



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
UNIVERSITY OF BANJA LUKA
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ
ACADEMY OF ARTS



СТУДИЈСКИ ПРОГРАМ МУЗИЧКА УМЈЕТНОСТ
СМЈЕР КЛАВИР

**“ЛУДВИГ ВАН БЕТОВЕН - КЛАВИРСКИ СОНАТНИ СТИЛ,
АНАЛИЗА КЛАСИЧНЕ СОНАТЕ ОП. 57”**

МАСТЕР РАД

Ментор:
мр. Арсен Чаркић

Кандидат:
Славиша Ђурић

Бања Лука, 2022.



UNIVERSITY OF BANJA LUKA
ACADEMY OF ARTS



MUSIC ARTS STUDY PROGRAMME
PIANO DEPARTMENT

**“LUDWIG VAN BEETHOVEN – PIANO SONATA STYLE,
ANALYSIS OF THE CLASSICAL SONATA OP.57”**

MASTER THESIS

Mentor:
mr. Arsen Čarkić

Candidate:
Slaviša Đurić

Banja Luka, 2022.

Ментор: мр Арсен Чаркић, редовни професор, репродукција музике – клавир, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци

Наслов мастер рада: “Лудвиг ван Бетовен - клавирски сонатни стил, анализа класичне сонате оп. 57“

Резиме: Циљ овог рада јесте свеобухватна анализа лика и дјела Лудвига ван Бетовена са фокусом на клавирски сонатни стил и сонату оп. 57. Стога, ова анализа обухвата биографске чињенице, позиционирање унутар класичног стила и претставника ове групе као и карактеристике самог клавирског сонатног стила и извођачко-техничке могућности сонате оп.57 са освртом на елементе фактуре и њен историјско-стилски значај. Соната оп. 57 представља централно дјело стваралашта Лудвига ван Бетовена и као таква она је и полазна основа за разумјевање и опуса од 32 сонате. Анализа 32 сонате је поткрепљена и конкретнима примјерима из литературе и попутном анализом нотне заоставштине која доноси шири увид у ознаке те методе и могућности интерпретације дјела Лудвига ван Бетовена, односно конкретно сонате у еф-молу оп. 57. Откривање историјске позадине стварања ових дјела уз поменути свеобухватну анализу ствара предуслов за објективно и умјетнички потпуно извођење.

Кључне ријечи: Лудвиг ван Бетовен, класични стил, сонатни облик, 32 сонате, соната оп. 57, К.Ф.Е. Бах, Вилијам Шекспир, тоналитет, мотивски рад, ознаке.

Научна област: Хуманистичке науке

Научно поље: Репродукција музике – клавир

Тип одабране лиценце Кретивне заједнице: Ауторство – некомерцијално – дијелити под истим условима

Mentor: Prof. Arsen Čarkić, mr, Full professor, music reproductions - piano, Academy of Arts of the University of Banja Luka

The title of the master's thesis: "Ludwig van Beethoven - Piano sonate style, analysis of the Classical Sonate op. 57"

Abstract: The aim of this work is a comprehensive analysis of the personality and works of Ludwig van Beethoven with a focus on the piano sonata style and the sonata op. 57. Therefore, this analysis includes biographical facts, positioning within the classical style and the representatives of this group as well as the characteristics of the piano sonata style itself and the performance-technical possibilities of the sonata op.57 with reference to the elements of the invoice and its historical-stylistic significance. Sonata Op. 57 represents the central work of Ludwig van Beethoven's work and as such it is also the starting point for understanding opus of 32 sonatas. The analysis of the 32 sonatas is supported by concrete examples from the literature and an accompanying analysis of the musical legacy, which brings a wider insight into the markings and methods and the possibilities of interpretation of Ludwig van Beethoven's works, specifically the sonata in f minor op. 57. Discovering the historical background of the creation of these works along with the already mentioned comprehensive analysis creates a prerequisite for an objective and artistically complete performance.

Key words: Ludwig van Beethoven, classical style, sonata form, 32 sonatas, sonata op. 57, K.F.E. Bach, William Shakespeare, tonality, motivic work, notations.

Scientific area: Humanistic sciences

Scientific field: Music reproduction – piano

Type of selected licence of the Creative community: Autorship – noncommercial – share under the same conditions

Садржај

1. УВОД (ПРЕДМЕТ ИСТРАЖИВАЊА, ХИПОТЕЗА, СВРХА И ЦИЉ РАДА, МЕТОДЕ).....	6
2. ЛУДВИГ ВАН БЕТОВЕН	7
2.1 Породица Бетовен и први период живота	7
2.2. Други период живота - боравак у Бечу	17
2.3 Развој и карактеристике стила	29
3. КЛАВИРСКИ СОНАТНИ СТИЛ - СОНАТА ОП. 57, БР.23 У ЕФ МОЛУ	35
3.1 Карактеристике клавирног сонатног стила Лудвига ван Бетовена	35
3.2 Соната оп. 57 и њен историјско-стилски значај	46
3.3 Соната оп.57 - извођачко-техничке могућности, анализа.....	50
3.3 Модерни аспекти интерпретације и питање тумачења.....	56
4. ЗАКЉУЧАК.....	71
5. ЛИТЕРАТУРА.....	73
6. ПРИЛОЗИ	74

1. Увод (предмет истраживања, хипотеза, сврха и циљ рада, методе)

Предмет истраживања у овом раду се односи на клавирски сонатни стил Лудвига ван Бетовена, конкретно на сонату у еф-молу, оп. 57.

Проблем истраживања потиче од саме сложености лика и дјела Лудвига ван Бетовена која даље произилази из чињенице да су све карактеристике личности међусобно интезивно употпуњене у елементима стила. С тим у вези, Бетовен на високим моралним начелима и личним искуствима формира јединствен стил у оквиру класичног стила што се потврђује и у хипотези да се стваралаштвом Лудвига ван Бетовена манифестује најчистији класични стил у духовном и умјетничком смислу. До овог закључка се такође долази кроз више етапа рада и паралених анализа свих утицаја на стил. Стога, овај рад обухвата свеобухватну анализу личности Лудвига ван Бетовена, затим комплексну и паралелну анализу клавирског сонатног стила, те на крају и анализу примјера сонате у еф-молу.

Први дио рада се заснива на хронологији живота Лудвига ван Бетовена, која подразумјева детаљнији увид у карактеристике његове личности и конотације различитих утицаја што поступно открива и позадину стварања појединачних дјела.

У другом дијелу рада се, на основу прикупљених информација из анализе личности, приступа детаљној анализи стварања клавирског сонатног стила уз нагласак на карактеристике истог. Поред тога, за анализу клавирског сонатног стила најбитнији јесу управо опуси од 32 клавирске сонате те је у овом дијелу изложена и пратећа анализа свих соната.

Као циљ овог рада у трећем дијелу се бавимо анализом конкретног примјера Сонате оп. 57. У анализи овог дјела се примат даје тумачењу техничких и стилских основа на којима настаје ово дјело, дефинишемо тематски значај и позицију овог дјела унутар клавирског сонатног стила Лудвига ван Бетовена те укључујемо аспект самих интерпретативних могућности овог дјела. Овакав приступ има за сврху да омогући објективно и стилски утемељено интерпретирање Бетовеновог дјела, конкретно сонате оп. 57 у еф-молу.

Поред свеобухватне анализе личности главне методе истраживања се односе на стилску анализу и анализу историјске заоставштине у виду писама и нотних издања.

2. Лудвиг ван Бетовен

На развој једне несвакидашње личности и генија попут Лудвига ван Бетовена свој утицај, директно или индиректно, оставиле су и веома комплексне животне околности. Према томе, како бисмо објаснили све појединости ове личности и аргументовано се припремили за свеобухватну анализу његовог клавирског стваралаштва неопходно је да хронолошки анализирамо комплетан период његовог живота, са освртом на конкретне чињенице и њихов утицај на развој његове умјетности и конкретна дјела.

2.1 Породица Бетовен и први период живота

Породица Бетовен је изворно фламанског поријекла и у град Бон се насељава тек почетком 18. вијека. Према одређеним тврдњама за ово је заслужан био кнез Клеменс Аугуст (Clemens August) који, боравећи у Холандији на усавршавању, упознаје изразито надареног пјевача Лудвига ван Бетовена којег затим доводи у дворску службу као диригента. Дјед славног композитора, Лудвиг ван Бетовен, чије ће име на крштењу добити и сам композитор, рођен је у Анверсу¹ и није био племићког поријекла, већ дио презимена “ван” представља тек префикс из холандског језика. Дјед је носио титулу *homme de chambre honoraire* - почасни коморник и дворски капелмајстор те је био веома поштована личност. Поред те службе, био је и веома успјешан привредник - водио је уносан посао са подрумом вина. Његову личност ћемо помињати и у наставку рада, јер је итекако битна у контексту анализе раног дјетињства композитора, а од посредног је утицаја и на каснији развој Бетовенове личности.

Син старог капелмајстора, композиторов отац Јохан, оженио се 12. новембра 1767. Маријом Магдаленом Кеверих, кћерком дворског куvara и удовицом поријеклом из Бона. Стари капелмајстор је у почетку показивао непоштовање према овом браку, али је временом постао свјестан Магдаленине улоге и жртве у породици, а значајан заокрет у породичним односима се десио рођењем Лудвига, јер је од тог периода стари Бетовен потпуно преузео бригу за цијелу породицу. Јохан и Магдалена имали су троје дјеце: Лудвиг ван Бетовен (рођен 1770. године), Каспар ван Бетовен (рођен 1774. године) и Јохан Николаус ван Бетовен (рођен 1776. године).

¹ Ролан, Р. (1947). Живот Бетовенов. Нови Сад: Матица Српска. Стр. 17

Лудвиг ван Бетовен је рођен у послеподневним часовима 16. децембра 1770. године у кући Бетовенових. Датум и година рођења Лудвига ван Бетовена у многим издањима чест су предмет спора - по неким изворима је то био 17. децембар. Међутим, подаци указују да је тог датума Лудвиг заправо крштен у цркви *St. Remigus* у Бону. Оно што уноси додатну нејасноћу је чињеница да ни сам композитор дуго није био сигуран у тачан датум свог рођења, о чему постоје бројна свједочанста. Ово потврђује и у писму из Беча 1810.² када трага за својом крштеницом те сазнаје да је двије године млађи него што је и сам мислио. Наиме, Јохан и Марија су годину дана прије него што је рођен композитор, добили сина Лудвига Марију ван Бетовена који је преминуо шест дана по рођењу, те је Бетовен сматрао да су га често мијешали са преминулим братом, а могуће је и да су због тога постојале погрешке у документима. Погрешне информације о његовим годинама су садржане и у писму из 1783. године, упућеном келнском кнезу Фридриху, у ком се Бетовен потписује као једнаестогодишњак. Према неким тумачењима, ова грешка је направљена намјерно - Јохан је то често радио из жеље да се што више додвори двору представљајући свог сина Лудвига млађим, по узору на Моцарта који је тим путем на извјестан начин већ покорио Европу: “Преузвишени! музика ми је од моје четврте године постала прво занимање младости. Упознат овако рано с музом која ми је била наклоњена и припремала ме за хармоније, заволио сам је, а како ми се врло често чинило, и она мене. Напунио сам већ једанаесту годину; и отад ми је моја муза често дошаптавала у часовима посвећења: ‘Покушај и напиши једном хармонију своје душе!’ Једанаест година - мислио сам - а како ће ми приличити изглед ствараоца?....”³

Почетне године и развој будућег умјетника су у великој мјери повезане са личношћу оца Јохана те се тиме вриједи позабавити као једним од битних фактора анализе личности Лудвига ван Бетовена. Отац Јохан је био врло талентован музичар, али под утицајем лоших навика ипак ни приближно није успио у намјери да наслиједи високи статус свога оца. На извјестан начин он је заувјек остао у сјени свог оца, подсвјесно гајећи наду да је његов син онај који треба да му донесе славу и постане највећи музичар из породице Бетовен. Јохан је био и превише заокупљен друштвеним признањем, врло често би причао и маштао о људима из високог друштва што је, по Бетовеновим ријечима, често код мајке и њега изазивало огромну тугу и сажаљење. Веома занимљив опис

² Петровић, К. (1955). Бетовенова писма. Сарајево: Свјетлост. стр.69

³ Петровић, К. (1955). Бетовенова писма. Сарајево: Свјетлост. стр. 9

Јоханове личности добијамо и из разговора његовог оца и супруге Лене (како ју је отац, од миља, звао). „Одвећ је тужно и ружно да ми о њему морамо тако причати, јер он у основи није лош човјек. Он није такође ни лош пјевач, има један лијеп тенорски глас, али... Ми смо овдје своји. Због његовог пића почиње да буде крх.“⁴ Отац није одобравао његове навике које је, по његовом суду, наследио од своје мајке. И у породици старог Бетовена су се низале многе трагедије - сва су његова дјеца изузев Јохана трагично страдала, што је резултирало великим психлошким проблемима и алкохолизмом Јоханове мајке, а то се наслијеђе пренијело и на Јохана.

У списима Готфрида Фишера (син пекара Фишера и власника куће у којој су Бетовенови становали)⁵ Јохан је описан као позитивна личност, а то се превасходно тиче његовог односа са дјецом, јер је пожртвовано и другарски учио дјецу музици и био њихов разиграни и доброћудни учитељ. Готфридова сестра, Цецилија Фишер, говори како би је Јохан увијек дочекивао са осмјехом и загрљајем. Није непознаница да је, захваљујући оваквом приступу, велики број Јоханових ученика касније постигао изванредан успјех као признати пијанисти или оргуљаши.

Због свих несрећних околности које су задесиле породицу старог Бетовена, дједова радост због рођења првог здравог дјетета је била још већа, те се са великом пажњом окреће Јохановој породици и гради веома топле породичне односе. То је био и разлог развоја традиције кућних извођења због којих је музика постала тако значајан елемент Бетовеновог дјетињства. На тим догађајима су се окупљале веома значајне личности тог доба, припадници високог друштва, познати музичари, дјеца француских и енглеских изасланика и др. Један од тих догађаја описује круг музичара који сарађују са Јоханом и његовим оцем. Стари Бетовен је у част св. Магдалене и имендана своје снахе организовао свечани концерт. На програму су била Штамицова музика и музика ренесансних комозитора, а наступили су Ван ден Ееден (Van den Eden) на клавиру, на виолини су били Рис (F.Ries), Ридел (Riedel), Хавек (Haweck) и Саломон (Phillippe Salomon), на брачу Туси (Tussy), Белесеровски (Beleserowski) и Валтер (Walter) на виолончелу. На овим догађајима је по први пут насупио и сам Бетовен. Све то говори да је музика већ тад постала саставни

⁴ Аменда, А. (1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање - бр.6. стр.18

⁵ Ветсштајн, М-Фишер, „Породица Бетовен у кнежевини Бону-Записи бонског пекара Готфрида Фишера. Бон-(org. Wetzstein, M/Fischer. “A Familie Beethoven in Kurfürstlichen Bonn-Die Aufzeichnungen des Bonner Backermeisters Gottfried Fischer.) Bonn

дио његовог живота, а он је већ у том периоду, са само три године, са старим Бетовеном одлазио на пробе и божићне мисе у дворску капелу и друге цркве у Бону. Инспирисан Штамицовом симфонијом, маштао је о писању сопствене симфоније. Врло често такав вид маштања бивао је и главни дио његове дјечије игре, али се на то није превише обраћала пажња, нарочито у периоду након дједове смрти. Јохан његове прве написане композиције назива бесмислицом, јерихоновом трубом и урлицима, јер би га често затицао у екстатичном стању како покушава нешто да отпјева или одсвира, истовремено лупајући ногама, брундајући и сл.

1773. године умире дјед Лудвиг, а тиме се значајно мијењају свеукупне околности у породици Бетовен. Бригу о малом Лидвигу преузима искључиво Јохан. У периоду након смрти старог Бетовена код њега ће се јавити и први знакови затворености и подијељене личности. Смрт дједа оставља на њега велике трауме, које ће га пратити и даље кроз живот.

Са 6 година Лудвиг почиње и са часовима виолине. Високи почетни критеријуми код подучавања клавира нису одмах дали жељени резултат, сам Јохан је губио стрпљење у раду са Лудвигом, а очекивано друштвено признање све више оптерећује његову личност нарочито након што му измиче мјесто новог капелмајстора. У тим годинама, поред виолине, Бетовен наставља да увјежбава и соло програм за клавир разних композитора, учи пратње за виолину, виолу и друге инструменте, а уз то све са старим Ван ден Ееденом започиње да ради на учењу генералбаса. Први јавни наступи који долазе наредне године и прва признања су пробудили апетите код Јохана толико да, по очевој одлуци, Лудвиг напушта школу. Лудвиг већ тад изражава мишљење да његово формално образовање трпи, јер са 7 година није био у потпуности у стању правилно да пише, али његов отац сматра да то за једног музичара није толико битно. Као дијете био је неукротив, у школи је проглашен за насилника. Био је растом најмањи међу својим вршњацима те је, како би се афирмисао, улазио у туче и конфликте, дијелом и због тога што је био изопштаван и омаловажаван од друштва усљед патуљастог раста и неугледног изгледа.

Услови у којима су се одржавали његови први наступи и прве промоције свакако нису били примјерени једном дјетету, а још су мање одговарали његовој личности која је презирала улагивање модерног друштва, модерну културу или свошшти поглед на умјетност. Коначни прекид те лоше традиције концерата и промоција поклапа се са

неуспјехом концерта у Келну 26. марта 1778. године за који је Лудвиг заједно са Јохановом ученицом Хеленом Авердонк, припремао програм који није погодовао ни посјећености овог концерта, а ни промоцији самог Јохана, тј. Бетовена. Од тог тренутка, у Лудвигу се рађа одређени инат и он доноси чврсту одлуку да се окрене компоновању, те по узору на дједа, постане капелмајстор. Том приликом се одушевио и импозантном катедралом у Келну. Хелена му је причала о миси Солемнис и он је почео да сања да постане композитор једног тако великог дјела.⁶ Битно је још истаћи да ће рефлексije ових догађаја непримјетно све више удаљавати Лудвига и његовог оца.

Бетовенови су промјенили неколико локација прије него што су се поново вратили у кућу породице Фишер у Рајанској улици. Претпоследње мјесто становања било је у насељу Дрејк (Dreieck). Ту су имали и добро познати тзв. „Салон за давање части” гдје су се одржавале готово свакодневне свечаности и приједи. Тај салон је био изузетно акустичан што је, по Јохану, инспирисало Бетовена да настави стално да вјежба и испробава ефекте акустике. Јоше једна занимљивост је и податак да се у овом салону налазила стална поставка слика и портрета, а на једном од њих је био и стари Бетовен. Ово је занимљиво из разлога што је израда портрета по овом узору и за Бетовена у каснијим годинима такође постала важна. И заиста, личност старог Лудвига је на извјестан начин увијек била присутна и с временом је све више значила младом Лудвигу - „Као мој драги деда, на кога толико личим” - пише доктору Баху 1824. године.⁷

Организација сталних селидби, као и организација свих тих свечаности је у највишој мјери била на уштрб Лудвигове мајке Магдалене. Мајка славног композитора била је несрећна и добра жена, није уживала велики друштвени углед, али је била стуб породице Бетовен. Њена улога у породици се илуструје тиме што је управо њена смрт значила крај и крах породице Бетовен. Да би се породица финасијски одржала и опстала, највећу жртву је поднијела управо мајка Магдалена, а касније и сам Лудвиг. Њени тешки занатски послови те послови шивења довели су до разних обољења, укључујући туберкулозу. Временом је изгубила ослонац у Јохану те је, како би обезбиједила породици егзистенцију, била често одвојена од дјете коју је била принуђена дати на чување тринаестогодишњој служавки, која није могла на прави начин да брине о њима, због чега

⁶ Аменда, А. (1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање- бр.6. стр.87

⁷ Ролан, Р. (1947). Живот Бетовенов. Нови Сад: Матица Српска. Стр. 56

је Лудвиг као дијете био препуштен себи и често врло запуштен, гладан и занемарен. Такође, пошто новца није било довољно, уз Магдалену је и Лудвиг још као школарац радио у пекари код старог Фишера, а од 13. године активно и напорно радио је и у дворској служби. Овакав живот, за Лудвигову мајку је значио прије свега велику тугу. О томе свједочи и Фишер, преносећи Магдаленино виђење живота у једном разговору са његовом сестром Цецилијом: “Без жалости нема борбе, без борбе нема побједи, а без побједи нема круне”⁸.

Након неуспјеха у Келну и пробуђене жеље да се оствари у лику свога “Доде” како га је звао, Лудвиг започиње и са наставом оргуља. Прво је то био учитељ Тобијас Фајфер (Tobias Friedrich Pfeiffer) са којим није имао посебно успјешну сарадњу да би потом започео да ради код фрањевца Филибалдуса (Willibald Koch) у Фрањевачкој цркви, гдје по први пут самостално наступа и на мисама.

