

Никола Пејчиновић¹

ТОНАЛИТЕТ ПАТОСА У МОЦАРТОВИМ И БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР – ЦЕ-МОЛ²

САЖЕТАК: Теорија афеката представља један од најзначајнијих концепата музике XVIII века, што је, између осталог, евидентно и у Моцартовим и Бетовеновим делима. Це-мол њихових соната за клавир често је у литератури дефинисан као тоналитет *patosa*, па се стога намеће питање којим су се методама композитори водили приликом карактеризације одређених тоналитета. У раду је, посредством прегледа тврдњи истакнутих теоретичара сагледан историјат значења тоналитета, са акцентом на Галеацију (Francesco Galeazzi), Фоглеру (Georg Joseph Vogler), Шубарту (Christian Friedrich Daniel Schubart) и Кнехту (Justin Heinrich Knecht) као репрезентима периода XVIII века. С тим у вези, размотрене су клавирске сонате Моцарта и Бетовена у це-молу – Фантазија KV 475 и Соната KV 457, односно сонате оп. 10, оп. 13. и оп. 111, из којих су, аналитичким путем, издвојене и приказане карактеристичне реторичке фигуре *patosa*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: теорија афеката, реторика музике, *patos*, це-мол, класицизам, клавирска музика, Моцарт, Бетовен.

Концепт значења тоналитета био је веома значајан током XVIII века, а присутан је и у делима бечких класичара, Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart) и Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven), композитора о чијим делима ће касније у овом раду бити више речи. Такав концепт, међутим, није настао изненада и без икаквог разлога, већ је реч о наставку једне давно започете традиције. Још у доба античке Грчке различитим модусима приписивани су различити емоционални квалитети. Рита Штеблин (Rita Steblin) у свом делу наводи: „Веровање у карактеристике тоналитета је део дуге традиције, која потиче још од античке грчке доктрине о етосу. Људи у античкој Грчкој су веровали да сваки од њихових модуса, које су повезивали са племенским именима, попут дорског или фригијског, поседује снажан етички карактер”.³ Такође је познато да су етичка значења додељивана и средњовековним и ренесансним црквеним модусима. С обзиром на то да су ови модуси такође носили имена грчких модуса (која су им била приписана по узору на грчку традицију) често се нагађало да су ове две традиције историјски повезане.⁴

Прва тумачења значења тоналитета, изведена из интерпретације модуса, појавила су се у трактатима француских теоретичара с краја XVII и почетка XVIII века, попут Русоовог (Jean Rousseau) *Метода класичне* (1691) или Рамоовог (Jean-Phillipe Rameau) *Трактат о хармонији* (1722). Овакве особености тоналитета настале су у доба када су се у дур-мол систему још увек

¹ dayw4lk3r@live.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске 2010/2011. године.

³ Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries*, Rochester, University of Rochester Press, 2002, 13.

⁴ Исто, 18.

могли срести знаци модалног мишљења.⁵ У Немачкој се оваква појава први пут јавља код Матесона (Johann Mattheson). Он је посебно био заинтересован за историју значења тоналитета и начин на који су се она односила према модусима.⁶

Као теоретичари чија ће мишљења бити значајна за овај рад, могу се означити они који су у својим трактатима обухватили највећи број тоналитета, а који су у свом мишљењу направили синтезу претходних разматрања и поставили темеље наредне епохе.⁷ Издвајамо: Франческа Галеација (Francesco Galeazzi), Георга Јозефа Фоглера (Georg Joseph Vogler), Кристијана Фридриха Данијела Шубарта (Christian Friedrich Daniel Schubart) и Јустина Хајнриха Кнехта (Justin Heinrich Knecht). Прегледом њихових теорија о значењима тоналитета уочава се да свако од њих долази до закључка из сопствене перспективе.

