

Александра Јовановић<sup>1</sup>  
**БЕТОВЕН КАО ПРОМЕТЕЈ?**<sup>2</sup>

**САЖЕТАК:** Ауторка разматра тему која као да је Бетовену постала опсесија будући да се појављује у четири његова дела, а нарочито у два дела дела херојског карактера, чија концепције показују изразиту сличност – балет *Прометејева створења* и симфонија *Ероика*, што је у раду и аналитички приказано. Ауторка такође испитује ко би могао да буде херој Бетовенових дела, као и композиторов однос према херојском топосу у њима, приказујући могућност да се Бетовен поистоветио са Прометејем као прототипом хероја и да је уметност видео као пут ка спасењу.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** симфонија, *Ероика*, *Прометејева створења*, херојски топос, тема као опсесија, Наполеон, митологија, балет.

### Увод

Бетовен (Ludwig van Beethoven) је често компоновао на већ постојеће теме, међу којима су биле и народне песме различитих земаља,<sup>3</sup> али и дела других композитора.<sup>4</sup> Неретко, Бетовен је користио и сопствене теме.<sup>5</sup> Једна од њих се посебно издвојила: та тема као да је била опсесија овог аутора. Прво ју је употребио у уводу балета *Прометејева створења* (*Die Geschöpfe des Prometheus*, оп. 43, 1800/1), затим у Варијацијама (са фугом) за клавир (*Eroica-Variationen*, оп. 35, Ес-дур, 1802), потом у Контраданци за мали оркестар (WoO 14/11, Ге-дур, 1800–1802) и, на крају, у финалу Треће симфоније (*Symphonie Eroica*, оп. 55, Ес-дур, 1803). Овакво „рециклирање материјала“ није било типично за Бетовена,<sup>6</sup> самим тим питање његовог, готово опсесивног, враћања на једну тему постаје веома провокативно. Поред тога што је, у односу на друге теме које је употребљавао више пута, ову тему чешће користио, специфичан је и њен третман, те пажњу привлаче и везе између жанровски различитих остварења као што су балет *Прометејева створења* и симфонија *Ероика*, које се овим путем граде. Јасна спона између ова два дела је присуство хероског топоса, али питање које неизоставно морамо поставити када је Бетовен у питању, јесте – ко је херој ових дела?

<sup>1</sup> asandra.jovanovic@gmail.com

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

<sup>3</sup> Занимљиве су Варијације за клавир и флауту (или виолину) оп. 105, као и оп. 107, које је Бетовен компоновао на велшке, шкотске, аустријске, руске и немачке народне песме.

<sup>4</sup> Међу тим композиторима место су нашли: Волфганг Амадеус Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart), Вензел Милер (*Wenzel Müller*), Ернст Кристоф Дреслер (*Ernst Christoph Dressler*), Винћенцо Риђини (*Vincenzo Maria Righini*), Ђовани Паизјело (*Giovanni Paisiello*) и други.

<sup>5</sup> Међу такве примере, између осталих, спадају: Менует Сонате за клавир оп. 49 бр. 2 је (који је искористио за Септет оп. 20), као и Шест клавирских варијација оп. 76 (чију је тему касније употребио у *Рушевинама Атине* оп. 113).

<sup>6</sup> Нав. према: Beethoven Reference Site ([www.lvbeethoven.co.uk/page22.html](http://www.lvbeethoven.co.uk/page22.html))

### Идентитет хероја

Када се питамо да ли се „велики човек“ из поднаслова *Ероике* односи на Наполеона или Бетовена, требало би да имамо у виду да је пре ове симфоније настао балет *Прометејева створења*. Вилијам Киндерман (William Kinderman) је чак изнео могућност да је комплетна Трећа симфонија алегорија на мит о Прометеју, на начин на који је он приказан у Бетовеновом балету.<sup>7</sup>

Верзија мита о Прометеју Бетовена и Вигана реинтерпретира античку сагу о пркосном поборнику људскости у маниру који одговара духу просвећености. Прометеј је оплеменио љуску врсту кроз своје дарове знања и уметности, створивши их од ватре коју је украо од богова.<sup>8</sup> У грчким верзијама мита, Прометеј је кажњен везивањем за стену где му орао кљуца јетру која се регенерише сваке ноћи, а након много година патње, ослобађа га Херкул. У свету митова вероватно не постоји симбол који више показује отпор арбитарном спровођењу ауторитета – иако је физички био у ланцима, Прометеј је психички био слободан.

