

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Klarinet

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Interpretační rozbor sonáty Es Dur op.120 č. 2  
Johannesa Brahmsa**

**Kiryl Tseliapniou**

Vedoucí práce: prof. Jiří Hlaváč

Oponent práce: odb.as. Irvin Venyš

Datum obhajoby: 05.06.2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of music

Clarinet

**DIPLOMA THESIS**

**Interpretation analysis of sonata Es Dur op.120 No.  
2 by Johannes Brahms**

**Kiryl Tseliapniou**

Thesis supervisor: Jiří Hlaváč

Opponent of the thesis: Irvin Venyš

Date of defence: 05.06.2018

Allocating academic title: MgA.

Prague, 2018

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Interpretační rozbor sonáty Es Dur op.120 č. 2 Johanna Brahmsa

vypracoval(a) 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.



## **ABSTRAKT**

Tato práce je analytickým pohledem na klarinetovou sonátu E flat major jednoho z nejvýznamnějších německých skladatelů v období romantismu, I. Brahmse. Německý skladatel Johannes Brahms si v průběhu času vytvořil svébytný a osobitý tvůrčí styl. Je posledním z velikánů německé hudby v 19. století. Cílem této práce je porozumět principu komunikace holistické analýzy tohoto díla a také pochopení provedené práce pro správnou interpretaci v historickém kontextu. Táto sonáta spolu s první Brahmsovou sonátou, patří mezi oblíbené Brahmsova díla a nachází se v repertoáru u mnoha interpretů. Táto práce je zaměřená na stručné dějiny této sonáty, autorskou biografie Brahmse, vliv analýzy na interpretace skladby a také kompletní analýzu této sonáty.

## **ABSTRACT**

This work is an analytical view of the clarinet sonata E flat major of one of the most important German composers in the Romantic period, I. Brahms. German composer Johannes Brahms has created his own and distinctive creative style over time. He is the last one of the foremost German music in the 19th century. The aim of this work is to understand the principle of communication of the holistic analysis of this work and also the understanding of the work done for correct interpretation in the historical context. This sonata, along with the first Brahms sonata, is one of Brahms's favorite works and is repertoire for many performers. This work focuses on the brief history of this sonata, the author's biography of Brahms, the influence of the analysis on the interpretation of the composition and the complete analysis of the sonata.

## Obsah

ÚVOD .....	8
1 Přehled tvorby Brahmse .....	9
2 Sonáty pro klarinet (stručné dějiny) .....	<a href="#">12</a>
3 Autorská biografie Brahmse .....	12
4 Richard Mühlfeld .....	17
5 Sonáta č. 2 op. 120 .....	18
6 Vliv analýzy na přednes skladby .....	24
7 Stručná analýza druhé a třetí části sonáty .....	26
ZÁVĚR.....	41
SEZNAM POUŽITÉ LITERATÚRY .....	44

## ÚVOD

Tato práce je analytickým pohledem na klarinetovou sonátu E flat major I. Brahmse.

Cíl práce:

1. Porozumět principu komunikace holistické analýzy díla (část) a jak se to projevuje ve výkonu
2. Pochopení provedené práce v historickém kontextu.

Plán práce:

1. Přehled tvorby Brahmse
2. Sonáty pro klarinet (stručné dějiny).
3. Autorska biografie Brahmse
4. Richard Mühlfeld
5. Sonáta č. 2 op. 120. Analytické rozbor první části
6. Vliv analýzy na přednes skladby
7. Stručná analýza druhé a třetí části sonáty
8. Závěr

Na konci práce je příloha

V příloze se nachází:

1. Doporučená literatura.
2. Interpretace sonáty.
3. Seznam použité literatury



## 1 Přehled tvorby Brahmsa

### *Komorní skladby:*

Trio pro klavír , housle a violoncello H dur (1853)

Smyčcový sextet B dur (1858)

Klavírní kvartet g moll (1861)

Klavírní sextet A dur (1861)

Klavírní kvintet f moll (1861)

Smyčcový sextet G dur (1864)

Sonáta pro klavír a violoncello e moll (1862)

Trio pro klavír, housle a lesní roh (violu) Es dur (1865)

Smyčcové kvartety c moll, a moll (1865)

Klavírní kvartet c moll (1855)

Smyčcový kvartet B dur (1876)

Sonáta pro klavír a housle G dur (1878)

Trio pro klavír, housle a violoncello C dur (1880)

Smyčcový kvintet F dur (1882)

Sonáta pro klavír a violoncello F dur (1886)

Sonáta pro klavír a housle A dur (1886)

Trio pro klavír, housle a violoncello c moll (1886)

Sonáta pro klavír a housle d moll (1886)

Smyčcový kvintet G dur (1890)

Trio pro klarinet (viola), violoncello a klavír a moll (1891)

Kvintet pro klarinet (viola) a smyčcový kvartet h moll (1891)

Sonáty pro klarinet (viola) a klavír f moll, Es dur (také přepracování pro housle a klavír, 1895) (1894)

### *Symfonické skladby*

- První Serenade D-dur (1857—1858)
- Druhá serenáda A-dur (1857—1860)
- Variance na téma Haydna (1873)
- Akademická slavnostní předehra (1880)
- Tragická předehra (1880—1881)

### *Koncerty*

- Klavírní koncert č. 1 d-mol, Op. 15 (1859)
- Houslový koncert D-dur, Op. 77 (1878)
- Klavírní koncert č. 2 B-dur, Op. 83 (1881)
- Dvojkonzert pro housle a violončelo a-mol, Op. 102 (1887)

### *Symfonie*

- 1. symfonie c mol, Op. 68 (1876)
- 2. symfonie D dur, Op. 73 (1877)
- 3. symfonie F dur, Op. 90 (1883)
- 4. symfonie e mol, Op. 101 (1884 – 1885)

### *Klavírní skladby*

- Scherzo es-moll (1851)
- Sonata C-dur (1853)
- Sonata fis-moll (1852)
- Sonata f-moll (1853)
- Variace na téma Schumanna (1854)
- Balady (1854)
- Variace na vlastní téma. (1860)
- Variace na maďarské téma (1862)
- Variace a fuga na téma Handela (1862)
- Variace na Paganiniho téma , Etudy pro klavír (1862-1863,)
- Klavírní skladby (4 capriccio a 4 intermezzo) (1879)
- 2 rapsodie (od roku 1880)
- Fantazie (3 capriccio a 4 intermezzo) (1892)
- 3 intermezzo (1892)

Klavírní skladby (4 intermezzo, balada, romance) (1893)

Klavírní skladby (3 intermezzo, rapsodie) (1893)

51 cvičení pro klavír (1893)

Etudy z her Bachových, Weberových, Schubertových, Chopinových

Cadenza na koncertech Bach (d-moll), Mozart (G-dur, d-moll), Beethoven (c-moll, G-dur)

## 2 Sonáty pro klarinet (stručné dějiny).

Vzhledem k tomu, že klarinet se v klasické hudbě prosadil jako plnohodnotný nástroj až ve druhé polovině 18. století, začal jeho repertoár vznikat mnohem později, než repertoáry jiných dechových nástrojů. První komorní skladby pro klarinet tedy vznikaly až v době klasicismu.

