

Маша Спаић¹

**СИМБОЛИ РАДОСТИ И БРАТСТВА У ФИНАЛУ ДЕВЕТЕ СИМФОНИЈЕ
ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА²**

САЖЕТАК: Упркос различитим тумачењима и контекстуализацијама, Бетовенова Девета симфонија представља једно од најпознатијих и најизвођенијих дела у историји музике. Мелодија *Оде радости*, која је саставни део IV става, представља симбол *радости*, јединства, мира, братства и поштовања универзалних вредности. Ипак, ако се осврнемо на прошлост, IV став симфоније подвргнут је различитим контекстуализацијама, почевши од „употребе“ у сврхе буђења национализма у Немачкој, односно либерализма у Француској у XIX веку, преко „коришћења“ за промоцију најразличитијих политичких идеологија, попут нацизма и социјализма у периоду пре Другог светског рата, до њене садашње „функције“ као химне Европске уније, које су у великој мери допринеле њеној популарности. Имајући све наведено у виду, у овом раду смо покушали да, кроз одговоре на питања – која је естетска и идеолошка размишљања Бетовен уградио у овај став; каква је улога Шилерове песме; и, можда најбитније, каква су музичка својства допринела да се IV став симфоније тумачи као симбол универзалне среће и једнакости – сагледамо симболе *радости* и *братства* у овој симфонији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Лудвиг ван Бетовен, Девета симфонија, *Ода радости*, симболи радости и братства, IV став, Шилер.

Упркос различитим тумачењима и контекстуализацијама, битно је запазити да Девета симфонија Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) представља једно од најпознатијих и најизвођенијих дела у историји музике. Ова симфонија је била парадигма и идеал музичког стварања инструменталне музике за све композиторе романтизма. Мелодија *Оде радости*, која је саставни део IV става, представља симбол *радости*, јединства, мира, братства и поштовања универзалних вредности. Ипак, ако се осврнемо на прошлост, симфонија, то јест, њен IV став, подвргнут је различитим

¹ Контакт: masha.spaic@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Иване Перковић, академске 2015/2016. године.

контекстуализацијама, које су у великој мери допринеле њеној популарности. Тако у XIX веку, IV став симфоније употребљаван је у сврхе буђења национализма у Немачкој, односно либерализма у Француској. У XX веку симфонија је извођена на многим друштвеним догађајима, коришћена је за промоцију најразличитијих политичких идеологија, попут нацизма и социјализма. Након Другог светског рата, мелодија *Оде радости*, која се налази у IV ставу, коришћена је као химна Источне и Западне Немачке на Олимпијским играма у периоду од 1952. до 1966. године, а 1951. године је предложена за химну Европе, што је и званично постала 1985. године.³

Настала 1824. године, ова симфонија јесте дело у коме долази до суштинских измена у третману, не само жанра симфоније, већ и концепције сонатног циклуса: по први пут постоји људски глас у делу инструменталне музике, промењен је распоред ставова у симфонијском циклусу, а последњи став формалним и хармонским решењима које је композитор применио и данас „задаје муке“ теоретичарима, који покушавају да на једнозначан начин одреде његову структуру. Уз све наведено, додатна питања о томе шта је Бетовен „хтео да каже“ овим делом намећу се када узмемо у разматрање композиторова естетска и поетска становишта, као и текст који је употребио у IV ставу – Шилерову (Johann Friedrich von Schiller) песму *Ода радости*.

Имајући све наведено у виду, у овом раду покушали смо да, кроз одговоре на питања – која је естетска и идеолошка размишљања у Бетовен уградио у овај став; каква је улога Шилерове песме у њему; и, можда најбитније, каква су музичка својства допринела да се IV став симфоније тумачи као симбол универзалног братства, среће и једнакости – сагледамо симболе *радости* и *братства* у овој симфонији.

Бетовенов композиторски *Credo*

Бетовенове ставове о томе шта уметност представља и који је њен циљ, као и размишљања о свету у коме се кретао, данас сазнајемо на основу његових дневника, бележака и писама

³ Детаљније о политичкој историји Бетовенове Девете симфоније у: Esteban Buch, *Beethoven's Ninth: a Political History*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003.

