



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Јована М. Радовановић

**ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП СОНАТАМА
ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО ЛУДВИГА ВАН
БЕТОВЕНА КРОЗ ВИЗУРУ ПОКРЕТА
ИСТОРИЈСКИ ИНФОРМИСАНОГ
ИЗВОЂАШТВА**

писани део докторског уметничког пројекта

Ментор:

др ум. Јасна Туцовић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Београд, 2023.



FACULTY OF MUSIC
UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

Jovana M. Radovanović

**INTERPRETATIVE APPROACH TO LUDWIG VAN
BEETHOVEN'S SONATAS FOR PIANO AND
VIOLONCELLO FROM THE VIEWPOINT OF
HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE**

Doctoral Art Project

Mentor:

Jasna Tucović, D. A., Professor

Belgrade, 2023.

ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП СОНАТАМА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА КРОЗ ВИЗУРУ ПОКРЕТА ИСТОРИЈСКИ ИНФОРМИСАНОГ ИЗВОЂАШТВА

АПСТРАКТ

Овај рад представља допринос проучавању праксе историјски информисаног извођаштва стваралаштва Лудвига ван Бетовена, сагледавањем интерпретативних елемената у свих пет његових соната за клавир и виолончело (оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, оп. 5 бр. 2 у ге молу, оп. 69 у А дуру, оп. 102 бр. 1 у Це дуру и оп. 102 бр. 2 у Де дуру). Увидом у досадашњу доступну литературу, уочава се да је ова пракса од свог настанка примењивана углавном на стваралаштво до и током периода барока, док се историјски видокруг проширио тек средином 20. века на дела класичног и раноромантичарског периода. Упркос томе, ове сонате нису подлегле поменутом истраживању.

Ауторка настоји да открије оквире покрета историјски информисаног извођаштва и пружи смернице за интерпретацију ових соната на савременим инструментима. Аналитичким сагледавањем интерпретативних елемената кроз историјску визуру, ауторка пружа могућност њиховог тумачења у складу са композиторско-извођачком праксом периода класицизма, а свеобухватним увидом у трактате 18. и 19. века даје појашњења о различитим виђењима интерпретације и начину њихове примене на савремено извођење. Као нарочито вредан извор информација у раду су коришћени Бетовенови рукописи, прва издања, писма као и сведочења композиторових савременика.

Кључне речи: Бетовен, сонате за клавир и виолончело, историјски информисано извођаштво, музички стил, партитура, савремена извођачка пракса, дешифровање нотације.

Уметничка област: Музичка уметност/Извођачке уметности

Ужа уметничка област: Камерна музика

**INTERPRETATIVE APPROACH TO LUDWIG VAN
BEETHOVEN'S SONATAS FOR PIANO AND VIOLONCELLO
FROM THE VIEWPOINT OF HISTORICALLY INFORMED
PERFORMANCE**

ABSTRACT

This thesis represents a contribution to study of the practice of historically informed performance of Ludwig van Beethoven's work, by looking at the interpretive elements in all five of his sonatas for piano and violoncello (op. 5 no. 1 in E flat major, op. 5 no. 2 in G minor, op. 69 in A major, Op. 102 No. 1 in C major and Op. 102 No. 2 in D major). By looking into the literature available so far, it can be seen that since its inception, this practice was applied mainly to works up to and including the Baroque period, while the historical perspective expanded to include works from the classical and early romantic periods later on during the middle of the 20th century. Despite that, these sonatas did not undergo the mentioned research.

The author endeavors to reveal the framework of the movement of historically informed performance and provide guidelines for the interpretation of these sonatas on modern instruments. By analytically observing the interpretive elements through a historical lens, the author offers the possibility of interpretation of the mentioned sonatas in accordance with the composer-performer practice of the Classical period. With a comprehensive insight into the tractates of the 18th and 19th centuries, this research provides clarifications about different views of interpretation and the manner of their implementation to contemporary performance. Beethoven's manuscripts, first editions, letters and testimonies of the composer's contemporaries were used in this work as a particularly valuable source of information.

Key words: Beethoven, sonatas for piano and violoncello, historically informed performance, musical style, score, contemporary performing practice, deciphering notation.

Arts field: Musical Arts/Performing Arts

Artistic subfield: Chamber music

САДРЖАЈ

УВОД	1
1. ПОКРЕТ ИСТОРИЈСКИ ИНФОРМИСАНОГ ИЗВОЂАШТВА	4
1.1. Уводна разматрања о значају нотног текста.....	4
1.2. Појам стила у музици.....	5
1.3. Осврт на основна питања интерпретативне праксе до романтичког периода	7
1.4. Романтичка извођачка пракса.....	8
1.5. Модернистичка пракса.....	10
1.6. Покрет историјски информисаног извођаштва	12
2. НОТНИ ИЗВОРИ БЕТОВЕНОВИХ СОНАТА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО	21
2.1. Хронологија првих издања Бетовенових соната за клавир и виолончело ..	21
2.2. Разлике у издањима.....	23
3. ДИНАМИКА У БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО	33
3.1. Третман динамичких ознака до и у класичном периоду	33
3.2. Развојни пут динамичких средстава у Бетовеновом стваралаштву	36
3.3. Бетовенова иновативна динамичка средства.....	37
4. АКЦЕНТУАЦИЈА У БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО	49
4.1. Класификација акцентуације.....	49
4.2. Акцентуација у сонатама за клавир и виолончело.....	51
5. АРТИКУЛАЦИЈА У БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО	59
5.1. Нон легато артикулација.....	60
5.2. Легато артикулација.....	62

5.3. Стакато артикулација.....	67
5.4. Портато и тенуто	70
6. ТЕМПО У БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО	76
6.1. Осврт на третман временске организације до и у класичном периоду.....	76
6.2. Бетовенова тумачења индикација за темпо	78
6.3. Темпо у Сонатама за клавир и виолончело.....	84
6.3.1. Соната за клавир и виолончело оп. 5 бр. 1.....	84
6.3.2. Соната за клавир и виолончело оп. 5 бр. 2.....	88
6.3.3. Соната за клавир и виолончело оп. 69.....	91
6.3.4. Соната за клавир и виолончело оп. 102 бр. 1.....	94
6.3.5. Соната за клавир и виолончело оп. 102 бр. 2.....	96
6.4. Флексибилност темпа.....	98
7. ОРНАМЕНТАЦИЈА У БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО	109
7.1. Преглед развоја орнаментације у периоду до Бетовена	109
7.2. Трилери.....	111
7.3. Предудар.....	116
8. РЕФЛЕКСИЈЕ РАЗВОЈА ТЕХНИЧКИХ КАРАКТЕРИСТИКА КЛАВИРА НА БЕТОВЕНОВЕ СОНАТЕ ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО	122
8.1. Педализација у сонатама за клавир и виолончело	123
8.2. Опсег клавијатуре у Бетовеновим сонатама за клавир и виолончело.....	131
8.3. Динамички опсег Бетовенових инструмената	134
9. ЗАКЉУЧАК	138
СПИСАК КОРИШЋЕНЕ ЛИТЕРАТУРЕ	141
БИОГРАФИЈА АУТОРА	

УВОД

Настанак првих соната за клавир и виолончело Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) 1796. године представља прекретницу у овом жанру камерне сонате. Револуционарни значај ових Бетовенових соната огледа се у редефинисању улога и односа инструмента унутар ансамбла виолончело-клавир и промовисању њиховог паритета. Развојни пут ових соната, који је трајао до 1815. године, учинио их је репрезентима различитих фаза композиторовог стваралаштва (ране, средње и позне). Сразмерно непроцењивом значају и доприносу укупног опуса Бетовенових камерних дела овом жанру, ове сонате представљају огроман корак за развој извођачке уметности ансамбла виолончело-клавир. Уз то, изузетна техничка и изражајна комплексност која их одликује, сврстава сонате у захтевнија дела писана за овај састав.

Осликавајући његов целокупни стваралачки опус, у ком су приметне промене у доживљавању и коришћењу интерпретативних елемената, ове сонате су врло погодне и за истраживање промена извођачке праксе. Стога се овај рад бави уметничким истраживањем интерпретативног приступа Бетовеновим сонатама за клавир и виолончело (оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, оп. 5 бр. 2 у ге молу, оп. 69 у А дуру, оп. 102 бр. 1 у Це дуру и оп. 102 бр. 2 у Де дуру), са посебним освртом на обликовање клавирске деонице. Специфичност истраживања представља ослањање на праксу историјски информисаног извођаштва која је послужила као база за осмишљавање интерпретације, уз узимање у обзир промена насталих у току три фазе композиторовог стваралаштва. Конкретно истраживање, анализа и њени резултати представљени су у оквиру осам поглавља овог рада.

Прво поглавље посвећено је појави покрета историјски информисаног извођаштва. Од самих почетака музичке нотације до данас, остварен је знатни напредак, међутим, сама нотација је и даље далеко од савршене, будући да није пронађен идеалан начин за апсолутно прецизан приказ композиторових интенција. Због тога се већ у првом поглављу поставља питање, да ли умемо правилно да тумачимо исписане знакове, као и да ли ће будуће генерације умети правилно да

протумаче нотацију нашег времена? Проблематика непрецизног обележавања интерпретативних смерница или пак њиховог изостајања у музичком тексту са којом су се суочавали извођачи до почетка 19. века, довела је до каснијег претераног уноса различитих врсти ознака, због чега се временом губила свест о аутентичности. Појавом низа антиромантичарских покрета у извођаштву почетком 20. века, широм света су покренута истраживања, чији су резултати пропагирани неопходност тумачења нотног текста на веродостојан начин. Највећи број ових радова се односио на дела до и током периода барока, што је последично поставило и један од циљева овог рада, а то је да се прошире видици аутентичних пракси и на стваралаштво периода класицизма.

Приказом првих издања пет соната за клавир и виолончело и појединих штампаних редакторских грешака у њима, које су друга издања наредних година копирала, друго поглавље указује на то да је полазна основа за правилно разумевање композиторове музичке замисли, а то је уједно циљ историјски информисане праксе, коришћење музичког текста чији је извор ауторски рукопис или прво штампано издање које је аутор лично надгледао.

Од посебног значаја за извођаче Бетовенове музике јесте чињеница да је композитор био детаљнији од својих претходника у уношењу индикација за извођење своје музике, инсистирао је на прецизним динамичким и артикулационим ознакама, а неке од ознака за темпо и карактер је чак уносио на немачком језику. За њега је био битан сваки елемент структуре дела. Из тог разлога, централни део рада (поглавља 3–7) се бави анализом употребе музичких елемената у сонатама за клавир и виолончело (динамика, акцентуација, артикулација, темпо, орнаментација и педализација). Живећи у периоду смене музичких стилова, Бетовен је успео да у свом стваралаштву споји тековине претходника са сопственим иновацијама и унапређењем тадашњих инструмената. Ово се пре свега односи на третман клавира, чију је изражајност обогатио, користећи све тембровске карактеристике инструмента, које су упоредо са развојем клавира бивале све разноврсније. Његово композиторско размишљање се увек кретало у правцу напретка, па анализирајући његово стваралаштво за клавир, наилазимо на читав низ иноваторских карактеристика: слојевитост фактуре, употребу читавог регистарског опсега (дакле и крајњих, најнижих и највиших тонова), својеврсну „оркестрацију” клавирског

звука. Све ове карактеристике се очитују и у сонатама за клавир и виолончело. Осмо поглавље се осврће на карактеристике инструмената које је Бетовен користио за време компоновања соната за клавир и виолончело, на њихове промене као и на питања предности коришћења савремених инструмената приликом њиховог извођења, уз истраживање и употребу разноврсних нијанси педализације.

Приликом конципирања рада, коришћен је историјски метод истраживања заснован на хронологији, развоју и последици. Аналитички приступ (метод) је употребљен у вези са сваком појединачном сонатом, а затим се компаративном методом указало на развојни процес у целом опусу (где он постоји). Иако су се теоријским и интерпретативним проблемима Бетовенових дела до сада бавили многи теоретичари и извођачи, мало пажње је посвећено свеобухватном интерпретативном приступу сонатама за клавир и виолончело кроз визуру историјски информисане извођачке праксе. Коришћењем трактата и музиколошких истраживања о извођачким конвенцијама, у овом раду се дају конкретне препоруке које се тичу разумевања самог стила, артикулације, акцентуације, динамике, па чак и односа темпа. Закључак рада доноси сумирање свих резултата до којих је истраживање раније наведених сегмената довело.

Претпоставка је да ће овај рад подстаћи извођаче на размишљање и пружити простор за дискусију о савременом извођаштву Бетовенових соната за клавир и виолончело и стилској еволуцији свих параметара Бетовеновог музичког језика, као и да ће заинтересованим извођачима пружити корисне информације које им могу послужити у обликовању интерпретације ових дела.

1. ПОКРЕТ ИСТОРИЈСКИ ИНФОРМИСАНОГ ИЗВОЂАШТВА

1.1. Уводна разматрања о значају нотног текста

Елементи музичког језика освешћују се на основу два слоја перцепције музичког дела: аудитивно – слушањем изведбе музичког дела, али и визуелно – тумачењем партитуре. Зато је Драгутин Гостушки (1923–1998) у студији *Време уметности* закључио следеће: „Нотни текст се налази у перманентној просторној садашњости представљајући исто толико отисак креативне воље колико и целокупни потенцијал латентне звучне енергије. За музичара су нота и тон – визуелна и акустична представа – само две слике једне исте ствари, тако да поглед на нотни текст изазива аудитивне ‘халуцинације’, па чак и непосредне мускулатурне реакције које су утврђене за све уметности укључујући поезију. У историји једног музичког дела нотни текст, као његов аутентичан документ, заузима централну позицију. Конкретно, дато ликовно дело такође заузима аналогно место, било у односу на ствараоца и интерпретатора, било у односу на временски интервал који исеца и конзервира. Ако је могућно, ако је легитимно читати слику или скулптуру у разним правцима, легитимно је и могућно учинити исто и са партитуром” (Гостушки 1968, 283). На њега се надовезао и Берислав Поповић (1931–2002) који је креирао синтагму „музичко простор-време” у својој књизи *Музичка форма или смисао у музици* (Поповић 1998, 65).

Само извођење музичког дела ствара оруђе за његово испитивање. Наиме, управо је запис партитуре тај који посредује између композиторове идеје и извођачке реализације у звуку, уз помоћ креативне анализе оног који је чита или тумачи. Овакво изучавање записа се не своди само на поштовање ознака партитуре, већ тежи постављању питања шта запис партитуре заиста музички означава? (Поповић Млађеновић 1996, 57–73). Партитура се и може тумачити као низ инструкцијских индикација упућених извођачу, као путоказ ка извођењу које је композитор имао на уму. Знамо да је „аутограф само мање-више успео композиторов графички приказ звучног садржаја композиције кога је он чуо у свом унутрашњем слуху и кога је помоћу одговарајућих симбола – нотних, нумеричких, словних знакова и вербалних упутстава оставио забележене на нотној хартији. Услед ове суштинске недоречености нотног записа, текст композиције подложен је

сталним интерпретацијама и реинтерпретацијама.” (Шобајић 2018, 32). Различити погледи на музички текст, током векова, довели су до тога да се његова суштина радикално изобличи у односу на првобитну интенцију композитора. Ова разлика је врло често видљива и у извођењу једног истог извођача, који током времена у своју интерпретацију уноси значајне разлике у интерпретативним елементима као што су темпо, артикулација, фразирање и слично. У концепцију интерпретације музичког дела се читава и темперамент интерпретатора, а она може бити променљива и у зависности од простора у коме се дело изводи. Међутим, треба имати у виду да, ни уз помоћ свих до сад познатих знакова, није могуће унети у нотни текст све намере композитора.

У погледу тумачења музичког текста и његове пројекције у звуку, а у односу на период у коме се изводи, од 19. века наовамо, развила су се три интерпретативна приступа музичком тексту – романтични, модернички и аутентични, који су били у тесној вези са духом времена у коме су настали.

1.2. Појам стила у музици

У свим подручјима човековог деловања сусреће се појам који обележава збир особина по којима се један уметнички период, једна средина, један уметник разликују један од другог, појам који није изолован и самосталан, већ у тесној вези са друштвеним животом и условима одређене средине и доба, а то је стил. Посматрајући га са становишта музичке уметности, о њему се може говорити са више различитих гледишта. У 16. и 17. веку, музички стил је подразумевао различите карактеристике жанра и националних школа, док се у 18. веку његово значење проширило на стилове музичких периода. 19. век је овој категорији дао уже значење – указујући на индивидуални манир писања композитора, а 20. скренуо пажњу на оштре разлике различитих етапа стваралаштва композитора (Келдиш 1990, 522). Познавање дистинкција између различитих врсти стилова представља основу за интерпретативни чин, нарочито када је у питању историјски информисано извођаштво.

Сви велики композитори су изградили свој специфичан стил и то у зависности од више фактора: њиховог урођеног карактера, порекла и окружења,

погледа на свет, стручног образовања, културног миљеа и тако даље. Поред тога, рад композитора указује на њихов еволутивни пут (Андреис 1968, 190–192). Индивидуални композиторски стил се огледа у композиционим елементима (хармонија, полифонија, форма, инструментализација, ритам) који граде музичко дело.

Стил се могао препознати у многим сегментима културног живота и готово увек је зависио од спољног утицаја. О разлозима сталне промене стила интерпретације се изјаснио и Григориј Гинзбург (Григорий Романович Гинзбург, 1904–1961): „свака епоха, или чак свака генерација, садржи сопствене фаворизоване прототипове обрасце и стандарде, свој систем вредности у сфери извођачке уметности. Ако се процеси интерпретације прате са историјског становишта, макар и само посредством упоређивања редакција, може се уочити да свака генерација тежи, макар и на сопствени начин, да на најпотпунији начин обелодани обличја која су створили композитори.” (Меркулов 2007, 168). Промисљајући о развоју извођачко-уметничког стила до данас, јасан је директан утицај најутицајнијих стваралачких личности на њега, и то захваљујући њиховом композиторском дару и значајном извођачком умећу. Извођач се прилагођавао променама различитих музичких стилова, техничко-интерпретативним захтевима и социјално-културолошким условима. Током 19. века, значајно се развио концепт личног стила услед чега је дефинисана његова подела на ‘стил’ и ‘манир’. Немачки филозоф, историчар и социолог Вилхелм Дилтај (Wilhelm Dilthey, 1833–1911) је 1892. године дао дефиницију стила у свом есеју „Die drei Epochen die modernen Aesthetik und ihre heutige Aufgabe”¹, у којој излаже да је „ментална активност генија” препознатљива по оригиналном начину креирања уметничког дела, што резултира јединственом комбинацијом поступака. Овај стил он назива „духом уметника” (Марковић 2009, 36–42).

Вишевековна расправа о стиливима коју су некада водили само композитори, затим музиколози и на крају и извођачи, довела је до формирања појмова о одређеним извођачким праксама (чији временски оквир обухвата периоде од романтизма па до средине 20. века), о којима се данас често говори

¹ *Die drei Epochen die modernen Aesthetik und ihre heutige Aufgabe* (нем.) *Три епохе модерне естетике и њен садашњи задатак* (прев. Ј. Р.)

захваљујући исцрпним истраживањима у овој области која су започета управо почетком 20. века.

1.3. Осврт на основна питања интерпретативне праксе до романтичарског периода

С обзиром на првобитну, вишевековну спону између композитора и извођача, која је у свом трајању зашла и у 19. век, током времена која су настајала, покретало се питање која је и колика улога интерпретатора. Извођач се, према Дејану Деспићу (1930), назива и репродуктивним уметником и може се сматрати и ре-креатором композиције коју изводи, јер је он посредник између композитора и слушаоца. Претварајући истовремено знакове у тонове и остварујући звучну слику коју је замишљао композитор приликом компоновања, он репродукује туђе остварење, али га и сам при том ствара. Зато се поставља питање до које мере извођач мора дословно да се придржава ауторовог записа, настојећи да га оживи? (Деспић 2013, 21–22). Демонстрирање тумачења нотног текста и своје замисли композиције коју изводи, мора првенствено бити условљено знањем, извођачким искуством и традицијом.

Тумачење музичке нотације 20. и 21. века не представља проблем данашњим извођачима, јер су им савремене конвенције познате,² као што су и извођачи 17, 18. и 19. века били упознати са тадашњим конвенцијама и нотацијом и нису се суочавали са проблемом тумачења композиција свога времена. Узимајући у обзир да је музичка нотација непрецизан механизам са богатом палетом могућности и великим бројем детаља, композитор их није ни бележио у тексту, подразумевајући да ће одређене конвенције бити разматране. Конвенције су током времена претрпеле значајне промене, док неке више нису актуелне (Лосон и Стовел 2018, 305), због чега је данас сасвим природно да извођач не уме правилно да тумачи нотацију 17. века.

Следеће велико питање за данашње интерпретаторе је питање мере. Музика је до и у периоду барока третирана слободно, односно извођач је имао велику

² Поред тога, важно је истаћи да је данас лакше изучавати музику 20. и 21. века с обзиром на постојање и развој опрема за снимање и репродукцију звука. Управо снимци постају примарни извор за истраживање, уместо претходних документарних (штампаних) доказа.

редакторску и интерпретативну слободу. Партитуре су садржале само најосновније ознаке, што је разумљиво, јер су у то време претежно композитори и изводили своја дела, па им додатне ознаке у партитури нису ни биле потребне. Издавачки подухвати су током времена такође мењали свој фокус интересовања, у зависности од композиторско-извођачких тенденција.

До средине 18. века, до када су углавном била штампана дела композитора-савременика, из поштовања према ауторитету композитора, у штампаним издањима се готово никад није кориговао ауторски текст. Издавачима тих периода је било важно да партитуре садрже најосновније ознаке композитора за појашњење дела и нису увек били у директном контакту са њима. Иако су први редактори углавном били савременици композитора који су у већини случајева имали увид у композиторово свирање, једине измене у тексту које су предлагали, биле су у погледу темпа или прстореда, односно индикација које нису угрожавале ауторитет композитора.

Развој клавијатурних инструмената у 18. веку је довео до тога да се „напусти кратко чембалистичко фразирање у корист дужих, вокално конципираних фраза.” (Шобајић 2018, 82). Даљи, галантни стил је унео доста новина у уметнички свет. Појава хомофоног начина компоновања је захтевала кантабиле начин свирања, више елеганције, нијансирања, поједностављену фактуру, што је утицало и на композиторско стваралаштво и извођаштво. У периоду класицизма је дошло до значајне промене ове праксе, пре свега кроз уношење великог броја интерпретативних ознака у нотни запис и захтеве композитора за строго поштовање истих.

1.4. Романтичарска извођачка пракса

У приступу тумачења нотног текста, романтичарска пракса је имала велики утицај на извођачку праксу у 20. веку. С обзиром на то да је романтичарски приступ одувек стављао извођача и његову концепцију музичког дела у први план у коме преовлађује ирационално са тежиштем на изразу, емоцијама и интуитивном стваралаштву, начелни нотни текст се приликом интерпретације кориговао са уверењем да ће тако изведен имати бољи ефекат на публику. Целокупна литература

је тумачена искључиво у савременом (романтичарском) духу, са субјективним приступом аутору и делу, а на исти начин се приступало и приређивању литературе за издавање. Истакнута парадигма романтичарско-извођачких начела је управо жанр транскрипције, који је чинио главни део концертног репертоара. Поред транскрипција су се изводила и дела композитора-извођача савременика, дела композитора из ближе, а временом и све даље прошлости, што је касније довело до формирања историјских концерата, са програмима конципираних од дела из различитих стилских епоха.

Подстакнута овим променама, уређивачка стратегија у 19. веку се заснивала на охрабривању извођача да се удаље од текстуалне аутентичности, креирајући своја „извођачка” издања. На тај начин је ревидирани/инструктивни ауторски нотни текст углавном носио интерпретативни или педагошки печат онога који га је приређивао. Стога су се у том периоду издвојиле две врсте редактора: извођачи-педагози и теоретичари-аналитичари. Паралелно са развојем интерпретативног мишљења своје епохе, они „унапређују” дела из прошлости на начин својствен њиховом времену, и сами дешифрирају, допуњају или исправљају ауторске ознаке које се тичу артикулације, прстореда, фразирања, агогике, динамике, па чак и метрономских ознака. Поменуто се највише може приметити у учесталијим динамичким ознакама у новим издањима. Продор извођачке естетике тог времена се у поменутим редакцијама огледа и у крупним изменама оригиналног текста кроз: увођење обиља удвојених нота, додатих виртуозних фигурација и пасажа и променама њихових регистара, каденци, додатих полифоних мелодијских линија, док се од њих потпуно разликују педагошке редакције, које су упрошћене верзије ауторског текста, са редактираним прсторедом, прерасподелом фактуре и гласова и слично, како би их ученици лакше савладали.

Иако за овом врстом инструктивних ознака са данашње тачке гледишта постоји велика потреба, услед изостављеног критичког редактирања, односно непостојања научног приступа приликом редактирања, може се сматрати да оваква врста измена композиторског текста превазилази инструктивну функцију.

1.5. Модернистичка пракса

Почетак 20. века је затекао велики контраст у приступима извођача из различитих земаља, представника различитих националних школа. Међутим, временом долази до униформисања извођачких стилова. Гранични период романтизма и модернизма у уметности је и даље нејасно одређен, али је извесно да је са појавом новог периода изнедрена струја која је имала директан утицај на актуелну извођачку праксу. Након романтичарских тежњи у извођаштву, тенденција ка објективизму је довела до појављивања читавог низа антиромантичарских покрета у 20. веку, који су радили на позиционирању тренутних проблема у интерпретацији, превазилажењу романтичарских концепција и од самог почетка указивали на значај рационалног приступа интерпретацији.

Објективним односом према партитури, уређивачка пракса је постављена на научне основе. Поред тога, снажна стваралачко-извођачка симбиоза губи свој смисао у 20. веку и долази до коначног раздвајања ових делатности. Неокласицизам, који настаје из протеста против субјективног романтичарског извођења, то јест као његова негација, пред извођача поставља задатак да изведе само нотни текст који му је представљен, без икаквог другог учешћа, као примарни услов за правилно извођење. Због низа измена које је 20. век унео у композиторско стваралаштво створила се неопходност да извођач апсолутно поштује ауторске ознаке.

Модернистичка усмереност ка поштовању нотног текста се пре свега огледала у ослањању на композиторски запис, ослобођен било каквих додатних, спољних интервенција.³ У складу са тим, уређивачки и издавачки подухвати су долазили са музиколошке стране и били проткани све израженијим академским, односно научним интересима, док се друга издања, приређивана раније од стране композитора-извођача могу посматрати као практична, што управо представља нове оријентације унутар издавачке праксе наступајућег 20. века (Цветковић 2021, 39–40). У редакторским подухватима, као један од утемељивача модернистичког

³ Ово се пре свега може сагледати у вези са делима Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg, 1874–1951), Албана Берга (Alban Maria Johannes Berg, 1885–1935), Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971) и других који су били врло пажљиви и детаљни у уношењу интерпретационих индикација у своје партитуре.

приступа интерпретацији музичког текста сматра се Хајнрих Шенкер (Heinrich Schenker, 1868–1935), истакнути аустријски музички теоретичар, композитор, критичар, пијаниста. Своје виђење о тадашњој ситуацији у издаваштву изнео је у капиталном делу из 1895. године „Der Geist der musikalischen Technik”⁴ у коме заговара употребу аутентичних нотних издања.

Паралелно са модерним, антиромантичарским покретом, појавио се покрет за рану музику, истих стремљења, који је касније прерастао у покрет историјски информисаног извођаштва. Основа за правилну интерпретацију и код модернистичког и историјски информисаног покрета јесте коришћење ауторског нотног текста, међутим есенцијална разлика је начин читања аутентичних ауторских ознака. Тек код протагониста покрета историјски информисаног извођаштва се пробудила свест о неопходности аналитичког истраживања начина на који се музика тада свирала, о сличностима и разликама историјских и композиторских интерпретативних стилова, неопходности читања аутографа и слично. Модернисти су користили пречишћена издања, али нису умели да их тумаче на аутентичан начин.

Иако је јасно да је због немогућности употребе оригиналних инструмената и акустичких услова немогуће у потпуности реконструисати звук композиција из ранијих периода, отежавајући фактори су и промењени социјални услови и културолошки стандарди. Подразумева се да се композиторов поглед на музику, као и на саму нотацију разликује од аутора до аутора. Обновљен интерес за аутентично извођење музике ранијих периода је резултирао великим бројем научних радова, па чак и нових редакција, које утичу на савремени извођачки стил.

⁴ *Der Geist der musikalischen Technik* (нем.) *Дух музичке технике*. (прев. Ј. Р.)

1.6. Покрет историјски информисаног извођаштва

Специфична извођачка пракса, актуелна и данас, започела је своје обликовање почетком 20. века. Реч је о пракси посвећеној проучавању аутентичног⁵ приступа тумачењу музичког стила времена у којем је дело компоновано, а изведена је из истоименог покрета – историјски информисаног извођаштва. Историјски информисано извођаштво/историјска интерпретација (Historically informed performance/period performance/authentic performance/НП) је проистекао из покрета за рану музику (Early music revival movement). Заснован на дешифровању нотације и истраживању извођачких конвенција различитих композитора у различитим периодима и земљама, он пружа оквир за интерпретацију и смернице унутар музичког стила и историјског контекста, откривајући композиторове интенције за сваку композицију. Истраживање аутентичне интерпретације и коришћење реплика изворних инструмената имају велику улогу у музичком животу 20. и 21. века, а поштовање композиторових намера постаје императив за извођаче. Последњих пола века, са нарочитом пажњом негује се истраживање историјски информисаног приступа, о чему сведоче распрострањена примена историјских инструмената на концертној сцени широм света, све већи број објављених музиколошких истраживања, као и изучавање на високошколским институцијама.

Премда овај покрет наилази на велики број присталица, много пута је оспораван. Тешко је аргументовано тврдити како је заправо музика била извођена неколико векова раније. Велика културолошка и временска дистанца која нас дели даје свој печат и не омогућава апсолутну тачност у реконструисању историјског стила извођења. Због ових ограничења, последњих година се у академским круговима преферира назив „историјски информисан” уместо „аутентичан”.

Корен историјски информисаног извођаштва се налази у радовима британског извођача и музиколога Долмеча којима је у прошлом веку покренуто ово значајно истраживање. Долмеч је у револуционарној студији из 1915. године

⁵ Термин аутентично се често користи у музичком речнику и најчешће се везује за покрет историјског извођаштва. Сматра се да је Арнолд Долмеч (Arnold Dolmetsch, 1858–1940) кључна фигура у препороду ране музике у модерно доба, био први који га је употребио у овом смислу (Хаскел 2001).

*Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*⁶ предвидео проблематику модерног доба о извођењу ране музике и имао став који је био у супротности са доминантним схватањем извођача 19. века, а који се може свести на то да би ауторски текст требало тумачити искључиво у складу са правилима епохе у којој је настао. Модерна нотна издања, доступна почетком 20. века, садржала су велики број грешака, због чега је сматрао да би прочишћена, коригована издања била најнепходнија у том тренутку (Долмеч 1915, 478). Дајући опширне коментаре и закључке о цитатима трактата из 17. и 18. века који се тичу темпа, орнаментације, прстореда, музичких инструмената тог доба и слично, пружио је један вредан приручник за упознавање са аутентичним тумачењем музике тог периода, како би преокренуо устаљено размишљање о интерпретацији музике.

Према интерпретативној пракси коју је Долмеч покренуо, бити историјски информисан пре свега значи примењивати изворне стилске и техничке извођачке поступке, а уз то и употребљавати аутентичне реплике инструмената који су коришћени у време стваралаштва композитора. С обзиром на задате циљеве праксе, музичари и музиколози су се први пут суочили са питањима у вези са инструментима које су композитори користили, специфичностима њиховог звука, врстама певачке или инструменталне технике, јер освешћеност о посебним тонским карактеристикама инструмената из 17. и 18. века као и њима својственим могућностима и ограничењима, нарочито помаже у стварању историјски информисаног звука. Чињеница је да су инструменти током векова еволуирали, а неки и изашли из употребе, тако да су почетком 20. века, када је започео процес реконструкције старих инструмената утемељен на историјским принципима, они више подсећали на оригинале, него што су тако звучали. Проучавање старих цртежа и илустрација, конструкцијских планова, описаних јединица мера, као и преглед експоната широм света, пружио је неке, често недовољне информације о њима.

Упоредо са радом Долмеча, огроман допринос истраживању о интерпретацији музике периода барока дала је и пољска чембалисткиња, пијанисткиња и музиколог Ванда Ландовска (Wanda Landowska, 1879–1959). Она

⁶ *Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* (енг.) *Извођење музике 17. и 18. века* (прев. Ј. Р.)

је радила на промоцији музике написане до 18. века и начина на који се она изводи, посебно скрећући пажњу на звук, односно на тенденцију повећања јачине звука, кроз историју извођаштва од краја 18. века па надаље. Истичући да је овај фактор потпуно секундаран у односу на његов квалитет, она је повезала јачину звука са музичким укусом и естетском концепцијом генерације која дело тумачи или са стилском епохом (Ландовска 1991, 51). Своја истраживања је објавила у књизи *Старинная музыка*⁷ 1909. године. Те године су биле изузетно плодотворне за музички свет, јер су упоредо своја фундаментална размишљања о овој теми објавили и Алберт Швајцер (Albert Schweitzer, 1875–1965), Андре Пиро (André Gabriel Edmée Pirro, 1869–1943) и Филип Волфрум (Philipp Julius Wolfrum, 1854–1919)⁸. За Ландовску се као примарна подразумевала примена одговарајућих елемената извођачке праксе (темпа, орнаментације, акцентуације), уз промишљање о стилу. Термин „стил” она није употребљавала у његовом уопштеном смислу (стил епохе, стил временског периода), већ у вези са индивидуалним стилем композитора, управо онако како се то примењивало за музику романтизма. У тадашњој извођачкој пракси, у тумачењу дела композитора 19. века, јасно су биле постављене границе, посматрао се стил сваког композитора на посебан начин, док се за барокне композиторе то није примењивало. Поред тога, почетком 20. века, постојала су два начина за извођење ране музике. Први начин се сводио на њено „превођење” на савремени начин интерпретације, што подразумева агогички слободније извођење, са динамичким променама, као и преувеличавање њеног израза, и други такозвани „традиционални” стил, који по мишљењу Ландовске одликује тешко, пригушено и монотono извођење, без обраћања пажње на разноврсност различитих композиторских стилова овог периода (Ландовска 1991, 90–97).