Nejstarší z dnes známých sonát pro klarinet složil italský skladatel Gregorio Sciroli v roce 1770. Na počátku 19. století začaly vznikat sonáty z pera Franze Antona Hoffmeistera, Jana Křtitele Vaňhala, Paula Strucka. Nový život ale žánru do plíc vdechnul až Carl Maria von Weber, autor skladby Grand duo koncertant pro klarinet a klavír, která vznikla v letech 1815-1816. Dílo se těšilo velké popularitě a do dnešních dnů je součástí repertoáru mnoha klarinetistů. Ve stejné době vznikly sonáty pro klarinet a klavír Franze Danziho (1817), Felixe Mendelssona (1824), Johanna Hartmanna (1825), Alice Mary Smithové (1870), Felixe Draesekeho (1887) a dalších autorů.

Klíčovými sonátami pro klarinet jsou ovšem dvě sonáty Johannese Brahmsa, složené v roce 1894 pro slavného klarinetistu Richarda Mühlfelda.

## 3 Autorská biografie Brahmsa

Zde je na místě uvést stručnou **autorskou biografii Brahmsa**.

Johannes Brahms, německý skladatel a klavírista, byl jednou z hlavních hudebních osobností druhé poloviny 19. století. Brahmsovo dílo jde cestou obsáhlého a umělecky jedinečného přetváření rozličných dobových tradic německé a rakouské hudby a německé kultury jako takové. V době, kdy byly na vzestupu žánry programní a scénické hudby (viz F. Liszt, R. Wagner), se Brahms uchyloval z velké míry ke klasickým instrumentálním žánrům a formám, jako by chtěl publiku dokázat jejich svébytnost a životaschopnost. Brahmsův dějinný význam pro německou národní hudbu i celoevropskou hudební kulturu lze chápat jako důležitý protipól wagnerovské hudební tradice, stvrzení hudby jako žánru schopného plné, samostatné existence bez potřeby syntézy s jinými druhy umění.

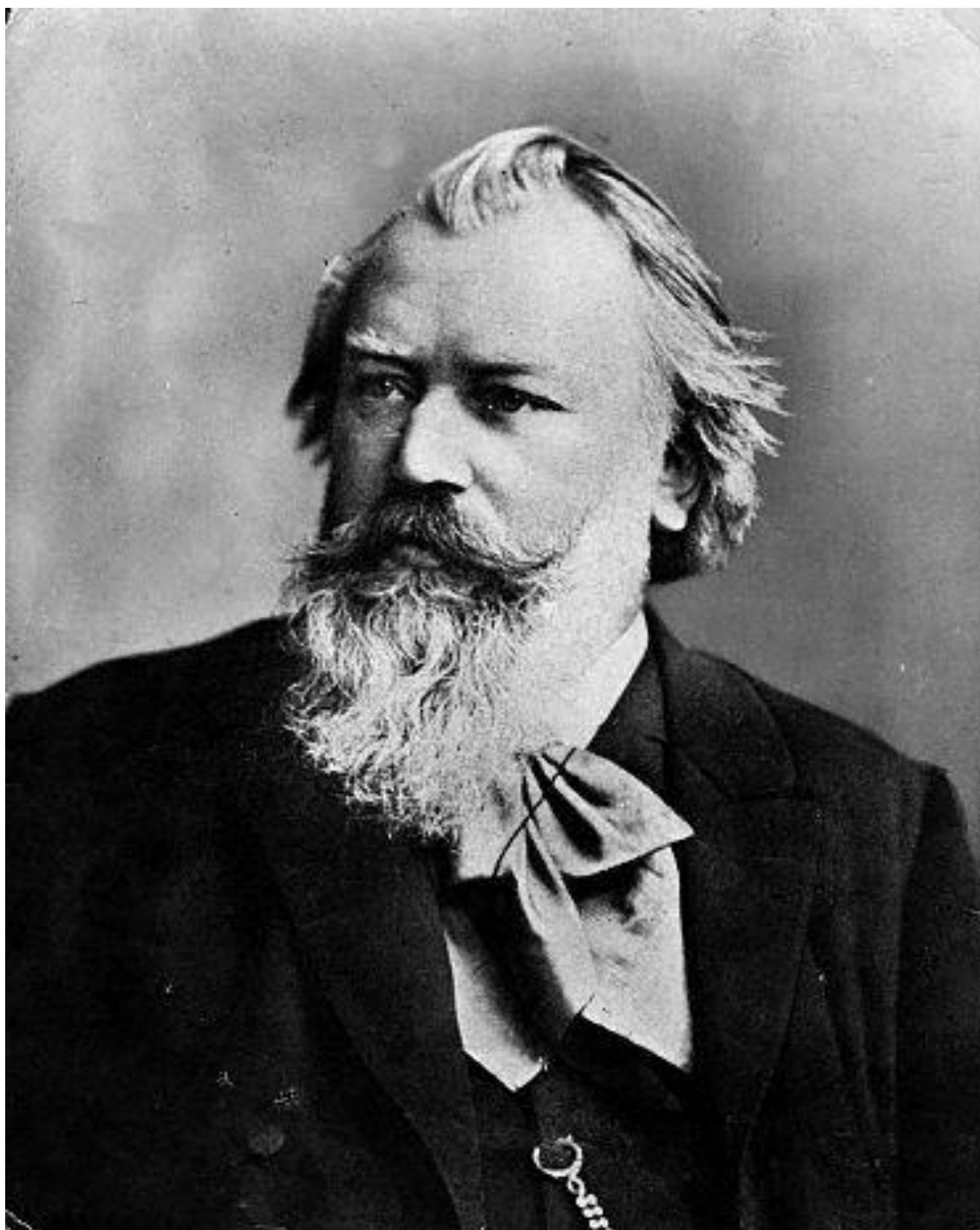
Brahms je posledním z velikánů německé hudby 19. století. Ve svém díle se upíná k ideovým a uměleckým tradicím německé národní kultury, jeho tvorba ovšem není zcela prostá jistých protikladů, což je dáno tím, že se ne vždy dokázal vyznat ve složitých dobových jevech a distancoval se od společenských a politických sporů. Přesto se Brahms nikdy nevzdal vysokých humanistických ideálů, nebyl ochoten dělat kompromisy s ideály dobové buržoazie a zásadně odmítal vše, co mu na kultuře a umění připadalo lživé a pomíjivé.

Johannes Brahms si v průběhu času vytvořil svébytný tvůrčí styl. Jeho hudební jazyk je zcela osobitý – jsou pro něj typické intonace známé z německé lidové hudby, které můžeme odhalit ve výstavbě témat, melodiích na tónech kvintakordu nebo plagálních rozvodech, využívaných i ve staré písňové tvorbě. Plagální obraty hrají významnou roli i v harmonii; v durových tóninách se často objevuje mollová subdominanta a v mollových tóninách zase durová. Volba tóniny je v Brahmových dílech také svérázná, velmi charakteristickým prvkem je pro ně „mihotání“ mezi durovou a mollovou tóninou.

