the beginning and end of the passage. A circled cross symbol is also visible at the end of the lower staff.

У том смислу Ф. Шопеново сажимање сонатног облика редуковањем репризног одсека на другу тему, представља значајан (али погрешно тумачен као слабост, грешка у изградњи структуре) Ф. Шопенов допринос развоју сонатне форме. Избегавајући репетитивност која би уследила понављањем прве теме након развојног одсека ионако базираног на првој теми, Ф. Шопен у репризи даје само другу тему сонатног облика:

Пример 23.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. I став, *Grave. Doppio movimento*, тактови 165-172

The image shows a musical score for measures 165-172. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords with a melodic line. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords with a melodic line. The music is marked with a sostenuto dynamic (*sostenuto*) and includes several triplets. Pedal markings (*Ped.*) are present at the end of the passage. A circled cross symbol is also visible at the end of the lower staff.



Тиме се отклања презасићеност материјалом прве теме - поступак који се као претеча јавља у извесном смислу и у еф-мол *Концерту* оп. 21, а који ће поновити у првом ставу *Сонате* у ха-молу оп. 58. Догматски приступ сонатној форми, који налаже дословно понављање прве теме елабориране у претходном одсеку, пореметио би драматургију првог става и њен ток, што је Ф. Шопен својим поступком сажимања вешто избегао.

Логика унифицирања помоћу мотива базираних на идентичним интервалским моделима настављена је и у другом ставу сонате - мрачном, демонском скерцу:

Пример 24.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. II став, *Scherzo*, тактови 1-5

The image shows the first five measures of the Scherzo from Chopin's Sonata in B-flat major, Op. 35. The music is in 3/4 time and B-flat major. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Pedal markings are present in the left hand at measures 2 and 4.

Образац према којем се мелодија креће и секвентни модели на растојању мале терце, умногоме подсећају на сличне интервалске покрете који се јављају током првог става, произашле из основног мотива увода. У наставку, након овог успона, јавља се извесна симетрична пропорција, успостављена узастопним силазним, терчним покретима - повратком у таму Ереба:

Пример 25.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. II став, *Scherzo*, тактови 15-20

The image shows measures 15-20 of the Scherzo from Chopin's Sonata in B-flat major, Op. 35. The right hand features a melodic line with long, sweeping phrases, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The music is in 3/4 time and B-flat major.

Затим поново наилазимо на однос секундног и терцног покрета, стављених раме уз раме, односно једне од њихових многобројних варијанти. Материјал контрастног средњег одсека - Трио - најављен је у последњим тактовима Скерца:

Пример 26.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. II став, *Scherzo*, тактови 81-87

12

*Piu lento.*

*p*

Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕

Интервалски односи мелодије још једном упућују на материјал првог става, основне замисли која је представљена у уводу. Мотивска повезаност још је уочљивија између средишњег одсека другог и средишњег одсека трећег става. Целокупан смер мелодије Трија погребног марша, њен покрет и идентични интервалски односи могу се наћи и у Трију претходног става:

Пример 27.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. III став, *Marche. Lento*, тактови 31-35

18

*pp*

Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕

Такође, тема трећег става, популарног посмртног марша, кореспондира на сличан начин са материјалом прве теме првог става *Сонате*. Мелодијска контура овог патетичног мотива, састављена из једноставне мотивске ћелије настале од тонова бе-дес-це-бе-дес, крије у

себи једну суптилну трансформацију иницијалног мотива - строгу, ретроградну имитацију мелодијске контуре прве теме уводног става:

Пример 28.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. III став, *Marche. Lento*, тактови 1-5

MARCHE  
FUNEBRE.

*p*

Тема првог става наилази на свој одраз у трећем ставу, попут огледала. Међутим, став који је изазвао највише контроверзи међу музичким критичарима било је финале:

Пример 29.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. IV став, *Finale. Presto*, тактови 1-3

20

*Presto.*  
*sotto voce e legato.*

FINALE.

Последњи став Ф. Шопенове *Сонате* у бе-молу без преседана је у целокупној клавирској литератури. Насупрот тенденцијама које је инаугурисао још Л. В. Бетовен, а које су тежиште сонатног циклуса померале са почетног на финални став, који је, у том смислу, према пропорцијама требао бити најопсежнији, Ф. Шопен конструише ово концизно финале, према сопственим речима тек "коментар на посмртни марш" који је претходно.

Иако сажет, овај став свакако није занемарљив. Према својим иманентним карактеристикама, он је убедљиво најреволуционарнији и из сваког аспекта најсмелији. Иако се у њему назире неке од тематских трансформација мотива на којима су засновани претходни ставови (нпр. трансформација покрета умањене септима из увода сонате у претходном примеру), четврти став је суштински футуристички атематски. Он упорно измиче класичном аналитичком приступу својом замагљеном формом и опскурном, недефинисаном хармонијом на ивици тоналности, у којој се тек на моменте могу чути познати дијатонски односи, у мору пасажа у триолама које обе руке свирају унисоно.

Пример 30.

Ф. Шопен, Соната у бе-молу, оп. 35. IV став, *Finale. Presto*, тактови 7-12



Сонатни облик је од свог настанка доживео многобројне радикалне трансформације у свим аспектима: пропорције између делова форме, па чак и између самих ставова сонатног циклуса мењале су се кроз различите епохе и различите стадијуме стваралаштва многих композитора, од којих је свако на свој начин допринео развоју сонатне форме. Сви параметри који дефинишу форму доведени су у питање пре или касније: дуализам тема и њихово противстављање, њихов хармонски однос и карактер, њихов број и опсег. Структура је редовно прожимана са другим облицима још у време бечког класицизма, најчешће са варијационом формом, формом ронда (тзв. сонатни рондо) или фуге (код Л. В. Бетовена). Сонатни облик, који је у музичкој теорији дефинисан тек почетком 19. века, не

треба схватити као скуп догми којих су се композитори придржавали, већ обратно: структуру сонатног облика они су мењали према свом нахођењу, вођени својим музичким језиком и интуицијом. У том смислу, сонатни облик код Ф. Шопена доживео је једну од својих могућих, сасвим особених варијанти, у складу са његовим музичким стилем. Његове иновације на пољу форме у сваком погледу не заостају за настојањима његових савременика, за које се сматра да су настављачи Л. В. Бетовенове баштине.

