

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2021

Nikola Valentová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

F. CHOPIN – SONÁTA Č. 2 B MOLL, OP. 35

Nikola Valentová

Vedoucí práce: prof. František Malý

Oponent práce: doc. Boris Krajný

Datum obhajoby: 15. 6. 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Piano

BACHELOR'S THESIS

F. CHOPIN – SONATA NO. 2 B FLAT MINOR, OP. 35

Nikola Valentová

Thesis Advisor: Prof. František Malý

Thesis Opponent: Doc. Boris Krajný

Date of thesis defense: 15. 6. 2021

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

F. Chopin – Sonáta č. 2 b moll, op. 35

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.

Poděkování

Ráda bych poděkovala své bývalé paní profesorce Janě Turkové, která mě k hudbě Fryderyka Chopina s láskou vedla už od prvního ročníku studia na konzervatoři. Obrovské díky patří i mým dvěma báječným profesorům Františkovi Malému a Lukáši Klánskému, bez kterých si nedokážu nastudování skladby představit. Na závěr děkuji svému snoubenci Václavu Tintěrovi za jeho obdivuhodnou trpělivost a hlavně za podporu při psaní této práce.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zaměřuje na Chopinovu klavírní *Sonátu č. 2 b moll, op.35* a obsahuje dvě kapitoly. V první kapitole je stručně představen skladatelův život, druhá kapitola se věnuje samotné *Sonátě č. 2 b moll op. 35* a obsahuje čtyři podkapitoly, které nesou názvy podle označení jednotlivých vět sonáty: 1. věta: Grave – Doppio movimento, 2. věta: Scherzo, 3. věta: Marche funèbre a 4. věta: Finale: Presto. Druhá kapitola se v úvodu věnuje informacím, kde a kdy sonáta vznikla včetně jejího přijetí v hudebním světě. Především se ale zabývá interpretačním rozbohem dané skladby.

Klíčová slova

Fryderyk Chopin, sonáta b moll, klavír, rozbor

Abstract

This bachelor thesis focuses on Chopin's piano *Sonata No. 2 in B flat minor, Op.35* and contains two chapters. The first chapter briefly introduces the composer's life, the second chapter discusses the *Sonata No. 2 in B flat minor, Op. 35*. Itself and it contains four subchapters, which bear the names according to the tempo markings of the individual movements of the sonata: 1st movement: Grave – Doppio movimento, 2nd movement: Scherzo, 3rd movement: Marche funèbre and 4th movement: Finale: Presto. The second chapter contains information on where and when the sonata was written, including its reception in the music world. Above all, however, it deals with the interpretive analysis of the composition.

Keywords

Fryderyk Chopin, sonata in b flat minor, piano, analysis

Obsah

Úvod.....	9
1 Život Fryderyka Chopina.....	11
2 Sonáta č. 2 b moll, op. 35	14
2.1 První věta: Grave – Doppio movimento.....	17
2.2 Druhá věta: Scherzo.....	24
2.3 Třetí věta: Marche funèbre: Lento	33
2.4 Čtvrtá věta: Finale: Presto.....	37
Závěr	42
Seznam použité literatury	44

Úvod

Výběr tématu bakalářské práce byl pro mě poměrně jednoduchý. S hudbou a osobností Fryderyka Chopina jsem se seznámila už jako dítě, kdy jsem se stala pravidelnou návštěvnicí Chopinova festivalu v Mariánských Lázních, který se každoročně na jeho počest pořádá. Oslnila mě interpretace řady klavíristů, především pak lehkost, s jakou těžké party zvládají a měkký tón i v těch nejdramatičtějších skladbách. Na začátku prvního ročníku studia na konzervatoři jsem si poprvé poslechla Chopinův *Klavírní koncert č. 2* a naprosto mě uchvátila jeho druhá věta. Pamatuji si, jak jsem žasla nad skupinkami drobných hodnot, které se jako by rozsypávaly nad melodickou konstrukcí. Brzy na to jsem zjistila, že tuto kompoziční metodu vycházející z bel canto Chopin hojně používá. Během studia na konzervatoři se Chopin stal jedním z mých nejoblíbenějších autorů.

Práce si klade za cíl seznámit budoucí čtenáře – klavíristy s obsahem sonáty a její formální strukturou. Práce nemá představovat harmonický rozbor, ale mohla by znamenat určité interpretační vodítko pro studenty, kteří začnou skladbu nacvičovat. Ráda bych, aby se klavírista po přečtení mé práce lépe orientoval v textu, ve vedení frází a aby zde našel inspiraci pro úspěšné pochopení celé skladby.

Tato práce se skládá ze dvou kapitol. V první kapitole bych ráda představila osobnost F. Chopina a jeho život. Druhá kapitola se věnuje *Sonátě b moll*. Jeho *Sonátu č. 2 b moll, op. 35* jsem si k analýze vybrala, jelikož jsem měla možnost seznámit se s tímto dílem jako interpret a chtěla jsem se sonátou zabývat i po teoretické stránce.

Vedle české literatury jsem se snažila vycházet i ze zahraničních zdrojů, poněvadž mi přijde velká škoda, že některé zajímavé publikace ještě do českého jazyka nebyly přeloženy. Zejména potom ty, které se nevěnují pouze životu autora, ale i například kompozičním přístupem či chopinovskou interpretační problematikou obecně. Jak přistupovat k dílu Fryderyka Chopina, z čeho vycházet a co mít přitom na paměti, je jeden z vedlejších cílů této práce. Chopin vyžaduje lehkost, brilanci a hlavně měkký úhoz. Proto mě mrzí, že někteří, byť výborní klavíristi od této skutečnosti upouští a interpretují jeho skladby tvrdě, někdy až agresivně. Ráda bych touto prací přispěla k

tomu, aby se neopouštěl Chopinův interpretační záměr, a abychom se při jeho interpretaci neblížili spíše k lisztovskému pojetí hry, které je zcela odlišné.

U notových ukázek v textu volím vydání Urtext The National Edition of the Works of Fryderyk Chopin, editované prof. Janem Ekierem. Jedná se o poměrně novou edici (2016), jež byla doporučována jako výchozí materiál při nastudování repertoáru na minulém ročníku jedné z nejprestižnějších interpretačních soutěží na světě – Chopinovy mezinárodní klavírní soutěže ve Varšavě.

1 Život Fryderyka Chopina

Fryderyk Franciszek Chopin – jeden z nejvýznačnějších skladatelů a pianistů, se narodil ve vesničce Żelazowa Wola nedaleko města Sochaczew. Dodnes se vedou spory o datu jeho narození, poněvadž sám skladatel se svojí rodinou uváděl 1. března 1810, přestože doklad o křtu podepsaný ve farním kostele Brochów je datován na 22. února. Tato nesrovnalost ještě nebyla zcela vyřešena, ačkoli dnes je den narození, který oslavoval Chopin a jeho rodina, častěji používán.¹

Od svého necelého jednoho roku až do dvaceti let žil ve Varšavě, v ohnisku revolučních a demokratických tendencí, kdy se polský národ vzpíral proti ruské nadvládě, která na území Polska panovala od roku 1815.^{2 3} Z dochovaných zdrojů je zřejmé, že Chopin nebyl politicky aktivní, avšak situace ve Varšavě ho bezesporu ovlivňovala, a právě situace v ní byla později jedna z hlavních příčin, proč se do své milované země již nemohl nevrátit.⁴

Díky svým přátelům a známým se Fryderyk bezprostředně dostával i do jiných společností, než byla politicky orientovaná Varšava, do venkovských sídel, kam byl velmi často zván a kde mohl trávit i celé prázdniny. Jedním z těchto sídel je např. Szafarnia. Tam měl možnost se aktivně seznámit s polskou lidovou hudbou a nacházel v ní zalíbení. „*Popadnu zaprášený smyčec, začnu basovat, a tak řízně jsem to fídlal, že se všichni sběhli podívat se na Fryce, jednoho podřimujícího u houslí, druhého fídlajícího na jednostrunnou, monochordickou, zaprášenou basetli,*“ napsal patnáctiletý Chopin svým rodičům.⁵

Nemenší vliv na něj měli jeho dva pedagogové. Vojtěch Živný a Josef Elsner. V. Živný, český pedagog, očaroval malého Fryderyka hudbou jednoho z největších skladatelů všech dob – Johanna Sebastiana Bacha, jehož dílo v tamější době nebylo téměř známo. J. S. Bach se stal Chopinovým celoživotním inspiračním zdrojem. J. Elsner

¹ Fryderyk Franciszek Chopin. The Fryderyk Chopin Institute [online]. [cit. 2021-03-21]. Dostupné z: https://chopin.nifc.pl/en/chopin/etap-zycia/1_fryderyk-franciszek-chopin

² IWASZKIEWICZ, Jarosław. FRYDERYK CHOPIN. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, 347 s.

³ Aktuálně.cz [online]. 2011 [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.aktualne.cz/wiki/zahranici/polsko/r-i:wiki:1795/>

⁴ IWASZKIEWICZ, Jarosław. FRYDERYK CHOPIN. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, 347 s.

⁵ Chopin: Listy rodině a přátelům. Státní hudební nakladatelství, 1961, 360 s.

Fryderyka vzdělával v oblasti harmonie a kontrapunktu. Elsner hned na počátku spolupráce poznal Chopinovo nadání a při první zkoušce na konzervatoři, kam k němu mladý Fryderyk nastoupil na skladbu, ho označil za hudebního génia. Zásluha Elsnera spočívá v tom, že se držel zpátky, a nechal Chopinovi volnou ruku, což není pro učitele kompozice snadná věc. „Při vyučování komposici nemají býti předpisy podávány příliš podrobně, zvláště pak žákům, jejichž schopnosti jsou zřejmé, nápadné: ať si objevují sami, aby mohli zvítězit sami nad sebou a dojít k objevu toho, co dosud nebylo objeveno.“⁶

Roku 1829 opouští Fryderyk svá studia na konzervatoři (ze zdravotních důvodů předčasně) a plánuje cestu do Vídně, kde se by se rád uplatnil jako klavírista a skladatel. Před odjezdem svému příteli Woyciechowskému píše: „Jsem ještě zde, nemohu se rozhodnout o datu svého odjezdu. Mám stále předtuchu, že opouštím Varšavu, abych se už nikdy nevrátil. Ustavičně mě pronásleduje myšlenka – téměř přesvědčení – že dávám navždy sbohem své vlasti...“ Krátce po jeho odjezdu z vlasti, v noci z 29. na 30. listopadu 1830, propuklo ve Varšavě povstání. Chopinovi se ve Vídni nedaří podle jeho očekávání a nedlouho na to, co se dozví o situaci ve Varšavě se rozhodne odcestovat do Anglie, a to přes Paříž, ve které ale nakonec zůstává po celý zbytek života.

