

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Марија Глуваков Меденица

Фантазијски принципи и њихов утицај на  
форму, садржај и интерпретацију  
одабраних дела Моцарта (Фантазија це  
мол кв 475), Бетовена (Соната као  
фантазија оп. 27 бр. 2) и Листа (Соната  
ха мол и Соната као фантазија, *После  
читања Дантеа*)

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: мр Тијана Хумо Рајевац, редовни професор

Београд, 2021. година

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF MUSIC

Marija Gluvakov Medenica

Fantasy Principles and Their Influence on  
the Form, Content and Interpretation of  
Selected Piano Works of Mozart (Fantasia  
in C minor K. 475), Beethoven (*Sonata  
quasi una Fantasia* Op. 27, No. 2) and Liszt  
(*Sonata in B minor* and *Fantasia quasi  
Sonata Apres une Lecture du Dante*)

Doctoral Art Project

Menthor: MA Tijana Humo Rajevac, Full professor

Belgrade, 2021

## Апстракт

Предмет истраживања докторског уметничког пројекта је фантазија. У раду ћу представити четири вредна дела клавирске литературе Моцарта, Бетовена и Листа, кроз откривање, сагледавање и практичну примену фантазијских принципа.

Писани део докторског уметничког пројекта говори о фантазији и принципу њеног деловања као истраживачком и креативном потенцијалу и сагледавању конкретног уметничког дела из теоријско-аналитичког и извођачког угла. Назван фантазијом (имагинацијом, маштом, уобразиљом или визијом), овај јединствени феномен се налази у корену сваког стваралачког процеса. Као покретачка снага музичке инспирације, фантазијски елемент је неопходан „алгоритам” који захтева холистички приступ кроз теоријску, филозофску и психолошку анализу уметничког дела.

Циљ докторског уметничког пројекта јесте да прикаже сонатни облик кога покрећу фантазијски принципи и који претпоставља и такав стил извођења (фантазијски). Одабрана дела показују извесне отклоне и скретања у односу на дотадашњу композиторску праксу. Заједничко им је њихово формално иступање, односно, њихова дводимензионалност као последица узајамног деловања фантазијског и сонатног принципа. Доказаћемо да постоји аналогија између формалних особености одабраних музичких дела, њихове двосмислености и фантазијске флексибилности и моћи прерушавања.

Прво поглавље посвећено је *Фантазији КВ 457* Волфганга Амадеуса Моцарта. Емпиријске резултате домаћих аутора: Берислава Поповића и Тијане Поповић Млађеновић, употпунићемо интерпретативном анализом. Моцартова Фантазија се у потпуности доживљава као сонатна форма, слободније конципирана, као претеча композиторске праксе у којој се сонатни циклус преобликује и сажима. Послужила је као узор Листу за дефинисање његовог једноставачног сонатног „циклуса.“

Друго поглавље ће разматрати, Бетовену Сонату у цис молу, у чијем је поднаслову, *Sonata quasi una Fantasia*, наговештено истовремено дејство и сонатног и фантазијског принципа. Бетовен је ослободио облик сонате шаблона и

приближио га романтичном идеалу „фантазијске форме,“ изразивши тако своју побуну против старих стандарда.

Треће и четврто поглавље посвећено је Листу и његовим сонатама: Соната за мол и Фантазији скоро Соната „После читања Дантеа.“ Капитална дела пијанистичке литературе демонске снаге и виртуозитета, остварила су историјски утицај на развој форме и ново схватање простора у сонатном циклусу.

У раду се закључује да фантазијски принципи постају делотворнији у делима у којима се њихово дејство не очекује. Сонатни облик и сонатни циклус, дотадашњи идеали обликовања музичког тока, у XVIII и XIX веку постају полигон за превођење у поље музичке фантазије. У делима о којима се овде ради, насловом наговештена припадност одређеном формалном типу, сонати или фантазији, у ствари суштински одступа од утврђене шематске прескрипције. У форми, као мапи емоционалног садржаја, открићемо специфичне просторе индивидуалног дисања музичког тока, који пружају могућност разнородних теоријских и извођачких тумачења дела. Тако се фантазија својом тенденцијом да иступи, измакне стварности и ослободи се строгих шематских оквира поистовећује и са потребом савременог човека, да побегне од стварности. Ти досегне слободу. Слобода, главни мото фантазије, суштинска је тежња сваког аутентичног уметничког дела.

**Кључне речи:** фантазија, фантазијски принципи, соната као фантазија, интерпретација

**Уметничка област:** Извођачке уметности

**Ужа уметничка област:** Клавир

## Abstract

Fantasy is the research subject of this doctoral art project that presents four masterpieces of piano literature composed by Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven and Franz Liszt, by unveiling, rethinking and performing fantasy principles.

The written part of this art project explores fantasy and its operating principles as research and creative potentials while analyzing the selected pieces of art from both the theoretical-analytical and performance perspectives. The phenomenon of fantasy, called imagination, fancy or vision as well, lies at the core of any creative process. Being a driving force of musical inspiration, fantasy is a necessary “algorithm” that should be approached holistically by means of theoretical, philosophical and psychological analyses of pieces.

This art project aims at showing sonata form as a form driven by fantasy principles that consequently presume the same – fantasied - style of performance. The selection of piano works during this project was based on certain deviations of the pieces from the general composing rules at that time. What these four pieces have in common is the formal exception in terms of their two-dimensionality caused by interaction between fantasy and sonata principles. This project proves that there is an analogy between the formal characteristics of chosen pieces and their ambiguity, together with the flexibility of their fantasy and their disguise ability.

The first chapter explores Fantasia in C minor K. 475 composed by Wolfgang Amadeus Mozart and matches the empirical findings of Serbian researchers Berislav Popovic and Tijana Popovic Mladjenovic with my interpretative analysis. This Fantasia is perceived as a sonata form, outlined more freely though, and as a precursor of composing that transformed and contracted sonata cycle, which Liszt took as a model to define his Single-movement sonata cycle. The second chapter studies Piano Sonata No. 14 in C-sharp minor by Ludwig van Beethoven, who marked it *Sonata quasi una fantasia* to indicate the simultaneous interaction between sonata and fantasy principles. He freed sonata form from the pattern, thus making it closer to the romantic ideal of “fantasy form” and expressing his revolt against the old standards. The third and fourth chapters are devoted to Franz Liszt’s Sonata in B minor and Fantasia Quasi Sonata *After Reading Dante* respectively. These masterpieces of tremendous strength and virtuosity made an

historical impact on the form development, as well as on a new perception of space in sonata cycle.

This art project reveals a significant finding regarding fantasy principles in piano music: they are more effective in those pieces in which we do not expect them. The 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries brought a change and so sonata form and sonata cycle, which were the ideals of music flow shaping until then, became the setting for translation into the field of music fantasy.

Categorization of the examined four piano pieces as specific formal type - sonata or fantasia, as suggested by their titles, actually departs from the predetermined schematic solutions. Contrary to our expectations, we can find some specific venues for individual beats of music flow in the analyzed forms that serves as emotional content mapping. These fantasied music beats provide us with a whole variety of possibilities of different theoretical and performance interpretations. By its tendency to differ, to step away from the reality and free itself from rigid schematic frames, fantasy embodies the need of contemporary men to escape and reach freedom. At the same time, freedom - the main motto of fantasy, is always an essential striving of any authentic piece of art.

**Key words:** Fantasy, fantasy principles, sonata quasi fantasia, interpretation

**Art field:** Performing arts

**Specific art field:** Piano

## Садржај

Увод .....	1
Моцарт: Фантазија КВ 475 це мол.....	5
Историјско-биографски контекст.....	5
Форма.....	5
Хармонска анализа и садржај дела .....	10
Редакције.....	12
Интерпретација .....	14
Лудвиг ван Бетовен: Соната оп. 27 бр. 2 цис мол .....	16
Историјско-биографски контекст.....	17
Садржај .....	18
Форма.....	21
Интерпретација .....	25
Франц Лист: Соната ха мол .....	34
Историјско-биографски контекст.....	34
Форма.....	36
Садржај .....	52
Интерпретација .....	54
Франц Лист: Соната као фантазија „После читања Дантеа” .....	59
Историјско-биографски контекст.....	59
Форма.....	61
Садржај: Путовање кроз пакао .....	64
Интерпретација .....	66
Закључак.....	69
Литература .....	71
Биографија.....	73

## Увод

Откривање фантазијских принципа у ремек-делима клавирске литературе, која су компоновали Волфганг Амадеус Моцарт, Лудвиг ван Бетовен и Франц Лист, у њиховим сонатама и фантазијама, предмет је истраживања овог докторског уметничког пројекта. Свако уметничко дело у тежњи ка уметничком идеалу, нераздвојно је повезано са стваралачком фантазијом, односно имагинацијом. Јединствен потенцијал уметности, у корену сваког стваралачког процеса, имагинација (фантазија, машта, уобразиља, визија) је феномен без којег није могуће уметничко стваралаштво.

Циљ докторског уметничког пројекта јесте да пронађе нова концепцијска и интерпретативна решења, аутентичан израз и пут ка новим начинима интерпретације кроз истраживачки приступ капиталним делима клавирске литературе из визуре феномена музичке фантазије. Затим, да докаже да сонатни облик који покреће фантазијски принцип постаје импровизациони и слободни музички ток и да претпоставља и такав стил извођења (фантазијски). Одабрана дела, свако за себе, показују извесне отклоне и скретања у односу на дотадашњу композиторску праксу. Заједничко им је њихово формално иступање, односно, њихова димензионалност као последица узајамног деловања фантазијског и сонатног принципа. Доказати да постоји аналогија између формалних особености предложених музичких дела, односно, њихове двосмислености, и једне од главних особина фантазије, „дијалектичког претапања у сопствене супротности”<sup>1</sup> још је један задатак овог пројекта.

Истраживање ће се осврнути и на комбиновање различитих формалних типова, сонате и фантазије, и њихово обогаћење деловањем фантазијског или њему супротног, сонатног принципа, како на плану микроструктуре, тако и на плану макроконструкције дела. За музичку форму није битно само питање од којих се делова састоји, већ којим редоследом су они изложени и у каквим су међусобним односима. Свест о формалној организацији, има важну интерпретативну улогу, јер је форма „мапа емоционалног садржаја,” платформа за дељење емоција, идеја,

---

<sup>1</sup> Miloš, Ilić, *Teorija i filozofija stvaralaštva*, Gradina, 1979, 219



значења и логике догађаја. Експресивност извођења произлази из разумевања основних елемената музичке структуре дела и његове хијерархије.

### Фантазијски принципи

Свако уметничко дело у тежњи ка уметничком идеалу, нераздвојно је повезано са стваралачком фантазијом, односно имагинацијом. Фантазија, као креативни и истраживачки потенцијал, неопходан је „алгоритам“ у уметности. Она је универзална креативна потенција<sup>2</sup> и „духовна протоплазма.“<sup>3</sup>

„Назив фантазија, настао од грчке речи *phantasia*, имагинарна је активност створена током мисли. Присутна у музичкој литератури од краја XVI века до данас, означава нестандартно моделирање форме.“<sup>4</sup> Музичкој фантазији, као слободнијем облику је одувек било допуштено кршење закона стилских и формалних образаца. Корени овога леже у импровизационој димензији музичке фантазије. У XVIII и XIX веку се одустаје од уобичајене дефиниције фантазије као импровизационог и слободног дела и указује на прожимање њене слободне концепције и утврђених формалних образаца. Фантазија постаје облик који наговештава и обећава слободе, жив развој унутрашњих формалних елемената и дијалектички однос елемената структуре. Фантазијом се означавају разноврсна нова, полиформална решења, неоптерећена шемама стандардних уобличавања и стилских одредница епохе у којој је дело настало. Музичка фантазија, постаје полигон за музичко истраживање деловања несвесног и спонтаног и њихов утицај на свесно утврђену структуру дела.

Фантазија, као свесно преображавање представа које нису дате у непосредном опажању (у психологији) је веома блиска сновима иако се са њима не изједначава. Она се тумачи као „дневни сан.“<sup>5</sup> Уметник, заправо, увек сања. Живот који промиче у дубинама сна је у основи један паралелан живот, а уметничко дело место пренамењене јаве и сна.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, 218

<sup>3</sup> *Ibid.*, 221

<sup>4</sup> Berislav, Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio, Beograd, 1998, 50

<sup>5</sup> Tijana, Popović Mladenović, *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*, FMU, Beograd, 2009, 349

Елементи фантазије постају делотворнији у делима у којима њено дејство није експлицитно наговештено насловом. Приближавањем сопственим супротностима, настају и нови „хибридни” облици. Бетовен је постављањем „зрна фантастичког“ у сонатни облик сонатног циклуса, у *Sonata quasi una fantasia* оп. 27, започео нову еру у којој фантазијски принципи музичког мишљења, имајући истовремено и стварајуће и разарајуће дејство, постају све доминантнији. Не представља случајност што већина издавача сврстава Моцартову Фантазију међу његове клавирске сонате, јер се она у потпуности доживљава као сонатна форма, слободније конципирана. Она се може третирати као претеча композиторске праксе у којој се сонатни циклус преобликује и сажима. Претпоставка је да је Моцартова Фантазија послужила као узор Листу за дефинисање његовог једноставног сонатног „циклуса.” Термини као што су: „соната у сонати,” „дводимензионална” соната или „двострука функција” сонате, наговештавају нов однос и нове могућности облика..

### Сонатни принципи

Сонатни облик и сонатни циклус, идеали обликовања музичког тока, у XVIII и XIX веку постају полигон за превођење у поље музичке фантазије и читав низ неочекиваних обрта. Насловом наговештена припадност одређеном формалном типу, сонати или фантазији, у ствари суштински одступа од утврђене шематске прескрипције.

Превођење сонате у поље фантазије се јавља као отпор шематизованим, механичким репликама сонатног обрасца. Елементи музичке фантазије, који су првенствено извор истицања емоционалне базе музике, отварају се као специфични *rubato* простори и индивидуално дисање музичког тока. Откривање и свесно коришћење таквог ослобођеног простора пружа могућност стварања аутентичне интерпретације.

Историјски гледано, појава сонате се поклапа са периодом настанка грађанског друштва, осамостаљења инструменталне музике, аутономије саме музике као уметности, као одраз и градивни чинилац западноевропске музичке праксе.

Реч соната (од итал. *sonare* = свирати), води порекло од глагола који значи свирати, што упућује на везу између назива овог облика или боље речено, принципа музичког мишљења и композиторске праксе која се усмерава ка чисто инструменталним облицима неоптерећеним полифоним процедурама и варијационим принципима. Соната, као циклично дело, најзначајнији и најсложенији облик инструменталне музике, било да се састоји од три става (брз, лаган, брз) или четири става (брз, лаган, скерцо или менует, брз) од којих је један обавезно сонатни облик, устаљује се од бечких класичара. Тек од периода класицизма, соната обухвата најмање један став у форми сонатног облика и то најчешће први став. Сонатни облик има троделну структуру: експозиција или излагање, развојни део и реприза или рекапитулација (опозиција, интензивирање и разрешење опозиције).

Када говоримо о сонати, мислимо не само на одређени формални образац у коме владају утврђене норме, критеријуми, мерила, већ на посебан начин музичког мишљења. Овај концепт или принцип или начин музичког мишљења назван је сонатним. Сонатни принцип је први пут употребио, а тиме и увео у теоријску праксу, Едвард Коун (Edward T. Cone). Главна карактеристика сонатног принципа се односи на излагање тематског материјала у тоналитету различитом од основног и понављању тог истог материјала на тоници или довођење у везу са основним тоналитетом. Према Коуновом схватању пресудно је тонално мишљење, тонални план у конституисању сонатности. Сонатни принцип је начин компоновања који подразумева посебан осећај за покретање и смирење музичког тока. То је естетски идеал који доприноси уравнотежености дела. Заснива се на односу заплета и разрешења на одстојању, садржавајући латентну наративну основу.<sup>6</sup> Као што се фантазијски начин мишљења није манифестовао само у фантазијама, ни сонатни принцип није био везан искључиво за сонатни облик.

„Сонатни облик је збирни термин за прескриптивну форму која не постоји.”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Ivana, Stamatović, *Sonatni oblik i sonatni princip*, Zbornik katedre za teorijske predmete, Muzička teorija i analiza, FMU, Beograd, 2004

<sup>7</sup> Carl, Dalhaus, *Ludwig van Beethoven. Approaches to his Music*, trans.by Mary Whittal, Oxford, Clarendon Press, 1977, 98

## Моцарт: Фантазија КВ 475 це мол

### Историјско-биографски контекст

Бечки период стваралаштва Волфганга Амадеуса Моцарта (*Wolfgang Amadeus Mozart*, 1756–1791) обележен је еволуцијом његовог стила и израза. У средиште његовог стварања долази колико опера, толико и симфонија, али не треба потценити ни солистичку музику. Оно што и данас живи на концертном подијуму, од око шестсто композиција различитих жанрова, највећим делом настало је у бечком периоду, коме припада и Фантазија КВ 475 це мол.

Моцарт је компоновао Фантазију (*Phantasie*) КВ 475 це мол, за своју ученицу Марију Терезу фон Тратнер (*Maria Tereesse von Trattner*, 1758–1793). Фантазија је завршена 20. маја 1785. године, а објављена заједно са Сонатом КВ 475 це мол, децембра 1785. године, као опус 11, под називом: *Fantaisie et Sonate pour le Forte-Piano*, бечког издавача Артариа (*Artaria*).<sup>8</sup> Према „неписаном правилу” Фантазија је служила као увод у Сонату КВ 475 це мол. Настала осам месеци после Сонате це мол (4. октобар 1784), у комплетима сонатних издања се редовно налази испред. Као самосталну композицију штампала је велика издавачка кућа *Universal edition* под називом: *Sonate C moll (Fantasie) K.V. 475*. Већина издавача, а међу којима и Беренрајтер Ферлаг (*Bärenreiter Verlag*)<sup>9</sup> сврстали су Фантазију међу Моцартове клавирске сонате.

### Форма

Моцартова Фантазија КВ 475 це мол превазилази период у коме је настала због својих необичних формалних и тоналних карактеристика. О овом „ремек-делу структурне обмане”<sup>10</sup> (*vernünftige Betrügerei*)<sup>11</sup>, Карл Филип Емануел Бах (*Carl*

---

<sup>8</sup> Mikako, Ogata, History of the Performance Practice of Mozart's Fantasie and Sonata K. 475/457 (DMA Dissertation, City University of New York, 2012, manuscript by the author), 12

<sup>9</sup> Видети: *the International Mozarteum Foundation, Salzburg*, [https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=2](https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2); дигитално издање које је коришћено као радна партитура током припреме практичног дела уметничког пројекта

<sup>10</sup> Формулисао Петер Шлојнинг (*Peter Schleuning*) у John, Rink, *Schenker and Improvisation on JSTOR*, Journal of Music Theory, Vol. 37, No. 1, 1993, 9; приступљено 30.12.2019.

<sup>11</sup> Умна, практична или рационална - обмана (превела МГ Луваков Меденица)

*Philipp Emanuel Bach*, 1714–1788) пише у последњем поглављу свог дела: *Есеј о правој уметности свирања на клавиру (Versuch)*.<sup>12</sup>

Берислав Поповић у својој студији *Музичка форма или смисао у музици*, детерминише специфичност форме Моцартове Фантазије, ослањајући се на своје аналитичко умеће и интуицију. Он сматра да понекад интуиција има предност над теоријом која „из разноликих опрезности...сужава подручје инваријантности“<sup>13</sup>. Моцартова Фантазија је пример структурне еквиваленције<sup>14</sup> удаљених одсека. Овај принцип се у Моцартовој композицији не односи само на препознатљиве репризе и понављања, већ и на оне делове музичког тока, који се међусобно битно разликују. Он постоји у међусобном односу друге теме и репризе. Важно је истаћи да се теме репризирају по принципу обрнуте репризе: друга тема-мост-прва тема. У примеру бр. 1 приказана је прва реченица друге теме замишљеног сонатног облика, која је сродна са почетном реченицом приказаном у примеру 2, која представља репризу њеног структурног еквивалента.

Пример бр. 1: Моцарт, Фантазија КВ 475, *Adagio*, хипотетична експозиција друге теме (т. 26–29) у Де дуру; прелазни облик дводелне песме: а а<sub>1</sub> :||: б а<sub>1</sub> (двотакт а игра улогу реченице, с обзиром на спор темпо *Adagio*)

The image shows a musical score for Mozart's Fantasy in D major, K. 475, measures 26-29. The score is in treble and bass clefs, showing a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include sf (sforzando) and p (piano). The key signature has one sharp (F#).