У годинама 1778.-1779. дошло је до одређених промјена у друштвеним околностима у граду Бону. Услед нових трендова у окружењу, кнез политички промишљено оснива и нови национални театар. Његово оснивање пратиће и промоција звучних имена подобних за манифестовање идеје новог друштва, али и значајан прилив образованих и профилисаних музичара у Бон. Један од њих био је и Франц Ровантини (Franc Georg Rovantini), који се сматра једним од учитеља виолине Лудвига ван Бетовена, али је он био и више од тога. Ровантини је био син Магдаленине сестре и веома поштован солиста на виолини. Сарађивао је и са старим Бетовеном, а потом неколико година провео на усавршавању у Дресдену. Франц је био изузетан и као личност. Међусобно разумјевање између њих двојице Бетовен описује ријечима попут: “Ријеч Франц за мене значи срећу и пријатељство”. Са њим је радио на дјелима као што су: Моцартов А-дур концерт за виолину и клавир, Тартинијева г-мол соната, Бахова „Чакона“, Хендлова Соната, итд. Звук и виртуозност које је посједовао Франц на виолини, за Бетовена су били инспирација. Како сам изјављује, из његовог свирања је могао препознати цијели оркестар, а не само виолину⁹. Њихово дружење је прерасло и у заједничко музицирање, па су тако заједнички наступили на академијама у Бону и Келну. Ровантини упознаје Лудвига и са Нефеом (Christian Gottlob Neefe) будућим учитељом оргуља и композиције. Нефе је као диригент

⁸ Ветсштајн, М-Фишер, “Породица Бетовен у кнежевини Бону-Записи бонског пекара Готфрида Фишера. Бон

⁹ Аменда, А.(1961). “Апасионата”. Лајпциг: Национално издање-бр.6. стр.108

био такође запослен у националном театру и као оргуљаш у дворској цркви, а уз све то активно се бавио и изучавањем педагогије и композиције, а студије музике и права започео је у Лајпцигу. Нефе је већ на првим часовима искусно препознао потенцијал дјечака, видно спутаног интровертношћу и донекле социјалном неразвијеношћу, због чега му се искрено посветио. У свом раду Нефе је био стриктан и веома строг, радили су два пута седмично уз додатно вјежбање сваког дана послје мисе. Као личност је доста подсјећао и на старог Бетовена, што је утицало да њихов однос такође прерасте границе односа учитељ-ученик. Нефе је за Бетовена био више од учитеља. Прва јавна признања дошла су врло брзо па се, већ као дванестогодишњи оргуљаш, Лудвиг ван Бетовен представио двору и јавности на божићној миси успјешним свирањем Фантазије и Фуге у г-молу Ј.С.Баха, након чега су услиједила и бројна нова познанства. Једно од њих јесте и породица Браунинг (Breuning). Можемо слободно рећи да је породица Браунинг за њега постала други дом, а да је утицај ове породице на развој будућег генија био итекако значајан. За Бетовена је први сусрет и упознавање са овом породицом био највећи и најљепши дан у животу. Мајка Хелена Браунинг је уложила напоре да се код Бетовена надомјесте манири и образовање, али и изгради социјална слобода која је у великој мјери била неразвијена. У кући Браунинг је његована и култура читања, па се ту Бетовен упознао са дјелима Метисона, Клопстока, Хердера, Канта па и Молијера и Хомера. У том погледу овај период се означава као преусдан за развој његове личности, али засигурно и њега као умјетника. Чврсту везу са дјелима књижевности потврђује и у писму из 1809. године – Можда би сте могли да ми набавите комплетно издање Гетеових и Шилерових дјела; - У Ваше литерарно богатство приспије увијек понешто слично овом, а ја ћу Вам у замјену за много тога послати нешто што ће отићи у читав свијет. - Ова два пјесника најмилији су ми пјесници, као и Осидан и Хомер, а њега нажалост могу само да читам у преводу;- ...^{10 11} Још неки од књижевника који су имали изузетан значај у његовом животу су Плутарк, Платон, а као свог идола наводи и Шекспира.

Нема сумње да је Бетовен у овом периоду заиста сазрио у цјелокупну личност. Најзаслужнија за то била је породица Браунинг, али и Нефе. Настава са Нефеом је доносила све значајније резултате - плод њихове заједничке сарадње је био и први трио соната WoO 47, клавијирски концерт у Ес-дуру WoO 4, варијације на марш Е.К. Дреслер

¹⁰ Петровић, К. (1955). Бетовенова писма. Сарајево: Свјетлост. стр. 67

¹¹ Бетовен употребљава врло карактеристичан стил писања, користи се цртицама и различитим знаковима интерпункције.

WoO 63 итд. У погледу свирања већ је постао итекако самосталан, Нефе га је ангажовао да ради са пјевачима као корепетитор у театру, те да у оквиру јавних извођења наступа као соло чембало,а уз све то он је и даље активно учествовао као оргуљаш на мисама у дворској капели. Нефе је такође био упознат да је статус Јохана на двору итекако угрожен и да пријети да породица остане без примања због чега се све више залагао да Лудвиг буде самостално ангажован у дворску службу, што му и полази за руком те Бетовен већ са 15-так година бива примљен у службу. У овом периоду, личност оца Јохана значајно губи на важности, а по свједочењима њихов однос у овим годинама је био и потпуно прекинут. Све то поткрепљује чињеницу да Лудвиг са тек навршених 15 година постао глава куће и узданица мајке Магдалене.

У друштву код породице Браунинг боравили су и гроф Валдштајн и Франц Вегелер, сиромашни студент медицине, а касније доктор и ректор Универзитета у Бону по чијој заслуги око 1785. и Лудвиг започиње усавршавања на новооснованом свеучилишту у Бону. Тумачи тврде да је похађао и предавања о Канту, а он у свом дневнику 1820. биљежи: “Морални закон у нама и заузвано небо изнад нас! Кант!!!”¹². Међу његовом литературом су се налазила и дјела какво је “Општа историја природе и теорија неба”, као и дјело њемачког астронома Јохана Бодеа. Поред тога, од 1783. Бетовен је похађао и припремну латинску школу у Бону. Ову су једине и прилично скромне информације о његовом формалном образовању, мада једну личност попут Бетовена не можемо да анализирамо према његовом формалном образовању већ, како то Чарлс Розен (Charles Rosen)¹³ између осталог лијепо примјећује - иако без значајног формалног образовања и диплома. суштинско образовање генијалних композитора попут Бетовена јесте оно што се дешава управо пред нама, и то у њиховим дјелима. Постоје и сензационалистички подаци о његовом формалном образовању попут оних које помиње Ролан (Romain Rolland)¹⁴. Он наводи да је Бетовен 14. маја 1789, тачно мјесец дана прије пада Бастиље, под извјесним утицајем Француске револуције, уписао студије њемачке књижевности на којима је предавач био извјесни Шнајдер (Eulogius Schneider), ватрени заговарач револуционарних идеја. Ипак, даље истраживање показује да је Бетовен заправо само неколико пута посјетио и амфитеатар у коме су одржана и предавања проф. Шнајдера, кога је познавао још као сабрата из Фрањевачке цркве.

¹² Грухоњић, З. (1990). Писмо бесмртној драгој. Бања Лука: Нови глас. Стр. 254

¹³ Розен Ч. (1979). Класични стил Хајдн, Моцарт, Бетовен. Београд: Нолит.

¹⁴ Ролан, Р. (1947) Живот Бетовенов. Нови Сад: Матица Српска.

У прољеће 1787. године, Лудвиг уз помоћ грофа Валдштајна одлази на свој први пут у Беч како би се тамо додатно усавршавао и упознао са Моцартовим дјелом. Иако се често другачије нагађа, великих могућности за њихов заједнички рад и ближе упознавање није било. У мају умире Моцартов отац Леополд, а почетком јуна исте године Бетовен добија вијести о болести своје мајке и спрема се журно за повратак у Бон. Композиторова мајка Магдалена умире у јулу 1787. године од плућне болести. Њеном смрћу Лудвига не само да сустиже бол због губитка и све патње коју је поднијела за породицу, а које су му остале урезане у сјећању, него и извјесни страх од живота те, од тада њему својствен, страх од смрти.

Тешке околности су се тих пар година осјећале и у Бону. Кнез се спремао за рат, национали театар је затворен и многи музичари су остали без посла. Све то је подстакло Лудвига на коначни одлазак, а велику подршку за то имао и у ријечима свог учитеља, који га је бодрио да се оствари и у друштву које умије да цијени снагу и прави квалитет умјетности.

У овом периоду Бетовен заиста спознаје огромну вриједност породице и то у њему буди још већу несигурност. Носи се мишљу да је све чиме би се поносио ипак било небитно и узалудно, то што га је отац од малих ногу строгим надзорима подучавао свирању клавира, оргуља итд. те рани успјеси, пријем у дворску службу са свега 13. година. То све пред њим више није тако важно, он по први пут куца на врата иза којих се крије тајна живота и смрти и то куцање на капију судбине се у њему образује у цијелу једну симфонију, а призивак те симфоније и туге или страха од судбине је изражен и у потресном писму из 1787. године упућеном др. Шадену, који му је у повратку из Беча много помогао:

„Ваше племенито благорође и особито цијењени пријатељу! Лако могу да закључим шта мислите о мени; да су Вам разлози оправдани да о мени мислите негативно, то Вам не могу оспорити; ипак, док не наведем разлоге који ми могу улити наду да ћете уважити моје извињење, нећу се извињавати. Морам Вам признати да су моја радост а с њоме и моје здравље почели да ишчезавају откад сам напустио Аугсбург. Што сам се више приближавао родном мјесту, добијао сам све више писама од оца да путујем брже него обично, пошто здравствено стање моје мајке није било повољно. Журио сам се дакле колико сам могао јер и сам бијех слаб; жеља да још једном видим

болесну мајку отклонила је све препреке и помогла да пребродим највеће тешкоће. Мајку сам затекао у најбједнијем здравственом стању; имала је сушицу и, најзад, пошто је поднијела много боли и патње, умрла отприлике прије седам недеља. Била ми је тако добра, драга мајка, најбоља моја пријатељица; о! ко је био од мене сретнији када сам још могао да изговарам мило име мајка и када се оно чуло, а коме сад могу рећи Ти! Зар њезиним сликама што су јој сличне и које сад само срећује моја машта? Откад сам овдје, уживао сам врло мало ведрих часова; читаво вријеме имао сам задуху и морао сам да се прибојавам да се то пак не претвори у сушицу; томе се придружила и меланхолија, за мене тако исто велико зло као и сама моја болест. Пренесите се сад у мој положај и надам се да ћете ми опростити. Због веома великог пријатељства, које сте испољили тиме што сте ми у Аугсбург позајмили три каролина, морам Вас замолити да ме поштедите, још неко вријеме. Пут ме је много коштао, а уопште не могу да се надам да ћу остварити неки приход; судбина овдје у Бону није ми наклоњена..”¹⁵

Ово писмо говори много и о личности Лудвига ван Бетовена, као и о стању у коме се нашао. Да бисмо боље разумјели његово психолошко стање, потребно је се вратити и даље у прошлост, јер одређени утицаји на његово психолошко стање сежу још из дјетињства. Како је већ речено, од самог дјетињства Бетовен је био изузетно затворена личност, а његова интровертност је довела до социјалне препреке. Узроци овоме се крију у незанемаривим чињеницама, да је Бетовен још као мало дијете проживио неколико траума и несрећа, које су на њему оставиле дубок траг, а чијих ће посљедица и сам временом постајати свјеснији. Прва и највећа траума јесте смрт његовог највећег и најдражег узора - дједа. Огромна љубав према старом Лудвигу и чудан догађај изненадне смрти утицали су на то да Бетовен послје његове смрти развије халуциниције, мјесечарења и сл. Трауматичне последице оставио је и велики пожар који захватио Бон 1777. године којом приликом је тешко настрадало 13 лица, међу којима и дворски савјетник Браунинг. Велика поплава 1785. године је појачала страх за најближе, кад је Лудвиг у последњем тренутку спасио своју мајку и браћу. Ипак, на одређени начин је ово све и ојачало његов карактер Лудвиг је временом постао - како га Ровантини једном у шали назива - патуљак са снагом једног слона, и то превасходно менталном и хуманом снагом.

¹⁵ Петровић, К. (1955). Бетовенова писма. Сарајево:Свјетлост. Стр.10

Озбиљну препреку развоју његове социјализације представљао је и његов физички изглед јер је он код композитора створио осјећај прогнаности, осјећај да на себи носи Каинов знак, што је такође постало вид трауме. Бетовенов осјећај одбачености или отуђености додатно је поспјешило и одбијање монаха Ханзмана да Лудвиг постане Министрант, окарактерисавши га неугледним за тако нешто¹⁶. Поред свих наведених околности, ипак би се могло закључити да најснажнији утицај на његово психолшко стање и изражени осјећај несигурности има управо недостатак здравог породичног односа.

Овај тежак период за Бетовена завшава се напуштањем Бона. Браћа привремено остају са Рисом у Бону, а убрзо и сами бивају приморани да се преселе у Беч, брат Каспар се запошљава као чиновник-приправник, а брат Јохан уз помоћ Бетовена постаје успјешан апотекар у Линцу. На путу за Беч прате га и немиле слике опсаде Бона и народа који бјежи пред француском војском што је заправо и његово последње сјећање на град Бон.

2.2 Други период живота - боравак у Бечу

Тешке године које наступају у Бону, приморале су бонског кнеза да избјегне из свог двора, као и да обустави Лудвигу обећану стипендију. У том тренутку Бетовен уточиште проналази у кући кнеза Лихновског и грофице Кристијане. Њена мајка била је грофица Тун, пријатељица грофа Валдштајна и веома значајна личност за Бетовена и Моцарта. Лихновски су такође били значајне музичке мецене тог доба и у њиховој кући су се редовно одржавали концерти. Тамо Бетовен стиче и нова познанства која му омогућавају да се бечкој јавности представи и у другим салонима. Нека од тих познанстава су и гроф Разумовски, кнез Кински, кнез Лобовицки, Фрис, Вилдхејм, Свитен и др. а ту се упознао и са грофом Естерхазијем. Поред тога, у палати кнеза Лихновског био му је на располагање стављен и средњошколски оркестар и квартет са којима је могао радити на извођењу и престављању својих нових дјела.

Разлог Бетовеновог доласка у Беч је био усавршавање композиторског заната те он заиста тих година посвећено одлази и на часове код Хајдна, као и код Гелинкеа, Салијерија, Ванхала, Еберла, Албрехберга, Крумпхолца, Шенкеа и др.

¹⁶ Аменда, А.(1961). Апасионата.Лајпциг: Национално издање-бр.6. стр 131

Ово усавршавање и сарадња окарактерисани су као неуспјешни највјероватније због тога што Бетовен са овим ствараоцима није створио однос какав је имао са Ровантинијем или Нефеом, са којима му је музика била мост ка ближем односу, већ се десило супротно - упркос међусобном поштовању музика и музичка гледишта су постали препрека за даљу сарадњу, што је Бетовена нагнало да се о томе негативно изјашњава, те потпуно прекине даљу сарадњу. Поред тога, како сам признаје, појам сујете је за њега до тада био стран и тек ју је овдје спознао као саставни дио музичког окружења. Његов лични став према музици се тицао искључиво умјетности и дивљења одређеној моћи екстремних талената попут Моцарта и Хајдна, али никако у виду такмичења или сл.

Резултат усавршавања били су и његови први самостални опуси, оп.1 и оп. 2, посвећени грофу Лихновском и Хајдну. Такође, углед и круг поштовалаца Бетовена постајао је све већи, а паралелно с тим се ширио и број његових ученика из угледних бечких породица. Колико је Бетовен у овом периоду остварио те живио своје најсрећније тренутке живота, најбоље свједочи јединствено писмо из тог периода. Тон овог писма и расположење композитора много се разликују од његових других писама - овдје се истиче осјећај задовољства и успјеха, уз мањак његове препознатљиве меланхолије и потиштености:

Праг 19. фебруар 1796.

“Драги брате,

Да би бар знао гдје сам и шта радим, морам Ти то и написати. Као прво добро сам, заиста добро. Захваљујући својој умјетности стичем пријатеље и поштовање, шта више да пожелим. Овог пута ћу добити и доста новца. Боравићу овдје још неколико седмица, а онда ћу отпутовати у Дресден, Лајпциг и Берлин. Проћи ће најмање шест недјеља, док се не вратим. Надам да се да Ти се боравак у Бечу све више допада...”¹⁷

Овом је претходило извођење његовог првог концерта пред бечком публиком крајем марта 1795. године, а недуго затим се бечкој јавности представио и свирајући Моцартов концерт. Након тог успјеха, као познат и признат виртуоз на клавиру, одлази на турнеју у Праг, Лајпциг, Дресден, Берлин и Нирнберг, гдје се упознаје и са пруским кнезом. Дефинитивно је то био снажан залет његове каријере и његова личност плијени

¹⁷ Грухоњић, З.(1990), Писмо бесмртној драгој. Бања Лука. Нови глас. Стр.129

све већу пажњу бечке јавности. Текст из Бетовене биљежнице такође говори о њему у том периоду:

„Само храбро! Упркос свих слабости тијела ипак мора владати мој дух! Та мени је двадесет и пет година! Ова година мора одлучити о готовом човјеку! Ништа друго не смије преостати!”¹⁸

У овом периоду Бетовен је осјетио и прве назнаке болести па, како сви биографи истичу и како то обично бива, и у Бетовеновом животу последице сваког великог успјеха долази и тежак пад или несрећан период, а прва велика несрећа почиње баш ових година. Наиме, већ 1796. Године Бетовену је установљена упала Еустахијеве тубе, што се манифестује зујањем, пуцкетањем те појавом шума у уху. Жалио се такође и на јаке и тупе болове у приједјелу уха те краткотрајне губитке слуха. Развој ове болести доводи до тога да већ 1799. године Бетовен изгуби значајније функције слуха. Закаснилим и лошим приступом у лијечењу ова болест поступно прелази у хронично и тешко обољење, а то до даље доводи до коначног губитка слуха. Највјероватнији разлог губитка слуха установљен је тек обдукцијом тијела након смрти и радило се о исушењу и закржљању слушног живца у приједјелу унутрашњег уха, тј. о болести која се назива *Неуритис слушног живца* односно *Neuritis accustica* која је била насљедног карактера.¹⁹ Композитор је између осталог такође имао зрнасту и отворднулу јетру те проблеме са жучи а то се наводно манифестовало и тиме да је имао изразито смеђу боју лица²⁰. Ово све се дакле поклапа и са дијагнозом коју др. Шмит даје Бетовену 1802. године рекавши да је од мајке насљедио туберкулозу, односно да је инфекција уха узрокована бацилом туберкулозе. Др. Шмит је тада изразио страх да је обољење захватило и мозак те да су прогнозе неизвјесне и да у најбољем случају Бетовену преостаје још највише двије године живота. Бетовен је ово упозорење схватио озбиљно те се ови црни утисци огледају у великој промјени у његовом животу, а све то заједно и у његовом интимом аутопортрету, тј. својеврсном опроштајном писму означеном као: “Хелигенштадски тестамент” из 1802. године²¹.

Постепени губитак слуха доводи до огормног заокрета у композиторовом животу. Он већ крајем 1799. године почиње да избјегава друштво. Довољно је рећи да је он у том

¹⁸ Грухоњић З. (1990). Писмо бесмртној драгој. Бања Лука: Нови глас. Стр.238

¹⁹ Лукс, Ј.А.(1944). Лудвиг ван Бетовен. Загреб:Сувремена библиотека.

²⁰ У дјетињству су га због црне-смеђе боје лица називали и “Шпањолац” о чему се присјећа и Фишер.

²¹ Прилог-стр. 76

тренутку један од најпознатијих композитора-виртуоза, коме се слух погоршава и слаби. Бојећи се да изађе са тиме у јавност, он се затвара и проводи све више времена на селу. Једина особа којој у повјерењу одаје свој проблем је Карл Аменда.²²

Своје мишљење о томе на који начин ће ови догађаји оставити утицај не само на његову личност него и на његово цјелокупно стваралаштво даје и Вагнер (Richard Wagner). Он Бетовену личности пореди са личношћу ослијепелог пророка Тиресије, чије пророчанство се заснива на посматрању унутрашњим оком. Вагнер на тај начин тврди да се и код Бетовена десила слична ствар - да се губитком његовог слуха затвара и његов поглед ка вањском свијету, али он извјесно стиче моћи јаснијег погледа ка оном унутрашњем. Са тим у вези, лишен свих уплива вањског свијета, он се на најинтезивнији начин везује за чисти “говор духа”. Такође истиче и да што је Бетовен више и присније покоравао овај унутрашњи свијет све је свјесније испостављао своје захтјеве према вањском свијету, а то се може сагледати и у његовом неприкосновеном држању према високом друштву, двору и познаницима. Вагнер говори да је Бетовен са свијетом комуницирао искључиво конфликтом, да се његов грч на лицу и сакривен осмјех манифестује под утицајем сталних напада на његов непатворени унутрашњи свијет. Све заједно, Вагнер заокружује и термином: *Innerlichkeit- Innigkeit*²³

Већ око 1802-1803. године Бетовен знајчајније губи квалитет слуха, што потврђује и писац Грилпарцер²⁴, са којим тих година проводи вријеме у Хелигенштаду и који по први пут наводи да композитор почиње да тестира и одрађене слушне апарате у току компоновања. Карактеристика његове болести је била и та да центри за слух у мозгу и унутрашњем уху никад нису престали да раде, због чега је процес компоновања био и даље могућ, те он у том периоду успјешно завршава и велики број дјела: прва два концерта, прве двије симфоније и знатан број клавирских соната. У овом периоду настаје и његова јака веза са природом. Отргнут од разговора и звука, његове очи смирај проналазе у природи те изјављује: “..и ниједан човјек као ја не може толико да воли село! Та шуме, дрвеће, стијене одјекују одјеком за којим човјек чезне.” Међутим, већ 1803. нагло прекида

²² Теолог, са боравиштем на Балтику, са којим се Бетовен интезивно дружио почетних година у Бечу

²³ Вагнер дефинише овај термин као карактеристичну њемачку унутрашњу језгровитост. (Томас Ман: дубоко осјећање, повученост од свијета, обожавање природе, најчистији облик мишљења и савјести.) Такође по њему карактеристичну за музику Ј. С. Баха, те књижевност Гетеа и Шилера.

²⁴ Аменда, А. (1961), Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр.6.

изолацију враћа се друштву и почиње да наступа. То је била и реакција на поменуто предвиђање да се његов живот гаси и да му је остало још мало времена.

Под истим утиском, накратко прекида рад на својој 3. симфонији „Ероика”, за коју је идеју и такорећи наруџбу доста раније упутио његов пријатељ француски генерал Бернадоте. Крајем исте године, Бетовен се такође тешко разболио, што је била позадина стварања посмртног марша 3. симфоније и наставак рада на овом дјелу. Даље треба нагласити да о овој симфонији постоје различите стигме које се често приписују и Бетовеновој личности, па вриједи објаснити. Бетовен је увијек трагао за херојским темама, тј. за темама које се тичу људске величине и оног доброг у човјечанству, а те теме се свакако огледају и у овом дјелу. Везе Наполеона и Бетовена никада нису јасно аргументоване. Наполеон је за њега краткотрајно био “архетип Невиности, идеал “доброг човјека” своје вјере”²⁵, личност из њему тако омраженог модерног друштва у којој је могао назријети вјеру у бољи свијет, али је врло брзо променио то мишљење. Бетовен и сам, још у то вријеме, оповргава било какву тврдњу да је ово дјело било инспирисано или намјењено Наполену.