које је слао пријатељима и патронима.⁴ Тако, Мејнард Соломон (Maynard Solomon), истичући да се Бетовенови ставови о уметности и филозофији могу јасно уочити у његовим рукописима, у књизи *Позни Бетовен: музика, мисли и имагинација*,⁵ значајан простор посвећује управо разматрању његових естетичких и политичких ставова, уз тврдњу да је он „усвојио велики број естетских идеја тог периода [и да их је] слободно комбиновао формирајући специфичну системску теорију уметности и идеја које је уписивао у своја дела.“⁶ У овом делу рада, изнећемо сажето неке од ставова композитора, који могу да нам помогну да разумемо зашто је одабрао управо Шилерове стихове као текстуални предложак на који је компоновао финале Девете симфоније, на који начин су они допринели, не само рецепцији дела, већ и томе да се музички материјали ове симфоније тумаче као симболи *радости и братства*.

Наиме, поуздано се зна да је Бетовен био упознат са делима Хомера (Homer), Канта (Immanuel Kant), Шилера, да је пратио романтичарске идеје и тенденције које су у том периоду биле распрострањене, као и да је читао масонске текстове. На основу сазнања до којих је дошао, композитор је формирао својеврсни мозаик идеја и ставова који су утицали на његово музичко стварање. Мислио је да музика треба да буде прагматична и несебична, да треба да изазове реакцију, усаврши укус и побољша моралне квалитете, унапреди знање и социјални ред и да служи лепоти. Наведено се најбоље уочава у Соломоновој изјави да је његова (Бетовенова, прим. М. С.) улога да подигне укус публике, као и да његов „уметнички геније“ стреми ка величини и перфекцији како би у томе успео.⁷ Себе је представљао као следбеника просветитељских идеала, истицао је разум као најбитнију врлину и одбацивао је све текстове и мишљења која имају везу са магијом и натприродним темама. Сматрао је – под утицајем Шилера – да треба поново успоставити класичну фузију аполонијског и дионизијског принципа у свету и уметности, што су – према његовом мишљењу – успешно урадили управо Шилер и Шлегел (Friedrich von Schlegel).⁸ Рационалност његовог размишљања може да се уочи и у ставу да све што је

⁴ Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, Los Angeles, University of California Press, 2003, 92.

⁵ В. фусноту 4.

⁶ Нав. према: Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, нав. дело, 92.

⁷ Исто.

⁸ Исто, 8.

непознато, недостижно и бескрајно може бити освојено путем рационалности, или прецизније, уз помоћ моћи ума и мудрости.⁹

Са друге стране, романтичарске теме везане за смрт, слободу, Рај, индивидуално и космичко – чије одређене елементе уочавамо у Бетовеновом стваралаштву¹⁰ – утицале су да, истовремено са наведеним становиштем, композитор повеже циљеве своје уметности и са божанским, верујући да је оно извор његове креативности. Сукоб између земаљског и небеског видео је као дијалог у коме уметност покушава да побегне од земаљског и сматрао је да уметност када је принуђена пронађе уточиште негде другде, а не на земљи. Другим речима, замишљао је „утопијске рајеве где уметност може да се заштити од свакодневних сметњи, политичке цензуре и комерцијалне употребе.“¹¹ Ова романтичарска концепција веома добро резонира са наведеним рационалним и просветитељским ставовима као и концепцијом његове уметности.

Из претходно разматраног можемо да наслутимо зашто је Бетовен одабрао одређене делове текста Шилерове песме. Као што је познато, Бетовен је мотиве весела, пића и забаве изоставио из стихова своје *Оде радости*. Вођен Шилеровом естетиком да је класично непревазиђени модел и оно што омогућава слободу, братство, вечни живот и постизање чистог уживања,¹² Бетовен у тексту оставља делове у којима се пева управо о универзалној срећи, братству, херојству, али и одавању почести Ствараоцу света.¹³ Концепт „заједничког шегртовања“ који је присутан у тексту песме, приказан је и музички, тако што након солисте, хор увек понавља – у унисону – текст солисте.

Управо због универзалне поруке коју Шилерова песма шаље – позива на љубав и подређеност ствараоцу, као и недефинисаности истога – свако је могао да се поистовети са текстом, али и Бетовеновим омузикаљењем, па је симфонија веома брзо постала једна од

⁹ Исто, 96.

