

# Klavírne sonáty Ludwiga van Beethovena. Pokus o syntetický pohľad

Tamás Horkay

Sonáta, sonátová forma, sonátový cyklus, sonátovosť ako taká predstavujú najkomplexnejší, najvyspelejší spôsob formového a vôbec hudobného myslenia, ktoré svoj vrchol dosiahlo v období viedenského klasicizmu. Ignorujme teraz barokovú predhistóriu pojmu sonáta a poskočme ku kryštalizácii sonátovej formy v užšom zmysle slova (v nemeckej terminológii *Sonatenhauptsatz*), ktorá sa začala už v jednočastových sonátach Domenica Scarlattiho a pokračovala v rôznych ranoklasicistických centrách (predovšetkým v Manneime) najmä u synov Johanna Sebastiana Bacha – Carla Philippa Emanuela Bacha a Johanna Christiana Bacha. Carl Philipp Emanuel prostredníctvom Haydna ovplyvnil neskoršiu Beethovenovu dialektiku nesmrteľného tematického kontrastu a boja rôznych charakterov (nezabudnime na prínos ideovo-umeleckého hnutia Sturm und Drang), kým Johann Christian a neskôr Wolfgang Amadeus Mozart rozvíjali princíp „spievajúceho Allegra“ s prevahou nadväzovania namiesto rozvíjania, čo našlo ovocie skôr u Beethovenovho súčasníka Franza Schuberta. U Beethovena vyvrcholila aj sonáta v širšom zmysle slova: čiže štvorčastový (pravda, neraz len trojčastový a výnimočne aj viacčastový) sonátový cyklus s chronicky známou tempovo-výrazovou profiláciou, prítomnou nielen v klavírnych a iných sonátach, ale aj v symfóniách, sláčikových kvartetách, klavírnych a sláčikových triách a inde. Len krátko dodajme, že tieto vzorce poslúžili hudobnej kultúre v celom 19. storočí, i keď často sa stali len vyprázdnenou schémou v rukách menej schopných epigónov. Až 20. storočie sa od nich odvrátilo (hoci nie úplne).

Beethovenových 32 klavírnych sonát je akýmsi hudobným evanjeliom interpretov, pedagógov, vedcov i poslucháčov. Je to bezprecedentne rozsiahle univerzum, panoptikum tvorivej geniality a dokonalosti, ale aj výrazovej a štrukturálnej rozmanitosti. Vznikli v rokoch 1795 – 1822, z toho do roku 1802 (Heiligenstadtský závet) až dvadsať sonát. Na možnú periodizáciu existuje viac názorov, ale za najpodnetnejšie považujeme zadelenie Siegfrieda Mausera,<sup>1</sup> ktorý píše o troch fázach. Prvá fáza, podľa neho, siaha od op. 2 po op. 22 (1795 – 1800) a predstavuje splnenie, konsolidáciu a rozšírenie

klasicistického nároku v znamení vystupňovanej formálnej plasticity, periodicity a pregnantnej charakteristiky jednotlivých častí, vyrovnanie sa s odkazom J. Haydna a W. A. Mozarta a posunutie tejto syntézy na vrchol. Druhá fáza od op. 26 po op. 90 (1801 – 1814) prináša rozmanitosť nových – niekedy experimentálnych – tvorivých konceptov, ktoré klasický model sonáty prekonávajú; rovnováha medzi typickým a individuálnym je narušená v prospech individuálneho; badateľnú mimohudobnú orientáciu sám skladateľ označil kategóriou poetickosti či charakteristickosti a možno tu pracovať aj s kategóriou fantastickosti či metafyziky. Napokon v tretej fáze („ezoterický neskorý štýl“) od op. 101 po op. 111 (1816 – 1822) sledujeme vrcholiacu duchovnú koncentrovanosť a abstrakciu, radikálnu individualizáciu a stváňovanie zvukových utópií, „nadpozemskú“ spevnosť a taktiež problematickejšiu poslucháčsko-analytickú uchopiteľnosť (aj keď v porovnaní s poslednými sláčikovými kvartetami je to stále jednoduché).

