



CENTRUM EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ

ZESPÓŁ PAŃSTWOWYCH SZKÓŁ MUZYCZNYCH
IM. FRYDERYKA CHOPINA
W WARSZAWIE

FORMA SONATOWA

**SONATA
ROMANTYCZNA
W ŚWIECIE METOD
HERMENEUTYCZNYCH,
SEMIOTYCZNYCH I STRUKTURALNYCH**

Warszawa, dnia 25-26 marca 2000 r.

Warszawa 2001

Biblioteka Inst. Muzykologii
Uniwersytet Warszawski



1074020832

SEMINARIUM
FORMA SONATOWA



13477.03



SONATA ROMANTYCZNA
W ŚWIEŁE METOD HERMENEUTYCZNYCH,
SEMIOTYCZNYCH I STRUKTURALNYCH

Warszawa, dnia 25-26 marca 2000 r.

✓ ◆ Andrzej CHODKOWSKI <i>Dziedzictwo Beethovena</i>	5
◆ Jolanta BAUMAN <i>Sonata B-dur Franciszka Schuberta op. posth. D. 960 – dominanta jednej idei</i>	18
◆ DYSKUSJE <i>Dyskusja po wykładzie dr hab. Jolanty Bauman</i>	29
◆ Andrzej TUCHOWSKI <i>Fryderyk Chopin – II Sonata b-moll op. 35 (1837-1839)</i>	32
◆ Teresa BŁASZKIEWICZ <i>Robert Schumann – II Sonata g-moll op. 22 (1836)</i>	43
◆ DYSKUSJE <i>Dyskusja po wykładzie dr Teresy Błaszkiwicz</i>	53
◆ Krzysztof KOMARNICKI <i>Kontekst historyczny Sonaty h-moll Franciszka Liszta</i>	59
◆ DYSKUSJE <i>Dyskusja po wykładzie Krzysztofa Komarnickiego</i>	65
◆ Irena PONIATOWSKA <i>Glossa do badań nad Sonatą h-moll Franciszka Liszta</i>	69
◆ Andrzej TUCHOWSKI <i>Johannes Brahms – III Sonata fortepianowa f-moll op. 5 w świetle analizy strukturalnej i hermeneutycznej</i>	80
◆ Marta SZOKA <i>Grand Sonata G-dur op. 37 Piotra Czajkowskiego – zagadnienie formy</i>	91
◆ DYSKUSJE <i>Dyskusja po wykładzie dr Marty Szoki</i>	104

Andrzej CHODKOWSKI

DZIEDZICTWO BEETHOVENA

I

Intencją mojego wystąpienia jest chęć powiązania problematyki sesji minionych z sesją obecną, zwrócenie uwagi na moment przełomowy w dziejach sonaty, jaki nastąpił za sprawą Beethovena, którego twórczość stała się punktem odniesienia dla wszystkich jego dziewiętnastowiecznych następców.

Wypada jednak zacząć od zwięzłego komentarza do tytułu naszego seminarium. Tematem sesji ma być sonata romantyczna. Jak rozumieć to określenie, jak interpretować sam termin „sonata”? W programie mamy referaty poświęcone sonatom fortepianowym, ale sonata to oczywiście coś więcej, bywają przecież sonaty skrzypcowe czy wiolonczelowe. Sonata może być rozumiana jeszcze szerzej – jako kategoria form opartych na cyklu sonatowym. Włączanie do tej grupy symfonii, kameralistyki, nawet koncertu jest uprawnione, ponieważ zawsze – a w XIX wieku w szczególności – różne odmiany cyklu sonatowego wzajemnie na siebie wpływały. Istnieją filiacje między sonatą fortepianową a kwartetem smyczkowym, między sonatą fortepianową

a symfonią, między sonatą fortepianową a koncertem. Owe filiacje nie powinny ująć naszej uwagi. W moim wystąpieniu sonata jest rozumiana szerzej. Będę przywoływał przykłady z symfoniki Beethovena, a także z innych dzieł jego twórczości.

Na komentarz zasługuje również określenie „romantyczna”. Wolałbym tytuł *Sonata w epoce romantyzmu*, wówczas sprawa byłaby jasna: każda sonata napisana w okresie romantyzmu należałaby do zakresu rozważań. „Sonata romantyczna” to nie to samo, co „sonata w epoce romantyzmu”. Nie istnieje definicja sonaty romantycznej, zapewne jest to pojęcie niedefiniowalne. Może to i dobrze. Muzyka jest sztuką, my jesteśmy humanistami, nie oczekujemy idealnej precyzji terminologicznej. Tyle komentarza do tytułu sesji.

II

Przedmiotem poniższych uwag jest twórczość fortepianowa Beethovena ze szczególnym uwzględnieniem wprowadzanych przezeń z biegiem lat coraz to śmielszych innowacji i narastających stopniowo załączków myślenia romantycznego, oczywiście na wybranych przykładach. Temat jest ogromny i nie da się wyczerpać w szczupłych ramach sympozjum. (Nie znaczy to, że zamierzam stronić od pouczających dygresji!).