V Paříži se dočkává vřelého přijetí, dostává se do vybrané společnosti, seznamuje se s významnými lidmi – s Ferencem Lisztem, Eugènem Delacroixem, Vincenzem Bellinim; později i se svou pozdější přítelkyní George Sandovou. Vedle velice uznávaného klavíristy se z něho stává i skladatel světových rozměrů, jehož skladby provádí např. klavíristka Klára Wiecková, pozdější žena Roberta Schumanna. Vedle komponování a koncertování se Chopin věnuje též pedagogické činnosti.

Zvláštní pozornost z hlediska Chopinova komponování si zaslouží pár měsíců strávených na Mallorce, kam se Fryderyk odebral společně s G. Sandovou a jejím synem. Zde dopisuje Preludia op. 28, vzniká tu Balada F dur, Scherzo cis moll nebo např. Mazurka e moll op. 41 č. 2. Značná část Chopinova díla vznikla po návratu z Mallorky na záměčku Sandové v městečku Nohant, kde Chopin trávil letní měsíce několika následujících let. Na zimu se vracel do Paříže, kde téměř nekomponoval.

⁶ IWASZKIEWICZ, Jarosław. *FRYDERYK CHOPIN*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, 347 s.

Roku 1848 podniká koncertní turné po Anglii a Skotsku, navštěvuje města jako např. Londýn, Manchester, Glasgow, Edinburgh. Kvůli zdravotnímu stavu se ale předčasně vrací zpět do Paříže. Fryderyk Chopin zemřel 17. října 1849.⁷

⁷ VÁLEK, Jiří. *Fryderyk Chopin*. Praha: Orbis, 1970, 195 s.

2 Sonáta č. 2 b moll, op. 35

Pohledný buržoazní dům Ludvíka XV. v Nohant poskytoval nádherné venkovské prostředí, kde Chopin v létě roku 1839 s G. Sandovou pobýval. Chopinův milostný vztah s francouzskou spisovatelkou začíná roku 1838 dva roky po jejich seznámení, k němuž došlo díky F. Lisztovi. V Chopinově životě to byla doba spokojenosti. Jeho zdraví se po nemoci na Mallorce z předcházející zimy zlepšovalo, a to i díky psychické podpoře jeho oddané ženy, která rozuměla i jeho frustracím z kompozice, a především mohl v letním sídle svobodně skládat bez každodenních povinností. V této době napsal Nocturno G dur op. 37, tři ze čtyř mazurek op. 41 a Impromptus Fis dur op. 36. Hlavním úspěchem tohoto léta byla klavírní *Sonáta b moll č. 2, op. 35*.⁸

Ač *Sonáta* jako komplexní dílo vznikla v roce 1839, Smuteční pochod, který Chopin do sonáty vložil, byl napsán již dříve. Svědčí o tom i dopis, který Chopin píše svému příteli Julianu Fontanovi v srpnu roku 1839. „(...) *Já tu píšu Sonátu b moll, ve které bude ten můj pochod, co jej znáš. Mám Allegro, potom Scherzo es moll, pochod a nedlouhé finále, asi tak na 3 mé stránky; levá ruka napodobuje pochod unisono s pravou. Mám nové Nokturno* (...)“⁹

Sonáta se skládá ze čtyř vět, z nichž první věta je v sonátové formě v tónině b moll a má označení Grave – Doppio movimento. Poté následuje Scherzo v tónině es moll, uprostřed kterého je vloženo trio Ges dur. Třetí věta má označení Lento a skládá se ze dvou částí pochodu, mezi které je vloženo trio v Des dur. Ve většině sonát z 18. a 19. století bývá Smuteční pochod, pokud byl použit místo Adagia, zařazen jako druhá věta, Scherzo až jako věta třetí. V této sonátě jsou však tyto věty prohozeny, stejně jako je tomu například i u Beethovenovy *Klavírní sonáty A dur op. 26*. U Beethovena můžeme výměnu vět odůvodnit snahou o zachování tempového kontrastu; mezi relativně pomalou první větou s variacemi vložil Scherzo před Smuteční pochod. Ačkoli Chopinova první věta je rychlá, tento Beethovenův plán zužitkoval. Vladimír Prototopov

⁸ OSHRY, Jonathan Isaac. *Shifting modes of reception: Chopin's piano sonata in b flat minor, opus 35*. Manchester, 2000. Dissertation. Manchester University.

⁹ Chopin: Listy rodině a přátelům. Státní hudební nakladatelství, 1961, 360 s.

navíc zdůrazňuje skutečnost, že všechna Chopinova čtyřdílná cyklická díla obsahují Scherzo nebo Menuet jako druhou větu.¹⁰ Čtvrtá věta Finále je označena jako presto.

Sonáta byla poprvé publikována v roce 1840 vydavatelstvím Breitkopf & Härtel. Někdy bývá označována jako jeho „První sonáta“, poněvadž byla z jeho tří sonát publikována jako první. Také se jí říkalo „Funeral March Sonata“ – Sonáta pohřebního pochodu, podle již výše zmíněné třetí věty; tento titul byl neobvykle samotným skladatelem schválen (1847).¹¹ Původní Smuteční pochod napsaný v roce 1837 nebyl publikován, dokud nebyl začleněn do čtyřvěté sonáty. Pochod byl po Chopinově smrti vydán v různých edicích a v orchestrální verzi byl uveden na skladatelově pohřbu 30. října 1849 v Paříži, v chrámu sv. Magdalény.¹²

K prvnímu Chopinově provedení *Sonáty* pravděpodobně došlo, když Ignaz Moscheles navštívil v říjnu 1939 Chopina v Paříži, krátce po jejím dokončení. Dále se dochovala zmínka o Chopinově vystoupení z roku 1848 z Manchesteru. Brzy se *Sonáta* dostala do repertoáru klavíristů po celém světě včetně těch nejvýznamnějších, jako byli F. Liszt, S. Rachmaninov, K. Tausig, F. Busoni či A. Rubinstein.¹³

První velká písemná kritika Chopinova op. 35 byla kritika Roberta Schumanna, která se objevila v roce 1841. Schumann v kritice vytýkal hlavně nekompaktnost vět – první dvě nemají podle jeho názoru žádnou spojitost s těmi zbylými – a dále pochybuje, zda Chopin vůbec naplnil formu sonáty vzhledem k tomu, že nedrží jako celek. O čtvrté větě se pak dokonce vyjadřuje jako o výsměchu. F. Liszt oceňuje krásu sonáty po hudební stránce, ale i on měl jisté pochybnosti kvůli stavbě díla, zda Chopinovi svědčí psaní velkých forem.¹⁴

Později hudební historik Herbert Weinstock naopak tvrdil, že pokud dílo působí jako čtyři samostatné skladby, chyba je na straně interpreta, nikoli na straně skladatele.

¹⁰

Prototopov, Vladimír. „Forma cyklu sonatowego w utworach F. Chopin,“ in *Polsko-rogyjskie Miscellanea muzyczne* (1968), str. 128

¹¹ OSHRY, Jonathan Isaac. *Shifting modes of reception: Chopin's piano sonata in b flat minor, opus 35*. Manchester, 2000. Dissertation. Manchester University.

¹² VÁLEK, Jiří. *Fryderyk Chopin*. Praha: Orbis, 1970, 195 s

¹³ OSHRY, Jonathan Isaac. *Shifting modes of reception: Chopin's piano sonata in b flat minor, opus 35*. Manchester, 2000. Dissertation. Manchester University

¹⁴ Liszt, Franz. *Life of Chopin*, tr. Cook, M.W. (New York: Leyboldt & Holt, 1866), p. 23.

Jednou z prvních komplexních analýz Chopinových děl byla práce Huga Leichtentritta z roku 1921, která je velice významná a často bývá uvedena v následných analýzách jiných teoretiků. H. Leichtentritt například upozorňuje na jakési paralely mezi rytmickou linií napříč tématy nebo na rytmické podobnosti mezi první a třetí větou. Bod, který stojí za to zdůraznit, je Chopinův způsob propojení druhé a třetí věty. Leichtentritt tvrdí, že tempo začátku třetí věty je již připraveno od konce Scherza, a to pomocí promyšleného umístění ritardanda (zač. taktu 277); v edici, ze které v této práci vycházím, je uvedeno *smorzando*. Analýza Rudolpha Rétiho dokazuje vzájemné vztahy všech čtyř vět.¹⁵

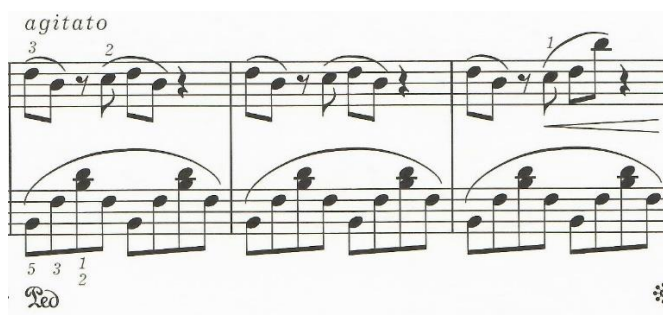
¹⁵ Walker, Alan. 'Chopin and Musical Structure: An Analytical Approach,' *Frédéric Chopin: Profiles of the Man and The Musician* ed. Walker, A. (London: Barrie and Rockcliff, 1966), p.231.

