

Валерија Каначки

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## ФУНКЦИЈЕ МОТИВА У СОНАТАМА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР Л. В. БЕТОВЕНА

Рад се фокусира на мотивску организацију у *Сонатима за виолину и клавир* Л. В. Бетовена. У одабраним узорцима указује се на основне видове мотивских релација, њихово издвајање и дејство у музичком току. Указује се и на везу мотивске грађе и музичке синтаксе. Аналитички поступак је изнедрио четири могуће категорије с обзиром на дистрибуцију мотива у музичком току, а свака је размотрена на једном одабраном узорку.

**Кључне речи:** Мотив, енергија, синтакса, тематски план, *Кројцерова* соната

У десет *Сонат*а за виолину и клавир Л. В. Бетовена, соната оп. 47, тзв. „Кројцерова“ (Kreutzer) заузима најистакнутије место. Услед специфичне мотивске грађе, иницирала је интересовање за организацију мотива, али и тематског плана уопште, целокупног опуса соната за виолину и клавир Л. В. Бетовена. Свеобухватност истраживања тематског плана у одабраном узорку условила је да се, за ову прилику, фокусирамо на његову изходнишну тачку – мотив.

У разматрању мотива као елементарног покретача музичког тока осврнућемо се на два извора позната у нашој литератури: „У музици мотив је најмања, ритмичко-мелодијски изразита целина која се може издвојити из своје околине.“<sup>1</sup>; „Улога мотива првенствено се садржи у томе да *створи* – као какав мали генератор, и да *донесе* – као какав носач, *енерџију* која ће се постепено раширити и у целини захватити музички ток као један *велики шалас* што се шири од једног средишта да би, на свим местима где су мотиви, пробио све евентуалне препреке и створио отворе за *импулсију* (*флуks енерџије*) која, онда, слободно пролази.“<sup>2</sup> Како се може видети, први извор из литературе упућује на одређење мотива, на

1 Д. Сковран, В. Перичић: *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности Београд, 1986, 13.

2 Б. Поповић: *Музичка форма или смисао у музици*, Слио и Културни центар Београда, Београд, 1998, 104.

његову дефиницију, док други указује на његову улогу (задатак) у музичком току, те његов енергетски потенцијал.

Издвајање мотива у музичком току односи се, како на уочавање различитих, тако и мотива који су изведени из познатих.<sup>3</sup> Ово непосредно упућује на везу мотивског садржаја и музичке синтаксе. Наиме, познато је да се музичка реченица која почива на једном мотиву и његовом развоју одређује као развојна, док је супротан поступак – реализација реченице наслојавањем различитих мотива позната као селективна.<sup>4</sup> Интензивирањем наслојавања различитих мотива долази се и до њихове нерашчлањивости у музичком току, те се ствара „утисак о монолитној ,теми’ ,широког’, ,дужет даха“.<sup>5</sup>

У изучавању ових поступака на свеобухватном узорку соната за виолину и клавир Л. В. Бетовена могло се уочити да је у нешто већој мери заступљен поступак мотивског развоја из истог мотивског корена, него ли низање различитих мотива који су у мањој или већој мери рашчлањиви у сукцесивном следу.

У том смислу (мотивске уређености музичког тока) могу се уочити четири главне тенденције:

1. изградња тематског плана из различитих мотива (оп. 12, бр. 2 - сва три става, оп. 12, бр. 3 - други став, оп. 23 - трећи став, оп. 30, бр. 2 - први став, оп. 96 - трећи и четврти став)

2. реализација тематског плана из једног мотива (оп. 12, бр. 1 - први и други став, оп. 24 - трећи став оп. 30, бр. 2 - други и трећи став, оп. 30, бр. 3 - трећи став, оп. 47, сви ставови, оп. 96 - први став);

3. постојање више мотива који учествују у конституисању тематског плана, али је за изградњу музичког тока, један преовлађујући (оп. 12, бр. 1 - трећи став, оп. 12, бр. 3 - први и трећи став, оп. 23 - први и други став, оп. 24 - први и четврти став, оп. 30, бр. 1 - сва три става, оп. 30, бр. 2 - четврти став, оп. 30, бр. 3 - први и други став, оп. 47 - први и трећи став, оп. 96 - први став);

4. уланчавање нееквивалентних мотива, тако да се ствара утисак „испредања“ музичког тока (оп. 24 - други и четврти став, оп. 30, бр. 1 - први став, оп. 30, бр. 3 - други став, оп. 96 - други и трећи став).