Aby swój wywód uporządkować, zaczynam od periodyzacji twórczości Beethovena jako szkieletu, w który będzie można wpisać dalsze uwagi. Jak wszystkim wiadomo, twórczość Beethovena dzielimy tradycyjnie na trzy okresy, chociaż od czasów autora tego podziału, Wilhelma Lenza (1858 r.), jest on poddawany rewizjom. Najpierw dodano okres boński, który za czasów Lenza był słabo znany i nie przywiązywano do niego wagi. Następnie zaczęto

doprecyzowywać tę periodyzację. W encyklopedii Grove'a w haśle *Beethoven* znajdują Państwo podsumowanie nowszych poglądów na temat periodyzacji jego twórczości. W zasadzie zrab podziału na okres boński i trzy wiedeńskie pozostaje, natomiast rysuje się tendencja do dzielenia tych okresów na mniejsze części. Czasem jest to tendencja usprawiedliwiona. Na przykład w Bonn mamy utwory z lat chłopięcych, pierwsze utwory młodziutkiego Beethovena powstałe między 12 a 15 rokiem życia, potem jest kilkuletnia luka i dopiero erupcja sił twórczych w latach 1790-92, kiedy powstają wielkie kantaty, pieśni, balet rycerski i szereg poważnych dzieł kameralnych. Podobnie można rozdzielić pierwszy okres wiedeński, wyróżniając fazę wcześniejszą, bardziej „klasyczną”, obejmującą większą część lat 90. i fazę późniejszą, przypadającą na przełom stuleci przed kryzysem heiligenstadzkim, która przyniosła eksperymenty widoczne m.in. w sonatach fortepianowych: sonatach *quasi una fantasia*, czy też *Sonatach op. 31*. Nie inaczej jest z drugim okresem. Najbardziej skomplikowany jest okres trzeci, gdzie trzeba by dokonać jeszcze drobniejszego podziału. Chciałbym zrezygnować z owych mikropodziałów, które – chociaż usprawiedliwione – zaciemniają obraz. Dwa momenty w życiu i twórczości Beethovena, wyznaczyły zmiany o rewolucyjnej doniosłości: lata 1802-03 i lata przed połową drugiej dekady tuż przed Kongresem Wiedeńskim.

III

Przyjrzyjmy się twórczości Beethovena w jej poszczególnych etapach, koncentrując się nie tyle na stosunku kompozytora do dziedzictwa klasycznego, ile przede wszystkim na tym, co go od tego dziedzictwa, świadomie czy nieświadomie, oddala.

Bardzo zróżnicowana, fortepianowa twórczość sonatowa pierwszego okresu wiedeńskiego obejmuje opusy od 2 do 31. Już w tej wczesnej fazie swojej twórczości Beethoven, który miał wtedy dwadzieścia kilka lat, dokonał znaczącego przełomu w myśleniu o sonacie fortepianowej. W twórczości jego wielkich poprzedników (np. Haydna, Mozarta) dominuje cykl trzyczęściowy. U Haydna tylko jedna sonata ma cztery części. U Beethovena od pierwszych sonat pojawia się cykl czteroczęściowy. Ta różnica, na pozór tylko liczbowa, niesie ze sobą ważną informację o zmianie stosunku kompozytora do gatunku. W okresie klasycyzmu narodziła się pewna hierarchia gatunków muzycznych. Symfonia czy kwartet smyczkowy były gatunkami o większym prestiżu, gatunkami, w których kompozytorzy z założenia starali się pokazać cały swój kunszt, swoją inwencję, pomysłowość, perfekcyjny warsztat. W innych gatunkach, np. w sonacie fortepianowej, mieli na myśli raczej odbiorcę mniej przygotowanego, starali się w pewnym stopniu upraszczać język, jakim się posługiwali. O ile kwartety smyczkowe pisali dla profesjonalnych wykonawców, dla elitarnej publiczności, o tyle sonaty fortepianowe tworzyli przede wszystkim do użytku pedagogicznego, do muzykowania domowego. Inne było zatem ich przeznaczenie. Posłużenie się przez Beethovena w pierwszych opusowanych sonatach cyklem czteroustepowym było z tego punktu widzenia ważną decyzją. Beethoven pokazał, że nawiązuje do rodziny gatunków cieszących się szczególnym prestiżem. Kwartet smyczkowy i symfonia w późnym klasycyzmie są zawsze czteroustepowe. (Mówiąc „zawsze”, liczę się naturalnie z pojedynczymi wyjątkami, jak np. *Symfonia Praska* Mozarta).

Na określenie sonat czteroustepowych wprowadzono specjalny termin, który Beethoven często

stosował: *Grande Sonate*. Była to sonata o większych rozmiarach, wirtuozowska, adresowana do wykonawcy profesjonalnego. Oczywiście amatorzy też grywali takie sonaty, ale w dobie klasycyzmu amator był często prawdziwym wirtuozem, równającym się niejednokrotnie z profesjonalistą.

W tym okresie mamy całą serię sonat czteroustepowych: wszystkie trzy w opusie 2, *Sonata* op. 7, *Sonata* op. 10 nr 3, *Sonata* op. 22. Obok nich są także sonaty trzyczęściowe – o mniejszych rozmiarach, łatwiejsze technicznie. Jest tylko jeden wyjątek – *Sonata patetyczna* (Beethoven nazwał ją *Grande Sonate Pathétique*). Ale przypomnijmy sobie, że rozpoczyna się ona obszernym wstępem o znacznym ciężarze gatunkowym. Są tam echa uwertury francuskiej, echa sonaty *da chiesa*. *Sonata patetyczna* zbliża się w pewnym stopniu do cyklu czteroustepowego. Znamy rozwiązania osiemnastowieczne, gdzie w cyklu czteroczęściowym pojawia się na początku część powolna. Są to istotnie dalekie reminiscencje barokowej sonaty *da chiesa*.