Галеаци у свом делу *Elementi teorico-pratici di musica* (1796) полази од вокалне музике: „Нема сумње да мудар композитор почиње свој избор тоналитета са намером да подржи карактер речи. Такође је тачно да вешт уметник зна да на прави начин изрази било који афекат у било којем тоналитету и да зна да 'напише радосну композицију у Ес-дуру и патетичну у Де-дуру'. Али сваки од њих ће признати да је за то потребна велика вештина и дуго искуство. Према томе, неоспорно је да модерне лествице (тоналитети), иако имају исте пропорције и интервале, ипак имају различите карактере“.⁸ Иако Галеаци не дискутује о поларитету квинтног и квартног круга, тај поларитет је код њега без сумње присутан, због низања тоналитета по том принципу као и начина на који се градација афеката тоналитета поклапа са тиме. Наравно, већу пажњу дао је тоналитетима који се чешће користе, а посебно је био наклоњен ге-молу, це-молу и еф-молу – повезивао их је са јаким страстима. Тоналитет це-мола карактерише као „трагичан, погодан за изражавање великих несрећа, смрти хероја и великих, али жалосних догађаја“.⁹

Фоглер је у свом делу *Deutsche Encyclopädie* (1779) предлагао благо неједнаку темперирацију како би тоналитети били индивидуалнији. Међутим, и код њега је уочљив поларитет квинтног и квартног круга: „Тоналитети са повисилицама постају живљи и светлији, док тоналитети са снизилицама постају све тамнији“.¹⁰ У његовом каснијем делу, *Vergleichsplan der Neumdnsterorgel* (1812), такође је присутан поларитет квинтног и квартног круга, а поред њега се још уочавају значења тоналитета са референцама на боје и слике (Це-дур као „најподеснији за сликање водених површина“, Ге-дур као „погодан за представљање пејзажа“ и тако даље).¹¹

Кнехт је дао значајан допринос карактеризацији тоналитета крајем XVIII и почетком XIX века. Он тврди да особине тоналитета углавном зависе од конституције самих инструмената и фреквенције звука (*Allgemeiner musikalischer Katechismus*, 1803). Међутим, он у каснијем издању овог дела (1816) прихвата једнако темперовани систем и излаже карактеристике најчешће коришћених тоналитета. За це-мол сматра да је „екстремно ламентозан“. Такође је и у Кнехтовом систему присутна дихотомија квинтног и квартног круга – он чак и визуелно организује тоналитете по узлазним и силазним групама.¹²

Шубарт, приликом карактеризације тоналитета, не наводи све молске тоналитете, али је и поред тога његов рад био веома утицајан. Ове личне, фантастичне представе које је Шубарт створио за сваки тоналитет биле су посебно допадљиве романтичарском уму и

⁵ Исто, 29.

⁶ Исто, 40.

⁷ Рита Штеблин у својој књизи *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries* говори о Фоглеру, Шубарту и Кнехту као „претечама немачког романтизма“ и пореди их са савремеником Галеацијем. Исто, 125.

⁸ Rita Steblin, нав. дело, 103.

⁹ Исто, 103–106.

¹⁰ Исто, 121.

¹¹ Исто, 121–124.

¹² Исто, 124–125.

имале су огроман утицај на наредне публикације о значењима тоналитета. Он је тоналитете карактерисао према следећем: „сваки тоналитет је обојен или безбојан. Невиност и једноставност су изражене безбојним тоналитетима. Нежна и меланхолична осећања изражена су тоналитетима са снизаницама, док су дивља и јака осећања изражена тоналитетима са повисаницама“.

Тоналитет це-мола карактерише као „истовремену изјаву љубави и ламент над несрећном љубављу. Сва клонућа, чежње и уздаси заљубљене душе леже у овом тоналитету“.

Шубарт ниже тоналитете по квартном кругу, а из претходне констатације „да су тоналитети са повисаницама дивљи, а тоналитети са снизаницама нежни“ се може закључити да се и он водио поларитетом квинтног и квартног круга.¹³

Мишљења теоретичара су субјективна (и они сами су то изјављивали); међутим, поређење описа тоналитета претходно наведених теоретичара може бити прилично поучно. Имајући у виду чињеницу да су ово четири независна, особена излагања, степен повезаности између њих је вредан пажње (табела 1)¹⁴ – колико год њихова значења тоналитета била јединствена, она међусобно не варирају пуно. Као разлог за тако нешто може се навести поларитет квинтног и квартног круга.¹⁵

Из табеле 1 се такође могу видети и релативно слични резултати до којих су наведени теоретичари стигли у карактеризацији це-мола. Тоналитет це-мола је у таквом контексту коришћен у делима Моцарта и Бетовена, али и за то постоје различита тумачења. У разматрању употребе це-мола код Моцарта, овде ће бити изложена тумачења тројице теоретичара – Вилијама Њумана (William Newman),¹⁶ Алфреда Ајнштајна (Alfred Einstein)¹⁷ и Вилијама Мана (William Mann).¹⁸ Свако од њих наводи по неколико особених Моцартових дела у це-молу и тумачи овај тоналитет на свој начин и износи своје карактеризације овог тоналитета (табела 2). Ричард Тараскин (Richard Taruskin) у књизи *The Oxford History of Western Music* издваја четири Бетовенова дела у це-молу и наводи начине на које је овај тоналитет интерпретиран у сваком од њих¹⁹ (табела 3).