Око личности Лудвига ван Бетовена и његове музике створено је највише полемике у цјелој историји музике. Слична нагађања су и у оно вријеме Бетовена гурала у друштвену изолацију. Узмимо у обзир да је један од његових највећих мецена, гроф Андреј Разумовски, био и руски амбасадор у Бечу и то у току припрема за поход на Русију, а кнез Лобовицки и кнез Кински једни од главних финансијера аустријске војске.

Повратак у јавност 1803-1804. се поклапа и са обновом пријатељства са удовицом и грофицом Јозефином вон Дајем (Josephine von Deum), рођеном Брунсвик. Комплексност њиховог односа, али и нове околности у самом окружењу, су нагнале Бетовена и на одлазак из Беча - привремено се преселио у Баден и Хелигенштад, а као крајњу дестинацију планирао је и трајно пресељење у Лондон. У тим тренутцима у Беч улазе и Наполенове трупе, а под тим утиском настају и први дијелови његове визионарске 5. симфоније. Нешто касније, 7. априла 1805. премијерно је изведена и 3. симфонија, а потом и прва опера “Фиделио”, чије су премијере и претпремијере додатно уништиле Бетовенову

²⁵ Вагнер, Р. (2013). О Бетовену. Београд: Студио Лирика. Стр.56

репутацију у Бечу. Околоности у самом граду нису биле нимало позитивне. Француске трупе су у потпуности заузеле град и уживале слободу у располагању имовином. Тиме је учешће друштвеног слоја у већим јавним догађајима, као и на концертима, било значајно смањено. Кнез Лобовицки такође бива присиљен да напусти палату.

У периоду 1805.-1810. код Бетовена је била изражена жеља да се његов тежак и неизвјестан финансијски статус на неки начин и коначно уреди. Нередовна примања од издавача, ниски хонорари углавном неуспјешних академија и џепарац од часова били су недовољни за нормалан живот. Због тога се он опредјељује за стварање великих дјела, која би требала да му донесу и значајније приходе. Из истог разлога прихвата и понуду да се, поводом имендана Естерхазијеве супруге, 13. септембра 1807. године изведе и Миса у Ц-дуру. Овдје је свакако корисно застати и додатно објаснити и његов **однос према религији и црквеној музици**, која обухвата значајан дио његовог стваралаштва, а што се често занемарује.

Бетовен раних 1800-их почиње значајније изучавати црквену литературу и дјела. У свом писму из 1809. године издавачима у Лајпцигу он тражи све партитуре Бахове, Хајднове и Моцартове црквене музике.²⁶ Од тога периода су веома изражајне особине побожности. Често користи изреке попут: „*Бог је љубав*”, „*Сократ и Христос били су моји узор*”, затим: „*Боже, Боже, моје уточиште, моја стијено, о моје све...*”²⁷ итд. Чини се да бијег од стварности и једино уточиште Бетовен тих дана проналази у вјери. У свом дневнику из 1815. године пише: „*Свемоћни у шуми! Ја сам блажен, срећан у шуми: свако дрво говори захваљујући теби. О Боже! која красота!*“ Бетовен чита свете књиге и сања Јерусалим, пјева и чита и Апостоле и црквене каноне што је видљиво из његовог дневника гдје стоји: „*Да би писао праву црквену музику проћи све црквене корале монаха итд., истражити ставке у најтачнијим транскрипцијама уз потпуну прозодију свих хришћанско-католичких псалама и пјевања уопште.*”²⁸ У његовој библиотеци су пронађена и дјела каква су „О угледању на Христа” Томе Кемпијског²⁹ и “Погледи на религију и црквеност” Игнаца Феслера (Ignaz Fessler).

²⁶ Петровић, К. (1955). Бетовенова писма. Сарајево: Свјетлост, стр.64

²⁷ Грухоњић З. (1990). Писмо бесмртној драгој. Бања Лука: Нови глас. Стр. 249

²⁸ Грухоњић З. (1990). Писмо бесмртној драгој. Бања Лука: Нови глас. Стр. 252

²⁹(Thomas von Kempfen)- њемачко-холандски монах, члан црквеног реформалистичког покрета “Деватио Модерна”

На академији у Бечу, 22. децембра 1808. године премијено су изведена његова 5. и 6. симфонија, те 4. клавирски концерт. Премијера ових дјела у Бечу није протекла у складу са очекивањима. Симфоније су окарактерисане као предуге и несхватљиве, а коментар је био и да је Бетовен, поприлично наглув, несигурно дириговао и свирао 4. концерт. Међутим, треба имати у виду да је то период у ком трају ратни сукоби, те да је и то утицало да концерт не буде посјећен, а Барон вон Браун није желио преузети одговорност за лошу организацију. Наредне, 1809. године Бетовен доноси одлуку да ступи у службу Ђерономе Бонапарте и напусти Беч како би коначно ријешео свој статус. Исте године започиње и свој 5. концерт, а у Бечу умире и последњи представник бечке школе Јозеф Хајдн.

Круг Бетовенових ученика и интимуса тих година чине Доротеја Цецилија, бароница Етман, госпођа Марија Бигот, Породица Стајнер, витез вон Глеихштајн, др. Малфети, као и престолonasједник Рудолф, који први покреће иницијативу да му се обезбједи годишња рента. Кнез Кински, кнез Лобовицки и највојвода Рудлоф потписују изјаву и обавезују се да ће му обезбједити годишње примање од 4000 дуката. Једини услов је био да се одрекне службе и да Аустрија остане његов стални дом. За наредну годину је припремао и турнеју за Енглеску, Шпанију и Швајцарску. Међутим, Беч је убрзо био потпуно затворен и он сам бива приморан да неко вријеме проведе у склоништу, а његова плата бива обустављена.

Још једна потресна чињеница из његовог живота коју наводи Лукс (Joseph August Lux) јесте да је Бетовен за вријеме свог живота у Бечу промјенио укупно 60 станова. Све ово је утицало и на његово здравствено стање, које тих година постаје још лошије. Слух је ослабио, али и вид. У ту сврху врло су корисни и описи које даје Бетина Брентано вон Арним, која се са Бетовеном среће управо 1810. Године. Брентано наводи да је било тешко доћи до њега и да већина угледних људи који су се називали његовим блиским пријатељима нису смјели да је одведу код њега, наводећи као разлог и то што је он искључиво са појединцима које искрено воли био одмјерен и топао, а да је према свим осталима показивао и превише груб став. „Ниједан човјек није знао гдје станује; он се често сасвим скрива” даље додаје: „Пријатељи и браћа га пљачкају, одјећа му је подерана, изгледа сасвим занемарено, па ипак је његова појава нарочита и дивна. К томе придлази, још и то, да веома слабо чује и да готов ништа не види.”³⁰ Бетина Брентано је била у

³⁰ Лукс, Ј.А.(1944). Лудвиг ва Бетовен. Загреб: Сувремена библиотека.Стр. 132

ближим породичним везама са Гетеом и заслужна за њихов сусрет. Сусрет Бетовена и Гетеа је окарактерисан на различите начине, међутим оно што можемо са сигурношћу рећи да је њихов однос био чисто професионалан и пун међусобног поштовања. Упркос Бетовеновом дивљењу постојале су и класне и карактерне разлике које су спријечиле да тај однос постане и чисто пријатељски.

Шебрунски мир (1809) у Бечу је донио само још тежу ситуацију. Након што је уведен папирнати новац, инфлација и биједица постали су још израженији. Такозвани „Смртоносни мир” је побудио и све одвратности једног друштва. Смртоносан је био за све што је добро, али се одиграо и велики продор глупости и неукуса. Француска култура и француска мода доминирале су Бечом. У тим околностима, Бетовен је започео рад на својој 7. и 8. симфонији. 1812. године у његовом приватном животу су се ствари краткотрајно промјениле што је утицало да и он промјени свој однос према окружењу. То љето проводи у Прагу, чешким топлицама и Карлсбаду. На путу из Прага за Топлице настаје и интимно писмо „Писмо бесмртној драгој”. Окружен је великим бројем пријатеља и књижевника као што су: Кр. Ауг. Тидге, Е. вон Дер Реке, Ф. фон Енце, Р. Левин и Амалија Себалд.

Почетком ове године Черни у Бечу изводи његов 5. концерт, а надвојвода Рудолф и Бетовен планирају и припремају премијере 7. и 8. симфоније за наредну годину у Шембруну, што ће бити под знаком питања. Нешто раније Бетовен ће интензивирати сарадњу са клавирштимером и изумитељем Малцелом (Johan Nepomuk Malzel), који му тада презентује и свој проналазак - Метроном. Овај предузетник је такође био и способан и успјешан менаџер, а у том својству је сарађивао и са Бетовеном. Бетовен у том тренутку заправо није имао много избора - сва врата у Бечу су за њега била затворена. Култура и поглед на културу су се промијенили, а Бетовен као једини још живи припадник „старих мајстора” није био претерано интересантан за тадашњу јавност. Гроф Лобовицки доживљава банкрот, а исте године у Прагу је погинуо и гроф Кински, тако да се његова рента издржавала само једним дјелом од војводе Рудолфа. Упркос том пријатељству он наилази на све веће баријере према двору. Те године је објављено и наводно писмо у коме се Бетовен негативно и ружно изјашњавао о дешавањима у чешким топлицама, те о краљевској породици и Гетеу.

Европу 1813. године захвата талас неконтролисаног патриотизма. Усљед побједи војводе Велигтона трају славља на улицама Беча, Минхена, Мадрида и Лондона, а Малцел

савјетује Бетовену да искористе ову прилику. Бетовен компоује дјело “Велигтонова побједа“ које је у тим околностима прихваћено са одушевљењем. Ствара се култ личности око Бетовена, те он поново постоје једна од најинтересантнијих личности у бечкој јавности. *“Најпознатији европски комозитор најједном ступа из заборава.”*³¹ У Шембруну и Редут сали су организоване велике премијере, са најпознатијим извођачима тог доба. Његова заборављена дјела се такође враћају на позорницу. Након скоро 10 година од прве и неуспјешне премијере поново је изведена и опера “Фиделио”. Податак који додатно потврђује да Бетовен постаје најпознатија личност тога доба и најизвођенији композитор те године јесте да се готово мјесечно изводе премијере и репризе његових дјела.

Табела 1. Приказ извођења из 1814.године.³²

Датум извођења ³³ :	Дјела и премијере:
8. 12. 1813	7. Симфонија, Велигтонова побједа.
27. 2. 1814.	Реприза Академије + премијерно извођење 8. Симфоније.
26. 3. 1814.	Увертира за Леонору- WoO 2b, “Тријумфални марш за Тарпеја-WoO 2a
11. 4. 1814.	Клавирски трио оп. 97-Рудолф
11. 5. 1814.	Гудачки квартет оп. 95, Сингишпил-WoO 94
26. 5. 1814.	Реприза, Премијерно извођење нове верзије опере “Фиделио”
24.6.1814.	Реприза, Кантата, “Un lieto brindisi” WoO 103
7.1814	Елегична пјесма “Sanft wie du lebst” оп. 118
26.9.1814	Реприза “Фиделио”, Chor auf die verbundenen Fursten” Ihr weisen Grunder” WoO 95
4.10.(2014)	Кантата “Свечани час” оп. 136
25-29.11.(2014)	Repriza, Fidelio, 11. Meeresstille und gluckliche fahrt. op. 112

³¹ Аменда, А. (1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр.6. Стр. 546

³² Списак дјела Лудвига ван Бетовена. Википедија. Преузето 25.7.2022. с https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Ludwig_van_Beethoven#List_of_works_by_genre

³³ Лукс, Ј.А. (1944). Лудвиг ван Бетовен. Загреб: Сувремена библиотека.

1814. година била је у знаку Бечког конгреса, али и Бетовеновог повлачења са сцене. Још од дјетињства циљ је био да се његовој личности и таленту поклони цијела Европа, а то се коначно и десило. У оквиру Бечког конгреса Бетовен је био достојанствено слављен - уз велико поштовање поклањају му се владари свих земаља. Ова слава није битно утицала да се промјени његов поглед на окружење, али је пробудила жељу да се коначно у потпуности повуче и да се пензионише. Тако се 30. децембар 1814. године узима и као његов последњи наступ. Дјела која су настајала у овој години била су углавном дио програма у оквиру Бечког конгреса али су то дјела која су и најчешће остајала без опуса, што довољно говори о његовом ставу и односу према њима. „*Нећу ништа да Вам тишем о нашим монарсима итд., монархијама итд. Новине ће Вам све саопштити - духовно царство ми је најмилије, а и најузвишеније од свих духовних и свјетовних монархија.*”³⁴ Пише др. Јохану Канки, адвокату са којим жучно те године води парницу против грофова и њихових породица ради оставаривања своје ренте.

Године 1815. стигла је и тужна вијест о смрти његовог брата. У политичком и социјалном смислу Бечки конгрес унио је нову нервозу међу грађане. Наступила је нова инфлација тако да, иако је добио те године своју парницу против кнеза Кинског и Лобовицког, није био сасвим новчано обезбјеђен. Правном побједом се увјерио да племићки статус ништа не значи па је од тог тренутка још више зазирао од тог друштва. Овај период се између осталог узима као трећи и најнепродуктивнији период његовог стваралаштва. Први дио тог периода јесте раздобље између 1816-1821. године у коме од значајних дјела настају задњи опуси соната, пјесме „Далекој љубави” оп. 98, гудачки квартет оп.104 и извјестан број не тако значајних дјела.

Наредни период живота ће означити и правна борба за братанца Карла. Процес око братанца му је донио и врло негативну пажњу јавности. Бетовен је већ неко вријеме интензивно размишљао о својој неостварености као родитеља па се, након што је његова снаха Јохана завршила у затвору, а њен син Карл у сиротишту, Бетовен заложио да оствари право на пуно старатељство што је покренуло велику и жучну парницу пред судом у Бечу. Његова чежња за родитељством је учинила да буде превише наиван и благонаклон према братанцу, а његови амбициозни планови да направи од синовца будућег научника, виртуоза или лингвисту донесе му велика разочарења и велику слабост. Већ 1816. године

³⁴ Петровић, К. (1955). Бетовенова писма. Сарајево:Свјетлост. Стр. 102

он се жали на своје здравствено стање, а наредне године почиње са врло дисциплинованима терапијама и лековима за истовремено лијечење од више болести, што је отровало и потпуно уништило његов организам.

У овом периоду врло значајна је и личност Нанети Штрајхер³⁵ која преузима бригу о његовом кућанству и извјесно замјењује недостак жене. Он 7. јула 1817. године пише Нанети: „*Ма колико иначе волио осамљеност, она ме боли сад тим више што једва постоји могућност да се поред свега лекарења и бања бавим онако као иначе нечим...*”³⁶ па додаје: „*Надрљам свашта на папир за хљеб и новац, стигао сам до умјетничког врхунца*”. У дневнику из 1816. године стоји: „*Остави опере и све остало, писати само за своје сироче - а онда нека колиба, гдје ћеш окончати свој несрећни живот*”³⁷. Ово све употпуњује чињеницу да је креативни процес био потпуно заустављен у том периоду. Крајем 1819. године започиње и писање Мисе Солемнис и 9. симфоније. Ово дјело иако је било намјењено свечаности постављања Рудолфа за кардинала те године биће завршено тек 1824. године.

1819. године потпуно је изгубио све функције слуха, а сваки разговор је обављао помоћу блочића о чему своједочи Шиндлер³⁸. Губитак моторике и координације је утицао на то да он ових година потпуно престане да свира. У иностранству Бетовен је постајао све више цијењен. У Лондону, Берлину, Дресдену његове премијере доживљавају успјехе. Посредством свог пријатеља Бернадотеа и престолонаследника Шведске постаје почасни члан научног удружења Шведске и Холандије. Међутим, у Бечу су ствари биле другачије. Он као личност већ је био заборављен, као и његова дјела. Његове сонате више нико није свирао, а симфоније су називане озлоглашеним, развратним и сл. Утицај цензуре постајао је све јачи. У таквим околностима бројни пријатељи и мецене, а међу њима и будући познати композитор и учитељ код Естархазија, Франц Шуберт, га готово приморавају да одржи и своју бечку премијеру 9. симфоније и Мисе Солемнис 23. маја 1824. године.

³⁵ Супруга произвођача клавира Јохана Анд. Штрајхера.

³⁶ Петровић, К. (1955). Бетовенова писма. Сарајево:Свјетлост. Стр. 136

³⁷ Грухоњић З. (1990). Писмо бесмртној драгој. Бања Лука:Нови глас. Стр. 247

³⁸ Бетовен је кроз цијели живот имао сараднике и секретаре, који су неријетко били и његови ученици, ту се помињу и: Никола Змелски(1801-2), Феринад Рис(1802-), затим Карл Черни, Франц вон Олива и негдје од 1819, Антон Шиндлер и Карл Холц.

Бетовен је већ био научио да се држи на дистанци са свим тим друштвом и дешавањима у Бечу, јер су га сав друштвени хаос, различити интереси, погрешни аршини и погрешна култура већ у животу коштали живаца, усамљености, креативне и духовне снаге. Међутим, он и по посљедњу пут, послије бечке премијере, доспијева на стуб срама, а 5 година рада на Миси и 6 година на Симфонији су му донијеле само велике губитке и дуговања. Размишљао је још једино о цјелокупном издању својих дјела, чиме би крунисао свој дугогодишњи рад и колико-толико повратио свој углед у јавности.

Посљедњих година живота Бетовенов мецена постаје и принц Галицијан, који се залаже за извођење његових дјела у Русији. Настају и дјела: 33. Варијације на Дијабелијев валцер, Велика fuga оп. 133 посвећена Рудлофу, Гудачки квартет оп.131 посвећен Фелдмаршалу и Барону Јозефу фон Штутерхајму³⁹, оп. 135 као и квартети посвећени Галицијану оп. 127, 132, 130, те мањи комади за клавир, багателе, соло пјесме и кантате.

У задњим годинама свог живота Бетовен се потпуно повлачи из јавности, а последња дестинација му је била кућа у улици “црних шпањолаца”. Описи говоре да је та кућа била, према Бетовеновој жељи, уређена по узору на кућу Браунингових. Између осталог имала је библиотеку, Бродвуд клавир, портрет старог капелмајстора Лудвига ван Бетовена итд.⁴⁰ Све ово потврђује чињеницу да је дом Браунингових заиста доживљавао као свој прави дом. Занимљиво је и то (што је видљиво из његове кореспонденције) да се Бетовен увијек у периодима своје највеће самоће и немоћи, а то је 1800-1, 1809-1810 и 1826. године поново обраћао и мислима враћао свом пријатељу Вегелеру и његовој супрузи Леонори рођ. Браунинг, што свједочи на већ речено да су за њега најљепше успомене потицале из куће Браунинг и свакако из тог периода.

У зиму 1826. добио је јаку упалу плућа, а затим се развила и јака водена болест, па је наредних 5 мјесеци Бетовен био готово непокретан и везан за кревет. Његово снажно срце није хтјело да престане да куца али, након четири безуспјешне операције, Бетовен умире 26. марта у вечерњим часовима. Његови једини пријатељи у тим тренуцима, који су са њим остали до самог краја, били су породица Стефана Браунинга.

³⁹ - Нећак Карло након покушаја убиства 1826. бива прогнан из Беча и распоређен у његову режименту.

⁴⁰ Аменда, А.(1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр.6. Стр.663

2.3 Развој и карактеристике стила

Прије увида у карактеристике Бетовеновог стила неопходно је да се позабавимо карактеристикама класичног стила на чијим основама Бетовен ствара свој стил.

Примарни узрок стварања класичног стила је распад високе естетике барока која се десила након Бахове смрти. Свеопшта потреба за већим драмским описом музичког садржаја је била носилац нових стилских дефинисања и стварања новог стила. Такође, музика ће се ослободити примарних црквених традиција.

Проблеми који су настали распадом једног цјеловитог стила барока довели су композиторе тих година (1750-1775) у незавидну ситуацију. Под утицајем неуједначености тенденција између одлазећег и новог стила његује се анонимни стил. Стварају се истовремено прелазни стилови попут: рококо, галантни, емпфиндсамкајт или касни барок. До јединства и извјесног помирења насталих супротности ће доћи тек код Хајдна, Моцарта и Бетовена, кад је формиран класични стил. Одређени недостаци прелазног стила у музичком и техничком смислу били су и мањак корелације између ритма, фразе, акцената и хармонског ритма. Новоформирани класични стил биће под већим утицајем тоналитета али и модулације, створен је шири дијапазон драмских ефеката, скокова и изненађења, а уз то је заступљена разноврснија употреба ритма и динамике. Као антипод бароку, основа новог стила постаје периодична и артикулисана фраза. Све ове карактеристике можемо пратити и кроз стваралаштво ова три композитора.

Као основна историјска класификација узима се да су представници класичног стила Хајдн, Моцарт и Бетовен. Међутим, треба разумјети да ова потреба сврставања у групу нажалост долази више као својеврстан компромис, који погодује лакшем научном-историјском посматрању, јер је у ширем смислу немогуће поистовјетити њихов начин стварања. Већина тумачења полази од чињенице да су њихове различитости управо те које ће класични стил проширити и формулисати у најширем смислу. Извјесно постоји веза или временско поклапање у стварању ове тројице композитора али то свако треба појаснити.