W *Sonacie patetycznej* dostrzeżemy także inne zjawiska, które muszą być odnotowane jako *novum*, i to *novum* znajdujące niewiele precedencji w poprzednich okresach, natomiast bardzo płodne na przyszłość. W pierwszej części czynnikiem integrującym stają się powroty motywów wstępu – zarówno w postaci powolnych interpolacji, jak i w przetworzeniu *allegro*. Co więcej, mamy tam próbę tematycznej integracji cyklu: drugi temat *allegro* jest prawie tożsamy z refrenem rondo, czyli głównym tematem finału. W XIX wieku tematyczna integracja cyklu sonatowego stanie się nicomal normą – niezależnie od tego, czy jej źródła będziemy szukać poza samą muzyką, jak u Berliozza czy Czajkowskiego, czy też znajdować je w muzyce, w kształtowaniu abstrakcyjnej formy muzycznej.

Podobnych pokrewieństw znajdziemy u Beethovena w pierwszym okresie więcej. Dość przywołać przykład *Sonaty C-dur* op. 2 nr 3, gdzie dostrzegamy tematyczny związek pierwszej części z drugą, powolną. Występujące tam analogie motywiczne nie są oczywiście przypadkowe. Beethoven był zbyt wielkim muzykiem, by zawierać podświadomości, a więc pozostawiać przypadkowi tak istotne właściwości swego warsztatu kompozytorskiego.

Eksperymenty dokonane w ostatnich sonatach pierwszego okresu twórczości, tj. *Sonatach* op. 26 i 27 oraz trzech *Sonatach* op. 31 – jak odejście od tradycyjnej struktury cyklu, nowe traktowanie tematu formy sonatowej, jej modyfikacje lub nawet całkowita z niej rezygnacja w ramach cyklu – łączone przez komentatorów nie bez pewnych podstaw z wydarzeniami w życiu Beethovena, kierują naszą uwagę na radykalny zwrot stylistyczny lat 1802-03.

IV

W *Kronikach mego życia* Igora Strawińskiego go można znaleźć interesujące spostrzeżenia na temat Beethovena. Kto się interesował biografią artystyczną Strawińskiego, ten sobie przypomni, jaką estymą darzył muzykę wielkiego Wiedeńczyka. Gdy pisał swoją sonatę, powziął zamiar przestudiowania większej liczby sonat klasycznych, żeby się zorientować w rozwiązywaniu problemów formy przez mistrzów klasycyzmu. Skreślił wówczas następujące słowa:

Przy tej sposobności przegrałem sobie między innymi wiele sonat Beethovena. We wczesnej młodości przesycono nas jego dziełami, narzucając nam jednocześnie jego osławiony *Weltschmerz*, jego „tragedię” i wszystkie komunały wygłaszane

Andrzej CHODKOWSKI

od wieku na temat tego kompozytora [...]. Podobnie jak w innych muzykach, budziła we mnie obrzydzenie ta wydumana i sentymentalna postawa mająca bardzo mało wspólnego z poważnym sądem muzycznym.

W innym miejscu Strawiński cytuje z pełną aprobatą fragment jednego z listów Czajkowskiego:

Od chwili, gdy zacząłem komponować, postawiłem sobie za cel stać się w swoim zawodzie tym, czym byli najslawniejsi mistrzowie, to znaczy tak jak oni stać się rzemieślnikiem na podobieństwo szewca. Oni komponowali swoje nieśmiertelne dzieła dokładnie tak, jak szewc robi buty, to znaczy z dnia na dzień, a najczęściej na zamówienie.

Zdaniem Strawińskiego

Beethoven był mistrzem, z wyjątkiem tylko początkowych chłopięcych prób, od początku po kres swojej twórczej aktywności.

Z punktu widzenia aksjologicznego nie było więc żadnej ewolucji. Wielka twórczość Beethovena, szczególnie twórczość sonatowa, przypomina Strawińskiemu łańcuch górski, którego nie da się podzielić na odcinki. Wszelkie próby szukania punktów zwrotnych czy cezur są bez sensu. Jest to trwające od początku do końca mistrzostwo, które akurat na polu sonaty można u Beethovena śledzić łatwiej niż na polu innych gatunków, ponieważ sonaty pisał mniej więcej regularnie przez całe życie.

Trudno zgodzić się ze Strawińskim. Periodyzacja twórczości Beethovena jest wsparta cezurami o szczególnym znaczeniu, wyznaczonymi nie tylko

zwrotami w stylu komponowanej muzyki, lecz również głęboko podbudowanymi biografią. Wbrew Strawińskiemu nie waham się przyjąć „postawy sentymentalnej” i twierdzić, że jest niemożliwe, aby nie istniała, trudna być może do uchwycenia i zwerbalizowania, zależność między wydarzeniami jego życia a twórczością. Byłoby trudno wytłumaczyć, dlaczego istotne przemiany artystyczne przypadały akurat na momenty najważniejszych zwrotów w biografii autora. Chyba Strawiński zagalopował się w swych sądach...