3 Упоредити са Стеван Стојановић Мокрањац: *Сабрана дела*, том 9, Нота, Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства Београд, 1996, 12-13.

4 Упоредити са: Б. Поповић, оп. цит, 259-260 и А. Сабо: „Процес обликовања песама у руковетима Стевана Ст. Мокрањца. Прилог проучавању музичке синтаксе“, *Мокрањцу на дар*, 2006.

5 Ибид.

Транспарентна појава издвојених категорија биће размотрена у одабраним примерима.

### **1. Изградња шемајског плана из различитих мотива**

Тематска грађа заснована на спрези више различитих мотива у највећој мери се уочава у Сонати оп. 12, бр. 2, у А-дуру, у сва три става. Фокусираћемо се на први став, писан као сонатни облик, односно на мотивски садржај делова експозиције. Прва тема се заснива на два различита мотива: *a* (хроматизовано силазно акордско разлагање) и *b* (поступно, орнаментирано узлазно - силазно кретање - „талас“). Мост почиње истоветно као тема - доноси исти мотивски садржај, док је друга тема заснована на два мотива: новом, *c* (репетиција тона + поступно узлазно кретање, нов ритам) и старом, *a* (такт 46-47). Тема се идентификује преко новог, *c* мотива, који је на почетку теме. Завршна група доноси нов мотив, *d* (такт 68-70), којим се остварује њена индивидуализација на тематском плану (пример 1).

У овом ставу Сонате, обе теме, па чак и завршна група доносе сопствени, нов мотивски садржај, који утиче на разноврсност тематског плана у целини. Иако се у другој теми нов мотив (*c*) комбинује с познатим (*a*, из прве теме), тај нови мотив је на почетку теме, што и јесте кључни разлог да се и тема у целости идентификује као нова. Завршна група појачава утисак различитости, увођењем још једног мотива, чија је упадљивост интензивирана и регистром, фактуром и динамиком (*p* динамика насупрот претходном *f*, унисоно у комбинацији дубоког – клавира - и високог – виолина – регистра, пример 1). Једино мост, који почиње исто као прва тема има инфериоран положај у том смислу. Заправо, баш зато што почиње као прва тема, мост се стапа с њом и чинећи једну тематску равну - контрастну у односу на наступајућу другу тему. Укупан резултат јесте изразита мотивска разноликост у оквиру експозиције датог музичког тока.

### **2. Реализација шемајског плана из једног мотивског нуклеуса**

Овај поступак се у литератури најчешће приписује Сонати оп. 47 у а-молу, Кројцеровој (*Kreutzer*). Мотивску и тематску повезаност сва три става циклуса уочио је и размотрио још Р. Рети (Reti),

инсистирајући на мотивским аналогијама првог става.<sup>6</sup> У својој студији он говори о извирању целокупног, веома комплексног, музичког тока овог сонатног облика из једне „тематске идеје“.<sup>7</sup> Та основна тематска идеја лоцирана је у првој теми (прецизније **A1** прве теме). Према овом аутору тема садржи три „мотивска елемента“ (пример 2а) која се пласирају у музичком току и у основном или трансформисаном виду налазе места у тематским субјектима, као и у мосту и завршној групи.

Ретијева теорија да целокупан музички ток првог става извири из једног мотива за неке теоретичаре је проблематична. Далхаус (Dalhaus)<sup>8</sup> указује на једностраност таквог посматрања у коме се узима у обзир само мелодијска (интервалска) компонента, док је ритам занемарен.

