

# RUDOLPH RÉTI A JEHO METÓDA HUDOBNEJ ANALÝZY

KRISTINA LOMEN

*Mgr. art. Kristina Lomen; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava;  
e-mail: kristina.lomen@savba.sk*

## ABSTRACT

The analytic method of Rudolph Réti (1885 – 1957) is distinguished by focusing on the motivic-thematic processes in the musical work. Réti attempts to identify the thematic connection of the individual parts of a sonata cycle by means of a cell system and thematic models which are found in the entire composition. His principal analytic material is Beethoven's piano sonatas. The author of the paper clarifies Reti's method of musical analysis and applies its procedures in her own analysis of Beethoven's *Sonata in F Minor* op. 2, No. 1 for piano, with the aim of verifying the applicability of Reti's method and its contribution to the theory of musical analysis. At the conclusion of the work there is a highlighting of one aspect, on which the sense and significance of this analytic method depends.

Koniec 19. a začiatok 20. storočia priniesli veľký rozmach v hudobnej teórii a hudobnej analýze. V rámci nej sa vyprofilovalo niekoľko desiatok nových smerov, nových metód a nových typov. Autori týchto metód sa snažili priblížiť k podstate hudby, lepšie jej porozumieť, prípadne odhaliť vhodnú cestu k dosiahnutiu tohto cieľa. Prostriedky volili rôzne, pričom sa zameriavali na rozličné zložky hudby. Niektorí analytici sa orientovali na harmóniu a harmonickú štruktúru, iní na formovú analýzu, ďalší zasa na motivicko-tematickú prácu, tektoniku či dynamizmus v hudbe. Spomeňme iba niektorých autorov a ich metódy: Hugo Riemann (1849 – 1919) a jeho harmonicko-funkčná a motivická analýza,<sup>1</sup> Quido Adler (1855 – 1941) ako jeden z predstaviteľov štýlovej analýzy,<sup>2</sup> Ernst Kurth (1886 – 1946), ktorý vychádzal z tvarovej psychológie,<sup>3</sup> Hans Mersmann (1891 – 1971), pre ktorého mala dôležitý význam melódia v analýze,<sup>4</sup>

<sup>1</sup> FERKOVÁ, Eva: *Hudobná analýza: Teória a stručné dejiny*. Bratislava : AEPRESS, 2007, s. 82-83.

<sup>2</sup> FERKOVÁ, Ref. 1, s. 88-89.

<sup>3</sup> FERKOVÁ, Ref. 1, s. 91.

<sup>4</sup> FERKOVÁ, Ref. 1, s. 92.

Arnold Schering (1877 – 1941) a jeho redukčná tvarová melodická analýza,<sup>5</sup> Heinrich Schenker (1867 – 1935), ktorý sa zameriaval na rekonštrukciu tvorivého procesu skladateľa predovšetkým na poli harmonickom,<sup>6</sup> a v neposlednom rade aj Arnold Schönberg, ku ktorému sa ešte vrátíme.

Hoci navonok išlo o odlišné metódy, všetky – ako poznamenáva muzikológ a hudobný analytik Nicholas Cook – v skutočnosti kládli podobné otázky: akým spôsobom jednotlivé zložky hudby spolu súvisia, akým spôsobom sú si podobné?<sup>7</sup> Jednu z možností riešenia danej problematiky ponúkla aj metóda zameriavajúca sa na najmenšie segmenty v skladbe, ktorej predstaviteľom je Rudolph Réti.

## 1. Z biografie Rudolpha Rétiho

Nezachovalo sa veľa zaznamenaných udalostí alebo faktov o živote Rudolpha Rétiho (27. 11. 1885 Srbsko – 7. 2. 1957 Montclair, New Jersey). Významné encyklopédie ako *The New Grove Dictionary of Music* alebo *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* podávajú veľmi skromné informácie z jeho života. V relevantných zdrojoch môžeme nájsť správy o jeho pôvode s rozličnými národnostnými dôrazmi – napríklad, obidve uvedené encyklopédie informujú iba o fakte, že Réti sa narodil v Srbsku: „American writer on music, pianist and composer of Serbian birth“;<sup>8</sup> „Réti, Rudolph, Rudolf \*27. Nov. 1885 in Uzice (Serbien).“<sup>9</sup> *Zenei lexikon* hovorí o ňom ako o maďarskom hudobnom teoretikovi,<sup>10</sup> zatiaľ čo niektoré slovníky, ako napríklad chorvátska hudobná encyklopédia *Muzička enciklopedija* či *Encyclopædia Britannica*, hovoria o ňom ako o americkom,<sup>11</sup> prípadne rakúskom muzikológovi.<sup>12</sup> Všetky informácie sú do istej miery pravdivé, pretože Rudolph Réti sa pohyboval a pôsobil na všetkých uvedených miestach, zatiaľ čo v Srbsku sa len narodil. Namiesto jednoznačných záverov považujeme za opatrnejšie a správnejšie skonštatovať nasledovné fakty: Rudolph Réti sa narodil v Srbskom meste Užice (na čom sa zhodujú všetky slovníky), ako dieťa žil v Pezinku (maď. Bazin, nem. Bösing; vtedy uhorská časť Rakúsko-Uhorska), v rodine sa hovorilo s najväčšou pravdepodobnosťou po nemecky,<sup>13</sup> študoval vo Viedni, koncom 30. rokov 20. storočia emigroval do USA.

<sup>5</sup> FERKOVÁ, Ref. 1, s. 95.

<sup>6</sup> FERKOVÁ, Ref. 1, s. 96-98.

<sup>7</sup> COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. London; Melbourne : J. M. Dent & Sons Ltd, 1987, s. 2.

<sup>8</sup> MORGAN, Paula: Réti, Rudolph. [Heslo.] In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2. vydanie, zv. 21. Oxford : Oxford University Press, s. 230.

<sup>9</sup> SAFFLE, Michael: Réti, Rudolph. [Heslo.] In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Friedrich Blume. 2. vydanie, Personenteil 13. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Stuttgart; Weimar : Bärenreiter; Metzler, 2005, s. 1578.

<sup>10</sup> Réti, Rudolf Richard. [Heslo.] In: *Brockhaus Riemann: Zenei Lexikon*. Ed. Carl Dahlhaus; Hans Heinrich Eggebrecht. 3 zv. Budapest : Zeneműkiadó, 1985, s. 219.

<sup>11</sup> Réti, Rudolph. [Heslo.] In: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ed.): *Muzička enciklopedija*. Zagreb : Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977, s. 193.

<sup>12</sup> WALKER, Alan: Musical Criticism. In: *Encyclopædia Britannica online*. (cit. 2014. 02. 23.). Dostupné na internete: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/499948/Rudolph-Reti>>

<sup>13</sup> Informáciu by bolo potrebné ešte spracovať a overiť.

O živote Rudolpha Rétiho si môžeme poskladať určitú mozaiku aj na základe správ o jeho mladšom bratovi Richardovi Rétim (28. 5. 1889 – 6. 6. 1929), významnom šachovom veľmajstrovi. Písal o ňom aj samotný Rudolph,<sup>14</sup> ktorý uvádza, že keď mal dva roky, rodina Réti sa presťahovala naspäť do Rakúsko-uhorskej monarchie, konkrétne do vtedajšieho Bösingu, dnešného Pezinka, kde sa Richard narodil. Ich otec, Samuel Réti bol lekárom a pôsobil ako vedúci v Pezinských kúpeľoch. Spolu s manželkou Annou mali tri deti, najstarší syn Otto však zomrel ako dieťa. Neskôr sa rodina presťahovala do Viedne, pričom leto zvykla tráviť v Pezinku.

