

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Doktorský studijní program

Interpretace a teorie interpretace

DIZERTAČNÍ PRÁCE

KLARINET V DÍLECH JOHANNESSE BRAHMSE

MgA. Kateřina Soukalová Váchová

Vedoucí práce: prof. Jiří Hlaváč

Oponenti práce: prof. Vladimír Tichý, doc. Vít Spilka

Datum obhajoby: 6. 9. 2010

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha 2010

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Ph.D. study program

Interpretation and Theory of Interpretation

DOCTORAL THESIS

CLARINET IN THE MUSIC OF JOHANNES BRAHMS

Mg.A. Kateřina Soukalová Váchová

Supervisor: prof. Jiří Hlaváč

Opponent: prof. Vladimír Tichý, doc. Vít Spilka

Date of plea: 6. 9. 2010

Capped degree: Doctor

Prague 2010

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem dizertační práci s názvem

KLARINET V DÍLECH JOHANNESSE BRAHMSE

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

Praha dne 1. 8.2010

.....

podpis studenta

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

Ve své dizertační práci se zabývám Brahmsovým užitím klarinetu v orchestrálních skladbách, významnou osobností Richarda Mühlfelda a jeho způsobu hry na klarinet a dále vývoji klarinetu v době J. Brahmse. V závěrečné části vkládám vlastní interpretační rozbor Brahmsových komorních skladeb pro klarinet.

Abstract

In my doctoral thesis I deal with the use of Brahms's clarinet in the orchestral music; an important clarinet personality of Richard Mühlfeld and his clarinet playing; and development of the clarinet at the time of Brahms.

In the final section I put my own interpretativ analysis of Brahms chamber music for clarinet.

Obsah

Seznam příloh	9
ÚVOD.....	10
KLARINET V ORCHESTRÁLNÍCH SKLADBÁCH J .BRAHMSE.....	12
Podoba orchestru v době J. Brahmsa.....	12
Charakter orchestrálního klarinetu	13
Orchestrální instrumentace dechových nástrojů.....	15
Brahms a klarinet - raná díla.....	16
Serenáda č. 1 D dur op. 11	17
Serenáda č. 2 A dur op. 16.....	18
Zralá orchestrální instrumentace - klarinet v dechové harmonii	18
Šalmajový rejstřík	21
KOMORNÍ HUDBA S DECHOVÝMI NÁSTROJI.....	23
Trio pro lesní roh, housle a klavír Es dur, op. 40	23
RICHARD MÜHLFELD	27
Brahms a Meiningen.....	27
Život a kariéra Richarda Mühlfelda	28
Způsob hry a interpretace Richarda Mühlfelda	30
VÝVOJ KLARINETU	35
Mühlfeldův (Baermann-Ottensteiner) typ klarinetu	38
MODEL MOZARTOVA KLARINETOVÉHO KVINTETU A DUR KV 581.....	40
POSLEDNÍ BRAHMISOVY KOMORNÍ SKLADBY.....	43
TRIO a moll pro klarinet, violoncello a klavír, op. 114.....	44
Interpretační rozbor Tria a moll, op. 114 pro klarinet, violoncello a klavír.....	45
Allegro alla breve	45
Adagio	52
Andantino grazioso	54
Allegro	56
KVINTET h moll pro klarinet, dvoje housle, violu a violoncello, op. 115.....	61
Interpretační rozbor Kvintetu h moll, op. 115	63

Allegro	64
Adagio	71
Andantino-Presto non assai, ma con sentimento	76
Con moto	81
SONÁTY pro klarinet a klavír, opus 120 – č.1f moll, č.2 Es dur	88
Interpretační rozbor Sonáty pro klarinet a klavír č.1 f moll, op. 120	89
Allegro appassionato	89
Andante un poco Adagio	95
Allegretto grazioso	96
Vivace	98
Interpretační rozbor Sonáty Es dur, op. 120 č. 2	101
Allegro amabile	103
Allegro appassionato	107
Andante con moto	110
INTERPRETACE A JEJÍ PROSTŘEDKY	113
Vibrato	114
Portamento	115
Agogika, artikulace a interpretační nuance	117
ZÁVĚR	122
LITERATURA A PRAMENY	123
PŘÍLOHY	125

Seznam příloh

- 1. Seznam Brahmových komorních skladeb**
- 2. Seznam osobností**
- 3. Nahrávky Brahmových komorních skladeb pro klarinet**

ÚVOD

Brahmsovy skladby pro klarinet hrají významnou roli v klarinetovém repertoáru. Když opomenu, že hudbu J. Brahmse obdivuji a mám velmi ráda, toto bylo hlavním podmětem, proč jsem si téma Brahmsových klarinetových skladeb zvolila pro zpracování.

Již bylo napsáno mnoho knih a publikací a zpracováno množství témat, týkající se hudby J. Brahmse. V českém jazyce toho bohužel není příliš, a proto to byl pro mne jeden z dalších důvodů, proč se tomuto tématu věnovat.

Významnou inspirací bylo také dvouleté postgraduální studium na Guildhall School of Music and Drama v Londýně, kde jsem měla možnost studovat u významné představitelky anglické klarinetové školy Thea King. Tato dáma, která mimochodem všechny Brahmsovy komorní skladby nahrála pro anglické hudební vydavatelství Hyperion, mě poskytla mnoho důležitých informací a zdrojů ze svého soukromého archivu. Londýn byl také pro mne místem, kde jsem měla možnost čerpat a pracovat s většinou pramenů a literatury, které zde uvádím.

V úvodu své dizertační práce se zabývám Brahmsovým užitím klarinetu v orchestrálních skladbách, ještě před důležitým setkáním s klarinetistou Richardem Mühlfeldem, které Brahmse inspirovalo k napsání čtyř klarinetových komorních skladeb. V kapitole Vývoj klarinetu se zabývám změnami a rozdílnostmi klarinetu té doby a typu klarinetu, na který hrál Richard Mühlfeld. Klarinetovému virtuóзовi Richardu Mühlfeldovi a jeho klarinetové hře je věnována zvláštní kapitola. Hlavním těžištěm této dizertační práce jsou interpretační rozborů Brahmsových komorních skladeb pro klarinet, ve kterých uvádím své dosavadní interpretační zkušenosti a postřehy při studiu a interpretaci těchto skladeb.

Pro studium a interpretaci jsem používala edici *Wiener Urtext Edition*, *Schott/Universal Edition* a *Edition Peters, Leipzig*. Interpretační rozborů jsou proloženy notovými ukázkami, pro podrobnější studium však doporučuji úplné partitury. Nahrávky Brahmsových klarinetových skladeb, se kterými jsem pracovala

a které doporučuji, jsou uvedeny v Seznamu příloh. Noty, které uvádím, jsou vždy psané (B klarinet, A klarinet), ne znějící.

Ráda bych také poděkovala svému školiteli prof. Jiřímu Hlaváčovi za jeho trpělivé, obětavé a odborné vedení mé práce a nedávno zesnulé Dame Thea King, bez kterých by tato dizertační práce nevznikla.

KLARINET V ORCHESTRÁLNÍCH SKLADBÁCH J. BRAHMSE

Podoba orchestru v době J. Brahmsse

Během svého života se Johannes Brahms setkal s různými klarinetovými styly a interprety a to především díky premiérování jeho orchestrálních děl v několika evropských hudebních centrech - Vídeň, Hamburg, Karlsruhe, Lipsko a Hannover. Sólistická činnost většiny orchestrálních klarinetistů byla zcela ojedinělá.

V době, kdy Brahms skládal svá orchestrální díla, se tyto orchestry značně měnily ve velikosti a obsazení. Gewandhaus Orchester v Lipsku, který ve 30. letech 19. století řídil Felix Mendelssohn - Bartholdy, měl ještě kolem roku 1844 deset hráčů na dechové nástroje. Do roku 1881 se počet zvýšil na patnáct hráčů s možností hry dalšího hobojce, klarinetu, fagotu a také anglického rohu, basklarinetu a kontrafagotu.¹ Tento orchestr jako celek počítal v alternativě s padesáti až šedesáti hráči. Düsseldorfský orchestr v roce 1864 (v předchozím období jej dirigoval Robert Schumann) vykazoval pouze třicet čtyři hráče.

Richard Wagner v roce 1859 prohlásil, „*že si není vědom, že by počet stálých hráčů orchestrů v kterémkoli německém městě, byl korigován podle požadavků a potřeb moderní instrumentace*“.²

Hudební kritik a přítel Johannesa Brahmsse, Eduard Hanslick, reaguje na koncert Meiningenského orchestru v roce 1884 pod taktovkou dirigenta Hanse von Bülowa a označuje čtyřicet osm členů orchestru jako nevýhodu v porovnání s devadesáti člennou Vídeňskou filharmonií. Avšak ani Hanslick nebyl lhostejný k průkazné přednosti menšího tělesa. Popisuje, s jakou podivuhodnou ukázněností dokázal Hans von Bülow přeměnit orchestr na kompaktní nástroj a vytvořit takové nuance, které by velký orchestr, v požadavcích mimořádné hráčské přesnosti, nemohl nabídnout.

¹ Koury J. D.: *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century: Size, Proportion and Seating* (Ann Arbor, 1986), str. 149

² Lawson C.: *Brahms Clarinet quintet*, str.13

Další zajímavou skutečností je, že hráči v orchestru hráli vestoje, což byla v té době běžná praxe téměř po celém Německu.³ Můžeme se tedy domnívat, že tato skutečnost mohla mít vliv i na zvukové spektrum a dynamickou škálu orchestru. Hraní ve stoje, oproti sezení, přináší určité rozdíly, které ovlivňují dynamické odstupňování a celkovou expresivitu zvuku orchestru i v současných podmínkách, v nichž se používají jiné nástroje a jejich doplňky / struny, plátky, náustky, nátrubky / s jasnými akustickými požadavky nosnějšího a průraznějšího tónu. Nejen u hráčů na dechové nástroje je komplexní dechová cirkulace pevnou součástí hry na nástroj a hra v sedě je, z hlediska zapojení bráničního dechu, značně limitující.

Charakter orchestrálního klarinetu

Příznivci klarinetu byli v průběhu Brahmsova života až přehnaně pyšní na svůj nástroj. Robert Vollstedt (autor *Klarinettenschule zum Selbstunterricht*) píše:

*„ Klarinet je nejen nejkrásnějším nástrojem v orchestru, ale také jedním s největším tónovým rozsahem. Zvuk klarinetu se nejvíce podobá lidskému hlasu. S tímto nástrojem mají skladatelé množství prostředků a možností k dosažení nejlepších výsledků. “*⁴

Berlioz ve své odborné publikaci z roku 1843 (*Grand traité de l'instrumentation et d'orchestration modernes*, Op. 10) předložil velmi podrobné znalosti o klarinetu, jeho různém typu ladění a charakteristických vlastností tónu v různých oktávových polohách. Odtud pochází jeho rozdělení do čtyř zvukových rejstříků - hluboký /e - e1/, šalmajový /f1 - b1 přičemž se u tohoto rejstříku liší názory a někdy se uvádí rozsah už od c1 /, střední /h1 - c3/, vysoký /d3 - d4/ a Berliozovo autorské doplnění o rady jak komponovat pro každý z nich.⁵

Geværtova publikace z roku 1885 (*Nouveau traité d'instrumentation*) přináší ve stejném sentimentálním duchu podobné informace jako Robert Vollstedt : „ *Žádný*

³ viz 1: str. 141

⁴ Vollstedt Robert: *Klarinettenschule zum Selbstunterricht* (Hamburg), citováno v knize C. Lawsona, *Brahms Clarinet quintet*, str. 14

⁵ Berlioz Hector: *Grand traité de l'instrumentation et d'orchestration modernes*, op.10 (Paris, 1843), str. 81-83

dechový nástroj nenabízí skladateli tak rozmanité technické možnosti jako klarinet s jeho širokým okruhem barvitosti, flexibilitou, expresivitou a dynamickými nuancemi. Jeho zvuk je jemný, ale zároveň může znít i ostře až řezavě. Dokáže se obdivuhodně přizpůsobit jakékoliv formě hudebního myšlení“⁶

Z poznámek Carl Bärmana se můžeme alespoň trochu domnívat a představit si, jak asi vypadala představa a ideál klarinetového tónu během Brahmsova života:

„Čím krásnější zvuk, tím větší poetický efekt. Tón je krásný, když má plný, rozechvěný kovový zvuk. Dokáže si udržet stejné charakterové vlastnosti v objemu i hlasitosti všech rejstříků, když neztrácí svou kvalitu ani v plné síle a nezanechává pronikavý, ostrý dojem. Musí být tak expresivní a současně flexibilní, aby všechny noty mohly být hrány lehce a hladce i v těch nejtěsnějších pasážích. Jedním slovem, měl by se podobat krásnému, plnému sopránovému hlasu...

Avšak i když obsahuje všechny tyto zmíněné charakterové vlastnosti, ale postrádá svůj vnitřní život, veškeré úsilí se mívá účinkem..“⁷

Bärmanova charakteristika vykresluje ideál klarinetového zvuku 19. století. V porovnání se současným trendem a ideálem, kdy klarinet prošel obrovským vývojem (je vyráběn z jiných materiálů s použitím nových nástrojových technologií), by se tato představa klarinetového zvuku v mnohém nelišila a to platí především pro skladby z období romantismu. Hudba 20. století, která přináší nové kompoziční styly a způsoby interpretace, vyžaduje ovšem i odlišnou zvukovou představu. Důležitou roli zde má především sám interpret, neboť je mu dána větší svoboda zvukové individuality a představivosti.

⁶ Gevært Francois-Auguste: *Nouveau traité d'instrumentation* (Paris,1885), str. 95

⁷ Baermann Carl: *Vollständige Clarinett-Schule* (Offenbach, 1864-75), citováno v knize C. Lawsona, *Brahms Clarinet quintet*, str. 14

Orchestrální instrumentace dechových nástrojů

Brahms jako skladatel orchestrální hudby vycházel zcela přirozeně z dědictví svých předchůdců 19. století - Beethovena, Schuberta, Mendelssohna, Schumanna a nepochybně se vracel také k tvorbě W. A. Mozarta.

Kde Beethovenovo dílo odráží narůstající náklonnost k orchestrálnímu klarinetu, u Brahmsa je tento rys evidentní a přirozený již v raných orchestrálních dílech. Hned od počátku sdílí Beethovenovu oblibu pro kombinaci klarinetů a fagotů s lesními rohy, která představuje hřejivou, bohatou a šťavnatou barvu zvuku i přesto, že v ní chybí hobojevá archaičnost a sonorita.

Při komponování pro dechové nástroje se Brahms pevně drží vídeňského klasického stylu, což znamená dechové těleso (v dnešní době dechový oktet) se čtyřmi nástrojovými dvojicemi, kde se vedoucí nebo vedlejší pomocný part vyskytuje v paralelních terciích a sextách, tak jak je tomu např. v dechových oktetech F. V. Kramáře, J. K. Vaňhala, P. a A. Vranických a J. Venta.

Podobné příklady této instrumentace najdeme ovšem již u ranějších skladatelů. Instrumentace dechových a smyčcových nástrojů u Schubertovy 6. symfonie a Brahmsovy 1. symfonie je podobná. Finále 6. symfonie ilustruje Schubertovu instrumentaci ve dvojici dechových nástrojů v paralelních terciích, velmi často v oktávové vzdálenosti, která je později i rysem Brahmsova orchestrálního stylu.

Pro kombinaci hoboj a klarinetu si bere Brahms Schubertův model zejména v pozdějších dílech. Stejnou instrumentaci, v níž se hoboj objevuje ve vrchním rejstříku a spolu s klarinetem sdílí sóla ve vedlejším tématu Andante con moto Schubertovy 9. symfonie, můžeme nalézt v Andante sostenuto (od taktu 38) Brahmsovy 1. symfonie.

Mendelssohnova inovace při instrumentaci dechových nástrojů je charakteristická především v předehrách. Typickým znakem je izolace dechů v průběhu kontextu - Sen noci svatojánské, Hebridy a důsledné rozlišení mezi nástrojovými skupinami dřevěných, žesťových a smyčcových nástrojů.

Dalším, nepochybně důležitým inspirátorem byl Robert Schumann svým širokým užitím klarinetu v orchestrální sazbě.

Nejužívanější typy klarinetu v 19. století byly v ladění B, C, A. Na rozdíl od současnosti, kdy se používá jen B a A klarinet, a party C klarinetu se běžně transponují. Beethoven, Schubert, Mendelssohn i Brahms užívali ve svých orchestrálních skladbách všechny tři typy ladění, především pro jejich specifickou barvu zvuku. Tak jako se značně liší barva zvuku A a B klarinetu i C klarinet je charakterově odlišný. Jeho jasnější tónbr se i ve velkém orchestru snadno přenesl přes ostatní nástroje. Typickým příkladem současné praxe transponování z B klarinetu do C klarinetu je opera Bedřicha Smetany *Prodaná nevěsta*, či symfonická báseň *Šárka* z cyklu *Má vlast*. Tato praxe se bohužel udržuje i s plným vědomím ztráty charakteristiky a zvukového koloritu C klarinetu a také s proměnou zvukového spektra dřevěné harmonie.

Brahms a klarinet - raná díla

Serenáda č. 1 D dur pro orchestr, op. 11 a *Serenáda* č. 2 A dur pro malý orchestr op. 16, obě napsané během let 1857 - 58, přinášejí v několika důležitých směrech svědectví o Brahmově rané blízkosti k rakousko- německé tradici v instrumentaci klarinetu, která zahrnuje prvky lidové (ländler, valčíky, polky) a lovecké hudby (halali, kasace).

Mnoho znaků, které Brahms v pozdějších vrcholných klarinetových skladbách rozšířil a využil pod vlivem Richarda Mühlfelda, bylo již od počátku součástí jeho hudebních úvah a myšlenek.

I když obě *Serenády* staví Brahmsa pevně do tradice klasické komorní hudby, nalezneme zde již i charakteristické znaky jeho orchestrálního stylu.

Serenáda č. 1 D dur op. 11

Serenáda č. 1 D dur op. 11, která původně existovala ve trojí verzi, než byla publikována v roce 1860 v dnešní podobě, byla inspirována výjimečnou kvalitou hráčů na dechové nástroje Detmoldského dvorního orchestru.

Brahms následuje svou tradici instrumentace dvojice klarinetů, ale už začíná odlišovat prvního hráče, který je více sólisticky exponován a často sdružován s melodickým nástrojem, např. s lesním rohem v úvodu Serenády č. 1. V tomto směru najdeme mnoho společného již v Mozartově Serenádě pro 13 nástrojů KV 361 Gran Partitě, kde je také první ze dvojice nástrojů sólisticky uplatňován.

Začátek 3. věty Adagio non troppo (takty 7-15) už plně ukazuje Brahmsovo porozumění pro emotivní sílu klarinetu:



Dva klarinety s fagotem v úvodu Menuetu č. 1 představují typickou klasickou koloraci:

A musical score for the beginning of the first movement of Minuet No. 1, Op. 11. It features four staves: Flauto I (Flute I), Clarinetto I II in B (Clarinets I and II in B), Fagotto I (Bassoon I), and Violoncello (Cello). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The clarinet part is marked *piano e dolce* and *p*. The flute and bassoon parts are mostly rests.A musical score for measures 10-14 of the first movement of Minuet No. 1, Op. 11. It features four staves: Fl. I (Flute I), Cl. (Clarinets), Fg. I (Bassoon I), and Ve. (Cello). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The flute and bassoon parts are mostly rests. The clarinet part continues with a melodic line. The cello part is mostly rests.

Témbrová podobnost cody 1. a 3. věty není také jen nahodilá. V obou kontextech se objevují dva klarinety pod sólovou flétnou s minimálním doprovodem spodních smyčců.

Serenáda č. 2 A dur op. 16

Všech pět vět *Serenády č. 2 A dur op. 16* začíná rozpoznatelnou klarinetovou sonoritou. V úvodu díla opět nalezneme kombinaci klarinetů a fagotů, která se následně rozvíjí do barvy dechové Harmonie (dechový oktet), kde se klarinety střídají s hoboji. Další významný rys instrumentace klarinetu se objevuje ve 3. větě *Adagio non troppo* (takty 42 - 48) - klarinetové sólo s velkými skoky mezi šalmajovým a vysokým rejstříkem.



Tyto momenty můžeme označit za předstupeň Brahmsovy pozdější instrumentace klarinetové komorní hudby a to zejména Sonáty č. 1 f moll, op. 120.

Opravdovou serenádovou tradici najdeme opět ve finální větě, ve vynalézavé izolaci klarinetů a fagotů v terciích a jejich inverzním pohybu (takty 290 - 300).

Mezi Brahmsovy rané vokální kompozice patří *Begräbnisgesang op. 13* pro smíšený sbor, 12 dechových nástrojů a tympány s datem vzniku 1858 a uvedením následujícího roku. Svou bohatou instrumentací hoboju, klarinetů, fagotů, lesních rohů, trombónů, tuby a tympánů se řadí do tradice smuteční hudby.

Zralá orchestrální instrumentace - klarinet v dechové harmonii

Klavírní koncert č. 1 d moll, op. 15 (1854 - 1858) nesporně přispívá, spolu se *Serenádami*, k porozumění Brahmsova skladatelského vývoje v orchestrální tvorbě.

Užití klarinetu v tomto žánru je přesné a delikátní. Není veden jako důležitý sólový hlas, ale přesto zasahuje velmi efektivně do různých dechových kombinací. Brahmsovo zalíbení zvuku a struktury dechové harmonie je evidentní již během expozice (takty 176 - 181) - klarinetu jsou vedeny v charakteristických sextách nad fagotovým pedálovým tónem, zatímco flétna a hoboj hrají v melodické imitaci. V repríze je hoboj vynechán, sexty Brahms umísťuje do fléten a fagotu a melodie je ponechána klarinetům ve vysokém rejstříku se šalmajovým pedálovým tónem.

Expozice

Repríza

Spojení klarinetů s fagoty nebo lesními rohy je běžný jev Brahmsových symfonických vět. Úvodní klarinetová melodie 3. věty *Un poco allegretto e grazioso* 1. symfonie *c moll* může být s určitostí považována za předchůdce 3. věty *Andantino* Kvintetu pro klarinet, dvoje housle, violu a violoncello *h moll*, op. 115.

The image shows a musical score for woodwinds in 2/4 time. It consists of four staves:

- Klarinetten in B:** Treble clef, starting with a *p dolce* dynamic. The melody features eighth-note patterns and first/second endings.
- Fagotte:** Bass clef, starting with a *p* dynamic. It provides a harmonic accompaniment with eighth-note patterns.
- Hörner in Es:** Treble clef, starting with a *p dolce* dynamic. It plays a melodic line with first/second endings.
- Hörner in H basso:** Treble clef, mostly silent in this section.

 The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Andante 3. symfonie *F dur* je stejného charakteru s užitím stejné nástrojové kombinace (klarinet, fagot, lesní roh), zatímco *Andante moderato* 4. symfonie *e moll* je vyspělejšího charakteru hudby v tradici *Larghetto* Beethovenovy 2. symfonie *D dur*.

Ačkoliv pozornost věnovaná instrumentaci dechových nástrojů je běžná v průběhu všech symfonií, kombinace fléten, klarinetů a fagotů přitahuje Brahmsovu speciální pozornost - např. v již zmíněné 3. větě *Symfonie č. 1 c moll* nebo v úvodu *Symfonie č. 2 D dur*.

Sólový hoboj, položený nad klarinet a fagot, přináší další významný prvek struktury dechové harmonie a k tomu přidané violoncellové pizzicato v *Allegretto grazioso* 2. symfonie *D dur* evokuje opravdový serenádový efekt.

Allegretto grazioso (Quasi Andantino)

Flöte I
II

Oboe I
II

Klarinette in A I
II

Fagott I
II

Violoncello

Kontrabaß

Šalmajový rejstřík

Brahmsova jistota užití šalmajového rejstříku v *Kvintetu pro klarinet, dvoje housle, violu a violoncello h moll, op. 115* vychází zcela jistě z jeho předchozích zkušeností v instrumentaci klarinetu a jeho šalmajového rejstříku v orchestrálních skladbách. Zajímavým příkladem může být akord dechových nástrojů, který doprovází úvodní téma *Klavírního koncertu č. 1*. Oba klarinety jsou instrumentovány pod fagotem, v kvartách (g – c1) šalmajového rejstříku. Podobné akordy se objevují i ve *Scherzu Symfonie č. 4 e moll* (takt 177), zde nalezneme ovšem i několik sólových motivů v šalmajovém rejstříku.

Velmi průkazné využití tohoto rejstříku jako charakteristické doprovodné figury se objevuje ve 4. větě Německého *Requiem* (takty 24 - 46, 108 - 123) a také jako doprovod sóla lesního rohu v *Andante sostenuto Symfonie č. 1 c moll* (takty 100 - 104).

Německé requiem

Jak jsme zde mohli sledovat, Brahms byl už od počátku své kariéry velmi citlivý a pozorný k možnostem klarinetu v orchestru. Zdá se, že ihned dokázal rozpoznat a ocenit jeho nástrojovou mnohostrannost a různorodost charakteru všech rejstříků.

Je přirozené, že následné přátelství s vynikajícím klarinetistou Richardem Mühlfeldem rozšířilo jeho technické znalosti nástroje, ale jistota, s níž ovládal instrumentaci klarinetu již v období vzniku Serenád, vykazuje základ, z něhož lze čerpat mnoho informací o klarinetovém potenciálu.

Mühlfeld ale nesporně dokázal Brahmsa inspirovat k dalším možnostem tvořivosti, které by jinak zůstaly neuskutečněny a patrně poskytnul i cenné informace stran barevné proměnlivosti a kreativity klarinetového tónu, které navíc dokázal i názorně umělecky provést.