Warto może przytoczyć kilka cytatów z listów Beethovena – nie tylko dla wsparcia moich tez, także dlatego, że są bardzo piękne. Jak wiadomo, Beethoven zaczął odczuwać dolegliwości słuchu w ostatnich latach XVIII wieku. Przez dłuższy czas krył się z chorobą i dopiero w roku 1801 – mniej więcej na rok przed testamentem z Heiligenstadt – po raz pierwszy ujawnił dramat swego życia zaufanym przyjaciołom: Amendzie i Wegelerowi.

Twój Beethoven pędzi życie bardzo nieszczęśliwie, w ustawicznej niezgodzie z naturą i Stwórcą. [...] Dowiedz się, że najszlachetniejsza cząstka mej istoty, słuch mój znacznie się pogorszył. [...] Jakie smutne życie trzeba mi pędzić obecnie, stronić od wszystkiego, co drogie i kochane. [...] Jakże byłbym szczęśliwy, gdybym mógł dobrze słyszeć! A tak najpiękniejsze lata przeminą i nie będę mógł zdziałać tego wszystkiego, com sobie obiecywał po swoich zdolnościach i po własnej sile. Smutna rezygnacja, w której muszę szukać ucieczki. [...] Sprawy mojego słuchu, proszę cię, strzeż jak wielkiej tajemnicy i nie zawierzaj nikomu, choćby to był nie wiedzieć kto.

W innym liście pisał:

DZIEDZICTWO BEETHOVENA

Te moje uszy, które szumią i huczą dzień i noc. Pędzę, bez przesady, nędzne życie. Prawie od dwóch lat unikam wszelkiego towarzystwa. Nie mogę powiedzieć ludziom: „jestem głuchy”. [...] W teatrze, chcąc rozumieć aktorów, muszę siadać tuż przy orkiestrze. Skoro się nieco oddalę, nie słyszę wysokich dźwięków ani w instrumentach, ani w śpiewie. [...] Przeklinałem już nieraz Stwórcę i swoje istnienie. Chcę, jeśli to tylko możliwe, stawić czoło swemu losowi.

Przy tym wszystkim jest to okres wielkiego wzbuchu inwencji:

Żyję tylko w moich nutach. Załedwie jedno skończę, drugie już zaczynam. Jak na razie tworzę trzy, cztery rzeczy na raz. [...] Nie znam większej radości nad uprawianie mojej sztuki i popisywanie się nią. [...] Wolny od choroby, wziąłbym świat w objęcia. Moja młodość, tak, czuję to, dopiero się zaczyna. Moja siła rośnie od jakiegoś czasu bardziej niż kiedykolwiek i także moje siły duchowe. [...] Żadnego spoczynku nie znam innego jak sen i martwi mnie dość, że muszę mu darowywać więcej czasu niż dawniej. [...] Chcę chwycić los za gardło, całkiem mnie nie zęgnie. Jakie to piękne przeżyć życie tysiąc razy! Do spokojnego bytowania nie jestem stworzony.

I sam testament, może najlepiej znany z tekstów Beethovena, publikowany niejednokrotnie w języku polskim, zaczyna się od apostrofy:

Ludzie, którzy macie mnie za zgryźliwego dziwaka i mienicie odludkiem, jakże mnie krzywdzicie! Nie zacie ukrytej przyczyny tego, co oceniacie tylko z pozoru.

Wiadomo, że Beethoven zdradził w testamencie chęć samobójstwa, od którego odwiódł go przywiązanie do sztuki, chęć zrealizowania wszystkich zadań, jakie zamierzył.

Powstaje pytanie, czy tego rodzaju teksty można uznać za „sentymentalne” banialuki, które oddalają nas od właściwej interpretacji sztuki Beethovena? Tak by chciał Strawiński i wielu innych komentatorów powątpiewających w szczerłość testamentu. Ale Beethoven nie był jedynym muzykiem, który ogłuchł. Podobna tragedia spotkała np. Smetanę. Ten ostatni nie wytrzymał ustawicznego brzmienia w uszach wysokiego dźwięku *e* i skończył w szpitalu dla psychicznie chorych. Beethoven też mógł nie wytrzymać ustawicznego hałasu przypominającego huk potężnego wodospadu, który mu towarzyszył dwadzieścia cztery godziny na dobę. Wierzę w to, że mógł myśleć o samobójstwie i że odwiódł go od niego przyczyny artystyczne. Dlatego jestem zdania, że periodyzacja ma racjonalne podstawy i że jesteśmy w pełni uprawnieni do szukania paralel między wydarzeniami z życia a przemianami w twórczości. Beethoven nie był rzemieślnikiem, tym jedynie różniącym się od innych, że zamiast bić młotem stawił kropki na papierze nutowym. Beethoven był już człowiekiem nowych czasów.

W sonatach fortepianowych drugiego okresu znajdujemy pełne potwierdzenie tezy, iż między pierwszym a drugim okresem wiedeńskim nastąpiła istotna zmiana, przygotowywana od kilku lat przez utwory o jawnie eksperymentatorskim obliczu. O *Sonatach* op. 31 sam autor miał powiedzieć, że wkracza w nich na „nową drogę”. Definitywny przełom nastąpił jednak dopiero wraz z pojawieniem się *Eroiki*.

