

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ ИЗ ПРЕДМЕТА
КЛАВИР

ТЕМА:

„ОСОБЕНОСТИ ТРЕТМАНА ФОРМЕ СОНАТЕ У ДЕЛИМА БЕТОВЕНА
(СОНАТА ОП. 106 У БЕ-ДУРУ, ХАМЕРКЛАВИР), ЛИСТА (СОНАТА У
ХА-МОЛУ) И СКРЈАБИНА (СОНАТА БР. 5 ОП. 53)“

МЕНТОР:
РЕД. ПРОФ. ЈАКУТХОН МИХАИЛОВИЋ

СТУДЕНТ ДОКТОРСКИХ СТУДИЈА
НЕВЕН ШОБАЈИЋ
БР. ИНДЕКСА 13

БЕОГРАД, АВГУСТ 2013.

Ауторска права © 2013. Невен Шобајић
Сва права задржана

САДРЖАЈ

1. УВОД	4
2. Л. В. БЕТОВЕН: СОНАТА ОП. 106 У БЕ-ДУРУ, <i>ХАМЕРКЛАВИР</i>	8
2.1. Историјске премисе	
2.2. Стилске и композиционе премисе	
2.3. Приказ структуре <i>Хамерклавир</i> сонате	
2.3.1. Први став: Алегро	
2.3.2. Други став: Скерцо: Асаи виваче	
2.3.3. Трећи став: Адађо: Апасионато е кон молто сентименто	
2.3.4. Четврти став: Ларго; Алегро ризолуто	
2.4. Извођачки аспекти <i>Хамерклавир</i> сонате	
2.4.1. Рецепција <i>Хамерклавир</i> сонате у музичкој традицији деветнаестог века	
2.4.2. Проблем метрономизације	
2.4.3. Фактурални и текстуални аспекти <i>Хамерклавир</i> сонате	
3. Ф. ЛИСТ: СОНАТА У ХА-МОЛУ	30
3.1. Идејни контекст и композициони метод Сонате у ха-молу	
3.2. Приказ структуре Сонате у ха-молу	
3.3. О питању програмности	
3.4. Извођачки аспекти Сонате у ха-молу	
4. А. СКРЈАБИН: СОНАТА БР. 5, ОП. 53.	41
4.1. Идејно-формални контекст Пете сонате	
4.2. Приказ структуре Пете сонате	
4.3. Извођачки аспекти Пете сонате	
5. ЗАКЉУЧАК	53
Списак литературе	57

1. УВОД

Убрзани развој инструменталне музике током осамнаестог века имао је свог највећег експонента у сонатној форми – само име „соната“¹ експлицитно говори о њеној функцији и улози у креирању нове естетске парадигме. Соната је била најподесније средство путем којег је, по узору на оперу класицизма, спроведена драматизација музичке материје, чиме су барокна линеарност и секвентни начин градње музичког тока доведени до коначног слома. Новоформирана периодичност сонатних принципа омогућавала је јасније дефинисање супротстављених тематских, а пре свега хармонских опречности, које чине окосницу њене дуалне структуре: сукоб на релацији тоника – доминанта, формирањем читавог једног одсека у дисонантном сазвучју доминантне функције, сада је попримио и структуралне карактеристике. Као исход тога, динамизам структуре сонатне форме, за разлику од статичне структуре барокног тродела, подразумева разрешавање свих тоналних сукоба, односно, прекомпоновање делова експозиције у репризи, по чему је најсличнији процедури дијалектичког мишљења.²

Идиом сонатне форме у делима бечких класичара углавном је подразумевао недоследности у коришћењу једне или више тема за њену изградњу, иако су у оба случаја постизани подједнако сугестивни видови поларизације тоналних светова тонике и доминанте. Утицај севернонемачког монотематизма, превасходно К. Ф. Е. Баха, видљив је у Хајдновој музици, док је Моцарт био склонији јужнонемачкој пракси

¹ Термин *sonata* (ит.) – соната, потиче од латинског/италијанског *sonare* – свирати, насупротив значењу термина *cantata* (ит.) – кантата, која је вокална форма чије значење потиче од *cantare* (ит.) – певати.

² Дијалектика, грч. *διαλεκτική*, лат. *dialectica*, “вештина разговарања“, филозофски напор да се покажу и преваладају противречности у мишљењу и бићу, цитирано из *Речника филозофских појмова*, приредили Арним Регенбоген и Уве Мајер, прев. Александар Гордић, (Бигз, 2004), 116

тематских контраста. Бетовенов метод, међутим, подразумевао је комбиновање хајдновског монотематизма и моцартовске тематске и тоналне разноврсности, спајајући их у јединствен методолошки принцип, који је подразумевао изградњу разноврсних тематских елемената из јединственог тематског језгра. У Сонати у Бе-дуру оп. 106, *Хамерклавир*, процедура која је уочљива још од *Апасионате* и којом је постигнута тако упечатљива мотивска референтност микро и макро плана, сада је презентована у дестилованом виду; амбиција јој је на далеко вишој скали и манипулише са далекосежнијим формалним поступцима. Форсирајући максималну формалну кохерентност, Бетовен је поставио методолошке стандарде који ће доживети пуну експанзију у композиционим процедурама двадесетог века. Међусобним прожимањем главних и пратећих деоница, метод мотивског рада природно се проширио и на макро план, обликујући његов ток и пресеке истоветним поступцима, а најбољи пример ове методолошке кристализације је управо *Хамерклавир* соната.

Процес редефинисања класичног макро плана сонатне форме уочљив је у једноставној Листој Сонати у ха-молу, где је сонатна структура паралелно издељена по шеми комплетног сонатног циклуса. Ову процедуру, која је дериват Бетовеновог композиционог метода, којом је заправо конципиран четврти став Девете симфоније, касније су примењивали Шенберг (Камерна симфонија бр. 1 и Гудачки квартет бр. 1) и Барток (Гудачки квартет бр. 3). Иако исцрпна употреба есенцијалних мотивско-тематских елемената (што је уједно и основни атрибут технике Листовог монотематизма) прожима целокупни ток Сонате у ха-молу, она у својој методолошкој ексклузивности није онемогућила посве изражајну карактеризацију сваке од тема, као и њихових пратећих деоница, такође саграђених од заједничких језгара. Бетовенов утицај на Сонату у ха-молу, стога, је двојак: видљив је у домену изградње и третмана мотивског материјала и у начину изградње целине макро плана и његових подељака. Драматска карактеризација тематских образаца Сонате, њиховог често неочекиваног развоја и трансформација, иако у свом духу бетовеновска, представља типичан говор Листове поетике.

Профилисана мотивска и тематска карактеризација одлика је и Скрјабинове Пете сонате, која доследношћу своје тематске поларизације и чврстим шематизмом излагања „позитивних“ и „негативних“ мотива-тема, распоређених током Сонате по паровима, прави особени музичко-симболички контекст. Богатство њене инвенције лежи преваходно у њеној хармонској компоненти, која тежи рушењу сонатног динамизма, традиционално базираног на сукобу тоничне и доминантне функције. Иако своју

једноставачност дугује Листовој Сонати, сличност ове две композиције се ту завршава, јер формална начела Пете сонате не иступају из домена конвенционалности, чиме балансирају са њеном хармонском иновативношћу. Традиционалност њеног формалног устројства, потпомогнута јасноћом бинарно груписаних тематских сукоба, доприноси директности Скрјабинове музичке поруке, често засноване на карактеристичном хармонском синтетизму.

С тим у вези, превасходни циљ овог рада је да се у светлу оваквог приступа сагледају и одреде композиционе, стилске и пијанистичке особености ових композиција. Селекцијом и анализом историографских података, као и њиховом финалном компарацијом, покушаће се да се дође до закључака од релевантног значаја за аналитичку, а уједно и за звучну интерпретацију ових дела. Примењени приступ истраживању у првом одељку подразумева анализу специфичности Бетовенове процедуре мотивског рада, чије је одређење у случају *Хамерклавир* сонате базирано на осмишљавању и изградњи комплетне сонатне структуре помоћу интервала секунде, као консеквенце свеприсутног кретања терци целим током Сонате. У том смислу, интервал терце одликују особине елементарног формалног, тј. мотивског чиниоца, како на микро, тако и на макро плану, па ће стога, он бити од превасходне важности у овом раду. У другом одељку, анализираће се структура Листове Сонате у ха-молу, чији се монотематски грађен материјал развија на хетероген начин, доприносећи разноврсности драматских карактеризација секција Сонате.³ Подједнако значајна је и формална анализа неортодоксне структуре сонатног става, који имитира концепцију сонатног циклуса. Компаративном анализом формалних елемената заједничких сонатном ставу и сонатном циклусу, дефинисаће се особености третмана форме Сонате у ха-молу. У трећем одељку, анализираће се структура бинарних формација уочљива у излагању тема Скрјабинове Пете сонате, као и шира контекстуалност у музичко-симболичком домену композиторове личне поетике, којој таква формална процедура, донекле дугује свој настанак и примену.

Три сонате које ће бити предмет овог рада, временски су раздвојене деведесет година, што не умањује њихову међусобну блискост и међузависност. Иако је идиом

³ Иако је Соната у ха-молу изграђена од неколико донекле разнородних мотива, метод њихове разраде и примене, којим је изграђено целокупно ткиво Сонате, типично је монотематски. О Сонати се, у строгом смислу, може говорити и као политематској структури, чија се тематска хетерогеност базира на заједничким елементарним мотивима. За њено одређење у овом истраживању, пак, пресудан је сам метод који је омогућио изградњу комплетне фактуре на релативно једноставним мотивским основама, чиме је он процедурално, тј. композиционо, одређен као монотематски.

сонатне форме, природно, ствар личне композиционе поетике,⁴ мотивска процедура, која се базира на мање или више доследном и особеном монотематизму, чини очљиву нит која спаја ове три композиције. Формална кохерентност, која је у случају *Хамерклавир* сонате резултирала јединством вишеставачне целине, у случају Сонате у ха-молу, даљом мотивском кохезијом досегла је једноставачну форму. Следећи Листова начела, Пета Скрјабинова соната доводи у питање елементарне тоналне односе, истовремено рехабилитујући традиционалне формалне обрасце. Међутим, имајући ову генеолошку нит у виду, окосница овог рада ће, ипак, бити индивидуалне особености⁵ ових композиција.

⁴ Ларсен тумачи сонатну форму као „форму слободног музичког развијања идеја“ Cf. J. P. Larsen, *Sonatenform-Probleme*, Kassel, Festschrift Friedrich Blume, 1963, 222, цитирано у Charles Rosen, *Sonata Forms* (New York, London, W. W. Norton and Company, 1988), 15

⁵ Конрад Волф наводи да су управо разлике, а не међусобне сличности између два или више композитора, оно што је кључно за њихово разумевање. Konrad Wolff, *Masters of the Keyboard – Individual Style Elements in the Piano Music of Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Chopin and Brahms* (Indiana University Press, 1990), xi

2. Л. В. БЕТОВЕН: СОНАТА ОП. 106 У БЕ-ДУРУ, *ХАМЕРКЛАВИР*⁶

2.1. Историјске премисе

Најранији нацрти Сонате *Хамерклавир* датирају из децембра 1817. године, а рад на њој одвијао се 1818. и 1819. године. У писму надвојводи Рудолфу, из јануара 1819. године,⁷ Бетовен обзнањује да су четири става, од којих је последњи велики фугато, целина велике сонате која је посвећена⁸ његовом великом мецени и ученику композиције. Карактеристична фанфарска прва тема, првобитно је била планирана за четворогласну коралну композицију *Vivat Rudolphus*, која је убрзо преформулисана у сонату, иницијално намењену прослави надвојводиног имендана, 17. априла 1818. године. Међутим, стихови *Vivat Rudolphus*, који се стога повезују са отварањем првог става, не уносе програмност у њену формалну затвореност, структурисану искључиво исцрпном комбинаториком мотивских елемената. Сам композициони метод *Хамерклавира*, који је интегрисао мотивски рад и палету контрапунктских техника у једну оригинално осмишљену и чврсту заокружену четвороставачну целину, једино је што би се могло назвати радњом или садржајем ове комплексне, али и транспарентне композиције.⁹ Због сложености материје *Хамерклавира*, реализација пројекта прославе неповратно је каснила, па је прво издање дочекало светлост дана тек у септембру 1919. године, истовременим издањем бечке Артарије и лондонског издавача *Regent's*

⁶ *Hammerklavier* (нем.) – клавира са чекићима. Немачки израз *хамерклавир* који је коришћен и у претходној сонати оп.101 у А-дуру са намером да се традиционални италијански термин *пијанофорте* замени немачким и тиме омогући директнија комуникација са извођачима који су претежно били са немачког говорног подручја није, међутим, заживео, па је одбачен у наредним сонатама.

⁷ По неким ауторима, у питању је март исте године.

⁸ А. Eaglefield-Hull ред. *Beethoven's Letters*, J. M. Dent and Sons, Ltd. London, 1926; репринт, New York, Dover Publications Inc. 1972. 262

⁹ Чарлс Розен, *Класични стил*, превели Бранка Лалић и Иван Стефановић (Београд, Нолит, 1979), 535

Harmonic Institution. Како је аутограф нажалост изгубљен, два прва издања, заједно са појединим сачуваним фрагментима из Бетовенових бележница, представљају једине расположиве примарне изворе. Иако је превасходно лондонско издање обиловало грешкама које је Бетовен накнадно кориговао, поједина текстуална размимоилажења, по Бренделу, говоре управо њему у прилог.¹⁰ Паралелно са радом на Сонати, Бетовен је правио нацрте превасходно за *Мису Солемнос*, па се преовлађујућа монументалност, уз доминирајуће контрапунктско ткиво, може довести у међусобну везу. Приметна сличност између друге Де-дур теме фуге *Хамерклавира* и делова *Бенедиктуса*, додатно потцртава идејни контекст којим је Бетовен тих година био заокупљен.

Након неколико не претерано плодних година оптерћених бригом око свог синовца Карла, Бетовен, почевши са Сонатом, улази у фазу поновног креативног и продуктивног узлета, у којој настају његова најамбициознија дела. *Хамерклабир* соната је плод дубоке концентрације духовних енергија, као и растуће потребе да се превазиђу граничне могућности тадашњег клавира. Она је сведочанство учвршћивања и проширивања Бетовеновог техничког умећа, у прилог чему говори и Чернијева белешка Бетовенових речи, где каже да пише сонату која ће бити његова најзначајнија.¹¹

2.2. Стилске и композиционе премисе

Иако су многа идејна решења која је Бетовен примењивао преобликовала сонатну форму која је била у употреби крајем осамнаестог века, он је чак и своје најиндивидуалније идеје развијао на темељним принципима бечког класицизма и самим тим никада није суштински раскидао везу са класичном хармонијом и формалним устројством епохе. У такозваном трећем периоду, Бетовен је те принципе заправо и оснажио, свесно огољујући снагу основних хармонских односа који су чинили формалну срж сонате и током друге половине осамнаестог века. Бетовен практично никад не одступа од пресудне улоге тонике у репризама, што његове коде увек потврђују, чиме не слаби улогу доминанте у другим групама. Чести експерименти које је вршио са медијантским регијама у елаборацији других група, углавном имају улогу проширења доминантне функције и не залазе у већој мери у субдоминантни

¹⁰ У питању је арабеска прве теме у репризи трећег става. Alfred Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts* (London, Robson, Books, 1976), 21-22

¹¹ Carl Czerny, *On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano* (Vienna, European American Music Distributors Corporation, 1970), 10, цитирано у Barry Cooper, *Beethoven* (Oxford University Press, 2000), 281

појас, често потенциран код тадашњих, као и каснијих романтичарских генерација. Његов донекле реакционаран став у односу на ондашње музичке трендове може да се припише раном губитку слуха, који га је све више изоловао од спољашњег света, исто колико и чврстим уверењима у законитости хармонских односа, које је стекао у младости и које до краја није напуштао.