KOMORNÍ HUDBA S DECHOVÝMI NÁSTROJI

Komorní hudba s dechovými nástroji měla v 19. stol. mnoho podob. Stará *Tafelmusik* (hudba k hostině) již odpadá. I nadále existují dechové harmonie, zřídka však hrají původní skladby, naopak téměř výlučně směsi z oper aj., které byly slyšet při lázeňských, promenádních a zahradních koncertech, ale také jako komorní hudba.

Žestové nástroje měly své místo v dechových orchestrech, které vzkvétaly, nebo v symfonických orchestrech, ne však v intimní komorní hudbě (výjimkou je lesní roh). Další technický rozvoj dechových nástrojů (klapky, ventily) umožňoval plně chromatickou hru, čistou intonaci a snazší ovladatelnost.

Stejně jako pro smyčce a klavír, existovala i pro dechy koncertantní komorní hudba, provozovaná veřejně nebo privátně hudebníky z povolání. Oproti tomu (a vedle salonní hudby) se rozvíjela pravá domácí hudba (Schumann, také W. H. Riehl), kde byla vedle klavíru a kytary velmi oblíbeným nástrojem flétna.

Požadavky skladatelů rostou, neboť ti již neslouží bezprostředně nějaké společnosti, nýbrž usilují o vlastní výraz individuálního citu a zároveň obecného ducha doby. Pro komorní hudbu s dechy to znamená novou obsahovou a strukturální úroveň, nahrazující obvyklý divertimentový charakter 18. století. Dechová komorní hudba se stává „vážnou“. Romantismus miluje bohatou barevnou paletu dechů, zvláště klarinetu (pastýřská šalmaj), fagotu a lesního rohu (les, příroda).

Trio pro lesní roh, housle a klavír Es dur, op. 40

Brahms se o komorní hudbu zajímal již od dětství. Počínaje rokem 1843 hrával na soukromých abonentních koncertech pořádaných jeho otcem, na jejichž programu byl i Beethovenův Kvintet op. 16 nebo jeden z Mozartových klavírních kvartetů. Na jednom z těchto koncertů roku 1851 zazněly i dvě komorní díla Brahmsova, v roce 1862 se Brahms představil jako komorní hráč i autor při uvedení Klavírních kvartetů

op. 25 a 26.⁸ V tomto duchu pokračoval i později a příležitostně, v závěru svého života, sekundoval Mühlfeldovi při provedení klarinetových sonát.

Brahmsovo *Trio pro lesní roh op. 40* má zásadní význam pro studium klarinetových děl, protože reprezentuje jediné použití dechového nástroje v jeho rané komorní tvorbě. Stejně jako Beethoven shledával klavír ve spojení se smyčcovým kvartetem jako nejvhodnější prostředek k vyjádření nejniternějších myšlenek, tak i Brahms přirozeně tíhnul k tomuto obsazení. Zatímco žánry klarinetové sonáty, tria nebo kvintety byly objeveny a užívány už dřívějšími skladateli, kombinace lesního rohu, houslí a klavíru nemá žádnou obdobu. Dokonce i Beethovenova Sonáta pro lesní roh a klavír, kterou Brahms znal a hrával, se tomuto spojení charakterem podobá jen velmi vzdáleně. Při komponování partu lesního rohu se Brahms inspiroval předním hráčem z německého Detmoldu, Augustem Cordesem, jehož bohatý a plný tón vyvolal u Brahmsa ovace nadšení a obdivu.

Trio pro lesní roh, dokončené roku 1865 – tedy více než čtvrtstoletí před Klarinetovým triem a kvintetem, demonstruje autorovo zaměření na orchestrální barevnost, v níž má lesní roh tak zásadní roli. Brahms tuto skladbu zamýšlel pro přirozený lesní roh, který preferoval před technicky dokonalejším ventilovým instrumentem. Charakteristický a výrazný zvuk přirozeného lesního rohu propůjčuje tomuto dílu romantickou barvitost, jež překračuje hranice a možnosti klavírního tria, tímto se Brahmsovi podařilo vyvážit nedostatky a limity v rozsahu nástroje. Důvěrné porozumění možnostem nástroje je patrné i z *Písní pro tři ženské hlasy, dva lesní rohy a harfu, op. 17*, publikovaných v roce 1862. Brahmsův způsob psaní pro lesní roh v lecčem předznamenává jeho pozdější pochopení zvláštních vlastností klarinetu, který vyžaduje podobně procítěnou hru, byť je to poněkud pohyblivější nástroj. Úvodní téma z Tria pro lesní roh představuje silný romantický symbol, který vyvěrá z poetické podstaty a charakteru lesního rohu. V celém díle není nikterak patrný handicap, který má lesní roh z hlediska pohyblivosti, tvárnosti nebo všestrannosti oproti ostatním nástrojům. Hlavní témata v průběhu tria jsou přizpůsobeny harmonickým tónům z rozsahu lesního rohu, se střizlivým přístupem

⁸ May F.: The Life of Johannes Brahms, str. 59

ke krajním polohám a citlivým použitím krytých not. Brahms si byl dobře vědom možností, které přináší široká škála otevřených, polozavřených a zavřených tónů. Hornista, který nedokáže správně mísit otevřené a zavřené tóny, nebude schopen přirozeně se začlenit do komorního ansámblu.⁹ Lesní roh také velmi ovlivňuje rytmický charakter hudebního proudu, Brahms velmi často užíval jeho hutnost a průraznost k akcentaci.

Dokonce i forma díla je ovlivněna přirozeným lesním rohem. Výjimečně v první větě není užitá sonátová forma, ale je nahrazena následujícím schématem oddílů: hlavní závažné téma prezentované třikrát v různých tóninách a různé stylizaci je proloženo neklidnějším vedlejším tématem *poco più animato*. Tímto způsobem dostane monumentální hlavní myšlenka prostor a může dýchat. *Scherzo* i *Finale* jsou prostoupeny výrazným tématickým materiálem, který vychází z loveckých signálů, zatímco vložené *Adagio maesto* je všeobecně považováno za jednu z nejprocítěnějších, nejhlubších a nejsubtilnějších Brahmsových pomalých vět. Tato pomalá věta je hluboce spjata se smrtí Brahmsovy matky v roce 1865. Jeho melancholická nálada předjímá prvky Klarinetového tria a kvintetu, blízkost hudebního materiálu *Adagia* k hlavnímu tématu *Finale* zase připomíná cyklické principy v Klarinetovém kvintetu.

Brahmsova obhajoba přirozeného lesního rohu – navzdory trendu jeho progresivních současníků – budí dnes v době „historické poučenosti“ zvláštní pozornost. Téměř čtyřicet let po Brahmsově smrti se už našel nejméně jeden vnímavý kritik, který poznamenal, že psát pro lesní roh sentimentální chromatické pasáže (stejně jako pro flétnu nebo klarinet) prozrazuje na skladatele nedostatek pochopení pro historii, charakter, styl a celou osobnost tohoto nástroje.¹⁰ Naproti tomu, ve vydání *Allgemeine musicalische Zeitung* z roku 1867, se ostře kritizuje Trio pro lesní roh, jež bylo nedlouho před tím (15. prosince 1866) premiérováno Friedrichem Gumbertem, Ferdinandem Davidem a Clarou Schumann. Tehdejší editor *AmZ*, konzervativní kritik a skladatel Selmar Bagge, připustil, že dílo sice poutá svojí

⁹ Mason D. G. : The chamber music of Brahms, str. 82

¹⁰ viz 9, str.83

fantasií a emocemi, ale nelíbila se mu jeho temnost a rytmická plochost. Dokonce se cítil nespokojen se samotným zvukem skladby a doporučoval autorovi, aby zaměnil lesní roh za klarinet. Když Bagge porovnával tuto skladbu se svým idolem – Beethovenem, přijal bez dalších výhrad pouze trio ze Scherza, jež popsal jako „vpravdě lyrického Brahmse“.¹¹

Historie dala stěží za pravdu Baggeovi, když si Trio pro lesní roh začalo získávat nemalou přízeň mezi interprety i mezi posluchači. Jen pro srovnání, Brahmsovo Klarinetové trio o všeobecné přijetí a oblibu muselo bojovat podstatně déle.

¹¹ uvedeno v knize C. Lawsona, *Brahms Clarinet quintet*, str.25

RICHARD MÜHLFELD

Brahms a Meiningen

Členství v Meiningenském orchestru bylo pro Richarda Mühlfelda centrem jeho života a umělecké kariéry. Dirigent Hans von Bülow dokázal během let 1880 - 1885 pozvednout kvalitu i dramaturgický profil orchestru, když do svých programů zařazoval velmi často Brahmsova díla.

Skladatelův osobní kontakt s orchestrem se rozvinul v roce 1881, když přijel do Meiningenu uvést svůj Klavírní koncert č. 2 B dur op. 83. Následně jej vévoda poctil opakovaným pozváním na zámek, kde Brahms jako host strávil dvojí vánoční svátky v letech 1887 a 1888.

V této době, kdy v Meiningenském orchestru stále působil Hans von Bülow, se Brahms poprvé na zkouškách setkal s Richardem Mühlfeldem .

Dopis Clare Schumann z roku 1891 líčí závažnost jeho pozdějšího přátelství a vztahu s Mühlfeldem a současně kritizuje úroveň klarinetové hry jinde:

„ Nikdy jsi neslyšela takového klarinetistu, jakého mají tady v Mühlfeldovi . Je absolutně nejlepší jakého znám. Umění této úrovně se ve všech případech a z různých důvodů velmi zhoršilo. Klarinetisté ve Vídni, nebo v mnoha jiných místech, jsou slušní v orchestru, ale v sólech postrádám opravdové potěšení.“¹²

Fritz Steinbach, nástupce Hanse von Bülowa na postu dirigenta, byl opravdu tím, kdo v březnu 1891 upoutal Brahmsovu pozornost na Mühlfeldovu hru. Na svou žádost byl pak seznámen s Mühlfeldovým repertoárem a diskutoval s ním o zvukové a technické přirozenosti klarinetu a jeho charakteru.

Mezi skladbami, které Mühlfeld Brahmsovi hrál, byl Kvintet pro klarinet, dvoje housle, violu a violoncello A dur KV 581 W. A. Mozarta, Koncert pro klarinet a orchestr f moll C. M. von Webera a také některý z koncertů Luise Spohra.

¹² Litzmann B.: Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, str. 196

Brahms byl uchvácen, jak dokazuje dopis Clara Schumann ze 17. března: „*Nikomu klarinet nezní krásněji než panu Mühlfeldovi.*“ Mühlfeld byl pro něj nejlepším hráčem na dechový nástroj, jakého kdy slyšel. Nazýval ho „*slavíkem orchestru.*“¹³

V této náladě se pravděpodobně vzdává své plánované myšlenky k odchodu a ukončení kariéry a je stimulován k napsání Tria pro klarinet, violoncello a klavír a moll op. 114, Kvintetu pro klarinet, dvoje housle, violu a violoncello h moll op. 115 v roce 1891 a následně obou Sonát pro klarinet a klavír f moll a Es dur op. 120 v roce 1894.

Život a kariéra Richarda Mühlfelda

Život a kariéra Richarda Mühlfelda byla předmětem nedávného výzkumu Pamelý Weston, jejíž prameny obsahují materiály dodané Mühlfeldovým vnukem Richardem, které uveřejnil včetně své adresy na Mezinárodním klarinetovém kongresu v Londýně v roce 1984.¹⁴ Většina následujících informací pochází z tohoto zdroje.

Richard Mühlfeld (28. 2. 1856 Salzungen - 1. 6. 1907 Meiningen) se narodil a vyrůstal poblíž lázeňského městečka Salzungen. Od desíti let hrál na housle a klarinet v souboru, tehdy zvaném „léčebná hudba “. Tento ansámbl, který měl mezi 11 až 25 hráči, vedl jeho otec Leonard. Stejně jako jeho tři starší bratři, pokročil Richard do dvorního orchestru v Meiningenu, kde hrál od roku 1873 na housle. Během tříleté vojenské služby vystupoval jako sóloklarinetista 32. regimentu a poté byl vyzván, aby začal hrát na klarinet v Meiningenském orchestru. S tímto orchestrem odcestoval v roce 1876 na Festival v Bayreuthu. Po provedení přede hry k Egmontovi, v níž je klarinet poměrně dost exponován, za ním přišel Richard Wagner s pochvalnými slovy: „*Mladý příteli, pokračujte touto cestou a celý svět Vám bude otevřen.*“¹⁵

¹³ Lawson C.: Brahms Clarinet Quintet, str. 32

¹⁴ Weston P.: Clarinet virtuosi of the Past, str. 209-235

¹⁵ uvedeno v knize C. Lawsona, *Brahms*, str. 33

V následujících letech, kdy Mühlfeld opakovaně navštívil festival, se velmi dobře poznal a spřátelil s Richardem, Cosimou a Siegfriedem Wagnerovými. Byl také oceněn Bavorskou zlatou medailí za služby, které po celá léta pro festival vykonával (Meiningenský orchestr navštěvoval Festival v Bayreuthu pravidelně každý rok mezi léty 1888 - 1896).

K sólovému vystoupení v Meiningenu byl Mühlfeld poprvé vyzván v roce 1877, dva roky poté byl jmenován sóloklarinetistou a v této funkci setrval až do odchodu Wilheima Reifa (1832-90).

Mühlfeld byl nepochybně respektován během 80. let 19. století jako výjimečný umělec. Dokonce i poněkud šovinisticky zaměřený rakouský kritik Eduard Hanslick po návštěvě Meiningenu napsal, *„klarinety jsou velmi dobré, pokud ne srovnatelné s vídeňskými“*.

Elisabeth von Herzogenberg napsala po koncertě v Lipsku v březnu 1882 dopis Brahmovi, v němž líčí, jak Hans von Bülow naléhal, aby byla zopakována 3. věta jeho Symfonie č. 1 c moll a nešetřila chválou pro klarinetistu. Bülow pověřil Mühlfelda, aby vedl všechny dělené zkoušky dechové harmonie, tehdy běžné praxe, která u nás od éry Václava Talicha, prakticky vymizela. Od roku 1887 vede mužský pěvecký sbor a v roce 1890 se stává hudebním ředitelem. Aranžoval, dirigoval hudbu pro dvorní divadlo a osobně vybíral zpěváky pro tento účel. To vše vypovídá nejen o jeho hudební všestrannosti, ale i o nepochybné citlivosti pro vytříbenost a charakteristiku umělecké práce. Zajímavostí ale nepochybně je, že se nedochovaly žádné didaktické pomůcky (klarinetové školy, etudy), které by se věnovaly technice klarinetové hry.

Mühlfeld pravděpodobně cítil, že zůstat v Meiningemu mu nabízelo tolik hudebních příležitostí a odměn, že se rozhodl vzdát řady velmi zajímavých nabídek z jiných míst (jak uvádí Pamela Weston), které se mu naskytly. Důvody pro to nejsou moc jasné. Meiningenské vévodství bylo poněkud malé a poměrně vzdálené od všech center, na druhou stranu jeho orchestr byl uznáván a patřil k nejlepším v Německu .

V roce 1882 obdržel nabídku od carské hudební společnosti v Petrohradě, v roce 1885 od císařské Opery v Budapešti, v roce 1887 od orchestru v Karlsruhe a od Konzervatoře v Kolíně nad Rýnem a v roce 1890 pak do Bostonského symfonického orchestru.

Mühlfeld hrál na 18 - ti klapkový klarinet /Bäermanův model/, který byl vyroben v Mnichově nástrojařem Georgem Ottensteinerem.¹⁶

Jeho hrou byli inspirováni k napsání nových děl, mimo Brahmsa i další skladatele - Gustav Jenner (*Sonáta op. 5*, 1900), Carl Reinecke (*Introduzione ed Allegro appassionato op.256*, 1901). Stephan Krehl(1902) a Henri Marteau (1909) pro něj napsali Klarinetové kvintety.

Pamela Weston zjistila a prozkoumala mnoho detailů, týkajících se posledních let Mühlfeldova života. Téměř každý rok se vracel koncertovat do Anglie (mezi lety 1899- 1907). Po návštěvě Madridu s Českým kvartetem v únoru 1907se Mühlfeld vrátil zpět do Meiningenu. Zde nečekaně zemřel na mozkovou příhodu 1. června.

Způsob hry a interpretace Richarda Mühlfelda

Je dochováno jen minimum důkazů týkající se osobnosti Richarda Mühlfelda , ale přesto nám nabízejí alespoň trochu možností nahlédnout do jeho hudebního charakteru. Členové rodiny o něm prohlásili, že to byl člověk velmi mírný a klidný, nikdy si na nic nestěžoval a neměl potřebu nic a nikoho kritizovat.¹⁷ Po jeho smrti meiningenské noviny jen stručně napsaly, že to byl člověk, který byl milován a respektován všemi, kteří ho znali, a jehož hudební ušlechtilost a štedrost se odrážela v jeho osobnosti.¹⁸ Jednoduše řečeno, Mühlfeld byl výjimečný muž. Jeho klarinetová zručnost a talent je v kontrastu s jeho poklidným, až všedním životem.

¹⁶ více informací o tomto typu klarinetu v kapitole *Vývoj klarinetu*

¹⁷ Mühlfeldův vnuk také uvedl, že byl více monarchistou než demokratem, což dokládala jeho profesionální služba Vévodovi z Meiningemu.

¹⁸ Lawson C.: *Brahms Clarinet Quintet*, str.68 (čerpá z archivu P. Weston)

Charakteristický rys Mühlfeldova způsobu hry je pravděpodobně užívání svobodného vibrata. Několik důkazů o tom nabízí i vzpomínka vyprávěná Jackem Brymerem :

„Jak vlastně hrál Mühlfeld ? Tato otázka byla položena jednomu velmi starému violistovi, který kdysi příležitostně hrával v Joachimově kvartetu a několikrát provedl Brahmsův klarinetový kvintet se slavným Mühlfeldem . Starý pán vzpomněl tři věci, které mu utkvěly v paměti. Mühlfeld používal dva klarinety v A i B ladění pro pomalou větu, aby zjednodušil a také zvukově zvýraznil její střední část. Měl ohnivou techniku a užíval velké vibrato.

Na otázku, zda nemyslí rubato, starý pán jednoznačně odpověděl, ne. Užíval větší vibrato než primárius Joachim¹⁹, přibližně jako cellista²⁰“.

I když toto vyprávění postrádá závažnost věrohodnosti a nemůže být bráno jako věrný důkaz, přináší alespoň určité podněty k zamyšlení.

Ačkoliv byla tradice vibrata smyčcových nástrojů chápána během 19. století jako výrazový a akustický jev, u dechových nástrojů zůstalo toto téma velmi sporné. Je možné, že Mühlfeldovo vzdělání i jako houslisty přispívá k jeho individuálnímu a neobvyklému užití klarinetového vibrata. S tím souvisejí další technické a charakterové odlišnosti smyčcového a dechového nástroje - jiná zvuková představitost, tvoření tónu, artikulace, vyrovnanost rejstříků, jiný charakter staccata a detache.

Je tu také důležitý fakt, že Mühlfeldův tón a jeho způsob podání se značně lišil od anglické tradice. Paul Vaughan v roce 1988 uvedl, že jeho vlastní učitel G. Garside, který byl sám znám pro plný, bohatý zvuk, mu vyprávěl, jak jako malý chlapec navštívil koncert, kde Mühlfeld uvedl Brahmsův klarinetový kvintet - *„technicky byl výborný, ale jeho tón byl poněkud komický“*.²¹ Mohla to být jen reakce na Mühlfeldovo velké vibrato, kromě toho tu byl velký rozdíl v německém (Mühlfeld

¹⁹ Joachim byl pověstný užíváním velmi jemného vibrata.

²⁰ Brymer J.: *Clarinet*, str.207

²¹ C.Lawson čerpá z článku magazínu *Clarinet and Saxophone* 13/4 (1988)

hrál na klarinet ze zimostrázového dřeva) a francouzském (vyráběném z ebenu a užívaném i v Anglii) typu klarinetu.

Je jisté, že kdokoliv z anglické tradice klarinetistů Henryho Lazaruse (1815 - 1895), Juliana Egertona (1848 - 1945), Charlese Drapera (1869 - 1952) a Fredericka Thurstona (1901 - 1951) by shledal Mühlfeldův tón velmi odlišným až výstředním. Tyto domněnky potvrzuje i anglický amatérský klarinetista a hudební publicista Oscar F. Street, který píše v roce 1916:

„Mühlfeld byl nepochybně velmi dobrým umělcem, jeho frázování bylo perfektní, snad jen od jeho zvuku a přednesu bychom očekávali více. Ta přemrštěná chvála, která byla nad ním rozhazována, když přijel navštívit naši zemi, je myslím, do jisté míry takovým národním zvykem oslavování cizinců na úkor vlastních lidí. Vždy jsme měli a stále máme hráče stejných kvalit a v něčem dokonce i lepší. Jen za zmínku stojí poslední provedení Brahmsova klarinetového kvintetu, který jsem měl to štěstí slyšet. Mám na mysli Londýnský kvartet s jedním z našich předních klarinetistů. Nic nemůže předčit tu krásu zvuku a frázování, jakou jsme mohli slyšet minulý týden.

*Na druhou stranu nesmíme zapomenout, že Brahms nám zanechal tato skvostná díla právě díky Mühlfeldovi a jeho hře.“*²²

Nadšený obdiv, který Mühlfeld získal svým příjezdem do Anglie, přisuzuje F. G. Rendall ve své knize *The Clarinet* jako přínos originality a čerstvosti v interpretaci Brahmsovy hudby. Další poznámkou je, že Mühlfeld hrál na „*Bäermanův neohrabaný typ klarinetu*“, kterým naštěstí nikoho dalšího neinspiroval.²³

Toto bylo možná pravdivé pro Anglii, ale rozhodně se to netýkalo Německa a střední Evropy.

Angličtí hudebníci, kteří slyšeli hrát jak Mühlfelda tak Drapera, se jednoznačně shodli v názoru, že Draper byl lepším hráčem. Podobného názoru byl i Vaughan

²² Street O.: *The Clarinet and its music*, str. 108, převzal C. Lawson, *Brahms Clarinet Quintet*, str. 69

²³ Rendall F. G.: *The Clarinet in England*, str. 78

Williams, pro kterého Mühlfeld hrál se zvukem a ohněm houslisty, kdežto Draper představoval opravdovou kvalitu klarinetu.²⁴

Je zřejmé, že bychom našli ještě mnoho dalších příbuzných pohledů na Mühlfeldovu hru, které ale platí především pro Anglii, nebyli by však pravdivé pro Německo nebo centrální Evropu. Anglická tradice ve hře na klarinet byla vždy velmi odlišná od praxe německé, či ostatních zemí, kde např. užívání vibrata nebylo tak neobvyklým jevem.

Z vlastních zkušeností, které jsem získala dvouletým studiem na Guildhall School of Music and Drama v Londýně, mohu potvrdit, že tradice klarinetové hry v Anglii se opravdu v mnohém lišila od německé, francouzské i české. Především se to týká jiné představy zvuku, který je více temný až dutý a bez vibrata. V době mého studia se však tato tradiční interpretační anglická škola hodně změnila jak ve způsobu hry, tak i ve výuce a můžeme zde pozorovat prolínání různých interpretačních škol. Osobně jsem měla možnost docházet na konzultace k více profesorům klarinetu této školy, kteří jsou zároveň významnými sólovými nebo orchestrálními hráči Anglie. Musím zmínit hlavní představitelku starší anglické klarinetové tradice Theu King (žákyně a později manželka F. Thurstona), s kterou jsem měla možnost poznat anglickou klarinetovou literaturu a její způsob interpretace, protože Thea King byla opravdovým zastáncem tradice klarinetové hry v Anglii i s její poněkud odlišnou představou zvuku. Naopak Julian Farell, který v mládí studoval několik měsíců ve Vídni, tuto anglickou tradici odmítal a snažil se své studenty přiblížit k německé tradici.

Navzdory všech zmíněných kritických pohledů, existuje samozřejmě množství významných názorů, včetně Brahmsova, které byly okouzleny Mühlfeldovým talentem. Liszt (pravděpodobně slyšel hrát Mühlfelda v Bayeruthu) přirovnával Mühlfeldův tón k pocitu kousnutí do zralé broskve²⁵.

²⁴ Weston P.: *Clarinet Virtuosi*, str.264

²⁵ Weston P.: *Clarinet Virtuosi*, str. 210

Jak jsem se již zmínila, dalšími a důležitými obdivovateli byli Richard Wagner a Clara Schumann, jejíž reakce na jeho hru byla vždy pozitivní jak ve vztahu k jeho muzikalitě, tak k jeho technické dovednosti.

V návaznosti na klarinetové umění Antona Stadlera, Carl Bäermanna, či Josepha Beera a díky interpretační kvalitě Richarda Mühlfelda, přestával být klarinet pouze orchestrálním nástrojem a začal být vnímán také jako nástroj s bohatou expresivitou v sólové a komorní hudbě.