У даљем излагању ћемо аналитички сагледати употребу це-мола у клавирским сонатама Моцарта и Бетовена, и то на микро (по сегментима облика унутар ставова) и макро нивоу (по ставовима унутар циклуса). Анализа је изложена у приложеним табелама.

Узимајући у обзир прве ставове соната у це-молу (табела 4), компарацијом се уочава доста сличности у Моцартовом и Бетовеновом третману тоналитета (наравно, из овога се изузима Фантазија KV 475, због једноставачности и прожимања више формалних образаца). Разматрањем тоналног тока по сегментима, примећује се сличност у одабиру тоналитета друге теме, где су махом заступљени паралелни тоналитет или доња медијанта (KV 457 – Ес-дур; оп. 10 – Ес-дур; оп. 13 – ес-мол, Ес-дур; оп. 111 – Ас-дур). Експозиције ових ставова се завршавају у достигнутим тоналитетима. Уводни одсеци развојних делова садрже различита решења, али углавном полазе од доминантног или основног тоналитета (оп. 13 и оп. 111 – ге-мол; KV 457 и оп. 10 – Це-дур), док је у централним одсецима махом заступљена субдоминантна област (еф-мол или Еф-дур, изузев оп. 13, где је заступљен е-мол). Завршни одсеци садрже највећи степен доследности (повратак у основни це-мол). У репризама је, наравно присутно потврђивање основног тоналитета, док се у мостовима налазе иступања у субдо-

¹³ Rita Steblin, нав. дело, 115–120.

¹⁴ Табела направљена по узору на: Rita Steblin, нав. дело, 128.

¹⁵ Манир по којем тоналитети квинтног круга звуче „оштрије, тврђе“, а тоналитети квартног круга звуче „мекше и ламентозније“.

¹⁶ William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963.

¹⁷ Alfred Ajnštajn, „Klavir“, *Mocart – ličnost i delo* (prev. Vladimir Karlič), Beograd, Nolit, 1987, 271–272.

¹⁸ William Mann, „Mocart's choice of key“, *The operas of Mozart*, London, Casell, 1977, 20–21.

¹⁹ Richard Taruskin, C-Minor Moods, *The Oxford History of Western Music*, vol. 2, Oxford University Press, 2004, 691–739.

минантну и медијантну област (KV 475 – еф-мол; оп. 10 и оп. 13 и оп. 111 – ес-мол), осим у KV 457, где је мост у репризи у доминантном ге-молу.

Када говоримо о поређењу осталих ставова, треба поменути да немају све сонате исти број ставова, као и то да се они разликују по форми. Стога, немају сви ставови исту функцију (други став из оп. 111 је уједно и финални, тако да нема исту функцију коју имају други ставови у троставачним сонатама). Према томе, по функционалности ставова, најзгодније је упоредити ставове соната KV 457, оп. 10 и оп. 13 (троставачне су), док би други став из сонате оп. 111 било најбоље упоредити са финалним ставовима ових соната. Тонални план других ставова изложен је у наредним табелама.

И у третману тоналитета других ставова (табела 5) постоји извешан ниво доследности – на месту основног тоналитета присутна је доња медијанта или паралелни тоналитет. Унутар ставова преовлађује иступање у доминантну област (у KV 457 део А – Ес-дур, део Б – Бе-дур; оп. 10 део А – Ас-дур, део Б – Ес-дур; оп. 13 тема – Ас-дур, епизода – Ес-дур). Употреба паралелног тоналитета, као основног тоналитета другог става није неуобичајена, али ако се осврнемо на основни Ас-дур других ставова соната оп. 10 и оп. 13, можемо доћи до различитих закључака. Ако бисмо се водили Тараскиновом тврдњом, онда би други став у Ас-дуру код Бетовена значао „лакши“ повратак у це-мол, односно одлазак у Це-дур.²⁰ Са друге стране, узимајући у обзир значења Ас-дура код Фоглера, Кнехта, Шубарта и Галеација (карактеришу Ас-дур као сивило, смрт, ноћ, страх), долази се до закључка да је композитор можда желео да прикаже меланхоличну атмосферу, што би у контексту це-мола (патетика) било сасвим уобичајено.

