

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за клавир

Стеван Спалевић

*Савремени приступ интерпретацији позног Бетовеновог клавирског опуса (оп. 106,
109 и 126): пут ка веродостојном тумачењу уртекст издања*
писани део докторског уметничког пројекта

Ментор:

мр Александар Сердар, редовни професор
Факултета музичке уметности у Београду

Коментор:

др Соња Маринковић, редовни професор
Факултета музичке уметности у Београду

Београд, 2020.

Програм докторског уметничког пројекта

У оквиру практичног дела докторског уметничког пројекта изведена су следећа дела:

Лудвиг ван Бетовен (1770–1827):

Шест багатела оп. 126

- бр. 1 *Andante con moto*
- бр. 2 *Allegro*
- бр. 3 *Andante*
- бр. 4 *Presto*
- бр. 5 *Quasi allegretto*
- бр. 6 *Presto, Andante amabile e con moto*

Соната бр. 29 у Бе-дуру, оп. 106 „*Хамерклавир*“

- *Allegro*
- *Scherzo: Assai vivace*
- *Adagio sostenuto*
- *Introduzione: Largo. Allegro – Fuga: Allegro risoluto*

Соната бр. 30 у Е-дуру, оп. 109

- *Vivace ma non troppo — Adagio espressivo*
- *Prestissimo*
- *Gesangvoll, mit innigster Empfindung. Andante molto cantabile ed espressivo*

Садржај

Увод	6
I део	
Савремени приступ тумачењу дела.....	8
Три фазе у историји извођачких приступа.....	9
Извођачки приступ у 21. веку.....	11
Периодизација Бетовеновог опуса.....	13
Позни клавирски опус Лудвига ван Бетовена.....	15
Уртекс издања.....	18
Извођачка пракса у Бетовеновој клавирској музици.....	19
Бетовенови инструменти.....	20
II део	
Артикулација	25
Легато артикулација.....	26
Нон легато артикулација.....	28
Стакато артикулација.....	32
Портато артикулација.....	34
Динамика	37
Знакови за репетицију.....	46
Акцентуација	50
Метрички акценти.....	56
Контраметрички акценти.....	58
Експресивни акценти.....	62
Педализација	64
Десни педал.....	66
Леви педал (una corda).....	77
Темпо	81
Основна темпа (tempi ordinari).....	81
Метрономске ознаке у <i>Хамерклавир</i> сонати.....	91
Флексибилност темпа.....	94
Орнаментација	102
Трилери.....	103
Бетовенов трилер.....	115
Апођатура и арпеђирани акорди.....	117
Закључак	120
Литература	122

Увод

Предмет истраживања у овом уметничком пројекту је савремени приступ тумачењу позног клавирског опуса Лудвига ван Бетовена (Ludvig van Beethoven, 1770–1827) на примерима клавирских соната бр. 29 у Бе-дуру оп. 106 *Хамерклавир* (1818) и бр. 30 у Е-дуру оп. 109 (1820) и циклуса шест багатела оп. 126 (1825). Овај приступ се заснива на тежњи ка што веродостојнијем тумачењу композиторових (дакле аутентичних) ознака записаних у уртекст издањима наведених дела. Веродостојније тумачење се односи на сагледавање интерпретативних ознака у складу са стилем извођачке праксе актуелним у времену Бетовеновог уметничког деловања.

Мој циљ, у овом раду, јесте обезбеђивање информација и њихово практично примењивање на модерном инструменту приликом обликовања интерпретације, имајући у виду музички доживљај и композицију о којој је реч. Теоријска студија о интерпретацији Бетовеновог позног клавирског опуса је само неопходна припрема, као што је и вежбање инструмента.¹ Међутим, треба имати у виду да уметничко искуство зависи једино од животног искуства које прожима сваку интерпретацију. Сврха овог рада јесте, верујемо, и у томе да стимулише даљу дискусију и размишљање о наведеним питањима, у нади да ће то потом неминовно изазвати нова открића и допунити наше знање о интерпретативној пракси Бетовеновог клавирског опуса.

Методе истраживања које ће бити коришћене у раду су историјско сагледавање и (интерпретативна) анализа дела. Историјским методом је представљен развојни пут интерпретативних пракси Бетовеновог позног клавирског стваралаштва, од доба у коме је он стварао да данашњег времена, док ће се интерпретативном анализом сагледати композиције које ће се наћи у практичном делу докторског уметничког пројекта, будући да је за интерпретацију важна и анализа изабраних композиција у домену свих музичко-изражајних средстава. Компаративном методом су сагледани различити трактати о извођачкој пракси композиција писних у 18. и почетком 19. века, као и сви примарни извори, укључујући и упоређивање раличитих издања партитура.

¹ Eva & Paul Badura-Skoda. *Interpreting Mozart on the Piano*. London: Barrie & Rockliff, 2010, 5.

У истраживању је представљено и моје лично искуство, стечено кроз школовање у класама Милене Рајковић, Светлане Богино, Александра Сердара и Бруна Канина, а затим и кроз свакодневни професионални рад, усавршавање на престижним академијама у иностранству и на мастеркласовима еминентних уметника: Андраша Шифа (András Schiff, 1953), Алфреда Брендела (Alfred Brendel, 1931), Леона Флајшера (Leon Fleisher, 1928), Арнулфа фон Арнима (Arnulf von Arnim, 1947), Карла-Хајнца Кемерлинга (Karl-Heinz Kämmerling, 1930–2012) и Стивена Ковачевића (Stephen Bishop-Kovacevich, 1940). Такође ће се узети у обзир и искуство које сам стекао на курсевима пионира интерпретативне праксе као што су Паул Бадур-Скода (Paul Badura-Skoda, 1927–2019), Малколм Билзон (Malcolm Bilson, 1935), Роберт Левин (Robert D. Levin, 1947) и Алексеј Љубимов (Алексей Борисович Любимов, 1944) на којима сам у оквиру семинара за рану музику имао прилике да свирам на репликама оригиналних Бетовенових инструмената на којима је стварао своја дела за клавир. Посебну захвалност упућујем свом коментору музикологу Соњи Маринковић, без чије стручне помоћи и несебичних драгоцених савета овај рад не би био уобличен на овакав начин.

И део

Савремени приступ тумачењу дела

На основу опште прихваћене полазне претпоставке да извођач представља ко-креатора уметничког дела, намеће се закључак да интерпретатор има дужност да (про)тумачи композиторове интенције. У данашње време, у великој мери се може приметити приступ интерпретацији дела, који подразумева да извођач са сигурношћу може да интерпретира музичко дело тек кроз детаљно студирање партитуре.² Композиција на тај начин заузима супериорније место у хијерархији музичке уметности у односу на интерпретацију.³ Извођач би требало да буде вођен најпре самим делом у циљу веродостојног презентовања композиторових идеја узимајући у обзир спонтаност и убедљивост крерирања у оквиру „ограничења” која су му наметнута од стране композитора и извођачког стила у коме је аутор компоновао.⁴ Сходно томе, савремени приступ тумачењу Бетовенове музике⁵ у великој мери подразумева најпре коришћење веродостојних издања нотног (музичког) записа⁶ која се данас штампају под називом уртекст и примену нових, савремених интерпретативних могућности из визуре извођачке праксе времена у коме је композитор стварао,⁷ у циљу дешифровања интерпретативних ознака у уртекст издањима.

На почетку излагања потребно је објашњење и тумачење савременог музичко-интерпретативног контекста, ради позиционирања приступа тумачењу извођачке праксе позног Бетовеновог клавирског опуса.

² William Brown. *Menahem Pressler – Artistry in Piano Playing*. Bloomington: Indiana University Press, 2009, 65.

³ Konrad Wolff. *Schnabel's Interpretation of Piano Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1979, 15.

⁴ Edwin Fischer. *Reflections on Music*. London: Williams and Norgate Ltd, 1951, 14–22.

⁵ Данас се може запазити да извођачи и педагози у већем делу Европе и Северне Америке прихватају став да је за извођење композиција из било које епохе, уртекст издање полазна тачка у читању веродостојних композиторових интерпретативних намера.

⁶ Tijana Popović Mladjenović. *Muzičko pismo*. Beograd: FMU, 2015, 57–59.

⁷ Andrés Schiff. *Musik kommt aus der Stille – Gespräche mit Martin Meyer*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2017, 20–21.

Три фазе у историји извођачких приступа

Пуно покушаја је до сада учињено да би се указало на велике промене у историји извођаштва. У историји интерпретације постоји велики контраст између периода пре 1900. године, *романтичног* периода, у коме су постојале тенденције стварања веће слободе у тумачењу нотног текста, и периода после 1900. године, који се, како је општеприхваћено, назива *модернизам*.⁸ Пијанизам у епохи модернизма био је усредсређен на објективност и на ослобађање интерпретације од романтичарских клишеа, наглашеног виртуозног и импровизационог приступа музичком делу. На тај начин, акценат са произвољности у тумачењу нотног текста зарад спектакуларности самог чина извођења помера се на егзактно читање текста. У другој половини 20. века појављује се најновија, и данас актуелна, тенденција која се назива историјски информисана пракса. Овај својеврсни покрет еволуирајући из пионирског покрета за рану музику (енг. Early music revival movement) у покрет *историјски информисаног извођаштва* (енг. Historically informed performance – HIP) подразумевао је тумачење веродостојних издања композиција у складу са извођачким стилем и обичајима епохе настанка дела. Други круцијални аспект новог покрета је усмерен на извођење композиција на аутентичним или реконструисаним репликама инструмената (енг. period instruments) који су коришћени у време настанка и извођења дела.

Разлика између *модернистичке* и праксе *историјски информисаног извођаштва* може се видети у начину тумачења поменутих веродостојних тзв. *уртекст* издања и употребе модерних и историјских (аутентичних)⁹ инструмената. Иако су оба интерпретативна правца подразумевала коришћење *пречишћених* издања, модернисти¹⁰ су у великој мери тумачили аутентичне интерпретативне ознаке у уртекст издањима на начин на који би тумачили идентичне ознаке дела 19. и 20. века.¹¹ Један од важнијих доприноса историјски информисаног извођаштва је постављање круцијалног *стилског* питања: *Да ли*

⁸ Eva & Paul Badura-Skoda. Op. cit., 4.

⁹ Синтагме историјски и аутентични инструменти користиће се у даљем тексту како синоними који се односе на инструменте на којима се свирало у време настанка дела.

¹⁰ Треба узети у обзир да се ова тврдња не односи на све музичаре, већ на већину оних из доба модернизма. Разуме се да су увек постојале индивидуе које су биле информисане извођачком праксом историјских стилова. Подсетимо се само Едвина Фишера (Edwin Fischer, 1886–1960), Артура Шнабела (Artur Schnabel, 1882–1951), Вилхелма Бакхауса (Wilhelm Backhaus 1884–1969), Мичислава Хоршовског (Mieczysław Horszowski, 1892–1993) или Вилхелма Кемпфа (Wilhelm Kempff, 1895–1991).

¹¹ Nikolaus Harnoncourt. “Problemi notacije”. U *Glazba kao govor zvuka*. Zagreb, Algoritam, 2008, 26–38.

знамо да тумачимо уртекст издања на стилски одговарајући начин?¹² Из трактата насталих у 18. и почетком 19. века и текстова Бетовенових ученика и његових савременика сазнајемо да се данашње тумачење великог броја ознака коришћених у музичком класицизму, па и у раном романтизму, не подудара са оним значењем које те интерпретативне ознаке верујемо да имају у другој половини 19. и 20. веку.¹³

¹² Malcolm Bilson. *Knowing the Score*. [DVD]. Cornell: Cornell University, 2005.

¹³ Nikolaus Harnoncourt. "O interpretaciji povijesne glazbe". U *Glazba kao...*, Op. cit., 15.

Извођачки приступ у 21. веку

Имајући у виду наведене три фазе у историји интерпретације (у погледу приступа тумачењу нотног текста и коришћењу различитих инструмената), ствара се потреба позиционирања сопственог, савременог приступа који ће бити представљен у овом раду. У 21. веку, кроз деловање еминентних музичких извођача у свету, примећује се нова (четврта) тенденција, својеврсног кобиновања појединих карактеристика претходних фаза у историји извођаштва.

Представници покрета *историјски информисаног извођаштва* у другој половини 20. века, готово су искључиво изводили музику на инструментима из времена настанка композиција које су биле на репертоару. Основани су оркестри сачињени од аутентичних инструмената у односу на одговарајуће стилске епохе попут бечког оркестра (Concentus Musicus Wien) на челу са аустријским диригентом Николаусом Харнонкурмом (Nikolaus Harnoncourt, 1929–2016), док су еминентни солисти попут чембалисте Густава Леонхарда (Gustav Leonhardt, 1928–2012) и пијанисте Малколма Билзона (Malcolm Wilson, 1935) изводили репертоар 17, 18. и 19. века на претечама клавира: чембалу, клавијорду и историјским клавирима. За разлику од пионира покрета *историјски информисаног извођаштва*, савремени представници поменутог правца сарађују и са (пост)модерним оркестрима: на пример, британски диригенти Роџер Норрингтон (Sir Roger Norrington, 1934), Џон Елиот Гардинер (Sir John Eliot Gardiner, 1943) и Тревор Пинок (Trevor Pinnock 1946), диригују Бечком филхармонијом (Wiener Philharmoniker); Сајмон Ретл (Sir Simon Rattle, 1955) који је именован за првог гостујућег диригента Оркестра из доба просветитељства (Orchestra of the Age of Enlightenment), постаје 2002. године шеф диригент једног од најцењенијих модерних оркестара на свету: Берлинске филхармоније (Berliner Philharmoniker).

Са друге стране занимљиво је поменути да и оркестри сачињени од инструмената из времена 18. и 19. века позивају гостујуће диригенте који су имали искуство само са оркестрима који подразумевају састав инструмената какви су данас у употреби. На списку еминентних диригената који су дириговали Оркестром из доба просветитељства могу се наћи мађарски музичари Иван Фишер (Iván Fischer, 1951), Андраш Шиф (András Schiff,

1953),¹⁴ руски диригент Владимир Јуровски (Владимир Юровский, 1972) и аустралијски диригент Чарлс Мекерас (Sir Charles Mackerras, 1925–2010).¹⁵ Од инструменталиста треба овом приликом поменути, од недавно натурализованог британског пијанисту, Андраша Шифа и америчког пијанисту Роберта Левина (Robert D. Levin, 1947), као и британског виолончелисту Стивена Исерлиса (Steven Isserlis, 1958) који интерпретирају дела ранијих епоха претежно на модерним инструментима, али у складу са праксом историјски информисаног извођаштва. Овакви унакрсни утицаји приступа интерпретацији од стране значајних уметника данашњице, доводе до распрострањивања утицаја стилски информисаног извођаштва на стандардне оркестре и музичаре чија се едукација заснива на постулатима модернистичке праксе са почетка 20. века.

Сходно поменутиим трендовима, данашњи приступ, који ће бити презентован у овом раду, може се дефинисати као комбинација, с једне стране, *модернистичког* поступања у виду употребе пречишћених уртекст издања и егзекуције на модерном инструменту и, са друге стране, обимног фонда знања о *историјски информисаном извођаштву* које се примењује при тумачењу интерпретативних ознака на стилски веродостојан начин.

¹⁴ Андраш Шиф је управо 2019. године извео Први клавирски концерт Јоханеса Брамса (Johannes Brahms, 1833–1897) са поменутиим оркестром, овога пута на аутентичном клавиру из Брамсовог доба у концертној дворани Ватрослава Лисинског у Загребу.

¹⁵ Colin Lawson, Robin Stowell (Ed.). *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 27.

Периодизација Бетовеновог опуса

Идеја да стваралаштво и живот Лудвига ван Бетовена могу бити подељени у три фазе¹⁶ датира још из 1818. године, када је анонимни француски аутор предложио троделну периодизацију на самом почетку формирања композиторовог позног стила и скоро десет година пре његове смрти 1827. године.¹⁷ Упркос лимитираности овакве поделе на три фазе,¹⁸ ови периоди су постали аксиоматични у нашем разумевању Бетовеновог живота и његовог уметничког деловања. Значајне студије из 19. века попут *Биографије Лудвига ван Бетовена* (нем. *Biographie von Ludwig van Beethoven*, 1840) Антона Шиндлера (Anton Schindler, 1795–1864) и књиге *Бетовен и његова три стила* (фр. *Beethoven et ses trois styles*, 1852) Вилхелма фон Ленца (Wilhelm von Lenz, 1809–1883), доказују валидност периодизације Бетовеновог живота и рада. Занимљиво је поменути да се од самог почетка дефинисања троделне стилске периодизације, појављују и чувене биографије у којима не наилазимо на овакву поделу. У питању је првобитна верзија Бетовенове биографије у три тома (1866, 1872, 1879) Александра Вилока Тајера (Alexander Wheelock Thayer 1817–1897), која данас и после великог броја проширених издања представља стандардну референцу о композиторовом животу. Међутим, због потребе за успостављањем одређене наративне структуре, оригинална троделна подела се, упркос предлогу неколицине аутора 20. века који је подразумевао четири¹⁹ па и пет дивизија Бетовеновог стваралаштва, показала као изузетно снажна. Све веће откривање детаља о Бетовеновом животу доводило је до теорије да се прекиди између фаза у Бетовеновом стваралаштву подударају са најважнијим прекретницама из Бетовенове биографије.²⁰ Нови биографски подаци потврђују теорију повезаности и утицаја уметникове личности и његовог приватног живота на уметничка дела

¹⁶ Dejan Despić. “Музички класицизам”. У *Музички стилски*. Београд: ZUNS, 2004, 68–69.

¹⁷ Glenn Stanley. *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge University Press, 2000, 3.

¹⁸ У 20. веку наилазимо на предлоге различитих подела фаза Бетовеновог стваралаштва и живота: А. Оулибичеф у свом раду (*Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, 1857) предлаже почетак трећег (позног) периода од опуса последњих гудачких квартета који се подударају са комплетирањем Мисе Солемног и Девете симфоније 1823–24. године; Биографије Паула Бекера (Paul Bekker, 1882–1937) (*Beethoven*, 1911) и Вилијама Киндермана (William Kinderman, 1952) представљају поделу позног периода на две фазе; Мејнард Солмон (Maynard Solomon, 1930) сугерише у својој утицајној биографији (Solomon, Maynard. *Beethoven*. New York: Schirmer Trade Books, 2001) објективистички и стилски критички приступ обухватајући класичну, вишукласичну, посткласичну и романтичну фазу и који одговара животним и уметничким Бетовеновим периодима.

¹⁹ William Kinderman. *Beethoven* (second edition). Oxford: Oxford University Press, 2009, 218–219.

²⁰ Glenn Stanley. Op. cit., 3.

која је стварао. Самим тим, настанак нових периода је изазван кризама из приватног живота које на необичан начин стимулативно утичу на настанак нових фаза на пољу уметничког деловања.²¹ Нови стил постаје резултат Бетовеновог превазилажења личних и креативних проблема.

²¹ William S. Newman. *Beethoven on Beethoven-Playing His Piano Music His Way*. New York: Norton, 1988, 20.

Позни клавијски опус Лудвига ван Бетовена

Пре дефинисања настанка и карактеристика позног клавијског опуса Лудвига ван Бетовена требало би најпре указати на периоде који су му претходили. *Први (рани)* стил обухвата формативни период све до 1802. године, у коме је Бетовен истраживао и усавршавао постулате класичног стила учећи од најеминентнијих уметника свога времена Јозефа Хајдна (Franz Joseph Haydn, 1732–1809), Антонија Салијерија (Antonio Salieri, 1750–1825) и Јохана Албрехтсбергера²² (Johann Georg Albrechtsberger, 1736–1809) и афирмисао се у Бечу најпре као виртуозни извођач својих композиција за клавиј.²³ Треба узети у обзир недостатак овог приступа раној фази у виду пренебрегавања чињеница које су такође утицале на лични и музички развој композитора. Наиме, пре коначног позиционирања у Бечу, оперски композитор и диригент Кристијан Готлоб Нефе (Christian Gottlob Neefe, 1748–1798) је подучавао Бетовена у родном Бону. Нефе је младом композитору отворио врата уметничког и полифоног света Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) студирајући са њим *Добро темперовани клавиј* (нем. *Das wohltemperierte Klavier*, BWV 846–893, 1722, 1744) и указујући му на инструктивни трактат *Есеј о правилном начину свирања на клавију* (нем. *Der Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753, 1762) Себастијановог сина К. Ф. Е. Баха.²⁴

Превазилажење разорног догађаја у вези са Хајлингенштатским тестаментом (нем. Heiligenstadt Testament)²⁵ условило је покретање *друге (средње)* фазе Бетовеновог стваралштва.²⁶ Сматра се да је овај период почео Симфонијом бр. 3 у Ес-дуру оп. 55 *Ероике* и назива се такође *херојским стилем*.²⁷ Бетовен је потпуно асимиловани класични стил продубио индивидуалним драматским и монументалним карактером и сконцентрисао се на обимније форме симфонија, концерата за соло инструменте и оркестар, вокалних и позоришних дела. Такође и клавијска дела садрже изражајне и структуралне новине.

²² Barry Cooper. *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 2008, 53–54.

²³ Lewis Lockwood. *Beethoven: The Music and the Life*. W. W. Norton & Company, 2005, 86–88.

²⁴ Harold Šonberg. *Veliki pijanisti* (prev. Gordana Trbojević). Beograd: Dereta, 2005, 62.

²⁵ У питању је тестамент који је Бетовен написао својој браћи у предграђу Беча, Хајлингенштату 6. октобра 1802. године. Бетовен у тестаменту изјављује да помишља да одузме себи живот због сигнала губљења слуха који су се јављали повремено у последње три године.

²⁶ Ромен Ролан. *Бетовенов живот* (прев. Озрен С. Обрадовић). Никшић: Унирекс, 1995, 83–89.

²⁷ Richard Taruskin. "The Eroica". In *The Oxford History of Western Music, Vol. 2: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2010, 655.

Недостатак овог приступа се огледа у претераном поистовећивању читаве средње фазе са Трећом и Петом симфонијом и другим *херојским* делима, док и сама херојска дела налазе своју претечу у раној фази стваралштва у оп. 13 *Патетичне* Сонате за клавир. Заправо Седма и Осма симфонија, Клавирски концерт бр. 4 у Ге-дуру оп. 58 и Концерт за виолину и оркестар у Де-дуру оп. 77 немају херојски карактер већ заједно са осталим клавирским и камерним делима, настајалим од 1809. године, садрже наглашени лиризам, хумор и деликатност у изразу. Ова констатација је изазвала код одређеног броја Бетовенових биографа потребу за додатном подподелом друге декаде композиторовог стила.

Последњи *трећи* период, који ће представљати временски оквир за примере на којима ће се сагледати интерпретативна пракса у овом раду, почиње после неколико релативно стваралачки непродуктивних година у току којих је Лудвиг ван Бетовен био преокупиран озбиљним приватним проблемима: неславним епилогом са *Бесмртном драгом*²⁸ који је довео до композиторовог одустајања од брачног живота и формирања породице, великим разочарањем око новонастале политичке ситуације у Бечу после пораза *Наполеонове* Француске 1813. године; смрћу свога брата Каспара Карла (Kaspar Anton Karl van Beethoven, 1774–1815), последицама петогодишње борбе са Јоханом (Johanna van Beethoven, 1786–1868), супругом свога брата око старатељства над њиховим сином Карлом (Karl van Beethoven, 1806–1858), као и драстичним погоршањем слуха због чега је био принуђен да се у потпуности повуче са сцене као клавирски извођач. Сви ови проблеми утицали су на Бетовенова осећања усамљености и депресије услед све веће социјалне изолације.