2.1 První věta: Grave – Doppio movimento

První věta začíná čtyřtaktovým úvodem v tempovém označení Grave. Ať už úvod vnímáme spíše jakou bouřlivý nebo jako osudový, jedná se bezesporu o dramatický vstup, který anticipuje charakter celé věty. Po čtyřech úvodních taktech se dostáváme do hlavní části skladby s označením Doppio movimento a ukotvujeme výchozí tóninu skladby – b moll. Takty 5–7 připravují nástup hlavního tématu, tempově, rytmicky i frázováním; hned poté přichází hlavní téma.



Hlavní téma agitato je předneseno v pravé ruce, doprovázené figurou v ruce levé. Celé hlavní téma vychází ze stejného stále opakujícího se rytmu – dvě skupiny osminových not – nejdřív po dvou, po osminové pauze po třech.



Téma je velice naléhavé, zvláštní interpretační pozornost si zaslouží takty 17-20, kde Chopin předepisuje náhlé změny dynamik – po taktu. Zde je velmi důležité fráze dostatečně „prodýchat“, dopřát si dostatek času, aby toto zdánlivě rychlé střídání dynamik dostatečně vyniklo.



Téma začíná v pianu a postupně nabírá na intenzitě. Po přednesení 16taktového hlavního tématu se téma s drobnými obměnami opakuje. V pravé ruce přibývají akcentované akordy vždy na druhou osminu, v levé ruce se rozšířila rozloha doprovodné figury. Tentokrát je už téma ve Forte.

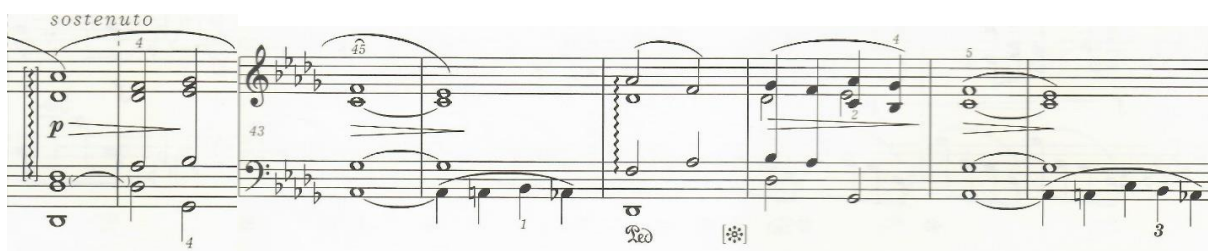


Pro celou oblast hlavního tématu platí zcela jasná a přesná pedalizace z důvodu čisté harmonie, ale hlavně aby se dodržely frázovací obloučky, které Chopin důsledně na obou stranách vypsál. Celá oblast hlavního tématu vyvrcholí v taktech 37–38 v es moll, kde také Chopin poprvé předepisuje dynamické označení fortissimo. Je však potřeba nezapomenout na skutečnost, že u Chopina se ve vysokých dynamikách snažíme především o široký zvuk s maximálním výrazovým zaujetím a nehrajeme zbytečně silně.

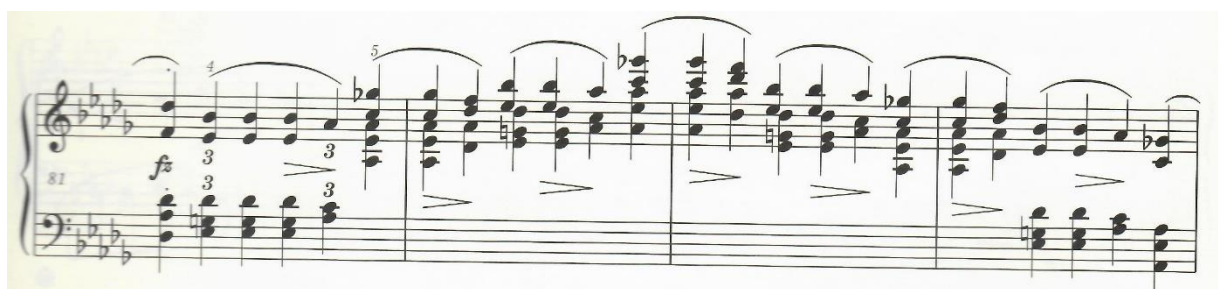


Neustálý plynulý tok prvních dvou stran se pomocí akordů v čtvrtových a půlových hodnotách v taktech 39 a 40 zastavuje a plynule se dostáváme do vedlejšího tématu.

Zde je potřeba na relativně malé ploše výrazně zastavit, uklidnit „dozvuk“ bouřlivé plochy a zároveň připravit posluchače na kontrastní téma. Vedlejší téma tvoří delší hodnoty, začíná v půlových hodnotách. Nacházíme se v Des dur – paralelně příbuzné hlavní tónině s označením *sostenuto*. Téma je velice klidné, obohacené arpeggieami a nejrůznějšími melodickými tóny. Fráze jsou oproti úvodní části delší. Prvních osm taktů vnímám jako vůbec neklidnější a nejjemnější část celé první věty. Považuji za zcela zásadní, aby se zde projevil pravý chopinský projev ve smyslu pomalého, velice zpěvného, lyrického tónu, měkkého úhozu. Je vhodné si doslova „vychutnat“ každý jedinečný melodický motiv, kterým Chopin obohacuje základ vedlejšího tématu (např. levá ruka takt 44, 48).

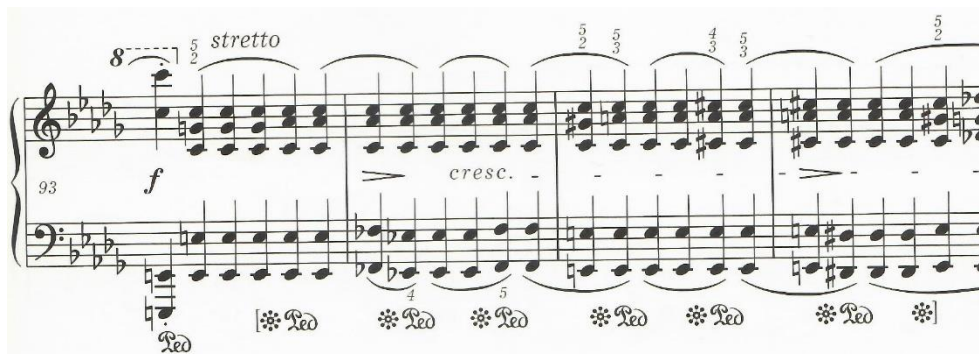


Od taktu 57 je vedlejší téma opakováno, tentokrát však o oktávu výše, akordy v levé ruce vystřídaly trioly v čtvrtových hodnotách, téma dynamicky i tempově nabývá až do plochy 73-80, kde se dostáváme k druhému emočně intenzivnímu místu. Zde vrcholí oblast vedlejší tématu a téměř hned se ocitáme v závěrečné části expozice. I zde se od klavíristy vyžaduje velice rychlá interpretační pohotovost; z intenzivní, expresivní, široké kantilény je třeba během taktu 80 změnit charakter na téměř scherzozní. Následující takty se dají pojmout buď jako mezivěta, nebo už jako závěrečné téma.



Čtyřtaktovou frázi předneseme nejdříve ve forte, charakter je oproti hlavnímu tématu slavnostní, veselý. Po tempově rozvolněnější vedlejší dílu se zde navrácí jasná pulzace. Čtyřtaktí se poté s drobnou harmonickou obměnou v piano opakuje. Na podobném principu je založena i třetí pasáž, která končí sextakordem C dur, a otevírá tím prostor pro další hudební myšlenku (takt 93). V následujících čtyřech taktech

označených stretto se snažíme zachytit pohyb ve vnitřních hlasech, který prochází pravou i levou rukou. Dostáváme se do Des dur, kde nás čeká dynamicky vysokých posledních pár taktů, které uzavírají celý díl expozice. Expozice tak končí v durové tónině, v závěrečné oblasti převládá více optimistický výraz, postrádáme výraznější prvky dramatu.



Repetice, kterou Chopin napsal na konci expozice, vyvolává řadu otázek. Názory, zda opakovat či neopakovat expozici, se liší; klavírista a profesor Zdeněk Jílek byl zastáncem myšlenky, že není vždy nezbytné hrát v sonátách při koncertním provedení expozici dvakrát, protože při poslechu naživo, kdy interpreta i vidíme, vnímáme skladbu intenzivněji, a lépe si proto pamatujeme, co jsme slyšeli.¹⁶ Ačkoli interpreti jako Vladimir Horowitz, Garrick Ohlsson nebo Jevgenij Kissin repetici zcela vynechávají i na svých nahrávkách.

Pokud už se interpret rozhodne repetici dodržet, naskytne se mu záhy další otázka – zda skladbu opakovat zcela od začátku včetně úvodního Grave, nebo úvodní čtyři takty vynechat a začít až v oblasti hlavního tématu Doppio movimento. I zde se názory různí. Grave vynechávají např. Vladimir Ashkenazy, Arturo Benedetti Michelangeli, Martha Argerich, naopak Mitsuko Uchida, Yulia Avdeeva Grave do repetice zahrnují.¹⁷ Vydání Paderewski označuje repetici až po úvodních 4 taktech. Jan Ekier ve svém nejnovějším polském vydání začíná repetici od úplného začátku, k čemuž se přikláním. Následuje provedení.

¹⁶ GREGOR, Vít. *Klavír: - černobílé tajemství interpretace*. Praha: Karolinum, 2012, 164 s. ISBN 978-80-246-2141-8.

¹⁷ *Piano Sonata No. 2 (Chopin)* [online]. [cit. 2021-4-25]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._2_\(Chopin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._2_(Chopin))

V provedení Chopin pracuje nejvíce s dvěma kontrastními motivy, a to s velmi živým hlavním tématem a pomalým motivem, který známe z úplného úvodu. Začínáme v pianu, sotto voce. Hlavní téma z expozice tentokrát zazní unisono v obou rukách v basových polohách. Naproti tomu známý motiv z úvodu Grave se tentokrát objevuje v pravé ruce se zcela odlišným charakterem – v durové tónině a nízké dynamice. Chopin nedodržuje ani hřmotný charakter, ani výšku intervalu, shodu nacházíme ve stejném tečkovaném rytmu a směru vedení melodie.