Pripomeňme si, že Beethovenove klavírne sonáty zväčša nemajú na poslucháčov či interpretov prehnané požiadavky: možno si ich vypočuť či zahrať vcelku za 10 hodín (jedna sonáta trvá priemerne 18 a pol minúty), a napriek najvyššej artistickosti sú to príjemné, s výnimkou poslednej fázy ľahko stráviteľné a (okrem niektorých tragických či búrlivých sonát, napríklad op. 31 č. 2 d mol, *Appassionata*) radostné, optimistické, neraz elegantné a humorné výtvyry plné životnej energie a veľkorysosti. Virtuózne nároky na klaviristov sú s výnimkou *Waldsteinskej sonáty* a sonát z poslednej fázy skôr priemerné. Táto relatívna poddajnosť hudobného materiálu ide ruka v ruke s najvyšším stupňom formovej prepracovanosti (nie nadarmo hovoríme, že u Beethovena je každý jeden tón na svojom mieste) a so všeobecnou vyváženosťou formy a obsahu.

Pozrime sa teda na autorskú koncepciu sonátového cyklu: dvanásť sonát je štvorčastových (z toho v op. 27 č. 1 Es dur sú časti spojené *attacca*), štrnásť trojčastových a šesť dvojčastových. Zo štvorčastových sonát deväť rešpektuje konvenčný model rýchla – pomalá – menuet (scherzo) – rýchla (hoci napríklad op. 31 č. 3 Es dur obsahuje menuet aj scherzo na úkor pomalej časti), väčšinou v prvej tvorivej fáze. Z trojčastových sonát jedenásť zohľadňuje skrátený cyklický model rýchla – pomalá – rýchla, všetky v prvej a druhej fáze (k nim patrí aj *Waldsteinská* op. 53, avšak krátka pomalá časť tu slúži ako introdukcia k tretej časti, s ktorou sú spojené *attacca*). K dvojčastovým sonátam patria popri dvoch nenáročných „sonatínach“ op. 49 tak trochu zaznávané op. 54 F dur, op. 78 Fis dur, op. 90 e mol, a predovšetkým posledná sonáta op. 111 c mol. Vo väčšine cyklických riešení je zrejماً orientácia na finále (tempovo nie vždy exponované), najmä v prvej fáze aj s dôrazom na technickú brilanciu; pomalé časti často vynikajú symfonickou šírkou, hĺbkou a rozsahom. Dramaturgický a štruktúrny akcent je však „výsadou“ úvodných častí, kým nepovinné menuety a scherzá slúžia ako patrične štipľavé korenie.

Pokiaľ ide o formové riešenie jednotlivých častí, Beethovenovým najfrekventovanejším formovým princípom je sonátová forma v užšom zmysle slova, ktorá viac či menej hmatateľne prevláda v prvých častiach 28 sonát (tzv. Kopfsatz), ale je prítomná aj v pomalých častiach piatich, ako aj v rýchlych finálových častiach jedenástich sonát a výnimočne aj v scherzu v *Sonáte* č. 3 *Es dur* op. 31. V pomalých a finálových modifikáciách sú celkom zjavné tendencie raz k monotematickosti a raz k obmedzenej funkcii rozvedenia. Takmer všetky prvé časti sa začínajú v dynamike *piano* s výraznou lapidárnou hlavnou témou, ktorá z krátkodychého motívu (dvojtaktie alebo štvortak-

tie) evolučným spôsobom buduje plochy v rozsahu niekoľkých desiatok taktov. (Dve sonáty v tónine c mol, *Patetická* op. 13 a op. 111 uvádza pomalá introdukcia vo *forte*.) Práve toľko skloňovaná motivicko-tematická práca a dialektická jednota protikladov sú motormi Beethovenovej koncepcie sonátovej formy v prvých častiach. Expozícia predstavuje dve až štyri témy; hoci kontrast medzi prvou a druhou nie je vždy taký vyhrotený, ako by sme očakávali, v mnohých prípadoch predstavuje vedľajšia téma nežnú, roztúženú protiváhu k dynamicky rytmickej hlavnej téme – alebo naopak. Dokonalá býva aj prekomponovanosť modulačného premostenia medzi prvou a druhou témou: niekedy práve ono je najcharakteristickejším článkom celej časti (op. 78 Fis dur). Rozvedenie pracuje spočiatku len s hlavnou témou, neskôr už so všetkými; evolučnosť, konfliktnosť a harmonická labilita spolu s typickými spôsobmi motivickej práce (najmä delenie motívu, inverzia či sekvencie) sú fenomény, ktoré sa neobmedzujú len na rozvedenie, ale majú tendenciu preniknúť do všetkých dielov sonátovej formy, čo bude príznačné až pre romantickú koncepciu sonátovosti. Repríza nebýva u Beethovena problematickým prvkom, iba niekedy nastúpi neočakávane; zato princíp tonálneho vyrovnania akceptuje bez výhrad. Za špecifikum možno označiť niekedy menej, väčšinou však viac rozsiahlu kódu, ktorá neraz funguje ako druhé rozvedenie a stabilizátor súčasne. Vnútorňý pomer jednotlivých dielov je zväčša vyvážený, občas je však rozvedenie kratšie ako expozičia a repríza a vtedy to zaň „doháňa“ kódu. Pre poriadok spomeňme aj tie štyri sonáty, ktoré sa výnimočne nezačínajú časťou v sonátovej forme: op. 26 As dur (pokojné charakteristické variácie), op. 27 č. 1 Es dur (triová forma v umiernenom tempe), op. 27 č. 2 cis mol, slávna *Sonáta mesačného svitu* (pomalé rozjímanie vo voľnej forme) a op. 54 F dur (piesňové rondo v „tempe menuetu“). Pravda, o sonátovosti prvých častí op. 109 E dur a op. 110 As dur by bolo možné dlhšie diskutovať. Jediná sonáta, ktorej ani jedna časť nie je v sonátovej forme ani len v jej náznakovej podobe, je op. 26 As dur.