Brat Rudolpha Rétiho Richard sa v slovníkových prácach označuje ako rakúsko-uhorský, neskôr česko-slovenský šachista, mysliteľ a novátor. Vo Viedni študoval matematiku. Pravidelne sa zúčastňoval turnajov v rôznych mestách a krajinách: celkove na 72 turnajoch a v 9 vyzývacích zápasoch zohral vyše 1 000 registrovaných partií. Najväčší úspech dosiahol po 1. svetovej vojne, keď sa zaradil medzi najlepších šachistov na svete a získal titul šachového veľmajstra. V roku 1918 vyhral turnaj v Košiciach, turnaje vyhrával aj v Budapešti, Štokholme, vo Viedni, Piešťanoch, Paríži, New Yorku. Považuje sa za priekopníka nového spôsobu hry v šachu. Významné sú jeho knihy *Nové idey v šachu* (1923) a *Majstri šachovnice* (1933).<sup>15</sup> Zomrel ako štyridsaťročný v Prahe. Na jeho počesť sa každý rok v Pezinku odohrávajú šachové turnaje a odnedávna je po ňom pomenovaná aj jedna z pezinských ulíc.

Ak by sme predsa len chceli vysloviť mienku o pôvode bratov Rétiovcov, stoja za zväzanie správy v dvoch publikáciách. Prvou je *knihla Bratislava, Pressburg, Pozsony : Jewish Secular Endeavors (1867 – 1938)* od Roberta A. Neuratha, vydaná v roku 2011 v USA. Tu nachádzame mená obidvoch bratov: v stati „Šport“ sa vyskytuje meno Richard Réti,<sup>16</sup> a v stati „Hudba“ meno Rudolph Réti.<sup>17</sup> Židovský pôvod Richarda Rétiho nasvedčuje aj kniha *Richard Réti, šachový mysliteľ* od českého autora Jána Kalendovského. Autor publikácie sa zmieňuje o tom, že Réti bol židom po matke.<sup>18</sup> Hovorí však zároveň aj o jeho maďarskom pôvode. Je otázne, čo chápe autor pod týmto pojmom: či územie, na ktorom sa Richard narodil, alebo maďarské korene z otcovej strany.

Zatiaľ čo jeho mladší brat javil záujem o matematiku a šach, Rudolph Réti sa začal čoraz viac venovať hudbe. Vyštudoval hudobnú teóriu, muzikológiu a hru na klavíri vo Viedni, kde sa aj na istý čas usadil. Medzi jeho významných učiteľov patrili klavirista a skladateľ Eduard Steuermann a Arnold Schönberg. Obaja boli zástancami novej, tzv. modernej hudby. Lásku k tejto hudbe preniesli aj na mladého Rudolpha, ktorý ako prvý interpretoval Schönbergovo dielo *Klavierstücke* op. 11. Začiatkom 20. rokov 20. storočia bol jedným zo spoluzakladateľov Medzinárodného festivalu modernej hudby, ako aj Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu – International Society for Contemporary Music (ISCM) v roku 1922. V rokoch 1930 – 1938 bol vedúcim

<sup>14</sup> WINTER, Edward: The Réti Brothers. In: WINTER, Edward: *Chess Notes*. (cit. 2014. 02. 23.). Dostupné na internete: <<http://www.chesshistory.com/winter/extra/reti.html>>

<sup>15</sup> Réti, Richard [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 5. Martin : Matica slovenská, 1992, s. 70.

<sup>16</sup> NEURATH, A. Robert: *Bratislava, Pressburg, Pozsony: Jewish Secular Endeavors (1867 – 1938)*. USA : Xlibris Corporation, 2010, s. 205-206.

<sup>17</sup> NEURATH, Ref. 16, s. 200-201.

<sup>18</sup> KALENDOVSKÝ, Ján: *Richard Réti, šachový mysliteľ*. Praha : Olympia, 1989, s. 9.

hudobným kritikom v rakúskom časopise *Das Echo*. O rok neskôr emigroval do USA, kde dostal štátne občianstvo. Stal sa členom Americkej hudobnej spoločnosti a odborným asistentom na Univerzite Yale. Zomrel v roku 1957 v Montclair, New Jersey.

Jeho kompozície nepatria medzi ťažiskový repertoár dnešných interpretov, pre zaujímavosť si však niektoré pripomeňme: *Koncert pre klavír a orchester* mal premiéru v Prahe, pre sláčikový orchester skomponoval suitu *Dávid a Goliáš*, zasiahol aj do oblasti vokálnej hudby a hudobnoscénickej tvorby, napríklad operou *Ivan and the Drum*.<sup>19</sup> Meno Rudolph Réti sa dnes spája najmä so špeciálnou metódou hudobnej analýzy, ktorá poukazuje na motivicko-tematické procesy v hudbe.

## 2. Réti ako hudobný teoretik a jeho analytická metóda

Vo svojej analytickej metóde Réti nadviazal na svojho učiteľa Arnolda Schönberga (1874 – 1954), ktorý sám napísal niekoľko hudobnoteoretických textov. Podobne ako neskôr Rétiho, aj Schönberga zaujímala súdržnosť hudobného diela ako celku. Schönberg považoval za základnú jednotku hudobnej štruktúry motív, ktorý sa opakuje, pričom môže byť varírovaný.<sup>20</sup> Vo svojich analýzach vychádzal z diel Johanna Brahmsa. Považoval ho za priekopníka a inovátora v hudobnej reči, a to najmä kvôli jeho princípu neustále sa rozvíjajúcej variácie, založenom na rozvíjaní motivického jadra, z ktorého postupne vznikali väčšie hudobné plochy.<sup>21</sup> Takýmto spôsobom dosiahol Brahms motivicko-tematickú súdržnosť celého diela.<sup>22</sup>

Pre Rétiho metódu je dôležité poznať Schönbergov analytický prístup – jeho podstata spočívala v rozdrobovaní motívu na menšie segmenty, ktoré označil ako **elementy**. Tými boli najčastejšie intervalové zložky.<sup>23</sup> Réti na tento princíp segmentácie nadviazal a ďalej ho rozvinul. Aj on štiepi motív, jeho elementy však nazýva bunkami, ktoré zväčša charakterizuje interval alebo kombinácia troch až štyroch tónov. Tieto bunky sú základom motivického a tematického tvorivého procesu skladateľa; z nich je totiž, podľa Rétiho, vybudované celé dielo. Bunky sú vo svojom priebehu modifikované, premieňané, nachádzajú sa v rôznych inverziách a odlišných harmonicko-melodických kontextoch či rytmických štruktúrach. Dôležité je, že sa v určitej podobe vyskytujú v priebehu celej skladby, a to nielen v rámci tém alebo častí, ale aj v rámci celého sonátového cyklu. Práve ony zaručujú motivicko-tematickú súdržnosť celého diela. Réti vo svojich analýzach vychádza predovšetkým z Beethovena, pričom ale tvrdí, že aj niektorí skladatelia 18. a 19. storočia využívali bunkový systém.