Tento záměr se celý opakuje v jiné tónině a postupně se zvedá dynamika. Do taktu 120 skladatel motivy střídá, od taktu 121 mají obě ruce svoji vlastní úlohu. Pravá ruka má zpěvnou čtyřtaktovou frázi v diminuendu, kde si nejvyšší sopránový hlas sama harmonicky podporuje ukazováčkem a palcem, zatímco levá ruka obměňuje hlavní téma v oktávách a frázuje takt po taktu. Zde je velice důležité umět perfektně každý hlas vést samostatně, aby všechny tři plány vynikly.

V taktech 125-128 Chopin v pravé ruce připomíná další moment z hlavního tématu (17-20), zatímco levá pravou ruku harmonicky podporuje v triolových hodnotách. Poté se celé osmitaktí opakuje v jiných tóninách a dostáváme se do taktu 137, do kterého cele provedení postupně graduje. Aby nadcházející vrchol dostatečně vynikl, je třeba s rozvahou pracovat jak s dynamikou, tak s energií. Od taktu 137 hrajeme jednu z nejzávažnějších ploch celé *Sonáty*. V pravé ruce zní hlavní téma obohaceno o tercie či kvarty, v levé ruce zní tentokrát už zcela autentický úvodní Grave vstup. Ve středním plánu slyšíme dvojmatový doprovod levé ruky. Je to velice náročné technické místo.



Hudba zde musí mimořádně plynout, i když skoky v levé ruce i náročnější rytmus by nás mohly „brzdit“ nebo snad nutit zastavovat na taktových čarách. I zde je důležité mít všechny tři hlasy zpracované samostatně, hlavně i z důvodů odlišných úhozových přístupů, které toto místo vyžaduje. Tato 16taktová plocha nás provede nejrůznějšími tóninami, na které jako interpreti můžeme reagovat. Ačkoli je na celé ploše psané fortissimo, myslím si, že se pro nižší dynamiku nabízí určitý prostor v taktu 146, kde se dostáváme na sextakord e moll a z něho o dva takty později do G dur – toto vybočení je dle mého názoru natolik výrazné, že si můžeme dovolit například snížit intenzitu dynamiky, popřípadě zvýraznit sopránový hlas, pokud do té doby myslíme spíš po basové lince. V taktech 151-152 Chopin uzavírá myšlenku a plynule se dostáváme do taktu 154 – do závěrečné části provedení, nacházíme se v es moll. V příštích taktech postupně nabíráme energii a zvuk až do taktu 161, v kterém je vrchol celého provedení. Dostáváme se do tóniny F dur. Provedení tak končí na dominantě výchozí tóniny. Během poslední dvou taktů se hudba uklidňuje a dává tak prostor pro přípravu reprízy.



Reprízu Chopin píše bez hlavního tématu. Začíná tudíž rovnou vedlejším tématem v B dur – stejnojmenné tónině vůči výchozí tónině b moll. Oproti expozici je zde vedlejší téma otevřenější a slavnostnější, nejen kvůli tomu, že se blížíme k závěru, ale i vzhledem k charakteristice tónin. B dur je oproti expozici Des dur méně líbezná a medová. Průběh vedlejšího tématu je stejný, s drobnými obměnami. Například od taktu

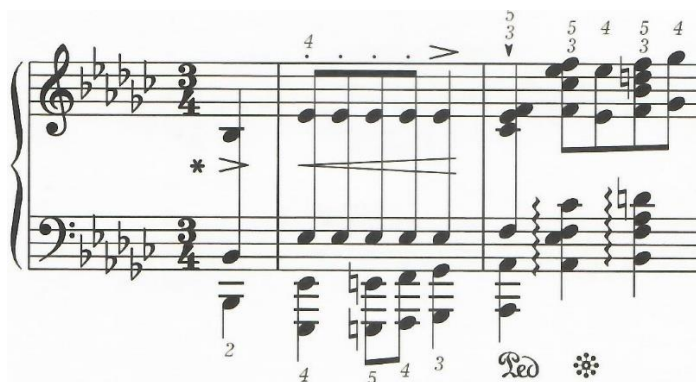
190-192, kde Chopin mění rytmus v melodii: druhou dobu nepíše jako čtvrtovou hodnotu, ale jako osminovou, a v následujícím taktu v levé ruce basový tón F posouvá o oktávu níž. Ze zdánlivě nenápadné odchylky se dle mého dá udělat velká věc. Chopin také proměňuje vrchol vedlejší tématu v taktech 202-209, kde přidává *stretto* a navazující akordickou část v obou rukách.



Závěrečná část zůstává taktéž v B dur, ve které už zůstaneme až do konce skladby. Až na tóninový rozdíl je závěr stejný jako v expozici, od taktu 230 však začíná Coda, kde ještě naposledy zaznívá hlavní téma ve fortissimu a v oktávách podporované akcentovanými akordy v pravé ruce. Celé toto vypjaté místo doplňuje vepsané *stretto* a *crescendo*. Je tedy namístě na začátku Coda začít téměř z *piano* (oproti psanému fortissimu), aby zde měla gradace šanci vyniknout a konec nepůsobil utřískaně. Závěrečná akordová kadence a několikrát zopakovaný B dur akord ukončuje první větu sonáty v obrovském, širokém zvuku.

2.2 Druhá věta: Scherzo

Druhá věta sonáty lze rozdělit na tři velké části A B A, z nichž každá část jde rozdělit na 3 malé části a b a. U celé *Sonáty b moll* jsou velmi specifické rychle střídající se kontrastní bloky na relativně malé ploše. I druhá věta potvrzuje tento charakteristický znak, a to hned na svém počátku. Chopin zde spojuje k sobě vždy dva takty. Tato věta začíná v obou rukách v oktávách, kdy má vůdčí melodii nejdříve levá ruka, poté v taktu číslo dva ruka pravá.



První takt je velice rytmicky přesný, charakterově až beethovenovský. Naproti tomu v druhém taktu nacházíme typický chopinovský přednes v pravé ruce, doprovázený arpeggií v levé ruce. Jelikož se tento motiv ve druhé větě vyskytuje přesně šestkrát – třikrát v dílu A a třikrát v dílu A' - ráda bych se mu věnovala podrobněji. Pro spoustu klavíristů se právě tyto dva takty stávají velkou interpretační překážkou. Přednesový kontrast, pulzace, pedál, dynamika, agogika i úhozový rozdíl během jednoho taktu zní jako velký oříšek. Zde si dovoluji zformulovat tři body, jak se s těmito dvěma takty po celou větu vypořádat a naučit se je mít rád.

- 1) ČAS – I když jsou okrajové části věty založené na jasné pulzaci, zde je nezbytně důležité dopřát si na druhé době v druhém taktu dostatek času, ne ale kvůli skoku, ten musíme mít vycvičený a velice rychlý, nýbrž kvůli takzvanému „přepnutí“ charakteru z jasného rytmického motivu do lyrického zpěvného tónu. Nepatrná mezera mezi první a druhou dobou je jakýmsi nádechem, v kterém se ale čas nezastavuje, nýbrž jen nepatrně zpomalí.
- 2) ARPEGGIA – Často se stává, že když už si dopřejeme dostatek času před druhou dobou, atmosféru nám rozbijí silná a neopracovaná arpeggia v levé

ruce. Alfred Brendel připomíná, že slovo arpeggio vychází ze slova arpa, což je v překladu harfa, a že by klavírista měl mít v představě harfistku, která dokáže ovlivňovat jak rytmickou, tak i dynamickou složku. Brendel také upozorňuje, že arpeggia potřebují zvláštní sluchovou péči, představovat si zde máme právě ladné konečky prstů harfistek.¹⁸ A právě tato představa je pro mě stěžejní, když chci dosáhnout co největšího kontrastu mezi prvními dvěma takty. Zatímco v prvním taktu pulsujeme a posloucháme více levou ruku, kde je vedený bas, v druhém taktu soustředíme pozornost na obě ruce stejně. V pravé ruce vnímáme vedenou bel canto frázi a v levé ruce pak proposlouchaná zpěvná arpeggia, která harmonicky podporují melodii.

3) MYSLET NA JEDEN POHYB

Spojení taktů se nám podaří v momentě, kdy si dokonale vštípíme charaktery obou taktů každý zvlášť. Pokud už dokážeme každý takt zvlášť přednést, pokud se dokážeme nadechnout před druhou dobou druhého taktu, nezbyvá nám nic jiného než dvoutaktí spojit a „myslet na jednu frázi“. K tomu nám pomáhají velice populární již známé metody jako hra na dirigenta, kdy si sami sobě oddirigujeme daný úsek pro větší pochopení směru fráze. Dále si dvoutaktí zpíváme; zpěv nám leckdy rychle a správně napoví, jak se s interpretačním problémem vypořádat.

Celkově je samozřejmě nezbytné umět každou ruku precizně zvlášť.

Po znovu se opakujícím dvoutaktí tentokrát již v jiné tónině Chopin pokračuje lomenými akordy v Ges dur, v které na příštích pár taktů ukotvuje. Hudební myšlenku uzavírá spojením dominanty – tónika (Des dur-Ges dur), který několikrát opakuje.

¹⁸ BRENDEL, Alfred. *Abeceda klavíristy*. Praha: Volvox Globator, 2018, 127 s. ISBN 978-80-7511-442-6.