Бетовен је и сам неколико година прије смрти говорио о вези између ове тројице композитора: „*Моцарт је геније. Нисам са њим толико повезан као са Хајдном, ако то*

није превише арогантно са моје стране рећи.”⁴¹ Дакле, поистовјећивање њиховог стила можемо више посматрати као преклапања или прожимања унутар њиховог стваралаштва и то искључиво унутар одређеног временског периода или периода стварања. Исте форме или средства у њиховом стваралаштву нису увијек подразумјевала дјеловање ка истом умјетничком или музичком циљу. Кључно јесте на који начин ће се Бетовен стилски позиционирати унутар ове групе. За почетак искористићемо тврдњу Чарлса Розена, која се ослања и на претходно наведено. Розен тврди да су почетна дјела Бетовена била само у спољној техници блиска Хајдну и Моцарту и да се он тек у позним опусима више приближавао дјелима Хајдна и Моцарта. Његова прва дјела су показивала више наклоњености ка ширим романтичарским мелодијама и нечему што је по унутрашњој техници ближе ублаженој верзији класиног стила кога срећемо нпр. код Хумла (Johann Nepomuk Hummel) или Клементија (Muzio Clementi).⁴²

Кад говоримо о романтизму, ту се мисли са данашњег аспекта - Моцарт, Хајдн и Бетовен су већ тада били насловљени као „нови” и „романтични”, али тај појам није подразумјевао потпуно исте конотације као данас. Нешто што је било чврсто у основи класичног стила Хајдна и Моцарта јесте однос Тоника-Доминанта, а овај фактор ће код Бетовена поступно заузети све значајније мјесто, на основу чега такође можемо тврдити да се постепено приближава и стилу Хајдна и Моцарта.

Као прве назнаке проширења Бетовеновог стила у оквиру ове групе и у односу на Хајдна и Моцарта било је и значајније кориштење тоналитета медијанти и субмедијанти, али опет само у служби контрапозиција Т-Д. Мелодија, а такође и хроматика и третман дисонанце су добиле значајнији утицај у истом контексту. Новина која се десила још код Бетовена била је у виду садржаја - његов стил је носио врло поучну и моралну вриједност. Бетовен је отворено износио своје критике на моралност класичног стила савременика. Осим тога, поштовао је стваралашто Керубинија (Luigi Cherubini), који је управо његовао мало конзервативнији класични стил.

Нешто што можемо подвести под утицај Хајдна и што ће Бетовен преузети од њега јесте и разрада малих мотива, а то му је посљедично донијело бољу контролу напетости, којом Бетовен руши баријере симетрије те, уз промјене ритма, модулације и слабљења

⁴¹ Аменда, А.(1961). Апасионата.Лајпциг: Национално издање-бр.6. Стр.653

⁴² Розен, Ч. (1979). Класични стил: Хајдн, Моцарт. Бетовен.Београд: Нолит.

тоналитета драмске цјелине, доводи до троструко већих размјера (5.симфонија садржи каденцу од 54 такта).

Као што је већ наведено, Бетовен је спорадично упијао узоре, па се тако спорадични узори могу препознати у одређеним формама, што је на примјер видљиво у третману коду, у коме Бетовен као узор узима Моцарта. Контрола интезитета, мотивски рад, шири тонални план и продубљивање тематског значаја најбитнији су фактори стила Лудвига ван Бетовена, али поред тога и сама истраживачка функција стила је престављала битан фактор јер се управо у његовом опусу стилски преображавају и класично профилишу барокни облици Фуге и Варијација. Поред ових узора, за Бетовена су врло битни и узори који не долазе директно из музичке умјетности, а које свакако вриједи поменути. Књижевност је итекако важна за Бетовена, а на његов композиторски стил остављају утицај и дјела Шилера, Гетеа, Хајнеа и Шекспира. У погледу драме, Бетовену највећи узор био је Шекспир. Ову двојицу умјетника повезује сложен процес исцртавања драме, кроз још сложенији процес исцртавања појединачних фигура и на тај начин омогућавајући да примарни умјетнички чин надраста материјалне и техничке основе дјела. Примјера ради, ако за Шекспира кажемо да је био мајстор драмских ликова, за Бетовена можемо рећи да је био мајстор музичких фигурација, мелодија и мотива. Њихову умјетност такође можемо представити и као вишедимензионалну умјетност, рецимо да би се упоредном анализом Шекспирова драма исто толико музикално представила колико би елементе у Бетовеновој музици могли изравно представити у форми драмских особина и ликова. Умјетност ових умјетника се такође интезивно ослања и на унутрашње пројекције дјела и њихов однос са утиском и импресијом. Ова веза, али и веза са јаким драмским исцртавањем се поткрепљује и тиме што за Бетовена вокално-инструментална или сценска дјела нису примарно значила прилику да се постигне највећи драмски заплет. Сматрао је да сценско дјело врло лако може бити умјетнички стерилизовано уколико његов визуелни индетитет слаби природни драмски полет музике. Због тога он компоује тек једну оперу али и бројна инструментална дјела инспирисана дјелима Гетеа, Шекспира, Шилера итд.⁴³ На основу овога за Бетовена је карактеристичан и појам музичког стварања у виду “дефинитивне или апсолутне музике”.

⁴³ Вагнер, Р. (2013). О Бетовену. Београд: Студио Лирика.

За Бетовена је карактеристично и то да је снагу стила црпио и из свог свирачког искуства - свирачка каријера је означила првих 30 година живота те се тако створила посебна веза према одређеним жанровима, прије свега према стваралаштву за клавир и виолину, али је имала и утицај на сам развој и потребе стила. Да би се свијету представио било је неопходно да постане прво виртоуз на инструменту што је донекле поставило трајну везу за клавиром. Оскудна развијеност позоришне традиције у граду Бону је можда довела до тога да оперски стил на њега остави врло мали утицај или до тога да он буде у већој мјери повезан са црквеном традицијом. Међутим, велики утицај на стварање сопственог стила је оставила и настава композиције и инструмента са Нефеом и Ровантинијем.

У настави композиције Кристијан Нефе је као узор имао К.ф.Е.Баха (Karl Filip Emanuel Bah). Поред тога његова настава се ослањала и на дјела Штамица, Руста, Ајхнера, Еделмана итд. Настава теорије је била конципирана на дјелима попут: Рамове расправе о хармонији, затим „Увод у комповање” Андреас Сорг (Georg Andreas Sorge), „Прави принципи кориштења хармоније”, „Принципи Генералбаса као основе компоновања” те „Умјетност прости реченице” Кирнеберга (Johann P. Kirnberger) као и Фуксов „*Gradus ad Parnassum*“ (Johann Joseph Fux). Поред тога, настава инструмента са Нефеом била је такође ослоњена на школу К.Ф.Е. Баха као и на: Добротемперовани клавир Ј.С.Баха, Фантазије и Фуге и наравно дјела горе поменутих композитора. У каснијим годинама још и на Моцартове фантазије, концерте итд. Овако широк спектар музичких студија омогућио је да Бетовен већ рано развије таленте брзог читања с листа и фотографско памћење. Врло лако се кретао кроз музички језик и врло брзо би могао да реконструише било коју композицију.

Поред овог искуства за њега и његов стил је битно и оно искуство које је стицао током каријере дворског музичара, корепетитора у театру, али и она педагошка. Кроз начин његовог педагошког приступа ми можемо такође додатно разумјети постулате поимања музике код Бетовена. Бетовен је истицао да у раду са ученицима никад није тежио створити пијанисту-виртуоза, него пијанисту-умјетника што је само по себи подразумевало другачији приступ и дубље поимање умјетности и духа стваралаштва. Бетовен је изражавао сумњу у свеопшти академизам у свирању и написао „*Није ствар*

позива, већ начина, не прстију, већ срца. То често заборављају и велики музичари."⁴⁴ Овакав приступ у раду се управо ослања и на оно што су биле основе и Нефеговог рада. Нефе је имао на уму увијек прво умјетност. Циљ је, дакле, био из ученика извући најдубље импресије, лични суд и лични печат, са којим се последично лакше превазилазе и технички и музички проблеми. Бетовен у свом раду није занемаривао неопходост техничког напретка, али то никад није стајало у првом плану његовог рада са ученицима. Можда то полази од чињенице да је Бетовен имао заиста завидну технику, о чему свједоче Рис и Черни. У настави са Јоханом, Бетовен је стекао добре основе љествичног кретања. Радило се на систематичном свирању скала кроз квинтни и квартни круг уз врло структуралан рад на артикулацији, што је касније утицало на то да Бетовен води великог рачуна и о самој артикулацији.

У једном од писама Бетовен се обраћа Чернију:⁴⁵



Примјер 1.

„Желим да се користе каткад сви прсти, као и код сличног:”



Примјер. 2

„Тако нешта могло би се свирати сливено; разумије се да слично звучи “ла перле” (као бисерно свирање или као бисер), али каткад желимо и други накит”.

Бетовеново стваралаштво одражава његову приврженост ритму. По њему, добар и тачан ритам је значио и слободу - слободу духа и карактера унутар музичког дјела, а што се тиче прецизности она се, прије свега, тичала прецизности мисли у форми цјелине. Како

⁴⁴ Аменда, А. (1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр.6. Стр. 256

⁴⁵ Петровић, К. (1955). Бетовенова писма. Сарајево: Свјетлост, стр. 131

је Ровантини у својој настави усмјеравао велику пажњу на шири значај темпа и ознака, та је област постала значајна и самом Бетовену.

Врло битне године у погледу његовог композиторског стила су 1803-1805. Послије страшних предвиђања и догађаја описаних у Тестаменту, Бетовен одлучује да прекрши сва већ постојећа правила и његов стил се надаље ослобађа свих стега. У ту сврху занимљив је опис који даје Аменда⁴⁶: У току преписивања једне од тек настале композиције Ф. Рис констатује да се појављују забрањена кретања у виду паралелних квинти на шта је скренуо пажњу и маестру који на то отворено и без колебања доводи у питање сва наведена правила: „*Познато ми је то, да их све књиге забрањују. Добро, онда ја их дозвољавам*”.

Према томе, не можемо рећи да је искључиво инат према животу у том периоду руководио развој стила, већ је дошло и до одређеног сажимања и сазријевања стила, тако да његов стил у овом периоду добија тематско јединство, односно јединство елемената хармоније, ритма и свих других међусобних односа, а у позним годинама на истим основама даље продубљивање стила доводи до трансценденталности.

У овим годинама је, како смо рекли, значајно изгубио слух, а тиме се и његов чујни регистар значајно спустио што ће утицати и на саму звучност његовог стила. Он већ није могао да чује - или је јако слабо чуо - звукове природе, али изјављује током шетњи у Хезендорфу 1805. године: „*Човјек треба компоновати као што птица пјева - једноставно*”⁴⁷. И стварно, услед сазријевања стила дошло и је до одређеног поједностављења у тим годинама.

Последња фаза развоја стила била је највише условљена његовом болешћу. Како је његова чулна препрека постајала све јача он није могао више да чује свој стил, за њега материјални звук стила постаје недоступан, али се проширење стила такорећи дешавало на звуку унутрашњости и с тим у вези његова музика по природи стварања поступно постаје трансендална, те као таква потпуно нова у оквирима класичног стила.

⁴⁶ Аменда, А. (1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр.6. Стр. 355

⁴⁷ Аменда, А. (1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр.6. Стр. 409

3. Клавирски сонатни стил - Соната оп. 57, бр.23 у еф молу

3.1 Карактеристике клавирског сонатног стила Лудвига ван Бетовена

Као увод у разумијевање сонатног стила, али и сонате оп. 57 битно је прво истаћи значај сонатног облика и позиционирати га у односу на друга дјела у Бетовеновом стваралаштву. Позицију врло високо дефинише и описује Вагнер: „Соната је вео кроз који Бетовен гледа у царство тонова”⁴⁸. Према томе, соната или сонатни облик за Бетовена представља основу и темељ стваралаштва на који се ослањају и сва друга његова дјела. Зашто је код Бетовена толико значајан овај музички облик и како је дошло до тако јаке везе са сонатном формом, може се анализирати и кроз историјске конотације.

Појам „сонатни облик” бива формулисан и успостављен тек средином 19. вијека, а као такав дефинисао је и одређену шему организације овог облика која укратко гласи: Сонатну форму прати углавном троструко излагање материјала у виду експозиције, развојног дјела и репризе, у чији састав могу ући и увод и кода. Шема прати такође и сам ток тоналног излагања, а који каже да излагање тема у експозицији долазе у редослиједу Т-Д, развојни дио подразумјева модулације у ближа тонална подручја и на крају реприза у тоналном изједначавању двају тема Т-Т. Ову потребу за формулисањем и било каквом шематизацијом треба узети са резервом, јер сам Бетовен оповргава заступање било какве строге формуле или правила, на шта ће у наставку рада бити указано конкретним примјерима. Извјесно је могуће прихватити одређене „калупе“ по којима су ова дјела настајала, али суштина овог дјела одступа од било каквих норми. Естетске и свирачке потребе ствараоца су била прва и права условљеност ове форме.

Форма сонате се јавља и као посљедица нових музичких тежњи. Значајније ће бити заступљена у пост-Бахово вријеме, а велики утицај на формирање овог облика представља стварање Скарлатија и Бахове дјеце. Највећи вањски утицај на форму и карактер овог облика имаће и сама функција и примјена ове форме. Извођач путем ове форме има за циљ да своје вјештине на одређен начин представи публици, а са тим у вези је био и развој институције концерта. Ово све укупно је захтијевало форму високих техничких и

⁴⁸ Вагнер, Р. (2013). О Бетовену. Београд: Студио Лирика.Стр.33

драмских тенденција. Постоје разне тврдње које указују на то да је соната дошла и као замјена за облик фуге, тј. да је соната њен пандан употпуњен новим садржајем. Оно што, између осталог, потврђује ово виђење јесте да ове двије форме у основи повезује и осјећај пропорције, структуре и унутрашњих формалних правила. Виртуозност такође постоје све значајнији фактор форме сонате, што долази и као одговор на све већи значај и развој традиције пјевања.

Форма сонате или клавирски сонатни стил Лудвига ван Бетовена се развија директно на узору К.Ф.Е.Баха, што иде и у прилог претходно реченом. Дјела К-Ф.Е. Баха која су настајала до 1780. године су садржавала све врсте сонатног облика, што потврђује чињеницу да је сонатни стил био слободан и да га тако треба посматрати. Уз све ово, треба још нагласити да је развојем институције јавног извођења дошло и до подјеле извођачке умјетности на дјела написана за јавно-професионално извођење (симфоније, увертире) и приватног аматерског извођења (соната, дуо, трио), што је на одређени начин имало утицаја на сонатну форму. Према овој подјели, дјела за приватно или аматерско свирање су била опуштенија, понекад преопширна али свакако и једноставнија, а дјела за јавна извођења су одликована строгошћу и одмјереношћу у погледу форме и тежине. Ово није подразумевало искључив примјер стварања, временом ће доћи до спајања ових искустава, а тиме свакако и до додатног уобличавања сонатног облика. С тим у вези, можемо рећи да су нпр. Хајднова камерна дјела и сонате била подстакнута искуством симфонијског стваралаштва. У Моцартовим сонатама и квинтетима се осјети значајан утицај оперског и концертног стила, док је код Бетовена та кохезија формирана на другачији начин, те су се стечена знања слободно простирала кроз све форме, што нам говори да су код њега сва дјела његовог стваралаштва итекако била повезана, с тим да је, како смо већ рекли, примарно као инструменталиста био везан за клавир, те се ови утицаји најлакше препознају на развоју сонатног облика.

Први сусрет Бетовена са овим обликом су сонате посвећене бонском кнезу 1783. године. Означене под WoO 47. I, II, III (Ес дур, еф-мол, Де-дур)⁴⁹ и оне у себи носе узор другог композитора као и велики утицај учитеља Нефеа.

⁴⁹ Списак дјела Лудвига ван Бетовена. Википедија. Преузето 27.7.2022. с https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Ludwig_van_Beethoven#List_of_works_by_genre

Значај и посматрање опуса од 32 сонате је, како је већ наведено, кључан за разумијевање Бетовеновог клавирског сонатног стила, али и за саму анализу сонате оп. 57 у еф-молу. Први опуси соната који настају у првим годинама боравка у Бечу су оп. 2, оп. 49, оп. 7, оп. 10 оп. 13. оп. 14.

Оп. 2 садржи три сонате: еф-мол, А-дур и Це-дур. Ове сонате су настајале у периоду 1793-1795, а објављене су у Бечу 1796. године. Оп. 2 представља и једини опус соната који је написан прије његових првих проблема са слухом, а који започињу већ 1796. године. Ове сонате, заједно са ц-мол триом оп.1 се узимају и као његова прва самостална дјела, али свакако окарактерисана и упливом узора других композитора са којима ради на овим дјелима, примарно мислећи и на Јозефа Хајдна коме су ова дјела посвећена.

Оп. 49 броји двије сонате, ге-мол и Ге-дур. Ове сонате су настајале између 1795-1798, те их зато овдје наводимо иако су објављене под високим опусом тек 1805. године. Штампане су без посвете, што говори о томе да Бетовен није имао намјеру да их објављује и да су биле намијењене некоме од ученика као инструктивно дјело (као што је то случај нпр. са сонатом WoO 51, коју је Бетовен написао за Леонорино кућно музицирање и која је накнадно објављена). Његове сонате у том периоду, иако технички комплексне, нису примарно биле написане за велика и јавна извођења већ су више посвећене аматерском и кућном музицирању. Што се тиче самих посвета, традиција издавања дјела под одређеном посветом је потекла од Нефеа који је тиме Бетовену обезбјеђивао и стипендију код разних мецена, а прво штампано дјело под посветом су биле варијације WoO 63 посвећене грофици вон Аусбург. Бетовен је касније преузео ову традицију и као вид свог поштовања према пријатељима, меценама и другим великим личностима дописујући посвете у својим дјелима, а свакако је то каткад од њега и тражено јер је постало и ствар куриозитета.

Оп. 7 - Соната у Ес-дуру, настајала је у периоду 1796-1797, а објављена 1798. године. Посвећена је ученици и контеси Ани Луизи вон Кеглевић, касније познатој као грофица Одешћалки или под надимком “Бабете” поријеклом из Братиславе којој су, поред ове сонате, посвећене и варијације у Еф-дуру.

Оп. 10 чине три сонате: ц-мол, Ф-дур, Де-дур настајале у периоду 1796-1798. године.⁵⁰ Посвећене су грофици Ани Маргарити вон Браун, супрузи руског официра и Бетовеног мецене Јохана вон Брауна, којима је посвећено још много дјела. У погледу развоја стила и сонатног облика ове сонате су карактеристичне по томе што у другој сонати у Ф-дуру, Бетовен први пут употребљава метод лажне репризе, а у Д-дур сонати јавала се употреба молске субмедијанте.

Оп. 13 Соната у Це-молу или **“Велика патетична соната”** је настала у периоду, 1798-1799. године. Посвећена је кнезу Карлу Лихновском, чији смо значај и улогу у овом периоду већ додатно поменули. „Из ње избија магична свјетлост и крајња безнадежност душе”⁵¹. Ова соната тематски представља објаву рата његовој глувоћи, коју Бетовен тих година озбиљно схвата. Иако су све сонате један вид Бетовенове интимне исповијести, у овој сонати је садржана исповијест која за Бетовена значи и срамоту послје свих надања о успјеху. Патетично у том смислу не представља претјераност или пренаглашеност осјећаја већ трагичност. Бетовен стоји на вратима трагедије и сања један сан пун слутње о трагичној судбини, која тек треба да у свом најјачем облику да зароби његов живот. Ово дјело је и свођење рачуна са прошлошћу и поглед према будућности.

Након увида у првих пар опуса потребно је споменути још један кључни фактор клавијског сонатног стила и Бетовеновог стварлаштва уопште, а то је тоналитет.

Врло често се у анализама или интерпретацији занемарује поетичка функција тоналитета која је код Бетовена била и више од тога. Бетовенов однос према одређеним тоналитетима је био чак изван поетских функција и постао је врло личан. Дакле, тоналитет Патетичне сонате - ц-мол за Бетовена је био херојски, али и безнадежан. У овом тоналитету се крије његова снага али и туга усљед неузвраћене љубави ближњих и најмилијих. Бетовена ц-мол подсјећа и на Јозефину Брунсвик, али и на ријечи Господа: „Буди прогнан на земљи” и причу из дјетињства о Каину и Авељу, која се ослања и на његов живот. У часовима највеће одбачености и изопштености од околине због свог изгледа и свега што смо већ навели, он ствара посебну везу према ц-мол-у, који је и тоналитет његове прве композиције настале у раду са његовим најдражим учитељем. Ц-

⁵⁰ Године су преузете из издања соната Хенле Верлаг. Преузето 28.7.2022 с

[https://imslp.org/wiki/Klaviersonaten_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Klaviersonaten_(Beethoven%2C_Ludwig_van))

⁵¹ Лукс. Ј.А. (1944). Лудвиг ван Бетовен. Загреб: Сувремена библиотека.стр 54.

мол дакле за њега тематски представља једну олују, и то олују у смислу божанског бијеса, али и олују у виду његове менталне снаге. Још треба додати да се код Бетовена феномен и употреба тоналитета може поставити и много шире, јер је примјетно да постоје одређени тонални кругови, који се протежу кроз цијело његово стваралаштво, односно то су углавном тоналитети који се ослањају и на Нефеа, што опет има значење и више од пуког композиторског наслједства, већ везу са нечим личним.

Оп. 14 садржи двије сонате - Е-дур, Ге-дур објављене 1799. године. Посвећене су Бароници Јозефини вон Браун. Соната у Е-дуру је јединствена и по томе што је Бетовен аранжирао за гудачки квартет, а објављена под Хесовим (Hess) бројем 34.

Оп. 22 Соната у Бе-дуру, компонована у периоду 1799-1800, посвећена грофу Јохану Брауну, а објављена у Лајпцигу 1802. године. Значај ове сонате јесте почетак стилског утврђења, односно Бетовен ово дјело изграђује кохеретним односима свих елемената дјела и тако доприноси јединству умјетничких замисли. У каснијим сонатама ова методологија ће бити доведена до свеопште употребе. Такође ова соната најављује и велику Хамерклавир сонату.

Оп. 26 соната у Ас-дуру- Andante con Variazioni, компонована 1800-1802. и објављена исте године, а посвећена је Карлу Лихновском. Трећи став ове сонате - посмртни марш, као и посмртни марш из Ероике ослањају се на Тестамент и употпуњује причу о његову безизлазном стању и о смрти која му куца на врата. Тоналитет Ас-дура или А-дура код Бетовена треба посматрати као корални па је поетски углавном и посвећен таквом виду садржаја.