Rudolph Réti je autorom niekoľkých hudobnoteoretických štúdií. Najvýznamnejšie z nich získali veľký ohlas v muzikológii: *The Thematic Process in Music* (1951), *Tonality in Modern Music* (1958) a *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven* (1967). Iba prvá zo spomínaných publikácií vyšla za života Rétiho, na publikovaní ďalších dvoch sa

<sup>19</sup> NEURATH, Ref. 16, s. 201.

<sup>20</sup> FERKOVÁ, Ref. 1, s. 100.

<sup>21</sup> HONS, Miloš: *Hudební analýza*. Praha : Togga, 2010, s. 253.

<sup>22</sup> Vhodným príkladom na ilustráciu uvedeného princípu je Brahmsova 4. symfónia e mol op. 98 č. 4.

<sup>23</sup> FERKOVÁ, Ref. 1, s. 101.

do značnej miery podieľala Rétiho manželka, klaviristka a muzikologička Jean Réti Forbes (1911 – 1972).<sup>24</sup>

Práca *The Thematic Process in Music* [Tematický proces v hudbe] bola po prvýkrát publikovaná v roku 1951 v Spojených štátoch.<sup>25</sup> Pozostáva z úvodu a troch častí:

V úvode práce Réti prezentuje základ a východiská svojej metódy. Hovorí, že v hudobnej analýze sa často zanedbáva tematická alebo motivická štruktúra, ktoré však tvoria v hudobnom diele, skladbe, podstatu hudobného procesu. Réti konštatuje, že jednotlivé časti významných hudobných skladieb v hudobnej literatúre sú tematicky zviazané, tj. sú tematicky jednotné. Táto jednota sa dosiahne formovaním jednotlivých tém z jednotnej hudobnej substancie. To znamená, že všetky témy v rôznych častiach klasickej symfónie (alebo sonáty), sú vybudované z jednotného modelu:

„in the great works of musical literature the different movements of a composition are connected in thematic unity – a unity that is brought about not merely by a vague affinity of mood but by forming the themes from one identical musical substance.“<sup>26</sup>

„...the different movements of a classical symphony are built from one identical thought.“<sup>27</sup>

Ďalšia autorova úvaha poukazuje na to, že všetky témy v rámci jednej časti sú vybudované z jednej a tej istej myšlienky. Réti uvádza a nepopiera aj fakt, že v sonátovej forme prvá a druhá téma vo väčšine prípadov vzájomne kontrastujú. Hovorí však, že kontrastujú z hľadiska vonkajšieho tvaru skladby, vnútorná podstata modelu je zachovaná, aj keď prípadne v inej podobe (napr. zmenila sa rytmická zložka modelu, je transponovaný na iný tón, je „skrytý“ v melódii, zmenil sa jeho pôvodný kontext atď.):

„namely, the different themes of one movement – in fact all its groups and parts – are in the last analysis also but variations of one identical thought. For instance, the first and second subject of a sonata are usually considered as contrasting, certainly not as identical or even related, manifestations. In reality, however, they are contrasting on the surface but identical in substance.“<sup>28</sup>

Skladateľ sa teda snaží o rovnorodosť vnútornej podstaty svojho hudobného dieľa, ale súčasne sa snaží o rôznorodosť vonkajšieho vzhľadu – inými slovami, mení plochu skladby, ale zachováva zložku jej tvaru. Preto Réti nepoužíva terminológiu typu hlavná téma, kontrastná téma, záverečná téma. Hovorí o prvej, druhej či tretej téme.

V prvej časti publikácie sa zameriava na tematickú rovnorodosť a tematické premeny, ktoré aplikuje na konkrétnych hudobných príkladoch. Analyzuje jednotlivé časti Beethovenovej 9. symfónie a Schumannove *Detské scény*. V tejto časti

<sup>24</sup> Za slobodna Jean Sahlmark – významná kanadská klaviristka. V roku 1943 sa vydala za Rudolpha Rétiho. Môžeme ju teda nájsť aj pod menom Jean Réti a tiež Jean Réti Forbes, nakoľko sa po jeho smrti opäť vydala ponechajúc si aj jeho priezvisko.

<sup>25</sup> RÉTI, Rudolph: *The Thematic Process in Music*. New York : The Macimillan Company, 1951.

<sup>26</sup> RÉTI, Ref. 25, s. 4.

<sup>27</sup> RÉTI, Ref. 25, s. 13.

<sup>28</sup> RÉTI, Ref. 25, s. 4-5.

knihy sa vyjadruje aj k pojmom imitácia, variácia a transformácia, ktoré zaraďuje do historického kontextu a poukazuje na ich odlišnosti. Osobitná kapitola je venovaná druhom/kategóriám transformácie. Na ilustráciu uvádza ukážky na príklade mnohých hudobných diel od viacerých hudobných skladateľov z odlišných hudobnohistorických epoch.

V druhej časti knihy sa zaoberá otázkou tematického procesu a problémom hudobnej formy. Zmieňuje sa o dvoch formovo-stavebných (tektonických) silách v hudbe: vnútornej, o ktorej sme už písali, a vonkajšej, ktorú Réti označuje ako metódu grupovania.<sup>29</sup> V našom ponímaní ide o jednotlivé úseky skladby – vety, periódy. Ich zgrupovaním vznikajú väčšie celky – témy, expozície atď. Réti tieto dve tektonické sily neustále konfrontuje.

Tretia časť publikácie prináša všeobecnejší pohľad na danú problematiku. Okrem iného sa zaoberá napríklad otázkou, či je tematická štruktúra výsledkom vedomého alebo nevedomého procesu a do akej miery sa tieto procesy týkajú inštinktívneho alebo osvojeného postupu. Réti sa domnieva, že tematické procesy, ktoré opísal vo svojej knihe a ktoré uviedol na množstve príkladov, sú výsledkom vedomého tvorivého postupu skladateľa, ktorý si pri komponovaní plne uvedomoval tematické súvislosti vo svojom diele.<sup>30</sup>

Práca *Tonality in Modern Music* [Tonalita v modernej hudbe], ktorá vyšla v roku 1958, tesne po Rétiho smrti, niesla pôvodne názov *Tonality – Atonality – Pantonality*. Úvod k nej ešte stačil napísať sám Réti.

Štúdia má tri hlavné kapitoly. V prvej z nich s názvom „Tonalita“ autor hovorí o dvoch oblastiach, ktoré zabezpečujú formovo-stavebnú silu v tonalite: horizontálnej a vertikálnej. Podstatou tonality alebo tonálneho procesu je podľa Rétiho harmonický spoj I-V alebo V-I. Tieto dve harmonické funkcie zabezpečujú tonálny progres, súvzťažnú silu. Všetky harmonické funkcie, ktoré prebehnú medzi týmito dvomi, sú len harmonickým obohatením a smerujú od toniky do dominanty, alebo opačne. Réti vyjadril tonálny harmonický proces nasledovne: I-x-V-I. Skladatelia sa zameriavali predovšetkým na prvok x, teda na obohatenie harmonického procesu, ktorý mal byť zaujímavý. Časom sa z tohto procesu vyvinula rozšírená tonalita. O horizontálnej harmónii hovorí najmä v súvislosti s Debussym a jeho tvorbou; v Debussyho hudbe nemožno hovoriť o harmonickej, ale o melodickej tonalite.

V druhej kapitole pod názvom „Atonalita“ sa venuje najmä Schönbergovmu odkazu a jeho tonálnej a atonálnej hudobnej tvorbe, ako aj dvanásťtónovej technike, o ktorej hovorí ako o organizovanej atonalite. Komentuje aj Schönbergovo dielo *Harmonielehre*, ktoré konfrontuje s niektorými svojimi názormi.