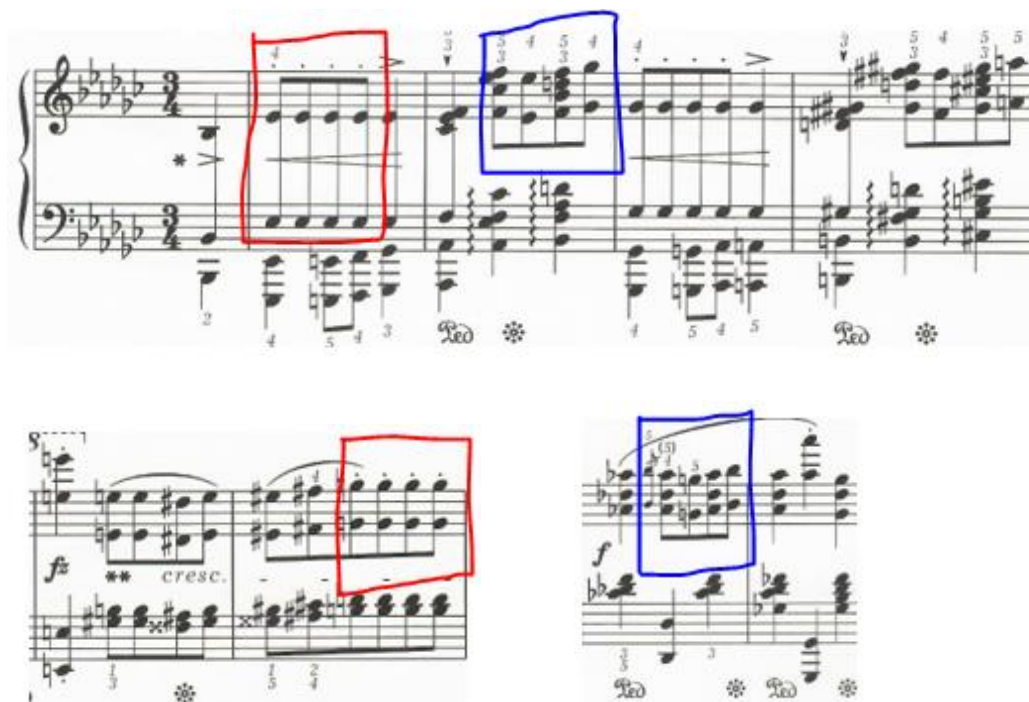


Následuje krátká mezivěta a téma se s částečnými změnami opakuje; např. v taktu 29 se již nedostáváme do Ges dur, jak tomu bylo poprvé, ale do fis moll, čímž Chopin mění charakter druhé části. Dá se říct, že oproti začátku, opakování tématu již nekončí bezstarostně či radostně, ale naopak v tónině fis moll slyšíme veliký smutek. Charakter opakující se části je podtržen v posledních dvou taktech ve forte. Následuje díl b.

V díle b přichází Chopin s novou hudební myšlenkou, není to však žádné zvukné téma, jedná se o dvojhmátovou chromatickou pasáž.



V pasáži se snažíme o absolutní legato, nezapomínáme na levou ruku, která díky tomu, že je vedena v jednohlase, má větší potenciál v udržení metra tohoto čtyřtaktí. Pasáž nás vede nejdříve do Es dur, po druhé do E dur, následuje čtyřtaktová mezivěta, která díky oktávám hraným na jednom tónu v pravé ruce připomíná hlavní téma. Další podobnosti s hlavním tématem můžeme vidět od taktu 50. Zde uvádím pro srovnání úplný začátek věty s výše zmíněnými úseky.



Chopin druhou půlku tématu rozšířil o skoky v obou rukách (takt 51), v levé ruce místo arpeggií vidíme tenuto akordy. I zde usilujeme o zpěvnou frázi, kde si můžeme dovolit trochu pracovat s časem. Tempo však musíme striktně srovnat od taktu 57, od kterého se připravuje návrat zpět do dílu a. Díl a nastupuje v taktu 65, hlavní téma je však oproti původní verzi zkráceno. Takty 73-76 jsou díky skokům v obou rukách velmi nepříjemné. Klavírista Alfred Cortot ve své edici například uvádí způsob, kterým daný úsek cvičit. Ukážeme si ho na levé ruce. Cortot v levé ruce zachovává oktávu, ale ze všech ostatních akordů hraje pouze pátým prstem spodní tón. Náš mozek díky tomu najednou vnímá relativně malou vzdálenost mezi těmito dvěma dobami. Toto cvičení lze aplikovat i na pravou ruku, kdy budeme postupovat stejně dle notového zápisu. Po zvládnutí obou rukou zvlášť můžeme skoky cvičit tímto způsobem i dohromady.¹⁹ Od taktu 73 se poprvé dostáváme do dynamiky fortissimo, v které celý díl A končí.

¹⁹ CORTOT, Alfred. *Chopin – Sonate (op. 35)*. Paris: Edition nationale de musique classique, 38 s.



Po bouřlivém, velkolepém úvodním dílu A se dostáváme do naprosto odlišného světa. Promění se úplně vše. Začíná plocha Piu lento v pianu, doprovod levé ruky nám připomíná waltzovský charakter. Nacházíme se v tónině Ges dur – paralelní k výchozí tónině. V pravé ruce je horizontálně vedena melodie dokreslovaná protihlasem, který je součástí akordického doprovodu levé ruky. Mizí specifický tečkovaný rytmus.



V této části skladby je potřeba si uvědomit, že máme před sebou relativně dlouhou plochu, na které Chopin pracuje především s tématem, které představuje hned na začátku. Snadno se může méně zkušenějším klavíristům stát, že tato překrásná střední část bude v jejich podání znít zdlouhavě až nudně. Při mém studování skladby bylo velice prospěšné uvědomit si barvu všech tónin, v kterých se Chopin během dílu B pohybuje. Pokud se nám podaří zvukově vystihnout tóninový charakter, i posluchač takovou práci ocení. Pro větší pestrost můžeme vždy trochu jinak uzavřít frázi hlavního tématu (jednou si na jeho konci počkat, po druhé zpomalení vynechat apod.).

Druhý kontrastní díl můžeme rozdělit na tři části.

malý díl a: takty 85-144

malý díl b: takty 144-160

malý díl a: takty 161-184

Po čtyřtaktové předešle skladatel představuje hlavní osmitaktové téma nejdříve v Ges dur, poté v b moll. Zde bych na výše zmíněné uzavírání frází ráda navázala a poukázala podrobněji. Při představení hlavního tématu v Ges dur téma končí průchodnými melodickými tóny ges-as-b. V následující frázi uslyšíme téma v b moll, a to je zakončeno klesající sekundou es-des. Zde jsem použila pravidlo, že když melodie stoupá, nepatrně zesílím či spíše otevřu konec taktu tak, jako by ani fráze nekončila.

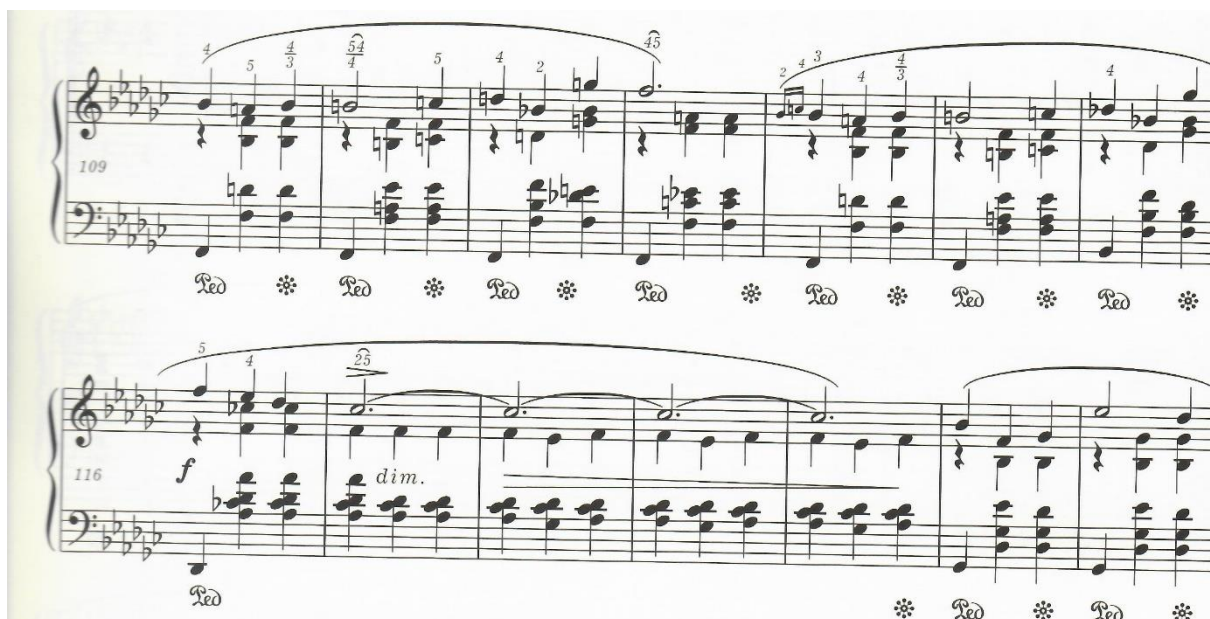


V druhém přednesení nás mollová tónina vede spíš naopak – k tiššímu, plačtivějšímu závěru.



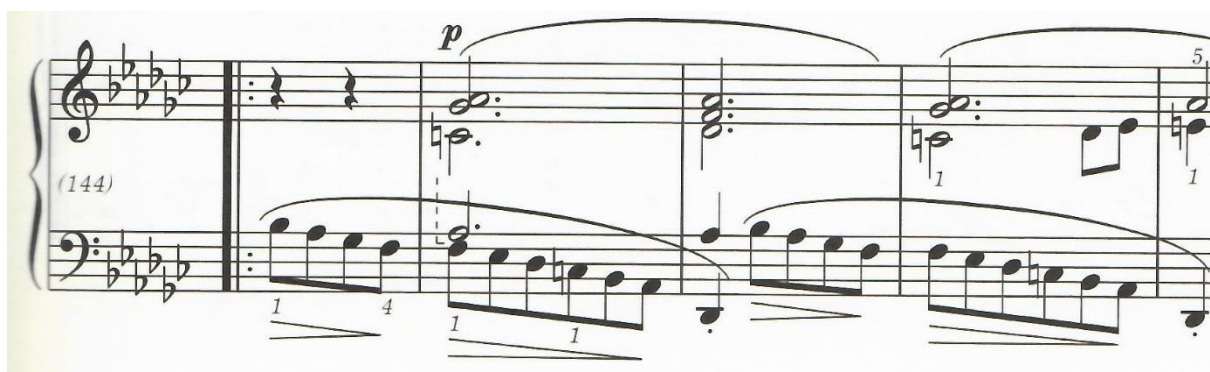
V momentě, kdy si budeme všimnout těchto zdánlivých detailů, docílíme jasného odlišení jednotlivých frází a celý díl B nebude i přes četná opakování znít stejně či dokonce nezajímavě. Pro klavíristu je dále důležité, aby dokázal udržet celé téma pod jedním obloukem – pod jednou frází.