<sup>12</sup> Есеј о правој уметности свирања на клавиру (*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1753, rev. ed. 1787)

<sup>13</sup> В.Роровић, *Музичка форма или смисао у музици*, CLIO, Београд, 1998, 48

<sup>14</sup> Принцип еквиваленције-кореспонденција сегмената музичког дела између којих постоји мања или већа снага која их повезује, на основу њихове сличности или истоветности; *Ibid.* 21

Пример бр. 2: Моцарт, Фантазија КВ 475, *Andantino*, хипотетична реприза друге теме (т. 86–89) у Бе дуру; прелазни облик дводелне песме: а а<sub>1</sub> :||: б а<sub>2</sub> б<sub>1</sub> а<sub>3</sub>



„Неподударност тематике”<sup>15</sup>, која се, пре свега, односи на корелације друге теме, компензована је еквиваленцијом у формално-метричком и тоналном погледу,<sup>16</sup> као и у погледу карактера. Ово је пример преваге конструктивних елемената над тематским.

Контрастни одсеци „Велике фантазије”<sup>17</sup>: *Adagio*, *Allegro*, *Andantino*, *Piu allegro* и *Tempo primo*, представљају делове сонатног облика, али у исто време, ти исти одсеци, због наглашене посебности, представљају и *quasi* ставове у замишљеном сонатном циклусу.<sup>18</sup> У табели 1 приказана је детаљна анализа Фантазије<sup>19</sup>

Табела 1: Формална анализа сонатног облика Моцартове Фантазије КВ 475 це мол

Adagio (т. 1-35)
Прва тема (т. 1-18)
Тоналитет: почетак у це молу
Структура: период
Микроструктура: 9 + 9
2+2+5 6+2½
т.18-25
прелаз (мост)
Тоналитет: ха мол почетак: VI- привремена област Ге дура

<sup>15</sup> В.Роровић, *Музичка форма или смисао у музици*, СЛЮ, Београд, 1998, 53

<sup>16</sup> Музички ток друге теме је у дурском тоналитету, у односу према молском тоналитету резервисаном за област прве теме (друга тема у експозицији је у Де дуру, а у репризи у Бе дуру, у оба случаја на растојању велике секунде у односу на основни це мол тоналитет).

<sup>17</sup> N.Todorović, *Klavirske sonate Wolfganga Amadeusa Mocarta*, Punta, Niš, 2007, 117

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Упоредити: Popović Mladenović, T, Bogunović, B, Perković, I, *Musical Structure and Emotional Response: W.A.Mozart's Phantasia in c minor, K.475*, у *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing, Faculty of Music*, Belgrade, 2014, 42-43

<p>Структура: фрагментарна структура</p> <p>Микроструктура: <math>3\frac{1}{2} + 4</math>  <math>1\frac{1}{2} + 1 + 1 + 1 + 1 + 2</math></p>
<p>т.26-35</p> <p>Експозиција: Хипотетична друга тема</p> <p>Тонални ниво: Де дур</p> <p>Структура: прелазни облик дводелне песме II: а а<sub>1</sub> :II: б а<sub>2</sub>:II</p> <p>Микроструктура: а а<sub>1</sub> (т. 26-29); б а<sub>2</sub> (т. 30-35)  <math>2+2 \quad 2+4(2+2)</math></p>
<p><i>Allegro</i> (т.36-85)</p>
<p>Тоналитет: а мол + модулације</p> <p>Структура: реченице, фрагментарна структура</p> <p>Развојни део: уводни одсек (36-55)</p> <p>Микроструктура: <math>9 + 9 + 2</math>  <math>1+1+5+2</math> (секвенца)</p> <p>Развојни део: централни одсек (56-72)</p> <p>Микроструктура: <math>2+4+4+2+2+1+1+1</math></p> <p>Развојни део: Завршни одсек (73-85)</p> <p>Микроструктура: <math>7+4+1</math></p>
<p><i>Andantino</i> (т.86-124)</p>
<p>Реприза друге теме/ конструктивна, али не и тематска</p> <p>Тоналитет: Бе дур</p> <p>Структура: прелазни облик дводелне песме: Iа а<sub>1</sub> :II: б а<sub>2</sub> б<sub>1</sub> а<sub>3</sub>I</p> <p>Микроструктура: а а<sub>1</sub> (86-93); а а<sub>1</sub> (94-101); б а<sub>2</sub> (102-109); б<sub>1</sub> а<sub>3</sub> (110-118+118-124)  <math>4+4 \quad 4+4 \quad 4+4 \quad 4+4 \quad +2+2+2+1</math></p>
<p><i>Piu allegro</i> (т.125-160)</p>
<p>Обрнута реприза</p> <p>Тоналитет: бе мол + модулације</p> <p>Структура: фрагментарна структура</p> <p>Микроструктура: први одсек (125-137): <math>6 + 3 + 4</math>  <math>2+2+2 + 1+1+1+1+1+2</math></p> <p>:други одсек (138-152): <math>3+2+2+2+2+4</math></p> <p>:трећи одсек (153-160): <math>2+2+4</math></p>
<p><i>Primo tempo</i> (т. 161-176)</p>
<p>Реприза прве теме и коде</p> <p>Прва тема: (161-167) + кода (168-176)</p> <p>Тоналитет: це мол</p>

Структура прве теме: реченица; кода: фрагментарна

Микроструктура прве теме: 7 (2 + 2+3)

Микроструктура Коде:  $2\frac{1}{2}+3+3\frac{1}{2}$  (1+1+1½)

Модел сонатног циклуса Моцартове Фантазије KV 475 це мол:

1. став - *Adagio* (експозиција)
2. став - *Allegro* (развојни део)
3. став - *Andantino* (реприза друге теме)
4. став - *Piu allegro* и *Tempo primo* ( мост и реприза прве теме са кодом).

Ако наведене сегменте Фантазије замислимо као ставове циклуса, наћи ћемо извесну подударност са Бетовеновом Сонатом оп. 27 бр.1, према броју „ставова“, њиховом неспецифичном облику (ниједан није сонатни), редоследу (лаган-брз-лаган-брз) и драматургији.

Модел Бетовенове сонате оп.27 бр. 1:

1. став - *Andante*
2. став - *Allegro molto e vivace*
3. став - *Adagio con espressione*
4. став - *Allegro vivace*

Нејасна подела на хармонски стабилне ставове, који се нижу без паузе и незаступљеност сонатног облика, резултат је редефинисање улоге става у циклусу. Бетовенова тежња да од сонате направи фантазију, ослободи је стандардне шеме излагањем у једном даху, помера фокус са структуре става на структуру дела у целини.

За разлику од процеса интеграције у поменутом Бетовеновом делу, код Моцарта је процес обрнут, а присуство разарајућих сила доминантно, јер постоји тежња ка индивидуализацији музичког тока и подели на ставове. Паузама раздвојени сегменти Фантазије теже да се одвоје и постану самостални. Њихова хармонска нестабилност, кроз одсуство тонике и замагљеност тоналитета, не дозвољава да их у потпуности схватимо као самосталне целине.

Сукоб сонатног и фантазијског принципа, у поменутих делима, настао као резултат дејства спајајућих и разарајућих духовних сила, у овом случају диригованим поступком композитора, довео је до претапања у сопствене супротности.



## Хармонска анализа и садржај дела

Већ од првог такта, извођач може бити збуњен неконвенционалним идејама употребљеним у изградњи музичког заплета Фантазије и појавом многобројних сугерисаних тоналитета. Необично је што недостаје „алузија” на це мол, у виду предзнака, чиме је појачана „тонална дилема.” На почетку рукописног облика Фантазије (пример бр. 3), видљиви су трагови избрисаних предзнака, као и недостатак снизилнице бе (т.4 и 6), што указује на Моцартово првобитно размишљање о предзнацима. Комад почиње у це молу, међутим, у том тоналитету остаје само два такта. Већ други двотакт (вантонална доминанта за IV ступањ) даје несигурност тоналитету. Одатле музика „лута”, до појаве одсека у Де дуру (т. 26).

Регресија и потврда насловом предложеног тоналитета, попут расплета драме, остављена је за сам крај.

### Пример бр. 3: Моцарт, Фантазија це мол, почетак аутографа (т. 1-5)



Фантазија почиње силазном секвенцом, типичном за жанр, с тим што се неочекивано избегава циљ, доминанта ге, која се појави у такту 14, као доминантни септакорд (V7), али се не доживи као разрешење, због хроматског покрета ге-гес у басу (т.14-15). Тиме се разрешење пориче. Касније, појава Ге дура (т. 18-21), губи значај доминанте основног тоналитета, преузимајући улогу субмедијанте ха мола.

Драматизација радње се постиже ускраћивањем доминанте основног тоналитета, у неколико значајних прелаза. У примеру бр. 4 (т.78-81), очекује се разрешење умањеног акорда (фис-а-це-ес) у пети ступањ це мола, што се не дешава. Тиме би се артикулисала „формална каденца затварања” на доминанти, поступак уобичајен за слободне фантазије XVIII века. Такво разрешење би распршило основну напетост изазвану кашњењем доминанте (присутно и раније у

делу). Уместо тога, умањена хармонија креће се до доминантног септакорда (V7) Бе дура (т. 82), што је поново, одлагање разрешења и чини долазак на доминанту све моћнијим. Када се разрешење коначно догоди, током драматичног *recitativo aotragnato* (т. 141-160), који је емоционална суштина дела, указаће на драмски важан моменат радње (по угледу на оперски заплет).

Пример бр. 4: Моцарт, Фантазија це мол, каденца (т.78-83)



Хармонска прогресија, узрокована преклапањем почетака и завршетака фраза у секвенцама одсека *Piu Allegro*, пуна је променљивих сценарија. У нотном примеру бр. 5, веза доминанта-тоника (V-I) у Це дуру меша се са хармонијом Еф дура, преклапајући се, што нагомилава тензију. Кумулативна напетост компензована је врло кратким тренуцима релаксације, све до последњег такта композиције.

Пример бр. 5: *Piu Allegro*, тактови 125-126



Многи извођачи и педагози се слажу да је за интерпретативно обликовање Моцартових соната и концерата, нужно и неопходно познавање његових опера. Богатство музичког дискурса који проистиче из партитуре, олакшава изградњу наратива. Предлажу се сценарији, идеје се преклапају најављујући нове теме, подржавајући музички заплет. Разноликост тембра имплицирана разноврсном хармонском подршком уз карактерно различите мелодијске линије инспирише аналогију са различитим оркестарским инструментима. Вагнер је јасно нагласио колико сматра релевантним овај нови елемент боје у музичком процесу „до те мере да та боја постаје акција.”<sup>20</sup> Оркестарска стратегија смене соло инструмента и целог оркестра, концепт је кулминационог одсека *recitativo accompagnato* (т. 141-152). Мистерија ће бити решена тек на крају Фантазије (доласком на тонику и појавом прве теме у одсеку *Tempo primo*, т. 161), слично драмско-оперском расплету.

## Редакције

Што је композиција старија то је избор редакције деликатнији. На извођачу је велика одговорност и обавеза правилног тумачења и спровођења композиторових замисли. Сматра се да Моцартова дела у рукопису нису завршена до краја, нарочито кад је у питању клавирска музика и да су интерпретативне ознаке додате партитури у процесу припреме за штампање. Због тога постоје бројне разлике између рукописа и првог издања.

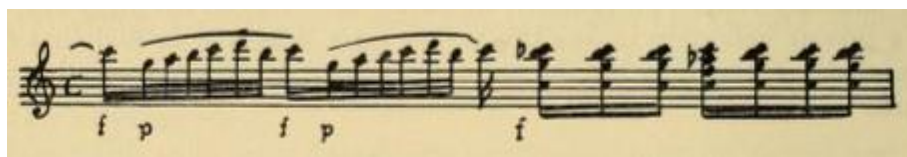
Ева и Пол Бадура-Скода (*Badura-Skoda, Eva, 1929-2021* и *Paul, 1927-2019*)<sup>21</sup> препоручују *Henle* редакцију Моцартових клавирских композиција, иако наводе пример некоректне употребе динамичких ознака (пример бр. 6, т.172). На основу музичке логике дела, експресивни акценат не би требало да буде на наглашеном делу такта (као у примеру бр. 6а). Готово сва модерна издања репродукују овај пасаж неправилно:

---

<sup>20</sup> Zélia Chueke, *Mystery and innovation in performances of Mozart's Fantasy KV 475: following the guidance of three great 20th-century masters*, Federal University of Parana/Observatoire Musical Français, Sorbonne-Paris IV, CMPCP 2011 conference, 3

<sup>21</sup> Eva, Badura-Skoda, *Interpreting Mozart on the keyboard*, Internet Archive, 132; приступљено 13. јула 2021.

Пример бр. 6: Моцарт, Фантазија, т. 172, неправилне динамичке ознаке



Правилно тумачење динамичких ознака:

Пример ба, Моцарт, Фантазија, т. 172, правилне динамичке ознаке



Овако распоређени акценти означавају одређену мелодијску слободу, неку врсту рубата која се супротставља преовлађујућој метричкој шеми.

У *Bärenreiter Urtext*<sup>22</sup> редакцији, имамо овакав распоред *f* и *p*:

Пример 6б, Моцарт, Фантазија, т.172



Може се рећи да је Фантазија це мол једно мисаоно и комплексно дело, које се не може интерпретативно савладати док се подробно не анализира и „зарони“ дубоко у сегменте дела. Ниједан од потенцијалних ставова Фантазије није хармонски стабилан и заокружен, односно, завршен савршеном аутентичном каденцом. Латентну структуру и хармонску нестабилност и необичност, извођач мора пренети слушаоцу на сугестиван начин, наглашавајући новине. Постоји

<sup>22</sup> Научно-критичко-извођачка издања појављују се у “*Bärenreiter Urtext*” (нем. *Ur*-оригиналан, основни); the International Mozarteum Foundation, Salzburg; [https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=2](https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2)

читава мрежа „плутајућих гравитационих поља“<sup>23</sup> која се често и брзо мења и доводи до динамизације музичког тока, што је једно од главних карактеристика ове Фантазије.

## Интерпретација

Хипотетичност форме Моцартове Фантазије, распирујући „стваралачку искру“<sup>24</sup>, пружа могућност различитог „кристалисања структуре“<sup>25</sup> и стварања нових и разноврсних интерпретација. Ово дело је отворено за разнолика тумачења, како аналитичка, тако и интерпретативна.

Главни интерпретативни проблем је остваривање кохезије дела, обједињавањем музичког тока у веће извођачко-мисаоне целине. Ставови су уланчани појавом доминанте, на крајевима одсека, чије се разрешење налази на почетку следећег става. Карактерно, али и тематски, врло су различити. Интерпретација Фантазије, зависи умногоме, од логике фразирања и структурисања трагичног *Adagio* одсека. Присетимо се, *Adagio* значи лаганим ходом и озбиљно. Сувише спор „ход“ осмина, води у фрагментирање, отежавајући обликовање и вођење дугих фраза. Препоручена метрономска ознака за *Adagio* је: ♩= 76-80 М.М.

У одсеку *Adagio* Моцартова унутрашња мисаона превирања произлазе из изразитих почетака (у т. 1, 3, 5, 8, 9, 11-15). Начин интерпретације и интензитет акустичке динамике треба прилагодити акустици простора и инструменту. Инструктиван је Бартоков предлог, у виду редакторске фусноте: „Код Моцарта, готово и да нема других динамичких ознака, осим *f* и *p*, са изузетком повремене појаве *mf* и *pp*. Чак је и акценат означен једноставно *f*. Зато *f* мора бити схваћен у ширем смислу; у зависности од места појаве, означава и одговарајући звучни баланс.“<sup>26</sup> Барток сматра да почетни *f* (т. 8-9), а нарочито акценат на октавама (т. 11-15), означава *quasi* оркестарско звучање ових експресивних почетака.

---

<sup>23</sup> Popović Mladenović, T, Bogunović, B, Perković, I, Musical Structure and Emotional Response: W.A.Mozart's Phantasie in c minor, K.475, u *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing*, Faculty of Music, Belgrade, 2014, 48

<sup>24</sup> Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*, FMU, Beograd, 2009, 392

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Bärenreiter Urtext; Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications 2006*  
[https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=2](https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2)

Музичка сцена у којој необичне хармоније напредују у хроматском следу (т. 5-9) уз сугерисани соло кларинета,<sup>27</sup> трагичног је карактера. Подсетимо се да је хроматика у бароку била синоним за патњу. Да ли је то патња читавог човечанства или трагедија генија?

У одсеку *Allegro*, који контрастира не само темпом, артикулацијом, динамиком и значењем „новина мора бити истакнута<sup>28</sup>“. Сходно томе, на почетку одсека (т. 36), неопходно је нагласити четврту добу у такту и овај поступак понављати у тактовима који следе. Иако је Моцарт критиковао сувише брзо свирање својих савременика, јер извођач није у стању да изрази, а публика осети музику, темпо брзих ставова у овој композицији мора бити виртуозан, полетан, јер се тако остварује контраст и оркестарски тремоло. Ипак, јасноћа артикулације и разговетност су главни атрибути Моцартовог стила, а тиме и брзих одсека: *Allegro*, односно, *Piu Allegro*.

Упутства која је Моцарт оставио за Фантазију це мол и Сонату це мол која јој претходи, су изгубљене. Моцартов извођачки стил можемо упознати само на посредан начин, из партитура његових дела и остављених писаних трагова (писама). У писму, после концерта у Аугсбургу, од 23. октобра 1777. године, Моцарт пише:

„Сви се чуде што увек могу да поштујем стриктан темпо. Оно што ови људи не могу да схвате је да би у *tempo rubato*, у одсеку *Adagio*, лева рука требало да буде сасвим независна.“<sup>29</sup> Ова реченица је суштинска за разумевање Моцартовог стила и *tempo rubato* начина свирања. Јасно је да лева рука (пратња) мора да поштује стриктан пулс, док уступа првенство кантилени, којој је допуштена извесна флексибилност у погледу темпа, зарад изражајности.

---

<sup>27</sup> Поређење музичког садржаја комада у односу на тембралне могућности оркестра

<sup>28</sup> Zélia, Chueke, *Mystery and innovation in performances of Mozart's Fantasy KV 475*, CMPCP 2011 conference, 1

<sup>29</sup> Emily, Anderson, *Letters of Mozart and his Family*, 1st vol: 339–40. Превела са енглеског: МГлуваков Меденица. *Everyone is amazed that I can always keep strict time. My keeping so accurately in time causes them all much surprise. The left hand being quite independent in the tempo rubato of an adagio, they cannot at all comprehend. With them the left hand always yields to the right.*

## Лудвиг ван Бетовен: Соната оп. 27 бр. 2 цис мол

Лудвиг ван Бетовен (*Ludwig van Beethoven*, 1770–1827), својим клавирским сонатама, дао је огроман допринос развоју овог жанра у епохи класицизма, али и дубоко закорачио у сферу романтизма. У историји пијанизма Бетовен је означен као први романтичарски пијаниста и зачетник савременог пијанизма. Бетовенова каријера и музичко мишљење усмерени су ка наступајућем, већ рођеном романтизму, иако остаје духовно везан за бечки класицизам.

Компоновао је клавирске сонате<sup>30</sup>, у временском распону од 1782–1822. године, драгоцену ризницу композиција, не само јединственог звука, облика и карактера, већ и посебног разлога постојања. Све што је битно у Бетовеновом индивидуалном стилу садрже и његове клавирске сонате. У области клавирске сонате Бетовен је био радикалан реформатор. Усредсређен на унапређење и иновацију, стварао је уз дуго промишљање и споро, правећи прво скице, које је, касније, ревидирао.

Код Бетовена је концепт Сонате скоро фантазије (*Sonata quasi una Fantasia*) покушај да постигне већу слободу израза превазилажењем рестрикција сонатне форме, како у сваком појединачном ставу, тако и у целом циклусу. Ослобађање облика сонате шаблона и њено приближавање романтичном идеалу фантазије, успешно је због изузетне еластичности и гипкости самог жанра, који „није дефинитиван музички облик...она (соната) је, пре један начин писања, осећање за пропорцију и структуру, него неки одређен модел“<sup>31</sup>. Резултати су ту, у два сонатама из опуса 27. Обе сонате као фантазије „*quasi una Fantasia*“, бр. 1 и 2, штампане су у исто време (*Vienna: Cappi*, 1802).<sup>32</sup> Првобитна идеја била је да чине низ, а појавиле су се раздвојено јер су посвећене различитим особама.