Twórczość sonatowa drugiego okresu różni się diametralnie od twórczości okresu pierwszego. Na

czym polega różnica? Była mowa o cyklu trzy- i czteroczęściowym, który panował w pierwszym okresie, o rozszerzonej sonacie, zwanej *Grande Sonate*. W drugim okresie pojawiają się sonaty dwuczęściowe: dziwna *Sonata F-dur* op. 54, *Fis-dur* op. 78, *e-moll* op. 90. Również sonaty trzyczęściowe z tych lat pokazują, że zmiany na polu sonaty poszły w innym kierunku niż w symfonii czy kwartecie smyczkowym. Nie ma ani jednej wielkiej sonaty, którą można by zestawić z którymkolwiek kwartetem *Razumowskim* czy którąkolwiek symfonią. *Sonata Waldsteinowska* op. 53 w pierwotnej wersji miała pośrodku ogromne, ponad dziesięciominutowe *Andante favori*. Gdy doszło do druku, Beethoven usunął *Andante favori*, wydane osobno, dopisując w to miejsce mały trzyminutowy fragment stanowiący introdukcję do finału. *Appassionata* op. 57 i *Lebewohl* op. 81a, choć mają normalne wolne ustępy, też zdradzają co najmniej ślad zamierzonej dwuczęściowości: w obu sonatach wolne części są stosunkowo zwarte, nie są, jak w pierwszym okresie, wielkimi rozbudowanymi strukturami o znacznym ciężarze gatunkowym, są zmajoryzowane przez części skrajne, a co więcej – łączą się z finałem na zasadzie *attacca*.

Pod koniec pierwszego okresu twórczości Beethovena zachodzi u niego jeszcze jedna ważna zmiana, istotna dla dalszych losów sztuki muzycznej w XIX wieku. Powstają mianowicie pierwsze wariacje zasługujące na miano wariacji charakterystycznych: *F-dur* op. 34 i *Es-dur* op. 35, oba oparte na oryginalnych tematach Beethovena. Dotąd Beethoven pisał wariacje typu ornamentального (raczej powinno się mówić figuracyjnego), oparte na zasadzie powtarzania struktury tematu w każdej kolejnej wariacji – tyle razy powtórzony wzór, ile wariacji. Wprawdzie pojawiały się w tych wariacjach

odcinki kodalne, gdzie Beethoven wprowadzał środki pracy tematycznej, bardziej typowe dla formy sonatowej, ale same wariacje były bardzo schematyczne. We wspomnianych cyklach op. 34 i 35 następuje znaczna zmiana. Na przykład w *Wariacjach* op. 34 poszczególne wariacje utrzymane są w różnych tonacjach, w każdej zmienia się metrum, niektóre wariacje mają charakterystyczne nazwy – jest tam np. *Menuet*, *Marsz żałobny*.

O wiele bardziej rozbudowane są *Wariacje* op. 35 oparte na temacie z baletu *Prometeusz*. W związku z nimi warto wskazać na parę faktów, które wydają się istotne z punktu widzenia dalszych przemian sztuki samego Beethovena, jak i w ogóle muzyki dziewiętnastowiecznej. Beethoven posłużył się tematem wprowadzonym w finale baletu, gdzie zgodnie z treścią sztuki nabrał on określonego znaczenia pozamuzycznego. W zakończeniu drugiego aktu, kulminacji baletu, temat ów obrazuje triumf Prometeusza – bohaterskiego stwórcy człowieka, oddającego życie dla ludzkości. Stworzone przezeń istoty ludzkie stają się istotami myślącymi i czującymi, Parnas wielbi bohaterstwo i poświęcenie tytana.

Ten właśnie temat, obarczony już konotacjami pozamuzycznymi, został użyty przez Beethovena jako temat *Wariacji* op. 35. Kompozytor potraktował go bardzo osobliwie, mianowicie oddzielił melodię od basu. Zaczął wariacje od linii basowej i dopiero w dalszym toku wprowadził właściwą melodię. To samo powtórzy się później w *Eroice*. Mamy zatem do czynienia z osobliwymi wariacjami, dwutematowymi, co może być interpretowane pod piórem Beethovena – muzyka szczególnie silnie związanego z takimi zjawiskami techniczno-kompozytorskimi, jak dialektyka formy sonatowej, dualizm tematyczny, technika przetworzeniowa – jako próba skorzystania na polu wariacji ze środków właściwych for-

nie sonatowej. Nie ulega wątpliwości, że prowadzi to w kierunku poszerzania zasobu środków wariacyjnych o środki przetworzeniowe, że więc chodzi o kontynuację procesu, który można obserwować u Beethovena już w pierwszym okresie. Jest to rozwiązanie bardzo przyszłościowe, ponieważ wiek XIX będzie właśnie okresem syntetyzowania obu podstawowych technik kompozytorskich. Zaowocuje ono pojawieniem się nowej kategorii wielkich jednocześnie form wariacyjno-przetworzeniowych (np. ballady Chopina).