Na rozdíl od uzavřených, jasně vyznačených vokálních melodií jsou Brahmsova instrumentální témata často otevřená, což ztěžuje jejich vnímání a zapamatování. Tendence k „otevírání“ tematických intervalů je výsledkem snahy o co největší rozvinutí melodie (o totéž se pokoušel i Tanějev). B.V. Asafjev právem podotknul, že dokonce i v Brahmových lyrických miniaturách „je **rozvíjení** všudypřítomné“.

S obzvláštní osobitostí přistupuje Brahms k utváření formy. Je si dobře vědom vší šíře zkušeností, nastřádaných v evropské hudební tradici, a zároveň se současnými formovými schémata používá i formy starší, jak by se zdálo dávno zapomenuté: starosonátovou formu, variační suitu nebo figuru ostinátního basu; v koncertech používal dvojitou expozici a uplatňoval principy concerto grosso. Účelem takových prostředků ale nebyla stylizace do starších žánrů nebo estetický požitek ze zastaralých forem; toto důsledné uplatňování zavedených strukturních zákonitostí pramenilo z hluboce zakořeněného principiálního postoje k tvorbě.

Brahms se narodil 7. května 1833 do rodiny kontrabasisty Hamburské filharmonie. Už v patnácti letech mladý Brahms odehrál svůj první sólový klavírní koncert. Když pak v roce 1853 odjíždí na turné s maďarským houslistou E. Reményim, je již autorem mnoha vlastních skladeb nejrůznějších žánrů.



Na obrázku je Johannes Brahms

V roce 1853 se v Düsseldorfu setkal s Robertem Schumannem a toto setkání mu změnilo život. Schumannova tvorba a osobní přátelství s ním měly na mladého skladatele zásadní vliv.

Brahmsovo myšlení v té době směřovalo ke snaze o objektivitu, strohou logickou uspořádanost, k čemuž ho vedlo zejména studium partitur starých mistrů, jako byli G. F. Händel, J. S. Bach, J. Haydn nebo W. A. Mozart. Během 50. a začátku 60. let 19. století komponuje hlavně komorní skladby pro klavír – rozsáhlá díla, která mu slouží jako tvůrčí laboratoř a v určitém ohledu jsou předzvěstí pozdějších symfonií (dvě kvarteta, kvintet), a dále variační cykly (Variace a fuga na Händelovo téma, dva sešity variací na téma Paganiniho).

Po roce 1862 se Brahms usazuje ve Vídni, kde se seznamuje se Schubertovou hudbou a skládá klavírní valčíky pro dvě i čtyři ruce. V roce 1868 pak má v Brémách premiéru „Německé rekviem“ – jedno z největších skladatelových děl.

Brahmsova tvůrčí zralost ale dosáhla vrcholu jeho přechodem k symfonii. V rámci směřování k symfonii skladatel ještě piluje svoje umění na třech smyčcových kvartetech, v orchestrálních variacích na téma Haydna

Pozdní období jeho tvorby se datuje do doby od konce osmdesátých let. Na jaře roku 1891 se Brahms seznámil s klarinetistou Meiningenského orchestru Richardem Mühlfeldem, který ho inspiroval ke složení Tria, Kvintetu a později i dvou sonát pro klarinet

Celé Brahmsovo dílo zahrnuje čtyři symfonie, Variace na Haydnovo téma, dvě serenády pro orchestr, Akademickou a Tragickou předeheru, skladby pro klavír jako je Intermezzo, Rapsodie, Sonáty, Variace na různá témata, Balady, Vokální skladby, skladby pro varhany, komorní skladby a koncerty

Nyní je zapotřebí udělat drobnou odbočku pojednávající o Richardu Mühlfeldovi a jeho tvorbě.



Na obrázku je Richard Mühlfeld



## 4 Richard Mühlfeld

Richard Mühlfeld (celým jménem Richard Bernhard Herrmann Mühlfeld, 1856 – 1907), byl německý klarinetista, známý jako první interpret Brahmsových skladeb. Mühlfeld se stal světoznámým hudebníkem díky svému turné v Británii, kde vystupoval v doprovodu kvarteta Joachima a Fanny Daviesových. Byl nositelem zlaté bavorské královské medaile Ludvíka II. Bavorského. Patří k hráčům na klarinet německého systému.

Brahmsovi doporučil Mühlfelda coby vynikajícího klarinetistu dirigent Fritz Steinbach. Skladatel nicméně znal tvorbu virtuózního hudebníka již v roce 1886, kdy Mühlfeld vystupoval s Concertinem Carla Marii von Webera.

V dopise Claře Schumannové o něm sám Brahms píše následující: „Neumíš si ani představit takového klarinetistu, jako je jejich Mühlfeld. Je vůbec nejlepší ze všech dechů, které znám.“<sup>1</sup>

Do jaké míry si Brahms vážil a uznával Mühlfelda lze ilustrovat i tím, že mu posílal veškeré honoráře za uvedení svých klarinetových skladeb a předal mu i rukopisy obou sonát po jejich publikaci.

Právě díla pro klarinet (komorní skladby) probudila v Brahmsovi na krátkou dobu nový život. Toto období bychom fakticky mohli označit za lokální tvůrčí vzepětí, během kterého se skladatelova tvorba tematicky i stylově rozvinula

Hudební vědkyně a autorka monografie o Brahmsovi, Jekatěrina Carevová, ve své knize uvádí, že v kvintetu a v klarinetových sonátách Brahms dosahuje nové kvality témat a dramaturgie a zároveň jimi uzavírá celé své dílo. „Poslední sonáta Es dur, stejně jako kvarteto B dur, se od svých ostatních „sourozenců“ liší

---

<sup>1</sup> Careva J. J. Brahms. M., Muzyka. 1988, str. 322

otevřenou vlídností, „vídeňskou pohostinností“. Symbolické je rovněž zakončení obou skladeb variacemi na charakterově shodné téma.<sup>2</sup>

Pokud jde o atmosféru těchto skladeb, je samo sebou lyrická, celkový intonační charakter se nese v duchu zpěvnosti, písňovosti, táhlých linií, je to království čistého melosu. Careva ve zmíněné monografii podotýká, že ústřední skladbou celé skupiny Brahmsových děl pro klarinet je kvintet, tato práce má ovšem omezený rozsah a proto se budeme věnovat analýze sonáty Es dur pro klarinet a klavír coby modelové skladby sólového typu.

## **5 Sonáta č. 2 op. 120**

**Sonáta č. 2 op. 120** je psána v Es dur a jako jediná ze skladeb pro klarinet má durovou a světlou tonalitu (připomeneme si, že kvintet je psán v h moll a trio v a moll, první sonáta pak v f moll).

Skladbu, kterou jsme si vybrali k rozboru, lze označit za pokračování předchozí, tj. první sonáty. Zprv je obě sonáty spojeny do jednoho opusu – 120, zadruhé je Sonáta č. 2 v lyrickém kontrastu k předchozí dramatické skladbě.

Sonáta č. 2 Es dur svou světlou tónovou barvou odpovídá příjemné atmosféře, ve které vznikala – tedy v Ischlu, kde Brahms tak rád trávil letní měsíce. Můžeme si povšimnout, že se pomyslně rodí z obrazu vídeňského valčíku (zejména ve své první části). Pastorální motivy ji pak silně pojí i s první houslovou sonátou

Originalita celé sonáty spočívá zejména v tom, že přirozené plynutí formy je v ní dovedeno do dokonalosti: není v ní jediný šev, všechny části se rozbíhají organicky a navazují na předchozí vývoj.