¹⁰ Исто, 45. Елементи стилских карактеристика музичког романтизма, као што су тонална алегорија, различита експресивна обележја наслова и партитуриних ознака, као и проширена форма и хармоније, видљиви су у Бетовеновим зрелим делима.

¹¹ Исто, 93.

¹² Детаљније о томе у: исто, 41.

¹³ Последња четири стиха песме која се певају у симфонији гласе: “*Thr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt? Such' ihn überm Sternenzelt! Über Sternen muß er wohnen.*“ Поставља се питање ко је Стваралац света; да ли је то Бог, Христ, Алах, Буда или нека друга, овоземаљска личност, није речено. Управо због овога, иако ми слутимо на кога се мисли, са ствараоцем може да се поистовети и политички вођа, као онај који ствара нови и бољи свет. Другим речима, текстом може веома лако да се манипулише, да му се припише друга порука, те да се овај став употреби у друге сврхе, што је свакако и рађено током XX века.

најпопуларнијих у Немачкој.¹⁴ Са друге стране, због вишезначних текстуалних порука, али и употребе различитих музичких елемената који одговарају тим порукама, о којима ће у раду бити речи, она омогућава да се свако повеже са њом, али и да се у њу „уписују“ различита значења.

Формална рецепција финала Девете симфоније

Као што смо већ поменули, Бетовен у погледу композиционих решења уноси доста измена у односу на стандардну схему, како симфонијског циклуса, тако финалног става симфоније. Конкретно у овом делу, композитор је довршио промену концепта симфонијског циклуса, коју је започео још у Трећој Симфонији (1804): тежиште циклуса померено је на последњи, IV став. У I ставу, према речима Соломона, имамо повратак херојског Бетовена, док II став доноси скерцозни, демонски карактер којим се I став „изврће руглу“.¹⁵ Лагани, лирски став који се налази на месту III става доприноси драмској тензији циклуса. Другим речима, посредни је један потпуно нов вид концепције и драматургије симфонијског циклуса.

Специфична је и форма IV става. Наиме, Бетовен је на вешт начин избегао писање става у оквирима онога што се данас сматра одређеним формалним обрасцем. Резултат композиторове замисли јесте симфонијско финале коме до данашњег дана није могуће одредити јединствену форму, већ можемо само да дамо предност једном од формалних образаца на основу којих се анализирају музичка дела, у зависности од тога којим елементима, уоченим у анализи, дајемо предност. Штавише, Џејмс Вебстер (James Webster) тврди да не постоји одређена традиционална форма, већ да је став прокомпонован.¹⁶ Расправи о „правој форми“ овог става дали су допринос бројни

¹⁴ Текст песме је био веома популаран у народу још од њеног настанка 1786. године, јер су главни преносници идеја *Оде радости* били масони, те је велики број композитора компоновао на овај текст. Ипак, у овом раду, пре свега због малог простора, нећемо се освртати на везу између Шилера и масона, као и на потенцијалну везу Бетовена са овим покретом. Упор. исто, 41.

¹⁵ Maynard Solomon, *Beethoven: Second, Revised Edition*, London, Schirmer Trade Books, 2001, 45. Према речима Соломона, Бетовен у последњој симфонији на велика врата враћа херојски карактер дела, који је био карактеристичан за други период његовог стваралаштва. Херојски карактер Соломон уочава пре свега у изградњи и разради тема I става, у којима преовлађују арпеђа и акордска разлагања, која он сматра једним од главних обележја Бетовеновог херојског стила.

¹⁶ James Webster, “The Form of the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, *Beethoven Forum*, 1992, 1/1, 35.

теоретичари и музиколози, а решења су многобројна: Ернест Сандерс (Ernest Sanders) га посматра као сонатни облик, Чарлс Розен (Charles Rosen) и Мајкл Туса (Michael C. Tusa) виде га као компримован једноставачни сонатни циклус, Вебстер га посматра као прокомпоновани облик, док је Ото Бенш (Otto Baensch) овај став протумачио као велику дводелну песму.¹⁷

Проблем јесте у томе што је свако од наведених објашњења примењиво у одређеној мери, али се и за свако лако могу наћи аргументи да се оно одбаци, јер се на формалном плану уочавају многоструке „нелогичности“: како објаснити рекапитулацију главних тематских мотива претходних ставова и појаву инструменталне верзије теме *радости*, да би дошло до суспензије музичког тока и поновног понављања увода и теме, овог пута уз пратњу гласа; како објаснити појаву *Alla marcia* дела који је конципиран као карактерна варијација I теме у тоналитету који је „резервисан“ за II тему сонатног облика, затим, јављање II теме, теме *братства*, писане у стилу мотета и на крају, кулминацију става која је конципирана као велика, двострука fuga у којој долази до спајања две главне теме става?¹⁸