Сонатни принципи, који су током експерименталних фаза преиспитивани (цикличност Сонате оп. 101 у А-дуру, као и Соната за чело оп. 102), у последњим годинама друге деценије деветнаестог века, истовремено су оснажени и потенцирани на начин који је у дотадашњој сонатној литератури био непознаница. Лабавију, цикличну форму замењује идејна и формална целовитост вишег реда, којом се постиже неупоредиво веће јединство вишеставачне структуре, пре свега усклађивањем принципа мотивског рада и тоналног балансирања, док је блиским прожимањем микро и макро плана постигнута унакрсна кореспондентност свих формалних чинилаца. Трагање за чвршћом унутрашњом архитектоником условило је квантитативни пад Бетовенове продукције, што се касније одразило на осетно већу сложеност и пораст квалитета композиција, као и на њихове, за тадашње стандарде, мегаломанске димензије (*Муса Солемнис*, *Дијабели* варијације, *Девета симфонија* и *серија позних гудачких квартета*).¹²

Соната оп. 106, *Хамерклавир* у пуном смислу представља прекретницу у композиционом стилу, чега је Бетовен био у довољној мери свестан када је њен завршетак прокоментарисао опаском „сада знам како да пишем музику“.¹³ Соната је идеалан пример делотворности метода који је у стању да са материјалом поступа на такав начин да, док ствара једноставне али музички плодне мотиве који ће даљим током бити развијани у целине вишег реда, паралелно образује тоналне односе великих одсека по контурама тих истих мотивских образаца. Ритмичко-мелодијске целине су подвргаване распарчавању по свим параметрима до својих практично непознатљивих, рудиментарних обрису, а сваки од новодобијених ритмичких и мелодијских прамотива, новим и често неочекиваним комбиновањем, задобијао би изненађујуће значајну улогу у даљој изградњи и развоју музичког тока *Хамерклавир* сонате. Ова специфична *техника сажимања*¹⁴ – варијациона техника која оперише на

¹² Бери Купер предлаже термин *гигантизам* као најподеснији за овај период Бетовеновог стваралаштва. Ibid., 280

¹³ Розен, *Класични...*, 508

¹⁴ *The technique of foreshortening* – техника сажимања/скраћивања, како је назива Брендел. Brendel, *Musical...*, 43

„ћелијском“ нивоу – антиципирала је појаву пунктуализма двадесетог века. Анализирајући партитуру *Хамерклавир* сонате, неизбежно се стиче утисак да је немогуће одредити да ли је осмишљавање базичних мотивских образаца претходило изградњи великих тоналних пресека, или је, пак, обрнуто, пошто су међусобно у сасвим испреплетани у ткиву композиције. По свему судећи, у питању је био паралелан рад на међусобном усклађивању елемената микро и макро плана. Употребљавајући Хајднову монотематску технику – упркос његовом тврђењу да од Хајдна није научио ништа – и развијајући је до крајњих домета у својим позним делима, чиме је постигнута далекосежна учинковитост мотивског рада, истовремено је примењивао изоштрени моцартовски осећај за тоналне односе и драматику, на овај начин реализујући сопствени идеал сонатне форме. Имајући то у виду, Бетовен је пре настављач и реформатор традиције Хајдна и Моцарта, него бунтовни револуционар.

Овај вид варијационог метода се на примеру *Хамерклавир* сонате показао још ефикаснијим у комбинацији са лепезом контрапунктских техника које користе варирање као начин свог развоја, тиме, заузврат, доприносећи темељнијој мотивској разради. Поновно оживљавање контрапунктских техника у Бетовеновој музици (добро их је познавао још од часова код Албрехтсбергера) није подразумевало враћање стилском говору барока или подражавања естетике прве половине осамнаестог века, већ је то био посве креативан чин: достигнућа барокне традиције, примењена на индивидуалан начин и уз приметне слободе, интегрисана су у сонатне принципе развоја са таквим мајсторством да производе утисак да су природно произашла из самих начела Бетовеновог стила. *Хамерклавир* соната свесрдно користи барокне контрапунктске технике и жанровске елементе, пре свега фугу, која је мотивским радом преображена у својеврстан хибрид ронда и слободног низа варијација. Истовремено, развојни одсек сонатног алегра првог става у себе је инкорпорисао елементе фуге, имајући за ефекат подизање драматске тензије става. Стилско-жанровско прожимање, које је редом присутно у Бетовеновим позним сонатама, омогућило је да одбачени стил прошлости надопуњава онај који му је историјски следио, али под његовим, класичним условима.

2.3. Приказ структуре *Хамерклавир* сонате

Подједнако балансирајући између јасне класичне форме и густе полифоне фактуре, као и између сазвучја тоничног Бе-дура и удаљеног ха-мола – сниженог другог ступња – чији хармонски однос чини есенцијалну структуралну тачку напетости,

*Хамерклави*р соната показује у којој мери су жанровске и тоналне контрадикторности плодан градивни материјал помоћу којег се црпи и ослобађа запањујући опсег драматске снаге. Парадоксално, изградњом и разрадом мотивског материјала искључиво путем силазног кретања терци – које, будући да су фундаментална одредница тоналитета, не представљају мотивски карактеристичан интервал – Бетовен образује шему за спровођење комплексног, хроматски заоштраеног мотивског рада, али истовремено и за изградњу великих, тонално супротстављених целина.

Почетни мотив акордских фанфара који се грандиозно простире преко готово пет октава, сачињен је од терци, као и њихових инверзија и задржичне секунде у горњем гласу. Четворотактним наступом прве теме, елементарни мотивски материјал се излаже у свом језгровитом облику, задајући Сонати чврст класичан курс: терца и секунда се убрзо еманципују као тематски елементи, чије ће кретање и међусобни однос, испоставиће се, обликовати комплетну структуру Сонате. Сукоб тонике и сниженог другог ступња – директне последице свеprisутне мотивске и паралелне тоналне експлоатације терци – кључан је за разумевање структуре, која је обликована тоналном прогресијом терци од *бе* до *ха*, тиме га чинећи логички неизбежним.

2.3.1. Први став – Алегро

Први став *Хамерклави*р сонате конципиран је у форми класичног сонатног облика, са тоналном шемом која описује константан силазак терци:

Експозиција: Прва група – Бе-дур; друга група – Ге-дур;

Развојни део: Први део – Ес-Дур, други део – Ха-дур;

Реприза: – Бе-дур, Гес-дур, Бе-дур.

Улога и будући значај ха-мола почиње да се намеће већ у елаборацији прве групе, где тонично сазвучје бива приметно контаминирано учесталим појавама енхармонских тонова ха-мол лествице, тј. сниженог трећег ступња (*дес*), повишеног четвртог ступња (*е*) и пре свих, сниженог шестог ступња – енхармонског петог ступња ха-мола (*гес*). Донекле парадоксално, уз додатак тоничног Бе, они заједно сачињавају потпун доминантни септакорд Ха/ха регије – *фис-аис-цис-е*.

Пример 1:

(Allegro)

Соната оп. 106, Хамерклавир, први став. т. 12–16; Развој прве групе.

Имајући истовремено и улогу доминантине доминанте це-мола (паралелног мола развојног одсека), *фис/гес* ће у преломним тачкама бити прекретница тока Сонате. Вештом игром у преклапању сазвучја удаљених тоналитета гради се климакс прве групе: контрасти у тоналној равни испраћени су наизменичним смењивањем густине фактуре, као и наглим динамичким променама које кулминирају у каскади октава испресецаној сфорцатима, које се на послетку заустављају на доминантном педалу у широком распону фактуре, где музички ток накратко застаје. Овим чином, типично место тензије у оквирима класичне хармоније, употребљено је као одмориште пред нови форте налет, али и као прочишћење од хроматске напетости и судара са елементима ха-мола. Бетовен је тим чином дефинисао своје приоритете на знатно широј скали од класичног извођења сукоба тонике и доминанте, тј. њене субмедијантне замене која непосредно потом следи. Малом секундом, као и њеном инверзијом, септимом – интервалом који садржи највећи степен напетости – бесповратно почиње драматични тонални сукоб, који је само привремено одагнан поновним успостављањем доминанте и краткотрајном појавом тонике. Драматске димензије судара касније су потцртане импотенцијом репризе, која не разрешава тоналне тензије у њиховој потпуности, тиме не испуњавајући свој *резон детр*.

Пример 2:

(Allegro)

Соната оп. 106, *Хамерклавир*, први став, т. 34–37; Модулаторни мост прве групе.

Реминисценција почетних фанфара које моментално модулирају преко трећег ступња са повишеним петим – доминантом Ге-дура – асоцира на знатно компримовану верзију прве групе, овог пута са новим тоналним исходиштем (Пример 2). Модулација путем терце наниже у субмедијантни тоналитет аналогна је дизајну почетног мотива, који такође завршава терцним покретом наниже. Мотив силазних терци сачињава и другу групу, коју у почетку карактеришу пасторални тонови, да би се постепено у разради све више истицале секунде, које постају проминентне и у хармонском току, тако стварајући модулаторни ланац. Нешто касније, карактеристично су потцртане и у пасажу десне руке акцентованим смењивањем сниженог шестог ступња *es* и његовог разрешења у *e*, што непосредно затим бива цитирано и у линији баса:

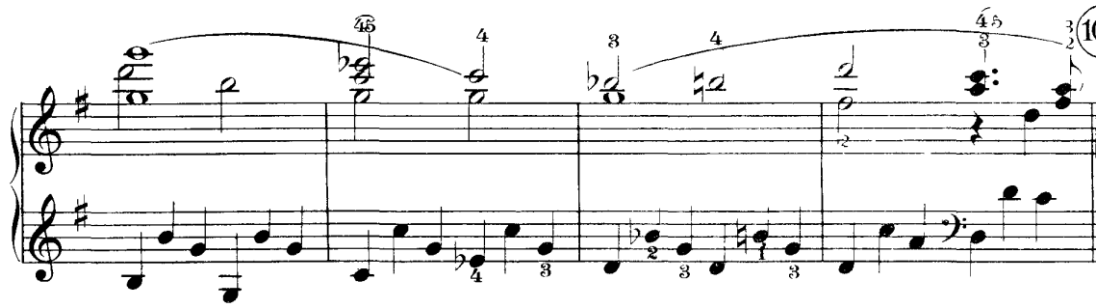
Пример 3:

(Allegro)

Соната оп. 106, *Хамерклавир*, први став, т. 73–75; Развој друге групе, фрагмент.

Пример 4:

(Allegro)



Соната оп. 106, *Хамерклавир*, први став, т. 101–104; Завршна тема, фрагмент.

У завршној теми експозиције означеној *кантабиле*, преливање из *ха* у *бе*, комбинује се са потенцираним присуством сниженог шестог ступња, тиме додатно доприноси аналогији са поступком у првој групи (Пример 4). Оба интервала од структуралног значаја – терца и секунда – мајсторски су уклопљена у завршетку коде: у *прима волти*, унисоним покретом октава навише, каденца Ге-дура намерно је осујећена; прогресијом *ге, а, бе* – уместо очекиваног *ха* – успостављен је тонични оргелпункт који, трајући пуних пет тактова, уз помоћ мотива почетних фанфара у средњем регистру, наговештава неминовност репризе. Насупрот томе, следећи пут ће иста прогресија бити завршена са *ха* – чиме се потврђује Ге-дур – што, иако ни по чему карактеристично, има за ефекат да каденца звучи изненађујуће, имајући у виду *прима волту* (Пример 5). Изостављање репетиција би, стога, било грубо оглушавање о суштински детаљ – сукоб *бе* и *ха* – структурално огољен и потенциран у овим тактовима. Сам начин којим је то постигнуто, донекле говори и о композиторовом лукавству у његовој намери да искључиво музичком логиком извођаче примора да поштују репетиције, тиме уједно лишавајући себе непријатне обавезе да, вршећи евентуалне корекције будућих едиција, дописује претећим словима „*repetizione*“, ¹⁵ попут оних у трећем ставу *Апасионате*.

¹⁵ Ibid., 28

Пример 5:

(Allegro)

1) The trill must not be interrupted, cf Op 53, last movement, mm 485 ff

sempre Ped.

120

Соната оп. 106, Хамерклавир, први став, т. 116–122; Прима и секунда волта.

Развојни одсек доноси згушњавање фактуре уз битне структуралне потресе: кратак модулаторни мост користи мотив фанфара прве теме у пијанисиму, да би након треће секвенце застао у Ес-дуру, где се појављује почетни мотив фанфара из *Прима волте*, којим се иницирала реприза. Фугато развој у Ес-дуру, стога, искључиво користи мотив прве теме, који се путем канонских имитација креће прогресијама терци и њених секстних инверзија, да би после низа модулација и успоравањем хармонског ритма био достигнут климакс у Де-дуру – доминанти друге групе. Међутим, Бетовен на овом месту поново уводи интервал секунде, правећи малу вратоломију неочекиваним повишењем *de* у *dis*, па се терцним покретом наниже модулира у Ха-дур, у чијим оквирима се креће други део развојног одсека који разрађује завршну тему експозиције.

Пример 6:

(Allegro)

ff

dim.

poco ritard.

a tempo

p cantabile

120

Соната оп. 106, Хамерклавир, први став. т. 196–201; Модулаторни пасаж развојног одсека.

Низ канонских имитација прве теме припрема појаву репризе, у први мах је наговештавајући као лажну – у Ха-дуру – међутим, брзим хроматским успоном (или помоћу енхармонске модулације, имајући у виду добро познату недоумицу између *a* и *auc* у линији баса¹⁶), музички ток се враћа у тонични Бе-дур, где реприза започиње. Након појаве почетних фанфара у Бе-дуру, следи други развојни одсек који такође модулира за терцу наниже, у Гес-дур – енхармонску доминанту ха-мола – у који се мотив почетних фанфара непосредно затим транспонује у пуном фортисиму (Пример 7). Реприза тиме очигледно не проналази начин за разрешење тензије, већ је још више продубљује, измештајући прву тему из тоничног тоналитета у – овог пута, Бе-дуру још даљи тоналитет од Ха-дура – ха-мол, црни тоналитет, како сведочи једна Бетовенова бележница. Након модулаторног моста аналогног оном у експозицији, поново се успоставља тонични тоналитет који се неће напустити до краја става. Појава ха-мола дубоко у одсеку репризе, у тој мери представља фундаментално ремећење тоналног баланса става, да се консеквенце те „катастрофе“¹⁷ осећају током целокупног тока *Хамерклавира*. Овај драматични структурални потрес свакако представља интерпретативну кулминацију става, не само до тог тренутка већ, како се испоставља и до самог његовог краја.