Sonáta Es-dur má tři části – Allegro amabile, Appassionato, ma non troppo Allegro, Andante con moto.

Klasický sonátový cyklus je podán velmi osobitým způsobem, zejména díky druhé části.

---

<sup>2</sup> Tamtéž., str. 355.

*První část* – Allegro amabile. Už z určení tempa je patrné, je v ní převládá lyrická nota, jelikož *amabile* lze přeložit jako „láskyplně“. Z jedné strany jde o klasické sonátové allegro, ze strany druhé je ale první část výsostně romantická, protože hlavní roli v ní hraje „láska“, lyrika. Podívejme se ve stručnosti na formu první části

Jak už jsme uvedli výše, jedná se o sonátové allegro, ve kterém hlavní téma zní ve 31. taktu, vedlejší téma mezi 31. a 53. taktem, provedení mezi 54. a 93. taktem, repríza se vyskytuje v taktech 94 – 153 a coda dále od taktu 154, ve kterém se tempo mění na *tranquillo*. Pokud obrátíme pozornost na poměr expozice, provedení a reprízy (tedy bez cody), můžeme si všimnout, že provedení vůči ostatním dílům nezaujímá stejný poměr, jako by tomu mělo být v klasické sonátové formě, tj. 1:3.

Hlavní téma prostupuje celou hudební tkáň sonáty skrze podstatný prvek dvoutaktového motivu.

*Příklad 1* (takty 1-2, téma je zvýrazněno v klarinetovém partu):

The image shows a musical score for the first two measures of a piece titled "Allegro amabile". The score is written for a clarinet and piano. The clarinet part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The tempo is marked "Allegro amabile." and the dynamics are marked "p". A black box highlights the first two measures of the clarinet part, which contain the main theme. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Jedná se o sestupný motiv s převratem. Analogicky postupuje R. Schumann ve své první fantazii pro klarinet a klavír op. 73.

Příklad 2 (Schumann. Fantazie pro klarinet a klavír č. 1, op. 73, takty 1-3):

U Schumanna přitom motiv vizuálně zabírá tři takty, ve skutečnosti ale při hře zní pouze ve dvou taktech, stejně jako u Brahmse (začíná před druhým taktem a končí ve druhé době třetího). Taková podobnost samozřejmě není čistě náhodná. Schumann a Brahms se potkávali víckrát a Schumann byl dokonce po nějakou dobu velkým „ochráncem“ Brahmse, jehož dílo propagoval ve svých publicistických článcích. Brahms pak ze své strany v mnohém čerpal ze Schumannova díla, které ho ovlivnilo.

V podstatě se takovou melodickou figuru dá označit za skok s vyplněním, u Schumanna se jedná o vzestupný skok o zmenšenou kvintu (ve znění H – F), u Brahmse o skok o malou tercii (ve znění D – F). Zatímco u Schumanna je skok vyplněn prostým postupným pohybem dolů, u Brahmse jde o pohyb reliéfní. Oba skladatelé ve zkoumaných motivech postupují od tóniky k dominantě.

Vraťme se ale k počátečnímu motivu u Brahmse. Nedostává se mu potřebného vývoje, který by vyžadovalo klasické sonátové *allegro*, pouze se transformuje nebo, jinými slovy, modifikuje a vyskytuje se dále jako jádro jiných motivů (v grafickém plánu), jako tomu je v patnáctém taktu klavírního partu, kde na první pohled dochází k lokální kulminaci, která vrcholí v osmnáctém taktu u klarinetu. Při podrobné grafické analýze této figury ale můžeme vysledovat obrysy prvotního motivu, který jsme rozebrali výše.

Příklad 3 (15. takt klavírního partu):



Opět zde vidíme skok a záhy jeho vyplnění. Nejde o jediný příklad, stejný skok se opakuje po celou první část.

Ve dvacátém druhém taktu začíná *spojující díl*. V basové lince klavírního partu zní téma spojujícího dílu o kvintu níže, a zajímavé je, že téma klarinetu vytváří dohromady s tématem klavíru (basová linka) kánon; Brahms zde tedy používá prostředky polyfonie.

Příklad 4 (takty 24-27. Kánon je vyznačený závorkami):

*Vedlejší téma* (začíná ve třicátém prvním taktu) je složeno v tonalitě dominanty, tedy v B dur. Jak jsme již uvedli, mezi hlavním a vedlejším tématem

není zjevný kontrast, obě mají lyrický ráz. Stejně tak v grafické podobě jsou obě témata velmi podobná díky sestupnému kroku osminových not. Prakticky celé vedlejší téma je ustáleno na prodlevě B (v klavírním partu), což svazuje melodickou linii klarinetu.

*Provedení* začíná na 54. taktu motivem hlavního tématu u klarinetu, zatímco v klavírním partu se objevuje harmonické vrstvení.

*Příklad 5* (začátek provedení):



V příkladu č. 5 vidíme, že v pravé ruce klavíristy vyplňuje první dvě doby sestupný c mollový kvintakord a v levé ruce je opěrným bodem Es. Na třetí a čtvrtou dobu si tyto takzvané opěrné tonální osnovy prohodí místo (pravá ruka hraje trojzvuk Es dur, u levé je opěrný tón C). Hlavní motiv u klarinetu plyne v g moll, takže vzniká navrstvení tří tonalit (g moll, c moll, es moll). Hned v prvním taktu provedení tedy Brahms využívá princip polytonality.

U taktu 56 zní v pozadí nejnižší noty klarinetu (ve znění D) v klavírním partu téma spojujícího dílu, které dále spolu s klarinetovou linkou stejně jako u expozice vytváří kánon (viz od taktu 60 dále). Tento kánon se bude rozrůstat pomocí spletitého harmonického vrstvení. Téma spojujícího dílu (případně jeho motivy) je neustále vzájemně provázáno s hlavním tématem (a motivy hlavního tématu). Stejný postup můžeme najít v klavírních sonátách nebo symfoniích L. van Beethovena (výrazným příkladem je první část Sonáty č. 17). Beethoven jako vůbec první začal v sonátové formě používat postup, ve kterém spolu neinteragují hlavní části skladby (hlavní téma s vedlejším tématem), ale spojující

témata expozice s hlavními tématy. U Brahmsa se ale témata neovlivňují v průběhu provedení, jak tomu bývá v Beethovenových skladbách; jsou naopak jedno od druhého oddělená, Brahms záměrně zabraňuje jejich přiblížení.

Repríza první části začíná na 94. taktu. V hlavním tématu se mění doprovod, respektive jeho rytmická složka – objevují se triolové figury („vlny“). Vedlejší part je v souladu se zákony sonátové formy složen v hlavní tónině.

Coda (*Tranquillo*) je jakýmsi zklidňujícím prvkem, lze ji považovat za „tichou“ codu a svým způsobem vysvobození.