Позни период карактеришу интензивне формалне и стилске иновације²⁹, као и акценат на субјективној изражајности за разлику од објективнијег карактера *херојске*, средње фазе. Прецизирање почетка овог периода још увек представља отворену тему за полемику. Композиције из 1814. године попут Клавирске сонате у е-молу оп. 90 и финалне

²⁸ Бесмртна драга је назив особе, којим је Бетовен у својим писмима ослобљавао удату жену у коју је био заљубљен. Идентитет Бетовенове тајне љубавнице не може се још увек са сигурношћу утврдити. Антонија Брентано (Antonie Brentano, 1780–1869) је потенцијално најверодостојнији кандидат, мада се сумња и на сестре Јозефину фон Брунsvик (Josephine Countess-Deum von Brunsvik, 1779–1821) и Терезу фон Брунsvик (Countess Teréz Brunszvik de Korompa, 1775–1861).

²⁹ Alfred Brendel. "Beethoven's New Style". In *On music* (His Collected Essays), London: JR Books, 2007, 79.

верзије опере *Фиделио* (прва верзија 1805. године, друга 1814. године) сматрају се важним прелазним делима ка касном стилу. Мноштво композиционих експеримената карактеристичних за позни период настају са Сонатом за клавир у А-дуру оп. 101 (1816) и Сонатама за клавир и виолончело оп. 102 (1817). Рафинирани лиризам и осећање трансцендентности провејава у сонатама оп. 109 и 111 и циклусу багатела оп. 126. Све учесталије коришћење форми фуге³⁰ и варијација у сонатама оп. 106, 109, 111 и у Дијабели варијацијама оп. 120, не представља новину у његовом опусу, већ представља кулминацију интересовања за ове већ испробане форме које су увек биле снажне и упечатљиве.

³⁰ Dejan Despić. *Muzička umjetnost*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore, 2013, 441.

Уртекс издања

Савремена уртекст издања представљају штампане аутентичне³¹ нотне записе који се заснивају на тумачењу манускрипта или првих штампаних издања, надгледаних од стране самог композитора у случају када је манускрипт изгубљен. Таква нова издања пречишћена су од интерпретативних сугестија уређивача из друге половине 19. и почетка 20. века, који су, под утицајем романтизма, тумачили нотни запис на начин близак времену у коме су живели. Коришћење савремених уртекст издања пружа извођачима тек почетну инстанцу у виду презентације оригиналног нотног записа. Нотни примери који ће послужити у илустровању извођачке праксе Бетовеновог позног опуса базирају се на савременим *Bärenreiter* (нем. Беренрајтер) уртекст издањима клавирских соната из 2019. године приређеним од стране еминентног британског музичког уредника и диригента Џонатана Дел Мара (Jonathan Del Mar, 1951). Референтно уртекст издање еминентног пијанисте Алфреда Брендла (Alfred Brendel, 1931) *Wiener Urtext Edition* из 1973. године чини основу за примере Багатела оп. 126.

³¹ Треба имати у виду да појам аутентично није најадекватнији, будући да и сам уређивач уртекст издања тумачи манускрипт композитора. Рукопис композитора, због непрегледности у брзини писања, често може на више начина начина да се протумачи.

Извођачка пракса у Бетовеновој клавирској музици

Приликом читања уртекст издања јавља се проблематика дешифровања интерпретативних ознака, будући да је музичка нотација одувек била лимитирана у погледу преношења свих неопходних информација о стилу интерпретације који је подразумеван у Бетовеново време. Појављује се значајан креативни простор потенцијалних интерпретативних одлука у односу на нотни запис. Овај простор се ослања једним делом на скуп елемената извођачке праксе, која се односи на тумачење карактеристика нотације и извођачке конвенције, укључујући и оне интерпретативне обичаје који су били подразумевани и стога се нису нотирали, као и на финесе, сувише деликатне да би биле записиване. Примарни извори за истраживање извођачке праксе у Бетовеновој музици су композиторови факсимили манускрипта и скице, кроз које се може пратити еволутивни процес од почетног атома ка развијању музичког ткива. Прва штампана издања, која је често кориговао сам композитор, као и модерна уртекст издања из 20. и 21. века, пружају најаутентичније изворе уколико је манускрипт изгубљен. Трактати о извођачкој пракси из времена 18. и с почетка 19. века, педагошке инструктивне књиге, писма, дневници, чланци, критике и друге информације из часописа и књига Бетовенових ученика и савременика, представљају базу примарних извора. Секундарна литература укључује књиге и радове о извођачкој пракси и историјски информисаној интерпретацији, настале у 20. и 21. веку.

Бетовенови инструменти

Будући да се овај рад односи на интерпретативни приступ Бетовеновом позном клавирском опусу, требало би рећи неколико чињеница и о самим инструментима на којима је композитор стварао своја дела.

Насупрот доскорашњем преовлађујућем ставу, који подразумева да је Бетовен преферирао инструменте који су сачувани и данас, попут Ерара (фр. *Érard*), Бродвуда (енг. *Broadwood*) и Конрада Графа (нем. *Conrad Graf*), амерички музиколог Вилијам Штајн Њумен (*William Stein Newman*, 1912–2000) тврди да је Бетовен од самог почетка па све до краја свог живота остао веран бечким произвођачима клавира Штајну (нем. *Stein*) и Штрајхеру (нем. *Streicher*).³²

Осим типичних инструмената 18. века, обима пет октава – од контра Еф тона до еф⁴, попут Валтера (нем. *Walter*), Штајна и Шанца (нем. *Schantz*), Бетовен је поседовао и клавире са нешто ширим обимом. Године 1803. Бетовен је био изненађен поклоном који је добио од чувеног париског произвођача клавира Себастијана Ерара (*Sébastien Érard*, 1752–1831). У питању је био инструмент³³ који је имао опсег од пет и по октава (контра Еф-це⁴).³⁴ Иако постоје докази да Бетовен није био задовољан новим инструментом, Ерар је остао у композиторовом поседу све до 1825. године када га је преместио у дом свога брата како би направио места за нови Графов инструмент који је наменски направљен за њега. Наиме, Бетовен је изражавао незадовољство Ераровим фортепјаном због „тврђе“ клавијатуре енглеског механизма приликом притискивања дирака. Такође, 1810. године у писму бечком градитељу инструмената Штрајхеру, композитор је изјавио да је француски клавир прилично неупотребљив.³⁵

Не постоје докази да се Бетовен икада захвалио енглеском градитељу инструмената Томасу Бродвуду (*Thomas Broadwood*, 1786–1861), на поклону који је, по свему судећи, био

³² William S. Newman. *Op. cit.*, 45.

³³ Овај клавир се данас налази у Музеју историје уметности у Бечу (*Kunsthistorisches Museum Wien*).

³⁴ Dragoljub Šobajić. *Betoven-Šopen-Brams, Slušanje zamišljenog, eseji iz klavirske muzike*. Podgorica: Dom omladine “Budo Tomović”, 1998, 21.

³⁵ Kenneth Drake. *The Sonatas of Beethoven as He Played and Taught Them*. Cincinnati: Music Teachers National Association, 1972, 13.

у композиторовом поседу до јула 1818. године.³⁶ Верује се да је Бетовен био донекле и разочаран Бродвудовим клавиром³⁷ будући да инструмент, обима шест октава (контра Цеце⁴) није задовољавао опсег тонова које је композитор постепено проширивајући опсег инструмента, планирао у партитури *Хамерклавир* сонате чије компоновање датира са почетка 1818. године. Наиме, Бетовен је у овој клавирској сонати први пут користио обим који обухвата тонове од контра Це до еф⁴.³⁸ Због тога је Бетовен морао да прилагоди оне одломке који су надмашивали стандарни опсег енглеских клавира (до це⁴), како би лондонска издавачка кућа (енг. Regent's Harmonic Institution of London) публиковала сонату оп. 106, за енглеско тржиште 1819. године.³⁹

Функција бечког клавира Конрада Графа који је данас изложен у Бетовеновом музеју у Бону, била је у томе да Бетовену обезбеди, адекватнији, гласнији инструмент. Треба, међутим, имати на уму да карактеристике Графовог клавира, који је 1825. године специјално произведен са по четири жице у високом регистру и са посебним резонатором, не представљају релевантан доказ о композиторовој звучној представи инструмента, будући да је он у то време био суочен са готово потпуним губитком слуха.⁴⁰

Имајући у виду различите опсеге инструмената на којима је Бетовен компоновао, поставља се питање да ли њихова разноликост утиче на данашњу интерпретацију. Да би извођач на прави начин схватио Бетовеново коришћење регистарски „екстремних” тонова на клавиру, предлаже се експеримент у виду транспонована оних тонова, који су на тадашњим инструментима били највиши или најнижи, за октаву више или ниже, приликом њиховог свирања на модерном клавиру. На тај начин извођач би могао да освести и да самим тим доживи узбуђење, изазвано употребом „екстремних” тонова које је Бетовен са изражајном намером у виду специфичног ефекта захтевао у партитури у односу на инструмент који је имао на располагању.

³⁶ William S. Newman. Op. cit., 52–53.

³⁷ Бродвуд фортепијано је 1845. године дошао у посед Франца Листа, а данас се налази у Националном музеју у Будимешти.

³⁸ William S. Newman. Op. cit., 61.

³⁹ Једино је Графов инструмент о којем ће бити речи даље у тексту, обухватао наведени опсег.

⁴⁰ William S. Newman. Op. cit., 57.

У фуџи *Хамерклавиру* сонате, интервали октаве у аугментацији не могу имати силазни покрет ка тоници бе-мола (т. 114–115), будући да ниједан Бетовенов клавиру није имао опсег испод тона контра Це. Међутим, у многим издањима из 19. и са почетка 20. века уређивачи с правом предлажу да би требало изводити октаву и са тоном Бе контра на модерном клавиру. С друге стране, према речима еминентног америчког пијанисте и музичког писца Чарлса Розена (Charles Welles Rosen, 1927–2012), имајући у виду контекст читавог одломка, контра Бе тон би смањео упечатљив ефекат кулминиције доминантног педалног тона контра Це (т. 116)⁴¹ (Пример 1).

Пример 1. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавиру*, бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, IV став, т. 109–118:

Требало би опрезно промислити о карактеру и контексту појављивања одређеног одломка уколико извођач има потребу да измени музички текст на начин додавања одређених тонова који нису били део опсега Бетовенових инструмената у виду дуплирања тонова у интервалима октаве. Иако је релативно оправдан став данашњих извођача који подразумева да би Бетовен свакако додао тонове да је имао опсег модерног клавира на располагању, Карл

⁴¹ Charles Rosen. *Beethoven's Piano Sonatas, A Short Companion*. New Haven: Yale University Press, 2002, 120.

Черни (Carl Czerny, 1791–1857) је инсистирао да се извођач уздржи од било каквих измена аутентичног нотног текста.⁴²

Многи представници историјски информисаног извођаштва из 20. века који су били у прилици да свирају на оригиналним клавирима и репликама из Бетовеновог доба, дали су готово идентичне описе карактеристика инструмената. Аустријски градитељ клавира Јозеф Мертин (Josef Mertin, 1904–1998) сматра да је потребно неговати посебну врсту додира имајући у виду потпуно преусмеравање на норме које се односе на изражајна средства која одговарају бечким инструментима 18. и 19. века. Он закључује да је концепт музике класичног стила потпуно применљив на модерним инструментима уколико је извођач упућен у историјску извођачку праксу.⁴³

Пољски музиколог Ирена Поњатовска (Irena Poniawska, 1933) говори о разлици између аутентичних инструмената и модерних клавира. Док су се интензитет и трајање тонова повећали на модерном клавиру, с друге стране број аликвота је смањен у односу на инструменте из Бетовеновог доба. Према томе, данас је тон јачи, дуже траје и мање је транспарентан, а што се тиче боје инструмента, тонови на модерном клавиру су униформисани за разлику од фортепијана на коме су постојали различити колористички регистри.⁴⁴ Зато, треба имати у виду да су пасажии у басовом регистру на инструменту из Бетовеновог доба, звучали јасно и да се од савремених извођача Бетовенових дела, у овом случају, очекује одређена адаптација клавирског додира у циљу транспарентности звука који је на модерном инструменту у басу веома моћан и соноран.

Генерално посматрано, тиши звук на старим инструментима условљен је одређеним факторима попут тањих жица, мањом тензијом жица у односу на модеран клавир и мањих димензија чекића. Извођачи навикнути на динамички дијапазон модерног клавира, с правом уочавају да је фортепијано имао звук невелике јачине. Међутим, углавном се у аргументима наглашава јачина или гласноћа тона, док се заборавља да је на том клавиру могуће извести тише динамичке нивое и више нијансирања у домену *пјано* динамике у поређењу са модерним клавиром. Поређење релативног ефекта динамичких нивоа на оба инструмента,

⁴² Kenneth Drake. *The Sonatas...*, Op. cit., 12.

⁴³ William S. Newman. Op. cit., 46.

⁴⁴ Ibid., 47.

узимајући у обзир продукцију звука на њима у просторијама сличних димензија и акустичких карактеристика, може се визуелно представити на следећи начин:

Модеран клавир	Клавир из Бетовеновог доба
<i>fff</i>	
<i>ff</i>	<i>fff</i>
<i>f</i>	<i>ff</i>
<i>mf</i>	<i>f</i>
<i>p</i>	<i>mf</i>
<i>pp</i>	<i>p</i>
<i>ppp</i>	<i>pp</i>
	<i>ppp</i>

На основу датог увида може се закључити да постојање тишег динамичког подручја, карактеристичног за Бетовенов период нуди велику предност у постизању најтиших динамичких нијансирања током извођења. Такође, уочава се да је Бетовен, користећи често ознаку *pp*, био склон интимном и нежном музичком изражавању. Овај преглед еквивалентних динамичких нивоа може послужити извођачу савременог доба као средство у циљу постизања јасније и креативније динамичке представе у односу на устаљену (*пост*)*модернистичку* праксу свирања на клавиру.

II део

Артикулација

Будући да артикулација у музичком тексту представља различито обликовање тонова до најситнијих детаља, у већини случајева немогуће је прецизно означити. Полазећи од значења артикулације у лингвистици где се под овим појмом подразумева разговетно изговарање слогова и речи,⁴⁵ у клавирском извођаштву артикулација значи репродукцију музичких мотива или фраза уз помоћ акцената и деликатног динамичког нијансирања. Под појмом артикулације подразумева се звучно „изговарање“ тонова ради карактеризације и веће изражајности музичког текста. Оно се одвија кроз повезивање у виду груписања, одвајања и акцентовања тонова. Пијаниста Артур Шнабел (Artur Schnabel, 1882–1951) користи овај термин у ширем смислу, то јест, врло еластично тако да се односи на извођачево прецизно и јасно интерпретирање свих музичких детаља коришћењем свих могућих средстава која су му на располагању. Шнабел наводи три базична средства у домену трајања и динамике звука и пропорционално–адекватног коришћења времена приликом извођења.⁴⁶

Многи композитори су још од краја 16. века користили различите знакове у нотацији како би записали различите артикулације појединих нота и мотива. На тај начин настале су тачке и црте које су означавале стакато артикулацију, лукови који су се односили на легато и ознаке за акцентуацију. Извођачи су данас често у недоумици око значења артикулацијоних ознака и ознака за фразирање. Фразирање подразумева означавање и оцртавање дужих тематских целина кроз конструисање мелодије, а ознаку за фразирање представља дужи лук од оног који означава легато артикулацију. Дужи лук се користи након 1800. године и представља начин нотирања краће самосталне музичке целине, теме или фразе.⁴⁷ Врло је важно напоменути да су уређивачи издавача партитура у 19. и у почетку 20. века уклањали артикулацијске лукове, најчешће из композиција В. А. Моцарта (W. A. Mozart, 1756–1791) и

⁴⁵ Дејан Деспих. *Теорија музике*. Београд: ЗУНС, 1997, 203.

⁴⁶ Konrad Wolf. Op. cit., 26.

⁴⁷ Nikolaus Harnoncourt. “Artikulacija”. U *Glazba kao...*, Op. cit., 45.

Л. в. Бетовена, замењујући их дугим луковима који означавају музичке фразе. Иако су ознаке фраза сасвим оправдане и могу да се користе у процесу рада извођача на делу, оваква издања нажалост не поседују аутентичне ознаке за артикулацију од стране самих композитора. Бетовенови знакови за артикулацију су веома разноврсни и богати и без њих не бисмо докучили како се може у складу са стандардима историјски информисаног извођаштва што веродостојније, остварити карактер и доживљај саме композиције.

Бетовеново коришћење артикулацијских ознака подразумева комбиновање ранијих барокних и класичних пракси са раноромантичним извођачким обичајима интерпретирања. Постоји четири начина означавања артикулације:

- 1) лук који се користи за легато артикулацију,
- 2) комбинација лука са тачкама који означава портато артикулацију,
- 3) вертикалне црте и тачке које се односе на употребу стакато артикулације,
- 4) вертикалне црте које се такође користе и ради артикулисања акцената.

Постоје такође, и бројни примери када се ове ознаке изостављају јер се претпоставља употреба стандардне артикулације за доба у којем је композитор стварао.

Легато артикулација

Најчешћа артикулацијска ознака у Бетовеновој музици јесте свакако лук којим се означава легато извођење тонова. Овакво извођење подразумева повезивање два или више узастопних тонова повезаних луком. Међутим, важно је напоменути да лук може имати и друга различита значења. Осим поменуте функције означавања дужине фразе, лук се може наћи и записан изнад два или више тонова исте висине представљајући лук трајања. То је, један од начина да се повезивањем ритмички продужавају тонови, тако да се наредни, исти тонови под луком у току свирања не понављају. Као што је добро познато, легато артикулација се у интерпретацији на клавиру се постиже методом „кашњења” приликом подизања прста,

односно држањем прста на ноти све док следећа нота не буде одсвирана, чак је пожељно подићи прст мало касније, после следеће одсвиране ноте. Последица оваквог ефекта, незнатног симултаног свирања тонова (итал. *legatissimo*—легатисимо), огледа се кроз добијање низова тонова који поседују вокални, певни квалитет (*cantabile*) попут легата у певачкој техници.

Према текстовима готово свих писаца трактата о правилној интерпретацији из доба раног и позног класицизма, укључујући Карла Филипа Емануела Баха, Данијела Готлоба Турка (Daniel Gottlob Türk, 1750–1813), Фридриха Штаркеа (Friedrich Starke, 1774–1835) и Јохана Непомука Хумла (Johann Nepomuk Hummel, 1778–1837), нота изнад које почиње лук је благо акцентована или незнатно продужена. Турк у свом трактату *Клавирска школа* (*Klavierschule*, 1789) даје пример лукова који се налазе на метрички ненаглашеним нотама (арзама) (Пример 2).⁴⁸ Имајући у виду да су се у периоду класицизма усталили акценти на наглашеним и релативно наглашеним добама унутар такта, овакви акценти су изазивали нарочит ефекат измештавања метричког нагласка којим су се композитори често служили. Овакав обичај нежног акцентована прве ноте под луком проистекао је из виолинистичке праксе различитих употреба потеза гудалом. Најједноставнији начин производње минималног акцента на гудачким инструментима изводио се мењањем правца гудала.

Пример 2. Данијел Готлоб Турк, *Клавирска школа*, 355:



Друго значење лука које би се требало узети у обзир подразумева да последња нота под луком није наглашена или акцентована. Поред тога што се последња нота под луком изводила лако и без нагласка подразумевало се у неким случајевима благо скраћивање трајања последње ноте (Пример 3).⁴⁹

⁴⁸ Daniel Gottlob Türk. *School of Clavier Playing*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982, 355

⁴⁹ Charles Rosen. *Beethoven's Piano Sonatas...*, Op. cit., 13–14.

Пример 3. Данијел Готлоб Турк, *Клавирска школа*, 345:



Артикулација на инструментима са диркама се такође базирала на аналогји са вокалном музиком. Лук наговештава место када извођач на гудачким инструментима диже гудало мењајући правац потеза док певачима или дувачима, лук сигнализира место узимања ваздуха. Најзад, узевши у обзир традицију лук првенствено представља упутство за правилну егзекуцију ритмичког нагласка и артикулације мотива.

Нон легато артикулација

Нон легато је појам који означава артикулацију одређених нота које су у највећем броју случајева записане у тексту без артикулацијских знакова (Пример 5, т. 9, 10, 13, 14, 17, 18, 21 и 22). У току 18. века – у одсуству специфичних артикулацијских ознака – подразумевало се одвојено свирање нота, што представља такозвани *detaше* (франц. *détaché*). Лудвиг ван Бетовен, неретко прецизира употребу ове врсте додире дирке текстуалним напоменама у виду напомене нон легато (*non ligato*) (Пример 4, т. 184). Овакав вид записане артикулације захтевао је од извођача нешто дужи удар од стакато артикулације и представљао је стандардну врсту додире дирке уколико нема других артикулацијских ознака. За извођење нота, које нису означене стандардним ознакама за легато или стакато артикулацију, извођач би требало да подигне прст са дирке мало раније од пуног трајања тона које се захтева.⁵⁰ Овај став Данијела Готлоба Турка потврђује да и на самом почетку 19. века нон легато артикулација представља уобичајену врсту додире у одсуству других артикулацијских ознака.⁵¹ Турк је прецизирао да нон легато редукује трајање ноте за једну осмину или

⁵⁰ Daniel Gottlob Türk. Op. cit., 400.

⁵¹ Hermann Keller. "Articulation in the Works of Beethoven". In *Phrasing and Articulation*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1973, 102.

четвртину,⁵² док К. Ф. Е. Бах предлаже у свом есеју скраћивање трајања нота за половину својих пуних вредности.⁵³

Пример 4. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклабир*, бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, IV став, т. 182–189:

The image displays a musical score for Ludwig van Beethoven's Sonata for Hammerclavier, Op. 106, No. 29, measures 182-189. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of four measures each. The first system (measures 182-185) shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 186-189) continues the piece with similar textures. Performance markings include 'non legato' and dynamic markings 'f' and 'sf'.

⁵² Daniel Gottlob Türk. Op. cit., 356.

⁵³ Carl Philipp Emanuel Bach. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. (1753, 1762) (transl. William J. Mitchell). New York: Norton, 1949, 157.

Пример 5. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, II став, т. 9–29:

Иако Турк није забележио промену у врсти стандардизованог додира у свом издању књиге из 1802. године, нови начин артикулације се постепено утемељивао у извођачкој пракси на почетку 19. века.⁵⁴ Наиме, све већа заступљеност легато артикулације као уобичајеног додира дирке могла се приметити у трактатима насталим на почетку 19. века, као и у писмима савременика⁵⁵ и ученика Лудвига ван Бетовена.⁵⁶ Сведочанство Карла Чернија потврђује да се Бетовен све чешће изражавао, у току интерпретације, легато артикулацијом.⁵⁷ Композитор је изразио пред својим учеником Чернијем снажну одбојност према одвојеном и нон легато начину свирања након што је чуо извођење Моцарта.⁵⁸ Черни такође тврди да је Бетовен развио легато додир приликом своје ране едукације свирања на оргуљама док је још увек живео у родном Бону. Како би се побољшало извођење артикулације легата на клавиру, Бетовен је предлагао да се замисли свирање потезом гудала

⁵⁴ Schenker, Heinrich. "Non Legato". *The Art of Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2002, 20.

⁵⁵ Harold Šonberg. Op. cit., 65–66.

⁵⁶ Kenneth Drake. *The Sonatas...*, Op. cit., 128.

⁵⁷ Frederick Dorian. *The History of Music in Performance*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1971, 203.

⁵⁸ Sandra P. Rosenblum. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, 152.