У финалним ставовима (табела 6) срећу се нешто разноврснији поступци, у формалном и тоналном смислу. Формално, употребљени су различити облици: сонатни рондо (KV 457) сонатни облик (оп. 10), рондо са епизодама (оп. 13), и тема са варијацијама (оп. 111). У сонатама оп. 13 и оп. 111 је већи акценат на потврђивању основног тоналитета, док финални ставови соната оп. 10 и KV 457 садрже већи драмски интензитет. Повећање драмског интензитета у финалним ставовима оп. 10 и KV 457 може се повезати са формом, с обзиром на то да су у њима присутни елементи сонатног облика.

Композитори XVIII века су имали јасне увиде у теорије о значењима тоналитета, међутим, постављају се питања: да ли је то једини пут којим су се они водили? Шта је то у Моцартовом и Бетовеновом це-молу што се назива „патетичним“?

Реторичка преокупација касног XVIII века, посебно у музици, имала је за циљ откривање покретачких „идеја“ или „слика“ које се налазе унутар инструменталног дела. Шиндлер (Anton Felix Schindler, Бетовенов ученик) је указивао на „поетску идеју“ у Бетовеновом стваралаштву (соната оп. 13). Појам поетске идеје био је свеprisутан у реторици и естетици овог периода и повезан је са изворима реторичког изума (*inventio*), а то су теме идеја и аргумента (*tonoi*) и визије или слике (*phantasia*). По Квинтилијану (Marcus Fabius Quintilianus), ово су нужни елементи за стварање одређених страсти или осећања. Према томе, *patos* се може сматрати поетском идејом или извором инвенције неког дела.²¹

Једноставно значење *patoza* – емоција – било је реторички комплексно од самог почетка. Аристотел, који је дефинисао *patos* као „способност открића свих могућих значења убеђења“, идентификовао је три врсте убеђења: *etos*, који потиче из квалитета личности говорника; *patos*, који потиче из емоција публике (емоција свих врста); и *logos* (логички доказ, у зависности од аргумента). По Квинтилијану, *patos* и *etos* су блиски по природи, али се понекад и разликују, нарочито онда када *etos* има улогу да „смири олују изазвану *patosom*“. *Etos*, који означава морални карактер, захтева од говорника да буде добар и поштен човек

²⁰ Тараскин говори о Петој симфонији и издваја „неконвенционалан“ избор Ас-дура као тонике другог става. Као разлог за овакав поступак наводи лакши одлазак у Це-дур и „распуштање насилног це-мола“. Richard Taruskin, нав. дело, 714–716.

²¹ Elaine R. Sisman, Pathos and the Pathétique: Rhetorical Stance in Beethoven's c-minor Sonata, op. 13, *Beethoven forum III* (ed. Christoph Reynolds), Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, 84.

– по Квинтилијану, треба да буде „смирен и благ, и без трага поноса“. *Patos* је, са друге стране, другачијег карактера и готово увек се повезује са бесом, ненаклоношћу, страхом, мржњом и сажалењем. Квинтилијан, тако, поставља две супротне стране – једну у којој повезује *patos* са јаким емоцијама и другу, са *etosom* и благим емоцијама.²²

Најзначајнији за *patos* су они квалитети које је Аделунг (Friedrich von Adelung, *Über den Deutschen Stul*, 1785) набројао: фигуре високог стила и бујне маште, брзо низање кратких фраза, понављање истих идеја у различитим облицима и друго. Поред овога, Аделунг набројао фигуре патоса и даје им називе: *ellipsis* (изостављање), *asundeton* (изостављање веза), *copia* и *amplification* (синоними; понављање идеје у различитим формама), *abruptio* (прекид) и *exclamatio* (узвик). Кембел (George Campbell, *The Philosophy of Rhetoric*, 1776) тврди да су основне фигуре *patosa*: *correctio* (исправка; Зисманова (Sisman) је у музици посматра као разрешење или смирење било ког типа)²³ *gradatio* (врхунац), *phantasia* (живописна слика одсутне сцене), *exclamatio* (узвик – жалости или дивљења), *apostrophe* (изражавање жалости или огорчења променом начина обраћања), *interrogatio* (испитивање, постављање реторичких питања;²⁴ Зисманова ову фигуру у музици дефинише као „повнављање кратких фраза са нестабилним хармонијама, секвентно или понављањем на истој тонској висини“).²⁵