## 6 Vliv analýzy na přednes skladby

Ponechme stranou lyrický tón obou hlavních témat a zaměřme svou pozornost na dynamiku. Zvláštní důraz je potřeba věnovat vnitřní dynamické koncepci skladby, jelikož každý odstín v ní můžeme interpretovat různými způsoby. Pokusme se tedy pochopit zejména přechody vně a uvnitř jednotlivých významových motivů. Na úplném začátku hlavního tématu je například předepsaná dynamika *piano*, ale už v pátém taktu téma dosahuje svého nejvyššího bodu –  $As^2$  – ve kterém kterýkoliv interpret bezděčně přejde do *forte*, nehledě na to, že v notovém záznamu se takový dynamický odstín vůbec nevyskytuje. Nad tímto místem skladby je potřeba zauvažovat a nejspíše se přiklonit k tomu, že kulminace nemá být zdůrazněna dynamicky, vždyť je už beztak dostatečně výrazná díky širokému skoku do jiného rejstříku. Hlavní je pamatovat na tempo, které se má nést „láskyplně“.

Nesmíme zapomenout, že sonáta je složena pro klarinet a klavír, nikoliv pro klarinet s klavírním doprovodem. První takty sonáty v tomto mohou být pro hudebníka matoucí – melodická linie se rozvíjí u klarinetu a klavírní part skutečně slouží jako doprovod (rozložený kvintakord). Ale již v prvním taktu Brahms v klavírním partu zdůraznil interval kvinty (Es – B), ve druhém sexty (F – D)... Tyto intervaly jsou svým způsobem předzvěstí intervalových sekvencí, které se začnou objevovat v klarinetovém partu od druhého taktu. Posloucháme tak dialog mezi dvěma nástroji, který se až do konce sonáty nepřerušuje. Dialog je ovšem v rozhovoru postupným střídáním promluv dvou osob, zatímco u sonáty může přejít i do dueta, kdy probíhá současná oboustranná souhra. Kánon ze spojujícího dílu expozice můžeme použít jako příklad, který máme k dispozici díky komplexní a intonační analýze, nezbytné proto, abychom viděli a pochopili možnosti přednesu daného místa. Tento kánon lze pojmout jako iluzi „ozvěny“, což se zejména projevuje během pauzování klarinetu, kdy klavír jakoby „dohání“ klarinetový part.



Na začátku provedení, když se téma kánonu objevuje jen v klavírním partu, klarinet drží notu D (znějící). Toto D je vhodné pokaždé odlišit odstínem *fp* a ideálně se snažit o to, aby tato dynamika během sedmi opakování nepůsobila monotónně, nýbrž aby citlivě následovala klavírní téma kánonu.

*Příklad 7* (takty 56 – 58. Dynamika je doplněna autorem práce):



Každé *fp* musí být přizpůsobeno klavírnímu rozvíjení melodické linie; například když zní horní E, musí klavírista intuitivně tento tón zdůraznit coby nejvyšší bod daného motivu, klarinetista si tedy může dovolit pojmout v tomto bodě dynamiku trochu výrazněji.

Od konce 61. taktu se motiv z kánonu, který na první pohled zhušťuje celkovou atmosféru, najednou přechází do durového charakteru a předává vedení klavíru, kde se toto mikrotéma proměňuje na hlavní téma. Je nezbytné citlivě zpracovat tento přechod, stejně jako okamžik „předání“ melodické linie jedním nástrojem druhému.

Důležitým momentem je přechod od provedení k repríze (takty 90 – 94). I když zde chybí obvyklá cézura, výraznou roli hraje basová prodleva na notě B. Klarinetista se v tento okamžik již musí naladit na hlavní tóninu sonáty a pochopit, že úsek je dominantovou prodlevou, která připravuje reprízu.

Protože jsme výše provedli podrobnou analýzu první části, budeme se druhé a třetí části věnovat ve větší stručnosti a poukážeme hlavně na jejich podstatné momenty.

## 7 Stručná analýza druhé a třetí části sonáty

*Druhá část*, Allegro appassionato (v některých vydáních označená jako Appassionato, ma non troppo Allegro), tvoří ostrý kontrast k předchozí hudební látce.

Druhá část je specifická díky určité syntéze dvou částí sonátového cyklu, konkrétně žánrové a pomalé lyrické.

Tento postup není v hudebním umění 19. století výjimečný, příkladem mohou být slavné symfonie R. Schumanna, Symfonické básně F. Liszta nebo jeho klavírní Sonáta h moll. Každý z autorů řešil otázku jednotnosti cyklu po svém, někdo dosahoval cíle pomocí „bezczurnosti“ mezi jednotlivými částmi (takzvaná „attacca“), jiný spojoval dohromady rozdílné formy a struktury.

Brahms, který disponoval perfektní znalostí hudebních dějin i díla svých současníků, se rovněž zabíral myšlenkou vytvořit novou hudební formu.

Forma druhé části sonáty je tedy velká třídílná s dynamickou reprízou.

Prvním dílem formy je dvojperioda, která se skládá ze tří vět. Je vystavěna na principu dialogu – nejdříve nese téma klarinet, poté se opakuje u klavíru. Nehledě na pospolitost vět a jednotu celé periody je tento dialog vnitřně kontrastní. Brahms v něm velkolepě traktuje jednu tematickou linii. Při prvním provedení zní v první větě téma lyricky, rozechvěle, a to díky své struktuře (vzestupná sexta a její vyplnění sestupným krokem), ale při druhém provedení (v partu klavíru) se díky masivní faktuře (oktávové zdvojení) stává z části hrubým, dramaturgizuje se. Vzestupná sexta je najednou „ukrytá“ v akordu a tím ztrácí svoji „hřejivost“. Proměňuje se i harmonizace. V první větě (viz první dva takty) se tónika kombinuje s kvartsextakordem třetího stupně, ve druhé se

sekundakordem prvního stupně a následně druhá věta končí v Des dur, tónině sedmého stupně.

Třetí věta je interním dialogem klarinetu a klavíru. Stejně jako na začátku se lyrické intonace klarinetu (můžeme je nazvat popěvky) staví proti unisonovému a harmonicky nestabilnímu znění klavíru.

V první větě Brahms zdůrazňuje klesající pohyb dlouhými basovými notami a určitým způsobem tak vyvažuje stoupající klarinetovou melodii.

*Příklad 8:*



The image shows a musical score for two staves. The top staff is for a clarinet, and the bottom staff is for a piano. Both are marked "Allegro appassionato." The clarinet part begins with a dynamic marking of *f* and includes the instruction *espress.* The piano part begins with a dynamic marking of *poco f*. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 3/4.

Zde je viditelné spojení se závěrem skladatelovy Čtvrté symfonie.

*Příklad 9 (Brahmsova Symfonie č. 4, finále, klavírní part):*



The image shows a piano score for the final movement of Brahms' Fourth Symphony. It is marked "Allegro energico e passionato" and begins with a dynamic marking of *ff*. The key signature is one sharp (D major) and the time signature is 3/4.

Věnujme pozornost basové lince – klesá a vyvažuje tak vrchní hlas, bez kterého by hlavní téma nebylo tak výrazné!

Klarinetista musí také slyšet každou vertikálu, která se utvoří současně s klavírním partem, zejména s basem, který je, jak známo, „základem harmonického začátku.