Сопствени аналитички увид (пример 2б) изнедрио је следеће: увод у оквиру овог сонатног облика доноси мотив *a* заснован на разлагању и поступном кретању (покрет гис-а јесте битан субмотив); даљи ток увода развија се углавном на овом субмотиву. **A1** прве теме израста из секундног покрета уводног субмотива (овде е-ф) у комбинацији са акордским разлагањем, што у целини резултира новим мотивом *b* (т. 19-20). Развој новонасталог мотива *b* резултира реализацијом индивидуалног тематског субјекта – **A1**. У даљем току се на нов начин надограђује субмотив из *a*, образујући нову мотивску целину, *c* (т. 37-42). **A2** прве теме такође доноси новообличени мотив *d* (разломљено кретање, т. 45-47) из познатог језгра (полазна тачка је поново секундни покрет из мотива *a*). Мост развија претходне мотиве. Друга тема има два тематска субјекта (**B1**, **B2**). **B1** извири из субмотива *a*, али има и директну везу са мотивом *d* из **A2** прве теме – то је вишеструко аугментирана инверзија мотива *d* (такт 91-94), чиме се остварује њен корални карактер.<sup>9</sup> Дакле, из истог мотива настаје различита, нова (корална) тематизација (погледати пример 4б). **B2** доноси још један мотив, *e* (т. 144-147), изникао из секундног покрета мотива *a* прве теме (односно увода). Дакле, новонастали мотив резултира новом тематизацијом – **B2**. У наставку **B2** (такт 149-152) се развија и мотив *d* (из **A2** прве теме,

6 У: *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*, Faber and Faber, London, 1967, 145-155. Такође и у: *The Thematic Process in Music*, London, 1961.

7 Сличан став о проистацању целокупног музичког тока из једне иницијалне музичке идеје се може уочити и у разматрањима Роџера Камиена у *Cambridge Companion to Beethoven*, 74-75.

8 Dalhaus, Carl, *Ludvig van Beethoven. Approaches to his Music*, Clarendon press, Oxford, 1997, 9. 1

9 Kamien, Roger, *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, 70.

односно **B1** друге теме), дакле у **B2** налазимо спрегу новог (или бар релативно новог) и старог (познатог). Завршна група најимплицитније развија мотив  $d$  – аналогије са **A1** прве теме, дакле са читавим тематским субјектом су најизразитије (све погледати у примеру 4б). Долази се до следећег:

Целокупан музички ток извире из увода. Најзначајнији за музички ток је део почетног мотива  $a$ , његов субмотив (секундни покрет), који је уткан у све друге музичке садржаје: из њега се формирају самостални мотиви, а развојем тих новонасталих мотива, идентификују се и нове теме у музичком току. Ипак, у све мотивске садржаје уткан је секундни покрет (субмотив  $e$ - $f$ , односно  $g$ - $a$ ) из увода. Дакле, почетни мотивски нуклеус сведен је на два тона која у музичком току иницирају настанак нових засебних мотива и тематских субјеката у целини. Енергетски потенцијал овог секундног покрета преноси се на све равни музичког тока.

Поредећи овај став са претходно разматраним (оп. 12, бр. 2 у А-дуру), закључујемо да формално оба става имају различите мотивске садржаје, међутим, док су они потпуно нови у првом примеру, у *Кројцеровој* сонати сви су међусобно повезани. Штавише, не постоји ниједан издвојени мотив у коме се не може сагледати веза са иницијалним нуклеусом. И, та повезујућа нит распростире се у целокупном музичком току ове сонате. У Сонати оп. 12 енергетски импулс није на (оваквој) мотивској равни.

### **3. Постојање више мотива на којима почива тематизам, али је за изградњу музичког шока један преовлађујући**

Овај поступак је сродан претходном, с тим што се у музичком току ипак може уочити већи број различитих мотива, од којих је само један повезујући. Иако је овај поступак присутан у многим предложеним сонатама, на примеру првог става *Сонатне оп. 24* у Ф-дуру („*Пролећна*“) указаћемо на најтипичнији начин мотивске реализације ове врсте.