Извођаштво ране музике углавном је била одлика западне културе. Иако је до формирања покрета који се бави изучавањем дошло касније, неки наговештаји су се појавили већ од 1860. године, најпре кроз чембалистичке реситале француског

⁷ *Старинная музыка* (рус.) *Рана музика* (прев. Ј. Р.)

⁸ У питању су следеће публикације: *J. S. Bach: le musicien-poète* (фр.) Ј. С. Бах: музичар-песник, књига у два тома, објављена 1905. године; *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach* (фр.) Естетика Јохана Себастијана Баха, објављена 1907. године и *Jean-Sébastien Bach* (фр.) Естетика Јохана Себастијана Баха из 1906. године; *Johannes Sebastian Bach*, монографија у два тома, објављена 1910. године. (прев. Ј. Р.)

пијанисте Луј-Жосефа Димера (*Louis-Joseph Diémer*, 1843–1919), а затим и концерата ансамбла *Société des Instruments Anciens*, који је концертирао по Европи изводећи музику на старим инструментима.

После Другог светског рата тежња за аутентичном интерпретацијом ране музике поприма форму покрета у неколико европских музичких земаља: Аустрији, Великој Британији и Холандији (Лосон и Стовел 2018, 306–307). У Аустрији је овај покрет водио музиколог Јозеф Мертин (*Josef Mertin*, 1904–1998) са својим колегама и ученицима, између осталих, Николаусом Арнонкурор (*Johann Nikolaus Harnoncourt*, 1929–2016), Едуардом Мелкусом (*Eduard Melkus*, 1928) и Густавом Леонхартом (*Gustav Leonhardt*, 1928–2012), који је своју делатност касније проширио на Холандију, док је кључну улогу у промовисању овог покрета у Великој Британији имао Терстон Дарт (*Robert Thurston Dart*, 1921–1971).

Проблематика аутентичног тумачења извођачких конвенција различитих епоха је пробудила, интересовање и код енглеског музиколога и диригента Терстона Дарта. Његов првенац у овој области истраживања, *The Interpretation of Music*⁹ објављен је 1954. године. Дарт је акценат ставио на период од 14. до 18. века, за чију је интерпретацију тврдио да је најкомпликованија и да је кључни доказ за то музичка нотација на којој интерпретација мора бити базирана и која мора бити прегледана са великом пажњом. Примарни задатак је тачно упознавање са симболима које је композитор користио – разазнати шта су означавали у то време, а онда се закључци морају изразити језиком свог доба (Терстон 1963, 13–14). Питања о извођачкој пракси ране музике су нашла место и у радовима *Interpretation of Early Music, A Performer's Guide to Baroque Music* и *Baroque Music: Style and Performance*¹⁰ енглеског музиколога Роберта Донингтона (*Robert Donington*, 1907–1990), а која су објављена у периоду од 1963. до 1982. године. Донингтон је поставио јасну диференцијацију између историјске аутентичности и суштинске/есенцијалне аутентичности. Према њему, за историјску аутентичност је потребно коришћење свог неопходног знања за интерпретацију, односно инструмената које су имали композитори у време компоновања, наштимованих

⁹ *The Interpretation of Music* (енг.) *Интерпретација музике* (прев. Ј. Р.).

¹⁰ *Interpretation of Early Music, A Performer's Guide to Baroque Music* и *Baroque Music: Style and Performance* (енг.) *Интерпретација ране музике, извођачки водич кроз барокну музику* и *Baroque Music: Style and Performance* (енг.) *Барокна музика: стил и извођачтво* (прев. Ј. Р.).

ниже, док се за есенцијалну аутентичност користи потребно знање за откривање карактера композиција како би се створила естетски привлачна интерпретација, са или без коришћења историјских инструмената (Розенблум 1991, 56).

Дуги низ година, покрет историјски информисаног извођаштва се примењивао превасходно на музику компоновану од средњег века до 1750. године, са посебним освртом на музику Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750). Међутим, будући да се последњих деценија интересовање извођача за историјски информисану интерпретацију повећало, дошло је до проширења овог приступа и на репертоар класичног и раноромантичног периода.¹¹ Арнонкур, аустријски диригент, посебно је познат по својим интензивним истраживањима историјски информисаног извођаштва периода ренесансе, барока, али и класицизма, која су сада општеприхваћена у свету. Његов допринос је пре свега значајан у извођачкој пракси. Године 1953. основао је оркестар *Concentus musicus Wien* који је започео са извођењима музике на аутентичним инструментима епоха у којима је настала.

Годину дана касније, 1954. у Келну, Западнонемачки радио формирао је више пута награђиван немачки камерни оркестар *Cappella Coloniensis*. Иако је од самог почетка промовисао покрет историјски информисаног извођаштва, ансамбл је у првој декади свог постојања, свирао на модерним инструментима, изводећи широм света дела из епохе барока, да би се касније преоријентисао на аутентичне инструменте (Бахове кантате, *n.d.*).

Корак даље у подстицању и инспирисању извођача за постизање аутентичног оркестарског звука музике класицизма и раноромантичног периода дао је енглески диригент, чембалиста, писац и музиколог превасходно усмерен на музику 18. века, Кристофер Хогвуд (Christopher Jarvis Haley Hogwood, 1941–2014). Године 1973. основао је оркестар *The Academy of Ancient Music*, чији је циљ био извођење музике 18. и раног 19. века на аутентичним инструментима или на њиховим репликама. Значај овог оркестра се огледа у томе што су први снимили

¹¹ У овом раду, појам рани романтизам третира се као код Г. В. Келдиша (Ю́рий (Гео́ргий) Все́володович Ке́лдыш, 1907–1995), који наводи да је „почетна фаза музике романтизма представљена делима Ф. Шуберта (Franz Schubert, 1797–1828), Е. Т. А. Хофмана (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776–1822), К. М. Вебера (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber, 1786–1826), Н. Паганинија (Niccolò Paganini, 1782–1840), Ђ. Росинија (Gioacchino Antonio Rossini, 1792–1868), Џ. Филда (John Field, 1782–1837) и други” (Келдиш 1990, 470).

све симфоније Моцарта на аутентичним инструментима. Свој удео у промовисању историјски информисаног извођаштва Хогвуд је дао и музиколошким радовима, као и многобројним концертима. Наступао је и као солиста и члан ансамбала на чембалу, снимео је и три диска са музиком Јохана Себастијана Баха, Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) и Георга Фридриха Хендла (Georg Friedrich Händel, 1685–1759) свирајући клавикорд. Као гостујући професор на високошколским институцијама, држао је предавања о аутентичном извођењу старе музике, као и у радијским емисијама на BBC. Велики допринос аутентичном извођењу музике Ј. С. Баха дао је и Леонхарт, снимивши његова најзначајнија дела. По завршеним студијама оргуља и чембала у *Schola Cantorum Basiliensis* у Швајцарској, даље усавршавање у пољу музикологије му је пружио управо Мертин у Бечу, од којег је преузео основне смернице за истраживање аутентичности у извођаштву. Радећи од 1954. године на месту професора Амстердамског конзерваторијума и паралелно као оргуљаш Нове цркве (*De Nieuwe Kerk*), Леонхарт је учинио Холандију кључним центром покрета историјски информисаног извођаштва.

Један од првих педагошких и истраживачких института за рану музику, чији је суоснивач Аугуст Венцингер (August Wenzinger, 1905–1996), је *Schola Cantorum Basiliensis*, основан 1933. године у Базелу (Швајцарска). Данас је то највећи институт за проучавање ране музике. Постављајући као један од задатака изучавање музике периода од средњег до 19. века, намера оснивача је била да рана музика постане интегрални део свакодневног живота и да се у настави стреми високим професионалним стандардима у њеном извођењу. Венцингер је такође био пионир покрета историјски информисаног извођаштва, а у периоду од 1954. до 1958. и диригент оркестра *Capella Coloniensis*. Његово примарно деловање се огледа у промовисању виоле да гамба у извођачком и педагошком смислу. Заједно са Венцингером, у почетном обликовању наставног система учествовала је и шведска виолинисткиња и композитор Ина Лор (Ina Lohr, 1903–1983).

Поред индивидуалних и институцијалних истраживања на овом пољу, међународни допринос даје и водећи, рецензирани академски часопис *Early Music*, основан 1973. године. Специјализован за проучавање ране музике, а идући у корак са светским извођачким токовима, редовно представља читаоцима најновија

открића у извођаштву, са позиције историјског и контекстуалног истраживања, али и иновативног приступа. Захваљујући часописима *Historical Performance* у Америци, *Concerto* у Немачкој, *Tijdschrift voor oude muziek* у Холандији и *Consort* у Јапану, овај покрет шири своје географске границе.

Од почетака истраживања спроведеног у оквирима ове праксе па до данас, много тога се променило у начину на који се изводи музика 17. и 18. века. Мада је остао исти циљ – да се створи слика прошлости, покрет историјски информисаног извођаштва се развијао, а поље интересовања интерпретатора је постало још конкретније, односно продубљеније. Намера више није била само да се дела изводе на аутентичним или приближно истим инструментима, уз примену периодне технике интерпретације, већ су покренута размишљања о томе колико је и видокруг композитора еволуирао у току његовог стваралаштва и да ли су се на исти начин тумачила темпа, орнаментација, артикулација. Извођења су постала строже контролисана у погледу ритмичке прецизности и обрађала се велика пажња на детаље у партитури.

Заједнички став поборника овог покрета је да је најважнији елемент историјски информисане праксе познавање музичког стила, које се пре свега заснива на сагледавању примарних извора и других референтних материјала из доба музике која се изводи. Многи трактати су наводили извођаче на погрешно постављање теорија, превише исхитрено доношење закључака на основу извора и погрешно коришћење устаљених извођачких правила (Лосон и Ствел 1999, 23). Суочавајући се са овим питањима током свог живота, Арнокур је дошао до закључка да се до различитих извођења долази и ослањањем на тумачења из различитих извора. Зато је сматрао да је веома битно приликом истраживања првенствено размотрити период у коме је извор настао. Упозоравао је да није правилан приступ онај у коме се рано дело, написано на пример, 1720. године изводи према правилима насталим касније, на пример 1756. године (Арнокур 1988, 19).

Основна улога издања је да представи штампану форму уређивачке концепције дела засновану на ауторском тексту, али прегледану на основу познавања историјског контекста и стила, извора и слично. Укључујући критичку анализу записаног музичког текста, уредник, било у тексту, било у напомени,

информише извођача о потенцијалним грешкама или даје предлоге за другачија интерпретативна решења. Његова улога је веома значајна, јер представља спону између композитора и извођача и први је корак приликом обликовања интерпретације.¹² Такође, поред аутографских издања, данас наилазимо и на ревидиране и инструктивне, приређене, ауторске, академске редакције и друго. Све оне су пуне различитих индикација за означавање темпа, орнаментације, динамике, артикулације и осталих интерпретативних елемената, али питање је шта је од тога аутентично. Приликом тумачења различитих редакција, извођач би требало да уме да препозна ауторов текст и раздвоји га од редакцијских предлога потребних за звучну реализацију дела. Међутим, приликом формирања интерпретација на основу историјски информисаног извођаштва, потребно је пре свега користити примарне изворе. То су уртекст¹³ нотна издања, чији је циљ да се у штампаном облику што верније представи намера композитора, без икаквих редакторских додатака. Њихова аутентичност произилази из тога што су заснована на аутографу (манускрипт који је писан композиторовом руком) уколико постоји, а уколико не, на ручној копији дела од стране композиторових ученика или асистената, као и на првом објављеном издању. Како прва издања често обилују штампарским грешкама, изузетно драгоцен извор за уртекст издања је копија првог издања са ручним исправкама од стране композитора, која се сматрају најверодостојнијим. Опет, само коришћење аутентичких издања не гарантује аутентично извођење. Због тога, у непресушном истраживању аутентичности, и у теорији и у пракси, велики значај имају и трактати о тадашњој педагогији и извођачким конвенцијама. С обзиром на непостојање звучних записа и директног увида у интерпретацију музике која је настала пре модерне ере, покрет историјски информисаног извођаштва је изведен из академских и музиколошких истраживања. Зато је

¹² Познавање издавачке историје може бити од великог значаја за претходно наведену констатацију. На пример, музика Фредерика Шопена (Fryderyk Franciszek Chopin, 1810–1849) је често издавана у више земаља истовремено (Француској, Енглеској, Немачкој), што резултира појавом вишеструких аутентичних извора једног те истог дела. С обзиром на то редактори би требало да издвоје намерна од случајних неслагања међу издањима, као и да размотре могућност да не постоји исправна верзија (Мејер Браун и др. 2001).

¹³ Префикс „ур“ у преводу са немачког језика означава примарно, древно. Уртекст издања су се појавила око 1890. године и одмах се директно сукобила са другим издањима која су била под утицајем романтизма. Штампала их је Краљевска адакемија уметности из Берлина. Данас се срећу и „полууртекст“ издања која садрже и оригиналан текст композитора и редакторске индикације, које су обележене на другачији начин од композиторских. Важно је напоменути да ова издања нису препоручљива у педагошке сврхе, управо због недостатка појашњења.

следећи корак ка постизању његовог циља прикупљање свих релевантних података из историјских архива, инструменталних и теоријских трактата, писама, критика, чланака из новина, дневника и других извора.

Интуиција¹⁴, којом се извођачи често воде не означава знање, већ резултат опажања без учешћа промишљања и из тог разлога не би смела бити основа за научни приступ. Информисаност је од круцијалног значаја за добру интерпретацију и она треба да обухвати познавање свих елемената стила. Такође, један од извора који садржи важне информације које недостају у аутографима (сазнања о околностима настанка дела, исправкама партитуре, штампарским грешкама) јесу преписке¹⁵ композитора са пријатељима и издавачима. За овај рад, посебно је важно сазнање, да се у епохи класицизма извођачка пракса развијала природно, упоредо са променом стила, али и инструмената. Развој техничких могућности инструмената довео је и до промена и проширења палете унутар интерпретативних елемената као што су динамика, акцентуација, артикулација и темпо, а када је клавир у питању и у погледу педализације. Због тога би приликом примене покрета историјски информисаног извођаштва на Бетовенове сонате за клавир и виолончело, требало обратити пажњу на те промене.

¹⁴ Како наводи Карл Јунг (Carl Gustav Jung, 1875–1961) „Интуиција као функција несвесног опажања управља се у екстревртном ставу сасвим на спољашње објекте. Пошто је интуиција углавном несвестан процес, то се и њена суштина веома тешко може свесно схватити” (Јунг 1978, 399).

¹⁵ Комплетна писма Бетовена су до данас много пута издата на оригиналном језику, али и преведена и издата у два или четири тома (на енглеском, руском и другим језицима).

2. НОТНИ ИЗВОРИ БЕТОВЕНОВИХ СОНАТА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО

2.1. Хронологија првих издања Бетовенових соната за клавир и виолончело

У наредном поглављу ће бити размотрена прва издања Бетовенових соната за клавир и виолончело и, кроз анализу осталих примарних извора (писама композитора) апострофиране поједине грешке и недоумице у њиховом нотном тексту.

Прву Бетовену композицију – *Девет варијација на Дреслеров мари WoO 63* за клавир – издала је музичка издавачка кућа Гец (*Götz*)¹⁶ 1782. године. Од тог тренутка, по до данас, штампано је и редактирано толико Бетовенових композиција, да је практично немогуће извести прецизан статистички податак о томе. Такође, с обзиром на то да је још за живота Бетовен сарађивао са многим издавачким кућама, поред великог броја уртекст и других реномираних издања, одувек су се штампали и радови мање познатих редактора. Управо због обиља издања различитог квалитета често је извођачима, као и педагозима, тешко да се оријентишу која су издања вернија оригиналу.

Прва издања соната за клавир и виолончело штампале су издавачке куће: *Artaria & Co.*,¹⁷ *Breitkopf & Härtel*¹⁸ и *Musikverlag N. Simrock*¹⁹ (табела 1).

¹⁶ Основана 1776. године у Манхајму, ова издавачка кућа је добила назив по свом оснивачу, Јохану Михаелу Гецу (*Johann Michael Götz*, 1735–1810).

¹⁷ Издавачку кућу *Artaria & Co.* 1770. године је основао Карло Артарија (*Carlo Artaria*, 1747–1808) у Бечу. Поред Бетовенових, издали су велики број композиција Франц Јозефа Хајдна (*Franz Joseph Haydn*, 1732–1809) и Луиђија Бокеринија (*Luigi Boccherini*, 1743–1805), а били су и главни Моцартов издавач за време његовог живота. Са Бетовеном су сарађивали у ауторовом раном стваралачком периоду.

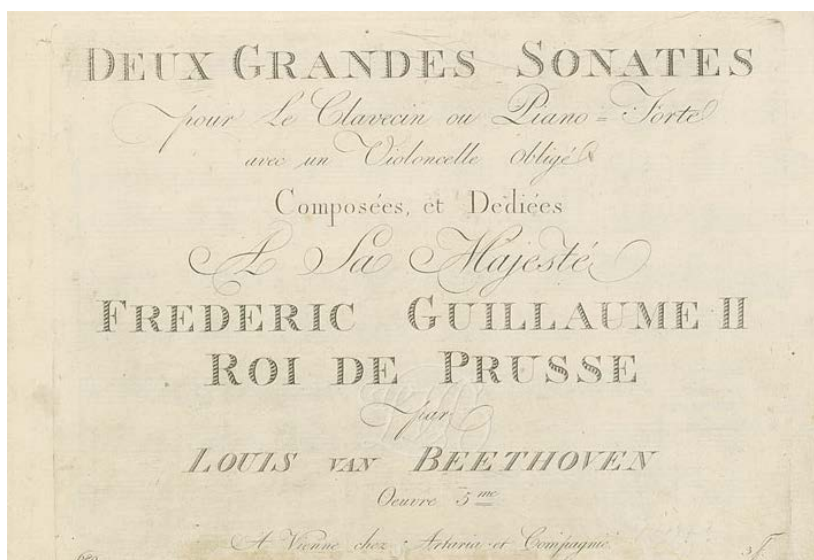
¹⁸ Најстарија музичка издавачка компанија на свету *Breitkopf & Härtel* основана је од стране Бернарда Кристофа Брајткопфа (*Bernhard Christoph Breitkopf*, 1695–1777) 1719. године у Лајпцигу. Сарадњу са Бетовеном су започели још 1802. године и она је трајала десет година. За то време, преписку са композитором и сва договарања обављао је Готфрид Кристоф Хертел (*Gottfried Christoph Härtel*, 1763–1827).

¹⁹ Немачки музички издавач Николаус Симрок (*Nikolaus Simrock*, 1751–1832) основао је своју издавачку фирму *Musikverlag N. Simrock* 1793. године у Бону која је важила за једног од најважнијих издавача почетком 19. века, а Бетовенова дела су била међу првима која је објавила. Симрок је штампао преко тринаест издања његових композиција.

Табела 1. Манускрипти и прва издања Бетовенових соната за клавир и виолончело

Соната	Година компоновања	Манускрипт	Прво издање
<i>Deux grandes Sonates pour Le Clavecin ou Piano=Forte avec un Violoncelle obligé</i> оп. 5 бр. 1 Еф дур оп. 5 бр. 2 ге мол	1796.	недостају	<i>Artaria & Co.</i> Беч, 1797.
<i>Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle</i> Оп. 69 А дур	1809.	Сачувана је само скица манускрипта првог става. Други и трећи став нису сачувани	<i>Breitkopf & Härtel,</i> Лајпциг, 1809.
<i>Deux Sonates pour le Pianoforte et Violoncelle</i> Оп. 102 бр. 1 Це дур Оп. 102 бр. 2 Де дур	1815.	Сачуван је манускрипт из јула/августа 1815, као и преписан манускрипт са композиторовим исправкама	<i>Musikverlag N. Simrock,</i> Бон, 1817.

У првом издању соната оп. 5 куће *Artaria & Co*, приметан је велики уплив издавача. На то указује већ сам назив дела на насловној страни: *Deux grandes Sonates pour Le Clavecin ou Piano=Forte avec un Violoncelle obligé*²⁰ (слика 1).



Слика 1. Насловна страница првог издања соната за клавир и виолончело оп. 5

²⁰ *Deux grandes Sonates pour Le Clavecin ou Piano=Forte avec un Violoncelle obligé* (фр.) Две велике сонате за чембало или пиано-форте са обигатним виолончелом (прев. Ј. Р.).

Према мишљењу Московича и Лари Тода, композитор никада не би ставио на прво место чембало, па тек онда пиано-форте, нити би написао назив на француском језику, већ се све ово може схватити као утицај издавача (Москович и Тод 2017, 20). Посматрајући свеукупно стваралаштво композитора, примећује се да су за његовог живота нека његова дела била издавана на француском, а понекад и на италијанском језику, што нас наводи на претпоставку да је то био маркетиншки потез издавача. У прилог овоме иде и чињеница да је 8. фебруара 1797. године часопис *Wiener Zeitung* најавио продају неколико Бетовенових штампаних композиција, заједно са обе сонате из опуса 5, које су насловљене на следећи начин: *Beethoven deux grandes Sonates pour Le Clavecin avec un Violoncelle obligé op. 5*²¹, а у којима је изостављен *Piano=Forte* (Москович и Тод 2017, 63). Други део наслова нам указује на дотадашњу извођачку традицију, а то је да је виолончело сматрано облигатним инструментом, док је клавир имао водећу улогу.

На основу претходне анализе само наслова редакција, разлика између данашње и некадашње праксе штампања камерних соната уочава се и у томе што су деонице инструмената у обе сонате оп. 5 и Сонати оп. 69 тада штампане одвојено (то јест, није штампана комплетка партитура), што је свакако отежавало рад извођача у камерном ансамблу.

2.2. Разлике у издањима

Бетовен је у више наврата признао да је свестан да његови рукописи нису лаки за читање, али упркос томе сматрао је да су они најпоузданији извори његове музике (Њумен 1988, 36). Пре него што би написао дело, направио би једну или више скица у којима би забележио музичке мисли, решавајући одређене фрагменте или пасаже. Нажалост, данас су многе од тих драгоцених скица изгубљене. Иако су композиторови манускрипти најаутентичнији могући извор, у њима, као и у штампаним издањима је долазило до великог броја грешака, и поред тога што је композитор приликом поновног издавања ревидирао музички текст. Бетовенова

²¹ *Beethoven deux grandes Sonates pour Le Clavecin avec un Violoncelle obligé op. 5* (фр.) *Бетовенове две велике сонате за чембало са облигатним виолончелом оп. 5* (прев. Ј. Р.).

писма откривају у којим композицијама је сам приметио одређене пропусте у свом рукопису, нарочито она упућена издавачима, у којима је тражио да се те грешке отклоне, мада нису сви превиди забележени. Може се само претпоставити да су грешке издавача настајале или због композиторовог нечитког рукописа или због брзине писања, па су тако штампане погрешне ноте или артикулација. Требало би узети у обзир и да је долазило до ситуација да је Бетовен више пута исправљао свој рукопис, чак и у процедури штампања, тако да издавачи нису стизали да одштапају последњу исправљену варијанту, због чега се прво и друго издање разликују. Због губитка многобројних манускрипта Бетовенових дела и постојања великог броја публикованих дела од стране различитих издавача, могућности утврђивања аутентичности нотног текста су ограничене и извођачи су често доведени у забуну. Чињеница је да се више поузданих информација може добити о композицијама написаним у Бетовеном каснијем стваралачком периоду него о оним из ранијих периода, и то пре свега због сачуваног већег броја ауторових рукописа, са којима се могу упоређивати редакције, а затим и због тога што у њима постоји већи број индикација које је композитор уносио у партитуре, па је самим тим било и више простора за грешке и више могућности за проверу. Бетовен је понекад истовремено сарађивао и са више издавача, па су чак и поједине композиције у истом временском периоду излазиле из штампе код различитих издавача.

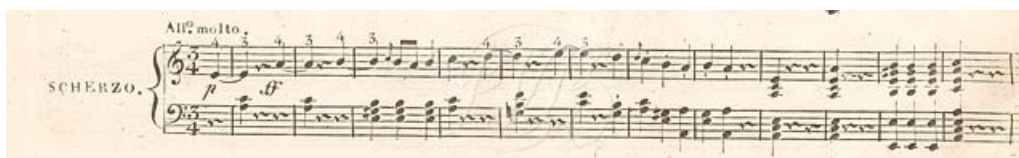
У вези са разликама у издањима ових соната, неке одговоре и појашњења пружају управо писма која је Бетовен упутио својим издавачима. Соната за клавир и виолончело у А дуру је издата у априлу 1809. године. Неколико месеци касније, око 1. августа 1809. године, прегледајући свој рукопис, Бетовен је пронашао низ грешака, због чега је упутио писмо Хертелу, тражећи да се објаве исправке у партитури које се само у првом ставу тичу ситних измена нотног текста, додавања украса и промена динамике, промене артикулације у *adagio cantabile* одсеку уз обавезно додавање пропуштеног знака за арпеђиран акорд у осамнаестом такту и измене артикулације у трећем ставу (Фишман 2013, 380).

Упркос томе, у друго издање *Breitkopf und Härtel*-а из 1843. године, нису унесене ове исправке, а са истим грешкама су штампана и издања кућа *J. Pleyel* из 1814. и *Artaria & Co.* из 1815. године. Изненађујуће, ни издање *Breitkopf und Härtel*-

а из 1843. не садржи исправке у нотном тексту које је аутор накнадно тражио, тако да су сва три у том погледу идентична.

Измене које су изазвале највише полемике међу издавачима, тичу се динамичких нијанси у другом ставу Сонате у А дуру. Бетовен је од свог издавача тражио да се индикација *ff*, која стоји уз ноту а у првом такту обрише и да се на самом почетку става упише *p* и тако на идентичном месту при преласку из дура у мол (Фишман 2013, 380).²² Као што је већ наведено, ову Сонату публиковао је *Breitkopf & Härtel* у априлу 1809. године према ауторовом рукопису који је издавачу био на располагању (пример 1), међутим, нису све жељене корекције композитора ушле у штампу.

Пример 1. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, II став, т. 1–12, издање *Breitkopf & Härtel* из 1809. године:



Међутим, два дана након првог писма, 3. августа 1809. године, Бетовен је поново написао писмо свом издавачу, са молбом за измену поменуте динамичке ознаке, јер је уочио грешку у свом рукопису, управо када их је претходно исправљао. У том свом писму наводи да би требало да стоји ознака *ff* у деоници клавира од почетка, док се *p* појављује тек у деветом такту и да је исти случај потребно поновити на сродном месту, одмах по преласку из дура у мол (Фишман 2013, 383–384). Ослањајући се на ово прво издање, из 1814. године и други издавачи су настављали да понављају ову грешку и објављивали су нотни запис који је сам аутор настојао да исправи. Међутим, одређени редактори су ово место у партитури тумачили и другачије, па се могу уочити и друга решења. У издању *Henry Litolff's Verlag* из 1860. године дато је следеће тумачење динамичких ознака у овом ставу: *ff* у првом такту замењено је са *sf* (пример 2), вероватно уз претпоставку да је основна динамика теме у деоници клавира *p* (идентична динамичка поставка је и у

²² Пример за овај део партитуре у писму, такође, недостаје.

тактовима 197–198). У издању *C. F. Peters* из 1890. као почетна динамика је индикуван *ff*, док је нота а у првом такту означена *sff* (истоветни поступак је у тактовима 197–198), (пример 3). У фусноти у предтакту, назначено је да је на том и сличним местима узета у обзир коректура композитора из писма издавачу.

Пример 2. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, II став, т. 1–10, издање *Henry Litolff's Verlag* из 1860. године:

14 SCHERZO. —76—
Allegro molto.

Allegro molto.

Пример 3. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, II став, т. 1–11, издање *C. F. Peters* из 1890. године:

Allegro molto

Allegro molto

На основу анализе претходно изложених тумачења редактора, долази се до закључка да различите редакције условљавају различита извођења овог става Сонате.

Бетовен је врло често писао издавачима тражећи различите врсте корекција у својима партитурама, не обраћајући при томе пажњу на време штампања. Једно такво писмо послато је пред само штампање ове сонате, 28. марта 1809. године. У њему Бетовен моли да се, уколико насловна страна Сонате није одштампана, на њу дода посвета „мом пријатељу барону”²³. За ову измену је, међутим, већ било касно.

²³ Бетовен је хтео да посвети Сонату у А дуру барону Игњацу фон Глајхенштајну (Ignaz von Gleichenstein, 1778-1828) блиском пријатељу (Фишман 2013, 361).

Поред ситних корекција у погледу артикулације, динамике, акцентуације и слично, које нису ушле у сва издања, велики проблем представља почетни такт првог става Сонате у А дуру. У Бетовеновом рукопису, који је сачуван само за први став сонате, не може се са сигурношћу утврдити да ли је композитор имао у виду **C** или **C** на самом почетку става.

Пример 4. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, I став, т. 1–17, Бетовенов рукопис:



У ручној копији преписивача која је коришћена као припрема за штампу, са корекцијама композитора, јасно се види да је почетни такт првог става **C**.

Пример 5. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, I став, т. 1–12, ручна копија преписивача:



Као што се може видети у примеру 5, ознака за такт првог става Сонате у А дуру је **C**, што је послато *Breitkopf & Härtel*-у на штампу. Зато се поставља питање зашто је у штампаном првом издању другачије:

Пример 6. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, I став, т. 1–17, издање *Breitkopf & Härtel* из 1809. године:



Водећи се првим издањем, сва наредна издања чак до друге половине 19. века (*J. Pleyel* из 1814, *Artaria & Co.* из 1815, *Breitkopf und Härtel*-а 1843. године) садрже ознаку **C** док се ознака за **C** јавља тек 1890. године у издању *C. F. Peters*-а. Промена такта у различитим издањима може да доведе до различитих концепција извођења, али исто тако битно утиче на избор темпа овог става.

Оно што је важно истаћи је, да је ово истраживање базирано на најновијем *Bärenreiter* уртекст издању соната за клавир и виолончело из 2016. године приређеном од стране британског музичког уредника, музиколога и диригента Џонатана Дел Мара (Jonathan Del Mar, 1951). Дел Мар поседује дугогодишње редакторско искуство симфонијске, инструменталне и камерне музике Бетовена и поменуто редакцију ових соната је урадио на основу анализе свих доступних извора: првих издања композиција, композиторовог рукописа, скица, исправљаног штампаног нотног текста од стране композитора, и што је најважније – писама издавачима. Тако су све накнадне жељене исправке композитора ушле у штампу овог издања. Уз то, ово је прва редакција која садржи критичке коментаре. Позиција Дел Мара као редактора је пре свега објективност, односно избегавање субјективних интерпретација, са јасно припремљеном партитуром за интерпретацију текста, која не оставља место за постављање питања, несигурност и контрадикторност. За сва места у вези са којима постоје недоумице, постављени су критички коментари који пружају могућност извођачима да донесу одлуку о начину извођења (Шлурен 2018). Због тога се одлука редактора о постављању **C** на почетку А дур сонате сматра легитимном.

Још један пример, који потврђује поменуто, је финале Сонате у Де дуру. Као што редактор јасно наводи, тактови 159–160. и 168–169. садрже трилере у сопрану и басу клавирске деонице који се могу пронаћи једино у аутографу из 1815. године и који чак нису штампани у првом издању 1817. године. Сходно томе, они се не могу пронаћи ни у једном каснијем издању (пример 7) осим издања Дел Мара из 2016. године (пример 8). С обзиром на тежину извођења трилера у левој руци, уз додат још један глас, поменуто издање из 2016. године, на овом месту нуди исписану редакторову сугестију за лакше извођење, (пример 9).

Пример 7. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, III став, т. 167–170, издање *Breitkopf und Härtel* из 1864. године:



Пример 8. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, III став, т. 167–170, издање *Bärenreiter* у редакцији Дел Мара:



Пример 9. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, издање *Bärenreiter* у редакцији Дел Мара:



Када су питању различита уртекст издања, показало се да ни она нису усаглашена у погледу нотног текста јер се поред ауторовог рукописа (уколико је доступан) воде различитим секундарним изворима информација, или их различито тумаче. Један од примера је први став Сонате у Де дуру, у коме се због нечитљивог Бетовеновог рукописа, у различитим издањима, наилази на различит текст. У деоници виолончела, у седмом такту у силазном покрету осмина, није могуће разазнати да ли је композиторова интенција била секундни или терцни покрет наниже, односно низ од е-де или е-цис, јер је нота написана тако да покрива и де и цис и могла би да се протумачи на оба начина.

Пример 10. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, I став, т. 5–9, Бетовенов рукопис:



У првом издању *Musikverlag N. Simrock* уочљив је секундно силазни низ осмина, односно Е-Де (пример 11), који је касније преузела и ауторитативна издавачка кућа *G. Henle Verlag*, чији је примарни задатак обезбеђивање уртекст нотних записа који садрже проверене информације из аутентичних извора (пример 12).

Пример 11. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, I став, т. 1–8, прво издање *Musikverlag N. Simrock* из 1816. године:



Пример 12. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, I став, т. 6–11, издање *G. Henle Verlag* из 1999. године:



Међутим, када се погледа друго *Artaria* издање, уочава се промена у нотном тексту. Тумачећи Бетовенов рукопис другачије, у деоници виолончела је видљив терцни

скок наниже, односно Е-цис (пример 13), што је учинио и Дел Мар у *Bärenreiter* редакцији Бетовенових соната из 2016. године (пример 14).

Пример 13. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, I став, т. 1–8, друго издање *Artaria* из 1819. године:



Пример 14. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, I став, т. 7–11, издање *Bärenreiter* у редакцији Дел Мара:



Иако су оба издања користила исте изворе: као примаран извор Бетовенов рукопис, а као секундаран припрему за штампу, прво и друго издање соната оп. 102, као и копије соната са пар ауторових корекција, а која је поклоњена енглеском пијанисти Чарлсу Ниту (*Charles Neate*, 1784–1877), тумачењу су различита. У критичким коментарима *Bärenreiter* издања, Дел Мар појашњава да је спорна грешка дуги низ година остала нерешена у савременим издањима. По њему, Бетовен је превидео да исправи ову грешку пре припреме за штампу за прво издање, што је касније ревидирао. Нота цис се налази и на примерку са одвојеним деоницама инструмената који је добио Нит 1816. године, а који је послужио као модел за даљу штампу. С обзиром на то да Бетовен није оставио никаквих писаних трагова у вези са овим местом, може се само претпоставити и веровати редактору да је највероватније Бетовенова интенција била да виолончело одсвира е-цис.