Najrozsiahlejšou kapitolou v publikácii je tretia kapitola s názvom „Pantonalita“. Ide o nový kompozičný koncept, o ktorom sa zmieňuje v súvislosti so skladateľmi ako bol Skriabin či Leoš Janáček. Podľa Rétiho je pantonalita výsledkom kombinácie tonality a atonality, pričom predstavuje zvláštnu formu ich vzájomnej organizácie: naprí-

<sup>29</sup> RÉTI, Ref. 25, s. 109.

<sup>30</sup> RÉTI, Ref. 25, s. 233-234.



klad, pantonalita môže súčasne využívať rôzne tonálne centrá v kombinácii s dvanásťtónovou technikou.<sup>31</sup>

„Pantonicity remains a tendency, an approximation, as were tonality and atonality. There was never absolute tonality demonstrable in any musical composition, nor absolute atonality; they are both concepts, as is pantonicity – yet by virtue of being concepts they were no less real, for constituted the directions which determined the course of music.“<sup>32</sup>

Okrem pantonicity hovorí Réti aj o modalite, rozšírenej tonalite, bitonalite, polytonalite. Na tomto mieste chceme poznamenať, že v jeho práci sme nenašli poznámky k pentatonike.

Publikácia *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven* [Tematické modely v Beethovenových sonátach] je poslednou knihou, ktorá vyšla zásluhou Rétiho manželky v roku 1967. Jean Réti Forbes zhromaždila jednotlivé Rétiho štúdiá a úvahy a tento súbor vydala. V práci sa dôsledne, predovšetkým prakticky, prezentuje Rétiho analytická metóda, pričom sa využíva jeho vlastná terminológia.

Základným analyzovaným materiálom sú Beethovenove klavírne sonáty. Ako píše Jean Réti Forbes v úvode, autor v danej štúdií demonštruje to, že Beethoven **v každom svojom diele stanovil tematický model**, ktorý slúžil v priebehu celého diela ako základný materiál nielen pre jednotlivé témy, ale aj pre spojovacie úseky, rôzne figurácie resp. ozdoby, modulácie, dokonca aj v rytmickej zložke.<sup>33</sup>

Hlavným analytickým materiálom sú predovšetkým Beethovenove klavírne sonáty *Patetická* op. 13 č. 8 a sonáta *Appassionata*, ktoré kompletne rozanalyzoval. Dôsledne a do detailu sa venuje každej téme, a to jej melodickej, rytmickej aj tonálnej stránke. Okrem toho sa ešte zmieňuje o tematických modeloch vo *Waldsteinskej sonáte* a v *Sonáte d mol* op. 31, č. 2. Pri kapitole o metódach transformácie čiastočne analyzuje aj *Sonátu d mol* op. 10, č. 3, *Sonátu E dur* op. 14, č. 1 a *Sonátu G dur*, op. 14, č. 2.

Pri analýze sa Réti vzdáva od klasicky zaužívaných postupov a využíva metódu, v ktorej analyzuje osobitne každý takt a každý hlas. Cieľom takého postupu je odhaliť základnú bunku, resp. bunky, rôzne modifikácie týchto buniek, ako aj vzťahy medzi jednotlivými hlasmi. Takýmto spôsobom hľadá aj spojitosť a podobnosť medzi jednotlivými témami v rámci jednej časti, ako aj podobnosť medzi časťami a témami sonátového cyklu.

Na začiatku analýzy čitateľovi predstaví základné bunky, z ktorých je vybudovaná celá sonáta. Napríklad, v *Patetickej sonáte* existujú dve základné bunky, nastolené v introdukcii *Grave*, ktoré Réti pomenoval rôzne, aby ich bolo možné odlišiť: **hlavná bunka** (*prime cell*) a **zhrňujúci motív** (*concluding motif*), ktorý ukončuje vety, úseky a frázy.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> RÉTI, Rudolph: *Tonality in Modern Music*. 3. vydanie. New York : Collier Books, 1962, s. 130-131.

<sup>32</sup> RÉTI, Ref. 31, s. 127-128.

<sup>33</sup> RÉTI, Rudolph: *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*. London : Faber and Faber, 1967, s. 7.

<sup>34</sup> RÉTI, Ref. 33, s. 17.

## Príklad 1: Dve hlavné bunky

a) hlavná bunka – *prime cell*b) zhrňujúci motív – *concluding motif*

Hlavná tematická myšlienka a jadro štruktúry sú formované kombináciou týchto dvoch buniek. Sú základnou melodickou stavebnou jednotkou, ktorú skladateľ v priebehu kompozície mnohonásobne spracúva pomocou transpozícií, inverzií, variácií. Bunky sa objavujú v rôznych modifikáciách. Réti znázorňuje nasledovné motívy, ktoré vychádzajú z dvoch hlavných buniek; motívy sú znázornené v esenciálnej intervalovej podobe bez rytmického členenia:

Príklad 2: Zoznam motívov<sup>35</sup>Hlavný motív – *prime motif* (soprán, takt č. 1)

Inverzia (bas, takt č. 1)

Zhrňujúci motív – *concluding motif* (soprán, takt č. 4)

Inverzia (bas, takt č. 1)

Ukončujúci motív – *finishing motif* (soprán, takt č. 1)

Inverzia (alt, 1.takt)

Opakovaná nota – *note repetition* (tenor, takt č. 1)

Inverzia (bas, takty č. 1 – 2)



Uvedené motívy potom aplikuje v jednotlivých hlasoch. Pre obmedzenosť priestoru uvedieme príklad iba v dvoch hlasoch:

<sup>35</sup> V príkladoch sú uvedené motívy v tých hlasoch, v ktorých sa po prvýkrát vyskytnú.



## Príklad 3:

a) soprán (takty č. 1 – 4)

b) bas (takty č. 1 – 4)

Všetky znázornené motívy sa budú objavovať v celej sonáte v rôznych variantoch. Po tom, čo Réti identifikoval bunky v introdukcii, začína si všímať širšie plochy a porovnáva jednotlivé témy s témou z introdukcie, pričom v nich nachádza motivicko-tematické súvislosti.

Tento princíp sme sa snažili aplikovať aj na iných sonátach – naším hlavným cieľom bolo overiť adekvátnosť Rétiho metódy. Na analýzu sme zvolili *Sonátu f mol* op. 2, č. 1 a *Sonátu mesačného svitu cis mol* op. 27, č. 2. V tejto štúdiu budeme prezentovať analýzu *Sonáty f mol*.

### 3. Aplikácia: analýza Beethovenovej *Sonáty f mol* pomocou Rétiho metódy

Pred samotnou analýzou je dôležité pripomenúť, že bunky stanovené v *Patetickej sonáte* nie sú všeobecne platné. Každá sonáta má špecifický bunkový model, preto aj ich tvary a pomenovania môžu byť rôzne.

*Sonáta f mol* op. 2, č. 1 vznikla v roku 1795. Je prvou z Beethovenových klavírných sonát a patrí do prvej tvorivej etapy, keď Beethoven tvoril pod vplyvom Mozarta a Haydna – je venovaná Haydnovi. Zo všetkých klavírných sonát sa Beethoven práve vo svojej prvej sonáte azda najviac pridáva pravidiel sonátového cyklu a zákonitostí formovej výstavby.

