

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**BEETHOVEN: SONÁTA Č. 26 ES DUR, OP. 81A,
„LES ADIEUX“**

Rozdílné analytické pohledy na kompozici

BcA. Michaela Augustinová

Vedoucí práce: MgA. Lukáš Klánský, Ph.D.

Oponent práce: prof. František Malý

Datum obhajoby: 13. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Piano

MASTER'S THESIS

**BEETHOVEN: SONATA NO. 26 E-FLAT MAJOR, OP. 81A,
„LES ADIEUX“**

Different Analytical Views on Composition

BcA. Michaela Augustinová

Thesis Advisor: MgA. Lukáš Klánský, Ph.D.

Thesis Opponent: Prof. František Malý

Date of thesis defense: 13rd June 2022

Academic title granted: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Beethoven: Sonáta č. 26 Es dur, op. 81a, „Les adieux“

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

..... podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Děkuji svému pedagogovi Lukáši Klánskému za pomoc s volbou tématu, za obětavou podporu při tvorbě diplomové práce, vstřícnost a podnětné diskuse o umění. Moje poděkování za cenné rady k schenkerovské analýze patří Yossimu Goldenbergovi z Jeruzalémské akademie.

Abstrakt

Tato diplomová práce má za cíl ukázat různé analytické pohledy na *Sonátu č. 26 Es dur, op. 81a, „Les adieux“* od Ludwiga van Beethovena. Nejprve je zařazen Beethovenův životopis, okolnosti vzniku rozebíraného sonátového cyklu a jeho inspirační zdroje. Dále se práce zabývá tradiční formální analýzou všech tří vět, čímž poskytuje informace o hudebních formách, dynamice, kinetice a dalších hudebních prostředcích. Další obraz o celkové výstavbě cyklu podává v českém prostředí nepříliš rozšířená schenkerovská analýza, jejímž smyslem je postihnout zejména nezjevné harmonické dění a jeho hierarchii. V neposlední řadě odhaluje autorovy kompoziční záměry a zamýšlenou obsahovou náplň kapitola, která rozebírá použité rétorické figury a jejich význam.

Klíčová slova

Ludwig van Beethoven, Les adieux, hudební analýza, Schenker, rétorické figury

Abstract

This diploma thesis aims to provide different analytical views on *Sonata No. 26, E-flat major, Op. 81a, „Les Adieux“* by Ludwig van Beethoven. First of all, Beethoven's biography, the being circumstances of the analyzed sonata cycle and its inspirational sources are included. Furthermore, the thesis deals with the formal analysis of all three movements, thereby providing information about the musical forms, dynamics, kinetics and other musical means. In the Czech environment not very widespread Schenker analysis, the purpose of which is to capture in particular the obvious harmonic events and their hierarchy, gives a picture of the overall construction of the cycle. Last but not least, the author's compositional intentions and intended content of the work are revealed in the chapter, which analyzes used rhetorical figures and their meaning.

Keywords

Ludwig van Beethoven, Les Adieux, music analysis, Schenker, rhetorical figures

Obsah

Úvod	9
1. Inspirační zdroje a okolnosti vzniku	11
1.1. Životopis Ludwiga van Beethovena.....	11
1.2. Základní informace o sonátě.....	12
2. Tradiční analýza.....	13
2.1. Tradiční analýza 1. věty.....	13
2.2. Tradiční analýza 2. věty.....	17
2.3. Tradiční analýza 3. věty.....	19
3. Schenkerovská analýza	23
3.1. Životopis Heinricha Schenkera	23
3.2. Stručný úvod do schenkerovské analýzy.....	25
3.3. Terminologie H. Schenkera.....	26
3.4. Sonátová forma podle H. Schenkera	28
3.5. Schenkerovská analýza 1. věty	28
3.6. Schenkerovská analýza 2. věty	31
3.7. Schenkerovská analýza 3. věty	33
4. Rétorické figury	35
4.1. Druhy rétorických figur.....	35
4.2. Rétorické figury v 1. větě.....	37
4.3. Rétorické figury ve 2. větě.....	42
4.4. Rétorické figury ve 3. větě.....	44
Závěr	48
5. Seznam použité literatury	50
5.1. Literární zdroje.....	50
5.2. Internetové zdroje	51

Úvod

Když jsem před lety prvně uslyšela Beethovenovu *Sonátu č. 26 Es dur, op. 81a*, „*Les adieux*“, okamžitě vzbudila moji pozornost. Zajímalo mě, jaké pozoruhodné tvůrčí zákonitosti se zasloužily o tento výsledek Beethovenovy kompoziční práce. Připadalo mi, že se svými analytickými nástroji a znalostmi nemohu ani zdaleka obsáhnout vše hluboké, co se v hudbě nachází, a rozhodla jsem se to změnit. Už jenom překvapivá harmonie na samém začátku dávala znát, že všechno není, jak se zdá, a to mě motivovalo. Nedomnívám se, že je možné odhalit každé tajemství hudební skladby, která je záležitostí komplexní a do jisté míry subjektivní, ale vznikl zde podstatný záměr porozumět více.

Práce si klade za cíl ukázat několik možných pohledů na „*Les adieux*“, a nabídnout tak určitou inspiraci interpretům nebo alespoň přinést osvěžení, pokud již slavnou skladbu zařadili do svého repertoáru.

Práci zahajuje stručný životopis Ludwiga van Beethovena a popis okolností vzniku *Sonáty č. 26 Es dur*. Následující kapitoly vedle sebe staví tři rozdílné typy rozboru, a to tradiční a schenkerovskou analýzu a rozbor rétorických figur.

Kapitola o tradiční analýze popisuje klasicky chápanou hudební formu včetně charakteristiky formálních dílů a upozorňuje na některá fakta týkající se tempa, tónin, dynamiky, kinetiky atd. Pro snazší orientaci v hudební formě jsem na začátek každé ze tří podkapitol zařadila formální schéma dané věty.

Následující kapitola v krátkosti zmiňuje životopis H. Schenkera a uvádí čtenáře do základní terminologie a logiky jeho analytického uvažování. Tento vstup považuji za nutný, neboť se schenkerovská analýza v českém prostředí dle mého názoru dosud dostatečně neetablovala. Ze stejných důvodů je zařazen i Schenkerův obecný názor na vznik sonátové formy. Text vzápětí předkládá analýzu všech vět sonáty se zaměřením na jejich *Urlinii* a *Bassbrechung*, zmíněny jsou ovšem také důležité momenty ze svrchní a střední vrstvy. Přiložené grafy zobrazují *Ursatz* spolu s nosnými elementy nejhlubší střední vrstvy.

Poslední kapitola se věnuje určování dnes již málo známých rétorických figur, které Beethovena dlouhodobě inspirovaly a nacházejí se ve všech větách. Protože se mezi klavíristy opět jedná o málo diskutované téma, první podkapitola obsahuje základní

informace o rétorických figurách. Rozbor řečnických figur v omezené míře poskytuje vhled do myšlenkových pochodů skladatele, co se týče programní náplně díla v souvislosti s volbou kompozičních řešení.

Zvolené způsoby poznávání hudební struktury samozřejmě obsahují stopové prvky jiných typů rozboru – například není možné, aby kapitola o rétorických figurách nezmiňovala vůbec nic ze sémantické analýzy. Pozorný čtenář zachytí i střípky jiných druhů rozboru než jenom těch, které figurují v nadpisech kapitol.

1. Inspirační zdroje a okolnosti vzniku

1.1. Životopis Ludwiga van Beethovena

Ludwig van Beethoven se narodil v prosinci r. 1770 v jedné z nejužších komůrek celého Bonnu¹. Jeho otec Jan si brzy všiml synova hudebního talentu a bitím ho nutil do stálého cvičení, aby pro sebe získal co nejvíce peněz. Ludwig od osmi let veřejně vystupoval. Prvního solidního vzdělání se dočkal ve dvanácti letech, kdy ho začal učit dvorní bonnský varhaník Christian Gottlob Neefe. Ten Ludwigovi představil taje hudby J. S. Bacha a zasloužil se o první vydání Beethovenových skladeb tiskem. Poprvé tak veřejnost seznámil s novým talentem.

Beethoven hrál výborně na klavír i varhany, varhanní hře ho vyučoval rodinný přítel Heinrich van der Eeden. Ve třinácti letech se stal Ludwig druhým varhaníkem, příležitostně Neefeho dokonce zastupoval ve funkci divadelního cembalisty.

V sedmnácti letech se Beethovenovi splnil sen a na jaře r. 1787 odjel na studijní pobyt do Vídně. O jeho tehdejší setkání s W. A. Mozartem není téměř nic známo, Beethovena se však patrně dotkl Mozartův odstup.

Beethovena přiměla k předčasnému návratu nemoc matky Marie Magdaleny, která zesnula 17. 7. 1778. Po pěti těžkých letech Ludwig odcestoval r. 1792 do Vídně již nastálo. Studoval tam u Josepha Haydna a Antonia Salieriho. Haydn nedokázal pochopit Beethovenovy novátorské záměry, a tak se jeho žák vzdělával spíše samostudiem.

Klavírní umění Beethovenovi vyneslo přívržence z řad šlechty i slušné finanční zajištění. Knížata Josef František Maxmilian Lobkowitz a Ferdinand Kinský a arcivévoda Rudolf mu r. 1809² zajistili roční důchod čtyři tisíce zlatých.

„Beethoven neměl rovnocenných přátel. Kupodivu nejvíce si rozuměl se svým žákem, arcivévodou Rudolfem Janem Josefem Rainerem Habsburským, nejmladším synem císaře Leopolda II. a bratrem vládnoucího císaře Františka I.“³

¹ Šafařík, 2002, str. 357

² Šafařík, 2002, str. 359

³ Šafařík, 2002, str. 362

S věkem narůstaly Beethovenovy potíže se sluchem, což ho naplňovalo zoufalstvím. 6. 10. 1802 proto napsal tzv. heiligenstadtskou závěť. Krizi však překonal, začal být obdivován jako geniální skladatel a byl zahrnut různými poctami⁴.

Další nepříjemnosti znamenala smrt Ludwigova bratra Karla. Beethoven byl ustaven poručíkem jeho nevychovaného syna Karla mladšího a soudil se o péči se svěřencovou matkou Johannou. R. 1820 soud vyhrál.

V období značných tělesných obtíží Beethoven zkomponoval *Devátou symfonii*, poslední klavírní sonáty a smyčcové kvartety a rovněž *Missu solemnis*. Dosáhl tak tvůrčího vrcholu.

Skladatelovo zdraví podlamovaly další a další nemoci. Žloutenka mu poškodila játra a jejich selhání pravděpodobně zavinilo jeho smrt 26. 3. 1827. Pohřbu se zúčastnilo dvacet tisíc lidí a zpíval velký sbor s doprovodem trombónů⁵.

1.2. Základní informace o sonátě

Klavírní sonátu č. 26 Es dur, op. 81a, „*Les adieux*“, zkomponoval Ludwig van Beethoven roku 1810, řadí se tak mezi sonáty jeho vrcholného období. Autor ji věnoval svému mecenáši, žáku a příteli arcivévodovi Rudolfovi. Dotyčný r. 1809 odjížděl z Vídně ostřelované Napoleonovými děly⁶ a Beethoven skladbou toužil vyjádřit své pocity spjaté s Rudolfovým odjezdem⁷.

Sonátový cyklus je rozdělen do tří vět a dohromady trvá přibližně 17 minut. Jednotlivé části se nazývají 1. *Das Lebwohl (Les adieux, Rozloučení)*, 2. *Abwesenheit (L'absence, Nepřítomnost)*, 3. *Das Wiedersehen (Le retour, Návrat)*⁸.

⁴ Šafařík, 2002, str. 360

⁵ Šafařík, 2002, str. 361

⁶ Lockwood, 2005, str. 307

⁷ Lockwood, 2005, str. 311

⁸ Lockwood, 2005, str. 310

2. Tradiční analýza

2.1. Tradiční analýza 1. věty

i	:A	m	B : X	A'	m	B'	K
1-16,	17-34,	35-49,	50-69,70-109,110-126,	127-141,	142-161,	162-255	

Beethoven svou jedinou programní sonátu zahajuje introdukcí v *Adagiu*. Podobný úvod se v jeho sonátách vyskytuje vzácně, a to v *Sonátě č. 8 c moll, op. 13*, „*Patetické*“, v *Sonátě č. 24 Fis dur, op. 78* nebo v *Sonátě č. 32 c moll, op. 111*.

Šestnáctitaktová introdukce začíná třítónovou rétorickou figurou Beethovenem přímo v notách označenou jako „*Lebewohl*“, která bude podrobně pojednána v příslušné kapitole. V této kapitole, zaměřené spíše na klasické analytické prostředky, bude někdy jednoduše nazývána úvodním motivem. Z harmonického hlediska tvoří tři první souzvuky klamný závěr⁹, přičemž se v pravé ruce uplatňují kvinty lesních rohů. Takty 7 až 12 jsou transponovanou variací na frázi v taktech 1 až 6.

Takty 12 až 16 zaujmou syrytmickými postupy v šestnáctinových a osminových hodnotách. Již dříve se náznaky homorytmie objevovaly, ale v menší míře. Až zde je syrytmická faktura pro kinetickou složku dané struktury určující a to zůstane zachováno až do taktu 20, ten už je ovšem součástí expozice.

Přechod k expozici a zároveň k oblasti hlavního tématu se uskuteční formou diskontinuální tempové změny skokem. Až od *Allegra* v t. 17 si posluchač, který skladbu ještě nezná, uvědomí, že se předtím jednalo o introdukci a nikoliv o hlavní téma. To nastoupí až zde. Současně se změnou tempa dochází i k proměně dvoučtvrťového taktu na *alla breve*.