Могли бисмо рећи да је Лео Трајтлер (Leo Treitler) понудио можда најпотпуније и најлогичније тумачење овог става, истичући да он садржи све горе наведене елементе форме; он наглашава да сваки од њих има своју улогу у изградњи драматургије става. Наиме, Трајтлер сматра да су драмска слика и развој преузети из сонатног облика, да је двострука експозиција теме *радости* (прво у инструментима, а затим у гласу) позајмљена из концертне форме, да је разрада материјала заснована на орнаменталном типу варијација, а да је сам крај става рађен по узору на оперско финале.¹⁹ Ако прихватимо његов став, можемо да закључимо да је Бетовен, комбинујући различите жанрове и музичке форме, створио јединствено дело. Ипак, фузија најразличитијих елемената може да се сагледа и на идеолошком нивоу, те можемо да кажемо да је Бетовен и музиком, то јест, коришћењем музичких средстава из различитих епоха и жанрова, постигао јединство различитости и да овакво решење представља идеалан развој две теме става (теме *радости* и теме *братства*). Такође, овакав композиторски поступак може да се схвати као музичко

¹⁷ Исто, 36–38.

¹⁸ За потпуну анализу IV става, као и различита његова тумачења, детаљније у: James Webster, нав. дело или Michael C. Tusa, “Noch einmal: Form and Content in the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, *Beethoven Forum*, 1999, 7/1, 113–137.

¹⁹ Leo Treitler, “History, Criticism and Beethoven’s Ninth Symphony“, *19-th Century Music*, 1980, 3/3, 196–197.

оличење текста којим се шаље иста порука, па се ове теме могу назвати и симболима *радости и братства*.

Ипак, још мало бисмо се задржали на неким елементима који се јављају у форми IV става. Битно је приметити да је његов развој првенствено заснован на раду са темом *радости*, а да се после уводи и II тема, *тема братства*, те да се на крају две теме уједињују. Већина аутора је одбацила широко распрострањено тумачење да на самом почетку става Бетовен врши понављање мотива свих претходних ставова у потрази за темом, јер га је ова мелодија дуго окупирали и он је унапред њу одредио као главног носиоца става.²⁰ При развоју теме *радости*, увек се јавља варирање и треба истаћи да је тема, у већини варијација, увек непромењена, а да се мења оно што је „око ње“: број солистичких, односно хорских гласова који је доноси, инструментална боја и састав.²¹ Највећу промену доноси седма појава теме у одсеку који је Бетовен назвао *Alla Marcia* (а о коме ће касније у раду бити речи), у којој долази до њене карактерне измене.

Као што је већ поменуто, различити аутори су дали мишљење како о форми и значају овог става, тако и о његовим темама.²² Тако, Вагнер (Wilhelm Richard Wagner) тему *радости* описује као мелодију доброг човека – као једноставну мелодију која постаје *cantus firmus* нове, уједињене заједнице;²³ Трајтлер у мелодији, коју су неки критиковали као тривијалну и народну, види аполонијске карактеристике, које су подобне за оно што је композитор хтео овим ставом да исказе;²⁴ Слично Вагнеру, Соломон говори да је мелодија теме *радости* персонификација брижне мајке која има жељу да уједини народ пред Богом,²⁵ док је Туса види као почетну тачку развоја става, али и као крајњи циљ његовог развоја.²⁶ О чему је заправо реч? Пред нама је тема компонована по узору на народне мелодије, прегледне форме, хармоније и граница, са великим потенцијалом за

²⁰ Ernest Sanders, “Form and Content in the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, *The Musical Quarterly*, 1964, 50/1, 59–76. Треба додати да је Шенкер при тумачењу Девете симфоније рекао да Бетовен у уводу четвртог става трага за прикладном темом која ће бити главна у овом ставу, те да се стога јавља и рекапитулација мотива из претходних ставова, јер се они „нуде“ да буду употребљени као главна тема. Ипак, употреба популарне кованице „трагање за темом“ према речима Сендерса је неприхватљива, јер је Бетовен на овој мелодији радио преко тридесет година.