S podobnou neobvyklou periodou (složenou ze tří vět) se můžeme setkat v Brahmově díle vícekrát, například v Intermezzu op. 118 v A dur nebo ve druhé části Druhé symfonie.

Prostřední část malé třídílné formy je, co se objemu týče, několikrát menší než její krajní složky. Má pouhých devět taktů, oproti dvaceti sedmi. Základní intonační materiál se zde dvakrát opakuje u klarinetu, ovšem rozšíření první doby (je dvakrát delší) vytváří dojem zpomalení nebo dokonce zastavení, ustrnutí. Celá tato nepříliš rozsáhlá složka je držena na dominantě k Ces dur a dominantě k H dur, což je enharmonicky totéž. Nejprve jde o dominantní sekundakord, podruhé o dominantní septakord. I když, první dominantní sekundakord pomocí enharmonické záměny přechází do kvintakordu a je rozveden do sextakordu h moll. Takové oslabení tíhnutí k tónice je opět způsobeno potřebou vyjádřit charakter. H moll je pro stupnici es moll šestým mollovým stupněm, takzvaně „schubertovskou“ harmonií. Teprve napodruhé dominanta přechází do očekávaného Ces dur (šestý stupeň).

Z výše uvedeného můžeme odvodit, že Brahms „nutí“ hudební proud k zastavení a že toho opět dosahuje čistě koloraturními barvami, nikoliv nucenou změnou tempa.

Repríza prvního dílu druhé části je měkčí, umírněnější, a to díky zjednodušení faktury v klavírním partu. Také se během ní vytrácí kontrastní dialog mezi nástroji. První díl vrcholí *codou*.

Harmonický pohyb cody je velmi zajímavý. Nejprve se podíváme na schéma:

W7 – K – VI – S7 – VII7 (ZmVII7) – D7 – VI – S64 – D – T – S – T.

Můžeme si povšimnout, že v codě převládá „odchod“ do sféry subdominanty. Nejprve subdominantní funkce rozdělují kadencový kvartsextakord a dominantní septakord, poté následuje „klamný závěr“ a do třetice pak plagální obrat v posledních čtyřech taktech.

Celou melodickou linii nese klarinet. Za doprovodu rozsáhlé harmonické sekvence zní sestupná kantiléna nástroje. Podobný postup můžeme vidět i v melodiích P. I. Čajkovského (například v tématech z baletu Louskáček), Klavír ze začátku jakoby imituje harfu – arpeggiato, a poté se faktura uvolňuje – bas-akord.

Druhý díl velké třídílné formy začíná náhle, bez jakékoliv přípravy nebo alespoň modulace. Mění se tempo – Sostenuato, mění se tónina – H dur, a mění se i charakter. Právě tento díl můžeme připodobnit pomalé části sonátového cyklu.

Jedná se de facto o chorál s polyfonickými prvky. Charakter se vyznačuje určitou mírností, klidem.

Po celý díl je zachováno oktávové zdvojení basové linky, ale v melodické linii (v klarinetovém partu) pokračuje rytmický pohyb z předchozího *allegro*.

#### *Příklad 10:*

Nutno podotknout, že melodická linie se neopakuje, ale prochází neustálou variací a vytváří tak „nekonečnou melodii“, která bude charakteristická pro ruské skladatele přelomu století. Zároveň jsou v ní však patrné společné rysy s melodickým hlasem z první části.

V polovině tohoto dílu se objevuje zajímavý pokus o modulaci (viz poslední tři takty před číslem 4). Dominanta k Fis dur při rozvodu přechází v dominantní septakord (a následně i v sekundakord) k dis moll. Rozvod poslední dominanty je

nejednoznačný, z jedné strany jedná se o sextakord dis moll, z druhé strany cítíme tóninu H dur (přesněji kvartsextakord). Brahms cíleně odstraňuje kvintový tón dis moll a vnáší do tonálního plánu neurčitost. Už v následujícím taktu se ale objevuje osvětlující tónina H dur.

Příklad 11:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '3', shows a vocal line with a melodic phrase and piano accompaniment. The piano part features a complex chordal texture with a prominent tritone interval. The second system, labeled '4', continues the piece with a similar texture, marked 'f ma dolce'. The piano accompaniment consists of dense chords and moving lines in both hands, creating a rich harmonic atmosphere.

Přechod do reprízy je založen na propojení harmonií. Sedmý stupeň H dur (Ais) je roven pátému stupni es moll (b moll). Při opakování pouhého oktávového ztrojení se vytváří dojem dominantního pedálového tónu.

Příklad 12 (konec prostředního dílu, začátek reprízy):

Jak už jsme podotkli výše, repríza je dynamizovaná a zkrácená. Fakticky nevidíme žádné změny. Podobné pojetí reprízy je pro Brahmsa typické, vzpomeňme si třeba na jeho Intermezzo A dur op. 118.

Druhá část sonáty Es dur je úžasným příkladem skladatelova stylu. Brahms na jednu stranu postupuje jako konzervativce a beze zbytku dodržuje formální a logická pravidla, zároveň je ale i novátorem, když spojuje rysy několika částí do jedné. Nenápadné změny jsou nabitý významem – to je nejvýraznější charakteristikou romantických skladatelů od F. Chopina, F. Liszta, R. Schumanna až po mnohé další. Tento rys je typický i pro tvorbu ruských autorů – P. I. Čajkovského, S. V. Rachmaninova, A. N. Skrjabin.

*Třetí část (Finále), Andante con moto, Es dur.*

Finále je komponované ve formě variací, analogicky ke Čtvrté symfonii. Na rozdíl od zmíněné symfonie zde ovšem chybí tragičnost *passacaglia*. Do popředí se dostává žánrovost. Variací je dohromady šest, z toho pátá je mollová a šestá (*piu tranquillo*) je zároveň jak variací, tak *codou*.

*Příklad 13 (hlavní téma):*

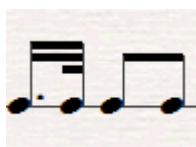


The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Andante con moto." and the dynamics include "poco f" and "p". The melody in the right hand is characterized by a mix of eighth and quarter notes, often starting on an off-beat. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

Šestiosminové metrum evokuje začátek tance, ale i takového žánru jako je *barcarola*. Přízvučná doba lehce „zadrhává“, protože všechny motivy začínají na nepřízvučnou dobu (kupříkladu první takt: první motiv začíná předtaktím, druhý na třetí osmině atd.). Předtaktí (*auftakt*) má taktéž významnou úlohu, objevuje se ve všech počátečních tématech celé sonáty

Takové rytmické metrum může interpreta zmást: omylem se může domnívat, že jde o mazurku.

*Příklad 14:*





Přítomnost předtaktů tomu ale zabraňuje, jelikož u mazurky předtakt nemůže obsahovat tečkovaný rytmus.

Vraťme se tedy k tématu jako takovému. Z určitého hlediska ho můžeme považovat za klasické, složené podle kompozičních zásad klasických variací. Na druhou stranu však už samotné téma ve své expoziční složce obsahuje prvky rozvíjení. Můžeme si toho povšimnout zejména během opakování druhé věty (osmý takt od konce). Po klokotající a nasycené druhé části pokračování rázem působí uklidňujícím dojmem a navozuje pastorální představy.