Hlavní téma v tónině *Es dur* začíná na subdominantní funkci, za níž následuje krátká sekvence. Temperamentní hlavní téma nápadně kontrastuje s vážnou náladou *Adagia*. Tóninu *Es dur* si Beethoven dost možná spojoval s hrdinským obsahem – výrazově se v podobném duchu ještě nese např. jeho *Symfonie č. 3 Es dur op. 55* „*Eroica*“. Z klavírních sonát lze jmenovat *č. 4 op. 7 „Grand Sonata“*, *č. 13 op. 27 „Sonata quasi una fantasia“* a *č. 18 op. 31 „The Hunt“*.

⁹ Janeček, 1982, str. 41

V t. 21 v levé ruce začíná pravidelný pohyb v osminových hodnotách, zatímco v pravé ruce zaujme skok na sforzato oktávy „b² – b³“ a „b¹ – b²“ v t. 22. Harmonický průběh se od prvních taktů hlavního tématu velmi liší, autor zde chromaticky upravené tóny téměř nevyužívá. Za povšimnutí stojí oktáva „ces¹ – ces²“ v t. 24 v pravé ruce, která jako by si vypůjčila hiatus z es moll harmonické. V t. 33 započne *crescendo* ústící do *forte* akordů v t. 34.

Takt 35 již patří k mezivěťě, která je založená na opakování jedno- nebo dvoutaktových motivů s harmonickou změnou nebo v transpozici. Největší harmonické překvapení obsahuje pozměněné opakování prvního, dvoutaktového motivu, kdy jsou tóny „Es“ a „ges²“ z t. 36 chromaticky změněny na „E“ a „g²“ v t. 38. Beethoven mezivětu koncipuje jako motivicky koncentrovanou plochu bez výraznější melodické myšlenky, což je zcela ve shodě s klasicko-romantickými kompozičními zásadami.

Od taktu 50 se představí vedlejší téma v dominantní tónině B dur. Ačkoliv je lyrické, jeho soprán augmentuje úvodní závažnou rétorickou figuru. K lyrickému vyznění přispívá, že melodie začíná v tříčárkované oktávě a slabé dynamice. Fráze v taktech 50 až 53 se následně o oktávu níž opakuje, zatímco dvojtaktí 58 – 59 je naopak vzápětí přeneseno o oktávu výš. Na relativně krátkém úseku tudíž dochází ke značnému posunu oktávového umístění v rámci ambitu. Ambitus 1. věty se rozprostírá mezi tóny „F₁“ a „c⁴“ a zde v oblasti vedlejšího tématu dojde k pohybu od „d³“ v pravé ruce t. 50 do „F₁“ v levé ruce t. 59.

V taktech 62 až 65 lze zpozorovat kánonický postup v oktávě, kdy levá ruka s odstupem jedné čtvrté hodnoty imituje pravou. Jejich souhrnný rytmický průběh dohromady dává komplementární dvojhlas s periodickým osminovým pulzem, což podporuje hladkost sestupu. Nutno poznamenat, že ke komplementární polyfonii v takto čisté podobě v hudební praxi dochází velmi zřídka¹⁰.

Od t. 66 zní v levé ruce již několikrát zmíněný úvodní motiv, zde o to nápadnější, že je v t. 66 a 67 jediným znějícím hudebním materiálem. Autor ho zřejmě uvedl záměrně bez doprovodných hlasů, aby na něj posluchače upozornil a převedl tok hudby do dalšího formálního dílu.

¹⁰ Tichý, 1994, str. 101

Ostré provedení začíná taktem 70, a sice transpozicí prvních dvou taktů hlavního tématu (17 a 18). Ihned od tohoto taktu se mění spotřeba času v posluchačově vnímání. V expozici šlo o zhušťování ubíhajícího času, zatímco u evoluční hudby provedení převažuje rychlá spotřeba ničím nezadržovaného hudebního času¹¹.

Takty s novým hudebním materiálem nejvíce upoutají harmonií a v levé ruce se také objevuje výrazný opakující se rytmus dvou osminových hodnot následovaných čtvrtovou. Jedná se o takty 75 až 76, 79 až 80, 83 až 84 a 87 až 88. Jejich hudba, pádící shora dolů, rychle odplývá.

Jistou kinetickou opozici čili prvek statickosti představují vedlejší takty 73 až 74, 77 až 78, 81 až 82 a 85 až 86. Tvoří je celé hodnoty evokující třítónový úvodní motiv. V taktech 91 až 93 se vyskytne variovaný úryvek začátku hlavního tématu v transpozici. Ten ústí do descendenční plochy, která se rozkládá v taktech 94 až 107.

Vrchní hlas pravé ruky v taktech 94 až 100 stupňovitě klesá a druhý hlas střídá tóny „h¹“ (zprvu zapsané jako „ces²“) a „c²“, jako by váhal. Takt 95 harmonicky překvapí, protože se v něm chromaticky změní „des“ levé ruky na „d“. V taktech 101 – 103 vyjadřuje nejistotu namísto altu soprán, když „as¹“ vystřídá „g¹“ a poté se opět navrátí „as¹“. Levá ruka setrvává v taktech 98 až 104 na prodlevě z tónu „c“ ve třech různých oktávách. V taktu 105 se toto „c“ promění na „h“, aby i levá ruka vyjádřila znejistění a podpořila střídání „es¹“ a „d¹“ v altu. Takty 106 až 109 naplňuje čistá harmonie sextakordu As dur, nejprve v pianissimu, v posledních dvou zmíněných taktech s *crescendem*, stoupáním tónové výšky a zvyšující se pohybovou hustotou.

Výsledkem krátké a účinné gradace je návrat hlavního tématu v originální tónině Es dur. S jeho příchodem v t. 110 provedení končí a otevírá se další formální díl, repríza. Oblast hlavního tématu v taktech 110 až 126 se velmi podobá verzi představené v expozici, přesto obsahuje několik úprav.

První z nich se nachází v taktu 118 a týká se změny harmonie ve figuraci levé ruky. Druhá polovina nezůstává na tónice, jako tomu bylo původně (viz t. 25), ale změní se na dominantní terckvartakord. Harmonie ve smyslu kvality či druhu akordu sama o sobě není nijak šokující, variace spočívá v jejím dřívějším nástupu. Zatímco se v expozici měnily harmonické funkce na daném místě pravidelně s každým taktem,

¹¹Janeček, 1968, str. 149

tady ke změně dojde v polovině taktu a následující dva takty č. 119 a 120 setrvají na tónickém sextakordu. To do stoupání vnáší nepravidelnost a nádech evoluce.

Druhou změnu, ovlivňující celý další průběh fráze, lze identifikovat srovnáním taktů 122 až 126 v repríze a 29 až 34 v expozici. Repríza vynechává původní třetí takt fráze, kde se v expozici opakovaly klesající tercie, a rovněž druhou dobu taktu následujícího. Hudba ze třetí doby se posune na její místo, a tak vznikne na konci taktu 125 rezerva jedné čtvrté doby. Ta je vyplněna dvěma osminovými hodnotami nové harmonické funkce. Takt 126 už metricky souhlasí s předlohou v taktu 34, pouze harmonie zde budí dojem větší překvapivosti.

Mezivěta v t. 127 až 141 se velmi podobá té v expozici, pouze je tentokrát uvedena v rámci hlavní tóniny.

V repríze dochází k tonálnímu sjednocení, a proto se i oblast vedlejšího tématu od taktu 142 odehrává v Es dur. Oproti původnímu znění vykazuje drobné změny hned v prvních dvou taktech, srovnatelných s takty 50 a 51 z expozice. V repríze je úvodní motiv v sopráně oktavově zdvojen, aby ještě více vynikl jeho význam. Stejná úprava se týká taktů 146 a 147 ve srovnání s takty 54 a 55.

V taktech 148 a 149 se ve prospěch zvukové plnosti party obou rukou v některých detailech odlišují od původní verze z expozice. Dále se repríza až do svého konce v taktu 161 od vzoru z expozice neodklání, samozřejmě s výjimkou tóniny celé oblasti vedlejšího tématu.

Taktem 162 nastává pozoruhodná koda, ohlášená transponovaným a dramaticky znějícím uvedením hlavního tématu. Koda zabírá 94 taktů, ve srovnání se čtyřicetitaktovým provedením je tudíž více než dvojnásobného rozsahu. Hlavní téma zazní nejprve v f moll a poté v t. 174 zmoduluje přes durovou dominantu tóniny nižší do es moll. Od taktu 181 je v několika imitacích citován úvodní motiv bez dalších průvodních hlasů.

V taktu 197 se faktura promění a Beethoven tentýž motiv uvede v původní stylizaci na způsob lesních rohů, přidá předpis *dolce* a osminové figurace levé ruky. Ta obsahuje rozložené akordy i stupnicové chody. V taktu 201 se úloha obou rukou prohodí, takže levá hraje motiv s kvintami lesních rohů a pravá brilantní figuraci. K výměně rolí dojde ještě v taktech 209 a 213.

Od t. 223 přichází další fráze založená na imitacích motivu „Le-be-wohl“. V taktech 223 až 227 se motiv vyskytuje v jednohlasu, zatímco dále ve dvojhmatech. Beethoven zde klade důraz na harmonické napětí, a tak záměrně uvádí disonantní přesahy na těžkou 1. dobu, jak lze vysledovat v taktech 231 až 234.

Co se týče celého formálního půdorysu 1. věty, rozměrná koda tvoří protiváhu k pomalé introdukci, úvodní *Adagio* a koda tak celou větu rámuje.

2.2. Tradiční analýza 2. věty

A			B			k ^a
a	m	b	a'	m	b'	
1-12	12-14	15-20	21-28	28-30	31-36	37-42

2. věta „Die Abwesenheit“ v tempu *Andante espressivo* je podle některých zdrojů¹² stavěna na půdorysu modifikované sonátové formy, která vykazuje významné odchylky od tradičních „učebnicových“ pojetí. Nepravidelnost se projevuje především absencí provedení. Vzhledem k tomu, že se hudební struktura dělí na dva velké díly s kodou a že chybí provedení, formu osobně klasifikuji jako kavatinu¹³. Nejedná se ostatně o jediný výskyt kavatiny v Beethovenově díle. Slavné příklady poskytuje *Kvartet op. 130*, 5. věta *Adagio molto espressivo* nebo opera *Fidelio*, konkrétně velká arie Leonory nazvaná *Abscheulicher! Wo eilst du hin? Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern*¹⁴.

Prostřední věta svým pomalým tempem, mollovou tóninou a smutným charakterem kontrastuje s krajními větami. Jako hlavní tóninu 2. věty skladatel zvolil c moll, tóninu paralelní k Es dur. Stejný tóninový vztah mezi 1. a 2. větou sonátového cyklu se v jeho klavírní tvorbě vyskytuje ještě např. v *Klavírní sonátě č. 12 As dur, op. 26*, č. 13 *Es dur „Quasi una fantasia“*, *op. 27* nebo č. 31 *As dur, op. 110*. Přestože se z hlediska klasických hudebních forem jedná o standardní vztah, v Beethovenových klavírních sonátách se nijak často neobjevuje.

¹² https://tonic-chord.com/beethoven-piano-sonata-no-26-in-eb-major-analysis/#Second_Movement_8220Abwesenheit8221_Andante_Espressivo

¹³ <https://slovník-cizích-slov.abz.cz/web.php/slovo/kavatina-cavatina-kavatyna>

¹⁴ <https://opera-inside.com/3-immortal-pieces-from-beethovens-opera-fidelio-the-best-interpretations-in-youtube/>

Tónina c moll pro Beethovena zřejmě nesla symbolický obsah, neboť v ní zkomponoval více obsahově závažných děl, převážně s tragickým výrazem. Jako příklad dobře poslouží *Symfonie č. 5 c moll op. 67 „Osudová“* nebo *Klavírní sonáta c moll op. 13 „Patetická“*.

Začátek 2. věty vykazuje motivickou příbuznost s introdukcí 1. věty, dochází tak k cyklické provázanosti, která dobře odpovídá programní náplni. V taktech 1 až 12 se rozkládá díl *a*, který zní díky opakovanému zmenšeně zmenšenému terckvartakordu a častým průtahům úzkostně. Expresi dílu dodává crescendo v t. 8 – 10 a další zesílení v t. 11 až 12, podpořené sforzaty na disonančních průtahách. Díl *a* jako by podtrhoval harmonický nesoulad. Obě crescenda překvapivě vyústí do *piana*. Dynamický zlom ve druhém případě působí výrazněji, neboť se zároveň s dynamikou prudce změní faktura i hybnost.

Od 4. osminy 12. taktu začíná mezivěta. Má podobu dynamicky plochého jednohlasu ve dvaatřicetinových hodnotách. Recitativně znějící spojovací hudba v t. 12 – 14 mimo jiné přispěla k mému názoru, že Beethoven 2. větu zkomponoval ve formě kavatiny.

Od t. 15 následuje přívětivější nálada dílu *b*, specifikovaná pokynem *cantabile*. Pravidelný pohyb ve dvaatřicetinových hodnotách přebírá levá ruka, přičemž pravá vykresluje zdobnou melodickou linku. Ta je, zejména v t. 17, skutečně kolorovaná na způsob operního zpěvu. Hudba nového dílu zní jako představa vytouženého setkání, idyličnost však naruší tón „b“ v t. 18. Toto snížení doposud užívaného „h“ vede ke změně nálady i faktury a současná změna více hudebních parametrů přispěje k dramatičnosti. Takty 19 a 20 sice dvaatřicetinový pohyb zachovávají, ale ten zásluhou kratší artikulace již nepůsobí tak hladce jako pod melodií v t. 15 – 18. Zpěvná linka pravé ruky v t. 19 přejde do dvojhmatů uváděných po pomlce na lehkou dobu, v t. 20 pak do do tříhlasých akordů.