уместо реалног перкусивног удара који активира чекиће на клавиру.⁵⁹ Клементијев (Muzio Clementi, 1752–1832) опис промене са бриљантног стила ка све распеванијем и рафиниранијем стилу клавирског извођаштва указује на развијање новог композиторског и интерпретативног стила.⁶⁰ Појава новог музичког стила, који је био адекватно изражен кроз повезаније и распеваније (итал. *cantabile*) извођење, укључивала је континуитет мелодијских линија и мање фрагментарности у погледу формалног изграђивања дела. Бетовеново извођење *legato* је остављало фасцинантан утисак на савременике који су чули његово свирање. Мало познат композитор Карл Јункер (Karl Ludwig Junker, 1748–1797) је 1791. године посведочио⁶¹ о глатким и задржаним тоновима који су на најбољи могући начин повезани током интерпретације великог композитора (Пример 6). За разлику од интерпретативног стила тог доба, Бетовен је презентовао карактеристичан начин експресије који се засигурно односио делом на аспект *legato* свирања у адађо ставовима.⁶²

Пример 6. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, I став, т. 1–9:

⁵⁹ Kenneth Drake. *The Sonatas...*, Op. cit., 129.

⁶⁰ Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 25.

⁶¹ Barry Cooper. Op. cit., 38.

⁶² Elliot Forbes (Ed.). *Thayer's Life of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press, 1967, 105.

Стакато артикулација

Стакато артикулација се у Бетовеново доба означавала тачком и вертикалном цртом изнад одређених нота. Турк наглашава да обе ознаке имају исто значење⁶³ иако неки извођачи сматрају да вертикална црта означава нешто краће трајање стакато артикулације.⁶⁴ Поједностављајући проблематику Карл Филип Емануел Бах у свом трактату објашњава да он користи само тачке у означавању стакато артикулације како би избегао конфузију која би могла настати између тумачења вертикалних знакова и бројева који означавају прсторед.⁶⁵ Дужина артикулације о којој је реч, према његовом мишљењу зависи од дужине ноте, темпа и динамике. Јохан Јоаким Кванц (Johann Joachim Quantz, 1697–1773), са друге стране описује стакато артикулацију означену тачком, као задржанију и нежнију артикулацију насупрот краћем, одсечном и незнатно акцентованом стакату који је означен вертикалном цртом.⁶⁶

Нажалост, упркос добрим намерама писаца трактата који су дешифровали функцију ознака тачке и вертикалних црта,⁶⁷ озбиљан проблем настаје приликом тумачења Бетовенових аутентичних записа у факсимилима и сачуваним манускриптима. У референтом Хенле (Henle Verlag) издању првог става Бетовенове клавирске сонате бр. 31 у Ас-дуру оп. 110, ознаке стакато артикулације у виду тачака, налазе се на свакој четвртој ноти у деоници десне руке (Пример 7). У књизи коју сачињавају разговори Андраша Шифа са швајцарским публицистом Мартином Мејером (Martin Meyer, 1951) може се размотрити, по свему судећи, проницљива дискусија у вези са тумачењем наведеног примера. Андраш Шиф подцртава ознаку за стакато артикулацију и интерпретира је као акценат, разоткривајући латентну полифону структуру у виду додатног гласа који се креће у интервалима октаве. Наиме, Шиф, имајући у виду манускрипт сонате, зналачки критикује издаваштво такозваних *уртекст* издања, тврдећи да кратка вертикална црта није увек имала функцију стакато артикулације, како то издавачи тврде образлажући Бетовенову немарност у стваралчком заносу брзог

⁶³ Daniel Gottlob Türk. Op. cit., 356.

⁶⁴ Hermann Keller. "Articulation in the Works of Beethoven". In Op. cit., 101.

⁶⁵ Carl Philipp Emanuel Bach. Op. cit., 1949.

⁶⁶ Johann Joachim Quantz. *On playing the flute*. Great Britain: Clays Ltd Rockstro, Richard. S. (1967). A treatise on the construction, the history and the practise of the flute. London: Musica Rara. 2001, 223, 232.

⁶⁷ Colin Lawson, Robin Stowell (Ed.). "Changes in Musical Style" In *The Historical Performance of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 48.

записивања.⁶⁸ Шифова констатација да је вертикална црта означавала суптилни акценат⁶⁹ јесте логична, имајући у виду да Бетовенова ознака *leggiermente*⁷⁰ у тренутку збивања поменутог пасажа у тридесетдвојкама у умереном темпу свакако подразумева обликовање тонова на начин стакато артикулације. Према томе, намеће се закључак да би било неаргументовано тврдити да је Бетовен замислио да баш свака наредна четврта нота буде одсвирана стакато артикулацијом (видети и Пример 8).

Пример 7. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 31 у Ас-дуру оп. 110, I став, т. 10–14:



Да овај поступак натурализованог британског пијанисте није само пуки омаж покрету историјске интерпретативне праксе показују интервалски однос мотива друге теме у 20. такту као и прелаз који води у развојни део у тактовима 38–39 где Шиф чинећи благу цезуру између тактова тумачи на коректан начин лигатуром обележен, октавни мотив од стране композитора.

⁶⁸ András Schiff. *Le sonate per pianoforte di Beethoven e il loro significato (Conversazioni con Martin Meyer)*. Milan: Il Saggiatore. 2012, 136.

⁶⁹ Драгољуб Шобајић. *Темељи савременог пијанизма*. Нови Сад: Светови, 1996, 136.

⁷⁰ Лако, лепршаво од итал. *leggiermente*-са лакоћом

Пример 8. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, III став, т. 167–171:

Портато артикулација

Комбинацијом лука и тачака означава се портато (*portato*)⁷¹ начин артикулисања. Тачке које се налазе изнад одређених нота повезане луком подразумевају у извесној мери одвојено свирање. Лук, ипак, повезује означене ноте на начин на који би интерпретатор јединственим покретом требало да их реализује тако да представљају јединствену целину. Ова мекша артикулација се у већем броју случајева везује за динамичко нијансирање нижег степена. Портато може и да означава незнатно успорење темпа у циљу развојног одвајања тонова. Многи писци су указали на то да би свака нота означена портато артикулацијом требало да буде благо наглашена.⁷² Овакав вид артикулисања у доба Бетовеновог уметничког деловања подразумевао је употребу рубата (итал. *rubato*),⁷³ на начин успоравања или убрзавања музичког тока. Примере портато артикулације можемо наћи у делима Моцарта и Шопена

⁷¹ Ношено, од итал. portare-носити

⁷² Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 185.

⁷³ Украдено време, од итал. rubare-украсти

(Frédéric François Chopin, 1810–1849) (Пример 9, т. 57).⁷⁴ Ови примери упућују на то да није адекватно свирање нота, означених портато артикулацијом, у прецизној брзини назначеног темпа, већ је пожељно успорити извођење музичког тока одсека.

Пример 9. Фредерик Шопен, *Етуди* оп. 25 бр. 2 у еф-молу, т. 54–59:

The image shows a musical score for Frédéric Chopin's Etude Op. 25 No. 2 in E-flat major, measures 54-59. The score is written for piano and consists of two systems. The first system (measures 54-56) features a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with a supporting bass line. The second system (measures 57-59) continues the melodic and bass lines. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are two instances of the tempo marking 'poco' (poco) and two asterisks (*) in the bass clef. The first 'poco' is under measure 54, and the second is under measure 57. The asterisks are under measures 55 and 58. The score also includes fingering numbers (1, 2, 3) and a 'poco' marking in the treble clef under measure 55.

Занимљиво је да је Бетовен у Сонати бр. 32 у це-молу, оп. 111 (Пример 10), изнад ознака за портато артикулацију додао словима исписану ознаку (т. 22–23) која означава благо успорење темпа (*poco ritenente*). Из овог примера може се закључити да је ознака за портато артикулацију подразумевала и благу модификацију темпа, односно, да је реч о веома изражајном интерпретативном средству.

⁷⁴ Charles Rosen. *Beethoven's Piano Sonatas...*, Op. cit., 21–22.

Пример 10. Лудвиг ван Бетовен, *Соната бр. 32 у це-мољу оп. 111, I став, т. 17–23:*

The image displays a musical score for the first system of the first movement of Ludwig van Beethoven's Sonata No. 32 in C major, Op. 111, measures 17-23. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with dynamic markings *f*, *ff*, and *sf*, and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with dynamic markings *mezzo piano*, *poco ritenente*, *a tempo*, and crescendos (*cres*) in both hands.

Луј Адам (Louis Adam, 1758–1848) је можда, према досадашњем увиду у литературу, дао најпрецизнију дефиницију трајања различитих артикулацијских ознака које се односе на одвојено свирање тонова. Према његовим речима ноте означене кратком вертикалном цртом губе три четвртине своје пуне вредности. Ноте које имају ознаку тачке трају једну половину своје вредности, док оне ноте које су означене тачкама и луком (портато), губе само једну четвртину од своје укупне вредности.⁷⁵

⁷⁵ Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 184.

Динамика

Полазећи од констатације да је звук најосновнији елемент у конституисању музичке уметности, разлике у степену гласног и тихог произвођења звука, представљају основне контрасте у интерпретирању музичког дела. На тај начин динамика, уз артикулацију и темпо, има примарну улогу у изградњи интерпретације.⁷⁶ Интензитет и волумен звука се означавају динамичким знаковима у нотном тексту. У акустици се амплитуда звучних таласа мери децибелима.⁷⁷ У музици се јачина звука изражава уобичајеним симболима за гласно или снажно – форте (графички означено са *f*) и тихо, односно, пјано (*p*) свирање. Осим ових симбола употребљавају се и симболи њихових градација: мецофорте – полујачко (*mf*), пијанисимо – најтише (*pp*), фортисимо – најјаче (*ff*) и тако даље. Динамичке ознаке не означавају само генерални степен јачине звука, већ се и употребом ознака за акценте, крешенда (*crescendo*) и декрешенда (*decrescendo*) обележавају нагле, односно, постепене промене у динамичком интензитету. Вербалне ознаке, попут сото воче – полугласно, (дословно) испод гласа (*sotto voce*), маркато – истакнуто, подвучено (*marcato*), долче – слатко, нежно (*dolce*) и меза воче – пригушено, уздржано (*mezza voce*) такође чине део динамичког вокабулара у музици.

Динамичка интерпретација укључује промене нивоа интензитета звука, док једнолично динамичко извођење замара слушаоца својим релативно монотоним звучним волуменом. Према томе данашња популарна музика која се заснива углавном на непромењеној јачини звука, може да се дефинише као музика без динамике.

Разлика у јачини звука између извођења на историјском⁷⁸ и модерном инструменту може веома да утиче на приступ савременој интерпретацији Бетовенових дела. Ниво генералне јачине звука, произведен на модерном клавиру, једнак је волумену који је за један динамички ниво јачи на историјским инструментима. Према томе, динамика мецофорте (итал. *mezzoforte mf*) на данашњем клавиру, приближно је еквивалентна форте (итал. *forte*) динамици која би се постигла на инструменту из 18. века. Међутим, динамика пјано (итал.

⁷⁶ Daniel Gottlob Türk. Op.cit., 347–348.

⁷⁷ Од 1. децибела једва чујног до прага бола, 120 децибела и више.

⁷⁸ Фортепјано (*Fortepiano*) је назив за инструмент на којем је Бетовен свирао и стварао своја дела

riano) на модерном клавиру одговара динамици меццопјано – полутихо (итал. *mezzoriano mp*) произведеном на старом инструменту. Из свега наведеног може се закључити да је динамички дијапазон клавира из 18. века био нешто мањи од оног који познајемо данас на модерном клавиру.

У данашње време могу се приметити два базична приступа интерпретацији динамике класичног периода на модерном клавиру. Први начин, који је распрострањен од краја 19. века до времена у коме живимо, подразумева употребу динамичке палете која је својствена звучним карактеристикама модерног клавира, уколико имамо у виду јачину звука. На овај начин се извођач служи богатијим динамичким дијапазоном модерног клавира наспрам оног који поседује ранији инструмент, задржавајући карактер својствен композицији коју изводи. Међутим, треба имати у виду да би приликом извођења ознака из домена јачих динамичких нивоа (форте, фортисимо) у појединим делима из Бетовеновог опуса, пијаниста требало пажљивије да одмери динамички интензитет, како не би претерано снажна сонорност замаглила деликатне карактеристике композиције коју интерпретира.

Други приступ представља смањивање генералног динамичког нивоа у складу са волуменом који је био карактеристичан за интерпретацију динамике на старим инструментима. Одређени репертоар клавирске музике Лудвига ван Бетовена подразумева, узимајући у обзир детаљно сагледавање одговарајућег темпа, акцентуације и свих врста артикулације, извођење форте динамике на начин смањивања динамичког нивоа. Према томе, избегавајући употребу масивног звука који је карактеристичан за музику Роберта Шумана (Robert Schumann, 1810–1856) или Јоханеса Брамса (Johannes Brahms, 1833–1897), интерпретација Бетовенових дела може бити транспарентија и убедљивија.⁷⁹

Разматрајући веродостојност у интерпретирању музичких дела британски музиколог Роберт Донингтон (Robert Donington, 1907–1990) разликује историјску аутентичност од есенцијалне аутентичности.⁸⁰ Он сматра да историјска аутентичност представља коришћење комплетног знања које нам стоји на располагању. Овај приступ подразумева интерпретацију дела класичног стила на аутентичним инструментима наштимованим на нижим адекватним фреквенцијама тога доба. Есенцијална аутентичност, са друге стране, подразумева такође

⁷⁹ Sandra P. Rosenblum. *Op. cit.*, 55.

⁸⁰ Robert Donington. *The Interpretation of Early Music*. New York: St. Martin's Press, 1974, 61.

коришћење доступних информација о извођачкој пракси у класицизму са акцентом на приказивању карактера самог дела у циљу постизања естетички допадљиве интерпретације. Овакав приступ више одговара интенцијама које ће бити изложене у овом раду и подразумева коришћење модерног инструмента.

Динамичке ознаке се могу класификовати на апсолутне, релативне и постепене. У апсолутне динамичке ознаке спадају форте, пјано и све оне ознаке које представљају индикацију за специфичну генералну јачину звука одређене фразе или музичког одсека. Ознаке попут еспресиво – изражајно (итал. *espressivo*), пју форте – јаче (итал. *più forte*) као и акцената чине групу релативних динамичких ознака. Карактеристика релативних ознака је у томе да реализација ознака сфорцато – од *forza* = снага (итал. *sforzato, sf*) и пју форте варира унутар једног дела у односу на звучни контекст у коме се ознаке јављају. Крешендо – дословно: растући, нарастајући (итал. *crescendo*) и диминуендо – дословно: смањујући /јачину звука/ (итал. *diminuendo*) спадају у ознаке постепеног звучног појачавања или смањивања интезитета.⁸¹

Осим динамичких ознака којима је Лудвиг ван Бетовен означавао јачину извођења одређених група нота и одсека, важно је имати у виду да се у интерпретацији динамика користи и као средство за обликовање фразе. Динамичком организацијом тонова интерпретатор истиче врхунац и различите градације у оквиру једне фразе.

У случају када динамичке ознаке нису детерминисане од стране композитора у контексту генералног датог волумена, од извођача се подразумевало да употреби средства попут крешенда и декрешенда у циљу приказивања унутарфразног дешавања. Међутим у примени наведеног средства, интерпретатор би требало да избегава прекомерну употребу динамичких варијација у оквиру фразе. Обилно коришћење крешенда и декрешенда које има за циљ истицање врхунаца унутар одређене фразе могла би да помери акценат са контраста унапред одређених већих целина које је композитор динамички разграничио.

У случају да композитор један одсек обележи генералном апсолутном динамичком ознаком, на пример ознаком пјано, а следећи одсек ознаком форте, извођач има на располагању три могућности организовања динамички неозначених унутарфразних збивања:

⁸¹ Sandra P. Rosenblum. *Op. cit.*, 57.

Прва могућност се огледа у задржавању релативно истог динамичког интезитета а друга подразумева већу динамичку флукуацију унутар генерално тихог динамичког оквира. Обе могућности се могу искористити ако се има за циљ истицање динамичког контраста у следећем одсеку означеном форте. Трећи начин представља употребу постепене динамичке ознаке за крешендо која води до ознаке за форте.

Избор наведених могућности зависи од начина на који извођач интегрише динамику, форму и карактер дела које свира узимајући у обзир и темпо. У бржем темпу, због учесталости збивања музичких компоненти, релативно једнолична динамичка организација не нарушава изражајност дела, док спор темпо захтева од извођача коришћење динамичких варијација у већој мери.

Бетовен је користио динамичке ознаке много конзистентније и обилније у поређењу са својим претходницима и савременицима. Нарочито се у позном опусу може приметити повећано коришћење разноврснијих динамичких инструкција. Треба узети у обзир да је Бетовен често захтевао од извођача поштовање аутентичних ознака у музичком тексту.⁸² Такође према тврдњи сведока, Бетовен је веома разноврсно користио динамичка средства приликом јавног наступања, што је било немогуће означити у партитури.⁸³ У издањима Карла Чернија може се запазити обиље наводних Бетовенових динамичких ознака чија аутентичност може да се доведе у питање. Међутим оне према речима композиторовог ученика, потичу од инструкција самог Бетовена док га је подучавао.

У сваком случају, извођач треба да обрати пажњу на то да је Бетовен употребљавао динамичке ознаке веома разборито и умерено. Његов звучни дијапазон у погледу јачине извођења није премашивао ознаку фортисимо (итал. *fortissimo ff*) и није се спуштао испод динамичке ознаке пијанисимо посибиле – најтише што је могуће (итал. *pianissimo possibile ppp*). Примећује се да је избегавао ознаке за екстремне динамичке нивое, које су биле уобичајене у другој половини 19. века.⁸⁴ Бетовенове динамичке ознаке нису само бројније већ су много разноврсније, деликатније и екстремније у поређењу са коришћењем ознака

⁸² William S. Newman. *Op.cit.*, 252.

⁸³ Kenneth Drake. *The Sonatas...*, *Op. cit.*, 81–82.

⁸⁴ П. И. Чајковски је у првом ставу патетичне симфоније бр. 6 у ха-молу, оп. 74 супротставио динамику *pppppp* са ознаком *ff*.

његових савременика попут Хајдна, Моцарта и Клементија. У Бетовеновом опусу се често може запазити коришћење дужих постепених динамичких ознака у виду крешенда и декрешенда као и нарочитог ефекта субито пјана – од subito = одмах, одједном, изненада (итал. subito piano). Наиме, опште прихваћени *Бетовенов пјано* означава изненадну појаву ознаке за пјано у тренутку када се после дуге фразе, која је означена крешендом, очекује динамички врхунац (Пример 11). Ефекат субито пјана може се убедљиво извести уколико интерпретатор на храбар начин постепено појачава интезитет крешенда све до последње ноте која претходи изненадном појављивању ознаке у пијану (т. 42–43). На овом месту се саветује звођачима да направе минималну паузу, у виду кратке цезуре како не би интезитет крешенда прекрио звучање пјана који потом следи.

Пример 11. Лудвиг ван Бетовен, *Соната бр. 30 у Е-дуру оп. 109, II став, т. 30–47:*

30 *a tempo*
p
cresc.

36
sempre più cresc.

42
rinf.
p

Веома је интересантна дистрибуција апсолутних јаких и тихих динамичких ознака у Бетовеновим клавирских сонатама. Од укупно 9297 динамичких ознака, Бетовен користи 24 посто тихих, док само 15 посто од укупног броја, чине динамичке индикације за гласно извођење.⁸⁵ У односу на своје савременике, Бетовен чешће користи и ознаку за пјано посибиле а уз то даје и разноврсне инструкције које подразумевају употребу тишег динамичког нијансирања са ефектима нежнијег карактера попут ознака долче, еспресиво, занфт – нежно (нем. *sanft*), мецавоче и тенераменте – нежно.

У данашње време може се приметити постојање устаљеног мишљења међу музичарима, које подразумева да се Бетовенова употреба динамике доводи у везу са потенцирањем снажне сонорности. Међутим, као што је већ речено, предмет његовог појачаног интересовања уочава се кроз развијање дијапазона *нежног* динамичког колорита. У прилог томе може да служи и примена ознаке пјано пијанисимо на коју готово да се не може наићи у партитурама насталим пре и за време његовог уметничког деловања.⁸⁶ Такође, употребом нових развијенијих динамичких инструкција (пју крешендо, крешендо поко а поко, леђерменте, тенераменте и бен маркато), композитор демонстрира склоност ка повећаном интересовању за деликатније нијансирање у интерпретацији и коришћење изразитијих финеса инструмента. Занимљив је пример у петој багетели оп. 126, у којој Бетовен означава ознаком ринсфорцанда врхунац који настаје као последица крешенда који се протеже кроз четири претходна такта (Пример 12).

⁸⁵ Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 58.

⁸⁶ Ibid., 58–59.

Пример 12. Лудвиг ван Бетовен, *Багатела* оп. 126 бр. 5 у Ге-дуру, т. 166–32:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 16b and includes a first ending bracket. The second system starts at measure 22 and features a *cresc.* marking. The third system starts at measure 26 and includes *rinf.* and *dim.* markings. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings.

Бетовен користи графичке ознаке за крешендо и декрешендо⁸⁷ (*messa di voce*)⁸⁸ (Пример 13) или само за декрешендо (Пример 14), које осим постепеног појачавања односно смањивања јачине тона у оквиру фразе, могу да имају и значење детаљне динамичке организације у оквиру само три или четири тона.

⁸⁷ Clive Brown. "The Notation of Accents and Dynamics". In *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 2004, 126.

⁸⁸ Меса ди воче (итал. *messa di voce*) оозначава постепено појачавање и стишавање гласа на једном месту.

Пример 13. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклаvir* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, III став, т. 130–134:

The image shows a musical score for measures 130 to 134. It is written for piano in G major (one sharp). The tempo is marked 'a tempo'. The score consists of two systems. The first system (measures 130-132) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 133-134) continues the accompaniment and includes a triplet of eighth notes in the bass clef in measure 134.

Пример 14. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклаvir* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, II став, т. 144–149:

The image shows a musical score for measures 144 to 149. It is written for piano in B-flat major (two flats). The score consists of two systems. The first system (measures 144-148) features a treble clef with a melodic line of chords and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 149) shows the continuation of the accompaniment, ending with a 'dimin.' (diminuendo) marking. Dynamics include 'p' (piano) and 'dimin.'.

Бетовен је употребљавао различита динамичка средства зарад постизања ефекта изненађења. У Сонати бр. 29, оп. 106, после дужег постепеног и прецизно обележеног смањивања јачине звука до пијанисима (*pp*), на изненађујући начин се појављује први повратак почетне теме обележен форте динамиком.

Пример 15. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, I став, т. 31–36:

The musical score for Example 15 consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: "ritar - - - dan - - - do a tempo". The lower staff is a piano accompaniment. It begins with a "Ped." marking and a "dimin." marking. The dynamics are marked as "p", "pp", and "f". There is a "*" Ped. marking at the end of the piece. The score is in G major and 3/4 time.

Будући да се регистар у басу на модерном клавиру разликује од регистра Бетовеновог клавира, извођач би нарочито требало да обрати пажњу при динамичком нијансирању акорада који на модерном клавиру лако могу звучати нетранспарентно и грубо. Јасно дефинисан и светао тон некадашњег инструмента омогућавао је да акордски тонови у басовом регистру звуче транспарентно. Имајући у виду његову звучну јасноћу, савремени интерпретатор би требало при произвођењу звука у дубоком регистру на модерном клавиру, штедљивије да користи педал и да на деликатан начин избалансира тонове у акорду (Пример 16). Један од начина балансирања акорада може бити истицање поларних тонова и одмереније динамичко нијансирање унутрашњих гласова.⁸⁹

⁸⁹ Konrad Wolf. Op. cit., 50.

Пример 16. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавиру* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, I став, т. 400–405:

Испитивање и коришћење динамичких ознака доводи нас поново на почетак дискусије у овом поглављу⁹⁰ која се односи на избор приступа у коришћењу динамичког дијапазона на модерном клавиру. Из свега наведеног, намеће се закључак да једно клавирско ремек дело класичног периода, уколико обилује претераним коришћењем екстремно јаког динамичког нивоа и прекомерном употребом поступних повећавања јачине звука (крешендо), може да се претвори у извођење непримерено Бетовеновим намерама на начин романтичарског претеривања и уживања у коришћењу пуне динамичке палете модерног клавира.