První variace začíná na konci čtrnáctého taktu. Brahms v ní zdůrazňuje sestupnou sekundu (někdy sestupnou tercií) a navozuje dojem polyrytmie, přestože ve skutečnosti pouze posouvá přízvukné doby v klavírním i klarinetovém partu. Kromě toho všeho Brahms hned v první variaci předvádí barvitý harmonický rozsah, a to jak samostatně v klavírním partu, tak i v souhře s klarinetem.

*Příklad 15 (takty 8 – 14 první variace):*

Rozvíjení se stejně jako v prostředním díle druhé části vytváří pomocí polyfonických prvků.

Druhá variace rozvíjí intonaci, rytmus a rytmické metrum počáteční tematické stavby, přesněji tečkovaný rytmus. Výrazně se prohlubuje princip dialogu, a to jak dialogu dvou identických postav (čtyři první takty hraje nejdřív klarinet, v následujících čtyřech hraje klavír tu samou látku), tak i postav naprosto odlišných, což umožňuje široká škála rejstříku obou nástrojů (klarinet hraje nízko, klavír vysoko). Takový dialog (duet) by byl v opeře označován jako lyrický duet, při kterém postavy zpívají stejné téma, vyjadřují stejnou myšlenku, ale každá po svém. A opět můžeme konstatovat, že stejnou dialogickou stavbu mezi nástroji jsme viděli v hlavním tématu Allegra.

Třetí variace (*gracioso*) je postavena na figuracích. Tento typ variací byl charakteristický pro vídeňské klasiky. Jedná se rovněž o dialog klarinetu s klavírem. V této části je nejdůležitější držet rytmus, aby mezi dvěma party nevznikaly zbytečné cézury. V osmém taktu této variace dialog přerůstá v duet a objevuje se kontrapunktní vrstvení.

*Příklad 16 (takty 8 – 11):*

The image displays a musical score for measures 8 through 11. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The second system also has a treble clef staff and a grand staff. The music is written in a key with two flats and a 3/4 time signature. Dynamics include *p* (piano) and *fp* (fortissimo). The word *dolce* (dolce) is written above the treble staff in the second system. The score shows a complex polyphonic texture with overlapping lines and rhythmic patterns.

Při interpretaci je důležité, aby byly obě figury (tečkovaný rytmus u klavíru a figurace dvaatřicetinových not u klarinetu a pak obráceně) zřetelně rozpoznatelné jako hlasy v polyfonické hudbě.

Tento prvek se v Brahmově hudbě objevuje často, stačí uvést jen opus 119 (Intermezzo h moll), který obsahuje stejné pojetí s „pseudopolyfonickým“ vyzněním.

*Příklad 17 (Intermezzo v H-moll, op 119, repríza):*



Čtvrtá variace vytváří kontrast k předchozí variaci díky svému metru a rytmu. Tečkovaný rytmus a dvaatřicetinové figury třetí variace v ní střídá pohyb čtvrtkových a osminových not. Akordové provedení nám může asociovat chorál.

Variace je svého druhu intermezzem mezi rozpohybovanou třetí a dramatickou pátou variací, slouží jako uvolnění a dává prostor pro odstínění kontrastních „epizod“.

Pátá variace se výrazně liší od všech předchozích, a to nejen tóninou – es moll, ale i tempem – Allegro. Její dramatickost odráží dramatickost z druhé části. Mění se i metrum, z 6/8 na 2/4. Klarinet nejprve jako by hrál úryvky z motivů

tématu, jeho part nepůsobí celistvým dojmem. Naopak v klavírním partu přichází na řadu zřetelná ostrá motorika.

*Příklad 18:*

The image shows a musical score for two instruments, piano and clarinet, in a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamics include 'f' and 'ben marc.'. The piano part features a prominent, rhythmic, and somewhat jagged melodic line in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment. The clarinet part is more melodic and lyrical, often playing in the upper register. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor).

Poprvé za celou sonátu se můžeme domnívat, že klavírní part hraje hlavní úlohu a klarinet ho v této variaci doprovází.

Celý klavírní part je veden v sekundových postupech (v horním hlase jsou vyznačeny tečkovaným rytmem). Nesmíme si je ale plést s kroky sestupných, žalostně znějících sekund (takzvanou intonací nářku), protože díky tečkovanému rytmu máme zároveň dojem pohybu a energie.

Šestá variace vrací posluchače do idylického světa prosvětleného lyrického rejstříku. Tempo se opět proměňuje, tentokrát na *piu tranquillo*, metrum ovšem zůstává stejné jako v páté variaci a zachovává tak působení předchozí dramatičnosti.

Příklad 19:



The image shows a musical score for Example 19. It consists of two staves: a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The tempo is marked "Più tranquillo." at the beginning of both staves. The piano part includes the instruction "espress." (espressivo). The score shows a sequence of notes with various articulations, including slurs and accents, and some triplets in the piano part.

V šestnáctém taktu této variace přichází zrychlení, které ovšem není tvořeno změnou tempa, nýbrž zhuštěním rytmické sekvence.

Příklad 20:



The image shows a musical score for Example 20. It consists of two staves: a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The piano part includes the instruction "fp" (fortissimo). The score shows a sequence of notes with various articulations, including slurs and accents, and some triplets in the piano part.

Je podstatné, aby interpret tyto šestnáctinové noty (nejdřív seskupené po třech, pak sedmi šestnáctinových za sebou) řádně „vyslovoval“, jinak v tomto místě vzniká zmatek.

Jednota celého třídílného cyklu je dána celistvostí témat, jejich zpracováním a pohybem tonální harmonie (Es dur – es moll – Es dur).

Zjevný je také jeho vztah k Sonátě pro klavír č. 1 v f moll z téhož opusu, která s ním sdílí několik podobností:

1. Celistvost témat.
2. Tonální plán v cyklu (f moll – As dur – f moll)
3. Vnitřní tonální plán jednotlivých částí (například, tonalita krajních dílů ve druhé části První sonáty, E dur střídající As dur v prostředním dílu). Vzájemný vztah mezi tonalitami je tedy v obou částech stejný – jde o krok velké tercie (případně dle zápisu zmenšené kvarty).
4. Vzájemná intonační blízkost dvou sonát.
5. Čtyřdílná struktura cyklu. Zatímco v první sonátě je vyznačena samotným autorem, ve druhé se prvky pomalé a žánrové části propojují a, jak jsme již uvedli výše, vytváří syntézu.

Kromě paralel v dalším Brahmsově díle se nabízí i porovnání s díly jiných autorů, zejména Schumanna, Chopina, Rachmaninova.

Samotná Sonáta č. 2 pro klarinet a klavír pak ovlivnila nejen další rozvoj hudby pro klarinet, ale i díla dalších autorů nejrůznějších žánrů a pro nejrůznější hudební složení. Výrazně se její vliv podepsal například na Rachmaninově Klavírní sonátě č. 2. Můžeme se ve stručnosti pokusit shrnout, v čem se tento vliv projevuje.

Zprvé, Brahmsovo zpracování materiálu je velmi blízké Rachmaninově pojetí.

Zadruhé ho můžeme najít v lyričnosti, která je zásadní jak pro německého, tak i ruského tvůrce (mnozí badatelé tomu ovšem v Rachmaninově práci nevěnují pozornost).