²¹ Тако, у првих пет варијација, тема *радости* остаје непромењена, док при њеној шестој појави долази до промене ритма, док је карактер теме непромењен.

²² Поједини критичари су у XIX веку чак тврдили да је тема *радости* преузета из народа, међутим данас је јасно да је она резултат дугог Бетовеновог рада.

²³ Rihard Vagner, *O Betoveni*, Beograd, Studio Lirica, 2013, 56.

²⁴ Leo Treitler, нав. дело, 97.

²⁵ Maynard Solomon, *Beethoven: Second, Revised Edition*, нав. дело, 409.

²⁶ Michael C. Tusa, нав. дело, 118.

даље варирање и разраду. Ипак, Бетовен, током читавог става ову тему не мења, изузев у њене две појаве. Немогуће је, а да се не запитамо, зашто он то ради – да ли жели да покаже да је радост нешто ка чему сви треба да тежимо и да она остаје непроменљива, те да не сме да буде подложна искушењима који се пред њу намећу или једноставно жели да покаже – у складу са формалном и идејном конструкцијом читавог става – да и у класицизму може да се нађе начин да се примене барокне контрапунктске варијације, то јест, да на још један начин покаже јединство у различитости.

Специфична је и појава друге мелодије, теме *братства*, на најпознатије стихове ове симфоније, *Сви ће људи браћа бити*, писане „у стилу“ ренесансног духовног мотета. Употребом поменутих технике писања Бетовен је хтео да наведе слушаоца и на религију и духовност. Хомофона мелодија, у високом регистру, јасно реферира на духовне мелодије онакве, какве најчешће чујемо за време богослужења, како на нивоу гласовних линија, тако и на плану инструменталних деоница. Треба се осврнути и на тумачење Вилијама Киндермана (William Kinderman) који је појаву Ес-дура у овом одсеку, повезао са употребом истог тоналитета у Кредо (Credo) ставу Мисе Солемине (*Missa Solemnis*, 1823), где се он појављује у кључним, кулминационим моментима става, те према његовим речима, у овом одсеку добијамо додатну религијску референцу.²⁷

Следећи део музичког тока на који треба обратити пажњу, јесте *Alla Marcia* одсек који претходи појави нове теме. Турски топос у периоду класицизма, па и романтизма, композиторима није био стран, те нас, на први поглед, и не чуди што је Бетовен употребио ове елементе како би употпунио последњи став симфоније. Ипак, треба увидети, да при првом сусрету са партитуром, ми не можемо одмах да закључимо да се ради о референци на Оријент. Наиме, Бетовен не обележава овај одсек референцом *Alla Turca*, како је била пракса у то време, већ га обележава *Alla Marcia*, како је и иначе обележавао скерцозне ставове у сонатним и симфонијским делима. Можда би овакав детаљ могао и да се занемари, али треба имати на уму да је Бетовен – посебно у последњем периоду стваралаштва – посебну пажњу посветио управо прецизном записивању партитурних ознака,²⁸ те се ово, у контексту тумачења става као симбола *радости* и *братства*, може

²⁷ David Benjamin Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony*, New Haven, Yale University Press, 2003, 113.

²⁸ Тјана Поповић Млађеновић, *Музичко писмо*, Београд, CLIO, 1996. О усложњавању музичког записа код Бетовена писала сам у раду „Вербални слој партитурног записа и развој инструменталне „музичке драме” у позним клавирским сонатама и гудачким квартетима Лудвига ван Бетовена“ (семинарски рад – рукопис),

посматрати као још један од елемената којима се они исказују – композитор не жели да направи јасну дистинкцију између Запада и Оријента.

Када је реч о тумачењу значења овог музичког одсека, Туса у својој анализи, истиче да су бројна решења која могу да се понуде у вези са њим. Тако, он може да представља симбол младалачког хероизма, представу војничке тематике, употребу популарних елемената културе како би се обратио и нижим слојевима друштва или као гротескно извртање и подсмевање теми *радости*.²⁹ Ипак, рекли бисмо да од свега наведеног, прва три објашњења могу да буду примењива и заједно, јер херојски карактер присутан у овом ставу, долази као резултат војног напредовања – мушкарци, подстакнути гласом појединца, којег заступа соло баритон, бивају трансформисани у хероја. Коришћење популарних елемената – како Туса назива употребу референци на Оријент – која је у том периоду била широко распрострањена, може да се повеже са Трајтлеровом тезом да је композитор хтео да обједини што више различитих елемената у овом ставу и то свакако може бити још један од аргумената да је композитор хтео да – на што више различитих нивоа – покаже да и различити елементи могу да функционишу заједно, у складу са тематиком песме.