Знакови за репетицију

У одређеним случајевима ознаке за репетицију могу подразумевати промену динамичког интензитета или варирање динамичке организације. У Бетовеновом клавирском опусу понављање експозиције и развојног дела са репризом као и репетирања унутрашњих делова менуета или скерца (*da capo*), представљају извођачку праксу која је била од изузетне важности у периоду музичког класицизма.

У великом броју случајева писци трактата о извођачкој пракси раног и позног класицизма сагласни су око обавезног понављања одсека који су означени репетицијама у

⁹⁰ Видети страну бр. 35–36.

виду две тачке испред и иза дупле тактне црте. Јохан Јоаким Кванц сматра да уколико постоје две тачке са обе стране дупле тактне црте, оне означавају да се композиција састоји из два дела и да је њихово понављање неопходно.⁹¹ У случају да је други део веома дуг, занимљива је чињеница да Клементи предлаже да поменути одсек није неопходно понављати, упркос означеним тачкама испред двоструке тактне црте.⁹²

Бетовен је записивао знаке за репетицију у свом опусу на врло темељан начин. У његовим клавирским сонатама почевши од оп. 2, само девет ставова у форми сонатног *алегра* садрже знакове за репетицију другог дела. Од оп. 57 многи ставови немају нити једну ознаку за репетицију. Међутим, Бетовен се враћа овим ознакама бележећи их у почетним ставовима позних клавирских соната оп. 106 и оп. 111. Требало би напоменути, такође, у случају да је композитор исписао прима и секунда волту (компоновао текст за обе варијанте), намеће се закључак да би репетиције требало поштовати.⁹³

Главно питање које се намеће у вези са Бетовеновим ознакама за репетицију, јесте: да ли би репетиције требало да буду поновљене и из ког разлога? Постоји снажан доказ који сведочи о томе да је Бетовен инсистирао на поштовању ознака за репетицију. Писмо композиторовог брата Карла издавачкој кући из Лајпцига Брајткопф и Хартел (Breitkopf & Härtel), може да посведочи због чега је накнадно, предомисливши се, Бетовен дописао знаке понављања на крају експозиције своје Симфоније бр. 3 *Ероика* оп. 55 у Ес-дуру. Наиме, у писму Карл наводи да је Бетовен најпре сматрао да је обимност експозиције првог става превелика. Међутим после поновног извођења композитор је променио мишљење схвативши да би била штета не поновити први део почетног става.⁹⁴ Међутим, белешка⁹⁵ на крају финалног става Гудачког квартета оп. 135, на изненађујући начин даје извођачу могућност да изабере да ли ће поновити други део става.⁹⁶ Упркос овој ознаци, учестало оглушивање о Бетовенове ознаке за репетицију, представљало би неразумевање формалног дизајна композиторових дела.

⁹¹ Johann Joachim Quanz. Op. cit., 70.

⁹² Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 72.

⁹³ Max Rostal. "Repeats" In *Beethoven: The Sonatas for Piano and Violin*. Munich: Toccata Press, 1985, 27.

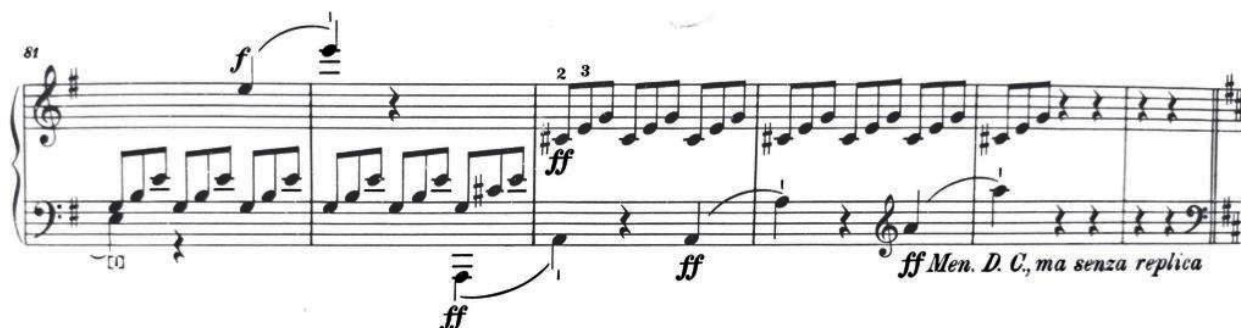
⁹⁴ William S. Newman. Op. cit., 263.

⁹⁵ Si ripiete la seconda parte al suo piacere (итал. Уколико желите, можете поновити други део)

⁹⁶ Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 73.

Из свега наведеног може се закључити да су ознаке за репетицију у Бетовеновом клавирском опусу представљале питање баланса и симетрије. Понављање одсека који је обележен знаковима за репетицију требало би да се узме у обзир осим у случајевима када је композитор у менуетима и скерцима означавао текстом да понављања унутар њих након трија не би требало изводити са репетицијама (Пример 17 и 18).⁹⁷

Пример 17. Лудвиг ван Бетовен, *Соната бр. 7 у Де-дуру* оп. 10/3, III став, т. 81–86:



Пример 18. Лудвиг ван Бетовен, *Соната бр. 15 у Де-дуру* оп. 28, III став, т. 79–82:



Аустријски пијаниста и музички писац Паул Бадуре-Скода (Paul Badura-Skoda, 1927–2019) с друге стране, сматра да поновљено извођење експозиције у првом ставу сонатног облика није обавезно. Будући да су у време класицизма јавна извођења дела за соло клавир била реткост, исписана репетиција је служила и као помоћ слушаоцима да запамте основне карактеристике дела. Међутим, данашње време пружа могућност поновног слушања дела

⁹⁷ William S. Newman. Op. cit., 265.

како на концертима тако и у механичкој репродукцији: с тим у вези, савремена публика (би требало да) добро познаје Бетовенове клавирске сонате. Скода тврди да се данашњи слушалац више концентрише на квалитет извођења или снимка него на *архитектуру* дела. Стога он сматра да строго придржавање правила о понављању одсека, који је обележен знаковима за репетицију, може изазвати благо незадовољство код публике.⁹⁸

Ознаке за репетицију у Бетовеновим клавирским сонатама би требало свакако поштовати али не на механички начин који подразумева дословно понављање исте концепције два пута. Понављање експозиције у сонатном облику може представљати још једну могућност за креативно испољавање различитог вида концепције, који није нашао своје место у првобитној интерпретацији (истог) музичког тока. Такође, отвара се могућност за истицање нових карактеристика у нотном тексту. Овакав приступ, на креативан начин, подстиче извођача да аналитички протумачи композиторове идеје.

⁹⁸ Eva & Paul Badura-Skoda. Op. cit., 317.

Акцентуација

Како је клавир 18. века, због својих предности у звучним нијансама, све више добијао улогу примарног инструмента са диркама, у другој половини 18. века, осим употребе разноврсних динамичких ознака, примећује се и појављивање јасно профилисаних ознака за акценте. Основна функција акцената подразумева релативно динамичко истицање и наглашавање појединих тонова или акорада у контексту одређене музичке фразе.

Акценти могу бити наговештени или прецизно наведени од стране композитора у музичком тексту. Наговештени акценти се јављају у неозначеним сегментима музичког дела у коме извођач има задатак да фразирањем одреди врхунац а самим тим и акцентује одрђене тонове. Примена оваквих благих нагласака, узимајући у обзир имагинацију и сензибилитет извођача, помаже у знатној мери у приказивању како структуре дела тако и у одсликавању његовог стања, карактера и изражајности. Прецизирани нагласци у виду акцентних ознака и вербалних скраћеница представљају индикације чије је поштовање и разумевање композитор очекивао од извођача.

Према неретко цитираним речима Антона Шиндлера јасно се може приметити природа Бетовеновог специфичног стила акцентовања. Наиме, писац прве композиторове биографије наводи да је поврх свега, Бетовен енергично наглашавао ритмичке акценте. С друге стране, у распеваним (кантабиле) одломцима, наглашавао је дисонантне интервале попут мале секунде у мелодијској линији, много учесталије него други савремени пијанисти. Његово свирање је било веома индивидуално и динамично у односу на сувопарне и монотоне интерпретације лишене тенденција према изразитој тонској елоквентности.⁹⁹ Изјава Антона Шиндлера је довољно поуздана, не само због чињенице да се ознаке за акцентуацију могу наћи свуда кроз Бетовенов опус, већ су и други савременици његовог доба као и његови ученици потврђивали композиторову склоност ка разновсном наглашавању одређених музичких детаља.¹⁰⁰

⁹⁹ Anton F. Schindler. *Beethoven as I Knew Him*. Chapel Hill: University of Nebraska Press, 1966, 416.

¹⁰⁰ William S. Newman. *Op. cit.*, 147.

Лудвиг ван Бетовен је на врло истанчан начин користио разне врсте ознака за акцентуацију. Сфорцато или сфорцандо (*Sf*) је представљао акценат који је композитор најчешће употребљавао у својој музици. Ова врста акцената се јавља у свим динамичким нивоима и на основу њих се подразумева његово интерпретирање у домену интензитета. Према томе, сфорцато може представљати гласан и осоран звук у контексту форте динамике, а може се изводити и врло нежно и *меко* у случају када се јавља у окружењу општег *пјано* волумена. У односу на примену сфорцата у музици 20. века, овај акценат не представља нужно снажан и гласан нагласак. Његова реализација зависи од извођачеве информисаности о стилу употребе акцената самог композитора.

Ознака фортепјано (*fp*) води порекло из праксе интерпретације музике за гудачке и дувачке инструменте. Хајдн је захтевао од гудача и дувача у свом оркестру да овај акценат произведу задржавајући се минимално на форте динамички на начин ефекта моменталног смањивања динамике на ниво пијана. Овај ефект је било могуће извести у релативној мери на фортепијану, што потврђује ознака за почетни акорд Бетовенове *Патетичне* сонате оп. 13 у це-молу (Пример 19). Овај пример је значајан и због дефинисања темпа уводног Граве одломка, будући да трајање смањивања динамичког интензитета у оквиру превезане четвртине са једном пунктираном осмином одаје прецизан пулс темпа у коме би овај увод требало изводити.¹⁰¹

Пример 19. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Патетична* бр. 8 у це-молу оп. 13, I став, т. 1–2:



Међутим, за разлику од оштрог удара и брзог слабења тона на клавиру 18. века, на модерном инструменту овакав ефекат није ни мало природан. Због тешке конструкције и

¹⁰¹ Malcolm Bilson. Op. cit., 2005.

дужег трајања тона на модерном клавиру ефекат пјано-форте акцента се може извести уз прилагођену и деликатну педализацију: вибрирањем полу или четврт педала после одсвираног акорда могуће је повећати брзину смањивања динамичког интензитета.

У случају да се ознака форте јавља у контексту већ означене опште форте динамике, треба имати на уму да је тада у питању акценат. Ову ознаку у наведеном случају Бетовен, као и његов савременик Моцарт, користи за интерпретацију акцента сфорцато. Функција форте акцената може се логично објаснити у првом ставу Клавирске сонате оп. 13 (Пример 20) као и у Трећој багатели оп. 126 (Пример 21).

Пример 20. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Патетична* бр. 8 у це-молу оп. 13, I став, т. 129–132:



Пример 21. Лудвиг ван Бетовен, *Багатела* оп. 126 бр. у 4 ха-молу, т. 144–162:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 144, consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, while the bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *sf*. The second system, starting at measure 153, continues the piece with similar dynamics and includes a first ending bracket marked with a '1' at the end, leading to a *p* dynamic marking.

Може се приметити повремено Бетовеново коришћење графичких ознака за акценат налик на краће обележавање диминуенда (>). Ова ознака представља изражајани нагласак са брзим повратком на претходни динамички ниво. Запажа се сличност са акцентом *fr*, међутим, фортепјано акценат се односи на моментално враћање на пијано динамички ниво.

На самом почетку скерца клавирске сонате бр. 29 *Хамерклавир* оп. 106, Бетовен користи краће графичке ознаке за крешендо и диминуендо како би успео да истакне главни метрички акценат (Пример 22). Јасно дефинисање, без ових ознака, било би веома захтевно реализовати због двосмисленог метричког ефекта предтакта, којим почиње главни мотив. Међутим, кратке диминуендо ознаке (т. 14–17) подразумевају акценат¹⁰² на ненаглашеним деловима такта, чинећи на тај начин метричку двосмисленост карактеристичну за цео став.

¹⁰² Нарочито је тешко разликовати овај акценат од диминуендо знакова у партитурама Франца Шуберта.

Пример 22. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавиr бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, II став, т. 1–18:*

Scherzo
Assai vivace $\text{♩} = 80$

p *cresc.*

f *cresc.*

f [*p*] *p*

Ринфорцандо (*rinforzando*, *rinforz*, *rinf*, *rf*) представља акценат који с једне стране означава кратак и снажан крешендо обухватајући неколико нота, док се друго значење ринфорцанда огледа у додатном наглашавању или акцентуацији како појединачне ноте тако и акорда.

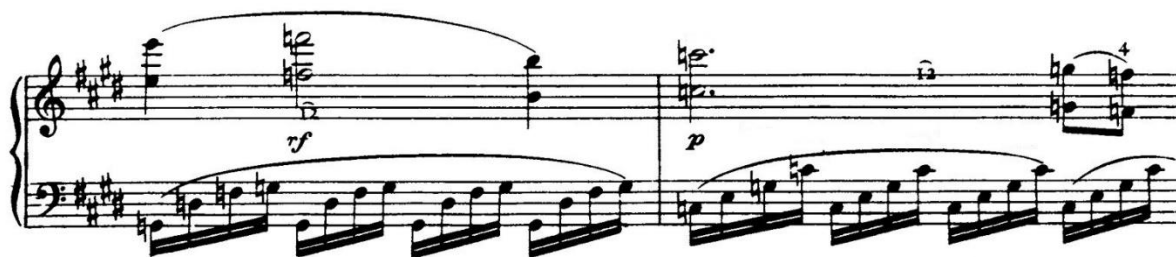
Прво значење акцента може адекватно да се илуструје на примеру уводног става Бетовенове Клавиrске сонате бр. 12 у Ас-дуру оп. 26. Ринфорцандо у овом случају има прво значење и подразумева интензивно подцртавање кулминације у деоници обе руке, пуним јаким звучањем које је настало као резултат претходног крешенда (Пример 23).

Пример 23. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 12 у Ас-дуру оп. 26, I став, т. 86–88:



Пример првог става Клавирске сонате оп. 14 бр. 1 у Е-дуру може послужити за приказивање другог значења акцента ринфорцандо (Пример 24). Друга октава легато у деоници десне руке би требало да добије изванредан нагласак у контексту пјано динамичког нивоа.

Пример 24. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 8 у Е-дуру оп. 14/1, I став, т. 74–75:



Занимљиво је да је релативно непознат енглески аутор трактата Џон Фелтам Данели (John Feltham Danneley, 1785–1835), најпрецизније дефинисао разлику између ринфорцанда и ринфорцата. Према његовим речима, ринфорцандо представља појачање општег динамичког нивоа који чине неколико тонова, док се ринфорцато односи на експлозивно акцентовање појединачних тонова или акорада не узимајући у обзир динамички контекст у коме се јављају.¹⁰³

У Бетовеновом опусу могу се наћи различите варијанте наведених нагласака означених скраћеницама *ffp* и *sfp*. У највећем броју случајева извођач би требало да одлучи

¹⁰³ Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 89.

на који начин ће интерпретирати акцентуалне ознаке имајући у виду музички контекст у коме се јављају.

Крајем 18. века музички акценти, под утицајем говорних акцената, били су груписани у три категорије. Прва категорија је представљала граматичке акценте, које су дефинисали теоретичари Шулц (Johann Abraham Peter Schulz, 1747–1800) и Кирнбергер (Johann Philipp Kirnberger, 1721–1783), односно, као дуге и снажне ноте које се налазе на наглашеним деловима такта. Ове акцентоване ноте су се разликовале од осталих *пролазних* нота према дужини трајања, нагласку и важности. Реторички и патетични акценти су чинили другу и тећу категорију акцената. Они су се за разлику од граматичких акцената јављали на ненаглашеним деловима такта а настајали су као исход композиторове фантазије и сензибилитета.

Међутим, данас се музички акценти класификују према функцији у музичком тексту, прагматичније у три категорије: две категорије се директно односе на музичку метрику и називају се метричким и контраметричким акцентима, а последња категорија је независна од метра и сам њен назив, експресивни акценти, упућује на комбинацију традиционалних реторичких и патетичних акцената.¹⁰⁴

Метрички акценти

Метрички акценти представљају основне акценте којима је посвећен обиман простор у трактатима о извођаштву насталим у другој половини 18. века. Метрички акценти се односе на истицање наглашених (теза) и ненаглашених (арза) нота у оквиру такта.¹⁰⁵ Бетовен је употребљавао и акценте који су се подударали са метричким акцентима у оквиру такта у циљу оцртавања структуре дела. Шест знакова > и скраћеница *sf* у првој варијацији у Клавирској сонати оп. 109 у Е-дуру упућују на дешифровање структуралне Бетовенове идеје

¹⁰⁴ William S. Newman. Op.cit., 148.

¹⁰⁵ Clive Brown. "Accentuation in Theory". In Op. cit., 7–19.

о истицању одређеног тона, која представља основну замисао у формалној изградњи теме (Пример 25).

Пример 25. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, III став, т. 17–33:

The musical score for the third movement of Beethoven's Sonata No. 30 in E major, Op. 109, measures 17-33. The score is in 3/4 time and E major. It features a single melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece is marked "Var. 1" and "molto espressivo". The score includes dynamic markings such as "cresc.", "sf", and "mezza voce", and articulation marks like accents and slurs. There are two first and second endings at measures 22-23 and 31-32.

Осим наглашавања структуре фрази и већих одломака, метрички акценти могу имати и улогу својеврсног ефекта драматског подцртавања наглашених нота који подразумева успоравање темпа. На примеру фуге из Клавирске сонате оп. 106 у Бе-дуру, Бетовен означава

сфорцато акценте изнад сваке четвртине у девет узастопних тактова 3/4 метра. Од интерпретатора се очекује припрема акцената на начин благог успоравања темпа, у циљу реализовања специфичног ефекта (Пример 26).

Пример 26. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, IV став, т. 99–113:*

Контраметрички акценти

Контраметрички акценти су веома заступљени у Бетовеновим партитурама и њихова функција јесте повишавање тензије и узбуђења на начин контраста у односу на основне, преовлађујуће метричке нагласке. Ова категорија акцената изазива узбудљив ефекат само у случају када је правилан метрички акценат јасно успостављен пре и после контраметричког дешавања у партитури. Другим речима, кроз интерпретацију би требало јасније изложити супротстављање контраметричких и метричких акцената. Имајући у виду да тензија у музици

углавном подразумева интерпретацију високог динамичког нивоа, контраметрички акценти би требало да буду пропорционално звучно јачи од метричких.

Као и метрички, контраметрички акценти могу имати важну улогу у изградњи структуре дела. За разлику од самог почетка првог става Клавирске сонате у Ге-дуру оп. 31 бр. 1, у којој sforцато представља почетак фразе, на примеру Клавирске сонате оп. 106 може се уочити функција контраметричких акцената у виду ознака >, које упућују на изненадни завршетак двотактних фраза припремљених крешендом.

Пример 27. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Ге-дуру оп. 106, I став, т. 73–87:

The image displays a musical score for the first movement of Ludwig van Beethoven's Sonata for Hammered Piano, Op. 106, No. 29. The score is presented in three systems, corresponding to measures 73, 78, and 83. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The right hand (treble clef) features a series of two-measure phrases, each ending with a strong accent (>) and a fermata. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment. The piece concludes with a crescendo leading to a final cadence.

Важна и честа структурална употреба контраметричког акцента може се приметити на примеру последњег става Бетовенове Клавирске сонате оп. 106 (Пример 28). Функција акцената у тактовима наведеног примера подразумева ефекат промене метра од 3/4 и 2/4 до коначног 1/4 такта (т. 369–372).

Пример 28. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир бр. 29 у Бе-дуру* оп. 106, IV став, т. 368–374:

The image shows two systems of musical notation for measures 368-374. The first system (measures 368-371) features a treble clef with a melodic line containing trills and slurs, and a bass clef with a bass line. Dynamics include *tr*, *ff*, and *sf*. The second system (measures 372-374) continues the melodic and bass lines, with dynamics *sf* and *pp*. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

Контраметрички акценти служе и као средство обележавања карактеристичних мотива као и појава тема у контрапунктским облицима (Примери 29 и 30). Без коришћења ове врсте акцената тешко би слушаалац могао да разазна мотиве у испреплетаном полифону ткиву финалног става Хамерклавир сонате.

Пример 29. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир бр. 29 у Бе-дуру* оп. 106, IV став, т. 139–146:

The image shows two systems of musical notation for measures 139-146. The first system (measures 139-142) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Dynamics include *sf*. The second system (measures 143-146) continues the melodic and bass lines, with dynamics *sf*. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

Пример 30. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, IV став, т. 47–53:

Бетовенова акцентуација на ненаглашеним деловима такта на убедљив начин појачава каденцирајуће одломке у композицијама. Према томе, контраметрички акценти у првом ставу Клавирске сонате оп. 106 на узбудљив начин појачавају тензију каденцирања, акордима обележеним сфорцато на другој и последњој доби 4/4 такта (Пример 31, т. 94–95).

Пример 31. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, I став, т. 88–98:

Експресивни акценти

Експресивни акценти, иако не зависе од метричких и контраметричких акцената, могу се са њима подударати. Они могу указати на мелодијски однос тонова који су екстремно удаљени један од другог, а који се акцентовањем могу повезати у јединствену музичку целину, иако наизглед делују потпуно дислоцирано (Пример 32).

Пример 32. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 32 у це-молу оп. 111, I став, т. 113–118:

Што се тиче хармонског ефекта, акценат има експресивну улогу у наглашавању напетости дисонантних хармонија, као и у одсликавању изненадних, па чак и хумористичних карактера (Пример 22, т. 14–17).

Динамичка улога експресивних акцената може се приметити у акцентовању кулминација унутарфразног дешавања (Пример 33, т. 97).

Пример 33. Лудвиг ван Бетовен, *Соната бр. 30 у Е-дуру* оп. 109, I став, т. 88–99:

The image displays a musical score for the first movement of Ludwig van Beethoven's Sonata No. 30 in E major, Op. 109, measures 88-99. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system (measures 88-92) shows a piano introduction with a bass line of chords and a treble line of melodic fragments. Dynamic markings include *dimin.*, *p dimin.*, *pp*, and *cresc.*. The second system (measures 93-99) continues the piano introduction, featuring a treble line with melodic lines and a bass line with chords. Dynamic markings include *f > p* and *p*. The score concludes with a final chord in the bass line.

На крају овог поглавља може се закључити да се и поред педантног Бетовеновог означавања акцената, од извођача очекује висок степен разумевања композиторовог стила и карактера дела, од чега зависи и динамички ниво нагласака.

Педализација

Лудвиг ван Бетовен је први композитор који је користио ознаке за педал у клавирској литератури.¹⁰⁶ За разлику од Моцарта,¹⁰⁷ Бетовен често обележава педал, а самим тим и усавршава његову употребу на себи својствен начин. Моцарт је у писму од 17. или 18. октобра 1777. године исказао своје одушевљење педалом који је испробао у немачком граду Аугсбургу (Augsburg) на Штајновом (Johann Andreas Stein, 1728–1792) клавиру. На овом инструменту се подразумевала употреба педала подизањем колена извођача (енгл. knee lever). Иако није прецизирао употребу педала у нотом тексту, Моцарт се, по свему судећи, служио овим карактеристичним изражајним средством.¹⁰⁸

Осим у сонатама за клавир, Бетовен је означавао употребу педала и у другим композицијским жанровима у којима је клавир био саставни део инструментације. Отуд, ознаке за педал могу се наћи у партитурама концерата за клавир и оркестар, сонатама за различите инструменте и клавир и у клавирским тријима и квинтетима.

