

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Praha, 2016

Adam Stráňavský

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**HUDEBNÍ FAKULTA A TANĚČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Klavír

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**J. BRAHMS – SONÁTA F MOLL OP. 5**

**Adam Stráňavský**

Vedoucí práce: doc. Boris Krajný

Oponent práce: prof. Ivan Klánský

Datum obhajoby: 1. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Music art

Piano

**BACHELOR THESIS**

**J. BRAHMS – SONATA F MINOR OP. 5**

**Adam Stráňavský**

Supervisor: doc. Boris Krajný

Examiner: prof. Ivan Klánský

Presentation and defence date: 1. 6. 2016

Awarded academic degree: BcA.

Prague, 2016

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**J. BRAHMS – SONÁTA F MOLL OP. 5**

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



**Poděkování:**

Touto cestou by som sa chcel poďakovať vedúcemu práce doc. Borisovi Krajnému za podporu (nielen) pri písaní bakalárskej práce, Hudobnej a tanečnej fakulte HAMU za možnosť písať prácu v mojom rodnom jazyku.

## **Abstrakt**

Bakalárska práca J. Brahms – Sonáta f moll op. 5 obsahuje 4 kapitoly. Prvá kapitola práce obsahuje stručný životopis J. Brahmsa do publikácie Sonáty f moll op. 5. Druhá kapitola práce je stručný formálny rozbor, v ktorom sme sa snažili poukázať najmä na dôležité formotvorné prvky, ktoré okrem svojej teoretickej funkcie aj celkovo ovplyvňujú výslednú interpretáciu sonáty. V tretej kapitole rozoberieme sonátu z interpretačného hľadiska s čo možno najväčšou objektivitou. V štvrtej kapitole rozoberáme tri nahrávky sonáty f moll, a to nahrávku Waltera Gieseckinga, Artura Rubinsteina a Radu Lupuho. Práca môže slúžiť ako pomocná literatúra pri štúdiu Brahmsovej Sonáty f moll.

## **Abstract**

Bachelor thesis J. Brahms – Sonata f minor op. 5 contains four chapters. First chapter contains brief biography of J. Brahms until the time his Sonata f minor op. 5 was published. Second chapter is brief analysis of musical form, in which we tried to mention important formal elements, that affects final performance of the sonata. In third chapter we analyze sonata from the view of the performer from the most possible objective point of view. In fourth chapter we analyze three recordings – Walter Giesecking, Artur Rubinstein and Radu Lupu. Thesis can serve as the auxiliary literature while studying Sonata f minor op. 5.

## Obsah

Úvod .....	1
1. Johannes Brahms. Prehľad života do uvedenia Sonáty op. 5 .....	2
2. Sonáta f moll op. 5, stručný formálny rozbor .....	5
2.1 Allegro maestoso .....	5
2.2 Andante espressivo .....	8
2.3 Scherzo. Allegro energico .....	9
2.4 Intermezzo .....	10
2.5 Finale. Allegro moderato ma rubato .....	11
3. Interpretačný rozbor sonáty f mol .....	14
4. Interpreti sonáty f mol .....	39
4.1 Walter Giesecking (1895-1956) .....	39
4.1.1 Interpretácia W. Gieseckinga s ohľadom na kapitolu 3 bakalárskej práce .....	40
4.2 Artur Rubinstein (1887-1982) .....	42
4.2.1 Interpretácia A. Rubinsteina s ohľadom na kapitolu 3 bakalárskej práce .....	42
4.3 Radu Lupu (1945) .....	44
4.3.1 Interpretácia Radu Lupuho s ohľadom na kapitolu 3 bakalárskej práce .....	45
4.4 Ostatní interpreti Sonáty f mol .....	48
5. Záver .....	49
Zoznam literatúry a použitých prameňov .....	50



## Úvod

Johannes Brahms a jeho tvorba či jednotlivé diela určite patrí medzi časté témy absolventských či bakalárskych prác na hudobných univerzitách naprieč celým svetom.

Niet divu, jeho hudba je veľmi špecifická, práve Brahmsov tradicionalizmus jej dáva nenapodobiteľný charakter. Brahms patrí medzi najzaujímavejších skladateľov 19. storočia, aj keď sa jeho tvorba v rámci tvorby jeho rovesníkov vyhýba veľkej progresivite - v harmónii i hudobnej forme ostáva tradicionalistom po vzore Mozarta, Beethovena, Schuberta i Schumanna. Jeho hudba je nesmierne prepracovaná, Brahms bol veľký perfekcionista, nikdy sa s publikovaním svojich skladieb neponáhľal, na prvej symfónii pracoval údajne až dvadsaťjeden rokov.

Jeho sonáta je ranným dielom, avšak má nesmierne vyzretú podobu, ku ktorej sa Brahms dopracoval cez predchádzajúce dve sonáty. Už len medzi nimi je neuveriteľný vývoj, Brahms vo svojej klavírnej sonátovej tvorbe nesmierne vyzrel, a možno práve preto už nikdy žiadnu sonátu pre klavír nenapísal.

Sonáta f moll je neuveriteľným dielom, po všetkých stránkach dokonalým, ktoré si zaslúži, aby o ňom študenti vysokých škôl písali svoje bakalárske práce. V našej práci hovoríme o hudobnej forme sonáty, ale najmä o jej interpretácií, ktorá je nesmierne náročná, aj kvôli svojej rozsiahlej dĺžke. Jej hudobné prevedenia sa veľmi líšia už len v časových rozmedziach, sú pianisti, ktorí ju zahrajú za polhodinu, avšak jej interpretácia môže pokojne trvať aj vyše štyridsať minút, a dôvodom vôbec nie je technická „zakrpatenosť“ interpreta. V závere práce rozoberieme tri nahrávky, a to Waltera Gieseckinga, Artura Rubinsteina a Radu Lupuho. Všetky majú nezameniteľný charakter a odlišný prístup, na ktorý vplývalo aj časové obdobie, v ktorom nahrávky vznikli.

Pre potrebu rozsahu práce sme vynechali niekoľko interpretácií, ktoré by si takisto zaslúžili zvýšenú pozornosť. Spomíname ich v závere poslednej kapitoly.

Naša bakalárska práca môže poslúžiť ako pomocný materiál pri štúdiu Sonáty f moll, ktoré svojou veľkou náročnosťou, už len z hľadiska uchopenia veľkej formy, pozitívne vplýva na vývoj mladého pianistu.

## 1. Johannes Brahms. Prehľad života do uvedenia Sonáty op. 5

Johannes Brahms sa narodil 7. mája 1833 v Hamburgu rodičom Johannovi Jakobovi a Johanne Henrike Brahmsovej.

Záujem o hudbu sa Johann Jakob snažil od malička v synovi vypestovať, chcel mať z neho orchestrálneho hráča, ako bol on sám.<sup>1</sup>

V siedmich rokoch začal mladý Brahms navštevovať hodiny klavíra u Friedericha Wilhelma Cossela, ktorý bol žiakom Eduarda Marxena<sup>2</sup>. Cossel rozpoznal u Brahmsa veľký talent. Presťahoval sa blízko k rodine J. Brahmsa, aby mohol byť žiakovi neustále na blízku. S rodinou si vypestoval veľmi dobrý vzťah.

Už v desiatich rokoch hral na verejnom koncerte ako komorný hráč, a to kvartet pre klavír a dychové nástroje op. 16 od Ludwiga van Beethovena. V hľadisku sedel impresáριο, ktorý chcel Brahmsovu rodinu presídliť do Ameriky, kde by mladého Brahmsa mala čakať sľubná kariéra. Rodinu táto ponuka nadchla, avšak Cosselovi sa aj za pomoci Marxena podarilo rodičov presvedčiť, aby ostali. Cossel im tvrdil, že už mladého Brahmsa naučil všetko a požiadal Marxena, aby Johannes Brahms prevzdal.

V roku 1843 Eduard Marxen preberá vedenie pedagogickej činnosti nad mladým Brahmsom. Narozdiel od Cossela ho nevedie len ako klaviristu, viacej sa zaoberá hudobnou teóriou a kompozíciou. Predstavuje Brahmsovi svoje skladby, ranných romantikov, ale i viedenských klasikov či barokových majstrov G.F. Händla a J.S. Bacha.

Ako trinásťročný si privyrába hrávaním v podradných podnikoch, ktoré sa nachádzali v prístavnej štvrti. Našťastie, leto 1847 (a 1848) strávi na vidieku u Adolfa Giesemanna – učí jeho dcéru Lieschen<sup>3</sup> na klavír a skladá pre ňu skladby, ktoré si avšak neskôr vyžiadal na zaslanie, aby ich mohol zničiť.