На основу модела неколико издвојених реторичких фигура формиран су и њихови музички еквиваленти. Музичке фигуре, према Форкелу (Johann Nikolaus Forkel), имају улогу да резонују заједно са људским емоцијама и да леже дубоко у људској природи. Узвиком (*exclamatio*) се сматра узлазни скок мале сексте. Хроматске фигуре могу имати само музичка својства, без вербалних али могу се поклапати и са описима патетичног: *pathopoeia* (хроматски полустепени), *passus duriusculus* (силазни низ полустепена, често у облику „мотива уздаха“) и *saltus duriusculus* (дисонантни скок који се понекад поистовећује са узвиком). Према овоме, елементи патоса у музици су хроматика, прекомерне и умањене дисонанце.²⁶

Елементи реторике патоса налазе се у сонатама за клавир у це-молу Моцарта и Бетовена. Овде је изложено неколико примера реторичких фигура које се јављају у Моцартовим и Бетовеновим сонатама. У примеру бр. 1 имамо реторичку фигуру *interrogatio*. Изложена је унисоно, са јасним секвентним понављањем у смеру узлазне секунде. У овој фигури су такође присутне и дисонантне хармоније – у 25. такту су то скокови де-ас и е-бе. Пример бр. 2 представља *gradatio* који је испољен кроз константни покрет у шеснаестинским нотним вредностима, као и кроз стални хармонски покрет за полустепен навише – ас-а-бе-ха. *Saltus duriusculus* (пример бр. 3) је уочљив у горњем гласу, где је присутан скок умањене септине наниже. Заједно са деоницом леве руке формира акорд VII⁶. *Passus duriusculus* (пример бр. 4) прво присутан у деоници десне руке, у средњем гласу, у виду хроматског покрета наниже од ге до де, да би се затим јавио поново у деоници десне руке, овога пута у горњем регистру.

У сонатама из којих су ови примери изведени уочавају се фигуре које су употребљене у више дела. *Interrogatio*, *gradatio* и *saltus duriusculus* (*exclamatio*) се појављују у свим сонатама. Фигура која се не појављује у свим сонатама, али је такође честа, јесте *apostrophe* (Фантазија KV 475 и соната оп. 13), док се *passus duriusculus* (соната KV 457), *copia* (соната оп. 111) и *correctio* (соната оп. 13) појављују ређе. Присутна је и комбинација две или више фигура и углавном се комбинује *gradatio* са додатком још једне или више њих (соната KV 457 – *gradatio* + *passus duriusculus*; Фантазија KV 475 – *gradatio* + *saltus duriusculus* и *interrogatio* + *saltus duriusculus*; соната оп. 10 – *gradatio* + *saltus duriusculus*; соната оп. 13 – *gradatio* + *apostrophe*; соната оп. 111 – *gradatio* + *copia* + *saltus duriusculus*).

²² Исто, 86–87.

²³ Ритмички или хармонски. Исто, 101.

²⁴ Elaine R. Sisman, нав. дело, 96.

²⁵ Исто, 101.

²⁶ Исто, 98.

У примеру бр. 5, у деоници десне руке присутан је двапут поновљени *passus duriusculus*, заједно са *gradatiom* у доњем регистру, испољеном у виду константног покрета тремоланда. У примеру бр. 6 такође имамо фигуру *gradatio*, овога пута изведenu на другачији начин (низ поновљених акорада у басу, праћених набојем од *piano* ка *forte fortissimo* динамици) и у комбинацији са фигуром *apostrophe*, која се изненадно јавља у бас кључу, контрастирајући деоници десне руке, која је претходно изложена у горњем регистру. У примеру бр. 7 заступљена је комбинација три реторичке фигуре, то су: *gradatio*, *copia* и *saltus duriusculus*. Као *saltus duriusculus* имамо скок умањене септимае навихше (овај скок такође може бити окарактерисан као *exclamatio*), док је *copia* представљена кроз дословно поновљену фразу. *Gradatio* је присутан у виду динамичке градације.