У Бетовеновој и Вигановој верзији избачен је део мита са Пометејевим мучењем и везивањем за стену, али је казна учињена још одлучније – Прометеј је убијен. Још једна битна промена у односу на антички мит односи се на увођење два створења, праљуди (*Urmenschen*), архетипа мушкарца и жене. Такође, за разлику од грчких извора, где је присутна борба читавог човечанства, које са Прометејем дели његову жртву, у Бетовеновој верзији балета су Прометејева дуга страдања замењена процесом од смрти до поновног рођења, све док се Прометеј поступно не врати у живот. Балет завршава апотеозом Прометеја који је слављен од праљуди и он који коначно увиђа стварно значење и значај своје херојске смрти. Дакле, верзија мита помера драмски нагласак са пркосног мученика на рецепцију прометејског дара културе од стране људске врсте. Могућност да је *Ероика* симфонијско проширење балета *Прометејева створења*, чије главне карактеристике симболизују мученог и несхваћеног уметника, је више него прихватљива. Паралела – херојско, трагично, радосно – врло се лако може повући између овог балета и тадашњих Бетовенових животних околности.

### Услови настанка „херојских“ дела

Зиме 1801/02. године Бетовен је потражио савет новог лекара, Јохана Шмита (Johann Schmidt), поводом својих проблема са слухом. У циљу опоравка, Шмит је саветовао композитору да се одмара у селу Хајлигенштат у околини Беча. Бетовен га је послушао, међутим, његово здравствено стање се није побољшало. Крајем септембра или почетком октобра, Бетовен је веровао да је време за писање тестамена. У њему композитор пише о болести, као и суицидалним мислима које је одагнала његова вера у моћ уметности.

Постојање овог тестамена донекле може да објасни изненадне промене у Бетовеновом стилу око 1803. године. Убрзо након хајлигенштатског тестамена, његова музика постаје далеко смелија. Како је сам себи одредио нови стваралачки пут, у далеко мањој мери се ослањао на правила која је раније прихватио од својих претходника и учитеља, а Трећа симфонија, *Ероика*, је прави пример те промене. Након само неколико недеља, или чак дана, од састављања тестамена, Бетовен је почео да пише прве скице за *Ероику*. Мејнард Соломон (Maynard Solomon) сматра да су хајлигенштатски тестамент и симфонија *Ероика* нераскидиво повезани и да се, у одређеном смислу, могу посматрати као две верзије истог дела.<sup>9</sup>

Рецепција Треће симфоније обележена је терминима попут „преважилажење“, „борба“, „људско искуство“ и, изнад свега, „хероизам“. Природа херојског искуства подразумева неопходност борбе и коначни тријумф као показатељ величине једног човека, тј. његовог „херојског потенцијала“. Штавише, овакав приступ пренео се касније на читав Бетовенов опус (нарочито након 1803. године), па се чак стиче утисак, како је то Ханс Хајнрих Егебрехт

<sup>7</sup> Исто.

<sup>8</sup> Нав. према: [raptusassociation.org/creation2\\_e.html](http://raptusassociation.org/creation2_e.html)

<sup>9</sup> Нав. према: [raptusassociation.org/creation2\\_e.html](http://raptusassociation.org/creation2_e.html)

(Hans Heinrich Eggebrecht) истакао, да се сви написи о Бетовену могу читати „као једна књига коју је написао један аутор“.<sup>10</sup>

С тим у вези, Скот Бурнхам (Scott Burnham) поставља, савим исправно, низ питања: ко је Бетовенов херој? Он сам или неко други? Да ли се ради о индивидуи чије се искуство преноси на универзални ниво или се, као што Милан Кундера на једном месту истиче, ради о Атласу који „на својим плећима носи метафизички терет“?<sup>11</sup> Одговоре на нека од ових питања можда можемо наћи у односу балета *Прометејева створења* и Треће симфоније.