VÝVOJ KLARINETU

Klarinet s pěti klapkami se ustálil v době Mozartově, avšak zda toto přesně byla konfigurace, kterou preferovali virtuóзовé typu Stadlera, není ještě zcela jisté. Šestá klapka se na klarinetu neobjevila dříve než roku 1768, nejslavnější obhájce další klapky cis¹/gis² byl Lefèvre, jehož škola z roku 1802 poznamenává, že bez takovéto klapky je cis¹ prakticky neodlišitelné od d¹. Hráči byli veskrze k dalším přídatným klapkám podezřívaví, protože zvyšovaly riziko netěsností a tím zvukového selhání. Avšak zvýšené nároky na klarinet vedly k hledání nových cest, jak jej učinit flexibilnějším. Pozoruhodná vylepšení vznikla v Anglii a ve Francii, a tak už roku 1808 kdosi v *Algemiene muzikalische Zeitung* Německu napsal, že klarinet musí mít přinejmenším osm klapek, aby se zcela vyvaroval mdlých a nepoužitelných not.²⁶ Bäermann používal desetiklapkový klarinet (později dokonce dvanáctiklapkový), zatímco Crusell si objednal od velkého drážďanského nástrojaře Heinricha Grensera jedenáctiklapkový model. L. Spohr v předmluvě ke svému Prvnímu klarinetovému koncertu uvádí, jakou musí mít nástroj mechaniku, když dává přednost třináctiklapkovému nástroji před pětiklapkovým, aby se osvobodil od tradičních technických limitů tohoto žánru. Asi nejvýmluvnější je pokus klarinetisty-vynálezce Iwana Müllera, který roku 1812 předložil grémiu Pařížské konzervatoře svůj třináctiklapkový B-klarinet, jež nazval (poněkud sebevědomě) „omnitonický“. Bezpochyby musel být zklamaný, že komise včetně skladatelů Cherubiniho nebo Méhula tento nástroj odmítla s tím, že přijetí jednoho univerzálního instrumentu a tím související opuštění dosud běžných A a C klarinetů by ochudilo tonální svobodu skladatelů. Komise se držela zažitého rozlišování mezi kvalitou tónu B-klarinetu („vhodný pro patetické žánry“) a A-klarinetu („vhodný pro pastorální žánry“), což má vypovídající hodnotu pro chápání komorní hudby Mozarta i Brahmsa.

Navzdory těmto překážkám, klarinet propagovaný Müllerem se v historickém kontextu ukázal jako velmi významný. Je považován za základ dnešního klarinetu německého typu, byl následován a rozvíjen Saxem, Bäermannem nebo Oehlerem. Mühler nástroji zkonstruoval větší a více pravidelně velké dírky v dolní polovině, což

²⁶ Lawson C.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*

mu dává vřelejší tón v silnější dynamice. Na rozdíl od jiných nástrojařů, byl velice opatrný při přidávání dalších otvorů a přikládal velký význam akustickým aspektům při umístění otvorů a při konstrukci vhodného klapkového mechanismu. Jeho nově zkonstruované klapky měly na konci připojeny duté kloboučky, jež byly vyplněny polštářkem z jehněčí kůže potažené jemnou plstí. Poprvé v historii byl každý otvor osazen obroučkou, do níž přesně zapadal polštářek klapky, což je od té doby pravidlem. Müller byl přesvědčen, že toto řešení odstraní problémy s únikem vzduchu a umožní větší použití složitější mechaniky. Roku 1817 vynalezl kovovou obroučku na připevnění plátku, čímž nahradil dosavadní praxi v připevňování plátku voskovanou nití nebo hedvábnou strunou. Paradoxně, Německo je jediný region, kde se tato praxe udržela až dodnes. Müllerovi je také připisováno vynalezení opěrky pro palec pravé ruky, což je další z vylepšení, která se udržela až do současnosti.

Trend větších otvorů zhoršil zvukové problémy v oblasti pravé ruky nástroje, což Albert Sax zmírnil přidáním kroužků, jež umožňovaly třem vrchním prstům kontrolovat čtyři otvory. Vynikající model na tomto principu vyráběl v Bruselu Eugène Albert a potom jeho synové; tento model s pojmenováním „jednoduchý systém“ byl ve velkém dovážen do Anglie, kde se držel až do období mezi světovými válkami. V Německu se klarinet dále vyvíjel. Richard Mühlfeld používal klarinet sestrojený Carlem Bäermannem, který v zásadě vycházel z Müllerova modelu jen s mnoha vylepšeními. Saxovy kroužky pro otvory pravé ruky byly zavedeny i pro otvory levé ruky, ale hlavní inovací bylo použití alternativních klapek a složitějších páčkových mechanismů k docílení plynulejší hry. Po Bäermannovi byl klarinet zásadněji změněn německým nástrojařem Oskarem Oehlerem, jehož konstrukce již představuje standard klarinetu německého typu. Má jen málo prstokladových odlišností od svých předchůdců, ale podstatně více tónových otvorů a složitější systém výpustí. Jak si všimnul Nicholas Shackleton, je to pouze otázka poslední

doby, že si teoretické poznání uvědomuje nevýhody konstrukce klarinetu s nadměrným množstvím otvorů.²⁷

Během Mühlfeldova života také došlo k nahrazení zimostrázového dřeva za mnohem tužší černá dřeva (eben, grenadil)) jako hlavního konstrukčního materiálu klarinetu. Avšak Mühlfeld zůstal věrný zimostrázu až do své smrti v roce 1907.

Tento německý systém velmi výrazně kontrastuje s Boehmovým, který se postupně začal uplatňovat všude jinde, ačkoliv oba systémy spojují podobné mechanické principy. Boehmův systém byl vymyšlen klarinetistou Hyacinthem Klosé spolu s nástrojařem Augustem Buffetem mladším a poprvé realizován roku 1843. Tento klarinet vyžadoval radikální změnu prstokladu, když základní stupnice od c² je hrána postupným zdvihem následujících prstů na rozdíl od předchozích nepravidelných prstokladů. Další důležitou výhodou byl komplexní systém vzájemně zpřažených klapky a pákových mechanismů, což značně snižovalo frekvenci přesunu prstu od jedné klapky ke druhé a umožňovalo například hru dosud nepředstavitelných trylků.

Tak se zrodilo dnešní rozlišování mezi francouzskou a německou tradicí klarinetu. Ve smyslu tónové kvality i mechanických vlastností byl Mühlfeldův klarinet poněkud rozdílný od Boehmova nástroje, na nějž jsme dnes zvyklí. Excelentní charakteristiku německé tradice poskytuje J. Brymer.²⁸ Německá škola podle něj poskytuje *„klarinetový tón neobyčejné čistoty; kompaktní zvuk, který umožňuje hrát velmi krásné legato. Pro hráče, kteří jsou zvyklí překonávat mnohem menší odpor (než u tuhého německého plátku) je udivující, jak mohou nejlepší němečtí hráči vydržet tak dlouhé fráze a zahrát tak širokou škálu dynamických stupňů. ... Je to jemný, hladký tón, který z bezprostřední blízkosti jeví jen nepatrné známky syčení vzduchu. Nejlepší němečtí interpreti jsou nejen velice vzdělaní, ale také nejlepším způsobem trénováni, aby se stali interprety s vysoce uměleckými kvalitami.“*

²⁷ Shackelton N.: „ The development of the Clarinet“, *The Cambridge Companion to the Clarinet*, str. 27

²⁸ Brymer J.: *Clarinet*, str. 150-4

Souhlasila bych s charakteristikou klarinetového tónu německé školy, který se opravdu v mnohém odlišuje od francouzské školy a je něčím charakteristický. V otázce tuhosti německého plátku nebo ucházení vzduchu se domnívám, že je věcí velice individuální, která se objevuje nebo naopak nevyskytuje jak v německé nebo francouzské škole. A navíc síla plátku je přímo úměrná délce dráhy klarinetové hubičky. Rozdíl mezi německým a francouzským modelem klarinetové hubičky je nejen v jejím tvaru a šířce vrtání, ale i v odlišné délce dráhy.

Mühlfeldův (Bäermann-Ottensteiner) typ klarinetu

Carl Bäermann (1810 – 1885) byl členem mnichovského dvorního orchestru v době, kdy tam působil i Theobald Boehm jako flétnista a musel být patrně obeznámen s konstrukčním vývojem flétny, jež Boehm realizoval. Brahms se s Bäermannem potkal roku 1874, když koncertoval v Mnichově.²⁹ Obdaroval jej rukopisem třetí částí Duetu pro dva ženské hlasy a klavír, op. 61 – Phänomen. Okolo roku 1860 Bäermann spolupracoval s mnichovským nástrojařem Georgem Ottensteinerem (1815 – 79) na svých nových klarinetech. Ottensteiner se narodil ve Füssen, pracoval v Paříži, ale nakonec zakotvil v Mnichově – Bäermann prohlašoval, že jej k tomu přesvědčil. Při pohledu na Ottensteinerův pobyt v Paříži nás jistě nepřekvapí, že na jednom z jeho prodejních prospektů objevíme i klarinet Boehmova systému. Mezi jeho objednávkami nalezneme i několik dřevěných a žesťových nástrojů v „béčkových laděních“ pro Mnichovskou královskou operu, za které roku 1867 inkasoval 2834 guldenů.³⁰

Kromě samotných Mühlfeldových klarinetů nejcennějším zdrojem informací o nástrojích je Bäermannova *Úplná klarinetová škola (Vollständige Klarinette-Schulle; Offenbach, 1864 – 1875)*. Tento pedagogický materiál dosahoval vysokých nákladů za Bäermannova života i po jeho smrti. Bäermann zde za nezaujaté kritérium pro hodnocení různých inovací nástroje položil zachování základního charakteru nástroje, existující pozitivní vlastnosti nesmějí být inovacím obětovány. V tom duchu sestavil srovnávací tabulku různých systémů. Bäermann poznamenal, že

²⁹ Weston P.: *Clarinet Virtuosi*, str. 151

³⁰ Waterhouse: *The New Langwill Index*, str.288, uvádí C. Lawson v Brahms Clatinet Quintet

žádný z různých systémů klarinetu nehraje perfektně intonačně čistě, ale že každý hudebník ví, že velká tercie v A dur (cis) musí být odlišitelná od malé tercie b moll (des). V kontextu hry na klarinet druhé poloviny 19. století je takovéto zdůrazňování enharmonických odlišností ojedinělé, avšak v předchozím století považovány za něco samozřejmého (například u Quantze nebo Tromlitz). Nicolas Shackleton a Keith Puddy ve svém článku píší, že pokud jsou Mühlfeldovy klarinety zkoumány dnes, vždy se jeví po intonační stránce jako zcela bezchybné. Dokonce překvapí velice krásným vřelým tónem, přesně tak, jak bychom to předpokládali u nástroje, jež se měl stát inspirací Brahmse.³¹

³¹ Shackleton N., Puddy K.: „Mühlfeld´s clarinets“, Clarinet and Saxophone 14/1 1989

MODEL MOZARTOVA KLARINETOVÉHO KVINTETU A DUR

KV 581

Mezi Mozartovým a Brahmovým klarinetovým kvintetem, které můžeme bezpochyby označit jako nejvýznamnější díla klarinetové literatury, existuje několik velmi pozoruhodných podobností, které stojí za důkladnější prozkoumání.

Mozart jakoby přímo předvídal Brahmsovo umění plné expresivity podloženou melancholií a současně stejně jako Brahms dokázal vyzdvihnout klarinet ve spojení se smyčcovým kvartetem na pozoruhodnou úroveň.

Prvotním bodem pro jakékoliv zkoumání klarinetu a jeho hudby v 19. století musí být nesporně spolupráce Mozarta a jeho přítele A. Stadlera, který Mozarta inspiroval kromě Klarinetového kvintetu A dur KV 581 a Koncertu pro klarinet a orchestr A dur KV 622 ještě k dalším menším skladbám. Kegelstattské trio pro klarinet, violu a klavír Es dur KV 498 a Kvintet pro klavír a dechový kvartet Es dur KV 452 představují klarinet v novém žánru poněkud odlišném od „koncertantního stylu“, který v té době v instrumentaci dechových nástrojů dominoval.

Mozartova klarinetová díla patří v rozvoji klarinetu k nejdůležitějším v celé historii, reprezentují vrchol století, ve kterém se klarinet rozvíjel od svého počátku (kolem roku 1700) až do podoby nástroje, který je schopen pracovat jako sólový hlas. V této době stále narůstá zájem o nástrojovou zpěvnost. B klarinet, více než A nebo C, zaujímá pozici oblíbeného sólového nástroje v koncertech skladatelů Mannheimské školy (J. V. a K. Stamicové, A. Dimler, E. Eichner). Také šalmajový rejstřík, tolik oblíbený u Mozarta i Brahmsa, začíná hrát významnou roli pro sólovou linii.

Vztah Mozarta a Stadlera v mnohém připomíná setkání Brahmsa s R. Mühlfeldem v roce 1891. Důležitým článkem bylo Mühlfeldovo provedení Mozartova Klarinetového kvintetu, které pravděpodobně sehrálo významnou roli v Brahmsově myšlence napsání vlastního kvintetu.

V Klarinetovém kvintetu Mozart pokročil až za hranice „koncertantního stylu“, který

je jinak velmi charakteristický např. v hobojevém nebo flétnových kvartetech. V těchto dílech si dechový nástroj osvojil roli sólisty, tak jak je tomu také v kvartetech pro klarinet a smyčcové trio Karla Stamice. Naopak v Klarinetovém kvintetu zachází Mozart s klarinetem jako „primus inter pares“(první mezi rovnými).

Převládající nadšení pro virtuozitu v komorní tvorbě pro klarinet a smyčce v období mezi Mozartem a Brahmssem mělo ale vždy tendenci se přiklánět k instrumentaci ve prospěch sólového dechového nástroje.

Je nutné se zmínit o Mozartově oblibě v užívání A klarinetu, Stadlerova basetového klarinetu (jehož rozsah je prohlouben o 4 půltóny níž) a basetových rohů, které kromě Mendelssohna - Bartholdyho (2 koncertní kusy pro klarinet, basetový roh a orchestr op. 113, 114) nikdo další po Mozartově smrti nepoužil jako sólové nástroje.

Obliba A klarinetu byla pravděpodobně dána jeho charakteristickým zvukem.

L. Francoeur ve své knize *Diapason général* (Paříž, 1772) již identifikuje barvu zvuku všech typů ladění klarinetu. Největší G klarinet hodnotí jako nejsladší, smutný až truchlivý. Zatímco nejvyšší E a F klarinety jsou vhodné jen k napodobení bouřky nebo bitvy. Z běžných klarinetů střední velikosti nejvíce oceňuje A a B klarinet. A klarinet má velmi sladký, ale ne tolik tmavý zvuk jako G klarinet, se svým velkým rozsahem je vhodný pro něžné, půvabné melodie. Naopak B klarinet je silnější ve zvuku a vhodný pro velký pohyb, zejména v symfoniích a předehrách.³²

Podobné názory o barvě zvuku A a B klarinetu se objevovaly během Mozartova života i poté. A klarinet byl ale vždy charakterizován jako jemný a melancholický, někdy až smutný. Na druhou stranu, jen relativně několik skladatelů zvolilo A klarinet jako sólový nástroj v období mezi Mozartem a Brahmssem.³³

³² uvedeno v Lawson C.: *Mozart Clarinet Concerto*

³³ například Spohr (*Oktet, Koncert č.4*), Schumann (*Fantazijní kusy*), Backofen (*Koncert pro dva klarinety*)

Toto je charakteristika zvuku klarinetu, kterou pravděpodobně Mühlfeld Brahmse oslovil.

POSLEDNÍ BRAHMSOVY KOMORNÍ SKLADBY

Poslední čtyři Brahmsovy komorní skladby jsou neobvyklou skupinou děl, které jsou věnovány opakovaně klarinetu- nástroji, který měl Brahms velmi rád, ale který nikdy předtím neužíval, vyjma orchestrálních partitur. Všechny čtyři skladby jsou inspirovány hráčskou osobitostí klarinetisty Meiningenského orchestru Richarda Mühlfelda. Tak jako patří náš vděk Antonu Stadlerovi a jeho virtuozitě za vznik Mozartova Klarinetového koncertu, kvintetu, dvojici koncertních árií a pěti divertiment, byla i Mühlfeldova hra hlavním podnětem ke vzniku Brahmsova Klarinetového tria a moll, op. 114; Klarinetového kvintetu h moll, op. 115 a dvou Sonát pro klarinet a klavír (f moll, Es dur), op. 120.

Původně houslista Meiningenského orchestru Richard Mühlfeld se sám začal učit hře na klarinet a v roce 1876 se definitivně přemístil do dechové skupiny. Brahms obdivoval zejména jeho způsob hry – jemnost, vytříbený styl s ženskou citlivostí a půvabem. Proto ho sám skladatel přezdíval „ má Primadonna“. Skladby, které věnoval Mühlfeldovi nabízejí interpretům mnoho možností a způsobů jak předvést nástrojovou dokonalost, přirozenou muzikalitu, výraz, který je někdy až zcela osobně intimní; a také krásný tón³⁴. Tyto atributy jsou cílem a doménou zejména Klarinetového Kvintetu h moll, op. 115, který vznikl současně s Triem a moll, op. 114 v létě roku 1891 v Bad Ischlu.

³⁴ Mühlfeldovy klarinety byly vyrobeny ze zimostrázového dřeva nástrojařem Georgem Ottensteinerem a jsou stále uchovány v Meiningenu (MacDonald. M. : *Brahms*, str.361). Autoři článku („ *Mühlfeld´s Clarinets*“ ; *The Clarinet*, May/June 1989) Nicolas Shackelton a Keith Puddy poukazují na velmi měkký a hřejivý tón a blízkost k modernímu ladění. Tím by se dala vysvětlit skutečnost, že když Brahms spolu s Mühlfeldem poprvé hráli Sonátu Kláre Schumannové, musel být její klavír přeladěn k Mühlfeldovému klarinetu ...více v kapitole Sonáty op.120.

TRIO a moll pro klarinet, violoncello a klavír, op. 114

V červenci 1891 se Brahms přemístil z Vídně do své letní rezidence v Ischlu, aby začal pracovat na slíbených komorních skladbách pro Mühlfelda.

Dne 12. července 1891 již bylo dokončeno *Trio a moll, op. 114* pro klarinet, violoncello a klavír a hned druhou skladbou, kterou psal skladatel téměř současně s Triem, byl *Kvintet h moll, op. 115* pro dvojce housle, violu, violoncello a klarinet. Trio bylo poprvé spolu s Kvintetem provedeno na soukromém koncertu 24. listopadu 1891 v Meiningenu ve složení Mühlfeld – klarinet, Brahms – klavír a Hausmann – violoncello.³⁵

Již bylo zmíněno, že Brahms spolu s Mühlfeldem diskutovali o klarinetu a jeho zvukové barevnosti i technických možnostech. Pravděpodobně spolu hovořili i o zvukovém rozdílu a citlivosti A klarinetu a B klarinetu, neboť jeho volba pro v barvě tmavější A klarinet v obou komorních skladbách Triu i Kvintetu je zde zřejmá. Tak jako Mozart, i Brahms pokládal vrchní oktávu klarinetu za srdce nástroje, ale pro své melodické invence využíval také šalmajový rejstřík. I když sám Brahms hodnotil své Trio na stejné úrovni jako Kvintet, bylo toto dílo později zastíněno Kvintetem, který byl mnohem lépe přijat a upřednostňován zejména koncertním publikem. Možná i proto, že skvěle doplnil repertoárovou mezeru mezi Mozartovým Kvintetem A dur a Weberovým Grand kvintetem. Brahmsovo Trio přitahovalo od začátku pozornost, ale obdrželo i vesměs negativní kritiky.³⁶ Colin Lawson uvádí ve své knize řadu těchto kritik, názorů a charakteristik.³⁷ Mezi nejvíce negativní a názorově otevřené patří kritika Daniela Gregory Masona, který Trio a moll líčí ve své knize

³⁵ Lawson C. : *Brahms Clarinet Quintet*, str. 34 (zkoušky na Trio začaly již 21. listopadu, zatímco zkoušky Kvintetu byly odloženy až na samotný den koncertu, z důvodu Joachimových závazků v Berlíně. Kvintet byl premiován ve složení Joachim, Hausmann a dva členové Meiningenského orchestru.

³⁶ Kross S.: *The establishment of a Brahms repertoire*, str. 34 uvádí, že v případě Klarinetového tria, běžná praxe a přednost uvádět na koncertech nové dílo vymizela během dvou let. Tento proces mohl být ovlivněn skutečností, že pro již existující komorní asámbli to znamenalo, aby houslista z klavírního tria ustoupil a byl nahrazen klarinetistou, kdežto Kvintet jednoduše požadoval přidání jednoho extra hráče do již existujícího souboru.

³⁷ LAWSON C.: *Brahms Clarinet Quintet*, str. 35, 36

jako vůbec nejslabší skladbu z Brahmsových děl, jako „ hlubokou propast mezi stěžejními skladbami Smyčcovým kvintetem op. 111 a Klarinetovým kvintetem op. 115“.³⁸ Oproti tomu, většina Brahmsových přátel lépe vyhodnotila zdrženlivé, z hlediska formy téměř haydnovské Trio op. 114. Joachim napsal Brahsmovi v dubnu 1892 dopis z Anglie, ve kterém píše, že se mu Trio líbí čím dál více a vyjadřuje lítost, že se nemůže ujmout některého z partů. Brahmsův přítel Mandydzewski komentuje svou reakci, ve které říká, že nástroje jsou v tomto díle, „ jakoby do sebe zamilovány“ a to je vlastním efektem celé skladby.³⁹

Interpretační rozbor Tria a moll, op. 114 pro klarinet, violoncello a klavír

Trio a moll, op. 114 má čtyři části. Rozsáhlé /přesahující dvě stovky taktů/ a emociálně zdrženlivé *Allegro alla breve* je v sonátové formě. Následuje průzračné, niterně laděné *Adagio. Andantino grazioso* v tónině A dur a závěrečné *Allegro*, charakteristické svou romantickou výrazovou silou.

Allegro alla breve

Brahms se nachází na konci své dlouhé linie komorních klavírních skladeb, která vykazuje veškeré poznatky, jemnosti a nuance jeho pozdního kompozičního stylu a který je dále stimulován kontrastními charaktery těchto tří nástrojů. Violoncello zde má rovnoměrnou důležitost ba dokonce, v určitých momentech, připomíná cellovou sonátu s obligátním klarinetem. Jeho vysoko položená, výmluvná sólová melodie otevírá 1. větu Tria. Klarinet s klavírem nastupují ve 4. taktu. Klarinetová melodie opakuje s malými změnami violoncellové hlavní téma a je prodloužena na rozdíl od cellového sóla (4 takty) do 8 taktů, přičemž využívá téměř celého klarinetového rozsahu. Začíná v šalmajovém rejstříku, ze kterého vystoupá do vrchní oktávy (c³) a poté sestupuje i dynamicky až do nejhlubšího klarinetového tónu (malé e).

³⁸ Mason D. G.: *The Chamber Music of Brahms*, str. 222

³⁹ GEIRINGEN K.: *Brahms*, str. 293

Allegro.

Clarinetto in A.

Violoncello.

Allegro.

Pianoforte.

poco f

un poco f

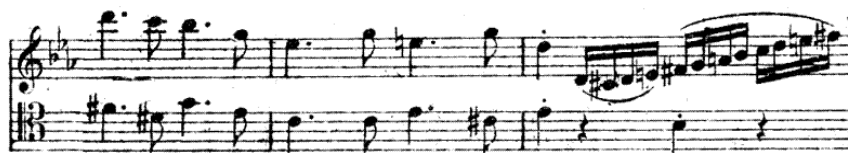
dim.

p

Tempo, dynamika i celková nálada se odvíjí od vstupního sólového violoncella. Skladatelova volba pro A klarinet, který se svou měkkou a tmavou barvou výborně pojí se smyčcovými nástroji, zde i v Kvintetu h moll usnadňuje problémy v barvě zvuku a intonaci, které mohou nastat v obou Sonátách díky témbrovému charakteru B klarinetu. Z vlastní zkušenosti vnímám rozdíl v přípravě provedení obou sonát, kde je pro mne výběr plátku k dosažení uspokojivé zvukové představy velmi důležitý. Naopak v triu a v kvintetu tento problém díky barevnějšímu tónu A klarinetu odpadá. Klarinetová vstupní melodie je poněkud dlouhá, melodická fráze, která by neměla být narušena zbytečnými nádechy. Osobně volím střední dynamiku s postupným diminuendem. Dostávám se tak do pianissimové úrovně, do které vstoupí jemné triolové figury klavíru a která mi umožní zahrát celou frázi na jeden dech. Pianissimové čtyřtaktí (18 – 21 takt), kde klarinet za doprovodu obou nástrojů ještě vzpomene motiv z hlavního tématu, je přípravou před bouřlivou plochou, která následuje.



Klavír začíná velkými triolami akordů, klarinet se přidává s rozloženými akordickými běhy, které se střídají a doplňují s cellovými běhy. Celá tato bouřlivá tutti plocha rozvíjí motivy hlavního tématu expozice. Idiomatické figurace nástrojů, které jsou založeny na stupnicích nebo akordických rozkladech, jsou důležitým rysem a objevují se v průběhu celé skladby. Klarinet i violoncello jsou v tomto úseku rovnocennými hlasy, které se navzájem proplétají a doplňují a někdy se dokonce melodicky spojí. Je tedy nutné dbát na vyrovnanou dynamiku (klarinet má tendenci dynamicky překrývat cello, zvláště ve vyšší poloze), sjednocené frázování, délka not v tečkovaném rytmu (čtvrtěová nota s tečkou a osminová nota-takty 28-32):



Lyrické vedlejší téma zazní opět nejprve ve violoncellu (43. takt) a poté jako kánon klarinetu a violoncella, kde jsou hlasy vedeny



inverzně.