3. ДИНАМИКА У БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО

3.1. Третман динамичких ознака до и у класичном периоду

Поред основних чинилаца музичког језика као што су мелодија, хармонија, ритам и метар, који својим узајамним деловањем организују развојну музичку целину, велику улогу у поступку њене изградње има и динамика, јер се драматургија музичког дела, састоји од појединачних вишеструких градација или контраста (сапостављања) који проистичу из одређених процеса у музичком ткиву, а за које највећи значај има и динамика (порасти и опадање интензитета звука). Поменуте градације у звуку веома утичу на стварање атмосфере, одређеног расположења, па чак и на пораст тензије у музици. Поред тога, на звук може да утиче и наслојавање или разређивање фактуре, а у корелацији са фактуром и њен аранжман или оркестрација.

У историјско информисаним извођачким стандардима велика важност се придаје освешћености о интензитету звука, посебно стога што се динамика сматра једним од средстава којим се дочарава емоционално стање, а од чије звучне реализације у великој мери зависи концептуализација и разумевање музичког дела. Приликом осмишљавања звучне интерпретације дела, ставља се акценат на промишљање о разлици између модерних и периодних инструмената коришћених у 17. и 18. веку јер сазнање за које инструменте су та дела писана утиче на поимање њихове звучне специфичности. Временом, како су се стилски периоди смењивали, мењао се, односно, ширио и динамички опсег инструмената, што је и био један од разлога због којег се временом изгубила свест о јачини звука ранијих периода. Дуго је преовладавало мишљење да се јачина звука појачавала паралелно са (техничким) развојем инструмената, што Ландовска пориче, напомињујући да се тенденција ка повећању звука у односу на стилски период примећује тек од краја 18. века (Ландовска 1991, 48–50). У том смислу, разлика у звуку између инструмената 18. века (на којима се звук брзо гасио) и данашњег модерног клавира, свакако утиче на формирање интерпретације старе музике, и добро формулише извођачку проблематику: „разграничавање различитих фаза током сваког историјског периода захтева свеобухватно техничко знање, чија се доследна примена одражава

у формалним и структурним аспектима извођаштва. Међутим, звук је тај (боја тона, карактер, јачина инструмента и тако даље), који омогућава да ова разлика буде изразита/дефинитивна и одмах уочљива.” (Арнонкур 1988, 8).

Као и при тумачењу осталих интерпретативних елемената музике, посебно приликом извођења музике барока и класицизма, и динамика може бити посматрана и интерпретирана на више начина: коришћењем свих предности динамичке палете модерних инструмената и извођењем динамике управо онако како је записана, или прилагођавањем звука јачини старих инструмената и тумачењем ознака на начин на који су их чули и доживљавали композитори из тог периода. У другом случају, као што је Ландовска напоменула, непотпуно познавање музичког језика који је био актуелан пре два века може довести до нетачне интерпретације одређеног дела. Поред тога, требало би имати у виду да су динамичке ознаке релативне, јер не указују на прецизан ниво јачине, већ на то који део партитуре би требало свирати гласније или тише у односу на оне који га окружују.

Истражујући феномен динамичких ознака, уочљиво је да су композиције до 19. века садржале или веома мало (уопштених) или нимало динамичких ознака. До друге половине 18. века се подразумевало да овај аспект музике припада домену извођачке слободе, тако да се од извођача очекивало да динамички план креира на основу музичког садржаја дела, односно карактера, хармоније, регистра и слично, и та пракса је дуго времена остала у употреби. Међутим, недостатак динамичке нотације се може пронаћи чак и у раном класицизму и он се могао, као и током ранијих периода, надоместити тумачењем различитих трактата тог времена.

Употреба уопштених динамичких ознака *f* и *p* произилазила је из естетског принципа времена – контраста светла и таме (*chiaroscuro*, *clair-obscur*) и била је подразумевана. Оно што је претходило детаљнијем означавању јачине извођења јесте постављање најопштијих ознака, на пример, у оквиру цикличног дела, спорији ставови су означавани са *p*, а бржи са *f*. У том смилу, немачки композитор Данијел Готлоб Турк (Daniel Gottlob Türk 1750–1813) је сматрао да „извођач сам мора да осети и научи да пресуди који ниво гласноће или мекоће тона тражи карактер музике да буде изражен у сваком случају... Жив, весео, узвишен, поносан, смео, храбар, озбиљан, ватрен, дивљи и гневни карактер захтева одређени ниво гласноће.

Тај ниво може бити повећан или умањен, у складу са тим да ли је осећај или страст заступљен у већем или умереном интензитету... Композиције нежног, невиног, наивног, молећивог, тужног, меланхоличног карактера, све захтевају нежно извођење” (Турк 1982, 388). Праксу о потребном умећу извођача је потврдио и Леополд Моцарт (Johann Georg Leopold Mozart, 1719–1787): „Мора се знати како се прелази из *f* у *p*, без упутства, по сопственој вољи, сваки у право време.” (Моцарт 1985, 218). У случајевима када није била означавана, употреба динамике се подразумевала и првенствено била везивана за акцентуацију, која је зависила од хармонске тензије унутар музичког мотива, артикулације, дисонанце и консонанце, па чак и одређене дужине трајања нота. Поштовало се и правило да се ноте на јаким и слабим деловима такта свирају динамички неједнако. Јохан Кванц (Johann Joachim Quantz, 1697–1773) то истиче, напомињујући да се мора знати како да се направи разлика између тих нота, уколико је могуће да главне буду наглашеније од других, што доводи до неједнакости између њих посебно у делима средњег темпа или чак темпа *adagio* (Долмеч 1915, 78). У делима ранокласичарског периода, на примену динамике такође је битно утицао и развој мелодијске линије. С обзиром на то да је музика била повезивана са говором, мотиви никада нису завршавани гласно или акцентом. Фраза је обавезно (у случају када се ради о реченици) имала свој почетак, кулминацију и мек завршетак. А водило се рачуна да, када су у питању дела писана за клавијатурне инструменте, њихова динамика зависи и од избора регистра клавијатуре.

До детаљнијег означавања динамике је долазило постепено. И даље базирана на старој пракси, створила се потреба да се означе *tutti* и *solo* деонице у инструменталној музици, а касније се стигло и до тога да се мотиви различитог карактера означавају различитим динамикама. Међутим, постављање само уопштених динамичких индикација није било довољно, јер је доводило до различитих тумачења а затим и извођења. О томе говори и Сандра Розенблум (Sandra P. Rosenblum, 1928), америчка музиколошкиња и пијанисткиња, наводећи да су у музици класичног периода, *piano* и *forte* могли да представљају шири спектар звука, више него што су то чинили касније. *Piano* је могао да означава све од *pp* до *mp*, и *forte* је могао да се креће од *mf* до *ff* (Розенблум 1991, 61). Имајући

све ово у виду, извођачева улога је била та да одреди исправну употребу јачине звука.

3.2. Развојни пут динамичких средстава у Бетовеновом стваралаштву

Динамика, као и остале компоненте музичког тока (мелодија, хармонија, ритам...), носи индивидуални печат сваког композитора. У периоду класицизма се за Бетовенове савременике, Хајдна и Моцарта, може рећи да су своја ранија дела писали под утицајем традиције: осмишљавање динамичког плана било је препуштено извођачу јер су аутори уносили минималне динамичке ознаке у своје партитуре.²⁴ Бетовенов развојни стваралачки пут је другачији. Он представља типичан пример некога чије је новаторство засновано на детаљном проучавању радова претходника и постојеће стилске традиције на коју се ослањао, постепено их прожимајући својом индивидуалном поетиком. Његова употреба динамике се на почетку заснивала на барокној традицији и коришћењу *forte* и *piano* ознака, да би се касније уклопио у постојећи водећи стил свог времена коришћењем детаљнијих ознака, нагостивши на крају будући стилски развој, ширећи границе музичке уметности и употребом динамике, која је у његовим делима бројнија, разноврснија, изненаднија. За разлику од својих претходника, није се задовољавао постојећим, већ је тежио ширењу динамичког дијапазона, па је тако опсег од *ppp* до *fff* у оркестарским делима пренео и на клавирска. Његове ознаке за динамику у партитури не само да су бројније, већ су и детаљније, са екстремно оштрим контрастима.

Обиље ознака умногоме помаже извођачу да одгонетне прави садржај дела. Прекидајући све везе са уским формама камерног музицирања, Бетовен поставља високе захтеве пред извођача у сваком погледу. Отуда огроман значај прецизног, уметнички осмишљеног праћења ауторских ознака, које се првенствено тичу динамике. Као и за све што је писао, очекивао је од извођача апсолутну тачност у интерпретацији и непоштовање истих је код њега изазивало неодобравање, на шта

²⁴ И у Моцартовим каснијим делима се уочава развој у композиторском мишљењу, према начину на који уписује музичке ознаке у партитуру. Што је био старији, све се више трудио да избегава двосмислености у нотацији својих композиција и уносио све више интерпретативних ознака, самим тим и динамичких (Бадур-Шкода 1962, 38).

нам указују његове преписке са издавачима у којима је тражио исправке и најмањих динамичких грешака.²⁵

3.3. Бетовенова иновативна динамичка средства

Драматургија сонатног циклуса, која се, у извођачком смислу састоји од супротности различитих музичких чинилаца (темпо, ритам, артикулација), код Бетовена је била проткана и динамичком компонентом.²⁶ Коришћење у то време врло ретких индикација као што су *ppp*, *più crescendo*, *crescendo poco a poco*, *leggiermente*, *teneramente*, *ben marcato* и других, може указивати на могућност (или жељу) успостављања веће контроле над звуком све приступачнијих (извођачима) бечких клавира (Розенблум 1991, 59). Међутим, чак и коришћење исте динамичке ознаке не мора да значи исти извођачки (звучни) приступ. Четири од пет Бетовенових соната за клавир и виолончело, као и сви финални ставови почињу динамиком *piano*, међутим њихов карактер, стил, текстура, па чак и темпо су параметри који утичу на мекоћу и јачину звука у крајњем исходу извођења.

Поред тога, у Бетовеновој музици динамика има велику улогу и у реализацији музичке слике, коју врло често карактеришу дуге епизоде под динамиком *p*, чиме композитор постиже да слушаоца држи у неизвесности (пример 15).

Пример 15. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 2 у ге молу, I став, т. 45–71:

²⁵ Сачувано је писмо које је композитор упутио Себастијану Мајеру (Sebastian Mayer 1773–1835), у коме исказује велико незадовољство приликом припрема за извођење своје једине опере *Фиделио*, када је уочио да оркестранти не поштују ауторске динамичке ознаке у партитури (Фишман 2013, 270).

²⁶ Као један од примера за наведено може бити прва тема *allegro molto più tosto presto* из друге Сонате за клавир и виолончело у ге молу: да композитор није навео динамичку ознаку *piano sempre* и легато артикулацију, овај став би потпуно другачије звучао.

У сонатама за виолончело и клавир Бетовен користи динамички опсег од најтишег до најгласнијег звука: *pp*, *p*, *sotto voce/mezza voce*, *mf*, *fp*, *f*, *ff*, *ffp*, док су најчешће коришћене ознаке *pp*, *p*, *f*, *ff*. На динамичке ознаке средњег интензитета, које се иначе ретко срећу у његовом раном и средњем стваралачком периоду, наилазимо чешће у позном, што је један од показатеља процеса развоја његовог композиторског стила. Међутим, посматрајући свих пет соната за клавир и виолончело које су писане током три стваралачка периода, развојни пут у коришћењу динамичких ознака се не види тако јасно, као што је то случај у делима писаним за друге инструменте. Из неког разлога композитор очигледно није примењивао исте принципе њиховог коришћења. На пример, иако, према претходно поменутом истраживању, очекујемо да се у овим сонатама ознаке средњег интензитета јаве тек након опуса 69, наилазимо, мада једино на ознаку *mf*, већ на појединим местима у другој сонати (оп. 5 бр. 2). Ако погледамо даље, индикација *mp* у овим сонатама није употребљена ни један једини пут. *Mezza voce*, веома често коришћена у последњем стваралачком периоду композитора, периоду у коме се истиче његово филозофско промишљање, искоришћена је само за почетак другог става Сонате оп. 102 бр. 2. Других ознака средњег динамичког интензитета, у овим сонатама нема. У формирању динамичког баланса ова два инструмента, требало би водити рачуна да се приликом извођења деоница у *p* динамици у средњем регистру виолончело добро чује, нарочито ако клавир истовремено свира у истом регистру.

Бетовен је међу првим класичарима уписивао у партитуру ознаке *pìu crescendo*, *pìu decrescendo (sempre pìu)*, *crescendo poco a poco*, *leggermente*, *teneramente*, *ben marcato* и слично, и веома често их је користио. Међутим, у сонатама за клавир и виолончело се тек у Сонати оп. 102 бр. 2 налази на *crescendo poco a poco*, док се од осталих ознака може уочити само *sempre pìu piano* и *pìu piano* (Соната оп. 69). Ове ознаке (нарочито *pìu piano*) је користио углавном на крајевима дужих фраза које су означене са *diminuendo*, како би подсетио извођача да је потребно променити динамику у терасастом виду до најтише, док приликом коришћења ознаке *sempre* подсећа да је потребно да претходна динамика остане на снази (пример 16). На овакав начин, конкретно у другом ставу Сонате у А дуру, композитор веома спретно умирује помало мрачан, али темпераментан молски скерцо и уводи у нежну, дурску, пасторалну тему.

Пример 16. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, II став, т. 168–196:

The image displays a musical score for measures 168 to 196 of the second movement of Ludwig van Beethoven's Sonata for Piano and Violoncello, Op. 69 in A major. The score is written for piano and cello. The piano part (right hand) begins at measure 168 with a dynamic marking of *sf* (sforzando) and continues with a series of chords and arpeggios. The cello part (left hand) begins at measure 168 with a dynamic marking of *f* (forte) and continues with a series of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *sf*, *f*, *dimin.* (diminuendo), and *p* (piano) throughout the measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

186
piu piano *pp*
pp *ff*
 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Управо је Бетовен одговоран за ширење динамичког опсега у клавирским делима. Користећи се свим могућностима нових инструмената, он обилно употребљава постепене промене динамике, нову извођачку могућност инструмената који су му били доступни. То су: *crescendo*, *decrescendo*, *diminuendo*, *calando*, *smorzando*, *rinforzando*, \langle \rangle . С обзиром на постепено дејство ових ознака, као и на чињеницу да приликом означавања у партитури њихово трајање у том периоду није било графички ограничавано, Бетовен почиње са веома прецизним навођењем њиховог трајања на два начина: равном испрекиданом цртом од ознаке за *crescendo/decrescendo* до жељеног места (од опуса 69 у сонатама за клавир и виолончело) или уколико та црта недостаје, подразумевало се да је њено трајање до следеће динамичке ознаке. Желећи да на неки начин држи под контролом извођачку слободу, Бетовен је често на крајевима дужих *crescendo* фраза уносио динамичку одредницу, како би било јасно до које динамике би требало да се стигне. Овакви примери су евидентни и у сонатама за клавир и виолончело (пример 17).

Пример 17. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, I став, т. 242–256:

242
cresc. *cresc.*

Неретко се дешава да *crescendo* траје до почетка *decrescendo* и обрнуто. У том случају је приликом интерпретације ових ознака веома важно одржати *crescendo* до краја, као да се иде ка кулминацији, то јест, не припремати следећу динамику.

Сличан пример се може уочити у коди првог става Сонате у ге молу, у којој се дуго припрема експлозиван звучни завршетак, и то у дуру. Продужавање драматичног завршетка става је постигнуто дугим *crescendo* линијама све до ознаке *sf*, након које се враћа *subito piano*.

Примена дугих *crescendo* линија у овим сонатама води порекло праксе Манхајмске школе из 18. века, која се истицала управо таквим применама *crescendo* и *decrescendo* линија, за разлику од традиционалног „барокног” начина осмишљавања динамике (Шобајић 2018, 86). Ово је још један показатељ да Бетовен није хтео да остави никакву дилему извођачима приликом интерпретације.

Британски музиколог Клајв Браун (Clive Brown, 1947) наводи да би требало имати у виду да су се у то време термини *smorzando*, *morendo*, *calando*, *decrescendo* и *diminuendo*, могли користити као синоними (Браун 1999, 62). *Calando* је могао бити коришћен синонимно са *decrescendo* и *diminuendo* са којима је уз умањење звучности могло да иде и успорење. Према Аркадију Аронову (Аркадий Самойлович Аронов, 1930), Бетовен се углавном служио ознакама *crescendo*, *decrescendo* и *diminuendo*, док је *calando* и *smorzando* ређе користио. Аронов наводи, да је до оп. 51 у његовом стваралаштву претежно коришћена ознака

decrescendo, након које је то углавном био *diminuendo* (Аронов 2007, 146). Тако је и у сонатама за клавир и виолончело. Прва ознака *diminuendo* се среће тек у првом ставу Сонате оп. 69, која припада средњем стваралачком периоду композитора и од које се примењује та ознака уместо *decrescendo* у свим ставовима преосталих соната (оп. 102 бр. 1 и оп. 102 бр. 2).

О употреби ознака *calando* и *smorzando* и њиховом утицају на брзину извођења ће бити речи у поглављу о темпима. Извесно је да су се до Бетовена те ознаке различито тумачиле. Код неких композитора су се односиле само на звук, а код других и на звук и темпо у исто време и њихова примена никада није била јасно дефинисана. Тако се, на пример, у Турковом тумачењу *calando* поистовећује са *decrescendo* и *mancando*, означавајући умањивање, смањивање (Турк 1982, 113). Слично тумачење заступао је још век раније Хајнрих Кристоф Кох (Heinrich Christoph Koch, 1749–1816), који је сматрао да се та индикација користи на местима у којима интензитет тона треба све више да опада (Кох 1802, 282). У Моцартовим делима се наилази на примену ознаке *calando* као средства за утишавање звука, након којег он обично поставља тишу динамичку ознаку од оне која је претходно стајала. Бетовен је ознаку *calando* употребљавао на два начина. Сходно традицији, неретко је користио за потребе утишавања тона, али и као замену за ознаке *diminuendo* и *ritardando* у исто време. Врло често долази до забуне када се ова ознака тумачи на један, а када на други начин, али је и јасно да, када поред *calando* стоји још једна ознака чија је употреба несумњиво везана за темпо, онда се *calando* везује за звук и обрнуто. У коди другог става Сонате у Еф дуру, седам тактова испред *adagio* епизоде, *calando* се јавља истовремено са ознакама *rallentando* и *ritardando* (пример 18). С обзиром на то да се ознаке *rallentando* и *ritardando* користе за „затезање” протока времена, није логично да и *calando* има исту функцију, иако је у дотадашњој пракси, враћање првобитног темпа након *calando* био јасан знак да се темпо претходно променио. Отуд произилази да *calando* овде има улогу динамичке ознаке (све до индикације *pp*), односно умањења звучности, заједно са успоравањем које дају *rallentando* и *ritardando*.

Пример 18. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, II став, т. 270–286:

The image displays three systems of musical notation. The first system (measures 270-276) shows a vocal line with lyrics: "len - tan - do", "ri - tar -", and "ca - lan -". Below it is a piano accompaniment with dynamics *p* and *pp*. The tempo marking "Adagio" is placed above the second system. The second system (measures 277-282) continues the vocal line with lyrics: "ri - tar - dan - do", "ca - lan - do", and "dan - do". The piano accompaniment features a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The third system (measures 283-286) is marked "Tempo I" and features a piano accompaniment with a dynamic marking of *f*. The lyrics "do" are visible at the beginning of the second system.

У случају да у партитури индикација *calando* стоји сама, извођач би требало сам да протумачи шта је композитор имао на уму.

У целокупном Бетовеновом стваралаштву, остала је непромењена једна карактеристична црта његовог стила када је динамика у питању, а то је контрастност, неочекиваност. То су изненадне/нагле карактерне, али и динамичке промене које налазимо у његовим симфонијским, клавирским, али и камерним делима. Често су те промене везане за постепено нарастање звука и изненадан прекид (*crescendo-p*), што налазимо већ у првој, Сонати у Еф дуру (пример 19).

Пример 19. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, I став, т. 31–34:

Поред сапостављања која настају услед динамичких контраста, у овим сонатама су честе изненадне динамичке промене са *f* на *p* и са *ff* на *p*. Те промене користи и на прелазима већих одсека, као што су они са развојног дела на репризу. Упечатљив пример такве врсте промене срећемо у првом ставу Сонате оп. 5, у којем ознаком *pp* и *calando* Бетовен смирује мелодијску линију, да би реприза затим започела динамичким акцентом *ffp*. Користећи ову, за оно време веома ретку ознаку, Бетовен уноси мало драматизма у почетак репризе, у којој се *ff* „урушава” и тема се наставља у тихој динамици. Још један пример може се уочити у првом ставу Сонате оп. 102 бр. 2 у којем је сам крај развојног дела означен са *pp*, а почетак лажне репризе са *f* (пример 20). Врло ретко се у Бетовеновом стваралаштву могу пронаћи мирни прелазни са развојног дела на репризу.

Пример 20. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, I став, т. 77–87:



Нагле динамичке промене Бетовен користи и у служби дијалога или промене карактера, у чему му помаже и промена регистра клавира. Такву врсту дијалога помиње и Аронов, наводећи да постоје два типа: „миран разговор” и „супротстављајући”. По њему, миран дијалог по својој суштини не припада типу „динамичког дијалога” с обзиром на то да гласови који међусобно „воде разговор” нису у конфликтном односу. Динамички дијалог код Бетовена, изражава судар различитих карактера који води до најоштријег сукоба (Аронов 2007, 157).

Та изразита динамичка разлика је често указивала и на супротстављање светлости и таме, а по узору на бечке класичаре и представнике барока и оркестра: *tutti-forte* и *solo-piano*. Последње је могло да се постигне и усложњавањем фактуре у *tutti* одсецима, чиме се доприноси повећању волумена звука.

Посматрајући сонатна алегра ових соната као целине, долази се до закључка да је Бетовен веома пажљиво и смишљено постављао динамички план. Уколико је прву тему у експозицији представио у *p* динамици, након бурног развојног дела, типично за Бетовена је да њена појава у репризи буде динамички убедљивија, звучнија. Међутим, чак и ако се деси да је обележена ознаком *p*, подразумева се да она више није уздржаног карактера. У Сонати у Еф дуру, почетак *allegro* одсека првог става је означен са *p* и *dolce*, док је појава прве теме у репризи обележена са *ffp* без додатних карактерних ознака. Применом пуног акордског склопа у деоници леве руке клавира и променом регистра у десној, чак и при извођењу теме у *p* динамици, тема је звучно истакнутија (пример 21).

Пример 21. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, I став, т. 35–38:



У Бетовеновом стваралаштву, кулминација се достиже управо кроз динамичку градацију. Та кулминациона места су углавном обележена ознакама *ff*, којима могу претходити низ *forte* или *sforzando* ознака. Али није необично да врхунац буде означен са *pp*, чак и *ppp*. Таква кулминациона места су углавном краћег даха. Бетовен је имао обичај да напише више кулминација у оквиру сонатног алегра (у експозицији, развојном делу и репризи) и да их обележи овим динамिकाма. Међутим, подразумева се да постоји и главна кулминација, која се обично налази на крају развојног дела или коде. На пример, у Сонати оп. 5 бр. 2 крај репризе је изненадно разбијен/прекинут последњим изливом звука у деоницама оба инструмента (*ff*), што указује на почетак коде. Одједи прве теме су, у промењеној динамици, потпуно изгубили свој првобитни карактер. Олујни фортисимо, својим драматизмом, наговештава слушаоцу последњи налет борбе пре модулирања у паралелни дур, којим се овај став и завршава. Нагле промене са *pp* на *ff* омогућавају утисак повратка *piu tosto presto* карактера чиме се добија ефектан, експлозиван крај.

Код Бетовена деонице десне и леве руке клавира представљају различите слојеве фактуре и зато понекад носе, повремено чак и драстично различите динамичке ознаке (пример 22).

Пример 22. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 2 у ге молу, I став, т. 503–514:





Велики проблем интерпретаторима данас представља то што у многим савременим редакцијама недостаје аутентичан композиторов текст у коме се могу уочити претходно описане градације динамике у различитим гласовима. У већини доступних редакција, динамичка ознака је позиционирана тако да се налази у средини између два линијска система, што недвосмислено указује на то да се односи на обе руке пијанисте (пример 23), што се разликује од оригиналног рукописа или другог веродостојног издања, у којима је у конкретном примеру раздвојена динамика у деоницама две руке (погледати пример 21). Ово је још један од разлога због којег је најбоље користити поуздана издања. Примена ове композиторске технике може се уочити и код Бетовенових савременика Хајдна, Моцарта и других, а проблем са редакцијама њихове музике за клавир је исти.

Пример 23. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 2 у ге молу, I став, т. 503–514, издање *Breitkopf und Härtel* из 1863. године:



Карактеристичан динамички поступак у периоду барока, посебно у делима писаним за клавијатурне инструменте, јесте терасаста динамика.²⁷ Изведена из опште динамике *f* и *p*, подразумева наглу динамичку промену и осим у бароку, ова традиција је често употребљавана и у периоду класицизма, али и касније. С обзиром на то да су овај поступак Бетовенови савременици широко примењивали, ни њему није био стран и широко га је примењивао у свом стваралаштву, међутим, само у секвенцијалним мелодијским фрагментима, чија динамичка градација није обавезно означавана, већ се подразумевала.

У вези са динамичким током музичког дела, Бетовен даје веома детаљна упутства. Она се такође односе и на интонирање мелодијске линије, зарад чега најчешће користи графичке знакове $\langle \rangle$. Ови знаци су такође веома прецизно наведени. Дужина ових графичких знакова може бити различита. Њих не треба помешати са краћим знаковима које је користио (\rangle) на местима за које је сматрао да би требало да буду акцентована и који се могу сматрати једним од најраније коришћених у стваралаштву композитора.

²⁷ Понављање краћих целина са истом музичком садржином, а у различитом степену динамике (Деспих 2013, 127). Терасаста динамика је полако излазила из употребе захваљујући представницима галантног стила Кванцу, Карл Филип Емануел Баху (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788), Леополду Моцарту...

4. АКЦЕНТУАЦИЈА У БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО

4.1. Класификација акцентуације

Композиторско-извођачка пракса пре Бетовена подразумевала је, као и за динамику, уношење само основних ознака за акцентуацију. Велики број трактата у вези са расправама о обележавању акцената и њиховој исправној употреби је указивао на то да је ова проблематика била актуелна у пракси до и током периода класицизма. С обзиром на то да је њихова примена зависила од доста параметара, били су груписани у неколико основних категорија. Изучавајући их, Кох их је поделио на две групе: граматичке (метричке) и реторичке (патетичке) акценте. Граматички акценти су везивани за метрички нагласак, затим употребу консонанце и дисонанце, па чак и за наглашавање првих нота у групама и слично, док су сви остали спадали у групу реторичких. На њихово место у такту су могли да утичу и темпо и различито груписање нота у оквиру такта (Розенблум 1991, 91). Од средине 18. до краја 19. века, већина теоретичара се сложила да је основна функција метричког акцента уређење наглашених и ненаглашених нота у оквиру такта. Граматички акценти су у извођаштву једва приметни и нису обележавани у тексту партитуре, осим у ретким случајевима када је композитор желео посебно да их истакне. Иако се очекивало да у идеалном случају извођач буде свестан метричке шеме која је постављена као оквир музичке идеје композитора, сматрало се да је непотребно наметати акценте перцепцији слушалаца, осим у посебним случајевима. У коришћењу граматичких акцената, односно наглашавању дисонанци, Бетовен наставља традицију Карла Филипа Емануела Баха, по коме их је потребно наглашавати више него консонанце, јер подвлаче и увеличавају страст, док је консонанце смирују (Аронов 2007, 153).

Друга група – реторички односно патетички акценти, још називани и експресивни, могу се наћи у било ком делу такта и зависе од композиторовог стила и укуса. Истакнутији од метричких акцената у музици, могу имати разноврсне ефекте, бити експлозивни, снажни или пак указивати на нежно одвајање појединих нота или акорада. Њихова примена зависи од више сегмената: општег динамичког

нивоа који их окружује, дужине нотне вредности на коју се односе, брзог или спорог темпа музичког сегмента или композиције и тако даље. Њима су углавном означаване дисонанце, хроматски или синкопирани тонови, најдужи или највиши, односно најнижи тонови (Розенблум 1991, 92). Експресивни акценти не морају, али се могу подударати са метричким.

Данашња, прагматичнија класификација акцената их је, према Њумену, поделила на три категорије: метрички, контраметрички и експресивни. Метрички и контраметрички су директно повезани са метром. Метрички организују такт на јаке и слабе делове, док су контраметрички у конфликту са метром (синкопе, истицање слабих делова такта, хемиоле...). Експресивни, као изражајни акценти примењивани су на појединачни тон или вертикалну групу тонова, хармонију, полифону текстуру, интензитет, агогику и тако даље. Могу се поклапати са метром, али и са њим сукобљавати (Њумен 1988, 148). То су акценти који у највећој мери указују на композиторове интенције у музици.

Услед појаве карактеристичне текстуре у музици током галантног и периода класицизма у којима су се користили регуларни шаблони за пратњу, дошло је до значајног раздвајања метричке акцентуације мелодије и њене пратње. Метричка структура у музици је постала интимно повезана са фразном структуром, хармонским променама, густином текстуре било које тачке композиције (Браун 1999, 16). Розенблум наводи да је циљ „фразно-ритмичких акцената” структурална класификација, с обзиром на то да маркирају почетке чинилаца фразе, реченица, периода и слично (Розенблум 1991, 93). У пракси би то значило да у зависности од коришћења акцената, постоје јаки и слаби тактови у оквиру фразе. Наведено потврђује и Шнабел, по коме поред метричке поделе унутар такта постоји и метричка периодизација већих одсека, а која, без обзира на правилну или неправилну периодизацију, садржи тешке и лаке тактове (Шобајић 1996, 122).

Према овоме, фразно-ритмички акценти имају предност у односу на метричке акценте и њихова анализа омогућује потребну информацију о одговарајућим хијерархијским позицијама, док експресивни имају предност над фразно-ритмичким. Експресивни акценти могу посебно истаћи поједине тонове у оквиру фразе или бити њен циљ (Розенблум 1991, 93).

4.2. Акцентуација у сонатама за клавир и виолончело

У свом стваралаштву, Бетовен се обилно користио разноврсним знацима за акцентуацију, водећи рачуна о метричким и снажно наглашеним експресивним акцентима и пажљиво их уписивао у партитуру. Захваљујући развоју клавијатурних инструмената, а пре свега њиховом повећаном динамичком опсегу, истицала се група акцената која је била у тесној вези са динамиком, а која је била широко примењивана у периоду класицизма. Такви динамички акценти били су разноврсни: *fz*, *sf*, *fp*, *sfp*, *sfp*, *mfp*, > , $'$ па чак и *f* (до и у раном класицизму) ако се наизменично појављује са ознаком *p*, или у одсецима под општом *f* динамиком. Ознака *sf* на одређеним тоновима или акордима је касније дошла у употребу уместо *f*, исто као и широка палета акцената: *fz*, *sf*, *rf*, *mfp*, *fp*, *ffp*, након чије појаве *f* за означавање нагласака полако излази из употребе. Иако је вековима уназад ознаком *f* упућивано на динамичко нијансирање, од средине 18. века се њоме композитори користе како би указали извођачу на изненадни акцент. Међутим, када су уписани у окружењу опште динамике *f*, такви акценти нису оштрог карактера. Повремено је ознака *f* могла бити замењена са *ff* и подразумевала је исти ефекат изненађења, али са снажнијом експресијом. У Бетовеновим сонатама за клавир и виолончело овакав пример је уочљив, када композитор жели да се одређени акорди изведу са посебном силом (пример 24).

Пример 24. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, I став, т. 338–342:

The image shows a musical score for measures 338-342 of the first movement of Beethoven's Sonata for Piano and Cello in E-flat major, Op. 5 No. 1. The score is written for piano and cello. Measure 338 starts with a piano part marked [f] and a cello part marked f. Measures 339-341 show a piano part with a series of chords marked ff and a cello part with a series of chords marked ff. Measure 342 shows a piano part with a series of chords marked ff and a cello part with a series of chords marked ff.

У случају Сонате у Еф дуру, након *ff* акорада, мелодијска линија се наставља у претходно наведеној динамици *f*. Посебно је занимљиво како су обележени акценти у тактовима 339–341 у деоници виолончела. За разлику од три *ff* индикације у

општој динамици *f* која је уписана у деоници клавира, Бетовен виолончелу поверава три *sf* акорда на фону *ff* динамике, која се након та три такта наставља. Различито обележеним акцентима, скренута је пажња на различит динамички ниво у деоницама клавира и виолончела у којој се виолончело једним својим тоном супротставља осмогласним акордима клавира.

За разлику од Моцарта, који је акценте углавном обележавао са *sf*, *fp*, *mfp* и код кога су они имали исто или готово исто значење (*sf* је углавном коришћен у *f* динамици, *fp* у *p*, или је значило да је након акцента потребно изводити следећи одсек тихо, а *mfp* у динамици средњег интензитета), код Бетовена се наилази на широку палету различито маркираних акцената (са различитим значењем) које користи у свим својим делима још од раних опуса, што нам указује на то колики значај су они имали за њега, због чега је на извођачу велика одговорност да их изведе како треба. У низу динамичких акцената којима се Бетовен користи, у овим сонатама наилазимо на: *sf*,²⁸ *fp*, *ffp*, *rinf*, *sfp*, а од осталих, још и > , < .

Сходно класичарским тенденцијама, употреба *sf* и *rinf* могла је да носи скривено значење *crescendo*, након којег би могла да стоји графичка ознака > , односно *decrescendo*, међутим, због начина производње и природе клавирског тона, то у клавирској литератури није могуће. Бетовен за већину акцената користи *sf*. Користи га као метрички, којим дефинише мотиве, фразне или периодне структуре, али и контраметрички акцент, чиме подвлачи одређене ритмичке замисли, тензију, карактер разиграности или народног веселја (пример 25). Иако Браун тврди да је Бетовен индикацију *sf* често користио у *piano* динамици, нарочито у раном стваралачком периоду, док је *sfp* служила за *forte* одсеке (Браун 1999, 79), у сонатама за клавир и виолончело се ово не потврђује, већ је њихова употреба једнака у свим нивоима динамике. Оно што је важно је да извођење *sf* увек буде у оквиру динамике у којој је прописан и њој сразмеран, при чему треба водити рачуна да се поштује карактер композиције, док при извођењу *sfp* би требало водити рачуна да се након акцента настави *piano* динамика. Такође, индикације *sf* и *rinf* се могу односити и на појединачан тон, а не само на цели акорд. Наведено се може

²⁸ Потребно ја истаћи да су се и скраћенице *sf*, *sfz*, *fz* (*sforzando*, *sforzato*, *forzando*) користиле као синоними и то у зависности од избора композитора, иако је свакако *sf* најраспрострањенија.