### ***Composta per festeggiare il suovenire di un grand' Uomo***

Симфонија *Ероика* и Наполеон Бонапарта су постали заувек повезани причом која потиче од Фердинанда Риса (Ferdinand Ries), Бетовеновог ученика и пријатеља.<sup>12</sup> Међутим, у последње време та повезаност је почела да бива преиспитивана из више разлога:

1) Мејнард Соломон не доводи у питање Бетовенову реакцију на вест о Наполеону, али наводи могућност Рисове другачије интерпретације композиторових речи. Такође, исти аутор сматра да је податак о композиторовом цепању насловне стране симфоније и промени њеног назива нетачан, јер назив *Ероика* није коришћен пре октобра 1806. године.<sup>13</sup>

2) Из Шиндлерове (Anton Schindler) биографије Бетовена,<sup>14</sup> сазнајемо да је тадашњи француски амбасадор у Аустрији, генерал Бернадот (Jean-Baptiste Bernadotte), предложио Бетовену, који је тада био веома цењен, да највећем хероју њиховог доба посвети једну композицију. Међутим, Шиндлер се преварио у једном делу – генерал Бернадот није био ни близу Беча 1804. године. Заправо он није био ту још од 1798. године када је био „замољен“ да оде, а његова амбасадорска служба је у Бечу трајала само неколико месеци. Такође, из Шиндлерових речи: „Ово сам чуо од неколико Бетовенових пријатеља“, можемо закључити да он сам није упознао Бетовена до 1814. године, тако да су подаци које износи, у најбољем случају, из друге руке.<sup>15</sup>

3) Издавач, Франц Хофмајстер (Franz Hofmeister), предложио је Бетовену да напише сонату која ће славити Наполеона и револуцију, на шта је Бетовен одговорио недвосмислено: „Из овога ћете морати да ме изоставите. Нећете добити ништа од мене“.<sup>16</sup> Ова чињеница са собом носи питање – да ли је Бетовен могао одлучно да одбије понуду да напише сонату посвећену Бонапарти, а да годину дана касније напише симфонију у његову част?

4) Мејнард Соломон је дошао до прагматичнијег решења поводом посвете ове симфоније, а оно се тиче Бетовенових планова да се пресели у Париз. Наиме, његов могући пут у Париз је вероватно повезан са посветом симфоније Бонапарти и предложене посвете Сонате за виолину оп. 47 Рудолфу Кројцеру (Rodolphe Kreutzer); требало је добро припремити Бетовенов долазак у француску престоницу. Међутим, путовање је отказано и то је можда условило коначно уклањање Бонапартиног имена из ове симфоније.<sup>17</sup>

Наведени подаци не решавају у потпуности питање посвећења те симфоније Бонапарти. Докази да је Наполеоново име уклоњено су неоспорни. Требало би да на уму имамо три ствари: Бетовен је увек био плаховит, чинећи смеле поступке у каприцу, које је касније са лакоћом мењао; био је познат по повлачењу посвете због најмање провокације (нпр. Кројцер соната је у почетку била посвећена Џорџу Бриџтауеру (George Bridgetower), али се Бето-

<sup>10</sup> Scott Burnham, *Beethoven Hero*, New Jersey, Princeton University Press, 1992, XIII–XIV.

<sup>11</sup> Исто, XIV.

<sup>12</sup> Прича се односи на Бетовеново цепање посвете Наполеону, као последицу великог разочарања у овог императора.

<sup>13</sup> Maunard Solomon, *Beethoven*, New York, Schirmer Trade Books, 2001, 174.

<sup>14</sup> Антон Шиндлер био је Бетовенов пријатељ и лични секретар у последњим годинама живота.

<sup>15</sup> Нав. према: [raptusassociation.org/creation2\\_e.html](http://raptusassociation.org/creation2_e.html)

<sup>16</sup> Разлог за Бетовеново незадовољство овом приликом тицао се Бонапартиних преговора са папом. Нав. према: Maunard Solomon, нав. дело, 177.

<sup>17</sup> Исто.

вен предомислио због неумесног коментара о жени); мање од четири године пре промене посвете, аустријска војска је била поражена од стране Наполеона и за Бетовена не би било корисно да могућег непријатеља почаствује на тај начин.

### **Веза Ероике са балетом Прометејева створења**

На везу Бетовенове Треће симфоније и балета *Прометејева створења* упућују многи аутори, али њихово виђење те везе је најчешће ограничено на запажање да је композитор у оба дела искористио исту тему, као и да су оба херојског карактера. Константин Флорос (Constantin Floros) је, међутим, истражио њихову дубљу повезаност поредећи ставове *Ероике* са појединим деловима балета.<sup>18</sup>

*Први став.* Анализирајући став, Флорос је највише пажње посветио развојном делу сонатног облика, који је поделио на девет целина ослањајући се на анализу Хуга Лахентрита (Hugo Leichtentritt) и Алфреда Лоренца (Alfred Lorenz). Поменути аутори сматрају да постоји веза између два одсека развојног дела *Ероике* и два дела из музике за балет *Прометјева створења*. При поређењу и анализи, они нису посматрали повезаност између тактова, већ између целина.