V roku 1848 má svoj prvý sólový recitál. O rok na to má ako 15-ročný ďalší sólový recitál, na ktorom predviedol napr. Waldsteinskú sonátu Ludwiga van Beethovena, ale aj svoju skladbu *Variácie na známy valčík*. Avšak Brahms sa ako

---

<sup>1</sup> Jakob bol kontrabastistom

<sup>2</sup> Eduard Marxen bol žiakom W.A. Mozarta. Brahms si so svojím učiteľom vybudoval veľmi vrelý vzťah a nezabudol naňho ani v časoch najväčšej slávy – venoval mu svoj Klavírny koncert B dur op. 83 a vydal mu skladbu 100 variácií na ľudovú pieseň

<sup>3</sup> Brahms bol za tieto letá strávené u Giesemannovcov veľmi vďačný. O štyridsať rokov neskôr (1888) tajne platí dcére Lieschen Giesmenovej štipendium.

klavirista v tých rokoch vôbec nepreslávil, na scéne boli iní klaviristi, ktorí sa viacej dostávali do povedomia poslucháčskej verejnosti.

Možno aj to bol impulz, vďaka ktorému sa rozhodol viacej venovať kompozícií. Píše prvé skladby pre klavír, v roku 1851 je to doteraz hrávané Scherzo es moll s opusovým číslom 4, v roku 1852 je to Sonáta fis moll opus 2 a začiatok Sonáty C dur opus 1, ktorú dokončil v januári 1852. (Tie sú možno menej hrávané ako spomínané Scherzo.)

Brahms sa veľmi zaujíma o literatúru, dáva si pseudonym Johannes Kreisler Jr. podľa hlavnej postavy jeho obľúbeného románu *Kater Murr* od E.T.A. Hoffmanna. Do niekoľkých denníkov, ktoré pomenoval *Poklady Johannesesa Kreislera Jr.*, si kopíruje obľúbené pasáže svojich knižiek.

Nielen táto záľuba svedčí o hlbokom vnútornom Brahmsovom živote už v časoch rannej adolescencie. Hoci Brahms v tom období nemal v Hamburgu veľa priateľov, mal veľmi vreľý a úprimný vzťah so svojou matkou, ktorá ho podporovala aj za hranice svojho vlastného porozumenia. Môžeme sa domnievať, že Brahms mal komplikovanejší vzťah so svojím bratom Fritzom, ktorý sa s Brahmsom rád porovnával. V Hamburgu mal Fritz prezývku „Nesprávny Brahms“, čo mu na sebavedomí určite nepridávalo. Brahms bol presný opak Fritza, bol rezervovaný aj doma, pracoval vždy osamote a bez nejakých „agresívnych“ ambícií. Všetko robil v tajnosti, skúsil poslať Schumannovi svoje kompozície na posúdenie, naspäť mu prišla neotvorená obálka s jeho notami tak, ako ju poslal, čo mladého, citlivého človeka ranilo.

Na jar 1853 však prichádza veľká zmena v živote Johannesesa Brahmsa. Začne sa oňho zaujímať maďarský huslista Eduard Reményi, ktorý mal koncert v Hamburgu. 19. 4. s ním odchádza ako komorný hráč v duu na koncertné turné. Koncom mája spoločne navštívili Hannover, a to hannoverského *koncertmeistera* Josepha Joachima. Brahms pôsobil hanblivo, priam placho, Joachim – hoci v tom čase len dvadsaťdvaročný – bol už známy po celej Európe.<sup>4</sup> Avšak pri spoločnej konverzácii Brahms zistil, že majú s Joachimom názorovú konzistenciu. Eduard Reményi, ako maďarský revolucionár, natrafil na problémy s políciou, na základe čoho Joachim ponúkol Brahmsovi miesto komorného partnera, v prípade, že už nebude možné s Reményim hrať.

Po návšteve Hannoveru nasledoval Weimar. Na základe Joachimovho odporúčania sa Brahms dostal na konzultáciu ku Franzovi Lisztovi, ktorý v tom

---

<sup>4</sup> Brahms sa ako mladý chlapec zúčastnil Joachimovho koncertu v Hamburgu, kde Joachim hral Beethovenov husľový koncert.

čase vo Weimere sídlil. Liszta Brahmsove skladby zaujali, neplatilo to opačne.<sup>5</sup> Napriek tomu bol Liszt ochotný Brahmsa podporiť, ale iba pod podmienkou, že sa prihlási k novoromantickej nemeckej škole. To Brahms odmietol, estetické parametre novoromantickej školy mu boli veľmi vzdialené. Weimer opúšťa bez Lizstovej priazne a bez Reményiho, pre ktorého bola Lizstova náklonnosť značne dôležitá.

Brahms sa nechce vrátiť do Hamburgu bez vydanej skladby. Píše Joachimovi vrúcny list, v ktorom ho žiada o možné stretnutie, ku ktorému nakoniec došlo v Göttingene. Brahms veľmi obdivoval Joachimove skladby, napokon sa v Göttingene zdržal dlhšie ako plánoval. Jeho rodičom sa to veľmi nepáčilo, až kým ich Joachim „neupokojil“ úprimným a lichotivým listom, ktorý ich veľmi obmäkčil, veď Joachim bol známa hudobná postava. Brahms po čase odchádza na cesty, túži vydať v tlači svoje skladby. Prichádza do Bonnu, kde sa stretáva s dirigentom Wasiliewskim, ktorý mu odporúča navštíviť Roberta Schumanna, v čom ho podporil aj Joachim. Brahms avšak stále trpkosť spomína na spätne zaslané skladby. Cez Wasiliewskeho sa stretáva s rodinou *Deichmann*, veľkými milovníkmi hudby. V ich vile stretáva v tej dobe známych skladateľov, napr. Carla Reineckeho, Ferdinanda Hillera a iných. Práve na jednom z týchto spoločných večerov ho presvedčia, aby študoval Schumannove skladby. Brahms sa zoznami so skladbami, ktoré dovtedy vôbec nepočul. Nájde v nich duševnú a estetickú spriaznenosť, vďaka ktorej neodolá a osobne navštívi Schumanna v jeho dome, presne 30. septembra v Düsseldorfe. Brahms hral Schumannovi (pravdepodobne Sonátu C dur op. 1). Schumann aj jeho manželka Clara boli Brahmsovou hudbou nadšení, Schumann<sup>6</sup> ho s veľkým zánietením odporučí nakladateľstvu Breitkopf & Härtel. Napísal známu esej *Neue Bahnen*, v ktorej ospevuje Brahmsa. Táto esej Brahmsa ihneď preslávi. Brahms zrevidoval svoje skladby a v novembri ich prehral vydavateľovi v Lipsku. V Lipsku sa zoznami s grófkou von Hohenthal, ktorá na Brahmsove odporúčania zamestná Fritza Brahmsa ako učiteľa hudby. Brahms jej na výraz vďaky venuje Sonátu f moll op. 5, ktorú napísal toho roku. (1853).

V decembri sa po siedmich mesiacoch ciest vydáva naspäť do rodného Hamburgu, z ktorého odišiel ako takmer neznámy klavirista. Vracia sa ako známy skladateľ, ospevovaný samotným Robertom Schumannom.

---

<sup>5</sup> Traduje sa, že Brahms pri Lizstovom hraní zaspal, avšak táto informácia nemala nikdy hodnoverný zdroj.

<sup>6</sup> U Schumanna sa zoznami so Schumannovým žiakom Albertom Hermannom Dietrichom, s ktorým ostanú celoživotnými priateľmi.

## 2. Sonáta f moll op. 5, stručný formálny rozbor

V hudobnej interpretácii je dôležitosť kvality rozboru interpretovaného diela samotným interpretom nepochybná. Pravdaže, nie je jediným parametrom kvalitnej interpretácie, avšak vzdelaný poslucháč ihneď rozozná, či sa interpret orientuje vo forme skladby, ktorú práve predvádza, nevzdelanému (ale citlivému) sa môže „niečo nezdať“.

Z toho vyplýva, že pokiaľ sa chceme zaoberať interpretáciou Sonáty f moll op. 5, je nevyhnutné, aby sme si aspoň zhruba priblížili jej formálnu štruktúru.

Johannes Brahms bol známy svojou zvýšenou náročnosťou na kvalitu hudobnej formy a odmietaním jej prílišnej uvoľnenosti.<sup>7</sup>

Sonáta f moll, hoci je v podstate „len“ dedičstvom z jeho študentských čias (mal 20 rokov), je napriek svojej rozsiahlosti formálne veľmi usporiadaná.

Sonáta má 5 viet: Allegro maestoso (f moll, záver F dur)

Andante espressivo (As dur, záver Des dur)

Scherzo. Allegro energico (f moll)

Intermezzo. Andante molto (b moll)

Finale. Allegro moderato ma rubato (f moll, záver F dur)

5-vetá forma sonátového cyklu je neobvyklá (nájdeme ju napr. u Carla Czerneho). Brahms v nej však používa určité stmelujúce prvky, ktoré dávajú forme veľmi usporiadanú podobu. Jedným z tých prvkov je basový sprievod v triolách, ktorý sa v identickej podobe objavuje ako v prvej, tak v tretej a štvrtej vete. Štvrtá veta je sama o sebe veľmi stmelujúci prvok. Keďže samotná druhá veta bola napísaná skôr, ako celá sonáta, mohlo by teoreticky hroziť, že formu cyklu rozbije. Štvrtá veta je jej reminiscencia, téma z druhej vety zaznieva v b moll, výrazným prvkom je rytmický sprievod známy z prvej vety.