Toto dielo predstavuje štvorčasťový sonátový cyklus, kde Beethoven striktnie dodržiava charakter a formu jednotlivých častí. Jeho podrobnejšej analýze sa nebudeme venovať, aj keď je potrebné pripomenúť, že Rétiho metóda považuje klasický typ harmonickej a formovej analýzy za samozrejmosť; bez nej totiž o motivickej analýze nemožno ani hovoriť – až po zvládnutí sonáty ako celku možno pristúpiť k riešeniu danej problematiky.

### Analýza prvej časti (*Allegro*)

*Sonáta f mol* op. 2, č. 1 určite nepatrí medzi vzorové ukážky sonát na takéto typ analýzy. Hoci Réti hovorí o jednotnej myšlienke a o súdržnosti sonátového cyklu, niekedy je súdržnosť ťažko rozpoznateľná, resp. nie je zreteľne viditeľná v notách a ani po dôkladnej analýze nie je jednoduché identifikovať jednotný tematický materiál. Našou snahou nie je za každú cenu nachádzať dôkazy prítomnosti tejto metódy. Cieľom je ozrejmiť, nakoľko je Rétiho metóda aplikovateľná v analytickej praxi. Taktiež, v danej sonáte nebolo pre konštrukčnú odlišnosť celkom možné uplatňovať analytický postup „hlas po hlase“, ako to robil Réti v *Patetickej sonáte*.

V prvej časti diela ťažko hovoriť o bunkách alebo o bunkovom systéme. Skôr sa dá konštatovať, že táto časť je založená na akordických postupoch. Akordy sú zasa zložené z veľkých a malých tercí, pričom v obratoch sa v nich vyskytujú čisté kvarty (v inverzii čisté kvinty). Z tohto hľadiska nie je veľmi logické vyhľadávať bunky alebo rozklady akordov, pretože veľké tercie a malé tercie je možné nájsť v každom takte, v každom akorde.

To, čo je charakteristické pre celú časť a čo sa bude vyskytovať určitým spôsobom aj v ďalších častiach skladby, je nasledovné:

1. akordický princíp;
2. kvartový zdvih a častý výskyt kvárt;
3. transpozičné postupy;
4. opakovanie.

Dalo by sa povedať, že základným stavebným prvkom prvej časti je molový akord, ktorý sa môže objaviť aj v obratoch (tak by sa poukázalo aj na dôležitosť kvarty), ako aj v podobe durového kvintakordu. V tomto prípade sa z už uvedených dôvodov pomenovanie „hlavná bunka“ zdá byť nepotrebné. To však ešte nepopiera hypotézu, že daná sonáta predstavuje jeden súdržný, tematicky prepojený celok. Pristúpme teda k podrobnejšej analýze.

Expozícia sa začína kvartovým zdvihom, resp. tónickou kvintou a pokračuje rozloženým akordom *f mol*. Základný motív, ako aj základný bunkový model je exponovaný už v prvom takte. Z neho bude odvodená celá téma. Dôležitým momentom a súčasne vyvrcholením dvojtaktového motívu je druhý takt, kde sa objaví triolový stenochorický pohyb. Štvrťové noty  $as^2 - f^2$  však zostávajú v terciomom vzťahu.

Príklad 4: Začiatočná téma 1. časti *Sonáty f mol*, nastolenie motívu a jeho translácia

Ďalšie dva takty sú transláciou prvého taktu o čistú kvintu vyššie. V base sa už nenachádza tónický akord, ale  $D^6_5$ . Rozdiel oproti prvému taktu spočíva v tom, že akord je uvedený súčasne aj v tvare horizontálny, aj v tvare vertikálny.

Takty č. 5 – 8 predstavujú zlúčenie prvých 4 taktov. V takte č. 5 a č. 6 sú uvedené čiastkové motívy z 2. a 4. taktu. Harmonická funkcia sa v 6. takte mení na  $D^6$ .

Zaujímavé sú takty č. 7 – 8. V nich je totiž obsiahnuté a zhrnuté všetko, čo bolo v priebehu šiestich taktov nastolené: v 7. takte je umiestnené vyvrcholenie témy na akorde f mol, ktorý je v porovnaní s prvým taktom augmentovaný. Avšak možno ho chápať aj ako diminúciu, ak budeme arpeggio považovať za zrýchlený rozklad akordu f mol z 1. taktu. Osminový postup, ktorý nasleduje hneď po ňom, je tiež akousi obmenou 4. taktu. V 8. takte je zahrnutý dokonca aj triolový pohyb, ktorý sa nachádza v ozdobe a predstavuje inverziu triolového pohybu z 2. taktu. Téma sa končí otvoreným záverom na D v f mol.

Príklad 5: Čiastkové motívy (takty č. 5 – 6), zhrnutie taktov č. 1 – 4 v taktach č. 5 – 8

Tento záverečný motív z taktov 7 – 8 by sme mohli označiť ako **ukončujúci motív**, pretože sa bude vyskytovať v celom sonátovom cykle.

Príklad 6: Variovaný model z taktov č. 4 a č. 2 v taktach č. 7 a č. 8

Okrem uvedených spojitostí možno v nastolenej téme hovoriť aj o tzv. heglovskej triáde, pričom takty č. 1 – 2 predstavujú nastolenie tézy, takty č. 3 – 4 predstavujú antitézu a v taktach č. 5 – 8 zlučováním prvkov vznikla syntéza.

Zdanlivým nástupom témy v c mol na rozložení toónickom kvartsextakorde v taktach č. 8 – 9 sa začína spojovací úsek. Ďalej je využitý čiastkový motív s triolovým pohybom. Akordické postupy sú augmentované a sú znázornené v celých notových hodnotách.

Spojovací úsek moduluje do paralelnej tóniny As dur. Je evidentné, že skladateľ narába s už známym materiálom, preto nie je potrebné hovoriť o bunkách, alebo hľadať spojitosť medzi témou a spojovacím úsekom.

Druhá téma sa začína rozloženým dominantným nónakordom v paralelnej tónine As dur. Ak by sme teda chceli hovoriť striktno o bunkách, je možné odvodiť si ich z terciovej výstavby.

Dalo by sa hovoriť o dvoch prvkoch začiatočného motívu druhej témy: prvým je rozložený akord, druhým je bodkovaný rytmus končiaci sa skokom čistej kvarty nahor. V base sa nachádza ostinátny dominantný tón *es*.<sup>36</sup>

Tento motív sa trikrát zopakuje. Pre danú skladbu je typické trojnásobné opakovanie niektorého motívu, prípadne niektorého úseku, čo sme mohli vidieť už na samotnom začiatku časti, kde bol začiatočný motív prvej témy uvedený trikrát: dvakrát v oblasti hlavnej témy, resp. 1. témy, a tretíkrát na začiatku spojovacieho úseku.

**Príklad 7:** Trojnásobné opakovanie začiatočného motívu

a) oblasť 1. témy (takty č. 1 – 4)



b) začiatok spojovacieho úseku (takty č. 9 – 11)



**Príklad 8:** Začiatok 2. témy



V takte č. 26 sa začína rozvíjanie gradácie 2. témy. Je založené na osminovom pohybe, ktorý pozostáva prevažne z tercií (ešte raz si môžeme všimnúť dominantnosť tercie). V ďalšom priebehu sa tercia postupne mení – najprv na čistú kvintu, potom na malú septimu.

<sup>36</sup> Pozri príklad 8.