Пример 7:

(Allegro)

¹⁶ Дуготрајна контроверза која прати овај пасаж истрајава до данашњег дана. Једна група аутора заступа тумачење да би нехотично изостављеном разрешилом (што је повремено био Бетовенов пропуст, с обзиром да је предзнаке убележавао само на почетку реда) логички био настављен започети хроматски низ и тиме била избегнута неуобичајена нотација чисте квинте као умањене сексте, док други коментатори у енхармонском презначењу виде оригиналност композиторове инвенције у изостављању доминанте пред репризу и наступ тонике. Аргументација донекле претеже на страну *a*, имајући у виду фрагмент из Бетовенове бележнице који је пронашао Густав Нотебом, у којем је оно јасно остављено без предзнака. William S. Newmann, *Beethoven on Beethoven: Playing his Piano Music his Way*. (New York, London, W. W. Norton & Company, Inc., 1991), 32

¹⁷ Ervin Ratz and Marry Whitehall, "Analysis and Hermeneutics, and their Significance for the Interpretation of Beethoven" *Music Analysis*, 3 (1984), 250



Соната оп. 106, Хамерклавиr, први став. т. 162–271. Реприза, фрагмент.

Појава елемената ха-мола у виду структуралне окоснице и у наредним ставовима ретроактивно потенцира важност овог догађаја, преносно говорећи, попут последица неког фаталног чина из прошлости које би прогониле своје протагонисте и њихове потомке до коначног испуњења њиховог фатума. Та су места, стога, увек потцртана и назначена, чиме су јасно одвојена од остатка фактуре. Не одступајући у грубљим оквирима од тоничног тоналитета и тиме остајући у класицистичкој равни, кода, брзим хроматским покретима баса, попут каквог драматског подконтекста, ипак доводи у питање снагу потврђивања тонике, правећи аналогију са догађајима који су јој претходили. Пулсирајућим смењивањем *гес/фис* и *еф*, динамизам континуираног сукоба тоналних светова Бе-дура и Ха-дура/ха-мола истрајава до последњих тактова, чиме се Бетовенов идејни концепт доследно спроводи до краја става, а уједно, слабећи тонику, најављује и у оним предстојећим.

2.3.2. Други став – Скерцо: Асаи виваче

Други став, у форми типичног бетовеновског брзог трочетвртинског скерца, очекивано наставља са истом тоналном клацкалицом; *ха* се релативно дискретно појављује у излагању прве теме, док нешто касније постаје проминентно у склопу доминанте за други ступањ, тј. модулације у непотврђени *це-мол*, па на тај начин остаје да лебди у ваздуху у недовршеној фрази, чиме му се додатно даје на значају. Бетовен се и у овом случају служи истим средствима, па поново користи паузу као моменат тоналне недоумице, експлоатишући је на сличан начин као и у првом ставу. Брзим заокретом модулира се у тонични Бе-дур након којег следи Трио у бе-молу (што подразумева покрет секунде *де, дес*, која ће такође имати своју улогу у трећем ставу), чији фуриозни завршетак (касније цитиран на самом крају сонате), доноси упадљиво подсећање на сукоб *еф* и *гес*. Поновљени први одсек још више замућује тоналну слику Бе-дура ефектом хајдновског типа – црнохуморним „погрешним“ нотама, па се *ха*, градећи интерпретативну кулминацију по аналогији са климаксом првог става,

умножава попут галопирајуће заразе у крешенду, да би последњим тактовима до даљњег било одагнато (Пример 8). У тоналном као и у мотивском смислу, сличности са првим ставом су и више него очигледне: терце су основни елементи свих тема, као и њихових прогресија, док је тонални сукоб *бе* и *ха*, као и њихових доминанти – *еф* и *фис/гес*, поново окосница свих битних догађаја. Бетовен другим ставом не уводи формалне новине, нити покушава да разреши проблеме изазване драмом првог става, већ у мањем опсегу само потврђује оно већ речено.

Пример 8:

(*Assai Vivace*)

Соната оп. 106, *Хамерклабир*, други став. т. 164–175; Кода, фрагмент.

2.3.3. Трећи став – Адађо: Апасионато е кон молто сентименто

Уметнути уводни такт трећег става, следећи хармонску идеју, би нас одвео у паралелни де-мол, међутим, наше изненађење је утолико веће када се испостави да је *цис* – уместо вођице де-мола – заправо пети ступањ фис-мола¹⁸ у који се ненадано приземљујемо:

¹⁸ По запажању Николаса Марстона, трећи став *Хамерклабир* сонате – објективно посматрајући везу завршног акорда другог става и почетне тактове трећег – заправо је написан у погрешном тоналитету. Nicholas Marston, "From A to B: The History of an Idea in the 'Hammerklavier' Sonata" *Beethoven Forum*, University of Nebraska Press, 6 (1998), 97

Пример 9:

Adagio sostenuto. (♩ = 92.)
Appassionato e con molto sentimento

una corda mezza voce

Соната оп. 106, *Хамерклавир*, трећи став. т. 1–3. Излагање прве теме, фрагмент.

У питању је тоналитет такође удаљен за терцу, који продубљује исте тоналне сукобе, будући да је и доминанта Ха-дура/мола. Спори став *Хамерклавир* сонате, који је такође конципиран у сонатној форми са нешто краћим развојним одсеком, пуним акордима у нижем регистру доноси промену звучања, алудирајући на хор мушких гласова уз дискретну пратњу оргуља. Амбијент употпуњује појава две контрастирајуће епизоде анђеоских гласова у регистру сопрана у наполитанској регији Ге-дура, тиме још једном алудирајући на паралелни ха-мол. Интервал секунде у патетичним наполитанским хармонијама, тако истрајава у својој структуралној примени, чиме се задржава тензија која је овим сукобом акумулирана током прва два става. Друго излагање прве теме доноси богату хроматску разраду мелодије десне руке и потенцирану игру *бе* и *ха*, који се међусобно смењују током модулаторног моста до уласка у, за терцу нижи, паралелни Де-дур.

Пример 10:

(*Adagio: Appassionato e con molto sentimento*)

Пример 10. Соната оп. 106, *Хамерклавир*, трећи став. т. 38-40; Модулаторни мост експозиције.

Секунде се нешто касније смењују као претеће пролазнице у басу, као и у дисканту у пасторалној другој теми, не дозвољавајући музици да се превише успава. Овог пута то су *цис* и *де* – енхармонски цитат модулаторне везе краја Скерца и почетка Трија, али и доминанте тоничног фис-мола и наполитанског Ге-дура – тиме правећи очигледну паралелу са појавама *еф* и *гес/фис* у првом и другом ставу, у које ће у репризи друге теме бити транспоновани. Ха-дур ће на кратко зазвучати у завршној групи експозиције, да би у модулаторном току преузео улогу доминанте за други ступањ каденцирајућег паралелног дура. Исто место у репризи ће бити транспоновано за терцу навише, у Ес-дур, правећи аналогију са тоналним светом развојног одсека првог става. Развојни одсек Адађа, силазним терчним секвенцама донекле прави паралелу са канонским развојем првог става, док фактура наглим смењивањем форте и пијано динамике додатно потцртава мотивску и концепцијску истородност Сонате, алудирајући на немир излагања прве групе првог става. Обилујући присуством ха-мола, реприза укршта фактуре оба излагања прве групе, да би нешто касније кода започела поновним излагањем друге теме у Ге-дуру, тиме правећи аналогије са наполитанском епизодом, као и са паралелним ха-молом. Крај става обележава тоналана двосмисленост пикардијске терце, која представља дурско разрешење исто колико и доминанту Ха/ха регије.

2.3.4. Четврти став – Ларго; Алегро ризолуто

Модулаторни, формално слободно конципирани увод четвртог става, означен *Ларго*, подједнако је и прелаз између трећег става и фуге која следи. Уз поновно ослањање на исте мотивске и тоналне елементе, њиме започиње модулаторно приближавање Бе-дуру које почиње од *еф* (*Ларго* је назначен практично *атака* у односу на трећи став, тј. завршно *фис*¹⁹). Разложене октаве кроз целу Бетовенову клавијатуру, за којима следе силазни покрети терци у басу, три пута се прекидају кратким полифоним епизодама, од којих је свака следећа бржа од претходне. Прва, у Гес-дуру, враћа нас трећем ставу, друга у Ха-дуру, поново призива извориште тоналне нестабилности, док трећа у гис-молу, бива нагло прекинута, као да је одбачена у намери да се паралелним молем не потенцира погрешан тоналитет. Поновљеним почетним октавама, овог пута у А-дуру, иницира се кратки и фуријозни климакс након којег се пулсирајуће октаве још једним терчним покретом спуштају на почетно *еф*, које

¹⁹ Испод завршних пауза у последњем такту трећег става, назначено је *tutte le corde* (све жице), тј. без левог педала, што подразумева правовремену припрему пред наступајући *Ларго*.

је, испоставља се, доминанта Бе-дура, чиме коначно започиње *Алегро ризолито* фуге. Тонални однос празних октава почетног *еф* и нешто каснијег *а*, описује управо почетни мотив теме фуге, чиме *Ларго* на најпластичнији начин спроводи пуну тематску кореспонденцију микро и макро плана, док одбачене кратке полифоне епизоде додатно доприносе утиску трагања и коначног проналажења новог полифоног стила, тиме употпуњујући ефекат рађања теме фуге.²⁰ Инкорпоришући терцне покрете, тема фуге наставља да елаборира истоветни тематски материјал који је разрађиван у преходном току Сонате:

Пример 11

(*Allegro risoluto*)

Fuga a tre voci con alcune licenze

Соната оп. 106, *Хамерклавир*, четврти став. т. 15–22; Излагање теме фуге.

У трогласној фуги се продубљује експлоатација терци, па сада и терцна инверзија у виду дециме поприма тематску важност, обликујући главу теме фуге. Тема је слободно изграђена од материјала првог става, али је по опсегу дужа и хроматски засићенија, чему доприноси присуство секунди у репу теме, где се најпре појављује *ха* – убрзо разрешено у *бе* – а одмах потом и *фис* које претходи појави *еф*. Такође, секунде се сажимају у трилер, који је саставни део теме, чиме се декоративни елемент преображава у тематски, што је поступак који ће Бетовен користити и у последњим клавирским сонатама.²¹ Тематизација претходних мотивских и структуралних елемената не заобилази ни паузу, која – претходно коришћена за одвајање

²⁰ Анализирајући *Ларго*, Чарлс Розен у својој књизи *Класични стил* изводи сличне закључке. Розен, *Класични...*, 525-530

²¹ Завршна варијација трећег става Сонате оп. 109 у Е-дуру, најбољи је пример процеса „тематизације“ трилера.

супротстављених секција – сада постаје саставни део теме која је њом вишеструко испрекидана.

Почетна ознака фуге – *con alcune licenze*, превасходно се односи на посебност третмана тематског материјала фуге који је, уз истовремену контрапунктску разраду, подвргнут класичном мотивском раду, чиме је од архаичне форме фуге створен хибрид класичног ронда и слободног низа варијација. Фуга доживљава драматичне промене током своје обимне елаборације, притом се тонално дефинишући на начин аналоган првом ставу – ходом силазних терци, чији ток формира међусобно одвојене секције – истовремено подвргавајући тему мотивским трансформацијама, као и низу контрапунктских метода обраде. Тема и њени контрасубјекти бивају исцепкани готово до непознатљивости техником мотивског скраћивања, док се комбинаториком контрапункталног преплитања постепено открива потпуно нови дијапазон звучања.

Исходиште терцног хода наниже, преко појаве епизоде у Гес-дуру и теме у аугментацији у ес-молу, овог пута је директно у *ха*-молу, у којем се појављује тема у ретроградном, тзв. *рачјем* кретању²² (Пример 12), чијим се наступом досеже до првог, негативног интерпретативног климакса фуге. Применом канкризанског поступка, есенцијални тонални сукоб *Хамерклавира* пластично је одређен као сукоб позитивно-негативног квалитета, односно, симболички посматрано, афирмативних карактеристика, с једне стране и оних поништавајућих, с друге. Тема у ретроградном кретању добија на значају и појавом новог контрапункта, па је овај одсек фуге – упадљив и по преовлађујућој пијано динамици у односу на окружујућу фактуру – формално издвојена целина којом се амплитуда сукоба супротстављених светова *бе* и *ха* уздиже на још виши степен.

²² Драгољуб Шобајић предлаже, уместо устаљеног *кребсгезанг* (нем.), материји *Хамерклавира* можда подеснији израз – *тема у огледалу*. Драгољуб Шобајић, *Слушање замислиеног - есеји из клавирске музике*, „Бетовенова соната *Хамерклавир* оп. 106“ (Цетиње, Музичка академија, 1998), 56

Пример 12:

(Allegro risoluto)

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 150, is marked *sf* and *p*. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system, starting at measure 155, is marked *cantabile* and *tr*. It features a more melodic line with some triplet markings and a *tr* marking at the end. Both systems include detailed fingering instructions for both hands.

Соната оп. 106, Хамерклавир, четврти став. т. 149–157; Ретроградни ход теме у ха-молу.

Ход силазних терци се, након ха-мол секције, наставља све сложенијим имитацијама и мотивском разрадом најпре у Ге-дуру, а затим и у Ес-дуру, где Бетовен прави рез и након кулминације нас уводи, имитацијама мотива главе теме у, за секунду нижи Де-дур, у којем се појављује нова, по фактури контрастна тема слободно грађена од теме фуге, међутим, по карактеру више алудирајући на корал, као и на став *Benedictus qui venit in nomine Domini* из *Missa Solemnis*²³ (Пример 13). Овим чином, осим што се прагматично скраћује пут повратка у тонику (Бе-дур следи за терцу наниже, тј. за још један корак), интервал секунде се преображава од узрочника драматичних тоналних потреса у доносиоца спиритуалног квалитета, градећи други, позитивни климакс става, који успоставља равнотежу са ефектом претходног климакса. Разумљиво, секунда овим гестом не губи на својој хармонској оштрини, али је снага њене сугестије сада потпуно преусмерена, тонално и карактерно указујући на другу тему трећег става. Модулаторне секвенце и бујица хроматског звучања у хистеријском току шеснаестина, готово да су изискивале појаву свог антипода у новој теми, која као да се појављује изван реалног времена које, накратко, каквим провиђењем, изненадно бива заустављено.