## Неки извођачки аспекти Ф. Шопенове Сонате оп. 35 бр. 2 у бе-молу

Друга Ф. Шопенова *Соната* била је и остаје изазов бројним генерацијама пијаниста од њеног настанка до данас. Могло би се рећи да је извођење овог дела својеврстан испит пијанистичке зрелости, док је већ доказаним пијанистима оно привлачно због богатства и разноврсности емотивно-изражајних аспеката и изразитог виртуозитета. Ово дело захтева висок степен личног продубљавања и креативности од стране извођача.

У истраживању извођачких аспеката овог остварења одлучила сам да размотрим три интерпретације – извођења Сергеја Рахмањина, Владимира Ашкеназија /Vladimir Ashkenazy/ и Јунди Лија /Yundi Li/. Реч је о три виђења Ф. Шопена која су пробудила велики интерес музичке и шире јавности, при чему су прва два значајно допринела развоју пијанистичко-интерпретативне уметности.

За бројне аналитичаре историје пијанизма Сергеј Рахмањин је најзначајнији пијаниста прве половине двадесетог века и истовремено личност чија су композиторска, али и пијанистичка достигнућа на високом уметничком нивоу. Познато је да је С. Рахмањин себе сматрао наследником пијанистичких и стваралачких идеала Ф. Шопена и Ф. Листа. Он није само поштовао Ф. Шопена као значајног ствараоца у историји музике и пијанисту, већ га је сматрао својеврсним узором. Вероватно је осећању блискости допринела и лична судбина С. Рахмањина као изгнаника из домовине Русије која је у његовом стваралаштву заузела улогу сличну оној коју је имала Пољска код Ф. Шопена.

Очигледно је да у интерпретацији Ф. Шопенове *Сонате* С. Рахмањин пошао од два убеђења – да је соната монументална форма у Ф. Шопеновом опусу и да је романтизам отеловљене конфликта и то не само између индивидуе и друштвене околине, него и старог и новог светоназора. То је време рушења једног постојећег света и уједно време неизвесности и питања шта нови свет доноси. У светлу тога С. Рахмањин гради Ф. Шопенову *Сонату* интензивно потцртавајући њену трагичност и драматичност. Још од првих тактова увода и прве теме он обилато користи паузама разуђену фактуру у изградњи драматичног призвука, наглашавајући, супротстављајући и динамички оживљавајући сваки музички мотив. У првој теми његове укупне изражајне и динамичке

градације великог су дијапазона, тако да друга тема звучи готово изненађујуће – то није мелодија која носи нови, изразито лирски садржај, већ само кратак лирски предах у вртлогу драме. Са великом слободом у погледу агогике и схватања Ф. Шопеновог рубата С. Рахмањинов гради развојни део, нарочито потенцирајући и ширећи кулминативни врхунац. То је моменат скоро опипљиве звучне експлозије у коме С. Рахмањинов постиже врхунац напетости након којег нема јасног разрешења. Реприза и поред промене тоналитета остаје у духу његовог драматично-трагичног схватања целог првог става.

Следи *Скерцо* – мрачан и изразито виртуозан. У делу А нема варијација у темпу – све је исклесано као од једног комада. Осећање неумољивости судбине подвучено је скоро речитативним интонацијама оплакивања што се постиже коришћењем рубата и динамичке градације у делу Б.

Трећи став – посмртни марш – у виђењу С. Рахмањинова јесте жалобна музика, али наглашено монументалног карактера. Изузетност његовог извођења огледа се у споју прецизног метроритмичког вођења музичког тока са минималном употребом рубата у циљу истицања величанствености звучне структуре овог става. Динамичке градације и звучања акордских структура још једном нас подсећају на умешност Ф. Шопена као клавирског композитора. Велики емотивни набој у делу Б доноси још једну трагичну кулминацију – то је својеврсни опроштај од света кога више нема.

У четвртом ставу, по својој сажетости израза једном од најоригиналнијих завршетака сонатног циклуса у историји клавирске музике и самог Ф. Шопеновог стваралаштва, С. Рахмањинов остаје доследан духу романтизма. За њега то је кратка, сажета апотеоза безнађа. Јасно је да унисона фактура, темпо и педализација нису представљале препреку мајстору врхунског клавирског звука као што је био С. Рахмањинов.

С. Рахмањиново извођење Ф. Шопенове *Сонате* у бе-молу (из 1935. год.) представља ризницу богатства романтичарског звука и у великој мери је заслужно за популарност овог дела у историји пијанизма – независно о томе да ли је реч о интерпретацијама у духу извођења С. Рахмањинова или онима које су у супротности са њим.

Један од оних који је засигурно кренуо својим путем у виђењу Ф. Шопенове *Сонате* у бе-молу јесте Владимир Ашкенази. Овај пијаниста (касније и врло познати диригент) био

је припадник талентоване генерације руских пијаниста која је владала концертним подијумима педесетих година прошлог века. Ђак Лева Оборина, интернационалну каријеру започео је освајајући другу награду на Ф. Шопеновом такмичењу у Варшави (1955) после чега је уследила значајна концертна активност у свим светским центрима музике. Оно што је привукло В. Ашкеназија Ф. Шопеновој *Сонати* јесте богата палета осећања и духовних димензија, као и виртуозне компоненте које су у време њеног настанка представљале новину у пијанистичкој техници (на пример начин акордског развоја у првом ставу или четвртом ставу).