Po krátkém vybočení do b moll se vracíme zpět do Ges dur. Chopin nicméně ani zde nezůstává dlouho a další osmitaktovou frází vede přes dominantní septakord v B dur tentokrát až do F dur, pomocí niž se dostáváme k prvnímu vrcholu, který zazní v septakordu Des dur.



Následně zazní téma v již známé Ges dur a poté Chopin používá poprvé za střední díl tóninu as moll. Pro Christiana Friedricha Schubarta, německého básníka a varhaníka byla tónina as moll tóninou „mrzutou, lítostivě stěžující si, problematicky a těžce bojující“.²⁰ Když zde vezmeme v úvahu tuto charakteristiku, můžeme se inspirovat a zahrát frázi as moll co nejvíc bolestně, lítostně. Já jsem pro ni volila i nejtišší dynamiku. V taktech 137-144 dojde ke smíření, durová tónina zklidní a ukončí první díl a.

Malý díl b přináší zcela novou kompoziční invenci. Začíná levá ruka, která vede stupnicovou pasáž v osminových hodnotách směrem dolů, zatímco pravá ruka plní díky své akordické sazbě spíš harmonickou funkci. Po předchozí části se tak role rukou obrací a my bychom tak měli levou ruku podpořit a na tuto změnu upozornit.



²⁰ HROCH, Martin. *Franz Xaver Richter – VI Sonate da Camera: interpretační aspekty* [online]. Brno, 2014 [cit. 2021-4-29]. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/iloyl/Martin_Hroch_Magisterska_diplomova_prace.pdf. Diplomová práce. Janáčková akademie múzických umění. Vedoucí práce prof. Barbara Maria Willi, Ph. D.

V příštích 16 taktech se objevuje hned několik hlasů a interpret si do jisté míry může vybrat, jaký hlas zvýrazní více či méně. Od taktu 161 se opět vrací hlavní téma v Ges dur, poté se opakuje v as moll a následuje posledních 8 taktů, které uzavírají celý prostřední díl B. Poté následuje repetice, vracíme se do taktu 144. Vzhledem k tomu, že nás čeká čtyřicet naprosto stejných taktů, máme zde velký prostor daný úsek jakkoli interpretačně ozvláštnit, aby nepůsobil stejně. Například pokud poprvé chápeme spíše jako vůdčí hlas sestupné pasáže v levé, v repetici můžeme hlasy vyměnit a považovat za vůdčí pravou ruku. Pokud poprvé tuto část začínáme s jakýmsi ostychem, z důvodu, že vstupujeme do něčeho nového, dosud neobjeveného, v repetici může vstup působit více jistě, více suverénně, což můžeme promítnout i do dynamické škály. I když se v obou případech budeme pohybovat v oblasti předepsaného piana, druhý vstup může působit díky zřetelnějšímu tónu silněji. Velmi bohatou částí pro interpreta jsou například i takty v oblasti 154–159, kde je zajímavá práce mezi jednotlivými hlasy a dá se to tak podruhé zahrát úplně jinak. Například pokud se poprvé snažíme poukázat na dvojhlasy v pravé ruce, upozorňujeme na chromatické postupy v altu a zpěvnou melodii v sopráně, v repetici můžeme opět zvýrazňovat levou ruku, která svou melodií připomíná jakýsi slet otázek za sebou (takty 156–158).



Vracíme se zpět do malého dílu a, kde slyšíme opět téma v Ges dur a as moll. I hlavní téma v Ges dur, které během několika stránek zazní celkem pětkrát, může být pokaždé trochu jiné. Poprvé zazní jako představení tématu líbezně a něžně, podruhé po b moll části může vyznít víc útěšně, potřetí bezstarostně až vesele (po dílčím vrcholu v Des dur). Možností je mnoho a meze se zde fantazii nekladou. Je podle mě však na místě se do těchto interpretačních detailů pouštět a používat kontrastů vědomě. Po opakující se části následuje čtyřtaktová mezivěta unisono v oktávách, díky které se pomocí chromatického postupu směrem dolů dostáváme zpět k hlavnímu dílu A. Tento postup v accelerandu je důležitý hlavně z hlediska tempa. Díky němu se totiž navrátíme do původního tempa z dílu A.

Díl A' se opakuje téměř stejně a od taktu 268 začíná Coda. Začátek Coda vychází z rozšíření závěru dílu A'. Chopin několikrát potvrzuje tóninu Ges dur, zapisuje ji vždy na těžkou dobu několikrát za sebou. Probíhá *rallentando* a *diminuendo*. V taktech 274 naposled zazní i téma vedlejší v Ges dur – paralelní tónině k es moll, ve které celá druhá věta končí. V závěrečných pěti taktech zní akord Ges dur v pravé ruce a levá ruka hraje čistou kvartu Des-Ges – stejný interval, kterým i celá druhá věta začíná. Níže uvádím pro srovnání ukázkou z úplného začátku i konce.



V hudbě nám nikdy není představen přesný návod, jak danou skladbu správně zahrát, dokonce mám za to, že neexistuje nic jako „správná interpretace“. Nicméně se můžeme držet zásad, které díky odborníkům vyšly v průběhu doby na povrch. Například Vít Gregor ve své publikaci uvádí, že pokud budeme Chopina interpretovat nesmlouvavě rytmicky, můžeme tím poškodit sdělení, které do skladby skladatel vložil.²¹ Krajní části druhé věty jsou bezesporu založeny na velice vytríbeném smyslu pro rytmus; jasnou pulzací se právě věta liší od první věty. Avšak neměli bychom zapomínat, že hrajeme chopinovskou literaturu, a tudíž se snažíme rytmickou složku podpořit kultivovaným neostrým tónem, který je pro Chopina téměř poznávacím znamením.

²¹ GREGOR, Vít. *Klavír: - černobílé tajemství interpretace*. Praha: Karolinum, 2012, 164 s. ISBN 978-80-246-2141-8

2.3 Třetí věta: Marche funèbre: Lento

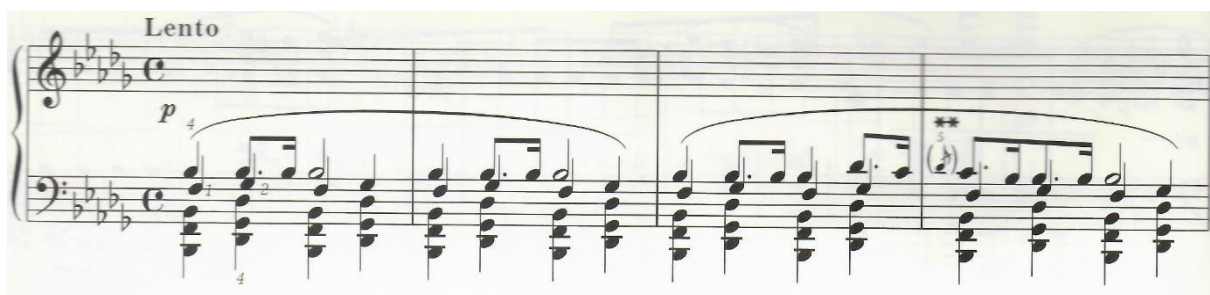
Třetí větu píše Fryderyk Chopin v čtyřdobém taktu, v tempovém označení Lento. Forma věty je ABA. Prostřední část skladatel píše v paralelní tónině Des dur, krajní části jsou ve výchozí b moll.

A: takty 1-30 (30 taktů)

B: takty 31-55 (25 taktů)

A: takty 56-85 (30 taktů)

Díl A se dá rozdělit na malé a b. Hned na začátku Chopin přestavuje téma smutečního pochodu s typickým tečkovaným rytmem. Levá ruka je celých prvních 14 taktů vedena dvěma akordy stále se opakujícími. Snažíme se o velmi temně zbarvený zvuk a o kompatibilitu všech hlasů. Vnímání je spíše vertikálního rázu.



Po prvních čtyřech úvodních taktech, kdy je předneseno první téma pochodu, se téma opakuje tentokrát se však přidává horní tercie. V taktech 7-8 Chopin mění směr melodie a pomocí průchodných tónů vytváří motiv, který si ještě později připomeneme. Tento motiv se opakuje i v taktech 11-12, tentokrát v oktávové sazbě a vyšší dynamice. V oktávové sazbě i končí první úsek dílu A a pomocí dominantního septakordu As dur se dostáváme do Des dur – do druhé části prvního dílu. Jako interpreti si zde všímáme skladatelova kompozičního postupu, co se týče postupného přidávání hlasů. Skladatel začíná melodii v jednohlase, potom přidává tercii, nakonec jsme v oktávě, kterou nejdříve píše v jednočárkované oktávě, poté o oktávu výš. Celkově bychom tak měli mít na paměti, že ač se snažíme o dynamickou práci, aby se pochod přibližoval a vzdaloval, Chopin svým kompozičním postupem interpretovi práci velice usnadnil a díky této stavbě může i náš záměr průběžného zesilování zcela přirozeně vyniknout.