### 2.1 Allegro maestoso

Prvá veta je v sonátovej forme, avšak objavujú sa v nej určité neobvyklé prvky. Otvára ju silná šesťtaktová téma končiaca na svojej dominante.

---

<sup>7</sup> Za ideálnu voľnú hudobnú formu považoval variácie, ktoré zvládal majstrovsky.

(Veröffentlicht 1854)

**Allegro maestoso**

The image shows the first system of a musical score. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro maestoso'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc.' and 'pp'. There are also some performance instructions like 'f' and 'mf'.

Obrázok 1 - úvodná téma

Všimnime si takt 5 rozvinutý do dominanty, ktorým končí úvodný motív. Tým, že Brahms v nej použije melodický tón d, nasledujúca ostrá modulácia do c molu (takt 7) vyznieva veľmi prirodzene. (Všimnime si sprievodný motív v takte sedem, ktorý sa bude neskôr opakovať v tretej a štvrtej vete). C molová téma v pravej ruke je vlastne rozvod drobného motívu z piateho taktu. Tá je rozvitá na rozmedzí piatich taktov, zopakuje sa o kvintu vyššie v tónine g moll a zakončená je v C dur.

Rytmicko-melodická spojka následne spojí záver rozvitého motívu naspäť do tóniny f mol, v ktorej znie variácia hlavnej úvodnej témy.<sup>8</sup>

**a tempo**

The image shows the second system of the musical score. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'a tempo'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'mf'.

Obrázok 2 Rytmicko-melodická spojka a prvý takt z variácie hlavnej témy

Variácia opäť končí v dominantnej tónine C dur. Zaujímavo postavená je nasledujúca medziveta, ktorá opäť variuje a spája materiál hlavnej témy, ale v As dur (a následne v B dur). Medziveta začína tóninou, ktorá je jej cieľovou moduláciou a následne obsahuje svoju vlastnú variáciu v B dur, čo je menej obvyklé.

<sup>8</sup> téma je v spodnom hlase ľavej ruky



Obrázok 3-prvé dva takty medzivety



Obrázok 4-vlastná variácia medzivety v B dur



Obrázok 5-záver medzivety

Môžeme vidieť, že záver medzivety<sup>9</sup> je opäť postavený z motívu c moll (takt 7). Na obrázku 3 môžeme vidieť, ako Brahms v medzivete používa prvky z úvodných taktov – ľavá ruka obsahuje augmentovanú úvodnú tému pravej ruky, pravá ruka zase už spomínanú tému c mol, taktiež augmentovanú. Kontrastná myšlienka začína až na takte 39.<sup>10</sup>



Obrázok 6-kontrastná myšlienka

<sup>9</sup> Teoreticky môže ísť aj o rozšírenú expozíciu.

<sup>10</sup> Práve na tomto príklade môžeme vidieť, čo spôsobuje zanedbaný rozbor – mladý interpret sa tak môže dostať do stavu, že interpretuje medzivetu ako kontrastnú myšlienku. Hoci toto sa pravdepodobne študentom vysokej školy nestáva, u študentov konzervatórií ide o častý jav. (Lebo podobné špecifiká v hudobnej forme nachádzame aj v repertoári, ktorý je bežný v rámci schopností študentov konzervatórií).

Kontrastná myšlienka je zakončená svojou malou codou a končí na tónine Des dur. Keďže našou hlavnou tézou nie je formálny rozbor, nebudeme venovať špeciálnu pozornosť rozvedeniu. Môžeme spomenúť, že nástup rozvedenia je v cis mol, zdanlivo vzdialenej tónine, avšak ide o terciovú chromatickú príbuznosť, ktorá je v podstate enharmonicky zamenená. V úvode rozvedenia zaznie hlavná téma a aj prvá c molová (a g molová) téma (z taktu 7, obrázok 1), nasleduje rozvádzanie c molovej témy v tónine Des dur. Repríza je skrátaná o práve spomínanú tému c mol, ktorá je v rozvedení citovaná najčastejšie, čo dodáva prvej časti veľkú vyváženosť. Medziveta a kontrastná myšlienka sú v F dur, prvá veta je doplnená monumentálnou codou. Prvá veta končí harmonickým spojom dominantna – tonika. Spomíname to preto, lebo je v celkom cykle jediná, ktorá je zakončená práve takýmto typickým záverečným harmonickým spojom.

## 2.2 Andante espressivo

Druhá veta má v záhlaví úryvok básne Otta Inkermanna (pseudonym C.O. Sternau). Je to veľká piesňová forma s variáciou hlavnej témy a veľkou codou. Prvá téma vo veľkom A diele zaznieva v As dur, má 4 takty + predtakie, potom ešte zaznieva v Ces dur. Druhá téma v A diele je zaujímavá z hľadiska harmónie, pretože hoci zvukovo nepripomína modulačné pásmo, v skutočnosti v nej zaznieva tonika len na začiatkoch prvého a druhého štvortaktia, končí sa na dominante hlavnej tóniny. Opäť zaznieva hlavná téma v miernej variácii. Veľký B diel je v subdominantnej tónine Des dur. Končí na dominantnej funkcii hlavnej tóniny. A diel sa zopakuje v rovnakej formovej štruktúre, hlavné témy sú variované. A' končí na dominantne tóniny Des dur. Coda je v Des dur, z harmonického hľadiska má evolučný charakter, za prvých 35 taktov, ktoré ohraničujú codu s charakteristikou samostatného veľkého dielu, len trikrát zaznie tonika Des dur vo svojom základnom (z hľadiska umiestnenia basu kvintakordickom) tvare, z toho jedenkrát úplne na konci tridsiatich piatich taktov. Posledných trinásť taktov je označených tempom adagio, na konci zaznie fragment úvodnej témy v Des dur. Záverečný harmonický spoj je medzi subdominantnou a tonickou funkciou.



## 2.3 Scherzo. Allegro energico

Scherzo je v tónine f mol. Téma je postavená na citácii štvrtej vety z Klavírneho tria op. 66 Felixa Mendelssohna-Bartholdyho.



Obrázok 7-Felix Mendelssohn-Bartholdy, Klavírne trio op. 66, Finale

Scherzo má klasickú formu Da Capa s triom. Trio má chorálový charakter, je v tónine Des dur, z hľadiska formy má dva diely.

Zaujímavý je rytmický motív ľavej ruky, ktoré je „prevzatý“ z prvej vety.



Obrázok 8-Scherzo, rytmický prvok

Motív môžeme vidieť na obrázku 8, začínajúc na konci prvého riadku. Trio plynule prechádza do Da capa, Scherzo opäť končí harmonickým spojom subdominanty a dominanty.

## 2.4 Intermezzo

Už sme spomínali, že intermezzo je v podstate akousi reminiscenciou na druhú vetu. V téme sa objavuje rovnaký postup, avšak len vo vrchnom hlase. (V druhej vete sa na každom tóne melódie menila harmónia, pričom tu je celý melodický rozklad na jednom akorde). V ľavej ruke máme rytmický motív známy z predchádzajúcich častí.

(Rückblick)

**Andante molto**

*p legato*

Obrázok 9-Intermezzo, úvodné takty

Intermezzo je v dvojdielnej repetitívnej forme, avšak je dôležité spomenúť, že v jeho prípade sa nedá hovoriť ako o samostatnej forme, tá by bola nezávažná a akoby nedotiahnutá do konca, avšak v rámci cyklu sa jedná priam o geniálnu vetu, ktorá dokonale stmeluje celú cyklickú formu. Opäť končí na harmonickom spoji subdominanta – tonika.

*pp*

J. B. 52

Obrázok 10 Záver intermezza

## 2.5 Finale. Allegro moderato ma rubato

Závěrečná veta je pochopitelně na hlavní tónine, má tradičně formu velkého sonátového rondo s codou. Hlavná téma je postavená na rytmickom modeli, ktorý je používaný v celom A diele, ktorý je zakončený dramatickým vrcholom končiacim na durovej tonike.

B diel je voči A dielu veľmi kontrastný, je durový, svojou melodikou a sentimentálnosťou skôr pripomína Brahmsovu piesňovú tvorbu, ako klavírnu. B diel začína širokou melódiou v F dur, na jeho konci zaznieva opäť rytmický modul z A dielu ale v Des dur, ktorým Brahms pripravuje nástup A dielu. Po ňom nasleduje veľký C diel, ktorý má chorálový charakter a je v Des dur. Brahms v ňom miestami využíva kánonickú techniku.

22 (76)

### Finale



Obrázok 11- téma rondo



Obrázok 12-chorálové spracovanie C dielu



Obrázok 13 Kánonické spracovanie chorálu (takty nasledujú presne po sebe ako na obrázkoch)

Po medzivete, ktorá je zložená z materiálu A a C dielu, prichádza skrátene A' s harmonickými obmenami, ktoré majú pripraviť záverečnú codu.