приметити у примени ових знакова за сваку деоницу руку пијанисте, на исти начин на који је умео да обележи и динамику.

Пример 25. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, II став, т. 35–42:

The image shows a musical score for Example 25, which is the second movement of Ludwig van Beethoven's Sonata for Piano and Cello in E-flat major, Op. 5 No. 1. The score is in 3/4 time and features a piano part with a prominent sf (sforzando) dynamic marking. The score is divided into two systems, with measures 35-38 in the first system and measures 39-42 in the second system. The piano part is written in the bass clef, and the cello part is written in the treble clef. The piano part features a series of sf markings, indicating a strong accent on the notes. The cello part features a series of sf markings, indicating a strong accent on the notes. The score is in E-flat major and has a tempo of Adagio.

Разлика у индикацијама *sf* и *fp* подразумева познавање стила тог времена. *sf* је енергичан акценат, који се у партитури клавирa може односити на појединачне тонове или целе акорде, што је чешћи случај. Међутим, то није случај са *fp*. У класицизму се углавном користио за истицање појединачних тонова у мелодијској линији, врло често мелодијских врхова, а код Бетовена, као и код Хајдна је он означавао да непосредно након ове индикације обавезно следи *piano*. Сличну примену су имали и *ffp*, *sfp* (ознаке коришћене у сонатама за клавир и виолончело), који би се интерпретирали тако што се уместо *f* на поједином тону изводио снажнији *ff* акценат, односно *sf*, након којег следи *subito piano*.²⁹ *ffp* се углавном користио на фону *ff* динамике, *mfp* на фону *mf*, а *sfp* на фону *p*, али свакако да има изузетака. Приказ различитог тумачења индикација *sf* и *fp* се може пронаћи у другом ставу Сонате у Еф дуру (пример 26).

²⁹ Хајдн је дао упутство за извођење ове индикације у музици за гудачке и дувачке инструменте, наводећи да је први атак *forte* кратког трајања, на такав начин да изгледа као да *forte* готово одмах нестаје. (Розенблум 1991, 86).

Пример 26. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, II став, т. 113–122:

The image displays a musical score for measures 113 to 122. The top system (measures 113-116) shows the piano part with a trill in measure 114 and the cello part with a fermata in measure 117. The bottom system (measures 117-122) shows both instruments with a fermata in measure 117. Dynamics include *f*, *sf*, *p*, and *fp*.

С обзиром на то да је у деоници клавирa од 113. такта динамика *f*, Бетовен уписује *sf* у 114. такту на почетку трилера у деоници десне руке клавирa, након чега се наставља претходна динамика све до 115. такта, док је ситуација у деоници виолончела потпуно другачија. На фону *p* динамике, 114. такт започиње индикацијом *fp*, што означава обавезан наставак *p* динамике након акцента. Од 115. такта влада тиха динамика у деоницама оба инструмента, због чега је у 117. такту уписан *fp* и за клавир и за виолончело.

Пошто је због саме природе инструмента и могућности трајања тона ефекат *fp* или *ffp* било природније извести на гудачким или дувачким инструментима него на клавијатурним, Бетовен се служио помоћним средствима како би овај ефекат био остварљив. Употребом овог вида акцената на дужим нотним вредностима, омогућавало се постепено смањивање динамичког интензитета пре наставка мелодије у *p* динамици. У сонатама за клавир и виолончело најтипичнији пример овога је почетак првог става Сонате у ге молу (пример 27), док је у сонатама за клавир у првом ставу Сонате оп. 8.

Пример 27. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 2 у ге молу, I став, т. 1–3:

Rinforzando, односно *rinf* како је обележено у партитури соната за клавир и виолончело, одувек је имао двоструку улогу. Могао се односити на снажан *crescendo* у оквиру неколико нота изнад којих је написан, или на један тон или акорд, али је свакако акценат којим се захтева снажно, интензивно појачавање звука, много више него што би се то постигло обичним *crescendo*-м. Међутим, уколико се у оквиру једног дела нађу *rinf* и *sf*, а односе се на појединачне ноте, *rinf* је мање експлозиван акценат од *sf* (Браун 1999, 88). Овај термин се често користио на врхунцу *crescendo* линија у којој је једна нота посебно наглашена (пример 28), али понекад и на фону тише динамике, ради посебног наглашавања одређених нота (пример 29а), или након привидног (интонативног) *crescendo*. Иако не постоје сведочења о Бетовеновом мишљењу о разлици извођења ових акцената, у сонатама за клавир и виолончело је приметно да се индикација *sf* учестало јавља, док је *rinf* коришћен само у Сонати у ге молу, увек у *piano* динамици, у оквиру групе тонова чији врхунац је потребно нарочито нагласити или се задржати на њему.

Пример 28. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 2 у ге молу, I став, т. 421–422:

Примери 29а и 29б. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 2 у ге молу, I став, т. 4–5:



У неким редакцијама (на пример: издање *Breitkopf und Härtel* из 1863. године) у петом такту првог става Сонате у ге молу, обележен је *crescendo* који води ка *rinforzando* (пример 29б), који не потиче од стране аутора, већ служи као водич за извођење важног *rinf.* Друге сонате из овог циклуса ову ознаку не садрже.

Поред наведених динамичких акцената, појављивали су се и још неки графички акценти, тумачење чијег практичног смисла ставља савремене извођаче пред одређене дилеме. Графички знак \gt се тек повремено могао пронаћи у литератури пре 1800. године у неким деловима централне Европе. Мада је ређе коришћен од осталих ознака за акцентуацију, у Бетовеновим сонатама за клавир и виолончело, знак \gt се среће у четири од пет соната и то као знак за изненадни изражајни нагласак на појединачним тоновима. Овај акценат се углавном налази изнад прве од две ноте повезане луком, како би прва била истакнута, док је тон који следи тишег интензитета, чиме се додатно потенцира граматички акценат. (пример 30).

Пример 30. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 1 у Це дуру, II став, т. 10–12:



Применом графичког знака \succ могао је да се маркира поједини тон изнад ког је постављен, али је могао да означава и акценат са *decresc.* Управо због овога је његово обележавање у разним редакцијама различито, што због нечитљивог композиторовог рукописа, што због честог мешања ознака од стране преписивача, или због саме њихове двосмислености. На ситуацију у којој се овим знаком означава акценат са *decresc.* се може наићи тек од средине 18. века. За разлику од Моцарта који овај знак за акценат уопште није примењивао или од Хајдна који је то чинио ретко, у Бетовеновим раним опусима и у неколико композиција из његовог позног периода се он може наћи. И у различитим редакцијама Бетовенових дела можемо наићи на управо његово различито означавање. С обзиром на то да је Бетовен овај знак уносио на почецима кратких фраза, на дугим нотама или на првој од две ноте повезане луком, често се уместо графичког знака \succ налази динамичка ознака \succ , што извођачу не сугерише акценат на првом тону, а што је његова првобитна намена. Наведено можемо видети на примеру Сонате у Це дуру у готово свим издањима (пример 31), док је у издању Дел Мара супротно (погледати пример 30):

Пример 31. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 1 у Це дуру, II став, т. 10–12, издање *C. F. Peters* из 1890. године

Управо због ове недоумице, употреба знака \succ се мора тумачити у контексту дела, односно фрагмента у ком је употребљена. У конкретном случају, с обзиром на то да је обележена на месту под луком, сасвим је извесно да ће бити извођен *decresc.* ка другој ноти, па чак и ако прва не буде акцентована. Као и у литератури за клавир соло и у сонатама за клавир и виолончело, могу се наћи графички акценти \succ у комбинацији са *decresc.* или *cresc.* чиме је Бетовен подвлачио метричке или контраметричке нагласке такта.

Акцентуација, као један од кључних стилских аспеката извођаштва, најмање је истражена и схваћена у пракси историјски информисаног извођаштва. Постоји широко распрострањена идеја да се у периоду класицизма хијерархија метричке акцентуације посматрала ригидно, чак више него у периоду барока и романтизма (Браун 1999, 7). Посматрајући разноврсну функцију акцената у различитим музичким контекстима, може се закључити да нису сви акценти јаки и гласни и да правилна стилска интерпретација овог аспекта извођаштва захтева пре свега познавање природе функције акцената, на основу које се обликује фразна структура музике.

5. АРТИКУЛАЦИЈА У БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО

Као у говору, и у музици артикулација означава стил преношења текста (музичког), до најситнијих детаља. Без обзира да ли је означена од стране композитора или одређена од стране извођача, она представља начелни елемент у унутрашњем обликовању фраза, и у савезу са хармонско-ритмичким елементима учествује у појашњењу мелодијских сегмената и дужине фразе (Розенблум 1991, 144). Према Фредерику Нојману (Frederick Neumann, 1899–1967), од свих интерпретативних елемената који се комбинују да би произвели веродостојну историјску интерпретацију, нису сви једнаке важности, а важност улоге артикулације може да варира од есенцијалне до маргиналне (Нојман 1993, 188).

Од краја 16. века, посебност композиторског језика се рефлектовала и имплементирањем различитих артикулационих ознака (стакато, портато, легато, тенуто и слично) у партитуру. Временом се разумевање тих интерпретативних знакова изобличавало, те их композитори каснијих периода нису тумачили у истом маниру. Управо је период класицизма било време када је овај интерпретативни елемент подвргнут анализи и чешћој употреби, а поред тога је и често појашњаван у партитури. Стил навођења артикулације у класицизму је наслеђен из барокног и ранокласичарског стила, на који су првенствено утицали темпо и карактер музичког дела, као и свест о томе да сваки инструмент има свој посебан манир артикулације. Приликом одсуства артикулационих знакова у партитури, подразумевала се примена генералних поступака из ранијих периода, а најшире примењиван начин био је нон легато.

Према Брауну, у периоду од 1750. до 1900. године, артикулација се у ширем смислу може посматрати на два функционална нивоа: структурном и експресивном. Структурни/функционални ниво се односи на музичке секције и фразе, док је експресивни прикладан за појединачне ноте и фигуре/мотиве (Браун 1999, 138). Структурна артикулација се све више користила од средине 18. века, прелазећи у домене фразирања (посебно у периоду романтизма). Посматрајући експресивни ниво артикулације, Розенблум сматра да су у 18. веку постојала три

основна типа: нон легато, легато и стакато, а да су проширене варијанте ова три типа тенуто, портато и легатисимо (Розенблум 1991, 149).

Приликом тумачења знакова за артикулацију, есенцијално је не мешати их са знаковима за фразу, што се управо дешавало у периоду романтизма. Редактори су, у покушају да означе дугу фразу у Бетовеновим делима одговарајућом линијом, неретко брисали краће којима је била означавана артикулација, чинећи им се застарелом и неодговарајућом садржају музике (Меркулов 2007, 166). Многа данашња издања садрже оваква обележавања, чиме се доводи у питање аутентичност нотног текста. Поред тога, извођење фразних лукова јесте захтевало коришћење одређене врсте артикулације и акцентуације (акценат на самом почетку и стакато на крају, уз додатак *decrescendo*), али то ни на који начин није било обележавано, јер се подразумевало.

Бетовенов манир означавања артикулације у партитури се, као и многи други аспекти у његовој музици, разликује од његових претходника, па и савременика. Наиме, Бетовен је артикулацији придавао нарочиту пажњу и свуда је обележавао. Поред нон легато и легато начина свирања, разликовао је још три врсте артикулације о чему сведоче његова писма. Прва се означавала клиновима, друга тачкама, а трећа тачкама под луком.

5.1. Нон легато артикулација

Избор артикулације у 18. и 19. веку је умногоме зависио од инструмената, односно од њиховог убрзаног развоја. Сходно техничким могућностима заступљених клавијатурних инструмената главни вид артикулације, посебно у извођењу виртуозних пасажа, био је нон легато и није морао бити посебно означаван. Али, уколико јесте, та ознака ни на који начин није могла да одреди апсолутну дужину нота на које се односи, односно колико их скраћује у односу на њихово првобитно трајање. Неодређеност ознаке, односно разлике у тумачењу њеног практичног смисла се могу сагледати из објашњења Турка, за кога се при нон легато извођењу ноте скраћују за осмину или четвртину свог трајања, док је према Карл Филип Емануел Баху њихова дужина само половина њиховог трајања (Розенблум 1991, 149).

Розенблум наводи да је основна артикулација око 1790. године био нон легато, док се легато примењивао за дела распеваног карактера или споријег темпа, али само у краћим групама нота (Розенблум 1991, 145), што се променило у интерпретативној пракси након 1800. године. Наведено поткрепљују ознаке које су композитори почели да уносе у партитуру. Бетовен је, изгледа, био један од првих композитора који је уносио ознаку нон легато у партитуру и то у делима написаним у позном стваралачком периоду. Прва индикација овог типа се налази у Гудачком квартету оп. 95 (Браун 1999, 189), док се у сонатама за клавир и виолончело једина таква ознака налази у другом ставу Сонате у Це дуру (пример 32).

Пример 32. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 1 у Це дуру, II став, т. 91–102:

The image displays a musical score for the second movement of Ludwig van Beethoven's Sonata for Piano and Violoncello, Op. 102 No. 1 in C major. The score is presented in two systems, covering measures 91 to 102. The first system (measures 91-96) shows the piano part in the upper staves and the cello part in the lower staves. The piano part begins with a 'pp dolce' dynamic and a 'ten.' marking. The second system (measures 97-102) continues the piano part and introduces the cello part with a 'cresc.' marking and a 'ten.' marking. The score includes various dynamics such as 'pp', 'cresc.', 'ten.', 'non legato', and 'sf'.

У складу са овим сазнањем би требало приступити интерпретацији соната за клавир и виолончело, односно, у сонатама оп. 5 нон легато би требало изводити на свим местима на којима није обележено другачије, док би у сонатама оп. 69 и 102, које су написане након 1800. године исти принцип требало применити у односу на легато.

5.2. Легато артикулација

Како се развијала потреба за префињеном, суптилном, разноврсном артикулацијом и *cantabile* свирањем крајем 18. и почетком 19. века, уз развој клавира који је то омогућавао, повећавала се и тенденција за легатним видом артикулације. У свом трактату из 1801. године, Муцио Клементи (Muzio Filippo Vincenzo Francesco Saverio Clementi, 1752–1832) наводи, да уколико је композитор препустио избор артикулације између легато и стакато извођачевом укусу, најбоље правило је изабрати легато, док је стакато боље резервисати за повремене и одређене пасаже којима је потребно унети „духа” (Нојман 1993, 202). Приликом дефинисања разлике између легато и нон легато артикулације до 1800. године, приметно је да је легато увек био означаваан у партитури, док нон легато скоро никада није.

Као и остали музички аспекти и артикулација је увелико зависила од инструмента. Подразумевало се да је савршено легатно свирање могуће извести само на инструменатима код којих тон дуже траје,³⁰ зато је до 1800-е године, на клавијатурним инструментима, који су у овом смислу били технички ограничени, легато био могућ само уз помоћ *diminuendo*. Како се ближио крај 18. века, све већи број аутора је сугерисао да би као норму пре требало посматрати легато него нон легато или стакато свирање, чак и у случају када у партитури ништа није обележено, што се у 19. веку већ чврсто успоставило (Браун 1999, 171). Такође, промена облика и дужине гудала у другој половини 18. века је омогућавала ефектнији легато, због чега се огласио и Леополд Моцарт у четвртом издању свог трактата, наводећи да нон легато више није уобичајен начин тушеа (Розенблум 1991, 154).

Све већи значај који је артикулација добијала у периоду класицизма, довео је до употребе великог броја артикулационих ознака, од којих је Бетовен највише користио разнолике врсте лукова. Анализирајући његово стваралаштво, Њумен класификује седам категорија лукова: психолошки, легатни, хармонски, кратки, инфрафразни, фразни и супрафразни (Њумен 1988, 134).

³⁰ Од свих клавијатурних инструмената, само оргуље технички могу да произведу једнако и непрекидно звучање тона, док чембало, клавикорд и клавир класификује опадање звука од момента додира жице.

У складу са раније установљеном праксом, кратки лукови су најчешћи и највидљивији у Бетовеновом целокупном стваралаштву, а нарочито у сонатама за клавир и виолончело. Уписивали су се за груписање две, три или четири ноте, односно, за групу нота краћег трајања или мотива у склопу једне фразе, који се налазе у оквиру једног такта, то јест који ретко прелазе тактну црту. Приликом извођења кратких лукова, поштовало се правило акцентуације (граматички акценти) у коме би прва нота требало да буде благо наглашена, док је последња могла бити и незнатно скраћена. Проналазе се и кратки лукови чија је улога везивање нота или акорада (дисонанце) са својим разрешењем, тако да је фактички запис дисонанце реализован посредством релативно наглашеног предудара – задржице, чије се разрешење доживљава као кратко и ублажено, у зависности од опште динамике у оквиру које стоји.

Кратки лукови, неретко, могу да измене метричку акцентуацију, уколико се почетак налази на ненаглашеном делу такта, а крај на наглашеном, чиме се ублажава ефекат тезе, што је честа појава код Бетовена. Дobar пример померања метричке акцентуације на овај начин се може видети у другом ставу Сонате у Еф дуру, у коме је честа примена кратких лукова на арзама, чиме се њихова акцентуација супротставља метричкој (пример 33).

Пример 33. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 у Еф дуру, II став, т. 117–134:

Иако је метричка акцентуација за Бетовена била веома битна, врло често је намерним коришћењем кратких лукова изнад поновљених нота допринио суптилним променама у ритмичком ефекту, поступак, често примењиван у сонатама за клавир и виолончело, углавном са почетком лука на арзи (пример 34).

Пример 34. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 у Це дуру, II став, т. 103–108:

У вези са извођењем кратких лукова изнад поновљених нота код гудача, Леополд Моцарт је указивао на то да је другу ноту под луком потребно извести диференцирано, са блажим притиском, али издржати њену пуну нотну вредност,

како се не би пореметио темпо. У случају превезаних тонова није потребна промена гудала (Моцарт 1985, 46).

Примена краћих лукова, нарочито у комбинацији са другим видовима артикулације, била је типична за период класицизма, а брза смена оваквих мотива је могла да утиче на темпо којим се дело изводи. Нема сумње да је данас овај задатак још више отежан када је у питању извођење на клавиру, а због свих промена техничких карактеристика инструмента које су се у међувремену десиле. Следећи фрагмент из прве сонате за клавир и виолончело садржи различите примере кратких лукова које је Бетовен користио (пример 35).

Пример 35. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, I став, т. 82–90:

Лукови који се настављају преко тактне црте (лукови којима се истиче правац кретања музичког тока), а који према Нојману спадају у категорије инфрафразних, фразних и супрафразних, такође су заступљени у овим сонатама. Динамичко нијансирање у оквиру ових лукова, Бетовен није уписивао у нотни текст, већ само оно које се тиче саме структуре музичког тока. Инфрафразним луковима су могли бити обележени нејасни делови фразе или спој више тонова који нису индивидуално означени (Нојман 1988, 136) и они су поред кратких лукова најзаступљенији. Најређи су лукови који означавају целу фразу, с обзиром на то да

то није било типично за период 18. и 19. века. Овакав лук је заступљен у фуџи Сонате у Де дуру, у деоници клавира и њиме је чак десет тактова повезано у једну целину.

Означавање лукова у различитим издањима Бетовенове музике варира и често одступа од ауторског текста, можда услед његовог недовољно јасног рукописа. У примеру 33 уочљиви су ауторски кратки лукови, који не прелазе тактну црту. Међутим, у појединим издањима ових соната, приметне су нешто другачије поставке лукова од оних у Бетовеновом рукопису или првом издању (пример 36). Овакво артикулационо решење, у коме су повезани 119. и 120. такт, као и 125. и 126. иако није ауторова замисао, честа је појава у другим издањима.

Пример 36. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, II став, т. 117–131, издање *Breitkopf und Härtel* из 1863. године:



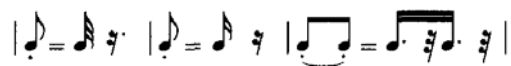
Приликом извођења дужих легато мелодијских линија на клавиру, важно је да прсторед буде такав да омогући глатко повезивање тонова, наравно уз употребу десног педала. Примена такве легато технике је нарочито препоручена у квази коралној клавирској деоници другог става Сонате у Де дуру (иако није обележена), са обраћањем нарочите пажње на грађење фразе и посебним истицањем горњег гласа.



5.3. Стакато артикулација

Још од периода барока, обележавање стакато артикулације је изазивало контроверзу међу композиторима. Без обзира на то да ли су у партитури означене тачкице или вертикалне цртице, тумачења су била подељена на оне који су признавали само једну ознаку и на друге који су прихватили обе. Композитори који су пропагирали двозначно обележавање стаката су такође водили спор, јер су неки сматрали да је без обзира на обележавање овог вида артикулације дужина трајања обележених нота иста, као што је то тврдио Турк (Турк 1982, 356), према коме једина разлика међу овим знацима би морала да зависи од карактера и динамичности/интензивности и темпа (Нојман 1988, 141), док су други водили полемику о разлици у њиховој дужини и оштрини.

Тоновни обележени на овај начин су толико кратки да су уочљиво одвојени један од другог, а такође се између конкретних удараца може приметити и извештајни тонски међупростор. Сматрајући да је за обележавање стаката потребна само једна ознака, К. Ф. Е. Бах је пропагирао да без обзира на то, извођење тих нота зависи од њихове дужине трајања, темпа и динамике (Браун 1999, 200). Међутим, универзални договор о значењу коришћених знакова није постојао. Тек друга половина 19. века доноси устаљено мишљење о постојању дупле ознаке. Према Карлу Чернију (Carl Czerny, 1791–1857), било је неопходно разликовати цртице од тачкица, јер су ноте изнад које су постављене цртице дупло краћег трајања (Черни 1839, 36). Анализирајући овај вид артикулације, Кванц указује на то да се ноте означене тачкицом изводе задржаније и нежније, док су оне под цртицом оштрије, краће и наглашеније (Розенблум 1991, 184). Разликујући три вида обележавања стакато артикулације, Клементи наводи да су цртицама обележаване ноте најкраћег трајања, тачкицама нешто дуже, док су тачкице испод лука имале најдуже трајање, међутим, све је то зависило и од карактера дела (Розенблум 1991, 184). Музички педагог, издавач, немачки композитор и Бетовенов пријатељ Фридрих Штарке (Friedrich Starke, 1774–1835) 1819. године у методичком приручнику „Бечка пијанистичка школа” даје примере колика би дужина нота требало да буде приликом примене стакато и портато артикулације, као што се може видети у примеру 37 (Фишман 2007, 202–203).

Пример 37. Ф. Штарк, Део *Wiener Pianoforte Schule*, оп. 108 (Фишман 2007, 202–203)



Упркос многих спроведених истраживања и анализа теоретичара, све до данас није постигнут консензус о њиховом коришћењу. Неки композитори су користили обе ознаке за исто значење, неки за различито, а неки само једну ознаку. Али, на крају, издавач је имао задњу реч, јер су неки штампали само тачке, други само црте, а неки оба. Зато су, зарад проучавања интенција композитора неопходни додатни извори, који би указали на њихову намеру приликом коришћења ових индикација. Једини писани траг о Бетовеновом мишљењу о разлици између ових индикација се може видети у писму композитора упућеном Карлу Холцу (Karl Holz, 1798–1858) 1825. године. Композитор је приликом указивања на неопходне корекције у партитури Квартета оп. 132, навео да  није исто што и  и да ове знаке никако не треба мешати једне са другим (Фишман 2011, 481), што нас доводи до закључка да је придавао огроман значај диференцијацији артикулативних знакова, иако појашњења о начину њиховог извођења нема.

Поред могућег различитог тумачења свих ових знакова, Розенблум наводи још неколико проблема са којима се данас сусрећемо. Брзина којом су композитори компоновали је доводила до њиховог нејасног означавања, те у самој партитури није могуће разлучити о којој се индикацији ради, а понекад композитори нису ни били конзистентни у њиховом коришћењу. Ситуацију усложњавају гравери ранијих издања, који нису обраћали велику пажњу на ситну разлику у индикацијама у рукописима или ауторизованим издањима, те се у штампаним партитурама могу наћи и тачке и цртице код истих мотива (Розенблум 1991, 185). Нелогичност се посматра кроз њихов пркос музичком смислу и техничком значењу (Розенблум 1991, 131). Посматрајући Бетовенове нечитке рукописе, уочава се преобладајуће коришћење цртица, које се разликује од округлих тачкица које је углавном писао испод лукова као ознаку за портато. Композиторов рукопис соната за клавир и виолончело је сачуван само за последње две сонате оп. 102, у коме је једина коришћена индикација вертикална цртица (пример 38). Издавачи првог

издања су то испоштовали (пример 39), па се тумачење ове артикулационе ознаке може пренети и на сонате оп. 5 и Сонату оп. 69, иако се ознаке у њиховим првим издањима разликују. У првом, *Artaria* издању Сонате у Еф дуру приметна је употреба уобичајеног знака · (пример 40).

Пример 38. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, III став, т. 4–9: Бетовенов рукопис:



Пример 39. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, III став, т. 1–12, издање *Simrock* из 1816. године:



Пример 40. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, I став, т. 1–37, издање *Artaria* из 1797. године:



У случајевима када се знаци за стакато налазе изнад групе нота, сходно устаљеној пракси, требало би водити рачуна да су све ноте у оквиру групе подједнако

акцентоване, без давања предности онима које су на наглашеним тактовом делу и олакшавања следећих (пример 41).

Пример 41. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, I став, т. 223–225:



Графичка ознака ' се у периоду класицизма сматрала и артикулативним, али и акцентуалним знаком, због чега извођачи наилазе на још један проблем и то не само у Бетовеновом стваралаштву. Кванц је појаснио да, уколико се на овај начин обележи група нота, оне ће трајати половину своје вредности, док код питања једне ноте коју прати низ нота краћег трајања ту ноту траба акцентовати уз притисак гудала (Браун 1999, 214). Бетовен је тежио да ' придружи појединим, светлим више акцентованим тоновима (Њумен 1988, 144).

С обзиром на различито тумачење ове индикације, њен практични смисао се морао одредити из музичког контекста дела. Уколико је у питању скок на дугој нотној вредности, онда је логично да то неће значити употребу стаката, већ акцента. Њихова поставка на превезаним нотним вредностима или акордима, такође. Међутим, када су у питању интервалски скокови који су означени овом ознаком, то се може тумачити као стакато. У *Bärenreiter-Verlag* издању соната за клавир и виолончело, уређеном од стране Дел Мара, коришћене су само вертикалне црте.

5.4. Портато и тенуто

Пракса обележавања портато артикулације, такође, дуго времена није била доследна. Коришћење тачкица и цртица под луком је могло да зависи од тога да ли су композиције у којима се налазе намењене гудачким, дувачким или клавијатурним инструментима, па чак и од композитора који их је бележио. У

Трактату о основним принципима свирања на виолини, Леополд Моцарт указује на разлику коју је неопходно истаћи у извођењу оваквих типова артикулације. По њему, када су испод или изнад лука написане тачкице у зависности од висине ноте, то означава да ноте које су под једним луком не би требало свирати на једном потезу гудала, већ одвојене једна од друге благим притиском гудала на жицу (пример 42), док, ако уместо тачкица стоје цртице, гудало се подиже са жице за сваку ноту, тако да ноте под луком треба да буду одвојене, али на један потез, као у примеру 43 (Моцарт 1985, 45).

Пример 42. Део примера из *Трактата о основним принципима свирања на виолини* Леополда Моцарта (Моцарт 1985, 45.)

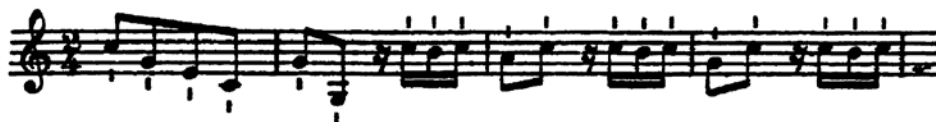


Пример 43. Део примера из *Трактата о основним принципима свирања на виолини* Леополда Моцарта (Моцарт 1985, 45.)



Последњи пример указује и на то да Леополд Моцарт сматра да се цртицом обележавају ноте које је потребно извести акцентовано (односно да цртица припада знаковима за акцентуацију), што потврђује још једним примером изнад којег даје ту врсту појашњења (пример 44) и таквог навођења се држи до краја *Трактата о основним принципима свирања на виолини*

Пример 44. Део примера из *Трактата о основним принципима свирања на виолини* Леополда Моцарта (Моцарт 1985, 45.)



Међутим, почетком 19. века, у пијанистичкој методици, значење тачака под луком се карактерисало као портато, те је Жан Луј Адам (Jean-Louis Adam, 1758–1848),

1802. године у приручнику *Méthode de piano du Conservatoire rédigée*³¹ појаснио да је приликом извођења ове врсте артикулације, неопходно издржати три четвртине трајања ноте (Браун 1999, 246). За разлику од својих претходника, Бетовен је за портато, за све инструменте, користио тачкице. Без обзира на то што тачкице указују на одвајање једне од друге ноте, њихова оштрина зависи од музичког карактера дела.

Значај који је разноврсна артикулација имала за Бетовена доказује писмо које је композитор упутио Хертелу око 1. августа 1809. године у коме тражи да се она исправи са стакато извођења на портато у деоници виолончела Сонате у А дуру. Разлика у дужини коју портато има у односу на друге типове артикулације је у то време била од суштинског значаја (пример 45).

Пример 45. Део Бетовеновог писма упућеног Хертелу, око 1. 8. 1809, односи се на партитуру: Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавира и виолончело* оп. 69 у А дуру, II став, *adagio cantabile* т. 5 (Фишман 2013, 382)



Разлика у извођењу tenuto артикулације у односу на легато или non legato је представљала значајну ставку у извођачком стилу овог периода, који је ценио јасноћу и суптилност изговора. Овако означена, дужина нота је морала бити издржана своју пуну нотну вредност (Розенблум 1991, 149). У Бетовеновом стваралаштву tenuto је у партитури означен текстуалном напоменом изнад нота на које се односи, као подсетник на њихово трајање (погледати пример 26). Већ у другој Сонати наилазимо на примену ознаке *tenuto*³² на самом почетку првог става, на акордима у другом такту, који се надовезују на пунктирану фигуру. Међутим ова ознака је, из неког разлога на крају другог двотакта изостала у већини редакција, иако се код извођача она подразумева.

³¹ *Méthode de piano du Conservatoire rédigée* (фр.) *Писана метода за клавира Конзерваторијума* (прев. Ј. Р.)

³² Поменута индикација *tenuto* се у контексту првог става Сонате у ге молу не сматра артикулативним знаком, као што је то уобичајено, већ средством за постизање флексибилности темпа.

Поред наведених типова артикулације, у извођачкој пракси још од периода барока, користио се концепт продуженог тона, који је подразумевао благо задржавање појединих тонова (у односу на дужину њиховог трајања), ради истицања мелодијске нити или мотивских елемената између других нота у оквиру пасажа. Примена овог концепта је подразумевала да су све или скоро све ноте пасажног одсека идентичних нотних вредности, у оквиру којих се благим наглашавањем појединих тонова ствара полифонија истицањем скривене мелодијске линије (Розенблум 1991, 155). Овај концепт се у периоду класицизма нарочито примењивао на албертински бас, разложене акорде, октаве.

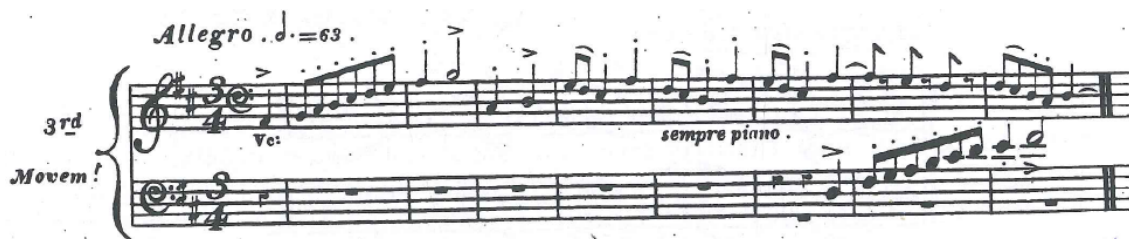
Од композитора периода класицизма се није очекивало детаљно уношење индикација за жељену артикулацију. Врло често је била довољна ознака *simile* или *sempre*. Ипак, Бетовен је тежио обележавању сваке, чак и најмање промене (Нојман 1988, 122). Међутим, и у његовим партитурама се наилази на недостатак индикација, због чега Нојман сматра да поред претходно наведених потешкоћа у извођењу класичарске артикулације, постоје још две: нелогичност тумачења одређених знакова и њихова одсутност на појединим местима (Нојман 1988, 122). Најјаснији пример за ово је тема фуге Сонате у Де дуру. У првом провођењу теме, које је поверено виолончелу, у 4. и 5. такту је назначена артикулација две повезане осмине и додати клинови за стакато за наредне две четвртине у такту, док исто није примењено на деоницу клавира у 15. такту (пример 46). Могло би да се помисли да је у питању грешка композитора или чак издавача, да се принцип оваквог обележавања није наставио у току става. Тактови број 20 и 21 у деоници клавира садрже ознаке за стакато, док тактови 26 и 27 не. Важно је напоменути да је артикулација теме у деоници виолончела у току става непромењена, док је артикулација деонице клавира прилагођена заједничком музичком склопу. Иако се неретко наилази на недоследно спроведену артикулацију, не препоручује се измена ауторског текста, јер би то довело до низа исправки не само у овом ставу, већ и у другим сонатама, а није могуће увек утврдити да ли је до грешака дошло случајно или је тако замишљено.

Пример 46. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, III став, т. 1–16:

Недостаци артикулативних индикација су видљиви у целокупном Бетовеновом стваралаштву, што наводи на помисао да постоји још један разлог за то, а то је композиторово накнадно редуковање нотног текста, услед ког је, могуће, заборавио да исправке примени на свим потребним местима.

Занимљив је Чернијев предлог артикулације за финале Сонате у Де дуру. Иако је мишљења да је извођење овог става тешко, да би се добила јасноћа у звуку предлаже стакато артикулацију на свим местима на којим није указано другачије, што се коси са ауторским индикацијама. У данашњој извођачкој пракси овакав вид артикулације није редак (пример 47).