Тако у првом ставу В. Ашкенази гради драмски сукоб сасвим у духу класичних соната, потенцирајући контраст израза прве и друге теме. У том контексту, његова прва тема (не губећи карактер узнемирености) замишљена је као једна врста динамичке градације. У креирању овакве целине свакако је допринео изузетно живахан темпо. Следи једноставно распевана и лирски интонирана друга тема. Рубато је овде сведен на минимум, с тим да је највише истакнут на самом почетку и у процесу изградње кулминације у развојном делу.

Други став је изразито виртуозан, изведен са невероватном прецизношћу у изразито брзом темпу. Велики квалитет овог става је једноставна поетичност у лирској деоници А дела, као и у делу Б. Топле и једноставне мелодије подсећају на пољске успаванке из Ф. Шопеновог детињства.

Посмртни марш, беспрекорно изведен, изражава тугу губитка, веома личног и врло људског. Четврти став Ф. Шопенове *Сонате* у извођењу В. Ашкеназија свакако је бисер пијанистичке интерпретације уопште. Унисона фактура донешена је у бриљантно брзом темпу, педализација је сведена на апсолутни минимум, а јасноћа и флексибилност израза су осмишљени у свим динамичким нијансама. Несумњиво, В. Ашкенази се ништа мање од С. Рахмањинова потпуно ослањао на богате потенцијале Ф. Шопеновог музичког текста, али на врло индивидуалан и сложен пијанистички начин.

После ова два извођења врхунских пијанистичких квалитета (С. Рахмањинова у коме је наглашена драматичност и страственост Ф. Шопеновог дела и В. Ашкеназија у коме је истакнут објективан поглед на њену форму) неоспорно је да су пијанисти који су били у



могућности да изводе ово дело имали тежак задатак да одговоре на високо постављене извођачке захтеве.

Доба у коме живимо свакако одликује свеукупни напредак технике, а у том контексту и укупни масовни напредак пијанистичког умећа на свим континентима. Тако нам је сада доступан видео снимак извођења Јунди Лија, лауреата Шопеновог такмичења из овог века (2000 год.). Неоспорно је да је он одличан пијаниста. Његова форма је јасна и концизна, грађена са довољно емотивних контраста и градацијама тема, док је његова техника веома прецизна. Реч је упечатљивом пијанистичком звуку и изразу. Јунди Ли је врло убедљив и посвећен извођач услед чега успева да достигне висок извођачки стандард. Ипак, велико је питање да ли ће ово извођење покренути нове идеје и нове погледе на Ф. Шопену музику. Бројне интерпретативне могућности Ф. Шопенове *Сонате* у бе-молу чине је интересантном и изазовном и у савременом извођаштву.

## А. Скрјабин – Соната бр. 2 у гис-молу, оп. 19

Током релативно кратког периода у којем је живео и стварао, Александар Николајевич Скрјабин доживео је снажну музичку еволуцију без преседана у историји западноевропске музике, која у себи садржи све фазе не само романтичарске епохе, већ и других стилова који су у међувремену настали. Поникао из традиције музичког романтизма понајвише под утицајем Ф. Шопена, А. Скрјабин је током првог, раног периода свог стваралаштва у ком превасходно доминира жанр клавирске минијатуре, и то оних облика који су карактеристични за Ф. Шопеново стваралаштво попут прелида, етида, мазурки и ноктурна, створио специфичан стил заснован на повезивању различитих музичких традиција, необичним хармонским језиком и комплексним, импровизаторским клавирским фигурацијама.

Начином третмана музичке форме, коришћењем проширене тоналности и скептицизмом према облицима апсолутне музике, А. Скрјабин указује блискост према оној прогресивној групацији која је своје постулате обелоданила током „велике шизме“ међу романтичарима средином 19. века, а свој коначни израз пронашла у музици Рихарда Вагнера. Поред тога стваралаштво А. Скрјабина било је у значајној мери обојено теозофским и мистичним учењима, као и филозофијом славенофила Владимира Соловјова (В. Соловьѣв) и Ф. Ничеа (F. Nietzsche), манифестујући се у понекад отвореној, а понекад скривеној програмности његових инструменталних дела. Апокалиптичне визије његових дела можда су најбоље изражене у његовој недовршеној симфонији *Мистерија* која је требало да представља синтезу свих уметности, налик Р. Вагнеровој идеји о *Gesamtkunstwerk* (целовито уметничко дело). Р. Вагнеровски хроматизам А. Скрјабин је довео до крајњих граница напуштањем тоналне хармоније и прихватањем атоналности, специфичне по његовим инвенцијама акорда грађених по квартама и поларним односима, употреби тритонуса и целостепене лествице. Позна А. Скрјабинова музика ослобођена је гравитације тоналних односа. Њен етерични квалитет као да осликава поезију Осипа Манделштама . ) из истог периода који је руски филозоф и мистичар Николај Берђајев (Н. Бердяев) означио синтагмом „сребрни век“ у руској уметности:

У Египат кад су ласте летеле  
Воденим путем, горе  
Четири дана су висиле,  
Крилом не такнувши море.<sup>37</sup>

Десет клавирских соната, компонованих током сва три периода А. Скрјабиновог стваралаштва садрже у себи све фазе његове муњевите еволуције. Компонована у периоду између 1892. и 1897. године, на прелазу између две фазе стваралаштва, двоставачна А. Скрјабинова друга клавирска *Соната* у гис-молу оп. 19 може да послужи као парадигма његове стваралачке еволуције. Насловљена као *Соната-фантазија*, њена два става – први, *Andante* (компонован последњи, на инсистирање издавача М. П. Белајева) и други, *Presto*, још увек садрже у себи трагове Ф. Шопеновог романтичарског стила, али и назнаке импресионистичког утицаја (поготово у првом ставу) што се наслућује у А. Скрјабиновом објашњењу програмског оквира дела насталог као плод укрштања импресија са Јадранског и Црног мора. Међутим, оваква врста програмности није карактеристична за А. Скрјабина, јер је карактерише изостанак специфичних филозофских и езотеричних идеја. И поред тога, А. Скрјабинова *Соната-Фантазија* није редукована на описно, тонско сликање, што би било у потпуној супротности са његовом естетиком. Њена два става приказују опречна, сукобљена емоционална стања – дихотомију спокојне и бурне природе који има своју паралелу у начину кретања морске воде.