Codu uvádza motív z C dielu, z ktorého je nasledujúca coda vystavaná. Tá je zložená akoby z dvoch veľkých dielov, prvý má výrazne kontrapunktický charakter – v ľavej ruke znie rozvedený motív, ktorý uvádzal codu, v pravej znie motív chorálu (obidva majú spoločný základ). Vid' obrázok 12 – motív chorálu.



Obrázok 14- úvod pred codou (rovnaký motív, ale v Des dur je použitý pred koncom C dielu)



Obrázok 15 - kontrapunktické spracovanie cody

Druhý diel cody je uvedený materiálom ľavej ruky z predchádzajúceho dielu.



Obrázok 16-záverečný diel cody

Coda zmoduluje do ces duru, v ktorom zaznieva v basoch chorálová téma.



Obrázok 17-chorálová téma v Ces dur

Tá chromaticky stúpa, čím pripraví spojku v B dur, ktorou Brahms zmoduluje naspäť do hlavnej tóniny F dur. V závere zaznieva rytmický modul hlavnej témy ronda. Skladba končí harmonickým spojom subdominanta – dominanta.

### 3. Interpretačný rozbor sonáty f mol

V Sonáte f mol, ako v sonátovom cykle, je priam nadmerná formálna usporiadanosť, ktorá je príznačná pre celú Brahmsovu tvorbu. Je nevyhnutné, aby z toho interpret vychádzal, za každú cenu musí pristupovať ku cyklu ako k celku, nevynímať jednotlivé vety, ktoré vystavia medzi sebou, korešpondencia jednotlivých viet je priam nutná, lebo inak sa môže stať, že celý sonátový cyklus sa rozpadne a bude pôsobiť priam nekonečne.

Preto sme sa stručne zaoberali formálnym rozborom v predchádzajúcej kapitole, v ktorej sme poukázali na dôležité miesta z hľadiska hudobnej formy. Interpret musí v prvom rade rozumieť cyklickej forme, ktorú stmelujú spoločné prvky vo viacerých vetách a najmä zámernej podobnosti medzi druhou a štvrtou vetou a potom jednotlivým vetám ako hudobným formám.<sup>11</sup>

Pokiaľ predpokladáme, že interpret má túto fázu štúdia skladby za sebou, môžeme pristúpiť ku interpretačnej analýze.<sup>12</sup>

Sonáta f moll obsahuje prvky, ktoré sú pre ostatnú klavírnu tvorbu Johanna Brahmsa neobvyklé. Hoci je priam neuveriteľné, v akom mladom veku dokázal Brahms napísať tak „úplnú“ skladbu, ktorá pôsobí ako z vrcholného obdobia iného skladateľa, v rámci Brahmsovej tvorby ide „iba“ o začiatok hlbokého vývoja.

Už úvodné takty sonáty f moll prezrádzajú, že Brahmsovi zvuk vtedajšieho klavíra nestačil. Ako študent Marxena, tradicionalistu, ktorý postavil vyučovanie Brahmsa na odkaze Mozarta, Beethovena, Händla, Bacha či Schuberta, je ťažko uveriteľné, že by Brahms nevedomky zdvojoval tercie. Je zrejmé, že ide o snahu výrazne zhustiť klavírnu faktúru za cieľom dosiahnuť čo najširšieho zvuku.

---

<sup>11</sup> Keďže pri pochopení hudobnej formy je nevyhnutné prechádzať od „veľkých vecí“ k tým drobným. (Od veľkej formy cyklu až nakoniec ku samostatným motivickým prvkom).

<sup>12</sup> Je pochopiteľné, že pri štúdiu skladby ako takej postupuje klavirista paralelne – bolo by naivné si myslieť, že samotné pochopenie hudobnej formy stačí na dokonalé ovládnutie skladby.



Obrázok 18-1. Allegro maestoso-takty 5 a 6

Ako sme videli v obrázku 18, v prvom akorde máme terciu štyrikrát. (avšak v pravej ruke by sme ju mohli považovať iba za jednu, keďže má formu oktávy, ktorá je z hľadiska klavírneho ponímania melodické unisono.) Celá faktúra je tak široká, že nikoho by neprekvapilo, keby sonáta získala orchestrálnu podobu.<sup>13</sup>

**Allegro maestoso**

**Allegro maestoso**

Obrázok 19-inštrumentácia prvých dvoch taktov

<sup>13</sup> Veď i Brahmov koncert d mol mal pôvodne podobu sonáty pre dva klavíry.

V úvodných taktach môžeme vidieť, že hlavné melodické tóny znejú v niekoľkých hlasoch, čo dáva klaviristovi možnosti naplniť Brahmsovu predstavu o širokom zvuku, nemusí tému vynášať v sopránovom hlase, lebo tá znie v niekoľkých hlasoch súčasne, preto je vhodné v takom prípade hrať jednotlivé hlasy vyvázenejšie, nielen vrchný tón, téma i v širokej harmonickej faktúre vďaka zdvojovaniu nezanikne. V takte sedem (viď. obrázok jedna) nastupuje zvukovo kontrastný motív, v ktorom klavirista mení prístup z predchádzajúceho širokospektrálneho zvuku skôr na zvuk sólistický. Rytmický motív v ľavej ruke má však nezanedbateľnú dôležitosť, nie kvôli tomu, že by bol príliš autonómny alebo že by mal silnejší charakter ako téma v pravej ruke, avšak bude použitý ešte v dvoch častiach cyklu.



Obrázok 20-rytmický motív v ľavej ruke

Tu môže klavirista naraziť na prvý interpretačný problém, Brahms si vyžaduje *pp*, čo dodáva motívu istú meditatívnu tajomnosť (nehovoriac o charaktere, ktorý môže v určitých intenciách dosiahnuť priam tragickú náladu). V danom mieste je potrebné nájsť správnu zvukovú vyváženosť medzi ľavou a pravou rukou – motív v pravej ruke musí byť určujúci, avšak motív v ľavej ruke musí byť rozhodný, znejúci a zapamätateľný pre poslucháča, a to všetko v pianovej dynamike. Náročnosť tejto pasáže sa ešte zvyšuje v jej nasledujúcej drobnej obmene v tónine g mol.



Obrázok 21-téma v g mol



Brahms pridáva nový hlas do sopránu a melódiu necháva v alte (čo je u neho veľmi obľúbené aj v ostatnej klavírnej tvorbe). Sopránový hlas sa v treťom takte obrázku 21 zjednocuje s témou, čo vyžaduje nadpriemerné schopnosti v ovládaní farby klavíra (ale aj nadpriemerný klavír).

Pri teoretizovaní o inštrumentácii je veľmi pravdepodobné, že vrchný sopránový hlas je v parte dychového nástroja.

The image displays a musical score for the instrumentation of the G minor theme. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and timpani provide harmonic support. The bassoon and cello parts feature triplet markings.

Obrázok 22-inštrumentácia g moll témy<sup>14 15</sup>

<sup>14</sup> Inštrumentácia je čisto teoretická

Interpretačne náročný je práve spomínaný prechod, pri ktorom sa sopránový repetitívny tón *d* zjednocuje so zvyškom faktúry. Je na vkuse interpreta, či sa rozhodne vynášať sopránový tón alebo melódiu v alte, ani jeden zo spomínaných variantov nemôže byť považovaný z hľadiska hudobnej výstavby za nesprávny. Následná variovaná úvodná téma si vyžaduje iný prístup ako pri svojom prvom uvedení – už nie je duplikovaná medzi niekoľko hlasov, naopak, je iba v tenorovom hlase.



Obrázok 23-variácia úvodnej témy v expozícii

Problematický je aj veľký skok pravej ruky, ako môžeme vidieť na obrázku 23. Avšak je prirodzené, že v danom mieste klavirista pracuje s časom a nesnaží sa po dohraní dvaatridsatinovej noty skočiť ihneď cez dve oktávy, to je fyziologicky takmer nemožné.

Nasledujúci úsek môže zmiast' klaviristu, ktorý nie je dostatočne poučený o hudobnej forme.<sup>16</sup>

Tonálna zmena na tóninu *As dur*, ako terciovú príbuznosť k hlavnej tónine, môže zdanlivo pôsobiť ako kontrastná myšlienka. Avšak už vieme (na základe predchádzajúceho formálneho rozboru), že ide o medzivetu, prípadne drobné rozvedenie hlavných tém (rozšírená expozícia). Akordy v pravej ruke by mali znieť plno, nie len primárne soprán. Hudobný materiál ľavej aj pravej ruky je rovnocenný.

<sup>15</sup> Pochopiteľne, pri interpretácii klavírnej sonáty si interpret nenechá „zväzovať ruky“ snahou napodobniť orchester, príklad sme použili za cieľom čitateľovi priblížiť farebnú predstavu, ktorá prípadne môže ovplyvniť interpretov prístup pri štúdiu skladby.

<sup>16</sup> A tým pádom aj poslucháča, ktorý danú interpretáciu počúva.

Nasledujúca kontrastná myšlienka je hudobne veľmi náročná.