Inną wartą podniesienia sprawą przyszłościową, która pozwala określić *Eroikę* jako symfonię nowej generacji, bliższą już koncepcjom dziewiętnastowiecznym niż klasycznym, jest możliwość uznania jej za replikę baletu. Sądzi się na ogół, że Beethoven pisał *Eroikę* z myślą o Napoleonie. Mam inny pogląd na ten temat. Moim zdaniem Napoleon przyplątał się przypadkiem, jako czynnik zewnętrzny, aktualny. Beethoven pisał symfonię o Prometeuszu, miał na myśli samą ideę bohaterstwa. Heroizm muzyki najlepiej przejawia się w pierwszych dwóch ustępach. Wprowadzenie tematu prometejskiego w finałowych wariacjach uwiarygodnia analogiczną interpretację pozostałych części, a więc całego cyklu. Beethovenowi nie mógł być obcy nurt prometejski w ówczesnej filozofii, do którego w *Eroice* jawnie nawiązał. Tego rodzaju postępowanie nie było postępowaniem kompozytora klasycznego, lecz typowego romantyka. Jest to krok w kierunku symfonii programowej XIX wieku. Nazwałem kiedyś *Eroikę* pierwszą symfonią romantyczną; nie sądzę, abym się pomylił.

VI

Przechodzę do drugiego punktu zwrotnego w twórczości Beethovena, również podkre-

ślonego wydarzeniami biograficznymi. Około 1815 roku głuchota Beethovena kompozytora pogłębia się do tego stopnia, że z trudem porozumiewa się z innymi ludźmi. Zbliża się moment, w którym zacznie używać zeszytów konwersacyjnych, kiedy jego ostatnie wystąpienia koncertowe staną się nieporozumieniami, kiedy drugi kapelmistrz za jego plecami będzie musiał współdyrygować utworem, ażeby muzycy nie wpadli w chaos. Dochodzą do tego inne poważne choroby, kłopoty rodzinne. Następuje okres zwany przez niektórych okresem kryzysu artystycznego.

W 1812 roku powstają *VII* i *VIII Symfonia* oraz *Sonata skrzypcowa* op. 96. Jest to ostatni rok, który może być w pełni zaliczony do drugiego okresu twórczości. W 1813 i 1814 roku Beethoven pisze jeszcze jakby na pożegnanie z wielką twórczością ostatnich lat *Sonatę* op. 90 i wstrząsającą pieśń *An die Hoffnung*. Poza tym powstaje *Zwycięstwo Wellingtona* i nieudana kantata *Der glorreiche Augenblick*, początkujące wspomniany kryzys artystyczny. W 1815 r. powstają *Sonaty wiolonczelowe* op. 102 – jedyna ważna pozycja, w 1816 cykl *An die ferne Geliebte*. W latach 1817-21 – jeśli pominąć sonaty fortepianowe, o których niżej – nie pojawia się ani jeden znaczący utwór. W tym czasie Beethoven opracowuje ludowe melodie, pisze dużo kanonów, żarty muzyczne, błahe utwory okolicznościowe, marsze wojskowe, tańce, przerabia stare utwory. Beethoven uchodzi za człowieka skończonego, za artystę, który utracił siłę twórczą i już nie jest w stanie skomponować nic wielkiego. Obiegowego sądu nie może podważyć nawet pięć sonat fortepianowych op. 101, 106, 109, 110 i 111 z lat 1816-22 – ów „pentateuch pianistyczny” o kluczowym w dziejach sonaty znaczeniu. Trzeba wziąć pod uwagę, że w tych czasach normalny koncert publiczny występ-

niały symfonie, części wielkich form wokalnie-instrumentalnych, koncerty, arie koncertowe, a jeśli się pojawiał fortepian solo to tylko w postaci popisowej improwizacji. Jeśli więc Beethoven komponował jedynie sonaty i drobiazgi, to mógł uchodzić za kompozytora, którego siły twórcze już się wyczerpały.

Sonaty fortepianowe ostatniego okresu – jeśli przyjmiemy periodyzację początkującą romantyzm muzyczny około roku 1815 – należą już do nowej epoki. Mają zupełnie inne oblicze niż sonaty okresów poprzednich, zdradzają wiele cech, zbieżnych zresztą z cechami znamionującymi *IX Symfonię* czy ostatnie kwartety smyczkowe, które wyraźnie wskazują na radykalną zmianę stylu. Są to sprawy dobrze znane: zwrot ku liryzmowi, silniejsze powiązanie z fakturami właściwymi innym środkom wykonawczym, np. kwartetowi smyczkowemu (por. np. początek *Sonaty* op. 101), orkiestrze symfonicznej, zwrot ku polifonii. Samo traktowanie cyklu jest także odmienne. Ciekawe, że jedyną sonatą w ostatnim okresie, która wydaje się bardziej tradycyjna pod tym względem, jest najobszerniejsza, najtrudniejsza, pod pewnymi względami najbardziej ambitna *Hammerklaviersonate* op. 106. Ona jedna respektuje tradycyjny cykl czteroustepowy.

Nie wchodząc dalej w znane generalia, skoncentruję się na paru przykładach. Wspomniałem o pewnym wędrującym wątku w twórczości Beethovena, obecnym w kilku jego kompozycjach, który można by nazwać wątkiem prometejskim (*Kontredans* WoO 14, balet *Twory Prometeusza*, *Wariacje* op. 35, finał *Eroiki*). Ta cecha warsztatu Beethovena nie znikła w dalszym toku jego drogi twórczej, o czym świadczy temat wariacji w finale *IX Symfonii*, gdzie kompozytor również posłużył się materiałem zaczerpniętym z wcześniejszych utworów. Wątek melodyczny *Ody do radości* po raz