Трећи део развојног дела (т. 182–224) има 43 такта, који се могу сегментирати на следећи начин: 8 + 12 + 12 + 11 тактова, а Лоренц, посматрајући овако сегментирање, говори о „уводу“ (првих 8 тактова) и више „строфа“ (остали тактови, сегментирани на приказан начин). Флорос, на основу анализе Алфреда Лоренца, пореди ова два дела. Сличност запажа посматрајући:

- две „строфе“ из развојног дела првог става *Ероике* и њихове паралеле у другој нумери балета, и то такође са ознаком *Allegro con brio* (т. 15–27). Иако су ови делови у *alla breve* такту, приметно је да имају делимично сличан мелодијски ток и ритам (в. Пример 1), као и упадљиву сличност акордског тока и модулационих планова.<sup>19</sup>
- пети део развојног дела (т. 240–288), састављен од 48 тактова (који се могу сегментирати као: 4 x 12), који почиње у еф-молу, а потом модулира у е-мол. У првих 12 тактова, на које се Флорос фокусирао, постији фугато заснован на два мотива: први је из моста и у њему доминира кретање у интервалу сексте, а други је контрапунктирајући мотив који је слободно уведен, у ком доминира октавно кретање. Упадљиво је још и то да се на сваком слабом делу сваког такта, налази ознака *sf*.

Упечатљиву паралелу овом фугату можемо наћи у Херојској игри (*Danza eroica*) у осмој нумери балета, и то у трећем куплету који има карактер борбене игре. Овде постоје два дво-тактна мотива која су по структури и карактеру слична онима из фугата *Ероике*, упечатљиви су такође и скокови великих интервала, нарочито октаве, а на слабим тактовим деловима се налазе ознаке *sf* (в. пример 2).

Истраживање скица нам је помогло да откријемо да је Бетовен унапред планирао да ну Трећа симфонија буде херојска, односно да ће имати елементе војне музике. Наиме, у московским скицама налазимо мотив налик фанфарном, који се није нашао у финалној верзији овог дела. Занимљива је и сличност прве верзије развојног дела првог става *Ероике* и главне теме Марша оп. 45 у Це-дуру (в. пример 3).<sup>20</sup>

Пажњу привлачи и одсек развојног дела првог става *Ероике*, који је изразито хомофоно конципиран и садржи хемиолијски синкопиран мотив из експозиције, што носи ванмузичку семантику сцене борбе. Нарочито је занимљива сличност једне од верзија скица овог дела *Ероике* са петом нумером Глуковог *Дон Жуана*, која представља сцену борбе (в. пример 4).

<sup>18</sup> Constantin Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik (Sujet-Studien)*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Bücher, 2008.

<sup>19</sup> Упор. са: Исто, 96.

<sup>20</sup> Constantin Floros, нав. дело, 97.



Имајући у виду да је Бетовен осму нумеру балета такође компоновао као војну сцену и посматрајући описане сличности између развојног дела *Ероике* и друге и осме нумере балета, лако можемо извући закључак да између ова два Бетовенова дела постоји дубља психолошка веза.

*Други став.* Бетовен је један од првих композитора који је посмртни марш искористио за „чисту“ инструменталну музику, која није била позоришна или световна.<sup>21</sup> Константин Флорос у разматрању разлога за Бетовеново интересовање за посмртни марш, налази да је оно вероватно последица честе праксе компоновања истих у XVIII веку због актуелних војних догађаја.<sup>22</sup> Поједини аутори се слажу са овом констатацијом, али такође указују и на могућност да су Бетовена на компоновање посмртних маршева навеле смрти неких од личности које је он сматрао херојима.

Будући да је јасно да се у *minore* деловима евоцира погребна музика за хероја, Флорос се пита каква је семантика дела *maggiore* – да ли симболизује наду за тешку Наполеонову судбину и да ли тај део уопште има ванмузичко значење? Он га тумачи као „и би светлост“<sup>23</sup> моменат у Бетовеновим посмртним маршевима, који одликује ефекат нагле динамичке градације (в. пример 5).<sup>24</sup> Флорос налази да је функција ових делова прављење прелаза између мрачних боја посмртног марша, као и наговештавање наредног *Allegretta*.<sup>25</sup>

Флорос поставља још једно важно питање – која је семантика коде посмртног марша? На почетку коде (т. 217–233) можемо запазити експресивно излагање теме у терцама у деоницама виолина. Мелодија садржи задржичне акорде и непрекидана је паузама, а деоница виолончела се креће у осминама. У другом делу коде се јавља главна тема посмртног марша, која се појављује у назнакама кроз велики број *soto voce* одвојених мотива (в. пример 6).