J. B. 52

Obrázok 24-kontrastná myšlienka

Po predchádzajúcich dieloch, ktoré boli harmonicky a hudobne evolučné, kontrastná myšlienka môže v rannom štúdiu skladby pôsobiť staticky a pomaly, ale práve v tom je jej kompozične dokonalá kontrastnosť, pokiaľ ju interpret ženie dopredu, stráca svoj význam kontrastnej myšlienky. V pravej ruke je použitá polyfónia, a je len na vkuse interpreta, ktorý hlas považuje za najdôležitejší, totižto každý jeden má svoju hudobnú krásu, pripomína Dvořákovu partu v symfóniách, kde každý part samostatne je nádherná hudba. Avšak v prvých dvoch taktov je vhodné vyniesť sopránový hlas, už od druhého taktu začína byť altový hlas veľmi zaujímavý a jeho vynesenie získa interpret moment prekvapenia pri modulácií, ktorá nastupuje v sopráne.

Vrchol kontrastnej myšlienky je v takte 15 (obrázok 24, tretí takt tretí riadok), má označenie *pesante*, avšak to môže byť zdanlivo narušené kvôli arpeggiám v ľavej ruke. Je dôležité, aby interpret pri interpretácii našiel v psychologickom vnímaní tempa akýsi kompromis, aby zachoval prirodzenosť arpeggia, ale zároveň *pesante*, ktoré si daný vrchol naozaj vyžaduje.

Čo sa týka nasledujúcej cody, je dôležité dodržať trojdobosť, ktorá je prirodzene narúšaná nástupom akordov v pravej ruke. Prípadne je možné druhé dvojtaktie

zahrať na jeden metrický impulz, avšak v ďalšom dvojtaktí pocitovo zdôrazniť trojdobosť.



Obrázok 25-začiatok cody

Spomínanú trojdobosť mierne narúša aj vypísané accelerando. Interpret musí dbať na to, aby sa v konci cody navrátil do pôvodného tempa, z ktorého pravdepodobne vybočil v spomínanom accelerande. Do pôvodného tempa sa dostáva na ploche troch akordov Des dur, čo mu dodáva v ritenute vedúcom do *a tempo* dostatočnú voľnosť.

Úvod do rozvedenia je pravdepodobne najvirtuóznejšia pasáž v prvej vete cyklu. Má veľmi dramatický charakter, ktorý je škoda za účelom čistoty hry potlačiť, hoci by bolo ideálne hrať čisto a dramaticky, pokiaľ sa ale nedá, dať prednosť stagnácií hudobného vývoja za cieľom docieľiť bezchybnú hru môže u poslucháča vyvolať pocit ťažkopádnosti. V každom prípade, interpret nemá počítať s tým, že bude hrať špinavo, nesmie sa avšak nechať náhodnou nečistou rozrušiť.<sup>17</sup>



Obrázok 26-nástup rozvedenia<sup>18</sup>

Rozvedenie v cis moll rozvádza ako úvodnú tému, tak tému v c mol, avšak obidve sú v jednej tónine cis mol.

<sup>17</sup> Medzi nečistotou náhodou a nacvičenou je zásadný rozdiel.

<sup>18</sup> Paradoxne, *rit. e pesante* v poslednom takte obrázku 26 zvyšuje náročnosť danej pasáže.



Obrázok 27-rozvedenie témy c mol

Samotná téma je v oktávach ľavej ruky, avšak altový hlas v pravej ruke má tiež svoj hudobný význam, takisto ako triolový rytmus v oktávach pravej ruky, k danej pasáži pristupujeme nadmieru polyfónne. (Aj pri jej ďalšom prevedení v gis mol).

Rozvod drobného motívu (ktorý prvýkrát zaznel v takte 5-6, obrázok 1) v Des dur je dlhá hudobná plocha, ktorá od interpreta vyžaduje široký legátový zvuk a ťah až do jej vyvrcholenia, čo činí dvadsaťsedem taktov. Návrat do reprízy prináša ďalšiu technicky náročnú pasáž.



Obrázok 28-návrat reprízy<sup>19</sup>

<sup>19</sup> začínajú druhý taktom na obrázku 28

Problémové môžu byť skoky v ľavej ruke (takty 2 až 6 v obrázku 28). Je dôležité zobrať každú pasáž v takte na jeden impulz (nie na tri), kedy sa jednotlivé skoky akoby mažú. Pri samotnej repríze (obrázok 28, takt 9) je možné vynechať drobné noty v pravej ruke (určené samotným Brahmsom), čo je do istej miery i hudobne (z hľadiska zvuku) vhodné, opäť záleží na vkuse interpreta. Pokračovanie reprízy už neprináša žiaden nový hudobný materiál. Čo sa týka cody, pokiaľ interpret dodrží návod, ktorý poskytuje skladateľ, nemôže nič pokaziť. Dôležité je *pesante* v piatom takte obrázku 29, ktoré keď sa nedodrží, poslucháč nedokáže zachytiť harmonické zmeny a výrazné zväčšené akordy. *Più animato* uviedol Brahms za cieľom dosiahnuť ťah, ktorý by mohol vzhľadom na predchádzajúci hudobný materiál mierne opadnúť. Interpret musí v tejto pasáži (druhý riadok obrázku 29) dbať na ťažké doby, ktoré sa ukážu až v taktach 11 a 12 (v druhom riadku takty 6 a 8) a potom pri zmene taktu na 6/4. Dôležité je čo najpresnejšie dodržať metrum 3/4 taktu, i keď po predchádzajúcom širokom takte je možné ho mierne časovo rozťahnúť. Medzi arpeggiom v ľavej ruke a posledným šestnástinami musí byť markantný rozdiel. Brahms neuviedol nad posledným akordom fermatu, čo je dobré v rámci hudobného zmyslu čo najpresnejšie dodržať.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "a tempo" and "ff", with a "pesante" section. The second system is marked "Più animato" and "f", with dynamic markings "p.", "più f", and "ff". The third system continues the "Più animato" section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score is attributed to J. B. 52.

Obrázok 29-záver prvej vety

Druhá veta **Andante espressivo** má relatívne veľkú variabilitu vo výbere správneho tempa. Pokiaľ je klavirista schopný udržať dostatočný ťah, je možné hrať ju veľmi pomaly, dokonca pod hranicou andante, na druhej strane pokiaľ je možné udržať pokoj aj v rýchlejšom tempe, môže klavirista zvoliť aj mierne rýchlejšie tempo.

Úvodnú tému je dôležité počúvať po harmóniách. Takisto je dôležité mať vnútorný poriadok medzi ťažkými dobami, a to napriek dôkladnému dodržaniu Brahmsom vypísaného frázovania.

Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint  
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint  
Und halten sich selig umfangen.  
Sternau

**Andante espressivo**

The image shows a musical score for the second movement of Brahms' Piano Concerto No. 2, Op. 83. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and marked 'Andante espressivo'. It features a piano introduction with a 'legato' marking and a 'p' dynamic. The score includes a first ending and a second ending. The lyrics are in German and attributed to Sternau.

Obrázok 30 - úvod druhej vety

Zopakovanie úvodu je v danom prípade esenciálne, pokiaľ tak klavirista neučiní, nepotvrdí dostatočne tému, ktorá bude v nasledujúcich dieloch variovaná. Medzi *prima voltou* a *secunda voltou* je možné spraviť výrazový rozdiel, záleží na predstave interpreta.

Nasledujúci diel je po zvukovej stránke veľmi intímny, čomu musí interpret prispôbiť návrat variovanej témy. Kvôli ostinátnemu sprievodu je vkusné nehýbať veľmi s tempom, pravdaže, pri dostatočnej presvedčivosti interpretácie sa fantázií medze nekladú.

Prvá variácia témy obsahuje drobný technický problém, a to trilok vo vrchnom hlase (Obrázok 31). Keďže bol trilok na rovnakom mieste aj pri uvedení témy, je vhodné, aby bol čo najidentickejší so svojou prvou podobou, pretože téma je o oktávu vyššie a zadržaný bas na tóne es už nedodáva pocit pohyblivej harmónie, ako tomu bolo prvý raz, je vhodné zachovať formálnu podobnosť aspoň v elementoch, v ktorých to je možné. Pri správnej voľbe tempa sa dá v

druhej polovice prvej doby (akord, na ktorom sa nachádza trilok) zdržať bas do pravého pedálu, es v pravej ruke zahrať ľavou a potom sa navrátiť tichou výmenou na spodný bas es. To ale len v prípade, že si to vyžaduje hudobné prevedenie.



Obrázok 31-trilok v prvej variácii témy

Tempo veľkého B dielu by malo byť o čosi pomalšie, ako tempo A dielu, Brahms vyžaduje *Poco più lento*. Diel sa dá krásne vystavať, má svoj vlastný vrchol, do ktorého sa postupne interpret dostane priam z meditatívnej nálady.<sup>20</sup>

Návrat do A' dielu je veľmi plynulý a výborne skomponovaný – vďaka triolovému sprievodu sa dá veľmi nenápadne prejsť do pôvodného tempa A dielu.