На формалном плану оба става *Сонате* почивају на модификованом сонатном облику. Међутим, импровизаторски карактер и слобода у изградњи облика – сонатне форме са три теме – као и одсуство контраста између тема у експозицији, сугеришу слободнији приступ иначе стриктној форми. Експозицију (тактови 1–56) чине три главне теме сличног карактера без значајног контраста. Прва тема (тактови 1–22) састоји се из три препознатљива мотива који се у каснијим појављивањима трансформишу:

---

<sup>37</sup> Из збирке *Камен* (1915), превео Бранко Миљковић

Пример 31.

А. Скрјабин, Соната-Фантазија Бр. 2, оп. 19, I став, *Andante*, тактови 1-18

Andante. М. М. ♩ = 60 1892-1897

Piano.

*p* *rit.* *rit.* *cresc.*

*p* *mf* *sf*

*cresc.* *mf* *p* *rit.*

*rit.* *pp* *pp*

*cresc.*

М. П. Белаефф, Лейпциг. 1905

Први мотив се налази у почетним тактовима теме са карактеристичним узлазним и силазним покретом који наизлази у таласима различитог интензитета, одвојених паузама – даховима. Силазни интервал квинте који прати триолска фигура на поновљеном тону детаљно је и доследно спровден кроз остатак става попут једне врсте *idée fixe*. Синкопирани други мотив у трећем такту уноси у фразу осећај комешања на ивици узрујаности. Овај мотив биће изостављен у репризи и ограничен на излагање прве теме у експозицији. Трећи мотив (тактови 7-10) појављује се као пратња у октавама у левој руци и даје теми усмерење према њеној кулминационој тачки. Мотив је у такту 13 трансформисан у лирску мелодију у акордима која се смењује са триолским покретом првог мотива. Након кратког транзиционог одсека (тактови 19–22) који најављује материјал друге теме она наступа са контрастирајућом структуром, недељивом на мотиве

попут прве теме, већ се састоји од јединствене мелодије са једноставном акордском пратњом и прозачном фактуром. Контраст карактера две теме, међутим, изостаје:

Пример 32.

А. Скрјабин, Соната-Фантазија Бр. 2, оп. 19, I став, *Andante*, тактови 23-36

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. The key signature is G major (one sharp). The first system (measures 23-26) features a melody in the right hand starting with a *p rubato* dynamic, followed by *cresc.* markings and a *dim.* marking. The left hand has a simple accompaniment with some triplets. The second system (measures 27-30) continues the melody with *pp* dynamics and *cresc.* markings, ending with a *rubato* marking. The third system (measures 31-34) shows the melody becoming more active with *p* dynamics. The fourth system (measures 35-36) concludes with *pp* dynamics and a complex, rapid melodic line in the right hand.

Друга тема се у тактовима који следе доследно разрађује, са уситњавањем ритмичког покрета чиме се добија *accelerando* ефекат. Ритмичка комплексност постигнута метричким варирањем и подржана *crescendo*-ом, типичан је А. Скрјабинов поступак којим

припрема кулминациону, екстатичну тачку. Трећа тема (од такта 45) представља врхунац експозиције:

Пример 33.

А. Скрјабин, Соната-Фантазија Бр. 2, оп. 19, I став, *Andante*, тактови 45-48

The image shows a musical score for two staves, likely representing soprano and tenor parts. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The upper staff (soprano) begins with a melodic line marked *mf*. A slur covers several notes, with the instruction *ben marcato il canto* written below it. This is followed by a passage marked *pp*, and then another passage marked *mf*. The lower staff (tenor) provides accompaniment with a steady eighth-note pattern, marked *pp* and *mf*. There are some handwritten annotations: '\* Ad.' in the left margin and '\* Ad.' in the right margin. A measure number '1605' is written below the lower staff.

Лирска, меланхолична тема, означена *mezzoforte* динамиком и ознаком *ben marcato il canto* представљена је као дијалог, сентиментални разговор, између вишег (сопранског) и нижег (тенорског) регистра, окружена тихом шеснаестинском фигурацијом која јој обезбеђује изванредан колористички ефекат:

Пример 34.

А. Скрјабин, Соната-Фантазија Бр. 2, оп. 19, I став, *Andante*, тактови 49-52

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves. The first system starts with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff has a melody with slurs and dynamics *mf* and *pp*. The second staff has a bass line with chords and dynamics *mf* and *pp*. The second system continues the piece, with similar dynamics and includes markings like *Red.* and asterisks (*\**) under the bass line.

Током развојног дела, теме представљене у експозицији смештене су у другачији контекст. Оне се међусобно надопуњују, у константном су дијалогу или се контрапунктски третирају, појављујући се симултано:

Пример 35.

А. Скрјабин, Соната-Фантазија Бр. 2, оп. 19, I став, *Andante*, развојни део, тактови 66-69

The image shows a single system of musical notation for piano. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The first staff starts with a melody marked *m.d.* (mezzo-dolce). The second staff has a bass line with chords and dynamics *f* and *cresc.* (crescendo). The piece ends with a fermata over a chord in the first staff.

Друга тема је у горњем примеру трансформисана, тако да преузима улогу пратње узлазне мелодије у акордима. Триолски покрет на поновљеној ноти са почетка прве теме је узет као засебан мотив који се потом доследно понавља, стварајући кумулативни, оркестарски ефекат који води ка репризи прве теме, громогласном гесту њеног почетног мотива. (Пример 36)

Прва тема је у репризи знатно скраћена изостанком њеног другог мотива представљеног у експозицији и са фокусом пребаченим на лирску трансформацију њеног трећег мотива, овога пута у Е-дуру који се потом слива у другу тему. Први став се завршава поновним појављивањем почетног мотива прве теме, у *pianissimo* динамици.