---

<sup>30</sup> Поред тридесет две сонате са опусом и бројем, постоје три *Kurfürsten* сонате WoO 47 (*Werke ohne Opuszahl*) бр. 1 у Ес дуру, бр. 2 у еф молу и бр. 3 у Де дуру и две двоставачне сонате WoO 50 у Еф дуру и WoO 51 у Це дуру. Ове сонате или боље, сонатине, су дела са једноставном фактуром и извођачким захтевима.

<sup>31</sup> Čarls, Rozen, *Klasični stil*, Nolit, Beograd, 1979, 33

<sup>32</sup> William S, Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963, 509

## Историјско-биографски контекст

Фантазија као Соната из опуса 27, у цис молу, посвећена је грофици Ђулијети Гвичарди (*Giulietta Guicciardi*, 1784–1856), а Соната у Ес дуру, принцези Жозефини Лихтенштајн (*Josephine von Liechtenstein*, 1776–1848).

Према Бетовеновом биографу Тајеру (*Alexander Wheelock Thayer*, 1817–1897) Ђулијета је похађала часове клавира у време настанка Сонате, у периоду од 1801-1802. године. Као дама са истанчаним музичким укусом, добила је на дар Рондо оп. 52 у Ге дуру, који је изненада морала да врати аутору.<sup>33</sup> Заузврат, понуђена јој је Соната, као компензација за изгубљени Рондо.

Иако је композиторов први биограф и лични секретар, Антон Шиндлер (*Anton Schindler*, 1795–1864) имао прилику да пренесе аутентичне Бетовенове извођачке инструкције, његов суд треба узети са резервом.<sup>34</sup> Тврдио је да је управо Ђулијета Гвичарди, Бетовенова „бесмртна драга.“ Нажалост, докази који су се нагомилали против Шиндлера, нарочито у другој половини 20. века, говоре у прилог општем неповерењу у његово виђење и описивање детаља Бетовеновог живота. Наиме, Шиндлер је четрдесетих година XIX века намерно дописивао или мењао делове текста у Конверзацијским књижицама које је Бетовен користио као средство комуникације са својим пријатељима.

Бетовен је компоновао опус 27 у раним тридесетим годинама. Био је то период економског благостања и признања на професионалном плану. Све веће интересовање страних издавача за његова дела, ублажило је критике и приказе Општих музичких новина (*Allgemeine musikalische Zeitung*) и учврстило га на позицији водеће уметничке личности Беча. Међутим, озбиљни проблеми са слухом, које је прикривао у овом периоду живота, водили су га у социјалну изолацију и конфликте са окружењем, али и са самим собом. Компонована 1801. године, соната припада Бетовеновом трећем или *appassionata* периоду (1801-08)<sup>35</sup>,

---

<sup>33</sup> Бетовен је Рондо посветио сестри свог покровитеља, контеси Личновски (*Henriette von Lichnowski*, 1769–1829).

<sup>34</sup> W.Newman, *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*, 22-23

<sup>35</sup> *Wilhelm von Lenz* у свом делу Бетовен и његова три стила (*Beethoven et ses trois styles*), предлаже поделу Бетовеновог уметничког живота на три креативна периода (први период 1782-1800, други период 1801–1814. и трећи период 1815-1826). Оваквом поделом неколико композиција различитог стила бивају сврстане у исти период. Тејеровом петоделном поделом на: „студентски”



који почиње муњевитим напредовањем глувоће и Хајлигенштатским тестаментом<sup>36</sup>, а укључује и Бетовенове главне љубавне афере. Ова фаза је најплоднија по броју и разноврсности дела. У овој фази, он је извршио реформу симфонијске форме, ослободио облик сонате шаблона и приближио га романтичном идеалу „фантазијске форме”, изразивши тако своју побуну против старих стандарда.

## Садржај

Клавирска соната оп. 27/2, у цис молу, позната је на погрешан начин, као „Месечева” (*Mondshine*). Композиција је добила надимак, 1832. године, пет година после композиторове смрти, пуне три деценије после првог бечког издања сонате (*Carri*, 1802). Публика је у потпуности била опчињена насловом, који се задржао и до данас. Нема сумње да је Бетовен био инспирисан неком само њему званом визијом. Ретко је давао називе својим делима из убеђења да би се тиме ограничило слободно доживљавање музике и предодредила осећања слушалаца.<sup>37</sup>

Бројне су расправе о називу и садржају сонате у маниру фантазије. Поређење првог става са лутајућом лађом на швајцарском језеру Луцерн, обасјану месечином, остало је до данас.<sup>38</sup> Тиме се стиче погрешан утисак и потенцира сањалачка сентименталност, а дело се удаљава од свог правог карактера, најдубље туге првог и очајања трећег става<sup>39</sup>. Шубарт<sup>40</sup> је близак религиозној теми: „покајању и искупљењу; ожалошћеном општењу са Богом“.<sup>41</sup> До оваквог тумачења дошао је бавећи се концептом значења тоналитета. Према Шубарту, цис мол

---

1782-94, „виртуозни” 1795-1800, „пасионирани” 1801-08, „инвазивни” 1809-14 и период „сублимације” 1815-26, дела су прецизно стилски опредељена и организована.

<sup>36</sup> Бетовенова опорука у виду опроштајног писма, написана у тренутку духовне кризе, 6. октобра 1802.

Превод, редакција и избор: Z.Gruhonjić, *Pismo besmrtnoj dragoj*, 130-132

<sup>37</sup> William, S, Newman, *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*, Internet Archive, 268

<sup>38</sup> Поређење је проишло из критике Бетовеновог млађег савременика, песника и музичара, Хајнриха Фридриха Лудвига Релштаба (*Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab*, 1799–1860)

<sup>39</sup> G,Nejgaz, *O umetnosti sviranja na klaviru*, Beograd, 1970, 33

<sup>40</sup> Кристијан Шубарт (*Christian Friedrich Daniel Schubart*, 1739–1791) немачки песник, музичар и новинар

<sup>41</sup> Бавећи се везом тоналитета са специфичним емотивним карактеристикама, Шубарт је дао најпотпунији опис сваког појединог тоналитета, у свом делу *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1806).

изражава покајничко туговање, жаљење, разочарање или интимну конверзацију с Богом. Иако се ради о личним, фантастичним представама о тоналитетима, дао је допринос теорији афеката: „нежна и меланхолична осећања изражена су тоналитетима са снизилицама, док су дивља и јака осећања изражена тоналитетима са повисилицама.“<sup>42</sup>

Бетовенова преписка са Гросхајмом<sup>43</sup>, сведочи о наклоности композитора према молитвено-поетском делу „Жена која се моли“ (*Die Beterin*), немачког писца и песника Јохана Готфрида Зојма (*Johann Gottfried Seume*, 1763–1810). У писму упућеном Бетовену, 1819. године<sup>44</sup> Гросхајм подстиче Бетовена да преуреди први став сонате, за глас и клавир, на текст поменутих песме. Њумен<sup>45</sup> подржава идеју о вези сонате и поеме, која говори о ћеркиној молитви и вери у оздрављење оца. У слободном преводу, ова поема гласи:

### **Жена која се моли**

На степеницама високог олтара  
Клечи Лина у молитви и лице јој се блиста  
Ношена страхом своје душе  
До блажених ногу.

Вреле руке јој се тресу  
Њен забринути и замагљени поглед лута  
Ка венцу од трња светског откупитеља  
Молећи се за благодет испред очевог престола.  
Милост за њеног оца, сав његов бол  
У њеном драгом и тужном срцу  
У најдубљим данима живота

---

<sup>42</sup> Никола, Пејчиновић, *Тоналитет патоса у Моцартовим и Бетовеновим сонатама*, у ур. др Ивана Перковић, *Музиколошке студије-зборници радова студената музикологије, св.5*, Београд, 2014, 100-101

<sup>43</sup> Георг Кристоф Гросхајм (*Georg Christoph Grosheim*, 1764–1841), професор музике из Касела (*Kassel*)

<sup>44</sup> Theodor Albrecht, *Letters to Beethoven and other Correspondence*, vol.2 1813/23, University of Nebraska Press, USA, 1996, 169-170

<sup>45</sup> W, S, Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963, 518

Горко нестаје свака клица радости

Спас за оца њене врлине  
Једину водиљу њене младости  
За кога живи цео свој живот  
Над којим лебди дах смрти.

Дубоки удаси молитве прате  
Горућој молитви се предаје  
Уз жртву тамјана  
Анђели спремни будите да служите молитељу.

Носите, анђели, ваше сузе анђеоске  
Молећи се за помирење оцу  
Смернији плакаше пред круном од трња  
А не Марија због смрти сина свог.

Погледај пријатеља, у очима преображења  
Како зрачи тихим, блаженим усхићењем  
Лина брише сузе са образа свог  
И пуна слатке наде одлази даље.

Једна суза склизну и са мог капка  
О Оче, врати јој оца њеног  
Како бих волео да сам на ивици смрти сада  
Да ли би могла тако усрдно да се моли и за мене?

Како можемо открити право значење дела? Може ли биографија уметника пружити значајније резултате о његовом стваралаштву од оних које пружа само дело? Бетовенов живот, како закључује Бранко Лазаревић у својој расправи, био је такав, да се не може занемарити у односу на дело. „Бетовен је од своје физике до своје метафизике, један од оних уметника који изазивају испитивање, и код којих

се човек не може оставити на страну.”<sup>46</sup> Сагледавајући сонату у оквирима Бетовенове личне животне приче, кроз трагедију генија и ужас његове глувоће, која га је изоловала од друштва и принудила на самоћу, откривамо одакле долази уметнички подстицај и композиторово најинтимније осећање. Иако је наслов дубоко уврежен, сматрамо да карактер дела треба разматрати у контексту озбиљне композиторове животне борбе против глувоће (започете 1796) и његове „молитве“ за оздрављење.

Значајан број литерарних радова о Бетовену, закупљен је приказом његове музике у поетским терминима. Допринос, необичним аналогијама, пуним симбола, дао је и немац Арнолд Шеринг<sup>47</sup> (*Arnold Schering*, 1877–1941). Шеринг се руководио, наводном, Бетовеновом жељом да у свако дело укључи „поетску идеју.“ Поетска идеја сонате оп. 27/2 је Шекспиров (William Shakespeare, 1564–1616), Краљ Лир.

## Форма

Први став Сонате оп. 27/2 сонатни „дух“<sup>48</sup> (према Францу Листу), једнообразан по својој фактури и нејасних контура, јединствен је есеј тонских боја. Много више је „песма без речи“ него класична сонатна форма. У Науци о музичким облицима<sup>49</sup> овај став је троделна песма са наговештеностом другом темом (експозиција: тактови 15-19 и реприза: тактови 51-55); међутим, тонални односи не одговарају класичној сонатној шеми, јер у експозицији је друга тема у тоналитету доминантине паралеле, Ха дуру, а завршава се у субдоминантном, фис молу). Хардинг<sup>50</sup> (*H.A.Harding*) анализира овај став као неправилан дводел (*Irregular Binary Form*), иако помиње његове сонатне карактеристике. Бројне неправилности: одсуство контраста међу темама, изостанак завршне групе, модулаторни карактер тема, неразвијеност развојног дела, потврђују да се ради о

---

<sup>46</sup> Б, Лазаревић, *Бетовен*, Панпублик, Београд, 1988, 15

<sup>47</sup>William, S, Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963, 503-504

<sup>48</sup> C.Egerton Lowe, *Beethoven's Pianoforte Sonatas*, London, 72-73

<sup>49</sup> D, Skovran, V, Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, 1991, 244

<sup>50</sup> H, A, Harding, *Analysis of form, Beethoven s thirty-two pianoforte sonatas*, 1889, 28

необичној, чак и револуционарној замисли Бетовена. Форма губи одређеност, док атмосфера постаје примарна.

За разлику од неконвенционалног првог става, други став, у форми троделне песме има улогу интерлудија, а трећи став је поново сонатни облик. Тематски и тонално заокружени ставови: *Adagio sostenuto* и *Allegretto*, следе један за другим без паузе (*attacca*).<sup>51</sup> Понекад се и трећи став *Presto agitato* надовезује без паузе, иако ознака *attacca* између последња два става није уписана у нотном тексту. У извођачком аспекту је предах неопходан због раздвајања карактерно потпуно супротних одсека.

Први став опуса 27 бр. 2 уникатна је идеја Бетовена. То је једини став у његовом сонатном опусу у коме је атмосфера важнија од структуре. Атмосфера дела је увек важна, али обично се црпи из форме, из начина како један догађај следи за другим, било да се очекивања остварују или не. У овом ставу се атмосфера не ствара из догађаја, јер доминира једнобојност, без контраста, што је изузетак код Бетовена. Врло је изненађујуће да се овакав став декларише као сонатна форма, добро прикривена сличношћу материјала. Са тим се слаже и Лист који сматра да је први став само „дух“ сонатног облика. Постоје три разлога зашто форма остаје неодређена и скоро случајна и узредна, према мишљењу Џонатана Биса (*Jonathan Biss*).<sup>52</sup>

Према његовом мишљењу, први став је изузетно компактан и збијен. Састоји се од само 69 тактова, што је неуобичајено у односу на многе друге Бетовенове сонатне форме (на пример: први став Сонате оп.7 има преко 300 тактова). Звучна реализација става не траје дуже од пет минута. Обично се између прве и друге теме налази мост који по дужини превазилази и саме теме. Овде се између прве и друге теме налази само једна фраза, четворотактна реченица која почиње у е молу, а завршава модулацијом у ха молу (т. 10–15) после чега следи развојни део. Оно што угрожава компактност става јесте недостатак споредног материјала између главних компоненти сонатне форме. Развојни део (т. 23–41) открива Бетовенов импровизаторски дух и, у извођачком погледу, пружа највише агогичке слободе у обликовању фигурација. Дакле, ради се о сонатној форми која је значајно

---

<sup>51</sup> D, Skovran, V, Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, 1991, 252-253

<sup>52</sup> Jonathan Biss проф. *Curtis Institute of Music*, едукативни *online* курс: *Coursera web course, Exploring Beethoven's Piano Sonatas, a massive online open course (MOOC)*

модификована. Један од главних елемената, односно, главних услова сонатне форме је простор, односно, међупростор. Бис наглашава значај споредног материјала у перцепцији сонатне форме. Потребно је више материјала мање важности да бисмо своју пажњу усредсредили на главни материјал. Оно што такође одвлачи пажњу од сонатности је релативно спор темпо става *Adagio sostenuto*. То не значи да лагани став циклуса не може бити сонатни облик. Одређени проценат лаганих ставова има сонатну форму и у раном периоду класицизма (нпр: Бетовен, Соната оп. 2 бр. 1), али ни један као почетни став циклуса, што је била револуционарна концепција, до тада. Емоционално деловање оваквог концепта је другачије од обичног сонатног става. Још један разлог латентне сонатности лежи у томе што је цео став једнобојан, монохроматски. Контраст је оно што чини сонату, али с обзиром на то да су обе теме истог, „уклетог“ карактера и припадају истом звучном свету, супротности нису обезбеђене и форма остаје сакривена. Кроз целу фактуру, хипнотичко дејство триола, иако припада „задњем плану“, представља „крвоток“ става, обезбеђујући живот и трајање дугих, мелодијских тонова, метафорично објашњава Бис. Унутрашњи слој, триолска пратња, остаје непромењен, од почетка до краја става. Фактура је униформна у спорим, али „упорним“ триолама које су хипнотички неумољиве. Став који је успављив, не може, бити богат разноврсношћу израза.

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

Пример бр.1: Бетовен, Соната оп.27 бр.2, (т. 5-9)



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

Пример бр.2: Бетовен, Соната оп.27 бр.2, (т. 15-23)

Модулација из дура у доминантни мол (Ха–фис) одговара сетном карактеру музичке фразе. Субдоминантни тоналитет слаби тонику и смањује тензију која је неопходна за даљи развој. Принцип је доследан јер свака од реченичких структура, било да се ради о главном или споредном материјалу, почиње у једном, а завршава у другом тоналитету. Богат тонални план, потенција разноврсне изражајне динамике, не скреће пажњу на себе, на шта утиче субдоминантна (умирујућа) област, којом се завршава експозиција. Развојни део је веома кратак (т. 23-42) и поред једног присећања на прву тему, следи 12 тактова на педалу доминанте, који нас воде у репризу и основни тоналитет, цис мол, из чијег оквира се више не излази.

Заустављањем тоналног развоја потенцира се мир целог става. Поред увода (т. 1–5), став има и коду (т. 60-65), у којој се елемент прве теме појављује у басу.

Други став се надовезује на први, без паузе. „Утешно расположење“<sup>53</sup> другог става *Allegretto*, у Дес дуру (тоналитету са снизаницама), најбоље је исказано кроз алегорију Франца Листа: „цветић између две провалије“<sup>54</sup> Нејгауз сматра да ова Листова крилатица тачно изражава не само дух већ и сам облик дела. Почетни двотакт подсећа на круницу цвета, а реплика (други двотакт) на лишће које се опустило дуж стабљике. Овај став, у формалном смислу јасан менует и трио, повратак је у реалност, после неке врсте уснулости. Треба изабрати темпо, умерено брз, да не би прешао у шаљиви *scherzando* и нарушио карактер целе композиције.

Трећи став почиње „као пуштен с ланца“, артикулишући оно што је већ владало, али скривено, у првом ставу. Овај став је такође сонатна форма, али поново без контраста међу темама. Иако се ради о комплексу друге теме, ни једна од њих не доноси предах. Извесна разлика постоји између групе друге теме, али у свакој су акција, покрет, стремљење и енергија најважније карактеристике. У оба става имамо нову, чудновату идеју о апсолутном усмеравању мисли на одређен карактер, персоналност или симбол. То је нова структурална концепција вишеставачног дела. Уместо разноврсности унутар става, имамо разноликост међу ставовима, међуставачни контраст.

У првом ставу се експонира идеја адресирана на последњи став, који обезбеђује разрешење, задржавајући разноликост своје експресије на минимуму. Бетовен се усредредио много више на структуру дела у целини, него на форму сваког појединог става, сматрајући поједине конвенције заморним и досадним.

## Интерпретација

Бетовенов композиторски рад пролазио је кроз многе фазе прогреса. није стварао у „једном даху.“ Његов Није само бележио нотни текст већ га је истовремено и дубоко проживљавао, ослањајући се на сопствену звучну

---

<sup>53</sup> G.Nejgauz, *O umetnosti sviranja na klaviru*, Beograd, 1970, 33

<sup>54</sup> Ibid, 33



имагинацију. Може се рећи да ручно писани нотни текст открива психолошки аспект Бетовеновог компоновања, његова унутрашња превирања и борбу. Рукопис сонате оп. 27/2, доступан online,<sup>55</sup> сачуван је у крњем облику, без почетних 13 тактова и завршнице трећег става. Нечиткост, преправке, и дуплирања текста, главне су мане оригинала. Аутентичне аналитичко-интерпретативне ознаке за педал, динамику и фразирање од велике су помоћи и служе као ослонац и база сваком извођачу.

У току интерпретативног обликовања Бетовенове сонате оп. 27/2, компарација и увиди у многобројна нотна издања, као и увид у аутографско издање, били су од великог значаја. Међу издањима штампаним у XIX веку, поред прве, бечке, *Giovanni Cappi* редакције (1802), истиче се *Breitkopf & Härtel* (1810), као и редакције са интерпретативно-педагошким и личним приступом редиговању<sup>56</sup>: *Czerny* (1856), *Liszt* (1857) и *Lebert & Bülow* (1871). Најважнија разлика између Листове и Хенле редакције је у позиционирању динамичких ознака и лукова. Лист даје више додатних динамичких ознака нотном тексту. На тај начин је индиковано богатије динамичко нијансирање, које рефлектује, пре свега, драмску природу личности редактора и његов романтичарски извођачки стил. Редакције настале између два светска рата, *Casella* и *Schnabel*, са историјски утемељеним и вредним интерпретативним саветима, а нагласком на аутентичност текста коришћене су као радна партитура.