²³ Jurgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik 3*, 457, цитирано у Wiliam Kinderman, *Beethoven*. (Oxford University Press, 2009), 232

Пример 13:

(*Allegro risoluto*)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked as *Allegro risoluto*. Above the first measure of the treble staff, there is a circled number '250' and the instruction 'una corda'. Below the treble staff, the instruction 'sempre dolce e cantabile' is written. The music features a melodic line in the treble staff with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a bass line with a prominent '1' at the end. A fermata is placed over the final measure of the treble staff, which is also marked with a circled '250'.

Соната оп. 106, Хамерклавир, четврти став. т. 249–254; Нови тематски материјал.

После овог тематског интермеца, fuga се убрзо враћа у свој првобитни колосек и у тоничну регију, у први мах користећи нову тему као нови контрасубјект, да би се непосредно потом тема појавила истовремено са темом у инверзији, као и темом у ретроградном ходу. Тиме се ретроградни ход одсека ха-мол секције апсорбује у тонични тоналитет, чиме се, такође, тонално рехабилитује, што ствара ефекат заокружења целине, истовремено постављајући овај догађај на место структуралног и интерпретативног врхунца целокупне Сонате.

Стрето, којим се иницира завршетак фуге и који одликује интензивна мотивска разрада и фрагментација мотива теме и контрасубјекта, у свом климаксу, пунктуализујући фактуру бујицом дисонанце, коначно колабира на задржичном умањеном септакорду, чиме се зауставља хармонски ритам, мотивско кретање примирује, а контрапунктско ткиво убрзо долази до свог краја. Завршни тактови последњи пут алудирају на динамизам сукоба *бе* и *ха*, који се смењују у скалама које алудирају на ону с краја Трија, али сада у инверзном кретању наниже. У овом фрагменту још једном је виђена хајдновска игра погрешних нота, па силазни низ после достигнутог *ха* неодлучно застаје, да би након кратке паузе „тачно“ Бе-дур скалом свака сумња била одагнана. Метричким померањем последњег акорда, додатно је потенцирано коначно потврђивање тонике, чиме је пауза као саставни део тематског материјала фуге, још једном потврдила своју важну структуралну улогу.

2.4. Извођачки аспекти *Хамерклавира* сонате

2.4.1. Рецепција *Хамерклавира* сонате у музичкој традицији деветнаестог века

Монументалност пропорција, радикалност композиционог метода и логике, тежина звучача и бескомпромисност пијанистичких решења, дуго су *Хамерклавира* сонату држали подаље од стандардног концертног репертоара. Усмеравајући пуну пажњу на доследност и логику саме процедуре којом је тематски материјал третиран, Бетовен, слободно се може рећи, занемарује идеал звучне лепоте, намећући дисонантност и тежину звучача као унутрашње неопходности. Сложеност фактуре извесно не показује ни мало обзира према пијанистима савременицима, које су махом чинили аматери из редова грађанства и аристократије, као ни према Бетовеновим ученицима, од којих је једино Черни био у стању да овлада изазовима *Хамерклавира*. Комплексност и затвореност формалних начела *Хамерклавира* – „уметничког дела које се дословно бави својом сопственом техником“²⁴ – онемогућила јој је позиционирање у естетици деветнаестог века оличеној у пренаглашеној емоционалности, лабавијој формалној организацији и рапсодичности – што је Бетовен очигледно предвидео напоменувши свом бечком издавачу да ће Соната бити извођена тек педесет година након настанка, што говори да је у потпуности био свестан њеног будућег значаја и улоге коју ће имати у трасирању наступајуће епохе.

Тек осамнаест година након свог настанка, *Хамерклавира* је премијерно извео Лист, у Паризу 1836. године – по Берлиозовом сведочанству, досегнувши највише извођачке висине.²⁵ Чињеница да водећи експонент романтичарских виртуоза и пијаниста-транскриптора, овом приликом није на свој карактеристичан начин мењао партитуру ни у најмањем детаљу – како нам Берлиоз својом белешком преноси – наводи на хипотезу о *немогућности интервенисања* у затвореној форми реда *Хамерклавира* сонате. Као да се том приликом наметнуло унутрашње значење и интегритет *дела* у његовом затвореном, модернистичком смислу, остављајући по страни парадигму *извођача-интерпретатора* деветнаестог века, уобличену управо Листовом делатношћу. Упркос Берлиозовој ентузијастичној критици, Листов пионирски подухват остао је без ширег одјека, не успевајући да Сонату приближи

²⁴ Розен, Класични..., 535

²⁵ “Ниједна нота није била изостављена, ниједна нота није била додата, (извођење сам пратио из нота у својој руци) није била учињена ниједна промена темпа која није била убележена у тексту, није унета ниједна промена, нити је и једна замисао била жртвована или погрешно протумачена“. *Revue et gazette musicale de Paris*, 3, 1837, 198, цитирано у William S. Newman, „Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas“ *The Musical Quarterly*, 58 (1972), 196

ширем аудиторујуму. Ни нешто каснија извођења Кларе Шуман нису подстакла битније промене у том смислу, тако да је шира популаризација *Хамерклавира* започела тек са активношћу фон Билова, чиме су, заправо, потврђене Бетовенове прогнозе.

2.4.2. Проблем метрономизације

Хамерклавир соната је једина клавирска композиција коју је Бетовен метрономски фиксирао уз помоћ Мелцелових метрономских вредности.²⁶ Мелцелов метроном,²⁷ који је почевши од 1812. године био предмет Бетовеновог интересовања, био је корисно средство за превазилажење сталних неспоразума око избора темпа и стајање на пут често грубим извођачким омашкама, чему су традиционалне одреднице за темпо, тзв. *tempi ordinari*, својим посве генералним и често противречним значењима биле, ако не узрочници, онда, свакако, средство ни од какве практичне помоћи.²⁸ Позната Шиндлерова забелешка „Када је било извођено неко Бетовеново дело, његово прво питање је увек било – каква су била темпа?“²⁹ скреће нам пажњу на аспекте извођаштва који су, по њему, Бетовену били приоритетни. Имајући то у виду, недостижност и готово лудост³⁰ метрономских ознака *Хамерклавира* не може да се одбаци као нетачна *a priori*, већ мора да се – без обзира на своју контекстуалну несхватљивост (пре свега у трећем ставу) и аудитивну неразумљивост брзих деоница – преиспита у складу са могућностима расположивих инструмената и сала у којима ће *Хамерклавир* соната бити извођена. У обзир свакако треба узети и лакше дирке Бетовеновог *Штрајхера* и *Бродвуда* у поређењу са данашњим инструментима, пре свега њихов оштрији и разговетнији бас, што *a priori* захтева одређену модификацију звучног баланса. У најмању руку, неопходно је поштовати карактер прописаних ознака (Бетовенов *алегро* никада није и *алегро маестозо*, јер је он ту ознаку увек дописивао када је сматрао да је потребна), као и одржавати однос темпа спољног и унутрашњег става (тј. првог према другом и трећег према четвртном) у релацији два према један, како је њихов међусобни однос оквирно замишљен.

²⁶ A. Eaglefield-Hull, *Beethoven...*, 267

²⁷ После иницијалних сумњи у његову прецизност изречених од стране првог Бетовеновог биографа Шиндлера, доказано је да је Бетовенов метроном био вредносно идентичан савременом. Newman, *Beethoven...*, 85

²⁸ Sandra P Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music*. (Indiana University Press, 1988), 322

²⁹ *Ibid.*, 321, цитирано из Schindler, *Beethoven as I Knew Him*. (New York, Dover Publications, Inc., 1966), 423

³⁰ “Нарочито у првом ставу, зацртани темпо не може бити постигнут, чак ни приближно, ни на једном инструменту у свету, ни од стране једног јединог извођача, па био он и сам ђаво!” Brendel, *Musical...*, 29

2.4.3. Фактуралне и текстуалне појединости *Хамерклавир* сонате

Иако због своје обимности и комплексности *Хамерклавир* соната ни у данашње време не следи за стандардни део репертоара, њено присуство у концертним програмима све мање је преседан и демонстрација пијанистичке супериорности. Концептуално, идејна бескомпромисност процедуре којом је изграђена њена фактура, представља раскид са удвориштвом према недовољно квалификованом извођачу, о чему на комичан начин сведочи анегдота о извесној госпођи која је шест месеци безуспешно покушавала да навежба почетни скок у левој руци³¹ (Брендел ово критично место раздељује између руку, тиме избегавајући ритмичку непрецизност или сасвим изгледан кикс). Фактура *Хамерклавир* сонате обилује великим распонима и скоковима, што је, свакако, једна од основних карактеристика Бетовеновог позног стила; обухватајући распон 'C – f4, као највиши и најнижи тон Сонате, граничи се са крајњим могућностима Бетовеновог Штрајхера. Распони су неретко праћени оштрим динамичким променама које имитирају смењивање оркестарских секција – попут оних у развоју прве групе првог става – чиме је тежина пасажа додатно усложњена; оштро сукобљавање фортисима и пауза са короном, којима се уоквирују и раздвајају секције Сонате, ствара вид интензивне и драматизоване тишине, што је првенствено случај у првом ставу. Потенцирањем широког распона деоница, Бетовен је вршио ефектнију оркестрацију фактуре, која се, услед физичког ограничења извођача, у појединим секцијама фуге повремено редукује на њене реализационо могуће варијанте,³² па се може рећи да спровођење елемената класичне периодичности у фактури фуге, донекле условаља изостанак доследно спроведене линеарности гласова. С друге стране, бројни контрапунктски третмани тематског материјала Сонате – превасходно развојног дела првог става, мостова трећег става и наравно фуге – захтевају пажљиву реконструкцију полифоне архитектонице, уз адекватну артикулацију планова. Смењивање и прожимање полифоне и периодичне фактуре представља својеврсни извођачки изазов, који захтева аналитички приступ и позорност пијанисте. Такође, фактура *Хамерклавира* обилује трилерима, који се појављују најпре у унутрашњем гласу у завршној теми експозиције, као и на одговарајућем месту у репризи и у коди првог става, док се током фуге, у којој представљају тематску компоненту, сходно томе, појављују као један од елемената контрапунктског ткива, што свакако условљава извесне потешкоће у

³¹ Розен, Класични..., 502

³² Бузони је у својој анализи фуге *Хамерклавира*, поменуте деонице фуге реконструисао у њиховом мотивски целовитом облику.

реализацији фуге. У фуги се појављује и тзв. *Бетовенов трилер* (т. 112–114) који подразумева вишеструке и наизменичне трилере у пратећим гласовима, чиме се доводи у питање изводљивост овог фрагмента.

У ознакама за педализацију наилази се на нека од карактеристичних извођачких упутстава *Хамерклавир* сонате, као што су ознаке за отпуштање левог педала, које подразумевају постепен прелаз са једне на две жице, па тек онда на све три жице.³³ Нажалост, на савременим инструментима ово упутство је неизводљиво због техничке немогућности, што с друге стране представља сведочанство о одређеним предностима које је Бетовенов инструмент имао у односу на савремени клавир. У исте предности, такође, спадају и његове лакше дирке, на којима би се са већом лакоћом и поузданошћу могле изводити репетиције у Скерцу, које приметно „не леже“ тежини механизма савремених дирки, као и већ поменути, јаснији звук басовог регистра, који би омогућио разговетност деоница у дубоком регистру. Бројност ознака за леви педал у трећем ставу, одраз је Бетовенове потребе за одговарајућим променама тембра и у том смислу, иако савремени извођачи имају услове да на адекватним клавирима постигну максимални пијанисимо и без употребе левог педала,³⁴ требало би да буду испоштоване. Једно од средстава које је Бетовен имао у виду за постизање изражајне разноврсности је и умерени пад темпа који захтева ознака *еспресиво*³⁵ у теми завршне групе.

³³ Непосредно после ознаке за леви педал *una corda*, у трећем ставу, т. 87–88, појављује се ознака *poco a poco due ed allora tre corde*.

³⁴ Newman, Beethoven..., 251

³⁵ Brendel, Musical..., 35

3. Ф. ЛИСТ: СОНАТА У ХА-МОЛУ

3.1. Идејни контекст и композициони метод Сонате у ха-молу

Својевољним окончањем пијанистичке каријере³⁶ проузрокованим коначном zasiћеношћу тријумфалним успесима које је годинама убирао широм Европе као путујући виртуоз, Лист се 1848. године коначно стационирао у Вајмару. Упркос густом распореду обавеза које је подразумевала његова функција капелмајстора Вајмарске опере, уз редовни педагошки ангажман, Лист је своје стваралачке напоре превасходно усредредио на компоновање. Међутим, ни његово врхунско транскрипторско умеће, ни његова ефектна пијанистичка решења, чијим је патентирањем променио будући ток пијанизма, нису му омогућили довољно флуентности у градњи великих и конзистентних форми – пре свега мислећи на сонатну форму.

Иако Листови експерименти са сонатном формом датирају још из његове најраније младости,³⁷ он је овом облику, током година пропутовања по европским дворovima и салонима, придавао мање пажње, што је била последица његове потребе за истраживањем и креирањем нових, популарнијих жанрова. Сонатну форму је додуше користио у мање опсежним композицијама, као што су етиде бр. 8 у це-молу, затим бр. 10 у еф-молу и бр. 11 у Дес-дуру из збирке *Дванаест великих етида* из 1837. године, – које су задржале тај облик и у коначној, трећој верзији – *Трансценденталним етидама*

³⁶ „Дошло је време да положим своју чауру виртуозности и дам пун замах својим мислима.“ La Mara, ed. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander*, 8, цитирано у Kenneth Hamilton, *Liszt: Sonata in B Minor*. (Cambridge University Press, 1996), 6

³⁷ Њумен наводи податак о више од осам соната, од којих су сачуване само три. Од тога њих је шест било намењено за соло клавир, једна за клавирски дуо и једна за виолину и клавир. Три од пет изгубљених композиција биле су из Листовог најранијег периода (1825. година), док је уз *Данте сонату* и Сонату у ха-молу остала сачувана и Соната за виолину и клавир у цис-молу, писана током 1832-35. године. William S. Newman, *The Sonata since Beethoven*. (The University of North Carolina Press, 1969), 372

из 1851. године. Сонатни елементи су присутни и у „Долини Обермана“, комаду из прве свеске збирке *Година ходочашћа*.³⁸ Обимнија дела писана у сонатној форми датирају управо из вајмарског периода, а *Велики концерт-соло*³⁹ из 1848. године и *Скерцо и марш* из 1851. године, донекле представљају скице за Сонату у ха молу.