Nástup vedlejšího tématu v klarinetu bývá v rámci unisona v klavíru intonačně výš, ale jedná se jen o první dva tóny g^2 a es^2 . Celá melodická fráze vrcholí oktávovým skokem d^2-d^3 (takt 58), který by měl s podporou dechu a vzestupnou dynamikou znít hladce, zvukově vyrovnaně a intonačně čistě. V expozici to nebývá takovým problémem jako v repríze, kde je inkriminované místo posazeno ještě o kvartu výš g^2-g^3 (takt 166-7).



V 67. taktu by měly oba nástroje dynamicky ustoupit klavírní melodii, kterou v 71. taktu přebírá sólový klarinet za doprovodu klavírních akordů:

Vázané osminové noty v klarinetu by měly být hrány jakoby pod jedním obloukem, aby nedocházelo k rozčlenění celé fráze. Poslední legatová osminová figurace (77. - 78. takt) nemusí zůstat striktně v tempu. Klarinet zůstává nad položeným klavírním akordem sám a může agogicky, dynamicky i náladově uzavřít tuto část expozice a

tím i lépe připravit nástup provedení (83. takt). Ve violoncellu opět zazní melodie hlavního tématu, klarinet svými naléhavými vstupy moduluje a přivádí ke změně předznamenání (fis moll). Poměrně krátké, strohé zároveň hustě prokomponované provedení rozvíjí nové tematické motivy vycházející z hudby expozice - tajemné, temné jakoby chorální fráze (97. -104. takt),



a pianissimové šestnáctinové stupnicové běhy klarinetu a cella, které kontrastují s široce rozloženými klavírními akordy v obou rukách (105. - 114. takt).



Klarinetové a violoncellové běhy se střídají a doplňují, proto by na sebe měly dynamicky navazovat. Celá plocha je v pp dynamice. Přirozeně zvukově lépe znějí

klarinetové stupnice, které jsou i v pianissimu čitelné a srozumitelné. Jen je nezbytné korigovat tendenci k razantnějšímu nasazení ve vrchní oktávě (takt 108). Oproti tomu violoncellové běhy, převážně v hluboké poloze, mají tendenci znít trochu nečitelně. Od 97. taktu hrají oba nástroje chorální melodii v unisonu. Oba interpreti by měli sjednotit délku not a hlavně intonaci obou hlasů. Violoncello musí mít i únosný rozkmit vibrata oproti rovnému tónu klarinetu. V průběhu celé skladby přibudou ještě podobná místa, kde se klarinet s violoncellem setkají v unisonu v rámci melodické fráze v hluboké nebo naopak ve vysoké poloze. Tato místa doporučuji připravit ve velmi pomalém tempu a bez klavírního doprovodu k docílení vyrovnanému zvuku a intonace obou nástrojů.

Repríza je pozoruhodně flexibilní v proměnách tematických prvků expozice. Rytmicky pozměněné hlavní téma zazní v klarinetu (137. - 145. takt),

The image displays two systems of musical notation. The first system features a Clarinet part on a single staff with a treble clef and a Cello part on a single staff with a bass clef. The Clarinet part begins with a *p espress.* marking. The second system continues the Clarinet part and introduces a Piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). The Piano part includes a *pp* marking. The Clarinet part in the second system concludes with an *mf* marking and a *3* (triple) articulation.

cellová odpověď ihned uvede vedlejší téma, které tentokrát přednese klarinet a violoncello opakuje téma spolu s klavírem jako inverzní kánon. Celá věta končí

krátkou codou *Poco meno Allegro*, která znovu vzpomene myšlenku „chorálu“, tentokrát vyjadřující nepokoj. Klavír začíná v pianissimu a klarinet s violoncellem odpovídají v unisonu.

The image shows a musical score for the beginning of a section. It consists of three staves. The top two staves are for woodwinds (clarinet and cello) and the bottom staff is for piano. The tempo is marked 'Poco meno Allegro'. The woodwinds play a melodic line starting with a rest, then moving to a sixteenth-note scale. The piano accompaniment consists of chords and a rhythmic pattern. Dynamics include 'pp' and 'pp sempre'.

Opět je nutné korigovat intonaci unisona, aby nenarušila celkovou náladu tohoto čtyřtaktí. Tempo i výraz už připraví zpomalení klarinetu a violoncella před codou. Po „chorálu“ zazní motiv šestnáctinových stupnicových běhů, které začnou v klavíru, navazuje cello a poté klarinet. Běhy by měly být hrány velmi čitelně i v této tiché až šeptající dynamice. Věta končí plasticky modelovanými běhy klarinetu a violoncella, které připomínají charakter harfové hry. Klarinet končí na drženém, zeslabujícím tónu c3. Tímto zvukem a barvou by měla začínat následující 2. věta *Adagio*.

The image shows a musical score for the end of a section. It consists of three staves. The top two staves are for woodwinds (clarinet and cello) and the bottom staff is for piano. The woodwinds play a melodic line with sixteenth-note runs. The piano accompaniment consists of chords and a rhythmic pattern. The section ends with a sustained, decaying tone on the clarinet.

Adagio

Jasně, klidné *Adagio* v tónině D dur s nádechem fantazie je perlou mezi Brahmovými pomalými větami. V pouhých 55 taktech je zpracováno úžasné množství myšlenek. Působí uvolněným, současně obsahově velmi sdílným dojmem, možná právě díky mistrovskému zhuštění a zpracování. Brahmsova vynalézavost a cit pro práci s barevnými odstíny protikladných nástrojů, podložené hustým, ale velmi citlivě napsaným klavírním partem, práce s tématem a motivy přináší neobvyklé bohatství.

Adagio začíná klidnou klarinetovou melodií /dolce/, která se prolíná a je zpracovávána a rozvíjena v průběhu celé věty.



Barva zvuku i dynamika vstupního tónu c^3 by měla být vzpomínkou na konec první věty. Pro koncertní provedení doporučuji, nepříliš dlouhou pauzu a nenarušení vazby (čištění, vyfukování nástroje...) mezi 1. a 2. větou, aby nebyla narušena meditativnost a tajemnost *Adagia*, která myslím nejlépe vynikne při poslechu nahrávky. Adagio je v podstatě dialogem klarinetu a violoncella, frázování, délka not a dynamika by měly být sjednoceny tak, aby na sebe vzájemné melodické fráze navazovaly. V 5. taktu přebírá melodii violoncello. Klarinetové vstupy po šestnáctinové pomlce by měly být hrány velmi tiše a s jemným nasazením (téměř bez jazyka), tak jak to exponuje klavír na začátku věty, aby nezastínily melodii violoncella.



Tento případ se opakuje ještě v taktech 34-35., kde je to dechově obtížnější, neboť klarinet je ve vyšší poloze. Držené c^3 v 7. taktu může opět, díky poměrně vysoké

poloze, překrývat violoncello. Vnímám to jako podbarvení melodie, předepsanou dynamickou vlnu bych osobně jen naznačila a až v následujícím taktu, kdy se klarinet melodicky spojí s violoncellem, bych teprve zvukově kulminovala dokončení fráze.



Všechny tři nástroje by měly ujednotit délku not (opakovaná osminová nota s tečkou) mezi takty 9-14, které hrají současně nebo každý zvlášť. Opět se přikláním ke klavírnímu zvuku, který zde se svým mírným dozvukem zní nejpřirozeněji.



Od 15. taktu (klarinetové dvaatřicetinové obligato) oba nástroje ustoupí klavírní melodii, na kterou naváže sólové violoncello s obligátním klavírem. Ve 23. taktu zazní v klarinetu pozměňené (v augmentaci) hlavní téma s rozkošnou violoncellovou figurací:



Melodii je třeba hrát s představou pomyslného oblouku, aby nedocházelo k rozčlenění melodické fráze na čtyři díly. Celá navazující plocha (25. - 33. takt) patří výhradně klarinetu a violoncellu a jejich dialogu. Vzájemné naslouchání obou interpretů je zde nejdůležitější. Ve 38. taktu se klarinet s cellem melodicky spojí v unisonu a je opět nezbytné sledovat čistotu intonace. Totéž platí v taktech 43. - 45.,

kde v pianové dynamice je každá nepatrná intonační odchylka slyšet. Navíc pro klarinetistu je to dlouhá fráze, kde je těžké najít vhodné místo pro nádech, který by nenarušil melodii v unisonu. V 50. taktu ještě naposledy zazní jako vzpomínka zkrácené hlavní téma. V posledních taktech může opět nastat intonační problém mezi klarinetem a violoncellem. Celá věta končí v klidné uvolněné náladě.

Andantino grazioso

Následující Brahmsovo „intermezzo“ v A dur tónině je v třídílné formě ABA s krátkou codou. Brahms zde naposledy evokuje způsob „*Liebeslieder Waltzes*“. Úvodní truchlivá až plačtivá klarinetová melodie, která se v průběhu obměňuje a prolíná ve všech nástrojích, tvoří základ celé věty. Tempo, nálada i dynamika je tentokrát svěřena výhradně klarinetu, jehož úvodní takty jsou téměř sólové s doprovodem violoncellového pizzicatového trojzvuku na první doby v taktech.

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, key of D major. The score is in two systems. The first system shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment starting with a pizzicato effect. The tempo is marked "Andantino grazioso." and the dynamics include "p dolce". The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

Tempo by mělo být velmi klidné a neuspěchané. S nárůstem melodické fráze (od 11. taktu) se přidává klavír i violoncello. Hudba úvodního dílu je v podstatě stejná a žádné další interpretační problémy nepřináší. Nejdůležitějším prvkem je naslouchání ostatním hlasům, citlivé navazování, přejímání, nebo jen doprovázení melodické linky. Jednotícím momentem je dynamika a výraz.

Střední díl přináší hudbu s odlišným charakterem i náladou, která je nyní veselá a velmi aktivní. Ve všech nástrojích se objevují virtuózní osminové akordické běhy. Jako první je uvede opět klarinet.

The image shows a musical score for a clarinet part, showing eighth-note chordal patterns. The score is in two systems. The first system starts with a dynamic marking "p" and a key signature change to D major. The second system ends with a dynamic marking "pp".

Náročnost těchto legatových osminových figur spočívá v udržení plynulosti mezi jednotlivými tónovými skoky i v této pianové dynamice a současně zachování jejich melodičnosti i v poměrně živém tempu. Jemné zdůraznění melodických tónů, které ale nesmí být na úkor tempa a rytmu, není na škodu. Osminy by měly být lehké a

hravé. Opět bych jako zvukový vzor uvedla klavír, který tento model po klarinetu krátce přebírá. Následuje opět klarinet, dále se objevuje citace ve violoncellu a s nárůstem dynamiky se všechny nástroje doplňují. Návrat hlavní melodie je tentokrát ponechán violoncellu. Celý závěrečný díl je hudebně zkrácen a věta končí quasi codou *Un poco sostenuto*, která pianissimovou dynamikou a ještě klidnějším tempem a náladou kontrastuje s následující větou *Allegro*. Držené dlouhé noty klarinetu a violoncella v *Un poco sostenuto* je nutné opět intonačně sjednotit.

The image shows a musical score for a section titled "Un poco sostenuto." It consists of two systems of staves. The first system includes a Clarinet part (top two staves) and a Piano accompaniment (bottom two staves). The Clarinet part features long, sustained notes with a dynamic marking of *pp sempre*. The Piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. The second system continues the same parts, with the Clarinet part ending on a final note and the Piano accompaniment concluding with a series of chords and a final cadence.

Allegro

Finální *Allegro*, které se vyznačuje nejvíce energickou až horlivou hudbou v rámci celé skladby, nás opět vrací do mollové tóniny. Zvláštností celé věty je její rytmická stránka. Věta je předepsána ve 2/4 a současně 6/8 taktu, dále jsou tam vloženy $9/8$ takty. Vstupní velmi energickou melodii uvede, tak jako v 1. větě, violoncello s doprovodem klavíru.

Allegro.

Allegro.

Tempo musí být velmi energické a živé spíše ve výrazu než v samotné rychlosti a musí zohlednit velmi pevné rytmické členění. Celá úvodní hlavní melodie má dva kontrastující momenty (dynamický a rytmický), které by měly být rozlišeny u obou nástrojů. Vstupní 4 takty (předvětí) ve violoncellu jsou psané v dynamice *forte* a v neúplných triolách 6/8 taktu. Zatímco od 5. taktu (závětí) se zápis rytmických hodnot mění na 2/4 takt a v 7. - 8. taktu je subito *piano*. Délka taktu zůstává samozřejmě stejná, je to stále členění na dvě doby, jen je nutné rozlišit trioly v 6/8 a šestnáctinové noty ve 2/4 taktu. Zejména rozdílnost osminové pomlky v rámci triol 6/8 taktu a šestnáctinové pomlky ve 2/4 taktu, která se objevuje v průběhu celé věty, může způsobit problémy v souhře. Se zdvihem do 9. taktu vstupuje klarinet, který celou hlavní melodii se změnami opakuje.

Allegro

Na rozdíl od violoncella vstupuje v *pianové* dynamice, trioly jsou vyplněny a měly by být hrány velice široce, aby nezněly stejně rychle jako šestnáctinové hodnoty, které uvede cello dva takty před vstupem klarinetu. Ve 12. taktu má klarinet subito *forte*. Opět je nutné precizovat nástupy po šestnáctinové pomlce od 13. taktu, které už má tentokrát klarinet spolu s violoncellem.



V 17. taktu zazní v klavíru motiv, který kontrastuje s předchozí energickou plochou.



Nálada se rychle změní a má velmi uvolněný až lehce zábavný charakter. Určitou podobnost tohoto motivu nalezneme v úvodu Kvintetu h moll, op. 115. Klarinet, který tento motiv přebírá ve 21. taktu, je v dynamice *p dolce*.



Vše by mělo být hráno velmi jednoduše a hravě. Klarinetové g^2 (21., 22. takt), které inklinuje v akordu intonačně výše, je nutno korigovat i barvou tónu. Od 28. taktu se může opět objevit problém v souhře klarinetu a violoncella (nástupy po šestnáctinové pomlce a souhra společných šestnáctinových figurací).



Často zde bývá tendence zbytečně zrychlovat namísto udržení pevného temporytmu. Vedlejší téma (od 37. taktu) zazní opět nejprve ve violoncellu a poté, tak jak tomu bylo také v 1. větě, v klarinetu s violoncellem jako kánon v inverzi.



Charakter vedlejšího tématu je romantický a celá plocha je napsána v 6/8 a 9/8 taktu. Rytmicky obtížný bývá opět návrat do 2/4 taktu a to zejména pro violoncello, které nastupuje s šestnáctinovými hodnotami do klarinetu. V provedení jsou zajímavé a u Brahmsa oblíbené sestupující řetězové sekvence melodických tercií klarinetu a violoncella, které mají až mysteriózní charakter (od 76. taktu).



Celá plocha je v *p* a *pp* dynamice a je zde opět nutná přesná intonace obou nástrojů, zejména ve spodní poloze. Vstup klarinetu na notě e² (takt 100) je v rámci klavírního akordu a *pp* dynamiky velmi vysoko. Pokud nepostačí jen nátiskové uvolnění, pomůžeme si i hmatovým přibráním některé z klapek spodního dílu, které inkriminovaný tón intonačně sníží.

Allegro končí bravurní, energickou a temperamentní codou všech tří nástrojů. Hustě vypsáný klavírní part, kde celou plochu vytváří šestnáctinové noty, musí zbylé

nástroje respektovat a rytmicky se přesně začlenit do jeho kontextu. Velká část této závěrečné plochy je napsána v unizonu klarinetu a violoncella, a to mnohdy i v extrémně vysokých polohách a bězích. Proto opět doporučuji přípravu ve velmi pomalém tempu s preferováním sjednocené intonace klarinetu a violoncella a rytmické složky všech tří nástrojů.

Z hlediska vlastní interpretační zkušenosti hodnotím Trio jako příjemnou skladbu, která je vždy velmi příznivě přijata koncertním publikem. Výborně se hodí jako programová součást společného klarinetového a violoncellového recitálu. I při studiové nahrávce jsem shledala práci mnohem plynulejší, bez větších problémů, na rozdíl od Sonát, op. 120, která byla interpretačně komplikovanější, což může být samozřejmě jen můj osobní názor a pocit.

KVINTET h moll pro klarinet, dvoje housle, violu a violoncello, op. 115

Klarinetový kvintet h moll vznikl téměř současně s Klarinetovým triem a moll v Bad Ischlu během léta 1891. V dopise Simrockovi z 10. srpna 1891 Brahms oznamuje: „*Domnívám se, že Vám budu moci poskytnout dvě docela dobré skladby, které budou v seznamu čímsi novým.*“⁴⁰ Obě skladby nabízejí poslední a současně velmi zajímavý příklad Brahmsovy nezávislosti ve způsobu zpracování dvou komorních děl, které vznikaly v těsné blízkosti a zaujímavější podobné kompoziční požadavky.

Kvintet byl, na rozdíl od Tria hned od počátku velmi dobře přijat a od té doby je označován za jedno z nejvýznamnějších Brahmsových komorních děl pro jeho dokonalé vyjádření nálad bohaté reflexe s nádechem podzimní melancholie. Kalbeck ve své knize cituje dopis, který to léto Brahms poslal z Ischlu baronce von Heldburg, manželce knížete von Meiningen, který je mimo jiné zajímavý jako svědectví bezprostředních a důvěrných vztahů mezi nimi: „*Rád bych se... bez ostychu pozval do Meiningenu. Tentokrát však ne z obvyklého egoismu. Dovoluji se Vám přiznat, že jsem na Vás velmi myslel a pracoval pro Vás. Mojí pozornosti neunikla Vaše přízeň (to ostatně jen mezi námi) vůči knížecímu hudebníkovi Mühlfeldovi. Smutně jsem hleděl, jak se ho snažíte namáhavě najít zrakem v orchestru. Minulou zimu jsem měl alespoň jednou možnost ho postavit dopředu (když hrál Weberův koncert)- nyní Vám ho však posadím přímo do Vašeho křesla a Vy mu můžete obracet noty, a pauzy, které jsem vyznačil, můžete vyplnit čilým rozhovorem. Ostatní není důležité, jen pro doplnění dodávám, že pro tento účel jsem zkomponoval trio a kvinteto, kde má příslušný part a které Vám dávám k dispozici. Mimochodem, ten Váš Mühlfeld je největším umělcem svého nástroje, a proto si nedovedu představit na provedení těchto skladeb lepší místo než je Meiningen. Mám ještě jednu prosbu, která s tím souvisí: chtěl bych, aby účinkoval i jistý znamenitý violoncellista, a sice pan Hausmann z Berlína. Nebude Vám nemilý jeho příchod? Domnívám se, že se mi ho podaří přemluvit...*“⁴¹ Žertovný tón v Brahmsově dopisu zapůsobil, jak předpokládal.

⁴⁰ cituje L. Erhard v knize *Brahms*, str. 255

⁴¹ Kalbeck Max: *Johannes Brahms*;

Dne 24. listopadu zaznělo na zámku Trio a moll, op. 114 a Kvintet h moll, op. 115 za spoluúčinkování Joachima, který ihned, jak se dozvěděl o přítelových nových komorních skladbách, přijel do Meiningenu. Kvintet se stal jeho velkým favoritem a okamžitě jej i s Triem zařadil do programu nejbližšího koncertu svého kvarteta 12. prosince v Berlíně-čímž poprvé odstoupil od své zásady interpretovat skladby jen pro smyčcové nástroje. Obě skladby byly přijaty s velkým ohlasem a jako přídavek bylo znovu zopakováno Adagio z Kvintetu h moll.⁴² O velký úspěch Kvinteta se nepochybně ve velké míře zasloužila i Mühlfeldova hra. Skladatel okouzlen jeho tónem a technikou ho od té doby nazýval „mojím drahým slavíkem“ nebo „Fräulein Klarinette.“⁴³ Je poněkud překvapující, že ve Vídni byly obě skladby premiérovány jiným klarinetistou než Mühlfeldem. 17. prosince zaznělo Trio se sóloklarinetistou Vídeňských filharmoniků Adalbertem Syrinkem, Brahmssem a cellistou Ferdinandem Hellmesbergem. Kvintet zahrál 5. ledna klarinetista F. W. Steiner s Rosé kvartetem. Ve Vídni Mühlfeld představil obě skladby 21. ledna 1891.⁴⁴ Mezitím Joachim napsal v prosinci 1891 dopis Stanfordovi do Cambridge, kde ho žádal o pomoc při realizaci provedení Kvintetu s Mühlfeldem. Ještě dodal, že rukopis nemůže být poslán anglickému klarinetistovi k přípravě a že navíc je tam mnoho míst, kde se objevuje gypsy styl, který by nikdo jiný tak dobře nevyjádřil. Stanford si přál, aby v Anglii Brahmsovy skladby zazněly v podání Juliana Egertona, ale Joachim o tom pochyboval:

*„Je Egerton dostatečně inteligentní a oduševnělý pro vyjádření dramatickosti a fantazijnosti, kterých je tolik v této skladbě, a která vyžadují obrovskou tónovou rozmanitost, z **ff** do **pp**? Řekněte mi, a já mohu Brahmse zkusit přesvědčit, až ho uvidím ve Vídni, aby poslal kopii. On pověřil Mühlfelda v předávání rukopisu“.*⁴⁵

Londýnská premiéra se konala 28. března 1892 v podání Mühlfelda a Joachimova kvarteta. Joachim poslal Brahmsovi telegram, v němž líčí, jaký obrovský úspěch měl

English version *Johannes Brahms: The Herzogenberg Correspondence* (London, 1909)

⁴² Lawson C.: *Brahms Clarinet Quintet*, str.37

⁴³ Weston P.: *Clarinet Virtuosi*

⁴⁴ uvedeno C.Lawsonem v knize *Brahms Clarinet Quintet*, str.37

⁴⁵ uvádí C. Lawson a čerpá z knihy Nory Bickley: *Letters from and to Joseph Joachim* (London, 1914)

jeho Kvintet a vysvětluje, že pro Trio rezervoval další dva koncerty v dubnu.⁴⁶ Julian Egerton navštívil Mühlfeldovu londýnskou premiéru a následující měsíc přednesl Kvintet v Cambridgi. Pravděpodobně úplně v odlišném stylu a způsobu hry, ale kritika byla velmi pozitivní. Jeho tón byl označován jako velmi krásný.⁴⁷

Clara Schumann přišla poprvé s Brahmovým Kvintetem do styku díky Paul Klengelově transkripci pro dva klavíry, a 25. ledna 1893 z Frankfurtu napsala Brahmovi, že strávila mnoho času cvičením „ toho nebeského díla“, a už se dychtivě těší, až uslyší Mühlfeldovo provedení. 17. března napsala do svého deníku, že předešlý den konečně slyšela Kvintet na zkoušce: „ *Je to opravdu překrásné dílo, naříkající klarinet; je to velice dojemné. A jaká je to zajímavá a hluboká hudba, plná myšlenek! A jak Mühlfeld hraje! Jako kdyby se pro to narodil. Jeho hra je velmi delikátní, hřejivá a neafektovaná a ve stejné chvíli předvádí nejúžasnější techniku a ovladatelnost nástroje.*“⁴⁸ Později toho měsíce ji Brahms napsal z Vídně, že už si dlouho přál, aby konečně slyšela Mühlfelda hrát, a že ví, jak by jí byl tento muž sympatický, a že by si jako umělec určitě získal její srdce.

Interpretační rozbor Kvintetu h moll, op. 115

Brahmsův Klarinetový kvintet bývá tradičně označován jako podzimní a nostalgické dílo. Skládá se ze čtyř vět: Allegro; Adagio; Andantino- Presto non assai, ma con sentimento; Con moto. Klarinet zde zaujímá roli *primus inter pares*, vyjma několika míst, a to především ve středním díle 2. věty Adagia tzv. „cikánské improvizace“, kde se dostává do role sólisty. Charakter a nálada Brahmsova Kvintetu je značně ovlivňována hlavní tóninou h moll. Těžko bychom hledali skladbu takové délky, která by se pořád vracela ke své tónině. Dalším zvláštním rysem je, že každá věta končí ve velmi tiché dynamice. Charakter tematického materiálu Kvintetu je stejný. Témata každé věty mají melodicky klesající motiv. Je zde několik podobností s Mozartovým Klarinetovým kvintetem. Obě skladby obsahují vstupní sonátovou

⁴⁶ Weston P.: *Clarinet Virtuosi*, str.221

⁴⁷ Lawson C.: *Brahms Clarinet Quintet*, str. 38

⁴⁸ Litzmann B.: *Clara Schumann: an Artist's Life*, překlad Grace Hadow (London, Leipzig 1913), str.422

větu, třídílnou pomalou větu a uzavírající set variací. Mozartova třetí variace ve finále, která obsahuje violové melodické kontury, připomíná Brahmsovu cellovou variaci. Mozartova čtvrtá variace by mohla být předchůdcem Brahmsovy třetí - obě se vyznačují šestnáctinovými figuracemi. Obě díla jsou kombinací geniální kompozice a zvláštním darem pro instrumentaci. Kvintety vyžadují technickou zručnost a kontrolu nad všemi aspekty klarinetového hry, spojené s vyzrálým interpretačním myšlením.

Brahmsův Klarinetový kvintet je rozsáhlé dílo, a to nejen délkou (cca 40-45 min.), ale i svou obsahovou stránkou. Je samozřejmé, že by tato skladba měla patřit do repertoáru každého klarinetisty, ale z vlastní zkušenosti i mých kolegů mohu potvrdit, že příležitostí interpretovat Brahmsův Kvintet na koncertech, narozdíl např. od Mozartova, není bohužel mnoho. Je to dáno především délkou Kvintetu, který pokryje celou jednu polovinu koncertu a dostává se do programů hlavně festivalových kreačí. Studium a interpretace Brahmsova Kvintetu je proces proměnlivý a stále se vyvíjející. Četnost provedení, poslechy jiných interpretací, studium partitury napomáhají v objevování nových myšlenek a barevných nuancí.