Моцартова и Бетовенова употреба реторичких фигура *patosa*, у великој мери је допринела дефинисању патетике це-мола. Свакако да су мишљења теоретичара XVIII века била од извесног значаја, али питање је колико би композитори, вођени само овим путем, успели да окарактеришу тоналитет на прави начин (мишљења теоретичара била су утицајна, али и субјективна). Према томе, реторика *patosa* се у овом случају показала као веома добро средство које је мудро искоришћено у сврху дефинисања особености це-мола. Са друге стране, колико је год реторика *patosa* била „пресудна“ у одређењу патетике, никако не треба потценити теоретска разматрања, без којих не би било основа за карактеризацију. У том случају сваки тоналитет би могао бити „патетичан“ уколико би реторика *patosa* на њему била примењена, тако да је синтеза теорије и реторике била рационално прибежиште композитора приликом карактеризације тоналитета.

ЛИТЕРАТУРА:

- Ajnštajn, Alfred, „Klavir“, *Mocart – ličnost i delo* (prev. Vladimir Karlić), Beograd, Nolit, 1987, 271–272.
- Ajnštajn, Alfred, „Sinteza: koncert za klavir“, *Mocart – ličnost i delo* (prev. Vladimir Karlić), Beograd, Nolit, 1987, 340–342.
- Brunswick, Mark, „Tonality and Perspective“, *The Musical Quarterly*, XXIX, 4, 426–437.
- Einstein, Alfred and Arthur Mendel, „Mozart’s Choice of keys“, *The Musical Quarterly*, 1941, XXVII, 4, 415–421.
- Mann, William, „Mocart’s choice of keys“, *The operas of Mozart*, London, Casell, 1977, 20–21.
- Newman, William S, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963.
- Perković, Ivana, Tijana Popović Mladenović, Marija Masnikosa and Blanka Bogunović, „W. A. Mozart’s *Phantasie* in C minor, K. 475: The Pillars of Musical Structure and Emotional Response“, *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2009, III, 1 & 2, 95–117.
- Sisman, Elaine R, „Pathos and the Pathétique: Rhetorical Stance in Beethoven’s C–Minor Sonata, Op. 13“, *Beethoven forum III*, Christoph Reynolds, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, 81–105.
- St. Foix, Georges de and Ottomar King, „Mozart and the young Beethoven“, 1920, *The Musical Quarterly*, XI, 2, 276–295.
- Steblin, Rita, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries*, Rochester, University of Rochester Press, 2002.
- Taruskin, Richard, „C–Minor Moods“, *The Oxford History of Western Music*, II, Oxford, Oxford University Press, 2004, 691–739.
- Tusa, Michael C, „Beethoven’s ‘C–Minor Mood’: Some Thoughts on the Structural Implications of Key Choice“, *Beethoven forum II*, Christoph Reynolds, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993, 1–27.

Nikola Pejčinović

THE KEY OF PATHOS IN PIANO SONATAS OF MOZART AND BEETHOVEN – C-MINOR

SUMMARY: The affect theory is one of the most important eighteenth century music concepts, which is, among the other, apparent in the works of Mozart and Beethoven. In writings on music, C-minor key of their piano sonatas is often defined as key of *pathos*, which implies the question of the methods composers used in the process of key mood characterization. This work elaborates the history of key characteristics. Among the examined theoretical claims, the paper contains the review of notable XVIII century thinkers, like Galeazzi, Vogler, Schubart and Knecht. In that concern, Mozart's and Beethoven's C-minor piano sonatas (Fantasia KV 475 and sonata KV 457 of the former, and sonatas op. 10, op. 13. and op. 111 of the latter) are used as a subject of the analysis, which further served as a mean of extrication and representation of the characteristic rhetoric figures of *pathos*.

KEY WORDS: the affect theory, rhetoric of music, *pathos*, C-minor, classicism, piano music, Mozart, Beethoven.