На почетку овог поглавља пожељно је представити врсте педала које су биле саставни део инструментаријума на којима је Бетовен свирао и компоновао. Енглеска фирма Броудвуд¹⁰⁹ (Broadwood) је 1783. године патентирала две врсте педала на клавиру.¹¹⁰ Десним педалом (енгл. damper pedal) су се подизали пригушивачи који су омогућавали несметано вибрирање жица док је употреба левог (итал. una corda [једна жица], енгл. action-shifting, нем. Verschiebung [померање механизма]) подразумевала померање целог механизма. Тим системом употребе левог педала, уместо у три жице, чекић је ударао само у две или једну. Поменути педали су готово идентични онима које познајемо на данашњем модерном инструменту.

¹⁰⁶ William S. Newman. *Op. cit.*, 65.

¹⁰⁷ По речима В. С. Њумана, још увек није доказано да је Моцарт означавао педал у својим партитурама.

¹⁰⁸ Eva & Paul Badura-Skoda. *Op. cit.*, 2010, 24.

¹⁰⁹ Види страну бр. 18 и 19.

¹¹⁰ William S. Newman. *Op. cit.*, 65.

Међутим, најразличитије врсте педала су се појавиле већ средином 18. века захваљујући немачким, француским као и енглеским градитељима инструмената. Могу се уочити три основна типа:

- 1) Педал који диже пригушиваче са жица попут данашњег десног педала. Овај тип могао је бити подељен у циљу засебног контролисања басовог или сопранског регистра притискајући папучицу подељену на два дела, или је био комбинован као што је то случај са десним педалом на модерном клавиру.
- 2) Педал који је подразумевао померање механизма у циљу окидања једне или две жице у случају да их има три, односно једне у случају да су постојале две жице.
- 3) Педал (*dampening pedal*) којим се производи мекши тон или се постизала специфична боја попут тона флауте или фагота у високом, односно дубоком регистру инструмента. Овај тип педала је постигао своје дејство уметањем парчета тканине или коже између жица и чекића.

Такође су постојале и направе које су ручним, ножним активирањем или померањем колена омогућавале спољне звучне ефекте у виду звона, тријангла, бубњева и тимпана.

Имајући у виду ознаке за педал у целокупном клавирском опусу, занимљива је чињеница да је Бетовен давао инструкције у партитури само за десни и леви педал. Премда ознака за употребу десног педала коленом (нем. *mit dem Knie* [коленом]), датира са скице из 1790. или 1792. године,¹¹¹ сматра се да је прве ознаке за десни педал Бетовен користио у манускриптима прва два концерта за клавир и оркестар оп. 15 у Це-дуру и оп. 19 у Бе-дуру из 1795. године.¹¹² Петнаест година пре него што је добио на поклон Бродвуд фортепијано (1818) са подељеним дизањем пригушивача, Бетовен је на почетку аутографа клавирске сонате оп. 53 *Валдштајн* упозорио да би требало цео механизам пригушивача, од баса до сопрана, подићи у циљу поштовања ознаке за педал.¹¹³ Имајући у виду ову чињеницу, може

¹¹¹ Ово је најранији доказ употребе ознаке за педал у клавирској литератури. Хајдн је означио коришћење педала само једном у првом ставу клавирске сонате Хобокен XVI: 50 у Це-дуру из 1794. или 1800. године.

¹¹² William S. Newman. *Op. cit.*, 66.

¹¹³ *Ibid.*, 67.

се закључити да је композитор био упознат са постојањем подељеног педала (енгл. split pedal) и да је искључивао његову употребу.

Осим данашњих уобичајених ознака за педал (*Ped.*) Лудвиг ван Бетовен је користио и термин *сенца сордино* (итал. *senza sordino* [без пригушивача или са педалом]) како би наговестио употребу десног педала. Ова инструкција је представљала свирање са подигнутим пригушивачима. Према речима Карла Чернија, композитор је користио ову врсту ознака, док је компоновао на фортепијану са педалом који се активирао подизањем колена извођача. Ознака *кон сордино* (*con sordino* [Са пригушивачима или без педала]) подразумевала је престанак употребе педала, враћањем пригушивача на жице и еквивалентна је данашњем знаку (*). Од 1801. или 1802. године Бетовен почиње да компоњује на инструменту користећи ножни педал. У Клавирској сонати оп. 31 бр. 2 у де-молу, као и у Сонати за виолину и клавир оп. 47, *Кројцерова*, наилази се, по први пут, на аутентичне ознаке за педал, попут оних које се користе и данас.

Бетовен је означавао употребу левог педала синтагмама уна корда (итал. *una corda* [једна жица]), тре корде (итал. *tre corde* [три жице]) или туге ле корде (итал. *tutte le corde* [све жице]) или скраћеницама У. К. (U. C.) и Т. К. (T. C.). У позном опусу може се приметити употреба постепеног коришћења левог педала, од удара чекића у једну до постепеног враћања окидања све три жице и супротно. Италијанска ознака *poco a poco due et allora tre corde* није изводљива на модерном клавиру, јер употреба левог педала на данашњем инструменту подразумева лимитирано померање механизма у циљу удара само две од три жице, односно једне када постоје две.

Десни педал

Може се уочити седам начина на које Бетовен користи десни педал. Осим задржавања тонова у басу, побољшавања легата и креирања вишеслојних звучања, Бетовен користи педал и у циљу истицања динамичких контраста, повезивања одсека или ставова, кобиновања дисонантних хармонија и оцртавања тематске структуре дела.

Задржавање тона у басовом регистру представља једну од најубичајенијих функција десног педала. Композитор на овај начин, педалом обезбеђује континуирану хармонску подршку у басу, док су обе руке слободне како би могле да свирају нешто друго на клавијатури. Један од најранијих примера коришћења наведеног поступка у Клавирском концерту бр. 3 у це-молу оп. 37 на добар начин илуструје задржавање тона Це, док разложени интервал дециме у деоници леве и мелодија у деоници десне руке вибрирају истовремено до следећег такта (Пример 34).

Пример 34. Лудвиг ван Бетовен, *Клавирски концерт* бр. 3 у це-молу оп. 37, II став, т. 11–13:

The image shows a musical score for the first system of a piano concerto by Ludwig van Beethoven. The score is in C major and 3/4 time. It features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns in both hands. The right hand has a melodic line with triplets, while the left hand has a dense, rhythmic accompaniment. The piece is marked 'TUTTI' and 'A'.

Занимљиво је да је хорниста и композитор Фридрих Штарке (Friedrich Starke, 1774–1835), блиски Бетовенов пријатељ, нагласио да је задржавање басовог тона могуће само у случају ако се одломак под педалом одвија у оквиру исте хармоније, док се стиче утисак да се Черни не обазире на евентуално мешање хармонија¹¹⁴ или тонова, истичући практично олакшавање свирања одређеног пасажа.

Почетак *Хамерклавир* Клавирске сонате може послужити као пример задржавања басовог тона педалом у циљу свирања наредног фактурног решења обема рукама. Поред тога, употреба педала у тренутку звучања почетног мотива сонате, појачава фортисимо динамику задржавајући хармонију Бе-дура (Пример 35). Занимљива је чињеница да се наизглед,

¹¹⁴ Harold Šonberg. Op. cit., 66.

неочекиване артикулацијске ознаке за стакато изнад акорада под педалом, не односе на дужину трајања тонова, већ упућују на посебан вид квалитета додира.

Пример 35. Лудвиг ван Бетовен, *Соната Хамерклавира* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, I став, т. 1–5:

У намери постизања веродостојне легато артикулације, Бетовен је предлагао продужавање трајања узастопних тонова мелодије. Другим речима, тонови мелодије трају за нијансу дуже од своје пуне нотиране вредности.¹¹⁵ Занимљиво је питање да ли је Бетовен користио синкопирани педал ради постизања легата. Синкопирани педал представља употребу десног педала на начин подизања пригушивача са жица непосредно после одсвираног тона или акорда. Према тој пракси, следећи тон или акорд је обухваћен ефектом употребе десног педала који не дозвољава прекид звука између два легато тона, односно акорда. Треба узети у обзир да би требало после свирања другог тона или акорда пустити педал и затим га поново одмах употребити. На овај начин се отклања резонирање претходног тона или акорда и задржава се звучање наредног.

Карл Черни у својој књизи о правилном свирању Бетовенових дела за клавира одбацује могућност коришћења синкопираног педала. Такође, Густав Нотебом (Martin Gustav Nottebohm, 1817–1882), тврди да му је Черни рекао да би легато акорде требало повезати најпре прстима.¹¹⁶ Тешко је прихватити чињеницу да се доказ о употреби синкопираног педала не може наћи у литератури насталој пре 1862. године. Франц Лист (Franz Liszt, 1811–

¹¹⁵ Kenneth, Drake. *The Sonatas...*, Op. cit., 142.

¹¹⁶ William S. Newman. Op. cit., 239.

1886) је први значајни композитор који је поздравио нов изражајан начин примене десног педала и оценио га као генијалну идеју која је посебно ефектна у спорим темпима.¹¹⁷

Међутим, и поред наведеног идеалног легата постигнутог прстима, инструменти које је Бетовен имао на располагању имали су ограничен капацитет задржавања тонова. Штарке је указао на то да би тон без педала у адађо темпу једва трајао један такт, док би са подигнутим пригушавачима могао трајати више тактова.¹¹⁸ Бетовеново коришћење десног педала побољшава ефекат легата слободним вибрирањем тонова и аликвота. Тоновима под десним педалом резонирају у случају када су пригушавачи подигнути са жица и на тај начин им се продужава трајање (Пример 36).¹¹⁹

Пример 36. Лудвиг ван Бетовен, *Соната бр. 28 у А-дуру* оп. 101, II став, т. 28–36:

The image displays a musical score for Ludwig van Beethoven's Sonata No. 28 in A major, Op. 101, II movement, measures 28-36. The score is written for piano and right hand. The piano part (bottom staff) features a steady accompaniment with a prominent pedal effect, indicated by a large 'Ped.' marking and a 'dim.' instruction. The right-hand part (top staff) contains a melodic line with various ornaments and articulations, including slurs, accents, and fingerings. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'poco cresc.', and performance instructions like 'p sempre legato'. Measure numbers 28, 32, 34, and 36 are clearly marked at the beginning of their respective lines.

На следећем примеру може се запазити ознака педала која олакшава извођење легата у мелодији октава у деоници десне руке (Пример 37).

¹¹⁷ Ibid., 239.

¹¹⁸ Ibid., 240.

¹¹⁹ Лев Баренбойм. "О бетховенской педализации" У *Как исполнять Бетховена*, Засимова, А. В (ур.). Москва: Класика-XXI, 2004, 96.

Пример 37. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* “ бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, II став, т. 47–60:

Значај употребе Бетовеновог десног педала, без сумње се огледа у стварању пуноће својеврсног *облака* звука у виду хармонског ефекта (Пример 38). О овом ефекту, означавајући га термином *harmonios*, Карл Черни често говори у својој књизи о правилном извођењу дела свог учитеља.¹²⁰

Пример 38. Лудвиг ван Бетовен, *Багатела* оп. 126 бр. 3 у Ес-дуру, т. 48–52:

¹²⁰ Carl Czerny. *On the proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano* (Ed. Paul Badura-Skoda). Vienna: Universal, 1970.

Такође се употреба десног педала може огледати у постизању изражајнијег постепеног појачавања динамичког интезитета. Пример самог краја првог става Клавирске сонате оп. 106 илуструје коришћење педала у циљу достизања наглог ефекта врхунца полазећи од динамике *pianissimo* до динамике *forte* (Пример 16).

Педал и убрзавање ритмичке компоненте на примеру трећег става Клавирске сонате оп. 106 у Бе-дуру такође доприносе постизању крешенда (Пример 39).

Пример 39. Лудвиг ван Бетовен, *Соната Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, III став, т. 163–167:

The image shows a musical score for measures 163-167. The top system (measures 163-164) shows the right hand with chords and the left hand with a rhythmic pattern. The bottom system (measures 165-167) shows the right hand with chords and the left hand with a rhythmic pattern. Pedal markings 'Ped.' and 'una corda' are present. Fingerings like '4 3' and '6' are indicated. A star symbol is at the end of measure 167.

Одсуство ознака за престанак употребе десног педала у Бетовеновим делима представља композиторову намеру да звук под педалом природно ишчезне. Одсуство ознаке за прекид педала можемо уочити на крају Клавирске сонате оп. 109 у Е-дуру. Природно смањивање интезитета звука све до претварања у тишину изискује како од извођача, тако и од публике, стрпљење у одслушавању самог краја композиције. Овакви завршеци не би требало да буду нагло прекинути ентузијастичним аплаузом публике (Пример 40).

Пример 40. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, III став, т. 199–203:

Бетовен, такође, користи наведено изражајно средство у циљу повезивања ставова. Најчешће је обележавао овакве ефекте изразом *атака* (*attacca*). На примеру првог става може се јасно уочити одсуство ознаке за прекид употребе педала на последњем акорду.¹²¹ Међутим, ознаку за прекид педала, Бетовен је обележио испод почетне ноте наредног скерца. На овај начин педалом се обезбеђује изненађујући контраст између милозвучног смирења почетног става и наглог, хировитог и бунтовног скерца. Контраст нагле модулације из дура у истоимени мол, појачан употребом десног педала, указује на повезивање ставова без паузе (Пример 41).¹²²

Пример 41. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, I и II став:

¹²¹ Charles Rosen, "Beethoven's Later Years and the Conventions of His Childhood". In *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (new edition). London: Faber and Faber, 2005, 495.

¹²² Denis Matthews. *Beethoven Piano Sonatas*. London: British Broadcasting Corporation, 1967, 52.

Опште су познате речи композиторових савременика да је Бетовен користио педал чешће у односу на оно што његове ознаке приказују у партитурама. Требало би имати у виду да Бетовен није користио педал континуирано на данашњи савремени начин, већ га је употребљавао одмереније. За њега, као и за његовог учитеља Хајдна, педал је представљао посебан ефекат.

Чувени пример, око кога се и данас води жуистра полемика треба поменути у овом поглављу. У питању је финале Клавирске сонате оп. 53 у Це-дуру *Валдштајн*. Задржавање тона у басу десним педалом, услед сваког понављања теме у ронду, има тематску функцију. Наиме, према мишљењу Чарлса Розена тема не почиње од тона ге² у другој половини почетног такта, већ, будући да је означен увек педалом, тон Це у басу представља почетак Бетовенове тематске замисли. Функција педала је да увек задржи појављивање ове ноте у басовом регистру.¹²³ Бетовен је евидентно био вољан да у овом примеру изазове, употребом десног педала, ефекат незнатног хармонског замагљивања, а све у сврху постизања мотивско-педалног дејства. Уколико се хармонске фигурације у деоници десне руке изводе што је мекше могуће¹²⁴ тиме се може постићи деликатност и јасноћа појаве теме у ронду чак и на модерном клавиру. Овај став је дакле, један од првих ставова за клавир у историји музике у коме мотивска структура потпуно зависи од употребе десног педала (Пример 42).

¹²³ Charles Rosen. "Classical and Romantic pedal". In *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998, 16.

¹²⁴ Бетовен је означио на овом месту динамику *sempre pianissimo*.

Пример 42. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Валдитајн* бр. 21 у Це-дуру оп. 53, III став, т. 1–24:

Rondo
Allegretto moderato

The musical score is presented in four systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The first system begins with the tempo and mood markings 'Rondo' and 'Allegretto moderato'. The first measure of the piano part is marked 'sempre pp' and includes a 'Ped.' (pedal) instruction. The second system is marked with a circled '7' and 'pp'. The third system is marked with a circled '13' and 'pp'. The fourth system is marked with a circled '19' and 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Такође, на примеру скерца Клавирске сонате оп. 106 у Бе-дуру може се учити подцртавање основног мотива употребом десног педала (Пример 43). Главни мотив који се често понавља, овог пута је обојен педалом и на тај начин мења своје значење својеврсним контрастом у односу на остала појављивања у ставу.

Пример 43. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, II став, т. 137–143:

Бетовенова употреба педала која и даље интригира се огледа у континуираном коришћењу педала усред одломака у којима се нижу различите хармонске функције. Поставља се вишевековно питање: да ли је Бетовен подразумевао коришћење педала на овај начин упркос резултирајућим дисонантним звучањима?¹²⁵ Данашњи пијанисти, који су по свему судећи *изиритирани* већином ознака за педал којима композитор ствара *импресионистичке* квалитете звука, приписују оваква упуства Бетовеновом губитку слуха или употреби ознака на његовом инструменту који се разликује од модерног клавира.¹²⁶

Већ је наведен пример истовременог звучања тоничне и доминантне хармоније у ронду Клавирске сонате *Валдштајн* у Це-дуру оп. 53. У развојном делу Клавирске сонате *Хамерклавир* оп. 106 може се приметити имитирање звука хорни коришћењем педала (Пример 44). Овај ефекат има за циљ да прикаже натуралистички елемент ишчезавања звука у даљини.

Пример 44. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, I став, т. 132–138:

¹²⁵ Genrih Neigauz. "O pedalu" U *O umetnosti sviranja na klaviru*. Beograd: Studio Lirica, 2005, 181–182.

¹²⁶ Kenneth Drake. *The Sonatas...*, Op. cit., 150.

Требало би навести надалеко познат пример коришћења десног педала у првом ставу Бетовенове Клавирске сонате бр. 17, оп. 31 бр. 2 у де-молу. Према речима немачког пијанисте и композитора Франца Кулака (Franz Kullak, 1844–1913), Карл Черни је пренео његовом оцу Теодору да је Бетовен хтео да у овој сонати постигне ефекат који би сугерисао застрашујући глас који се чује из дубоке крипте.¹²⁷ Ефекат наведене фантазије композитор постиже јединственим обогаћивањем звучности помешаних тонова различите висине у тренутку трајања непромењене хармоније.¹²⁸

Ивођач на модерном клавиру може да симулира Бетовенов ефекат на начин држања левог акорда дуже од прописаног трајања у партитури. У исто време, коришћењем делимичног педала може се учинити транспарентнијим звучање тонова у речитативном одломку у деоници десне руке.¹²⁹ Повремено, данашњи пијанисти користе и средњи, *состенуто* педал, који задржава тонове у дубљим регистрима модерног клавира. Међутим, употреба средњег педала продужава звучање тонова много дуже него што би то био случај одслушавања акорда, одсвираног прстима без употребе десног педала (Пример 45).

Пример 45. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 17 у де-молу оп. 31/2, I став, т. 137–151:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 137, is marked 'Largo' and 'con espressione e semplice'. It shows a right-hand melody with a long note and a left-hand accompaniment with a sustained chord. The second system, starting at measure 146, is marked 'Allegro' and 'cresc.'. It shows a right-hand melody with a long note and a left-hand accompaniment with a sustained chord. The score includes various musical notations such as dynamics (p, sf, cresc.), articulation (accents), and fingerings.

¹²⁷ William S. Newman. Op. cit., 246.

¹²⁸ Лев Баренбойм. "О бетховенской педализации" У Op. cit., 88–89.

¹²⁹ Драгољуб Шобајић. Op. cit., 135.

Леви педал (una corda)

Употреба левог педала или *уна корде* може се наћи у многим трактатима из Бетовеновог доба. Ознаке и изрази за означавање ове врсте педала јављају се по правилу у одломцима пијанисимо динамике. Сваки извођач је у недоумици да ли и када у *диминуендо* пасажима треба користити леви педал, јер ова врста педала веома утиче на промену опште динамике и тембра (фрац. *timbre*) инструмента.

На модерном клавиру леви педал изазива промену инструменталне боје. Овај изражајни ефекат се јавља као последица померања механизма који условљава ударање чекића по мањем броју жица. На тај начин жице које нису окинуте, резонирају стварајући специфичну боју тонова.

Бетовен је много ређе упортебљавао леви педал од десног. Из поузданих извора, односно, из сведочења композиторовог ученика Карла Чернија сазнајемо да је Бетовен користио леви педал приликом извођења Клавирског концерта бр. 3 у це-молу оп. 37 1803. године у Бечу.¹³⁰ Осим у другом ставу Клавирског концерта бр. 4 у Ге-дуру оп. 58 из 1805. или 1806. године, ознаке за коришћење *уна корде* могу се наћи само у позном Бетовеновом клавирском опусу. У току каденце лаганог става од извођача се захтева да услед извођења дугог тилера, постепено отпушта леви педал. Овај процес је означен изразима *una corda* и *due e pio tre corde*. У одређеном броју случајева композитор користи израз нем. *Nach und nach mehrere Saiten* или итал. *poco a poco due et allora tre corde* како би означио постепено враћање удара чекића са једне, преко две до на крају три жице. Овај ефекат није могуће извести на данашњем инструменту, будући да леви педал помера ударе чекића са две на једну или са три на две жице. Међутим, аутентичне Бетовенове ознаке сведоче колико му је звук у погледу динамике, боје и трајања важан за испољавање његових имагинација (Пример 46).

¹³⁰ William S. Newman, Op. cit., 249–250.

Пример 46. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, III став, т. 68–78:

Карл Черни упозорава да се динамичка контрола на најбољи начин остварује прстима. Само у одређеном броју одломака пожељно је користити леви педал у циљу постизања карактеристичног тонског ефекта.¹³¹

Бетовеново најсложеније и уједно најделикатније коришћење левог педала и постепеног попуштања у циљу удара чекића по свим жицама, може се уочити у његовом најобимнијем и емотивно најкомплекснијем лаганом ставу *Adagio sostenuto* у Клавирској сонати бр. 29 у Бе-дуру оп. 106 *Хамерклавир*. Наиме, Бетовен обележава уна корду, не само према речима Чернија због ехо ефекта, већ и у циљу постизања контраста у домену звучног

¹³¹ Ibid., 250.

колорита (Пример 47). Према томе, коришћење левог педала сугерише композиторов оркестаски приступ у дочаравању боја различитих инструмената на клавиру.

Пример 47. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, III став, т. 79–86:

The image displays three systems of musical notation for a piano sonata. The first system, starting at measure 79, shows a forte (sf) dynamic and a 'una corda' instruction. The second system, starting at measure 81, includes 'tutte le corde' and 'sf' markings. The third system, starting at measure 84, shows 'dimin.' and 'smorzando' markings, along with a 'Ped.' instruction.

У истом ставу Клавирске сонате *Хамерклавир*, може се запазити истовремено коришћење десног и левог педала (Пример 46, т. 72). Наведена пракса комбиновања употребе педала, по речима Штаркеа, није била необична у време Бетовеновог уметничког деловања.¹³²

Код одређеног броја данашњих савремених аутора стиче се утисак о потреби изједначавања динамичке ознаке пијанисима са уна корда педалом из Бетовеновог доба. Карл Черни саветује у својој књизи да се користи увек леви педал у случају када се појављује пијанисимо у финалу *Валдштајн* Клавирске сонате.¹³³ С друге стране, због чега би се уна корда и пијанисимо динамика истовремено појављивали у много случајева? Занимљиво је да

¹³² Ibid., 251.

¹³³ Ibid., 251.

Бетовен на самом крају лаганог става Клавирске сонате оп. 106 *Хамерклавир* бележи у партитури динамичке ознаке *пјанисимо pp* и *пјанисимо посибиле ppp* а у исто време означава коришћење левог педала *una corda* и његов престанак употребе *tutte le corde* (Пример 48).