Takt 21 přinese návrat dílu *a*, kde je levá ruka transponována o velkou sekundu dolů a pravá o malou septimu nahoru. Prostor mezi party obou rukou se tím o oktávu zvětší, což Beethovenovi umožňuje motiv pravé ruky podložit dříve chybějícím akordem. Také v levé ruce t. 23 jsou tentokrát namísto dvojhmatů tříhlasé akordy, přispívající k dojmu prostornosti. Fráze od 2. poloviny t. 24 do 1. poloviny t. 26 zní tentokrát jemněji, ačkoliv kromě transpozice o kvartu výš oproti originálu nevykazuje

žádné změny. Následující fráze naopak v ponuře znějících akordech levé ruky obsahuje nejnižší tóny 2. věty a sestoupí až k „E₁“.

Mezivěta od 4. osminy t. 28 je transponovanou verzí taktů 12 až 14, přičemž jediný rozdíl představuje oktavizace posledních čtyř tónů a také předepsané mírné zpomalení před nimi. Hudba takto vplyne do taktů oktavizovaného dílu *b'* od t. 31.

Od oktáv Beethoven upouští pouze v melodických skupinkách a v celém t. 33. Možná chtěl interprety ušetřit obtížných oktáv, spíše měl však na zřeteli zvukový ideál subtilnosti, kterou by oktávy v takto drobných hodnotách transformovaly do zde nežádoucí virtuozity. Sforzata v t. 35 a 36 zazní tentokrát o oktávu výše než jejich okolí, čímž se od něj ještě více diferenciuje.

Koda v t. 37 až 42 zcela jasně vychází z dílu *a*, nejedná se však v pravém smyslu o jeho návrat, protože díl není uveden celý a spojitost mezi dílem *a* a kodou přetrhává také vynechání levé ruky v t. 38 a 40. Pianissimo místo původního *piano* naznačuje menší závažnost tohoto formálního dílu a transpozice hudbu již odvádí k následující větě. Zvuk se v posledních dvou taktech 2. věty rozjasní, když se stísněná harmonie zmenšeně zmenšeného septakordu nečekaně změní na dominantní septakord v tónině *Es dur*. Koda tak částečně přebírá neobvyklý atribut spojovacího typu hudby. Závěr věty obsahuje modulaci do *Es dur*, tóniny následující věty s *attacca* nástupem.

2.3. Tradiční analýza 3. věty

i A m B C X A' m B' C' K^a

1-10 11-28 29-52 53-68 69-81 82-109 110-121 122-145 146-161 162-176 176-196

3. věta *Sonátu Es dur* uzavírá. Mezi třívěté sonátové cykly v rámci Beethovenovy klavírní tvorby patří rovněž *Klavírní sonáta č. 5 c moll, op. 10, č. 6 F dur, op. 10, č. 8 c moll „Patetická“, op. 13, č. 9 E dur, op. 14, č. 10 G dur, op. 14, č. 14 cis moll „Quasi una fantasia“, op. 27, č. 16 G dur, op. 31, č. 17 d moll, op. 31, č. 21 C dur „Valdštejnská“, op. 21, č. 23 f moll „Appassionata“, op. 57, č. 25 G dur „Kukaččí“, op. 79, č. 30 E dur, op. 109 a č. 31 As dur, op. 110.*

3. věta nastupuje bezprostředně po 2. větě, přičemž se introdukce odehrává ve forte na dominantním septakordu *Es dur*, hlavní tóniny závěrečné věty i celého sonátového cyklu. Na této harmonii vydrží celých 10 úvodních taktů, plocha přesto téměř nepůsobí staticky, harmonický vývoj zde totiž nahrazují běhy v šestnáctinových

hodnotách v tempu *vivacissimamente*. 3. věta jiskří radostnou bujarostí včetně „haydnovských“ vtipů v podobě náhlých forte, z nichž se první dostaví již v t. 9 po *diminuendu*.

Oblast hlavního tématu a současně též expozice začíná taktem 11. Hudba se zde střihem změní z šestnáctinových hodnot ve forte na piano, v němž převažuje pohyb v osminových hodnotách. Pravá ruka v t. 11 – 16 hraje jednoduchou melodii doprovázenou akordy levé ruky. Od poslední osminové noty t. 16 tutéž melodii opakuje levá ruka, zatímco hudba začíná *crescendovat*. V t. 23 se dostaví *forte* a změna faktury – levá ruka sice pokračuje s melodií, ale v pravé se prvně objeví lomené oktávy v šestnáctinových hodnotách. Energičnost zvyšují *sforzata* levé ruky na poslední osmině v t. 24 a 26. Pravidelně umístěná *sforzata* v t. 27 a 28 dávají znát, že se blíží virtuózní fortissimové t. 29 – 36, které osobně považuji za vyvrcholení expozice.

Mezivěta začínající taktem 29 se až do t. 36 včetně odehrává na tónické prodlevě „Es“. Šestnáctinové vzestupy pravé ruky spolu s plnokrevnými osminovými akordy levé ruky vytvářejí účinně energický celek. Jedná se o jednu z pasáží, v nichž může interpret předvést brilantní techniku.

Takty 37 až 44 zaujmou mj. svým harmonickým řešením, kdy je model postavený na rozloženém sextakordu Ges dur se *sforzaty* pod pedálem přenesen jako sekvence do harmonie F dur. Efekt vystřídání Ges dur a F dur je natolik působivý, že ho autor vzápětí použije ještě jednou v taktech 45 – 52, ovšem ve zcela odlišné stylizaci. Místo fortissima se zde vyžaduje dynamika piano a v levé ruce zní pravidelný tepot suchých akordů, zatímco se v pravé ozývá mnoho drobných figur, které zní jako akordické tóny ozdobené obaly.

V taktu 53 se v B dur rozezní oblast vedlejšího tématu, charakteristická jednoduchou melodií v sopránu a tenoru, šestnáctinovým zurčením altu a střídáním tóniky a dominanty v basu. Tento popis se vztahuje k taktům 53 – 56 a 61 – 64. Mezitím se v taktech 57 až 59 hudební situace změní, pravá ruka hraje šestnáctinové běhy a levá ji doprovází osminovými akordy, které jsou pro celou 3. větu ostatně dosti typické. V taktech 65 až 67 se jejich role obrátí, zaznívají osminové dvojhmaty a občasné akordy ve vysoké poloze a šestnáctinová melodie levé ruky. Trylek v taktu 68 tvoří přemostění do dalšího formálního dílu.

Závěrečné téma chybí, místo výrazné hudební myšlenky přichází v t. 69 – 81 jednoduché opakující se motivy. Celou závěrečnou oblast vyplňuje dílčí koda expozice, která s oblastí vedlejšího tématu nekontrastuje a spíše potvrzuje vládu tóniny B dur. Dynamika během kody graduje až do perlivých fortissimových taktů 77 – 81.

Provedení začíná taktem 82 nebo přísně vzato již osminovým zdvihem v předchozím taktu. Tříkrát za sebou zde ve slabé dynamice zazní rozložený kvintakord es moll. Vystřídá ho chromatická melodie v oktávách pravé ruky, doplněná osminovými dvojhmaty a akordy levé. Po této krátké melodii ve čtvrtových hodnotách s tečkou se navrátí akordický rozklad, tentokrát harmonie Ges dur. Následující chromaticizovaná melodie ve čtvrtových hodnotách s tečkou již inklinuje k tónině H dur. Takty 94 až 97 jsou velmi zřetelně inspirovány hudbou z oblasti vedlejšího tématu. Po nich proběhne modulace do G dur, kde takty 100 – 103 opět pokračují v inspiraci vedlejším tématem. Jedním z největších překvapení provedení je tříhlasá polyfonie v t. 104 až 106.

Repríza začíná v taktu 110 oktavizovaným hlavním tématem v tónině Es dur. Harmonie tentokrát nevyjadřují vzdušné akordy, nýbrž nepřetržité šestnáctinové hodnoty, a tak návrat působí brilantněji než oblast hlavního tématu v expozici. Na poslední osmině taktu 115 se role pravé a levé ruky opět prohodí a v následujícím taktu z *piana* povstane *crescendo* do *fortissima* v taktu 122. Jím začíná mezivěta, směřující hudbu k oblasti vedlejšího tématu stejným způsobem jako v expozici.

Oblast vedlejšího tématu od t. 146 zazní díky tonálnímu sjednocení v Es dur, tudíž se anuluje tonální kontrast, a v levé ruce v t. 150 a 151 je repríza obohacena o zajímavé půltóny. Končí taktem 161, kde se ozve trylek s osminovými dvojhmaty nad sebou.

Pasáž v t. 162 až 176 představuje dílčí kodu k repríze. V t. 162 až 171 dynamika roste k *forte* nastupujícímu v t. 172. V polovině taktu 176 by sonáta teoreticky mohla skončit, ale Beethovenův záměr byl jiný a rozhodl se zařadit ještě kodu. Ta se odehrává v mírné náladě tempa *Poco andante* a v dynamice *piano*. Zdvih ze dvou tónů „b1“ vytvoří velké napětí a napomůže snížení dynamické hladiny a uklidnění energických impulzů, které nastartovaly předchozí rychlé hodnoty.

Celá koda je postavená na hudebním materiálu z hlavního tématu, ale uvažuje se zde více polyfonně, jak napovídají kánonické postupy. Těsně před koncem nastává

chvíle tiché reflexe, snad vděčnost ze shledání. V t. 190 se hudba utiší do pianissima a zpomalí, aby v taktu 191 nastolila původní živé tempo ve forte a zakončila sonátu technicky působivými lomenými oktávami.

3. Schenkerovská analýza

Zcela rozdílný analytický pohled na „*Les adieux*“ představuje analýza podle hudebního teoretika Heinricha Schenkera (1868 – 1935)¹⁵. Ten sice tradiční formy nepopírá, napadá ovšem způsob jejich výkladu, neboť pouhé konstatování vnějších modelů mu k poznání díla nestačí¹⁶. Tradiční analýza aplikuje přístup, kdy dílo samo určuje analytické prostředky. Schenker se vydává opačným směrem a vůči paradigmatům klasické analýzy se tak vymezuje, čímž interpretovi nabízí nevšední teoretické východisko k uměleckému pojetí.

3.1. Životopis Heinricha Schenkera

Heinrich Schenker se narodil 19. června 1868 jako páté ze šesti dětí lékaře Johanna Schenkera a jeho manželky Julie. Nejprve žil s rodinou v osadě Wisniowczyk a dále úřední záznamy mluví o jeho studiu na Gymnáziu Franze Josefa ve Lvově (1876 – 1878) a o následném odchodu do Brzežan¹⁷, kde roku 1879 složil maturitní zkoušku.

Mnoho dalších informací se o Schenkerově mládí nedochovalo. Podle sdělení Oswalda Jonase při pobytu ve Lvově Schenker navštěvoval hodiny klavíru u Karla Mikuliho, žáka Fryderyka Chopina. Snad již tehdy si budoucí teoretik Chopinovu tvorbu oblíbil a co do kvality ji přidružil k tradiční německé hudbě¹⁸.

Protože se v rodném kraji nenabízel dostatek příležitostí, kde uplatnit talent, přesídlil mladý Schenker r. 1884 do Vídně, aby zde studoval práva. Ačkoliv se doma u Schenkerových pravděpodobně hovořilo německy a Heinrich již tenkrát obdivoval německou kulturu, uváděl coby student do zápisového listu po dobu dvou let polštinu. K prudkému obratu došlo, když roku 1887 zemřel jeho otec, jenž předtím dohlížel na praktičnost synova vzdělávání. Schenker tehdy přijal za mateřský jazyk němčinu.

Schenker učinil ještě jeden zásadní obrat. Univerzitní studium práv sice řádně dokončil a byl 1. února 1890 promován, poté se však vzdal představ o životě zajištěného úředníka a rozhodl se věnovat hudbě. Na Vídeňské konzervatoři Schenkera vyučoval mimo jiné Anton Bruckner, který mu dával lekce kompozice a harmonie, a klavírista Ernst Ludwig. K Brucknerovi měl Schenker komplikovaný

¹⁵ <https://www.britannica.com/biography/Heinrich-Schenker>

¹⁶ Spurný, 2000, str. 115

¹⁷ Spurný, 2000, str. 13

¹⁸ Spurný, 2000, str. 14

vztah¹⁹, jak dokazuje citát z *Über Anton Bruckner*: „Vnímá jednoduše a žádné komplikované předivo myšlenek tuto jednoduchost nezatemňuje a nepřekrývá.“²⁰

Když kolem r. 1900 bouřil ve Vídni svár mezi „brahmštíány“ a „bruckneriány“, Schenker se patrně vlivem osobních neshod s Brucknerem přidal na stranu Brahmsa²¹. Roku 1897 se Schenker seznámil s Ferucciem Busonim, jehož osobnost ovlivnila teoretikovo smýšlení. V r. 1903 dostal Schenker nabídku ke členství ve Sdružení tvůrčích hudebních umělců, nikdy ji však nepřijal. Roku 1907 se bezprostředně po vydání *Návrhu nové estetiky umění* rozešel i s Busonim – důvodem bylo rozbití tonality v Busoniho hudební tvorbě²².

R. 1919 se Heinrich oženil s Jeanette Kornfeldovou, rozenou Schiffovou. Byla mu životní oporou a přepisovala manželovy teoretické záznamy. Díky její energické práci zůstaly zachovány do dnešní doby²³.

Schenker se živil jako učitel analýzy a klavíru a přijímal též příspěvky četných podporovatelů²⁴. V r. 1925 se stal učitelem Anthonyho van Hobokena (1887 – 1983), který ze svého ohromného jmění financoval vydání některých teoretických děl. Dalším významným žákem Schenkera byl např. Franz Eibner (1914 – 1986), po válce jeden z mála rakouských znalců schenkerovské teorie²⁵.

Schenker neměl příliš přizpůsobivou povahu a to mu znemožnilo náležité společenské uplatnění²⁶. Když r. 1927 Guido Adler Schenkera vyzval, aby přednášel u příležitosti 100. výročí Beethovenovy smrti, teoretik odmítl pod záminkou, že není hoden o takovém velikánovi, jakým byl Beethoven, mluvit. Schenker byl přitom fundovaným odborníkem na beethovenské sonáty. Odmítnutí pravděpodobně nepatřilo ani tak Adlerovi samotnému jako institucionalizované hudební vědě obecně²⁷.