Оп. 27 су сонате Ес-дур и цис-мол настале 1800-1. Прва Соната „**Sonata quasi una fantasia**” посвећена је кнегињи Јозефини вон Лихтенштајн, која је такође узимала часова код Бетовена и била његова заштитница. Писана је у тоналитету његове „Lebewohl” сонате. Ова соната је такође у основи повезана и са виолинском сонатом, оп. 30. бр. 2 и наставак је сонате оп. 26. Друга соната је такође означена „**Sonata quasi una fantasia**” или тзв. „**Мјесечева**”. Први став ове сонате је готово револуционаран у погледу разговора на шему сонатног облика и форме, те као такав подразумјева извјесно унапређење клавирског сонатног стила. Сам назив „Мјесечева” није потекао од Бетовена, већ је настао у једном од салона, неко од слушалаца је рекао да је то као мјесечина изнад луцерског језера,

Бетовена то није заинтриговало, али није негирао чињеницу да ће прије или касније неко од издавача препознати комерцијалну вриједност овог назива јер „људи воле такве приче”⁵². Настајање ове Сонате се поклапа и са почетком рада са грофицом Ђулијетом Гичарди, рођаком Франца Брунсвика, којој је ова соната и посвећена.

Оп. 28 соната у Д-дуру “Пасторална” посвећена је Јозефу Едлему вон Соненфелсу, компонована 1801. и објављена 1802. године. Након нестанка из јавности, ово су његова прва дјела настала под утицајем заљубљивања у природу. За разумјевање Бетовеновог погледа на „пасторалност” веома су корисни и записи који су се налазили на скицама за Пасторалну симфонију:⁵³ „Препушта се слушаоцу да пронађе ситуације” затим „Симфонија карактеристика - или сјећање на сеоски живот” како сам тврди за пасторалност: „Свако сликање, након превеликог израбљивања у инструменталној музици, губи.” Даље каже: „Симфонија пасторала: Онај који има и најмању представу о сеоском животу, може и сам да схвати оно што аутор хоће. И без описа ће се препознати цјелина, која је више осјећај него тонска слика”. Дакле, Пасторална симфонија или соната није никаква слика, већ нешто чиме су изражена осјећања, која у човјеку изазива уживање села. Овдје можемо закључити и какав је однос Бетовен имао према Д-дуру. Поред пасторалности Д-дура, Бетовен истиче и то да је овај тоналитет велики и маестетичан и да га подсећа на Гетеа.

Оп. 31 обухвата три сонате - Соната у Ге-дуру, де-мол-”Олујна” и Ес-дур. Компоноване су око 1801-1802, а објављене 1803. године. Значај овог опуса је у експериментисању, као и у новом структурисању размјера форме и облика превасходно мислећи на понављања. Развојни дијелови прве двије сонате најбоље престављају нови приступ, гдје оба започињу истим мотивима експозиције. Ово кружно понављање омогућава развојном дијелу драматичнији и ефективнији наступ. Розен тврди да се изостављањем ових понављања чак умањује значај наставка дјела или лажира смисао.⁵⁴ Према томе, код Бетовена понављање добија нови смисао у односу на барокна понављања у служби плесног карактера или искључиво тоналне равнотеже и симетрије код класичног периода. Речитативи друге сонате су тематски монолози које Бетовен води

⁵² Аменда, А. (1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр-6. Стр. 328.

⁵³ Грухоњић, З. (1990). Писмо бесмртној драгој. Бања Лука: Нови глас. стр. 241.

⁵⁴ Розен Ч. (1979). Класични стил: Хајдн, Моцарт, Бетовен. Београд: Нолит.

у изолацији Хелигенштада и у својим данима самоће. Рад на овим дјелима се поклапа за завршетком првог става симфоније Ероике.

Оп. 53 Соната у Ц-дуру посвећена грофу фердинанду Валдштајну. Соната је компонована 1803-1804. паралелно са следећа два опуса соната, а објављена је 1805. године у Бечу. Овај опус доноси нови стил компоновања у коме су теме повезане и које тако рећи настају једна из друге, а што ће бити касније одраз и других његових дјела. Енергична пулсација дјела је такође једна од новости стила која у корелацији са хармонијама доприноси и новом значајнијем развоју дисонанце. Ово се оствараује и све значајнијом употребом акорда ДД који је и најприроднији за тако нешто својим природним алтерацијама. Почетна потврда основног тоналитета прве теме у овој сонати је вјешто избјегнута стварањем директног покрета ка доминанти. Ово се не може подвести под примјер лажног почетка, али свакако говори о томе да Бетовен у овом опусу испитује могућности прве теме и тоналности. Други став ове сонате варијационог облика потврђује чињеницу да је Бетовен истраживао облик варијације.

Ова соната има велики значај у његовом опусу и свакако излази из оквира дотадашњег стваралаштва, чега је и Бетовен био свјестан. Како је сам назива, ово „чудовиште” не припада ни једној школи, али он тада поновно доводи у питање постојања одређених школа. „Ако се свијет развија исто право треба да има и соната”⁵⁵. Његов утисак је да једно такво дјело није до тада написао, а написао га је у част грофа Валдштајна кога је памтио само по добру, па и није случајно баш за ову сонату одабрао тоналитет Ц-дура. То је тоналитет који га је кроз цијели живот подсећао и на Леонору - опера која је посвећена њој, као и соната Wwo 51 су написане у истом тоналитету. Емоције које вежу Леонору и Бетовена биле су искрена, готово братска љубав и искрена срећа. Једном приликом у разговору са Ровантинијем Бетовен коментарише Рајну ријечима: „Она је одвећ у Ц-дуру, срећна и пркосна.”⁵⁶

Оп. 54 соната у Еф-дуру, настаје 1804. године у Доблингу. Новост у овом опусу јесте свакако приступ ритмичкој фактури краја, гдје Бетовен користи класични перпетуум мобиле, који своје коријене вуче из барока. Испитивање драмских могућности краја је свакако у служби уобличавања драме и сонатног облика, гдје користећи могућности

⁵⁵ Аменда, А. (1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр-6. Стр. 362

⁵⁶ Аменда, А. (1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр-6. Стр.120

ритмичке неправилности и сучељавањем различитих ритмичких фактура настају контрадикторне ритмичке снаге, а тиме се усложњавају и драмске тензије. Нешто слично употребљава и у следећем опусу.

Оп. 57 Соната у еф-молу из 1807. године, позната као „**Appassionata**“ или “**La Passionata**” посвећена је грофу Францу Брунsvику и представља централно дјело Бетовеновог стваралаштва, о чему ћемо опширније бити ријечи у наставку.

Оп. 78 соната у Фис-дуру, компонована 1809, а објављена у Лајпцигу и Лондону 1810. године посредством Клементија. Соната је посвећена грофици Терези вон Брунsvик. Тоналитет Фис-дура је у почетним годинама Бетовену био веома интересантан, те вјероватно отуда у литератури наилазимо на констатацију да је то један од његових омиљених тоналитета.

Оп. 79 соната у Г-дуру из 1809. године објављена Лондон, Лајпциг (1810) је, као и остале сонате за страно тржиште, штампана са брижљивом редактуром и већом описном садржином.

Оп. 81а. соната у Ес-дуру, писана 1809-1810. објављена 1811. године Лондон-Лајпциг. “**Les adieux**”- “**Lebewohl**”⁵⁷. На једну од копија Бетовен додаје и француски назив као иронични допринос понору друштва у том периоду које смо већ описали, али су издавачи Брајткопф и Хертл видјели прилику да се тиме побољшају изгледи на француском тржишту, па им се Бетовен обраћа у писму: „... *видим да намјеравате да издате и остале примјерке с француским насловом. А зашто? >> “Lebewohl”<< је нешто сасвим друго од >> “Les adieux”<<. Оно прво се говори само неком намамо, друго читавом скупу, читавим градовима..*”⁵⁸ Према томе, може се закључити да је ова соната тематски за Бетовена заправо значила лични опроштај упућен некоме. Одређене чињенице упућују да је то везано за његов компликован однос са Јозефином Брунsvик, а да се Бетовен и овај пут нашао повријеђен и остављен без ријечи, што га је нагнало да напише опроштајно писмо, а пошто се природније осјећао у музичком језику одлучио је да то буде у виду сонате. Колико је Бетовен у овом дјелу музички контекст довео до савршенства

⁵⁷ Збогом.

⁵⁸ Петровић, К. (1955). Бетовенова писма. Сарајево:Свјетлост. Стр 82.

говори чињеница да је готово могуће распознати ријечи *Le-be-wohl* унутар почетног мотива ове сонате г-ф-ес.

Ова соната је такође тематски и мотивски повезана са још неколико дјела: симфонијом Ероика, Ес-дур концертом на коме почиње да ради ове године, а својеврсни наставак ове сонате је и други став 10. Кројцер сонате или како је негдје декларишу „Последње збогом”. Ово све наслућује и Бетовенов однос према Ес-дур тоналитету у коме су углавном третиране теме које се тичу искључиво његове личне патње у виду сталног одбацивања. Ес-дур је дакле питање осјећаја одбачености и то усљед његовог карактеристичног живота и врло тешке егзистенције, одбачености усљед болести и неуспјеха те на крају и усљед неузвраћене љубави.

У овом дјелу се такође приступа ревитализацији цикличне форме, па је соната формирана у три дијела : **Lebewohl** - Збогом, **Abwesenheit** - Одсуство и **Widersehen** - Поновно виђење, чиме је тематски заокружио и потврдио основе стварања овог дјела. И нема сумње да је Бетовен свој клавирски сонатни стил поступно развијао и у виду садржаја, односно да тематски контекст постаје итекако значајан у погледу форме и начина компоновања. Соната је објављена под посветом надвојводи Рудолфу, што није била Бетовенова намјера. Посвета је дошла од издавача који су (будући да је надвојвода требало да постане надбискуп у Мађарској) жељели тиме учинити добро себи и Бетовеновом дјелу.

Оп. 90 соната у е-молу компонована је 1814. године и посвећена грофу Морису Лихновском, брату кнеза Лихновског са којим тих година Бетовен остварује пријатељске односе и који је Бетовену често помагао. Ова соната се налази на прелазу између карактеристичних дијелова композиторовог стваралаштва, односно на самом прелазу у тзв. позни период стварања. Бетовен је већ тад изморен свим дешавањима и то се осјети у стилу који као да је исцпрљен до краја па се нпр. у Ронду оп. 90 користи лабави и широки мелодијски стил, а у форми се осјети лежерност што итекако подсјећа на основе романтичарског стила. Ово ће ипак бити само кратко одступање од чврстих оквира класицизма и Бетовен се у наредним годинама враћа на класичне основе и додатно учвршћује свој стил стварајући своје позне опусе соната оп. 101, 106, 109, 110 и оп. 111.

Оп. 101 Соната у А-дур компонована 1816. године је посвећена и намјењена бароници Доротеји вон Ертман. Бароница је била веома талентован пијаниста и са Бетовеном је радила на свеобухватној музичкој едукацији и по његовој оцјени то се

одразило да је она постала веома успјешан музичар, што се илуструје и техничким и музичким захтјевима ове сонате. Корални тоналитет А-дура, потврђује да се Бетовен тематски кретао ка миси Солемној, на којој убрзо започиње да ради. Од стилско-техничких новина може се уочити да Бетовен започиње сонату директно у тоналитету доминанте да би тоника тек у средини сонате дошла до изражаја. У том погледу, ефекат је врло успјешан и то је ново проширење стила унутар односа Т-Д. Први став сонате је чврсто класичарски, али у развојном дијелу је очит утицај облика фуге, док је финале много лабавије и ближе традицији романтизма и сонати оп. 90 у том смислу. Новина овог опуса јесте и коначно напуштање ознака за темпо, што је периодично и експериментално полако увођено и у претходним опусима.

Оп. 106 соната у Бе-дуру “**Hammerklavier**” компонована 1817-1818. а објављена у Бечу и Лондону, 1819. године, посвећена надвојводи Рудолфу и написана у част његовог рођендана. Како сам Бетовен каже, ова соната писана је у рђавим околностима услед недаћа са синовцем Карлом те нема сумње да му се надвојвода нашао при руци и помогао у овој кризи. „*Соната оп.106, писана је у рђавим приликама. Тешко је радити за насушни хљеб*”⁵⁹

Значај ове сонате врло је битан за његова наредна дјела. Хамерклавир је, у својој основи, поглед ка Баху „у најбољим околностима корак назад може да значи и корак напријед”⁶⁰, али ће одредити и дјела будућег стваралаштва и представљати образац на који се ослањају скоро сва позна дјела. Бахове узоре Бетовен обајашњава на сличан начин: „*Било је неопходно уметнути слободу у Бахове законе.*”⁶¹ Свакако, ово дјело је представљало прекид са традицијом аматерског извођења и чини се да у први план Бетовен поставља привилегију стваралаштва. Постоји анегдота да је Черни писао Бетовену о једној пијанисткињи у Бечу која ни послѣ неколико мјесеци вјежбања и напредне технике није успјела да одсвира почетак сонате, што говори довољно о њеној тежини. Оно што се исто тако зна је да је Бетовен предлагао Рису да се за потребе енглеског тржишта одређени дијелови избаце због компликованости извођења.

Проширење форме и сложености дјела је био продукт стилског утврђења и довођења до савршенства Хајдновог принципа мотивског рада и његовог одраза на цијело дјело. У том смислу, концепција овако сложеног дјела заснована је на принципу силазних

⁵⁹ Ролан, Р. (1947) Живот Бетовенов. Нови Сад: Матица Српска. Стр. 48

⁶⁰ Аменда, А. (1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр. 6. Стр 578

⁶¹ Аменда, А. (1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр. 6. Стр 586

терци, принцип који је Бетовен већ опробао и у својој 5. симфонији. Развој дисонанце у овом дјелу је доведен до граница оквира класичног стила, а форма Фуге доживљава свој завршни класични преображај.

Друга новина у погледу овог опуса је и почетак употребе метрономских ознака. Већа прецизност и објективнији приступ самим темпима омогућен је изумом метронома. Међутим, употреба метрономских ознака дошла је и као резултат молбе Игњаца Мозела, изумитеља метронома, да се уврсте у дјела и ознаке за темпо и на тај начин промовише употреба овог изума. Бетовен је прихватио ту молбу јер је вјеровао да се на тај начин може доћи до исправније и квалитетније употребе музичких дјела.

Што се тиче назива “**Hammerklavier**” који је ушао у употребу почетком 1817. године, Бетовен је консултовао и језичке стручњаке, јер су у оптицају била три наслова: “Hammer”, Hammer-klavier” или “Hammerflugel”.

Оп. 109 соната у Е-дуру компонована је 1820. године и посвећена госпођици Максимилијани Брентано. Ово дјело је објављено у Берлину 1821. године, а Бетовен њиме истиче највеће поштовање према породици Брентао из Франкфурта, о чему говори и садржај писма упућен Максимилијани: *„Једна посвета!!! Али нипошто од оних које се навелико злоупотребљавају. Племените и боље људе на овој кугли земаљској држи на окупу дух, његовање, које не може уништити никакво вријеме. Он Вам сад говори и износи ми пред очи Вас, док сте још били дијете, као и ваше љубљене родитеље, Вашу тако одличну, духовиту мајку, Вашег оца надахнутог доиста добрим и племенитим, особинама, а који је увијек имао на уму добро своје дјеце,..”*⁶²

Оп. 110, соната у Ас-дуру, компонована 1821-1812. објављена 1822. године у Бечу и 1823. у Лондону. Ова соната не садржи посвету иако би се намјере за посвету ове и наредне сонате могле открити у писму упућеном Шиндлеру из 1822. године: *„Посвета на двије сонате ас и ц-молу је за госпођу Бренатно, рођену племкињу вон Биркеншток. Рисуништа.”*⁶³ Госпођа Брентано није раније поменута Бетина Брентано, већ њена снаха Антонија, кћерка витеза Биркенштока.

⁶² Петровић, К. (1955). Бетовенова писма. Сарајево:Свјетлост. Стр. 176

⁶³ Грухоњић, З. (1990). Писмо бесмртној драгој. Бања Лука: Нови глас. Стр. 205.

Оп.111 соната у ц-молу представља последњи опус соната, компонован 1821-1822. године, посвећен надвојводи Рудолфу. Тема ове сонате према свједочењима потиче из 1802. године и то из Хелигенштада, али примарно је била у фис-молу. Судбински Ц-мол долази као свијест краја који се ближи и сата који полако откуцава, а ц-мол је и сјећање на Јозефину која те године умире и коначно заувјек одлази из његовог живота. Потпуно глув, Бетовен тих година дане проводи у монологу, што ова соната донекле заправо и представља.

3.2 Соната оп. 57 и њен историјско-стилски значај

По свједочанству сестара Брунсвик већ 1800. године на једном од првих часова Бетовен је представио скице “Сонате апасионате”, али су прве коректуре настајале тек од 1804. до 1806. године, што се поклапа са његовим срећним периодом живота и обновом пријатељства са Јозефином и породицом Брунсвик, тако да се може рећи да је стварање овог дјела у коначници трајало више од двије године, уз напомену да је само још стварање Хамерклавир сонате трајало толико.

Прва која је имала прилику да свира ову сонату била је госпођа Бигот, чији супруг је био библиотекар грофа Разумовског, којој Бетовен по повратку из Граца по први пут предаје завршену копију ове сонате. Посвета ове сонате била је чин захвалности према Фрањи Брунсвик који је свих тих година показивао пуно разумјевања и у најтежим тренутцима стао на страну Бетовена иако се то противило интересима породице Брунсвик.

Тематски гледано, ова соната представља и једно од најтежих дјела. Као повод стварања овог дјела наводе се разне чињенице, а једна од њих се везује и за Јозефину Брунсвик. Господин Бигот је тврдио да је ова соната настала као његова изјава љубави тада још тајанственој драгој. Сестра Тереза је потврдила те наводе додајући да је ова соната настала као посљедица његовог одрицања те љубави, односно да је то пјесма пркоса, дозивања у помоћ, једна грациозност и туговање без наде. Алфред Аменда објашњава да је Бетовен у овој сонати сакрио и сјећање на њихове последње сусрете те да је завршетак ове сонате управо ишчекивање њиховог поновног сусрета. Нема сумње да је Бетовен у овој сонати сакрио интимну исповјест једног временског периода свог живота, по чему је ова соната сродна и Лебевол сонати, али другачијег карактера – својеврсног

хрвања и унутрашњег превирања. Ту су такође описана и његова колебања и самоодрицања због сопствених осјећања. Међутим, Бетовен ову сонату пореди и са цијелим својим животом. Цијели његов живот је био вођен страшћу и олујом емоција. Од тога потичу и одређени наводи да се Бетовен на појединачна питања о темељима стварања Патетичне сонате или Апасионате изјашњавао : „>>Ах, што! Прочитајте Олују!<< “⁶⁴ . По свједочанству Роберта вон Кајдела, након слушања ове сонате 1870. године у Версају, Бизмарк је дао сличну изјаву: “То су борбе и јецаји за цео један живот”⁶⁵ .

За разматрање историјско-стилског значаја је јако битно навести и друге утицаје на ово дјело. Свој утицај на стварање овог дјела остављају и друга дјела из тог периода попут: симфоније Ероика, 5. симфоније судбине која настаје у јеку борби око Беча и која такође носи призив пркоса, борбе, те призиве рата у себи, али посебно велики утицај на ово дјело оставља и почетак рада на првој опери Фиделио. Почетак сонате Апасионате и карактеристична мрачност тог дјела се директно рефлектује на Фиделио, и то понајвише у ријечима Флорестана, кога Леонора/Фиделио спашава из тамнице: „О Боже како је мрачно овдје, о ужасна тишина”. И заиста, у том периоду стварања и након злосутних објава из Хелигенштада те првих великих слушних проблема његова друга свјетлост била је тама и мрак - стварао је углавном у највећој тами што се рефлектује и на стил тог периода, па и на ову сонату. Поред тога, у овом дјелу су садржане и негативне конотације свађе из Граца и прекид дугогодишњег пријатељства са грофом Лихновским и Стефаном Браунингом.

Стилски значај овог дјела је и у томе што она бива завршена 1806. године кад Бетовен изјављује да човјек треба да компоује једноставно као што птица пјева, а да је прије тога слиједом свог безнадежног стања прекршио сва до тада установљена правила једне школе и додатно исцрпио све границе стила, чиме ово дјело стасавало на новим стилским основама, лишено било какве стилске стеге одређене школе или менторства. Лукс објашњава да је стварање ове сонате и дјела попут 3. или 5. симфоније, Валдштајн те Олујне сонате био пут његовог моралног стилског прочишћења чему ће као последица доћи прва дјела духовног стваралаштва већ наредних година⁶⁶ . Бетовен кроз ова дјела успоставља и трасира пут стварања у виду **апсолутне музике**, а на истим основима ствара

⁶⁴ Вилијам Шекспир: “Олуја”

⁶⁵ Ролан, Р. (1947). Живот Бетовенов. Нови Сад: Матица Српска. стр. 31.

⁶⁶ Лукс. Ј.А. (1944). Лудвиг ван Бетовен. Загреб: Сувремена библиотека.

сонату у еф-молу, готово револуционарно дјело и најсажетије у његовом дотадашњем стваралаштву.

Ово дјело, иако пуно жестине, смјештено је у готово једноставне односе класичне форме у коме мотивски рад и техничка разрада имају и највећу улогу. Занимљиво је то да се у класичном стилу говорило да драма једног дјела лежи у структури те да је између осталог чврстина почетка и краја била веома битна. Одступање од овог узора је нешто што револуционарно позиционира ово дјело, јер сам почетак Апасионате и прва тема прије свега не одаје ни приближно осјећај олује и драме који ће наступити, али још мање одише чврстином. Друга тема ове сонате произилази из прве теме. Према томе, Бетовен слично као и у Валдштајн сонати гради генетски повезане теме. То је још један метод који коначно дефинише у стилу овог периода. Најјачи утисак овог дјела представља спој и међусобно подупирање унутрашњих елемената форме (мотиви, хармонија, покрети теме) са вањским дијеловима цјелине. Овдје појам цјелине Бетовен посматра знатно шире те формулише сва три става као један. Други и трећи став ове сонате су и физички повезани у цјелину, а ово рјешење Бетовен је употребио и у 4. клавирском концерту насталом исте године. Такође, стилски значај овог дјела треба сагледати и у томе што Бетовен на нови начин контролише количину ритмичке напетости према врхунцима ставова, као и у новом односу индивидуалног тона према модулацији. Други став представљају варијације које у цјелокупном Бетовеновом стваралаштву представљају битан облик. Бетовен је извршио корјените промјене у трерману овог облика, а значај ових варијација јесте и поједностављење овог облика у односу на Хајдна и Моцарта. Једноставност коју Бетовен постиже долази од тога да је захтјевао само најосновнији мелодијски и хармонски костур, тј. најкарактеристичнији сегмент теме или мање цјелине коју би преобразио. Није, дакле, безлично имитирао и украшавао већ створен и природно украшен мотив, већ поступно истиче његов карактер или карактеристичан сегмент теме, чиме је све постало структурално много једноставније.