Záver A' môže robiť mierne problémy pri výstavbe – Brahms si vyžaduje *ppp*, a na len zdanlivo krátkej ploche opakuje jeden harmonický spoj, ktorý sa nakoniec vyvinie do dominantného septakordu.



Obrázok 32-záver A'

Brahms zámerne vypísal iba *poco rit.* až na samom konci frázy, lebo hoci hudobný vývoj a *diminuendo* zvädza ku konštantnému spomaľovaniu, je dôležité hudbu iba upokojovať, nie spomaľovať, čo je veľmi náročné na interpretovu

<sup>20</sup> Veľkú rolu hrá výber tempa.



psychickú výdrž. Záverečný veľký diel má označenie *andante molto*, čiže pomalšie ako hlavná téma.

Diel začína veľmi tichým, pianovým zvukom. Správne použitie *una cordy* dodáva úseku príjemné zvukové zafarbenie. Interpret si musí dať pozor, aby príliš skoro nestupňoval dynamiku, Brahms dokonca v štrnástom takte dielu vypisuje *sempre pp possibile*, na mieste, kde harmonický vývoj zvädza k miernemu crescendo.

The image shows a musical score for the introduction of the second movement. It is written for piano and consists of four systems of music. The tempo is marked 'Andante molto' and the mood is 'espressivo'. The score includes various performance instructions: 'sempre les deux Pédales' (pedaling), 'ppp' (pianissimo), 'sosten.' (sostenuto), 'sempre pp possibile' (pianissimo as possible), 'poco a poco cresc.' (poco a poco crescendo), and 'pesante' (heavy). The score is numbered 'J. B. 52' at the bottom.

Obrázok 33-úvod záverečného dielu druhej vety

Diel sa prirodzene vyvíja až do záverečného crescendo. V závere dielu sa tempo mení na Adagio. Posledný fragment hlavnej témy môže napovedať o správnom výbere tempa v závere cody.

Záverečná dynamika, označujú sa forte, by nemala na poslucháča pôsobiť svojou údernosťou a silou, ale skôr pokojnou šírkou. Akcenty nad akordmi skôr znázorňujú sólo vo vrchnom hlase ako spôsob úhozu. Pokiaľ interpret nedodrží decrescendo v posledných dvoch taktoch, nielenže pôjde proti vôli autora, ale aj proti vývoju vety v rámci celého cyklu. Interpret môže využiť na decrescendo aj záverečný akord Des dur s fermatou, a tým sa dostať do až do pianového zvuku. (viď. obrázok 34).



Obrázok 34-posledné takty druhej vety

**Scherzo**, Allegro energico, je technicky náročná veta, najmä kvôli častým skokom v ľavej ruke, ktorých náročnosť sa zvyšuje s daným charakterom časti. Scherzo by malo znieť zvukovo ľahko, kvôli trojdobému sprievodu v ľavej ruke a rytmizovanej téme má mierne tanečný charakter, ktorý však nemá byť jeho hlavnou doménou. Medzi najpomalším a najrýchlejším tempom, ktoré by teoreticky mohlo byť vhodné pre Scherzo, je menšia variabilita ako v druhej vete, záleží na prístupe interpreta. Scherzo môže mať náruživý charakter, ktorý by bol vhodný po druhej vete, netreba však zabúdať na celkový koncept cyklu. Veľmi pútavo znie Scherzo aj s iným prístupom, ktorý je namiesto náruživého skôr dôstojný.

Predpísané energico nemusí byť nevyhnutne záležitosťou tempa.

Vďaka úvodnému zmenšenému akordu, ktorý má crescendovú funkciu, vychádzame dynamicky z ukončenej druhej vety. Rozklad je vhodné hrať dvomi rukami, prvý melodický tón Des je možné zahrať aj so spodnou oktávou. Je zaujímavé, že ju Brahms vynechal, pokiaľ vie interpret dobre naplniť svoju zvukovú predstavu aj bez spodnej oktávy, nie je dôvod na (hoci len drobné) nerešpektovanie zápisu. Napriek tomu, spodná oktáva je v danej hudbe veľmi logická, už len kvôli tomu, že pri návrate na A diel, kedy je úvodný rozklad nahradený osminovým rozkladom, Brahms spodnú oktávu nevynechal (obrázok 36, posledné dva takty)



Obrázok 35-úvod Scherza



Obrázok 36-návrat na A diel

Téma zaznieva v prvom diele ešte raz, ale v inej tónine. Rozklad je možné znovu hrať dvomi rukami. Téma končí drobným motívom, ktorý Brahms ešte v Scherze použije.



Obrázok 37-záver témy v b mol

V štvrtom takte obrázku 37 môžeme vidieť, že v ľavej ruke znie téma v protipohybe (inverzii) proti svojej hlavnej podobe. Nasledujúca spojka používa polyfóniu, v ktorej treba zvuk dôkladne rozložiť medzi všetky tri hlasy, najmä kvôli plynulému crescendo, ktoré vedie opäť do hlavnej témy v inverzii, zmodulovanej o tón nižšie.

Druhý diel v rámci veľkého A dielu používa v pravej ruke motív, ktorý sa prvýkrát objavil na konci hlavnej témy (obrázok 37, tretí takt).



Obrázok 38-druhý diel veľkého A dielu

Hoci sa môže zdať, že dôležitejší je hudobný materiál v ľavej ruke a pravá ruka tvorí harmóniu, Brahms podobné spracovanie využíva aj v symfonickej hudbe, kde má obdobný materiál rovnocenné postavenie so zvyškom hudby. Vo výsledku by sme mali ako poslucháči dôkladne vnímať hudbu v pravej aj ľavej ruke.

Pri návrate témy a jej následnej modulácií sa mení rozklad známy z úvodných taktov. Hoci prvý zahrá interpret bez problémov obidvoma rukami, ďalšie dva by bolo hrať obidvoma rukami zbytočné a náročné. Brahms ale v tomto prípade výborne spracoval rozklady z hľadiska klavírnej hry – repetuje tón medzi malíčkom a palcom, čím sa rozklad stáva podstatne jednoduchším, ako keby tam repetovaný tón nebol.



Obrázok 39-rozklady v závere A dielu

Záverečný harmonický postup zložený zo duplikovaného basového tónu a arpeggiového akordu je možné hrať dvomi spôsobmi – buď na výmenu pedálu v rámci taktu, alebo jeden pedál na celý takt – záleží od spôsobu, ktorým bol pred tým hraný akordický sprievod. Pokiaľ klavirista vynechá arpeggia

a namiesto neho zahrá súzvučný akord, nijako nenaruší tok hudby – záleží od jeho vnútornej predstavy, čomu dá prednosť.<sup>21</sup>

Pokiaľ bude interpret počas celého A dielu hrať s veľmi miernym, takmer obmedzeným pedálom, mal by aj posledné akordy A dielu (ktorý je zároveň koncom celého Scherza) hrať takmer bez pedálu.

Veľký B diel (Trio) je z hľadiska interpretácie jednoznačný, obsahuje rytmický motív z prvej časti (obrázok 8). Reprízu prvého menšiu dielu v rámci B je možné interpretovať aj ako echo alebo práve naopak, zvýšiť dynamiku. Diel má svoj malý vrchol, zvýšenú pozornosť treba upriamiť na *p* v secunda volte – dané miesto svojím harmonickým vývojom nabáda k zvýšenej dynamike.



Obrázok 40-návrat a dielu v rámci veľkého B

Pri návrate k pôvodnej téme z B dielu, ktorá ale znie o oktávu vyššie, je dôležité si „nezjednodušovať“ harmonické vnímanie – téma musí znieť v des moll (9. takt na obrázku 40), a nie v cis mol. To jej dodáva dostatočnú mäkkosť, ktorú v cis moll nemôže mať.

Prechod z tria na scherzo obsahuje spomínané obmenené akordy. Je možné preniesť prvý tón z pravej ruky do ľavej (zahráť ako oktávu.)



Obrázok 41-rozklady v závere tria

<sup>21</sup> Hoci zdanlivo ide o nedodržanie zápisu, 19. storočí by to bol pravdepodobne drobný a bežný zásah do skladateľovej predstavy.

Reprízu Scherza môže interpret zahrať s menšími obmenami.

**Intermezzo** má tempové označenie *Andante molto*. Voľba tempa je výrazne ovplyvnená voľbou tempa druhej vety, poslucháč by si pri počúvaní celého cyklu mal ihneď vybaviť druhú vetu,<sup>22</sup> aj keď môže ísť o spomienku hmlistú, keď i hlavná tónina intermezza je na terciovej paralelnej príbuznosti, čiže s odlišným tónorodom. Triolový rytmus v ľavej ruke musí byť nevyhnutne presný, a to znamená nie príliš rýchly – trvajúci presne jednu šestnástinu.<sup>23</sup> Prirodzene, pri vypísanom *accelerande*, ktoré je vo vrchole intermezza, nemôže interpret za každú cenu dodržiavať statickú podobu, ktorú mal rytmický model v predchádzajúcich vetách – prvej a tretej. Vybrať ideálny časový odstup medzi Intermezzom a Finale je požiadavka na veľmi zrelého interpreta, a dokázať tieto dve vety oddeliť a zároveň nimi prepojiť celý cyklus, je jedným z najťažších momentov celej sonáty.