Пример 47. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, III став, т. 4–12, (Черни 1839, 80):



У корелацији са осталим интерпретативним елементима, у обликовању музичких идеја, артикулација има велику улогу. Након подробне анализе њене примене у периоду класицизма, у годинама које следе, упркос детаљном уношењу различитих индикација у нотни текст, она наставља да се произвољно тумачи, док је све популарнија романтичарска уређивачка стратегија. Без обзира на све измене, Бетовен је остао веран традиционалном обележавању артикулације, држећи се тога до краја живота. Међутим, како би осигурао да његова дела неће бити слободно изведена, трудио се да што детаљније у целој партитури, обележи своје интенције.

6. ТЕМПО У БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО

6.1. Осврт на третман временске организације до и у класичном периоду

Питање третмана темпа, као једног од кључних, али и најфлексибилнијих чинилаца интерпретације музичког дела је можда и најважније за њен концепт. Значај овог чиниоца подвлачи и објашњава Розенблум, наводећи да темпо утиче на све остале чиниоце интерпретације: динамику, туше, артикулацију, педализацију, реализацију украса, на повезивање свих ових детаља у једну целину, и у резултату и на ефекат који слушалац перципира током извођења (Розенблум 1991, 305). Однос према овом чиниоцу извођаштва понајвише указује на различитост пракси у двадесетом веку, јер се показало да су кроз време композитори, музиколози и извођачи различито тумачили темпо музике ранијих епоха. Такође, више фактора се одувек рефлектовало на различитост одабира темпа: особине инструмената, простора у којима се музика изводила и сензибилитет извођача. Концепт интерпретације који примењује покрет историјски информисаног извођаштва се, како је већ наглашено у ранијим поглављима, умногоме разликује од других извођачких покрета. Његов главни циљ је откривање интенције композитора и формирање интерпретације само на основу правилно протумачених аутентичних ознака у нотном запису, а не на основу других, спољних фактора. У вези са избором темпа (као једним од чинилаца интерпретације), узимају се у обзир историјски контекст настанка дела и специфичности композиционог и извођачког стила самог композитора. Долмеч сматра да је „интелигентни музичар” у стању да разоткрије прави темпо музичког дела, уколико му је тај стил довољно близак, што значи да поседује довољно знања о карактеристикама инструмента за који је оно написано (Долмеч 1915, 27). Међутим, управо услед утицаја различитих спољних фактора, као и услед прогресивног развоја инструмената, данашња перцепција Бетовенових ознака за темпо се веома променила. Живећи у периоду смене музичких стилова, и успешно спајајући тековине претходника са сопственим иновацијама, темпо је био и остао суштински део његове музичке идеје. Зато поуздан приступ одређивању композиторових аспирација у погледу темпа захтева студиозно истраживање

извора који нам указују на Бетовенове намере у овом погледу, у сваком од његова три стваралачка периода: раном, средњем и позном.

Од епохе барока улази у употребу група термина под називом *tempi ordinari*, који у прво време служе да дају смернице о карактеру, а касније, од средине 18. века и о брзини композиције. До двојаког тумачења ознака за темпо је долазило приликом превођења са италијанског језика који је у музичкој терминологији још увек био у употреби, а тај превод никако није могао бити једнозначан, па су тако ове ознаке у исто време означавале и брзину и карактер.³³ Већ је постало јасно да за барок карактеристична слобода избора темпа више није била прикладна за класични стил у коме се тежило прецизнијем означавању свих елемената интерпретације. Поред тога, интерпретатор је имао знатну аутономију при одабиру брзине извођења дела све до открића метронома 1813. године,³⁴ јер пре тога она није могла прецизно да се измери. Овакав вид праксе, давања двозначних упутстава и пружања великог броја интерпретативних могућности извођачима, који су композитори вековима користили, поприлично се ослањао на индивидуално тумачење интерпретатора и на крају је резултирао суштински различитим извођењима једног истог дела.

Велики број композиција из раног стваралачког периода Бетовена, као што је то био случај и у делима његових савременика, садржи само основна упутства за темпо, која већ у том периоду нису била адекватна и довољна. Поред тога што свака категорија није била строго одређена, додатну забуну, која је наводила на даље размишљање и дискусију, унеле су њима придодавене речи које су им мењале

³³ У трактату *Уметност свирања на клавесну* Франсоа Купрен (François Couperin, 1668–1733) написао је: „По мени, у нашем начину писања музике постоје недостаци који се везују за манир писања нашег језика. То јест, ми пишемо другачије но што изводимо, а што доводи до тога да странци изводе нашу музику мање добро него ми њихову. Супротно, италијани пишу своју музику управо у нотним вредностима у којима су је замислили. На пример, ми пунктирамо више узастопних осмина у кретању по суседним ступњевима, а ипак их пишемо као једнаке... будући да нисмо смислили ознаке за саопштавање наших нарочитих идеја, покушавамо то надоместити бележењем одређених речи на почетку комада, као нежно (*Tendrement*), живо (*Vivement*) и друго, отприлике како бисмо хтели да их други чују. Желим да се неко потруди да нас преведе - на користи странцима, - и нека би им тако пружио средства да суде о изврности наше инструменталне музике” (Купрен 2014, 26).

³⁴ Патент Јохана Непомука Мелцела (Johann Nepomuk Mälzel, 1772–1838) познат најпре под називом хронометар. Иако је направа осмишљена неколико година раније, тек након 1815. године када је усавршен њен дизајн, додата јој је бројчана скала и промењено име у метроном, након чега је патентирана у више земаља Европе.

примарно значење, односно повећавале или смањивале њихову брзину (такозвани модификатори).³⁵ Међу првим модификаторима темпа који су коришћени су *moderato*, *assai* па чак и *molto*, *più*, *poco*, *ma non troppo*... Премда се до тада њихов дословни превод сматрао довољним приликом тумачења и примењивања, свакако је долазило до недоумица. На пример, упркос томе што се термин *assai* са италијанског језика може превести као „врло” или „довољно”, или термин *ma non troppo* као „али не превише”, када се употребе заједно са термином *allegro*, они не могу да дају тачно упутство колико је то „врло брзо”, „довољно брзо” или „брзо, али не превише”. Термин *poco* је у зависности од термина уз који стоји мењао своју одредницу, уз *andante* би означавао спорији темпо, а уз *adagio* нешто покретљивији. Употреба ознаке *molto* заједно са *allegro* не означава прецизно колико модификатор *molto* утиче на већ означену брзину. На овакве забуне наилазимо чак и у другом ставу Сонате за клавир и виолончело оп. 69 где је написана ознака *allegro molto*, док је у првом, ознака *allegro ma non tanto*. Колико је у овом случају „врло брзо” или „не превише брзо”?

6.2. Бетовенова тумачења индикација за темпо

С обзиром на то да је Бетовен, за разлику од својих претходника, био детаљнији у уношењу интерпретативних знакова у нотни текст, проводио је доста времена настојећи да прецизира темпа унутар сваке категорије и недвосмислено информише извођаче о својој намери када су брзина и карактер дела у питању. Потреба за детаљним објашњењем своје композиторске интенције га је довела чак до употребе опширних индикација, што се може видети на примерима првог става Сонате за клавир и виолончело оп. 5 бр. 2 (*Allegro molto più tosto presto*) и другог

³⁵ Кох наводи да брзина за *allegro* може бити приметно различита, чак до највишег степена (*prestissimo*), јер се он ближе одређује делимично из врсте такта, а делимично и из самог садржаја дела. Степен брзине му могу одређивати додатни епитети (*allegro ma non tanto*, *allegro di molto*) (Кох 1802, 130–131).

Оваквог става је био и Турк постављајући питање колико је брз темпо *allegro assai* и тврдећи да чак и брзина *allegro* зависи од дужине трајања нота од којих се састоји. Ако је *allegro* пасаж испреплетан од шеснаестина, свакако ће бити спорији од истог тог пасажа од осмина. *Allegro* написан за црквену музику, кантате, трија и квартете је обавезно умеренији од *allegro* у симфонијама, дивертиментима и тако даље (Турк 1982, 107).

става Сонате за клавир и виолончело оп. 102 бр. 2 (*Adagio con molto sentimento d'affetto*). Најдужа појашњења жељеног темпа у свом стваралаштву је искористио у другом ставу Коралне фантазије оп. 80: *Allegretto ma non troppo quasi andante con moto* и првом ставу Мисе у Це дуру (Kyrie): *Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo*. У једном тренутку, око 1809. године, када је његова визија захтевала прецизније означавање замисли, почео је да уноси ознаке за темпо и карактер на матерњем, немачком језику.³⁶ Тиме је удахнуо свежину и снажнији, субјективнији смисао својим делима. Ово се односи на свега неколицину композиција: циклус песама *An die ferne Geliebte* оп. 98,³⁷ као и сонате за клавир оп. 90, 109. и 110, док је немачке и италијанске термине заједно користио у сонатама за клавир оп. 81а и 101. Након тога се вратио коришћењу италијанских термина.

Једна од првих ознака које су биле придодаване ознакама за темпо, а односиле су се само на карактер је била *cantabile* (певљиво, распевано). Бетовен ју је искористио у Сонати оп. 69, додајући је ознаци *adagio*, док је ознаке *sostenuto* (суздржано) и *espressivo* (изражајно) објединио и искористио у првом ставу Сонате оп. 5 бр. 2. Још једна широко примењивана ознака је била *con sentimento* (осећајно), која ближе објашњава други став Сонате оп. 102 бр. 2. Као чисто карактерна ознака, *cantabile* је коришћена у Сонати оп. 102 бр. 1, у којој је појава прве теме поверена деоници виолончела уз напомену *dolce cantabile*, али уз придодато *teneramente* (нежно). Ово је још један доказ колику је важност композитор придавао начину на који ће се његова дела изводити.

Од појаве првог метронома Бетовену се коначно указала могућност да забележи прецизне брзине које је желео у својим композицијама, па је од тог тренутка, све до краја свог живота, придавао велики значај метрономским ознакама. С обзиром на то да је тежио постављању експлицитних ознака (и преиспитивао да ли је у томе успео), дешавало се да је неке бројчане ознаке у

³⁶ Поред заједничких појашњења у погледу темпа извођења на два језика на пример: *andante espressivo-In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck* (у ходајућем покрету, али са пуно израза/корачајућим покретом и веома изражајно), у Сонати за клавир оп. 81а, уноси најпре наслов за Сонату на француском језику: *Les Adieux* (збогом/опроштај), а затим за сваки став појединачно на немачком: *Das Lebewohl* (збогом), *Abwesenheit* (одсуство), *Das Wiedersehen* (поновно виђење/повратак), чиме ближе појашњава њихов карактер и чини их програмским.

³⁷ Бетовен је давао широка појашњења за извођење овог опуса: *Ziemlich langsam und mit Ausdruck* (поприлично споро, са изразом или изражајно); *Ein wenig geschwinde* (помало брзо) заједно са *Poco Allegretto*; *Nicht zu geschwinde, angenehm und mit viel Empfindung* (не пребрзо, пријатно и са пуно осећања).

каснијим издањима и ревидирао. Та његова преиспитивања су га доводила не само до промена темпа, већ и до промена ознака за такт одређених дела. Велику помоћ извођачима и музиколозима у разумевању композиторских намера у вези са темпом представља деведесет метрономских ознака, издатих од стране аутора, за свих девет симфонија, једанаест гудачких квартета (оп. 18, оп. 59, оп. 74, оп. 95), Сонату за клавир оп. 106 и Септет оп. 20. Наиме, *Allgemeine musikalische Zeitung*, немачки часопис из Лајпцига је 17. децембра 1817. године објавио таблицу *Темпа свих ставова симфонија Бетовена, са ауторским ознакама по метроному Мелцела*, док је издавачка кућа З. Штајнера учинила исто за једанаест гудачких квартета, а издавачка кућа Шот у Мајнцу за Сонату за клавир оп. 106. Сва та дела су заједно са Септетом објављена у Бетовеновим сабраним делима *Ludwig van Beethoven, Werke, Serie I, №№1-9* (Фишман 2007, 211). Занимљиво је, да је композитор једино у партитуру Девете симфоније унео жељене метрономске ознаке у време када је компоновао, док је за остале композиције то учинио ретроактивно.

Неке од ових ознака ипак нису логичне (на пример *allegro* из *Hammerklavier* сонате оп. 106, који је Бетовен означио са $\downarrow = 138$, што је пребрзо), па се може претпоставити да је до њих дошло или зато што је Бетовен крајем свог живота поседовао метроном који није најбоље функционисао или због нечитљивог рукописа композитора из кога његови сарадници нису преписали тачне ауторове ознаке или је једноставно долазило до грешака приликом штампања нотног текста. Последњи навод се сасвим сигурно може потврдити, јер се у текстовима Бетовенових писама упућеним различитим извођачима налазе молбе и захтеви за измену грешака у партитурама. Бетовен је због свог здравственог стања, лошег слуха и слабог вида, зависио од многих људи из свог окружења, па је разумљиво зашто је до таквих грешака долазило.

Пет грандиозних соната за клавир и виолончело настало је у периоду од 1796. до 1815. године, када композитору метроном није био доступан, због чега у партитурама нису унете жељене метрономске ознаке, а касније се овим сонатама није враћао. Из тог разлога је потребно установити еталон композиторских вредности темпа и применити га у овим сонатама.

Бавећи се проучавањем питања интерпретације Бетовеновог стваралаштва, музиколог и пијаниста Натан Фишман (Натан Львович Фишман, 1909–1986) је

компаративном методом метрономских ознака композиторових симфонија дошао до закључка да се брзина ставова у оквиру различитих категорија преклапа. Тако је на пример, опсег за *adagio* од 20 до 69, *andante* од 38 до 84, *allegro* од 88 до 348 и за *presto* 184 до 396 (рачунајући једну четвртину као јединицу бројања), што показује да одређивање брзине извођења само на основу ознака за темпо није довољно и да велики утицај има ритмичка основа (Фишман 2007, 212).

Из обимног спектра литературе којој данас можемо приступити, познато нам је који су трактати били доступни Бетовену и на чије теорије се ослањао приликом компоновања, па чак и када је одабир темпа у питању. У његовој библиотеци су након његове смрти пронађени огледи, између осталих, Карла Филипа Емануела Баха и Јохана Филипа Кирнбергера (Johann Phillip Kirnberger, 1721–1783), који су садржали обимне дискусије о овој теми, па се може сматрати, поред тога што је Бетовен са њима био упознат, да је исте принципе и користио. Већина ових трактата указује на то, да је још из епохе ренесансе потекла пракса детерминације система мерења одговарајуће брзине комбинацијом неколико фактора: дужине трајања нота, ознаке за такт и индикације темпа. Пре њих, Јоаким Кванц је средином 18. века проценио да се та брзина везује за брзину људског пулса, односно 80 откуцаја у минути (ово се односи на половину ноте у *alla breve* такту, односно на четвртину ноте у такту **C**, итд.). По томе се може приметити да су у другој половини 18. века темпа била знатно бржа него што су то данас (Бадур-Шкода 1962, 27–28). Тек након дефинисања брзине музичког тока уз помоћ ових основних музичких карактеристика, могло се приступити разматрању других елемената и формирању концепције извођења. Тумачење темпа, на овакав начин, могло је бити нејасно, јер је потребна права вештина да, пре свега, композитор пронађе прикладну комбинацију свих ових фактора, а онда да се она јасно протумачи од стране извођача. Такође, везивање брзине извођења у односу на брзину људског пулса је још један показатељ да је темпо у то време схватан као индивидуална ствар, будући да немају сви људи исту брзину пулса у сваком тренутку.

У 20. веку су се искристалисале додатне могућности за разумевање претпостављеног темпа, а које се тичу разматрања и компарације метрономских ознака Бетовенових композиција сличних карактеристика, које је композитор

лично унео у партитуру. Такође, и метода, која подразумева консултацију метрономских инструкција композиторових савременика, али само оних који пружају веродостојне информације о Бетовеновом композиторском и извођачком стилу. У случају Бетовенових соната за клавир и виолончело то су Карл Черни и Игњац Мошелес (Isaac Ignaz Moscheles, 1794–1870), композитори и извођачи, који су имали прилику да слушају Бетовена лично како изводи своја дела и да дискутују са њим о интерпретативној проблематици.³⁸ Под претпоставком да се метрономска брзина и данас тумачи као у 19. веку, а ослањајући се на трактате других, Бетовену претходећих и савремених композитора, применом свих ових метода можемо прецизније одредити његове интенције за брзину извођења соната за клавир и виолончело.

С обзиром на то да је код Бетовена ритмичка структура имала веома значајну улогу у конструкцији самог дела и у одређивању њене брзине, нарочито до 1815. године, потребно је пре свега обратити пажњу на аспекте који су имали утицај на одређивање укупног темпа (дужина трајања ноте, ознака за такт и ознака темпа). Различите комбинације ових параметара давале су другачија тумачења темпа, јер је свака ознака за такт у комбинацији са карактеристичном нотном вредношћу имала већ утврђени покрет и начин, односно брзину извођења. Ознака за такт у овоме игра велику улогу, јер нам помаже да дефинишемо пулс дела. Као пример се може навести разлика темпа *allegro* у тактовима $\frac{4}{4}$ и \mathcal{C} , или *presto* у тактовима $\frac{4}{4}$ и \mathcal{C} . Најдуже нотне вредности користиле су се тамо где се желело сугерисати свирање са тежином и задржавањем. Аналогно томе, лакоћа извођења и живост темпа су расле заједно са смањењем јединице бројања. Ознака *alla breve* има најочигледнију везу са овим пропорцијама из прошлости, јер половина ноте у том такту има исту брзину као четвртина ноте у такту $\frac{4}{4}$ и тако даље. Ако је јединица бројања разложена на веома кратке нотне вредности то је онда узроковало одабир споријег темпа (Розенблум 1991, 306–307). У том контексту, према истраживању Брауна, приликом компарације два става симфоније Бетовена (првог става оп. 67 и четвртог става оп. 92) која имају исту ознаку за такт – $\frac{2}{4}$ и исту ознаку за темпо – *allegro con*

³⁸ Нажалост, истраживања о композиторовом животу и стваралаштву су утврдила да су сведочења његовог секретара, пријатеља и првог биографа Антона Шиндлера (Anton Felix Schindler, 1795–1864), неаутентична, иако су се на њих вековима ослањали многи извођачи и музиколози, па се његова тумачења и мемоари неће узимати у обзир у овом раду.

brio, спорији ће бити онај став који је испуњен краћим нотним вредностима, па је тако, финале Седме симфоније које садржи шеснаестине композитор означио са $\text{♩} = 72$, а први став Пете симфоније, у којем су најситније вредности осмине, са $\text{♩} = 108$ (Браун 1999, 295).

Када су у питању накнадно додате метрономске ознаке већ поменутих Бетовенових савременика у његове партитуре, не може се са сигурношћу утврдити да ли су оне биле у потпуности усклађене са жељама аутора. Конкретно, у случају соната за клавир и виолончело, нема писаних трагова да су Черни или Мошелес дискутовали са самим аутором о њима,³⁹ али се може претпоставити да њихове индикације у извесној мери помажу утврђивању жељеног темпа за дела за које аутор то није учинио сам, због чега ће бити разматране даље.

³⁹ Постоје сведочења да су 18. фебруара 1816. године, Черни и аустријски виолончелиста Јозеф Линке (Joseph Linke 1783–1837) јавно извели обе Бетовенове Сонате за клавир и виолончело оп. 102 (Фишман 2013, 368).

6.3. Темпо у Сонатама за клавир и виолончело

Табела 2. Шематски приказ ознака за темпо пет соната за клавир и виолончело

Соната оп. 5 бр. 1, Еф дур		
<i>Adagio sostenuto</i> ¾	<i>– Allegro</i> C	<i>(Adagio – Presto – Tempo I)</i> C C C C
		Rondo: <i>Allegro vivace</i> 6/8
Соната оп. 5 бр. 2, ге мол		
<i>Adagio sostenuto e espressivo</i> C		<i>– Allegro molto più tosto presto</i>
		Rondo: <i>Allegro</i> 2/4
Соната оп. 69, А дур		
<i>Allegro ma non tanto</i> C	Scherzo: <i>Allegro molto</i> ¾	<i>Adagio cantabile – Allegro vivace</i> 2/4 C
Соната оп. 102 бр. 1, Це дур		
<i>Andante</i> C	<i>– Allegro vivace</i> ¾	<i>Adagio – Tempo d'Andante – Allegro vivace</i> C 6/8 2/4
Соната оп. 102 бр. 2, Де дур		
<i>Allegro con brio</i> C	<i>Adagio con molto sentimento d'affetto</i> 2/4	<i>Allegro fugato</i> ¾

У табели бр. 2, дат је шематски приказ ознака за темпо за сваки став пет соната за клавир и виолончело, заједно са њиховим ознакама за такт. Оно што је непосредно уочљиво је то да је Бетовен све лагане одсеке и ставове означио са *adagio* (осим увода у први став и седмотактног проширења увода пред А одсек другог става – *Tempo d'Andante* четврте сонате), а брзе са *allegro* (осим претпоследњег одсека првог става прве сонате који је означен са *Presto* и ознаке *più tosto presto* за први став друге сонате), користећи се различитим ознакама за такт, као и додатним описним индикацијама.

6.3.1. Соната за клавир и виолончело оп. 5 бр. 1

Структурна замисао обе сонате оп. 5 је идентична. Оне представљају једну музичку целину, визију, симбиозу, која истовремено показује све њихове сличности, али и

разлике. Код обе сонате, у проширеној сонатној форми, ознакама за темпо *allegro* у првим ставовима претходе *adagio* уводи, али у различитом такту и са другачијом карактерном ознаком. Врло чест $\frac{3}{4}$ *adagio* у композиторовом опусу, управо се појављује у његовој првој Сонати за клавир и виолончело, уз ознаку *sostenuto*, што може навести извођаче да га интерпретирају још спорије него што је то композитор замислио. У тумачењу овог уводног одсека, код Бетовенових савременика се може уочити неслагање. Черни је брзину одредио са $\text{♩} = 88$,⁴⁰ а Мошелес $\text{♩} = 96$. Анализирајући композиторово стваралаштво које садржи ауторове метрономске ознаке, $\frac{3}{4}$, *adagio* ставове имају симфоније оп. 36 и оп. 60, Септет оп. 20 и Гудачки квартет оп. 18 бр. 2. Бројчани дијапазон ових ставова се креће од $\text{♩} = 72$ за Квартет и Септет до $\text{♩} = 84$ за симфоније, иако су свуда врло сличне нотне вредности (у свим овим ставовима преовлађују осмине и шеснаестине, баш као и у уводу Еф дур Сонате). Због тога се поставља питање да ли је могућност избора темпа за *adagio* Сонате у Еф дуру распон од 72 до 84 за осмину као јединицу бројања, или би требало веровати композиторовим савременицима који су дали предлог за нешто покретљивији темпо $\text{♩} = 88-96$? Врло занимљива чињеница је да је бројчана ознака дата за осмину као јединицу бројања, а не за четвртину, иако је такт $\frac{3}{4}$, због чега можемо закључити да је осмина јединица унутрашњег пулса при извођењу. С обзиром на то да је Черни напоменуо да је овај увод потребно изводити са озбиљним изразом, у строгом времену (Черни 1970, 76), то мора да се односило и на прецизно издржавање свих пауза и извођења свих пунктираних нота, на које је лакше обратити пажњу ако је јединица бројања осмина. Важност ових пауза се огледа и у томе што је њима композитор највероватније покушао да подвуче смисао сваке фразе, задржавајући нас у просторима тишине (Москович и Тод 2017, 54). Међутим, ознака *adagio* не мора увек да значи спор темпо, то ће увек да зависи од метра и хармонског ритма. Осим тога, покретљивији темпо би нарушио утисак

⁴⁰ За податке наведене у виду метрономских ознака у овом поглављу, консултовани су следећи извори: књига К. Чернија *On the proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano*; књига С. Розенблум *Performance Practices in Classic Piano Music*; партитура *Beethoven's Works. Complete Edition* (редакција И. Мошелеса); књига К. Брауна *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*; док. дисертација М. Нурдина *Beethoven's Tempo Indications* и музички часопис *Allgemeine musikalische Zeitung* 19. Детаљне информације о изворима погледати у списку коришћене литературе.

затезања на који упућује карактерна ознака *sostenuto* и додао немир у тридесетдвојкама и шездесетчетворкама које се повремено појављују и које је композитор искористио за привидно, импровизациону, виртуозну каденцу у деоници клавира. Постићи да моменти тишине потрају („одзвуче”) могуће је само у темпу чија је вредност негде између композиторовог уобичајеног опсега и онога што су убележили и његови савременици, дакле ♩ = 84-88.⁴¹

Није ни мало изненађујуће да први ставови соната оп. 5 (Еф дур и ге мол) носе идентичну ознаку за темпо. Као што је већ напоменуто, у сонатама за клавир и виолончело, Бетовен се у свим бржим ставовима користио различитим варијантама темпа *allegro*, које је најчешћа ознака за темпо у његовом стваралаштву. *Allegro* Сонате у Еф дуру замишљен је као потпуни контраст уводном делу, разигран, хумористичан, у коме водећу улогу у дијалогу два инструмента има клавир. Написан је у такту **C**, без додатне помоћне одреднице. Разматрајући остала дела у којима постоје ставови означени само са *allegro*, који имају метрономске ознаке које потичу од Бетовена лично, наилазимо само на последње ставове две симфоније (оп. 68 и оп. 67) и последњи став Гудачког квартета оп. 74. У сва три поменута става, као и Сонати у Еф дуру, преовлађују осмине и шеснаестине, а бројчана разлика метрономских ознака које носе је мала. Финале Симфоније оп. 68 са ♩ = 160, а финале Симфоније оп. 67 и Квартета ♩ = 168. У погледу првог става Сонате за клавир и виолончело и Черни и Мошелес су се сложили да брзина извођења ипак буде ♩ = 160. Када се све ово узме у обзир, може се сматрати легитимним да се први став Сонате за клавир и виолончело у Еф дуру изводи у интервалу од 160 до 168 за четвртину као јединицу бројања. Кода првог става је веома необична и састоји се из четири одсека различитог темпа, од којих су први и последњи у *tempo primo (allegro)*, док се између њих налазе контрастни *adagio* (благо подсећање на уводни одсек Сонате) и *presto*. Темпо *adagio* у такту **C** налазимо у овим сонатама три пута: у Сонати оп. 5 бр. 1, Сонати оп. 5 бр. 2 и у Сонати оп. 102 бр 1. За разлику од осталих соната, где је са *adagio* означен цели став или једна већа целина, Соната у Еф дуру садржи само кратку, шестотактну

⁴¹ Елемент тишине који композитор користи и у уводном одсеку првог става ге мол Сонате је пре њега користио и Хајдн у свом стваралаштву у клавирским сонатама и симфонијама. (Москович и Тод 2017, 58).

adagio епизоду која претходи *presto* одсеку првог става и за коју је само Мошелес дао предлог за брзину ♩ = 80, што је знатно спорије од предложеног са његове стране темпа за *adagio sostenuto* на почетку Сонате. Темпо дела коде првог става од осамнаест тактова, који је Бетовен означио са *presto*, такође је бројчано одредио само Мошелес са ♩ = 96. Овакав поступак Мошелеса готово да не налази утемељење ни у једној ознаци коју је аутор дао својим композицијама, нити у осталим ознакама које су он или Черни поставили Бетовеновим делима. Брзина од 96 није дата ни за један *presto*, *più presto* или *prestissimo* у Бетовеновом стваралаштву. Од седам композиција са овом индикацијом, ни једна се не састоји претежно од осмина (триола) као што је то случај у Сонати у Еф дуру, а њихова сугерисана брзина се креће од 112 до 132 за половину и од 84 до 112 за целу ноту. Једини став који је написан у истом такту и у триолном покрету је четврти став Сонате за клавир оп. 2 бр. 1, који је означен са *prestissimo*. У оба своја издања, Мошелес га је означио са ♩ = 112, што појашњава зашто је за *presto* дат нешто спорији темпо. Черни је за овај став (оп. 2 бр. 1) у првом издању дао темпо ♩ = 104, док је у другом издању предложио ♩ = 108. С обзиром на необичну структуру коде (њен други, трећи и четврти део: *adagio-presto-tempo primo*) у којој се у ову *presto* епизоду улази из *adagio* одсека, а трилером прелази у *tempo primo* завршницу, она необично подсећа на исписану виртуозну, концертну каденцу, поступак који је Бетовен често користио у свом стваралаштву.

Други став Сонате оп. 5 бр. 1, замишљен у форми сонатног ронда, означен је са *allegro vivace* у такту $\frac{6}{8}$. Недвосмислено тумачење индикација за темпо, добијало се и додавањем описне ознаке за карактер, чиме је значење *allegro*, нарочито код Бетовена, коначно ограничено само на брзину извођења (умерено брзо). Наведено се може приметити и у примени термина *vivace*, који је у то време био вишезначно коришћен. Занемарујући његову улогу индикације брзине, Бетовен га је додавао ознаци *allegro*, како би једна указивала на брзину, а друга на карактер дате композиције. Ово је вишеструка појава у сонатама за клавир и виолончело оп. 5 бр. 1, оп. 69 и оп. 102 бр. 1. Идентичне ознаке, Бетовен је искористио и у другом делу Кантате *Glückliche Fahrt* оп. 112, коме је при ревизији одредио темпо ♩ = 138. Узимајући у обзир да су преовлађујуће нотне вредности у финалу Прве сонате, осмине и шеснаестине, предложени темпо Бетовенових савременика ♩ = 104-108

се чини логичан у односу на темпо кантате, у којој преовлађују осминске нотне вредности (што краће нотне вредности, спорији темпо).

6.3.2. Соната за клавир и виолончело оп. 5 бр. 2

У другој сонати из опуса 5, композитор је задржао исту двоставачну структуру као и у првој сонати, у којој први став почиње широким, сонорним *adagio* уводом, коме је још додата и ознака *sostenuto*. Ова соната као да показује другу страну композитора, у односу на прву. Прва соната алудира на отвореност (екстрвертност), док садржај друге управо супротно, циља на затвореност (интровертност), на дубоке емоције, меланхолију, трагедију, са мало утехе у другој теми и подсећа на чембалистичка дела из 18. века. Премда ове сонате припадају раној фази Бетовеновог стваралаштва, оне већ приметно наговештавају неке касније поступке композитора. На пример, иако је додавање опширних одредница за карактер још увек била реткост у Бетовеновом раном стваралаштву, занимљиво је да у Сонати у ге молу наилазимо на њихову честу употребу. Ознака за темпо *adagio sostenuto* је допуњена додатком *e espressivo* чиме композитор подвлачи уздржан, али и изражајан карактер почетка. Интересантно је, међутим, да у такође двоставачној, четвртој, Це дур сонати *adagio* није допуњен додатним ознакама. Око темпа уводног дела Сонате у ге молу, Бетовенови савременици поново немају исто мишљење, док су се у вези са темпом *allegro* дела првог става сложили, као што је то био случај и са првом сонатом. *Adagio sostenuto* Сонате у ге молу Черни је означио са $\text{♩} = 50$, а Мошелес са $\text{♩} = 42$. Бетовен је оставио иза себе метрономске ознаке за мали број ставова са ознаком *adagio* у такту C (први став Прве симфоније оп. 21, трећи став Девете симфоније оп. 125 и други став Гудачког квартета оп. 59 бр. 2) и ни један од њих није без помоћне одреднице. У питању су увек *adagio molto* или *adagio molto e cantabile*. Иако модификатор *molto* не одређује тачно колико се већ одређени темпо *adagio* мења, свакако у овом контексту, и буквалним преводом, спознајемо да је то веома спор темпо. У случају Сонате у ге молу, *sostenuto*, иако не предвиђа додатно успоравање, свакако циља на продубљивање његовог карактера који је тежак, мрачан, трагичан, суморан. Ниједан од поменутих ставова, као ни ставови осталих Бетовенових композиција којима су његови савременици

придодали метрономске ознаке, се не састоји претежно од шеснаестина, као што је то случај са Сонатом у ге молу. Увек су у питању дуже нотне вредности или комбинација дужих и краћих, због чега је тешко направити компарацију овом методом. Ако се узме у обзир дотадашња пракса да се дела са краћим нотним вредностима свирају спорије од оних са дужим, онда није јасно зашто је Черни дао бржи темпо за *adagio* Сонате у ге молу у којој преовлађују краће нотне вредности у односу на *adagio* из Сонате у Еф дуру. Код Мошелеса се јасно види примена ове праксе у одређивању брзине уводних делова, иако је предложени темпо за прву сонату прилично брз. Остаје упитно зашто је шестотактна *adagio* епизода у првом ставу прве сонате, која је означена само са *adagio* и која обилује дужим нотним вредностима (осминама) добила најспорији темпо у односу на оба *adagio sostenuto*.

Модификатор темпа *sostenuto*, сматран је одредницом уздржаног карактера, али често је био у употреби и као ознака за спор темпо, који је врло ретко стајао сам.⁴² У Бетовеновом стваралаштву обично му је придодавана одредница *rosso*, као на пример у првом ставу Седме симфоније који је једини став ове врсте који носи метрономску ознаку од стране композитора. Први став Седме симфоније је у такту **C**, као и први став Сонате за клавир и виолончело у ге молу. У симфонији преовлађују половине и четвртине. Прилично је тешко одредити границу између темпа *adagio* и *adagio sostenuto*, како су обележени почеци првих ставова обе сонате оп. 5. С обзиром на обиље пунктираних нота у *adagio sostenuto* у Сонати у ге молу, Бетовен је могао на почетку да стави и ознаку *grave*. То не би успорило задати темпо, већ би пунктираним шеснаестинама додало строги, узвишен и достојанствени карактер.⁴³ Темпо би свакако требало да буде и довољно спор, како би акорди означени са *fp* успели да одзвуче до *p*.

Мада су обе сонате писане у исто време, у Сонати у ге молу се види очигледан развој у композиторовом мишљењу. Он се огледа, поред осталог, и у начину на који је означен темпо првог става, у коме је, насупротив дотадашњој

⁴² Једина композиција која садржи само ову ознаку је последња од три ране клавирске сонате написане у периоду од 1782. и 1783. године – WoO 47, Де дур, док почетак Увертире из опере *Егмонт* оп. 84 има ознаку *Sostenuto, ma non tanto*, пре *allegro* одсека.

⁴³ Још од 17. века примена пунктираног ритма се сматрала узвишеним, краљевским музичким стилем. Њеном имплементацијом у уводне одсеке соната оп. 5, Бетовен даје посету краљевској породици Пруског монарха, која је била присутна на премијери (Москович и Тод 2017, 32–33).