Allegro

Úvodní čtyři takty Kvintetu h moll, op. 115 obsahují všechny stavební elementy celé skladby. Ještě před vstupem klarinetu, Brahms uvádí některé melodické a rytmické fragmenty, které se budou objevovat v průběhu všech vět. To je zřejmé např. v codě závěrečné variace 4. věty, která znovu připomíná hudbu úvodních taktů. Vstupní čtyři takty jsou ponechány kvartetu. V rámci dvou dvoutaktí zazní ihned oba hlavní motivy, které se prolínají a jsou zpracovávány v průběhu celé věty.

Allegro.

Clarinet in A.
 Violine I.
 Violine II.
 Bratsche.
 Violoncell.

V 5. taktu nastupuje klarinet, který se doslova vynoří se svou dlouhou melodickou frází.

Allegro

4
 p
 10
 f
 A
 f

Z hlubokého rejstříku přes šalmajový se dostává až do vrchní oktávy, kde zazní opakovaně motiv z úvodních taktů a poté melodicky i dynamicky klesá zpět do hluboké polohy, kde náhlým crescendem připraví ve 14. taktu zaznění druhého úvodního motivu ve spodních smyčcích. Celá klarinetová melodie je velmi náročná, dlouhá fráze, při níž hráč na jeden nádech hraje v celém rozsahu nástroje se snahou o hladké vazby a legato ve všech polohách nástroje a ještě musí disponovat rozsáhlou dynamickou škálou a výrazovostí. Je zajímavé, jak Brahms hned v úvodním klarinetovém vstupu dokázal přesně vystihnout a představit charakter a barvu tohoto nástroje. Od 18. taktu klarinet s violou doprovází šestnáctinovými figurami téma v obou houslích:



Je dobré o tomto místě vědět, neboť viola v pianové dynamice není tak čitelná jako klarinet a může snadno dojít k nesouhře. Ve 25. taktu zazní další motiv, tentokrát rytmický ve staccatu:



Zde je nutné opět dbát na souhru mezi všemi hlasy a to zejména v nástupech po šestnáctinové pomlce a v navazování a prolínání šestnáctinových triolových běhů, které se objevují ve všech nástrojích. Tato bouřlivá a dynamicky silná plocha přechází ve 36. taktu do hudby vedlejšího tématu, kterou postupně ohlásí signály

cella, violy a 1. houslí. Melodii vedlejšího tématu hraje klarinet v oktávě nad druhými houslemi.



Dynamika forte zůstává z předešlé bouřlivé plochy, tentokrát se však nejedná o dynamickou sílu jako spíše o barvu velmi vřelého a expresivního charakteru. Zde a ještě o pár taktů později, kdy se přidávají první housle ještě o oktávu výše nad klarinetem (od 43. taktu), je nutné ošetřit intonaci mezi melodickými nástroji. Melodie dynamicky i výrazově klesá a synkopické akordy tvořené smyčcovým kvartetem připraví velmi niternou atmosféru pro nástup klarinetu (takt 51), který vykouzlí velmi zvláštní zvukový efekt.

Nástup klarinetu by měl přijít z ničeho, tedy téměř bez konkrétního nasazení a může v rámci nálady přijít s malým pozdržením. Toto kouzelné místo se ještě opakuje v repríze (takt 172), kdy je klarinet zaměněn za první housle. Hudba se zpět dostává do znělého a vřelého forte, kde je zpracováváno především vedlejší téma. Opět je třeba dbát na sjednocení intonace ve vysokých polohách klarinetu a 1. houslí. Repetice v 70. taktu vrací celou plochu zpět na začátek věty, vyjma čtyřtaktového úvodu. Z vlastní zkušenosti i z poslechu jiných interpretací jsem nezažila případ, kdy by se tato repetice vynechávala.

Provedení se vyznačuje pro Brahmsa neobvyklým rozsahem a délkou (71-135 takt). Prvních deset taktů je quasi malou introdukcí, ve které zazní motivy z úvodních taktů ve smyčcích.



Klarinet je, kromě arpeggiovaneho vstupu, položen v hlubokém rejstříku, který se krásně barevně pojí se smyčci. Tichá dynamika a celková nálada těchto vstupních taktů provedení má statický charakter. Až crescendo v 81. taktu přináší nový start a daleko intenzivnější propracování úvodního motivu, které začíná ve violoncellu a poté se prolíná mezi všemi nástroji.



Zde je důležité, aby všechny hlasy do sebe rytmicky, dynamicky i zvukově zapadaly. Tento úsek nás zavede až do 98. taktu. *Quasi sostenuto*, které je předepsáno, již dopředu avizuje změnu z předchozího dramatického materiálu do úplně odlišné, jemné roviny.



Tematicky vychází z rytmického staccatovaného motivu, který se již objevil v expozici. Nejen tempové označení, ale i dynamika (nyní *p*) představuje zcela odlišný charakter, kde jsou původní staccatované noty nahrazeny legátem. Klarinet ve spojení se smyčci vytváří svým sonorním zvukem nejhlubšího tónu krásnou barvu úvodního taktu *Quasi sostenuta*. Následuje poměrně dlouhá plocha dialogu mezi klarinetem a houslemi, které jsou podbarvovány nehybným rytmickým doprovodem ostatních smyčců. Klarinet s houslemi hrají většinou v oktávové vzdálenosti, jak ve svých odpovědích, tak ve společných melodických linkách. Hlasy se různě výškově proplétají, tudíž se v některých případech klarinet dostává nad housle, jindy je zpět v nižší poloze, což je samozřejmě intonačně náročné. Navíc pokud houslista užívá velkého rozkmitu vibrata, jsou společné melodické linie intonačně velmi obtížné. V 127. taktu zazní opět *in tempo* druhý motiv úvodního čtyřtaktí, tentokrát poprvé v klarinetu.



Chromaticky i dynamicky klesající šestnáctinové figury v klarinetu a violoncellu (131-135),



které by měly být hrány v dokonalé souhře, ukončují provedení a ve 136. taktu zazní rekapitulace. Repríza samozřejmě nekopíruje přesně hudbu expozice, Brahms však podobně zachází se všemi tématy a motivy, jen se změnami nástrojových kombinací. Od 188. taktu můžeme cítit přechod do závěrečné cody, která se vyznačuje agitatovými pasážemi orchestrální intenzity, podpořené smyčcovým tremolem. V 195. taktu přichází melodický i výrazový vrchol v podobě zaznění úvodního motivu v klarinetu a houslích a v plných smyčcových tremolo akordech.



Klarinet dále pokračuje v sestupných virtuózních běžích (197-198), které mají, bohužel, tendenci zvukově zanikat ve stále hustých tremolových akordech smyčců. Je potřeba hrát tyto akordy široce a dynamicky směrem dolů příliš nezeslabovat. Hudba i nálada postupně utichá a melodická arpeggia ve smyčcích (205-206) uvedou poslední reminiscenci taktů 1-4 a ponechají klarinet emočně dovést do posledních osmi taktů, které evokují závěrečnou rezignaci.

Adagio

Pomalá věta Adagio je v třídlínné formě ABA. Jako jediná věta z Kvintetu je v durové tónině / H dur /, ale již ve střední části se vrací zpět do h moll. Poměrně dlouhá centrální část *Piú lento* je Brahmovou poslední a nejpozoruhodnější poctou cikánského stylu. Stejně jako *Larghetto* v Mozartově Klarinetovém kvintetu A dur i zde jsou smyčce po celou větu *con sordino*. Adagio začíná zpěvnou sedmitaktovou klarinetovou melodií, která je v prvních čtyřech taktech po jedna a půl době volně imitována houslemi. Triolové versus duolové prvky v doprovodu tří spodních hlasů jakoby snižují cit pro pravidelný puls a přispívají ke stejnorodému rytmickému toku.

Adagio.

Když jsem poprvé zkoušela tuto větu s kvartetem, měla jsem z úvodních taktů velmi zmatený pocit, neboť jsem se nemohla do doprovodných hlasů rytmicky zařadit. Příčinou byla samozřejmě také neznalost partitury, ale i fakt, že je vše tak důmyslně rytmicky propracováno. Klarinetová melodie musí být hrána jemně a v *piano dolce*. Všechny smyčce hrají s dusítky a klarinet se nad nimi přirozeně vznáší a vytváří krásnou, jemně ušlechtilou barvu. Od 9-15 taktu se celá fráze znovu opakuje s tím, že si klarinet s houslemi vymění své role a v doprovodných hlasech se objeví drobné, detailní rytmické změny. V 15. taktu klarinet navazuje na housle a od 17. taktu dále tuto frázi rozvíjí. V těchto taktech by měl klarinetista dbát na krásné hladké legato a vystavět melodickou frázi tak, aby nedošlo k rozčlenění po jednotlivých taktech. V 17. taktu se také přidávají se svou protimelodií první a druhé housle v oktávách, které se prolínají s klarinetovou melodií a v taktu 20 a 24 se společně střetávají.



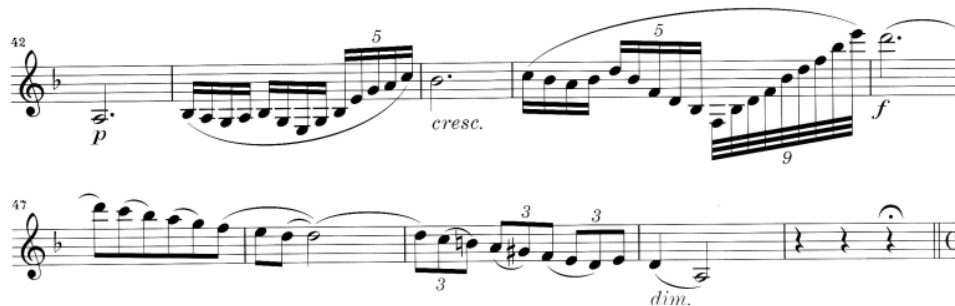
Společné hudební vnímání a citění by mělo zde být samozřejmostí. Sólové klarinetové arpeggio (25-26) uvede přechod zpět k hlavnímu tématu, které je založeno na prvních třech notách a nyní prodlouženo na čtyři, čímž se naruší vnímání pravidelného pulsu (27-31).



Celý úsek navíc dynamicky klesá až do ppp, aby ještě kontrastněji vyniklo zopakování hlavního tématu (takt 32) v oktávě klarinetu a houslí, kde je znovu nutné sledovat intonaci. Opět se zde objevují Brahmsovská značení < >, která jsou spíše vyjádřením vřelosti a vroucnosti, než dynamickým znaménkem.



Housle dohrávají melodickou frázi a finální změna z dur tóniny do mollové (takt 41) uvede nástup klarinetu, který sólově vystoupí ze smyčců a připraví dramatickou střední část *Piú lento*.



Vložené quasi recitativní klarinetové pasáže jsou jakousi předzvěstí kontrastní plochy, která bude následovat. Těchto deset taktů může být hráno velmi svobodně – tempově, výrazově i dynamicky.

Střední část *Più lento* (52-86) má pozoruhodný charakter. Brahms zde využívá i jinou, virtuózní stránku klarinetu; kvartet, převážně hrající tremolo, přeměňuje na miniaturní orchestr. Celá pasáž je možná odrazem Brahmsovy zkušenosti s uherskou cikánskou hudbou, v níž se občas klarinet stává lídrem skupiny. Virtuozita zde je však vždy vkusná a související se všemi aspekty formy. Celá část *Più lento* by měla být podřízena sólovému klarinetu.



Klarinetista zde může bohatě využít své vlastní výrazové vnímání a fantazijnost, rozsáhlou dynamickou škálu od pp do ff a nástrojovou virtuozitu. Všechny aspekty by měly však podléhat hudebnímu vkusu. Pasáže i stupnicové běhy by měly být hrány i v rámci virtuozity čitelně s důrazem na srozumitelnost všech drobných notových hodnot, což by nemělo být velkým problémem. Většina těchto míst není technicky obtížná, vyjma dvou posledních taktů (85-86) před návratem reprízy.

Tyto takty bych označila za velmi náročné a těžko hratelné také díky tempu, do kterého se v tomto místě hudba výrazově dostane. Doporučila bych nezdržovat se na počátečních notách každého běhu a naopak zvýraznit vždy nejvyšší noty každé figury. V taktech 70-71 se klarinet dostává v dynamice *ff* do velmi vysoké polohy, kde je potřeba ošetřit intonaci i kvalitu zvuku.

Hudební materiál návratného dílu A (88-127) je totožný s hudbou úvodu (od 2. taktu), jen ve 127. taktu je harmonická změna v posledním akordu, která připraví codu (takt 128). Klarinet v pianissimové dynamice vzpomene ozdobné figury ze střední části. Tentokrát to však není ve virtuózním charakteru, ale v pomalých, širokých lyrických triolách a v durové tónině.

Housle tuto lyrickou vzpomínku zopakují a do finálního H dur akordu smyčců se klarinet připojí stoupajícím arpeggiem. Celá věta končí opět (tak jak tomu bylo i v 1. větě) v pianissimu.



Tato pomalá věta vyžaduje od hráče schopnost ovládat svůj nástroj ve všech rejstřících, i ve velmi tiché dynamice, a detailně pracovat s klarinetovým tónem. Vše je navíc podmíněno výbornou dechovou technikou a dostatečnou nátiskovou flexibilitou. Domnívám se, že právě tyto vlastnosti a schopnosti charakterizovaly Mühlfeldovu hru a těmito aspekty byl Brahms patrně okouzlen a inspirován.

Andantino-Presto non assai, ma con sentimento

Třetí věta je rozdělena do dvou tempově i výrazově rozdílných částí. Úvodní část *Andantino* s lyrickým tématem je ve 4/4 taktu. Tvoří perfektní přemostění mezi náladou Adagia a rychlou částí třetí věty *Presto non assai, ma con sentimento*. *Andantino* začíná sedmitaktovým tématem v klarinetu s doprovodem violy a violoncella.



V 8. taktu se v opakování melodie přidávají housle o oktávu výše než klarinet, což je v průběhu celé skladby velmi častým jevem. Celé toto lyrické téma, které je základem *Andantina* by mělo být hráno velmi jednoduše a neuspěchaně. Naopak tempo i nálada této části by měla být váhavá a pokojná. Po interpretační stránce

zde není mnoho problémů k rozebírání. Jen bych zmínila problém nádechů u prvních dvaceti taktů, kdy klarinet hraje hlavní téma, které je znovu zopakováno s houslemi a dále ho ještě tematicky rozvíjí bez jediné pomlky až do dvacátého taktu. Doporučovala bych celou úvodní frázi hrát na jeden dech a drobné přídechy nechat na úseky, kde hrají i všechny ostatní nástroje a kde to tolik nenaruší melodickou frázi. Další alternativou by byl samozřejmě věčný dech, který by umožnil zahrát takto dlouhý úsek jako na smyčcový nástroj. Mezi takty 23. -26. klarinet opakuje po houslích šestnáctinový motivek, kde může nástup po šestnáctinové pomlce opět narušit souhru.



Andantino končí znovu uvedením hlavního tématu v klarinetu, které je tentokrát zredukováno na pět taktů a je uzavřeno fermatou akordu, opět v pianissimu.

Živé, delikátní *Presto non assai, ma con sentimento* ve 2/4 taktu je malou sonátovou formou, která je velmi blízce tematicky spjata s Andantinem. Hlavní téma je zřetelnou variantou tématu Andantina.



Tato vazba je viditelná hned v prvním taktu Presta. Úvodní čtyři noty jsou proměnou prvního taktu Andantina. Je to ukázkový příklad Brahmsovi schopnosti zaměňovat charaktery tematických materiálů téměř k nerozeznání, které by při pouhé

interpretaci Brahmových skladeb snadno unikly. Téma Presta je velmi rytmické, první čtyři šestnáctinové noty v houslích jsou odsazované, dál pokračuje tečkovaný rytmus. Klarinet vstupuje od 43. taktu náhlými sestupnými i vzestupnými dvaatřicetinovými běhy,



které by měly být hrány lehce a virtuózně (napodobující harfové arpeggio), s přesným rytmickým a tempovým začleněním do smyčců. Tempo této části je také důležitým momentem. Je předepsáno *Presto*, což by znamenalo velmi živé tempo, ale také *non assai*. Každopádně rychlost nebo živost této části určují smyčce, které hrají celou úvodní melodickou frází. Všeobecně i z vlastní zkušenosti bych poznamenala, že se tato část hrává hodně živě, někdy i za hranicí čitelnosti a srozumitelnosti, což je škoda. Velmi zajímavá je poznámka, kterou uvádí ve své knize R. H. Schauffler (*the Unknown Brahms*, str. 411) a C. Lawson (*Brahms Clarinet Quintet*)- Houslista Franz Kneisel poznamenal o *Prestu non assai* svému studentovi-Když jsem ho poprvé hrál Brahmsovi, řekl: „Mohl byste mě, prosím Vás, udělat laskavost a nehrát to tak rychle?“ Měl předepsat *non assai* velkými písmeny.

K celkovému efektu také přispívá předepsaná dynamika *molto p mezza voce*. V 50. a 52. taktu se objevuje motiv čtyř šestnáctinových staccatovaných not z hlavního tématu v klarinetu.



Je to vždy opakování po houslích s violou, proto je důležité, aby klarinetové staccato zvukově i délkou imitovalo charakter smyčců, a neznělo např. příliš úsečně, nebo naopak neztratilo charakter staccata. To se týká zejména druhého případu, kde se vše pohybuje okolo noty a2, což je na ozev obtížnější. Vedlejší téma přichází v 54. taktu jako synkopovaná melodie v klarinetu, která by měla být melodicky i dynamicky vystavěna, s doprovodným pizzicatem.



Housle toto téma dále rozvíjí v synkopovaných triolách nad klarinetovým pedálem v šalmajovém rejstříku. Půlovou notu malé a je dobré vždy zřetelně oddělit na každém taktu, jinak splývá v jednu dlouhou notu:



Provedení (takty 76-121) začíná efektivním znovu zazněním hlavního tématu Presta v pianissimu. Dolce melodické trioly v klarinetu, obou houslích a viole (89-91) by měly znít v kontrastu s rytmickým tématem velmi široce a zpěvně.



Od 92. taktu přichází první dynamika forte. Tento bouřlivý úsek opět zpracovává hlavní melodické i rytmické motivy. V 94. a 95. taktu znovu zazní klarinetové virtuózní dvaatřicetinové běhy, tentokrát ve forte, které poté přejdou do houslí a violy. Od 114. taktu napětí pozvolna dynamicky i výrazově klesá, čímž připraví pianový návrat reprízy. Repríza (122- 161) v podstatě kopíruje hudbu expozice, zahrnuje ale také velmi dobře promyšlené změny. Např. vedlejší téma nyní hraje klarinet s připojením houslí o oktávu výš. Opět může dojít k intonační nesouhře.

Coda v 162. taktu zase vzpomíná bouřlivou plochu z provedení. Také znovu zazní šestnáctinový motiv z Andantina.



Souhra a navazování klarinetu s houslemi je ještě obtížnější, neboť je to nyní v rychlejším tempu. Celá věta končí znovu uvedením hlavního tématu Andantina, přesněji jeho posledních pěti taktů (29-33), ale tentokrát v 2/4 taktu Presta, což je

hlavním indikátorem vztahu dvou temp, jehož čtvrtkový puls by měl zůstat konstantní v průběhu celé věty.

A musical score for a string quartet, consisting of five staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score shows a gradual decrease in volume, with dynamics marked as *p* (piano), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). The melody is primarily in the first violin part, with other instruments providing harmonic support.

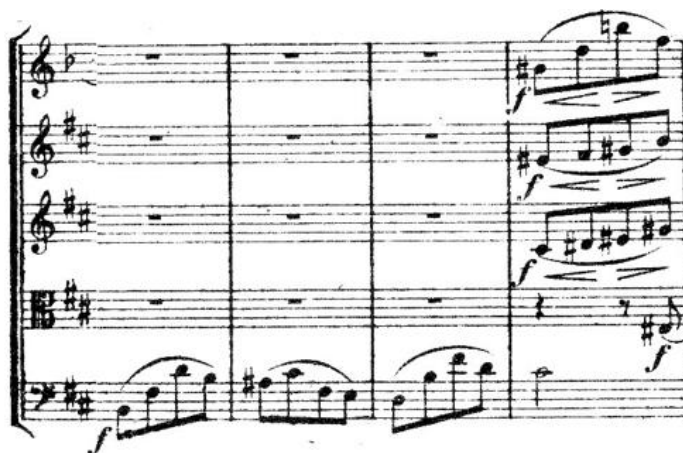
Con moto

Finální čtvrtá věta znovu dokazuje Brahmsovu úžasnou schopnost na poli kompozice setu variací, kde je zachována spojitost motivů, které vycházejí z předešlých vět. Pro finále Brahms zvolil téma, které má jasný vzor. Stavební plán tvoří schéma AA¹/:BA²:/, /kde obě A i B jsou složeny z osmi taktů/, pět variací a codu. Téma je dvaatřiceti taktová melodie, s doslovným opakováním druhých šestnácti taktů. Samotná hlavní melodie odráží a rekapituluje mnoho tematických prvků, se kterými jsme se již setkali v průběhu skladby. Hlavním motivem celého tématu je figura čtyř klesajících not, která se objevuje převážně v houslích a v klarinetu jako ozvěna nebo jako echo zakončující frázi.

A musical score for a string quartet, showing two staves. The tempo is marked *Con moto.* The first staff has a dynamic marking of *f* (forte) and the second staff has a dynamic marking of *p* (piano). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score shows a melodic line in the first violin part and a supporting line in the first cello part.

Variace 1 je violoncellovým sólem, které hraje melodické rozklady v širokém intervalovém rozpětí a které mohou připomínat charakter Bachovy cellové suity.

Klarinet opět ozvěnou opakuje čtyřtónovou figuru melodie, která by měla znít ve stejném charakteru jako při violoncellovém vstupu.



Variace 2 je založena na zvláštní variantě hlavního tématu (hrají housle), která je rytmicky podobná, ale s uvedením jiného intervalu (půltónu).



Další takty této intenzivní variace jsou zase určitou vzpomínkou na předešlé věty. Například klarinetový sestupný šestnáctinový vstup v 66. taktu má vazbu k dvaatřicetinové pasáži z Presta non assai (takt 43). Tentokrát to však nemá virtuózní charakter. Naopak tato figura by měla být hrána velmi široce a plným zvukem. Běžící doprovodné synkopy v druhých houslích a viole (od 65. taktu)

připomínají 3. a 4. takt první věty. Klarinetová hra je více zřejmá ve druhé repetované části této variace, která začíná kontrastní náladou výmluvné klarinetové linie a dospívá až do zaznění hlavního motivu v 89. taktu. Melodie je napsána ve vrchním rejstříku klarinetu a dostává se až do poměrně vysokých tónů (des³, es, f³).



Je třeba dbát na stejnou kvalitu měkkého zvuku a legátových vazeb mezi dvoučárkovanou a tříčárkovanou polohou. Tempo by také nemělo agogicky vybočovat, aby nedošlo k nesouhře běžících synkop smyčců a melodie.

Variace 3 se v první polovině vyznačuje houslovým sólem melodických šestnáctinových figur, kdy klarinet vždy, jako ozvěna opakuje první houslovou figuru.



Tento efekt pochází z hlavního téma *Con mota*. Střední část v G dur je věnována sólovému klarinetu, který hraje *detache* akordické figurace:

113 *dolce*

117 *f*

Nejdůležitější je nalézt správnou délku not, aby nebyly moc krátké nebo naopak dlouhé a neztratily tak trochu žertovný charakter. Směrem k vyšším tónům, které mají tendenci znít přirozeně úsečně, bych doporučila nepatrně prodlužovat délku not. Návrat zpět do h moll je rozkošným dialogem obou sólistů.

Variace 4, v durové tónině H dur, je místem, kde nalezneme mnoho myšlenek z předešlých variací, ale současně je novým motivem. Nejpodstatnějším rysem je dialog klarinetu a houslí, který na sebe navazuje a vytváří melodickou linii.

p dol.

Nástroje by na sebe měly reagovat se stejnou expresivitou pro docílení pocitu, že to hraje jen jeden hlas, a perfektní intonací (klarinet končí na notě, na které začínají housle a naopak). Dialog se v druhé repetované polovině rozvine do expresivní vroucné melodie v klarinetu.

145 *espress.*

Zde by si měl klarinetista tzv. vychutnat každou notu, každý moment a hrát s pocitem jakéhosi pozdržení v této niterné náladě. Variace končí návratem dialogu klarinetu houslí.

Variace 5 se vrací zpět do mollové tóniny. Odlišností je změna na 3/8 takt, který dodává variaci charakter valčíku. Téma představuje violové sólo s doprovodem violoncellových pizzicato akodických rozkladů.



Ozdobné vstupy klarinetu v taktu 163 (později se připojí první housle) jsou vlastně diminucí violové melodie, ale současně vycházejí z úvodního motivu 1. věty. Ve spojení s houslemi o oktávu výše je nutné opět korigovat intonaci. Ve druhé polovině variace se klarinet připojí k violové melodii, kterou ve 180. taktu nahradí první housle, které v oktávě nad klarinetem vedou melodickou linii až do zaznění cody. Opět musím upozornit na intonaci mezi melodickými nástroji (180. - 192. takt). Celá variace má nostalgickou náladu s bolestně dojímavým charakterem, připravující blížící se codu a konec celé věty.

Coda *Un poco meno mosso* (193. takt) již nepřináší žádný nový materiál. Je to vzájemné působení motivů 1. věty a finále. Nástup cody uvede **fp** všech pěti nástrojů.