## Príklad 9: Rozširovanie intervalu tercie (takty č. 26 – 30)



V takte č. 33, ktorý predstavuje prvý vrchol gradačnej plochy, sa po prvýkrát objavajú sekundové postupy v pravej ruke, zatiaľ čo v ľavej ruke sa nachádzajú akordy – rozložené kombinácie tercií a kvárt.

## Príklad 10: Prvý vrchol gradačnej plochy (takty č. 33 – 36)



Ak by sme hľadali podobnosť tretej témy s prvou a druhou témou, zistili by sme, že sa v nej nachádza návrat k akordickej štruktúre z prvej témy a rytmický (bodkovaný) motív z druhej témy. S dôrazom na Rétiho metódu by sa dalo tvrdiť, že záverečná téma vyplynula z oboch tém expozície a predstavuje ich obmenu.

## Príklad 11: Záverečná téma kódového charakteru (takt č. 41 – 43)



Rozvedenie a repríza sú vybudované z rovnakého materiálu. Z motívického hľadiska neprinášajú žiadne nové javy. Preto ich už nebudeme ďalej skúmať. Možno sa však bližšie pozrieť na tonálny plán.

Vstup do rozvedenia vychádza z prvej témy expozície. Vlastné rozvedenie vychádza z druhej témy – ide o prácu s rozloženým nónakordom v tóninách b mol, c mol a As dur. Tonálny plán sonátového cyklu prvej časti v jednotlivých úsekoch vyzerá nasledovne:

Expozícia : f – As

Rozvedenie: As – b – c – b – As – f

Repríza: f

Z hľadiska predmetného analytického systému by sme mohli tento plán vysvetliť ako prepojenie motívických prvkov aj v tonálnom pláne, a to nasledovným spôsobom:

sobom: základnou bunkou prvej časti je akord *f-as-c*. Keďže tu už v začiatčnom zdvihu dominuje aj kvarta, tak sa tu vyskytuje aj tónina *b mol*, ktorá je v kvartovom vzťahu k tónine *f mol*. Obhajoba tejto hypotézy je však sporná, pretože všetky tóniny, ktoré Beethoven v tomto prípade použil, sú v určitej príbuznosti. Nemusí byť pravdou, že ide o bunkový systém. Pre nás je však oveľa zaujímavejší postup, akým využíva tieto tóniny – symetrickým otáčaním okolo tónu, resp. tonálneho centra *c*.

Tonálny plán prvej časti:  $f - As - b - c - b - As - f$

To, čo je pre všetky tri témy charakteristické, je dominantnosť akordickej a terciovej stavby, v prvej téme v ascendenčnom, v druhej téme v descendenčnom postupe. V závere prvej časti sa objaví zahustený sled akordov, ktorý pripomenieme v priebehu ďalšej analýzy.

### Analýza druhej a tretej časti (*Adagio a Menuet*)

Druhá a tretia časť *Sonáty f mol* sa od prvej časti líšia svojím charakterom a svojimi témami. Napriek tomuto faktoru sme dospeli k poznaniu, že niektoré súvislosti s prvou časťou existujú. Nachádzajú sa v pretransformovanej podobe a sú prepracované tak, aby zodpovedali pomalému charakteru *Adagia*. V tomto prípade sa zväčša využíva iba vybraný element z predchádzajúcej časti. Pre obmedzenosť priestoru nebude možné venovať sa podrobne každej časti, preto poukážeme iba na niektoré zaujímavé postupy.

Na prvý pohľad sa môže zdať, že hlavná téma z *Adagia* nemá nič spoločné s hlavnou témou z *Allegra*. Po dôkladnej analýze však možno zistiť, že v prvých dvoch taktoch *Adagia* je obsiahnutá myšlienka hlavnej témy *Allegra*.

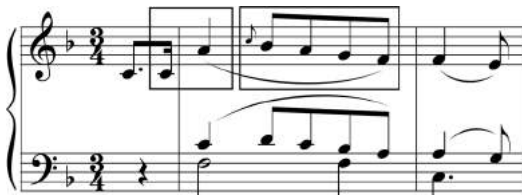
Pre *Adagio* si skladateľ zvolil rovnomennú tóninu *F dur*. Podobne ako prvá časť, aj druhá sa začína predtaktím, taktiež od tónu  $c^1$ . Rytmus je tu ale pozmenený zo štvrtovej noty na osminovú notu s bodkou a šestnástinu, hodnota predtaktia je však rovnaká – štvrtová nota. Bodkovaný rytmus v tejto časti však nie je novým prvkom, pretože ten bol využitý aj v *Allegre*, pri porovnaní s *Adagiom* však v augmentovanej podobe.

Hneď na začiatku *Adagia* je umiestnený sextový zdvih  $c^1 - a^1$ , čo poukazuje na ďalšiu súvislosť medzi prvými dvomi časťami. Na začiatku prvej časti sme videli predtaktie s kvartovým zdvihom  $c^1 - f^1$ . Celý motív prvej témy z *Allegra* má však rozpätie malej sexty cez oktávu  $c^1 - as^2$ . Z tohto hľadiska možno chápať začiatčný zdvih z *Adagia* ako durovú obmenu začiatčného motívu z *Allegra*.

Ďalší priebeh úvodného motívu z *Adagia* je presným melodickým opakovaním ukončenia prvej témy z *Allegra*. Rozdiel spočíva iba v harmonickom priebehu – ten v 1. takte zostáva na tonike v *F dur* a v 2. takte je na jeho dominante. Vynechaný je  $S^6$ , čo je logické, pretože ide o začiatok časti, zatiaľ čo v *Allegre* išlo o ukončenie začiatčnej témy vyžadujúcej si úplnejšiu kadenciu ( $T^6, S^6, D$ ).

## Príklad 12:

- a) začiatok 1. témy z *Adagia* (sextový zdvih a ukončujúci motív 1. témy z *Allegra*)



- b) začiatočný motív z hlavnej témy *Allegra* – rozsah tónov  $c^1 - as^2$



- c) ukončujúci motív z hlavnej témy *Allegra* (taky č. 7 – 8)



V 2. takte sa objavuje **chromatický motív** v spodnom hlase v pravej ruke, ktorý je typický pre *Adagia* a bude sa objavovať v jeho priebehu.

Príklad 13: Chromatický motív z hlavnej témy *Adagia* (takt č. 2) – alt

V 3. takte sa objavuje sled osmín. To, čo je na nich zaujímavé a čo nám môže istým spôsobom pripomenúť prvú časť, je **využitie kvárt a kvínt**, čo bolo typické pre *Allegra*.

## Príklad 14: Postupy kvárt a kvínt (takt č. 3) – soprán



Po ukončení prvej polvety na  $D^7$  vo 4. takte sa objaví chromatický motív smerom nahor, ktorý nahradil sextový zdvih zo začiatku časti.



Príklad 15: Chromatický motív (takt č. 4) – soprán



Druhá polveta je pohyblivejšia, objavuje sa v nej už spomínaný skok veľkej sexty nahor.

Príklad 16: Zdvih veľkej sexty v sopránovom hlase (takt č. 5 – 6)



V malom diele **b** možno vo vrchnom hlase sledovať niekoľko väzieb s už uvedeným materiálom. Na jeho začiatku vidíme analógiu so začiatočnými taktami z *Allegra*. Nachádza sa tam kvartový zdvih  $c^2 - f^2$ , ako aj pokračovanie akordu in  $f$ , tentoraz v dur.