**Finale** s označením *Allegro moderato ma rubato* majú niektorí interpreti tendenciu predvádzať v tempe *Allegro*, niekedy i *Allegro molto*. Nielenže porušujú skladateľov zámer, v neskoršej fáze môžu naraziť na technické problémy. Piata veta je i v miernom tempe technicky náročná, pri tempe rýchlejšom, ako označil skladateľ, sa z nej stáva virtuózný kus, ktorý majú miestami technicky čisto problém zahrať aj najväčší klaviristi.

Hoci sa dá rýchle tempo obhájiť úvodnou témou, ktorá tak znie veľmi dramaticky, výstavba skladby je v takom prípade veľmi problematická. Celý A diel randa hráme vyváženým, nie príliš sólistickým zvukom, i keď miestami sú akcentami označené zmeny farby.

---

<sup>22</sup> Počítame s tým, že poslucháč je vnímavý.

<sup>23</sup> Mnohí interpreti majú prirodzenú tendenciu podobné pasáže skracovať.

**Allegro moderato ma rubato**

Obrázok 42-úvod ronda

Ako vidíme, na prvých desiatich taktov (obrázok 42) sú až tri farebné plochy. (Môžeme si spomenúť na inštrumentáciu prvej vety, avšak pripomíname, že takáto inštrumentácia je čisto orientačná, interpret hrá v prvom rade na klavír). Spôsob staccata v taktov 1 a 2 môže byť rozdielny ako ten v taktov tri a štyri. Nasledujúce legato v taktov päť a šesť tým získa ďalší kontrast, *rit.* v legátovej ploche má skôr funkciu rozšíriť zvuk ako spomaliť tok hudby. Technicky náročné miesto je vo vrchole A dielu. Je označené *molto agitato*. To avšak vôbec nemusí byť tempová záležitosť, dôležitú rolu tu zohráva spôsob úhozu a frázovanie v ľavej ruke, v ktorej je nosný hudobný materiál.

Obrázok 43-vrchol A dielu v ronde (začínajúc tretím taktom obrázku 43).

Pokiaľ interpret v spomínanej náročnej pasáži zvolí príliš rýchle tempo, môže sa mu stať, že sa mu materiál pravej ruky zvukovo zleje, nehovoriac o zvýšenej náročnosti pasáže v záverečnej téme pred rozsiahlou codou.

B diel ronda je výrazne kontrastný ku hlavnému A dielu, je veľmi melodický a pravá ruka má vyložene sólistickú funkciu (zvukovo obdobný kontrast ako v úvode prvej vety, pravdaže s inými estetickými funkciami).



Obrázok 44-kontrastný B diel ronda

Ako vidíme, aj tu má Brahms tendenciu zvýrazňovať sólistický hlas akcentom, ako sme spomínali už v predchádzajúcom prípade v druhej vete, pravdepodobne nenaznačuje druh úhozu,<sup>24</sup> skôr zvýrazňuje dôležitosť vrchného tónu. Záver dielu obsahuje arpeggia, ktoré je možné hrať aj bez pedálu.



Obrázok 45-staccato v B diele

<sup>24</sup> To by bolo proti hudobnej logike použitého materiálu.



Staccato na obrázku 45 je ale potrebné hrať bez pedálu.<sup>25</sup> V takte, kde sa pridáva nový hlas (deviaty takt obrázku 45), je možné použiť pedál,<sup>26</sup> avšak stále zachovávať „quasi pizzicatový“ charakter.

V prvej edícii sonáty vydanej v Lipsku je dokonca použitie pedálu žiadané samotným Brahmsom.



Obrázok 46-Prvé vydanie

Ako vidíme na obrázku 46, nový hlas je hraný ľavou rukou a bas je vynechaný, pokiaľ by interpret nepreberal tón do druhej ruky (čo by bolo veľmi komplikované), dodržať dostatočnú dĺžku bez použitia pedálu je nemožné.<sup>27 28</sup>

Rytmická anticipácia témy rondo umožňuje plynulý prechod do témy rondo. Téma rondo je identická so svojim prvým uvedením, môže mať v rámci cyklu mierne evolučnejší charakter, záleží na vkuse interpreta.

Veľký C diel musí tempovo korešpondovať s predchádzajúcou hudbou, zrýchlené tempo môže narušiť skladateľovu snahu o širokú frázu, ktorou dlhé hodnoty chorálu oplývajú.

Zvuk chorálu sa prirodzene zvyšuje rozširovaním harmónie. Vzhľadom na hudobný materiál je vhodné nehrať občasné šestnástiny ostro (takt sedem

<sup>25</sup> Nech akokoľvek klavírny interpret rozmýšľa, uvedené miesto by pokojne mohlo byť označené *quasi pizzicato*.

<sup>26</sup> V prípade, že klavirista nedisponuje nadrozmernými rukami, ktoré by zvládli obsiahnuť celú harmóniu do jedného hlasu

<sup>27</sup> Jeden z mála rozdielov medzi pôvodným vydaním a vydaním z roku 1926 vydavateľstvom Breitkopf & Härtel, z ktorého čerpáme na notové príklady v práci.

<sup>28</sup> Väčšina štúdiových ale aj živých nahrávok obsahuje verziu z pôvodného, prvého vydania.

v obrázku 47), tu zohráva rolu základné tempo a celkový charakter, ktorý interpret na danú vetu zvolí.

Obrázok 47-chorál

Chorál je hudobne veľmi priamočiary, v jeho závere sa objavuje rytmický fragment hlavnej témy, v ktorom by mal interpret zachovať jej pôvodný charakter.

Obrázok 48-rytmický fragment hlavnej témy v C diele

Záverečné uvedenie témy rondo (v obmenenej forme) prináša jednu z technicky najnáročnejších pasáží celej sonáty. Je zároveň vyvrcholením celého rondo (nie sonátového cyklu), takže emočná vypätosť danej pasáže nároky na interpreta ešte zvyšuje.

Obrázok 49-záverečná pasáž posledného uvedenia témy ronda

Práve v tejto pasáži sa môže prejaviť ako negatívum príliš rýchle tempo sonáty. Klavirista má v ňom v takom prípade iba dve možnosti – buď v danej pasáži spomalí, čím mierne rozbije formu<sup>29</sup>. Druhá možnosť je zahrať pasáž v pôvodnom tempe, avšak v takom prípade sa môže stať zvuková zrozumiteľnosť pravej ruky pre poslucháča takmer fyziologicky nemožná.<sup>30</sup>

Medziveta, ktorá spája záverečný A' diel s veľkou Codou, je zložená z materiálu použitého v C diele.

<sup>29</sup> Obdobná pasáž bez vrchnej tercie je vždy v závere A dielu (témy). Tým pádom je vhodné zachovať čo najpríbuznejší charakter aj v jej záverečnej podobe.

<sup>30</sup> Toto tvrdenie overíme pri analýze daného úseku na jednotlivých nahrávkach v kapitole 4.

Obrázok 50-medziveta

V siedmom takte obrázku 50 sa mení rytmus, ktorý by mal byť čo najzrozumiteľnejší, kvôli odťahom v ľavej ruke sa zdanlivo posúva ťažká doba, avšak pokiaľ bude interpret v pravej ruke interpretovať sextoly (prípadne dve trioly), zmena pulzu bude veľmi zreteľná. Accelerando začína až v deviatom takte, nemalo by byť *molto accelerando*, práveže mierne accelerando do výsledného *Più mosso*, ktorým začína coda.

Obrázok 51-úvodné takty cody

Je dôležité, aby tempo cody nebolo príliš rýchle, diminuovaný motív z predchádzajúcej medzivety musí byť poslucháčom ľahko zachytený, a to i pri rôznej artikulácii, ktorú daný hudobný materiál interpretovi ponúka. Okrem toho, v piatom takte na obrázku 50 zaznieva motív z medzivety (i z C dielu) vo svojej pôvodnej podobe. Pokiaľ by bola coda príliš rýchla, hrozí, že téma bude

znieť nervózne, i keď to nebude interpretovým úmyslom. Okrem toho, druhý diel cody má označenie *Presto*, takže by mal byť väčší tempový rozdiel medzi prvým a druhým dielom cody, ako medzi prvým dielom cody a samotným rondom.

I v samotnom *Preste* musí interpret nájsť vhodnú tempovú hranicu, práve kvôli neustále sa opakujúcej téme použitej v code, ktorá opäť zaznieva vo finále skladby.

Nástup *Presta* môže byť ďalším technicky problémovým miestom. Celý cyklus dominuje akordová technika, veľké skoky, prípadne oktávy, druhý diel cody prináša rýchle *leggiero* takmer klasicistického charakteru.