Варијације другог става представљају најједноставније решење у класичном смислу уопште, уз минималну употребу хармоније и модулација. Колико самоувјерености је овај принцип Бетовену донио и са колико изазова је приступао овом облику, говори податак да је нудио издавачима да направи варијације на сва своја значајнија дјела, односно да се уз издања његових оригиналних дјела штампају и варијације на исте.

Овај облик ће код Бетовена поступно постати и дио великих форми. Нпр. до 3. симфоније облик варијација је био употребљаван за мање форме док ће касније облик варијација употребљавати и у својим највећим дјелима попут: 9. симфоније, фантазија за клавир, хор и оркестар, Дијабели варијације, Ероика варијације, оп. 109.- 111. Гудачки квартет оп. 135. итд.

У захтјеву класичног стила се ишло у том правцу да се завршни став сонате увијек користи у правилнијем облику, пре свега ритмичком. Бетовен ће у овом случају задржати овај узор. Неке тврдње иду ка томе да Бетовен у одређеним сегментима узоре за овај став проналази и у завршници Моцартовог концерта за клавир К491, који је као солиста радо свирао.

На крају треба размотрити и питање тоналитета. Тоналитет еф-мола код Бетовена остаје резервисан искључиво за сонатну форму. Поред ове сонате дјела која су настајала у истом тоналитету су: Соната оп.2 бр.1 или боље рећи његова прва самостална соната, те соната Woо 47 бр.2 проистекла из рада са Нефеом једно од првих његових дјела и на коју је и Нефе био јако поносан. Тако да је веза сонате као форме и еф-мола врло очита.

У својим дјелима у еф-молу Бетовен такође формира одређен однос према карактеристичним хармонијама те ту ставља нагласак на наполитанске хармоније. Сличну условљеност можемо посматрати кроз значај септакорда у Валдштајн сонати или односа према ц-мол тоналитету у коме се Бетовен при стварању драме и развоју климакса ослања на акорд умањеног септакорда. Као што је то примјер са сонатама оп. 13 и оп.111.

3.3 Соната оп.57 - извођачко-техничке могућности, анализа

Први став

Бетовен даје и тематски наслов овом ставу: „Мрачно: јер се над апсурдно погрешној расподјели гламура и среће овог свијета вијоре црне заставе.”⁶⁷

Овај наслов нам даје увид на који начин се његов стил тематски развија. Проширење његовог стила долази и у виду моралности која постаје главна основа стварања или стилског формирања. Форма првог става ове сонате је јасно конципирана у четири основне цјелине: Експозиција, Развојни дио, Реприза и Кода.

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 57. The tempo is marked 'Allegro assai' and the dynamic is 'pp'. The score is in 12/8 time. It features three systems of music, with measures 23, 5, and 10 indicated. The notation includes slurs, trills, and dynamic markings such as 'poco ritard.' and 'dan . . do f a tempo'.

Слика 1. Соната оп.57: I тема.

Експозиција тонално гледано прати шему тј. прва тема из тонике иде у паралелни дур 2. теме, али нешто што је интересантно и револуционо само по себи и по својој појави јесте удаљени тоналитет Б2 теме - ас мол, истоимени мол паралелног дура, али још интересантније за анализу јесте и то на који начин Бетовен остварује оправданост оваквог поступка.

⁶⁷ Аменда, А.(1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр.6. Стр. 403

Прве двије теме повезује тако што настају једна из друге, а двоструким дјеловањем унутар материјала ових тема постиже потпуно природно слагање овог процеса. Друга тема је и лирски одражај прве теме и по природи тог карактера мирнија, али Бетовен већу напетост друге теме остварује кроз ритмичко убрзање и повећања напетости пратње (Слика 2). Други правац припреме друге теме је више езотеричног карактера.

Прва интерпретација прве теме дата је у ф-мол, њен готов непокретан и неодлучан став је прекинут наглим скоком у друго излагање теме у Гес дуру (Слика 1), а природни развој овог покрета баса је и ф-гес-ас тј. ка Ас-дуру друге теме(Слика 2) гдје се мелодија у пуном развоју ритма и фразе напакон слободно креће.

Б2 тема како смо већ рекли завршава у ас-молу, стилски и тоналано поматрајући овај тоналитет је слабији од претходног али интезитет ове теме је такође надомјештен ритмичким убрзањем, тако да ова тема предствала и врхунац ритмичке напетости самог првог дијела.

The image displays three systems of musical notation for the second theme of Sonata Op. 57. The first system, starting at measure 35, is marked *dolce* and shows a melodic line in the treble clef and a bass line with eighth-note accompaniment. The second system, starting at measure 38, is marked *cresc.* and shows the melodic line becoming more active. The third system, starting at measure 41, shows dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *pp*, with the melodic line ending in a trill-like figure.

Слика 2. Соната оп.57- II тема

Третман припреме истоименог мола друге теме је интерпретативно такође врло интересно мјесто. Након друге теме Бетовен прави застој на доминанти Ас-дура (44. такт), а овај застој је музички оживљен и употребом орнаментације. Овдје је битно нагласити да је у Бетовеном стваралаштву третмен орнаментације у потпуности стилски редизајниран. Функција трилера осим примарног проширења звучности клавирског тона прелази и у једну нову сферу тематског материјала. То можемо видјети на примјеру дугог каденцирајућег трилера у 44. такту. Бетовен овдје успоставља трилер као вибрацију, тако категорички стварајући потпуно нову димензију звучности и орнаментације клавирског тона. Вибрација у овом такту даје карактеристичан ефекат немира која пријети или наслућује олују у облику Б2 теме. Тематски трилер такође проналазимо и на самом почетку сонате. Секундни покрети ц-д или дес-ес (3.-7. такт) као и остали слични примјери су оживљени (мелодизирани) путем трилера. Мелодијски значај трилера на овим мјестима потврђује и чињеница да су сви детаљно и прецизно увијек расписани.

Прелаз из експозиције на развојни дио је такође врло карактеристичан моменат става али као такав и револуционаран.



Слика 3. Соната оп. 57:Почетак развојног дијела

Развојни дио започиње у Е-дуру. Модулација из Ас-мола у Е-дура је нетипична за класични период. Нарочито ако се као што је овдје случај реализује у само 2 такта. Бетовен *attacca* и без разраде прелази у енхармонски гис-мол и одмах у Е-дур. То је принцип у коме се може сагледати и нови третман и однос индивидуалног тона у односу на хармонију и модулацију. Он на тако кратком музичком материјалу „прескаче” три тоналитета и притом поништава њихове достигнуте хармонске тензије.

Сличан принцип дјеловања и односа индивидуалног тона, хармоније и модулације сусрећемо опет на самом почетку става. Смјењивањем тонова дес и це у пратњи лијеве руке (7.такт-Слика 1.) Бетовен извјесно наговјештава дисонантни мотив баса дес-це у 10.

такту. Међутим, већ раније у 9. такту он поништава претходно урађено и то мотивом ц-д, који сад има обележје и модулације у Ц-дур. Наступајући мотив десетог такта сада осим природне дисонанце дес-ц у виду секунде бива појачан и односом дисонанци дес-д и условном модулацијом у Ц-дур.

Најзначајнији дио сонатног облика, реприза, чак и за овако револуционарно дјело тематски остаје непромјењена, промјене се дешавају у другим елементима структуре, али сам ефекат излагања се готово наново постиже. Тема репризе је дата у квартсекстакорду тоничног акорда са пулсирајућим басом на тону доминанте, који тако формира интервал чисте кварте и додатно проширује тензије репризе. У завршном дијелу репризе ритмичка структура постепеним убрзањем доводи до велике тензије на коју се ослања наглашавање наполитанске хармоније и дисонанце дес-ц.

Дисонантни мотив дес-ц можемо посматрати и као одређени лајт-мотив дјела. Тематски-формално гледано он не налази мјесто у главној теми, односно он није дио основне теме и више представља својеврсни контрасубјект прве теме. Овај лајт мотив такође својом звучношћу доноси борбу два начела: спокојно-контемплираног и страствено-узбуђеног како то дефинише Голденвајзер (Aleksandr Goldenweiser)⁶⁸ и као такав омогућава двоструке тензије почетног материјала. Први правац је у виду супростављености прве и друге теме, а други у виду саме подијељености прве теме унутар ова два начела. Улога лајт-мотива се потврђује и у функцији овог мотива. Највеће тензије првог става се стварају управо око овог мотива, такође на мјестима највећих врхунаца Бетовен користи овај мотив.

Занимљивост овог тематског материјала је и у томе што он одговара материјалу у историји прихваћеног као мотива судбине. Једна посебна ритмичко-мелодијска фигурација коју Бетовен користи и у својој 5. симфонији-симфонији судбине. Сугестивност овог мотива је нешто што је урезано у зачетак његове велике борбе са губитком слуха, његове највеће борбе, односно његове судбинске или судбоносне борбе. Почетни шумови у лијевом уху са којим су започели проблеми са слухом су се непосредно претворили у куцкање, од три кратка ударца и једног продуженог, што уствари представља

⁶⁸ Голденвајзер, А.Б. (1966). 32 Сонате. Моксва: Музика. Стр. 171

и ритмички костур мотива 5.симфоније и лајт мотива сонате оп. 57. кога Бетовен још описује и као глас демона који му је похарао уши.

Друге техничке основе овог дјела које још вриједи напоменути јесу и те да ова соната наговјештава принцип израде дјела посредством повезаних терци, нешто што је у Сонати оп. 106. доведено до савршенства. Може се јасно уочити да је веза између тонских група у овом дјелу заснована на овим интервалима. Принцип повезаних терци је осим метода силазних терци, кориштен и доста слободније у виду описивања трозвука итд. На том приципу настаје и једноставна структура уводне теме, разлагањем тоничног трозвука еф-мола. Бетовен ни у једној сонати прије није искористио овако поједностављено рјешење прве теме. Унисоно описујући тонични трозвук, да то у односу на друга дјела опет револуционарно позиционира ово дјело.

Други став

Други став носи наслов: **“Вјера и Утјеха -које су нам толико потребне”**⁶⁹.

Красне варијације другог става у својој основи садрже како смо већ објаснили врло карактеристичан варијациони поступак. Према том принципу било је довољно само да основна теме буде квалитетна и садржајна како би такав метод резултирао овако успјешним дјелом.

Тема свечаног и коралног карактера је разрађена минималистичким поступком. За већи драмски развој ослањајући се искључиво на ритмичко убрзање, промјену регистра и веома скромних техничких захвата. Дубоки регистар почетног Дес-дур акорда, долази од чињенице да је граница слуха код Бетовена у том периоду пала до **а** и то је свакако већ нешто што постаје карактеристичан регистар у дјелима тог периода. Кохерентност ове теме и звучност свечаног и литургијског карактера је произашла из неких Бетовенових сјећања, оргуљског искуства али можда и из његове познате навике уживања у звуку звона са цркве св. Петра и св. Стјепана које су налазиле на Петровом тргу, гдје је био и његов стан тих година. Разрада варијација кроз пунктиране фигурације и ритмичко убрзање има

⁶⁹ Аменда, А.(1961). Апасионата.Лајпциг: Национално издање-бр.6. Стр. 403

тематски значај и носи поруку наде у себи те једног непоколебљивог самопоуздања и вјере у човјеку.

Оно што је такође интересно је да основни тоналитет варијација Дес-дур, односно шести ступањ основног тоналитета сонате не проналази велико уточиште у првом ставу, овај тоналитет као да је тонално намјерно изостављен у првом ставу. Његов врло кратко појављивање срећемо на самом почетку развоја највећег кулминиса пред саму репризу и искључиво ту.

Што се тиче карактера овог става он је поткрепљен и у самом темпу дјела “*Andante con moto*” што би у преводу значило лагано са покретом, а Бетовен додаје још и *dolce* и у том смислу овај став одише јасноћом и покретом. Покрет *con moto* подразумјева не ужурбаност или усиљеност већ више тежњу ка разговјетности ритма. Међутим, кад је у питању темпо овог става, треба нагласити да је то типичан примјер на који начин се код Бетовена и сам темпо наслућује кроз дати материјал. Рецимо, ако се вратимо на први став “*Allegro assai*”- Врло живо је поткрепљено његовом експресивношћу и ватреношћу. Овај темпо није произашао из чврстог ритма става, већ управо супротно - његова ритмичко-формална разлабаваљеност и неодлучност доводи нас у заблуду. Међутим, језик којим се оствараује и исказује музичка структура је управо жив и врло енергичан. “*Allegro ma non troppo*” трећег става долази од саме конструкције става, моторичност је управо нагласак и карактер теме, коју као такву не треба исувише потицати.

Други и трећи став су како смо већ рекли повезан у једну цјелину. Увод у трећи став јесте уједно и крај другог става који Бетовен формира сликовито у виду два дисонантна акорда Харфе, који долазе и као тематска кулминација претходног става: Тематски то представља предзнак заблуде, - а затим: одсјечни почетак и почетни тактови наредног става најваљују и доносе једну борбу у виду звука фанфара - “**Црне заставе су пале**”⁷⁰.

⁷⁰ Аменда, А.(1961). Апасионата. Лајпциг: Национално издање-бр.6. Стр. 403

Трећи став

Одјек Фанфара у прва четири такта такође симболизује побједу моралности и наставак константне борбе.

Структура трећег става готово засигурно подсјећа на барокно дјело, бар по оном што носи третман ритма и моторичности која се успотавља почетком става и траје до самог краја. Овим се задовољио и принцип драме заснован на структури те трећи став долази у односу на први као чвршћи и ритмички правилнији. Сложеност ритма је заслужна и за његовог карактер и осјећај жестине. Међутим, задњи став такође садржи класични *перпетуум мобиле*, који своје основе вуче из барока, али који је потпуно нов у оквиру класичног дјела. На његовим основама се дешава главни покретач драме овог става што потврђује и податак да соната тонално гледано завршава „незавршено”. Односно тонални принципи и основе бивају потпуно смјештене у други план. Нема класичне каденце, потврде тоналитета и материјала. Расплет се дешава на једном ритмичком обрушавању. Успотављени *перпетуум мобиле* тежи поступно да исцрпи сву снагу ритмичког конфликта и да закључак драмске и формалне тензије долази у виду ритмичког помирења. Ритам, тј. унутарритмички конфликт се поступно претвара у правилни покрет и губи жестину, а то даље резултира потпуним заустављањем и поништавањем драме.

Тематски материјал је представљен у виду пуке једноставности, тема или материјал је састављен од основних тонова акорада, те дијелом из материјала прве теме и моста првог става. Пред сам крај овог дјела Бетовен симболично и у виду коде даје нови материјал. Темпо *Presto* у коме долази кода код Бетовена носи посебно значење: „зграбити сатану за гушу”, мислећи на демона у његовим ушима, а у овом ставу и смислу се односи на борбу у којој треба задати последњи ударац и достојанствено однијети побједу.

3.3 Модерни аспекти интерпретације и питање тумачења

Најчешћи проблеми које сусрећемо у тумачењу или интерпретацији Бетовенових дјела, тичу се и саме ортографије и издања дјела. Проблем се односи како на саме карактеристике његове умјетности тако и на одређене законитости његове ортографије које су итекако битне за модерно извођаштво.

Крај 19. вијека и 20. вијека можемо окарактерисати као ренесансу Бетовенове музике, потражња за овим дјелима и самим нотним издањима је била све већа, што је за последицу имало и експанзију нових остварења у погледу издаваштва. Међутим, ревитализација издаваштва није битно утицала на развој тумачења. Штавише, издавач се ослањао прије свега на своја лична искуства што је довело до фомирања традиције индивидуланог стила и објављивања великог броја различитих издања који ниси имали утемељен или ситематизован приступ. Све ово је утицало како на тадашњу тако и на модерну традицију извођаштва те се доводи у питање и оправданост одређених приступа или схватања.

Околности које су додатно поткријепиле проблематизацију тумачења и традицију извођаштва уопште су и те што се примат у тумачењу дјела сводио искључиво на ознаке артикулације, педализацију, динамику, прсторад и све оно што се подразумјева као технички дио, док је стилски или критички дискурс и потпуно занемарен. За унапређење традиције извођаштва су врло значајна и прва објављивања рукописа и факсимил издања из 1895. (E. Prieger) и Бетовенових скица (I. Neft 1952, Beethovenhaus Bonn). Након тога као фундаментално у будућим издањима јавило се питање одговарајућег извора на које једно квалитетно издање може да се ослони, те се такође већи значај придаје њиховим опширнијим анализама.

Једно од озбиљнијих издања које произилази из оваквог приступа јесте и издање *A. Casella*. Мис (Paul Mies) објашњава и методе којима се овај издавач водио у тумачењу и издавању ових дјела⁷¹.

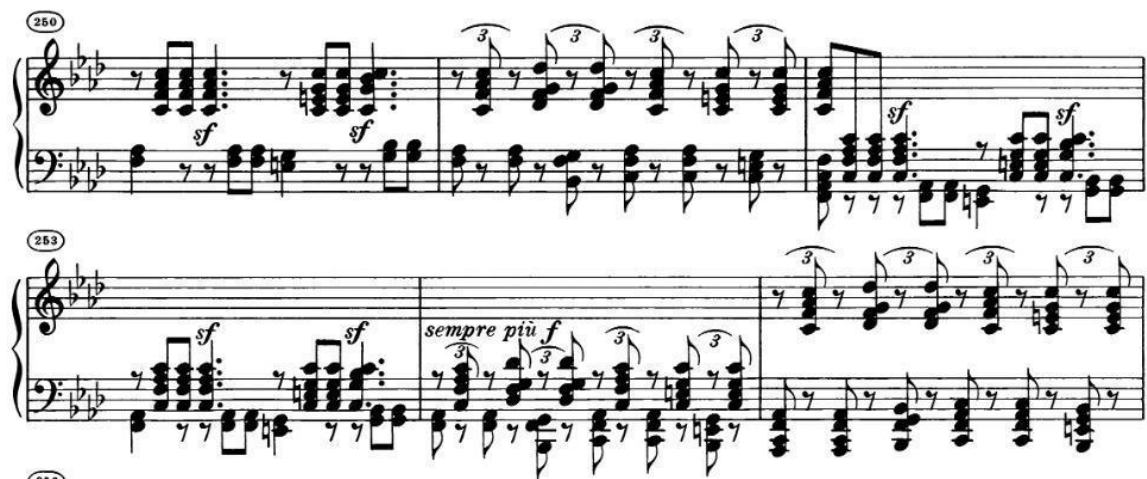
1. Ревизија текста према Рукопису и оригиналним издањима
2. Употпуњавање и коректура непотпуног фразирања у оригиналним издањима
3. Модификација одређених погрешних или недовршених динамичких знакова
4. Модеран прсторед
5. Потпун приказ педализације

Примарни циљ свакако је био прозријети у основе стила Лудвига ван Бетовена и створити јасна правила у тумачењу, а то се остварује кроз паралелну анализу више извора.

⁷¹ Мис, П. (1957). Текст-критичка истраживања код Бетовена. Минхен-Дисбург: Бетовенхаус Бон- Г. Хенле Верлаг.

Прва препрека у томе је била само „дешифровање” Бетовеновог рукописа, који није искључиво по својој ортографији био захтјеван колико и по неколицини закона који су владали унутар записа, до којих ће се поступно доћи. Прво запажање је било и то да је Бетовену било битно да некако превазиђе ограничења рукописа те да његов рукопис има велики сугестивни карактер који се често ослања и на законитости звучне претпоставке. Термин „звучна претпоставка” означава упуту на музички контекст и циљно звучање на које треба да укаже материјални и нотни садржај.

Карактеристичну страну и сугестивност његовог рукописа Шефлер⁷² објашњава тиме да је Бетовен као сликар, у чијем писању је каткад оживљена и трагедија и драма. Његове ноте, нотни вратови и писани знакови су врло окарактерисани у виду различитог графичког приказа. Да бисмо боље појаснили овај принцип користан нам је и примјер из сонате оп. 57, а нешто слично овоме Бетовен употребљава касније и у 9. Симфонији.



Слика 4. Соната оп.57: Крај првог става

Наиме, у коди првог става, такт 251.-255 (Слика 4). појављује се врло чудно означавање групе и то искључиво у овим тактовима. Бетовен у 251. такту започиње да означава триоле, што на крају не би било чудно да цијели став и кода нису већ писани у ритму 12/8. Овај поступак се може објаснити двојачко, а то је да као прво Бетовен коду чује у ритму 4/4, иако нидје није напоменуо ову промјену или записао, што је мало вјероватно обзиром и на групације које долазе прије и послје ових тактова. Други начин јесте да је у питању потпуно другачије груписање, односно да од извођача захтјева потпуно другачији звучни концепт овог дијела у односу на онај који му претходи. Постоје

⁷² Scheffler, Karl - критичар и публициста.

мишљења да је то можда вид одређеног убрзања или сажимања. Нешто слично Бетовен ради и у примјеру из сонате оп. 111. Иако је видно имао простора да запише тремоло, разлог због кога је он то у рукопису написао веома збијено је питање звучне претпоставке и сугеститивне природе. Звук тремола се мора свирати на начин да буде кохерентан, сузбијен и нерасплинут. Ово су само неки од примјера који упозоравају на то да код Бетовена у тексту важе посебне законитости.