Príklad 17: Analógia s 1. témou *Allegra* a malým dielom **b** (takty č. 8 – 10)



V ďalšom takte si môžeme všimnúť, že skladateľ využíva chromatický motív  $c - h - b$  z 2. taktu. Je súčasťou melodického postupu.

Príklad 18: Chromatický motív v malom diele **b** (takt č. 10)



Takty č. 11 – 12 sú obmenou taktov č. 9 – 10. V takte č. 13 nastupuje malý diel **a**<sup>1</sup>. V 15. takte sa nachádza akoby klesajúci úsek, ktorý možno považovať za analógiu s klesajúcou pasážou z expoziície *Allegra*. Nie je v nej dodržaný presný intervalový sled, ale už samotný fakt, že ukončujúci úsek je spracovaný podobným spôsobom, nám v istom zmysle môže pripomenúť *Allegro*.

## Príklad 19:

a) ukončujúci motív hlavnej témy *Adagia*



b) ukončujúca klesajúca pasáž z expozície z *Allegra*



V 17. takte sa objaví zaujímavý postup. Ak si pozorne všimneme, aj tu sa nachádza chromatický motív *Adagia*, aj keď dobre skrytý a transponovaný na iné tóny, v nových melodicko-rytmických kontextoch: v takte č. 17 tóny  $a^1 - gis^1 - g^1$  v príklade 20 vo vrchnej línii,  $g^1 - fis^1 - f^1$  v spodnej línii v takte č. 18 a v takte č. 19 v spodnej línii  $e^1 - dis^1 - d^1$  a vo vrchnej  $g^1 - fis^1 - f^1$ .

Príklad 20: Pohyb 2. témy *Allegra* (taky č. 17 – 19)



Ostatné úseky z *Adagia* vychádzajú z už uvedených príkladov, preto ich nebudeme ďalej analyzovať. Pozrime sa teraz na niektoré úseky z tretej časti.

Tu skladateľ vracia hudobný dej do hlavnej tóniny f mol. Podobne ako predchádzajúce časti aj *Menuet* sa začína predtaktím. Evidentne v ňom nie je zdvih, ale malá sexta zo začiatku prvej a druhej časti je prítomná, tentoraz si však skladateľ zvolil postup premeny sukcesívnosti na simultánnosť.<sup>37</sup>

Tretia časť je zaujímavá z harmonického hľadiska, a to využitím hlavných tónin z predchádzajúcich dvoch častí: f mol, As dur (v *Menuete*) a F dur (v *Triu*).

Aj *Allegro* aj *Adagio* obsahovali charakteristické znaky vlastné iba pre ne samotné. Nastoľuje sa otázka, či má tretia časť svoju vlastnú charakteristiku. Odpoveď na túto otázku je kladná. Nachádza sa hneď v prvom takte. Ide o využitie sekundového postupu a vzápätí tercie. Tento postup je typický pre celú tretiu časť. Nachádza sa aj v *Triu*, kde sekundy postupujú aj smerom nahor.

<sup>37</sup> Druhý zákon M. Filipa, bližšie pozri: FILIP, Miroslav: *Súborné dielo 1, Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997, s. 52-53.

Príklad 21: Charakteristický model *Menuetu*Príklad 22: Model z *Menuetu* aj v *Triu*

V tretej časti sa objavujú analógie s predchádzajúcimi dvomi časťami. V takte 15 si môžeme všimnúť podobný rytmický postup z druhej časti, avšak v augmentovanej podobe.

Príklad 23: Porovnanie rytmu z *Adagia* (takt č. 36) a z *Menuetu* (takty č. 15 – 18)

a) *Adagio*



b) *Menuet*



*Trio* prebieha v rovnomennej tónine F dur. Môžeme si v ňom všimnúť tri charakteristické črty z *Allegra* a z *Adagia*:

1. tak ako v predchádzajúcej časti, aj tu sa na samotnom začiatku vyskytuje interval sexty;
2. v ľavej ruke si môžeme všimnúť návrat k rozloženému kvintakordu F dur, ktorý bol charakteristický pre prvú časť;
3. v 12. takte, v *Triu* v strednom hlase, sa nachádza chromatický motív *c – h – b* z *Adagia* v augmentovanej podobe.

Príklad 24: Zdvih veľkej sexty a rozložený kvintakord F dur v *Triu* (takt č. 1 – 4)

Príklad 25: Chromatický motív v augmentovanej podobe (takt č. 11 – 13)

V druhej časti je väzba s prvou časťou zreteľnejšia, a hoci sa aj v tretej časti nachádzajú určité prepojenia a analógie s prvou a druhou časťou, nepovažujeme tému *Menuetu* za vybudovanú striktne z tém *Allegra* alebo *Adagia*. Nemožno však poprieť, že tematická jednota je prítomná vo všetkých troch častiach, aj keď nie je navonok viditeľná.

### Analýza štvrtej časti (*Prestissimo*)

Štvrtá časť predstavuje zhrnutie všetkých troch častí *Sonáty f mol.* Obsiahnuté sú v nej všetky už uvedené postupy a motívy. Napriek tomu je téma *Prestissima* originálna. Preto k poznaniu, že jednotlivé časti *Sonáty f mol* sú tematicky spojené, možno dospieť len prostredníctvom dôslednej analýzy.

Na samotný začiatok štvrtej časti skladateľ umiestnil predtaktie, tak ako vo všetkých ostatných častiach. Tentoraz to nie je zdvih, ale rozložený akord f mol. Už v tretej časti zdvih absentoval, a teraz sa zmenil na súčasné znenie intervalu *c-as*.

Začiatočná téma v sebe nesie znaky zo začiatku aj zo záveru prvej časti. Analógia so začiatkom sa nachádza v ľavej ruke v rozloženom akorde f mol, analógia so záverečnou časťou sa nachádza v pravej ruke. Skladateľ využil materiál zo záveru prvej časti, čím naznačil aj záver celého cyklu. Beethoven tu pozmenil harmonický priebeh, čo je logické, pretože v prvej časti išlo o záver. Preto je v ňom postup  $S^6_5$ ,  $D^7$ , T, zatiaľ čo v začiatku *Prestissima* je využitý sled T,  $D^9$ , T. Postup vo vrchnom hlase je v oboch prípadoch rovnaký:  $f - e - f$ . Rovnaký je aj staccatový spôsob interpretácie.

Príklad 26: Porovnanie záveru *Allegra* a začiatku *Prestissima*a) záver *Allegra*

b) triolové predtaktie v f mol a začiatok podobný záveru z *Allegra* v *Prestissime*

V ďalšom priebehu prvej témy *Prestissima* sa objavujú štyri príznačné elementy z predchádzajúcich častí, prispôbené priebehu štvrtej časti (modulácii do c mol):

1. kvartové skoky typické pre *Allegra* (*es – as* v 6. takte a *c – f* v 10. takte);
2. transponovaný chromatický motív v inverzii (*es – e – f*) charakteristický pre *Adagio* (takt č. 7);
3. skok sexty *c – as* typický pre *Allegra* a *Adagio* (*c – a*) v taktach 11 – 12;
4. ukončujúci motív z hlavnej témy *Allegra* in c v taktach 12 – 13.