pierwszy pojawił się w pieśni *Gegenliebe* z 1795 roku, a więc z początkowych lat pierwszego okresu wiedeńskiego. Ściśle biorąc jest to druga część pieśni opartej na dwóch wierszach Goethego: *Seufzer eines Ungeliebten* i *Gegenliebe* (*Westchnienia niekochanego* i *Wzajemność*). Melodia występuje tam w tonacji *C-dur*, tylko nieznacznie różni się od ostatecznej wersji w *D-dur*. Podobny motyw, bliższy wersji *D-dur*, dostrzeżemy na początku pieśni *Mit einem gemalten Band* op. 83 nr 3, też do tekstu Goethego (1810). Ważnym przygotowaniem finału *IX Symfonii* stała się *Fantazja na fortepian, chór i orkiestrę c-moll* op. 80. Utwór rozpoczyna się obszerną improwizacją fortepianową solo, następnie, po łączniku, prezentowane są wariacje na temat zaczerpnięty z pieśni *Gegenliebe*, do złudzenia przypominające wariacje z *IX Symfonii*, ponieważ w ostatniej partii wchodzi chór i pojawiają się rozwiązania zupełnie podobne do tamtych [Przykład 1 – s. 14].

Sonata op. 109 rozpoczyna się ustępem kwalifikowanym przez analityków jako utwór rapsodyczny, gdzie się przeplata szybkie tempo z wolnym. W rzeczywistości jest to odbicie dialektyki formy sonatowej, inny sposób przeciwstawienia sobie dwóch tematów. Również w tej sonacie Beethoven powraca do wcześniejszych pomysłów. W *Balecie Rycerskim*, skomponowanym jeszcze w Bonn w 1791 r., funkcję ritornełu powracającego kilkakrotnie w toku utworu pełni numer zatytułowany *Deutcher Gesang*. Jego początkowe motywy są podobne do motywów rozpoczynających III część *Sonaty G-dur* op. 79. Zapewne nie przypadkiem Beethoven przypomniał sobie o młodzieńczej kompozycji tworząc sonatę, którą otwiera ustęp oznaczony nagłówkiem *Presto alla tedesca*. Jeśli się ograniczymy do pierwszych nut każdej grupy rytmicz-

nej w *Vivace* z *Sonaty* op. 79, po czym zwrócimy uwagę na nuty opatrzone laskami ćwiartek na początku *Sonaty* op. 109, otrzymamy to samo następstwo, tyle że przeniesione do innej tonacji [Przykład 2 – s. 14].

Najbardziej może oryginalną pośród późnych sonat Beethovena jest *Sonata As-dur* op. 110. Owa oryginalność ogarnia nie tylko sferę czysto muzyczną, sferę formy, kunsztu kompozytorskiego, użytych środków. Rozciąga się również na sferę pozamuzyczną, co czyni z niej niezwykle wdzięczny obiekt dociekań hermeneutycznych. W *Sonacie* op. 110 dostrzeżemy osobliwe połączenie sprzecznych cech: *sacrum* i *profanum*, głębi i pospolitości, bólu i rubasznego humoru. A przecież powaga i trywialny żart łączą się w organizm o najwyższym stopniu doskonałości.

Sonata As-dur nasuwa poważne trudności interpretacyjne. Dość powiedzieć, że już pierwsza część stała się przedmiotem sporów między komentatorami, doszukującymi się tematów formy sonatowej w różnych miejscach. Riemann interpretuje pierwsze cztery takty jako wstęp, rozpoczynając właściwy temat w t. 5 – według Nagla *Sonata* zaczyna się tematem. Drugi temat Riemann lokuje w t. 20, Nagel – w t. 28, tj. tam, gdzie według Riemanna zaczyna się epilog. Przypomina się tu przykład *Sonaty d-moll* op. 31 nr 2, której początek ma charakter zupełnie nietematyczny, natomiast pierwsza myśl o znacznej wyrazistości pojawia się dopiero w dalszym toku – tam, gdzie właściwie powinien się rozpocząć łącznik modulujący. W *Sonacie* op. 110 najprościej by było posłużyć się starą terminologią Ga-

leazziego, uznając pierwszy czterotakt za *primo motivo*, zaś myśl rozpoczynającą się w t. 5 za *secondo motivo*. *Sonata As-dur* nie jest wolna od rozwiązań, o których była mowa, np. wykorzystywania pomysłów z dawniejszych utworów. W Przykładzie 3 [s. 15] zestawione są tematy *Sonaty* op. 110 i wcześniejszej o 20 lat *Sonaty skrzypcowej* op. 30 nr 3. Przykład 4 [s. 15] kieruje naszą uwagę w kierunku tematycznej integracji cyklu, w tym przypadku powiązania części pierwszej z finałową fugą.

Poczynania integracyjne idą znacznie dalej, co dotyczy w szczególności drugiej części będącej rodzajem *scherza*. Beethoven zacytował tam melodię wulgarnej wiedeńskiej śpiewki ulicznej *Ich bin liederlich, du bist liederlich, wir sind liederliche Lente* („Jam jest gałgan, tyś jest gałgan, obaśmy gałgany”). Pierwszy jej czterotakt powróci w finale w końcowym odcinku kunsztownej fugi [Przykład 5 – s. 16]. Bardziej jeszcze zaskakujące jest melodyczne pokrewieństwo początkowej frazy *scherza* z początkiem *Arioso dolente* – ustępu mającego wyrażać bolesną skargę [Przykład 6 – s. 16].