Током другог вајмарског периода, проблем сонатне форме, који се намеће као Листова приоритетна амбиција, подразумевао је овладавање методама Бетовенових позних шема и њихову примену у пољу полижанровских фузија које одликују Листов еклектички опус. Проблем сонате, у својој суштини схваћен у Бетовеновом духу, јасно упућује на трагање за кохерентношћу структуре изградњом јединства из различитости, путем међусобног мотивског и тоналног сукобљавања и усклађивања. Идејно-формална целовитост сонатног циклуса, која представља унутрашњу одлику самог музичког ткива, резултат је Бетовеновог метода мотивске и блоковске изградње, који је касније, током деветнаестог века, био опонашан превасходно спољашњим средствима. Типичан узор је била циклична форма, попут, у то време, популарне Сонате оп. 101 у А-дуру. Далеко радикалнији метод представљало је конципирање комплетне тематске материје циклуса од истоветног материјала, повезаног у готово једноставачну структуру, чиме се ступало у поље монотематизма. Прави пример за то је Шубертова *Вандерер* фантазија, којој се Лист дивио и коју је транскрибовао за клавир и оркестар, уједно је користећи и као формални узор за Сонату у ха молу. Листов монотематизам, који је идејни производ учвршћивања основних начела Бетовенове мотивске технике, својим даљим развојем у моделирању сонатне форме, природно се обликовао по узору на Бетовенова формална начела; у том смислу, код Сонате у ха-молу препознаје се структура *двоструке функције*,⁴⁰ претходно примењена у финалу Девете симфоније: Овај сонатни став који глобално представља сонатни облик, упоредном унутрашњом поделом на сонатни *алегро*, *скерцо*, спори став и финале, у себи инкорпорише и комплетан сонатни циклус. Унутрашња потреба структуре сонатног става да се групише по контурама сонатног циклуса, узрокована је истовременим процесом усложњавања мотивског рада којим се постиже све већа референтна моћ мотивско-тематских елемената. Пресликавање веће шеме у другу мању, стога, представља природну последицу процеса усложњавања разраде самог материјала. Четврти став Девете симфоније почиње

³⁸ Прва верзија „Долине Обермана“ из збирке „Албум једног путника“, монотематски је грађена, правилна сонатна форма, за разлику од коначне, неправилне верзије.

³⁹ Ова композиција је, пре свих других, у тематском и концептуалном оквиру, претеча Сонате у ха-молу.

⁴⁰ Овај термин први пут употребљава Њумен у својој анализи Сонате у ха-молу. Newman, *The Sonata...*, 360

концизним излагањем тема свих претходних ставова пре него што започне елаборацију сопствене теме, што подсећа на тематски пролог Сонате у ха-молу. *Ода радости* се касније трансформише у наредне теме става, што делује као типичан листовски монотематски поступак. Такође, модел *двоструке функције* је донекле испробан и у симфонијским поемама из вајмарског периода – „Оно што се чује на планини“ и „Идеал“.⁴¹

Једноставачна структура Сонате у ха-молу инкорпорише сонатни циклус, са уочљивим али не и увек јасним разграничавањем секција сонатног *алегра*, спорог става (који је у сонатном облику првог става, тј. са развојним делом), *скерца* и финала, који се смењују тим редоследом, у оквиру неконвенционалног сонатног става проширених пропорција. Шема сонатног облика паралелно је конципирана са подједнако нејасно разграниченим одсецима у оквиру традиционалне сонатне шеме. Највеће недоумице изазива покушај да се разлучи место и улога фугата (скерца сонатног циклуса) – било као почетка репризе (у „погрешном“ тоналитету – бе-молу), било као завршног одсека развојног дела. Недоумице у случају инсистирања на прецизном формалном дефинисању секција Сонате су незаобилазне, с обзиром на компромисна решења која изискује оперативност њене *двоструке функције*. У том смислу, Лист не одступа од идеја нове немачке школе, по чијем становишту иновације на пољу традиционалне форме представљају прогресивне елементе и будуће факторе напретка. Бетовенова достигнућа су овим схваћена пре као путокази него као формуле, који су, међутим, имали немерљив значај: „За нас музичаре, Бетовеново дело је стуб од дима и ватре који је синове Израела водио кроз пустињу – стуб од дима који нас води дању и стуб од ватре који нас води ноћу – *да бисмо могли да напредујемо и дању и ноћу*“.⁴²

3.2. Приказ структуре Сонате у ха-молу

Лист се посветио раду на Сонати у ха молу током друге половине 1852. године, а Соната је завршена 2. фебруара 1853, како пише на манускрипту. Посвећена је Роберту Шуману у знак захвалности за Шуманову посету Фантазије оп. 17 Листу. Соната у ха-молу, као једина Листова композиција која носи тај наслов, у много чему сумира његов однос према клавиру, што поткрепљује чињеница да је, завршивши је, сву своју пажњу посветио симфонијској музици. Њена једноставачна форма је заснована на пет главних

⁴¹ Симфонијске поеме *Ce qu'on entend sur la Montagne* и *Die Ideale*, проширене су сонатне форме, од којих је *Die Ideale*, употребом спорог става и скерца, формално веома сличан Сонати у ха-молу.

⁴² La Mara, ред. *Letters of Franc Liszt vol. I*, 151, цитирано у Hamilton, Liszt..., 8

тематских стубова, међусобно повезаних мотивским сличностима, које се најочитије примећују у свеprisутном интервалу септима, поновљеним нотама и паузама:

Пример 14:

The musical score consists of four systems of piano music. The first system (measures 1-6) is marked 'Lento assai' and 'p sotto voce'. The second system (measures 7-11) is marked 'Allegro energico'. The third system (measures 12-16) is marked 'f marcato'. The fourth system (measures 17-20) is marked 'p agitato'. The score shows a variety of rhythmic patterns and dynamic markings, illustrating the development of three themes.

Соната у ха-молу, такт 1–20. Излагање прве три теме.

Три прве молске теме излажу се једна за другом у прологу, док преостале две дурске теме чине климаксе великих одсека. Њихова разнородност се читава пре свега у трансформационим квалитетима прве три теме, док преостале две, својим статичним појавама обављају улогу граничника на макро плану, контрастирајући једна другој по динамичком опсегу. Њихова каснија мотивска разрада у техничком смислу је бетовеновска, док су интензивна драматизација и разноврсна карактеризација тематских појава, типично листовске. Монотематска метода је основно средство изградње музичког ткива, па су чак и пратећи пасажии изграђени од тематског материјала – углавном инверзијама друге теме. Концизност излагања прве три теме подсећа на презентовање актера каквог драмског комада чији ће бити протагонисти,

уједно наговештавајући предстојећи заплет. Улоге су подељене, а о њиховој судбини ће убрзо бити одлучено – ово би могао да буде идејни мото пролога Сонате.

Прва тема означена *Ленто асаи* сачињена је од медитативних и уједно претећих силазних скала, прво у фригијском, а затим у циганском модусу,⁴³ у *пијано* динамици, које су пропраћене појавом поновљених *ге* октава испрекиданих паузама. *Ге* октаве нагло прерастају у *Алегро енерџико* – драматични *фортисимо* наступ друге теме, па након акцентованих задржица два пута колабирају у умањени септакорд, тиме први пут сугеришући тонични ха-мол. Завршни тон *аис* постаје почетни тон треће теме, која карактеристичним поновљеним нотама⁴⁴ и умањеним септакордом, сада у ходу навише, уноси потребну дозу напетости пред наступ главног таласа разраде прве групе. Потврђивање тоничног тоналитета је одложено краткотрајним излетом у повишену горњу медијанту – Ес-дур – коју Лист иначе често користи за регију друге групе, међутим, сада истакнуту само на неколицини кључних места. Друга група Сонате традиционално је смештена у паралелни дур, чиме се балансирају друга тонална одступања, пре свега у припреми репризе. Након тога, следи развој главне симфонијске идеје – како то формулише Брендел,⁴⁵ која заједничким наступом друге и треће теме, сада у међусобној конверзацији, балансира на ивици сукоба. Прва тема се појављује нешто касније као унутрашњи глас у салви дуплих октава, које поново воде у краткотрајни наступ Ес-дура, да би нешто касније пуну улогу одиграла у модулаторном мосту и припреми наступа друге групе, тј. четврте теме у паралелном Де-дуру. *Грандиозо* је ознака која у потпуности пристаје помпезној акордској фактури која подсећа на Мајерберове *Хугеноте*:⁴⁶

⁴³ Такозвана мађарска циганска лествица коју је користио Лист подразумева природну молску лествицу са повишеним четвртим ступњем.

⁴⁴ *Hammerschlag* (нем.) – Ударац чекића – опис је који Лист користи за трећу тему Сонате у писму Луису Келеру. La Mara, ed. *Letters of Franc Liszt vol.I*, 157, цитирано у Hamilton, *Liszt...*, 35

⁴⁵ Alfred Brendel, *Music Sounded Out*. (London, Robson Books, 1990), 174

⁴⁶ Hamilton, *Liszt...*, 52

Пример 15:

Соната у ха-молу, такт 105–113; Четврта тема, почетак 4. теме.

Након краћег развоја карактерно трансформисане прве теме, улазимо у лирични свет преображене треће теме, можда и најфасцинантније мотивско-тематске манипулације Сонате, на шта је Лист вероватно био поносан. Њена појава у другој групи је до те мере карактеристична, да је у неким анализама Сонате класификована као засебна тема – пета по реду.⁴⁷ На предстојећу разраду друге групе се надовезује и разрада прве две теме, путем виртуозних пасажа и октавних каскада, који се смењују у пуном дијапазону динамичких и драматских контраста и карактеризација. Завршна тема има исходиште у лажној репризи у еф-молу, којим започиње *речитативо* одсек – први део развојног одсека који разрађује све теме, док се друга тема излаже у инверзији. Након оргелпункта на *ха*, уместо очекиваног наступа е-мола, модулира се у Фис-дур и започиње други део развојног одсека – лагани, сонатни став – који излаже пету тему, слободно грађену од материјала друге и четврте теме (Пример 16). *Анданте*

⁴⁷ Алфред Брендел заступа такво гледиште. Brendel, Music..., 175

состенуто лаганог става доноси потпуну промену атмосфере која се прелива између религиозног и сентименталног. Доминантни Фис-дур се петом темом први пут успоставља у дотадашњем току Сонате, међутим због опсега претходних тоналних екскурзија, неоптерећен је својом функцијом у оквиру тоналитета, па делује као изоловано звучно острво.

Пример 16

Соната у ха-молу, такт 329–341; Пета тема, фрагмент.

Минијатурни сонатни облик за другу тему користи варијанту треће теме која се појавила у излагању друге групе, сада још удаљенијег и суптилнијег звучања. Његов бомбастични развојни део користи све четири теме експозиције, а након октавних каскада праћених акордском масом четврте теме, којима реплицира друга тема у деоници баса, нагомилана тензија се у драматичном климаксу „топи“ са наступом репризе пете теме у краткотрајном *фортисиму*, који се убрзо претвара у нежност,⁴⁸ чиме се будући ток става враћа својој почетној атмосфери. Овај моменат, свакако представља најистуренију кулминативну тачку Сонате. Убрзо потом, клизећи нејасном ивицом између јаве и сна, колористична кода спорог става, инверзијама друге теме, потврђује тонични Фис-дур, којим започиње друга лажна реприза – фугато, тј. трећи део развојног одсека (Пример 17). Својом тоналном одређеношћу (смештањем у паралелни мол претходне секције – бе-мол), скерцо сонатног циклуса представља последњи део развојног одсека, међутим, у тематском смислу он је почетак репризе, јер користи другу и трећу тему као сопствену, док се прва тема, такође, провлачи у унутрашњем гласу полифоне фактуре.

⁴⁸ Ibid., 178.

Пример 17

460 *Allegro energico*

465

Соната у ха-молу, такт 460–469; Фугато, фрагмент.

Посебност места и улоге фугата, заправо је и његова структурална улога, додатно истакнута мистериозном, пригушеном, али и претећом атмосфером. Вештим укрупњавањем фактуре, музички ток се спонтано враћа у класичне симфонијске оквире, а након инверзије теме фугата, поновном појавом повишене горње медијанте, као и дословним понављањем такозване главне симфонијске идеје експозиције, започиње и тонална реприза. Прекомпонована разрада, наглим прекидом секвенци и променом регистра, води у тоничну репризу лажне репризе фугата, а затим и наступ четврте теме у тоничном тоналитету. Градећи климакс пред последњи, френетични наступ четврте теме, кода уз каскаду октава враћа и прву лажну репризу у тонични тоналитет, чиме реприза разрешује тоналне тензије и испуњава своју традиционалну улогу, након чега Лист одмах прави рез. Оригинални бравурозни завршетак у претежно акордској фактури, у последњој ревизији је одбачен зарад репризе пете теме *Анданте sostenuto* лаганог става у тоничном Ха-дуру. Након тога, три теме из пролога излажу се инверзним редоследом, а три умањена акорда која су из експозиције водила у лагани став, сада у чистом сазвучју Ха-дура потврђују тонику, лебдећи у дисканту. Тиме прва тема заокружује Сонату, која завршава исто као што је и започела – паузом.

3.3. О питању програмности

Потенцијална скривена програмност за којом је можда и пречесто трагано и која је Сонати у ха-молу традиционално приписивана од тренутка њеног настанка, увек је била примамљив предмет интересовања извођача и критике. Упркос њеном наслову

Соната, којим је недвосмислено одређена као форма апсолутне музике, али и очито спекулативним изворима таквих тврђења, идеја о њеном скривеном програму опстала је до данашњег дана. Ширење разних скривених фабула, највећим делом је заслуга управо Листових ученика, који су својим едицијама Сонате⁴⁹ томе увелико допринели. Њихова идејна решења овог такозваног проблема типично су посезала за делима класичне литературе – као што су Милтонов *Изгубљени рај*, или, још увек најпопуларнији – Гетеов *Фауст*.

Готово је непотребно рећи да, уколико је Лист желео да Соната има програм,⁵⁰ он га не би безразложно скривао и свакако би га на одређени начин назначио. Листово хватање у коштац са сонатном формом подразумевало је и овладавање овом најкохерентнијом структуром и оличењем апсолутне музике. Консеквентно, то је проузроковало одређени заокрет у његовој композиционој поетици, који је, услед одређене дозе инертности извођача и аудиторијума, често недовољно разумљив. Избегавање програмског садржаја од стране композитора, који је програмску музику пропагирао и бранио својим ликом и делом, очекивано побуђује још веће интересовање за оно тајанствено и херметично што би у њој евентуално лежало, попут каквог вандимензионалног кључа којим би се отворио њен такозвани садржај. Алтернативно, може се прихватити могућност да је то чак био део Листове стратегије помоћу које би Сонату популарисао. Упркос његовој мањој или већој практичној и интерпретативној применљивости,⁵¹ Сонати у ха-молу програм није потребан, јер њена формална динамика, високом изражајношћу своје тематске и тоналне разраде, у потпуности постиже ефекте драмске радње искључиво музичким средствима. Соната у ха-молу је, безпоговорно, жанр апсолутне музике; њена идејна инвентивност је сведочанство Листовог мајсторства у овладавању сонатном формом у свом најкреативнијем виду.

3.4. Извођачки аспекти Сонате у ха-молу

Лист је, у циљу извођења тематских трансформација Сонате, употребио све пијанистичке ресурсе које је имао на располагању – од најситније, перличасте технике

⁴⁹ Зауер, Да Мота, Д'Албер, Розентал и Јозефи, објавили су своје едиције Сонате са одређеним програмским алузијама и објашњењима.