Z ostatných známych formových princípov je druhý najčastejší rondový princíp, ktorý v polovici sonát figuruje ako kompozičná technika pre poslednú, finálovú časť: typicky v podobe sonátového rondo ABACABAK, pričom návraty A môžu byť variované, B sa správa ako vedľajšia téma a C ako zásadný tematicko-výrazový kontrast a/alebo rozvedenie. Beethoven však prekonáva aj kliše, podľa ktorého hudba v rondovej forme je vždy veselá a tanečná. Až šesť pomalých častí má totiž znaky rondo, či už ABABA (piesňové) alebo ABACA (najslávnejším príkladom je *Adagio cantabile* z *Patetickej* op. 13). Triová alebo zložená trojdielna forma je principiálne pôdorysom pre menuety a scherzá (alebo časti príbuzného charakteru – je ich spolu šestnásť, pričom scherzá len mierne prevažujú nad menuetmi), vyskytuje sa však miestami aj inde, napríklad v smútočnom pochode op. 26 As dur. S malou trojdielnou piesňovou formou ABA sa stretávame v pomalých častiach epizodického významu, ide len o tri prípady. Hoci Beethoven bol azda najväčším majstrom variačného princípu, na variácie ako formu jednotlivých častí narazíme len na piatich miestach: ide o bezstarostnú strednú variačnú časť v op. 14 č. 2 G dur, už spomínané úvodné variácie v op. 26 As dur, pomalé stredné variácie v *Appassionata* (op. 57 f mol), a napokon rozsiahle, v zásade takisto pomalé vizionárske variácie na záver op. 109 E dur a op. 111 c mol. Nezabudnime ešte na kontrapunktické a voľné formy; odhliadnuc od viacerých pseudopolyfonických či fugatových úsekov mám na mysli najmä monumentálnu a technicky extrémne náročnú záverečnú fúgu v sonáte *Hammerklavier* (op. 106 B dur)

a na celkom ojedinelé, azda najradikálnejšie spojenie recitativu, arióza a fúgy v rámci poslednej časti op. 110 As dur.

Čo sa týka nutne abstrahovanej obsahovo-výrazovej stránky, tu sa obmedzíme na niekoľko roztrúsených poznámok. O pianistickej priliehavosti a orchestrálnych efektoch Beethovenových klavírných sonát sa zvyklo diskutovať a je pravda, že niektoré začiatky pripomínajú sadzbu sláčikového kvarteta; v triách sa občas objaví faktúra drevených dychových nástrojov s lesnými rohmi (stredná časť op. 10 č. 2 F dur). Beethoven nepatril k najväčším priekopníkom užšie chápanej klavírnej štylizácie a rozširovania pianistiky. Sadzba a technika vždy bezvýhradne podporujú hudobnú výpoveď – či už vo forme dávno prekonaného Albertiho basu alebo krkolomného postbachovského kontrapunktu. Jedinou „efektnou“ virtuóznou výnimkou je *Waldsteinská sonáta* op. 53, kde narazíme dokonca na oktávové glissandá. V neskorých sonátach nás obšťastňuje množstvo expresívnych trilkov.