¹⁹ Spurný, 2000, str. 15

²⁰ Spurný, 2000, str. 16

²¹ Spurný, 2000, str. 19

²² Spurný, 2000, str. 20

²³ <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000771.html>

²⁴ Spurný, 2000, str. 41

²⁵ https://www.mdw.ac.at/schenkerlehrgang/franz_eibner.html

²⁶ Spurný, 2000, str. 28

²⁷ Spurný, 2000, str. 29

Ačkoliv se Schenkerův život jinak odehrával zdánlivě bez konfliktů, klid tvořil pouze vnější slupku²⁸. Doba přála antisemitismu a Schenker si musel vybrat mezi asimilací a osobním zviditelněním. Zděděnou víru sice neopustil, navzdory tomu se však přikláněl k asimilaci. Sám sebe chápal jako Němce a sionisty vedenými Theodorem Herzlem (1860 – 1904) pohrdal²⁹. Jelikož se obával marxistů, řešení spatřoval v politice Adolfa Hitlera³⁰, ještě více ovšem obdivoval rakouského premiéra Engelberta Dollfusse (1892 – 1934), který byl zavražděn při pokusu o nacionálně-socialistický puč³¹.

Heinrich Schenker zesnul 14. 1. 1935 v sanatoriu Loew. Příčinou bylo kornatění cév a diabetes. Vlastní epitaf vyjadřuje narcismus, jenž měl pravděpodobně zakrýt osobní bezmoc³².

3.2. Stručný úvod do schenkerovské analýzy

Heinrich Schenker žil v době silného generačního vzdoru, variabilních osobitých přístupů a mimoevropských hudebních vlivů. Možná proto si předsevzal, že sjednotí systém norem tonální hudby. Jiná než tonální hudba koneckonců do schenkerovského paradigmatu nezapadá. Autor zkoumal díla mistrů z období mezi J. S. Bachem a J. Brahmssem³³.

Za Schenkerovo stěžejní dílo se považují tři díly *Neue musikalische Theorien und Phantasien – Harmonielehre* (1906), *Kontrapunkt* (1910) a *Der freie Satz* (1935). Mezi analytické práce menšího rozsahu se řadí *Ein Beitrag zur Ornamentik* (1904), *Beethovens neunte Sinfonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter forlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur* (1912), nepravidelná ročenka *Das Meisterwerk in der Musik* (1925, 1926, 1930), deset dílů časopisu *Der Tonwille* (1921 – 1924) a *Fünf Urfurien-Tafeln* (1932)³⁴.

Schenkerovská redukce má tendenci vyjasňovat na velké vzdálenosti harmonickou kontinuitu hudby, a potlačovat tak kontrasty v popředí. Podstatu porozumění hudbě vidí především v přesném chápání harmonické struktury.

²⁸ Spurný, 2000, str. 35

²⁹ Spurný, 2000, str. 36

³⁰ Spurný, 2000, str. 39

³¹ Spurný, 2000, str. 41

³² Spurný, 2000, str. 42

³³ Spurný, 2000, str. 16

³⁴ <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/heinrich-schenker>

Na podrobnější popis Schenkerovy analytické metody zde není prostor, uvedu tedy pouze několik principů nutných k pochopení následujících analýz. Schenker věřil v existenci *Urlinie*, která nemá být určována invencí skladatele, nýbrž reflektuje historicky vzniklou hierarchii uměleckých norem a působení přirozených hudebních zákonů. *Urlinie* spolu s *Bassbrechung* tvoří *Ursatz*, myšlené jádro každého tonálního díla a konečný produkt analýzy. Teoretickým cílem však nebylo pouze dokázat, že každá kvalitní hudba stojí na *Ursatz*. Snažil se rozkrýt, jakým způsobem byl tento základ obohacen za pomoci *Auskomponierung*. Analytikově pozornosti se těšila idea horizontálního rozkomponování akordu a jeho růstu ke konečnému výsledku. Akordy se podle něho melodicky rozvíjejí v čase, ovlivněny nadřazenou harmonií³⁵.

Na rozdíl mezi akordy doškálnými a nedoškálnými staví princip *Tonikalisierung*. Jakýkoliv doškálný akord lze rozkomponovat, přičemž realizace může vypadat jako série několika nedoškálných akordů. Vzniká tak chromatika³⁶.

Schenkerova nauka bývá někdy považována za protiklad k tradiční formální klasifikaci, Schenker si však historických hodnot příliš vážil na to, aby je ztratil. Při poznávání strukturních souvislostí schenkerovského typu mohou být klasicky pojímané hudební formy naopak lépe uchopitelné. Hudební forma je pro Schenkera vnějším výrazem vztahů uložených v základní, střední a svrchní vrstvě³⁷.

Schenkerovská analýza využívá speciální notový zápis, který přiřazuje běžným znakům notového zápisu pozměněný význam. Hodnoty not vyjadřují nikoliv délku, nýbrž význam v rámci struktury³⁸. *Ursatz* se značí půlovými notami spojenými trémcem, přičemž *Urlinie* se signuje číslicemi arabskými a *Bassbrechung* římskými³⁹.

3.3. Terminologie H. Schenkera

Schenkerovská analýza využívá řadu neobvyklých termínů. Následující seznam obsahuje stručné definice a české ekvivalenty všech abecedně řazených německých pojmů zmíněných v této práci.

Auskomponierung = horizontální rozkomponování: přímá nebo nepřímá melodizace intervalů a přenesení akordických tónů do jednoho či více hlasů ve všech vrstvách

³⁵ Hons, 2010, str. 240

³⁶ Spurný, 2000, str. 59

³⁷ Spurný, 2000, str. 156

³⁸ Spurný, 2000, str. 175

³⁹ <http://www.schenkerguide.com/schenkernotationssummary.php>

struktury díla, pomáhá objasnit horizontální pohyb hlasů v rámci jednotlivých stupňů *Stufen*⁴⁰

Bassbrechung = basový rozklad: spodní hlas *Ursatz*, jehož důsledkem je vznik stupňů 1.-5.-1.⁴¹

Brechung = akordický rozklad: typ jednoduché prolongace, jednosměrný pohyb v jedné harmonii⁴²

Diminution = diminuce: proces, při kterém se tón delší hodnoty zamění za tóny kratších hodnot, přičemž množství variací nelze přesně vymezit⁴³

Durchgang = průchod: typ prolongace, kdy jsou tóny z hlubší vrstvy propojeny stupňovitým lineárním postupem ve svrchnější vrstvě⁴⁴

Gliederung = rozdělení: forma diminuce podobná *Unterbrechung*, její funkcí je pozdržet pohyb strukturních hlasů⁴⁵

Hintergrund = základní vrstva: nejhlubší vrstva díla, kde se vyskytuje *Ursatz*⁴⁶

Kopfton = primární tón: počáteční tón *Urlinie*⁴⁷

Mittelgrund = střední vrstva: leží mezi vrstvou základní a svrchní, může v závislosti na struktuře konkrétní skladby obsahovat více vrstev⁴⁸

Nebennote = vedlejší tón, střídavý tón: prostředek střední a svrchní vrstvy, disonance v podobě střídavého tónu⁴⁹

Schichten = vrstvy: na konečném uspořádání díla se podílí vrstva svrchní *Vordergrund*, střední *Mittelgrund* a základní *Hintergrund*⁵⁰

⁴⁰ Spurný, 2000, str. 172

⁴¹ Spurný, 2000, str. 172

⁴² <https://www.schenkerguide.com/glossarytest.php>

⁴³ Spurný, 2000, str. 172

⁴⁴ <https://www.schenkerguide.com/glossarytest.php>

⁴⁵ Spurný, 2000, str. 174

⁴⁶ Spurný, 2000, str. 174

⁴⁷ <http://www.schenkerguide.com/glossarytest.php>

⁴⁸ Spurný, 2000, str. 174

⁴⁹ Spurný, 2000, str. 175

⁵⁰ Spurný, 2000, str. 176

Stufe = stupeň: nově pojatý výklad teorie stupňů, kdy stupeň není chápán jako izolovaný akord, nýbrž jako vyšší harmonická jednotka, sestávající z několika akordů⁵¹

Terzzug = terciový melodický krok: konkrétní typ *Zug*⁵²

Urlinie = základní linie: vrchní hlas *Ursatz*, sestupná diatonická melodická linka od oktávy, kvinty nebo tercie k základnímu tónu⁵³

Ursatz = základní tvar: myšlený konstrukt tvořící za pomoci *Urlinie* a basového postupu jádro tonálních skladeb⁵⁴

Vordergrund = svrchní vrstva: nejvyšší vrstva, která zobrazuje individuální způsob rozkomponování *Ursatz*⁵⁵

Zug = melodický krok nebo pohyb: nejčastější druh melodické prolongace ve všech vrstvách, intervalový melodický krok a jeho následné vyplnění⁵⁶

3.4. Sonátová forma podle H. Schenkera

Schenker věnoval nemalou analytickou pozornost sonátové formě, čehož důkazem je rozsáhlý oddíl *Von der Sonatenform* v jeho teoretické práci *Formenlehre* (§ 311 - 316), poslední části *Der Freie Satz*. Schenker celkem uvádí dvacet pět příkladových schémat, sedmnáct durových a osm mollových. S ohledem na skutečnost, že se tato diplomová práce zaměřuje na *Sonátu Es dur*, bude dále přihlíženo pouze k sonátám durovým. Všechna teoretikova schémata durových vět se zakládají na terciových liniích zvaných *Terzzug*⁵⁷. Po tercii nastupuje sekunda s dominantní funkcí. Schenker byl přesvědčen, že k sonátové formě vede pouze rozdělující prolongace *Prolongation der Gliederung*⁵⁸.

3.5. Schenkerovská analýza 1. věty

Následující kapitoly se budou zabývat podobou základní vrstvy *Ursatz* a charakteristických či obzvláště zajímavých částí analýzy na úrovni střední a svrchní vrstvy každé z vět.

⁵¹ Spurný, 2000, str. 177

⁵² Spurný, 2000, str. 180

⁵³ <http://www.schenkerguide.com/glossarytest.php>

⁵⁴ Spurný, 2000, str. 179

⁵⁵ <http://www.schenkerguide.com/glossarytest.php>

⁵⁶ Spurný, 2000, str. 180

⁵⁷ Spurný, 2000, str. 112

⁵⁸ Spurný, 2000, str. 112

Celá introdukce 1. věty představuje podle teorie Davida Damschrodera⁵⁹ příklad výjimečně kreativního využití lineárních harmonických postupů. To jsou takové postupy, které za pomoci akordů propojují jednotlivé harmonické entity, jako např. rozvod dominanty do tóniky⁶⁰.

Když v t. 12 zazní dominantní terckvartakord, harmonie postrádá přesvědčivost 5. stupně. Účelem taktů 12 – 20 je přeměnit tuto nejasně působící harmonii na skutečně dominantní. Takty 12 až 20 se na úrovni střední vrstvy skládají z jediného dominantního akordu podporujícího středněvrstvou kadenci, která jako většina kadencí stoupá k septimě akordu na 5. stupni a následně klesá k tónice.

Hlavní téma od taktu 17 nezačíná tónikou, nýbrž sextakordem 6. stupně. Netónický akord je spojen s introdukcí, kterou uzavírá stejná harmonie, čímž vzniká hladké propojení *Adagia* s *Allegrem*. Akord As dur se nachází na povrchové úrovni, stejně jako formální zlom na začátku *Allegra*. Obojí ve střední vrstvě mizí, proto zní začátek *Allegra* navzdory své povrchně asertivní povaze zvláště nepodstatně⁶¹.

Kromě subdominantní harmonické funkce do *Allegra* přechází také oktáva „as¹ – as²“ v pravé ruce. Chromaticky sestupující bas a skákající soprán tvoří klesající pohyb v sextakordech. S příchodem dominantního terckvartakordu v taktu 19 se jejich pohyb mění: bas sestoupí již diatonicky na „B“, základní tón dominantního septakordu. Vrchní hlas změni směr a vystoupá na „as²“, které se stává septimou tohoto septakordu. Výstup sopránu dále pokračuje na „b²“, které je vzhledem k důležitosti „as“ v dané oblasti chápáno jako méně důležitá *Nebennote*, která „as“ rozvíjí před rozvedem do *Kopftonu* „g“ v taktu 21. Tímto tónem začíná *Urlinie* 1. věty (viz *Graf č. 1*).

⁵⁹ hudební teoretik silně ovlivněný schenkerovskými principy

⁶⁰ Damschroder, 2016, str. 89

⁶¹ Cook, 2011, str. 88



Graf č. 1 – hlubší *Mittelgrund* 1. věty

Současně s prodlouženou dominantní harmonií v taktech 19 – 21 se objevuje pohyb vrchního hlasu od „d²“ do „as²“ a pohyb levé ruky od „f“ do „B“. Tyto čtyři tóny dohromady tvoří harmonii dominantního septakordu. Viděno z perspektivy *Mittelgrund*, „f“ a „B“ jsou vnitřní tóny a „d²“ a „as²“ vnější⁶².

Druhý tón *Urlinie* se nachází v taktu 39, jedná se o „f²“, které jsem však v duchu oktávové redukce na grafu zobrazila o oktávu níže, aby byla jasně patrná vazba ke *Kopfton* a ostatním tónům *Urlinie*. Podobně bylo postupováno i v jiných případech, kde bylo oktávové redukce zapotřebí. Se zpožděním několika taktů přichází v taktu 50 „b“, které jakožto součást *Bassbrechung* vyjadřuje spolu se zmíněným „f²“ dominantní funkci.