Иако не садржи фактурну и ритмичку комплексност првог става, кратак и буран други став, *Presto*, садржи за А. Скрјабина карактеристичан музички ток који се непрестано мења „у таласима“, са огромним динамичким градацијама и специфичним контурама мелодијске линије у перманентном поступном узлазном и силазном покрету. (Пример 37)

Пример 36.

А. Скрјабин, Соната-Фантазија Бр. 2, оп. 19, I став, *Andante*, развојни део и почетак репризе, тактови 79-87

8



Пример 37.

А. Скрјабин, Соната-Фантазија Бр. 2, оп. 19, II став, *Presto*, тактови 1-16

The image displays a musical score for the first system of the second movement of Scriabin's Sonata-Fantasia No. 2, Op. 19. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked "Presto. M.M. ♩ = 96-100" and "sotto voce p". The second system is marked "cresc.". The third system is marked "mf" and "dim.". The fourth system is marked "p". The music features a prominent triplet pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Прва тема, са ритмичком окосницом у стабилним октавама леве руке састоји се од успона и падова узрујане мелодијске линије у триолама који су налик на узбуркане таласе. Меланхолични, лирски карактер првог става огледа се у другој теми (тактови 41-52), коју карактерише значајан динамички раст, од *piano* до *fortissimo* динамике, у једној непрекидној, узлазној линији:

Пример 38.

А. Скрјабин, Соната-Фантазија Бр. 2, оп. 19, II став, *Presto*, тактови 41-44

The image shows a musical score for Example 38, consisting of two systems of staves. The first system features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line is marked "ben marcato il canto" and "p legato". The piano accompaniment has a triplet of eighth notes. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano part marked "cresc." and "sf". The score concludes with a double bar line and the number "1605" centered below it.

Развојни део (тактови 53-78) базира се на канонском третману друге теме, што ће такође послужити и као материјал за коду.

Музика *Сонате-Фантазије* је пре свега музика лирског расположења са израженим инсистирањем на дуализму спокојне и стихијске природе. У композиционо-техничком погледу у њој су даље развијена изражајна средства коришћена у првој *Сонати* укључујући и специфичан третман облика и слободнији хармонски језик. Иако у појединим аспектима нетипична, реч је о остварењу које ужива велику популарност, како међу пијанистима, тако и међу слушачком публиком.

## Неки извођачки аспекти А. Скрјабинове Сонате-фантазије у гис-молу, оп. 19, бр. 2

Као што је већ било речено, интерпретативне потенцијале А. Скрјабинове *Друге сонате* треба анализирати у светлу његовог личног виђења музике и клавира, али и у светлу општих тенденција позног романтизма крајем 19. века. Истина је да је А. Скрјабинова жеља да филозофским програмом уоквири своја дела била пуно пута надјачана снагом његовог креативног потенцијала који је често превазилазио усвојене теоретске поставке. Тако извођачу најпре остаје отворено питање да ли и у којој мери треба следити прописане програме или се једноставно ослонити на музичку логику А. Скрјабинових композиција. А. Скрјабин је за *Другу сонату* написао чак три програма: први који је заснован на величању узвишене лепоте старих двораца из витешких романа, други у коме доминира опчињеност снагом мора, његовом узбурканошћу и спокоју, променама боја и покрета и трећи у коме је од кључног значаја описивање стања духа попут трагања и чежње, немира, успокојавања и уздизања човекове душе.

И поред тога бројни аналитичари су наклоњени мишљењу да ово дело није оптерећено филозофским утицајима попут других А. Скрјабинових дела, те да оно зрачи спонтаношћу и природношћу. Другим речима, реч је остварењу које је можда најближе романтичарским назорима Ф. Шопена.

У анализи различитих извођачких аспеката А. Скрјабинове *Сонате* бр. 2, одлучила сам се за извођења троје пијаниста – и овог пута припадника трију различитих генерација – али и апсолутно неоспорног пијанистичког реномеа. Први од њих је Владимир Софроницки (Vladimir Sofronitsky) (1901–1961) који је један од најбољих представника школе Л. Николајева (L. Nikolayev). Поред интернационалне каријере (разумљиво омеђене временом и ситуацијама у којима је живео), В. Софроницки је предавао клавир на Санктпетербуршком и Московском конзерваторијуму. Био је изузетно поштован као извођач дела романтичарских композитора, али и свих руских композитора који су били његови савременици. У случају А. Скрјабина, он је, бивајући и у породичној вези са њим (В. Софроницки је А. Скрјабинов зет), важио за значајног познаваоца његовог опуса и први је извођач који је извео сва његова дела.

Слушајући *Другу сонату* А. Скрјабина у извођењу В. Софроницког одмах постаје јасно да пред собом имамо пијанисту са завидним квалитетом звука, али и перфектним интелектом и духовном суптилношћу што су особине које одговарају захтевима самог остварења. Фасцинантна је његова склоност ка разрађивању сваке фразе, а потом и саме неконвенционалне форме испуњене бројним варирањима и модулацијама у оквиру првог става, затим начин на који пласира полифонију друге теме првог става, као и приступ постизању градације у оквиру другог, завршног става овог циклуса. (Између осталог, управо је овај став фактурно и у идеји врло близак четвртом ставу Ф. Шопенове *Сонате* у бе-молу што В. Софроницки врло вешто показује, при том не умањујући динамичност и енергичност А. Скрјабиновог израза.) Када бисмо издвојили шта је најкарактеристичније у извођењу првог става то би свакако била веома наглашена спокојна епска наративност чиме се афирмише идеја о сонати „Готика“.

Као што бројни аналитичари сматрају да је С. Рахмањинов можда најзначајнији пијаниста у првој половини двадесетог века, још више је оних који сматрају да је у другој половини то свакако Свјатослав Рихтер. Пијаниста који потиче из школе Х. Неигауза (Г. ) на Московском конзерваторијуму, С. Рихтер је имао необичан узлазни пут за виртуоза започевши своју интернационалну каријеру тек у касним тридесетим годинама премда је већ дуго пре тога представљао легендарну фигуру у оквиру московских музичких кругова.