Niekoľko viet si zasluhuje aj Beethovenova primárne diatonická harmónia. Jej novosť nespočíva v používaní novotvarov alebo disonancií (i keď popri prevládajúcich trojzvukoch a štvorzvukoch sú občas prítomné aj nónakordy), ale v tonálno-modulačných plánoch. V expozíciách sa namiesto durovej dominanty s obľubou moduluje do vrchnej medianty alebo molovej dominanty (op. 31 č. 2 d mol), ale aj samotné premostenie medzi hlavnou a vedľajšou témou býva plné prekvapujúcich zvrátov. Niekedy v záujme bezprostrednej dramatickej naliehavosti sa autor obmedzuje na príbuzné tóniny (posledná časť *Appassionaty*), inokedy naopak s chuťou cvála cez množstvo vzdialených tónin (2. časť op. 54 F dur). Zvlášť veľký expresívny význam má použitie neapolského akordu na zníženom druhom stupni – ako príklad opäť posluží prvá i tretia časť *Appassionaty*.

Sonáty z prvej fázy sú zdanlivo bezproblémové a dokumentujú pôžitok, s ktorým Beethoven zvládal podmanivú syntézu všetkých dovtedajších výdobytkov. Pritom *Sonáta Es dur* op. 7 má prívlastok „veľká“ a naozaj je po *Hammerklavieri* najrozsiahlejšou (trvá pol hodinu) s gracióznym zmierlivým ukončením. Istý pátos a melanchóliu sledujeme v niektorých pomalých častiach (op. 10 č. 3 D dur) a hlavne v *Patetickej sonáte* c mol op. 13, ktorá zaujme svojou tmou výbušnosťou, preferovaním artikulácie staccato v prvej časti a neobvyklou dramaturgiou viacnásobného návratu pomalého úvodu. Naopak, dve sonáty op. 14 možno chápať ako oddychové, lyrické, menej dramaticky profilované. Vzniká aj typ motoricky-tokátovej pseudobarokovej časti (zväčša vo finále) s príznačným beethovenovským humorom, prvýkrát v op. 10 č. 2 F dur. *Sonáta B dur* op. 22 patrí k najmenej hrávaným, zrejme aj z dôvodu štýlového konzervativizmu a umierneného výrazového spektra.

V druhej fáze už naplno levie pazúry ukazuje Beethoven-revolucionár. Hneď v op. 26 postavil celý sonátový cyklus na hlavu a dve sonáty op. 27 nazval „quasi una fantasia“ z dôvodu netradičného spojenia náladovo vyhotených až fantastických kontrastov (najmä v op. 27 č. 2 cis mol). Tá nesie vďaka Ludwigovi Rellstabovi názov *Sonáta mesačného svitu* a je azda najznámejšou Beethovenovou sonátou. Pravdepodobne vznikla počas pobytu skladateľa u Brunsvikovcov v Dolnej Krupej a nesie stopy ľúbostnej inšpirácie Juliou Guicciardiovou; podľa Ľuby Ballovej, ktorá sa intenzívne zaoberala vzťahom Beethovena k Slovensku je téma z 2. časti *Allegretto* prevzatá z jednej slovenskej ľudovej piesne.<sup>2</sup> V op. 28 D dur autor anticipoval prírodnú mystiku romantizmu aj pomocou častého ostinátneho basu. Svojrážna je trojica op. 31: krajné

skladby sú humorné, prípadne ironické a galantné, kým prostredná d mol je priam tragická s úchvatným hymnickým *Adagiom*.

Jedným z vrcholov Beethovenovej sonátovej tvorby je *Sonáta f mol op. 57 Appassionata*, ktorej formová pravidelnosť slúži ako stabilizačný rámec pre nanajvýš existenciálnu hudobnú výpoveď. Trpiaci a bojujúci subjekt však na rozdiel od *Osudovej symfónie* – ktorá je tu prítomná v podobe „klopajúcich“ triol – nezvíťazí, ale na konci v apokalyptickej kóde zaniká. Nedá mi nespomenúť pozoruhodný prvok recepcnej histórie, podľa ktorého to bola obľúbená skladba „vodcu svetového proletariátu“ V. I. Lenina a ten ju mohol počúvať aj každý deň... Najbližšie k programovej hudbe sa skladateľ dostal v *Sonáte Es dur op. 81A Les Adieux* (1809/1810). Opäť je tu prítomný autobiografický element: deväťmesačná neprítomnosť viedenského dvora, a najmä verného priateľa, sponzora a žiaka arcivojvodu Rudolfa. Tri časti sú opatrené programovým nadpisom (*Zbohom, Odlúčenosť, Znovuvidenie*) a možno v nich bez problémov vystopovať hudobnú ilustráciu mimohudobného obsahu (predovšetkým v druhej časti, ktorej začiatok anticipuje Schumanna, a v extatickej radosť finále: úvodných desať taktov je priam frenetických a – s dovolením trochu osobnej hermeneutiky – pripomínajú mi subjektívny emočný obraz, ako verný psík pobehuje a poskakuje pri vítaní dlho neprítomného pána).<sup>3</sup>