Provedení ukazuje v redukci do střední vrstvy význam 6. *Stufe*, která se ujme vlády v taktu 98 a dlouho přetrvává. Nastupuje skrze tón „es¹“ v partu pravé ruky a „c¹“ v levé. Zprvu její recepci komplikuje *Nebennote* „h¹“ v taktu 99 a „h“ v taktu 101. Díky jejich výskytu není zakotvení v c moll tak jasné, jak by mohlo, avšak právě v tom spočívá krása a nepředvídatelnost individuálního rozkomponování do *Vordergrund*.

Silný impulz přichází v t. 114, kde se vyskytuje tónická tercie *Urlinie* podpořená basovým „Es“. *Urlinie* přerušena prolongací *Gliederung* tvořící provedení se tímto v repríze navrací ke svému výchozímu bodu. Hudba dále v hluboké vrstvě plyne na tónické funkci až do taktu 132, kde skrze „B“ v levé ruce a „f¹“ v pravé ruce přichází další tóny *Ursatz*.

K taktům 223 – 235 Schenker poznamenává, že mezi motivem a harmonií nemusí vždy panovat shoda. Takty jsou podle něj v rozporu s převládající tónickou harmonií

⁶² Cadwallader, 1998, str. 134

kody. „*Stufe* může někdy vést k poetickým vizím, které se zdají přesahovat všechna pravidla, jak vidíme v Beethovenově Kl. Sonátě op. 81a (*Les adieux*) ke konci první věty.“⁶³ Síla harmonického stupně zde podle teoretikova názoru umožňuje neobvyklou disonanci⁶⁴.

Hintergrund uzavírá „es¹“ v pravé ruce a „Es“ v levé v taktu 255. Na úrovni *Mittelgrund* k tónice hudba směřovala již od taktu 223, a to zejména prostřednictvím prologací *Brechung* a *Durchgang* v partech obou rukou.

3.6. Schenkerovská analýza 2. věty

Dvojdílná forma 2. věty je vystavěná na *Ursatz*, jehož *Urlinie* sestupuje od tónické kvinty v tónině c moll směrem k tónice. V rámci tohoto sonátového cyklu se jedná o výjimku, neboť *Urlinie* obou krajních vět začíná na tónické tercii. Basový rozklad *Bassbrechung* harmonicky podporuje a určuje základní vrchní hlas tak, že podkládá počáteční a poslední tón sestupné diatonické melodické linie (viz *Graf č. 2*). Stanovuje tak jasně tónickou i dominantní funkci v pomalé větě. *Ursatz* 2. věty končí v souladu s mimohudebním programem otevřeně na dominantě, vymyká se tedy konvencionalizovaným schématům a řídí se svobodným hudebním géniem. Jestliže by se *Urlinie* 2. věty uzavřela na tónické primě, nebylo by možno překvapivě *attacca* navázat další větu.



Graf č. 2 – hlubší *Mittelgrund* 2. věty

Nejhlubší vrstva *Hintergrund* sestává ze sestupu vrchního hlasu od kvinty k sekundě a ze dvou basových tónů, a sice 1. a 5. stupně. *Kopftón* „g¹“ se nachází ve 3. taktu, přičemž jeho význam stvrzuje akord G dur v taktu následujícím. *Kopftón* díky svému

⁶³https://www.jstor.org/stable/pdf/41784508.pdf?refreqid=excelsior%3A1abe39073df99e954aa1251228a883c4&ab_segments=&origin=

⁶⁴ Laskowski, 1978, str. 54

značnému energetickému potenciálu, posílenému mimo jiné úspěšným soubojem s *Nebennote* „fis¹“ na úrovni *Vordergrund*, nese značnou část skladby.

Za zmínku stojí informace z analýzy *Mittelgrund*, kdy se v taktu 11 dostává ke slovu 2. stupeň tóniny c moll se zvýšenou tercií, tedy D dur. Navzdory zajímavým povrchovým jevům, jako je *Brechung* z poslední osminy taktu 12 nebo *Durchgang* v taktech 13 a 14, zůstává 2. *Stufe* v paměti posluchače až do nástupu dominantní funkce prezentované harmonií G dur v taktu 15.

Dalším tónem *Urlinie* je „f²“ v taktu 31. Přináší klid, a tak pomyslně tvoří jeden z opěrných harmonických sloupů věty. Tón „f“ se objevuje v pravé i levé ruce, čímž je potvrzena jeho vláda. „F“ v levé ruce má za důsledek subdominantní harmonii, která spěje k dominantní funkci v hluboké vrstvě. Dříve, než tato funkce zazní, se však objeví další, již 3. tón *Urlinie*, a sice tónická tercie „es²“ v t. 36.

V basu v té době setrvává podstatné „f“, tercie tudíž není podložena tónickou harmonií. Toto by bylo v rozporu se záměrem autora, který chtěl v rámci klasicko-romantického vyjadřování evidentně vytvořit tonálně rozčeřené prostředí se zajímavými zvraty. Dominantní septakord na 3. době taktu 36 je sice vzápětí rozveden do b moll, ta však nemá dlouhého trvání a nemůže významu „f“ pro celkový vývoj hlavní hudební linie konkurovat. Basový tón „B“ na svrchní úrovni představuje pouze *Terzzug* vůči následujícímu basovému „G“.

Poslední tón *Bassbrechung*, „G“, nastoupí v taktu 37, aby nastolilo otevřený charakter dominantní funkce, která se v této větě již nedočká uklidnění v tónice. V témže taktu zazní v partu pravé ruky „d²“, závěrečný tón *Urlinie* pomalé věty. K „d²“ vede svrchněvrstvý *Terzzug*, ke kterému se ve střední vrstvě váže *Nebennote* „c²“. Když k podobným prolongacím docházelo předtím v dílu *a* a jeho návratu *a'*, neměl hlavní tón takový význam, protože nebyl posílen vyšší harmonickou jednotkou *Stufe*. Zde panuje jiná situace, „d²“ totiž podporuje basové „G“ a dodává mu důležitost dominantní funkce, a navíc se tón *Urlinie* ve všech následujících taktech včetně závěrečného opakuje, čímž se udržuje jako důležitý bod v posluchačově paměti. Tvoří také spojnici mezi harmoniemi při nečekané modulaci do dominantního septakordu v budoucí tónině Es dur.

Schenkerovská analýza 2. věty prokazuje, že autor zvolil k vyjádření hlubokého hudebního obsahu zcela adekvátní harmonické prostředky a za respektování

hudebních zákonů jim podřídil i tvar *Ursatz*. Redukce z *Vordergrund* odhalila, že nejčastěji užívaným druhem *Diminution* je kromě *Terzzug* především *Nebennote*. Tyto vedlejší tóny se bohatě uplatňují zejména v dílech *b* a *b'*, kde stojí za zdobením melodie, nejnápadněji v taktech 17 a 33.

3.7. Schenkerovská analýza 3. věty

Hudebním základem 3. věty je v souladu se Schenkerovým učením stejný tvar *Urlinie* jako v 1. větě, teoretik totiž spatřoval jedinou správnou realizaci sonátové formy v takovém rozkomponování *Ursatz*, kde *Urlinie* začíná na tónické tercii. 1. a 3. věta byly zkomponovány v tónině *Es dur*, *Kopftönen* je tedy i ve *Vivacissimamente* tón „g“. Introdukce spočívající na harmonii dominantního septakordu se zmíněnému tónu sice vyhýbá, v taktu 23 se ovšem dostaví „g¹“ natolik strukturně silné, aby jím mohla být zahájena *Urlinie* (viz *Graf č. 3*). Ve stejném taktu zazní v levé ruce tón „Es“, první tón *Bassbrechung*.



Graf č. 3 – hlubší Mittelgrund 3. věty

V taktu 67 se objeví další tóny, které v hudební struktuře významným způsobem figurují. Jedná se konkrétně o „f³“ v pravé ruce, potvrzené opakováním v dalším taktu, a o „b¹“ v levé ruce. „F³“ patří do *Urlinie* jako její 2. stupeň, zatímco na „b¹“ stojí dominantní harmonie *Bassbrechung*.

Z hlediska schenkerovské analýzy nabízí zajímavý vhled do hudebního ustrojení 3. věty provedení v taktech 82 až 109. S nástupem provedení se v sonátové formě Schenkerova pojetí nevyhnutelně pojí *Gliederung*, umožňující předěl v *Urlinii* a tím oddálení dalšího postupu vloženými lineárními prolongacemi ve struktuře. Tyto prolongace jsou zde zastoupeny jak ve formě *Brechung*, např. v taktech 82 až 87, tak jako *Nebennote*, např. v levé ruce v taktech 94 až 97. Ještě podstatnější než toto *Auskomponierung* na *Vordergrund* jsou harmonické postupy v *Mittelgrund*, kdy tónina *H dur* přebírá funkci sníženého 6. *Stufe* a posléze se transformuje do *G dur*, 3.

stupně v hlavní tónině. Tón „g“ se na úrovni střední vrstvy váže k tónu „Es“ z *Bassbrechung* v repríze.

Ursatz pokračuje v taktu 122, kde se současně vyskytne tón „g“ z *Urlinie* a „Es“ z *Bassbrechung*. Základní hluboká linie skladby se tak navrácí ke svému výchozímu bodu na tónické funkci s tercií ve vrchním hlasu. To se slučuje s povrchovou skutečností, že již probíhá repríza, mezi schenkerovským konstruktem a hudební formou podle klasického pojetí zde tedy existuje jakási shoda.

V taktu 161 současně zazní další podstatné tóny skryté hudební linie, a sice „f³“ v pravé ruce a „b¹“ v levé. „F³“ jakožto předposlední tón *Urlinie* závěrečné věty sonátového cyklu a „b¹“ coby součást *Bassbrechung* společně tvoří dominantní *Stufe*. Na tónické funkci se hudba přesvědčivě usadí v taktu 196, kde *Bassbrechung* i *Urlinie* končí finálním „Es“.

Sám Schenker uvádí analýzu taktů 11 – 17 a upozorňuje, že blízkost tónů „Es“ a „E“ může vést k mylným závěrům o jejich křížovém vztahu. Podle teoretika k této úvaze není důvod a tóny „Es“ a „E“ spolu navzdory zdánlivé spojitosti nesouvisejí⁶⁵.

Převažujícím typem rozvíjení ve 3. větě je *Brechung*, čehož si lze všimnout již v introdukci, kterou akordické rozklady podstatným způsobem utvářejí. V menší hybnosti se s *Brechung* pracuje v samotném hlavním tématu, kde hned od 11. taktu autor tuto prolongaci v pravé ruce využívá. Jako příklad *Brechung* v delších hodnotách v rámci rychlé věty může posloužit pasáž v taktech 37 až 44 a analogická fráze mezi takty 130 až 137 včetně. Obdobným způsobem, pouze za přispění vrchních i spodních *Nebennote*, vznikly takty 45 – 52 a 138 – 145. Z uvedeného druhu prolongace těží rovněž celá koda.

⁶⁵ Laskowski, 1978, str. 54

4. Rétorické figury

Anton Schindler⁶⁶ považoval „rétorický princip“ za úhelný kámen Beethovenovy hudby⁶⁷. Sám Beethoven říkal, že by bez znalosti rétoriky nemohl komponovat⁶⁸, a tak je nanejvýš na místě se s rétorickými figurami v jeho sonátě seznámit a odhalit její další tajemství. Následující kapitola nabízí třetí výkladový klíč těm interpretům, kteří se právem nechtějí spokojit se dvěma předchozími v podobě tradiční a schenkerovské analýzy.

4.1. Druhy rétorických figur

Rétorické figury jsou v dílech různých autorů popisovány a chápány odlišně. V této práci jsem se rozhodla přidršet následujících definic:

antistaechon = disonance, která nastoupí místo očekávané konsonance, zpravidla díky setrvávání melodie v jedné výšce a harmonické změně v basu⁶⁹

*climax/gradatio*⁷⁰ = opakování téže figury na různých tónových stupních níže či výše, aby vzrostla intenzita⁷¹

epizeuxis = bezprostřední a výrazná repetice tónu, motivu či celé fráze⁷²

exclamatio/ekphonesis = velký vzestupný interval, nejčastěji 6, sloužící k nápodobě zvolání s různými emocemi⁷³

faux bourdon = sextakordové paralelismy se symbolickým účinem⁷⁴, vhodné pro afekty lítostivosti⁷⁵; stačí tři sextakordy za sebou⁷⁶

fuga imaginaria/fuga ligata: kánon⁷⁷

hyperbola = překročení přirozeného ambitu směrem nahoru, důvodem vyjádření určitého afektu a zdůraznění⁷⁸

⁶⁶ Beethovenův první životopisec

⁶⁷ <https://www.inst.at/trans/4Nr/krones.htm>

⁶⁸ <https://operaplus.cz/nicolaus-harmoncourt-uvede-na-rakouskem-festivalu-styriarte-dila-antonina-dvoraka/>

⁶⁹ Schüllerová, 2006, str. 186 – 187

⁷⁰ synonymně se užívají oba názvy

⁷¹ Schüllerová, 2006, str. 172

⁷² Schüllerová, 2006, str. 190

⁷³ Vendl, 2001, str. 20

⁷⁴ Vendl, 2001, str. 23

⁷⁵ Schüllerová, 2006, str. 175

⁷⁶ <https://www.musikundtheorie.de/pdf/mth/Figurenlehre.pdf>

⁷⁷ https://is.muni.cz/el/phil/jaro2020/ASH22b/Hudebne_retoricke_figury_MUSIKALISCHE_FIGUREN_1.pdf?lang=en

hypobola = sestoupení pod přirozený ambitus, opak *hyperboly*⁷⁹

interrogatio = vyjádření tázavé intonace stoupavým postupem, obvykle velkou sekundou, při silnější emoci též větším intervalem⁸⁰

katabasis = stupňovitý sestup, negativní a neradostné afekty⁸¹

katachresis = řetěz disonancí nebo jejich výjimečně tvrdé rozvedení pro vyjádření negativních afektů⁸²

klamný závěr/inganno = harmonický spoj dominanty se subtónikou, symbolický odkaz na podvod, klam⁸³

„Lebewohl“ = třítónová sestupná figura specifická pro danou sonátu, její význam slovně stanovil sám autor