Рукопис, као и прво издање, задржава старе ознаке за употребу педала у првом и трећем ставу. Арпеђа, на почетку трећег става су означена *con sordino* (са денферима, без педала), а еруптивни акорди *senza sordino* (без денфера, односно са десним педалом). У редакцији *Breitkopf*, којом се руководимо у овом уметничком пројекту, старе ознаке *con sordino* и *senza sordino* замењене су савременим ознакама за педал (*Ped*). Ако употребимо леви педал на почетку трећег става, имали бисмо вишеструку корист и овакву редакцију: секвентно арпеђирање бисмо означили *una corda*, да се у пасажу који се креће навише не би појачавала динамика, као и због

---

<sup>55</sup> [https://infogalactic.com/w/images/a/ab/Manuscript\\_of\\_the\\_Piano\\_Sonata\\_No.\\_14\\_in\\_C-sharp\\_minor\\_Op.27-2\\_by\\_Beethoven.pdf](https://infogalactic.com/w/images/a/ab/Manuscript_of_the_Piano_Sonata_No._14_in_C-sharp_minor_Op.27-2_by_Beethoven.pdf), приступљено 8. октобра 2020.

<sup>56</sup> Постојале су две врсте редакција: теоријско-аналитичке и интерпретативно-педагошке. Најпознатија из друге групе, са бројним вербалним фигурама, неауторизованим ознакама и текстуалним унапређењима, као и практичним извођачким саветима, је редакција *Lebert & Bülow* (1871), проистекла из Листове пијанистичке школе.

задржавања исте боје и уједначености, и како би ефекат изненадног, наглашеног, педализованог акорда, *tre corde*, био еруптиван.

Из опширног дела Вилијема Њумена (*William Stein Newman*, 1912–2000)<sup>57</sup>, *A History of the Sonata Idea*, сазнајемо да су обе сонате из опуса 27 штампане и редиговане исте, 1802. године, иако скица сонате у Ес дуру датира из 1800. године. То не значи, нужно, да је коначна верзија настала прва, јер је Бетовен често преправљао и мењао започета дела. У Сонати оп.27/1 Бетовен је отишао корак даље у примени фантазијских принципа. Ставови следе један за другим, без паузе (*attaca*), што је разлог више за ознаку *quasi una fantasia*.

Кратка Чернијева (*Carl Czerny*, 1791–1857), интерпретативна упутства, у додатку четврте књиге његове пијанистичке школе, опус 500<sup>58</sup> значајна су и вредна запажања о Бетовеновим сонатама. Према Чернију Соната оп. 27 у цис молу, нумерисана је бројем 13, као прва из опуса 27. Класификујући опус 27 на овај начин, Черни сматра Сонату цис мол кључем за решавање, следеће сонате фантазије у низу. Ипак, овакав редослед соната из истог опуса, није заступљен у другим редакцијама.

Правилна интерпретација Сонате у цис молу оп. 27<sup>59</sup> према Чернију, подразумева следеће: „Индиковани *alla breve*<sup>60</sup> захтева умерени *Andante* темпо.“ У класичној ери, италијанске ознаке за темпо нису се употребљавале да означе брзину извођења, већ карактер. *Andante* значи корачајући, ходајући, чиме је наглашена покретљивост. *Adagio sostenuto* означава мир, смирење, спорост и тромост. Психолошко дејство ознаке *alla breve* је такво, да се извођач опредељује за спорији темпо. Иако је метрономска ознака исказана у четвртинама, контрадикторна основној вредности такта, *alla breve* захтева бројање на два, односно нешто покретљивији темпо који подржава дводелну поделу такта.

---

<sup>57</sup> Newman, William S, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963, 509

<sup>58</sup> Carl, Czerny, *Theoretical and Practical School, The Proper Performance of Beethoven's Works*, Book 4, Chapter 2, R.Cocks & Co, London, 1839, 32, превод: James Alexander Hamilton (1785–1845), електронско издање IMSLP

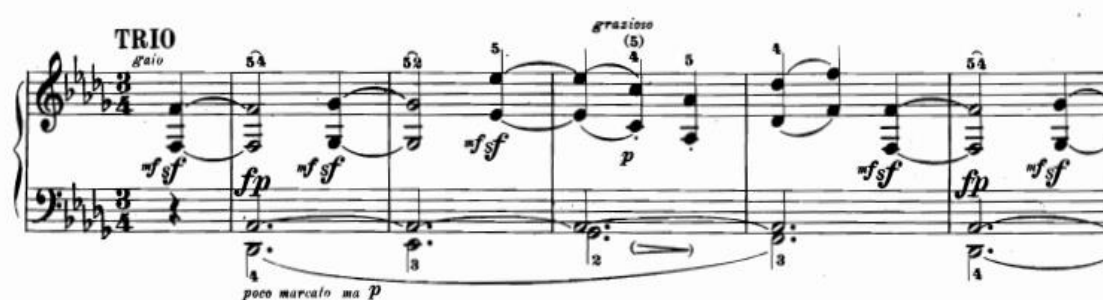
<sup>59</sup> Carl, Czerny, *Complete Theoretical and Practical School, opus 500*, Book 4, Chapter 2, On the proper performance of all Beethoven's works for the Piano solo, 49 (превод са енглеског језика: МГ лувачков Меденица)

<sup>60</sup> Реч *alla breve* значи „на скраћен начин“

„Прописани педал мења се са сваком променом баса, који треба интерпретирати *legatissimo*.” Велика полемика се водила и води око захтева да се цео став свира на десном педалу (са подигнутим денферима). Черни сматра да је: „овај став поетичан и потпуно разумљив свима. То је ноћна сцена, у којој се жалостан глас чује у даљини.”

Други став „*Scherzo*“ Черни сматра духовитим и живаханим, али захтева склад и грациозност, пре него веселост. „У одсеку *Trio*“ који је „приземљен“ и остаје у истом тоналитету, Дес дур, што је необично, јер се очекује хармонски контраст „бас треба снажно нагласити, како би нота Ас (*fp*) остала да звучи.“ (пример бр. 3) Са овом препоруком се слаже и пијаниста и диригент, Андраш Шиф (*Andras Schiff*, 1953-), који звук наглашеног тенора пореди са звуком хорне. Овај став је „чист, свеж ваздух“; близак камерном звуку гудачког квартета, сматра Шиф.

Пример бр.3: Бетовен, Соната оп.27 бр.2, II став, TRIO



Трећи став: „Ванредно плаховит, са моћним, јасним и бриљантним тушеом. Два акорда означена *ff* на крајевима двотакта, свирају се са педалом, а осмине у басу, без педала, *staccato*. Ламентирајућу мелодију (т.21) прати бас (Албертински бас), у исто време лак и *legato*“<sup>61</sup>

Надовезујући се на Чернијева размишљања, Лист је отишао корак даље у својој редакцији Бетовенових соната. Али, веза Бетовеновог дела са Листом није само редакторска, већ и промотивно извођачка. Лист је свирајући Бетовенове клавирске сонате јавно, уздигао жанр сонате, дајући му заслужено место на концертном репертоару. (До тада су сонате и квартети били намењени кућном

<sup>61</sup> Превела са енглеског, МГлуваков Меденица

музицирању, а не концертном). Међу солистичким клавирским композицијама, Месечева соната је била Листово омиљено дело. Лист је у својој редакцији задржао Бетовенове педалске ознаке, старе италијанске термине за коришћење педала: *con sordino* (са денферима) и *senza sordino* (без денфера) у првом и трећем ставу сонате. Није необича ни коегзистенција старих и нових педалских ознака код Бетовена. Бетовен је дао специјалне инструкције на почетку првог става: *si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordina*. Тиме потенцира деликатан начин интерпретације и облигатни педал. Већ смо споменули да се Черни у свом есеју определио за алтернативно педализирање. Нема сумње да је у Листово време клавир добио на снази и да је конструкција клавира претрпела значајне промене. Листов инструмент је имао много богатију резонанцу од Бетовеновог клавира, тако да је већ тада било неопходно размотрити алтернативну употребу педала. Истражујући Листову редакцију, намеће се и сличност са првом бечком редакцијом, из 1802. године, коју је издао *Giovanni Cappi*. Посматрајући, критички, Листов редакторски рад, Њумен види површност у Листовом поступку. Јер закључује да се Листово издање своди на реиздање прве редакције овог дела.. Међутим, Лист је додао првобитном нотном тексту богатије динамичко нијансирање, које рефлектује, пре свега, драмску природу личности редактора и његов романтичарски извођачки стил. Дакле, ако нам ова редакција не говори много о Бетовену, може нам открити како је Лист видео Бетовена.

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

За Бетовеновог живота, у активирању педала учествовале су руке, колена и стопала. Черни сведочи о томе да је Бетовен, док је користио стари педалски механизам коленом, користио израз *senza sordino* означавајући подизање денфера са жица, а *con sordino* за њихово спуштање на жице. Када је почео да користи ножни

педал, означавао га је са „*Ped.*“ за подизање денфера, а за враћање у почетни положај „*O*“. Међутим, и поред напретка инструмента<sup>62</sup>, Бетовенов клавир задржава звук краће (од модерног клавира) и акорд који се тренутно изводи је, природно, у првом плану и без промене педала.

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

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

Черни саветује извођачима да занемаре Бетовенове писане интенције и мењају десни педал при свакој значајнијој хармонској промени. Черни објашњава да је Бетовен на јавном концерту 1803. године, интерпретирајући сонату, користио десни педал континуирано, уз употребу левог педала, што је звучало добро на слабозвучном клавиру тог времена. На новијем инструменту, снажног звука, мора се мењати педал.<sup>63</sup> Засебност регистара на раном клавиру, на супрот данашњој уједначености регистара, још је један разлог зашто је хармонско мешање тада било прихватљиво. Друго објашњење подразумева употребу подељеног десног педала,

---

<sup>62</sup> У овом периоду, на почетку XIX века, долази до технолошке трансформације инструмента. Проширује се обим клавијатуре чиме се отварају нове звучне могућности у погледу динамичког опсега, трајања звука и тушеа (*touché*, франц. *удар*). Обим клавијатуре је најпре био од великог Це до еф<sup>3</sup>, а затим је обухватио два тона субконтра октаве (А<sub>1</sub> Ха<sub>1</sub>) и протегло се до це<sup>5</sup> у дисканту.

<sup>63</sup> W, S, Newman, *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*, New York, London, W. W. Norton and Company, 1991, 247-248

који је Бетовен користио на свом инструменту. Денфери баса се могу подизати и спуштати са новом хармонијом, остављајући дискант непромењен.

Деликатност у приступу тонском обликовању, на почетку Месечеве сонате, означена је изразом *sempre pianissimo e senza sordino*. У Бетовеново време ознака *senza sordino* се тумачи: „са педалом“, и односи се на десни ножни педал, ефекат који се добије подизањем денфера са жице. Специфичан звук и сонорност, хармоније које пливају заједно, производећи ефекат хармонске магловитости, могуће је постићи континуираном употребом педала. Њумен, у својој расправи о дословној примени десног педала, континуирано и без промене, подсећа на сличан ефекат који су користили и други композитори тог времена (С.Р.Е. Bach, Clementi). Будући да су Бетовенове ознаке врло експлицитне, и да је сигурно желео мешање хармонија, његове интенције треба поштовати, али са опрезом. Комбинована примена десног и левог педала, звучи прелепо на савременом клавиру јер умањује резонанцу, а мешање хармонија се своди на прихватљив ниво.

У трећем ставу, у тактовима 2,4,6,7 и 9, Бетовен је означио експлозивне акорде на крајевима арпеђа *senza sordino*. То значи да денфере треба подићи притиском на полугу десног педала, а подићи их током арпеђа (*con sordino* тумачимо, без педала). Да ли је један те исти израз у истом делу Бетовен користио различито? Изгледа да је израз *senza sordino* употребљен у једном ставу да изазове експлозивни нагласак и краткотрајни ефекат, а у другом, континуираном употребом, замагли атмосферу.<sup>64</sup>

На модерном клавиру постоји неколико могућности употребе десног педала. Периодичне промене, са сваким новим акордом, како би се избегле прекомерне дисонанце. Овакав начин педализације се може наћи у едицијама *Ricordi* и *Casella*. Полупедал, техника која подразумева парцијални притисак педала, који симулира краћи ехо ефекат, карактеристичан је за раноромантичарску употребу. Чарлс Розен предлаже полу-педал или промену педала са кашњењем.

Бетовенов изричити захтев да се цео први став свира на дугом, продуженом педалу, не може се доследно спровести на модерном инструменту. Артур Шнабел

---

<sup>64</sup> J.M.Ross, *Dampers in the Moonlight*, The Musical Times, Vol.123, No 1668, 1982,89,<https://www.jstor.org/stable/962304>; приступљено 30.12.2019.

(Artur Schnabel, 1882–1951)<sup>65</sup> који је врло прецизан у спровођењу свих интенција композитора, сматра да се педал мења са променом хармоније, у овом ставу. Решење које предлаже Хауард Фергусон (*Howard Ferguson*, 1908–1999)<sup>66</sup> постиже се немим притискањем, кластером, свих дирки клавијатуре, које су позициониране испод најниже ноте у ставу, а затим, додавањем средњег, *sostenuto* педала, до краја става (пример 4). Сви тонови испод контра *1E* ће бити задржани. Ово ће звучати лепо на сваком инструменту уколико се употреби и леви, *una corda*, педал. То значи, да би пијаниста требало да савлада употребу средњег и левог педала истовремено, левом ногом. Десна нога је резервисана за десни педал и саветује се благо кашњење са сваком новом хармонијом, да би се постигао жељени *misterioso* ефекат.

Пример бр. 4, Бетовен, Соната оп.27 бр.2, (т.1-5)

Ех. I

*Adagio sostenuto*  
*Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino*

*Sempre pp e senza sordino*

Silently depress these notes before starting to play, then hold with the sostenuto pedal throughout the entire movement.

Dampner pedal  
 Sostenuto pedal  
 Left pedal

*pp*

Поједини извођачи покушали су дословно да се придржавају упутства за коришћење педала у овој сонати. Један од њих је немачки пијаниста, мађарског

<sup>65</sup> Шнабел је познат као извођач целог Бетовеновог сонатног опуса, први пут у Берлину, 1927. године

<sup>66</sup> J. Banowetz, *The Pianist's Guide to Pedaling*, Indiana University Press, 1985, 168-69

порекла, Андраш Шиф<sup>67</sup> који пропагира извођење целине првог става са дугим, десним падалом. Сматра ову Бетовену инструкцију врло важном у циљу постизања специфичног звука и сонорности. У оквиру свог едукативног концерта, овакав начин употребе педала и демонстрира. Педал се не притиска до дна, већ само његова трећина.

Почетком XIX века Бетовен је користио леви педал у извођењу, али га је први пут означио у партитури Клавирског концерта бр. 4, у Ге дуру (1805-06). Поједини савремени аутори склони су изједначавању *pp* са ознаком *una corda* код Бетовена. У том случају се никад не би истовремено јавиле обе ознаке. Уколико се ове две индикације јаве напореда, јасно је да се не ради о истим појмовима. Чернијев савет, да се динамичка контрола најбоље постиже прстима, а не педалом, у потпуности је исправан. Према његовом сведочењу, Бетовенова употреба педала и динамике у интерпретацији дела, далеко превазилази оно што је уписано у партитури.

Многи описују звучни свет првог става као романтичан или носталгичан, али тај магловити свет је звук опасности и претње. Све што у овој музици није до краја разјашњено (триоле, педал), постаје ризично, јер је очигледно неиспуњено, незавршено. Претња постаје још више изражена у Коди када тема почетка „зарони“ у басов регистар, чиме добија призив мрмљања или режања.<sup>68</sup>

Чувени пијаниста Пераја (*Murray Perahia*, 1947-) „Месечеву“ сонату третира као програмско дело, везујући је за Шекспирову драму „Ромео и Јулија.“ За њега је соната апотеоза љубави Ромеа и Јулије. Израз најдубље туге, оличене у посмртном маршу првог става, који је опроштај од Јулије или опчињеност двоје младих, у другом ставу или узалудна трка са временом, у „галопу“ трећег става. Исказана туга, као последица надлазеће глувоће или неостварене љубави, постаје манифест и многих других Бетовенових дела. Бетовенова Бесмртна љубав, за коју зна, да се попут љубави Ромеа и Јулије, никад неће остварити.

---

<sup>67</sup> Andras Schiff 's *Wigmore Hall lecture*, London, [https://youtu.be/fW\\_Dv\\_GNQAo](https://youtu.be/fW_Dv_GNQAo), приступљено 4.8.2021.

<sup>68</sup> [www.coursera.org](http://www.coursera.org), *Exploring Beethoven's Piano Sonatas*, New Path, Jonathan Biss, Curtis Institute of Music, massive online open course (MOOC), приступљено јула 2020. године



## Франц Лист: Соната ха мол

Соната у ха молу, капитално пијанистичко дело и врхунац стваралаштва Франца Листа (*Franc Liszt*, 1811–1886) у области клавирске литературе, задивљује својом музичком архитектоницом, поетиком, богатством расположења и емоција, али и координацијом бројних супротности. Ово дело извршило је велики историјски утицај на развој форме и ново схватање простора у сонатном циклусу. Соната ха мол је прототип „двоструке функције” или прецизније, „двоструког”, односно „дводимензионалног” облика сонате. Применом монотематског поступка, грађа сонатног циклуса, сажета је у једноставачну целину. Звучна реализација овог јединственог дела, од 760 тактова траје тридесетак минута. Компонована је током 1852, а завршена 1853. године, непосредно пред почетак Листовог рада на Симфонији Фауст (1854). Посвећена је Шуману (*Robert Schumann*, 1810–1856), као узвратни гест и достојан одговор на Фантазију Це дур, оп.17. Нажалост, Шуман никад није чуо композицију која му је била посвећена.<sup>69</sup> Сам Лист је премијерно извео Сонату, јуна 1853. године, пред невеликим кругом пријатеља. Дело је концертно изведено, 22. јануара 1857. године<sup>70</sup> и већ тада је изазвало опречне реакције. Клара Шуман (*Clara Wieck Schumann*, 1819–1896) и Брамс (*Johannes Brahms*, 1833–1897) нису успели да сагледају њену вредност, док је Вагнер (*Wilhelm Richard Wagner*, 1813–1883) био истински задивљен.<sup>71</sup>

### Историјско-биографски контекст

Лист, као зрела личност, у четрдесет другој години, после сјајне каријере путујућег виртуоза, усредредио је своје стваралачке напоре на компоновање. Упркос успесима у каријери, недостатак оптимизма присутан је у његовим делима.

---

<sup>69</sup> У време настанка Листове Сонате, Шуман је већ био хоспитализован у менталној установи.

<sup>70</sup> Ханс фон Биллов (*Hans von Büllow*, 1830-1894) Листов ученик, премијерно је извео Сонату. О овом извођењу, новински критичар Густав Енгел написао је у *Spener'schen Zeitung* (Берлин, 30. јануар 1857): „Структура почива на хармоничним и ритмичким изливима који немају ни најмање везе са лепотом. Чак и прва тема мора бити одбачена као потпуно неуметничка. Додуше, оно што добијамо током развоја још је горе“ (Hans von Büllow: *Briefe und Schriften*, ed. Marie von Büllow, 8 vols. [Leipzig, 1895-1908], ИВ, 65-66); цитирано у Mark, Tanner, *Моћ изведбе као алтернативни аналитички дискурс: Листова соната у ха молу*, 174

<sup>71</sup> Брамс је, у кругу пријатеља, присуствовао првом Листовом извођењу овог дела, у Вајмару, 1853. године. Према анегдоти, заспао је током извођења.

Композитор у то време оштро критикује буржоазију и аристократију, као и положај уметности у том свету, осећајући разочарење због неуспеха Јулске (1830) и Француске револуције (1848). Из наведеног, треба схватити бројне трансформације његове личности и аналогно томе, контрасте у његовим делима.

Један од тих контраста оличен је у супротности: Фауст–Мефисто, начело активно, животворно, конструктивно и начело лукаво, рушилачко, заједљиво. Листов Фауст је трагач за истином, који се бори за слободу и величину људског духа. Мефисто је носилац сумње, скептицизма, оличење злобног духа и представник принципа зла. Други вид контраста је антитеза: земаљско, реално, према небеском, тајанственом. Оба ова начела имају директан однос са Сонатом.