У коди девете нумере *Прометејевих створења* такође можемо запазити два одсека, која показују изразиту сличност са оним из *Ероике*. Први одсек има поднаслов – *Дечји крик*, са напоменом: *Прометејева смрт*. Карактерише га мелодија налик хокетусу, која се креће над басовом основом. У овом делу је осликан крик Прометејевог детета, које је сазнало за смрт свог оца, управо том непрекиданом мелодијом, са ознаком *tangendo* и каденцом у целому, надовезујући се на други део коде.

Оба дела коде имају за циљ осликавање трагичне сцене (*Tragica scena*), па нам стога својим поднасловом, као и музичким карактеристикама, сугеришу да је и кода *Ероике* конципирана као врста нарицаљке (или тренодије), а цео други став као трагична сцена.

*Трећи став.* Намеће се питање – какву функцију има став оваквог карактера, након посмртног марша, у херојској симфонији? Флорос види везу између Скерца *Ероике* и финала *Прометејевих створења* по истој динамичкој концепцији и чак сматра да је финале *Прометејевих створења* узето као модел за Скерцо *Ероике*. Наиме, први део Скерца траје 166 тактова, а у првих 91 је записана динамика *p* или *pp*, деоница гудачких инструмената има ознаку *sempre pianissimo e stacc.*, а дувачки инструменти се тек повремено истичу и имају динамику од *p* до *pp*. Након овог дугог осека у *piano* динамици, следи један такт *crescenda*, а затим *fortissimo* део који свира цео оркестар, што је својеврстан ефекат изненађења. Затим следе три звучно и динамички различита дела: први – поверен гудачким инструментима који се крећу унисоно и у чијој је деоници записан *sforzato*; други – у којем се гудачки и дувачки инструменти смењују у *piano* динамици; и трећи – који почиње у *piano* динамици, а затим преко четворотактног *crescenda* стиже до *fortissima*. *Allegro molto* (т. 192–273) финала *Прометејевих створења* показује невероватну сличност са наведеном шемом (в. табелу 1).

<sup>21</sup> Први композитор који је у ову сврху искористио посмртни марш је Јозеф Мартин Краус (Joseph Martin Kraus) у *Посмртној симфонији* (*Symphonie funébre*) 1792. године. Нав. према: Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 217.

<sup>22</sup> Constantin Floros, нав. дело, 99-101.

<sup>23</sup> По делу Хајдновог ораторијума *Стварање света* који прати текст: „И би светлост“.

<sup>24</sup> Исти ефекат Бетовен користи и у Варијацијама за клавир оп. 34 (*Klavervariationen* оп. 34, 1802).

<sup>25</sup> Constantin Floros, нав. дело, 104.

Табела указује на сличност у динамици, инструментацији и артикулацији, тако да је звучност Скерца *Ероике* и финала *Прометејевих створења* веома слична. Важно је напоменути да сличност можемо повремено запазити и у одређеним мелодијским линијама. Када се упореде прва реченица из прве теме Скерца са темом фугата у *Allegro molto*-у, приметимо одговарајуће унисоно кретање (в. пример 7).

Питање семантика Скерца након посмртног марша и даље остаје отворено, те Флорос настоји да је га открије поредећи делове балета и њима одговарајуће делове Треће симфоније, при чему запажа да:

1) између развојног дела првог става *Ероике* и *Danza eroica* из *Прометејевих створења* има сличности

2) постоји паралела између посмртног марша *Ероике* и трагичне сцене *Прометејевих створења*

3) трагичну сцену у *Прометејевим створењима* прати „разиграна“ сцена у којој се убијени титан враћа у живот.

Флорос такође испитује и значење Трија и налази да занимљива облигато појава три хорне, које су у XVIII веку коришћене да дочарају војну тематику, поготово када наступају заједно са трубама.

*Четврти став.* Питања везана за четврти став *Ероике* су бројна: Какву функцију има овај став у симфонији? Која је његова семантика? Зашто су у његовој основи две теме контраданце из балета *Прометејева створења*?