Овде треба поменути веома занимљиво размишљање Левија, који је текст одсека *Alla Marcia* упоредио са библијским псаламима, те је нашао на подударане стихова строфе из овог одсека са стиховима број пет, шест и седам из псалма број деветнаест.³⁰ Овде долази до једног занимљивог поступка од стране композитора: при употреби библијског текста, Бетовен је користио „оријенталне“ музичке елементе, а при употреби световног текста у наредном, мотетском одсеку, користио је референце на црквену музичку праксу. Из наведеног, намећу нам се питања, да ли је Бетовен на овај начин хтео да негира ексклузивност католичке цркве, употребивши библијски текст у комбинацији са турским мотивима или можда ексклузивност црквене музике која је оштро критиковала световну? Даље, да ли је на овај начин Бетовен хтео да изједначи важност католичке и исламске религије у циљу промоције јединства и братства или је хтео да истакне да је

Београд, Факултет музичке уметности, курс: Семинарски рад из историје музике 2 – општа историја музике, ментор: ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић.

²⁹ Michael C. Tusa, нав. дело, 118.

³⁰ David Benjamin Levy, нав. дело, 107.

јединство и братство циљ ка коме сви треба да стремимо, без обзира на наше разлике и на нашу вероисповест?

Последњи одсек, који је од значаја за овај рад, јесте одсек у коме се јавља двострука fuga, у којој су теме *радости* и *братства* обједињене. У овом делу става долази и до суспензије варијационог процеса, који је до тог момента био доминантан принцип изградње музичког тока. Димензијама и начином полифног рада са материјалима, композитор постиже монументалност и грандиозност, који су били карактеристични за Хендлове (Georg Friedrich *Händel*) ораторијуме. Када је реч о значењу овог одсека, Соломон – слажући се са другим теоретичарима и музиколозима – сматра да он представља тријумф радости, након сукоба овоземаљског и небеског у претходном току симфоније.³¹

Из наведеног можемо закључити да су различити теоретичари нудили многобројна решења, како по питању коначне форме овог става, тако и у вези са његовим потенцијалним значењима. На нека од образложења и ми смо се надовезали и понудили нека нова решења или отворили нова питања. Укратко резимирајући, у ставу постоје два доминантна принципа изградње музичког тока: варијациони и полифони рад са две теме – темом *радости* и темом *братства*.³² Када је реч о тумачењу овог става, сви критичари, управо захваљујући наведеним решењима и приписаним значењима поменутих одсека, целокупну симфонију разумеју претежно као симфонију, у којој Бетовен трага за универзалном овоземаљском срећом – као симфонију у којој су се у последњем ставу просветитељски идеали вратили „на велика врата“, а наведени елементи, то јест, објашњења разноврсних поступака које је композитор применио у њему, само иду у прилог томе. Соломон истиче да она представља композиторово трагање за Рајем, за овоземаљском утопијом, која је у симфонији пронађена управо комбиновањем свих употребљених елемената.³³

Оно што је у великој мери допринело популаризацији IV става Девете симфоније, као и прихватању и ширењу идеја *радости* и *братства* као универзалних, јесте и његова

³¹ Maynard Solomon, *Beethoven: Second, Revised Edition*, нав. дело, 411.

³² Говорећи о употреби ова два принципа у овом ставу, Соломон је навео да одабир средстава не треба да чуди, јер се у последњем периоду стваралаштва Бетовенова композициона техника и заснивала највише на примени та два принципа, те тако настаје велики број дела и ставова писаних у форми варијација или фуге. Упор. Maynard Solomon, *Beethoven: Second, Revised Edition*, нав. дело, 395.

³³ Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, нав. дело, 224.