„mávání“ = figura typu hypotyposis, stejně jako „Lebewohl“ specifická pro danou sonátu, obsahuje několik vzestupných kvart transponovaných stále níž, někdy bývá připomenuta pouze opakujícím se rytmem – dvě osminové hodnoty a jedna čtvrtová

multiplicatio = zostření nelibozvučnosti několikanásobným opakováním disonance⁸⁴

noema = vložení konsonantní homofonní části do polyfonního okolí, účinek sladkého zklidnění, nástup často na myšlenkovém vrcholu⁸⁵

paronomasia = opakování jednotlivých tónů nebo frází s detailem měnícím vyznění, např. s jinou dynamikou, v augmentaci, s jiným počtem hlasů atd.⁸⁶

passus duriusculus = chromaticky klesající nebo stoupající hlasy v podobě průchodů ke zmenšenému či zvětšenému intervalu, nejběžnější formou je však chromatická kvarta⁸⁷

⁷⁸ Kabrdová, 2010, str. 12

⁷⁹ Vendl, 2001, str. 21

⁸⁰ Schüllerová, 2006, str. 176 – 177

⁸¹ Vendl, 2001, str. 19

⁸² Vendl, 2001, str. 22

⁸³ Vendl, 2001, str. 22

⁸⁴ Vendl, 2001, str. 22

⁸⁵ Kabrdová, 2010, str. 21

⁸⁶ Rome, 2019, str. 66 – 67

⁸⁷ <https://www.musikundtheorie.de/pdf/mth/Figurenlehre.pdf>

pathopoeia = překvapivé užití půltónů nepatřících do tóniny nebo časté půltóny do ní patřící⁸⁸, výsledkem jsou afekty nářku, lítosti, ale i radosti⁸⁹

saltus duriusculus = tvrdý, disonantní skok směrem dolů, nejčastěji interval zm. 7, může být však vyjádřen i jiným zmenšeným nebo zvětšeným intervalem⁹⁰

suspiratio = pomlky vyjadřující vzdechy, znamenají nářek nebo touhu⁹¹

tirata = rychlý diatonický běh nahoru nebo dolů, rozpětí od tercie až přes oktávu⁹²; rozlišují se různé druhy, např. *tirata mezza* v rozsahu kvarty a kvinty⁹³

tmesis = fragmentace melodie pomlkami, které z kontextu nevyplývají tak jako *suspiratio*⁹⁴

variatio = figura mnohých podob, variace, nejčastěji více menších hodnot s běhy a skoky místo velké noty⁹⁵

zmenšený septakord = značil pochybnosti⁹⁶

4.2. Rétorické figury v 1. větě

První rétorickou figurou, která se ve skladbě vyskytne, jsou tři tóny na samém začátku v t. 1 až 2. Beethoven význam třítónové, stupňovitě klesající figury odtajnil nápisem „Le-be-wohl“, německy „sbohem“. Daná figura je pro celou skladbu natolik klíčová, že tvoří nejen nejvýznamnější motiv introdukce, ale i základ mimohudebního programu celé kompozice. Její význam se průběžně připomíná mnohým opakováním. První „Lebewohl“ sestává ze dvou důležitých prvků – z třítónové *katabasis* a z kvint lesních rohů.

Již druhý takt, kdy se k poslednímu dvojhmatu „Lebewohl“ figury přidá oktáva levé ruky, přinese skrze *klamný závěr* neboli *inganno* velké harmonické překvapení. Hned na začátku introdukce takto dává skladatel najevo zmařené naděje. Levá ruka dá ve 3. taktu zaznít dvojité *pathopoeie*, přičemž vrchní hlas tvoří stoupající chromatický

⁸⁸ Kabrdová, 2010, str. 29

⁸⁹ Schüllerová, 2006, str. 181

⁹⁰ <https://www.musikundtheorie.de/pdf/mth/Figurenlehre.pdf>

⁹¹ Schüllerová, 2006, str. 182

⁹² <https://www.musikundtheorie.de/pdf/mth/Figurenlehre.pdf>

⁹³ https://is.muni.cz/el/phil/jaro2020/ASH22b/Hudebne_retoricke_figury_MUSIKALISCHE_FIGUREN_1.pdf?lang=en

⁹⁴ Schüllerová, 2006, str. 198 – 199

⁹⁵ Vendl, 2001, str. 23

⁹⁶ Vendl, 2001, str. 22

postup a spodní hlas klesající. Bolest a pochybnosti prozrazuje harmonie *zmenšeného septakordu* v témže taktu a také opakovaná třítónová tečkovaná figura v pravé ruce, jejíž transpozice tvoří *climax*. Druhá z těchto figur obsahuje nezpěvný interval zmenšené kvinty, který může být chápán jako zoufalé *exclamatio*. 4. takt v pravé ruce obsahuje augmentovanou tečkovanou figuru, která je zopakována v následujícím taktu v rámci *gradatia*. Rytmická *paronomasia* i přenesení o oktávu výše potvrzují její závažnost. 4. takt dále obsahuje hiatus „es¹ – fis¹“, který funguje jako *pathopoeia*, a v levé ruce užasle tázavý sekundový postup *interrogatia*.

6. takt zaujme *pathopoeiou* v pravé ruce. Tato figura převádí hudební tok ke druhému uvedení „Lebewohl“, tentokrát s jinou nečekanou harmonií a bez kvint lesních rohů. Fráze od t. 7 jako *paronomasia* vychází ze začátku kompozice a taktéž obsahuje *climax* a *exclamatio*. V levé ruce t. 9 – 10 se nachází *pathopoeia* „ces – B – A“ a současně nad ní zaznívá další chromatická *pathopoeia* „ges – f – fes – es“. V pravé ruce 10. taktu se k chromatickým postupům přidá pravá ruka tóny „es² – d² – des²“.

Ve 2. polovině 11. taktu se polyfonní hudební struktura rázem změní na čistou homofonii, jejímž účelem může být zdůraznit důležité sdělení, jak bývá uváděno u figury *noema*. Pozornost posluchačů je vlivem nové homorytmiky upřena k řečnickým otázkám *interrogatio*. Tázavé takty 12 až 16 přerušují pomlky *tnesis*. Čtyřtónová figura z konce taktu 13 a začátku t. 14 se s menším počtem hlasů a výše položenou levou rukou opakuje na konci 14. taktu, čímž vzniká *paronomasia*. Stejná situace se týká taktů 15 a 16, které dávají transpozicí již zmíněné figury ze dvou předchozích taktů vzniknout *gradatiu*. Poslední akord z 15. taktu, sextakord As dur, se jako *epizeuxis* dvakrát opakuje v 16. taktu.

Hlava hlavního tématu v t. 17 až 18 díky pohybu v sopránu a rytmičnosti evokuje mávání při loučení⁹⁷. Téže figury, jejíž sestupné transpozice tvoří *climax*, si lze všimnout pokaždé na začátku hlavního tématu. Bolestný výraz dodávají chromatismy v partu levé ruky, která hojně těží z emočního potenciálu figury *pathopoeia*. Lítostivý okamžik loučení dále dotváří paralelní sextakordy *faux bourdonu*. Nejedná se vždy o konsonantní sextakordy, dvoutaktí zahrnuje i zmenšené, což hlavě tématu propůjčuje nelibozvučnou zvukovou charakteristiku figury *katachresis*.

⁹⁷ [https://de.wikipedia.org/wiki/Klaviersonate_Nr._26_\(Beethoven\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Klaviersonate_Nr._26_(Beethoven))

Skok mezi oktávami v t. 21 a 22 v pravé ruce působí jako *exclamatio*. Sforzato na vyšší oktávě, která je *hyperbolou*, tento dojem umocňuje. Podle Christopha Bernharda mají být vyvýšené a přepjaté myšlenky, vyjadřující zdůrazněná slova, položeny výše, a naopak nízké, tmavé myšlenky čili nezdůrazněná slova níže⁹⁸. Pravá ruka v t. 24 smutně klesá a *katabasis* zde doplňuje *pathopoeia* v podobě hiatu. Čtyřtaktí 21 – 24 zazní ihned podruhé, tentokrát se ovšem v pravé ruce vyskytne jiná, půltónová *pathopoeia*. Takty 25 – 28 představují vzhledem k jinému zakončení *paronomasii*, jinak by se jednalo o *epizeuxis*.

Levá ruka v t. 29 obsahuje chromaticky klesající *pathopoeiu*. Dvojhmatový motiv *tiraty* druhu *mezza* v pravé ruce t. 30 zazní v následujícím taktu o oktávu výše jako *climax*. Od začátku t. 32 levá ruka rychle klesá na způsob *katabasis*, zatímco pravá ruka stejným tempem stoupá k výkřikům *ekphonesis* v t. 34.

Takty 35 a 36 se bezprostředně opakují, přičemž „Es“ v levé ruce nahradí „E“, a tak vznikne *passus duriusculus*, chromaticky vyplňující interval zmenšené tercie. Ve stejném okamžiku je „ges²“ v pravé ruce vyměněno za „g²“, což má také silný dopad na výraz a vznikem velké sekundy do fráze včleňuje *interrogatio*. Změna harmonie *epizeuxis* povyšuje na *paronomasii*.

Sestupná malá sexta v pravé ruce v t. 39 odpovídá figuře *saltus duriusculus*. Čtyřtaktí 39 až 42 se záhy opakuje, a to s odrážkou ve 3. taktu (t. 45), tudíž se jedná o *paronomasii*. Tři stupňovitě klesající dvojhmaty v pravé ruce v t. 47 jsou vzápětí přeneseny o oktávu výše a v následujícím taktu ještě o tercii výše na úroveň *hyperboly*, přičemž prostřední dvojhmat má v této verzi dvojnásobné trvání. Jedná se o *climax* spojený s *paronomasii*, nadto i s chromaticky klesající *pathopoeiou* v t. 49 v levé ruce.

V 50. a 51. taktu vzniká souzvuk *zmenšeného septakordu*, nad nímž v celých hodnotách sopránů zaznívá figura „Lebewohl“. V t. 50 a 51 se v levé ruce také vyskytuje půltónová *pathopoeia*, nejprve vzestupná a poté sestupná. Nečekaný synkopický průtah zde nastupuje jako *antistaechon*, pravá ruka se totiž nemění, kdežto levá svým pohybem přinese harmonické překvapení v podobě disonance. Čtyřtaktí 50 – 53 se opakuje o oktávu níže v t. 54 – 57 coby *epizeuxis*.

⁹⁸ Schüllerová, 2006, str. 82

Takt 58 zní kvůli zvětšenému kvintakordu poněkud kakofonicky, což zapříčiňuje *saltus duriusculus*. Nacházejí se zde dokonce dva nelibozvučné skoky po sobě: klesající interval zmenšené kvarty a zvětšené kvinty. Levá ruka pod nimi hraje nízko, v hloubce *hypoboly*. Dvojtaktí 58 a 59 je přeneseno o oktávu výše do taktů 60 – 61, jedná se o *epizeuxis*. V levé ruce se v t. 60 objevuje vzestupná malá sexta *exclamatia*. V taktech 62 až 65 lze zaznamenat *fugu imaginaria*, kdy imitace zůstává na stejném stupni jako originál, a proto ji lze označit jako *homophonos – unisona*. Kdyby se nacházela na jiném stupni, nazývala by se podle Burmeistera *pamphonos – multisona*⁹⁹. Kánon *fugu imaginaria* v levé ruce dojde až k *hypobole*. Expozici uzavírá figura „Lebewohl“ spojená s *katabasis* v levé ruce v t. 66 – 69.

Dramatický charakter dodá provedení od t. 70 chromaticky sestupující *passus duriusculus*, který vyplňuje interval zvětšené kvarty v levé ruce, a figura „mávání“ v pravé ruce. Obojí dohromady tvoří *climax*, taktů 70 a 71 se navíc díky čtyřem sextakordům za sebou týká *faux bourdon*. Dva osamělé tóny v t. 73 – 74 jistě odkazují na „Lebewohl“, zatímco levá ruka t. 75 – 76 vychází z „mávání“, zde naplněného pochybností *zmenšeného septakordu* a zděšeností *ekphonesis*. Beethoven zde mohl pochybovat, jestli se ještě někdy s arcivévodou Rudolfem setká. Dále dochází ke střídání taktů s figurou „Lebewohl“ a taktů s „máváním“, spojeným obvykle s nezpěvnými intervaly *exclamatia*. Pro jednoduchost uvádím pohromadě takty s „Lebewohl“: 77 – 78, 81 – 82, 85 – 86. Takty s „máváním“ jsou ty sousední: 79 – 80, 83 – 84, 87 – 90. Druhý takt figury „Lebewohl“ se s prvním taktem „mávání“ pojí vždy velkým skokem *ekphonesis*. Čtyřtaktí 73 – 76 je v transpozici a s drobnými změnami v intervalech přeneseno do taktů 77 – 80, 81 – 84 a 85 – 88. Jedná se o případy *paronomasie*. Takty 89 a 90 variiují dvojtaktí 87 – 88. Všechna zmíněná opakování společně budují *gradatio*.

Takt 90 obsahuje tři půltónově vzdálené sextakordy, tento zajímavý harmonický efekt vytváří *pathopoeia*. V t. 91 – 92 opět zazní „mávání“, jehož další příchod jako by anticipoval následnou plochu v taktech 94 až 109, která v levé ruce celá čerpá z dané figury. Všechny takty používají materiál z t. 94, tudíž se jedná o dlouhý *climax* s *paronomasií*. Takty 95, 99 a 101 mají harmonii *zmenšeného septakordu*. Poslední

⁹⁹ Kabrdová, 2010, str. 39

takt provedení uvádí „mávání“ v obou rukou a přeskakuje coby *climax* do vyšší oktávy.

Rétorické figury v repríze v t. 110 – 161 jsou víceméně identické s těmi z expozice v t. 17 – 69, pouze takty 139 – 144 jsou položené výše, a tím lépe naplňují představu *hyperboly*.