Постоје и недоумице по питању музичког облика овог става. Јасно је да су у питању карактерне варијације, али аутори се нису сложили по питању тога шта те варијације на крупнијем плану граде. Курт фон Фишер (Kurt von Fischer) тако сматра да оне граде образац сонатне форме, а Пол Мајс (Paul Mies) сматра да ту доминирају елементи форме ронда, где би варијације бас теме биле риторнела, а варирања дискант теме куплети. Константин Флорос оставља обе идеје као могућност анализе форме коју варијације граде и анализира наступе и третман тема, уочавајући сличност са појединим деловима *Прометејевих створења* (в. табелу 2).<sup>26</sup>

На основу приложене табеле можемо запазити да тема у басу у Финалу *Ероике* има статус главне теме (за разлику од клавирских варијација оп. 35, где је тема у дисканту доминантна). Овде се седам варијација заснива на теми у басу или њеном чеоном мотиву (вар. 1–4 и 6–8), у две варијације се две теме налазе заједно (вар. 3 и 7), а само у три варијације се тема у дисканту налази сама (вар. 5, 9 и 10). Важно је запазити и елементе контрапунктских варијација, нарочито у варијацијама 4 и 8, где је присутан фугато.

Из табеле се такође може запазити и да у ставу постоји и из неколико тематски независних делова. Наиме, самостални материјали се налазе у уводу и међуставу, а реминисценцију на материјал из увода можемо запазити и у коди (т. 431). У њој је такође заступљен чеони мотив теме у дисканту (која је ту доминантна) праћен фанфарним ритмом дувачког копуса (т. 435–447), након чега следи каденца.

Треба запазити да нису све варијације у основном тоналитету (Ес-дуру). Централни блок варијација (вар. 4–7) је модулаторан<sup>27</sup> (в. табелу 2) и по томе би се веома лако могао имплементирати у идеју сонатне форме на крупнијем плану облика овог става. У питању су карактерне варијације, а у том смислу нарочито би требало размотрити варијације број 5, 6, 9 и 10. Пета је скерцандо карактера, шеста је (по мишљењу Џорџа Гроува) енергично-ратничког карактера,<sup>28</sup> а девета и десета варијација су химничне.

<sup>26</sup> Constantin Floros, нав. дело, 113.

<sup>27</sup> По овоме је финале *Ероике* веома слично клавирским варијацијама оп. 35.

<sup>28</sup> Constantin Floros, нав. дело, 116.

Као што је на почетку поменуто, изразито је упечатљива веза увода Финала *Ероике* и каденце Интродукције *Прометејевих створења*, али повезаност можемо запазити и на другом пољима:

- Материјал интродукције балета се налази у уводу, као и коди финала *Ероике*.
- Заједнички је и стални пунктирани ритам који се налази у шестој варијацији Финала *Ероике* и другом куплету, *Danza eroica*, из *Прометејевих створења* (в. пример 8). Такође и два дела из нумере *Danza eroica*, у е-молу и де-молу (т. 91–112), показују изразиту сличност са варијацијом у ге-молу, из чега можемо закључити да је ге-мол варијација замишљена као херојска игра.<sup>29</sup>

Даље се намеће питање – због чега су у Финалу *Ероике* присутне две теме из интродукције балета? По мишљењу Константина Флороса, одговор на ово питање није тешко дати – финале *Прометеја* је било свечана сцена у част јунака. Први део Финала (*Allegretto*) има елементе слављеничких игара, а *Ероика* је, како је сам Бетовен написао, написана да слави сећање на једног великог човека. С тим на уму, треба напоменути да се формулација из наслова симфоније – *per festeggiare* – највероватније односи на финале.

### Заључак

Приложене анализе показале су да је повезаност ова два дела несумњива и да не би могла бити случајност. Бетовен је, дакле, свесно направио сличну концепцију два херојска дела, у која је инкорпорирао тему, која као да му је у том периоду постала опсесија.

Како је Бетовен „видео“ хероја ових дела, не можемо знати, али нас његова писана заоставштина може упутити. На основу хајлигенштатског тестаментa и појединих Бетовенових писама можемо запазити да је композитора у суицидалној идеји спасила уметност. Такође, упућени смо у то да је желео да нађе „нови пут“ у свом стваралашву (којим је и потом кренуо). У овом смислу, Скот Бурнхам, налази да је Бетовен херој, у том смислу да је он „човек који је ослободио музику“ и новим херојским стилем увео дискурс који ће потом бити доминантан у Западној музици. „Бетовенов херојски стил, који дочарава нешто попут судбине, заправо постаје судбина музике“.<sup>30</sup>

Овакву могућност Бетовеновог виђења себе као хероја не бих искључила, мада бих пре такав начин посматрања приписала његовим савременицима и наследницима. У овом раду сам настојала да прикажем могућност да се Бетовен поистоветио са Прометејем као прототипом хероја и да је уметност видео као пут ка спасењу, а не себе као њеног хероја. Питање да ли је себе видео као „великог човека“ остаје отворено.

### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Burnham, Scott, *Beethoven Hero*, New Jersey, Prinстон University Press, 1992.
- Floros, Constantin, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik (Sujet-Studien)*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Bücher, 2008.
- Solomon, Maynard, *Beethoven*, New York, Schirmer Trade Books, 2001.
- Will, Richard, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- [www.lvbeethoven.co.uk](http://www.lvbeethoven.co.uk)
- [www.raptusassociation.org](http://www.raptusassociation.org)
- *Пащифровка книги эскизов Бетховена за 1802–1803 годы*, Москва, Гоцудапцтвенное музыкальное издательство, 1962.

<sup>29</sup> *Danza eroica* има важну улогу и када говоримо и о финалу Бетовенове Седме симфоније. Сличност овог става са нумером балета се, поред пунктираног ритма и сфорцата на слабом тактовом делу, огледа и у структури реченица. Нав. према: Constantin Floros, нав. дело, 116.

<sup>30</sup> Scott Burnham, нав. дело, 155.



Aleksandra Jovanović  
**BEETHOVEN AS PROMETHEUS?**

**ABSTRACT:** The author discusses a topic that seemed to Beethoven became obsessed by, since it appears in four of his works, especially in the two works of heroic character, whose conception shows a striking similarity – *The Creatures of Prometheus* ballet and symphony *Eroica*, which is presented analytically in this study. The author also examines who could be the hero of Beethoven's works and what kind of relationship is between composer and the heroic topos of his works, showing the possibility that Beethoven equated himself with Prometheus as a prototype of the hero and that he saw art as a way to salvation.

**KEYWORDS:** *Eroica* symphony, *The Creatures of Prometheus*, heroic topos, topics like obsession, Napoleon, mythology.

ПРИЛОГ:

Пример 1

Однос друге нумере *Прометејевих створења* и првог става *Ероике*

1.1 *Прометејева створења*, друга нумера, т. 15–27

1.2 *Ероика*, први став, т. 190–224

The image displays three pairs of musical staves, each representing a comparison between two different works. Each pair is labeled with a number (1.1 or 1.2) in the top left corner. The first pair (1.1) shows a piano accompaniment with a treble clef staff featuring rapid sixteenth-note passages and a bass clef staff with block chords. The second pair (1.2) shows a piano accompaniment with a treble clef staff of block chords and a bass clef staff of rhythmic patterns. The third pair (1.1) shows a piano accompaniment with a treble clef staff of sixteenth-note passages and a bass clef staff of rhythmic patterns. The fourth pair (1.2) shows a piano accompaniment with a treble clef staff of rhythmic patterns and a bass clef staff of rhythmic patterns. Dynamics such as *ff*, *f*, *p*, and *cresc.* are indicated throughout the score.



## Пример 2

Однос Херојског плеса (*Danza eroica*) из *Прометејевих створења* са првим ставом *Ероике*

2.1 *Прометејева створења*, осма нумера, т. 152–161

2.2 *Ероика*, први став, т. 240–252

2.1



2.2



2.1



2.2



## Пример 3

Однос тема *Ероике* и Марша оп. 45

3.1 *Ероика*, прва верзија развојног дела првог става



3.2 Марш оп. 45, прва верзија главне теме првог става



Пример 4

Однос Глуковог *Дон Жуана* и прве верзије развојног дела *Ероике*

4.1 Глук, *Дон Жуан, Combat du Commandeur et de Don-Juan*

Musical score for Violin I (VI I) and Bass (B). The tempo is *Allegro risoluto*. The score consists of two staves with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

4.2 Ebenda Nr. 3

Musical score for Violin I and Bass. The tempo is *Allegro maestoso*. The score consists of two staves with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

Пример 5

Повезаност делова са семантиком „И би светлост“

5.1 Хајдн, *Стварање света*, нумера 1

Musical score for voice and piano. The tempo is *Allegro*. The score includes German lyrics: [stark laut] Es werde Licht, und es wird Licht. The score consists of multiple staves with notes, rests, and dynamics.