традицији, уобичајена ознака *allegro* проширена са *molto più tosto presto*,⁴⁴ чиме је став добио на монументалности. Међутим, комбинација две ознаке за брз темпо уз модификатор *molto*, свакако може да доведе извођача у забуну. Као што је раније наведено, модификатор *molto* не може прецизно да одреди колико је задати темпо бржи или спорији, али следеће ознаке ближе указују да ће ово бити најбржи *allegro*, на граници са *presto*. Написан је у такту $\frac{3}{4}$, а у списку композиција са ауторовим метрономским ознакама се не сусрећу друга дела у овом такту и са оваквом ознаком. Од сличних се налазе једино *allegro*, *allegro molto* и *allegro molto e vivace*. Њихове границе су $\text{♩} = 52-108$ за *allegro*, $\text{♩} = 108$ за *allegro molto* и $\text{♩} = 100-126$, док су овај став, Бетовенови савременици означили са $\text{♩} = 84$. Упоредјујући предлоге Чернија и Мошелеса са бројкама које је аутор дао својим делима (узимајући у обзир исте нотне вредности), долазимо до увида да је, од стране савременика предложени темпо за *allegro* Сонате за клавир и виолончело са својом ознаком *molto più tosto presto* спорији од свих осталих: трећих ставова Четврте симфоније $\text{♩} = 88$ (*un poco meno allegro*), Пете симфоније $\text{♩} = 96$ (*allegro*), Гудачког квартета оп. 18 бр. 3 (*allegro*), $\text{♩} = 100$, Гудачког квартета оп. 18 бр. 1 $\text{♩} = 108$ (*allegro molto*). Могуће је да је предложени темпо друге сонате намерно нешто спорији, због почетне динамике и артикулације које је композитор поставио. Акордска фактура у деоници клавира која прати легато мелодијску линију обележену кратким луковима коју изводи виолончело и то све у *sempre piano*, наводи на закључак да је почетни карактер доста нежнији од оног који би се подразумевао само на основу указаних ознака за темпо. Узимајући у обзир све заједно (композиторову ознаку за веома брз темпо, лигатуру и дугу мелодијску линију), јединица пулса при извођењу треба да буде ♩ , односно један такт. Тако ће бити испоштована композиторова жеља за веома брзим темпом. Не треба заборавити ни Чернијеву напомену да је овај став неопходно изводити бриљантно, бравурозно и енергично, што се вероватно односи на „олујни” продужетак прве теме.

⁴⁴ Ознака *più tosto* више пута раније коришћена у стваралаштву класичарских композитора, али углавном са умереним ознакама за темпо (*andante*, *allegretto*...). Само *presto* ознака би одала погрешан утисак о мање озбиљном и монументалном ставу. Међутим, комбинацијом *allegro* и *presto*, Бетовену је успело оно што би код других композитора само незнатно уродило плодом, а то је да изнедри динамичан, интензиван и непредвидив став (Москович и Тод 2017, 56).

Финални став је поново *allegro*, у форми ронда, у такту $\frac{2}{4}$, који обилује шеснаестинама и тридесетдвојкама у обе инструменталне деонице. Распон темпа који су Черни и Мошелес сугерисали за овај став је $\downarrow = 72-80$. С обзиром на то да се ради о веома кратким ритмичким вредностима, ова брзина може бити и логична, али када се упореди са бројчаним ознакама других Бетовенових композиција, уочава се одступање. Први став Девете симфоније (*allegro ma non troppo, in poco maestoso*) је један од ставова у Бетовеновом стваралаштву који се састоји од овако ситних нотних вредности, а који је композитор означио са $\downarrow = 44$, што је брже од темпа који су Черни и Мошелес предложили за финале Сонате у ге молу. У том случају *allegro ma non troppo* је бржи од *allegro*. Гудачки квартет оп. 18 бр. 2, такође испуњава ове критеријуме, има ознаку *allegro*, а замишљен је од стране композитора још покретљивије $\downarrow = 48$. Упоредјујући и друга дела којима је композитор унео бројчане ознаке, уочава се пропорционално подизање темпа у оним делима која садрже дуже нотне вредности, што је у складу са устаљеном праксом детерминације темпа. Иако се не може експлицитно одредити разлог споријег предложеног темпа од стране композиторових савременика, чини се да је опсег $\downarrow = 72-80$ сугерисан са намером да се омогући извођење виртуозних пасажа у деоницама оба инструмента, које треба свирати са одређеном комбинацијом спокоја и живости и дозом хумора.

6.3.3. Соната за клавир и виолончело оп. 69⁴⁵

Већ поменуте разлике у такту првог става Сонате у А дуру отварају дилему у погледу избора темпа. Разматрајући такт **C**, примећује се да се комбинација овог такта са одредницом *allegro* поново јавља, након првог става Сонате оп. 5 бр. 1, али уз додато *ma non tanto*. Овај додаток би требало да утиче на укупну брзину, односно, овај темпо би природно требало да буде уздржанији од обичног *allegro*. Једини *allegro ma non tanto* у овом метру који носи ауторову метрономску ознаку

⁴⁵ *Inter Lacrimas et Luctum (Међу сузама и тугом)* је наслов који стоји на копији Сонате оп. 69. Иако није утврђено да ли је написан од стране самог аутора, он више описује ментално стање композитора него саму сонату.

је први став Гудачког квартета оп. 18 бр. 4, који, међутим, има дуже нотне вредности од првог става Сонате оп. 69 и бржи предложени темпо $\text{♩} = 84$. Черни и Мошелес су за први став Сонате у А дуру одредили темпо $\text{♩} = 72$, који је идентичан ономе који је Бетовен замислио за четврти став Сонате за клавир оп. 106 (*allegro risoluto*), а која обилује шеснаестинским нотним вредностима. Ако је *allegro risoluto* у шеснаестинским нотним вредностима за Бетовена $\text{♩} = 72$, логично је да *allegro* у осминама и шеснаестинама уз одредницу *ma non tanto* треба да има мало уздржанији покрет. Али, ако се направи поређење са четвртим ставом Пасторалне симфоније чији је задат темпо $\text{♩} = 80$ или четвртим ставовима Пете симфоније и Гудачког квартета оп. 74 чији је темпо $\text{♩} = 84$, онда је предложени темпо за *allegro ma non tanto* Сонате у А дуру добро изабран. Иако је мишљења да је овај став у ♩ такту, Черни истиче да га је неопходно изводити умерено, из разлога што је потребно више га истаћи лепотом тона него претераном брзином. Такође је веома важно да мост након теме која је трајала двадесет четири такта остане у истом, *allegro ma non tanto* темпу у ком је Соната и почела (Черни 1970, 87).

Други став је $\frac{3}{4}$ *allegro molto*, већ виђен у Сонати оп. 5 бр. 2, али је овог пута у форми скерца. Ово је једини скерцо, а уједно и један од најдужих ставова у свих пет соната за клавир и виолончело (има чак 519 тактова), а интересантно је и да је написан у молу, што представља праву реткост у Бетовеновом стваралаштву. Бетовен се користио различитим ознакама за темпо у својим скерцо ставовима. У сонатама за клавир и сонатама за клавир и виолину, налазимо на оне написане у темпима од *allegretto*, преко *allegro*, *allegro vivace*, *allegro molto*, до *assai vivace* и у складу са тим нека скерца су бржа, а нека спорија. За разлику од првог става Сонате оп. 69 који је означен са *allegro ma non tanto*, овај скерцо, замишљен као прилично хитар, свакако би требало да буде у знатно бржем темпу, у темпу који ће пре свега бити одређен на основу четвртина и осмина од којих се састоји. Једини бројчано означен *allegro molto* став од стране самог композитора, чије су нотне вредности четвртине и осмине је Скерцо из Гудачког квартета оп. 18 бр. 1 (трећи став, $\text{♩} = 108$), што се поклапа са Чернијевим предлогом за брзину коју је дао Скерцу из Сонате оп. 69. Предлог Мошелеса, за незнатно спорији темпо $\text{♩} = 104$ се може објаснити једино појавама осминских фигурација у деоници клавира, због којих би се у споријем темпу очувао строг ритмички карактер. Према наводима Гајдамович,

драмску улогу у овом ставу имају и паузе, у којима или нестаје енергија претходно изложеног материјала или се припрема „експлозивни талас” фразе која следи: значај пауза треба узети у обзир приликом одабира темпа (Гајдамович 1981, 33). На тај начин, Скерцо добија напетији карактер. Може се претпоставити да је *allegro molto* превише окретан темпо за молски скерцо, у коме би се лако пореметила стабилност синкопираног ритма теме. Значај прве две превезане ноте подвлачи и сам композитор променом прсторета коју је унео на том месту у партитуру, чиме је нагласио тенуто карактер нота у десној руци и онемогућио пребрз темпо извођачима.

Мелодични *adagio cantabile* Сонате оп. 69 је у такту $\frac{2}{4}$ и састоји се од свега осамнаест тактова, пре него што се на њега надовеже бриљантни *allegro vivace*. Он овде нема улогу самосталног става, већ мирног, опуштајућег прелаза којим се на неки начин прави предах и уједно спона између два брза става (другог и трећег) различита по карактеру и садржају. Занимљиво је да су савременици композитора *adagio cantabile* Сонате оп. 69, који има шеснаестински покрет, означили са $\text{♩} = 66-69$, док су други став Сонате за клавир оп. 13, који испуњава исте критеријуме (*adagio cantabile*, шеснаестине), означили доста спорије $\text{♩} = 54$ и $\text{♩} = 60$ Мошелес.⁴⁶ Композитор је често користио ознаку *adagio cantabile* у својим композицијама,⁴⁷ али ни за једну од њих није сам одредио темпо, што вероватно не би ни било релевантно за поређење, јер се одредница *cantabile* сматра претежно карактерном, али можда су се управо због ње, Черни и Мошелес одлучили да предложе темпо у коме ће шеснаестине бити нешто покретљивије.

На *adagio cantabile* се надовезује *allegro vivace* у такту **C**. У многим штампаним издањима је исправљена композиторова јединица за такт са **C** на *alla breve*, што одмах мења однос према темпу, чинећи га бржим него што је примарно замишљено. Једини темпо који је одређен од стране композитора за став у овом такту и са овом ознаком и који се састоји од истих нотних вредности као финале Сонате оп. 69, осмина и шеснаестина, односи се на први став Гудачког квартета оп.

⁴⁶ Карл Черни је учио ову сонату под менторством композитора, због чега се његова одредница темпа може сматрати веродостојном.

⁴⁷ У сонатама за клавир и виолончело, ознака *cantabile* се јавља свега два пута: уз одредницу за темпо у Сонати оп. 69, док је у првом ставу Сонате оп. 102 бр. 1 постављена као напомена за карактер у уводној партији виолончела.

59 бр. 3 и износи $\downarrow = 88$. Исто мишљење за темпо је имао и Черни, док је Мошелес дао мало уздржанији $\downarrow = 166$ ($\downarrow = 83$). Ова темпа имају смисла ако се има у виду да чист *allegro*, као и *allegro risoluto* код Бетовена имају темпо $\downarrow = 72-84$ при преовладавању краћих нотних вредности.

6.3.4. Соната за клавир и виолончело оп. 102 бр. 1

Године 1815, након компоновања Сонате у А дуру у традиционалној, троставачној форми, Бетовен се поново враћа двоставачној шеми, са такозваном „слободном” сонатом (Гајдамович 1981, 41). Соната, која по структури веома подсећа на Сонату за клавир оп. 101, започиње монотематским, певљивим *andante* уводом у $\frac{6}{8}$ такту. Ова Соната се од осталих разликује између осталог и по томе што се, уместо уобичајеног *adagio* који је био заступљен у претходним сонатама, за два спорија одсека овде користи *andante* и то: на самом почетку првог става (*andante*) и у средини другог (*tempo d'andante*). Оба ова одсека, замишљена и изложена у виду романтичарског дуета инструмената у квази-импровизаторском маниру, поред тога што су заснована на истом тематском материјалу, написана су и у истом $\frac{6}{8}$ такту.

У списку свих композиција у темпу *andante* $\frac{6}{8}$ са ауторовом метрономском ознаком једино други став Гудачког квартета оп. 59 бр. 3 (*Andante con moto quasi Allegretto*), има покрет у осминама. Поред тога што је квартету додата ознака *con moto*, која би иначе покренула уобичајен *andante*, овде је та намера подвучена са *quasi allegretto*, што овај темпо чини још живљим. Ако је композитор квартету дао ознаку $\downarrow = 56$, онда би том логиком, оба *andante* одсека Сонате у Це дуру требало свирати уздржаније, с обзиром да они ове додатне ознаке не поседују. Може се претпоставити да су Бетовенови савременици ово и имали у виду када су уводном одсеку првог става ове Сонате дали ознаку $\downarrow = 66-72$, посебно јер се у њему појављују још ситније нотне вредности него у поменутих ставовима (шеснаестине и тридесетдвојке). Иако је ознака *andante* пре свега коришћена за сугерисање брзине извођења, композитори су ову индикацију, по правилу, користили за одсеке и за ставове мирног, а не драматичног или тужног карактера, што потврђују и

индикације *dolce cantabile* и *teneramente* које је Бетовен унео на самом почетку Сонате у Це дуру. Такође, важно је имати на уму да ознака *andante* код Бетовена, као и код његових савременика, сугерише покретљивији, флуидни ток. Други став Сонате оп. 102 бр. 1 има једну за другом индикације *adagio* и *andante*, а пошто се поред промене ознаке за темпо мења и такт (*Adagio* у такту C прелази у *Tempo d'Andante* у такту $\frac{6}{8}$), треба имати на уму да се мењају и брзина и карактер.

Након двадесет седам почетних тактова *andante* одсека у првом ставу Сонате надовезује се *allegro vivace* одсек у такту C чији се темпо може одредити на основу преовлађујућих осмина. Черни је овај став означио са $\text{♩} = 76$, док му је Мошелес дао бржи темпо $\text{♩} = 88$. Ауторске ознаке за *allegro vivace* у овом такту се налазе једино у првом ставу Четврте симфоније $\text{♩} = 160$ и четвртом ставу Осме симфоније $\text{♩} = 168$, које, у којима је ритмички покрет у осминама и четвртинама. Компарацијом са овим ставовима, јасно се види да је предложени темпо за први *allegro vivace* у Сонати у Це дуру знатно спорији, чак и од најспорије ауторове ознаке, која је намењена једном *allegro* ставу у C такту - првом ставу Септета оп. 20, $\text{♩} = 96$ (*allegro con brio*), чији је покрет у осминама. Из наведеног се може закључити да је спорији темпо за одсек из Сонате узрокован ситнијим ритмичким вредностима него у осталим побројаним *allegro* ставовима у *alla breve* такту. Оно што је без сумње јасно је да се једино у оваквом (споријем) темпу може одржати напетост коју творе пунктирани ритмови и бројни нагласци у овом ставу.

Други став такође започиње кратким, деветотактним, спорим уводом. Ова реминисценција на почетак сонате је замишљена као *adagio* у такту C , на који се надовезује поново *Tempo d'Andante* у такту $\frac{6}{8}$, а затим, на њега, разигран и пун изненађења *allegro vivace* у $\frac{2}{4}$ такту. У вези са темпом одсека *adagio*, савременици композитора су се сложили и дали ознаке $\text{♩} = 56$. Овај одсек је састављен од претежно краћих нотних вредности (осмине, шеснаестине), исто као и први став Прве симфоније, који је од стране композитора добио знатно бржи темпо $\text{♩} = 88$, иако је означена са *adagio molto*. Могући разлог за задат спорији темпо у овој Сонати су пасажии који се састоје од још краћих нотних вредности (тридесетдвојке и шездесетчетворке), који би требало да одају утисак квази-импровизационог карактера.

Као што је већ наведено, ова Соната је једина у којој се јавља темпо *andante* и то два пута (не узимајући у обзир кратку *andante* епизоду у првом ставу прве Сонате). И док је у првом ставу то један опширан одсек, у другом се он своди на само једну седмотактну реченицу која се надовезује на *adagio* увод, без формалног завршетка, са додатим ознакама *Tempo d'Andante* у такту $\frac{6}{8}$ и *dolce*. За овај одсек нема метрономских ознака од Бетовенових савременика, али је Черни дао напомену, да се према њему треба опходити као према уводу у први став, као да је његова реминисценција.

Иако је у свим Чернијевим и Мошелесовим редакцијама Бетовенових композиција мали проценат неслагања у метрономским ознакама, у живаханом финалу Сонате у Це дуру, означеном са *allegro vivace* у такту $\frac{2}{4}$, долази до приметне разлике. Чернијево мишљење је да је овај став нешто спорији и ставља ознаку $\downarrow = 126$, док је код Мошелеса $\downarrow = 138$. *Allegro vivace* је једна од омиљених ознака композитора и провлачи се у Сонатама за клавир и виолончело четири пута, али у различитом такту ($\frac{8}{8}$, C , C $\frac{2}{4}$), а у овој Сонати чак два пута (у такту C и $\frac{2}{4}$). Најчешће коришћене $\frac{2}{4}$ *allegro* ставове налазимо у две сонате за виолончело и клавир: другом ставу Сонате оп. 5 бр. 2 у ге молу (*allegro*) и трећем ставу Сонате оп. 102 бр. 1 у Це дуру са додатом ознаком *vivace (allegro vivace)*. Компаративном анализом *allegro vivace* става Сонате у Це дуру са осталима, налазимо један једини став са овим параметрима коме је Бетовен дао бројчану ознаку, а то је четврти став Прве симфоније оп. 21, у којем ознаци претходи одредница која га убрзава – *molto (allegro molto e vivace, \downarrow = 88)*. Из овог разлога се предложени темпо $\downarrow = 63-69$ за други *allegro vivace* у Сонати у Це дуру сматра оправдано споријим, пошто се оба става састоје од истих нотних вредности (осмине и шеснаестине).

6.3.5. Соната за клавир и виолончело оп. 102 бр. 2

Премда је написан на самом почетку композиторовог позног стваралачког периода, опус 102 већ садржи доста елемената типичних за овај период, у коме истражује и залаже се за полифоне форме у новом контексту, неуобичајене за класични стил. Враћајући се поново троставачној структури, контрастној у односу на Сонату у Це

дуру, Бетовен осмишљава захтевну и технички веома сложену сонату са, овог пута, веома компактним првим ставом, који, лишен било каквих сувишних увода и додатака, почиње енергичним ритмичким фигурама у партији клавира.

За одлучан *allegro con brio* строге и динамичне Сонате у Де дуру изабран је такт **C**. Додата помоћна карактерна одредница *con brio* иначе се врло често користила у пару са *allegro*, међутим у овим сонатама, наилази се на њу први пут. Комбинација такта **C** и ознаке за темпо (*allegro*) се већ јављала у сонатама за клавир и виолончело, и то у оп. 5 бр. 1 (*allegro*) и оп. 69 (*allegro ma non tanto, allegro vivace*). За компаративну методу, када је у питању први став пете сонате, постоје само два примера, која су релевантна за нас, а у којима је аутор прецизно одредио *allegro con brio*: први став Гудачког квартета оп. 95 и први став Друге симфоније оп. 36 и оба имају исте нотне вредности као и Соната у Де дуру (осмине и шеснаестине). Без обзира на ове, исте параметре, Бетовен је искористио ширу амплитуду темпа за поменуте ставове квартета и симфоније и то од 92 до 100 за половину као јединицу бројања, што је видно брже од обичног *allegro*. Зато на први поглед није јасно зашто су савременици предложили да изабрани темпо овог става буде спорији $\downarrow = 76-84$, посебно ако се присетимо да је први став Сонате оп. 69 добио темпо $\downarrow = 72$ за *allegro ma non tanto*, први став Сонате у Еф дуру $\downarrow = 80$ за *allegro*, а трећи став Сонате у А дуру $\downarrow = 83-88$ за *allegro vivace*. Свим наведеним ставовима се одређује темпо на основу истих нотних вредности (осмине и шеснаестине). Будући да аутор није поставио ниједну другу ознаку, може се разумети да је желео да се извођачи строго држе истог темпа до краја става. Тако се у, нешто уздржаном, али стабилном темпу, одржава емоционални набој у овом ставу.

Други став Сонате оп. 102 бр. 2 једини је прави спори став у свих пет соната и представља драмски врхунац овог сонатног циклуса, став у коме, по први пут, водећу улогу има виолончело. За *adagio* написан у такту $\frac{2}{4}$ са додатом описном ознаком *con molto sentimento d'affetto*, који се састоји претежно од осмина и тридесетдвојки, Бетовенови савременици су дали предлог темпа $\downarrow = 60-66$. Индикацију *adagio* без додатних модификатора садржи само уводни одсек четвртог става Прве симфоније оп. 21 ($\downarrow = 63$), што је приближно темпу који су Черни и Мошелес дали за други став Сонате у Де дуру. Овај предлог темпа је вероватно дат да би се избегло да тридесетдвојке у деоницама оба инструмента звуче нервозно.

Такође, требало би узети у обзир да се композиторова ознака *con molto sentimento* односи на пренос интензивних осећања, дубоког осећаја губитка и тражења утехе (у средњем делу у Де дуру), што у покретљивијем темпу не би било могуће извести. Међутим, и сувише спор темпо би отежао његов карактер и ставио акценат на хармонску вертикалу уместо на дугу, мелодијску линију, карактеристичну за Бетовенове *adagio* ставове.

Трагични *adagio* се наставља $\frac{3}{4}$ *allegro* ставом, што је позната комбинација, коју је композитор, осим овде, користио и у сонатама оп. 5 бр. 2 (*allegro molto più tosto presto*) и оп. 69 (*allegro molto*). Финале је написано у форми фуге (*allegro fugato*), која својом сложеношћу наговештава стваралачки период који следи и репрезентује га у пуном капацитету. Због овог финала, Соната у Де дуру је дуго времена сматрана немогућом за извођење и Бетовен је оптуживан за занемаривање практичних ограничења инструмената. Нотне вредности којима обилује ова трансцедентална фуга су првенствено четвртине, а затим и осмине, истоветно трећим ставовима Четврте симфоније ($\downarrow = 88$), Пете симфоније ($\downarrow = 96$), Гудачког квартета оп. 18 бр. 3 ($\downarrow = 100$), Друге симфоније ($\downarrow = 100$), Шесте симфоније ($\downarrow = 108$) и Гудачког квартета оп. 18 бр. 1 ($\downarrow = 108$), где је амплитуда задате брзине од стране композитора од *un poco meno allegro* $\downarrow = 88$, преко *allegro* $\downarrow = 96-100-108$ до *allegro molto* $\downarrow = 108$. Посматрајући остале Сонате за клавир и виолончело, предлагана темпа су за $\frac{3}{4}$ *allegro molto più tosto presto* Сонате у ге молу $\downarrow = 84$, а за *allegro molto* Сонате у А дуру $\downarrow = 104-108$. Међутим, за финале последње Сонате за клавир и виолончело и Черни и Мошелес су напротив, усаглашено саветовали необично спору ознаку за *allegro* $\downarrow = 63$, што се може објаснити замршеном полифоном фактуром и сложенем артикулацијом.

6.4. Флексибилност темпа

Флексибилност темпа, ретка могућност одступања од задатог пулса у то време, не само да је била примењивана у Бетовеновом стваралаштву, већ је добила и проширено значење. Устаљено је мишљење да ово битно средство музичког изражавања, које доприноси убедљивијем, изражајнијем и живописнијем излагању

музичког садржаја,⁴⁸ композитор није претерано користио у свом раном стваралаштву, док му је касније био веома склон. Међутим, поменуто не може да се односи на сонате за виолончело и клавир, јер примену флексибилности темпа налазимо већ у првој Сонати оп. 5.

Главним поступком за постизање слободе музичког тока сматрао се темпо рубато (*Tempo rubato*), познат још од 1723. године, као поступак непоштовања одређених нотираних својстава ритма и темпа, зарад експресивног извођења музичког дела (Розенблум 1994, 33). Овај термин је првобитно био повезан са принципима акцентуације и сматран својеврсним украсом, да би у 18. веку имао већ две улоге: односио се на реорганизацију нотних вредности мелодијске линије, која је тиме попримала импровизациони карактер, док је пратња остајала непоколебљива у свом ритмичком кретању, и употребу флексибилности музичког текста убрзавањем, успоравањем или задржавањем појединих тонова, акорада или пауза. Његова улога се временом појачавала, па се повезала са модификацијом динамике, када се на пример, уз коришћење ознаке *diminuendo* изводио *rallentando*, затим са померањем природних акцената акцентовањем слабијих, а не јачих делова такта, проширењем такта ради додавања већег броја нота него што такт дозвољава (уз флексибилно, али ритмички контролисано извођење пасажа) или увођењем произвољних ненаписаних ознака *accelerando* или *ritardando*. На основу досадашњих увида, дошло се до закључка да је најтемељније истраживање о флексибилности темпа пружио Черни, по коме постоји једанаест структурно значајних ситуација за успоравање (Черни 1839, 36) и чије мишљење је било да дело генерално мора остати у граници темпа на који је указао (прописао) композитор, а одредио га извођач, уз дозвољена мала и готово неприметна попуштања или убрзавања покрета ради улепшавања израза.

За постизање флексибилности темпа, Бетовен се никада у свом стваралаштву није користио овим термином (*Tempo rubato*), али јесте обилно

⁴⁸ О слободи музичког тока још 1717. године говорио је Франсоа Купрен објашњавајући на који начин је потребно изводити његове прелудијуме: „Колико год да су ови прелудијуми писани у стриктном темпу (*mesuré*), постоји ипак обичај и укус који треба следити. Објаснићу: прелудијум је слободна композиција, у којој се машта предаје свему што јој надође. Али, пошто се генији способни да стварају у тренутку јављају ретко, потребно је да они који ће прибегавати регулисаном извођењу ових прелудијума исте свирају на растерећен начин, не везујући се одвише за прецизност темпа, изузев ако сам га изричито навео речју *mesuré*.” (Купрен 2014, 48).

користио многа средства за његово постизање. Највећу употребу у његовом стваралаштву су имале короне (*fermate*), код чијег коришћења се ослањао пре свега на традиције својих претходника, али им је временом смишљао и нов практични смисао. Тако су короне могле да указују на више различитих ствари, али разлика у њиховој функцији није била представљана у графичком знаку којим су обележаване. До тада су короне превасходно биле коришћене на местима која су била намењена за неприпремљену, импровизациону каденцу (или краћи виртуозни пасаж), али су постављане и за нагло прекидање музичког тока, а у сврхе постизања снажног драмског набоја. Уколико је извођач желео да избегне каденцу, задржао би акорд или тон испод короне нешто дуже, надовезао на њега трилер у истом трајању колико и претходно издржану ноту, а онда наставио да изводи следећи музички материјал. Принцип заустављања музичког материјала коронама на најнеочекиванијим местима Бетовен је преузео од свог учитеља Хајдна. Дужина тог прекида није могла бити одређена и зависила је од доста фактора: карактера дела (и његовог темпа), да ли је композиција написана за соло инструмент или ансамбл, па чак и од места на коме се налази. Због тога су ознаке за корону означавале продужавање ноте изнад које су постављене два или чак четири пута у односу на њену вредност. Постављање корона на крај одсека је тако утицало чак и на његов карактер.

У Бетовеновом раном периоду, посебно у делима за клавир соло, а касније и у делима за остале инструменте, короне су биле и главно средство за проширење пауза које су се налазиле на крајевима ставова цикличних композиција. Оваква примена корона није била иноваторска, али је нису користили сви класичари. Продужетак граница ставова паузама, које су за њега увек представљале саставни елемент завршних фраза, а ради постизања ефекта стапања са тишином, Бетовен је често користио зарад лакшег преласка са једног на други контрастни став. У сонатама за клавир и виолончело, као и у раним сонатама за клавир, овакав необичан и некоришћен завршетак у композицијама Хајдна и Моцарта, Бетовен је искористио у три од пет соната и то на крајевима првих ставова обе сонате оп. 5 и Сонати оп. 102 бр. 1.

У овим сонатама, функцију формалног одвајања музичког материјала коронама једног од другог је искористио у ставовима који садрже проширен увод,

односно, поставио их је не само на крајевима ставова, већ и на прелазу између увода и прве теме. На пример, у првом ставу Сонате у Еф дуру, корона на крају *adagio sostenuto* помаже бољој припреми следећег *allegro* одсека, у Сонати у ге молу короном раздваја *adagio sostenuto e espressivo* од *allegro molto più presto*, у Сонати у А дуру *adagio cantabile* од *allegro vivace*, Сонати у Це дуру *andante* од *allegro vivace*.

У случају своје прве Сонате за клавир и виолончело, ово средство флексибилности темпа користио је много пута, и то: на самом крају експозиције, пред почетак развојног дела, односно приликом преласка са једног већег одсека на други, али и приликом промене тематског материјала или промене темпа, као на пример у коди истог става, два пута. У другом, *allegro vivace* ставу, корона је постављена поново у коди, пре и након *ritardando/calando* одсека чиме је успоравање тематског материјала раздвојено (коронама) од осталог дела става, чиме је постигнуто постепено, природно припремање следећег, *adagio* одсека. На исти начин, Бетовен је често короном заустављао претходно успоравање пулсације, као у првом ставу Сонате у ге молу, пред прву завршну групу, користећи ову могућност након ознаке *ritardando*.

Међутим, употреба короне у његовој Сонати оп. 5 бр. 2 има другу улогу. У *allegro molto più tosto presto* одсеку првог става, корона је коришћена у деоници клавира на месту молске субдоминанте, чиме се ствара појачан утисак неизвесности, након чега се наставља претходно одређен темпо (пример 48). Поред тога, на овом месту се послужио и њеним украшавањем, што је било типично за дела у бароку, када су короне биле употребљаване са добрим ефектом и увек украшене, како не би долазило до испразности (Бах 2013, 158–159).

Пример 48. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 2 у ге молу, I став, т. 160–173:

Сличну примену има корона којом се завршава прва тема у репризи првог става Сонате у А дуру и уводи у мост и корона у последњем такту завршне групе у репризи првог става Де дур сонате, којом се одаје утисак напетости, пре него што започне кода.

Соната оп. 69 у А дуру је по свему комплекснија од претходне две. У њој Бетовен веома слободно излаже и комбинује два почетка прве теме, различита по карактеру, али у истом, *allegro ma non tanto* темпу. Такође, комбинује и два средства за контролисање пулса: корону и увођење дугог пасажа у партитури клавира који звучно ту корону продужава (налик на исписану жељену каденцу), а самим тим утиче и на трајање такта. Овакав слободан крај мелодијске линије одмах се понавља и у деоници виолончела (пример 49), док на исти поступак наилазимо и у репризи, али само у партији виолончела, пошто је у питању скраћена реприза. Дуге каденце у којима извођач показује своје импровизационо и техничко умеће су биле типичне за концерте писане за соло инструмент уз пратњу оркестра. Међутим, када је у питању форма сонате, то се од извођача није очекивало, нити је композитор та места исписивао у партитури. У својим делима за клавир, Бетовен се користи оваквим поступцима (Соната оп. 2 бр. 3), па је тако на местима намењеним за корону, уписивао виртуозну каденцу.

Пример 4. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, I став, т. 1–24:

Sonata
op. 69
Ludwig van Beethoven

Allegro ma non tanto

Violoncello
p dolce

Pianoforte
p dolce

10
cresc. *f*

13
p

19

22
cresc. *f* *ad libitum* *dolce* 6 6

Сличну комбинацију короне и арпеђираног пасажа Бетовен је искористио касније и у Сонати оп. 102 бр. 1, али само у деоници клавира (пример 50).

За разлику од претходно наведених примера у којима се проширење временског тока одвија као ефекат, на очекиваним и адекватно забележеним напетим местима, у сонатама за клавир и виолончело се јавља још једна новина, а то је *ritardando* на неочекиваним местима, али овог пута означен такође необично, са *espressivo*. Према Чернију, Бетовен је као средство флексибилности темпа користио и ознаку еспресиво и то за истицање једне или више нота. Черни је сматрао, како је у својим редакцијама појединих соната и саветовао, да је уобичајена пракса да се, посебно у Бетовеновим раним делима, на свим местима где је композитор означио *espressivo* (у току композиције) подразумева *ritardando*. Бетовен је ову ознаку користио још од свог раног периода, у делима мирнијег покрета, а у сонатама за клавир и виолончело је можемо срести у првим ставовима Соната у А дуру (пример 52), Це дуру, и другом ставу Сонате у Де дуру.

Пример 52. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, I став, т. 102–107:

The image shows a musical score for measures 102-107 of the first movement of Beethoven's Sonata for Piano and Violoncello, Op. 69. The score is in A major and 3/4 time. It features a piano part with trills and a cello part with a triplet. The piano part is marked 'espressivo' and the cello part has an 'ossia' marking.

Чињеница је да се Бетовен обилно користио средствима за флексибилност темпа у свом позном периоду, будући да је наслућивао елементе надлазећег стила. Наведено се може видети и у сонатама оп. 102. У драматургији сонатног циклуса, fuga у завршном ставу представља кулминацију, што је у случају ове сонате био логичан след након коралног *adagio* става, испуњеног дубоким осећајем губитка. Због строгог расположења у Сонати у Де дуру, постоји само једна ауторска индикација за флексибилност темпа и то иста коју је већ користио у претходној, Сонати у Це дуру. У уводном делу финала (свега пет тактова) почетни мотив теме фуге намењен виолончелу се прекида уписаном короном на доминанти, након које следи пауза, што се одмах после тога имитира у деоници клавира. Након ова два

quasi почетка, виолончело представља тему фуге у целости и цели став се наставља без икаквих измена у темпу (погледати пример 46). Такав почетак има суштинску улогу у грађи драматургије става, јер се коришћењем короне стиче утисак незавршености. Поштујући композиторске ознаке које је унео у партитуру других ставова ове сонате, може се сматрати да је *allegro con brio* Сонате у Де дуру потребно извести без икаквих слобода у пулсу.

Бетовен је нека средства за разбијање монотоности темпа става ревидирао, а један од манира којим се користио су краће *adagio* музичке епизоде у оквиру једног става (свега неколико тактова). Сличне поступке су до тад у свом стваралаштву користили и Хајдн и Моцарт. Ови „умци” су се углавном јављали пре коде, били импровизационог карактера и означени са *andante*. Код Бетовена су означени спорије – *adagio*.

Још у раном стваралачком периоду, Бетовен је у коди финала Сонате за клавир и виолончело оп. 5 бр. 1 испробао ову идеју, постављајући двотактну *adagio* епизоду, коју је припремио ознаком *rallentando* у трајању од једанаест тактова, а након које се наставља већ утврђени темпо Финала. На тај начин је постигао постепено умиривање пулсације коде ради експлозивног завршетка става (погледати пример 18). Исту идеју у овом периоду користио је само још у коди првог става Клавирског трија оп. 1 бр. 3 (пример 53).