Koda od t. 162 začíná hlavou hlavního tématu se všemi figurami, které již byly jmenovány – „mávání“, *pathopoeia*, *katachresis*, *climax*. V původním výčtu chybí pouze *faux bourdon*, neboť se zde sextakordy střídají se sekundakordy. Takty 167 – 178 se dělí do tří čtyřtaktí, která vycházejí z taktů 21 – 24. S oktávodým skokem nahoru se i zde pojí *exclamatio* a *hyperbola* a hiatus v každém 4. taktu (169, 174, 178) tvoří *pathopoeia*. Tři čtyřtaktí, která se pozměněná opakují, patří současně do figur *paronomasie* a *climax*. Pravá ruka taktu 180 obsahuje *hyperbolu* sestávající ze dvou oktáv.

Jediný materiál v t. 181 – 195 tvoří jednohlasá figura „Lebewohl“, zpracovávaná jako *fuga imaginaria* s imitací v levé ruce o oktávu níže. Jednotlivé motivy jsou různě transponovány a skladatel z nich staví *gradatio*. V t. 192 – 195 hraje levá ruka figuru v terciích, které stupňovitě klesají jako *katabasis*. Takty 193 až 195 obsahují *faux bourdon*, skládající se ze tří paralelních sextakordů. *Pathopoeia* v levé ruce v t. 195 – 196 umožní proměnu z „h“ na „b“, ze zklamání k uklidnění.

V pravé ruce v t. 197 – 199 Beethoven užívá „Lebewohl“ v originální podobě s kvintami lesních rohů. V t. 201 – 202 se její první dva dvojhmaty objeví v levé ruce a zkrácená figura se ještě dvakrát opakuje, vždy o oktávu výš, takže tvoří *climax* vrcholící v t. 205. Současně s „Lebewohl“ se o oktávu výše transponuje figurace pravé ruky, která vždy v prvním taktu ze dvou obsahuje vzestupnou velkou sextu *ekphonesis*, tedy v t. 201, 203, 205. V taktech 205 – 207 dosáhne výše *hyperboly*. Takty 209 až 218 jsou tvořeny repeticí taktů 197 – 206. Fráze se podruhé uzavírá jiným způsobem než původně, což dělá z *epizeuxis paronomasii*. Figurace pravé ruky od tónu „b¹“ v t. 219 do tónu „b²“ v t. 221 se bezprostředně opakuje o oktávu níže, aby vznikl *climax*. Pravá ruka v t. 222 obsahuje dvě stoupající malé septimy *exclamatia*.

Takty 223 – 238 vyplňuje *fuga imaginaria*, kdy levá ruka, stejně jako již dříve, imituje o oktávu níže figuru „Lebewohl“ pravé ruky. Úsek těží pouze z této figury, uváděné s časovým posunem a v pozvolna se zkracujících hodnotách v pravé i levé ruce. V t. 223 – 227 se figura dvakrát vyskytne jako rozložený durový sextakord, tedy spodní hlas jejího dvojhlasého 1. uvedení, zatímco jinde Beethoven používá stupňovitý hlas vrchní. Přesto je jasně identifikovatelná i zde.

Ve formálním rozboru bylo zmíněno, že takty 231 až 234 obsahují výrazně disonantní harmonické střety pravé a levé ruky. Beethoven mohl mít na mysli nápodobu skutečných překrývajících se zvuků, konkrétně signálů poštovních rohů odjíždějícího kočáru¹⁰⁰. T. 239 se dvakrát opakuje jako *epizeuxis* a v t. 242 jako *paronomasia*.

V t. 243 – 248 levá ruka stupňovitě sestupuje figurou *katabasis* až do *hypoboly*, která kontrastuje se současnou *hyperbolou* v t. 247 – 253 v pravé ruce. Dvojtaktí 247 – 248 se dvakrát opakuje, přičemž v obou případech přibude malá změna: t. 249 přinese novou *tiratu* ve kvintole pravé ruky a v t. 252 je prodloužen a oktavizován tón „c⁴“. Díky detailům měnícím vyznění je poslední *epizeuxis* v 1. větě obohacen o *paronomasii*.

4.3. Rétorické figury ve 2. větě

Volba rétorických figur určuje charakter 2. věty od samého začátku. Beethoven respektoval, že afekty lítosti a nářku vyžadují pomalé tempo, disonantní harmonie a menší intervaly, především malé sekundy, které vhodně ztvární stísněnost¹⁰¹. *Interrogatio* v 1. taktu vyjadřuje stoupající malou tercií v pravé ruce intonací otázky, zatímco půltón „g¹ – fis¹“ skrze *pathopoeiu* přidává lítostivý afekt. Tečkovaná figura vykazuje příbuznost s motivem z introdukce 1. věty, ale ve 2. větě působí díky intervalu malé sekundy sklíčeněji. Současně s tečkovanou figurou v levé ruce zaznívá *saltus duriusculus* v nezpěvném intervalu zmenšené septimy, která tvoří součást *zmenšeného septakordu*. Ten by měl vyjadřovat pochybnost. Celý takt se na způsob *epizeuxis* bezprostředně opakuje, čímž se nárek a pochybnosti ještě umocní.

¹⁰⁰ [https://de.wikipedia.org/wiki/Klaviersonate_Nr._26_\(Beethoven\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Klaviersonate_Nr._26_(Beethoven))

¹⁰¹ Schüllerová, 2006, str. 34

Ve 2. taktu v pravé ruce začíná tečkovaná figura „a¹ – es² – es²“, která je v následujícím taktu zopakována v transpozici a s intervalovými změnami jako „d² – g¹ – g¹“ a „fis¹ – a¹ – a¹“. Figura *climax*, která transponovaným opakováním zvyšuje emoční účinek, je zde kombinována s *paronomasíí*, která zodpovídá za změny intervalů a za zkrácení poslední noty motivu ze čtvrtové hodnoty na osminovou. Stoupající velká sekunda na začátku 4. taktu je další variantou tázavého *interrogatia*.

V 5. až 8. taktu se vyskytují již popsané figury *interrogatio*, *pathopoeia*, *saltus duriusculus*, *zmenšený septakord*, *epizeuxis*, *climax* a *paronomasia*. Fráze vznikla transpozicí prvního čtyřtaktí, jedná se tedy o *climax*. Nová skupinka v taktu č. 6 prosté opakování povyšuje na *variatio*. Tři homorytmické šetnáctinové hodnoty v 8. taktu prostřednictvím *noemy* zřejmě vynášejí myšlenku touhy po setkání.

Levá ruka v taktu 9 zaujme uvedením bolestného půltónu a hiatu, přičemž obojí lze klasifikovat jako *pathopoeiu*. Paralelní sextakordy v témže taktu odkazují na lítostivý afekt spjatý s *faux bourdonem*, nad nímž zazní ve dvaatřicetinových hodnotách pravé ruky bolestné *exclamatio*.

V levé ruce t. 11 se objeví již známý *saltus duriusculus* a v pravé ruce *pathopoeia* s *interrogatiem*, za kterou následuje *climax* vytvořený opakováním dvoutónové tečkované figury. Bas současně stupňovitě klesá, aby figurou *katabasis* zdůraznil zoufalství, a disonantní harmonie na průtazích zesilují *sforzata*. Nelibozvučnost se tím dostává do popředí posluchačova zájmu natolik, že lze hovořit o *katachresis*. Nabízí se ještě úvaha, zda tři osminové hodnoty v taktu 12 nevycházejí z figury „Lebewohl“ z 1. věty – tím spíše, že je tato hypotetická aluze uvedena současně s tečkovaným motivem též z introdukce 1. věty. 12. takt dále obsahuje recitativní rozklad *zmenšeného septakordu*. Od jeho prvního tónu „fis¹“ začíná *climax* postavený ze tří figur o osmi tónech. Druhou zahajuje „c²“ v taktu 13 a třetí tón „a²“.

Takty 15 a 16 jsou ve variaci zopakovány v taktech 17 a 18, kde jim *variatio* propůjčí ozdobné rychlé hodnoty. V taktu 18 se původní durová tercie „h“ z taktu 16 změní na „b“, a protože díky tomu dojde k podstatné změně ve výrazu, k *variatio* se zde přidá *paronomasia*.

Malá vzestupná sexta se *sforzatem* v t. 19 napodobuje figurou *exclamatio* zoufalý výkřik. Následující šestnáctinové hodnoty přerušují pomlky *suspiratia*. Za zmínku stojí nejen to, že sestupné šestnáctiny tvoří *katabasis*, nýbrž i jejich eventuální spojitost

s figurou „Lebewohl“ z 1. věty. Pro daný názor hovoří i fakt, že je tentýž takt harmonizován *klamným závěrem*, který v 1. větě zaznívá při počátečním „Lebewohl“. Takty 19 a 20 působí v tomto ohledu reminiscenčně. Jelikož je 20. takt transpozicí 19., zároveň je zde využita figura *gradatio*.

Takty 21 až 30 jsou mírně pozměněnou a především transponovanou verzí taktů 5 až 14. Tomu odpovídá výskyt stejných rétorických figur: *interrogatio*, *pathopoeia*, *saltus duriusculus*, *zmenšený septakord*, *epizeuxis*, *climax*, *paronomasia*, *noema*, *faux bourdon*, *exclamatio*, *katabasis*, *katachresis*. S figurou „Lebewohl“ v t. 28 se tentokrát pojí i *hypobola* a poslední čtyři dvaatřicetiny v t. 30 naopak obohacuje *hyperbola* vrchní oktávy.

Takty 31 až 36 vycházejí z taktů 15 až 20 a opět obsahují tytéž figury: *variatio*, *paronomasia*, *exclamatio*, *suspiratio*, *katabasis*, „Lebewohl“, *klamný závěr*, *gradatio*.

Takt 37 obsahuje v levé ruce *saltus duriusculus* a v pravé již obvyklé *interrogatio*. Harmonie obou rukou v sobě ukrývá *zmenšený septakord*, který však v taktu 38 ve prospěch jednohlasu pravé ruky zmizí. Jednohlas je tvořen figurou *interrogatio* opakovanou jako *climax*, přičemž je mezi jednotlivá uvedena šestnáctinová pomlka *suspiratia*. Takt 38 představuje *paronomasii* vůči taktu 37, neboť absence dalších hlasů a jiný rytmus zcela mění vyznění opakování. Takty 39 a 40 vznikly transpozicí předchozího dvojtaktí a dohromady s ním tvoří *climax*. V taktech 41 a 42 *suspiratio* nahradí ligatury a harmonii obsahující kvalitu pochybujícího *zmenšeného septakordu* vystřídá rozjasněný dominantní septakord. Jedná se o účinné použití *paronomasie*, spojené navíc s *hyperbolou* pravé ruky v posledním taktu.

4.4. Rétorické figury ve 3. větě

Závěrečnou větu zahajuje *hyperbola* realizovaná zářivým akordem pravé ruky. Druhá polovina 1. taktu obsahuje šestitónovou figuru, která se v následujících taktech neustále transponuje nahoru, aby vytvářela působivé *gradatio*. Šestnáctinové hodnoty figurace v obou rukou korespondují s představou radosti a jáсотu, stejně tak svižné tempo, střídavě stoupající a klesající konsonance a vyšší polohy¹⁰². *Hyperbolicky* vysoký 5. takt se identicky opakuje jako *epizeuxis*, zatímco takty 7 a 8 představují jeho o oktávu nižší transpozici, vzniká tedy *climax*. Mezi takty 8 a 9 tvoří

¹⁰² Schüllerová, 2006, str. 34 – 35

vzestupný interval zmenšené kvinty *exclamatio*, po kterém následuje *gradatio* z dvoutónové figury uváděné ve stále výše položených transpozicích.

Takty 11 až 16 opět využívají figuru *climax*, charakteristickou pro 3. větu plnou radosti, příznivých očekávání a přílivů energie. Jednotlivé motivy vykazují rozdíly v použitých intervalech a dynamice, tudíž se jedná o *paronomasii*. Od poslední osminy 17. taktu přebírá melodii s figurou *climax* levá ruka a celé šestitaktí opakuje o dvě oktávy níže. Opět se zde dostává ke slovu *paronomasia* měnící vyznění téhož. V pravé ruce v taktech 18, 20, 21 a 22 upoutá decimový skok *exclamatia* – velké rychlé skoky se dobře hodí k radostné náladě, zejména když se pojí s *hyperbolami*.

Levá ruka dané šestitaktí s *gradatiem* znovu zopakuje v t. 23 – 28, a poněvadž se opakování od originálu liší podstatnými sforzaty, *epizeuxis* se kombinuje s *paronomasíí*.

Disonantnost 30. taktu činí nápadnou figura *multiplicatio*, kdy akord stavbou připomínající cluster zaznívá hned třikrát po sobě, vždy i s dvoutónovou figurou v pravé ruce. „A³“ se ostře střetává s „as“ a ke stejné situaci dojde rovněž v t. 34. V daném úseku si lze povšimnout též zvonivé *hyperboly* v pravé ruce v t. 30, 31, 34 a 35. Čtyřtaktí 29 – 32 se bezprostředně opakuje, a to se změnou v posledním taktu (t. 36). Ta obyčejnou figuru *epizeuxis* pozvedá na umělecky cennější *paronomasii*. O tu se zaslouží sestupná *tirata* v šestnáctinových triolách pravé ruky.

Materiál z taktů 37 – 40 je v taktech 41 – 44 uveden v transpozici, obě fráze jsou propojeny figurou *climax* a v levé ruce obsahují *hypobolu*. S oběma čtyřtaktími se od t. 45 pracuje za pomoci *variatio*, které tóny rozloženého durového kvintakordu ozdobí drobnými hodnotami. Jejich transponovaná opakování vytváří *gradatio* s *hyperbolickými* vrcholy v taktech 46 a 50. V závěru taktu 48, který čtyřtaktí propojuje, zazní *pathopoeia* vyvolaná nepřeslechnutelným hiatem v levé ruce.