Príklad 27: Skok čistej kvarty *es – as*, chromatický motív v inverzii *es – e – f* (takty č. 5 – 9)

Príklad 28: Skok čistej kvarty *c – f*, zdvih malej sexty a ukončujúci motív in c (takty č. 10 – 14)

Ďalšou zaujímavosťou je druhá téma v *Prestissime*. Jej motív vychádza z ukončujúceho motívu z prvej témy *Allegra* a je rytmicky pozmenený, transponovaný, pričom zodpovedá durovej tónine. Trojnásobne sa opakuje (vždy od iného tónu), čo je typické pre *Allegra*.

Príklad 29: Druhá téma z *Prestissima* – analógia s ukončujúcim motívom z *Allegra*

a) ukončujúci motív z *Allegra*



b) *Prestissimo*, druhá téma



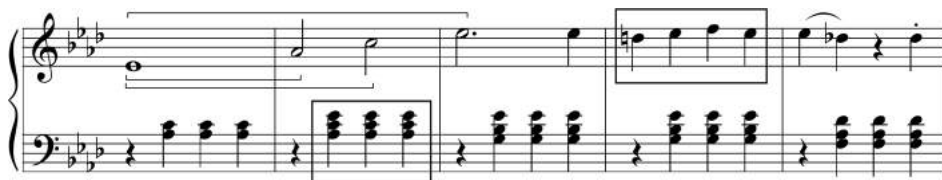
Epizódny diel od taktu č. 61 prináša návrat materiálu z *Adagia*. Je v augmentovanej podobe a rytmicky pozmenený, preto nie je zreteľne viditeľný, je však veľmi jasne počutelný. Intervalové vzdialenosti sú takmer úplne presne dodržané. V 8. takte sa nachádza už spomenutý motív v príklade 17: rozložený akord F dur so zdvihom čistej kvarty  $c - f$ , resp.  $c - f - a - c$ . Tento motív má ambitus čistej oktávy. Rovnaký postup možno nájsť aj v *Prestissime*, v tónine As dur. Podobnosť si môžeme všimnúť aj v taktach 10, 12, 15 – 16 z *Adagia* s taktami 64, 67 – 70 z *Prestissima*.

Príklad 30: Porovnanie *Prestissima* a *Adagia*

a) diel b z expozície *Adagia* (takty 8 – 16)



b) epizódny diel v *Prestissime* (takty 61 – 70)





V ďalšom priebehu *Prestissima* sa už neobjavuje žiaden nový materiál, ani nový postup. Z analýzy vyplynulo, že v *Sonáte f mol* op. 2, č. 1 existuje medzi jednotlivými témami, ako aj medzi časťami sonátového cyklu tematické prepojenie.

## 5. Záver – kritika a prínos Rétiho analytickej metódy

Rétiho analytická metóda bola a je predmetom vášnivých muzikologických diskusií. Niektorí muzikológovia sa k nej prikláňajú, iní prechovávajú voči nej rezervovaný, resp. negatívny postoj. Roger Scruton vo svojej publikácii *Hudobná estetika* (orig. *The Aesthetics of Music*, 1997) hodnotí túto metódu ako dôležitú preto, lebo umožňuje poslucháčovi počuť, čo sa deje v povrchovej vrstve hudby, pričom sa odhalí jej estetický charakter.<sup>38</sup> Rétiho analytická metóda však podľa Scrutona nepotvrzuje teóriu hudobnej jednoty.

„Motivická analýza sa snaží identifikovať primárne gestá, z ktorých vychádza hudobné dianie. Poskytuje nám teda rozbor hudobného materiálu. Jednota diela nezávisí len od materiálu, ale aj od zaobchádzania s ním.“<sup>39</sup>

K Rétiho analytickej metóde sa vyjadruje aj Nicholas Cook v knihe *A Guide to Musical Analysis* (1987). Opisuje ju, snaží sa vystihnúť jej podstatu a uvádza Rétiho príklady z Beethovenovej *Patetickej sonáty*. V závere však vyčíta Rétiemu tieto nedostatky: podľa Cooka metóda by mala pomáhať úvahám o rytmickej stránke skladby, o jej frázovaní a artikulácii. Tiež sa domnieva, že analýza je príliš detailná, vytvárajúca dojem, že samotná hudba je šifrou, pričom podľa neho nepodporuje citlivé vnímanie počúvaného diela.<sup>40</sup> Na tomto mieste by sme však chceli poznamenať, že nie každá analýza je určená interpretovi, môže byť napríklad aj zdrojom inšpirácie pre študenta kompozície a pod. S Cookovým tvrdením o detailnosti a komplikovanosti však možno súhlasiť a je možné, že práve pre tieto atribúty sa vo všeobecnosti ťažko nachádza odhodlanie overovať túto metódu v analytickej praxi.

Na druhej strane je však tiež pravdou, že daná metóda prináša nový pohľad na hudobné dielo. Jej význam možno hodnotiť predovšetkým z psychologického aspektu. Umožňuje podvedomé vnímanie tematického prepojenia častí a jednotlivých tém v sonátovom cykle pri počúvaní tej-ktorej skladby. Analytický prínos Rétiho metódy spočíva aj vo vizuálnom odhaľovaní melodických, harmonických a štruktúrnych postupov s pomocou buniek, ktoré sú pre danú skladbu typické a v konečnom dôsledku

<sup>38</sup> SCRUTON, Roger: *Hudobná estetika*. Bratislava : Hudobné centrum, 2009, s. 366-370.

<sup>39</sup> SCRUTON, Ref. 38, s. 370.

<sup>40</sup> COOK, Nicholas: Ref. 7, s. 113-115.



sú medzi sebou poprepájané. Pozitívum spočíva teda aj v novom vnímaní danej skladby po analyzovaní hudobného diela – po hudobnej analýze je možné lepšie si uvedomiť tematické väzby aj sluchom. Poslucháč začne vnímať tematický cyklus ako jeden kontinuálny celok, nie ako skladbu rozdelenú na niekoľko častí.

Pri analýze *Sonáty f mol*, op. 2, č. 1 sa ukázalo, že bunkový systém je v konkrétnej sonáte aplikovateľný, aj keď iba do určitej miery. Vďaka Rétiho metóde sme mohli dospieť k poznaniu, že jednotlivé časti sonátového cyklu sú tematicky zviazané.

Nedostatok Rétiho metódy, ktorý sme mohli pri našej analýze postrehnúť aj my, paradoxne vyplýva zo samotného bunkového systému: v niektorých prípadoch vyhľadávanie buniek nemá význam, lebo – ako sme videli – skladba môže byť tematicky prepojená aj na základe väčších motivických celkov, nielen s pomocou buniek. Navyše, ak by sa analytik snažil nájsť bunky v každej skladbe, celkový výsledok by mohol byť neobjektívny. Je dôležité mať na zreteli, že každá sonáta reprezentuje originálny sonátový cyklus a v každej sonáte sa nachádza originálna štrukturálna výstavba. Preto k analýze treba pristupovať bez vopred stanovených predpokladov.

Ťažko však hovoriť o pravdivosti alebo aplikovateľnosti metódy na základe analýzy jednej alebo dvoch skladieb. Pre objektívne zhodnotenie by bolo potrebné vo výskume pokračovať ďalej – analýzou ďalších Beethovenových sonát, ako aj analýzou ďalších diel (predovšetkým v sonátových cykloch) skladateľov hudby 18. a 19. storočia.

### Použité skratky v texte štúdie:

hl.b.	hlavná bunka
hl.m. v inv.	hlavný motív v inverzii
uk.m.	ukončujúci motív