ПРИЛОГ:

Табела 1:

	Фоглер (1779)	Шубарт (1784)	Кнехт (1792)	Галеаци (1796)
Квинтни круг				
Це	чист.	чист, невин, једноставан, наиван.	радостан, чист.	грандиозан, озбиљан, величанствен.
Ге	наиван, невин, рустичан.	рустичан, идиличан, смирен, нежан, љубак.	пријатан, рустичан.	невин, једноставан, непроменљив.
Де	живахан, херојски, дрзак.	тријумфалан, радостан, ратнички, маршевски.	помпезан, бучан.	радостан, буран, слављенички.
А	оштар, љубавни, нежан.	љубавни, пун наде, радости.	радостан, светао.	хармоничан, радостан, афективан, играчки.
Квартни круг				
Еф	умирућесмирен.	учтив, смирен.	благ, смирен.	величанствен, гласан.
Бе	сумрак.	радосна љубав, нада у бољи свет.	љубак, нежан.	нежан, мек, слатка, полетан.
Ес	ноћ.	љубав, оданост, Свето Тројство (три снизилице).	диван, свечан.	херојски, озбиљан, посмртни.
Ас	Плутонова област.	самртан, судњи, величан.	црно, ноћ, тама, сиво.	суморан, низак, страшан, застрашујућ.
це-мол	/	љубав, ламент над љубављу, уздаси и чежње. заљубљене душе.	екстремно ламентозан.	трагичан, смрт хероја, немили догађаји.

Табела 2:

	Карактеризација тоналитета	Дела у це-молу која су наведена
Ајнштајн	Патетика, мрка озбиљност.	Соната KV 457, Фантазија KV 475 и клавирски концерт KV 491.
Њуман	Очај, меланхолија.	Соната KV 457 и Фантазија KV 475 (пореди их са сонатама KV 189 и KV 576 и карактерише их као најоригиналније Моцартове сонате).
Ман	Разноврсне конотације, а у овом случају, то је храброст (исказана у лице смрти).	Соната KV 457, Фантазија KV 475, концерт KV 491 и разне арије из Моцартових опера.

Табела 3:

	Тоналитети по ставовима	Наратив тоналитета	Начини и извори по којима су изведени наративи
Клавирски трио оп. 1 бр. 3	це, Ес, це, це (са пикардијском терцом)	Основни тоналитет је на крају финала „разрешен“ у Це-дур пикардијском терцом. Финално олакшање.	Аналитички приступ.
Увертира Кориолан	це	Очај. Изражен је према садржају сценског дела <i>Кориолан</i> .	Садржај истоименог сценског дела.
Пета симфонија	це, Ас, це, Це	Победа. „Трагични“ це-мол се у финалу „разрешава“ и одлази у Це-дур. Овога пута нема пикардијске терце, већ је читав став у Це-дуру.	Хофманова (E. T. A. Hoffmann) анализа Пете симфоније.
Соната за клавир оп. 111	це, Це	Духовна атмосфера, трансцендентности уздизање у небо (II став).	Шопенхауерова (Arthur Schopenhauer) филозофија волунтаризма и повезаност са источњачким религијама.

Табела 4:

	Фантазија KV 475		Соната KV 457		С о н а т а оп. 10	Соната оп. 13	Соната оп. 111
Увод	/	/	/	/	/	це, Ес, це, Де, це	це, еф, бе, Ас, Дес, це: D
Експозиција	I тема	це	I тема	це	це	це: D	це
	мост	Ха: VI (Ге: I)	мост	це, Бе (Ес: D)	Ас, еф, Дес, Бе (Ес: D)	Ге (це: V), Ас, Бе (Ес: V)	це, Ес, Ас
	II тема + ЗГ	Де, завршавана VI ₆ (а: DD)	II тема	Ес	Ес	Бе ₁ – ес, Бе ₂ – ес, Дес, ес, еф, Ес	Дес, Ас
			ЗГ	Ес, це: VII	Ес	Ес	Ас, мод. преко унис. у ге

Развојни-део	УО	а, ге, Еф: D	УО	Це	Це, еф: VII	ге, е	ге
	ЦО	Еф	ЦО	еф, ге, це	еф, бе, Дес, бе, еф, це	е, ге, Де, еф, бе, це: D	ге, еф, це
	ЗО	ха, хром↓ Бе: D	ЗО	це: VII, V	це: V	це	це
Реприза	II тема	Бе	I тема	це	це	це, мод. у Дес	це, еф
	мост	ге, еф, ес, дес, бе, Гес, ес... це: D	мост	це, ге (це: D)	Гес, ес, Це (Еф: V)	Дес, ес, еф	еф, бе, ес, це
	I тема + ЗГ	це	II тема	це	Еф, це	Бе ₁ – еф, це, Бе ₂ – це	це, Це
			ЗГ	це: D	це	це: ДД	Це
кода	це	кода	це, мат. I теме	/	це, мат. увода и I теме.	Це	