Пример 48. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, III став, т. 180–187:

The image displays a musical score for the third movement of Ludwig van Beethoven's Sonata for Hammered Piano, Op. 106, measures 180 through 187. The score is written for piano and includes the following details:

- Measures 180-182:** The right hand plays a melodic line starting with a *pp* dynamic. The left hand plays a rhythmic accompaniment. The instruction *una corda* is written above the right hand in measure 181.
- Measures 183-186:** The right hand continues with chords and a melodic line, marked with *pp*. The left hand accompaniment continues.
- Measure 187:** The piece concludes with a final chord in the right hand marked *ppp* and *tutte le corde* (with three asterisks). The left hand has a *Ped.* marking below it, indicating the use of the sostenuto pedal.

Темпо

Дешифровање ознака за темпо и одгонетање инструкција у нотном тексту за адекватну употребу флексибилности брзине музичког тока, представљају изазове од посебног значаја у интерпретацији Бетовенове музике. У овом поглављу ће се најпре резимирати различити текстови писани о темпу а онда и донети закључци у односу на њих. Ови текстови су настали у 18. и 19. веку и имали су за циљ стилско-информисано прецизирање брзине која се односила на најзаступљеније ознаке за темпо у композиторовом позном клавирском опусу. Осим разматрања Бетовенових метрономских ознака, у даљем тексту поглавља следи разматрање флексибилности брзине извођења у оквиру темпа који је композитор назначио.

Основна темпа (tempi ordinari)

Ознаке за темпо у делима Лудвига ван Бетовена, изискују од данашњих извођача информисаност о композиторовом интерпретативном стилу. Из често цитираног композиторовог писма издавачкој кући Шот (Schott) из 1826. године, сазнаје се да је Бетовен на самом крају свог живота констатовао да основна темпа (*tempi ordinari*) исувише ограничавају креативни дух уметника.¹³⁴ Под појмом *tempi ordinari* подразумевају се стандарна темпа из блиске прошлости у односу на доба када је Бетовен стварао. По свему судећи, Бетовен је у наведеном писму изразио незадовољство у вези са ограничењима која су представљала лимитирано коришћење типичних пет основних категорија темпа: веома спор, спор, умерен, брз и веома брз темпо. Према томе, може се закључити да је композитор хтео да подстакне индивидуалну потребу уметника из прве половине 19. века, за својевољним избором нијанси бржих или спорих темпа у односу на општеприхваћене одредбе. Такве индивидуалне ознаке су у складу са специфичним карактером одређеног дела.

¹³⁴ J. S. Shedlock (transl.). *Beethoven's Letters*. New York: Dover Publications, Inc, 2016, 381.

Имајући у виду да *largo* између осталог на италијанском језику означава придев широк, екстензиван или опсежан, може се закључити да се ова текстуална ознака односи на лагани темпо. Музички теоретичар Хајнрих Кристоф Кох (Heinrich Christoph Koch, 1749–1816) у свом трактату *Музички лексикон* (Musikalisches Lexikon, Frankfurt, 1802) описује ову ознаку као најуобичајенију за спор темпо,¹³⁵ док према његовим речима *adagio* представља умерено спор темпо. Иако се под термином *adagio* подразумева спор темпо треба избећи да музички ток постане исувише отежан онемогућавајући да детаљи у музичком тексту дођу до изражаја у односу на преовлађујући карактер. Кроз цео 18. век водила се полемика у циљу дефинисања који је од наведених темпа спорији. Ознака *andante un poco adagio* у Клавирској сонати К. 309 потврђује да је Моцарт подразумевао *adagio* као темпо ближи *andante* темпу. Бетовен је такође, у скици изнад почетка молског одсека *minore* за своју Песму *Одело* (*Klang WoO 113*, 1790), забележио како би нови део требало да се изводи мало спорије од претходног, означеног *andante* темпом. Он записује ознаку *andante quasi adagio* што потврђује умереност спорог *adagio* темпа.¹³⁶

С друге стране, британски музичари попут Хенрија Персла (Henry Purcell, 1659–1695) и северно немачки композитори укључујући и Карла Филипа Емануела Баха и Јохана Јоакима Кванца у својим трактатима су изнели мишљење да *adagio* и *grave* означавају најспорија темпа, према томе спорија и од темпа *largo*. Коментар Шульца из 1774. године сведочи о тенденцији интерпретирања ознаке *adagio* веома споро у неким деловима Немачке, наглашавајући да инсистирање на претерано спором *adagio* темпу подсећа на школског предавача који интонира псалом.¹³⁷

На примеру лаганог става и увода за финалну фугу Клавирске сонате оп. 106 у Бе-дуру може се уочити Бетовеново разликовање два поменута темпа на основу аутентичних метрономских ознака (Примери 49 и 50).¹³⁸

¹³⁵ Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 312.

¹³⁶ Ibid., 310.

¹³⁷ Ibid., 314.

¹³⁸ Од целокупног клавирског опуса Лудвиг ван Бетовен је само Клавирску сонату бр. 29 у Бе-дуру оп. 106 *Хамерклавир*, означио бројчаном ознаком метрономске мере.

Пример 49. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклабир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, III став, т. 1–6:

Adagio sostenuto ♩ = 92
Appassionato e con molto sentimento

una corda
 mezza voce

Ped. *

Пример 50. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклабир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, IV став, т. 1:

Largo ♩ = 76
p dolce

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

За разлику од онога што се понекад данас подразумева, из извора 18. века можемо закључити да термин *andante* није представљао ознаку за спорији темпо већ се односио на умерену брзину интерпретирања. Овај термин води порекло од италијанске речи *andare* која у преводу на српски језик означава глагол ићи, ходати или померати се. Из Моцартовог писма оцу од 9. јуна 1784. године може се уочити да је Моцарт био незадовољан преспорим лаганим *andante* ставовима које је изводила његова сестра Нанерл (Maria Anna Walburga Ignatia Mozart, 1751–1829) у Клавирским концертима К. 449, 450, 451 и 453. У свом писму оцу Моцарт изражава незадовољство упозоравајући да у овим концертима нема ознаке за *adagio*

темпо.¹³⁹ Исте године је Данијел Шубарт¹⁴⁰ (Christian Friedrich Daniel Schubart, 1739–1791) описао наведени темпо као темпо који је *приљубљен уз суседни allegro*.¹⁴¹ Ева и Паул Бадура-Скода у својој утицајној књизи *Интерпретација Моцарта (Interpreting Mozart, 2010)* истичу да би требало имати на уму да ознака *andante* у Моцартово доба није подразумевала спор темпо, већ је своју данашњу конотацију споријег темпа задобила у 19. веку.

С друге стране, Карл Черни 1839. године описује *andante* темпо као споро покретан темпо. Овај коментар Бетовеновог ученика може се тумачити као утицај Листове¹⁴² и Вагнерове (Richard Wagner 1813–1883) естетике која је била распрострањена у другој половини 19. века. Занимљиво је да је Черни у својој књизи *О правилном извођењу Бетовенових дела за клавир* од укупно дванаест метрономских ознака које је прибележио за интерпретацију темпа *andante*, девет означио као споре.

На примеру Клавирске сонате бр. 30 у Е-дуру оп. 109 због додатне Бетовенове текстуалне назнаке *molto cantabile ed espressivo* која упућује на распевани и изражајни карактер дела, може се узети у обзир исправност Чернијевог предлога у виду бројчане ознаке за метрономску меру која је подешена на $\text{♩} = 63$ (Пример 51).¹⁴³

Пример 51. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, III став, 1–16:



Тенденција бржег извођења *andante* темпа може се уочити у Бетовеновим ознакама које подразумевају и одређенији карактер музике. На примерима Багатела из опуса 126 могу

¹³⁹ Eva & Paul Badura-Skoda. Op. cit., 73.

¹⁴⁰ Кристијан Фридрих Данијел Шубарт је аутор књиге *Идеја за једну естетику музике (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst)* која је постхумно издата 1806. године у Бечу. Ова књига је пронађена у Бетовеновој приватној библиотеци.

¹⁴¹ Sandra P. Rosenblum. Op.cit., 315.

¹⁴² Франц Лист је био ученик Карла Чернија.

¹⁴³ Carl Czerny. Op. cit., 66.

се увидети изрази *con moto*, *cantabile e grazioso* и *amabile* који својим дословним значењем покретљиво, распевано и грациозно или љупко, односно дражесно сугеришу брже извођење ових комада (Примери 52 и 53).

Пример 52. Лудвиг ван Бетовен, *Багатела* оп. 126 бр. 1 у Ге-дуру, т. 1–6:

Andante con moto
Cantabile e compiacevole

Пример 53. Лудвиг ван Бетовен, *Багатела* оп. 126 бр. 6 у Ес-дуру, т. 1–14:

Presto

Andante amabile e con moto

te - - nute $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{1}$ $\frac{4}{2}$ *te - - nute* $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{1}$ $\frac{4}{2}$

p *p* * *p* *

У наредном примеру заступљеност краћих нотних вредности у троделном такту у коме је осмина главна јединица бројања, указује на брже извођење ове багателе означене темпом *andante* (Пример 54). Јохан Абрахам Петер Шулиц у својој студији наводи да осмине

у 3/8 такту нису подједнаке дужине као четвртине у 3/4.¹⁴⁴ Такође, Данијел Готлоб Турк тврди да у случају када су основне јединице бројања у такту краће нотне вредности, онда оне захтевају од извођача лакшу интерпретацију.¹⁴⁵ Према томе, може се закључити да би у такту 3/8 требало музички ток да буде флуиднији него у 3/4 такту.

Пример 54. Лудвиг ван Бетовен, *Багатела* оп. 126 бр. 3 у Ес-дуру, т. 1–12:

Allegretto представља умерено бржи и карактерно весео темпо који се може одредити као међуградација између тема *andante* и *allegro*.¹⁴⁶ Хајнрих Кристоф Кох сматра да се композиције означене овим темпом свирају знатно спорије и са мањим узбуђењем и оштрим акцентовањем нота него што је то случај током извођења *allegro* темпа. Према његовом мишљењу, овај темпо сугерише карактер пријатности и мира.¹⁴⁷

Бетовенова ознака *quasi Allegretto* (као – дакле, не баш, не заиста алегро)¹⁴⁸ у Багатели оп. 126 бр. 5 указује на помало бржи темпо од осталих комада из опуса (бр. 1, бр. 3 и бр. 6)

¹⁴⁴ Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 306.

¹⁴⁵ Daniel Gottlob Türk. Op. cit., 359–364.

¹⁴⁶ Charles Rosen. *Beethoven's Piano Sonatas...*, Op. cit., 82–95.

¹⁴⁷ Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 315.

¹⁴⁸ Дејан Деспић. Op. cit., 198.

означених *andante* темпом (Пример 55). Очигледно је да композиторова замисао о цикличности целог опуса 126, изискује од извођача стратешко одређивање темпа у односу на цео циклус. Интровертно и спорије извођење ове багателе би умањило контрастни ефекат наредног последњег комада, који упркос постојању оквирних кратких пасажа означених темпом *presto*, има спокојан карактер сличан ономе који се може уочити у финалу последње Клавирске сонате у це-молу оп. 111. Такође се може препознати сличност карактера, ознаке за темпо и такта са првим ставом Клавирске сонате у А-дуру оп. 101, чија је ознака за темпо *Allegretto, ma non troppo*. Бројчана назнака метрономске мере коју су Черни и Мошелес (Ignaz Moscheles, 1794–1870) предложили у својим издањима $J. = 72$, може послужити као релативни оквир за брзину извођења Багателе бр. 5 из опуса 126.

Пример 55. Лудвиг ван Бетовен, *Багатела* оп. 126 бр. 5 у Ге-дуру, т. 1–11:

Quasi allegretto

У италијанском језику *allegro* означава придев весео, радостан, жив и чио. По Турковим речима из 1789. године *allegro* је означавао брз темпо који је спорији од темпа *presto*.¹⁴⁹ Кох сматра да је наведени термин подразумевао умерено брзо извођење. Бетовен је у писму бечком диригенту Игњацу фон Мозелу (Ignaz Franz von Mosel, 1772–1844) из 1817. године, изразио све већи скептицизам у вези са веселим карактером који је својствен *allegro*

¹⁴⁹ Daniel Gottlob Türk. Op. cit., 108.

ознаци за темпо.¹⁵⁰ Композитор наводи да док ознака за темпо представља тело, *allegro* ознака се односи на карактер и дух дела.¹⁵¹ Према томе, композитор изражава у писму да већ дуго размишља о напуштању *апсурдних* описних ознака као што су *allegro*, *andante*, *adagio* и *presto*.¹⁵² Отуд, може се приметити да, иако Бетовен задржава праксу коришћења традиционалних ознака за темпо, он постепено укључује уз ознаку *allegro* и карактерне изразе који ближе означавају брзину и сентимент дела о коме је реч.

На примеру треће варијације финалног става клавирске сонате бр. 30 у Е-дуру, оп. 109 наилазимо на ознаку за *allegro vivace* (Пример 56). Узимајући у обзир еволуцију метрономских ознака Карла Чернија у два различита издања, из 1842. и 1850. године може се приметити постепена тенденција повећавања брзине темпа *allegro*. Черни предлаже да би са бројчане ознаке за метрономску меру која износи ♩ = 132, извођач требало да подеси метрономску скалу на ♩ = 138.¹⁵³

Пример 56. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, III став, т. 65–76:

Var. 3
Allegro vivace

The image shows a musical score for the third variation of the final movement of Beethoven's Piano Sonata No. 30 in E major, Op. 109. The score is in 2/4 time and E major. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 65 and ends at measure 70. The second system starts at measure 71 and ends at measure 76. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte), 'sf' (sforzando), and 'p cresc.' (piano crescendo).

50.

¹⁵⁰ Robert Taub. "Tempo". In *Playing the Beethoven Piano Sonatas*. New York: Amadeus Press, 2009, 49–

¹⁵¹ George Barth. *The Pianist as Orator*. Ithaca: Cornell University Press, 1992, 10.

¹⁵² J. S. Shedlock (trans.). Op. cit., 233–234.

¹⁵³ Kenneth, Drake. *The Sonatas...*, Op. cit., 41.

Поменути *vivace* ознаку Лудвиг ван Бетовен неретко користи и за означавање темпа у свом опусу. На тај начин, почетак лирског првог става Клавирске сонате бр. 30 у Е-дуру оп. 109 је обележен ознаком *vivace ma non troppo* која наговештава најпре карактер композиције. Имајући на уму да је Бетовену уодношавање различитих темпа између одсека или ставова било веома важно,¹⁵⁴ извођачу се саветује да на начин непромењеног пулса премости јаз између почетног и темпа у другој теми која се јавља после само осам тактова¹⁵⁵ означена *Adagio espressivo*. Дакле, дужина шеснаестине ноте у лаганом темпу постаје еквивалентна дужини четвртине ноте почетног *vivace* темпа. Избор почетног темпа се на овај начин може утврдити најпре дефинисањем брзине лаганог темпа који уз ознаку за темпо садржи и карактерни ираз *espressivo*.¹⁵⁶ Имајући у виду да овај израз подразумева изражајно свирање које се може остварити благим *ширењем* музичког тока, еквивалентни пулс четвртине почетног темпа *vivace ma non troppo* се може извести на адекватан начин. Резултат који настаје услед поштовања наведене процедуре остваривања темпа, оправдава придодато значење *ma non troppo* (али не сувише)¹⁵⁷ основној ознаци за темпо *vivace* (Пример 6).

Такође, Бетовен користи у другом ставу *Хамерклавир* сонате оп. 106 ознаку *Vivace*, којој претходи израз *assai*. У Бетовеново доба а и много раније, термин *assai* је имао двојако значење.¹⁵⁸ Наиме, у речнику италијанско-француског језика који је публикован између 1771. и 1772. године у Марсељу,¹⁵⁹ француски термини *beaucoup* (много) и *assez* (довољно, боље) били су укључени у дефиницију италијанског израза *assai*. Фраза *assai alcune volte significa mediocrement* (израз *assai* понекад означава умерено) је претходила неколицини реченица преведених са италијанског на француски језик. Према томе термин *assai* је преведен изразом *assez*. Турк такође дозвољава себи да термин *assai* тумачи на флексибилан начин у виду његових немачких еквивалената: *genug* и *ziemlich* који означавају довољно и врло, веома.¹⁶⁰

¹⁵⁴ Charles Rosen. *Beethoven's Piano Sonatas...*, Op. cit., 231.

¹⁵⁵ Donald Francis Tovey. *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*. London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 2010, 243.

¹⁵⁶ Charles Rosen, "Beethoven's Later Years and the Conventions of His Childhood". In *The Classical...*, Op. cit., 500–501.

¹⁵⁷ Matthews, Denis. Op. cit., 52.

¹⁵⁸ Nikolaus Harnoncourt. *The Musical Dialogue*. Portland, Amadeus Press, 1997, 92–94.

¹⁵⁹ Francesco de Alberti di Villanuova, *Nuovo Dizionario Italiano-Francese*.

¹⁶⁰ Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 320.

Пример првог става Бетовенове Клавирске сонате *Анасионата* оп. 57 у еф-молу указује на пажљиво тумачење ознаке за темпо *allegro assai* јер је композитор означио темпо коде *più allegro* (Пример 57). У овом контексту се може закључити да ознака *allegro assai* означава композиторово упозорење да не би требало претеривати са брзином темпа *allegro*.

Пример 57. Лудвиг ван Бетовен, *Соната „Анасионата“* бр. 23 у еф-молу оп. 57, I став, т. 1–9:

На примеру поменутог другог става Клавирске сонате *Хамерклавир* оп. 106, може се уочити ознака за темпо овога пута *assai vivace* заједно са метрономском ознаком $\text{♩} = 80$, додељеном од стране композитора. Узимајући у обзир тумачење британског музиколога и пијанисте Доналда Франциса Товија (Sir Donald Francis Tovey, 1875–1940) да је *assai* оригинално означавао довољно брзи темпо¹⁶¹ те и да поменути скерцо обилује различитим артикулацијским и педализацијским ефектима, Бетовенова метрономска ознака се, по свему судећи односи на контролисано извођење *vivace* темпа (Пример 22).

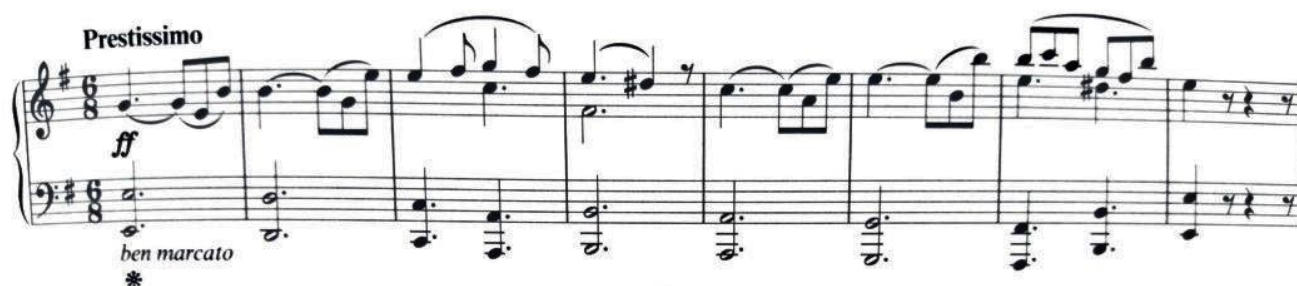
Presto, према мишљењу Коха представља пример из најбрже групе темпа. Он наглашава у својој студији да уз извођење са лакоћом, овај темпо подразумева и снажно извођење у виду оштрих акцентовања не нарушавајући флуидност музичког тока.¹⁶² Бетовен

¹⁶¹ Ibid., 321.

¹⁶² Ibid., 313.

у другом ставу своје Клавирске сонате у Е-дуру оп. 109, захтева од извођача да интерпретира овај скерцо што је брже могуће (Пример 58). Композитор је у циљу постизања јасних инструкција за брзину извођења, користио нијансе различитих генералних ознака за темпо и означавао их је италијанским додацима за суперлатив *-issimo*. Према томе ознака, *Prestissimo* упућује на највећу могућу меру основног темпа *Presto*. Чернијеве и Мошелесове инструкције у погледу бројчаних ознака метрономске мере $\text{♩} = 80$ су потпуно усаглашене.¹⁶³

Пример 58. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, II став, т. 1–8:



Метрономске ознаке у Хамерклавиру сонати

Откриће метронома омогућило је Бетовену да на прецизан начин означи брзину темпа у својим композицијама. Његов ентузијазам у вези са новом направом, која је првобитно носила назив хронометар, изражен је јавно у бечким новинама¹⁶⁴ 1813. године. У њима Бетовен поздравља изум новог апарата који ће помоћи у прецизном обележавању брзине темпа у његовим композицијама, које су нажалост, до сада произвољно извођене у том погледу.¹⁶⁵ Исто тако 1817. године, Бетовеново име се појавило у бечким музичким новинама¹⁶⁶ заједно са именима осталих истакнутих композитора који су се обавезали да ће у будућности користити Мелцелов метроном у обележавању бројчане ознаке за мерење брзине темпа.

¹⁶³ Carl Czerny. Op. cit., 66.

¹⁶⁴ *Wiener Vaterländische Blätter*, 13. X 1813.

¹⁶⁵ Sandra P. Rosenblum. Op. cit, 323.

¹⁶⁶ *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung*, 6. II 1817.

Немачки проналазач Јохан Непомук Мелцел (Johann Nepomuk Mälzel, 1772–1838) је 1816. године патентирао и почео да производи метрономе у Паризу и Лондону. Међутим, идеју за нови тип метронома са механизмом клатна Мелцел је преузео од Дитриха Николауса Винкела (Dietrich Nikolaus Winkel, 1777–1826), холандског механичара, рођеног у северно-немачком граду Липштату (нем. Lippstadt), који га је изумео 1814. године у Амстердаму.¹⁶⁷

Лудвиг ван Бетовен је осим у свим симфонијама, 11 првих гудачких квартета и још неким делима других жанрова, метрономски означио темпа у само једној клавирској сонати. У питању је Клавирска соната бр. 29 у Бе-дуру оп. 106 *Хамерклавир*:

I <i>Allegro</i>	 = 138
II <i>Scherzo: Assai vivace</i>	 = 80
III <i>Adagio sostenuto</i>	 = 92
IV <i>Largo</i>	 = 76
<i>Allegro risoluto</i>	 = 144

Будући да је Карл Черни радио са Бетовеном на припремању извођења ове сонате у низу салонских концерата, његови коментари о сонати и метрономским ознакама су од посебног значаја. Иако је познат коментар да соната представља посебан изазов за извођача услед необично брзог темпа у првом ставу који је сам композитор означио, као и то да и други и четврти став треба изводити веома живахно, Черни није оставио ниједну сугестију која би указала на спорије извођење било којег темпа у сонати.¹⁶⁸ Напротив, он додаје да се разумевање оркестарски замишљеног првог става може постићи интерпретацијом у назначеном темпу.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Kenneth, Drake. *The Sonatas...*, Op. cit., 33.

¹⁶⁸ Sandra P. Rosenblum. "The Hammerklavier Sonata". In Op. cit., 328.

¹⁶⁹ Kenneth, Drake. *The Sonatas...*, Op. cit., 34.

Није могуће сазнати да ли је Карл Черни изводио сонату поштујући Бетовенове метрономске ознаке. Свакако, лакши механизам бечких клавира у Бетовеново доба је омогућавао мањи напор при извођењу ове сонате него што је то случај на данашњем модерном клавиру енглеске мехнике са тежим механизмом и већим отпором дирки приликом свирања. Међутим Мошелесов коментар из 1841. године показује да је барем један Бетовенов и Чернијев савременик сматрао да су бројчане ознаке метрономске мере за први став проблематичне.¹⁷⁰ Иако је сам Мошелес у свом издању оставио Бетовенову метрономску ознаку, он саветује извођаче, имајући у виду да је Бетовенова првобитна замисао била да означи први став темпом *Allegro assai*,¹⁷¹ да подесе метроном на = 116.^{172 173}

Може се претпоставити да је Мошелесова реакција на пребрз темпо који је композитор записао, била изазвана услед теже енглеске механике, будући да му је од 1825. до 1846. године стална резиденција била у Лондону. С друге стране можда је идеал музичке интерпретације који подразумева коректно тумачење свих детаља артикулације и јасноће фразирања, пресудно утицао на предлог Мошелеса да се почетни став Клавирске сонате *Хамерклавир* изводи нешто спорије од Бетовенове сугестије кроз метрономску ознаку.