У његовом рукопису се могу такође пронаћи и разни нестандардизовани знакови, као и скараћенице. Поред тога другачији положај вратова, другачији третман легато лукова као и лукова групе, уз то врло сложен и опет сугеститиван процес обиљежавања динамике.

Сви ови проблеми и тумачења истих постају итекако битни за модерна тумачења и свако фундаментално питање модерне интерпретације и прије него што пређемо на конкретне примјере вриједи још додати да је процес записивања код Бетовена био изузето жив, али се он као и његов стил временом развија и постаје све комплексни. То све значи и да начин обиљежавања у одређеном периоду није у потпуности одговарао другом, неке ознаке је користио повремено или им се враћао накнадно, што свакако такође треба имати на уму.

Све ово нас доводи до закључка да у основи квалитетног тумачења стоји јасан принцип критичког мишљења и јасна стилска начела, као и темељит приступ свим изворима и чињеницама што ће бити узор у стварању и једног од најквалитетних издања Хенле Верлаг. Како би нам овај процес постао што јаснији овдје ћемо укратко представити најбитније ознаке и објаснити њихове функције у Бетовеновом тексту.

Ознаке за динамику

По питању ознака за динамику треба знати да су уношене тек по завршетку цијелог дјела. На тај начин у неким дјелима није уопште била записана динамика или није дата од стране Бетовена. Као нпр. соната оп. 49, прве сонате посвећене Кнезу или соната посвећена Еленори.

Први закључци о третману динамике били су да Бетовен користи напредан метод схватања динамике. Ознака за динамику се могла односити и на веће цијелине, не само на стриктно означене цјелине, већ на један генерални покрет једног сегмента, сугестију о карактеру, боји, на више дионица истовремено итд. Што значи да ознака за основну динамику нија била ограничена, већ слободна. Неразумјевање овог процеса је довео до великог броја грешака у одређеним издањима. Напредни или слободни принцип сагледавања динамике подразумјевао је и то да се природни звук клавира и његов субјективни карактер *mf* дефинише такође као динамичка сугестија, па зато имамо примјере да динамике средње гласноће нису превише заступљене у његовим дјелима. Што такође треба узети у обзир. У групу најчешћих грешака у модерним издањима спадају ипак ознаке попут: *sf fp, f*.

У Бетовеновом стваралштву *sf* је релативна динамика чије трајање је тренутачно. Њена функција долази и као продужетак и наглашавање једне основне динамике. Као варијанта ове ознаке могуће је да се појави *sfp*. Тешко је у потпуности разграничити њихова значења али се углавном овај знак користи код прецизније ознаке јер указује на основну динамику *p* како неби дошло до пренаглашавања. Овакав примјер проналазимо у другом ставу Сонате оп.57. На првим појављивањима користи *sfp* а затим стално *sf* гдје је засигурно у питању указивање на карактер почетне динамике. Такође, ова ознака се може појавити и као *sfpf* који је у употребљавао као знак опрезности и знатно већег динамичког опадања. Ову ознаку Бетовен претежно намјењује дувачима и гудачима. Такође треба знати да Бетовен ове ознаке није употребљавао у својим првим сонатама.

Код *fp* или *ffp* случај је доста јаснији, ради се о релативној и тренутној форте или форте фортисимо динамици која се наставља у основој у апсолутној тихој динамици. Веома битно је нагласити да постоје и примјери у којима се *sf* и *fp* могу јавити паралелно или истовремено, тиме би значење друге динамике требало узети као гласније и изражајније, а то даље говори да је ознака *sf* смјештена у неким динамичким границама и условно ограничена. У камерној музици и углавном код гудача Бетовен би користио ознаку *fp*, док би код клавира на истим мјестима стављао *sf*, што је сугестивно опет повезано са природом звука ових инструмената. Најчешћа комбинација у којима Бетовен користи ове ознаке јесте *p- sf - f* и представља својеврстан крешендо.

Такође је важно разјаснити у каквом су односу релативне динамике са акцентима. Ознаке акцената > код Бетовена су краће тј. упућене су на веома кратко трајање или често само на једну ноту, док знакови из прве групе *sf sfp* дјелују углавном на више нота и с тим у вези на дуже трајање. Друга условљеност употребе акцената код Бетовена јесте да се могу срести и са тачно предодређеном динамиком између осталог то су углавном у питању *p* или *pp*. На основу свега реченог лако је закључити да у ближем контексту или њиховом истовременом наступу ознаку акцената (>) треба узети као слабији динамички нагласак од *sf* те се такође с тим у вези ове двије ознаке не могу никако поистовјетити. Ово се лијепо потврђује у примјеру задњег става сонате оп.2 бр.1 у тактовима 131-3:

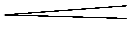
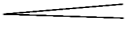


Слика 5. Употреба акцената

Поред ознака о разноликосити употребе акцената и ознака са тренутним значењем говори и употреба ознака *rinf.* и *rf.* Дакако, оне нису биле толико заступљене у свим дјелима као претходно наведени примјери, али су биле заступљене готово током цијелог стваралачког опуса, са значајнијим учешћем у првом периоду стваралаштва (оп.1- оп.14) и трећем (од оп.96.). Између ових и претходних ознака релативне динамике такође постоје извјесне разлике. Што се тиче ових ознака прво треба скренути пажњу да Бетовен није користио скраћенице *rf* или *rfz* тако да у овом облику уколико се појављују су углавном плод грешака оригиналних издавача и преписивача који су умјесто *sf* дописивали *rf*, *rfz*, *fz*, *sfr* и слично. Постоји ипак минимум могућност да се у недостатку мјеста Бетовен користио скраћеницом, али је то чешће и углавном било *rinforz.-rinf.*, а не горе наведени примјери, али ипак најчешће у облику *rinforzando*.

Што се тиче разлика у односу на акценте *Rinforzando* ознака се углавном односи на више нота, само трајање или број нота на који се односи овај знак је и сугеститивно од композитора наглашен, потписивањем ознаке испод или изнад тих нота на које се односи ова ознака. Често се појављује и у пратњи крешендо и декрешендо ознака, с тим у вези се сугерише да не треба правити још један или дупли динамички пораст већ је довољно само постигнути више израза на тим нотама.

Појављује се такође и јединствен примјер ознаке “*sforzato*” коју Бетовен употребљава у овом облику једино у клавирском концерту оп. 73. Према мјесту наступа слиједи крешендо-сфорцато- фортефортисимо, није тешко закључити да се ради о једном продуженом крешенду или динамичком наглашавању који се односи на већу цјелину у овом случају на 10 тактова. По самосталности ове ознаке врло лако се уочава разлика у односу на ознаку *sf*.

По питању ознаке крешенда такође постоје многе нејасноће. У издањима се јављају као двије варијанте  или *cresc.*- - - - . Један користан примјер за анализу овог случаја је први став Сонате оп.2 бр. 1. У тактовима 31-33 Бетовен користи  а на паралелном мјесту 130-132 користи *cresc.*- - - - , у првом случају досеже динамику форте, а у другом случају фортефотисимо до тада у првом појављивању, то дакле нам донекле потврђује, да се друга верзија употребљава као јача верзија прве и код до тада највећих динамичких достигнућа. Друга могућност јесте такође везана за сугестије о природи декрешенда клавирског звука.

Код динамичких опадања или као комбинација утишавања и успоравања јављају се ознаке *Calando*, која занимљиво у одређеним моментима код Бетовена може преузети или имитирати ознаке попут *ritardando* или *Rallentando* и да се у том случају односи искључиво на ритмичко успоравање или само на функцију декрешенда, што је један од примјера трансформације ознака кроз вријеме, али у овом случају је неопходно бити пажљив и водити рачуна и о осталим ближим ознакама које сугеришу на њену функцију. Поред *Calando* код Бетовена често се јављају и ознаке *Morendo*, коју је употребљавао сразмјерно кроз цијели опус, и *Smorzando* и *Mancando*.

Morendo се користи као најинтезивнија варијанта опадања динамике и темпа, док је *Mancando* у употреби као најблажа верзија истог значења. Прије него што пређемо на наредне врсте ознака позабавићемо се са још неколико специфичности у упогледу ознака, а спадају под област динамике.

Наиме, код Бетовена постоји и карактеристичан метод “преиначења” ознака, кад се са двије различите ознаке потврђује иста или се чак међусобно током дјела подразумјевају. Један такав примјер јесте заједница *p - dolce* или у облику *p e dolce*.

Заједнички наступ ове двије ознаке долази у великом броју дјела попут трећег става сонате оп. 7, у менуету сонате оп. 10 бр, 3, оп. 13 трећи став итд. Постоје случајеви у којима се појављује само *dolce* али према неким тврдањама у њему је садржан и подразумевјеван и *p* (*piano*) што се огледа у фактури и на шта треба обратити пажњу. Сличан примјер налази се и у Сонати оп.57.

На почетку друге теме првог става (Слика 2) појављује се само *dolce* коме претходи низ опадајућих динамика и који је очито припреман кроз *diminuendo*. Још јаснији примјер овог принципа налази се у другом ставу ове сонате. Почетна динамика овог става и јесте *p e dolce*. У трећој варијацији овог става се управо пластично приказује на који начин *dolce* истовремено подразумјева и *piano* динамику.

The image shows a musical score for the third variation of the second movement of Sonata Op. 57. The score is written for piano and consists of four systems of music, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The measures are numbered 67, 70, 73, and 76. The score includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), *dolce* (dolce), and *sf* (sforzando). The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and more rhythmic accompaniment in the left hand.

Слика 6. Соната оп.57: II став- 3. варијација

Преовладавајућа динамика 3. варијације је форте, а посматрајући од 69. такта појављује се ознака *cresc*, који се резултира у 72. такту са *ff-sf*, затим у 73. такту Бетовен започиње низ са *dolce*, од 73. до 77, *sf-cresc* и у 79. поново *ff* те на крају у 80. *dimin* и 81. *p dolce*.



Слика 7. Соната оп.57: крај II става

Дакле, *dolce* у 73. такту извјесно подразумјева пад динамике који се наставља крешендом и поновним потврђивањем фортефортисимо динамике у 79. такту. Намјера је много јаснија јер Бетовен поновно успоставља генералну динамику *ff* у 79. такту. Примјер динамичког пада *ff - dolce* из 72.-73. такт је врло сличан примјеру из 79.-91. Такта, с тим да је други пут на располагању такт више па се динамика поступно кроз *dimin* преобржава у *p dolce*, а на првом примјеру је принуђен да направи нагли пад усљед недостатка физичког растојања.

Као сличан примјер, у разматрање би се могла узети у обзир и ознака *espressivo* у оквиру пијано динамике, с тим да су се, како смо већ рекли, ознаке код Бетовена констатно развијале, те је незахвално успоставити јединствен начин поимања који би се односио на читаво стваралаштво. Свакако, циљ је скренути пажњу на то да је Бетовен тражио начин да ознаке за динамику учини конкретнијим и да развије што напреднији начин њихове употребе.

Ознаке за артикулацију

Код ознака артикулације у бројним издањима такође постоје неконзистентности и у првом плану јесте поплава лукова која се појавила у новијим издањима Бетовенивих дјела, а који своје утемељење не проналазе у оригиналним рукописима и, с тим у вези, није у потпуности јасно на који начин Бетовен користи саме лукове.

Нека тумачења указују на то да је Бетовен користио старински приступ луковима. тј, да је он искључиво користио и познавао само легато лукове, без обзира на начин употребе. Према томе, закључујемо да уколико код њега примјетимо континуирано записивање лукова у одређеним дјелима то није напредно означавање фразе већ инсистирање и упозоравање на константно легато свирање.

Међутим, мало другачије гледиште дефинише Ото вон Ирмер⁷³. Према њему постоје три различите врсте лукова код Бетовена. То су: **лукови за артикулацију**, који у кратком временском интервалу захјевају подизање руке и раздвајање нота, затим **лукови за легато** који захтјевају константно легато свирање без прекида или одвајања између лукова, иако физички постоји прекид у запису, а као трећу врсту наводи **лукове за фразу**, који по правилу обухватају више тактова под једну фразу.⁷⁴ Све ово ипак не доприноси превише томе да јасније можемо тумачити лукове у појединачним дјелима, али нас наводи на чињеницу да је употреба лукова у свези са дубљим значењем и несвакидашњом употребом. Додатну конфузију у тумачења ознака за артикулацију уноси и чињеница да је Бетовен често на истим или сличним мјестима користио потпуно другачија рјешења. Покушаћемо кроз примјере боље објаснити овај проблем. Одличан примјер томе је начин обиљежавања друге тема сонате оп. 57, нешто што ће велики број издавача преузети из Бетовеновог рукописа и што није у потпуности јасно:



Слика 8. Артикулација-Прво издање Хенле Верлаг (G.Henle Verlag).

⁷³ Otto von Immer редактор Бетовнових дјела.



⁷⁴ Мис, П. (1957). Текст-критичка истраживања код Бетовена. Бетовенхаус Бон. Минхен-Дисбург. Г. Хенле Верлаг. Стр. 145.

Овдје се може распознати тај „старински начин” обиљежавања који подразумјева искључиво легато свирање иако Бетовен помало нелогично одваја први и задњи дио теме. Новије Хенле Верлаг издање и већина других издања као вид напомене додају и додатни лук фразе иако то у оригиналном рукопису није означено, што опет говори да се у основи оваквог обиљежавања ипак налази легато свирање и да не треба одвајати означене групе.

Корак даље у проблематизацији ознака за артикулацију одлазимо уколико прихватимо тврдње да је Бетовенов процес обиљежавања артикулације био живо ослооњен и на интуицију и музичку свијест извођача, па се ту може навести извјестан феномен „нагомилавања” ознака. Бетовенов напредни метод „нагомилавања” можемо разумјети и као вид и средство подуке извођача.

„Нагомилавање” представља процес у коме Бетовен даје искључиво само нужне ознаке, које треба да воде извођача до карактера који даље својом музичком интуицијом оживиљава или интерпертира наставак. Ово је вјероватно разлог да често на мјестима на којима очекујемо одређену ознаку Бетовен изоставља исту. Нпр. легато лук лијеве руке у другој теми првог става је у Бетовеновом рукопису записан само на првом такту, вјероватно само као упута на кохерентност звука, а послвије тога Бетовен прекида било какво означавање артикулације у лијевој руци. Такав примјер је и другог става, гдје Бетовен истовремено у другој варијацији означава артикулацију и даје ознаку *sempre legato*, а надаље у потпуности напушта обиљежавање. Сличан примјер је из Сонате оп. 109, гдје се ознака за легато појављује само на почетку другог става и до краја сонате више не, иако је очигледно да је у артикулацији, више него потребно примјенити легато свирање.


Поред наведеног, поставља се питање на који начин се Бетовен опходио према још прецизнијим и деликатнијим ознакама попут *Staccato*, *Tenuto*, *Portamento* и да ли је и колико и њих унапредио и развио.

Staccato ознаке су код Бетовена подразумјевале двије форме, повод за ову тврдњу даје сам Бетовен у писму из 1825, упућеном Карлу Холцу, гдје наводи да карактеристичне ознаке у виду тачкица и цртица  и  у квартету оп. 132 не смију имати исто значење.⁷⁵

⁷⁵ Мис, П. (1957). Текст-критичка истраживања код Бетовена. Бетовенхаус Бон. Минхен-Дисбург. Г. Хенле Верлаг. Стр. 84

Међутим, оно што се да примјетити да су нова издања напустила овај третман, и да су углавном у употреби тачкице, а узрок томе су и врло скромни резултати одређених тумачења и било је исувише тешко створити један систематизован приступ и ослонац овим ознакама, иако је било покушаја од стране научног тијела још у 20 вијеку. Једно од могућих правила било је везано за саму јачину звука. Стакато са цртицама одговарао је једном изражајнијем или наглашенијем стакату од нормалног. Бетовен би, како смо већ рекли у форте динамици или код ознаке попут *sempre forte e staccato* користио цртице, у тихој динамици или код *pp e staccato* увијек тачкице. Ове идеје и приципи ће бити јасније дефинисани и утврђени код романтичара, али не треба избјећи чињеницу да је управо Бетовен отворио пут једној озбиљнијој и систематизованој методи.

Tenuto код Бетовена је нота задржаног трајања или нешто попут *ad libitum* продужене вриједности самог трајања, није значајније заступљена и срећемо је више у каснијем периоду и то као комбинацију са ферматом на крајевима одјељака. Такође није познавао данашњи вид обиљежавања тенута у виду попречне цртице.

Portamento је блажи и њежнији вид артикулације у односу на стакато. За разлику од стакато за који смо рекли да Бетовен равноправно користи и тачкице и цртице. *Portamento* увијек обиљежава са тачкицама.  па се поставља питање на који начин их разликовати у самом дјелу. Постоје примјери који говоре о неким оквирним условљеностима по питању ових ознака. *Portamento* није зависио од динамике и Бетовен користи искључиво тачкице у обиљежавању, неовисно у којој се динамици се јавља. То говори о томе да је Бетовен имао јасну представу ове артикулације и њен блажи карактер.

Ознаке за темпо

По питању темпа и ознака такође треба знати да је Бетовен имао посебан однос. Најједноствније врсте темпа за Бетовена су ознаке попут: **Allegro, Andante, Adagio** које по њему и нису у потпуности задовољавале природу односно карактеризацију музике – „*шта може бити бесмисленије од алегра, шта то значи весело једном заувјек.*”⁷⁶ Бетовен овдје упућује на то да карактер једне композиције може исто тако бити промјењив у времену колико и наш субјективни осјећај те зато није могуће чврсто дефинисати нити један темпо

⁷⁶ Петровић, К. (1955). Бетовенова писма. Сарајево:Свјетлост. Стр. 147.

или карактер. Зато се код њега врло често срећу описне ознаке темпа или сложеније врсте темпа попут: **Allegro assai**, **Allegro molto e con brio**, **Allegro ma non troppo** или на њемачком: **Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung** итд. Дакле, много боље се тај карактер може исказати ријечима које описују карактер и које по себи могу упутити свирача на карактеристике једног темпа или дјела. Нотни садржај једне композиције је само тијело једног дјела, а ознаке за темпо су те које су упућене на саму душу композиције те због тога он предност даје јаснијем дефинисању темпа.





Како је већ појашњено, овај узор Бетовен преузима и од Ровантинија. Међутим, треба додати још неколико проблема које су везане како за техничке услове обиљежавања тако и за процес тумачења. Код Бетовена се могу равноправно срести ознаке за темпо обиљежене са малим словима и са великим словима. Наизглед би се овакав однос могао подвести под слободу ствараоца или произвољан приступ, али како је Бетовен тежио да све ознаке константно развија тако је и овдје заправо ријеч о напредном приступу.



Ознаке са почетним великим словима *Allegro*, *Allegro vivace*, *Andante con moto* итд. су увијек представљале самосталне дјелове, као и генералне и главне ознаке за темпо. Код каденцирајућих фрагмената, прелаза или уметака Бетовен увијек пише мала слова попут: *poco adagio*, *langsam*, *piu presto*. Мала слова се чак односе и на ознаке које долазе као допуна генералне и основне брзине. Притом, треба скренути пажњу да се самосталност једне ознаке или фрагмента није одређивала величином или бројем тактова већ музичком функцијом. Понегдје се могу сусрести прелази са већим бројем тактова од самосталног дијела форме, па то не треба да доведе у забуну.

Што се тиче успоравања темпа већ је поменуто да Бетовен користи истовремено *rit.* и *rall.* Осим њих, у каснијем периоду сусрећемо и ознаку *ritenente*. Њено значење није могуће поистовјетити са прве двије, већ се ради о нивелацији и прецизнијем односу интезитета, чему је Бетовен често тежио као што смо већ навели случај са ознаком *mancando*. С тим у вези, ова ознака је слабијег интезитета успоравања темпа у односу на прве двије.


Ознаке за орнаменте

На крају вреди још поменути и појединости везане за орнаменте и осврнути се на још неке нетипичне ознаке које се јављају код Бетовена. Бетовен је, може се рећи, врло ревносно обиљежавао ознаке за орнаментацију. Питање почетне ноте трилера је врло јасно дефинисано код Бетовена, нарочито на мјестима трилера који су у уској вези за мотивским радом и музичким контекстом. Он, дакле, често исписује почетну ноту у виду предудара изнад или испод у зависности шта захтјева од извођача. У случајевима кад није написан предудар трилер се започиње од главне ноте на којој је означен украс и тиме је избјегнута било каква недоумица.


Начин обликовања предудара или почетне ноте се умногоме разликује од издања до издања. Нпр. прва тема означена предударом у виду  (прекрижена осмина) се сусреће код највише издања Касела (Casella), Ламонда, Брајткопф (Breitkopf und Hartel) и Петерс. Петерс је занимљив и по томе што су исписани цијели трилери у виду триола и на мјестима гдје нема предудара овај издавач савјетује да се свира горања почетна нота, што је у потпуности супротно са Бетовеновим ставом. Бетовен у рукопису предудар прве теме обиљежава обичном осмином , а на крају друге теме Бетовен предудар обиљежава шеснаестином  што само по себи нема велике разлике у односу на поменута издања, али наводи на питање да ли је Бетовен и ове ознаке на неки начин децидније формулисао. Поменута издања на истом мјесту користе  док Петерс има нешто чуднији приступ те први пут у материјалу друге теме користи исту ознаку а у репризи је то ипак шеснаестина. Ово нас наводи на закључак да није постојао јасан систем означавања и да су углавном издавачи били наклоњени одређеном експериментисању.


Мис сматра да је Бетовен имао одређени систем означавања и то да је звучно познавао искључиво кратке предударе, али их је обиљежавао на различите начине и то половином, четвртином, осмином, шеснаестином или тридесетдругином. Према њему форма украса је у највећој мјери зависила од главне и надолazeће ноте. Уколико је она била дужег трајања предудар је био краћи, тако Бетовен диференцира ове двије ноте на начин обрнутих вриједности, што дужа надолazeћа нота то је краћа форма предудара или обрнуто. У виду:  или .

Напоследку треба навести и неке нестандардизоване знакове који неће ући у већу стилску употребу, али се сусрећу у одређеним Бетовеновим дјелима и који као такви упућују на чињеницу ширине Бетовеновог језика:

= , *simile* - знакови за понављање. У појединачним случајевима се могу односити на понављање нота или на артикулацију те чак и на саме лукове као што је то примјер у виолинској сонати оп. 96.

come sopra - такође знак за понављање, али углавном кориштен за мелодијска поноваљања.