Табела 5:

Сонатни рондо	Моцарт, Соната KV 457
A	Ес
Б	Б, Ес: D
A₁	Ес
Ц (каоРД)	Ас, УО - Гес, ЦО - Ас, б, ц: D, ЗО - па се затим хром. пење до Ес: D
A₂	Ес
Кода	Ес: D, T, D, T...

СО без РД	Моцарт, Соната оп. 10
A	Ас
Б	Ас, Ес (Ас: D)
A	Ас
Б	ас, Ас
A (Кода)	Ас

Рондо са епизодама	Бетовен, Соната оп. 13
I појава теме	Ас
I епизода	еф, Ес (Ас: D)
II појава теме (скраћена)	Ас
II епизода	ас, Е, Ас: D)
III појава теме	Ас
Кода	Ас: D, T, D, T...

Табела 6:

Сонатни рондо	Соната KV 457
A	це, Ес: D
Б	Ес, це: D
A₁	це, еф: VII
Ц (РД)	еф (мод.), ге, це: VII
Б₁	це
A₂	це, фе: VII
Мат. из Ц (спона са кодом)	еф, це
Кода	це

Рондо са епизодама	Соната оп. 13
I појава теме	це
I епизода	еф, Ес, ес, Ес, це: D
II појава теме	це
II епизода	Ас, Ес, це: D
III појава теме	це
III епизода	це, Еф, Це, це: D
IV појава теме	це
Материјал епизоде	це, Ас, еф: D
Кода	еф, це

Сонатни облик	Соната оп. 10
I тема	це: D
II тема	Ес
ЗГ	Ес
РД	Ес, це: VII
I тема	це
II тема	Це, це
ЗГ	це, Дес: D
Кода	Дес, Це

Тема са варијацијама	Соната оп. 111
I излагање теме	Це, а, Це
II излагање теме (I вар.)	Це, а, Це
III излагање теме (II вар.)	Це, а, Це
IV излагање теме (III вар.)	Це, а, Це
Интерполација (троструки трилер)	Ес
V излагање теме (IV вар.)	Це, а, Це

Пример бр. 1 – *Interrogatio*:

Л. ван Бетовен, соната оп. 111, це-мол (I став, т. 24-25):



Пример бр. 2 – *Gradatio*:

В. А. Моцарт, Фантазија KV 475, це-мол (т. 6-10):



Пример бр. 3 – *Saltus duriusculus (exclamatio)*:

В. А. Моцарт, соната KV 457, це-мол (I став, т. 4):



Пример бр. 4 – *Passus duriusculus*:

В. А. Моцарт, соната KV 457 (I став, т. 10-13):



Пример бр. 5 – *Gradatio + passus duriusculus*:

В. А. Моцарт, соната KV 457 (I став, т. 9-13):

The image shows a musical score for Example 5. It consists of two staves. The upper staff is labeled 'passus duriusculus' and contains a melodic line with various ornaments and dynamics like *p*, *p²*, and *f*. The lower staff is labeled 'gradatio' and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Пример бр. 6 – *Gradatio + apostrophe*:

Л. ван Бетовен, соната оп. 13, це-мол (I став, т. 5-6):

The image shows a musical score for Example 6. It consists of two staves. The upper staff is labeled 'apostrophe' and features a melodic line with a dynamic of *ff*. The lower staff is labeled 'gradatio' and features a rhythmic accompaniment of eighth notes with a dynamic of *p*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Пример бр. 7 – *Gradatio + copia + saltus duriusculus*:

Л. ван Бетовен, соната оп. 111, це-мол (I став, т. 20-22):

The image shows a musical score for Example 7. It consists of two staves. The upper staff is labeled 'saltus duriusculus' and contains a melodic line with a dynamic of *f*. The lower staff is labeled 'copia' and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a dynamic of *f*. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The score includes performance instructions such as *mezzo p*, *poco ritenente*, and *a tempo*.