⁵⁰ Лист је другу тему Сонате доводио у везу са Колиновим *Кориоланом*, судећи по биографу Лине Раман. Овај податак не подразумева проналазак елемената програмског садржаја Сонате, већ говори о Листовој уметничкој ширини и образовању, као саставном делу његовог методолошког приступа у креативним радионицама са талентованим ученицима. Lina Ramann *Liszt Pedagogium* vol. 5, 3, цитирано у Hamilton, *Liszt...*, 35

⁵¹ Брендел прагматички закључује, да што се њега тиче, фаустовска тематика у интерпретативном смислу, једноставно, функционише, без обзира на њену упитну веродостојност. Brendel, *Music...*, 175

у хроматским и алтерованим лествицама, преко пасажа у двохватима са позиционим пребацавањима у брзим следовима, до густе акордике, октавних каскада и скокова: најшири опсег пијанистичких *техничких формула*,⁵² употребљен је у циљу трансформација тематске грађе у најразноврсније варијанте фактуре широког опсега карактеризација. Тако, исти тематски елементи граде фактуру која се преображава од периодичне, квази симфонијске, у вокално-инструменталну, фактуру арије и њену камерну пратњу, уз брилијантне украшавајуће пасаже, оркестарске тутије, речитативо секције, као и коралну фактуру – заједно чинећи Листов оригинални пијанистички идиом. Разноврсност фактуре Сонате у ха-молу нешто је с чиме извођач свесно мора да се носи; она подразумева интимност са специфичностима стилско-жанровских одређења, коју у интерпретативном приступу, захтева свака од поменутих секција. Из одговарајућег третмана њихових особености произлазе интерпретативни односи темпа, мера рубата или његово одсуство у појединим секцијама, као и динамички односи, врсте артикулације, педализација, па и сама карактеризација, за чију је реализацију, подразумева се, неопходна највећа могућа динамичка и тонска разноврсност.

Смењивања фактуре на логичан начин прате шему макро плана и генерални музички ток Сонате, чврсто раздвајајући и заокружујући одсеке. Лажна реприза – фугато одсек, који карактерише контрапунктска линеарност, тек са повећавањем динамичког опсега прераста у периодичну, симфонијску фактуру, која твори излагање прве групе и њену тоналну репризу, која након тога следи. Сходно томе, важан интерпретативни аспект Сонате представља мапирање свих мањих и већих климакса, као и одговарајућих антиклимкса валовитог и хетерогеног ткива Сонате. Као што је већ речено, у случају Сонате у ха-молу, класична сонатна форма компромисно је уклопљена у сонатни циклус, што свакако представља чињеницу и од интерпретативног значаја; проширеност развоја друге групе, изолованост спорог става и коде, као и двосмисленост фугата, својим структуралним улогама доприносе остваривању укупне музичке поруке Сонате, у зависности од тумачења њихових улога у целини композиције. Омогућавајући извођачу веће интерпретативне слободе у третману такозваних ставова на овај начин, истовремено се намеће и неопходност њиховог чвршћег међусобног повезивања у кохерентну једноставачну целину.

⁵² Овај термин уводи и анализира Д. Шобајић. Драгољуб Шобајић, *Франц Лист – стваралац и извођач*. (Друго изд. Београд, Факултет музичке уметности, 2001), 65

Нотација аутографа Сонате у ха молу сведочи о неочекиваној идејној и формалној прегледности већ у почетним фазама рада.⁵³ Ретке недоумице постоје само код неколицине детаља, као што су почетне *ze* октаве, изнад којих Лист пише кукице, а које у шубертовској и бетовеновској традицији подразумевају уобичајен стакато, за разлику од пицката, како се ово место често интерпретира.⁵⁴ Такође, треба имати у виду и понекад пренебрегнуту разлику између ознака за извођење за октаву ниже од октавног удвајања у басовој деоници – ова друга је у појединим едицијама Сонате погрешно тумачена, иако се управо њом Соната затвара.⁵⁵

Соната у ха-молу је устаљен и популаран део пијанистичког репертоара, иако након њеног премијерног извођења, које је приредио Ханс фон Билон у Берлину – на Моцартов деведесет осми рођендан, 27. јануара 1854. – према њој није исказано скоро нимало одушевљења. Њена формална неортодоксност, романтичарска каприциозност и рапсодичност згражавала је Клару Шуман, која је Сонату чак назвала застрашујућом, док је младог Брамса, по свему судећи, оставила равнодушним.⁵⁶ Роберт Шуман, нажалост, никада није чуо композицију која му је била посвећена, јер је у време њеног настанка, нажалост био хоспитализован у менталној установи. Вагнер је био међу реткима који су јој се безрезервно дивили, чувши је у извођењу Карла Клиндворта.⁵⁷ За њену каснију популаризацију заслужни су, пре свих, Артур Фридрих, који је Сонату више пута изводио у Европи и Америци, током осамдесетих и деведесетих година деветнаестог века, као и већина осталих Листових ученика, који су, такође, издали своје едиције Сонате у ха-молу.

⁵³ Аутограф је доступан у едицији Henle.

⁵⁴ Кукице које се појављују напоредо са тачкицама, у савременим издањима Бетовенових и Шубертових соната, уобичајено су представљене тачкицама, због њиховог истоветног значења. У Шенкеровом издању Бетовенових соната, напротив, недоследности су решене кукицама. По сведочењу Лине Раман, почетне октаве у Листовој Сонати, требало би да звуче попут пригушеног звука тимпана. Ramann, *Liszt...*, цитирано у Hamilton, *Liszt...*, 34

⁵⁵ Ова недоумица најпрецизније је решена у едицији *Neue Liszt-Ausgabe*, где су ова места коректно исписана.

⁵⁶ Hamilton, *Liszt...*, 66

⁵⁷ Клиндворт је Сонату извео у Вагнеровом присуству, приватно, 5. априла 1855. године, у Лондону. *Ibid.*, 69

4. А. СКРЈАБИН: СОНАТА БР. 5 ОП. 53

4.1. Идејно-формални контекст Пете сонате

Пета соната настала је у силовитом налету креативности, током композиторовог боравка у Лозани, у Швајцарској, 1907. године – завршена је за само шест дана и по многим својим карактеристикама представља прекретницу у Скрјабиновом клавирском стваралаштву. Наглашена формална чврстина и тематска прегледност њене једоставачне структуре употпуњена је провокативношћу једног посве новог хармонског света, што ће убрзо прерасти у препознатљиве атрибуте Скрјабиновог позног стила. Пета соната спада у групу композиција краткотрајног средњег, тј. прелазног периода између ране фазе – под јаким утицајем руске националне школе и Шопена – и позног периода, у којем доминира смели индивидуализам хармонског језика, који се граничи са атоналношћу.

Насупрот Шенберговој специфично музичкој методи, базираној на бројчаним комбинацијама дванаестонске лествице, хармонска компонента Скрјабинове музике свој развој дугује превасходно утицају ванмузичког контекста: Скрјабин је музичку материју прожео идејама митолошке, мистично-филозофске садржине, из чијег су контекста значења проистекли карактеристични скрјабиновски мотивски и хармонски обрасци. С тим у вези, евидентан је снажан утицај руског максимализма,⁵⁸ уочљив у идејама идеја руских словенофила и религиозних филозофа,⁵⁹ симболиста,⁶⁰ затим

⁵⁸ По Тарускину у питању је „...радикална интензификација средстава према прихваћеним или традиционалним крајевима (или барем према крајевима који се на тај начин могу приказати). Због тога је модернизам из периода од 1890–1914. можда најбоље окарактерисан као максимализам.“
<http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-001003.xml>

⁵⁹ Реч је о руском мистику-филозофу Владимиру Соловјову.

Шопенхауера и Ничеа, а потом и теозофске доктрине⁶¹ – овде наведених хронолошки – на Скрјабинову поетику, тако да у његовом опусу можемо пратити формирање и развој карактеристичних мотивско-хармонских матрица – тј. музичких *мотива-симбола* – који, понашајући се попут референтних јединица, граде један шири музичко-идејни контекст. Симболизам Скрјабинових дела може бити схваћен и као митски, јер својом структуром и значењем испуњава захтеве онога што Тараста назива митским стилем у музици.⁶²

Епиграф Пете сонате⁶³ представља фрагмент из *Поеме екстазе*, односно текстуалног додатка истоименој симфонији, написаној непосредно пре Пете сонате, чиме су ове две композиције доведене у исти духовни и митски контекст. Нео-митологизам⁶⁴ Пете сонате, у слободном тумачењу дочарава и провоцира имагинарне епизоде космичког стварања и разарања, суптилност и неутољивост људске чежње, као и снагу вере у духовно спасење, док сами епилог Сонате описује чин вртложења, било оног дервишког или космичког, које екстатичним⁶⁵ заносом досеже више егзистенцијалне димензије. Ово потцртавање ванмузичког „садржаја“ не представља покушај да се конструише наратив Сонате, већ се ослањањем на специфичности структуре мотива и тема, као и на појмовни контекст и упутства Скрјабинових карактерних ознака, једноставно уважавају инхерентни атрибути Скрјабинове партитуре. Скрјабинови *мотиви-симболи* се условно могу довести у везу са доменом

⁶⁰ Круг руских симболиста је у Скрјабину – који је иначе био члан те групације – видео пророка и демидурга. Последње две године Скрјабиновог живота обележило је дружење са песником и мистиком, Вјечеславом Ивановим, експонираним чланом тог круга руске интелигенције.

⁶¹ Теозофија је мистичко-езотеријска доктрина која се крајем деветнаестог века проширила у Русији и на Западу. У питању је вид синкретизма тибетанског будизма и хиндуизма, као и неких хришћанских концепција, које између осталог подразумевају егзистенцију духовно надмоћних индивидуа које управљају еволуцијом човечанства. У том смислу, донекле је могуће повући паралелу између теозофије и концепције Ничеовог надчовека.

⁶² Eero Tarasti, *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth and Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* (The Hague, 1970), 68, цитирано у Susanna Garcia, „Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas“ *19th-Century Music*, 23 (2000), 300

⁶³ Призивам вас у живот, о тајанствене силе!

Вама, уроњеним у мрачне дубине

Духа Створитеља, плашљивим зачецима живота,

Ја сада дарујем смелост!

(*Поема екстазе*, фрагмент)

⁶⁴ По Викторији Адаменко, нео-митологизам подразумева новостворени, витални и културно инспиративни концепт насупрот увреженом појму мита који захтева демистификацију; нео-митологизам је више тренд него уметнички покрет у конвенционалном смислу. Присутан је у делима Шенберга, Скрјабина, Стравинског, Хиндемита, и других. Victoria Adamenko, *Neo-Mytologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. (New-York, Pendragon Press, 2007), 2

⁶⁵ Старогрчки појам *екстаза* подразумева излажење изван ограничења сопства. Скрјабин је концепт екстазе највероватније преузео преко Ничеовог дела *Рођење трагедије*. Он је код Скрјабина близак појму *катарзе* – *прочишћења* – аристотеловском циљу античке драме, што је такође један од атрибута Пете сонате.

програмског, али само као елементи симболичког поретка. Симболизам Скрјабиновог музичког језика углавном користи карактеристичне и типске мотиве,⁶⁶ јасно препознатљиве у Петој сонати:

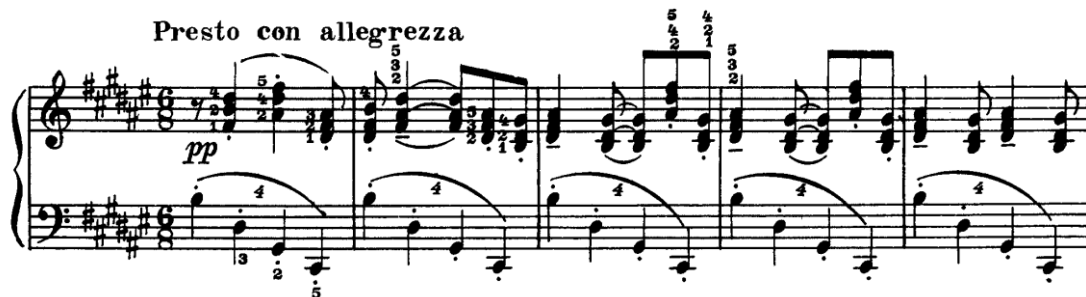
1. *Мотив узлета*, који је присутан у првој теми увода и првој теми експозиције (прва тема увода у свом наступу у развојном делу, означена је *воландо*⁶⁷) карактеришу брза темпа, полиритмија, кратке нотне вредности у узлазном покрету, као и узлазни хармонски смер кретања (примери 18 а и 18 б). Овај мотив представља позитиван, мушки пол.

Пример 18 а:



Пета соната, т. 9–12; Прва уводна тема, фрагмент.

Пример 18 б:



Пета соната, т. 47–51; Прва тема, фрагмент.

2. *Мотив вечног женског*,⁶⁸ који обликује друге теме увода и експозиције, карактеришу лиричност, спора темпа, хармонско осциловање између структуре

⁶⁶ Студија Сузана Гарсија послужила је као модел у овој класификацији. Garcia, Scriabin's ..., 277–289

⁶⁷ Volando (ит.) – летећи

⁶⁸ Овај Скрјабинов мотив, по својој хармонској структури, сличан је Прелудијуму за први чин *Тристана и Изолде*. У ширем контексту Скрјабиновог симболичког језика, представља човечанство у његовој жудњи за божанским, мушким принципом. Спој ова два принципа омогућава жељену екстазу.

мистичног акорда⁶⁹ и доминанте функције, као и мелодијски покрет навише, уз хроматску презасићеност (примери 19 а и 19 б). Овај мотив представља негативан, женски пол.

Пример 19 а:

Пета соната, т. 13–16; Друга уводна тема, фрагмент.

Пример 19 б:

Пета соната, т. 12–123; Друга тема, фрагмент.

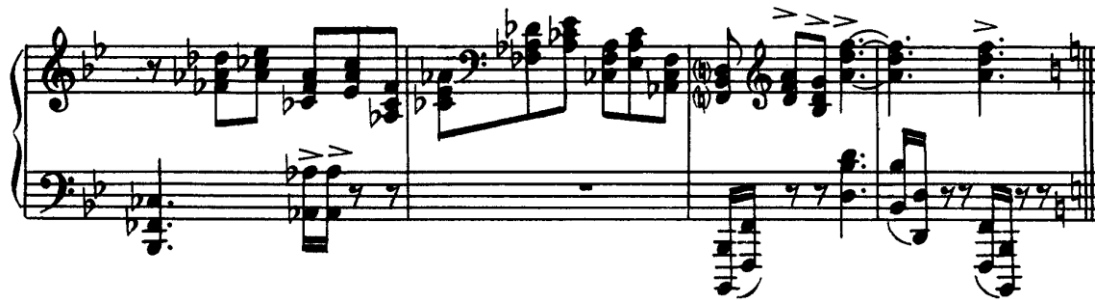
3. *Фанфарни мотив*,⁷⁰ који се појављује у разради прве теме експозиције, као и у њеној кулминацији у завршној групи, карактерише брзак покрет узлазне квинте, најчешће у доњем регистру, али и у деоници сопрана у кулминативним тачкама означеним *империозо* (Пример 20). Овај мотив такође се појављује и у епилогу коде, а по свом одређењу је ближи мушком полу.