Веома је незахвално описивати све квалитете С. Рихтерове интерпретације укључујући ту и извођење А. Скрјабинове *Сонате* бр. 2. Може се свакако говорити о техничком савршенству, изузетно богатој тонској и динамичкој палети у првом ставу, изузетном балансу свих мелодијских линија у другом ставу, фасцинантној способности уједињавања музичких фраза у велике тематске целине, врло природном грађењу свих градација, дубокој поетичности и рефлексивности првог става, те енергичности и космичком узлету другог става. И опет би се тек у малој мери дочарала звучна узбудљивост С. Рихтеровог виђења овог А. Скрјабиновог остварења. Очигледно је да овај извођачки приступ црпео инспирацију из разноврсних могућих програма које је аутор повезао са овим делом. А. Скрјабинова музика у интерпретацији С. Рихтера добија

узвишен призвук кроз изражајност тонова и мелодијских линија, као и римичке структуре и музичке форме.

После извођења В. Софроницког и С. Рихтера било је велико питање за кога се још одредити у анализи извођачких приступа. Ова А. Скрјабинова *Соната* несумњиво је омиљено дело бројних значајних извођача попут В. Ашкеназија, И. Погорелића, Е. Кисина, В. Лицитсе (V. Lisitsa), Е. Корољова. Одлучила сам ипак да се фокусирам на извођење Николаја Демиденка (N. Demidenko), победника такмичења “Чажковски“ осамдесетих година двадесетог века. Овај ученик Ане Кантор (А. Kantor) у московској школи “Гњесина“ и Димитрија Башкирова (D. Bashkirov) на Московском конзерваторијуму, пијаниста је врло неубичајеног профила. Иако је достигао завидан пијанистички ниво, њему формална, виртуозна и „техничка“ страна извођења као да је увек била у другом плану. Зато је у *Другој сонати* А. Скрјабина врло присутна његова богата тонска имагинација, бујан лични сензибилитет и способност рефлексивности. Резултати су очигледни: први став *Сонате* као да је пут у личну, неомеђену звучну фантазију, пуну суптилности и живописних епизода. Други став (сам по себи са стандарднијим интерпретативним задатком) у довољној мери продужава звучну причу Н. Демиденка из првог става обилујући јасно динамички градираним звучним секвенцама и живим унутрашњим покретом.

Чини се да је у последње време приметан пораст интересовања за А. Скрјабинову клавијирску музику што ће нам у будућности, претпостављамо, донети још узбудљивије интерпретативне сусрете и са *Сонатом-фантазијом* оп. 19.

## Закључак

Сонате Ф. Шуберта у Бе-дуру Д. 960, Ф. Шопена у бе-молу оп. 35 и А. Скрјабина бр. 2 оп. 19 репрезентују различита отеловљења романтизма као покрета у музици. Различите фазе кроз које је романтизам пролазио јасно се увиђају на ова три примера, од почетне фазе, онда оне зреле, све до оне завршне, т.ј. уласка у модернизам. Заправо ове три сонате можемо да посматрамо као различите верзије романтизма изражене у пијанистичкој сфери, а као битан кохезивни фактор намеће се и заједнички естетички оквир. Оно што је, у том контексту, најизраженије је свакако идеја оригиналности, те посебно протумачени концепти уметника и уметничког стварања. Потреба композитора да кроз стваралачки процес укажу јединственост сопственог доживљаја окружујуће реалности, али и света који превазилази границе чулног представља битну спону када је реч о разматраним ауторима и њиховим делима што је отеловљено кроз партикуларан пијанистички израз и формално-техничка решења. Кључна претпоставка романтичарске естетике да је музика најузвишенија уметност која успева да допре до метафизичких сфера, те да се композитор кроз стваралачки чин претвара у једну врсту медијатора између далеког, чулно неопипљивог света и света који га окружује омогућујући онима који не поседују његов дар и визионарски дух да и сами доживе недокучиво. Поред тога, од несумњивог утицаја било је и схватање да је уметнички чин непоновљив и јединствен због посебних способности уметника да види и оно што превазилази сферу реалног и специфичности његове стваралачке персоне, сензибилитета и надахнућа.

Поменуте претпоставке и схватања манифестовале су се у посебном виду у Ф. Шубертовој, Ф. Шопеновој и А. Скрјабиновој стваралачкој поетици, као и у њиховом приступу форми сонате. С тим у вези код сва три аутора примећује се потреба за различитим врстама искорачења у односу на традиционалну форму сонате што је подразумевало и посебан начин третамана клавира кроз коришћење специфичне пијанистичке технике како би се постигао упечатљив звук.

Код Ф. Шуберта можда се у највећој мери увиђа утицај класичног звука и класичног стила, с тим што је изразит лиризам управо оно што даје његовим клавирским сонатама

посебан печат. У њима нема оне врсте драматичности и херојског набоја који је врло специфичан, на пример, за Л. В. Бетовена. Поред тога, изостају и В. А. Моцартовски буфо и сатирични моменти, као и његова формална гипкост. Код Ф. Шуберта уочавамо сложеност музичког писма у клавирским сонатама, посебно у разматраном остварењу. У њему доминира и специфичан ауторефлексиван карактер излагања који је највероватније проистекао из ауторовог промишљања сопствене смрти. Фокусираност на испитивање филозофских оквира појава изван перципиране стварности упућује на ауторово веровање у моћ музике да трансцендира доживљај садашњости, што је несумњив утицај романтичарске естетике. То је резултирало начином обликовања музичког писма и посебним видом дочаравања музичког времена креирањем комплексне мреже хармонских и мотивских веза које прожимају све ставове. Томе је уједно допринела и концепција самог сонатног циклуса, као и начин обликовања појединачних ставова, а потом и камерна музичка текстура и продубљеност емоционалне експресије.