5.2 Бетовен, *Клавирске варијације оп. 34*

Musical score for piano. The score includes dynamics markings: *pp*, *cresc.*, *f*, and *decresc.*. The tempo is *allegretto*. The score consists of two staves with notes, rests, and dynamics.

## 5.3 Ероика, Посмртни марш



## Пример 6

Однос посмртног марша *Ероике* и трагичне сцене *Прометејевих створења*

6.1 *Прометејева створења*, девета нумера, скице Ландсберг6.2 *Ероика*, посмртни марш, т. 217–2236.3 *Прометејева створења*, нумера 9, скице Ландсберг6.4 *Ероика*, посмртни марш, т. 238–247

Пример 7

Сличне теме и мотиви из *Скерца Ероике* и финала *Прометејевих створења*

7.1 *Прометејева створења*, нумера 16, т. 212–215, унисон са трилером



7.2 *Ероика, Скерцо*, т. 115–119, унисон са трилером



Пример 8

Однос осме нумере балета са шестом варијацијом финала *Ероике*

8.1 *Прометејева створења*, осма нумера (*Danza eroica*), т. 96–98

Musical score for Example 8.1, showing a piano accompaniment with a unison tremolo effect. The score is in G major and 3/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. The score includes markings for 'Об. кл.', 'VI. I', and 'Vc. B'.

8.2

*Ероика, Финале*, шеста варијација, т. 211–217

Musical score for Example 8.2, showing a piano accompaniment with a unison tremolo effect. The score is in G major and 3/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. The score includes markings for 'amore f' and 'molto marcato'.



Табела 1<sup>31</sup>

Однос Скерца Ероике и финала Прометејевих створења

елементи сличности ставова	Ероика - Скерцо	Прометејева створења – Финале ( <i>Allegro molto</i> )
експозиција и разрада теме/а <i>sempre pianissimo e stacc.</i> (гудачки инструменти, местимично и дувачки)	т. 1–91	Т. 192–206
1 такт <i>crescendo</i>	т. 92	Т. 207
<i>fortissimo tutti</i>	т. 93–115	Т. 208–212
унисоно са <i>sf</i> и трилером/има	т. 115–119 и 12 –127	т. 212–219 и 243–259
чешће смењивање наступа гудачких и дувачких инструмената ( <i>piano</i> динамика)	т. 127–143	Т. 259–267
завршни део	т. 143–166	Т. 267–173

<sup>31</sup> Constantin Floros, нав. дело 109.

Табела 2  
Флоросова анализа финалног става *Ероике*:<sup>32</sup>

део става и његово трајање	позиција и третман теме/а	тоналит ет	додатна запажања
интродукција (т. 1–11)	тематски материјал „а“	Ес-дур	одговара т. 54–58 из интродукције <i>Прометејевих створења</i>
тема у басу (т. 12–43)		Ес-дур	
1. варијација (т. 44–59)	контрапунктска варијација теме у басу <i>a</i> <i>tre</i>	Ес-дур	
2. варијација (т. 60–75)	контрапунктска варијација теме у басу <i>a</i> <i>quattro</i>	Ес-дур	
3. варијација (т. 76–107)	тема у басу + тема у дисканту	Ес-дур	
мост/прелаз (т. 107–116)		Ес-дур	
4. варијација (т. 117–174)	фугато на чеони мотив теме у басу	це-мол	

<sup>32</sup> Исто, 113–114.

5. варијација (т. 175–210)	варијација теме у дисканту	ха-мол Де-дур	<i>scherzando</i> карактера
6. варијација (т. 211–257)	контрапунктска варијација теме у басу	ге-мол	у стилу <i>danza eroica</i>
7. варијација (т. 258–276)	тема у басу + тема у дисканту	Це-дур це-мол еф-мол Ес-дур	
8. варијација (т. 277–348)	фугато на чеони мотив теме у басу у инверзији	Ес-дур	присутни су цитати теме у дисканту у деоницама флаута и 3. хорне (т. 292–296 и 303–307)
9. варијација (т. 349–380)	тема у дисканту	Ес-дур	химнична варијација
10. варијација (т. 381–404)		Ес-дур	химнична варијација
међустав (т. 404–430)	материјал теме у дисканту	Ас-дур ге-мол	садржи и материјал посмртног марша (т. 169– 180)
кода (т. 431–473)	материјал „а“ + материјал теме у дисканту	ге-мол Ес-дур	