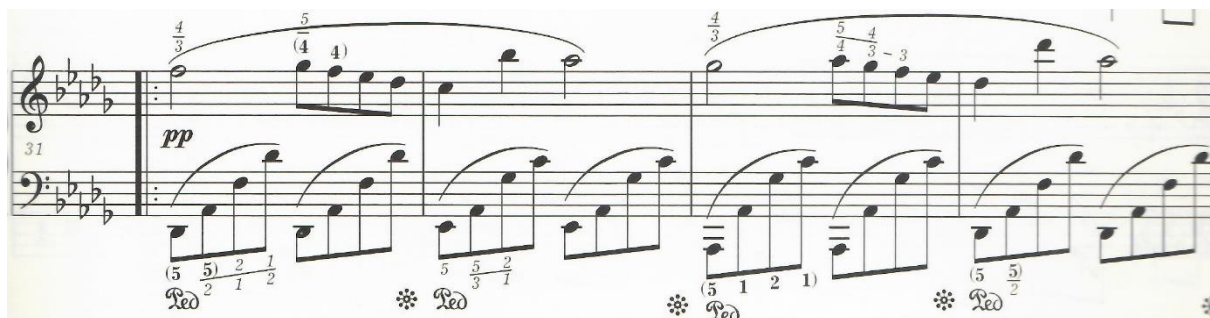


Druhá část dílu A je oproti prvním 14 taktům, kde se celou dobu pohybujeme v rámci *piana*, dynamicky i harmonicky vypjatější, bohatší; levá ruka zde již nemá funkci ostinátního basu, ale například hned v taktech 15 a 16 napodobuje pravou ruku a podporuje ji tak v melodii, nebo i přináší zcela nový melodický prvek, který můžeme vidět například v taktech 19-20 nebo 27-28. Díl A končí v *pianu* po přednesení tématu, které známe ze začátku.



Díl B vyniká svým naprostým kontrastem vůči krajním částem. Dostáváme se do tóniny *Des dur*. Mizí zde také charakteristický rytmus, který se pouze jednou připomene v taktech 44-45. Celá prostřední část je vedena melodií v pravé ruce, kterou doprovází rozložené akordy v levé ruce, které dobarvují a harmonicky podporují vřelý a líbezný vůdčí hlas. Díl B je velice jemný. Oproti krajním částem je tato melodie průzračná a čistá. V pravé ruce se snažíme o výrazný zpěvný tón. Ve vydání Jana Ekiera se objevuje pro mě zvláštní prstoklad hlavního tématu. Chopin nebyl zastáncem tradičního prstokladování a sám porušoval mnoho klasických pravidel a otevřel tím svým způsobem nové, revoluční přístupy. Znat jeho způsob prstokladování je nepostradatelným průvodcem k pochopení jeho technického pokroku a originality. Často totiž používal stejný prst k hraní dvou sousedních not po sobě, a to nejen při sklouznutí z černé klávesy na bílou. Díky tomu totiž ruka nemusela měnit svou pozici

a nenarušila tak jasně daný směr. Z logiky věci je to jasně opodstatněná záležitost, avšak dle mého názoru pro spoustu klavíristů velice ošemetná. Nedokonalé sklouznutí nám může frázi i narušit či úplně zničit. Dokážu si představit manuálně zdatného klavíristu s perfektní sluchovou představou, pro kterého nebude předepsaný prstoklad problém, nicméně bych zde zvážila, zda nepoužít i jinou prstokladovou alternativu.²²



Chopin také rozšiřuje klavírní techniku novým využitím pedálu. Díky novým francouzským a anglickým výrobcům klavírů si totiž mohl dovolit napsat v levé ruce doprovod tak, že bas pedálem prodlouží znění a nemusí se tak reálně držet. Tím se výrazně rozvinulo psaní pro levou ruku. Toto rozšíření flexibility levé ruky je základem doprovodného hlasu i zde ve třetí větě.²³ Levá ruka, která zde v díle B jen harmonicky dobarvuje, musí být velice tichá a měli bychom ohlídat, abychom žádný tón nevyrazili. Přesun z horního Des1 na velké Des musí být rychlý, avšak ne zbrklý. Jen tak se nám podaří udržet zasněnou atmosféru této části.

Po středním dílu B se vrací díl A, jako by se z dálky vracel smuteční průvod. Pohybujeme se v dynamice piano. Velice výraznou výjimkou je nahrávka pianisty a skladatele Sergeje Rachmaninova, který naopak po kontrastním dílu B nastupuje v subito fortissimu a jednoznačně tak porušuje zápis. Vít Gregor ve své knize poukazuje na Rachmaninovovu genialitu, jeho neomylný smysl pro tempo a jeho až hypnotizující smysl pro decrescendo, a obhájuje tak jeho provedení. Nicméně nechává toto právo výhradně Rachmaninovovi a ostatním to explicitně nedoporučuje.²⁴ V dílu

²² EIGELDINGER, Jean – Jacques. *Chopin: pianist and teacher: as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. ISBN 978-0-521-36709-7.

²³ EIGELDINGER, Jean – Jacques. *Chopin: pianist and teacher: as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. ISBN 978-0-521-36709-7.

²⁴ GREGOR, Vít. *Klavír: - černobílé tajemství interpretace*. Praha: Karolinum, 2012, 164 s. ISBN 978-80-246-2141-8

A skladatel oproti první části předepisuje crescendo hned v úvodu dílu a fortissimo předepisuje již v taktu 69. Jinak se díl opakuje stejně jako v úvodu.

V klavírním světě koluje neověřená hypotéza, že Chopin napsal pochod jako vzpomínku na jednu ze svých zesnulých milenek. Přestože tato informace není ničím podložená, ráda bych ji využila jako prostředek a pomůcku k interpretační otázce této věty, poněvadž jsem si vědoma, že mě jako interpretce tento příběh velice pomohl. Pokud bychom vycházeli z tohoto předpokladu, vnímáme tuto větu jako smuteční pochod, kterého se Chopin tajně zúčastnil. Vzhledem k tomu, že ho ale nikdo nemohl vidět, vyhlížel probíhající smuteční pochod schován. V momentě, kdy z dálky zaslechl první tóny křídlovky, začíná psát. Představa ponurého tématu kdesi v dálce nám může pomoci při navození atmosféry před prvními tóny třetí věty. Dále můžeme logicky vysvětlit Chopinovo postupné přidávání hlasů; když si budeme představovat, jak se k němu pochod blíží a zase se vzdaluje, může nám to pomoci při pochopení krajních částí věty. Prostřední část vnímám jako vzpomínku na Chopinovu milenkku. Jelikož je to jen vzpomínka, neměla by být výrazně emočně exponována. Pro interpreta je zde velice důležité, aby tzv. „udržel své emoce na uzdě“ a nenechal se strhnout. Jediné místo, kde si dle mého názoru můžeme dovolit výraznější emoční prožitek, jsou takty 43-46.



Tato prostřední část na mě působí jako vzpomínka velice melancholická, jemná a zároveň smutná, plná lásky, ale i naděje. Poté, když se vzpomínka rozplyne, vracíme se do přítomnosti – smuteční akt, kde pochod krouží kolem nás, kolem samotného Chopina. Celý díl A se opakuje téměř beze změny a končí v pianu – daleko od Fryderyka Chopina. Následuje melancholie, nálada, která zbyla po posledním rozloučení. Je podzim a listy opadávají ze silných stromů, vítr udává jejich směr. Následuje čtvrtá věta.

2.4 Čtvrtá věta: Finale: Presto

Čtvrtá věta této sonáty často působí rozpačitě jak na posluchače, tak i na samotné interprety. Její stavba je nejasná, tematického materiálu je zde málo a na první poslech se zde není čeho chytit. I hudební analytici se o větě vyjadřují rozpačitě. Podle průzkumu ruského pedagoga a muzikologa Jurije Cholopowa se Finale ukazuje jako dílo, kterému chybí melodie, harmonie je nedefinovatelná a forma nedostatečně jasná. V článku z roku 1985 analytik Peter Benary uvádí, že hudební smysl pro finále zůstává skrytý.²⁵ I přes výše zmíněné skutečnosti se domnívám, že když se klavírista do skladby skutečně ponoří, najde v ní spoustu hudby, která je na první pohled skryta. Muzikolog Józef Michał Chomiński srovnává finální větu s Preludiem op. 28 č. 19. Obě díla mají podobnou strukturu, mají téměř stejný počet taktů (Preludium 71, Finale 75) a oba končí na akordu ve fortissimu. I když je Preludium oproti této čtvrté větě mnohem srozumitelnější, jsem přesvědčená, že pokud budeme k této větě přistupovat se stejným hudebním nadšením, jako bychom přistupovali k Preludiu, posluchač nám za to bude vděčný. Hudební teoretik Anatony Leiken pohlíží na finále jako na skladbu pro sólové violoncello, nástroj, se kterým byl Chopin dostatečně obeznámen. Leiken konstatuje, že je čtvrtá věta strukutrově podobná Preludiu z Bachovy Suity D dur pro violoncello BWV 1012. Tato paralela podporuje jeho argument, že by se čtvrtá věta neměla hrát příliš rychle, protože by v takovém provedení nezůstalo příliš zmíněné podobnosti s Bachem, a posluchač by neměl šanci finální větu dostatečně sluchově uchopit.²⁶

Při nastudování této věty jsem se snažila najít známky formy a větu jsem rozdělila na tři části A B A' a Codu.

A (1. – 16. takt)

B (23. – 38. takt)

A (39. – 56. takt)

Coda (63. – 75. takt)

²⁵ OSHRY, Jonathan Isaac. *Shifting modes of reception: Chopin's piano sonata in b flat minor, opus 35*. Manchester, 2000. Dissertation. Manchester University.

²⁶ OSHRY, Jonathan Isaac. *Shifting modes of reception: Chopin's piano sonata in b flat minor, opus 35*. Manchester, 2000. Dissertation. Manchester University.

Při seznamování se s notovým materiálem mě na první pohled překvapilo, že kromě pár oblouků v závěru jinde obloučky nenajdeme. Je zde tedy na klavíristovi, aby si dílčí frázování vymyslel sám. Dovolím si představit svůj interpretační přístup.

První čtyři takty přicházejí *sotto voce e legato* takzvaně z ničeho. Snažíme se o temný tón a pro lepší zřetelnost se opíráme o zajímavé sekundové postupy, které samy o sobě tvoří hezkou melodii, a které nás dovedou až do náznaku výchozí b moll (takt 5).