Ф. Шопенова *Соната* у бе-молу само се по својим формалним контурама ослања на класичарски облик сонате. Имајући у виду композиционе поступке, експресивни дијапазон и интерпретацијска решења, реч је о делу са јасним ауторским печатом проистеклим из субјективне разраде романтичарских идејних оквира. У овој *Сонати* се на извештан начин укрштају романтичарска склоност ка истраживању нових експресивних и звучних димензија и Л. В. Бетовенов симфонизацијски приступ. Осим монументалности концепције, приметна је и интензивираност драматуршког тока, као и ширина у испољавању емоционалног набоја. Поред мотивског повезивања ставова, *Соната* у бе-молу обједињена је и у идејној равни. Наиме, разматрања о смрти и пропадању како индивидуе, тако и колектива доминирају кроз читав циклус долазећи до изражаја кроз композиторово вешто спајање формалних, експресивних и виртуозних елемената. Ф. Шопен има специфичан лиризам, другачијег типа, са меланхоличним доминантним призвучком, те појединим готово импресионистичким моментима. У овој *Сонати* уочава се и трагични моменат, али то је трагика различита од оне Бетовеновог типа.

А. Скрјабинови рани опуси се надовезују непосредно на Ф. Шопеново стваралаштво, најизразитије у мањим облицима клавирске музике, али и у првим сонатним делима. У раном периоду код њега је присутна традиција клавирске лирике Ф. Шопена што се

посебно уочава у самој фактури дела. У *Другој сонати* преовлађује лирско расположење уз појаву сликовитих, живописних и поетичних епизода распоређених у оквиру двоставачне структуре. Импровизациони моменти се ослањају на концепте субјективности, спонтаности и индивидуализације развијене у оквиру романтичарске музичке естетике. У А. Скрјабиновом случају евидентна је окренутост ка откривању нових звучних могућности, а све је прожето трагањима која су филозофског типа. Његова заинтересованост за ту сферу доводи до откривања нових звучних сфера. При том, Скрјабин користи клавир на специфичан начин, ослањајући се на богато развијене и разрађене хармонске елементе и разноврсне регистарске и фигуративне моделе.

Соната свакако не би могла да се сматра за нешто што је романтичарски жанр по себи, пре свега из разлога што је имала превише ограничења у свом формалном и изражајном смислу. Она јесте била класичарска форма као таква, која је почивала на формалној уравнотежености, успостављању баланса ставова и на примени одређених образаца. Због тога су се аутори у романтичарском периоду фокусирали у већој мери на жанрове који су омогућавали више слободе у формалном и изражајном погледу. Соната као типична форма апсолутне музике заправо и није одговарала већини романтичарских уметника управо због њихове потребе да музику учине што живописнијом. Таква потреба могла је да се реализује само уз пуно иновација и слободе и у хармонском и у формалном смислу. Због тога су романтичарски уметници развијали нове жанрове или су у постојећим жанровима покушавали да остваре специфичну синтезу постојећих образаца и усвојене романтичарске естетике. Оригиналност се пре свега испољавала у смислу трагања за новим формалним решењима као и новим начином звучања инструмента. То се најчешће код разматраних аутора постизало кроз иновације у хармонској сфери, те у оквиру клавирске технике. Тежња да се обогати звучни спектар постала је изводљива захваљујући променама у начину изградње инструмента и његовој механици што је давало могућност композиторима да реализују своја хтења. Коришћење педализација, тушеа и боје звука клавира – све је то био начин да се романтичарска индивидуалност испољи на најразличитије начине.

Ф. Шуберт, Ф. Шопен и А. Скрјабин су, у том смислу, заиста имали шта да понуде, сваки на свој специфичан начин што је у овом раду показано кроз анализу њихових



остварења како у формалном погледу, тако и у погледу третмана клавира и пијанистичкој техници.

Посматрано из угла романтичарске естетике композитори, уметници имају специфичне и посебне моћи. Њихови погледи изван видљивог и опипљивог манифестовали су се кроз музику која није вербална и која је сама по себи изван „стварног“ и задире у сфере метафизичког.

## Извори:

- Adorno, Theodor, *Essays on music*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- Andreis, Josip, *Povijest glazbe, Liber mladost, Zagreb, 1986.*
- Atanacković, Slobodan, *O muzici i oko nje-muzički članci, Biblioteka Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd, s.a.*
- Baker, James M. *The music of Alexander Scriabin*, Yale University Press, New Haven and London, 1986.
- Brendel, Alfred, “*Schubert's Last Sonatas*”, у *Music Sounded Out: Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts*, Farrar, Straus and Giroux, 1991.
- Cortot, Alfred, *Aspects de Chopin*, Éditions Albin Michel, Paris, 1949.
- Davidson, Jane W, *The Music Practitioner*, Ashgate Publishing Limited, Hampshire, 2004.
- Dahlhaus, Carl, *Nineteenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley, 1980.
- Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, prevela s nemačkog Vera Stojić, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992.
- Дельсон, Виктор, *Скрибин-Очерки жизни и творчества*, Музыка, Москва, 1971.
- Deutsch, Otto Erich, *Memoirs by His Friends*, Adam and Charles Black, London, 1958.
- Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1997.
- Де Пурталес, Ги, *Шопен или песник*, Просвета, Београд, 1952.
- De Schlorzer, Boris, *Scriabin-Artist and Mystic*, Oxford University Press, USA, 1987.
- Einstein, Alfred, *Schubert-A musical Portrait*. Oxford University Press, New York, 1951.
- Fisk, Charles, *Returnig Cycles – Contexts for the Interpretation of Schubert Impromptus and Last Sonatas*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2001.
- Гаккель, Л. *Фортепианная музыка XX века*, Всесоюзное издательство „Советский композитор“, Ленинград, 1990.
- Ѓошева, Марија, *Аспекти на влијание на хармонијата врз репродуктивниот процес погледнато низ призмата на делото Соната за пијано D- 960 од Франц Шуберт*, Факултет за музичка уметност Скопје, Скопје, 2009, докторска дисертација

Hamilton, Kenneth, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

Huneker, James, *Chopin: The man and His Music*, Dover Publications, 1966.