Паул Бадура-Скода препоручује десет до петнаест процената редукције аутентичног темпа првог и трећег става, док Шнабелов приближно аутентични темпо има за последицу губитак јасноће и приказивања финеса. Бадура-Скода је снимии овај став на модерном клавиру чија бројчана ознака метрономске мере износи приближно = 116, међутим каснији снимак на лакшој бечкој механици Графовог инструмента износи приближно = 126, што је опет спорије од оригиналне мере. Чарлс Розен препоручује меру, приближно = 126 до 132.¹⁷⁴ Док су Андраш Шиф и Фридрих Гулда, (Friedrich Gulda, 1930–2000) такође снимии први став са редукованом метрономском ознаком = 126, неколицина еминентних пијаниста је снимии овај став прилично спорије, приближно = 96.

¹⁷⁰ Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 328.

¹⁷¹ Видети објашњење ознаке *assai* на стр. 86 и 87.

¹⁷² Бетовен је тражио од свог ученика Фердинанда Риса да уклони ознаку *assai* у првом ставу обавештавајући га о томе у писму 16. априла 1819. године, ради публикавања Клавирске сонате оп. 106 која представља прво енглеско издање које је изашло у штампу октобра 1819. године.

¹⁷³ Kenneth, Drake. *The Sonatas...*, Op. cit., 34.

¹⁷⁴ Čarls Rozen. *Klasični stil* (prev. Branka Lalić i Ivan Stefanović). Beograd: Nolit, 1979, 520.

Имајући у виду да изузев Чернија, знатна већина пијаниста од Бетовеновог времена до данас, изводи први став сонате оп. 106 у споријем темпу, очигледно да темпо означен композиторовом метрономском мером зависи од техничких капацитета извођача. Можда је Бетовен имао намеру да овај став сонате буде изведен у најбржем могућем темпу у односу на капацитете сваког појединог интерпретатора, на начин који омогућује адекватно приказивање његовог широког дијапазона тонског колорита и динамике.¹⁷⁵ Најзад, успешна интерпретација подразумева изискивање максимума индивидуалних уметничких и интерпретативних способности сваког извођача понаособ.¹⁷⁶ Сам Бетовен је у писму издавачу на скроман начин изјавио да ће ова соната представљати изазов извођачима у наредних 50 година,¹⁷⁷ будући да ово дело представља и да ће остати у будућности један од највећих интерпретативних изова¹⁷⁸ у клавирској литератури.

Флексибилност темпа

Флексибилност темпа може се дефинисати као еластичност брзине пулса у оквиру задатог темпа.¹⁷⁹ На флексибилност темпа утичу различити фактори од којих треба поменути промене хармонског ритма, текстуре, динамике, артикулације и орнаментације. Претежно проширивањем музичког времена, на начин његовог релативног успоравања, манифестује се еластичност и флексибилност темпа, много чешће него што је то случај са сабијањем, односно убрзавањем музичког тока.

Опште је позната чињеница да су композитори музичког класицизма преферирали достојанственост и брзину стабилног и уједначеног темпа.¹⁸⁰ Осим очекиваног еластичног коришћења музичког времена у поновљеним рондо темама, Хајдн није оставио ниједан писани траг у виду текста или ознака у својим партитурама у погледу флексибилности темпа.

¹⁷⁵ Alfred Brendel. Op. cit., 85.

¹⁷⁶ Kenneth Drake. *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*. Indiana University Press: 1994, 272.

¹⁷⁷ Edwin Fischer. *Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London: Faber & Faber. 1959, 102.

¹⁷⁸ Čarls Rozen. *Klasični...*, Op. cit., 501–502.

¹⁷⁹ William S. Newman. Op. cit., 110.

¹⁸⁰ Leopold Mozart. *The Art of the Violin* (transl. E. Kaplan). Salzburg: Kulturverlag Polzer, 2008, 62–63.

Волфганг Амадеус Моцарт је, као и његов отац Леополд (Johann Georg Leopold Mozart, 1719–1787), писао о темпу опомињујући музичаре свог времена у вези са правилном реализацијом темпа рубато.¹⁸¹ Франц Шуберт (Franz Peter Schubert, 1797–1828) је такође у својим соло песмама, упозоравао да је правилна интерпретација увек подразумевала одржавање стриктног темпа, осим ако у партитури не постоје изрази попут ритарданда, моренда или ачелеранда. Исто су тако истакнути пијанисти, педагози и музички теоретичари Черни и Хумл инсистирали на уједначеном темпу са минималним девијацијама пулса. Једини изузетак може се уочити код Карл Марије фон Вебера (Carl Maria von Weber 1786–1826) који је сматрао да пулс и темпо не би требало ригидно схватати већ да пулс треба третирати на природан начин као човекове откуцаје срца.¹⁸²

Што се тиче Бетовена, сведочанства која нам стоје на располагању указују да је композитор преферирао равномерну употребу означеног темпа у својој младости, док се у позним годинама може приметити тенденција употребе флексибилнијег тумачења темпа под утицајем раноромантичарског стила.¹⁸³ Сходно томе, требало би навести исказ Фердинанда Риса (Ferdinand Ries, 1784–1838) који у свом писму из 1800. године напомиње да је његов ментор, Бетовен упркос томе што је изводио своје композиције веома енергично, одржавао стабилан пулс. Повремено би користио ритардандо у току крешенда како би остварио снажнији и напетији градацијски ефекат.¹⁸⁴

Овакав начин постизања крешендо ефекта са благим постепеним успоравањем може се применити у другом ставу Клавирске сонате бр. 30 у Е-дуру (Пример 59).

¹⁸¹ О темпу рубато биће више речи на страни бр. 95–96.

¹⁸² William S. Newman. Op. cit., 111–112.

¹⁸³ Friedrich Kerst (Ed.). *Beethoven: The Man and the Artist, As Revealed in His Own Words*. Auckland: The Floating Press, 2008, 48.

¹⁸⁴ Ferdinand Ries, Franz Wegeler. *Beethoven Remembered: The Biographical Notes of Franz Wegeler and Ferdinand Ries*. Great Ocean Pub, 1987. 106.

Пример 59. Лудвиг ван Бетовен, *Соната бр. 30 у Е-дуру* оп. 109, II став, т. 152–169:

Један од аргумената који указују на флексибилност темпа, па самим тим и пулса, у Бетовеновом клавирском опусу представљају знакови за арбитрарно продужавање тонова. Ови знакови, такозване короне или фермате се налазе изнад одређених тонова у специфичном, структурално важном контексту. Као и Карл Филип Емануел Бах, Кох је коришћење фермате доводио у везу са реториком. Он наводи да се изражавање изненађења и приказивање исцрпљености од набујалих и страсних осећања најбоље може демонстрирати употребом фермата.¹⁸⁵ Према томе, може се уочити ознака за корону на примеру уводног става Клавирске сонате оп. 101 у А-дуру, изнад појаве изненадне варљиве каденце у шестом такту. Ова ознака се односи на привремени застој музичког тока у циљу дочаравања изненадне, меланхоличне хармоније која тренутно потпуно мења преовлађујући пасторални и помало сањарски карактер првог става (Пример 60).

¹⁸⁵ Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 368.

Пример 60. Лудвиг ван Бетовен, *Соната бр. 28 у А-дуру* оп. 101, II став, т. 28–31:

The image shows a musical score for Example 60, consisting of two systems of piano and bass clef staves. The first system (measures 28-31) features a piano part with a 'dim.' marking and a bass part with a 'Ped.' marking. The second system (measures 32-34) includes a 'pp' marking and a 'poco cresc.' marking. The score is written in A major and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Исто тако, може се запазити ознака за корону на примерима првих ставова Клавирских соната оп. 106 и 111. Сам почетак темпа *allegro* у оба примера је нагло прекинут ферматама. Овакви примери флексибилности темпа наглашавају више осећања и експресију него форму (Примери 61 и 10).

Пример 61. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир бр. 29 у Бе-дуру* оп. 106, I став, т. 1–10:

The image shows a musical score for Example 61, consisting of two systems of piano and bass clef staves. The first system (measures 1-10) is marked 'Allegro' with a tempo of quarter note = 138. It includes dynamic markings 'ff' and 'p', and a 'Ped.' marking. The second system (measures 6-10) includes 'ritardando' and 'a tempo' markings. The score is written in B-flat major and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Постоји доказ Карла Филипа Емануела Баха и његових следбеника да се кратке паузе могу на разборит начин продужити у циљу постизања експресивних или реторичких пауза.¹⁸⁶ Према томе, у другом ставу Клавирске сонате оп. 109 у Е-дуру, требало би незнатно продужити паузу како би се динамички екстремни контраст појављивања теме у неочекиваном тоналитету додатно појачао (Пример 62).

Пример 62. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, II став, т. 96–112:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 96, shows a treble and bass staff with piano (pp) dynamics. The second system, starting at measure 105, shows a treble and bass staff with fortissimo (ff) dynamics and the instruction 'tutte le corde' in the bass staff.

Може се закључити из писама савременика о композиторовом ефектном импровизовању, да је Бетовенова немирна природа у одређеној мери утицала на коришћење флексибилности темпа. Иако не постоје докази о употреби темпа рубато, претпоставља се да је Бетовен био упознат са праксом коју су Карл Филип Емануел Бах и Волфганг Амадеус Моцарт презентовали у својим текстовима, односно, писмима.

У чувеном писму 23. октобра 1777. године из Аугсбурга, Моцарт је на недвосмислен начин описао класичну употребу темпа рубато.¹⁸⁷ Пратња која је обично поверена деоници леве руке требало би, према Моцартовим речима, да остане у равномерном темпу, док мелодија може имати благе ритмичке дисторзије у циљу изражавања адекватног карактера. Примењивањем описаног темпа рубата, у мелодији ће неки тонови бити помало скраћени да би остали били продужени ненарушавајући трајање такта у целини. Темпо рубато није, као

¹⁸⁶ William S. Newman. Op. cit., 110.

¹⁸⁷ Wolfgang Amadeus Mozart. *Pisma oци* (prev. Željko Ivanković). Banja Luka: Glas srpski, 2003, 79.

што се обично мисли, открио Фредерик Шопен. У трактату Леополда Моцарта може се наћи опис наведеног поступка на примеру односа корепетитора и солисте. Солиста би, према његовим речима, требало да пева или свира ритмички слободно, док извођач за клавиром не би требало да га прати у својим ритмичким дисторзијама.¹⁸⁸

Овакав специфични начин изражавања кроз флексибилности темпа, познат као темпо рубато, може се уочити у лаганом ставу Клавирске сонате *Хамерклавир* оп. 106 у којем је шопеновска кантилена појачана изражајном ознаком *con grande espressione* (Пример 63).

Пример 63. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дур у оп. 106, III став, т. 24–30:

The image displays two systems of musical notation for a piano sonata. The first system, starting at measure 24, features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef. The music is marked 'espressivo' and includes a 'cresc.' (crescendo) marking over the final measures, with the instruction 'tutte le corde' (all strings) written above the bass staff. The second system, starting at measure 28, is marked 'con grand'espressione' and shows a more complex melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef.

Бетовенове инструкције у партитурама клавирских соната представљају примарне изворе коришћења не тако великог броја ознака за флексибилност темпа. Черни је Бетовену ознаку *espressivo* поистовећивао са изразом *ritardando*.¹⁸⁹ Наиме, према Чернијевим речима, ознака *espressivo*, у првом ставу Клавирске сонате оп. 2 бр. 1 у еф-молу и у финалу Сонате за

¹⁸⁸ Leopold Mozart. Op. cit., 308.

¹⁸⁹ Sandra P. Rosenblum. Op. cit., 371.

клавир и виолину бр. 10 у Ге-дуру оп. 96, подразумева и постепено успоравање. Међутим, у другом ставу Клавирске сонате у Е-дуру оп. 109 ознака *a tempo* се јавља после четири такта од којих је први означен изразом *Un poco espressivo*. Касније, у репризи, на месту овог одсека наилазимо на ознаку *espressivo* праћену такође изразом *a tempo* који означава поновно враћање основног темпа композиције. За разлику од Карла Чернија, амерички пијаниста и музички писац Чарлс Розен у својој књизи о Бетовеновим сонатама, тврди да инструкција *Un poco espressivo* упућује на нагло смањивање брзине темпа која се обично обележава термином *ritenuto* (Примери 64 и 65).¹⁹⁰

Пример 64. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, II став, т. 22–35:

The musical score for Example 64 consists of two systems of staves. The first system starts at measure 22 and ends at measure 30. It includes the marking 'ligato' above the first few measures and 'un poco espressivo' above the last few. A piano dynamic 'p' is marked in the middle. The second system starts at measure 30 and ends at measure 35. It includes the marking 'a tempo' above the first few measures and 'cresc.' above the last few. A piano dynamic 'p' is also marked here.

Пример 65. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, II став, т. 120–126:

The musical score for Example 65 consists of a single system of staves starting at measure 120 and ending at measure 126. It includes the marking 'p espressivo' in the first few measures and 'a tempo' in the last few. The score shows a transition from a more expressive, slower feel back to the original tempo.

¹⁹⁰ Charles Rosen. *Beethoven's Piano Sonatas...*, Op. cit., 97–98.

Исправност Розеновог става потврђује пример из првог става Клавирске сонате оп. 111 у це-молу, у коме се истовремено може више пута наићи на Бетовенове аутентичне изразе *espressivo* и *poco ritenente*, смештене један испод другог. Термин *ritardando* Бетовен уопштено користи тако што одвајајући слоге речи покрива одређену групу тонова које би требало извести постепеним успоравањем темпа (Пример 66).

Пример 66. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 32 у це-молу оп. 111, I став, т. 17–23:

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 32 in C minor, Op. 111, measures 17-23. The score is in C minor and 3/4 time. It features a piano part with a treble and bass clef. The tempo is marked "Allegro con brio ed appassionato". Dynamics include "cresc.", "f", "ff", "mezzo p", and "a tempo cresc.". Performance instructions include "poco ritenente". The score shows various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

Имајући ово у виду, ознака *con grande espressione* у лаганом ставу Бетовенове Клавирске сонате оп. 106 у Бе-дуру, подразумева благо *ширење* темпа и знатну слободу у ритмичком обликовњу мелодије у горњем гласу на начин поменутог темпа *rubato* (Пример 63).¹⁹¹

На крају овог поглавља треба истаћи да Бетовен ритмичку слободу и флексибилност темпа најчешће није прецизирао експлицитним ознакама, већ се оне морају одгонетнути у контексту нотације и карактера самог дела.

¹⁹¹ Види страну бр. 95–96.

Орнаментација

Орнаментација, без сумње, представља најпроблематичнији интрепретативни аспект у музици Лудвига ван Бетовена.¹⁹² Велики број аутора, који су се бавили питањем орнаментације у Бетовеновој музици, сматра да би примаран извор овог интерпретативног аспекта требало да буде теоријско дело Карла Филипа Емануела Баха, *Есеј о правилном свирању на инструментима са диркама*, из 1753. године. Имајући у виду да је Кристијан Готлоб Нефе користио есеј приликом подучавања младог Бетовена док је још живео у Бону и да га је сам Бетовен препоручивао у педагошком раду¹⁹³ са десетогодишњим Карлом Чернијем,¹⁹⁴ може се закључити да овај трактат представља у великој мери, основу Бетовеновог извођачког стила у његовом првом стваралачком периоду.¹⁹⁵ С друге стране, постоје и они музичари и музиколози који се ослањају на трактат Јохана Непомука Хумла који је објављен након Бетовенове смрти 1828. године. Поменути трактати настали су у различитим стилским периодима и представљају сведочанство постепених промена у пракси извођења орнамената на клавиру. Будући да је Лудвиг ван Бетовен живео у доба транзиције извођачких и музичких стилова, оба трактата као и текстови других савремених музичара и теоретичара његовог доба, представљаће у овом раду основу интерпретативних решења. Селективна употреба адекватних солуција у односу на музички контекст дела, комбиноваће се са индивидуалним уметничким судом аутора овог рада.

Поред наведених трактата Карла Филипа Емануела Баха и Јохана Непомука Хумла, базу извора правилног извођења украса представљаће и утицајни трактати 18. и 19. века попут Бетовеновог ученика Карла Чернија *Клавирска школа*¹⁹⁶ и Муџија Клементија чије је издање књиге¹⁹⁷ *Увод у уметност свирања на клавиру* композитор набавио у немачком преводу од Герхарда фон Бројнинга (Gerhard von Breuning, 1813–1892).¹⁹⁸ Иако су ови

¹⁹² Jonathan Del Mar & Misha Donat. "Performance Practice". In Ludwig van Beethoven. *Grande Sonate in B für Klavier op. 106, Hammerklavier* (Ed. Jonathan Del Mar) [Partitur]. Kassel: Bärenreiter, 2019, X.

¹⁹³ Harold Šonberg. Op. cit., 68.

¹⁹⁴ Barry Cooper. Op. cit., 111–112.

¹⁹⁵ William S. Newman. Op. cit., 192.

¹⁹⁶ Књига је издата у Лондону 1839. године.

¹⁹⁷ Бетовен је дошао до превода Клементијеве књиге на немачком језику 1826. године

¹⁹⁸ Kenneth, Drake. *The Sonatas...*, Op. cit., 164.

трактати настали веома касно да би представљали снажан доказ Бетовеновог третмана орнаментације, може се претпоставити да се у њима тумачила и пракса његових потенцијалних намера у реализацији украса.

Опште је познато да орнаментација у извођењу музичког дела може бити назначена у партитури релативно конвенционалним знаковима од стране самог композитора. Осим тога, она може бити исписана нотама као и да се подразумева у виду ипровизације, за коју се верује да је била у складу са композиторовом интерпретативном праксом.

Орнаменти или украси који се у Бетовеновом позном клавирском опусу могу наћи су трилери, арпеђа, групета и апођатуре. Дешифровање Бетовенових орнамената које потиче од сугестија самог композитора може се запазити у виду аутентичних прсторета, исписаних орнамената и писаних објашњења и упутстава за извођење. Занимљива је чињеница која открива да се тринаест различитих оригиналних прсторета у целокупном инструменталном опусу односе на извођење трилера.¹⁹⁹ Исписани орнаменти могу послужити као основа за аналогна решења у извођењу украса, обележена у нотном тексту знаковима за украшавање. Будући да нисмо у могућности да са сигурношћу протумачимо Бетовенове знакове за орнаментацију, може се прихватити да исписани орнаменти могу донекле да служе као непотврђени докази за реализацију ознака за украсе.

Трилери

Као што је већ речено у уводу, трилер представља један од најчешће коришћених орнамената у Бетовеновој музици. Трилере је Бетовен бележио у партитури графичком ознаком или их је исписивао нотама у циљу спречавања произвољног реализовања ознака. Дискусија о адекватном извођењу трилера се обично одвија у смеру дешифровања почетне ноте трилера, одмеравања брзине смењивања две суседне ноте које га чине и његовог завршавања.

¹⁹⁹ William S. Newman. Op. cit., 190.

Као и у делима Јохана Себастијана Баха дешифровање почетне ноте у Бетовеновом опусу представља једну од најконтроверзнијих компоненти у извођењу трилера. Код Баха извођење трилера се започиње, у највећем броју случајева, нотом која чини дисонанцу у односу на хармонско окружење у коме се јавља.²⁰⁰ Према томе, обично се сматра да почетна нота у трилеру није главна нотирана консонантна нота, већ њена горња суседна скретница (на растојању мале или велике секунде) од које трилер иницира свој ритмички пулс. Упркос неретким изузецима, почињање трилера од горње ноте,²⁰¹ представљало је правило у готово свим значајнијим трактатима из 18. и почетком 19. века, све док Хумл у својој студији *Ausführliche theoretische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* из 1828. године није изразио потпуно супротну тврдњу.²⁰²

Карл Черни је у својој књизи, која је настала једанаест година после Хумловог трактата 1839. године, потврдио његово запажање у вези са променом праксе извођења трилера, формулишући правила у одређивању почетне ноте трилера у одсуству недвосмислених композиторових ознака.²⁰³ Према његовим речима, трилер би увек требало да започне главном (нотираном) нотом осим у случају када идентична нота претходи оној изнад које се налази ознака за трилер и када горња нота чини ефекат од посебне изражајности.²⁰⁴

На примеру Багателе оп. 126 бр. 3 може се уочити примена наведеног Чернијевог правила (Пример 67). Нота бе², изнад које стоји ознака за трилер у деоници десне руке (т. 28) јавља се после тонова троструко поновљених шеснаестина исте висине. У овом случају предлаже се започињање трилера од горње суседне ноте. Одступањем од Чернијевог правила, не би био омогућен изражајни ефекат дисонанце на метрички наглашеном делу такта у односу на акорд у левој руци. Овакав вид реализације почетног тона трилера потпуно се ослања на праксу коју је Карл Филип Емануел Бах предлагао у свом *Есеју*.

²⁰⁰ Paul Badura-Skoda. "Studies in Ornamentation". In *Interpreting Bach at the Keyboard* (transl. Alfred Clayton). Oxford: Oxford University Press, 1995.

²⁰¹ K. F. E. Bah. "Trileri". U *Ogled o pravilnom načinu sviranja na klaviru*. Beograd: Studio Lirica, 2013, 98.

²⁰² William S. Newman. Op. cit., 192.

²⁰³ Tilman Skowroneck. "The performance of Beethoven's trills". In *Beethoven the Pianist*. Oxford: Oxford University Press, 2010, 252.

²⁰⁴ William S. Newman. Op. cit., 196.

Пример 67. Лудвиг ван Бетовен, *Багатела* оп. 126 бр. 3 у Ес-дуру, т. 27–31:

У аутографу Клавирске сонате *Валдитајн* оп. 53 у Це-дуру Бетовен је дао упутства за извођење дугог трилера који се јавља симултано са мелодијским гласом у деоници десне руке у последњем ставу у темпу *Prestissimo* (Пример 68). Иако Бетовен на крају аутографа објашњава којом нотом би требало трилер да започне као и којом брзином би трилер требало да се изведе, не би било мудро нагло закључивати да се ова пракса примењивала и на све остале трилере.²⁰⁵

Пример 68. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Валдитајн* бр. 21 у Це-дуру оп. 53, III став, т. 484–494:

²⁰⁵ Kenneth, Drake. *The Sonatas...*, Op. cit., 164.

На основу прецртаног тона ге² може се учити да је иницијално Бетовен намеравао да извођач трилер започне главном нотом. Подразумевајући да ће извођач аутоматски у току читавог финалног става почети трилере основном нотом, композитор ознаком апођатуре или предудара обележава сваки дуги трилер (изузев трилера у т. 497).

Међутим, много је више доказа који потврђују да је Бетовен подразумевао током извођења својих дела започињање трилера од главне ноте, дакле узлазним секундним покретом. Пошто то постаје правило, у случајевима када захтева почетак одозго или одоздо, композитор испред главне ноте с трилером пише кратки горњи односно доњи предудар (Пример 69).

Пример 69. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Анасионата* бр. 23 у еф-молу оп. 57, I став, т. 41–47:

Следећи доказ који потврђује промену извођачке праксе, представља употреба композиторових прстореда приликом извођења трилера.²⁰⁶ Девет од тринаест аутентичних прстореда у Бетовеновом опусу потврђују извођење трилера, почевши од главне ноте.²⁰⁷ На примеру почетна два такта Багателе оп. 119 бр. 7 могу се учити два узастопна појављивања такозваних *Бетовенових трилера* у деоници десне руке, који су означени прсторедом 3–4 и 1–2 (Пример 70).