рецепција у XIX веку. Наиме, романтичарски композитори – како Бетовенови савременици, тако и следбеници немачке националности – управо су због претходно наведених формалних решења, али и симболике музичког материјала која се успоставља радом са материјалом у комбинацији са значењем Шилерове песме, Бетовена, али и Девету симфонију, поставили као идеал који није могуће достигнути у композиторском стваралаштву. Стога је у Европи у периоду романтизма цветао *мит о Бетовену* као образованом уметнику и композитору, који је личну и стваралачку слободу доживео кроз проучавање уметности и науке.³⁴

Тридесете године XIX века биле су веома битне за популаризацију овог дела. У Француској је – након Берлиозовог (*Louis-Hector Berlioz*) извођења 1838. године – један од критичара изјавио да IV став представља музику за *Рајску цркву*, док је након њеног извођења у Лондону годину дана раније, у једном од часописа, овај став окарактерисан као универзални *Алилуја*. Такође, постоје и наводи да се већ 1837. године јављају прва документа у којима се IV став предлаже за химну Европе.³⁵ У другој половини века, неизоставно је поменути Вагнера који је у својим текстовима дао посебан значај Бетовену, означивши га композитором инструменталне музике који ју је издигао на ниво који после нико није успео да достигне. Тако, Вагнер је одиграо велику улогу у изградњи *мита о Бетовену*.³⁶

Истовремено, у овом периоду, IV став Девете симфоније, представља основу за различита идеолошка тумачења. Тако, као што је већ поменуто, Шилер и Бетовен у Немачкој постају симболи национализма и слободе, а музика овог дела бива посебно

³⁴ Да је Девета симфонија представљала идеал компоновања, али и да је имала битну улогу у конструкцији немачке националности и идентитета, можда најбоље говори Шуманова (*Robert Schumann*) изјава да „као што Италија има Напуљ, Француска револуцију, а Енглеска морнарицу, тако и Немачка има Бетовенову симфонију.“ Детаљније о томе у: *Esteban Vuch*, нав. дело, 116.

³⁵ Исто, 123. Такође, у првој половини XIX века – као битан догађај – свакако треба истаћи и откривање Бетовеновог споменика у Бону 1845. године, када је Бон привремено био културна престоница Европе, а догађају су присуствовали сви највиши европски званичници. На њему, Бетовен је представљен као савршена, универзална фигура, као Прометеј, као говорник човечанства, као принц чије су људске мане уклоњене, како би га народу представили као личност помоћу које се гради национални идентитет.

³⁶ Вагнер је себе сматрао јединим који може да разуме Бетовенову музику, али и да се надовеже на његов уметнички рад. Девету симфонију, у том контексту, искористио је за манипулацију и изградњу сопствене историје и естетике, истичући да једини разлог зашто је Бетовен уопште употребио текст у једном делу инструменталне провенијенције јесте схватање да чисто инструменталном музиком није могао да се исказе, те је морао да посегне за текстом како би остварио све своје замисли. Вагнер је такође искористио IV став Девете симфоније за успостављање главне тезе у делу *Опера и драма*, а то је да тамо где инструментална музика нема шта да каже, на сцену ступа драма, чиме је Бетовен 'убио' немачку инструменталну музику. Упор. Рихард Вагнер, *Опера и драма*, Београд, Мадленијанум, 2003.

слављена и истицана. Са друге стране, у Француској, текст који је временом и преведен на француски језик, постаје најбитнија карактеристика ове симфоније па је она, у овој земљи, тумачена као симбол хуманистичког месијанства, а реч *радост* је често мењана термином *слобода*.³⁷

Закључак

Као што се може закључити из изложеног, Бетовен је на специфичан начин конципирао IV став Девете симфоније. Бетовенове просветитељске и хуманистичке идеје, набоље се огледају управо у одабраним деловима Шилерове песме, на коју је Бетовен компоновао музику. Тематиком и поруком коју шаље, текст је у сагласју са композиторовим естетским и идеолошким ставовима и додатно их наглашава и осликава, те шаље јединствену и јасну поруку о универзалној радости и братству, као циљевима ка којима IV став – уз помоћ разума и мудрости – сви треба да тежимо. Истовремено, управо срећа јесте једна од емоција које је најтеже музиком описати, те овде „у помоћ“ долази управо Шилеров текст, како би олакшао дефинисање поруке коју композитор жели да пошаље.