⁶⁹ Скрјабинов синтетички акорд који је на Западу познат као *Мистични акорд*, у руском говорном подручју познат је као *Прометејски акорд*. Као базу користи француски сектакорд уз додате алтероване кварте. Иако је квартног склопа, ретко се среће нотиран прецизно на тај начин. Један од примера управо је у *Петој сонати* – на почетку другог дела развојног одсека, такт 263. Артур Иглфилд-Хал разјашњава његову структуру помоћу аликвотног низа: по његовом тумачењу, Скрјабин користи дисонанце из аликвотног низа које слободно распоређује по квартама, на тај начин формирајући овај акорд. Више о томе у А. Eaglefield-Hull, *A Great Russian Tone-Poet Scriabin*. (London, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., Ltd., 1927), 101-115

⁷⁰ По Бауерсу, фанфарни мотив представља „аутократски зов небеса“. Faubion Bowers, *Scriabin I*, цитирано у Garcia, *Scriabin's ...*, 290

Пример 20:

(*Presto tumultuoso esaltato*)



Пета соната, т. 153–156; Завршна група, фрагмент.

4. *Мотив вртложног плеса* означен *вертиђинозо кон фуриа*, који је препознатљив у припреми наступа коде, карактерише репетитивни хроматских покрет, који узлазним секвентним кретањем, након појаве варираног мотива трубе означеног *кон луминосита*,⁷¹ сликовито дочарава пад у мистички транс дервишког плеса – што експлицитно сугерише ознака *естатико* у коди (Пример 21). Полно одређење му је недефинисано, јер представља спој мушких и женских карактеристика.

Пример 21:

(*Allegro*)



Пета соната, т. 411–415; Реприза: Развој мотива завршне групе, фрагмент.

Редослед наступа карактеристичних мотива-тема Сонате потцртава концепцију бинарне опозиције: *мотив летења* обликује прве теме увода и експозиције, *мотив вечитог женског* обликује друге теме увода и експозиције, док *фанфарни мотив* обликује кулминацију излагања прве теме, завршне групе, као и епилог коде. Прегледност ове шеме практично не може бити већа, чиме се постиже пуна заостреност бинарне опозиције, што по Леви-Штросу представља главно својство

⁷¹ По сведочењу Бориса де Шлецера, Скрјабин је сугерисао Липајеву „... када слушаш *Екстазу*, гледај право у око сунца“ (sic). Faubion Bowers, *Scriabin II*. (Токуо, Kodansha International, 1969), 135

митолошког начина размишљања.⁷² Груписање тема Сонате, као што је већ приказано, тако се може представити у паровима позитивно/негативно, мушко/женско и сл. Поредак бинарне опозиције подразумева и појаву измирујућих елемената, чијом ће активношћу она коначно бити разрешена. Скрјабин ту врсту динамике спроводи уз помоћ карактерних преображаја других тема Сонате – најпре наступом друге теме експозиције у развојном делу, а затим и наступом друге теме увода у коди. Трансформацијом првобитног *мотива вечитог женског* у његову карактерну супротност, спроведен је типичан поступак листовског монотематизма, у истој шеми опонашан и од стране Чајковског, Рахмањинова и других аутора руске националне школе. Ознаке *кон луминосита* и *естатико*, употребљене у овом контексту, својим значењем имају важну улогу у реализацији митолошке радње: Протоком Сонате, негативна, људска димензија све више се преображава, приближавајући се позитивној, космичкој димензији, све до коначне екстазе. У епилогу коде појављује се прва уводна тема, којом се фабула заокружује и чиме се почетна супротстављена начела међусобно усклађују. Упркос драстичном карактерном преображају друге уводне теме, постигнутом крајњим увећањем волумена звучности и максималним интензивирањем хармонске заштрениости, доследност њеног формалног обрасца задржава њене квалитативне карактеристике до самог краја. Тематска фузија, стога изостаје, па се стиче утисак да људска димензија, заправо, достиже космичке димензије.

4.2. Приказ структуре Пете Сонате

Формални план Пете сонате саграђен је на динамици тематско-мотивских и хармонских судара, што подразумева концепт фиксираних супротности тема експозиције и тема увода Сонате. Традиционални тематски контраст прве и друге сонатне групе тиме се потенцира паралелним процесом који се дешава у уводу, тако да је прва тема увода пандан првој теми експозиције, као што је и друга тема увода пандан теми друге групе експозиције. Завршну групу сачињавају мотиви контрастних динамичких карактеристика и праваца интервалских покрета, који се на почетку завршне групе крећу ка нижем, а на самом њеном крају, ка вишем регистру. Ефектност и драматичност сучељавања контрастних тематских елемената свој успех дугује мотивско-тематској јасноћи и њеној фактуралној прегледности, па се Скрјабин,

⁷² Овај концепт антрополошког структурализма разрађен је у Леви-Штросовим капиталним делима *Митологије* и *Голи човек*.

потенцирањем њиховог сукобљавања уз максималну међусобну диференцијацију, декларише као традиционалиста у свом виђењу дијалектике сонатне форме.

Скрјабин, своју једноставачну концепцију – која ће постати подразумевана формална шема његовог сонатног опуса – дугује превасходно Листовим симфонијским поемама и Сонати у ха-молу. Међутим, сонатна шема Пете сонате не опонаша концепцију *двоструке функције* попут оне у Листовој Сонати, већ кондензацијом материјала постиже изразито заостравање елемената сонатне форме: сукоби тема Сонате, њихове наизменичне појаве и оштри прекиди, имају за ефекат стварање драматичних тематских контраста, што је у претходним Скрјабиновим сонатама функционисало са мање интензитета, а било је условљено лабавијом целином њихових вишеставачних структура. Утицај Листовог монотематизма упадљив је и у начину на који је друга уводна тема повезана са контрастном првом темом експозиције, која практично израста из њеног мотива. Овим поступком, увод је у тематском смислу чврсто повезан са експозицијом, док је супротстављеност „позитивних“ и „негативних“ тема том приликом пренебрегнута, чиме је антиципирано њихово финално, екстатично зближавање.

Форма захтева прецизност и јасноћу, понашајући се идеално попут кристала; по Шенберговом мишљењу, форма представља баланс неопходан у примени комплекснијих и, у много мањој мери, јаснијих начела,⁷³ попут оних који се односе на Скрјабинов хармонски језик. Квартни склопови који су у раној фази уочљиви као спорадични елементи, већ у Четвртој сонати почињу да попримају изузетно важну улогу у изградњи акордских структура. Њиховом прогресивном применом умањује се тонична стабилност, што је у Скрјабиновој позној фази резултирало њеним коначним мешањем са доминантном функцијом. Учестала појава кварта и септима, тоналну дефинисаност чини краткорочном и често упитном, па се убрзо и дефинитивним напуштањем номенклатуре предзнака само прихватила логичка консеквенца таквих хармонских поступака и уједно, ступило на праг атоналности. Међутим, Скрјабинов позни хармонски језик, својим поступцима ће раздвојити тематску од хармонске компоненте, тако да ће традиционални тематско-тонални контраст тема прве и друге групе бити редукован на међусобни контраст превасходно тематских елемената.

⁷³ Schoenberg, "Old Forms in New Music", необјављени есеј цитиран у Alan Lessem, "Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined," *Musical Quarterly* LXVIII, 1968, 538, цитирано у Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century* /, *Extinguishing the "Petty 'T' ", Transcendentalism, I'*. (Oxford University Press, 2010), 3. <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-004003.xml>

Изразита тежња ка превазилажењу функција тоналне хармоније уочљива је од самог почетка Пете сонате. Прва уводна тема вихором шеснаестина и тремола, сукобљава сазвучја тритонуса у деоници баса и лидијске лествице у десној руци; иста два елемента се у *ачелеранду* уздижу од баса до највишег регистра, акцентованим нонама стварајући оштре дисонанце. Карактер је космички, без наговештаја људског присуства, попут записа фреквенција гама зрака – разумљиво, прилагођеног нашем слушном апарату – који „измичу“ из црне рупе неке далеке галаксије. Ознака *Алегро. Импетуозо. Кон траваганца*, сугеришући редом темпо и карактер, потврђује необичност коју провоцира њена дисонантна звучна слика. Контрастна друга тема увода – *Лангуйдо*, предмет је типичног листовског поступка карактерних трансформација током својих каснијих појава, па у коди Сонате бива преобликована у екстатичну химну. Сачињена из кратких мотива испрекиданих паузама, подсећа на обресе пригушених вапаја, а честа промена метра додатно доприноси општем утиску несигурности; сада је то људска димензија која, опхрвана чежњом према космичким ширинама и питањима о сврси свог постојања, стреми ка идеалном. Тонално је одређена као доминантни нонакорд Фис-дура са квинтним алтерацијама, а њен завршни узлазни мотив, који завршава тритонусом, касније ће бити искоришћен у фрагменту друге теме експозиције, чиме је карактерна сличност ове две теме употпуњена и у домену тематског. Интервал секунде, који чини једну од окосница њених кретања, касније такође задобија тематску улогу, пре свега у другој групи. Преовлађујуће кварте, септима и ноне, чине другу уводну тему тонално нестабилном, што је балансирано нешто каснијом појавом – донекле стабилније – прве теме експозиције, грађене од почетног мотива друге теме увода. Њена радосна полетност – *Престо кон алегреца* – прави аналогију са првом уводном темом, али овај пут су хармоније мање заоштрене, базирајући се на септакордима Фис-дура, али и градећи оргелпункт покретима баса. Њена форма је двотактна, а у свом продужетку је мотивски обрађена техником скраћивања. Након кулминације која је изведена кретањем тритонуса у деоници баса, појављује се још једна двотактна тема означена *империозо*, једноставно изграђена од прекомерног трозвука, који као да се из небеских висина, заповедним покретом наниже спушта у људску димензију. Тим догађајем започиње смењивање мотивског материјала које се одиграва после сваког двотакта, па се *империозо* тема и мистериозни пијано акорди у доњем регистру надопуњују у изградњи првог климакса означеног *квази тромбе, империозо* – неизбежно асоцирајући на сличне мотиве, које у дисканту износи

соло труба у *Појми екстазе*.⁷⁴ Међутим, из висина се брзо пада у дубине још једне „људске“ теме – *Мено виво* теме друге групе која, презасићена хроматиком у свом унутрашњем гласу, учесталим ритенутима ствара утисак изражајне жеље и тежње, али и тежине и немоћи. Њен развој током Сонате, изведен листовским карактерним трансформацијама, прави паралелу са развојем друге теме увода, док јој је хармонска основа врло блиска са структуром *мистичног акорда*. Након неочекиване и реметеће двотактне епизоде – *Алегро фантастико*, наступа тема завршне групе, означена *Престо тумултуозо е езалтато*, слободно грађена од материјала прве теме експозиције. Фанфарни мотиви октава у деоници баса праћени мотивом трубе, бучно завршавају експозицију и иницирају наступ друге теме увода, чијом поновном појавом започиње развојни одсек, у којем мајсторство Скрјабиновог мотивског поступка базираног на укрштању и надовезивању тематских група, долази у први план. Након пуног излагања друге теме увода транспоноване за секунду навише, *империозо* тема се наизменично комбинује са првом темом експозиције, а одмах затим и са завршним мотивом теме друге групе у аугментацији, док је почетни мотив теме друге групе логично изостављен. Ова шема се понавља још један пут, а након разраде теме завршне групе која затим следи, као и вештих комбинација прве и друге теме увода интригантном означених *ђокозо*, доспевамо у други део развојног одсека, који након слободног варирања завршног мотива друге теме увода, где се појављује правилно записано сазвучје *мистичног акорда*, својим већим делом разрађује тему друге групе.

Пример 22:



Пета соната, т. 263–264; Развојни део, фрагмент.

⁷⁴ Гарускин доводи у везу соло трубу *Појме екстазе* са „ничеанским“ надчовеком. Ibid., 1 <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-004006.xml>

Развијањем њених мотива, којим је инициран и наступ *Алегро фантастико* теме завршне групе, магловита и успавана тема друге групе прераста у егзалтирану поему која кулминира троструким *фортисимом*, наговештавајући коначну тријумфалну кулминацију. Након тога следи реприза, која у главним цртама понавља формални план експозиције. Мотив *Алегро фантастика* завршне групе, у епилогу прераста у вртлог – *вертиђиносо кон фурија* – који иницира појаву коде и поновни наступ мотива трубе, сада означене *кон луиносита*, те коначно распаљује све кулминативне потенцијале у последњем наступу друге теме увода, сада у пуном бљештавилу екстазе (Пример 23). *Естатико* нагло бива прекинут, можда недостатком расположивих ресурса клавира, али исто тако и неопходношћу спровођења тематског завршетка, који следи са појавом *Алегро фантастико* теме завршне групе експозиције и коначно, вихором прве теме увода, која уоквирује Сонату.

Пример 23:

(*Allegro*)

The image shows a musical score fragment for the coda of the Fifth Sonata, measures 433-435. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamics include fff, ff, and sf. The tempo is marked Allegro. The score is labeled 'estatico' and 'm.d. m.s.'.

Пета соната, т. 433–435; Кода, фрагмент.

4.3. Извођачки аспекти Пете сонате

Фактура Пете сонате уобличава оштре мотивско-тематске контрасте чијим се смењивањем гради бинарна структура тематских излагања Сонате. Фактуралне промене садрже и изненадне промене темпа, исто као и метричке, динамичке, артикулационе и карактерне промене. Међусобно супротстављање тематских елемената Сонате изведено је иновативним коришћењем великог броја расположивих пијанистичких елемената, што је евидентно у наглим прекидима по шавовима

тематских група, а још израженије у изненадним наступима двотактних мотива-тема друге групе, као и завршне групе Сонате. Гледано из извођачког угла, изолованост фактуралних карактеристика тематских група, с једне стране, прети да исцепка извођачки приступ до фрагментарности, док са друге стране, њихова концизност доприноси утиску стварања затворених и међусобно контрастних тематских формација. Динамика контрастирајућих фактуралних промена, уз одређене али битне изузетке – фактурално приближавање и надовезивање хетерогених тема у првом одсеку развојног дела и у коди, као и монотематски изведено „рађање“ прве теме експозиције из друге теме увода – спроводи се до краја Сонате.

Карактеристичност фактуре Пете сонате подразумева неке од типичних скрјабиновских техничких решења и личних потписа, попут октавних скокова у басу под истим педалом, силазних акордских каскада, или, пак, акордике која, позиционим премештањима под педалом, прави квази легато мелодијску линију. Пандан хипертрофираној акордици чини хроматска засићеност полифоне фактуре других тема Сонате, које се крећу спорим хармонским ритмом. Потенцирана густина фактуре, као база Скрјабиновог хармонског синтетизма, у коди захтева три линијска система за своју реализацију.