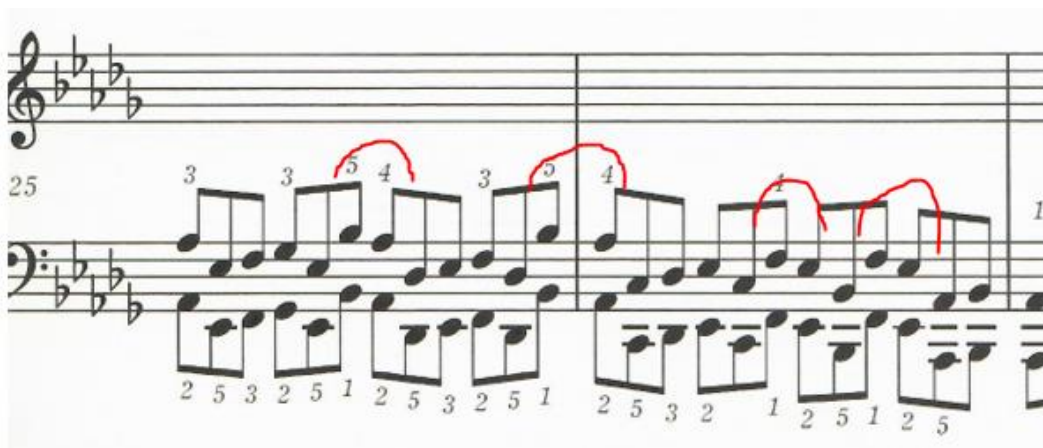
Takt 5 a 6 lze vnímat jako jakýsi dialog. Můžeme si například představit v taktu 5 dlouhou větu v podobě dvou delších frází, naproti tomu v taktu 6 uštěpačnou odpověď, kde už dle náznaku v notovém materiálu pulsujeme na každou dobu. Toto dvoutaktí se dále opakuje o sekundu níž a následuje další čtyřtaktí, kde můžeme například pozorovat sestupnou melodii vždy na první a třetí době (takty 9-11). Na následujících taktích si ukážeme možnou práci s pedálem. Takt 13 je totiž první takt, v jehož druhé polovině pedál naprosto vynechávám. Docílí se tak kontrastu, kdy první polovina taktu je pedálově zahalená a druhá působí spíše „prstovým charakterem“.



Chopin zde také poprvé zaznamenává crescendo. O této větě můžeme obecně říci, že je závislá na vynášení určitých tónů, díky kterým se ve skladbě orientujeme. Pro příklad uvádím takty 17-19, které jsou součástí spojovacího oddílu mezi díly A a B. Když budeme v těchto taktech zvýrazňovat vždy první a třetí dobu, uslyšíme vzestupnou řadu tónů – G – As – A – B – C – Heses, v které se i posluchač dobře zorientuje.



V taktu 23 začíná díl B, pocitově se pohybujeme v Des dur – paralelní tónině b moll. Díky durové tónině na mě tento díl působí veseleji. Tuto náladu podpoříme i v taktech 25-26, kde se snažíme vynášet horní sekundy tak, aby nám z toho vznikly obloučky, které v kontextu vycházejí velice hravě a příjemně.



Než se přeneseme do dílu A', ráda bych poukázala na kontrastní dvojice taktů 31-32 a 33-34, kdy můžeme vždy první polovinu prvního taktu a první osminu třetí doby zahrát expresivně a zbytek taktu a takt následující vylehčit tak, aby zněl jako dovětek – barva.



První takty druhého dílu A jsou totožné s úvodem až do taktu 46. V taktech 47 a 48 můžeme vidět podobnost s takty 13 a 14. Další podobnosti můžeme s trochou kreativity nacházet i po zbytek věty. Coda začíná dvoutaktovou vlnou, kterou nám připomíná vzestupná a sestupná pasáž. Zde bych netroškařila s pedálem a v taktu 63 bych ho neměnila ani jednou. Docílíme tím velice výrazné barevné stopy, která se dá chápat i jako vrchol celé věty. Poté se skladba začíná pomalu zklidňovat, napětí je však stále přítomno. To Chopin potvrzuje i v samotném závěru, kdy vkládá mezi závěrečné motivy, které strukturou připomínají úplný začátek věty, půlové pomlky. Pohybujeme se v tiché dynamice a zdá se, že tak skladba i definitivně skončí. Chopin však v posledním taktu posluchače překvapí subito fortissimem a poprvé za celou čtvrtou větu zazní akord b moll. Po čtyřech stranách hledání přichází tonální uspokojení, které neuzavírá jen čtvrtou větu, nýbrž i celou *Sonátu b moll*.

V této větě je velice důležité dodržet *sotto voce* a nehrát příliš silně; jiná dynamika kromě taktu 13-14, kde Chopin předepisuje *crescendo*, a následně až posledního 75. taktu, který je označen *fortissimem*, není psaná. V dodržení nízké dynamiky nám může pomoc i uvědomělá práce s pedálem, díky jehož poctivému čištění věta nebude ztrácet na konkrétnosti a nebude vznikat přebytný hal. V počátcích studování doporučuji hrát větu v pomalém tempu s maximálním výrazovým zaujetím tak, abychom si co nejvíce naposlouchali jednotlivé skupinky not a dokázali tak každé z nich dát svůj vlastní přednesový prvek.

Závěr

Záměrem této práce bylo komplexní pochopení a prozkoumání Chopinovy *Sonáty č. 2 b moll, op. 35*, kterou jsem tento rok nastudovala a která je součástí mého absolventského koncertu. Jelikož považuji za podstatné poznat život autora, okolnosti vzniku díla, detailně prostudovat formu skladby a zabývat se také interpretačním přístupem, věřím, že bude čtenáři tato práce nápomocná při náhledu do Chopinovy kompozice.

V první kapitole jsem představila osobnost Fryderyka Chopina a jeho život. Jelikož je jeho životopis poměrně dost známý, snažila jsem se nejít do větších detailů a zachytit jen stěžejní okamžiky v jeho životě; například jsem se pokusila poukázat na jeho vztah k lidové tvorbě prostřednictvím citace z dochovaných dopisů. Drtivá většina mé práce se soustředila na rozbor *Sonáty č. 2 b moll, op. 35*.

Pro Chopina byla hudba jazykem. Chopina velmi přitahovalo umění zpěvu, zejména v provedení bel canto. Výrazně jej ovlivnila velká vokální škola 30. let 19. stol.; vnímal dlouhé/krátké slabiky, akcenty, odmlky. Sám svým žákům často říkal: „Musíte zpívat, pokud chcete hrát.“ Zpěv pro Chopina představoval alfu omegu hudby. Proto je tak důležité, aby jeho hudba dýchala. Chopinův cantabilní styl a intenzivní legato jsou v podstatě znaky zpěvu, stejně jako například rubato, které často používá. Díky rubatu totiž můžeme uvolnit melodickou linku ze všech metrických pout a nechat ji plynout svobodně, jako je tomu právě u zpěvu.

Fryderyk Chopin byl geniálním pianistou a skladatelem, nejvýznamnější osobností polské hudby a jedním z největších představitelů světového hudebního romantismu. Mistrovství, se kterým tvoří melodii a harmonickou sazbu je obdivuhodné. Chopinovo dílo je velkým přínosem pro klavírní literaturu jak z hlediska formy, tak i po stránce obsahové. Jeho dílo tvoří podstatnou část repertoáru všech předních světových pianistů i studentů konzervatoří a vysokých uměleckých škol. Proto považuji za důležité se interpretací jeho děl zabývat a studovat je dopodrobna. Doufám, že se mi v této práci podařilo aspoň částečně proniknout do podstaty jeho tvorby, a že práce pomůže klavíristům, kteří se začnou *Sonátou b moll* zabývat. Přála bych si, aby klavíristi přistupovali k dílu Fryderyka Chopina s lehkostí a vnitřním klidem a aby

z jejich interpretace mělo publikum stejný zážitek jako já při poslechu „chopinovských“ pianistů třeba na Chopinově festivalu v Mariánských Lázních.

Seznam použité literatury

BRENDEL, Alfred. *Abeceda klavíristy*. Praha: Volvox Globator, 2018, 127 s. ISBN 978-80-7511-442-6.

CORTOT, Alfred. *Chopin – Sonate (op. 35)*. Paris: Edition nationale de musique classique, 38 s.

EIGELDINGER, Jean – Jacques. *Chopin: pianist and teacher: as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. ISBN 978-0-521-36709-7.

GREGOR, Vít. *Klavír: - černobílé tajemství interpretace*. Praha: Karolinum, 2012, 164 s. ISBN 978-80-246-2141-8.

CHOPIN, Fryderyk: Listy rodině a přátelům. Státní hudební nakladatelství, 1961, 360 s.

IWASZKIEWICZ, Jarosław. FRYDERYK CHOPIN. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, 347 s.

LISZT, Franz. Life of Chopin, tr. Cook, M.W. (New York: Leypoldt & Holt, 1866), p. 23.

OSHRAY, Jonathan Isaac. *Shifting modes of reception: Chopin's piano sonata in b flat minor, opus 35*. Manchester, 2000. Dissertation. Manchester University

PROTOTOPOV, Vladimír. „Forma cyklu sonatowego w utworach F. Chopin,” in *Polsko-rogyskie Miscellanea muzyczne* (1968), str. 128

VÁLEK, Jiří. *Fryderyk Chopin*. Praha: Orbis, 1970, 195 s.

WALKER, Alan. 'Chopin and Musical Structure: An Analytical Approach,' *Frédéric Chopin: Profiles of the Man and The Musician* ed. Walker, A. (London: Barrie and Rockcliff, 1966), p.231.

Internetové odkazy

Aktuálně.cz [online]. 2011 [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.aktualne.cz/wiki/zahranici/polsko/r~i:wiki:1795/>

Fryderyk Franciszek Chopin. The Fryderyk Chopin Institute [online]. [cit. 2021-03-21]. Dostupné z: https://chopin.nifc.pl/en/chopin/etap-zycia/1_fryderyk-franciszek-chopin

HROCH, Martin. *Franz Xaver Richter – VI Sonate da Camera: interpretační aspekty* [online]. Brno, 2014 [cit. 2021-4-29]. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/iloyl/Martin_Hroch_Magisterska_diplomova_prace.pdf.

Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění. Vedoucí práce prof. Barbara Maria Willi, Ph. D.

Piano Sonata No. 2 (Chopin) [online]. [cit. 2021-4-25]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._2_\(Chopin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._2_(Chopin))