Пример 53. Лудвиг ван Бетовен, *Клавирски трио* оп. 1 бр. 3 у це молу, I став, т. 326–349, прво издање *Jean Carri*, из 1795. године:



Овакви двотактни *adagio* фрагменти су углавном коришћени у каденцама, због чега се могу назвати и каденцијални *adagio*. Махом немају нов тематски материјал и оно што доказује композиторову намеру да овакве епизоде буду слободно изведене је да слична места у својим другим композицијама нигде није метрономски одредио, односно, искључио их је из заједничке пулсације дела. Овим принципом су се водили и Черни и Мошелес, када су одређивали метрономске ознаке за Бетовенова дела.

Од осталих уобичајених средстава за флексибилност пулса, поред ознаке *rallentando*, у овим сонатама учестала је употреба и ознаке *ritardando*, док *accelerando*, који је имао честу употребу у композицијама последњег стваралачког периода композитора, није искоришћен ниједанпут. Након обавезног успоравања, које се овим ознакама налаже, било да је после њих постављена корона или не, подразумевало се враћање првобитног темпа, без обзира да ли је композитор то означио у нотном тексту.

Ознака *calando* у музици класицизма данашњим извођачима није најјаснија. У многим приликама је коришћена у Бетовеновом стваралаштву, али је имала различиту функцију, као и код других његових претходника и савременика. Сходно дословном преводу са италијанског језика, *calando* је могао да означава умањење и звучности и темпа и та његова двојака функција је могла бити различито тумачена и интерпретирана. Када је у питању утицај на промену темпа, вероватно је до ове асоцијације дошло пошто се *calando* обично налазио на крајевима одсека или већих фраза, испред короне. Међутим, извођаче често збуњује следећа ситуација: када Бетовен ову индикацију третира као средство за успорење, зашто након ње не поставља ознаку за повратак првобитног темпа као што то чини при употреби *ritardando*?

Већ у Бетовеновим раним делима наилазимо на примену ове индикације (Розенблум 1991, 76). Након Клавирског трија оп. 1 бр. 2, два пута је искоришћен у Сонати оп. 5 бр. 1: као средство „затезања” протока времена и интензитета звука. У првом ставу Сонате за клавир и виолончело оп. 5 бр. 1, четири такта пред почетак репризе, мелодијска линија у деоницама клавира и виолончела је доведена до *pp*, што нас доводи до закључка да *calando* које је постављено, може значити само успорење, до појаве прве теме која би требало да врати првобитни темпо. Овде композитор *calando* користи ради постизања ефекта нестајања, да би се затим појачао учинак поновног појављивања прве теме (пример 54). Традиција је налагала да се овакав процес смиривања музичког тока заврши короном, након које је увек означено враћање првобитног темпа или појава прве теме. Уколико таква индикација недостаје, подразумевало се да се поступи као да је записана. У наведеном случају преласка на репризу првог става Сонате у Еф дуру, Бетовен је пропустио да након *calando* запише *Tempo primo*, сматрајући да је то више него

јасно самим тим што почиње реприза. Исто тако није сматрао неопходним да укаже на повратак првобитног темпа ни на једном месту у сонатама оп. 5 након корона или ознака *ritardando/calando*, док је то учинио у Сонати оп. 69 и сонатама оп. 102.

Пример 54. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, I став, т. 218–229:

The image displays three systems of musical notation for the first system of Example 54, measures 218–229. Each system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a piano part. The first system (measures 218–221) features a vocal line with the lyrics "ca - lan - do" and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 222–225) includes a trill (tr) and a piano dynamic marking (p). The third system (measures 226–229) shows a trill (tr) and a fermata (f) over a note in the vocal line, and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern.

7. ОРНАМЕНТАЦИЈА У БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО

7.1. Преглед развоја орнаментације у периоду до Бетовена

Историјским прегледом развоја композиторско-извођачке праксе открива се промена у улози орнаментације у периоду класицизма, која је доживела постепену транзицију од уобичајеног означавања конвенционалних украса у партитуру и имплементирања у мелодијски/хармонски ток, па све до њене активне мелодијске или мотивске улоге коју је донео романтизам.

Примена украшавања мелодијске линије додавањем орнаментације, најочљивија у средњем веку и ренесанси, постепено је довела до њеног неумереног коришћења, што наводи на закључак да у то време још увек није било универзалних правила за употребу овог вида уметничког израза. Прогрес у приступу украшавању мелодијске линије је наступио с временом, те су као резултат осмишљаване специфичне орнаментационе формуле и одговарајући знаци за њихово графичко обележавање у партитури⁴⁹. Међу првим инструкцијама везаним за вокалну или инструменталну орнаментацију (са мање или више детаља) се налазе оне у мало познатим трактатима Ђованија Батисте Бовичелија (Giovanni Battista Bovicelli, 1592–1594)⁵⁰ у Италији, Мартина Агриколе (Martin Agricola, 1486–1556)⁵¹ у Немачкој, Дијега Ортиза (Diego Ortiz, 1510– 1576)⁵² у Шпанији и тако даље. Сва поглавља о орнаментацији у овим трактатима су била намењена аматерима, који су временом постајали све више музички писмени.

⁴⁹ Најранија употреба стилизованих орнаментацијских знакова, колико је познато, датира из 14. и 15. века, у *Robertsbridge Codex*, музичком манускрипту писаном за клавијатурне инструменте, у ком су смештени кружићи изнад појединих нота које је било потребно украсити (Крајтнер и др. 2001)

⁵⁰ *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati* (ит.) *Правила, одломци музике, мадригали и мотети за шетњу* (прев. Ј. Р.) је трактат из 1594. године, прилагођен првенствено вокалистима, а намењен раду на импровизацији вокалне технике.

⁵¹ Трактат *Musica instrumentalis deudsch* (нем.) *Немачка инструментална музика* (прев. Ј. Р.) издат 1529. године, представља вредан извор информација о методама прсторета, нотације 15. и 16. века, као и штимовања инструмената. Садржи и поглавље о орнаментацији. Намењен је свим инструментима.

⁵² *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz* (шпан.) *Трактат о тумачењу пасажа и других жанровских тачка у музици за виолу да гамба, који су поново у фокусу* (прев. Ј. Р.), трактат писан за виолу да гамбу и чембало, објављен 1553. године.

Извођачка конвенција до класичарског периода је, између осталог, била наклоњена подстицају умећа импровизације и подразумевала је да извођач буде довољно обучен да приликом чина извођења сам имплементира орнаментацију у музички ток, па је употреба различитих импровизационих техника или стилизација као потенцијални резултат могла имати модификацију ритма, мелодије, па чак и хармоније. Поред тога, употреба орнаментирања је, због тонских атрибута, била нарочито изражена код клавијатурних инструмената, где се на пример код чембала уз извођење трилера продужавао тон (Божанић 2017, 100).

Став према улози и коришћењу орнаментације је у периоду од средине 18. до почетка 20. века прошао кроз радикално преобликовање. Неспутано украшавање мелодијске линије које је било актуелно је узмакло пред праксом у којој је од стране композитора предвиђено да се орнаменти свирају искључиво на прецизно назначеним местима и у складу са ознаком којом су били обележени. Током 19. века још један сегмент у еволуцији орнаментације је доживео промену, а то је опадање количине симбола којима су орнаменти бележени у нотним записима.

Њумен украсе 18. и 19. века разврстава у три категорије: у прву категорију спадају украси које су композитори наговестили мање или више конвенционалним знаковима, у другу украси нотирани управо на начин на који би требало да буду изведени, односно интегрисани у музички текст у виду фигурација, док су трећа категорија били они који су могли да се импровизују. И све три категорије се могу пронаћи у Бетовеновом стваралаштву (Њумен 1988, 189). Иако је био сведок свих актуелних промена, Бетовен је у својим партитурама је користио класичне знакове за орнаментацију (мордент, групето, трилер и дужи и краћи предудар), међутим, са нешто унапређеним улогама.

Нажалост, Бетовен није за собом оставио писане инструкције како правилно изводити украсе у његовом стваралаштву, нити постоји значајнији рад о извођењу његових украса. Због тога би се, у покушају да се одгонетне смисао њихове употребе, требало ослањати на изворе који су тада композитору били доступни. Полазну тачку за истраживање дају трактати које је Бетовен тада поседовао и на њих се највероватније ослањао.

7.2. Трилери

У стваралаштву Бетовенових претходника Хајдна и Моцарта, трилер је и даље имао функцију средства за украшавање или пак продужавања појединих тонова, чији је контекст могао да зависи од музичког садржаја дела, док су брзина извођења и карактер могли да варирају. У Бетовеновом стваралаштву, трилери спадају у групу украса најчешће исписиваних у нотни текст, што указује на то да није желео да остави слободу извођачу приликом њиховог извођења. Поред тога што је захтевао њихово прецизно извођење, придавао им је знатно разноврснију улогу од оне коју су имали раније (у његовом стваралаштву наилазимо и на двоструке и троструке трилере). Врло прецизно је означавао њихово трајање, почетак и скоро увек крај, односно, њихове нагле прекиде или постепене прелазе у наредни мотивски материјал.

Дешифровање Бетовенових ознака за трилере никада није било проблематично, јер су на местима на којима се очекивало да буду изведени најпре постављани графички знаци *tr* или *tr*, чија је једина разлика била у дужини трајања, а касније су и исписивани у партитури. Међутим, њихово извођење захтева промишљање о неколико ствари: почетном тону, брзини извођења, односно од којих нотних вредности се састоје и начину на који се завршавају.

Како је пракса до класичарског периода показала, трилери су углавном започињали ненотираном дисонантном нотом, односно скретницом ноте од које би трилер требало да започне. Углавном су то била растојања мале или велике секунде. Према К. Ф. Е. Баху, то је уобичајено правило и означавање самог почетка из тог разлога није обавезно, осим у случају ако је у питању предудар (Бах 2013, 99). У периоду класицизма, почетак трилера се такође није обележавао, што је довело до различитог тумачења и извођења нарочито када је дошло до промене извођачке праксе. Сагласан са К. Ф. Е. Бахом, Леополд Моцарт у трактату даје упутства за извођење трилера, према коме они обавезно почињу од горње скретнице, или су припремљени силазном задржицом (Моцарт 1985, 187–188). Након Бетовенове смрти, Јохан Хумел (Johann Nepomuk Hummel, 1778–1837) изнео је своје опречно

мишљење у трактату *Ausführliche theoretische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*⁵³ да почетак трилера мора бити од основне ноте (уколико није другачије композитор написао). Овај став је потврдио и Черни дефинисањем три правила када трилер не мора да започне основном нотом: уколико се трилер граничи са том нотом, уколико је извођење трилера од горње ноте згодније или када се постиже бољи ефекат (Њумен 1988, 195–196). Барокно правило да почетак украса мора бити од дисонанце није више важило у класицизму и то се пре свега односи на Бетовену музику. Наведено поткрепљује повремено Бетовеново коришћење помоћних нота пред почетак трилера, односно горње или доње скретнице (чешће доње), што потврђује да је за композитора изузетан случај онај у коме украс не почиње од своје основне ноте (погледати пример 51).

Иако у сонатама за клавир и виолончело углавном нема препрека да трилер почиње од основне ноте, у неколико случајева се може одступити од овог правила, управо поштујући Чернијеве сугестије. У фуџи Сонате у Де дуру, у 222. такту у деоници виолончела, почетку трилера претходи тон исте висине (пример 55). Из овог разлога се предлаже, да почетак трилера буде од горње суседне ноте.

Пример 55. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, III став, т. 220–228:



Исписани трилери су још један неоспоран доказ Бетовеновог мишљења, да би украсе требало почети од основног тона, те се овај принцип може применити на сва места која су обележена само графичким индикацијама. Поред тога, они указују на то да Бетовен није увек имао на уму максимално брз темпо трилера,⁵⁴ већ се њихов смисао може протумачити из самог контекста дела. Пример исписаног украса се

⁵³ *Ausführliche theoretische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (нем.) *Подробан теоријски увид у свирање Пиано-фортеа* (прев. Ј. Р.).

⁵⁴ Најбољи показатељ је Шеста варијација трећег става Сонате за клавир оп. 109 у Е дуру у којој исписани трилер мења нотне вредности од четвртина, осмина, преко триола и шеснаестина до тридесетдвојки.

може видети на пар места у сонатама за клавир и виолончело. У другом ставу Еф дур сонате у деоници клавира исписани трилер јесте бржег покрета с обзиром на то да је цели став у *allegro vivace* темпу (пример 56), међутим, да је композитор имао умеренији темпо на уму и трилер би био спорији. Постепено убрзање трилера можемо видети на примеру тактова 31–32 првог става Сонате у Еф дуру. Његов почетак (такт бр. 31) је ритмизован и исписан у шездесетчетворкама у *adagio sostenuto* темпу. Стога не би требало да звучи виртуозно, већ примерено карактеру уводног става, док је његов наставак у 32. такту обележен графичком ознаком *tr* и може се убрзати (погледати пример 19).

Пример 56. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, II став, т. 55–58:



Исто се односи и на скерцо Сонате у А дуру, у којој су у деоницама оба инструмента исписани трилери у осминским нотним вредностима. Иако су у питању дуже нотне вредности, због назначеног *allegro molto* темпа на почетку става, они се изводе прилично брзо. Овај украс је започет исписаном горњом помоћном нотом, што је показатељ да је Бетовен сматрао да би трилер требало започети од основне ноте, да није уписао помоћну ноту пре ње.

Поред означеног темпа који свакако утиче на брзину извођења трилера, требало би водити рачуна и о регистру у ком се трилер налази. Ово потврђује и Штарке саветом да се трилери у дубоком басовом регистру клавира изводе спорије, како би се обезбедила јасност (Њумен 1988, 204). Овај савет би требало озбиљно размотрити приликом извођења трилера у деоници леве руке трећег става Сонате у Де дуру, који је, поред тога што се налази у ниском регистру, још и у *p* и *pp* динамици (пример 57).

Пример 57. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Ду дуру, III став, т. 195–212:

The image displays three systems of musical notation for a violin and piano. The first system, starting at measure 195, shows the violin part with a 'dimin.' (diminuendo) marking and the piano part with a 'p' (piano) dynamic. The second system, starting at measure 201, shows the violin part with a 'dimin.' marking and the piano part with a 'tr' (trill) marking and a 'p' dynamic. The third system, starting at measure 207, shows the violin part with 'pp' (pianissimo) and 'cresc.' (crescendo) markings, and the piano part with 'pp' and 'cresc.' markings.

При одсуству исписане ознаке, завршетак трилера у класичарском периоду изазива недоумице код извођача. Бетовен је, међутим, скоро увек исписивао у партитури завршетак трилера. Од периода барока, завршница трилера (*nachschlag*) је могла бити исписана графичком ознаком, док је у класицизму готово увек обележена ситним нотним вредностима. Најчешће коришћен *nachschlag* у Бетовеновом стваралаштву је садржао две ноте. С обзиром на то да завршетак трилера мора бити у истом темпу као и сам трилер, он се могао изоставити у ситуацијама када је трилер исписан на краћим нотним вредностима у брзом темпу, или неудобним за извођење скоковима. У сонатама за клавир и виолончело налазимо пар места на којима уобичајени излаз из трилера недостаје. Имајући у виду да је понекад долазило до грешака у партитури, може се закључити да је сугестија редактора у

овим ситуацијама од велике важности. Један од примера је први став Сонате у А дуру, у којем је Дел Мар уписао у загради недостајући *nachschlag* (пример 58).

Пример 58. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, I став, т. 61–69:

The image shows a musical score for measures 61 to 69 of the first movement of Beethoven's Sonata for Piano and Violoncello, Op. 69 in A major. The score is written for piano and cello. Measure 61 features a trill in the piano part. Measure 66 features a triplet in the piano part. The score includes dynamic markings such as *f* and *pizz.* (pizzicato).

Према Њумену, у Бетовеновом стваралаштву је могуће разликовати две врсте трилера: кратке (у које се убрајају каденцијални и *Schneller*⁵⁵) и дуге (у које се убрајају такозвани Бетовенови трилери). У кратке трилере Њумен убраја оне који садрже од три до шест нота, од којих једино трилер од три ноте има почетак од основне ноте (Њумен 1988, 210).

Бетовен се често користио дугим трилерима у свом клавирском стваралаштву, међутим, у сонатама за клавир и виолончело се они јављају само у Сонати оп. 5 бр. 1 и последњем ставу Сонате оп. 102 бр. 2. Под појмом Бетовенови трилери подразумевају се они у којима се комбинују два елемента: трилер и одвојена мелодијска линија у једној (истој) руци, а њихова реализација може значити симултано или наизменично извођење (у другом случају свака нота

⁵⁵ „Инвертовани мордент. По брзини он оставља утисак трилера без завршнице, и док овај последњи са завршницом, након што је одсвиран, тежи узлазном кретању, инвертовани мордент би након себе радо видео силазне ноте... никада се не припаја другим украсима, и не појављује у везаним пасажима” (Бах 2013, 156–157).

мелодијске линије ће заменити по једну ноту украса)⁵⁶ (Њумен 1988, 214). Пример Бетовеновог трилера се налази у финалу Сонате оп. 102 бр. 2. То је најдужи трилер написан у овим сонатама и траје чак двадесет тактова, што га чини посебно тешким за извођење. С обзиром на регистар у коме се украс налази и означену динамику, може се сматрати да је ово један од украса које не треба изводити пребрзо. Истовремено, важно је обратити пажњу да додати други глас у басовој деоници не поремети ток овог украса (погледати пример 57).

7.3. Предудар

Коришћење ситних нота у виду орнамената се након дуге традиције барока наставило и у периоду класицизма, постепено мењајући значење. Предудар⁵⁷ је један од најважнијих и највише коришћених типова украса у музичкој литератури. Чини га само једна нота која може имати различите дужине трајања и бити виша или нижа од основног тона. Предудар је најчешће у интервалу секунде у односу на тон који украшава и на тај начин ствара дисонанцу у хармонској вертикали, али може бити и интервалски удаљенији. У литератури наилазимо и на предударе који понављају следећу ноту. Овај украс има улогу и помоћне ноте која се, у зависности од стилског периода који се тумачи, изводи на главни откуцај у такту или непосредно пре њега. У трактату *Уметност свирања на клавсону* из 1716. године, Купрен наводи да „ситна нота предудара или предудара са лигатуром (*coulé*) треба да наступи заједно са хармонијом! Што ће рећи, у току трајања вредности главне ноте која долази након ње” (Купрен 2014, 15). Идентичне инструкције налазимо и у трактату К. Ф. Е. Баха, односно да се кратки предудари изводе на рачун ноте која им следи, свирајући се тако кратко, да се не примети како наредна нота губи своју предодређену вредност (Бах 2013, 88). Међутим, ово правило се временом мењало. Године 1756. Леополд Моцарт наводи да апођатуре, по устаљеном обичају, стоје поред основних нота, исписане ситније, али се не рачунају у пулсацију такта, јер је

⁵⁶ Овакав третман дугог трилера са додатим још једним гласом није новина, иако се у периоду класицизма није користио. Може се пронаћи и у Голдберг варијацијама Ј. С. Баха (варијација број 28).

⁵⁷ Итал. *appogiatura* или нем. *Vorschlag*.

у њиховој природи да повезују ноте чинећи мелодију још распеванијом (Моцарт 1985, 166). Према њему постоје две врсте предудара, акцентовани и пролазни и њихова разлика је управо у томе у ком тренутку се реализују. Акцентовани се изводе на рачун временског трајања ноте која им следи, док пролазни одузимају трајање претходној ноти, односно, свирају се пред главни тактов део. Ово указује на то да је средине 18. века, долази до могућег различитог тумачења, а и извођења ове врсте украса.

Извођење предудара је зависило од њихове функције која је могла бити хармонска или украсна. Дуги предудари су преузимали функцију основне ноте којој су претходили, док су се кратки изводили изузетно брзо не реметећи ни претходну ни следећу ноту, мекше у односу на ноту која им је следовала. Према навођењу Долмеча, у Бахово време су се ретко користиле кратке апођатуре, док су пак дуге биле скоро заборављене у 19. веку. Данас, међутим, примећује он, већина музичара изводи све врсте апођатура кратко, и то пре ударца на велику штету музике (Долмеч 1915, 95–96). Предудари су најчешће коришћени као припреме за друге украсе, на пример за трилер одозго или за мордент одоздо. Када су у питању дужи предудари, они имају улогу задржице, изводећи се на наглашеном тактовом делу, скраћивањем реалне нотне вредности тона који им следе. С обзиром на то, они преузимају тактов акценат, док се краћи, са својом улогом украса мелодијске линије, јављају непосредно пре главног откуцаја у такту. Како је могућност дужине трајања наведених украса могла бити различита, теоретичари који су деловали у другој половини 18. века су упућивали да ситне нотне вредности првенствено означавају трајање, како је запазио и К. Ф. Е. Бах 1753. године.

У Бетовеновом целокупном опусу се могу пронаћи разноврсни предудари. Композитор је користио и кратке и дуге (осминских, шеснаестинских вредности, прецртане и непрецртане) и с обзиром на то да њихова употреба није појашњена, тешко је направити разлику међу њима. Из тог разлога, потребно је протумачити их из контекста дела, темпа, тематских и хармонских веза, техничких захтева као и њиховог односа са другим украсима (Њумен 1988, 224).

У пет соната за клавир и виолончело, овај кратки украс је од главног тона у већини случајева удаљен за секунду, али наилазимо и на оне који су удаљени за кварту, квинту, сексту, октаву па чак и дециму. Њихова вредност је шеснаестинска,

ретко осминска. Изузетак од наведеног је *adagio cantabile* А дур Сонате, у коме су предудари врло кратки, дужине тридесетдвојки, који се могу окарактерисати као пролазне апођатуре, како их је називао Леополд Моцарт. Изузетак налазимо и у првом ставу Еф дур сонате у деоници виолончела, у коме се јавља дуги предудар у вредности од једне четвртине (пример 59).

Пример 59. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 5 бр. 1 у Еф дуру, I став, т. 236–244:

The image displays three systems of musical notation for a piano and violin duo. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom).
 - The first system (measures 236-238) shows the violin playing a melodic line with a slur, and the piano providing a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. Dynamics include *fp*.
 - The second system (measures 239-241) continues the melodic and accompanimental patterns. Dynamics include *sf*.
 - The third system (measures 242-244) concludes the excerpt with similar melodic and accompanimental textures. Dynamics include *sf*.

Предудари су украси који се састоје од једне ноте, али поред њих, се могу наћи и они који чине групе од две, три или више малих нота (кратки, двоструки, вишеструки). Вишеструки се називају сложеним апођатурама и њихово извођење се очекује на наглашеном делу такта. Можемо их сврстати у апођатуре са хармонском функцијом. У сонатама за клавир и виолончело наилазимо на разноврсне сложене апођатуре, које се разликују по броју нота од којих се састоје, затим њиховог интервалског удаљења од тона који украшавају и функције. У првом ставу прве Сонате за клавир и виолончело оп. 5, у такту 35, наилазимо на необичан

поступак: предудар чини група украсних нота у виду арпеђираног акорда. У овој Сонати, предудар у деоници клавира је саставни део прве теме и, с обзиром на његову хармонску функцију, изводи се на ударац доприносећи њеном живахном карактеру (погледати пример 21). Као саставни део прве теме, јавља се у експозицији, развојном делу и репризи, као и у тактовима: 39, 161 и 225 (погледати пример 54, т. 225) у којима нас композитор подсећа на мотив прве теме. Међутим, нема га на очекиваном месту у такту бр. 165, док га је у 221. такту композитор заменио кратким предударом у интервалу октаве.

Сличан поступак коришћења сложене апођатуре Бетовен понавља и у другом ставу Еф дур Сонате, у 280. такту, којим припрема тонични сектакорд на корони у средини коде, а који води ка завршним тактовима Сонате, што значи да их треба веома убедљиво извести, на добу. Међутим, у првом ставу Де дур Сонате, овакви украси се јављају у тактовима 25–27, али у деоници леве руке, што до тада није био случај, и њих је потребно извести као пролазне апођатуре, пре наглашеног дела такта. У истим тактовима, пролазне апођатуре се налазе и у деоници виолончела, у дијалогу са клавиром, па их је потребно извести на исти начин. Сличан поступак је поновљен у деоници виолончела у тактовима 68–79 у исто време када су у деоници клавира исписани морденти. У овом случају је потребно водити рачуна да се украси не свирају у исто време, већ предудар раније, док се мордент изводи на добу (пример 60).

Пример 60. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 1 у Де дуру, I став, т. 64–76:

Апођатуре у виду арпеђираних акорада користи и на необичан начин у уводном *adagio cantabile* трећег става А дур Сонате. Иако ови типови украса имају хармонску функцију, због чега се изводе на наглашеном делу такта, овде то није случај. С обзиром на то да се од 9. до 15. такта водећа мелодијска линија налази у деоници виолончела, клавир има функцију пратње, због чега Бетовен ове украсе не истиче, исписује их најситнијим нотним вредностима (тридесетдвојкама) и поставља их на ненаглашеним тактовим деловима. Овакав поступак представља примену пролазних апођатура које се изводе на рачун претходне нотне вредности, у овом случају паузе (пример 61).

Пример 61. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дур, III став, т. 6–18:

The image shows a musical score for Example 61, which is the third movement of Beethoven's Sonata for Piano and Violoncello, Op. 69 in A major. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with arpeggiated chords and a cello melody. The piano part includes markings such as 'cresc.', 'p', 'tr', 'p dolce', and 'ad libitum'. The cello part includes markings such as 'tr' and 'p'. The score ends with the instruction 'attacca'.

Остале варијанте сложених предудара налазимо у овим сонатама чешће. Оне имају функцију украшавања мелодијске линије и као што је већ наведено, изводе се пре главног откуцаја у такту. Било да су предудари повезани луком са основном нотом коју украшавају или не, они се за њу везују и у случају кратких предудара, изводе се мекше у односу на ноту која им следи.

Дужина трајања предудара који се састоје од једне ноте је могла зависити и од тога да ли су представљене са или без прецртаног врата. Прецртани вратови су могли значити скраћење трајања нотних вредности упола. Иако су прецртани предудари били у употреби пре и после Бетовена, у сонатама за клавир и виолончело их нема.

8. РЕФЛЕКСИЈЕ РАЗВОЈА ТЕХНИЧКИХ КАРАКТЕРИСТИКА КЛАВИРА НА БЕТОВЕНОВЕ СОНАТЕ ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО

Од настанка покрета историјски информисаног извођаштва, чији је примарни циљ што аутентичније извођење, учињено је много да се открију својства историјских инструмената, али и диференцијација између њих. Откривање граница њихових изражајно-техничких могућности, као и начин на који су се током година развијали, омогућује компарацију са инструментима које ми данас користимо, а која у крајњем резултату може произвести историјски-информисано извођење. Без овог аспекта, истраживање промена извођачке праксе у Бетовеновом стваралаштву није могуће.

Тадашња ограничења клавијатурних инструмената утицала су на композиторе, који су били приморани да им прилагођавају своје композиционе замисли. Управо због тога је развој инструмената током година довео до промена и проширења палете унутар интерпретативних елемената као што су динамика, туше,⁵⁸ акцентуација, артикулација и темпо, заједно са новим елементима педализације.

Иако је развој клавијатурних инструмената започет и пре Бетовена, у 18. веку се управо захваљујући њему веома убрзао. Тако је Бетовен имао прилику да компонује на више инструмената различитих произвођачких компанија као што су Бродвуд (енг. *Broadwood*), Штајн (нем. *Stein*), Валтер (нем. *Walter*), Шанц (нем. *Schantz*), Ерар (фр. *Érard*), Граф (нем. *Graf*), Штрајхер (нем. *Streicher*). Сарађујући са различитим произвођачким предузећима, пре свега аустријским и енглеским, користио је свој ауторитет, указивао им на недостатке инструмената и тако подстицао њихов развој, а у складу са својим композиционим замислима. Утицао је на побољшање механичких и техничких својстава инструмената, повећања њиховог динамичког дијапазона и нарочито проширења опсега клавијатуре. Као сведок еволуције клавијатурних инструмената, паралелно је развијао и свој композиционо-пијанистички стил, у коме је значајно место заузимала симфонизација звука, у смислу усложњавања фактуре и изградње комплексније

⁵⁸ Додир, од француске речи *toucher* (Перичић 1997, 327).

форме. Бетовен је рачунао на проширење тонског опсега и онда када у тренутку компоновања није поседовао инструмент са опсегом који је замислио.⁵⁹ Бетовенов однос према звуку је извршио снажан утицај на рад и развој његових наследника из доба музичког романтизма.

8.1. Педализација у сонатама за клавир и виолончело



Један од предуслова за успешан извођачки чин представља квалитет изведеног звука, на који директно утиче инструмент који је у том тренутку доступан. У Бетовеново доба, клавијатурни инструменти су се још увек производили у складу са друштвеним потребама, различитих облика, дужина, димензија, различите јачине и разноврсности звука. Њихов звучни дијапазон је био у корелацији са акустиком и димензијама простора у којима су се налазили. Поред тога, један или више педала који су били заступљени на клавијатурним инструментима до средине 18. века, а који су били контролисани руком или коленом,⁶⁰ тек око 1810. године заменили су ножни педали.

С обзиром на то да су ефекти педализације на данашњим инструментима знатно другачији, поставља се питање на који начин треба приступити употреби овог извођачког средства при интерпретацији дела из периода класицизма, а да то остане у границама стила. Оно што је типично за романтизам, омекшавање звука, фигура, супротно је јасно дефинисаној артикулацији класицизма, па се често доводи у питање употреба педала уопште при интерпретацији композиција овог стила.

Као и приликом обележавања других интерпретативних елемената, Бетовен је означавао и педализацију у својим партитурама, међутим, посматрајући сачуване ауторове рукописе, ове индикације су мање учестале од осталих интерпретативних ознака. Ово отвара питање да ли је Бетовен заиста сматрао да педализација треба

⁵⁹ На примеру Сонате за клавир оп. 106, може се уочити да је Бетовен у партитуру унео шири тонски опсег него што је имао могућност да провери на тада доступним инструментима (Москович и Тод 2017, 68).

⁶⁰ Knee-lever – напредни у то време механизам, измишљен средином 18. века у Немачкој, чија је сврха била да замени тзв. Hand stops (ручну полугу, изум енглеских градитеља инструмената). Подизањем полуге коленом, ослобађали су се демфери са жица и добијао се богатији тон.

да буде овако сведена и ограничена на она места на којима је означена или је ознаке за употребу педала уносио само тамо где је желео да постигне нарочите ефекте, подразумевајући да ће извођачи дело у целини педализирати у складу са устаљеним праксама, а према свом укусу и умешности. Током свог стваралачког развоја, Бетовен је користио различите ознаке за педализацију. У раном периоду, наилазимо на ознаке *senza sordini* и *con sordini* (без демфера и са демферима),⁶¹ док се од средњег периода, могу уочити нове, графичке ознаке:  и . Иако је Бетовен увелико користио ознаке за педализацију у делима за клавир, у сонатама за клавир и виолончело се ауторске графичке ознаке за употребу десног педала могу једино наћи у последњим сонатама оп. 102, које је написао тек 1815. године и то на свега пар места.

Тумачењем ауторских ознака за педализацију, закључује се да је начин на који би, по њему, требало користити педал врло неуобичајен за то време и да је Бетовен био иноватор и у коришћењу овог изражајног средства. Ради се о обележавању обавезне примене дужег педала преко тактне црте, односно стварања посебног ефекта, који понекад доводи и до мешања хармонија, а који се може уочити у делима за соло клавир. Такве индикације су постављене између важнијих одсека, обично завршних тактова исте хармонске функције, чији је завршетак на корони и обично у тишем степену динамике (пример 62). Исти принцип педализације је примењен и у сонатама за клавир и виолончело оп. 102, на местима са аналогном хармонском и агогичком ситуацијом, а то су: крај уводног одсека *andante* првог става Сонате у Це дуру (пример 63), сам крај другог става Сонате у Де дуру (пример 64) и застој на акорду Фис дура пред увођење друге теме финала Сонате у Де дуру (пример 65). Бетовен је повезао други и трећи став Сонате у Де дуру ознаком *attacca l'allegro*, али је повезаност потенцирана и постављањем ознаке за престанак коришћења педала тек на почетку Финала.

⁶¹ Први пример ових ознака налазимо у Сонати за клавир у Ас дуру, оп. 26, која је издата 1801. године.

Пример 62. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир* оп. 26 у Ас дуру,
III став, т. 71–75, прво издање *Sarrı* из 1801. године:



Пример 63. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир* оп. 102 бр. 1 у Це дуру,
I став, т. 24–32:

Пример 64 Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Дуру, II став, т. 78–85:

78
p pp sempre pp
cresc.
 attacca l' allegro

Пример 65. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Дуру, III став, т. 139–146:

139
f dimin. p pp p
f dimin. p pp
cresc.
 *

У свим наведеним примерима композитор је поставио корону на самом крају, на месту где је потребно продужити претходно хармонско звучање. Тиме се стиче утисак да је Бетовен желео да звук не буде нагло прекинут, већ да постепено опада до природног ишчезавања. Занимљиво је да индикација за скидање педала није означена на корони, где је осмишљен крај, већ на следећој/првој ноти или акорду наредног одсека/става. На овај начин се постиже изненадни контраст између одсека/ставова у динамичком и карактерном погледу. У Бетовеновој музици се могу наћи и примери у којима је знак за коришћење педала постављен на динамички *f* или *ff*, након које следи *p* без ознаке за педал, чиме се такође увећава динамички контраст и истиче контраст између одсека.

Дословна примена ових ознака при извођењу на савременом клавиру може произвести ефекат тонске замагљености. Из тог разлога се сугерише употреба делимичног педала уз транспарентније звучање горњих гласова у деоници десне руке. Познавајући разлике у звучању басових регистара тадашњих и модерних

инструмената, Розенблум наводи да посебан проблем представља извођење акорада уског слога у басу, нарочито у музици Клементија и Бетовена. С обзиром на то да модерни клавири немају јасно дефинисан светао тон као што су некада имали, већ се у басовима производи мутнији звук, она саветује извођење без и са врло мало педала уз јасније дефинисање спољних гласова, посебно најнижег (Розенблум 1991, 56). Овај савет се може применити на први став Сонате у Це дуру (погледати пример 63). Поред тога, извођење *andante* одсека представља извођачима још један проблем. Када се фигурације у тридесетдвојкама у великој октави изводе са педалом, то свакако појачава интензитет звука. С обзиром на то да је овде индикована *p* динамика, употреба педала се мора пажљиво нијансирати, како не би дошло до накупљања велике количине звука.