 овакав знак срећемо у Сонати оп. 30 и клавирској сонати оп. 90, који представља троструко понављање истог тона и већ је очигледно да је овакав знак био често мијењан и са ознакама за стакато.

 ознака за портаменто која се налази у штиму хорне 9. симфоније.

4. Закључак

Уз све речено, долазимо до закључка да је највише утицаја на Бетовенову умјетност оставио управо његов несрећан и турбулентан живот. Највећи дио његовог карактера је формиран свакако у дјетињству, а надаље кроз живот своје узоре - као што је то био случај, рецимо, са Шекспиром - проналази насумично и они ће га поступно формирати у једну квалитетну и врло сложену личност, засновану превасходно на чврстим моралним основама и хуманизму.

Бетовен се кроз цијели свој живот управо за такве исте хуманистичке особине у људима највише и везивао, па су свој највећи утицај на његову личност оставили људи са великом унутрашњом хармонијом и константном добротом, а то су мајка Магдалена, дјед Лудвиг, учитељ Нефе, Ровантини и породица Браунинг.

Неприкосновеност његовог држања у истини и правди те искуство једног мученичког живота и изражен квалитет његове личности се, путем најинтезивније умјетничке везе, преноси и на његов стил. С тим у вези, његова музика бива инспирисана побожношћу, пуна радости према другим људима, али и лишена свих уплива неукуса и несклада друштвених побуда што све заједно потврђује хипотезу да се **стваралаштвом Лудвига ван Бетовена манифестује најчистији класични стил у духовном и умјетничком смислу.**

Ово такође употпуњује чињеницу да се његов стил, иако примарно заснован на узорима К.Ф.Е. Баха те Хајдна и Моцарта, развијао изоловано унутар ове групе и као такав представља јединствене умјетничке карактеристике. Осим техничко-формалних карактеристика развој његовог стила се одвијао и на тематском материјалу и снажном етичком узору. Због тога ће Бетовен у историји бити перципиран као симбол херојства, односно једног храброг борца и барјактара за слободу, људскост и мир у свијету. Позадина стварања великог броја дјела су управо, поред тужне приче његовог живота и слични тематски наслови у погледу моралности, као што је то примјер са тематским насловом сонате оп. 57.

Соната оп. 57 представља стилско-техничко утврђење и као таква чини прекретницу у даљем стваралаштву Лудвига ван Бетовена. Овим дјелом се такође манифестује и постулат слободе у виду сонатне форме која, као таква, одступа од тадашњих строгих правила сонатног облика и класичних формула уопште.

Развој стилских оквира форме је био условљен и техничким развојем Бетовеновог језика па је ту неопходно нагласити да Бетовен користи напредан начин записивања и употребе појединачних ознака. Због свега тога је, за постизање квалитетног и утемљеног извођења Бетовенове умјетности неопходан и развој критичког мишљења, до ког се долази паралелном анализом и познавањем његове личности, клавирског сонатног стила те цјелокупне заоставштине.

Веома битан дио, поред нотне заоставштине, јесте и заоставштина у виду сачуване кореспонденције. На већину својих писама Бетовен је гледао као на још један композиторски опус те нам ови списи дају такође огроман увид у недоречене менталне просеце, али и у његову умјетност, јер на својеврстан начин графички и материјално илуструју оно што ми сматрамо за његову мисао, фразу, облик или начин општења и испољавања свега онога што се у његовој музици да само назријети.

За крај, треба нагласити да се одговори на питања судбине Бетовеновог живота крију управо у квалитету, снази и поруци коју носе његова дјела, а да завјештање које нам је оставио у њима јесте дух реалности и људске моралне врлине.

5. Литература

- Аменда А. (1961) Апасионата. - Amenda A.(1961) Apassionata. Leipzig: Verlag der Nation- 6. Auflage
- Вагнер, Р. (2013). О Бетовену. Београд: Студио Лирика.
- Валнер, Б. А. (1976-2016) Сонате за клавир I - II. - Wallner, В. А. (1976-2016). Klaviersonaten, I - II. Munich: G. Henle Verlag.
- Вецштајн, М/ фишер. Породица Бетовен у кнежевини Бон- сјећања бонског пекара фишера - Wetzstein, М/ Fischer. A Familie Beethoven im kurfürstlichen Bonn- Die aufzeichnungen des Bonner Backermeisters Gottfried Fischer. Bonn: Beethoven-Haus.
- Голеденвајзер А. Б.(1966) 32 Сонате. Москва: Музика.
- Грухоњић, З. (1990). Писмо бесмртној драгој. Бања Лука: Нови Глас
- Лукс, А. Ј. (1944) Лудвиг ван Бетовен. Загреб: Сувремена Библиотека
- Ламонда Ф. (1946). Сонате за клавир I-II. Москва : Музика.
- Мис, Паул. (1957). Текст-критичка истраживања код Бетовена. - Mies, Р. (1957). Textkritische untersuchungen bei Beethoven. Beethovenhaus Bonn/ Munchen-Duisburg: G. Henle Verlag
- Петровић, К. (1955). Бетовенова писма-превод. Сарајево: Свјетлост.
- Ролан, Р. (1947). Живот Бетовенов. Нови Сад: Матица Српска.
- Розен Ч. (1979). Класични стил: Хајдн, Моцарт, Бетовен. Београд: Нолит

Интернет извори

- Википедија. Списак дјела Лудвига ван Бетовена. Преузето 25.7.2022. с https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Ludwig_van_Beethoven#List_of_works_by_genre
- Сајт Имслп. Клавирска соната бр. 23 оп. 57. Приступљено 25. 7. 2022. [https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.23,_Op.57_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.23,_Op.57_(Beethoven,_Ludwig_van)) : Joseph Schmidt - Georg/ Hans Schmidt-Georg (1976). Klaviersonaten, Band II. Munchen: Henle Verlag. / - (1862-90). Sonata op. 57. Leipzig: Breitkopf und Härtel/ Casella, A.(1883-1947). Sonate per pianoforte, vol. 2. Milan: G. Ricordi i C / Baillot, R-P. (1889). Holograph maunscript. Paris Conservatory.

6. Прилози

Прилог бр. 1

Тестамент⁷⁷

“Мојој браћи Карлу и (Јоахану ван) Бетовену.

О, ви који ме сматрате или проглашавате непријатељем, тврдоглавцем или минзантропом, како и чините неправду, ви не знате за скривени узрок због којег вам изгледам овакав. Моје срце и моја душа нагињали су од дјетињства њежном осјећају благонаклоности, да сам стварам велика дјела, за то сам одувјек био расположен. Али помислите само да ме је већ прије шест година снашла неизлечива болест, коју су неразумни лијечници погоршали, тако да сам из године у годину живио преварен у нади да ће се побољшати и да сам најзад био присиљен да спознам вјечно зло (и чије оздрављење тражи године или је потпуно немогуће); да сам се родио с ватреним, живахним темпераментом, осјетљив, а и сам склон друштвеним разонодама, рано сам морао да се одвојим како бих проводио живот у усамљености; мада сам и желио каткад да се на све то не осврћем, о, како ме тад немилосрдно и двоструко погодило сазнање о мојем слабом слуху, а ипак још нисам могао да кажем људима: говорите гласније вичите, глух сам; али како сам могао да споменем слабост једног чула које би код мене морало да буде савршеније него код осталих, чуло које ми је некад било тако савршено да га је такво зацијело мало њих могло имати, а нити га је икад имао онај незнатан број из моје струке.--О, то не могу, зато ми опростите ако примјетите да се повлачим тамо гдје бих волио да сам с вама измијешан, моја несрећа двоструко ме боли пошто ме морају у њој криво схватити: за мене у људском друштву не смије да постоји опоравак, суптилнији разговори, узајамна откровења, у друштво смијем да уђем тек сасвим сам, тек толико колико то захтјева хитна потреба, и присиљен сам да живим као прогнаник; приближим ли се неком друштву, обузима ме нека плашљивост, пошто се бојим да ћу се изврћи опасности да одам своје стање, -Бијаше тако и ово пола године које сам провео на селу, а мој разумни љекар тражио је да што више чувам слух, што ме је, иако сам каткад желио друштвом приближило мојој садашњој диспозицији. Али каквог ли понижења кад би неко стајао поред менеи чуо издалека фрулу, а ја не бих ништа

⁷⁷ Преузето из : Петровић, К. (1955). Бетовенова писма. Сарајево. Свјетлост. Стр. 41

чуо; или кад би чуо како пастир пјева, а ја опет не бих ништа чуо; такви догађаји доводили су ме до ивице очајања, мало је требало па да сам докрајчим живот.- Само ме она, умјетност, спасла, о, изгледало ми је немогуће да напустим свијет прије но што створим све оно за шта сам се осјећао способан, и живио сам тако овим биједним животом- доиста биједним- с тијелом тако осјетљивим, да ме нешто, као нагла промјена, могло да баци из најбољег здравља у најгоре.-Стрпљивост- тако кажу, њу сад морам да изаберем за водиљу; то сам учинио. -Моја одлука да истрајем биће, надам се, чврста, док неумољиве Парце не зазеле да нит прекину; биће можда боље, можда неће; приправан сам. - Бити присиљен да већ у 28. години постанем филозоф, није то лако; за умјетника то је теже него са било ког другог. Божанство! Ти гледаш доље у моју нутрину. Ти то можеш, Ти знаш да је у мени жива љубав према људима а и склоност да чиним добро. О људи, када будете једном ово читали, вјерујте да сте ми чинили неправду, а несретник нека се тјешти тиме што је наишао на неког који му је сличан, који је ипак, упркос свим природним препрекама, учинио све што је могао да буде примљен у ред достојних умјетника и људи. Ви, моја браћо, Карло и Јохане, чим умрем, а професор Шмит буде још жив, замолите га у моје име да прикаже моју болест, па ово писмо приложите историји моје болести, да се свијет бар послјије моје смрти колико је то могуће помири са мном. - Вас овдје уједно именујем за наследнике мојег малог иметка(ако то смијем тако назвати), подијелите га поштено и помажите се међусобно; ако учините нешто против моје воље, знајте да сам вам већ одавно опростио; Теби, брате Карло, захваљујем се посебно за приврженост коју си доказао у ово послједње, позније вријеме; жеља ми је да Ваш живот буде бољи, безбрижнији од мојег, својој дјечи препоручите крепост, она само може да усрећи, а не новац, говорим то из искуства; она бијеше та која ме уздизала чак и у биједи, њој, поред моје умјетности, захваљујем што самоубиством нисам докрајчио живот. Збогом и љубите се, захваљујем се свима пријатељима, кнезу Лихновском и професору Шмиту нарочито. - Желим да се код једног од вас похране инструменти кнеза Лихновског, али да због тога не настане међу вама свађа; а чим могу да Вам послуже за нешто корисније, само их продајте; тако се радујем ако Вам и доље из гроба помогнем.

- С овим бих завршио- журим радосно у сусрет смрти- дође ли прије но што имаднем прилику да развијем дарове своје умјетности, ипак, упркос свирепе судбине, доћи ће и прерано, а ја је дакако желим што касније. - Задовољан сам, али зар ме и онда неће избавити из бескрајно болног стања? - Дођи, кад зажелиш, идем Ти храбро у сусрет. -

Збогом и немојте ме с мојом смрћу потпуно заборавити, заслужио сам то вас ради, пошто сам често у животу мислио да Вас усрећим; будите то-

Лудвиг ван Бетовен

(Печат)

Хелигенштат, 6. октобра 1802.

Мојој браћи Карлу и Јохану да након смрти прочитају и изврше.

- Хелигенштат, 10. октобра 1802 - И тако се опраштам од тебе - и то тужно. -Да, драго надо, - коју са собом понесох овамо, да ћу се бар донекле излијечити, - сад ме мора она сасвим да напусти и као што опада увело јесење лишће- тако је и на за мене усахнула: одлазим - готово онакав какав сам и дошао овамо. Чак и узвишена храброст која ме често надахњивала у лијеп љетним данима - и она је ишчезла. - О, провиђење- дозволи да ми сване једанпут дан чисте радости! Већ ми је тако дуго далек истински одјек праве радости. - О, када ћу га - о када, о божанство, - поново моћи да осјетим у храму природе и људи? - Зар никад? Не! О било би исувише окрутно.

Прилог бр. 2

Изјава 1

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је мастер рад

Наслов рада “Лудвиг ван Бетовен - клавирски сонатни стил, анализа класичне сонате оп. 57”

Наслов рада на енглеском језику “Ludwig van Beethoven – Piano sonata style, analysis of the Classical Sonata op.57 ”

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да мастер/магистарски рад, у цјелини или у дијеловима, није био предложен 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 интелектуалну својину других лица.

У Бањој Луци,

Потпис кандидата

Славиша Јурић

Прилог бр. 3

Изјава 2

Изјава којом се овлашћује Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци да мастер рад учини јавно доступним

Овлашћујем Академију умјетности Универзитета у Бањој Луци да мој мастер рад, под насловом:

“Лудвиг ван Бетовен - клавирски сонатни стил, анализа класичне сонате оп. 57”

који је моје ауторско дјело, учини јавно доступним.

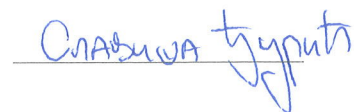
Мастер рад са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату, погодном за трајно архивирање.

Мој мастер рад, похрањен у дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој Луци, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство - некомерцијално - без прераде
4. Ауторство - некомерцијално - дијелити под истим условима
5. Ауторство - без прераде
6. Ауторство - дијелити под истим условима

У Бањој Луци

Потпис кандидата



Прилог бр. 4

Изјава 3

Изјава о идентичности штампане и електронске верзије
мастер рада

Име и презиме аутора **Славиша Ђурић**

Наслов рада “Лудвиг ван Бетовен - клавирски сонатни стил, анализа класичне сонате оп. 57”

Ментор **мр. Арсен Чаркић**

Изјављујем да је штампана верзија мог мастер рада идентична електронској верзији коју сам предао/ла за дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој Луци.

У Бањој Луци,

Потпис кандидата

Славиша Ђурић

Прилог бр.5

УНИВЕРЗИТЕТ У У БАЊОЈ ЛУЦИ

ПОДАЦИ О АУТОРУ ОДБРАЊЕНОГ МАСТЕР РАДА

Име и презиме аутора мастер рада

Славиша Ђурић

Датум, мјесто и држава рођења аутора

10.05.1995. Добој, Босна и Херцеговина, РС

Назив завршеног факултета/Академије аутора и година дипломирања

Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2018.

Датум одбране завршног/дипломског рада аутора

18.07.2018

Академско звање коју је аутор стекао одбраном завршног/дипломског рада

Дипломирани музички умјетник - 240 ECTS, пијаниста

Академско звање које је аутор стекао одбраном мастер рада

Мастер клавира 300 ECTS

Назив факултета/Академије на коме је мастер рад одбрањен

Академија Умјетности Универзитета у Бањој Луци

Наслов мастер рада и датум одбране

“Лудвиг ван Бетовен - клавирски сонатни стил, анализа класичне сонате оп. 57”

Научна област мастер рада према CERIF шифрарнику

Хуманистичке науке

Имена ментора и чланова комисије за одбрану мастер рада

др **Дејан Јанковић**, доцент, репродукција музике - клавир, Академија умјетности
Универзитета у Бањој Луци – председник,

мр **Арсен Чаркић**, редовни професор, репродукција музике - клавир, Академија
Умјетности Универзитета у Бањој Луци – ментор,

мр **Сњежана Поповић-Вулета**, редовни професор, репродукција музике -
клавир, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци – члан.

У Бањој Луци,

Декан

Проф. Драгана Пурковић Мацан, МА

19. 10. 2022.



Прилог бр. 6

Биографија аутора

Славиша Ђурић је рођен у Добоју. Средњу музичку школу “Владо Милошевић” завршава у Бањој Луци на одсјецима за клавир и теорију. Основне студије за клавир завршио је на Академији умјетности у Бањој Луци у класи проф. Арсена Чаркића. Током свог школовања наступао је на бројним музичким такмичењима и остварио запажене резултате међу којима су и прве награде на такмичењима у Крагујевцу, Београду и Сјеверној Македонији. Такмичио се у дисциплинама клавир соло, клавир дуо и камерна музика. Бројана признања остварује и из теоријских музичких дисциплина. Као солиста представио се публици на концертима одржаним широм Републике Српске и земаља региона. Поред тога Славиша Ђурић остварује и успјешну педагошку каријеру у раду са нашим најмлађима пијанистима.

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ

4

АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ

ОБРАЗАЦ
ЗА ПИСАЊЕ ИЗВЈЕШТАЈА О ОЦЈЕНИ УРАЂЕНОГ ЗАВРШНОГ РАДА
-обавезна садржина-

I ПОДАЦИ О КОМИСИЈИ
1. Датум и орган који је именовео комисију 10.02. 2021. године Умјетничко-наставно-научно вијеће Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци.
2. Састав комисије са назнаком имена и презимена сваког члана, звања, назива уже научне/умјетничке области за коју је изабран у звање, датума избора у звање и назив факултета, установе у којој је члан комисије запослен: - Др. Дејан Јанковић, доцент, ужа научна/умјетничка област: Репродукција музике/Клавир, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци- председник. - Мр. Арсен Чаркић, редовни професор, ужа научна/умјетничка област: Репродукција музике – Клавир, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци - ментор. - Мр. Сњежана Поповић-Вулета, редовни професор, ужа научна/умјетничка област: Репродукција музике - Клавир, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци - члан.
II ПОДАЦИ О КАНДИДАТУ
1. Име, име једног родитеља, презиме: Славиша (Мирко) Ђурић
2. Датум рођења, општина, Република: 10.05.1995, Добој, Босна и Херцеговина
3. Година уписа на мастер студије, Студијски програм / смјер 2019. Академија умјетности- Музичка умјетност/Клавир
III НАСЛОВ ТЕМЕ ЗАВРШНОГ РАДА: Практични дио: 1. Доменико Скарлати: Избор Соната 2. Лудвиг ван Бетовен: Соната оп. 57 у еф-молу. 3. Фредерик Шопен: Скерцо оп. 20 бр.1 у ха молу. 4. Франц Лист: Балада С 171 бр. 2 у ха молу. Теоријски дио: Лудвиг ван Бетовен-клавирски сонатни стил, анализа класичне сонате оп.57
IV ПРЕГЛЕД ЗАВРШНОГ РАДА: Навести крагак садржај умјетничког програма/пројекта и теоретског дијела завршног рада У практичном дијелу рада приказана су дјела различитих стилова и аутора. Соната Доменика Скарлатија, комплетна Соната оп. 57 Лудвига ван Бетовена, као и дјела Фредерика Шопена и Франца Листа. У теоријском дијелу рада приказана је свеобухватана анализа клавирског сонатног стила Лудвига ван Бетовена кроз више етапа рада. Први дио рада се односи на личност Лудвига ван Бетован, а други дио рада се бави детаљнијом анализом клавирског сонатног стила и

<p>поступном анализом сонате оп. 57 кроз историјско стилски значај и извођачко техничке могућности овог дјела.</p>
<p>V ВРЕДНОВАЊЕ ПОЈЕДИНИХ ДИЈЕЛОВА ЗАВРШНОГ РАДА:</p> <p>Први дио рада и анализа личности Лудвига ван Бетовена је урађена аргументовано и кроз врло жив приказ овог умјетника, што је неопходно и као припрема за анализу његовог клавирског стила и према томе на врло високом нивоу.</p> <p>У другом дијелу рада јасно је изграђена карактеризација клавирског сонатног стила и додатно и опширно анализирана заоставштина клавирског сонатног стила према чему се омогућава правилнији увид у значај и положај саме сонате оп. 57.</p>
<p>VI ЗАКЉУЧЦИ ОДНОСНО РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА/ПРОЈЕКТА</p> <p>Закључци овог истраживања омогућавају квалитетнији и објективнији приступ тумачењу дјела Лудвига ван Бетовена, конкретно сонате оп. 57. Такође резултати тумачења ознака унутар нотне заоставштине те клавирског стила и саме личности добриносе развоју критичког мишљења и умјетнички сложенијој интерпретацији.</p>
<p>VII ОЦЈЕНА НАЧИНА ПРИКАЗА И ТУМАЧЕЊА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА/ПРОЈЕКТА</p> <p>Резултати истраживања овог рада су приказани на веома аргументован и сликовит начин. Сва запажања и анализе су подркипљене великим бројем примјера из литературе или самог нотног садржаја. На тај начин се формира много јаснији приказ личности Лудвига ван Бетовена, његовог клавирског сонатног стила и значај и могућност сонате у еф-молу оп. 57</p>
<p>VIII КОНАЧНА ОЦЈЕНА ЗАВРШНОГ РАДА</p> <p>1. Да ли је рад урађен у складу са образложењем наведеним у пријави теме Рад је урађен у складу са образложењем у пријави теме.</p> <p>2. Да ли рад садржи све битне елементе Рад по свој садржини обухвата све битне елементе и на тај начин поткрепљује предмет истраживања.</p> <p>3. По чему је рад оригиналан допринос науци/умјетности На бази истраживања и закључака која доноси овај рад, извођач или умјетник може објективније и свеобухватније да приступи тумачењу или извођењу дјела Лудвига ван Бетовена.</p> <p>4. Недостаци рада и њихов утицај на резултат истраживања/пројекта –</p>
<p>IX ПРИЈЕДЛОГ:</p> <p>На основу укупне оцјене рада, комисија предлаже:</p> <p>- Да се завршни рад прихвати а кандидату одобри одбрана.</p>

НАПОМЕНА: Члан комисије који не жели да потпише извјештај јер се не слаже са мишљењем већине чланова комисије, дужан је да унесе у извјештај образложење односно разлоге због којих не жели да потпише извјештај.

ПОТПИСИ ЧЛАНОВА КОМИСИЈЕ
 Др. умј. Дејан Јанковић- председник

 Мр. Арсен Наркић- ментор

Мр. Сњежана Поповић-Вулета-члан