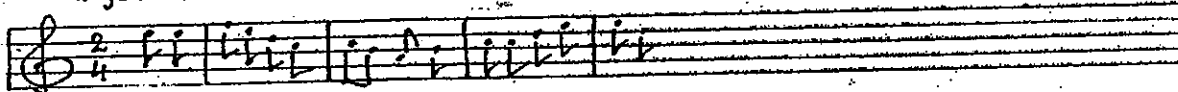
Najbardziej zdumiewają związki tematyczne między *Sonatą As-dur* a *Mszą uroczystą* [Przykład 7-8 – s. 17]. Pisząc *sonatę* Beethoven pracował już nad *mszą* i trudno przypuszczać, że filiacje są przypadkowe. Zestawienie *Ich bin liederlich* z *Arioso dolente* z jednej strony, czy też z *In gloria Dei patris* i *Dona nobis pacem* – z drugiej strony, prowokuje do snucia najśmielszych hipotez, na co oczywiście nie ma miejsca w dzisiejszym wystąpieniu.

Przekazałem Państwu, garść refleksji, które świadomie nie przybrały postaci referatu ani wykładu.

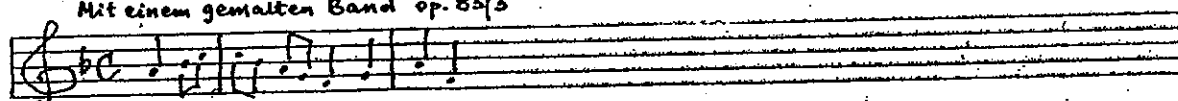
Andrzej CHODKOWSKI

Przykład 1

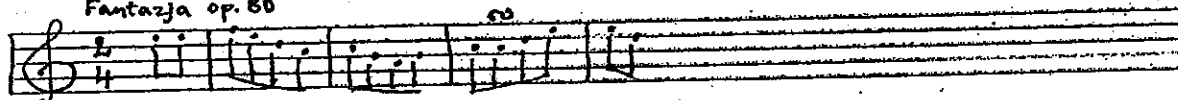
Gegenliebe WoO 148



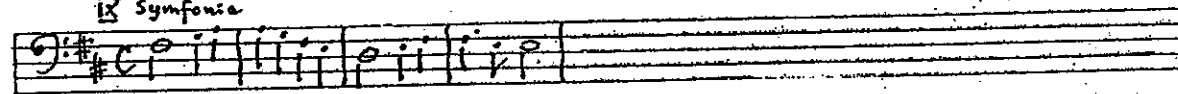
Mit einem gemalten Band op. 83/3



Fantazja op. 60



X Symfonia



Przykład 2

Ritterballett, Deutscher Gesang.



Sonata op. 79, Vivace



Sonata op. 409, Vivace ma non troppo



Andrzej CHODKOWSKI

Przykład 5

Joh bin liederlich

Musical notation for 'Joh bin liederlich' in G major, 2/4 time. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: *Joh bin liederlich, du bist liederlich, wir sind liederliche Leute!*

Op. 110 cz. 2

Musical notation for Op. 110 cz. 2 in G major, 2/4 time. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Op. 110 Fuga

Musical notation for Op. 110 Fuga in G major, 6/8 time. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Przykład 6

Op. 110 cz. 2

Musical notation for Op. 110 cz. 2 in G major, 2/4 time. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

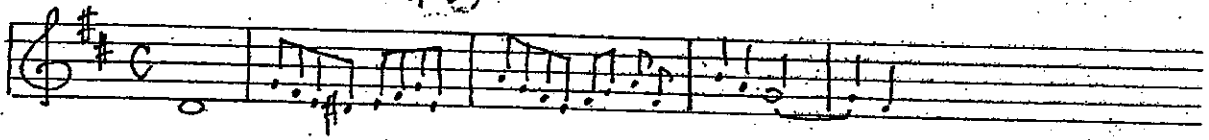
Op. 110 *Andato dolente*

Musical notation for Op. 110 *Andato dolente* in G major, 4/6 time. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

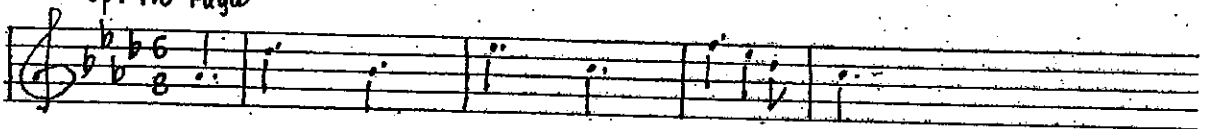
DZIEDZICTWO BEETHOVENA

Przykład 7

Missa solennis, Gloria (fuga)

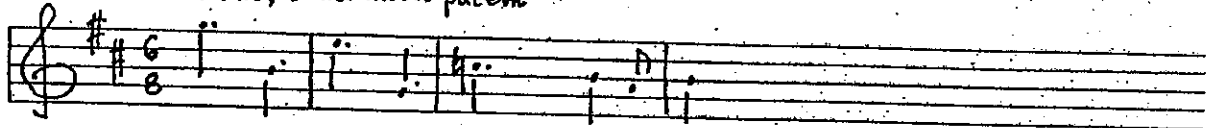


Op. 110 Fuga



Przykład 8

Missa solennis, Dona nobis pacem



Op. 110 Fuga