Конен, В. Историја зарубежной музыки, Шесто изд. Музыка, Москва, 1984.

Kozłowska-Lewna, Alicja, *Polska sonata fortepianowa 1845-1920 na tle sonaty ogolnoeuropejskiej*, Akademia Muzyczna, Gdansk, 1994.

Левик, Борис В, *Музыкальна литература зарубежных стран*, Музыка, Москва, 1982.

MacRitchie, Jennifer, *Elucidating musical structure through empirical measurement of performance parameters*, Glasgow Theses Service, 2011, докторска дисертација преузета са интернет адресе <http://theses.gla.ac.uk/2357/01/2010MacRitchiephd.pdf> приступљено 20.07.2011

Маринковић, Соња, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Факултет музичке уметности у Београду, Матица Српска, Одељење за сценске уметности и музику, Нови Сад, 2008.

Музичка омладина Србије, *Фредерик Шопен-Живот и дело*, Телевизија Београд, Београд, 1973.

Nejgauz, Genrih, *O umetnosti sviranja na klaviru*, Umetnička Akademija u Beogradu, Beograd, 1970.

Newman, William S, *Sonata since Beethoven*, The Norton Library, New York, 1972.

Niecks, Frederick, *Frederick Chopin as a man and musician*, Novelo, Ever&Co. London&New York, 1988.

Oshry, Jonathan Isaac, *Shifting modes of reception: Chopin's Piano Sonata in B Flat minor, Opus 35*, Royal Northern College of Music, 1999, докторска дисертација преузета са сајта [http://www.worldcat.org/title/shifting-modes-of-reception-chopins-piano-sonata-in-b-flat-minor-opus-35/oclc/441730454&referer=brief\\_results](http://www.worldcat.org/title/shifting-modes-of-reception-chopins-piano-sonata-in-b-flat-minor-opus-35/oclc/441730454&referer=brief_results)

Paetsch, Annabelle, *Performance Practices in Chopin's Piano Sonatas, Op. 35 and 58 – A critical Study of Nineteenth-Century Manuscript and Printed Sources*, VDM Verlag Dr, Müller Aktiengesellschaft &Co. KG, Berlin, 2009.

Samson, Jim, *Nineteenth century music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

Sujung, Cho, *Challenges and Their Possible Solutions: Franz Schubert's Piano Sonata in B-flat Major, D. 960*, University of Cincinnati, Ohio, 2011, докторска дисертација преузета са сајта [https://etd.ohiolink.edu/ap:10:0::NO:10:P10\\_ACCESSION\\_NUM:ucin1312294162](https://etd.ohiolink.edu/ap:10:0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:ucin1312294162)

Schaufler, Robert, *Franc Schubert: The Ariel of music*, G. P. Putnam's sons, New York, 1949.

Schenker, Heinrich, *The art of performance*, Oxford University Press, New York, 2000.

Соловцов, А. *Фридерик Шопен- Жизнь и творчество*, Государственное Музыкальное издательство, Москва, 1960.

Šivic, Pavel, *Chopin in njegov opus*, Akademija za glazbo, Ljubljana, 1965.

Шуваковић, Мишко, *Дискурзивна анализа-Преступи и/или преступи 'дискурзивне анализе' филозофијим поетици, естетици, теорији и студијама уметности културе*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006.

*Шобајић, Драгољуб, Слушање замишљеног, Дом омладине „Будо Томовић“ Подгорица, Музичка академија-Цетиње, Подгорица-Цетиње, с.а.*

The New Grove's Dictionary of music and musicians, Oxford University Press, <http://grove.com>

*Веселиновић-Хофман, Мирјана, Пред музичким делом, Завод за уџбенике, Београд, 2007.*

*Wagner, Richard, Oper und Drama, The Wagner companion, London, 1979.*

*Walker, Alan, The Chopin companion, Northon Library, 1973.*

Whittall, Arnold, "The Sonata Crisis: Schubert in 1828", The Music Review 30, Paris, 1969.

## **Дискографија:**

Brendel Alfred – Schubert: Piano Works (disc 7), 57'25'', Decca Classics, 1822-1828, CD ADD / DDD 0289 478 2622 4 DB 7

Cortot Alfred – Great Pianists of the 20<sup>th</sup> Century: Chopin Sonata in b flat minor, (vol. 2), 2001, Billiant Classics, CD 99230

Demidenko Nikolai – Scriabin/Prokofiev: Vers la Flamme, Sonata no. 9 Black mass/Visions Fugitives, Conifer, 1991, CDCF 204

Horowitz Vladimir – Favorite Chopin Vol. 2, 64'72'', Sony, 1990, CD B0000026GE

Pollini Maurizio – Chopin: Piano Sonatas 2&3, 51'08'', Deutsche Grammophon, 1986, CD 415346-2

Rachmaninoff Sergei – Rachmaninoff plays Chopin, BMG Classics, 1919-35, LC 0316, F: BM610

Richter Sviatoslav – Schubert: Piano Sonatas D 958, D 960, 78'05'', 2010, Musical Concepts/Alto, CD B000544G7

Rubinstein Artur – Sonata No. 2 op. 35 The Chopin Collection, BMG Classics, GD 60822

Sofronitsky Vladimir – Great Pianists of the 20<sup>th</sup> Century: Chopin/Scriabin (disc 2), 2:16, 1999, Philips, CD 1169796

Schnabel Artur – Pianists of the Century: Schubert Sonata in B flat D. 960 (vol. 3), 65', 2001, Billiant Classics, CD 99231

Yundi Li – Chopin Piano Sonata in B flat minor op. 35, 23'12'' <http://www.youtube.com/watch?v=k2mLtLDZ9ak>, 2011

Zimerman Krystian – Chopin/Schubert, 103', 2008, Deutsche Grammophon, CD 0734449