Ипак, можемо закључити да је у музичком погледу, Бетовен – стварајући привидно једноставну музику – због начина рада са два тематска материјала која су кључна, створио комплексну композицију, која осликава поруку коју шаље текст. Прецизније, композитор комбинује елементе различитих традиција (попут једноставне, налик народној, мелодије са елементима тада популарне културе, референце на оријентализам, квази-религијске и религијске елементе) и разноврсна композициона средства (употребљава различите композиционе поступке преузете из других жанрова инструменталне и вокално-инструменталне музике), како би у IV став „уградио“ различита значења. Са друге стране, успешно комбиновање свега наведеног – што је учињено по први пут у историји музике – довело је до тога да Бетовена његови следбеници сматрају ненадмашним композитором, који је инструменталну музику довео до врхунца.

³⁷ Занимљиво је поменути да у Италији ова симфонија није имала никакву улогу, јер су је они, као и целокупно стваралаштво немачких композитора, доживљавали као конкуренцију њиховој уметничкој музици, па нису показали никакав интерес промовисање лика и дела овог композитора. Упор. Esteban Buch, нав. дело, 168.

Управо такав – савршен спој различитих елемената – заједно са просветитељским и хуманистичким вредностима које су у тексту исказане, јесте специфичност ове симфоније, јер је захваљујући њима Бетовен у XIX веку био слављен како од стране његових немачких, тако и француских следбеника. Они су велику пажњу поклањали овом делу – како његовој музици, тако и тексту. Даље, због великог поштовања и славе које је имао у годинама након смрти и у другој половини века, због огромног утицаја и моћи Бетовеновог имена и дела, ова композиција је почела да се користи и у сврхе буђења национализма у Немачкој и либерализма у Француској, чиме су отворена врата да ово дело буде и у наредним годинама – све до данас – коришћено као једно од политичких средстава за преношење идеја различитих режима и идеологија.

ЛИТЕРАТУРА:

- Buch, Esteban, *Beethoven's Ninth: a Political History*, Chicago and London, TEDx University Chicago Press, 2003.
- Levy, David Benjamin, *Beethoven: The Ninth Symphony*, New Haven, Yale University Press, 2003.
- Popović-Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Beograd, CLIО, 1996.
- Sanders, Ernest, “Form and Content in the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, *The Musical Quarterly*, 1964, 50/1, Oxford University Press, 59–76.
- Solomon, Maynard, *Beethoven: Second, Revised Edition*, London, Schirmer Trade Books, 2001.
- Solomon, Maynard, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, Los Angeles, University of California Press, 2003.
- Treitler, Leo, “History, Criticism and Beethoven’s Ninth Symphony“, *19-th Century Music*, 1980, 3/3, 193–210.
- Tusa, Michael C., “Noch einmal: Form and Content in the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, *Beethoven Forum*, 1999, 7/1, 113–137.
- Vagner, Rihard, *O Betovenu*, Beograd, Studio Lirica, 2013.
- Webster, James, “The Form of the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, *Beethoven Forum*, 1992, 1/1, 25–62.

Maša Spaić

SYMBOLS OF “JOY“ AND “FATERNITY“ IN FINAL MOVEMENT OF LUDWIG VAN BEETHOVEN’S NINTH SYMPHONY

SUMMARY: Despite different interpretations and contextualization, Beethoven’s Ninth Symphony is one of most popular and most performed compositions in history of music. Melody of *Ode to joy*, which is main component of the fourth movement of the symphony, is considered as symbol of happiness, joy, piece, brotherhood and respect of universal values. However, if we look back in the past, fourth movement of the symphony was subject of different contextualization, beginning with its „role“ in promoting nationalism in Germany, that is, liberalism in France in XIX century, through its „use“ in order to promote diverse political ideologies in period between two World Wars, until its current „function“ as the hymn of European Union. All of these helped in a way in making this composition popular and important as it is today. Having this in mind, in this paper, I tried to perceive the symbols of *joy* and *fraternity* in the fourth movement of this symphony, by answering the following questions: which aesthetic and ideological attitudes Beethoven incorporated in this work; which role does the Schiller’s poem have; and, maybe the most important question, which characteristic musical features enabled us to interpret the fourth movement as the symbol of universal joy and equality.

KEY WORDS: Ludwig van Beethoven, Ninth Symphony, *Ode to joy*, symbols of joy and fraternity, fourth movement, Schiller.