Di poco meno mosso.

Poté zazní úvodní takty z 1. věty ve smyčcích, které postupně dynamicky klesají do pp. Nástup klarinetu ve 201. taktu rovněž vzpomíná motivy úvodních taktů 1. věty, ale již s rozdílnou dynamikou (z p crescendem do f). Celá atmosféra cody je postavena na velkých dynamických rozdílech. Po quasi klarinetové kadenci (210-213) již všechny hlasy dynamicky i výrazově klesají a hudba spěje ke konci. Náhlé a poslední forte v předposledním taktu způsobí atak a záchvěv zimní mrazivosti. Celá věta a skladba končí opět v tichosti.

Důležitým aspektem při realizaci Brahmsova klarinetového díla je pocitová rovina, od níž se odvíjí celá výrazová škála. Často jsem při koncertech jiných klarinetistů sledovala jejich osobnostní proměnu. Brahmsova hudba má nevídaný kultivační a osvobozující účinek. Vyvolává pocity pospolitosti a provázanosti, které zabrání hře na efekt a na sebe sama. Vždy jsem měla pocit, že tyto skladby doslova vyžadují komorní jednotnost a vyváženost a to jak ve volbě základních temp a agogických proměn, tak i v plasticitě dynamiky a zvukové barevnosti a, že k těmto atributům hráče i vedou. Sama jsem opakovaně posuzovala i účinek skladeb na posluchače a mohu říci, že vždy dokázaly zaujmout a strhnout posluchače k maximální soustředěnosti a pozornosti. A vždy je maximálně duchovně naplnily a umělecky přesvědčily.

Z hlediska klarinetové kreativity mohu dodat, že výrazová paleta obou sonát, tria i kvintetu je nekonečná. Dokáže absorbovat vlivy germánské, anglosaské, frankofonní, románské i slovanské a stále zůstane v počátečním náladovém nastavení neměnná. Lyrika, dramatika, vroucnost, živelnost, meditativnost i hravost zde mají svoji svobodnou podobu, kterou může interpret jen rozvinout, či utlumit, ale nemůže zásadně změnit. Tyto skladby jsou vždy výzvou i ověřením stupně naší mentální a hudební vyspělosti a umělecké pokory.

SONÁTY pro klarinet a klavír, opus 120 – č.1f moll, č. 2 Es dur

O tři roky později, v červenci 1894, vznikly poslední dvě Brahmsovy komorní skladby: Sonáty pro klarinet a klavír f moll a Es dur, op. 120 (tóniny Weberových klarinetových koncertů). Skladatel na nich pracoval opět v Bad Ischl, kde trávil, jak bývalo jeho zvykem, letní měsíce.

Začátek roku byl pro Brahmse velice těžký. V únoru přišel o dva blízké přátelé: ve Vídni zemřel slavný lékař Theodor Billroth a o pár dní později přišla zpráva o náhlé smrti H. G. F. von Bülowa. V dubnu v Berlíně zemřel také Philipp Spitta. Skladatel už přijímal další rány osudu rezignovaně. Smrt kroužila okolo. Cítil, že brzo dosáhne i na něj. Pohár hořkosti završila nabídka z Hamburgu. Nabízeli mu místo dirigenta filharmonických koncertů, když mu byl předtím dvakrát znemožněn nástup. Samozřejmě nabídku s trpkým úsměvem odmítl: přišla trochu pozdě.

Je zřejmé, že na vzniku obou Sonát se opět podílela inspirace, jakou byla pro skladatele Mühlfeldova hra. Možná se ale také znovu vrátil ke klarinetu, aby skrze jeho citlivý a melancholický tón vyjádřil svůj podzim života. Obě Sonáty jsou velmi expresivní. Epilog, rezignace, intimní důvěrnosti vyplní posléze také Brahmsovy poslední klavírní skladby.

Koncem září přijel do Bad Ischlu Mühlfeld, aby vyzkoušeli obě skladby, zanedlouho byly obě Sonáty uvedeny v Meiningenu pro knížecí obecenstvo a ve Frankfurtu pro skupinu přátel, mezi nimiž byla i Clara Schumann, Joachim a Stockhausen. Lawson uvádí dopis, který napsal Brahms Clare Schumann někdy během listopadu 1894 v souvislosti s přípravami premiér Klarinetových sonát: „ *Musím Vám sdělit něco, co nám oběma způsobí trochu potíží. Mühlfeld Vám pošle svoji ladičku, podle které by se měl naladit klavír, s nímž bude hrát. Jeho klarinet se totiž může ostatním nástrojům přizpůsobovat jen velmi málo.*“⁴⁹ *Můžeme předpokládat, že toto mělo stlačit ladění pod jeho oblíbené a'=440 Hz. Veřejná premiéra se konala ve Vídni 7. ledna (Es dur) a 11. ledna 1895 (f moll) na komorním koncertě Rosého kvarteta.*

⁴⁹ C. Lawson cituje dopis Brahmsa Clare Schumann (Litzmann B.: *Letters II*, str.266

Interpretační rozbor Sonáty pro klarinet a klavír č. 1 f moll, op. 120

Sonáta č. 1, op. 120 f moll má čtyři věty. Každá má zcela jiný charakter a náladu. Obě krajní věty jsou aktivní oproti pomalé větě a intermezzu, které je až relaxační.

Allegro appassionato

1. věta začíná čtyřtaktovým klavírním úvodem, ve kterém zazní jeden z hlavních motivů sonáty, který je vzápětí, s nástupem klarinetu, vystřídán dalším motivem.

The image shows the beginning of the first movement of the Clarinet and Piano Sonata in F minor, Op. 120, No. 1. The score is in 2/4 time and features a clarinet and piano. The tempo is Allegro appassionato. The piano part begins with a four-measure introduction, followed by the clarinet's entry in the fifth measure. The piano accompaniment consists of eighth-note patterns in the left hand and chords in the right hand. The clarinet part features a melodic line with slurs and dynamic markings like p and poco f.

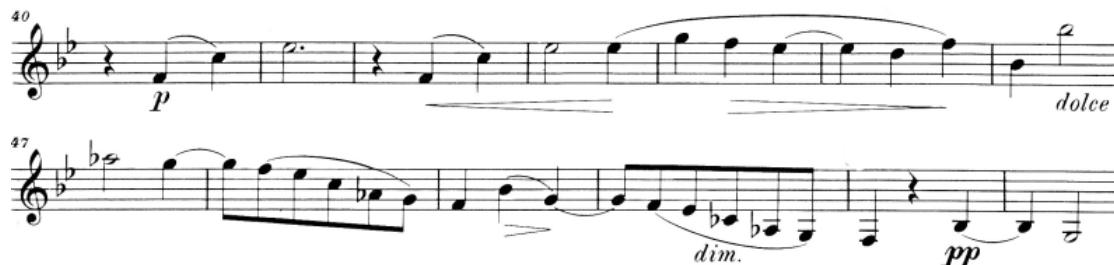
Je nutno podotknout, že celá věta se vyznačuje bohatostí tématických valérů, které jsou v průběhu věty různě zpracovány, na rozdíl od její sesterské Sonáty Es dur, která je v tomto směru více klasická a je zřetelně vidět hlavní i vedlejší téma. Tempo i celková náladu Sonáty je v úvodu ponechána na klavíristovi. Úvodní klavírní takty mohou být mírně tempově flexibilní v rámci agogiky, s nástupem klarinetu by se však tempo mělo ustálit a pod klarinetovým tématem (5. takt) by měl být již citelný pravidelný puls osminových not v klavírním doprovodu. Klarinetová melodie (5. - 12. takt) se vyznačuje legátovými skoky ve dvojčárkované oktávě. Obtížné jsou vazby g^1-b^2 a zejména $c^2 - es^3$, na které je třeba soustředit pozornost i dechovou stabilitu a vyvarovat se tak vyražení vrchní noty nebo naopak nezvu. Pohodlná dynamika, dech a samozřejmě také plátek poslouží k dosažení legátových spojů, které by měly znít jako v klavíru nebo smyčcových nástrojích. Pro Sonátu f

moll bych volila plátek, který je nosný ve zvuku, a spíše tmavší barvy, ale důležitá je spolehlivost v ozvu, jak ve středním a vysokém rejstříku, tak v pianissimových pasážích, kterých je v této Sonátě mnoho. Od 10. taktu Brahms toto téma dále rozvíjí v klarinetu i v klavíru. Jsou zde dynamické vlny, melodické vzestupy a poté opět jejich zklidnění. Od 28. taktu se objevují triolové vzestupné a sestupné pasáže v dialogu klarinetu a klavíru, které je třeba hrát široce, neboť mají tendenci být vždy uspěchané.



Klarinet by měl hrát stále v dynamice plného, nosného forte, aby byl rovnocenným partnerem klavíru. Je otázkou, zda je vždy vhodné interpretovat Sonáty s plně otevřeným klavírem. Z mé vlastní zkušenosti se domnívám, že při koncertním provedení může v určitých podmínkách (sálová akustika, klavír jako nástroj, samotný interpret a jeho hráčské umění) vyvstat problém, kdy se klavír stane více exponovaným nástrojem a klarinet zůstane v těchto místech upozaděný, což je nežádoucí. Při studiové nahrávce, kdy je zvuk obou nástrojů korigován, to problémem není.

Po této expresivně nabitě ploše přichází uklidnění, téma zcela odlišného charakteru a nálady (38. -52. takt). Melodie plná citu, jemnosti a niternosti, která se prolíná oběma nástroji v pianové dynamice.



V taktu 41 a poté se ještě opakuje tón es² v klarinetové melodii, který má tendenci být intonačně výš a pianová dynamika tento problém ještě prohlubuje. Opět se zde objevuje značení < >, které je typické pro Brahmsovu hudbu. Tentokrát je to v rámci

několika taktů (42. – 45. takt), mohlo by to tedy znamenat dynamický vzestup a sestup, ale domnívám se, že se jedná opět jen o výrazové označení, kdy chce skladatel vyjádřit více vroucnosti a naléhavosti nejen ve zvuku, ale i v rytmu. Měli bychom tyto takty hrát s pocitem jakéhosi zdržení a prodloužení nálady nebo myšlenky. Tuto náladu ještě umocní psané *dolce* v klarinetu a celou plochu zakončí pianissimová hemiola v obou nástrojích. V 53. taktu zazní rytmický motiv označen dynamikou *p ma ben marc.* v klarinetu, na který klavír v rámci melodie odpoví ve stejném rytmu.



Je třeba hrát tento motiv stejně v obou nástrojích a to nejen rytmicky přesně, ale i se snahou o zvukovou podobnost, neboť se jedná o dialog mezi klarinetem a klavírem. Od 57. taktu melodie stoupá nejen dynamicky, ale i výrazově. Pod klarinetem již běží v klavíru šestnáctinové pasáže, které gradují do forte v 60. taktu. Přichází poměrně dlouhá, velmi expresivní bouřlivá plocha. Oba nástroje hrají v dynamice forte. Opět bych zde poukázala na místo, kde je nutné dbát na zvukovou vyrovnanost klarinetu i klavíru. Klavír hraje hustě vypsané akordy a nad nimi běží vzestupné a sestupné virtuózní klarinetové běhy.

Z vlastní zkušenosti i z poslechu různých koncertních provedení vím, že v tomto zmíněném místě klavír nepatrně zastiňuje klarinet, který nemá problém se prosadit

drženými tóny ve vyšším rejstříku, naopak běhy a to zejména ty ve středním rejstříku zanikají. Doporučuji domluvu na dynamice s klavíristou a virtuózní klarinetové běhy hrát široce, ve snaze o maximální srozumitelnost všech šestnáctinových hodnot včetně drobných kvintol a sextol. V 68. taktu začínají v obou rukách v klavíru šestnáctinové figury, které jsou pro klavíristy poměrně technicky náročné.



Klarinetista by se měl tedy vědomě přidat se svou melodickou frází ve čtvrtvých hodnotách velice široce, neuspěchaně a nechat prostor klavíristovi pro pohodlné vyhrání těchto pasáží. Celá tato bouřlivá plocha se zklidňuje jak dynamicky tak výrazově vyjma několika klarinetových vstupů, které jsou jakousi vzpomínkou na předchozí náladu a končí dvojitou taktovou čarou (takt 89). Následuje deset taktů (90. - 100.takt), v nichž se Brahms znovu vrací a rozvíjí motivy a náladu vedlejšího lyrického tématu. Dvojitá taktová čára znovu oddělí tento přechodový úsek, který nás plynule připravil na změnu předznamenání (takt 100) a ta samá melodie, plná citu a naléhavosti se znovu prolíná mezi klarinetem a klavírem.



Proto je důležité, aby oba nástroje na sebe navazovaly ve stejném charakteru a dynamice. Je hezké, když v klarinetu vyjdou pianissimové ozvěny (takt 94,105), což podpoří vhodný plátek a nasazení s malým použitím jazyka.



Jediným úskalím této plochy je opět intonace v klarinetu. Celá melodie se pohybuje okolo dvoučárkovaného des, es, což jsou klarinetové tóny inklinující intonačně výše a pianissimová dynamika, zahřívání nástroje, tento problém ještě podpoří. Praxe a četnost koncertních vystoupení pomůže interpretovi být si dopředu vědom těchto problémů. Z vlastní zkušenosti vím, že na počáteční naladění nástroje nelze spoléhat po celé trvání první věty, natož pak celé Sonáty. V průběhu skladby opakovaně koriguji soudek, popřípadě korpus (ten se mi zejména osvědčil ke snížení intonace ve dvoučárkované oktávě).

Repríza (138. takt), již opět v původní tónině, se nijak hudebně neliší od expozice. Jen klarinetové téma začne o oktávu níž a skoky, které mohou být problematické na začátku věty, jsou nyní vyplněny legátovými triolovými rozklady. Toto téma ještě naposledy zazní na konci věty (takt 206), tentokrát v dur a plynule zpět zmoduluje do cody *Sostenuto ed espressivo*.

Musical score for clarinet, measures 207-214. Measure 207: *p cresc.* Measure 210: *f*. Measure 214: *Sostenuto ed espressivo*, *fp*. The score features treble clef, key signature of two flats, and includes triplet markings and dynamic markings.

Klarinet připraví klidnější tempo cody rozšířením triol v posledním taktu před *Sostenutem*. Tempo by mělo být opravdu jen zdrženlivé, klidné. Trioly v obou nástrojích musí být hrány velice široce. Klarinetista by měl v této ploše vyřešit nádechy tak, aby nenarušovaly melodickou frázi. Toto by určitě bylo místo, kde by se dal využít věčný/ cirkulační/dech. Celá věta končí v optimistické durové tónině. Poslední takty klarinetu mají opět tendenci být intonačně vysoko, zejména tři takty držené d^2 .

Musical score for piano accompaniment, measures 207-214. Measure 207: *p sotto voce*. Measure 210: *pp*. The score features grand staff (treble and bass clefs), key signature of two flats, and includes dynamic markings.

Volné takty před touto závěrečnou frází využívám k dostatečnému povytažení soudku, jelikož běžné nátiskové povolení na dlouze držené notě nestačí. Nejsem zastáncem užívání vibrata při hře na klarinet, avšak vkusné, nepatrné rozechvění tónu např. na tomto místě, kde to pomůže nejen intonačně, ale uzavře atmosféru celé věty, není na škodu.

Andante un poco Adagio

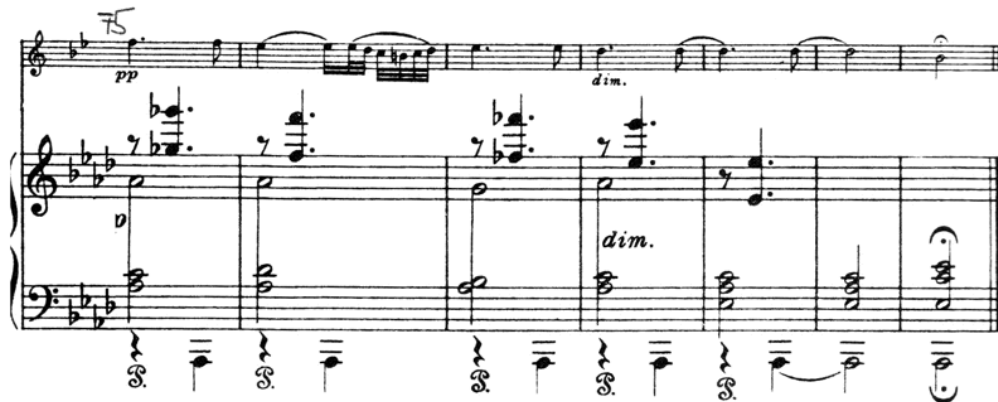
Nádherné, velmi niterné Andante un poco Adagio v As dur tónině začíná tichou, klidnou melancholickou klarinetovou melodií s rapsodickými dvaatřicetinovými figurami za doprovodu sestupných dvojzvuků a pravidelně pulsující basové linky v klavíru.

The image shows a musical score for 'Andante un poco Adagio'. It consists of two staves. The top staff is for the Clarinet and the bottom staff is for the Piano. The tempo is marked 'Andante un poco Adagio'. The piano part starts with 'poco f' and the clarinet part starts with 'espr.'. The score is in A major, 2/4 time. The piano part features a steady bass line and descending dyads. The clarinet part features a melodic line with 24-note figures.

Vytváří tak charakter i náladu nocturnové písně, která přetrvává, a neměla by být, ani interpretačně, narušena až do úplného konce věty. Z hlediska tempa je klarinet podřízen pulsujícímu basu v klavíru (41. – 44. takt se nástroje vymění), tempo by tedy mělo být klidné a hlavně stálé. Jen dvaatřicetinové figury v klarinetu a později i v klavíru mohou rytmicky nepatrně vybočit, ale s mírou vkusu a v rámci melodické fráze. Zvuková představa klarinetového tónu by se měla blížit lidskému hlasu. Měkký, zpěvný zvuk, který zůstává jak v dynamice *piana*, tak *forte*. Celá věta je napsána převážně v pianové dynamice, dynamika forte má zde samozřejmě úplně jiný charakter než tomu bylo v první nebo závěrečné větě Sonáty. I když je pomalá věta formálně rozdělena do tří dílů, všechny další motivy, jejich charakter, výraz i nálada vycházejí z hlavní melodie. Opět musím zmínit intonaci, která může činit problémy v průběhu celé věty. Problematická místa jsou: takt 27- klarinet se připojuje s drženým es^2 , které tíhne být intonačně vysoko, do klavíru; takty 41-43 ; takt 41- klarinet musí intonačně, dynamicky, melodicky navázat na předchozí klavírní takty; celá závěrečná klarinetová fráze (75. takt – do konce), která má tendenci být vysoko se dá vyřešit povytažením některého z dílů nástroje ve volných taktech.



Věta končí vzpomínkou na hlavní melodickou frázi, která má až snivý charakter, což ještě umocňuje pianissimová dynamika. Oba hráči by měli zůstat v klidném, statickém tempu. Pro klarinetistu je náročné vydržet poslední frázi na jeden nádech, přičemž musí kontrolovat intonaci na dlouze držených choulostivých tónech v pianissimu (d² a b¹) a udržet klidné tempo a napětí do konce věty. Pokud není možné zahrát na jeden nádech, doporučuji se nadechnout s malým odsazením před finální notou.



Allegretto grazioso

Po pomalé 2. větě následuje intermezzo - Allegretto grazioso s prvky rakouského *Ländleru*. Stejně jako pomalá věta i Allegretto grazioso je v As dur tónině. Klarinet za doprovodu klavíru uvede hlavní melodické téma, po osmi taktech se nástroje vymění a melodii opakuje klavír.



Téma je v pianové dynamice pro oba nástroje bez výrazných dynamických či výrazových vln. Brahmsovo označení *grazioso* je přesnou charakteristikou jak by měla zaznít úvodní melodie v obou nástrojích. Nejtěžší na této větě je podle mého názoru volba tempa. Po dlouhé první větě a poměrně dlouhé pomalé větě je tendence hrát tuto větu jako rychlejší i když tak ztrácí charakter intermezza, po kterém teprve přichází finální živá věta. Je dobré cítit a hrát celou větu, která je ve tříčtvrtním taktu, na jednu dobu, ale současně je důležité vnímat, obzvláště v některých místech, tři doby k docílení klidu, neuspěchanosti a nadhledu.

Melodie se rozvine do kontrastní nálady (zdvih do 17. taktu – 28. takt).



Dynamika forte, melodie ve spodním klarinetovém rejstříku a klavírní doprovod v pravé ruce dodávají této části venkovský říz. Poté se hudba vrací znovu do nálady *graziosa*. Klarinet by měl hrát se snahou o krásné hladké legato (29. – 34. takt), zejména pak ve vyšším rejstříku, kde je to poněkud obtížnější, a napodobit tak klavírní legato, které zní na tento nástroj, mimo jiné i díky pedálům, zcela přirozeně.



Od 47. taktu začíná jemná delikátní střední část v f moll tónině. Brahms zde užívá i hluboký klarinetový rejstřík, který krásně podbarvuje klavírní synkopující melodii.



Odsazované hluboké tóny v klarinetu mají tendenci v pianové dynamice splývat, čemuž pomůže konkrétnější nasazení jazykem a cílené odsazení každého taktu. Od 63. taktu přechází klarinet z hlubokého rejstříku do melodické linky, která navazuje na předchozí klavírní takty. Tato melodická repetovaná plocha je poměrně dlouhá a je opět důležité nenarušovat zbytečnými nádechy její melodický a výrazový průběh. Od 75. taktu bych doporučovala hrát na jeden nádech až do konce repetice (tj. do 88. taktu).



Návrat, který přichází po klavírní koruně, představuje stejnou hudbu i náladu začátku věty. K hlavnímu tématu je tentokrát připsáno pro oba nástroje *teneramente* (něžně). Celá věta končí postupným zklidněním, jak dynamickým, tempovým, tak i výrazovým.

Vivace

Finální věta Vivace je odrazem Brahmsovy radostné nálady, elánu a optimismu. Veselé, někdy až žoviální rondo v F dur tónině a také občasné výbušné záchvěvy

dokazují divoký a hravý elán skladatele, který se cítí stále mladý, alespoň v srdci. Významným prvkem, důležitějším než samotné téma, je motiv tří opakovaných not, které se objevují v různém charakteru v průběhu celé věty. Tento jednoduchý skladatelův nápad má během celé věty nesčetné množství funkcí. Někdy se objevuje v roli tří akcentovaných úderných not ve forte např. hned na začátku jako výrazná úvodní fanfára, někdy naopak v pianové až pianissimové dynamice nebo ve fortepianu.

Tempo finální věty určuje klavírista. S ohledem na obtížný klavírní part by tempo mělo být podřízeno technickým možnostem interpreta. Klarinetový part, který je poměrně technicky jednoduchý, svádí hrát zbytečně přehnané tempo. Výsledkem jsou pak klavírní kolapsy, nesouhra a ztráta hravého charakteru.

Vivace začíná několika taktovým, virtuózním klavírním úvodem do kterého vstoupí klarinet náhle ve forte a vzápětí jako ozvěna v pianu o oktávu níž jako příprava před nástupem tématu.

Melodické hlavní téma v klarinetu je radostné, hravé až skotačivé. Staccato by mělo znít krátce, zvonivě, konkrétně nasazované jazykem, aby bylo docíleno charakteru *leggiera*. Klarinetová melodie by také měla rytmicky korespondovat s klavírním doprovodem. Ligaturované e² v klarinetu hned v úvodu tématu často zapříčiní rytmickou nesouhru s klavírem, ve kterém běží tóny v osminových hodnotách. Tato melodie se jako rondové téma objeví v průběhu věty ještě několikrát. Ve 42. taktu přechází metrum z osminových hodnot do triol v obou nástrojích a v klavírním

pedálu zní již zmíněný motiv tří opakovaných tónů, který má zcela odlišný charakter než jako motiv úvodní fanfáry.



Trioly by měly na sebe v obou nástrojích rytmicky i zvukově navazovat. Oktávové skoky v klarinetu by měly být nejen intonačně čisté, ale i zvukově vyrovnané, aby vrchní oktáva zvukově a barevně nevyčnívala (takty 42, 43). Celá tato plocha může v důsledku hraných širokých triol tempově i výrazově ochabnout, což mně osobně nevadí. Znovu vrácené tempo i energie přichází zazněním fanfáry tentokrát v klarinetu a virtuózní klavírní mezihry, která opět připraví hlavní téma. Mezi takty 109 – 114, kdy je klarinet v hluboké poloze, dochází opět ke zvukové disproporcii mezi klarinetem a klavírem.



V taktu 118 je v klarinetové odpovědi psaná nota h, která zní v rámci klavírního akordu intonačně velmi vysoko. Tento problém se dá vyřešit zakrytím některé ze spodních klapky, čímž docílíme dostatečné snížení noty h, nebo použitím hmatu se čtvrtým prstem pravé ruky a přidáním klapky pro f. Od 142. taktu se znovu vrací triolová plocha, tentokrát motiv tří opakovaných tónů zazní v klarinetu ve spodní poloze a poté o oktávu výše v pianové dynamice.



Je důležité, aby tento motiv zůstal zřetelný i v této tiché dynamice. Klarinetista by tedy měl tóny mírně odsazovat, aby plocha nezněla jako jeden dlouhý tón. Mezi takty 163 – 171 je nutné věnovat pozornost opět intonaci v klarinetu, který má tendenci být vysoko (zejména choulostivé tóny es² a h v pp).

Energický návrat zazní fanfárou v klarinetu a citací úvodních taktů, které jsou rozepsány tentokrát do obou nástrojů.