Na hranici medzi druhou a treťou fázou sa nachádza dvojčastová sonáta op. 90 e mol, ktorá po extrémnom dramatickom napätí prvej časti exponuje schubertovsky piesňovú druhú časť: pravda, samotný Schubert v danom čase mal len 17 rokov.

Do tretej, neskorej fázy patrí len päť sonát: op. 101 A dur s „wagnerovsky“ nekonečnou melódiou prvej časti a s ostro vystupňovaným karikatúrnym pochodom druhej, mamutia sonáta *Hammerklavier* op. 106 B dur a trojica op. 109 E dur, 110 As dur a 111 c mol. V tejto trojici zaznamenávajú zvýšený podiel improvizácie-fantastických zón a kontrapunktu, relativizáciu metra, abstraktnejšiu tematickú prácu a podrobenie variačného procesu čoraz menším rytmickým hodnotám a extrémnym zvukovým polohám: ideálom sa stáva „čistý zvuk“, nová dôvernosť a ľudské teplo.

Na záver krátka poznámka o interpretácii: Beethovenove klavírne sonáty sú prirodzene povinné na konzervatóriách a vysokých školách a za 200 rokov svojej existencie vyprovokovali nespočetné množstvo interpretačných pretlmočení. Nie málo klaviristov ich prednieslo a nahralo aj ako komplet. Jednou z legiend beethovenovskej interpretácie bol rakúsky umelec Friedrich Gulda, ktorý klavírne sonáty nahral dokonca štyrikrát. Aj medzi ďalšími špecialistami dominujú Rakúšania a Nemci: Alfred Brendel, Rudolf Buchbinder či fenomenálny Wilhelm Kempff, ktorého súborná nahrávka stála v pozadí vzniku tohto príspevku. Z mimonemeckých pianistov najvyššieho rangu spomeňme stále aktívneho Daniela Barenboima alebo legendárneho Sviatoslava Richtera.

## POZNÁMKY

<sup>1</sup> MAUSER, Siegfried: *Beethovens Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer*. München: Verlag C. H. Beck, 2001.

<sup>2</sup> Televízny dokument Ľuby Ballovej bolo možné sledovať v roku 2020 na stanici RTVS Trojka.

<sup>3</sup> Tento emočný obraz mám v živej pamäti z rokov 2004 – 2010, keď moji rodičia vlastnili chalupu vo Veľkých Trakanoch pri Čiernej nad Tisou, ktorú strážil predmetný psík.

## LITERATÚRA

- Ballová, Ľubica: *Ludwig van Beethoven a Slovensko*. Martin: Osveta, 1972
- Horkay, Tamás: *Dejiny hudby pre konzervatóriá*. Košice, 2012 – 2021, rkp.
- Horkay, Tamás: *Stručná náuka o hudobných formách*. Košice, 2013 – 2020, rkp.
- Kaiser, Joachim: *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Frankfurt: Fischer, 1975
- Matthews, Denis: *Zongoramuzsika kalauz*. Budapest: Editio Musica, 1976 (anglický originál: 1972)
- Mauser, Siegfried: *Beethovens Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer*. München: C. H. Beck, 2001
- Riemann, Hugo: *L van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und Formal-Technische Analyse mit Historischen Notizen*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1918/1919.
- Tovey, Donald Francis: *A Companion to Beethovens Pianoforte Sonatas*, London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931
- <https://alecmalbright.wordpress.com/2017/06/06/beethoven-and-lenin/>, prevzaté 28.4.2021

## DISKOGRAFIA

- Ludwig van Beethoven (1770 – 1827): *Die 32 Klaviersonaten*. Wilhelm Kempff. Deutsche Grammophon 453724-2

## PRAMENE

- Beethoven: *Klaviersonaten – Zongoraszonáták*. Urtext. Herausgegeben von Solymos Péter. Editio Musica Budapest, 1981