Упркос бројним покушајима да се објасни загонетно значење, Соната је сачувала неке од својих тајни. Сматра се да представља музички портрет Фаустове легенде; или да је аутобиографска, а музички контрасти проистекли из Листових сопствених унутрашњих сукоба и растрзаности између потребе за религиозношћу, потребе за својом уметношћу и овоземаљским животом; или да је то само алегорија смештена у рајски врт која говори о паду човека. Постоји и супротно мишљење о одсуству програмности и да ово експресивно дело нема друго значење осим сопственог. Да ли су ове хипотезе истините или не, никада нећемо сазнати, јер сам Лист није понудио своје мишљење. Не постоји тачан или погрешан одговор јер је соната „отворено дело“ за различита тумачења садржаја и форме, јер је вишезначна и вишедимензионална.

Немачки музиколог Еуген Шмиц (*Eugen Schmitz*, 1882–1959), први је препознао Листово једноставачно дело, као склоп “три органски уткана става.”<sup>72</sup> Од тада, а нарочито од прототипског описа “двоструке функције”<sup>73</sup> коју је први пут постулирао Њумен (*William Newman*)<sup>74</sup> ово дело остаје најчешће анализирана једноставачна соната. Почетком 21. века додат је нов термин: дводимензионална сонатна форма (*Two-Dimensional Sonata Form*<sup>75</sup>) или “соната у сонати.”<sup>76</sup> Основни принципи овог иновативног становишта сонатне форме су: потпуна зависност свих ставова од истог, основног комплекса контрастних идеја, обликовање развојног

---

<sup>72</sup> “drei allerdings organisch ineinandergeflochtene Sätze”

<sup>73</sup> W.S.Newman, *The Sonata since Beethoven*, The University of North Carolina Press, 1969, 3

<sup>74</sup> William Newman, *The Sonata Since Beethoven*, The University of North Carolina Press, 1969, 373

<sup>75</sup> Steven Vande Moortele, *Two-Dimensional Sonata Form*, Leuven University Press, 2009

<sup>76</sup> Philip, Kennicot, *Liszt's B Minor Sonata on Records*, International Piano Quarterly, 1999, 40

дела сонатног облика ван оквира уметнутог лаганог става и фугато одсека и финале као рекапитулација експозиције. Дводимензионална сонатна форма играла је значајну улогу у музичкој историји између 1850. и 1910. године и као покушај ревитализације традиционалне формалне организације.

Лист је још у младости експериментисао са сонатном формом<sup>77</sup>, а од 1840, сличан концепт формалне организације налазимо и у следећим његовим композицијама: Фантазија као Соната “После читања Дантеа” (*Fantasia quasi Sonata, Apres une lecture du Dante*, 1837–1849), Велики концерт-соло (*Großes Konzertsolo*, 1849)<sup>78</sup>, Клавирски Концерт у А дуру (1839-61) и не заборавимо, симфонијску поему Идеја (*The Idea*). Надовезујући се на већ уграђене структурне и тоналне двозначности његових савременика (Шуберта, Шумана и Шопена) Лист генерише нов, радикалнији принцип изградње тематског материјала циклуса, од исте материје, поступак метаморфозе теме, који овде долази до пуног изражаја. Од традиционалне архетипске грађе задржао је другу тема у паралелном дуру, а уметнути лагани став у доминантном тоналитету, Фис дуру. Према томе, његови су циљеви конвенционални, али је нов начин њиховог достизања. Према слободи коју показује у погледу структурисања, више спада међу бечке фантазије. Шубертова Фантазија Путник (*Wanderer fantazija*)<sup>79</sup> је најчешће цитирана као модел формалне организације, по коме је настала Соната ха мол.

## Форма

Вишегодишњи посвећени теоријски рад руског музиколога и педагога, Цукермана (*Виктор Абрамович Цуккерман*, 1903–1988) послужио нам је као идеја водилца ка разумевању просторно-временских принципа овог сложеног дела и његових скривених аспеката и слојева.

---

<sup>77</sup> Од укупно 8 соната (6 за соло клавир, једна за клавирски дуо, а једна за виолину и клавир), сачуване су три: Данте соната, Соната ха мол и Соната за виолину и клавир (1832-35).

<sup>78</sup> Великим концертом је антиципирао своју Сонату. Ово дело садржи тематски материјал готово истоветан са главним темама Сонате и Фауст симфоније

<sup>79</sup> Тематски материјал Фантазије Путник проистиче из истоветног садржаја. Овом делу се Лист дивио, не због његовог виртуозитета већ због примене принципа трансформације; преуредио га је за клавир и оркестар (1851). Подела на 4 одсека, који се могу протумачити као одвојени, засебни ставови сонате (*Allegro-Adagio-Scherzo-Finale*), али се, као и у Листовој Сонати, свирају без паузе.

На почетку овог изузетно сложеног дела изложен је кратак, али веома значајан уводни материјал. Улога овог материјала је велика: материјал неће звучати често, али ће се чути у најважнијим моментима, односно, преломима у развоју.<sup>80</sup> Из тог разлога можемо је разматрати као вид “више силе”, која носи у себи, или чак одређује судбину човека. Иако те теме имају заједничке црте са лајт-темама,<sup>81</sup> њихов значај је много шири и дубљи. Теме које су попут уводне теме ове сонате су „над-теме.”<sup>82</sup> У условима сложеног тематског развоја, служе као регулатори и средство за разјашњење облика. Обично се појављују у критичним моментима садржаја, а понекад служе као нека врста “монитора”, на коме се, захваљујући трансформацији дате теме, оцртава нова етапа; истовремено, уплив “над-теме” означава разграничење великих граница у облику. Управо тог типа “над-теме” је и тема увода, којом ова соната почиње, и којом се завршава.

Тема увода има два мотива (пример 1). Први мотив се спроводи три пута: у октавама, на слабом тактовим деловима, пригушеним гласом, *sotto voce*. Одаје утисак суровости, мрака, али уједно и енигме и упитности. Дуплиране октаве<sup>83</sup> могу се протумачити и као симбол усредсређености, „зов тишине”. Најзад, прикованост за један исти тон, може да буде атрибут теме судбине. Листова Симфонијска поема „Прелид” (*Les préludes*) почиње на исти начин, пригушено, на слабом делу такта, пицикатом (*pizzicato*) гудача, на истом тону (пример 2). Други мотив је лествица наниже, од седам тонова. У средњем веку и у доба барока, силазни тетрахорд често се користио као симбол туге. Скале, које почињу од тона ге и прекривене су овим тоном и одозго и одоздо, потчињавају му се као почетној тачки.<sup>84</sup> Прва скала је фригијски модус, а друга је цигански модус.<sup>85</sup> Ритам обе скале је исти. Ова ритмичка фигура издалека најављује прву тему и разликује је од свих осталих лествичних покрета. Присутан дуализам исказан у реченици “пола

---

<sup>80</sup> В, А, Цуккерман, *Соната си-минор Ф. Листа*, Москва, 1984, 12

<sup>81</sup> Лајтмотив (нем. *Leitmotiv*, водећи мотив) је тема одређеног симбола или лица, духовних стања, идеја, итд. Вагнер их је називао *Grundthema*, тј. основним темама. Лајт-тема оваплоћује лик хероја и његове промене.

<sup>82</sup> У сонатној и симфонијској музици XIX и XX века постоје теме које су изузетно важне, присутне и код Бетовена: Апасионата (*Appassionata*); Пета симфонија. Њих не треба поистовећивати са лајтмотивима.

<sup>83</sup> В, А, Цуккерман, *Соната си-минор Ф. Листа*, Москва, 1984, 13

<sup>84</sup> *Ibid.*, 14

<sup>85</sup> Мађарска циганска лествица подразумева хармонски мол са повишеним четвртим ступњем.

Циганин-пола свештеник” наговештава унутрашње сукобе. Тема увода је на неки начин заокружена: почиње октавама и завршава се на исти начин.

Пример бр. 1: Лист Соната ха мол (т. 1-6)

The image shows the first six measures of the introduction of Liszt's Sonata in A minor. The tempo is marked "Lento assai". The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with "p sotto voce" dynamics and a melodic line with slurs and accents.

Пример бр. 2: Лист Симфонијска поема Прелид (*Les Preludes*, т.1-9)

The image shows the first nine measures of the first movement of Liszt's Les Preludes. The score is for five string parts: 1. Violinen, 2. Violinen, Bratschen, Violoncelle, and Kontrabässe. The tempo is marked "pizz." and "arco".

Необичан је начин излагања тема, на почетку Сонате, сличан прологу неког књижевног дела. Теме се нижу једна за другом, раздвојене само паузама.

Први мотив главне теме А (т. 8–9), изложен је као “напрегнути речитативни низ узвика.”<sup>86</sup>

<sup>86</sup> В, А, Цуккерман, *Соната си-минор Ф. Листа*, Москва, 1984, 17

Пример бр. 3: Лист Соната ха мол (т. 8-13)



У основи, они су једногласни, дуплирани октавама. Овај тип излагања, пре свега, подвлачи декламациони карактер мелодије. Својом фактурном концентрацијом појачава утисак активности (*energico*). Нагло су супротстављене шеснаестине на slabим тактовим деловима снажним, дужим “ударима”. Ритам теме је оштар, а опсег мелодије, за кратко време, је скоро 2 октаве (ге3–аис1). Премештањем мотива у различите регистре и њиховим супротстављањем, постиже се оркестарско звучање. Захваљујући тим карактеристикама, мотив има карактер снажне воље и пркоса. Хармонска основа је изузетно дисонатна и нестабилна, а тоника готово искључена, сем тона ха који се појављује као шеснаестина, скоро неприметна (т. 9) и доживљава се као предудар. Умањени септакорд, појачан задржицом, једна је од “лајт-хармонија” сонате.<sup>87</sup> Наглашени, дуги тонови, де и а, се супротстављају основној хармонији (е-г-аис-д → е-г-аис-цис (т. 10-11)) или аис-цис-е-а → аис-цис-е-г (т. 12-13)).

Аутор<sup>88</sup> наводи фаустовско начело ове теме: унутрашњу сметеност и бунтовничко-херојски порив и незадовољство. Смер надоле овог мотива, у силазним умањеним септакордима<sup>89</sup>, могао би представљати пад или посрнуће човека, што би се у овом случају могло применити и на Листов властити живот и растрзаност самог аутора између овоземаљског живота и потребе за религиозношћу. Блискост са Фауст Симфонијом свакако постоји, али док у

<sup>87</sup> *Ibid.*, 18

<sup>88</sup> *Ibid.*, 19

<sup>89</sup> Подсетимо се да умањени септакорд садржи два тритонуса. Тритонус (умањена квинта или прекомерна кварта) *Diabolus in Musica*, за који се веровало да представља Сатану или грех, због своје изразите дисонантности.

симфонији сваки став припада одређеном лику или карактеру (Фауст, Маргарета, Мефистофел), у сонати сваки карактер има своју тему.

Други мотив главне теме  $A_1$  (пример 4) је репетитиван и тематски мање профилисан, са обимом мелодије мањим од октаве и фактуром једногласне мелодије уз акордску пратњу. Овај мотив, у коме одзвањају сурови удари баса, излаже се два пута (друго излагање је за прекомерну секунду више). На крају сваког мотива је дисонантни акорд (умањени терцквартакорд на крају првог излагања и умањени квинтсектакорд на крају другог излагања). Овај мотив за Цукермана представља мефистофеловско начело у легенди о Фаусту. Многи композитори током Листовог живота користили су овакву ударачку, репетитивну фигурацију да би представили Сатану. Први и последњи тон сатанског мотива, такође, чине тритонус. Овај „ударачки“ мотив, који је Лист упоредио са ударцима чекића (*hammerschlag*) зловно се смеје, односно, подсмева човечанству.

Пример бр. 4: Лист, Соната ха мол (т. 13-15)



Сличност два супротстављена мотива прве теме је у њиховом изузетном енергетском набоју. Хармонски су повезани и уланчани. Умањени септакорд првог мотива разрешава се на почетку другог мотива. Иако је прва тематска идеја у потпуности хармонски нестабилна, друга идеја (мотив) почиње од тонике ха мола и одлази ка познатом умањеном септакорду. Поступак се понавља, али у е молу. На тај начин се тема креће у правцу нестабилности, у почетку не напуштајући основни тоналитет, а после и изван граница тоналитета. Таква тенденција се појављује више пута у овој Сонати. Сваки од мотива се излаже два пута. Резултат оваквог излагања је тип грађе  $aa_1bb_1$ , то јест, као нека периодичност. Композитор не жели да да већи

значај било ком мотиву. Такође, захваљујући двоструком излагању, даје се могућност слушаоцу да се боље упозна са тематским материјалом. Док у класичним темама постоје контрасти – емотивни и карактерни, код Листа је контраст етички (позитивно–негативно).

Унутрашња формална организација главног тематског материјала у одсеку *Allegro energico* (т. 8-31), блиска је малом троделу (табела бр 1).<sup>90</sup> У исто време, савршена аутентична каденца и појава тонике (т.32) сигнализира тематски закључак, пре него почетак, што потврђује став да се ради о експозицији главног тематског материјала.

Табела 1. Ф. Лист, Соната ха мол, формална анализа прве теме

<i>Allegro energico</i> Прва тема: мала троделна песма а б а <sub>1</sub>		
а т. 8-17	б т. 18-24	а <sub>1</sub> т. 25-31
Две контрастне тематске идеје Прва: т. 8-11; Друга: т. 14-15	Репетитиван; тематски мање профилисан прелаз	Сажета рекапитулација
<b>Структура:</b> периодичност	Фрагментарна структура	Реченица
<b>Микроструктура:</b> аа <sub>1</sub> бб <sub>1</sub> (3½+2+2+2)	2+2+3	4+3 (2½+1+1½+2)
<b>Тоналитет:</b> Први мотив хармонски нестабилан; други мотив: ха мол, е мол	Почетак це мол + модулације	Ес дур; враћа се аутентичном каденцом у ха мол

Однос између увода и прве теме најављује многа каснија дешавања. На први поглед они су отуђени један од другог, али нека притајена веза може се уочити већ на почетку. Тонални однос ге мола и ха мола, пре их разједињује, него што их сједињује. Прва тема почиње веома демонстративно узетим октавама ге, на почетку увода. Заједничка им је фактура – дуплирани унисон, али још важнија је најава прве теме у лествичним низовима увода. У почетним интонацијама тог гласа чују се покрети мале септима ге-еф преко велике септима ге-фис, до октаве ге-ге, која ће дати почетни импулс првој теми. Захваљујући том постепеном кретању чини се да су први тонови прве теме припремљени тематским материјалом увода. С друге

<sup>90</sup> Steven, V, Moortele, *Two-Dimensional Sonata Form*, Leuven University Press, 2009, 39



стране, сви јаки тактови делови првог двотакта прве теме (ге – аис – де) енармонски сачињавају трозвук ге мола, тоналитет увода.

Експонирање теме (т. 8–17) овде се не завршава, већ је Лист развија у троделној форми развојног типа, са динамичком репризом. Средњи одсек б (т. 18–24), развија се у бурном покрету (*agitato*); овај део се доживљава као природна реплика на почетни импулс (који је снажан, али разбијен на делове). Борба између мотива који се супротстављају један другоме је неизбежна. На први поглед музички материјал се своди на брзе фигурације, преко којих све време пролазе синкопиране секунде одозго и одоздо (т. 18–24). Сажета реприза почиње секстакордом Ес дура у такту 25, који се може разумети као снижена субдоминанта (уместо очекиваног е мол акорда). Овај неочекивани акорд означава јасну, оштру границу почетка репризе у оквиру прве теме и сведочи о смелом хармонском потезу Франца Листа.

Следи мост (пример 5). Почетни такт моста јавља се као разрешење хармонске напетости, чија се тензија накупила у главној теми, а посебно у последњим њеним тактовима. Ово је први пут од почетка дела, да се тоника ха мола јавља у основном облику акорда. Могли бисмо се запитати – зар не почиње овде прва прва тема, односно експозиција? Али одговор мора бити одричан. У потпуности недостаје хармонска стабилност, тематски материјали се не експонирају, већ се од 36. такта развијају (што је карактеристично за мост, а не за тему). Почетак композиције, хармонски нестабилном главном темом за којом следи релативно стабилан прелаз, реминисценција је на први став Бетовенове сонате оп.31 бр.2.

Пример бр. 5: Лист Соната ха мол (т. 32-33)

32

*sempre f ed agitato*

*marcato*

Мост постаје ново бојно поље међу силама које су се експонирале у првој теми, драматична борба добра и зла. Ово је једино место у Сонати које се на идентичан начин понавља у репризи (т. 533). Заступљена је поново троделност форме, са следећим границама: први део (т. 32–44), други део (т. 45–54) и трећи део (т. 55–104). У трећем делу, фанфарног карактера, канонска секвенца у октавним фигурацијама, пролази кроз следеће тоналитете: Бе дур, ге мол и Ес дур. Ниједан од ових тоналитета није потврђен каденцом. Тонални план Бе дур, ге мол, Ес дур је тешко схватити у оквиру ха мола, али се може схватити као припрема друге теме. На тај начин, много је једноставније протумачити га из угла Де дура или боље, де мола. На овај начин ствара се фундамент за нови тоналитет. Напорна размена октава и скокова, као да нас измешта у трансценденталну раван и може бити фатална по музичке интенције и исход овог одсека, који је вртоглави тритонусни пад, означен *rinforzando* у тактовима 79–81.

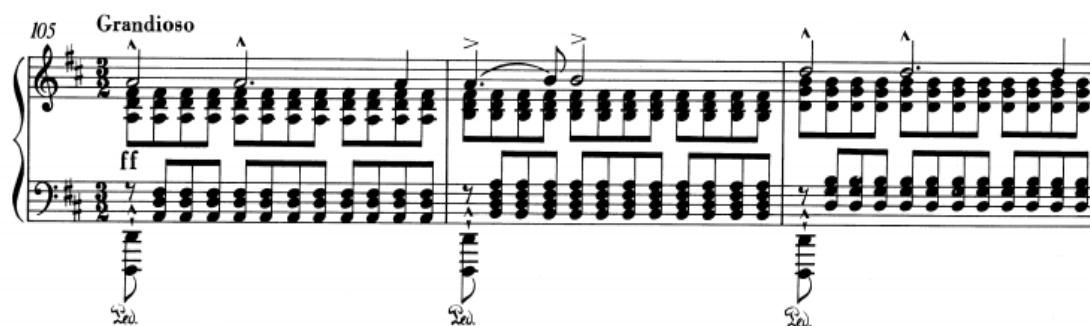
Ако упоредимо прву тему и мост, можемо приметити да су замишљени као троделне целине, али као два нивоа заједничког процеса. Они су осмишљени као концентрични кругови: 24 такта прве теме и 49 тактова развоја тог истог тематког материјала (у оквиру моста). Почетни тактови прве теме и моста су релативно независни и почињу излагањем материјала који се после распада и дробе. Средњи делови су опширнији, динамични, енергични и хармонски напрегнути. Репризе су прави „тријумфални маршеви”.

У такту 83. поново се јавља тема увода. Јединство форме се постиже на тај начин што се изнад уводног тематског материјала полако уводи друга тема. Репетиције, већином на доминанти, дају ефекат напрегнутог ишчекивања. Лист почиње издалека, да би омогућио нови раст, уз потпору, најнижег тона на клавиру, субконтра 2А (т. 82). Прва етапа припреме друге теме је 11 тактова (т. 81–92). Од самог почетка доминира осећај узнемирености, подвучен репетицијама на доминанти бе мола, у басу (пулсација другог мотива главне теме, из тактова 14 и 16). Ово указује и утврђује полифони третман фактуре. Чују се тешки ударци великих звона и темпо развоја се успорава. Тема као да се креће великим, тешким корацима, са ознаком *pesante* (т. 84). Истовремено је уздржана. Сменивши бе мол на светлији де мол (т. 95), директно уводи истоимени дурски тоналитет и постиже завршну етапу припреме друге теме. Треба обратити пажњу на хроматски покрет

унутрашњих гласова у акордима десне руке (е, еф, фис, ге), који поступно уводе мелодијску линију сопрана (т. 101-104)

Друга тема садржи два тематска материјала.<sup>91</sup> Први тематски материјал, Б1 почиње у такту 105. Значај теме означен је *Grandioso*. Ова ознака је потпуно оправдана, јер је тема величанствена и монументална<sup>92</sup> (пример б).