Opět je zde nutné kontrolovat precizní souhru obou nástrojů. Většinou je to problém klarinetu, který se musí přesně rytmicky začlenit do klavírních osminových běhů. Finální Vivace a tím i celá Sonáta f moll končí s bouřlivým a radostným elánem.

Interpretační rozbor Sonáty Es dur, op. 120 č. 2

Tato sonáta je psána v obdobném údobí jako Sonáta f moll op. 120 č. 1, a přesto je zcela odlišná v charakteru, náladě a celkovém výrazu skladby. Dokonce ji můžeme označit za více „klasickou“ v její přímočarosti a lyrické expresivitě. Už volba tóniny Es Dur napovídá, že zde nalezneme více optimismu, lyriky a vroucnosti, oproti stesku a introvertní zádumčivosti Sonáty f moll. Od toho aspektu se odvíjí zcela jiný způsob interpretace, zvukové představitosti, šíře nálad a také volby jiných prostředků výsledného výrazu. A to vše se následně promítá i do tónové kultury a

smyslu pro barevné a dynamické cítění, odlišné artikulační členění, agogickou plasticitu a v závěru i do vhodného zařazení skladby a jejího rámování v celkové dramaturgii programu koncertu.

Barevnost klarinetového zvuku je nezbytné směřovat více k čistému a jasnému tónu než k tónu temnému a smutnému, který je naopak velmi vhodný pro výrazové ztvárnění Sonáty f moll. Proto volím plátek s jasnější, svítivější, znělejší, ale v žádném případě ne ostrou barvou, s představou, že není nutná velká nosnost zvuku. Plátek by měl dovolit co největší rozdíly a nuance v dynamice *p*, *pp* a *sotto voce*, usnadnit pianový ozev ve vyšší poloze klarinetu a zároveň musí konvenovat se zvukovou plností klavíru. Podstatná je individuální představa realizace skladby, dramaturgické zařazení do celku a akustika sálu. Pokud hrajeme Sonátu v rámci celého recitálu, podléhá veškerá příprava i volba plátku, včetně tvrdosti, celému programu. Obě Sonáty jsou poměrně dlouhá a vyčerpávající díla s časem přes 20 minut a se stálou exponovaností obou nástrojů. Studiová práce nebo samostatné provedení skladby nám umožňuje větší variabilnost plátků a tudíž i větší přiblížení k naší představě ideálního provedení. Bohužel představa ideálního plátku zůstává v praxi většinou jen přáním, což je jedno z úskalí jednoplátkových i dvojpλάtkových nástrojů.

Sonáta Es dur je podle mého zjištění prováděna častěji a s tím souvisí i její větší známost a obliba u publika. Není velkým problémem ji kombinovat s jinými skladbami v rámci celovečerního programu, na rozdíl od Sonáty f moll, k níž jsem vždy jen stěží hledala vhodnou skladbu, která by nenarušila, ale naopak připravila a doplnila výchozí náladu pro poslech velké Brahmsovy sonáty. Nejlépe se mně osvědčila kombinace Fantazijních kusů op. 74 R. Schumanna a následně Sonáta f moll op. 120 č. 1 jako polovina koncertu. Tutéž kombinaci lze použít i při tvorbě dramaturgie v níž má dominantní postavení Sonáta Es Dur č. 2, ale se stejnou přirozeností zde můžeme využít i tvorby C.M.Webera, L.Spohra, M.Regera, či H.Crusella.

Allegro amabile

Brahms zde použil oblíbené tempové označení, které nacházíme rovněž v řadě jeho dalších skladeb. *Allegro amabile* je například první větou Brahmsovy Sonáty č. 2 pro housle a klavír A dur, Op. 100.

Na rozdíl od Sonáty f moll, kde úvodní takty patří klavíru a klarinet se připojí později, je takto volba tempa i vstupní nálady 1. věty ponechána klavíristovi, v Sonátě Es Dur je úvodní melodická fráze (1. -10. takt) dominantou klarinetu.



Podle mého názoru, tempové označení *Allegro amabile* by tu mělo být určující, protože samotná věta je poměrně rozsáhlá (173 taktů) a dlouhé melodické fráze zde svádějí k velkým tempovým výkyvům a zastavováním. Vše by mělo být prováděno ovšem vkusně a v rámci allegra, aby věta nepůsobila zatěžkaným, pomalým a rozvleklým dojmem. I zde je zřejmé, že v Brahmsově hudbě nenajdeme a ani nemůžeme očekávat tempo, které je striktní a neměnné. Naopak tempová struktura je flexibilní a je vždy plně ponechána na interpretovi, jeho fantazii a vkusu. Zde se osvědčuje harmonická analýza jako důležitý prostředek ke stylové interpretaci a úměrnému korigování tempové flexibility. Nápomocna je nám Brahmsova obecná rada k volbě tempa „*Machen Sie es wie Sie wollen, machen Sie es nur schön*“ („*Zahrajte to dle libosti, ale ať je to krásné*“).

Úvodní klarinetová fráze by měla být hrána zpěvně a líbezně, v charakteru *amabile*, se snahou o maximální legato i v obtížnějších vazbách (g¹- b², takt 5). V taktu 11, v dialogu klavíru a klarinetu se opět objevuje značení < >, které se velmi často vyskytuje v Brahmsových skladbách, kdy skladatel chce vyjádřit mj. i hlubokou upřímnost, vřelost, vroucnost a nejen v tónu ale i v rytmu, jakoby se chtěl pozdržet nejen na jedné notě, ale na celé myšlence.

Tento dialog graduje do první klavírní mezihry ve forte, která je technicky velmi náročná. Klarinet se připojuje v 18. taktu rovněž v síle forte, které by mělo navázat na klavír a to nejen ve znělosti, ale i ve společném výrazu. Po této první bouřlivé mezihře klarinet stupňovitě a s diminuendem přechází do vedlejšího tématu (takt 22).

Oba nástroje mají předepsané *sotto voce* a téma je psáno jako kánon, kdy klarinet začíná a klavír po čtvrtové pomlce téma opakuje. Jelikož se zde klarinet pohybuje v šalmajovém rejstříku a vyskytují se zde zvukově a intonačně choulostivé tóny g^1 , a^1 , které mají tendenci být vysoko, což ještě podporuje pianová až pianissimová dynamika, mohou se v této ploše vyskytnout intonační problémy, které se dají ale velmi dobře technicky vyřešit zapojením prstů pravé ruky na spodním dílu nástroje. Problémem je, že v celé 1. větě není mnoho prostoru na případné korigování povytažením soudku, které je při ladění klavíru $a^1 = 442$ Hz nezbytné. Klarinet v důsledku zahřívání tíhne k vyšší intonaci a ve slabé dynamice se tento problém ještě zvětšuje. Je nezbytné to zohlednit a využít každé pomlky na případné vytažení soudku nebo průběžnému doladění dechem a nátiskem. Samozřejmě pro docílení velmi dobré intonace je podmínkou také dobře naladěný klavír, pro klarinetisty

nejlépe $a^1 = 442$ nebo 443 Hz. Pokud je ladění $a^1 = 440$ Hz, s čímž jsem se setkala při mém studiu v Anglii, je čistá intonace hry prakticky nemožná (v Anglii se používají klarinety s americkým nižším laděním $a^1 = 440$ Hz).

Po této klidné ploše přichází další bouřlivé dynamické a výrazové vlny, které většinou uvádí klavír. Je důležité upozornit na skutečnost, že veškerá místa psaná ve forte by měla mít charakter měkkého, plného forte, vyjadřující naléhavost, nikdy ne tvrdý, nepříjemný zvuk. Zde je nezbytné vycházet ze vzájemné vyrovnanosti síly obou nástrojů bez ohledu na jednohlasý a akordický základ jejich partu. Mezi takty 48 – 52 má klarinet oktávové vazby, které začínají v hlubokém rejstříku.



I zde je nutné korigovat intonaci mezi jednotlivými oktávami a snažit se o co nejdokonalější legatové vazby v pianové dynamice s pozvolným nárůstem zvuku a citové intenzity. Poslední oktávovou vazbu můžeme rozšířit a tempově zklidnit, s tím, že spoluhráč u klavíru během klarinetové prodlevy na g^2 pozdrží příchod první doby v 52. taktu a tím připraví znovu se objevující motiv hlavního tématu. To samé řešení můžeme použít i v repríze (v taktech 146 – 150), s tím, že v poněkud obtížnější klarinetové poloze pro docílení zpěvného a hladkého legáta v pianissimu musíme korigovat výchozí i závěrečný stupeň gradace.

Celé provedení zpracovává motivy z hlavního a vedlejšího tématu. Za zmínku nepochybně stojí triolové vzestupné a sestupné figurace (takt 78 – 92), které se v obou nástrojích střídají a navazují.

Oba hráči zde musí řešit charakter detache. Klavír s použitím pedalizace, aby bylo docíleno pokud možno stejné návaznosti jak v artikulaci, tak v dynamice, klarinet pak dechem a dokonalým synchronem prstové a retné techniky, podpořené dechovou jednodlostí. Tato triolová plocha postupně graduje do obrovské exprese v obou nástrojích a následně se zklidněním přechází do reprízy (takt 103). Čtyři takty před reprízou je nutné znovu korigovat intonaci klarinetu, která má vzestupnou tendenci zvláště na tónech d^2 a e^2 , což není dáno jen fyzickou únavou a temperováním nástroje, ale i celkovou harmonickou sazbou.

Někteří hráči v tomto místě úmyslně zpomalují a tím trochu uměle připravují návrat reprízy, což podle mého názoru není třeba. Naopak je přirozené, když se repríza

plynule znovu objeví. Jako eventualitu známe i možnost pozdržení se na osminových notách v taktu před reprízou a připravit tím lyrickou náladu přicházejícího hlavního tématu.

Repríza se téměř neliší od expozice. Ve vedlejším tématu v klarinetu může opět nastat problém s intonací.

Věta končí codou, kde je poprvé od autora předepsána změna tempa na *Tranquillo*. Znovu se objevuje triolová figurace z provedení v partu klarinetu. Jelikož pod těmito figuracemi jsou v klavírním partu duolové osminové hodnoty, je dobré udržet stálé, plynulé i když pomalejší tempo, abychom se vyhnuli rytmickým nesrovnalostem v souhře. Konečné ritardando je vhodné ponechat až na čtyři poslední takty.

The image shows a musical score for piano and clarinet. The piano part is in the lower system and the clarinet part is in the upper system. Both parts feature a triplet of eighth notes. The piano part has a dynamic marking of 'f' and 'dim.'. The clarinet part has a dynamic marking of 'dim.'. The tempo marking 'cresc. e rit. un poco' is written above both staves. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Když se ještě jednou vrátím k úvaze o volbě tempa této věty, myslím, že není zásadním problémem, pokud pocitově dosáhneme plynulosti toku bez větších zastavení a rozbíhání. Až coda, která přináší poslední tematickou reminiscenci, větu pozvolna připraví na samotný klidný závěr.

Allegro appassionato

I druhá věta je v tempové koncepci rychlou částí, ale se zcela odlišnou charakteristikou. *Appassionato* (vášnivě, zaníceně, náruživě) patří opět, jak už jsem zmínila při jiné příležitosti, k Brahmsovým častým a velmi oblíbeným označením. Po vyhodnocení charakteru a výrazu této věty, je velmi obtížné najít přesný a také vhodnější název než je *appassionato*. Brahms byl, stejně jako Beethoven, velmi

přesný a pečlivý co se týče poznámek a označení ohledně výrazu. Vždy v nich vyjadřuje své vlastní, vnitřní hudební cítění a představu.

Druhá věta je napsána v $\frac{3}{4}$ taktu v tónině es moll, ve formě ABA, s tím, že střední díl je v tónině H Dur a má označení *Sostenuto*. Klarinet začíná sám zdvihovou čtvrtovou notou hlavního tématu a tato zdvihová nota je velmi důležitá jak v dynamice, tak i v tempu a výrazu, protože je začátkem velké fráze.



Měla by být již v plném forte, dostatečně dlouhá a závažná. Interpret by si měl tempo věty promyslet, ještě než začne hrát, aby nedošlo k narušení a rozmělnění hlavního tématu. Také by bylo vhodné si uvědomit, že po klarinetu celé téma opakuje klavír, s tím rozdílem, že klavírní part je psán ve velice husté harmonické faktuře a je technicky velmi náročný. To znamená, že přehnané tempo, které by klarinetistům nedělalo problémy, by mohlo v klavírních mezihrách působit velké problémy. Je tedy nezbytné řešit tempové proporce s ohledem na oba nástroje.

Celá fráze, která má 8 taktů by měla být hrána velmi expresivně až náruživě se snahou docílit maximální celistvosti, tzv. pomyslného velkého oblouku. Někdy se stává, a to jsem si všimla pouze u klarinetu, že se celá fráze rozdělí na tři díly a vznikají předěly mezi jednotlivými legátovými sekvencemi. V klavíru k tomuto prohřešku nedochází, protože klavír vždy trochu přeznívá. V 16. taktu se v klarinetu znovu objevuje značení < > pod čtvrtovými notami, které jsou svázány po třech.



Toto místo na mě působilo vždy zvláštním dojmem, nikdy jsem vlastně nebyla přesvědčena jak interpretovat, zda jako dynamické vlny nebo odtahy, kdy jsem zkracovala poslední notu pod obloučkem. Až nyní, při podrobnějším studiu

Brahmsových skladeb, mi konečně toto místo dává smysl. Zde značení < > znamená spíše výrazový prostředek k vyjádření upřímnosti a vroucnosti, která přichází po vášnivém a náruživém začátku. Klavír opět toto místo opakuje. Poté se ještě objeví střídavě v obou nástrojích hlavní téma ve forte, klavír má dokonce někde i fortissimo, následují plochy v pianu nebo piu dolce. Celá tato první část končí malou codou, která přichází po posledním expresivním výbuchu a je oddělená taktem pauzy, což navodí hudebně krásný kontrast. Klarinet začíná sám v pianové dynamice, ve třetím taktu se připojí klavír s arpeggiovým rozkladem na první dobu. Není potřeba se dostávat zbytečně do větší dynamiky, celá fráze patří klarinetu a klavír jen vytváří zvukový kolorit. V této části se většinou nesetkáváme s intonačními problémy, možná je potřeba jen ohlídat vstupní as¹ v codě (takt 66), které by mohlo být vysoko.

Úvodní část končí v pp a přichází *Sostenuto*, úplně odlišné jak charakterem, náladou, tak i harmonicky. Najednou, bez modulace je užita tónina H Dur. Tempo by mělo být od úvodní části určitě odlišeno, ale do jaké míry zůstává otázkou. Slyšela jsem již mnoho verzí, kdy se tato část hraje velmi pomalu nebo naopak skoro ve stejném nezměněném tempu. Možná, ale kdyby skladatel chtěl tuto střední část tempově odlišit na pomalou část, zvolil by jiné označení než *Sostenuto*. Avšak hlavní slovo při volbě tempa má klavírista, který začíná a úvodní hlavní fráze (14 taktů), která se prolíná vlastně celým *Sostenuto*, patří výhradně tomuto nástroji. Tempo může být klidné a zdrženlivé, ale čtvrtkové noty v basovém sledu by měly stále kráčet. Klavír má předepsané *f ma dolce a ben cantando* na rozdíl od klarinetu, který opakuje celou melodii, ale v *p ma ben cantando*.

Klarinetová fráze by tedy měla být jemná, ale současně zpěvná, což by neměl být v tomto registru problém, se snahou o krásné legato (zejména takt 100). Celá

sekvence je ukončena dvojčárou. Bylo by tedy dobré ji oddělit od dalšího vstupu klavíru. V 120. taktu zazní opět toto téma, oba nástroje jsou ve *forte ma dolce*, s tím že klarinet je v hlubokém rejstříku a má problém se prosadit, proto tam často dochází k dynamické disbalanci. Pomůže dohoda, aby žádný z nástrojů nebyl expresivní až agresivní. Ten samý princip platí i při akcentech v taktech 126-127, které by měly být tvořeny spíše nárazovým dechem než tvrdou výslovností jazyka. *Sostenuto* končí klavírní dohrou, s mírným zpomalením a diminuendem a poté modulací v *pp*, která připraví návrat *Tempa prima*.

Třetí díl je téměř totožný s dílem prvním. Na konci věty, před pomyslnou codou je možné a podle mne i hezké udělat větší odsazení před nástupem klarinetu (takt 206) než v prvním případě, kde striktně dodržujeme předepsaný takt pauzy. Větší odsazení dodává na meditativnosti a éteričnosti celého závěru.

Andante con moto

Třetí věta Sonáty Es dur je *Andante* s variacemi, které se v průběhu přemění v rychlé *Allegro* se záměrem přivést skladbu do finální, velmi živé a brilantní cody.

Téma *Andante con moto* je široké a vroucné, s pevným rytmem a bohatou harmonií, což přináší obrovský potenciál pro práci s variacemi. Zdá se však, že Brahms ve svých posledních variacích volí raději jednoduchost než pečlivou propracovanost. Téma je rozpracováváno do menších notových hodnot, prostý a skromný kontrapunkt připomíná téměř Mozartovskou průzračnost. Umírněnost a zdrženlivost v prvních čtyřech variacích vede do prudké páté poslední variace, plné vášně a energie. Mollové *Allegro*, kde je dominantou klavír a jeho silný rytmus, přímo vplyne do opět durové *Piú tranquillo* cody, která rozvíjí motivy z hlavního tématu a vrcholí v krátkém, pro oba nástroje, virtuózním úseku.

Téma variací je poměrně dlouhé (14 taktů), melodie je rozložena do obou nástrojů, s tím, že klarinet ji začíná.



Důležitou roli zde hraje rytmická stránka, proto bychom měli dbát na důslednost a přesnost zejména v tečkovaném rytmu. Zkracování druhé osminové noty může přispět ke zbytečnému rozčlenění fráze. Mně osobně pomáhá představa velkého oblouku a snaha o dotažení melodie k vrcholu fráze (poslední osmina 2. taktu). Problémem je, že se melodie skládá ze šesti rytmicky stejných figur, které svádějí k rozčlenění celé fráze. Opět je to vždy více patrné v projevu klarinetu než v pedalizovaném klavíru. Na konci tématu je mírné zvolnění, které připraví nástup první variace a zde je nezbytné znovu kontrolovat intonaci tónů d^2 , c^2 .

První variace zůstává v přibližně stejném tempu, melodie je střídavě rozložena do obou nástrojů, které se navzájem doplňují, tak jak tomu bylo v tématu, jen s tím rozdílem, že jde o verzi bez tečkovaného rytmu. Jelikož je melodie rozepsána do obou nástrojů, měl by se druhý nástroj, většinou je to klarinet, snažit o maximální navázání fráze. Poslední takt se sostenutem připraví nástup druhé variace.

Melodie v klarinetu je opět v tečkovaném rytmu a je psána o oktávu níže, než tomu bylo v tématu. Klavír doprovází vzestupnými a sestupnými triolovými figurami. V průběhu je nezbytné přesné členění rytmického modelu klarinetu a figurace klavíru v poměru 3 ku 4.



Role se navzájem vymění ve 33. taktu. Tato variace může být pocitově hrána trochu živěji. Tentokrát variaci uzavírá klavír.

Tempo třetí variace volí klarinet, nemělo by být přehnaně rychlé, ale určitě může být živější, čemuž napovídají psané dvaatřicetinové běhy v obou nástrojích. Celá variace by měla mít charakter lehkého *graziosa*.

Následující čtvrtá variace je oddělená, od tří předchozích, korunou na taktové čáře, která je často opomíjena. Myslím, že právě v tomto místě je důležité malou pomlku respektovat, a to proto, že nadcházející variace přináší zcela jiný charakter a náladu a je dobré vytvořit prostor pro toto odlišení. Klavír začíná předtaktím a klarinet vstupuje s první dobou, oba nástroje jsou v *pp* a tak by to mělo zůstat po celou plochu. Vstupní *c*¹ v klarinetu bývá intonačně vysoko.



Pro korekci někdy postačí nátiskové povolení, event. použití hmatové kombinace přikrytím některé z klapek. Nepřesná intonace zcela naruší celkovou atmosféru této variace a zabrání kontrastu, jenž musí anticipovat nástup *Allegra*.

Po koruně přechází věta do rychlého tempa *Allegra* v mollové tónině. Tato bouřlivá část, kde je opět použito hlavní téma, patří převážně klavíru. Klarinet musí být ve svých vstupech rytmicky velmi přesný, aby zůstal v synchronu s šestnáctinovými běhy klavíru. *Piú tranquillo*, již v dur, znovu rozvíjí motivy z hlavního tématu v obou nástrojích a vrcholí virtuózní *stretto*, která bouřlivě zakončuje nejen finální větu, ale i celou sonátu.

Obě Sonáty, stejně jako Trio a Kvintet existují ve verzi, kdy Brahms nahradil klarinet violou. Z jakých důvodů tuto verzi vytvořil, není známo, ale můžeme se domnívat, že pravděpodobně pro větší využití těchto komorních skladeb. Klarinet jako nástroj nebyl v té době tolik sólisticky využívaným nástrojem, nebo je také možné, že si sám Brahms uvědomoval fakt, že klarinetistů takových kvalit, jako byl Mühlfeld, nebude mnoho.

Na rozdíl od Kvintetu a Tria, kde se violová verze tolik neujala, v Sonátách se tato verze interpretuje poměrně často. Dokonce je i někdy hodnocena jako lepší (to jsou však názory především samotných violistů). Osobně si nedovoluji nezaujatě porovnávat, ale mohu konstatovat, že jsem slyšela vynikající interpretace obou verzí Sonát.

INTERPRETACE A JEJÍ PROSTŘEDKY

Tvořivá interpretace vznikala pozvolna a největší vzestup nastal v 19. a následně ve 20. století. Existovala samozřejmě již dříve, avšak ne v takové podobě a míře. V 19. století, současně se vzestupem národního uvědomění, se začala „znovuobjevovat“ díla barokních mistrů, která měla potvrdit kulturnost daného národa v minulosti. Například Bachovy skladby začal ve velkém uvádět až Felix Mendelssohn-Bartholdy v Lipsku.

Pojem *Interpret* se v hudební oblasti vyskytuje velmi často a označuje hudebníka, který provádí (interpretuje) skladbu hudebního skladatele přesně podle notového zápisu nebo text písně napsaný textařem, libretistou nebo básníkem.

Při interpretaci hudebního díla má velký význam umělec (instrumentalista, zpěvák či dirigent), který je zprostředkovatelem mezi skladatelem s posluchačem (tzv. dává notovému zápisu „duši“). Podobně to platí i při hudební interpretaci textu, libreta nebo básně. Významnou roli hraje také umělecká zralost i schopnost interpreta, jak dovede sladit skladatelův záměr se svou představou a uplatnit své pojetí díla, sílu vlastní umělecké osobnosti a přitom dodržet skladatelovy pokyny v notovém zápisu. Problém může nastat při interpretaci barokních a starších skladeb. Existují totiž různá vydání (od mnoha vydavatelství), jež se odlišují revidovanými úpravami, které nebyly vždy profesionální. Je běžné, že na jednu skladbu např. J. S. Bacha existuje dnes řada odlišných notových materiálů.

Pro správnou interpretaci je nejlepší *urtext* – doslovný přepis skladatelova rukopisu. V případě, že se rukopis nedochoval, jsou směrodatné opisy. Opisovatelé byli často současníci nebo žáci skladatelů (takových opisů však bývá více a tak se muzikologové přou, který je významnější a pravdivější).

Je provedení Brahmsových skladeb v době, kdy skladatel a jeho interpreti žili a působili, stále určující a směrodatné i pro současnou interpretaci?

Na tuto otázku nemůžeme jednoznačně odpovědět, už jen proto, že v minulých dvou století proběhlo mnoho významných změn týkajících se tohoto tématu (např. vývoj klarinetu a jeho nástrojové techniky, vývoj zvukové techniky atd.). I kdybychom mohli dnes slyšet premiéry Brahmsových klarinetových skladeb v Mühlfeldově provedení, myslím, že by ani nebylo nutné tuto interpretaci se všemi charakteristickými rysy tehdejší doby adoptovat, ale naopak pokračovat ve výzkumu a vývoji, který samozřejmě podléhá vkusu dnešní doby. Je ale nutné připustit, že každá informace a přiblížení k původní interpretaci nám přináší radikální posun v našem hudebním myšlení.

Hudební prostředky, kterými se budu následně zabývat, patří více k interpretaci na smyčcové nástroje, ale mají i přímou souvislost s interpretací Brahmsových klarinetových skladeb.

Vibrato

Zhruba do roku 1900 bylo na vibrato při hře na smyčcové nástroje pohlíženo jako na ornament a i v následujících desetiletích bylo jeho souvislé používání kontroverzní. Ještě v roce 1921 Joachimův žák Leopold Auer doporučoval střídme užití vibrata, které dle jeho slov je jen jakýsi „*efekt, zkrášlení; může vést k božskému patosu na vrcholu fráze nebo v průběhu pasáže, ale pouze v případě, že hráč si vypěstoval jemný smysl pro míru, s jakou je ho třeba užít. Nadměrné vibrato je zlovyk, pro který nemám nejmenšího pochopení a vždy proti němu u svých žáků bojuji - musím připustit, že často marně.*“⁵⁰ To odpovídá radám v Joachimově *Violinschule*, kde je pro změnu připomenut a citován názor L. Spohra: „*Žák nemůže být varován dostatečně před návykem k jeho povšechnému užívání, obzvláště na špatném místě. Houslista, jehož vkus je vytříbený a zdravý, vždy rozpozná, že převládat má tón rovný a použije vibrato pouze na místech, kde to výraz vyžaduje.*“⁵¹ Joachimových pět nahrávek z roku 1903 obsahují několik dlouhých not úplně bez vibrata a jiné, kde se použití vibrata liší v intenzitě.