Незаобилазна улога педала, који је готово мистификован атрибут Скрјабиног пијанизма, пун ефекат свог учинка такође постиже пратећи тематске смене, захтевајући издашну употребу у тзв. *женским* темама и далеко уздржанију употребу у опречним, *мушким* темама. Поједина места, као што је тема *Алегро фантастико*, захтевају *секо* звук, чиме се потенцира драматика важних пауза. Стога, неопходно је да пијаниста користи широк дијапазон могућности педализације, као и да заузме став који је у супротности са компромисним, унификованим односом према звуку.

Изражена компонента виртуозности која Пету сонату чини атрактивним делом пијанистичког репертоара, у појединим ситуацијама приморава извођаче да реаранжирају Скрјабинову нотацију. Типична места су развој прве теме експозиције и завршна група, а оба обилују брзим променама позиција у специфичној акордској фактури. Међутим, иако би реаранжирање ових проблематичних места у циљу постизања веће сигурности у извођењу, у одређеној мери поједноставило проблематичност њихове фактуре, немогућност избегавања механичког призвука, али и одређени пад узбуђења, које је, такође, карактерни атрибут тих места, довољно говоре у прилог одбацивању таквих покушаја.

Као својеврсни интерпретативни изазов, Пета соната представља изузетну пробу темперамента и драматске уверљивости, исто као и уздржаности и тонске софистицираности извођача. Може се рећи и да је она захтеван кондициони тест, који има предуслов у добром планирању њене кривудавае узлазне линије, да би се коначно стигло до финалног климакса коде. Одређивање доброг односа између опречних тематских група, као и дозираност у градацијама које оне својим наизменичним или, у појединим ситуацијама, симултаним ходом граде до самог краја, изазов је и за најискуснијег и технички најобученијег пијанисту.

Пету Сонату премијерно је извео Марк Мејчик у новембру 1908. године, у Москви. Од тада је постала најизвођенија и највише снимана Скрјабинова соната. Богати легат њених снимака чине узорна извођења Фејнберга, Софроницког, Рихтера, Хоровица, Ашкеназија, Жукова, Хамелина и других.

5. ЗАКЉУЧАК

Структуралном анализом и разматрањем идејног концепта три Сонате које су предмет овог истраживања, дошло се до битних увида, пре свега, у особености метода којим је свака од њих осмишљена. Такође, у овом раду су разматране и неке генералне карактеристике композиционих поетика сваког од композитора понаособ, што је подразумевало упознавање са донекле ширим контекстом, из којег иновативни елементи три Сонате црпе своју снагу и сугестивност. Анализом *Хамерклавир* сонате превасходно се дошло до увида у начин на који се метод мотивског рада, у позним фазама Бетовеновог опуса, истовремено развио у општи принцип организације, што је подразумевало његову подједнаку применљивост и делотворност у изградњи како микро, тако и макро плана композиције, тиме постижући изузетну кохерентност свих формалних елемената. Такође, указано је да је Бетовеново продубљивање технике мотивског рада подразумевало огољавање елементарних интервалских, а самим тим и хармонских односа, чиме је остварено органско јединство формално-хармонских елемената структуре. Предмет анализе Листове Сонате у ха-молу, уз уважавање њене тематске хетерогености, првенствено је био метод монотематског третмана њене структуре у специфичном контексту Листове поетике, која подразумева мотивски рад и карактерне трансформације тема као равноправне чиниоце. Широки дијапазон карактеризација хетерогено груписаних тема Листове сонате, свој успех најпре дугује методи монотематских трансформација њене, у бити, политематски осмишљене структуре. Бројност њених тема је, процесом мотивског рада, условила континуирано међусобно тематско додиривање и преплитање, као и супротстављање и сукобљавање, чиме су потенциране њихове есенцијалне мотивске сличности или, пак, разлике. Као најподесније средство за спровођење таквог концепта, показала се управо

монотематска метода мотивских трансформација, као Листова добро разрађена и често примењивана стратегија формалне изградње. Једноставност Сонате у ха молу, као и двострука функционалност њене форме, подједнако су биле од интереса у препознавању особености композиционог језика, који своја начела црпи из иновативних формалних шема Бетовеновог позног опуса. Анализом Скрјабинове Пете сонате, чија једноставна шема следи Листов концепт симфонијске поеме, дошло се до увида у конструкцију њене форме, која је базирана на структури бинарних опозиција, уочљивих у континуираном смењивању потенцираних мотивско-тематских опречности. Листов утицај уочљив је и у монотематским елементима њене грађе, чијом применом је, између осталог, развијена тематска веза између увода и експозиције. Такође, његов утицај је приметан и у примени методе карактерних трансформација, као начину изградње кулминација *негативних* тема Пете сонате.

Компарацијом наведених особености уочава се више међузависних формалних компоненти које чврсто повезују ове три Сонате: целовитост и кохерентност њихових структура, које су органски повезане по мотивској основи, чиме је у мањој или већој мери провоциран и спроведен монотематски третман фактуре, што је у блиској вези и са методом карактерних тематских трансформација, као средством за извођење квалитативних, тј. драматских преображаја истоветног тематског материјала и коначно, једноставност, која је производ Бетовеновог позног метода међуоставачне мотивске референтности, којим је, у случају Листове Сонате, повратно иницирано унутрашње дељење структуре, по узору на структуру сонатног циклуса. Увиђа се да ови елементи нису у потпуности подударни, већ међусобно условљени, што указује на својеврсну генеалогiju композиционих процедура, које су, првенствено потенцирањем међусобне мотивске повезаности, од класичних вишеставачних узора прогресивно стварале једноставачну сонатну целину, образујући методолошку истородност у приступу сонатној динамици. У традицији развоја сонатне идеје од Бетовена ка Скрјабину, ти методи су, пак, неминовно усвајани, коришћени и развијани по принципима особених композиционих поетика, чиме је потхрањивана међусобна спрега генералних стилских тенденција и оног индивидуалног, увек јеретичког и револуционарног.

Стилски и пијанистички аспекти ове три Сонате подразумевају изразитије међусобне различитости, које по својим атрибутима најизраженије репрезентују особености епоха свог настанка. У бескомпромисном спровођењу мотивске коресподентности, фактура *Хамерклавир* сонате подједнако користи и контрапунктске композиционе методе, услед чега се у појединим ставовима формира хибридна

периодично-контрапунктска фактура. С друге стране, Соната у ха-молу ефектно користи наизменична смењивања различитих врста фактуре, тиме промовишући својеврстан жанровски еклектицизам.⁷⁵ Драматична диференцијација фактуре још је уочљивија у Петој сонати, која се служи свим расположивим средствима већ модерног клавира, у спровођењу њеног што јаснијег и оштријег мотивско-тематског раздвајања. Иако се у случају Пете сонате не ради о дефинисаним жанровским потподелама у пуном смислу, као што је то случај у Сонати у ха-молу, њена фактуралана хетерогеност оправдано се може посматрати и у контексту жанровски разноликог Скрјабиновог опуса. Разумљиво, широк дијапазон фактуралних карактеристика ове три Сонате подразумева и одговарајуће разноврстан извођачки однос према третману њихове артикулације, динамике, метрике, агогике и педализације, у складу са релевантним историјским и жанровским контекстом. Њихов извођач тиме је упућен на истанчану диференцијацију посебности композиционих поетика у оквиру сонатног идиома, на исти начин као што је и структуралном и компаративном анализом указано на њихове формалне и концептуалне сличности и разлике.

Употребом карактерних тематских трансформација код Листа и Скрјабина врши се апологија тематизма, на супрот Бетовеновом „ћелијском“ приступу, којим се постиже превасходно унутрашња кореспондентност свих градивних елемената, на тај начин поистовећујући оно *тематско*, било са одређеним тематским фрагментом или са интервалом. У том смислу, вишеставачна форма *Хамерклавир* сонате донекле демонстрира чвршћу и последнију унутрашњу кохерентност од преостале две једноставачне сонате, што је у њиховом случају надомештено концизношћу форме и доследношћу у односу на сопствене тематске обрасце. Извођачке импликације су конкретне: за успешну реализацију *Хамерклавир* сонате, неопходно је интимно разумевање њене структуре, коју ће успешно извођење разоткрити, осенчити и потцртати стилски оправданим средствима, док реализација преостале две сонате превасходно зависи од изражајне карактеризације њихових разнородних и трансформисаних тема. У том смислу, две једноставачне сонате, конципиране на начелима мелодичности и тематске конзистентности, представљају контраст структури *Хамерклавир* сонате, која је антиципирала процедуре двадесетог века, по којима је сама композициона метода, уједно, и сам њен тематски материјал. С друге стране,

⁷⁵ Употреба фугата у Сонати у ха-молу, може се протумачити и као својеврстан омаж фузи *Хамерклавир* сонате. Ову тезу донекле поткрепљује чињеница и да су оба спора става ове две Сонате смештена у фис молу, тачније, дуру.

богатство инвентивности *Хамерклавир* сонате, која представља најбољи пример Бетовеновог мајсторства у владању техником мотивског рада, неоспорно омогућава драматичне тематске контрасте кроз својствен приступ самом појму *теме*, што је, између осталог, анализирано у овом раду.

Имајући у виду Ларсенову опаску цитирану на почетку овог рада,⁷⁶ компарацијом елемената сонатне форме ових композиција могуће је констатовати степен дивергенције између појединачних приступа и опште конвенције, која никако не може бити и арбитрарна. Тако је, у одређеном смислу, сваки појединачни приступ понудио и јединствене критеријуме свог вредновања. Такође, увидом у историјски контекст бављења проблематиком сонатне форме у овом истраживању, предочена је и одређена врста генеалогije методолошких процедура, којима су из различитих углова осветљавана и проблематизована нека од такозваних традиционалних сонатних начела.

⁷⁶ За детаљније објашњење видети подбелешку бр. 3

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЕ

1. Adamenko, Victoria. *Neo-Mytologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. New-York, Pendragon Press, 2007.
2. Beethoven, Ludwig van. Heinrich Schenker, ed. *Piano Sonata No. 29, op. 106*. Vienna, Universal Edition, 1920. Reprint, New York, Dover Publications Inc. 1975. http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/04/IMSLP00029-Beethoven_L.v._Piano_Sonata_29.pdf
3. Bowers, Faubion. *Scriabin II*,. Tokyo, Kodansha International, 1969.
4. Brendel, Alfred. *Musical Thoughts and Afterthoughts*. London, Robson, Books, 1976.
5. ————. *Music Sounded Out*. London, Robson Books, 1990.
6. Cooper, Barry, ed., *The Beethoven Compendium*. London, Thames and Hudson Ltd. 1991.
7. ————. *Beethoven*. Oxford University Press, 2000.
8. Eaglefield-Hull, A., ed. *Beethoven's Letters*. London, J. M. Dent and Sons, Ltd. 1926. Reprint, New York, Dover Publications Inc. 1972.
9. ————. *A Great Russian Tone-Poet Scriabin*. London, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. 1927.
10. Garcia, Susanna. „Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas“. *19th-Century Music*, 23 (2000), 273.
11. Hamilton, Kenneth. *Liszt: Sonata in B Minor*. Cambridge University Press, 1996.
12. Kinderman, Wiliam. *Beethoven*. Oxford University Press, 2009.
13. Liszt, Franz. Antal Boronkay ed. *Piano Sonata in B minor, S. 178*. Neue Liszt-Ausgabe, Serie 1, Band 5, Budapest: Editio Musica/Kassel: Bärenreiter, 1983. http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/0/0a/IMSLP155335-PMLP14018-Liszt_NLA_Serie_I_Band_05_02_Sonate_S.178_scan.pdf
14. Longyear, R. M. “The Text of Liszt's B Minor Sonata”. *The Musical Quarterly*, 60 (1974), 435.
15. Marston, Nicholas. “Approaching the Sketches for Beethoven's ‘Hammerklavier’ Sonata”. *Journal of the American Musicological Society*, 44 (1991) 404.
16. ————. „From A to B: The History of an Idea in the Hammerklavier Sonata“. *Beethoven Forum, University of Nebraska Press*, 6 (1998) 97.
17. Newman, William S. *The Sonata in the Classic Era*. The University of North Carolina Press, 1963.

18. ————. *The Sonata since Beethoven*. The University of North Carolina Press, 1969.
19. ————. „Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas“ *The Musical Quarterly*, 58 (1972).
20. ————. *Beethoven on Beethoven: Playing his Piano Music his Way*. New York, London, W. W. Norton and Company, 1991.
21. Ratz, Ervin and Marry Whitehall. „Analysis and Hermeneutics, and their Significance for the Interpretation of Beethoven“. *Music Analysis*, 3 (1984) 243.
22. Регенбоген, Арним и Мајер, Уве. *Речник филозофских појмова*. Превео Александар Гордић. Београд, Бигз, 2004.
23. Rosen, Charles, *Sonata Forms*. New York, London, W. W. Norton and Company, 1988.
24. Розен, Чарлс. *Класични стил*. Превели Бранка Лалић и Иван Стефановић. Београд, Нолит, 1979.
25. Rosenblum, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Indiana University Press, 1988.
26. Schenkman, Walter. “The Tyranny of the Formula in Beethoven”. *College Music Symposium*, 18 (1978), 158.
27. Schloezer, Boris de. *Scriabin – Artist and Mystic*. Oxford University Press, 1987.
28. Scriabin, Aleksandr. Lev Oborin, Yakov Milstein, ed. *Sonata No.5, Op. 53*. A.N. Skryabin: Polnoe sobranie sochinenni dlia fortepiano, Vol.3, Moscow: Muzgiz, 1953. <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP01910-Scrison5.pdf>
29. Шобажјић, Драгољуб. *Слушање замишљеног - есеји из клавирске музике*. „Бетовенова соната Хамерклавир оп. 106“. Цетиње, Музичка академија, 1998.
30. ————. *Франц Лист – стваралац и извођач*. Друго изд. Београд, Факултет музичке уметности, 2001.
31. Tanner, Mark. “The Power of Performance as an Alternative Analytical Discourse: The Liszt Sonata in B Minor”. *19th-Century Music*, 24, *Special Issue: Nineteenth-Century Pianism* (2000), 173.
32. Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century / „Extinguishing the “Petty ‘I’ ”, Transcendentalism, I” /*. Oxford University Press, 2010.
33. Tyson, Alan. “The Hammerklavier Sonata and its English Editions”. *The Musical Times*, 103 (1962), 235.
34. Watson, Derek. *Liszt*. London, J. M. Dent and Sons, Ltd. 1989.
35. Wolff, Konrad. *Masters of the Keyboard – Individual Style Elements in the Piano Music of Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Chopin and Brahms*. Indiana University Press, 1990.

35. Yunek, Jeffrey. „Scriabin’s Transpositional Wills: A Diachronic Approach to Alexander Scriabin’s Late Piano Miniatures (1910 – 1915)“. Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2013.