Zatřetí, skladby jsou shodně pojaté jako sonátové cykly.

I když velká část muzikologů a analytiků tomu nevěnuje dostatek pozornosti, Brahmsův vliv na vývoj dějin světové hudby je neoddiskutovatelný.

Není ovšem impozantní a hlučný jako vliv Wagnerův, ale jemný, rafinovaný a velmi osobitý.

## Nahrávky Brahmsových klarinetových skladeb

Brahms: Sonáty op. 120, Trio op. 114 *Martin Frost* (klarinet), *Roland Pontinen* (klavír) /BIS Records 2005/

Brahms: Sonáty op. 120 Schumann : Fantazijní kusy op. 73 *Franklin Cohen* (klarinet), *Vladimír Ashkenazy* (klavír) /DECCA 1993/

Brahms: Sonáty op. 120, Trio op. 114 *R. Stoltzman* (klarinet), *R. Goode* (klavír) /RCA VICTOR 1989/

Brahms: Sonáty op. 120, Trio op. 114 *K. Leister* (klarinet), *W. Boettcher* (violoncello), *F. Bohnár* (klavír) /NIMBUS 2003/

Brahms: Trio op. 114, Kvintet op. 115 *Balogh Jozsef* (klarinet), *Jenoe Jando* (klavír), *Czaba Onczay* (violoncello), *Danubius String Quartet* /NAXOS 1993/

Brahms: Kvintet op.115 Mozart: Kvintet KV.581 *K. Leister* (klarinet), *G. de Peyer* (klarinet), *Amadeus Quartet* /Deutsche Grammophon 1993/

Brahms: Kvintet op. 115, Trio op. 114 *Thea King* (klarinet), *Gabrieli String Quartet* /HYPERION 1994/

Brahms: Sonáty op. 120 *Thea King* (klarinet), *Cliford Benson* (klavír) /HYPERION 1994/

Brahms: Sonáty op. 120 *Paul Meyer* (klarinet), *Eric Le Sage* (klavír) /RCA red seal 2001/

Brahms: Kvintet op.115 Mozart: Kvintet KV.581 *Michel Arrignon* (klarinet), *Quatuor Alain Moglia* /CYP 1993/

Brahms: Kvintet op. 115 Mozart: Kvintet KV.581 *Vi. Říha* (klarinet), *Smetanovo kvarteto* /Supraphon 2009/

Brahms: Trio op.114 Clarinetissimo 1 *Jiří Hlaváč* (klarinet) /Radioservis 1999/

Brahms: Kvintet op.115 *Rejcha* Kvintet *Jiří Hlaváč* (klarinet), *Stamicovo kvarteto* /Radioservis 2001/



## Závěr.

Již na začátku práce jsme uvedli, že dílo Johannese Brahmsa je v rámci dějin hudby mezníkem.

Brahms tvoří protiváhu představitelů lizztovské či wagnerovské hudební větve, jeho cílem je prokázat schopnost klasických kompozičních prostředků předat velmi současné myšlenky a pocity, a tento cíl také v rámci svého díla naplňuje. S pomocí nejcennějších, živoucích výrazových prostředků, které vybuodovala klasická hudební tradice, bojoval proti rozpadu formy a proti umělecké zvlí. V umění se stavěl proti subjektivizmu a obhajoval odkaz klasického stylu. Uchyloval se k němu i proto, že se snažil zkrátit neuspořádané poryvy vlastní fantazie, neklid, vzrušení a zmatek, které ho ovládaly. Nepodařilo se mu to pokaždé, občas při snaze realizovat plány obrovských rozměrů upadal do obtíží. O to usilovněji se ale Brahms navracel ke starým formám a přetvářel pro sebe ustavené principy tvoření, do kterých vnášel mnoho nového ze své hlavy.

Jeho provedení sonátové formy má rovněž velmi osobitý ráz: svoboda vyjádření se v něm pojí s klasickou tvůrčí logikou, romantické třeštění s přísně racionální myšlenkovou stavbou.

Veliký význam mají jeho úspěchy na poli rozvoje variačních principů vývoje, které propojoval se sonátovými principy. Ve svých cyklech se Brahms pod vlivem Beethovena (viz jeho 32. klavírní variace nebo finále Deváté symfonie) snažil vybudovat kontrastní, ale cílevědomou, „myšlenkovou“ dramaturgii.

Všechny tyto snahy najdeme i v Sonátách pro klarinet.

Sonáta č. 2 op 120 Johannese Brahmsa je určitým symbolem lyriky, a to nejen v klarinetové hudbě, ale i v celé hudební kultuře.

Klarinetové sonáty z op. 120 jako by byly poslední zповědí a odkazem jejich tvůrce.

Najdeme v nich nejlepší myšlenky skladatele.

Musíme na to pamatovat při přednesu díla. Stejně tak není radno zapomínat, že tato sonáta spolu s První sonátou pro klarinet f moll tvoří jistý makrocyklus a nejlépe by bylo uvádět obě sonáty dohromady, protože se přirozeně doplňují, i když jsou zároveň zcela samostatné.

Tuto práci zakončíme slovy samotného Brahmsa: „Už nemohu skládat tak nádherně, jako Mozart, pokusím se tedy alespoň skládat stejně čistě, jako on.“

## Příloha

### *Doporučená literatura:*

1. Careva J.I., Brahms, Moskva, Muzyka, 1988, str. 315
2. Skorochoodov V., Rady mým žákům („Sověty moim učeníkam“), Minsk, BGAM, 2009, str. 119
3. Skorochoodov V., Umění klarinetisty („Mastěrstvo klarnětista“), Minsk, BGAM, 2012, str. 234

### *Interpretace sonáty:*

Sonáta je dostupná v přednesu mnoha hudebníků, rád bych ale zdůraznil interpretace, které považuji za klíčové:

1. Jevgenij Petrov (klarinet) a Valerij Pjaseckij (klavír).
2. Martin Fröst (klarinet) a Roland Pontinen (klavír), Stockholm, 2004.

Pro lepší rozhled a možnost porovnání doporučuji také poslech verze pro violu a klavír, například v podání Jurije Bašmeta (viola) a Michaila Muntjana (klavír) z roku 1995.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. *P. Weston*. Clarinet Virtuosi of the Past. — Londýn, 1971
2. *Deiters Hermann*. Johannes Brahms: A Biographical Sketch. — Mnichov: Cambridge University Press, 2009.
3. *Korff Malte*. Johannes Brahms: Leben und Werk. — Mnichov: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008.
4. *Careva J. J.* Brahms. — Moskva: Muzyka, 1988
5. *Nikitin B.* Čajkovskij. Staré a nové. Elektronický zdroj na <https://rulit.me>
6. *Samin D.* „Johannes Brahm“ in Sto velikých skladatelů. — Moskva: Veče, 2002
7. „Brahms a představa komorní hudby“, 1990
8. *Gal, G.* Johannes Brahms. Dílo a jeho tvůrce./ Brahms, Wagner, Verdi. Tři mistři, tři světy. — Fenix, 1990, str. 23-230
9. *Geiringer K.* Johannes Brahms. Иоганнес Брамс. — Moskva: Muzyka, 1986