²⁰⁶ Ruth Gillen (Ed.). “On Beethoven’s Trills”. In *The Writings and Letters of Konrad Wolff*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, 46.

²⁰⁷ William S. Newman. Op. cit., 198.

Пример 70. Лудвиг ван Бетовен, *Багатела* оп. 119 бр. 7 у Це-дуру, т. 1–2:



Уколико прихватамо став да Бетовенов детаљно исписани трилер представља оригиналну инструкцију ивођења графички означених трилера, предност ће се очигледно дати трилерима који започињу своје осцилирање основном нотом.

На примеру шесте варијације последњег става Клавирске сонате оп. 109 у Е-дуру, исписани трилер у деоницама обе руке започиње основном нотом (Пример 71).

Пример 71. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, III став, VI варијација, т. 158–161:

Разматрање самосталности медија које карактерише постепено интервалско кретање може послужити у одгонетању почетних тонова трилера. Многи Бетовенови примери, како узлазних и слизних тако и дијатонских и хроматских узастопних трилера потврђују скоро без изузетка, да би требало почињати од главне ноте. У Багатели оп. 126 бр. 1 може се уочити (т. 29–30) силазни хроматски низ трилера који, да би се очувала линеарна мелодијска идеја, треба бити изведен започињањем трилера од главне ноте (Пример 72).

Пример 72. Лудвиг ван Бетовен, *Багатела* оп. 126 бр. 1 у Ге-дуру, т. 28–30:



У већини трактата 18. и 19. века, било да се јавља у низу или самостално, трилер који је део узлазне или силазне мелодијске линије представља изузетак и изводи се од главне ноте.²⁰⁸ Према томе, у 9. и 10. такту Багателе оп. 126 бр. 1 такође се може претпоставити да би оба трилера требало почети од консонантних нота (у односу на хармонију у басовом регистру) будући да оне дефинишу тематски мелодијски низ који се без украшавања јавља на самом почетку комада (т. 1–2) (Пример 73).

²⁰⁸ William S. Newman. Op. cit., 202.

Примери 73. Лудвиг ван Бетовен, *Багатела* оп. 126 бр. 1 у Ге-дуру, т. 1–13:

Andante con moto
Cantabile e compiacevole

Приликом одабира начина извођења Бетовенових трилера не мора се слепо поштовати аутентична извођачка пракса његовог времена, већ би требало размотрити и функцију сваког трилера која може бити, услед честог понављања у оквиру једног става, промењена.²⁰⁹ У финалној фуџи Клавирске сонате *Хамерклавир* тема садржи скок, у оквиру доминантног акорда, у интервалу дециме, чија се друга нота означена трилером разрешава у тонику. Уколико извођач жели да нагласи честу (мотивску) појаву интервала дециме у фуџи, било би непримерено почети трилер од горње ноте (Пример 74).

Пример 74. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, IV став, т. 16–19:

Fuga a tre voci
con alcune licenze

Међутим, у завршној стрети у фуџи (од т. 345) наилазимо на симултано појављивање оригиналне теме у левој и теме у инверзији у деоници десне руке. Занимљиво је да је Бетовен

²⁰⁹ Charles Rosen. *Beethoven's Piano Sonatas...*, Op. cit., 116.

исписао тему у инверзији са трилером који почиње од горње ноте, док је трилер у доници леве руке наговештен ознаком. Уколико би извођач почео трилер у деоници леве руке такође горњом нотом, овакав соноритет паралелних квинти и прекомерних кварта би, упркос Бетовеновом револуционарном духу, изазвао веома дисонантан и груб ефекат (Пример 75). Према томе, може се закључити да поступак исписивања трилера који започиње своје осцилирање горњом нотом, има функцију спречавања дисхармоничног звучања интервала.

Пример 75. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир бр. 29 у Бе-дуру* оп. 106, IV став, т. 344–347:



Будући да је трајање трилера обично одређено дужином нотне вредности изнад које се налази ознака за овај орнамент, извођач има задатак да установи брзину трилера и ритмички покрет смењивања његове главне мелодијске и суседне ноте. Обично је брзина смењивања два тона приближно једнака у свим темпима. Међутим, на основу Бетовеновог предлога за две различите брзине извођења трилера у ронду Клавирске сонате оп. 53 као и Штаркеовог савета из 1819. године који подразумева да трилере треба изводити спорије,²¹⁰ трилер у коди Клавирске сонате *Хамерклавир* би требало извести у шеснаестинским нотним вредностима (Пример 28).

²¹⁰ William S. Newman. Op. cit., 204.

Исписани трилер у басовом регистру на самом крају Клавирске сонате оп. 101 у А-дуру, потврђује Бетовену праксу спорије реализације трилера у циљу постизања звучне јасноће у дубоком (мутном) регистру клавира (Пример 76).

Пример 76. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 28 у А-дуру оп. 101, IV став, т. 342–361:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 342, shows a treble clef with a trill in the right hand and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system, starting at measure 349, continues the accompaniment and includes a trill in the right hand. The third system, starting at measure 356, shows the trill reaching its climax with the instruction 'Tempo I' and 'ff'.

Најзанимљивији пример исписаног кулминационог трилера у финалу Клавирске сонате оп. 109 у Е-дуру, илуструје постепену промену брзине извођења трилера записаних у Бетовеновим сонатама од шеснаестинских триола, преко покрета у шеснаестинама и тридесетдвојкама до ознаке за произвољно извођење брзине трилера (Пример 77). Према томе, може се закључити да поред започињања трилера, Бетовен такође захтева и контролисање брзине појединих трилера.

Пример 77. Лудвиг ван Бетовен, *Соната бр. 30 у Е-дуру* оп. 109, III став, т. 153–169:

Var. 6
Tempo primo del tema
cantabile

153

158

160

162

164

167

cresc.

p *cresc. poco* *a poco*

tr *f*

У трактатима из Бетовеновог доба, може се приметити усаглашеност ставова у вези са завршетком трилера. Карл Черни препоручује да би на крају трилера требало увести, као његов заудар (нем. Nachschlag – нахшлаг), доњу скретничну ноту која уводи у наредни завршни тон трилера. Он такође напомиње да би овај својеврсни *суфикс* требало да буде идентичан са осталим нотама у трилеру у погледу брзине извођења.²¹¹

Завршеци Бетовенових трилера представљају мању непознаницу од њиховог започињања, узимајући у обзир висок проценат завршних нота које је композитор записао. Бетовен је у више од пола означених трилера исписао ноте које упућују на њихов адекватан завршетак.²¹² Изазов настаје при тумачењу оних трилера у којима композитор није назначио ноте завршетка. На примеру завршног става Клавирске сонате оп. 106 поједина јављања теме фуге не садрже суфиксе на крају трилера (Пример 78). Међутим, по речима Роберта Левина, Бетовен је у овом случају исписивао заударе (суфиксе) из практичног разлога, само онда када је у њима потребно назначити, разрешилицом, промену висине тонова.²¹³

Пример 78. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, IV став, т. 388–400:

С друге стране, брзо смењивање узастопних трилера изнад нота чија је вредност осмина, у брзом темпу у финалу Клавирске сонате *Хамерклавир*, представљају веома захтеван

²¹¹ Ibid., 206–207.

²¹² Ibid., 207.

²¹³ Robert Levin. *Juilliard Piano Master Class*. <https://www.youtube.com/watch?v=3Cr2vaPZz8s>.

технички проблем у случају да извођач жели да реализује трилере са завршецима. Са техничке и мелодијске тачке гледиште у оваквим околностима се препоручује извођење трилера без завршетака (Пример 79).

Пример 79. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, IV став, т. 241–249:

У уводним орнаментима поменуте сонате Бетовен није означио завршетке трилера. Може се закључити да би само трећи трилер ваљало завршити у циљу постизања убедљиве кулминације пасажа у *forte* динамици (Пример 80). Потенцијални завршеци који би се употребили у склопу два претходна трилера, бацили би у засенак истицање тонова разложеног акорда доминантне хармоније у виду *манхајмске ракете*.^{214 215}

²¹⁴ Barry Cooper. Op. cit., 62.

²¹⁵ Манхајмска ракета је композицијски поступак који је представљао типичну праксу Манхајмске школе и чувеног Манхајмског оркестра у 18. веку. Овај својеврсни манир се обично јављао на почетку соната или симфонија у виду разложених акорада који се дижу све више и више појачавајући динамику. Примере „Манхајмске ракете“ можемо наћи у првом ставу Моцартове Клавирске сонате К. 475 у це-молу као и у финалу композиторове Симфоније К 550 у ге молу. У Бетовеновом опусу могу се наћи у првим ставовима Клавирских соната оп. 2 бр 1 у еф-молу и оп. 10 бр. 1 у це-молу.

Пример 80. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, IV став, т. 11–15:

Allegro risoluto ♩ = 144

11

pp

cresc.

f

ff

sf

p

[*]

Бетовенов трилер

Такозвани Бетовенов трилер може да се дефинише као комбинација трилера и засебног мелодијског гласа који се изводе једном руком. Овакав типични Бетовенов изум може да се реализује на симултан начин као у примеру првог става Клавирске сонате *Хамерклавир* оп. 106 у Бе-дуру (Пример 81) или наизменичним свирањем трилера и водеће мелодијске линије на начин замењивања сваког мелодисјког гласа на уштрб једне ноте која сачињава трилер. Бетовен је други тип ове врсте трилера илустровао исписивањем у лаганом ставу Клавирске сонате оп. 57 *Апасионате* (Пример 82).

Пример 81. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Хамерклавир* бр. 29 у Бе-дуру оп. 106, IV став, т. 362–366:

362

p

tr

Пример 82. Лудвиг ван Бетовен, *Соната, Анасионата* бр. 23 у еф-молу оп. 57, II став, т. 73–78:

The image displays a musical score for Example 82, consisting of two systems of music. The first system covers measures 73 to 75, and the second system covers measures 76 to 78. The music is written for piano in E-flat major. The right hand features a trill in measures 73, 74, and 76, with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicated above the notes. The left hand plays chords and single notes, with dynamics such as *sf* (sforzando) and *cresc.* (crescendo) marked. Measure 76 also includes a *sf* marking and a *sf* marking with a fermata over the final chord.

Ова врста трилера се јавља и у делима композитора који су стварали пре Бетовена. Наиме у *Голдберг* варијацијама Јохан Себастијан Бах је примењивао исписани трилер у виду замењивања тонова (Пример 83).

Пример 83. Јохан Себастијан Бах, *Голдберг варијације* BWV 988, XXVIII варијација:

The image displays a musical score for Example 83, showing measures 1 to 4 of the 28th variation of the Goldberg Variations by J.S. Bach. The music is written for piano in G major and 3/4 time. The right hand features a trill in measures 1, 2, 3, and 4, with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) indicated above the notes. The left hand plays a simple bass line with notes and rests, with dynamics such as *sf* (sforzando) and *sf* markings with a fermata over the final chord.

Апођатура и арпеђирани акорди

Апођатура²¹⁶ или предудар (нем. *Vorschlag* – форшлаг) је краткотрајан украс најчешће у трајању од само једне ноте. Он је скоро увек суседни тон који претходи главном а у неким случајевима може бити и удаљен од њега за један интервалски скок, већином октавни.²¹⁷ Апођатура се обележава у нотном тексту ситном нотом (четвртином, осмином, шеснаестином) са косо прецртаним вратом или барјачићем или малим луком ка главној ноти. Кратке апођатуре се јављају непосредно пре главног откуцаја у такту, док дуге заправо представљају посебан начин записивања задржица на наглашеном делу такта, скраћивањем реалне нотне вредности на рачун тона који следи.²¹⁸

Најпознатији пример дуге апођатуре налази се у првом ставу Клавирске сонате у Де-дуру оп. 10 бр. 3. Карл Черни предлаже да би кратка нота требало да траје осмину нотне вредности (Пример 84).²¹⁹ Према томе, требало би да апођатура буде прва нота у низу од четири узастопне осмине.

²¹⁶ Апођатура (итал. *Appoggiatura* од *appoggiare* = наслањати се) је тон који се наслања на онај главни тон.

²¹⁷ Дејан Деспић. *Op. cit.*, 215.

²¹⁸ Arnold Dolmetch. *The interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. New York: Dover Publications, Inc., 2005, 93.

²¹⁹ William S. Newman. *Op. cit.*, 223.

Пример 84. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 7 у Де-дуру оп. 10/3, I став, т. 52–65:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system features a treble clef staff with a 'trill' marking above the first measure and a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic marking. Both systems include various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4).

Занимљив је пример узлазних октавних апођатура у првој варијацији последњег става Клавирске сонате оп. 109. Оне су у манускрипту па и у релевантном уртекст издању јасно записане од стране композитора, пре главног откуцаја. Међутим, креће нотне вредности тонова који се налазе испред апођатура (т. 9–10, 10–11, 14–15 и 16–17), чине пошодним извођење апођатура на наглашеним деловима наведених тактова (Пример 25).²²⁰

У Бетовеновом позном клавирском опусу могу се наћи и групе од две, три или више малих нота. Овакве групе нота се називају сложеним апођатурама и по правилу су на наглашеном делу такта.²²¹

Арпеђирани или разложени акорди могу у одређеним случајевима, уколико се свирају на наглашеном делу такта, да наговештавају флексибилност темпа. Наиме, уколико се јаве на наглашеном делу такта, разложени акорди продужавају трајање такта у коме се налазе. У примеру теме последњег става Клавирске сонате оп. 109, означеном *espressivo*, разлагање акорада би требало (т. 5, 13 и 14) започети на наглашеном делу такта. На тај начин се помера

²²⁰ Kenneth Drake. *The Sonatas...*, Op. cit., 182.

²²¹ *Ibid.*, 176–177.

нагласак мелодије у деоници десне руке и потребно је поново успоставити ритмички пулс у овом одломку (Пример 51).

У уртекс издању се у последњој појави теме на самом крају поменуто сонате, акорд другог ступња (фис-мол) јавља у симултаном виду (т. 200). Овај детаљ, као и одсуство ознаке *mezza voce*,²²² указују на промену карактера саме теме у односу на њено јављање на почетку става. Тема тада постаје једноставнија са мање изражајним, достојанственијим карактером (Пример 85).

Пример 85. Лудвиг ван Бетовен, *Соната* бр. 30 у Е-дуру оп. 109, III став, т. 199–203:

²²² Мецавоче (итал. *mezza voce* = полугласно, пригушено, уздржано).

Закључак

Идеје и закључци који су презентовани у овом раду настоје да усмеравају извођаче, професоре, наставнике и студенте клавира ка интерпретацији у којој музика позног класичног стила делује директно и изражајно са свим елементима које је композитор потенцијално очекивао од извођача. Осим обезбеђивања историјских информација из домена историје музике, које су неопходне за стилски одговарајуће извођење, у дискусији су понуђена упутства за доношење сопствених интерпретативних одлука и примену одређених извођачких принципа.

Од посебне важности је напоменути да то не подразумева слепо поштовање правила која уочавамо у запису или мултиплицирање историјских интерпретација, већ се претпоставља да извођач треба да, остајући унутар оквира композиторовог стила и разумевајући га, креира интерпретацију коју одликују оригиналност, убедљивост и спонтаност. За многобројне интерпретативне проблеме не постоји само једно решење, као што не постоји ни само једна релевантна интерпретација одређеног музичког дела. У овом уметничком пројекту је понуђен спектар интерпретативних могућности, узимајући у обзир сопствена уметничка искуства и промишљања која представљају само једну од многих могућности за репродукцију интерпретативних ознака датих у партитури. Извођење репертоара из доба класицизма може бити убедљиво само онда када је прожето индивидуалношћу, маштом и када изазива одређени ефекат. Сходно томе, интерпретација би требало да подразумева сагледавање динамичких односа, темпа, артикулације, педализације и орнаментације у складу са композиторовом концепцијом презентованом у нотном тексту на начин који искључује модернизовање самог дела.

Очекивани донети рада у овом уметничком пројекту подразумевају да на основу савремених извођачких перспектива и истраживања историјски информисане извођачке праксе могу настати интерпретације са новом изражајношћу и креативним потенцијалом и имагинацијом. Опасност која је резултат слепог спровођења интерпретативних „правила“ из 18. и почетка 19. века може довести до умањења уметничке вредности интерпретације дела, а самим тим и доживљаја музичких дела. Интелектуална открића би требало увек да се

прожимају са музичком интуицијом и имагинацијом. Интелект организује, дели и анализира, међутим сви аспекти историјски информисаног извођаштва могу бити део живог ентитета као што је интерпретација, једино кроз дуготрајно и темељно искуство доживљаја, осећања и интуиције. И сам Карл Филип Емануел Бах је на крају поглавља о музичком извођењу свог чувеног есеја *Оглед о правом начину свирању на клавиру* (1753) рекао да је најуспешнији интерпретатор онај који је после темељног истраживања дела које изводи, успео да дирне слушаоца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (1753,1762) (transl. William J. Mitchell). New York: Norton, 1949.
2. Badura-Skoda, Paul. *Interpreting Bach at the Keyboard* (transl. Alfred Clayton). Oxford: Oxford University Press, 1995.
3. Badura-Skoda, Eva & Paul. *Interpreting Mozart on the Piano*. London: Barrie & Rockliff, 2010.
4. Bah, K. F. E. *Ogled o pravilnom načinu sviranja na klaviru* (prev. Dragoslav Ilić). Beograd: Studio Lirica, 2013.
5. Barth, George. *The Pianist as Orator*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
6. Beethoven, Ludwig van. *Grande Sonate in B für Klavier op. 106, Hammerklavier* (Ed. Jonathan Del Mar) [Partitur]. Kassel: Bärenreiter, 2019.
7. Bilson, Malcolm. *Knowing the Score*. [DVD]. Cornell: Cornell University, 2005.
8. Brendel, Alfred. *On music (His Collected Essays)*, London: JR Books, 2007.
9. Breuning, Gerhard von. *Memories of Beethoven: From the House of the Black-Robed Spaniards*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
10. Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
11. Brown, William. *Menahem Pressler – Artistry in Piano Playing*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
12. Cooper, Barry. *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
13. Czerny, Carl. *On the proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano* (Ed. Paul Badura-Skoda). Vienna: Universal, 1970.
14. Drake, Kenneth. *The Sonatas of Beethoven as He Played and Taught Them*. Cincinnati: Music Teachers National Association, 1972.
15. Drake, Kenneth. *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*. Indiana University Press: 1994.
16. Dolmetch, Arnold. *The interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. New York: Dover Publications, Inc., 2005.

17. Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music*. New York: St. Martin's Press, 1974.
18. Dorian, Frederick. *The History of Music in Performance*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1971.
19. Fischer, Edwin. *Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London: Faber & Faber. 1959.
20. Fischer, Edwin. *Reflections on Music*. London: Williams and Norgate Ltd, 1951.
21. Forbes, Elliot (Ed.). *Thayer's Life of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press, 1967.
22. Gillen, Ruth (Ed.). *The Writings and Letters of Konrad Wolff*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
23. Harnoncourt, Nikolaus. *Glazba kao govor zvuka*. Zagreb, Algoritam, 2008.
24. Harnoncourt, Nikolaus. *The Musical Dialogue*. Portland, Amadeus Press, 1997.
25. Keller, Hermann. *Phrasing and Articulation*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1973.
26. Kerst, Friedrich (Ed.). *Beethoven: The Man and the Artist, As Revealed in His Own Words*. Auckland: The Floating Press, 2008.
27. Kinderman, William. *Beethoven* (second edition). Oxford: Oxford University Press, 2009.
28. Lawson Colin, Robin Stowell (Ed.). *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
29. Lawson Colin, Robin Stowell (Ed.). *The Historical Performance of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
30. Lockwood, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*. W. W. Norton & Company, 2005.
31. Matthews, Denis. *Beethoven Piano Sonatas*. London: British Broadcasting Corporation, 1967.
32. Mocart, Wolfgang Amadeus. *Pisma ocu* (prev. Željko Ivanković). Banja Luka: Glas srpski, 2003.
33. Mozart, Leopold. *The Art of the Violin* (transl. E. Kaplan). Salzburg: Kulturverlag Polzer, 2008.
34. Neigauz, Genrih. *O umetnosti sviranja na klaviru* (prev. Nina Misočko i Dragica Ilić). Beograd: Studio Lirica, 2005.
35. Newman, William S. *Beethoven on Beethoven – Playing His Piano Music His Way*. New York: Norton, 1988.

36. Popović Mladjenović, Tijana. *Muzičko pismo*. Beograd: FMU, 2015.
37. Quanz, Johann Joachim. *On playing the flute*. Great Britain: Clays Ltd Rockstro, Richard. S. (1967). *A treatise on the construction, the history and the practise of the flute*. London: Musica Rara. 2001.
38. Ries Ferdinand, Franz Wegeler. *Beethoven Remembered: The Biographical Notes of Franz Wegeler and Ferdinand Ries*. Great Ocean Pub, 1987.
39. Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas, A Short Companion*. New Haven: Yale University Press, 2002.
40. Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (new edition). London: Faber and Faber, 2005.
41. Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
42. Rostal, Max. *Beethoven: The Sonatas for Piano and Violin*. Munich: Toccata Press, 1985.
43. Rozen, Čarls. *Klasični stil* (prev. Branka Lalić i Ivan Stefanović). Beograd: Nolit, 1979.
44. Rosenblum, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
45. Schenker, Heinrich. *The Art of Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
46. Schiff, András. *Le sonate per pianoforte di Beethoven e illorosignificato (Conversazioni con Martin Meyer)*. Milano: Il Saggiatore. 2012.
47. Schiff, András. *Musik kommt aus der Stille – Gespräche mit Martin Meyer*. Kassel: Bärenreiter–Verlag, 2017.
48. Schindler, Anton F. *Beethoven as I Knew Him*. Chapel Hill: University of Nebraska Press, 1966.
49. Shedlock, J. S. (transl.) *Beethoven's Letters*. New York: Dover Publications, Inc, 2016.
50. Skowroneck, Tilman. *Beethoven the Pianist*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
51. Solomon, Maynard. *Beethoven*. New York: Schirmer Trade Books, 2001.
52. Stanley, Glenn. *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge University Press, 2000.
53. Stowell, Robin. *Performing Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
54. Šobajić, Dragoljub. *Betoven-Šopen-Brams, Slušanje zamišljenog, eseji iz klavirske muzike*. Podgorica: Dom omladine "Budo Tomović", 1998.

55. Šonberg, Harold. *Veliki pijanisti* (prev. Gordana Trbojević). Beograd: Dereta, 2005.
56. Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music, Vol. 2: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford Univeristy Press, 2010.
57. Taub, Robert. *Playing the Beethoven Piano Sonatas*. New York: Amadeus Press, 2009.
58. Tovey, Donald Francis. *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*. London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 2010.
59. Türk, Daniel Gottlob. *School of Clavier Playing*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.
60. Wolff, Konrad. *Schnabel's Interpretation of Piano Music*. New York: W. W. Norton & Company. Inc, 1979.
61. Despić, Dejan. *Muzička umjetnost*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore, 2013.
62. Despić, Dejan. *Muzički stilovi*. Beograd: ZUNS, 2004.
63. Деспић, Дејан. *Теорија музике*. Београд: ЗУНС, 1997.
64. Засимова, А. В (ур.). *Как исполнять Бетховена*. Москва: Класика – XXI, 2004.
65. Ролан, Ромен. *Бетовенов живот* (prev. Озрен С. Обрадовић). Никшић: Унирекс, 1995.
66. Шобајић, Драгољуб. *Темељи савременог пијанизма*. Нови Сад: Светови, 1996.