⁵⁰ uvedeno v Lawsonovi: *The Brahms Clarinet Quintet*, str. 72 (Leopold Auer: *Violin Playing as I Teach it*, London, 1921)

⁵¹ Joachim a Moser: *Violinschule II*

Průběžné vibrato bylo také užíváno v kantabilních pasážích. Například na nahrávce Smetanova prvního kvartetu v podání Českého kvarteta, založeného 1882, je v pomalé větě užito vibrata prakticky na jakékoliv notě, ačkoliv v ostatních větách je pravidlem hra rovným tónem. Podobně, hráči vyškolení v 19. století, často užívají průběžného vibrata pro zpěvné (zpravidla druhé) téma rychlé věty v sonátové formě.⁵²

Vibrato svoji současnou pozici získalo spíše díky houslistům vystudovaným ve Francii a Belgii než v Německu. Wieniawski (1835 - 80), Vieuxtemps (1820 - 81), Ysaÿe (1853 - 1931) a Kreisler (1875 - 1963) byly z tohoto hlediska průkopníky, poslední dva jmenovaní zanechali nahrávky, které to potvrzují. Je téměř jisté, že jakmile Brahmsův Klarinetový kvintet začal být pravidelně provozován mimo okruh Joachima, styl houslové hry v něm užívaný se radikálně proměnil od toho, co Brahms původně slýchal, soudě dle širokého rozptylu interpretačních přístupů v letech následujících po jeho smrti. Svědčí o tom i různá vydání hudebního slovníku Grove; Grove 2 (1904 - 10) přebírající příslušný článek z Grove 1 (1879 - 89): *„Vibrato je vysoce účinné jako vyjádření emocionálního napětí... pokud ovšem, jak tomu bývá často, upadne do manýrismu, jeho efekt je spíše vyčerpávající, nepatřičný, směšný nebo odporný, zcela v protikladu k dobrému vkusu a zdravému rozumu.“* V čase Grove 3 (1927 - 28) byl dřívější výpad proti nadměrnému užívání vibrata příznačně nahrazen následujícím textem: *„Jako emocionální efekt provedený fyzickými prostředky má svá očividná nebezpečí, ale technika žádného hráče na strunné nástroje se bez něj neobejde.“*⁵³ Ve stejné době už Flesch mohl napsat: *„Pokud máme zahrnout slavné houslisty naší doby, musíme připustit, že v každé situaci používají nepřerušované (byť technicky nenapadnutelné) vibrato.“*⁵⁴

Portamento

Další důležitou oblastí interpretační praxe při hře na smyčcové nástroje je výrazový prostředek portamento, znatelné sklouznutí mezi polohami, glissando. Portamenta

⁵² Finson J. W.: *Performance Practice*, str.469

⁵³ výňatky z *Grove edice* jsou uvedeny v knize C.Lawsona *The Brahms*

⁵⁴ Flesch C.: *The Art of Violin Playing*, 2 vol.(New York, 1924;1930)

sloužila k vyklenutí melodie pomocí důrazu, který vytvořila na určitých strukturálně důležitých notách. Portamento bylo běžné v technice některých houslistů už před rokem 1800 a poté si našlo cestu i do orchestrální hry, nejstarší dostupné nahrávky svědčí o dobře zažitě konvenci. Jeho vokální původ byl zdůrazněn Joachimem: „*Jako u prostředku vypůjčeného od lidského hlasu... jeho použití a způsob provedení musí přirozeně vycházet ze stejných pravidel, která jsou dodržována v dobrém vokálním umění.*“⁵⁵ Flesch připomínal poetické kvality, které bylo možné dosáhnout s Joachimovými portamenty, pokud se oželí jejich spojení s crescendem nebo diminuendem. Portamento hraje důležitou roli v Joachimových dvou nahrávkách transkripce Brahmových Uherských tanců z roku 1903 a je typické pro tuto dobu. Nahrávka Elgarova Houslového koncertu z roku 1916 od Marie Hallové a pod dirigentským vedením autora obsahuje v sólové i orchestrální části mnohem více portament, než je známo z jakékoliv pozdější nahrávky tohoto kusu. Nebezpečí přehnané shovívavosti k portamentům bylo pravidelně zdůrazňováno (například Leopoldem Auerem), ale prostředek samotný nebyl celkově vnímán jako rušivý; bezpochyby, hudební vkus si v Brahmově době žádal zcela jiná pravidla než dnes.⁵⁶

Finson sledoval používání portamenta v komorním souboru z nahrávky Beethovenova kvartetu Op. 18 č. 4 od Rosé kvartetu, který hrával s Mühlfeldem a zahrál některá z prvních provedení Klarinetového kvintetu:

*„Interpret předkládá posluchači jakousi analýzu melodie, když pomocí tohoto prostředku zdůrazní vysoké noty a připraví pokles melodie nebo kadenci. Není to v žádném případě projev pomalosti interpretace, naopak, portamento je projevem péče a promyšlenosti, kterou houslisté 19. století věnovali vyklenutí melodické linky. Nahrávka kvarteta Rosé rovněž svědčí o tom, že portamenta bylo dobrými hudebníky užíváno jen velmi zřídka. Jestliže měl být tento prostředek účinný při zdůraznění tvaru melodie, nesmí být používán příliš často.“*⁵⁷

⁵⁵ *Violisnchule*, II, str.92

⁵⁶ Lawson C.: *Brahms*, str. 73-4

⁵⁷ Finson J. W.: *Performing practice*, uvádí C. Lawson

Agogika, artikulace a interpretační nuance

Kromě tonálních aspektů, dalšími důležitými oblastmi studia brahmsovské interpretace jsou agogika, artikulace a další interpretační nuance. Všechny zmíněné prostředky musely být v době premiér Tria, Kvintetu a Sonát důležité; podle všeho, bylo to právě umění, kvůli němuž byl Mühlfeld obdivován Brahmem a jeho přáteli. Mühlfeld koncertoval v době, kdy bylo tempo značně ohebnější než dnes a variabilita rytmické struktury jednotlivých pasáží i kolísání základní pulsace v delších úsecích byly běžné.

Tyto skutečnosti se musejí promítnout i do interpretace Brahmsa i Joachima. V souvislosti se změnami tempa Brahms často užíval poznámku „*con discrezione*“, jež dnes musí být chápána s přihlédnutím k dobovému estetickému kontextu. Ohledně metronomu Brahms poznamenal, že tempo jeho skladeb nikdy nemá být nehybné: „*Nikdy jsem nevěřil, že by spolu moje srdce a mechanický přístroj mohly být v dokonalé součinnosti.*“⁵⁸ Nahrávky ze začátku století svědčí o tom, že různá témata v sonátové formě měla svá vlastní tempa, propojená spojovacími oddíly; prováděcí oddíly a coda, pokud to bylo potřeba, často vykazovaly *accelerando* pro podpoření vnitřního napětí a dramatu. Brahmsova obecnější rada nejednomu umělci zněla: „*Machen Sie es Sie wollen, machen Sie es nur schön.*“ (Zahrajte to dle libosti, ale ať je to krásné). Toto je příznačná poznámka i v kontextu Maczewského článku v Grove 1 (1879), který zdůrazňuje spíše intelektuální než technické dovednosti Brahmsovy klavírní hry. Pro potvrzení nastíněného obrázku uveďme ještě svědectví žákyně Clary Schumann Fanny Davies (1861 – 1934), která provedla anglickou premiéru klavírního partu Brahmsových klarinetových děl. Najdeme ji na konci Toveyova článku v Cobbettově sborníku, jež vděčí za mnoho příspěvku členům Brahmsova kroužku:

„Brahmsův způsob interpretace byl svobodný, flexibilní a velkorysý; ale vždy v součinnosti s vyvážeností – mohli jste pod povrchem cítit základní rytmus. Jeho frázování bylo v lyrických pasážích zřetelné. V nich je metronomický Brahms nemyslitelný, stejně jako nervózní nebo uspěchaný Brahms v pasážích, které

⁵⁸ Philip R.: *Early recording*, str. 218

vyžadují neústupný rytmus. Za jeho často hrubou a navenek téměř náčrtkovitou hrou se vždy ukázal vliv těch dokonale zvládnutých dovedností, bez nichž by se mohl stát téměř svou vlastní karikaturou. Když Brahms hrál, každý přesně pochopil, co zamýšlel svou hrou sdělit: touhu, divoký fantastický tah, majestátní klid, nejněžnější hloubku bez náznaku sentimentality, subtilní nebo rozmarný humor, upřímnost nebo ušlechtilou vášeň. V jeho hře, stejně jako v jeho hudbě nebo osobnosti nikdy nebyla sebemenší stopa smyslnosti.

Jeho úhoz mohl být vřelý, hluboký, plný a široký ve forte, nikdy nepůsobil hrubě ani ve fortissimu. Jeho piana vždy byla kulatá a průzračná jako kapka rosy. Měl báječné legato. Patřil k té sortě hudebníků, kteří dobře fráze začínají, dobře je končí a mezi jednotlivými frázemi nechávají dostatek času, aniž by vznikla nepatřičná mezera. Bylo zřejmé, že správně naslouchal i vnitřním harmonickým hlasům a vždy vhodně zdůrazňoval basy.

Stejně jako Beethoven, vždy dbal na to, aby jeho prováděcí poznámky (jichž bylo co nejméně) byly vyjádřením vnitřního hudebního významu, nikoliv pouze určitého způsobu provedení. Symboly < > se často objevují na místech, kde si Brahms přeje vyjádřit upřímnost nebo hlubokou vřelost, netýká se to jen tónů, ale také rytmu. Nikdy se nezdržel na jednotlivé notě, ale vždy na celé myšlence, jako by se nebyl schopen rozloučit s její krásou. Raději takt nebo frázi prodloužil, než aby ji zkazil přesným dodržáním času jako podle metronomu.⁵⁹

Tato citace je podle mého názoru přesnou charakteristikou, vystihující přesně ve všech ohledech, jak interpretovat Brahmsovy skladby, a to nejen ty klarinetové, bez ohledu na časovou prodlevu mezi vznikem Brahmsových děl a současnou interpretací.

Zdá se, že Brahmsovy změny tempa byly podřízeny hudebnímu kontextu stejně jako intervalům. Znalost harmonie a rovněž správná míra agogiky byly pro interpretaci jeho hudby podstatné. Brahms snad od klarinetu očekával více živočišnosti, než sám dovolil své klavírní hře. Schaufler zaznamenal historku o tom,

⁵⁹ citováno v knize C. Lawsona: *Brahms Clarinet Quintet*, str. 76

jak Brahms na zkoušce Soldat-Rögerova kvarteta byl poslechem Klarinetového kvintetu dojat až k slzám. Aby zakryl své pohnutí, přistoupil k pultu prvních houslí, zavřel part a zabručel: „Zastavte tu strašnou hudbu!“⁶⁰

Podle členů jeho kvarteta, Joachim měl také spontánní a nepředvídatelný přístup k tempu: „Hrát s ním je prokuratě těžké. Pokaždé jiné tempo, jiné akcenty.“⁶¹ Cobbett jej popisuje jako „vřelého a temperamentního, s náhlými vnuknutími, vždy věřícího okamžité inspiraci, ale rovněž vždy pod kontrolou úžasného smyslu pro styl a téměř zarážejícího mistrovství umění rubatové hry.“⁶² Díky svému způsobu akcentace si vysloužil nejvyšší ocenění od svého životopisce J. A. Maitlanda, který vyzoroval, že jeho řízená a rozumu podřízená svoboda byla založena na principuagogického akcentu, například:

„...způsob akcentace, který se vůbec netýká nějakého přízvuku nebo zesílení jednoho tónu nad jiné tóny, ale spočívá v prodloužení hodnoty tónu na začátku taktu nebo vedlejších přízvukných dobách. Všichni velicí interpreti té nejlepší hudby měli ve zvyku nepatrně prodloužit první notu v taktu nebo na začátku fráze, žádný z nich ale uplatněním tohoto pravidla nedosáhl tak dokonalých výsledků jako právě Joachim.“⁶³

O problému artikulace je pojednáno v Joachimově *Violinschule*. Z korespondence mezi Brahmsem a Joachimem z roku 1879 je zřejmé, že Brahms následoval klasicistní skladatele v tom, že druhá ze skupiny dvou not byla vždy poněkud krácena (což už v jeho době nebylo běžné), zatímco u delších frází (více než dvě noty) bylo krácení poslední noty nepovinné.⁶⁴ Známy příklad dvojice osmin tohoto typu se vyskytuje během úvodu středního dílu Adagia Klarinetového kvintetu.

Jako mnoho jeho současníků, Brahms psal legato jako sérii menších obloučků ve smyslu houslového smyku, což ale v různém kontextu mělo v 19. století i odlišné

⁶⁰ Schauffler R.H.: *The Unknown Brahms*, str. 180

⁶¹ Lawson C. uvádí z *Early recordings* od R. Philip

⁶² Cobbett W.: *Cobbett's Cyclopaedic Survey of chamber Music*, II, str.38-9

⁶³ Maitland J. A.: *Joseph Joachim*, str. 29-30

⁶⁴ Brymer J.: *Clarinet*, str.162-3

významy. Už to neznamenal, jako v 18. století, že by na začátku obloučku byl akcent následovaná diminuendem; to by bylo v 19. století často v příkrém rozporu s hudebním smyslem. Brymer soudí, že frázování klarinetového partu je podobné ke hře smyčcových nástrojů, mezi jednotlivými obloučky je „jen jemný dotyk jazyka,... nebo prakticky žádná akce jazyka, pokud máme pocit, že je to přirozenější.“ Zdá se pravděpodobné, že i v rámci legatových pasáží dnešní klarinetisté používají menší artikulační škálu a méně berou v potaz harmonickou složku. Proto by snad Brahmsovy obloučky (a jejich rétorická konotace) neměly být tak přehlíženy. Poté, co rozebral použití rubata Flonzaleyovým kvartetem ve scherzu Brahmsova Klavírního kvintetu, Finson soudí:

„...nejsou to jen expresivní prostředky, které umocňují tah tohoto naléhavého scherza, ale také artikulační strategie, která zdůrazňuje opakování motivických myšlenek. Stereotyp moderní interpretace Brahmsovy hudby, jenž spočívá v dlouhých nepřerušovaných frázích, vlastně popírá praxi Brahmsových vrstevníků. Na dochovaných nahrávkách interpreti v Brahmsově hudbě využili jakýkoliv výrazový prostředek, aby oddělili melodické a motivické prvky jeden od druhého, upozorňující tak na autorovu zálibu pro skládání postupně se vyvíjejících variací.“⁶⁵

V popisu svého vlastního přístupu k provedení Brahmsových houslových nebo violoncellových sonát a klavírních trií Finson nejprve zmiňuje použití historických nástrojů, odstranění průběžného vibrata a návrat k prostředku portamenta. „Navíc, používání krátkých frází, rubata a změn tempa přináší rétorickou rozmanitost jednotlivým tématům a zdůrazňuje dramatický kontrast celé věty, což umocňuje výrazové možnosti Brahmsovy hudby a odhaluje emocionální roviny, které v moderní spíše mechanické interpretaci slyšíme jen vzácně.“ V Brahmsově době bylo odvolání k emocím a pocitům nejvíce prováděno skrze intelekt. Podle Finsnových postřehů „praxe nespočívá ani tak v rigidních pravidlech, jako spíš ve flexibilních strategiích sloužících k vyjádření subjektivního pohledu konkrétního

⁶⁵ Finson J. W.: *Performing practice*, str. 473

umělce. V hudbě, jako je ta Brahmsova, nemůže být záměr provozovat ji opakovaně a v dlouhém časovém údobí předností interpreta." ⁶⁶

⁶⁶Finson J. W.: *Performing Practice*, str. 474

ZÁVĚR

Interpretace Brahmových skladeb je nevyčerpatelné téma, které bude zřejmě navždy přitahovat kontroverzní názory, jak správně interpretovat Brahmsovu hudbu.

Tato dizertační práce není v žádném případě návodem jak interpretovat klarinetové skladby J. Brahmse, ale snahou o shromáždění významných historických informací a interpretačních aspektů z doby skladatelova života a jeho interpretů, které jsou důležitým vodítkem při uplatnění vlastních interpretačních myšlenek v hudbě Johannese Brahmse.

LITERATURA A PRAMENY

Baines, A., *Woodwind Instruments and their History*, London, 1957

Birsak, K., *Die Klarinette: Eine Kulturgeschichte*, Buchloe, 1992

Brymer, J., *Clarinet*, London, 1976

Clark, D., „Reflections on Mühlfeld“, *Clarinet and Saxophone*, 14/1, 1989

Cobbett, W. W., *Cobbett's Cyclopaedic Survey of Chamber Music*, Oxford, 1929/1963

Evans, E., *Handbook to the Chamber and Orchestral Music of Johannes Brahms*, London, 1933-5

Erhard, L., *Brahms, Opus* Bratislava, 1986

Finson, J. W., „Performing practice in the late nineteenth century, with special reference to the music of Brahms“, *The Musical Quarterly*, 70/4, 1984, str.457-75

Geiringer, K., *Brahms: his Life and Work*, překl. H. B. Weiner a B. Miall, London, 1948/1982

Jenner, G., *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler*, Marburg, 1905

Lawson, C., *Mozart Clarinet Concerto*, Cambridge, 1996

Lawson, C., *Brahms Clarinet Quintet*, Cambridge, 1998

Lawson, C., *The Cambridge companion to the Clarinet*, Cambridge, 1995

Leprontová, C., *Clara Schumannová-Život pro čtyři ruce*, Český spisovatel. Praha, 1995

Litzmann, B. (ed.), *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms 1853-1896*, London, 1927

MacDonald, M., *Brahms*, London, 1990

- Mason, D. G., *The Chamber Music of Brahms*, New York, 1933
- May, F., *The Life of Johannes Brahms*, London, 1905, 2. vyd. 1948
- Moser, A., *Joseph Joachim*, překl. Lilla Durham, London, 1901
- Musgrave, M., *The Music of Brahms*, London, 1985
- Rendall, F. G., *The Clarinet*, London, 1954
- Schauffler, R. H., *The Unknown Brahms: his Life , Character and Works, Based on New Material*, New York, 1933
- Tovey, D. C., „Brahms“, *Cobbett,s Cyclopaedic Survey of Chamber Music*, Oxford, 1929, str. 158-85
- Weston, P., *Clarinet Virtuosi of the Past*, London, 1971
- Weston, P., *More Clarinet Virtuosi of the Past*, London, 1977

PŘÍLOHY

BRAHMSOVÝCH KOMORNÍCH SKLADEB SEZNAM

<i>Datum kompozice</i>	<i>Opus</i>	<i>Název</i>
1853-4/ 1. verze; 1889/2. verze violoncello H dur	8	Trio pro klavír , housle a
1858-60	18	Smyčcový sextet B dur
1861	25	Klavírní kvartet g moll
1861-2	26	Klavírní sextet A dur
1861-4	34	Klavírní kvintet f moll
1864-5	36	Smyčcový sextet G dur
1862-5 violoncello e moll	38	Sonáta pro klavír a
1865 lesní roh (violu) Es dur	40	Trio pro klavír, housle a
? 1865-73 c moll, a moll	51	Smyčcové kvartety
1855-75	60	Klavírní kvartet c moll
1876	67	Smyčcový kvartet B dur
1878-9 G dur	78	Sonáta pro klavír a housle
1880-2 violoncello C dur	87	Trio pro klavír, housle a

1882 F dur	88	Smyčcový kvintet
1886 a violoncello F dur	99	Sonáta pro klavír
1886 a housle A dur	100	Sonáta pro klavír
1886 housle a violoncello c moll	101	Trio pro klavír,
1886-8 a housle d moll	108	Sonáta pro klavír
1890 G dur	111	Smyčcový kvintet
1891 (viola), a moll	114 a	Trio pro klarinet klavír
1891 klarinet h moll	(viola) a	115 smyčcový Kvintet pro kvartet
1894 (viola) a klavír f (také přepracování pro housle a klavír, 1895)	120 moll,	Sonáty pro klarinet Es dur

Seznam osobností

Billroth Theodor (1829-94), významný chirurg, kterého Brahms poprvé potkal ve Švýcarsku kolem roku 1860. V roce 1867 se stal profesorem operací a ředitelem na Vídeňské univerzitě. Velmi známa společenská postava a amatérský muzikant, stal se Brahmovým nejbližším přítelem, kterému Brahms věnoval Smyčcové kvartety, op. 51.

Bülow Hans Guido Freiherr von (1830-94), klavírista, skladatel a dirigent, který dosáhl vynikajících výsledků ve všech třech oblastech. Byl klavírním žákem Friedricha Wiecka, otce Clara Schumann, stal se Lisztovým chráněncem, jehož dceru Cosimu si vzal za ženu. Po rozvodu v roce 1869 se stal velkým zastáncem Brahmse. Jako dirigent dosáhl, zejména s malým, ale velmi disciplinovaným Meiningenským orchestrem, významných výsledků. Jeho koncertní turné zviditelnila Brahmovu hudbu po celém Německu.

Hanslick Eduard (1825-1904), nejvlivnější rakouský hudební kritik své generace díky svým článkům v „Neue freie Presse“, také přednášel na Vídeňské univerzitě hudební historii. Známý svým notorickým nepřátelstvím k Wagnerovi a Brucknerovi. Po počáteční rezervovanosti se stal oddaným zastáncem Brahmse.

Herzogenberg Elisabet (1847-92), amatérská klavíristka a zpěvačka. Jen velmi krátce studovala ve Vídni u Brahmse. Po několikaleté přestávce se ona a její manžel Heinrich von Herzogenberg znovu setkali s Brahmem v Lipsku. Od té doby se stala Brahmovým velmi blízkým přítelem a člověkem, kterému Brahms velmi důvěřoval, což dokazuje množství korespondence.

Joachim Joseph (1831-1907), maďarský houslista, skladatel a dirigent, mezinárodně slavný od svých mladých let, svůj úspěšný hudební život žil v Lipsku, Výmaru, Hannoveru a Berlíně. Nejprve byl Mendelssohnovým chráněncem, poté i Lisztovým, také zastáncem „nové německé školy“. Později objevitelem Brahmse a jeho hudby. Byl velmi častým návštěvníkem Velké Británie, kde rozšiřoval Brahmovu hudbu a slávu. V roce 1869 založil Joachimovo kvarteto a stal se

vedoucím hudebního oddělení na Berlínské Akademii umění. Jeho vlastní tvorba zahrnuje několik dramatických ouvertur a tři houslové koncerty.

Mandyczewski Eusebius (1857-1929), rumunský hudební vědec, pracující ve Vídni. Vyučoval dějiny hudby a organologii na vídeňské konzervatoři. Stal se Brahmsovým přítelem a byl členem jeho kruhu. Byl také společným editorem Brahmsových shromážděných vydání.

Kalbeck Max (1850-1921), rakouský hudební kritik, spisovatel a překladatel operních libret. Poprvé se s Brahmem setkal v roce 1874 a poté se stal jeho velmi častým společníkem. Editoval několik svazků Brahmsovy korespondence.

King Thea (1925-2007), významná představitelka anglické klarinetové tradice. Studovala klavír a klarinet na Royal College of Music. V roce 1953 se provdala za svého profesora Fredericka „Jacka“ Thurstona (žáka Charlese Drapera), který bohužel po jedenácti měsících jejich manželství zemřel na rakovinu plic. Thea vystupovala jako sólistka, komorní hráč a také se věnovala pedagogické činnosti (Royal College of Music, Guildhall School of Music and Drama). Realizovala mnoho nahrávek pro vydavatelství Hyperion.

Schumann Clara (1819-96), jedna z nejvýznamnějších klavíristek 19.století, byla vychovávána jako zázračné dítě svým otcem Friedrichem Wieckem. V devíti letech poprvé veřejně vystoupila a od té doby se její život změnil na koncertní turné. Přes otcův odpor se v roce 1840 vdala za Roberta Schumanna a stala se jeho uměleckým asistentem, interpretem a matkou jejich početné rodiny. Brahms byl jejím velmi blízkým přítelem a po Schumannově smrti se stal nejdůležitějším mužem jejího života. Mnoho Brahmsových klavírních skladeb a komorních děl byly napsány s myšlenkou na Claru.

Simrock August Fritz (1837-1901), se poprvé setkal s Brahmem v roce 1860 a začal připravovat publikace jeho děl. V roce 1870 se stal vedoucím firmy, která se přestěhovala do Berlína a hlavním vydavatelem Brahmsových děl. Byl také jeho blízkým přítelem a finančním poradcem, zodpovídající za investice jeho finančního kapitálu (ne vždy úspěšným).

Steinbach Fritz (1855-1916), německý dirigent, spojený především s Meiningerským orchestrem a jeho interpretací Brahmsových děl.

Weston Pamela (1921-2009), anglická klarinetistka, pedagog a spisovatel. Studovala na Royal College of Music a Guildhall School of Music and Drama a poté soukromě u F. Thurstona. V letech 1951-1969 vyučovala na Guildhall School of Music and Drama, v roce 1984 založila Mezinárodní asociaci klarinetového kongresu. Její publikace: Clarinet Virtuosi of the Past, Clarinet Companion, More Clarinet Virtuosi, Clarinet Virtuosi of Today. Utrpení posledních let, zapříčiněné oslabující myalgickou encefalomyelitidou, ji přimělo k rozhodnutí ukončit svůj život asistovanou sebevraždou v Curychu.

Nahrávky Brahmových 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), **Vladimir 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/