Пример бр. 6: Лист Соната ха мол (т. 105-107)



Изразито издвојени тонови мелодије као да су изоловани, али уједно и носе сву акордску масу. Значајан је и ритам: делимично се тежина преноси на другу, најдужу вредност у такту, што подсећа на свечане сарабанде и делимично чаконе<sup>93</sup>. Метар ове фразе оцртава слику кретања напред, кретања ка највишем циљу. Кретање је успорено, али неминовно<sup>94</sup>. Моћне октаве на басу де, вишегласни, равномерни акорди, и динамика *f* и *ff*. Све то сачињава утисак необично снажног звучања, типичног за химне и корале. Величанствену једноставност почетних мотива прати строга, јасна, чиста хармонија. Она образује дијатонски, терцни низ: I – VI – IV – II ступањ, са плагалним набојем који се повећава из акорда у акорд. На тај начин, у овој теми налазимо три жанровске карактеристике: херојску фанфарност у мелодији, величанственост која потиче од старих жанрова (у ритму) и велелепност масивних акорада у корално-химничној фактури. Ово чини тему богатом, садржајном и снажном.<sup>95</sup> Али замисао Листа била је много шира. У

<sup>91</sup> В, Цуккерман, *Соната си-минор Ф.Листа*, Москва, 1984, 22

<sup>92</sup> *Ibid.*, 23

<sup>93</sup> *Ibid.*, 24

<sup>94</sup> *Ibid.*, 25

<sup>95</sup> *Ibid.*, 26

описаним карактеристикама теме, недостајале су још две: слобода мелодијског развоја и слобода у избору хармонских средстава, те се оне касније појављују.

Први одважни корак дешава се у такту 109, када се појављује акорд Це дура. Овај корак је логичан, као следећа карика у низу дијатонског ланца терци: Де дур, ха мол, Ге дур, е мол, Це дур. Међутим, Це дур нагло разрушава дијатонику Де дура и најављује прелаз са дијатонског кретања ка хроматском. Даље следе акорди Ес дура, затим А дура (са септимом) и Фис дура. Тако је “судбоносни” корак ка Це дуру повукао са собом цели хроматски низ малих терци. Није случајно да Лист у тренутку тоналног скока стави ознаку *fff*.

Свечаност се претворила у екстазу; намерна укоченост мелодије сменила је необухватна ширина; из величанствености настаје узвишеност. Захваљујући храбром, заиста новаторском хармонском развоју (кретање напред, ка све већој хармонској нестабилности), оваплоћено је стремљење ка некој бесконачности. Овим се избегава тонална стабилност, скоро педесет тактова. Тематска идеја почиње двотактом, поновљеним двотактом, развојем од 109. такта, али се од такта 114 распада, рашчлањава и динамички опада, да би остварила каденцирајуће затварање. Уместо тога, она оклева на доминанти основног тоналитета VII<sup>7</sup> (т. 119).

Следи интермедија,<sup>96</sup> у такту 120–153, која је тематски, карактерно и фактурно веома различита од првог тематског комплекса друге теме, Б1. Циљ интермедије јесте да разграничи веома различите тематске материјале друге теме, ублажи контраст и припреми слушаоца за Б2. Без интермедије поменути тематски материјали били би веома супротстављени. Она је емоционални мост између екстровертног *Grandioso* и много интимнијег *cantando espressivo* (т. 153). Тонално, Лист је опрезан и само наговештава могућност промене тоналитета. Прво се излаже мотивски материјал прве теме (т. 120). Понављања у такту 128-130, до DD-D у Еф дуру, која се не разрешава очекивано, нередак је пример третмана дисонанци, у овој сонати. Хармоније се не разрешавају. Мотиви прве теме, пулсирају у стриктном темпу (ознака *a tempo*, т.141), а поједностављени су од такта 145.

---

<sup>96</sup> Интермедија, сцена или прелаз између главних делова сценског дела. У музици представља везу између две теме (у полифоним делима).

Појављује се друга тематска идеја друге теме, Б2, у такту 153. На први поглед – то је потпуно нова тема, али веза са главном темом је очигледна у репетицијама (пример 7).

Пример бр. 7: Лист Соната ха мол (т. 153)

Принцип Листовог монотематизма је такав, да свакој трансформацији непосредно претходи врло експлицитно подсећање на изворни облик идеје коју трансформише (антиципација, т. 141-144). Не само што су ударци чекића преображени и аугментирани, већ и главни тематски мотив наступа усхићено у такту 161-162, праћен басовима у тритонусном односу е-бе, што је највећа могућа удаљеност у тоналном систему. Овај однос може бити наглашен падом динамике и употребом *una corda* педала, у такту 162 и 164. Како кантилена постаје страственија и ближи се кулминацији, у такту 168, регуларност четворотактне фразе замењена је тротактима 165-167 и 168-170. Ова тематска идеја се развија у потпуности, у сазрелу тему. Има облик сложеног периода са реченичким пореклом и полукаденцом у такту 170, која се разрешава у консеквентни почетак у такту 171. Од такта 183, после варираног понављања тематске групе друге теме, тонална нестабилност, са значајним повећањем покрета кроз триолске фигурације и ознаком *agitato*, указује на одсек развојног типа.

У чланку о Листовој ха мол Сонати, Далхаус<sup>97</sup> означава овај пасаж као минијатурни развојни део који функционише као прелаз, до правог почетка развојног дела (т. 205). Прецизан назив би био *Spielepisode*. У сваком случају, тактови 183-204 припадају тоналној путањи експозиције. Они воде до каденцирајућег квартсектакорда Фис дура, (т.197), а затим, уместо тонике, прекид у виду сличног каденцирајућег геста, сугерише Ес дур, који се изненада поставља напоредо, у раван са новом формалном јединицом. Експозиција је

<sup>97</sup> C, Dalhaus, *Liszt, Schönberg und die große Form, Die Musikforschung*, 41, 1988, 205

ограничена тактовима 1-204 и нема завршну групу.<sup>98</sup> Модулира из ха мола у Де дур и Фис дур.

Идентификација сонатне форме са уводом и експозицијом свеобухватне сонатне форме реализована је на довитљив начин. Увод, главна тема, мост и група друге теме у експозицији свеобухватне сонате, функционишу као иста формална јединица у експозицији екстерног сонатног облика. Они су другим речима, вертикално двоструко-функционални. У исто време, мост и група друге теме експозиције су хоризонтално двоструко функционалне у димензији циклуса. Можемо их чути истовремено, и као развој, и као рекапитулацију.

Одсек приказан у примеру бр. 8, изазивао је полемику у погледу своје формалне улоге. Један од најугицајнијих западних теоретичара Сонате, Вилијам Њумен сматра да се ради о почетку репризе, како би тактове 1-328, успео да прикаже у форми сонатине (*incomplete sonatina form*).

Пример бр. 8: Лист Соната ха мол (т. 205-207)



Да би се објаснио Њуменов концепт, тактови 205-330, могу бити реприза у димензији циклуса, која функционише као понављање вариране експозиције, у димензији сонатне форме. Оно што демантује Њуменов став и утврђује нас у уверењу, да се не ради о репризи, је изостанак чврсте потврде тоналног центра.

Почетак тематске репризе, макар и лажне, је појава хармонизоване тематске идеје увода на месту кулминације *fff* (т. 277) и секвентним успоном до главне теме у такту 286. Ово је свакако динамички врхунац, циљ коме се тежи у интерпретацији и до кога се долази значајним убрзањем, *stringendo*. По интетнзитету може да му парира још једино тонални скок у Це дур (т.109), у првом тематском блоку друге теме. Реприза је у еф молу, а не у очекиваном ха молу. Да је Лист написао сонатни облик нормалне дужине, овај моменат

<sup>98</sup> Варијанта сонатне форме без завршне групе незаокружена каденцом, типична је за увертире. Листова Соната наличи увертири не само због непоновљене експозиције, већ и због фузије завршне групе и почетка развојног дела, што је стандардна процедура другог квартала XIX века.

би беспоговорно био означен као репризни. Доминантна припрема у тактовима 319-328, на педалној фигурацији у басу, не достиже свој циљ, већ музика скреће у неочекивани Фис дур.

Тумачење моста и групе друге теме, као развојног дела и рекапитулације, на први поглед делује као варка, али је поткрепљено импресивним доказима. Прво, обе контрастне, тематске идеје главне теме враћају се у другој теми и то не само трансформисане (125-140 и 153-182) већ и у свом оригиналном облику (120-124 и 141-144). Друго, мост је необично дуг, нарочито у поређењу са главном темом. Троструки секвентни повратак прве тематске идеје главне теме (у Бе дуру, ге молу и Ес дуру) и фрагментација мотива (т. 55-81) сугеришу значајнију улогу. Дуг и снажан застој на доминанти пред појаву друге теме, наговештава развој, а не завршетак моста. Овај утисак је још снажнији појавом силазне лествице увода, који има улогу формалне артикулације током читаве композиције.

Однос циклуса и сонатног облика у тактовима 1-204 сумиран је у табели бр. 1

Увод	Експозиција	Развојни део	
1-7	8-204	205-330	331-452
Сонатни облик првог става			Лагани став, Фис дур

Реприза увода	Реприза		Кода
	бе мол	ха мол Ха дур	Ха дур
453-459	460-532	533-672	673-760
	Фугато	Финале	
	бе мол	ха мол	Ха дур

Горњи ред у табели бр.1 приказује Сонату кроз делове хипотетичне једноставачне сонате форме, а доњи ред, ставове сонатног циклуса. Соната садржи два различита сонатна облика: један се протеже кроз целу композицију, а други образује први став сонатног циклуса. Први је „свеобухватна сонатна форма” (*overarching sonata form*), а други „локална, унутрашња сонатна форма” (*local sonata form*)<sup>99</sup>.

Увод (т. 1-7) и главни тематски материјал (т. 8-31) функционишу на исти начин, како у глобалном, свеобухватном, тако и у локалном формалном контексту. Обе димензије се подударaju, тако да двострука функција остаје још увек латентна. Латентна јединица

<sup>99</sup> Steven, V, Moortele, *Two-Dimensional Sonata Form*, Leuven University Press, 2009, 23

двоструке функције има исту улогу у две различите димензије. Тачка великог раздора је такт 32. У размерама сонатног облика тактови 32-104 и 105-204 чине мост и групу друге теме. У размерама циклуса, ове јединице сједињују функције прелаза са развојем и групе друге теме са репризом. Оне су хоризонтално двоструко функционалне у димензији циклуса, спајајући формалне функције које би нормално биле раздвојене у времену. Због ове хоризонталне дупле функционалности у циклусу, тактови 32-104 постају отворено двоструко функционални. Тензија нараста између очекиване улоге овог одсека у циклусу и онога што се реализује. Ипак, још увек постоји могућност сагледавања овог кључног момента само као необичног моста и секундарне тематске групе у једнодимензионалној сонатној форми. Непобитност “двоструке функције” је потврђена у такту 331, доласком уметнутог лаганог става.

Лгани став, *Andante sostenuto*, у доминантном Фис дуру, уводи потпуно нову тему. Показује две супротстављене тенденције: једна је тежња ка интеграцији, а друга ка индивидуализацији.

Пример 9: Лист Соната ха мол (т. 331-335)



Темпо је нов, *Andante Sostenuto*, а касније, *Quasi Adagio*. Метар се, такође, мења (3/4 насупрот *alla breve*). Поседује елементе формалне аутономије: увод (т. 331-334), одсек А (т. 335-362), одсек Б (т. 363-397) и модификована реприза А1 (т. 398-452). Овај став је експресивни врхунац дела. Постепено се интегрише у целину, инфилтрирајући материјал који потиче из експозиције. Поступак је ретроспективан: материјал који је играо главну улогу у ранијим фазама, поново се јавља у овом ставу.



Волфганг Думлинг (Wolfgang Dömling)<sup>100</sup> тумачи лагани став, као слободну фантазију, дајући јој централно место и позицију у Сонати. Сматра да је почетак лаганог става, одсек *Quasi Adagio*, (т.347), а не претпостављени *Andante Sostenuto*. Овим необичним начином мишљења, открива паралелизме између следа структурних делова, са обе стране лаганог става. Оно што следи пре и после спорог става истог је поретка (редоследа) и приближних пропорција (пре 8-330; после 460-728).

Постоји ли још један уметнути став у Сонати ха мол? Да ли је она, као циклично дело, изграђена од три или четири става? Ова питања “одзвањају” већ вековима у извођачкој и аналитичкој пракси. Њумен описује фугато као трансформацију прве теме, даје му статус другог унутрашњег става и назив *scherzando fugue*. Овај „став“ почиње као fuga (т. 460-488), али се постепено отвара, а полифона текстура нестаје. Карактер није шаљив, већ демонски, наговештен притајеношћу и пригушеним звуком (без промене динамике). Овом одсеку претходи тема увода, као у експозицији. Појава главне теме у трансформисаном облику и погрешном тоналитету (бе мол, уместо основног ха мола), упућује на развој. У тоналном смислу, фугато је чвршће повезан са лаганим ставом, него са остатком репризе.

Пример бр. 10: Лист Соната ха мол (т. 460-464)



Лист је био свестан кључног проблема репризе. Да би избегао симетричан и шематски модел класичне сонатне форме примењује модификовану репризу, која служи као финале сонатног циклуса. Да се ради о финалу, јасно је не толико због измењене репризе, већ због оног што претходи њеном почетку, у димензији циклуса. Не може се порећи да реприза Листове Сонате садржи бројне разлике у

<sup>100</sup> V,М, Steven, *Two-Dimensional Sonata Form*, Leuven University Press, 2009, 50

поређењу са експозицијом. У репризи, мост (523-599) и група друге теме (600-672) не обављају симултану улогу (развоја и репризе). Група друге теме улази на скромнији, мање наглашен начин, *mf*, а не попут одсека *Grandioso*. Први мотив главне теме је изостао. Док је уводна „над-тема“ проминентна у тактовима (555-581), њен изостанак у завршном одсеку (т. 582-599) слаби улогу формалног „регулатора.”

Ако репризи претходе други ставови, свака трансформација те репризе претпоставља путању у правцу финала. Финале се чује управо због оног што претходи, а не због модификација. То је принцип цикличног завршетка или употпуњавања (*cyclic completion*),<sup>101</sup> важан у двоструким сонатама.

Финале сумира претходне ставове и надмашује их (интензитетом). Фугато је подведен под финале. Главни тематски материјал се трансформише применом полифоних принципа. Тиме се интензивира и надмашује хомофона (*quasi* монофона) презентација у експозицији. Значајна и вишеструка убрзања темпа, *Piu mosso* (т.555), *Stretta quasi Presto* (т.650), *Presto* (т.673) и *Prestissimo* (т.682), такође доприносе сумирајућем карактеру финала. Последњих 60 тактова Коде посвећено је транспозицији свих тематских идеја. Представљајући их у непосредној близини, готово без растојања, подвлачи се изричито сумирајућа функција у Коду. Њихов редослед је следећи: прва група друге теме (т. 700- 710), лагани став (т. 711-728), оба мотива главне теме (обрнутим редоследом, 729-736 и 737-747) и тема увода (т.750-760).

•••

У клавирској Сонати ха мол влада монотематизам, коме се придружује и други, раније поменути, начин повезивања ставова без прекида. Три органски уткана става у потпуности су стопљени у нераздвојиву целину. Такав облик сонате, у једном ставу, представља комбинацију и међусобно прожимање двеју формалних шема, јер његови одсеци делимично одговарају појединим деловима обичног сонатног облика, а делимично појединим ставовима сонатног циклуса.<sup>102</sup>

<sup>101</sup> V, M, Steven, *Two-Dimensional Sonata Form*, Leuven University Press, 2009, 55

<sup>102</sup> Душан, Сковран, Властимир, Перичић, *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности у Београду, 1991, 255

После увода и експозиције са по две тематске идеје у свакој теми (А1 и А2, односно Б1 и Б2 при чему је Б2 изведено од А2), отпочиње развојни део у који је укључена обимна епизода у Фис дуру, која игра улогу лаганог става. Централни део ове епизоде садржи разраду тема из експозиције. Следи фугато у бе молу на тему А1, кога карактерише контрапунктска линеарност и донекле одговара скерцу, а у исти мах замењује репризу прве теме (у неправилном тоналитету). Права реприза у Ха дуру обухвата само Б1 и Б2. У Коди се уз елементе свих осталих тема поново јавља епизодна тема као реминисценција.

### Садржај

Шта је Лист желео да његови савременици разумеју под насловом „Соната“? Од традиционалне праксе, остао је само термин, а све остало је било ново. Лист је био одлучан у намери да се не ограничи на круте “формуле” већ је сталним напретком и растом својих унутрашњих стремљења, дошао сам до закључка да “иновација и осећања нису у потпуности грешни...само желим да одлучујем о формалним обрасцима према садржају...”<sup>103</sup> Ова стремљења доминантна су у Сонати, јер се Флексибилан оквир прилагођава садржају.

Порицање вредности двосмислености у музици, Џенет Леви, сматра поступком лишеним маште: „Генерално, многе музичке теорије и анализе баве се покушајима да раздвоје двосмислена значења музичких догађаја или одломака у којима се чини да постоје једна или више могућих интерперетација.”<sup>104</sup> Кофи Агаву препознаје чин извођења као чин „двозначности”: „док теоретичар може себи приуштити да седи на огради, извођач не може .... У тренутку извршења [он] мора одабрати једно или друго и пренети интерпретацију са убедљивошћу“.<sup>105</sup>

Кенет Хамилтон сматра формалну двосмисленост, иманентним својством Сонате, која је дубоко укореењена у самом делу и коју аналитичари и извођачи морају да схвате. Он упозорава да они који потрагу за недвосмисленом

---

<sup>103</sup> William, Newman, *Romantic Composer and their Sonatas, The Sonata Since Beethoven*, The University of North Carolina Press, 1969, 370

<sup>104</sup> Janet Levy, "Beginning-Ending Ambiguity: Consequences of Performance Choices," u *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge, 1995), p. 151.

<sup>105</sup> Kofi Agawu, "Ambiguity in Tonal Music: A Preliminary Study," u *Theory, Analysis and Meaning in Music*, ed. Anthony Pople (Cambridge, 1994), pp. 107, 106, 98.

дефиницијом дела одржавају живом, пропуштају Листову поенту: структурна двосмисленост уопште не представља нуспродукт наративних квалитета дела,<sup>106</sup> већ је његово најнеопходније својство.<sup>107</sup>

Интерпретација и тумачење Сонате, кроз визуру програмског дела, нису реткост. Фаустовско виђење Сонате је најдуговечније. Корто у свом издању Сонате *Editions Salabert*<sup>108</sup> прихвата ово као чињеницу. Брендел, у својим едукативним објашњењима дела, пореди Сонату са Фауст симфонијом и налази паралелу између ставова симфоније (од којих сваки има назив *Faust, Gretchen, Mephistopheles*) и тематских идеја сонате. Док у симфонији сваки карактер има свој став, дотле, у Сонати, сваки карактер има своју тему. Међутим, Лина Раман, која је написала прву значајну Листову биографију, и истраживала порекло његовог дела, категорично тврди да Соната није инспирисана програмом.

Нејгауз у свом делу „О уметности свирања на клавиру“, пише да „музика има одређен иманентни смисао“ и да за њено разумевање „нису потребни никакви допунски говори или сликовита тумачења и објашњења.“<sup>109</sup> Он сматра да музика на сопственом језику, у потпуности, изражава свој садржај и да јој нису потребна никаква превођења, а нарочито не лакомислена поређења или илустрације. „За обдарене стваралачком фантазијом сва музика (и апсолутна) може бити програмска и не захтевати никакав програм.“ Ова Нејгаузова размишљања нас остављају без текста, али исто тако и дају слободу избора.