Претходни примери из композиција које су настале у размаку од четрнаест година (Сонате за клавир у Ас дуру оп. 26 и соната за клавир и виолончело оп. 102) указују на сличан приступ обележавању педализације, док се сам број индикација у партитурама током времена није повећавао. Ознаке за примену педала у другачијим ситуацијама (на пример, ради постизања легато артикулације на местима на којима је то теже урадити прстима или продужења појединих тонова где их је немогуће задржати прстом, што је уобичајена употреба педала данас), у сонатама за клавир и виолончело нису назначене од стране композитора.

Велики број Бетовенових савременика се бавио истраживањем педала, трудећи се да систематизује њихову употребу. Тако је Фридрих Калкбрениер (Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner, 1784–1849), саветовао употребу десног педала зарад повезивања хармонија, или увећавања звука. Калкбрениер је одобравао коришћење педала на арпеђираним акордима и нарочито приликом извођења *crescendo* линија (Грундман и Мис 2007, 33). Како Грундман и Мис наводе, велики број теоретичара тог периода је сматрао да је основна функција десног педала повећавање звука. И иако се могу наћи такви примери, они нису чести. У последњем ставу Сонате за клавир оп. 106, Бетовен на последњим акордима на фону *ff* динамике поставља ознаку за коришћење педала на сваком тону (пример 66).

Пример 66. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир* оп. 106 у Бе дуру, IV став, т. 396–400, прво издање *Artaria* из 1819. године:



С обзиром на недостатак ових индикација у сонатама за клавир и виолончело, примена педала по аналогији са сличним местима из дела у којима је убележена од стране композитора може се сматрати стилски легитимном и препоручљивом. Из тог разлога се десни педал може искористити на сличним местима. У првом ставу Сонате у Еф дуру, пред почетак коде, деоници клавира су поверени осмогласни акорди у динамици *ff* које подржавају *sf* акценти у деоници виолончела. На овом месту је могуће користити педал на начин на који је Бетовен то учинио у Сонати оп. 106 (погледати пример 24).

У Бетовеновим сонатама за клавир се могу наћи индикације за педал на коронама између појединих одсека, који су поред короне, раздвојени и различитим динамичким ознакама. Овакву примену педала можемо искористити и на примеру првог става Сонате у Де дуру. У последњем такту завршне групе репризе на доминантном акорду на динамици *ff*, предлаже се употреба десног педала све до индикације *p* у наредном (128.) такту, чиме ће се овај акорд додатно истаћи и постићи ефекат врхунца, а почетак коде од 129. такта ће имати већи контрастни динамички ефекат (пример 67).

Пример 67. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 102 бр. 2 у Де дуру, I став, т. 125–130:



Улога десног педала је, као и данас, могла да буде и продужење звучања басових тонова, које није могуће задржати прстима. Пар тактова пред коду првог става Сонате у А дуру могуће је применити дужи педал како би се задржао басов тон и, с обзиром на исту хармонску функцију у такту, држати педал до следећег такта. Ознака за престанак педала би требало да буде на *sf* акорду у 224. такту, на почетку коде. Примену налик овој композитор је користио у сонатама за клавир и виолину, сонатама и варијацијама за соло клавир (пример 68).

Пример 68. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, I став, т. 221–226:

Разлика у механичким својствима периодних и модерних инструмената битно је утицала на разлику у звуку. Међутим, и поред постојања већег броја педала и разноликих могућности које су они пружали, у композиторовим рукописима се могу пронаћи једино ознаке за коришћење десног и левог педала. Конструкција инструмената је била уређена тако, да је сваки чекић био повезан са три жице, а педални уређај *Verschiebung*⁶² који је био контролисан најпре коленом, а затим и ногом, померао је механику на десну страну чиме се омогућавало да чекић удари једну, две или три жице (*una corda, due corde, tre corde*). Ознака за примену овог педала се може пронаћи у партитурама Бетовенових соната за клавир почев од средњег стваралачког периода, а пример сукцесивног коришћења свих звучних нијанси које он омогућава се налази у другом ставу клавирског концерта оп. 58, у коме је композитор унео индикације: *una corda, due e poi tre corde*, а затим и обрнутим редоследом: *a tre corde, due, poi una corda*. Поред пуног назива ових ознака, Бетовен се често користио и скраћеницама U. C, D. C. и T. C.

⁶² Нем. померање механизма. Систем који је 1783. године патентирала енглеска фирма Бродвуд.

Узимајући у обзир чињеницу да је до 1815. године, када је већ био написао свих пет соната за клавир и виолончело, Бетовен већ користио ознаку *una corda* у делима за клавир, поставља се питање зашто композитор ни једном није искористио ову ознаку у сонатама за клавир и виолончело? С обзиром на то да недостатак ознака дозвољава извођачима извесну произвољност у тумачењу дела, занимљив је предлог везан за педализацију другог става Сонате у Де дуру коју Гајдамович даје у практикуму *Сонате за виолончело Бетовена*. Наиме, на самом почетку става стоји ауторска ознака *mezza voce*.⁶³ То је прва и једина оваква ознака у сонатама за клавир и виолончело. Ауторка практикума за постизање притајеног карактера овог става сугерише извођење деонице виолончела без вибрата, а деонице клавира скупљеним/уздржаним звуком, за који предлаже употребу *una corda*. (Гајдамович 1981, 52). Знајући да је Бетовен прецизно обележавао интерпретативне индикације у свим својим партитурама, намеће се питање да ли се ознака *una corda* може третирати као синоним за *mezza voce*, нарочито ако се има у виду пример из трећег става Сонате за клавир оп. 106 у коме је композитор истовремено искористио обе индикације (пример 69)?

Пример 69. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир* оп. 106 у Бе дуру, III став, т. 1–4, прво издање *Artaria* из 1819 године:



Савремени извођачи неретко користе леви педал као помоћно средство за постизање тишег звука, чиме се, поред тога, добија и потпуно други тембр. Може се претпоставити да је Гајдамович овим предлогом управо циљала на промену тембра. Посматрајући план динамичке градиције у деоницама оба инструмента у овом ставу, који је Бетовен пажљиво унео у партитуру, стиче се утисак да је

⁶³ У пола гласа, или са обузданом силом (Турк 1982, 113).

индикацију *una corda* изоставио с намером. У време када је писао сонате за клавир и виолончело оп. 102, написао је и Сонату за клавир оп. 101 у којој на самом почетку *adagio* става, стоји и ознака *sul una corda*. Применом *una corda* на историјским инструментима добија се драстичнији ефекат промене тона него на савременим клавирима. Тако да је *una corda* имала за последицу и динамичку, поред тембровске промене. Узимајући у обзир звучну разлику која се постизала на старим инструментима, иако је Бетовен ову индикацију изоставио у другом ставу Сонате у Де дуру, препоручује се њена примена, макар због промене тембра, а нарочито на самом крају, у оквиру *pp* динамике.

Из претходно наведеног се може закључити да је Бетовен користио педал пре свега као средство за постизање промене звука или постизање контрастног ефекта на местима која је сматрао важним. Међутим, осим на ретким местима на којима је убележена педализација, педал у сонатама за клавир и виолончело би требало користити и на другим местима, поготово оним за која постоје аналогије у другим Бетовеновим делима за клавир.

8.2. Опсег клавијатуре у Бетовеновим сонатама за клавир и виолончело

Од када се 1792. године преселио у Беч, па до краја свог живота 1827, Бетовен је поседовао или позајмио четрнаест клавира: четири од Штрајхера и Штајна, три Ерарова, Бродвудов, Графов, Фогелов и друге. То су инструменти чија се конструкција временом побољшавала, а петооктавна клавијатура проширила чак до шест и по октава. Узимајући у обзир ову чињеницу, поставља се питање како се то одразило на структуру и звучну слику и какве закључке може да изведе савремени извођач који је наклоњен историјски информисаном извођењу.

У периоду од 1796. до 1804. године, у Бетовеновом поседу су била три типична бечка инструмента 18. века фирми Валтер, Штрајхер и Шанц, мање издржљиве конструкције од модерних клавира и мање обилног звука. Ови инструменти су имали опсег од пет и једну седмину октаве: од еф контра до ге3. У време настанка соната за клавир и виолончело оп. 5, Бетовен је радио на Штрајхеровом клавиру, за који је сматрао да одговара захтевима већине пијаниста, будући да је поседовао лак и ефикасан дрвени механизам, као и светли звук.

Приликом компоновања, Бетовен је скоро искористио максимални опсег клавијатуре. И у првој Сонати у Еф дуру и у другој Сонати у ге молу, често је заступљена најнижа нота у басовој деоници клавира еф контра, док је највиши тон еф3.

У периоду настанка треће Сонате за клавир и виолончело оп. 69, Бетовен је користио клавир француског произвођача Ерара, који је у том тренутку већ проширио опсег клавијатуре својих инструмената на пет и по октава (од тона еф контра до тона це4), што је навело Бетовена да ово проширење искористи (од тона еф контра октаве до тона ха треће октаве) у Сонати у А дуру.

Подстакнут жељом да престигне конкуренцију, али и да одговори на композиторове раније указане потребе, Штрајхер је 1810. године дао Бетовену на коришћење још један, знатно унапређен инструмент од шест и по октава (значајно ширег опсега од онога којим се Бетовен до тада служио), од тона це контра октаве до тона еф4 – распон који ће постати стандард романтичарским клавирским композиторима. На овом инструменту су написане сонате за клавир и виолончело оп. 102, звучног дијапазона од тона еф контра до тона а3. Може се претпоставити да разлог што Бетовен није искористио максимални опсег клавијатуре у овим сонатама лежи у томе што је композитор хтео да прилагоди своја дела инструментима који су били широко распрострањени. У сваком случају, нови Штрајхерови инструменти су омогућавали уједначенији звук и динамички опсег који су тада постигли постао је стандард за читав 19. век.

Разноликост опсега инструмената којима се Бетовен служио приликом писања соната за клавир и виолончело јесте фактор у обликовању њихове интерпретације, а томе у прилог говоре и различита редакторска тумачења на ову тему. Тако је у Сонати у А дуру, Бетовен искористио најдубље тонове њему доступног Ераровог клавира, све до тона еф контра (пример 70).

Пример 70. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, I став, т. 111–120, прво издање *Breitkopf und Härtel* из 1809. године:



Управо због недостатка ширег опсега клавијатуре, у првом издању у басу недостаје октавно удвајање тонова е, дис и де у тактовима 119. и 120. такту. Међутим, уређивачи неких каснијих издања ове сонате су сами допунили овај недостатак нота у басовој деоници (пример 71):

Пример 71. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, I став, т. 115–121, издање *C. F. Peters* из 1890. године:



У примеру 71, најнижи тон је де контра октаве (120. такт), тон који тадашњи инструменти нису имали.

Неки редактори су понудили обе варијанте у партитури, при чему је допуна штампана ситнијим нотним текстом, чиме се указује извођачима на вероватноћу да

би и композитор евентуално наставио низ октава, да му је то инструмент омогућавао (пример 72).

Пример 72. Лудвиг ван Бетовен, *Соната за клавир и виолончело* оп. 69 у А дуру, I став, т. 115–121, издање *Breitkopf und Härtel* из 1863. године:

The image displays two systems of musical notation for a piano and cello. Each system consists of a piano part (treble and bass staves) and a cello part (bass staff). The piano part features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes, while the cello part provides a more melodic and harmonic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various dynamics such as 'ff' and 'f', and includes phrasing slurs and articulation marks.

Претходни примери указују на разлику између уртекст и осталих издања, која подразумева да у уртексту стоји искључиво оно што потиче из композиторовог рукописа или првог доступног (аутентичног) издања. Одабир издања је први показатељ избора извођачке праксе, т о јест да ли ће интерпретација бити базирана на примени знања о историјским на модерним инструментима или ће дела бити тумачена у виду транскрипције, односно додавања музичког текста како би биле искоришћене све предности савременог инструмента. С тим у вези, приликом интерпретације која се заснива на пракси историјски информисаног извођаштва, потребно је ограничити се на опсег који су композитори имали у току компоновања, без додавања тонова који су доступни на савременим инструментима.

8.3. Динамички опсег Бетовенових инструмената

Поред питања о разликама опсега клавијатуре и својства педала између савремених и историјских инструмената, динамички дијапазон, који се током времена мењао, подстиче незаобилазни дискурс. Захваљујући константном усавршавању

механичких својстава клавира, њихов динамички дијапазон је у 19. веку проширен од *pp* до *ff*, са веома светлом бојом у дисканту, док је дебљина жица у басовима омогућавала разговетно звучање акорада и различитих фигурација. На разлику у звуку у односу на инструменте којима се данас служимо су утицали и тадашња дрвена конструкција (данас је у употреби метална) и краћи чекићи обмотани лаком и танком кожом (чекићи савремених клавира су дужи и обложени чврстим, дебелим слојем филца). Ово је омогућавало већу резонанцу и светлији, али слабији звук од модерних клавира, чија масивнија конструкција производи јачи и дужи тон од инструмената који су се користили у периоду класицизма.

Имајући ово у виду, неопходно је имати звучну представу о динамичком дијапазону тадашњих клавира и применити је на савремене, чему помаже визуелни приказ поређења релативног ефекта динамичких нивоа оба инструмента. Према Стевану Спалевећу (1983), наредни приказ указује на звучну предност модерних клавира у односу на тадашње инструменте када је у питању динамика јачег интензитета, док њих одликује постојање тишег динамичког подручја. Примена овог тумачења динамичких ознака чини дистинкцију у односу на (пост)–модернистичку праксу свирања на клавиру (Спалевећ 2020, 23–24).

Табела 3. Шематски приказ компарације динамичког интензитета инструмената из Бетовеновог доба и модерних клавира

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>

Груба компарација динамичких нивоа ових инструмената указује на то да је сваки ниво звука данашњег клавира еквивалентан нивоу више тадашњих (Розенблум

1991, 55). Поред тога, приликом извођења већег броја соната из различитих стваралачких периода Бетовена, веома је важна и упоредна анализа сведочења о звучним својствима инструмената које је Бетовен користио за време компоновања, зарад стицања увида у њихову евентуалну звучну промену. У овом случају се ради о три инструмента фирми Штрајхер и Ерар. Према Розенблум, Штрајхеров клавир, на којем је Бетовен написао своје сонате оп. 5 се одликовао најпре светлим звуком. Мањи броја жица за сваки тон и њихове мање димензије, условљавале су тиши звук од инструмената његових конкурената, али су Штрајхерови клавири били без премца у погледу баланса и мекоће звука (Розенблум 1991, 47), што их разликује од касније коришћених инструмената. Ераров клавир из 1803. године представља напредак у јачини звука у односу на раније инструменте овог произвођача, али је и он био скромнијег динамичког опсега. Његов тон је „живљи и флексибилнији, а такође је подложен променама током трајања. Разлика у звуку између басовог, средњег и високог регистра је знатна... Тонове у дисканту су кратког даха и танки, и уз то нису подложни динамичким променама, дискант није погодан за кантилену... чак и у оквиру јасног и прозачног, понешто зврндајућег басовог регистра, динамички обим је знатно мањи од обима савременог клавира. Починемо да схватамо разлог непрекидног пиана у пратећој оркестарској деоници Бетовенових клавирских концерата...” (Брендел 2022, 37). Међутим, тешка енглеска механика коју је Ерар користио у својим клавирима, Бетовену после одређеног времена више није одговарала, иако је она омогућавала лаку репетицију тонова. И најзад, прихватајући композиторове сугестије за побољшање својих инструмената, клавир који је 1810. године Штрајхер дао Бетовену на коришћење био је напреднији од претходних. Изједначенији, контролисанији и раскошнији у звуку и до тада најближи могућностима данашњих инструмената. На волумен звука је утицала нова, метална конструкција, са по три жице за сваки тон. Овај инструмент је омогућавао лакше извођење распеваног *cantabile*.

Разлика у конструкцији између тадашњих и садашњих инструмената захтева промишљање о звучном опсегу који је неопходно осмислити приликом извођења. Из претходно размотрених описа примера у Бетовеновим клавирским и сонатама за клавир и виолончело се може закључити да се динамичке ознаке не могу тумачити на исти начин у различитим периодима композиторовог стваралаштва.

Услед константног побољшања конструкције клавијатурних инструмената, они су добијали све продорнији, дужи и јачи тон, те је приметна узлазна динамичка градација. Од 1796. до 1815. године, периоду настанка пет соната за виолончело и клавир, звучни опсег се постепено ширио, што би требало имати у виду приликом формирања интерпретације ових соната. Поред тога, интерпретирајући ове сонате на савременим клавирима, чији је звук знатно јачи, неопходно је прилагодити динамику.

9. ЗАКЉУЧАК

Значај соната за клавир и виолончело Лудвига ван Бетовена се пре свега огледа у редефинисању улога и односа два инструмента унутар жанра камерне сонате, тачније у постепеном успостављању потпуно равноправне поделе музичког материјала између њих. У периоду класицизма, клавир је заузимао водећу улогу, док се у случају Бетовенових соната његова позиција мења, доводећи до тога да два инструмента постану равноправна. Међутим, музиколози и истраживачи им нису посветили исту количину пажње као његовим симфонијама или клавирском опусу. Својим стваралаштвом, Бетовен је значајно утицао на каснији композиторски и извођачки поглед на многе музичке жанрове, а међу њима и на камерну музику. Својим одлукама у креирању музичког дела дао је потоњим генерацијама подстрек за даље експериментисање са обликом, техником, звуком, сонорношћу.

Аналитички преглед различитих извођачких пракси је показао промену у извођачким тенденцијама која се одвијала током времена и резултовала различитим тумачењем нотних партитура. С обзиром на то да су почетком 20. века покренута истраживања о тумачењу текста на аутентичан начин, од којих се највећи број радова односио на дела до и током периода барока, циљ овог рада био је да се прошире видици аутентичних пракси и на стваралаштво периода класицизма, са детаљним освртом на Бетовенове сонате за клавир и виолончело.

Интерпретација заснована на пракси историјски информисаног извођаштва требало би да укључи низ селектованих одлука, почев од проналажења најаутентичнијег доступног издања, па до сагледавања односа интерпретативних елемената као што су темпо, артикулација, акцентуација, динамика, педализација, као и начин/форму/метод њихове примене, а све у складу са композиторовим интенцијама. Овај рад је потврдио да се приликом тумачења нотног текста, извођачу отварају многа питања и дилеме, што је појачано чињеницом да ова пракса није широко заступљена. Понуђена структурална анализа музичког текста, комбинована са историјским информацијама о најважнијим интерпретативним чиниоцима музике, као и компаративна анализа соната за клавир и виолончело са другим Бетовеновим делима и редакцијама, указују на смернице ка савременом тумачењу Бетовенових соната за клавир и виолончело кроз визуру покрета

историјски информисаног извођаштва. Компарацијом употребе музичких елемената у овим сонатама, односно разумевањем развоја композиционог стила у сва три Бетовенова стваралачка периода, дошло се до закључка да се развојни процес не види у свим интерпретативним елементима јасно, као што је то случај у делима писаним за друге инструменте.

Сваки сегмент музичког дела који је произашао из Бетовеновог пера представља резултат једне начелне музичке визије и сви интерпретативни елементи су нераскидиво повезани/умрежени један са другим. Живећи у уверењу да би музичка целина била нарушена уколико би било која од музичких компонената недостајала или била промењена, Бетовен је захтевао бескомпромисно поштовање нотног текста, што се види у скицама, много пута исправљаним манускриптима и на крају неуморним препискама са издавачима са захтевима за исправку. Чињеница да је у своје партитуре уносио прецизне знакове за артикулацију, динамику, темпо и друго, имплицира да је с намером остављао детаљна упутства извођачима како би звучно остварили његове музичке визије.

Током овог рада презентована су потенцијална интерпретативна решења, као и закључци до којих се дошло истраживањем, а који би приближили извођаче примени тековина покрета историјски информисаног извођаштва на ова дела, а у складу са важношћу улоге синергије виолончела и клавира у формирању интерпретативног приступа и заједничке концепције. Поред историјских информација о самом покрету, које су од суштинске важности за разумевање стилски аутентичног извођења, понуђена су и решења за одређене сегменте у овим сонатама, која се могу применити и на друга аналогна места у Бетовеновом стваралаштву.

Иако ревитализација историјских инструмената представља један од услова за постизање аутентичности, тај услов није обавезан, већ једно од потенцијалних решења. Различита својства инструмената којима се Бетовен служио приликом компоновања су у то време имала директан утицај на композиторово стваралаштво, а имају га и данас приликом грађења интерпретације његових дела на савременим инструментима, нарочито ако је основна идеја на којој се заснива интерпретација аутентично извођење. Због тога је примена интерпретативних елемената, на начин

на који је то чинио композитор од кључног значаја за обликовање интерпретације која се заснива на примени покрета историјски информисаног извођаштва.

Под претпоставком да ће пракса истраживања аутентичне интерпретације бити све актуелнија након овог истраживања, овај рад пружа преглед оквира и смерница за извођење релевантних музичких елемената Бетовенових композиција као што су: темпо, динамика, артикулација, акцентуација и педализација. Осим тога, нада је да ће главни допринос и очекивани резултат овога рада бити подстрек и инспирација за даље истраживање овог покрета и његову примену у пракси.

СПИСАК КОРИШЋЕНЕ ЛИТЕРАТУРЕ

- Андреис, Јосип. 1968. *Вјечни Орфеј*. Загреб: Школска књига
- Аронов, Аркадий Самойлович. 2007. *Динамика и артикулација в фортепианных произведениях Бетховена. У Как исполнять Бетховена*, сост. Анна Викторовна Засимова, 140–162. Москва: Издательский дом „Классика-XXI”
- Badura-Skoda, Eva & Paul. 1962. *Interpreting Mozart on the Keyboard*. Trans. by Leo Black. New York: St Martin’s press
- Бах, Карл Филип Емануел Бах. 2013. *Оглед о правом начину свирања на клавиру*. Прев. Драгослав Илић. Београд: Студио Лирика
- Bah Cantatas Website. n. d. *Cappella Coloniensis (Baroque Orchestra)*. Приступљено 23. марта 2022. <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Cappella-Coloniensis.htm>.
- Божанић, Зоран. 2017. *Историјат музике за клавијатурне инструменте* (до средине XVIII века). Београд: Завод за уџбенике
- Brown, Clive. 1999. *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. New York: Oxford University Press
- Брендел, Алфред. 2022. *Музика, смисао и бесмисао: сабрани огледи и предавања*. Прев. Драган Шобажих. Београд: Службени гласник
- Гайдамович, Татьяна А. 1981. *Виолончельные сонаты Бетховена*. Москва: Издательство „Музыка”
- Гостушки, Драгутин. 1968. *Време уметности*. Београд: Просвета
- Деспих, Дејан. 2013. *Музичка умјетност*. Подгорица: Музички центар Црне Горе
- Dolmetsch, Arnold. 1915. *Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. Ed. Ernest Newman. London: Novello and Company
- Јунг, Карл Густав. 1978. *Психолошки типови*. Прев. Милош Ђурић. Београд: Матица Српска
- Келдыш, Юрий (Георгий) Всеволодович. 1990. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия
- Koch, Heinrich Christoph. 1802. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann dem Jüngern
- Kreitner, Kenneth, Louis Jambou, Desmond Hunter, Stewart A. Carter, Peter Walls, Kah-Ming Ng, David Schulenberg and Clive Brown. 2001. *Ornaments*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49928>

- Купрен, Франсоа. 2014. *Уметност свирања на клавсену*. Прев. Драгослав Илић. Београд: Студио лирика
- Ландовска, Ванда. 1991. *О музице*. Перев. А. Майкапара. Москва: Радуга
- Lawson, Colin & Robin Stowell. 1999. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press
- Lawson, Colin, & Robin Stowell. 2018. *Historical Performance of Music*. Cambridge: Cambridge University Press
- Марковић, Татјана. 2009. *Историјске и аналитичко-теоријске координате*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду
- Mayer Brown, Howard, David Hiley, Christopher Page, Kenneth Kreitner, Peter Walls, Janet K. Page, D. Kern Holoman, Robert Winter, Robert Philip and Benjamin Brinner. 2001. *Performing practice*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40272>
- Меркулов, Александр. 2007. *Епоха уртекстов*. У *Как исполнять Бетховена*, сост. Анна Викторовна Засимова, 163–193. Москва: Издательский дом „Классика-XXI”
- Moskovitz, D. Marc, & Larry R Todd. 2017. *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*. Woodbridge: The Boydell Press
- Mozart, Leopold. 1985. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Trans. by Editha Knocker. New York: Oxford University Press
- Neumann, Frederick. 1993. *Performance practise of the seventeenth and eighteenth centuries*. New York: Schirmer Books
- Newman, William S. 1988. *Beethoven on Beethoven-Playing His Piano Music His Way*. New York: Norton
- Noorduyn, Marten Albert. 2016. *Beethoven's Tempo Indications*. PhD diss., University of Manchester
- Перичић, Властимир. 1997. *Вишејезични речник музичких термина*. Београд: САНУ: Универзитет уметности: Завод за уџбенике и наставна средства
- Поповић, Берислав. 1998. *Музичка форма или смисао у музици*. Београд: КЛИО: Културни центар Београда
- Поповић Млађеновић, Тијана. 1996. *Музичко писмо*. Београд: Клио
- Rosenblum, Sandra P. 1991. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press

Rosenblum, Sandra P. 1994. *The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries*. *Performance Practice Review* 7, no. 1 (Spring): 33–53. <https://doi.org/10.5642/perfpr.199407.01.03>.

Rochlitz, Friedrich, ed. 1817. *Die Tempo's sämtlicher Sätze aller Symphonien des Hen L. v. Beethoven, vom Verf. Selbst nach Maclzels Metronom bestimmt*. In *Allgemeine musikalische Zeitung* 19, no. 51: 873–874. Leipzig: Breitkopf und Härtel

Спалевих, Стеван. 2020. *Савремени приступ интерпретацији Бетовеновог клавирског опуса (оп. 106, 109 и 126): пут ка веродостојном тумачењу уртекст издања*. Док. дисертација, Универзитет у Београду: Факултет музичке уметности

Thurston, Dart. 1963. *The Interpretation of Music*. New York: Harper&Row

Türk, Daniel Gottlob. 1982. *School of Clavier Playing*. Trans. by Hagg. H. Raymond. Lincoln: University of Nebraska Press

Фишман, Натан Львович. 2007. *Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике*. У *Как исполнять Бетховена*, сост. Анна Викторовна Засимова, 194–233. Москва: Издательский дом „Классика-XXI”

Фишман, Натан Львович, сост. 2011. *Людвиг ван Бетховен ПИСЬМА I*. Перев. Людмила Сергеевна Товалёва и Натан Львович Фишман. Москва: Музыка

Haskell, Harry. 2001. *Early music*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46003>

Harnoncourt, Nikolaus. 1988. *Baroque Music Today: Music As Speech Ways to a New Understanding of Music*. Trans. by Mary O'Neill. Portland: Oregon, Amadeus Press

Цветковић, Стефан. 2021. *Контекстуални и интерпретативни аспекти пијанистичке праксе у епохи модернизма*. Док. дисертација, Универзитет у Београду: Факултет музичке уметности

Czerny, Carl. 1839. *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*. Trans. by James Alexander Hamilton. London: R. Cocks&Co

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

Czerny, Carl. 2013. *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*. Trans. by James Alexander Hamilton. London: R. Cocks&Co

Schlüren, Christoph. 2018. *Jonathan Del Mar's Beethoven edition for Bärenreiter*. Trans. by Elizabeth Robinson. [t]akte, no. 2. from <https://www.takte-online.de/en/publications/detail/artikel/die-beethoven-editionen-jonathan-del-mars-bei-baerenreiter/index.htm>

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

Шобајић, Драган. 2018. *Клавирска музика: о стваралаштву, извођаштву и педагошком раду истакнутих музичара*. Београд: Удружење музичких и балетских педагога Србије

Списак референтних нотних издања

Beethoven, Louis van. *Trois Trios Pour le Piano Forte, Violon, et Violoncelle, Ouvre 1*. Vienna: Jean Cappi, 1795.

Beethoven, Louis van. *Deux grandes Sonates pour Le Clavecin ou Piano=Forte avec un Violoncelle obligé*. Vienna: Artaria & Co, 1797.

Beethoven, Louis van. *Grande Sonate pour le Clavecin ou Forte-Piano, Oeuvre 26*. Vienna: Cappi, 1801.

Beethoven, Louis van. *Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle oeuv. 69*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1809.

Beethoven, L. van. *Grande Sonate Pour le Forte Piano avec Accompagnement de Violoncelle obligé, Opera 69*. Paris: J. Pleyel, 1814.

Beethoven, Luigi van. *Sonata per il Clavicembalo con Violoncello op. 60*. Vienna: Artaria & Co, 1815.

Beethoven, L. van. *Deux Sonates pour le Pianoforte et Violoncell*. Bonn: N. Simrock, 1816.

Beethoven, Louis van. *Grande Sonate pour le Piano-Forte, Oeuvre 106*. Vienna: Artaria, 1819.

Beethoven, Louis van. *Deux Sonates pour le Pianoforte ou Violon*. Vienna: Artaria, 1819.

Beethoven, Ludwig van. *Beethoven's Works. Complete Edition*. Edited by I. Moscheles. London: J. B. Cramer, Addison & Beale, 1834–1838/39.

Beethoven, Louis van. *Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle ou Violon op. 69*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1843.

Beethoven, L. v. *Sonate für Pianoforte und Violoncell, op. 69*. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, 1860.

Beethoven, Ludwig van. *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 13, Für Pianoforte und Violoncell, Nr.106, 33–64*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863.

Beethoven, Ludwig van. *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 13, Für Pianoforte und Violoncell, Nr.105*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863.

Beethoven, Ludwig van. *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 13, Für Pianoforte und Violoncell, Nr.107, 65–94*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863.

Beethoven, Ludwig van. *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 13, Nr. 109*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1864.

Beethoven, L. van. *Zwei sonaten für Pianoforte und Violoncell, op. 102 No. 2*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1864.

Beethoven, L. v. *Sonate op. 69*, Edited by Friedrich Hermann. Leipzig: C. F. Peters, 1890.

Beethoven, L. v. *Sonate op. 102 Nr.1*. Edited by Friedrich Hermann. Leipzig: C. F. Peters, 1890.

Beethoven, Ludwig van. *Sonatas for Piano and Violoncello (Urtext)*. Edited by Bernard van der Linde, Hans-Martin Theopold and Andre Navarra. München: G. Henle Verlag, 1999.

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten for Pianoforte and Violoncello*, Edited by Jonathan Del Mar. Kassel: Basel: London: New York: Praha: Bärenreiter-Verlag, 2016.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Јована Радовановић (1985) рођена је у Крагујевцу, у коме је стекла основно и средње музичко образовање у класи проф. Наталије Томић. Добитница је значајних награда на бројним домаћим и интернационалним такмичењима у Србији и иностранству у солистичким категоријама и као члан камерних ансамбала. Студије уписује на Националној Музичкој Академији Украјине „П.И.Чајковски” у Кијеву у класи проф. Јурија Кота, које завршава 2007. године са највишим оценама. Због свих успеха током студија награђена је почасном дипломом Академије. Исте године уписује мастер студије и завршава их 2008. године. Од стручне комисије Националне Музичке Академије Украјине добија препоруку за уписивање највишег степена студија за извођачке уметности – Клавир, које је 2011. године и завршила. Своје професионално извођачко усавршавање наставља у октобру 2014. године када уписује докторске студије у области камерне музике на Факултету музичких уметности у Београду, у класи проф. Зорице Ћетковић, а које наставља у класи проф. др ум. Јасне Туцовић. На истом факултету је од 2020. године и на докторским студијама у области клавира у класи проф. др Дубравке Јовичић и проф. мр Дејана Синадиновића. Од почетка школовања па све до данас сарађивала са признатим и еминентним пијанистима и музичким педагозима као што су: Јуриј Кот (Украјина), Валериј Сигаљевич (Француска), Ирина Алексејчук (Украјина), Жења Аубакирова (Казахстан), Иван Кучер (Украјина).

Своју педагошку каријеру је започела 2008. године у Музичкој школи „др Милоје Милојевић” у Крагујевцу коју од 2010. године проширује и наставља на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где сада предаје у звању редовног професора за ужу уметничку област Клавир. До сада су њени ученици и студенти освојили преко 60 награда, углавном специјалних и првих, на републичким и међународним такмичењима. Више пута је учествовала у раду жирија на пијанистичким такмичењима у Београду, Шапцу, Аранђеловцу, Врању.

Снимала је музичке нумере за два филма. Филм „Кнежев арсенал – од војне до креативне индустрије“ у продукцији Радио Телевизије Крагујевац и „Упознајте Корнелија“ у продукцији Радио Телевизије Србије.

Уметничку каријеру активно гради како на простору Србије тако и у иностранству. Остварила је око сто шездесет наступа и концерата у Македонији, Украјини, Француској, Белгији, Луксембургу, Швајцарској, Немачкој, Кипру, Црној Гори и Босни и Херцеговини.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Јована Радовановић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта
односно докторске дисертације: 236/2014

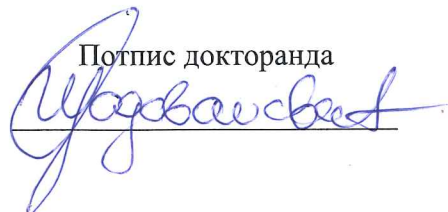
ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

**ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП СОНАТАМА ЗА КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО
ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА КРОЗ ВИЗУРУ ПОКРЕТА ИСТОРИЈСКИ
ИНФОРМИСАНОГ ИЗВОЂАШТВА**

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

У Београду, 02.10.2023.

Потпис докторанда


Прилог 2.

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

Име и презиме аутора: Јована Радовановић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта
односно докторске дисертације: 236/2014

Студијски програм: Извођачке уметности/Камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта
односно докторске дисертације: **ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП СОНАТАМА ЗА
КЛАВИР И ВИОЛОНЧЕЛО ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА КРОЗ ВИЗУРУ
ПОКРЕТА ИСТОРИЈСКИ ИНФОРМИСАНОГ ИЗВОЂАШТВА**

Ментор: др ум. Јасна Туцовић, редовни професор

Коментор: /

ИЗЈАВЉУЈЕМ

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

У Београду, 02.10.2023.

Потпис докторанда