Takty 53 a 54 se vzápětí opakují. Opačný směr dynamického zobáčku dělá z *epizeuxis paronomasii*. Pravá ruka se vzestupnou *tiratou* z t. 57 se v následujícím taktu transponovaná opakuje na způsob *climax*. Vrcholek obou taktů díky *hyperbole* zasvítí. Osmitaktí z t. 53 – 60 se opakuje tak, že obě ruce mají vyměněnou úlohu, jedná se tedy o *paronomasii*.

Takt 69 nabízí bohatý sortiment rétorických figur. Půltón pravé ruky lze pojímat jako *pathopoeiu* s *hyperbolou* a pomlka k nim přidá taktéž *suspiratio*. Díky zvětšené

kvartě a malé sextě v „hovorné“ levé ruce se do výčtu figur zařadí ještě *exclamatio* a tóny „f¹ – h¹ – d² – as²“ dávají souzvuk *zmenšeného septakordu*. V 70. taktu se jako *epizeuxis* opakuje totéž a vzhledem k transpozici je zde seznam řečnických prostředků rozšířen o *climax*. Ten pokračuje až do t. 72 včetně.

Čtyřtaktí 73 – 76 je tvořeno opakujícím se transponovaným dvojtaktím, čili se zde Beethoven opět uchýlil k hojně užívané figuře *climax*. Změna artikulace v pravé ruce z krátké na delší a dynamický vzrůst obohacuje jinak prosté opakování *epizeuxis* o *paronomasii*. Šestnáctinové hodnoty levé ruky sestoupí v t. 75 a 76 na úroveň *hypoboly*. *Tirata* z pravé ruky t. 77 se v následujících taktech vždy výše opakuje jako vítězný *climax*, zakončený v t. 79 – 80 *hyperbolou*.

Takty 84 a 85 v oktávách pravé ruky obsahují *pathopoeiu* a totéž se týká i t. 90 až 91. V osminových hodnotách levé ruky se rovněž skrývá stoupající *pathopoeia*, a sice v t. 88 až 89. Čtyřtaktí 82 – 85 se v transpozici a prodloužené opakuje jako *paronomasia*. Takty 94 a 95 jsou též zopakovány na způsob *paronomasie*, kde změnu ve zvukové podobě způsobuje prohození partů levé a pravé ruky. Velmi podobně je po kompoziční stránce řešena výstavba taktů 100 až 103. Takty 104 – 107 obsahují v dané kompozici vzácnou *fugu imaginaria*, kdy je dvakrát po sobě uvedena tříhlasá imitace na stejném stupni. Takty 110 – 115 obsahují *climax* a opakují se jako *paronomasia* s *hyperbolou* v t. 116 až 121. Nejpodstatnější rozdíl přitom představuje změna hlasů a práce s dynamikou, jak je pro 3. větu příznačné.

Situace v t. 122 – 129 plně odpovídá již popsanému výskytu řečnických figur v t. 29 až 36, pouze je part levé ruky v t. 129 zpestřen sestupnou *pathopoeiou*. Takty 130 až 174 lze srovnat s takty 37 – 79, Beethoven se však nespokojil s neměnným, i když transponovaným opakováním a do levé ruky v repríze v t. 150 a 151 zakomponoval půltónovou *pathopoeiu*.

Tonálně neukotvené takty 177 až 180 jsou vystaveny jako *climax*, a i tady se uplatňuje *pathopoeia* reprezentovaná nedoškálnými půltóny, které významně přispívají k překvapivému vyznění. Takt 181 je v levé ruce následujícího taktu imitován jakožto kánon na stejném stupni a nastolená situace evokuje takty 223 – 227 z 1. věty, kde se též jednalo o *fugu ligatu* v kodě. Skladatel zde použil stejné tóny, totiž sestupný rozložený sextakord Es dur, který má nejspíše připomínat druhý hlas stěžejní figury „Lebewohl“. Dojde ještě k jednomu využití kánonické techniky, kdy pravá ruka z t. 185 je imitována levou v t. 186. Čtyřtaktí 181 až 184 je v taktech

185 až 188 pomocí *variatia* doplněno o drobné hodnoty a v t. 189 a 190 zkráceno a změněno na synkopické. Takty 191 a 192 působí jako živější a *hyperbolická* variace na toto dvojtaktí. Závěrečný *climax* tvořený transponovanou figurou ze šesti šestnáctinových hodnot se nachází v t. 193 a 194 a vítězný pocit stvrzuje *hyperbola*.

Závěr

Během vytváření diplomové práce jsem měla možnost detailně poznat všechny věty Beethovenovy *Sonáty č. 26 Es dur, op. 81a, „Les adieux“*. Tři typy analýzy daly vyniknout kompozičnímu mistrovství, které lze ve skladbě nalézt, a pomohly popsat nejen zřejmé vnější zákonitosti, jako je uspořádání myšlenek do hudební formy, nýbrž i poznatky týkající se důležitých nezjevných skutečností. Ty by nebylo možno vysledovat, kdybych dílo zkoumala pouze optikou tradiční formální analýzy.

Tradiční rozbor se ukázal sice jako nutný, aby bylo možno pokračovat dalšími druhy analýzy, v nichž se počítalo např. se znalostí formálních dělů, ale nejméně zajímavý. V hudbě totiž nejde jenom o to najít „beethovenovsky“ modifikovaná schémata sonátové formy, byť se v nich zračí originalita. Potěší mě, když se případní čtenáři této práce zamyslí, nakolik vlastně známe často uváděnou ikonickou skladbu a jestli ji známe doopravdy. Proto může být užitečné se na ni podívat z několika úhlů pohledu.

Schenkerovská analýza rozkryla hudební vztahy, o jejichž existenci jsem předtím většinou nevěděla. Tento způsob uvažování se od tradiční analýzy velmi liší. O Schenkerově metodě jsem sice již dříve slyšela přednášku na teorii pro skladatele, ale přesto mě při následném zevrubnějším studiu překvapilo, že za 1. a 3. větou stojí tentýž hudební prazáklad. Jako stejně nečekané se jeví, že introdukce 1. věty, výrazově tak naplněná, neobsahuje žádný tón *Ursatz*. Její závažnost vysvětlil až četný výskyt rétorických figur.

Objevování řečnických figur mě přivedlo k úvahám, nakolik spolehlivá je hudebníková intuice. Postupovala jsem maximálně systematicky a vždy v sonátě hledala jednu konkrétní figuru, dokud se nepovedlo najít všechny z uvedeného seznamu. Zpětně jsem vyhodnotila, že na mnoha místech, kde se potvrdil jejich výskyt, jsem od začátku pozorovala něco speciálního, třeba chromatický postup se zvláštním účinem, stoupající intenzitu opakovaného motivu atd., bez příslušného vzdělání bych ovšem zdaleka nedokázala dekódovat obsah všech figur. Na samotnou intuici bez teoretické průpravy lze spoléhat pouze částečně.

Jak jsem očekávala, různé typy rozboru se navzájem doplňují a pomáhají lépe vidět hudební skutečnosti. V budoucnu bych se chtěla analýze známých i méně známých skladeb nadále věnovat. Jak schenkerovská analýza, tak rozbor rétorických figur se

ukázaly být užitečnými nástroji k poznávání Beethovenovy hudby. V budoucnu bych je ráda aplikovala na kompozice dalších autorů.

Teprve během studia obsáhlých materiálů vyšlo v plné míře najevo, jak obtížný úkol jsem si vytyčila, ale tvorba analýz mě bavila a nesmírně obohatila. Nikdy dříve jsem klasicko-romantické dílo neanalyzovala takto důsledně několika způsoby a musím říci, že to byla velice cenná zkušenost. Je-li mezi čtenáři někdo, kdo je na tom podobně jako já před psaním této práce, někdo, kdo se věnoval ponejvíce tradičnímu rozboru a do ostatních spíše nahlížel, mohu jedině doporučit, aby si také nastudoval další analytické přístupy. Instrumentalisté se nemusí při vytváření analýz cítit nepatřičně, ačkoliv nejsou hlavní profesí teoretici.

Přála bych si, aby tato diplomová práce přinesla svým čtenářům užitek a aby jim sdělila o Beethovenově *Sonátě č. 26 Es dur, op. 81a*, „*Les adieux*“ něco nového. Každý hudebník by se měl někdy vydat na náročnou pouť za poznáním skladeb, které se již domnívá znát.

5. Seznam použité literatury

5.1. Literární zdroje

CADWALLADER, Allen, GAGNÉ, David. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York, Oxford, 1998. Oxford University Press, Inc. ISBN 0-19-510232-0.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York, London, 1992. W. W. Norton & Company, Inc. ISBN 0-393-96255-5.

DAMSCHRODER, David. *Harmony in Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. ISBN 978-1-107-13458-4.

HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010. Musica viva (Togga). ISBN 978-80-87258-28-6.

JANEČEK, Karel. *Harmonie rozborem*. 2., nezměněné (faksimilované) vydání. Praha: Supraphon, 1982. ISBN 02-063-82.

JANEČEK, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha: Supraphon, 1968. ISBN 02-097-68.

KABRDOVÁ, Jana. *Vznik a vývoj hudebně rétorických figur v literárním kontextu*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Martin Celhoffer.

LASKOWSKI, Larry. *Heinrich Schenker: an annotated index to his analyses of musical works*. New York: Pendragon Press, 1978. ISBN 9780918728067.

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: Hudba a život*. Praha: BB/art, 2005. ISBN 80-7341-409-1.

ROME, Suzanne J. *A Musical Rhetorical Analysis and Performance Perspective of Franz Berwald's Sinfonie Singulière*. Muncie, Indiana, 2019. Disertační práce. Ball State University. Vedoucí práce Prof. Douglas Droste, Dr. Andrew Crow.

SCHÜLLEROVÁ, Silvie. *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*. Brno, 2006. Dizertační práce. Masarykova univerzita v Brně. Vedoucí práce Doc. PhDr. Zdeněk Marek, CSc.

SPURNÝ, Lubomír. *Heinrich Schenker - dávný neznámý*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000. ISBN 80-244-0055-3.

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002. ISBN 80-7220-126-3.

TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky: (K systematice hudebního rytmu, metra a tempa)*. Jinočany: H&H, 1994. ISBN 80-85467-07-0.

VENDL, Lukáš. *Rétorika v hudbě 16. až 18. století*. Praha, 2001. Bakalářská práce. HAMU. Vedoucí práce Doc. Jaroslav Tůma.

5.2. Internetové zdroje

3 immortal pieces from Beethoven's opera Fidelio - the best interpretations in YouTube (Hits, Best of).. *The opera guide, all about Opera and arias* [online]. Copyright © [cit. 20.04.2022]. Dostupné z: <https://opera-inside.com/3-immortal-pieces-from-beethovens-opera-fidelio-the-best-interpretations-in-youtube/>

Beethoven: Piano Sonata No.26 in Eb Major Analysis. *Masterclass and Accompaniment Tracks - Tonic Chord* [online]. Copyright © [cit. 20.04.2022]. Dostupné z: https://tonic-chord.com/beethoven-piano-sonata-no-26-in-eb-major-analysis/#Second_Movement_8220Abwesenheit8221_Andante_Espressivo

Heinrich Schenker | Austrian music theorist | Britannica. *Encyclopedia Britannica | Britannica* [online]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Heinrich-Schenker>

Heinrich Schenker | Encyclopedia.com. *Encyclopedia.com | Free Online Encyclopedia* [online]. Copyright © 2019 [cit. 20.04.2022]. Dostupné z: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/heinrich-schenker>

Home | *mdw - Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* [online]. Dostupné z: https://www.mdw.ac.at/schenkerlehrgang/franz_eibner.html

Informační systém [online]. Copyright ©Ns [cit. 20.04.2022]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/phil/jaro2020/ASH22b/Hudebne_retoricke_figury_MUSIKALISCH_E_FIGUREN_1.pdf?lang=en

JSTOR: Access Check. *JSTOR Home* [online]. Copyright ©2000 [cit. 24.02.2022]. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/pdf/41784508.pdf?refreqid=excelsior%3A1abe39073df99e954aa1251228a883c4&ab_segments=&origin=

Manfred Dings: *Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren* [online]. Copyright ©2022 [cit. 20.04.2022]. Dostupné z: <https://www.musikundtheorie.de/pdf/mth/Figurenlehre.pdf>

Nikolaus Harnoncourt uvede na rakouském festivalu Styriarte díla Antonína Dvořáka | OperaPlus. *OperaPlus | Váš průvodce světem hudby, opery a tance* [online]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/nikolaus-harnoncourt-uvede-na-rakouskem-festivalu-styriarte-dila-antonina-dvoraka/>

Schenker Documents Online: Jeanette (Jeaneth) (Jenny) Schenker [neé Schiff] [Kornfeld]. [online]. Copyright © [cit. 20.04.2022]. Dostupné z: <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000771.html>

Slovník cizích slov [online]. [cit. 20.04.2022] Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/kavatina-cavatina-kavatyna>

Tom Pankhurst's Guide to Schenkerian Analysis - Glossary. *Tom Pankhurst's Guide to Schenkerian Analysis - Home Page*. [online]. Dostupné z: <https://www.schenkerguide.com/glossarytest.php>

Tom Pankhurst's Guide to Schenkerian Analysis - Notation summary. *Tom Pankhurst's Guide to Schenkerian Analysis - Home Page*. [online]. Dostupné z: <http://www.schenkerguide.com/schenkernotationssummary.php>

TRANS Nr. 4: H. Krones: Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft. [online]. Copyright © Hartmut Krones [cit. 20.04.2022]. Dostupné z: <https://www.inst.at/trans/4Nr/krones.htm>

Wikipedia. *Klaviersonate Nr. 26 (Beethoven)* [online]. [cit. 20.04.2022]. Dostupné z: [https://de.wikipedia.org/wiki/Klaviersonate_Nr._26_\(Beethoven\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Klaviersonate_Nr._26_(Beethoven))