У *Liszt-Pädagogium*<sup>110</sup> налазимо референцу на једну од лекција Аугуста Страдала са Листом у којој је композитор упоредио другу тему Сонате са Бетовеновом увертиром Кориолан (*Coriolan*). Иако ово поређење не представља доказ о програмској асоцијацији, јасно је да је Лист охрабривао друге како би пронашли трагове за карактеризацију. Ова вишезначност нема тежњу да збуну извођача, већ пружа могућности за другачије разумевање. Можда управо овај

---

<sup>106</sup> „Соната у ха молу није програмска музика, већ својом манипулацијом јасно дефинисаних жанрова XIX века, она ствара нешто попут нарације (Rosen, *The Romantic Generation*, 486)

<sup>107</sup> M. Tanner, *The Liszt Sonata in B Minor*, 35-46

<sup>108</sup> IMSLP423295-PMLP14018-S.178, *Piano Sonata in B minor* (1949, Salabert, Cortot)

<sup>109</sup> Г. Нејгауз, *О уметности свирања на клавиру*, Београд, 1970, 34-35

<sup>110</sup> *Liszt Pädagogium* је педантан приручник нота који је састављала Lina Ramann од 1880. до 1894. године: а који представља преглед Листове клавирске музике очима његових многих ученика

фактор доприноси нашој данашњој трајној опчињености Сонатом. Она остаје отворена за даље читање.<sup>111</sup>

Кортоово опсежно истраживање о Листовим делима, заједно са његовим *Salabert* издањем Сонате, показује његову дубоку посвећеност. Корто је на Сонату отворено надоградио Листову карактеризацију у Фауст симфонији, тако да три теме и њени ставови одговарају Фаусту, Маргарети и Мефистофелу, представљајући „сукобљена стања душе“.<sup>112</sup> Корто је успео или да истакне унутрашње двозначности Сонате, или да пронађе сопствене двозначности.

Брендлови увиди у Сонату често су хваљени због њихове јасноће и ширине: „Брендлова лична анализа дела, садржана у *Music Sounded Out*, представља модел доброг разума.“<sup>113</sup> Иронично је да Брендлов извештај, заједно са Хамилтоновим, показује да постоји сукоб између, нечијег дубоко укорененог музичког инстинкта и жеље да се изрази аналитичка поузданост. Брендлова анализа је такође испуњена алузијама на фаустовске ликове: „лик који подстиче субверзију је мефистофеловски. Фауст и Мефисто се удружују, петнаест тактова касније“ - а прецизира, да се такве алузије не могу испунити, као да осећа потребу да се очисти од њих; „друга тема (*Cantando espressivo*, Де дур, т. 153-170) постављена је као лирска варијанта Маргарете - ако неко, ради оживљавања терминологије и поједностављења описа, пристане да прихвати такве празне фразе у делу које се сналази и без њих.“<sup>114</sup>

## Интерпретација

Листова демонска бравурозност у Сонати ха мол, спој је разноврсних елемената клавирске технике. Широко опсежно пијанистичких “техничких формула”<sup>115</sup> употребљен је у циљу метаморфозе тематске грађе. Разноврсност фактуре и виртуозитет, који прелази у трансценденталну раван, нешто је са чиме извођач

---

<sup>111</sup> Погледати Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt (London, 1984).

<sup>112</sup> А. Cortot у најави за његово *Salabert* издање Lisztovе Sonate (Париз, ван штампе).

<sup>113</sup> Hamilton, *Liszt*, p. x.

<sup>114</sup> Brendel, *Music Sounded Out*, p. 175.

<sup>115</sup> Д. Шобајић, *Франц Лист-стваралац и извођач*, Факултет музичке уметности, Београд, 2001, 65. Заступљене су следеће техничке варијанте: лествични пасажи, арпеђа, репетиције, трилери, двохвати, масивни акордски блокови, тремола, октавне каскаде и скокови, чак и разложени акорди у октавама.

мора да се носи. Ипак, бравура, колико год била важна у делу, није сама себи циљ, већ помоћно средство у достизању одређених циљева. Називајући Листа мађионичарем клавира, Корто додаје: “...за интерпретацију овде је много више потребно помно учешће музичара неголи таленат виртуоза”<sup>116</sup>, желећи да нагласи ментални концепт и машту извођача.

Соната почиње тишином. Феномен енигматичног почетка интригира многе извођаче. Лик мистериозне фаталности уводних 7 тактова *lento assai*, као да је пропитивање загонетке судбине. Почетне артикулације тона ге, којима претходе “акцентоване” тишине, постављене су у контраритму. Истовремено, иако пригушене, захтевају педал на свакој ноти како би се избегла сувоћа прекратког удара. Мрачни мелодијски покрет који се једногласно спушта са обе руке, ка задржаном тону, формирајући притом хармонски педал, праћен је изражајним и строгим легатом. Ова тема није ни говор ни певање, већ начин музичког мишљења. За извођење уводних тактова, Корто предлаже алтернативну расподелу деоница, која обезбеђује лакши положај прстију на клавијатури и постојанији легато.<sup>117</sup>

Пример 11: Соната, ха мол, (Cortot, Editions Salabert, т.1-3)



Овај став је врло упитан. Сви аранжмани и расподеле између руку, у коначној интерпретацији дела, одбачене су као непримерене. Строго се водило рачуна о интенцијама композитора, да десна рука свира октаве, а лева само тон ге, а не обрнуто. У силазним лествицама (т. 2 и 4) подразумева се нема замена прстију.

Јасну артикулација октава главне теме, одсека *Allegro energico*, обезбедићемо припремним радом који се састоји од одвојеног свирања горњег или

<sup>116</sup> IMSLP423295-PMLP14018-S.178, *Piano Sonata in B minor* (1949, Salabert, Cortot)

<sup>117</sup> Ibid.

доњег дела октаве обема рукама, настојећи да прикажемо све ритмичке карактеристике ове основне теме, што је основни аргумент целокупног дела. Избегаваћемо било какав површни стакато (*staccato*) у извођењу октава. Обезбедићемо чврсто засвођен положај прстију на сваком интервалу октаве. Други део теме, самоуверени мартелато (*martellato*) баса, постаје предмет вишеструких изражајних трансформација, имајући дејство жестоке негације. Већ смо успут поменули помало протезску улогу коју ће овај други фрагмент главне теме играти током будућих развијања. Након што је, представљао вирулентни принцип побуне, доћи ће и до тога да га покрене израз најнежнијег осећаја у такту 153 и допуни конструктивну равнотежу на којој се заснива ток првог дела Сонате.

Стиче се утисак да су теме до појаве моста (т. 32) залутале у погрешну тоналну област. Дијалогски однос прве и друге идеје А и А1 у прелазној епизоди намењен је повезивању шематског излагања тема и модулационој припреми. Патетична узнемиреност превладава у првом делу комада.

Два елемента суштинске нити, који су претходно били изоловани један од другог, међусобно се прожимају почевши од такта 32, формирајући својеврсни хомогени блок, задржавајући сопствену динамичку тенденцију. Реплика која са мотивом десне руке чини целину, већ од другог такта, у својој ритмичкој строгости изражава принцип контроверзе. У време настанка Сонате Лист је био повезан са оркестарским звуком својим диригентским ангажманом, будући да је био задужен за Вајмарски оркестар.<sup>118</sup> Кроз Сонату пулсира оркестарски ритам, регистри, боје и оперска драма. Треба сачувати свест о томе у извођачкој концепцији.

Двозначност Сонате је чињеница и од интерпретативног значаја; проширеност друге теме у виду читавог комплекса, изолованост спорог става, као и двосмисленост фугата, својим структуралним улогама, такође доприносе карактерном и интерпретативном остваривању целине. Омогућавајући веће слободе такозваних ставова, истовремено се намеће неопходност њиховог чвршћег међусобног повезивања у кохерентну једноставачну целину.

Важан интерпретативни аспект је утврђивање динамичког плана, односно главних кулминационих циљева. Алтернативни врхунци су: одсек октавних

---

<sup>118</sup> Вајмарски период, је трајао од 1848–1861. године. Сам Лист је свој живот делио на пет периода, односно, чинова. Соната, према Листовој личној класификацији, припада четвртог чину, коју карактерише „*sammling*“ (сабраност, усредсређеност).

акордских разлагања (т. 56–81); *Grandioso*, друга тема (т. 105); затим, реприза унутрашњег сонатног облика у такту 277; реприза, означена акустичком динамиком *fff*, која почиње уводном темом уз тремоло гудача, као припрема главне теме (т. 286). Сваку кулминациону тачку чујемо у позадини друге, тако да њихове сопствене афирмације нису коначне. Последично, ближи смо кулминацији проширеног подручја појачаног интензитета (од т. 523-650).

Експресивни и структурни центар дела поклапа се са временским центром извођења. Хипотетичка средина Сонате, с обзиром на њених 760 тактова, налази се у такту 380, а експресивни циљ, с обзиром на трајање од 30' 92" је на 15' 43" (у мом извођењу кулминација у лаганом ставу се налази у шеснаестом минути). Скоро прецизна подударност експресивног циља и структурног средишта дела, подржава троставачни концепт дела, јер структурна симетрија може указивати на тачку централног фокуса. Било да се ради о обележавању централног врхунца или се преферира проширено подручје појачаног интензитета, суштина је у могућности стварања алтернативних кулминационих тачака, а тиме и алтернативних значења.

Лист је недоследан у погледу бележења педала. Уплиће се само тамо где употреба педала није очигледна и тамо где је потребно потпомоћи пораст драмског интензитета. Композиторове ознаке су често бивале промењене у каснијим издањима, после аутографског. Главно полазиште је разумевање Листове сонорности. Апсолутно је исправно сматрати извођење његове музике без педала, изузетком. Био је свестан да употреба оба педала зависи од конкретног инструмента и акустике простора у коме се дело интерпретира. Као и динамички план, оквирни план педализације је неопходан део интерпретативног концепта. Употреба или редукција педала врло утиче на карактер тема и готово зависи од педала. Други мотив друге теме у развојном делу (т. 255), а касније у репризи (т. 650) треба свирати готово *secco*. Тако се постиже јасноћа, готово кљуцајући *staccato* ефекат, који евоцира злокобно церење Мефиста.

•••

Соната је епохално дело, велике драмске снаге али и лирске експресивности, са честим променама расположења, у коме је Лист богато



искористио потенцијале романтизма, али и постао весник нових стремљења и еволуције клавирског језика. Соната није дело приповедачког карактера. Њена конструкција је логична на чисто музичкој основи. Али, подсетимо се, да је Лист добро разумео Шуманов ћудљиви свет фантазије и фантастике.

Овако велика и разнородна структура створена је по принципу трансформације тема и базира се на економичном начину обраде ограничене количине музичког материјала. Чврста унутрашња структура обезбеђује јединство различитих епизода од којих је дело сачињено, као и логику њиховог развијања. Кроз Сонату је Лист успео да изрази своја стремљења ка новој организацији клавирске фактуре и форме и представи ново схватање простора у цикличном делу.

## Франц Лист: Соната као фантазија „После читања Дантеа”

### Историјско-биографски контекст

Многострана и изванредно плодна уметничка делатност Франца Листа (*Liszt, Franz Ferenc*, 1811–1886), осигурала је овом мађарском композитору, пијанисти, диригенту и професору, позицију водеће личности европског романтизма. Својом изванредном и атрактивном извођачком и пропагаторском делатношћу подстиче демократизацију музичке уметности, учинивши је доступном ширем аудиторијуму. Овај клавирски виртуоз, извео је први пут, у историји пијанизма, целовечерњи концерт солистичке, клавирске музике, пијанистички реситал<sup>119</sup> у Риму, марта 1839. године. Сем тога, Лист је био и прави музички просветитељ пропагирајући дела Вагнера (*Vilhelm Rihard Vagner*, 1813–1883)<sup>120</sup>, Берлиоза (*Hector Berlioz*, 1803–1869)<sup>121</sup>, Вебера (*Carl Marija Weber*, 1786–1826), Шопена (*Frederic Chopin*, 1810–1849)<sup>122</sup> и Бетовена и обновивши интересовање за Д. Скарлатија (*Domenico Scarlatti*, 1685–1757) и Шуберта (*Franz Schubert*, 1797–1828).

Лист је компоновао клавирске сонате које су без преседана у клавирској литератури: Сонату ха-мол и *Данте сонату*, а по оцени и извођача и публике могу се сврстати међу најзначајнија дела епохе романтизма. Теоретичари су нејединствени по питању програмске основе дела под називом *Fantasia quasi Sonata, Apres une lecture du Dante*. У овом делу се огледа Листов начин компоновања који се заснива на сталном мењању и усавршавању првобитне идеје, у тежњи да се достигне замишљени идеал (у корену идеалистичке филозофије). Лист је у својој двадесетој години био страствени читалац Дантеа (*Dante Alighieri*, 1265–1321). Његовим делом је уметник био заокупљен готово читавог живота. Идеја о компоновању сонате, проистекла из ове страсти према Дантеу, постепено

---

<sup>119</sup> Најпре га је назвао „музички монолог” а нешто касније, добиће назив који носи и данас “пијанистички реситал”

<sup>120</sup> У последњој етапи стваралачког живота, у Вајмару, изводио је Вагнерова дела, пропагирајући их

<sup>121</sup> Лист је Берлиозову Фантастичну симфонију прерадио за клавир и тако је приближио ширем аудиторијуму

<sup>122</sup> Лист и Шопен важе за нераздвојни „историјски пар.” Шопенов утицај се огледа у рафинираном тушеу и техници педализације, тежњи ка органском јединству музике и других уметности и на поетском приступу музичком делу.

је сазрела, добивши свој први облик у овом делу, а затим достигавши врхунац јасноће и прегледности у *Данте симфонији*.

Лист је готово целог живота био заокупљен идејом јединства уметности, романтичарским идеалом свеобухватног уметничког дела. Ова тежња ка повезивању музике са тематиком ликовних уметности и литературе нашла је оригинални израз у циклусу „Године ходочашћа.”<sup>123</sup> Рад на овом опсежном делу протеже се кроз читав уметников живот.

Лист је скицирао Фантазију као Сонату, После читања Дантеа (*Fantasia quasi Sonata, Apres une lecture de Dante*) 1837. године. Дело је доживело премијеру 1839. године, а објављено 1858. године, као седми и последњи комад Друге свеске „Године ходочашћа“. Наслов дела *Fantasia quasi Sonata* је вероватно преузет из Бетовенових Соната оп. 27 бр.1 и 2, само што је овде промењен редослед речи. Други део назива је настао по истоименој песми Виктора Игоа (*Victor Hugo, 1802–1885*) *Apres une lecture de Dante*. Нема сумње да је Лист познавао Игоа и дивио се његовом раду готово пуних десет година.

Поставља се питање да ли је композитор имао на уму Игоову песму или опсежан Дантеов спев приликом компоновања овог дела. *Данте соната* је скицирана у октобру 1837. године на језеру Комо у Италији, где је боравио са грофицом д'Ажу. Игоова песма је настала 6. августа 1837. године, а збирка у којој се појављује *Les Voix Intérieures*, је могла бити објављена после тог датума исте године.

Ако је Игоова песма послужила као инспирација *Данте сонате*, онда је Лист описао или оштар контраст Божанствене комедије, или што је мање вероватно, Игоову аналогију између загробног живота и живота на земљи. Такође се не може са сигурношћу тврдити да је Лист имао на уму Дантеов спев „Божанствену комедију“ 1837. године, као што је то очигледно у *Данте симфонији*, насталој две деценије касније.

Лист је први пут извео *Данте сонату* у Бечу у оквиру изузетно успелог концерта 1839. године. Овај реситал је био један од Листових новаторских

---

<sup>123</sup> Бела Барток, Листов сународник, у почетку није у потпуности разумео Листа. Проучавајући, касније, Листове композиције, а нарочито поменути циклус, схватио је „прави значај овог уметника“. Барток је био очаран потпуно новом клавирском техником, одважним хармонијама и формом, која је у служби насловом наговештене садржине дела.

„музичких монолога“ на коме је пијаниста наступио без учешћа других извођача што је до тада била пракса. Иако је *Данте соната* касније постала изузетно популарна, више није била извођена све до пијанистичког реситала Листовог ученика Валтера Бахе (*Walter Bache*, 1842–1888) 1887. године у Лондону. После реситала који је био сачињен готово само од Листових дела, новинар часописа *The Musical Times* је објавио следећи чланак: „Најупадљивија од свих композиција изведених на овом концерту је тзв. *Fantasia quasi Sonata Apres une lecture du Dante*. Након слушања ове изузетне композиције, потпуно је немогуће створити било какву визију. Осим три теме наведене у програму, од којих прва, очигледно представља Пакао, а последња Рај, не може се пронаћи неко дефинитивно значење константног прогреса дисонанци, од којих је комад сачињен.“

Уколико је Бахе проучавао ово дело са самим композитором, могуће је да су два пасуса из Пакла у његовој партитури из 1883. године, исписана Листовом руком или на основу његове сугестије. Ови стихови припадају првом делу Божанствене комедије под називом Пакао.

## Форма

Број једноставних клавирских соната је изузетно мали, у веку, пре позних клавирских соната Александра Скрјабина (*Александр Николајевич Скрјабин*, 1872–1915). Један од ретких примера је Листова Данте Соната. Лист је овим својим делом, дао оригиналан допринос у развоју форме 19. века. Једноставност се овде јавља као последица згуснутог и драматизованог музичког садржаја. Лични уметников доживљај односи превагу над формалним устројстом. Такав начин субјективног обнављања литерарног садржаја временски се сажима и излаже као у једном даху.

Дело се темељи на три основне теме, које доживљавају многобројне трансформације<sup>124</sup>, у неколико замашних, међусобно повезаних фрагмената, од

---

<sup>124</sup> Дата музичка замисао сваки пут се осветљава новим светлом у потрази за њеним идеалним звучањем

пра-обликом, „прамузиком“. Уједно, то је делимично успешан покушај сагледавања њене идеалне суштине. Ово откривање идеалне музике, музике по себи, независне од људске делатности, одвија се у композиторовом унутрашњем слуху и представља други модус музике, за којим следе запис, тумачење записа у свести извођача и сама интерпретација.

којих се сваки на другачији начин развија, несиметрично и рапсодично. Многи од ових фрагмената су силовити, конфузни и хаотични, иако има и момената изузетне лирске лепоте. Уколико ово једноставачно дело није само *Fantasia quasi Sonata* већ и *Sonata quasi Fantasia*, оно је такво по свом тематском плурализму, контрастима, развоју и тоналном покрету (углавном између тонике, молске и дурске доминанте и медијанте).

Увод *Andante maestoso* (пример 1) почиње темом проклетства, низом октава на дисонантним мелодијским „љуљашкама“, судбоносним мотом тритонуса<sup>125</sup>, којим су према Дантеу представљене речи на вратима Пакла: „Оставите наду ви који улазите.“ Поновљене октаве као да се удаљавају од свог извора у све већим дубинама, дакле без појачавања драматике, мирно, задовољавајући се само мењањем тонске висине. Управо та сталоженост као да предсказује и наговештава буру и пребацује тежиште на следећи сегмент увода *Piu mosso*.

*Piu mosso*, иако уводи промену темпа, има само ефекат да потврди почетни мотив и после краћег регистарског дијалога доводи до кулминације, потврђивања ауторитарног ритма почетне теме у супротном кретању, удвостручавајући интензитет. Иако је цео увод испрекидан паузама „на извођачу је да нам покаже како је пауза у стању пре да споји него ли да раздвоји...“<sup>126</sup> Тајанствено иступање, тихи, пригушени прелаз, уводи атмосферу немира, као предсказање и предзнак неизбежне ерупције јаука, душа осуђених у Паклу.

Пример бр. 1: Лист, Данте соната (т. 1-5)

<sup>125</sup> Тритонус је у средњем веку означаван као *Diabolus in Musica*, због свог дисонантног и дијаболичног својства.

<sup>126</sup> Alfred Brendel, *Musical Thoughts & Afterthoughts*, 79–80.

Друга тема представља душе грешника у Паклу, свет искварен страстима и изобличен мукама. Лист није приказао ни један од многобројних ликова појединачно, већ су они обухваћени овом темом која представља хроматски октавни низ. Она доживљава неколико трансформација и градација и као да приликом сваке појаве показује виши степен патње душа које су осуђене на вечне муке (пример 2).

Пример бр. 2: Лист, *Данте соната* (т. 35-37)

35  
Presto agitato assai  
p lamentoso

Трећа тема се први пут јавља у такту 103. Она представља Беатриче, оличење љубави, вере и наде. Љубав према Беатриче Портинари је био најзначајнији доживљај у Дантеовој младости. Познавши је још као дечак заволео је у својој осамнаестој години и оплакао њену прерану смрт, а обесмртио је у свом капиталном делу беспримерним идеализмом (пример 3).