У првом ставу *Сонатне оп. 24* у Ф-дуру („*Пролећна*“) прва тема се заснива на мотиву  $a$  који се развија (пример 3). Сам мотив  $a$  је сложен и састоји се од фигурираног разлагања тоничног квинтакорда наниже у дугим нотним вредностима и потом таласастог мелодијског кретања разноликог ритма (пример 3). Овај мотив се одмах потом скраћује ( $a^1$ , такт 5-6) и допуњава до каденце ( $a^2$ , такт 7-10), градећи типичну развојну реченичну структуру. Друга тема доноси нов мотив  $b$  (т. 38-39), чија је основна карактеристика репетиција тона у дугим нотним вредностима који се завршава акорд-

ским разлагањем у кратким нотним трајањима (пример 3). И овај мотив се развија градећи другу тему. Карактер прве и друге теме је услед контрастних мотива који се у њима развијају, изразито поларизован, али у односу „лирске“ прве и „епске“ друге теме. И у моту и завршној групи се даље разноликим поступцима развија само почетни мотив *a* из прве теме (пример 3).

Цела експозиција, осим друге теме, почива, дакле, на интензивном развоју иницијалног мотива *a* са почетка става. Енергетски потенцијал овог мотива распростире се знатним интензитетом кроз целу експозицију, у „судару“ са контрастном другом темом.

#### 4. Уланчавање нееквивалентних мотива - „испредање“ музичког тока

Карактеристично за музику Л. В. Бетовена је и то да се музички ток „испреда“ из понекад недељивих, или само условно дељивих, целина, образујући дуже мотивске комплексе. Овај поступак чешће срећемо у лаганим ставовима али га има и у осталим ставовима циклуса.

Уређење нееквивалентних мотива у перманентном следу размотримо у лаганом ставу *Сонатне ой. 24* у Ф-дуру. Наиме, став је конципиран као троделна песма, у чијем се првом одсеку (**a**) може издвојити више потенцијалних мотива (*a, b, c, d*, пример 4). Ови мотиви се сукцесивно нижу и делују као да се настављају један на други градећи целовиту мелодију „широког даха“ (пример 4). Дакле, ниједан од мотива се не развија у датом сегменту музичког тока, већ је акценат на наслојавању различитих који воде у јединствену целину (одсек **a**).

Целокупан опус Соната за виолину и клавир Л. В. Бетовена размотрен је и предложена систематизација са почетка текста је резултат свеобухватног аналитичког разматрања мотивских релација у њима. Увиђа се да, у овом раду, разматрање сваког става појединачно није било могуће нити сврсисходно, те је указано, верујемо, на најважније примере у складу са предложеном класификацијом. Разврставање начина рада са мотивом као и њихово размештање у музичком току, условно је, услед могућих преклапања поступака, али смо мишљења да предложене нијансе у њиховом испољавању постоје, те су, стога, размотрене засебно. Закључујемо да се музички ток у већем броју Соната изграђује на основу једне или бар једне преовлађујуће изворне мисли - мотива. Поступак хомогенизације музичког тока је, дакле, преко мотивске равни, јер тематски сучељавање најчешће доноси контраст. Тачније, теме су инди-

видуализоване, али често је почетно мотивско језгро њихов заједнички именитељ. Овакав принцип организације музичке материје својствен је музици Л. В. Бетовена, а такође наговештава будућии монотематски принцип Ф. Листа.

**Valerija Kanački**

**THE FUNCTION OF MOTIFS IN LUDWIG VAN BEETHOVEN'S  
SONATA FOR VIOLIN AND PIANO**

Summary

Motivic relations in Violin Sonatas of L.v. Beethoven, is possible to see through four treatment: 1. thematic plan build up from differrent motifs; 2. realization of themathicism from one motif; 3. existing few motifs, with a predominant one; 4. concatenating of non-equivalent motifs. Quoted motivic treatments have been considered through one typical pattern, while the rest of them are distributed in suggested clasification.