Пример бр. 3: Лист, *Данте соната* (т. 35-37)

136  
Andante  
ben marcato il canto  
sempre legato  
tre corde

После поновне појаве прве теме наступа одсек кроз који провејава Дантеова туга и саучешће над проклетима другог круга Пакла. Изнад безимене гомиле издижу се снажне личности као што је Франческа де Римини, прамајка Шекспирове Јулије. Она поставља питање слободног испољавања осећања и слободног опредељења за вољену особу. Цео овај одсек се супротставља силовитим и моћним деловима својим лиризмом. Након лирске епизоде поново се јављају мотиви прве и друге теме у знатно измењеном ритмичком и хармонском окружењу. Део *Allegro moderato* пружа поглед на јаругу осмог круга пакла у којој ври смола:

„...ту смола кључа најтамнија  
вештином бојом, а не од пламења  
и лепљиво се уз обале збија...”<sup>127</sup>

Гротескни елементи су представљени стакато триолама и оштрим акцентима.

Из претходног излагања можемо закључити да је један од битних аспеката Листовог стила слобода формалног плана. Лист се веома мало угледао на класичну форму Бетовена и његових савременика и много је више био инспирисан разноврсном формалном организацијом позних дела Бетовена, него стриктно класичном структуром његових раних радова. Други аспект је монотематизам који је Листа навео да развије концепт „трансформације теме” при чему се једна или више кратких идеја подвргава разноврсним променама и образује тематску основу читавог дела. Принцип монотематизма, метаморфозе идеје, дефинише целокупно његово стваралаштво, а нарочито циклус *Године ходочашћа* коме се уметник враћао у неколико наврата надограђујући првобитну замисао. Трећи аспект је програмска основа дела.

### Садржај: Путовање кроз пакао

Дантеова Божанствена комедија има три дела: Пакао, Чистилиште и Рај. У њој је присутан цео средњовековни свет са својим трагичним, друштвеним, политичким и културним променама.

---

<sup>127</sup> Д, Алигијери, *Пакао*, Књига комерц, Београд, 1996, 112, певање двадесет прво (пета јаруга: варалице)

Фабула поеме је једноставна: Данте је залутао у мрачној шуми, стање незнања и заблуде, из које не види пут ка излазу. Да би се спасао, мора да упозна ружноћу греха и положај кажњених несрећника, да се очисти од кривице и најзад чист од греха, да се попне у краљевство блаженства. На овом путу га прати Вергилије (симбол људског разума), а затим то вођство преузима Беатриче.

Улазак у Пакао води у свет бескрајне патње и очаја. Осуђеницима су муке одређене према тежини њиховог греха. Уколико се све дубље силази, кругови се сужавају, а бол грешника се повећава. Кругови су препуни људи који лутају по загушљивом ваздуху. Чује се ветар који хуји без престанка, шум воде, јауцу, псовке, запомагање. Види се ватра која избија из гробница, језера у којима ври крв и смола. Осећа се атмосфера покорности и очаја. Пакао садржи у себи два света: реални и симболични. Свака фигура и појава носе у себи стварни и тенденциозни смисао, видљив и замишљен значај. Песник се није устручавао да разголити грешнике. У додиру са њима он их изазива, смеје им се, презире их, а често их обавија и иронијом. Ту и тамо му промакне покоја реч разумевања и сажалења. Грешници у Паклу су следили нагон, а запостављали дух. Због тога их је стигла вечна казна која им је одузела сваку наду у ослобођење душе. За разлику од њих грешници, размештени у седам кругова Чистилишта, су свесни почињеног греха и осећају потребу да издрже казну како би доспели до неба, где их чека смирење и блаженство.

Дантеа у Чистилишту напушта Вергилије, а замењује га Беатриче, оличење племенитих идеала.

Духовни свет Раја се приказује у облику светла, размештен у девет небеских сфера. Нестанком личности нестала су и сва осећања која прате човека на његовом смртном, односно, грешном путу.

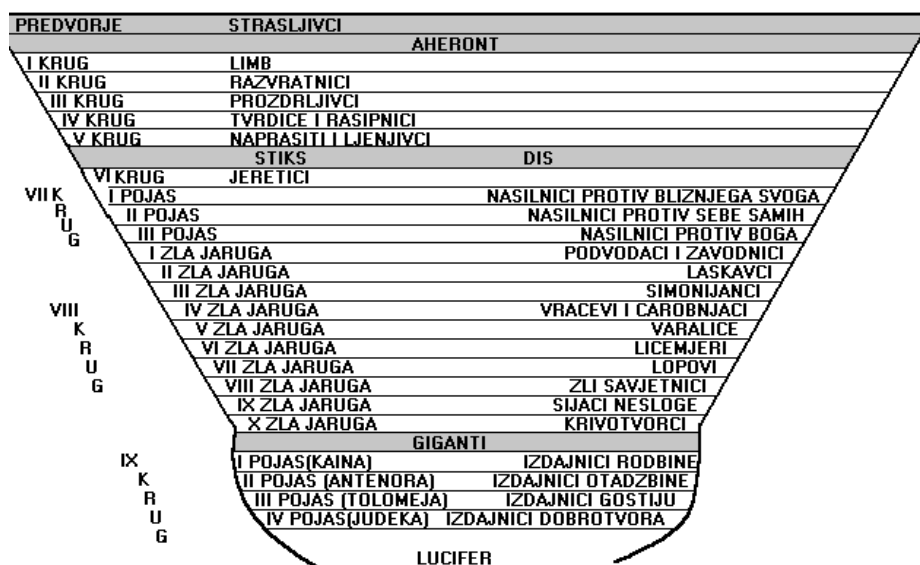
Већ на први поглед се може уочити да форма и садржина Дантеове Божанствене комедије, која од тужног почетка води радосном крају, не одговара у потпуности структури Сонате. Рај као циљ Дантеовог и Вергилијевог путовања, врхунац среће и блаженства, не налази свој пандан и одговарајуће место у Сонати. Узвишена трећа тема би се можда могла назвати рајском, али оно што доминира Листовим делом је много ближе болу, патњи и очају, него рајској срећи. Иако у последњем одсеку сонате, некој врсти реминисценције, има и светлих момената,



они су ту пре свега у служби контраста, а замагљени појавом мотива Пакла. Чињеница је да се ни у *Данте симфонији* Лист није усудио да прикаже радости Раја, говори томе у прилог.

Програмске асоцијације свакако постоје у Листој инструменталној музици, али се њихова интерпретација не односи на препричавање садржаја и хронолошко излагање догађаја. Значење појединих тема, готово немогуће је погодити без подробнијег композиторовог разјашњења, и препуштено је машти самог извођача. Виђење појединих тема и одсека треба узети условно, као субјективан и променљив став који зависи од имагинације и афинитета сваког појединог извођача.

### Нацрт Дантеовог пакла



### Интерпретација

Можда вредност опуса ниједног композитора није у толикој мери зависна од квалитета извођења колико је то случај са Листовим делима. Квалитетна интерпретација Листове музике подразумева одређени афинитет, односно, романтичарске склоности. У први план се ставља емоционални доживљај,

неспутавање и давања пуне слободе индивидуалним схватањима и машти самог извођача.

Алфред Брендел, пијаниста и пропагатор Листове музике сматра да „има нечег фрагментарног у Листовом делу; његова музичка замисао често није доведена до краја. Па, зар фрагмент није најчистији и најлегитимнији израз романтизма<sup>128</sup> Свако, ко не познаје дражи фрагментарног, осећаће се као странац у већини Листових дела.

Један од значајнијих елемената Листовог пијанизма, представља виртуозитет. По њему „виртуозитет није порок, већ неопходан елемент, који се никада не може у довољној мери однеговати“. Листова баснословна техника је израз његових унутрашњих хтења и потреба, а не последица мукотрпног вежбања. Поред тога, Лист је говорио да нема ограничења у учешћу руке и тела у свирању и прилагођавању потребама израза. С тим у вези, треба споменути Паганинија (*Niccolo Paganini*, 1782–1840), који је остварио велики утицај на Листа. Паганинијев деби<sup>129</sup> је прокрчио пут за Листову нову трансценденталну бравуросност.

Лист, као композитор, тежио је да искористи све изражајне могућности инструмента и оствари оркестарско звучање клавира, истискивањем моћног и компактног звука где је то потребно и у исто време да све то учини практичним за извођача. Лист је поклањао велику пажњу кантабилитету и сматрао га имеративом квалитетног извођења. Драматизовао је своје свирање слободно га третирајући, а нарочито у погледу ритма и темпа. Темпа су више ствар карактера, а мање брзине или спорости.

Осмишљавање глобалне динамике дела је још један значајан извођачки аспект Листових композиција. Приликом свирања се увек бавио организацијом звука, његових нијанси, неком врстом дириговања. Волео је контрастно свирање са великим динамичким разликама, уз спори ход крешенда и диминуенда. Што се тиче употребе педала, познат је „фреско третман“ клавирског звука. Акордске,

---

<sup>128</sup> А. Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts*, Robson Books, 1982, 79

<sup>129</sup> 31. јула 1795. године, Паганини је одржао свој први концерт у позоришту у [Тенови](https://hr.perish.info/1555-niccolo-paganini-biography-interesting-facts-creativ.html);  
<https://hr.perish.info/1555-niccolo-paganini-biography-interesting-facts-creativ.html>

лествичне, октавне и друге низове Лист често употребљава без промене педала, при чему их слушалац доживљава као једну јединствену целину.

Током друге теме Данте сонате, композитор инсистира на држању педала преко целог хроматског покрета. О овом поступку је писао Черни у свом делу *Теоретско практична школа за клавир оп.500*: „ понекад приликом свирања пасажа он непрекидно држи педал стварајући звучни масу сличну густом облаку, са циљем да се она доживи као једна целина.“ Лист користи педал и као средство постизања колористичних ефеката. Уводи полупед, педални тремоло, четвртпедал и у сарадњи са левим педалом, као оркестарском сордином, проширује тонску палету. Леви педал нема улогу смањења звучања. Лист је прешао преко свих дотадашњих правила о употреби педала. Он је претекао и нов Дебисијев начин педализације. Поједини редактори упозоравају извођаче да су тадашњи клавири имали знатно мањи динамички опсег и да због тога треба редуковати употребу педала. Та тврдња се може пренебрегнути, зато што је Лист током последњих двадесет година живота свирао на клавирима који се по звучним својствима готово и нису разликовали од данашњих.

Познавајући Листов отпор против сваког шематизма и формализма, можемо закључити, да није хтео да наметне своје поимање дела, као једино могуће и исправно решење. Он је хтео да подстакне машту самог извођача, али и слушаоца. Стога је ово дело пре свега субјективна илузија литерарног садржаја који код извођача подстиче различите визије, емоције и представе. Примери за тумачење тема и фрагмената су само могућности и не представљају једино тачне могућности. Њихов циљ је да се наговести правац извођачке уобразиље.

Данте соната се може двојако посматрати у односу на друге комаде циклуса Године ходочашћа, али и као самостална композиција. Данте соната је на крају друге свеске циклуса, као последњи и најистакнутији комад; заокружује је и крунише. Пример је грађења форме засноване на слободном, појединачном и фрагментарном ставу-дело које је истовремено и фантазија и соната.

Данте Фантазија спада међу дела која побуђују интересовања, како самог извођача, тако и публике. Ово дело није компликовано само због својих техничко-извођачких проблема, већ и због тога што од извођача захтева способност мисаоног стапања два уметничка дела.

## Закључак

Клавирске композиције које су биле предмет истраживања у овом докторском уметничком пројекту су вредна и монументална дела класичне уметничке музике. Због тога је овај подухват, и у теоријском, и у практично-извођачком смислу, резултирао надоградњом сопствене уметничке личности. Одабрана дела Моцарта, Бетовена и Листа превазишла су епоху у којој су створена и представљају врхунске домете клавирског стваралаштва.

Резултати до којих смо дошли примењујући теоријско-аналитички метод уз практичну реализацију програма, далеко су сврсисходније и брже водили до проналажења адекватних решења и закључака.

Са становишта особина фантазије, као „двоструке потенције,<sup>130</sup> полусхваћене и помало неразјашњене, процесе њеног деловања уочили смо у стварању Моцарта, Бетовена и Листа.

У овим композицијама долази до прожимања жанра сонате и фантазије и њиховог презначења, у стварне или хипотетичне форме и димензије. Најстарија међу одабраним композицијама, Моцартова Фантазија це мол, припада жанру сонате. Она је искорак у правцу иновације, и могла би да се посматра кроз призму атоналности. Дејство Фантазије се огледа у сонатном облику препуном контраста између замишљених ставова. Латентно еквивалентни однос појединих одсека Фантазије, појачава вишезначност облика.

По угледу на Моцарта, Листов гигант, Соната у ха молу, дело је велике драмске снаге, али и лирске експресивности, са честим променама расположења. Лист је богато искористио потенцијале романтизма и постао весник нових стремљења и еволуције клавирског језика. Поједине програмске асоцијације и

---

<sup>130</sup> Miloš, Ilić, *Teorija i filozofija stvaralaštva*, Gradina, 1979, 218

довођење у везу са Фаустовом легендом и Гетеовим делом, нису скрнављење овог дела већ само његово интерпретативно презначење.

Прожимање сонате и фантазије присутно је и код Бетовена, у Сонати оп. 27 бр. 2. Лист је ово Бетовеново дело назвао „дух“ сонатом. Јединствена је у Бетовеновом сонатном опусу по томе што је атмосфера важнија од структуре. Програмске асоцијације нису ретка појава у контексту овог дела.

Фантазија као Соната „После читања Дантеа” из збирке „Године ходочашћа” инспирисана је Паклом, првим делом Дантеове Божанствене комедије. Пример је грађења форме засноване на слободном, једноставачном и фрагментарном ставу.

У свим поменутих делима „постојећи одсеци” Фантазије, али и Сонате „чине саставне делове сонатног облика, али и истовремено, исти одсеци, због наглашене посебности сваког од њих (у смислу тематског и тоналног контраста), представљају и *quasi* ставове у замишљеном сонатном циклусу.”<sup>131</sup> У сонатама постоји тежња ставова за интеграцијом, док у фантазијама, ставови теже осамостаљењу. Присуство „двоструке функције“ треба схватити као формалну дводимензионалност; нов начин гледања на сонатно-фантазијске циклусе и ново схватање простора у уметничком делу.

---

<sup>131</sup> Tijana, Popović, Mladenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, FMU, Beograd, 2009,393

## Литература

- Adams, Michael Vannoy, *The Fantasy Principle: Psychoanalysis of the Imagination*, New York, 2004.
- Banowetz, Joseph, *The Pianist's Guide to Pedaling*, Indiana University Press, 1985
- Berislav, Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, CLIO, Beograd, 1998.
- Biss, Jonathan, *Exploring Beethoven's Piano Sonatas, New Path*, Curtis Institute of Music, massive online open course (MOOC), приступљено: јул 2020.
- Жизеле, Бреле, Стваралачка интерпретација, цитирано у М. Веселиновић Хофман (уред.), *Аспекти интерпретације*, Београд, 1989, Христина Медић, Интерпретација и рецепција музичког дела- избор могућности
- Brendel, Alfred, *Musical Thoughts and Afterthoughts*, London, Robson Books, 1976.
- Buzoni, Feručo, *Nacrt za jednu novu estetiku muzike*, Beograd, 2014.
- Vande Moortele, Steven, *Two-Dimensional Sonata Form*, Leuven University Press, 2009.
- Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, Književna zajednica Novog Sada, 1992.
- Плић, Милош, *Теорија и филозофија стваралаштва*, Beograd, 1979.
- Медић, Христина, Интерпретација и рецепција музичког дела – избор могућности, у М.Веселиновић Хофман (уред.), *Аспекти интерпретације*, Београд, 1989.
- Moortele, Steven, Vande, *Two-Dimensional Sonata Form*, Leuven University Press, 2009
- Nejpgauz, G, *O umetnosti sviranja na klaviru*, Umetnička akademija u Beogradu, 1970.
- Newman, W, S, *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*, New York, London, W. W. Norton and Company, 1991.
- W, S, Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963
- Ognjenović, Predrag, *Psihološka teorija umetnosti*, Beograd, 2003.

- Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, FMU, Beograd, 2009.
- Popović Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Beograd, Clio, 1996.
- Поповић, Тијана, Појам и елементи аналитичке интерпретације, у М.Веселиновић Хофман (уред.), *Аспекти интерпретације*, Београд, 1989.
- Popović Mladenović, T, Bogunović, B, Perković, I, *Musical Structure and Emotional Response: W.A.Mozart's Phantasie in c minor, K.475*, у *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing*, Faculty of Music, Belgrade, 2014
- Ross, J, M, *Dampers in the Moonlight*, The Musical Times, Vol.123, No 1668, 1982, 89, <https://www.jstor.org/stable/962304>; приступљено 30. септембра 2019.
- Schoenberg, Arnold, *Style and ideas*, New York, 1950.
- Serdar, Aleksandar, *Razvoj pijanističke tehnike*, Muzički centar Crne Gore, 2012.
- Stamatović, Ivana, *Sonatni oblik i sonatni princip*, *Zbornik katedre za teorijske predmete, Muzička teorija i analiza*, FMU, Beograd, 2004.
- Трбојевић, Душан, *Размишљања о музици*, Београд, 1992.
- Clarke, Eric, *Understanding the psychology of performance*, in Rink John (ed.), *Musical Performance*, Cambridge University Press, 2002.
- Цуккерман, В, А, *Соната си-минор Ф. Листа*, Москва, 1984
- Šobajić, Dragoljub, *Franc List, Stvaralac i izvođač*, FMU, Beograd, 2001.
- Šuvaković, Miško, *Epistemologija umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2008.
- Todorović, Nebojša, *Klavirske sonate Wolfganga, Amadeusa Mocarta*, Punta, Niš, 2007.

## Биографија

Марија Глуваков Меденица (1973, Сента) дипломирала је и магистрирала клавир на Факултету музичке уметности у Београду, у класи професора Милоша Ивановића, а специјализирала камерну музику у класи професорке Оливере Ђурђевић.

Усавршавала се на Музичкој академији Франц Лист у Будимпешти, у класи Давида Бала, у оквиру ЕРАСМУС+ програма студентске мобилности, као представник Унивезитета уметности у Београду, у пролећном семестру школске 2020/21. Мајсторске курсеве Душана Трбојевића, Арба Валдме, Оливере Ђурђевић, Сергеја Дорењског, Андреја Писарјева и Мајкла Леслија, похађала је као активан учесник. Више пута награђивана на републичким и савезним такмичењима, добитник је и награде из фонда Радмиле Ђорђевић (за камерну музику), као и награде из фонда Слободанке Милошевић Савић, које додељује ФМУ најбољим и најперспективнијим младим пијанистима. Најзначајније је учешће и награда на међународном такмичењу у Риму. Учествовала је на музичким свечаностима БЕМУС, НОМУС, међународним фестивалима *Donne in musica* (Крагујевац), *ClarinetFest* (Асизи, Италија), *Piano summer* (Врање) и *Piano City* (Нови Сад) и више пута наступала као солиста са Симфонијским оркестром „Станислав Бинички“ и Камерним оркестром „Корнелије.“ Остварила је многобројне снимке за радио и ТВ. Године 1996. примљена је у чланство Удружења музичких уметника Србије. Уврштена је у Српски *Who is Who* (Завод за уџбенике, Београд, 2013).

Марија Глуваков Меденица ја предавала као асистент Катедре за клавир на ФМУ у Београду (1998-2004) и као стручни сарадник на Факултету уметности у Косовској Митровици (2004-2008). Од 2008. године на Факултету уметности предаје у звању доцента, а од 2015. године у звању ванредног професора за уметничку област Клавир.



Прилог 1.

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Марија Глуваков Меденица

Број индекса: 347

### ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

Фантазијски принципи и њихов утицај на форму, садржај и интерпретацију одабраних дела Моцарта (Фантазија це мол КВ 475), Бетовена (Соната као фантазија оп. 27 бр. 2) и Листа (Соната ха мол и Соната као фантазија, *После читања Дантеа*)

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

Марија Глуваков Меденица

У Београду, август 2021.

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: Марија Глуваков Меденица

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта: 347

Студијски програм: Извођачке уметности

Наслов докторског уметничког пројекта:

Фантазијски принципи и њихов утицај на форму, садржај и интерпретацију одабраних дела Моцарта (Фантазија це мол КВ 475), Бетовена (Соната као фантазија оп. 27 бр. 2) и Листа (Соната ха мол и Соната као фантазија, *После читања Дантеа*)

Ментор: мр Тијана Хумо Рајевац, редовни професор

## ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, август 2021.

Марија Глуваков Меденица