J. B. 52

Obrázok 52-druhý diel cody

Hoci samotné tempo *Presto* je u mnohých klaviristov rýchlejšie, ako by muselo byť (akordický sprievod nám jednoznačne naznačuje, že metrický impulz je na  $\downarrow$ , nie na celý takt<sup>31</sup>), i v nižšom tempe je jeho prevedenie náročné, najmä kvôli výraznej zmene technického prístupu.<sup>32</sup>

Con fuoco pred samotným záverom prináša monumentálne zvukové zafarbenie a polyfonické vnímanie – v basoch znie téma<sup>33</sup> cody, v pravej ruke nový hudobný motív.

<sup>31</sup> Tým myslíme impulz metronomický, nie frázový.

<sup>32</sup> Náročnosť zvyšujú pridané noty v pravej ruke, začínajúc piatym taktom obrázku 52.

<sup>33</sup> Pri možnej inštrumentácii by pravdepodobne pripadla plechovej sekcii.

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'Con fuoco' by J.B.52. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a forte dynamic (*fs*) and a marcato tempo marking. The second system features an *appassionato* marking. The third system includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *ben marcato* tempo marking. The fourth system concludes the piece. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Obrázok 53-záverečné Con fuoco

Téma cody (tretí riadok, druhý takt obrázku 53) dodáva možnosť cielene rozširovať zvuk , aj kvôli basovej melodickéj oktáve vo forme appogiatury. Rozširovaním zvuku a frázy docielime vierohodné vyvrcholenie v krátkej melodickéj medzivete *sostenuto*, avšak klimaxom cody musí byť záverečné *tempo primo* s rytmickým modelom ronda. Tým dosiahne druhý diel cody nesmierne dlhý ťah a správne vyvrcholenie celého sonátového cyklu, ktorý opäť končí harmonickým spojom subdominanty a dominanty.

## 4. Interpreti sonáty f mol

Sonáta f moll patrí medzi štandardný repertoár klaviristov. Pri svojej kvalite je pochopiteľné, že ju interpretovalo niekoľko svetových interpretov, a to aj napriek jej nadštandardnej dĺžke.

Pre našu prácu sa pokúsime vybrať čo najpestrejší výber interpretov, ktorými zároveň môžeme podložiť tvrdenia predchádzajúcej kapitoly.

### 4.1 Walter Giesecking (1895-1956)

Walter Giesecking bol nemecký pianista, ktorý sa narodil vo Francúzskom Lyone. Bol študentom Karla Leimera, s ktorým spolupracoval na knihách ako *Klavírna technika (1972)* či *Najkratšia cesta ku klaviristickej dokonalosti*. Rád cvičil „bez nástroja“, iba s notovým materiálom. Týmto spôsobom sa dokonca učil skladby naspamäť.

Giesecking koncertoval počas nacistickej vlády v Nemecku, a po vojne mal vynútenú dvojročnú pauzu od koncertovania. Očistený bol americkou vládou v roku 1947.<sup>34</sup>

Giesecking má v sonáte tempovú slobodu, už medzi úvodnou témou prvej vety a úsekom v c moll (siedmy takt) je výrazný tempový rozdiel. Hoci má jeho interpretácia technické nedostatky, je nahrávaná celá na kus, čo dodáva jednotlivým vetám súvis. V mnohých miestach má ťah a neprekonateľnú atmosféru. Avšak brať si príklad z jeho prílišnej voľnosti v tempách by mohlo byť pre dnešného pianistu riskantné. Kritici by v dnešnej dobe určite ťažko znášali mnoho špinavých tónov v skokoch a akordoch.

Všeobecne je Gieseckingova interpretácia postavená akoby na momentálnej inšpirácii, miestami na úkor vývoja celého cyklu.

---

<sup>34</sup> Vladimír Horowitz ho označil za „podporovateľa nacistov“. (Horowitz in DUBAL, 1994)

#### 4.1.1 Interpretácia W. Gieseckinga s ohľadom na kapitolu 3 bakalárskej práce

Úderný začiatok prvej vety je Gieseckingovej interpretácií vo veľkom kontrastne s nasledujúcou témou v c moll, ktorá spracúva záverečný motív úvodu. Giesecking v nej výrazne spomalí tempo, čím mierne deformuje spomínaný motív, z ktorého je téma v c moll vystavaná. Pri návrate úvodnej témy sa vráti do pôvodného tempa, ktoré však mierne zaťažší v medzivete, v druhej polke medzivety ešte výraznejšie spomalí. V takom poňatí by možno bolo vhodnejšie dodržať *pesante* vo vrchole kontrastnej myšlienky, ktorá má inak plynulý tok.

Prechodu na rozvedenie nechýba dramatickosť, ale napriek tomu by v dnešnej dobe kritik Gieseckingovi vytkol možno až prílišnú nervozitu.

V dlhej pianovej ploche rozvedenia používa Giesecking voľnú agogiku, avšak daný úsek má nádhernú atmosféru, ktorá poslucháča vtiahne a nenechá mu dôvod vytýkať interpretovi svojské poňatie.

O vrchole rozvedenia by sa dalo polemizovať. V absolútnom závere rozvedenia má Giesecking pred návratom reprízy nádherné piano, z ktorého postupne prejde do forte reprízy, ktorá bohužiaľ vo svojom začiatku vyruší poslucháča nečistou hrou a možno prílišnou nervozitou. Reprízu interpretuje Giesecking s veľmi podobnou interpretačnou štruktúrou, čím i napriek svojej voľnosti v zmenách tempa dodáva vete dostatočnú formálnu prehľadnosť.

Coda by možno zniesla o niečo väčšiu šírku. Prvá veta v Gieseckingovej interpretácií v repetíciu expozície trvá cirka 7 minút 39 sekúnd.

V úvode druhej vety Giesecking prináša nádhernú intimitu, tempo je pomalé, ale vôbec nie nudné, hrá veľmi meditatívne, s krásnym pianovým, ale pri tom nosným zvukom. Paradoxne, v druhej vete, ktorá znesie oveľa väčšiu voľnosť v tempách, Giesecking akoby interpretoval omnoho presnejšie.

B diel, ktorý ako sme hovorili, by mal byť o niečo pomalší a ešte pokojnejší ako A diel. Hoci Giesecking má tempo o čosi pomalšie, jeho psychologické vnímanie je evidentne rýchlejšie a agogikou ho mierne zrýchľuje. Avšak jeho interpretácia druhého dielu je popretkávaná momentálnou inšpiráciou, ktorá prináša nádherné momenty.

Návrat A´ je veľmi vkusný, a opäť v pokojnom duchu s krásnym zvukom a tranquillom, ktoré skladbe dodáva pravidelným metrom.



Jednotlivé variácie témy výrazne pripomínajú pôvodnú tému. Záver A´ dielu je v dokonalom súlade s našou interpretačnou analýzou.

Posledný veľký diel je extrémne pomalý v pozitívnom slova zmysle, avšak vo svojom vrchole Giesecking výrazne posunie tempo dopredu, čím dodáva dielu svoju vlastnú výstavbu. Záver vety má pekný, mäkký zvuk. Dĺžka vety je približne 10 minút 52 sekúnd.

Gieseckingovo Scherzo trvá iba štyri minúty, v triu vynecháva repetíciu. Jeho Scherzo je veľmi rýchle a z pohľadu dnešného poslucháča veľmi špinavé a nerešpektujúce notový materiál. Niekedy sa priam zdá, že Giesecking absolútne vynecháva akordy pravej ruky. Druhý diel v rámci veľkého A je avšak veľmi farebný.

Intermezzo sa tempovo takmer zhoduje s druhou vetou. Giesecking v ňom má veľmi pekný tón a plynulý prechod do piatej vety.

Piata veta pôsobí mierne nedôstojne. Giesecking začína z pomalého tempa, ktoré náhle rozbehne v dvanástom takte. Jeho tempo je veľmi rýchle, veta trvá iba 6 minút a 26 sekúnd. Problematické miesta, vrchol A dielu (ktorý v závere obsahuje pridanú terciu) je kvôli tomu veľmi nezrozumiteľný, melancholický B diel pôsobí veľmi rýchlo, mnohé miesta sú na Brahmsovu tvorbu až príliš virtuózne. Zvukovo krásny je záver B dielu so spomínanými arpeggiami. Návrat témy je veľmi podobný prvému uvedeniu, opäť v závere veľmi nezreteľný vrchol. Chorál je zrazu pomalší, miestami používa možno mierne nezmyselnú agogiku v chorálovej téme.

Záver ronda – spomínané problematické miesto – by bol zo sluchu „nezapísateľný“. V závere Giesecking zbytočne zrýchli a vo veľkej code spomalí a opäť hýbe s tepom, čo nie je v tak rytmickom hudobnom materiáli úplne vhodné. Presto sa od Piu mosso takmer tempovo nelíši. Vypätý vrchol si poslucháč kvôli rýchlemu tempu nestihne vôbec vychutnať a sonáta končí možno príliš skoro.

V roku 2016 by na Gieseckingovu interpretáciu určite bola nepriaznivá kritika. Avšak nahrávka je z roku 1948, kedy boli na interpretov úplne iné nároky, ako je to v dnešnej dobe. Giesecking má krásny mäkký tón aj v pasážach, ktoré sú vo fortissime possibile. Niektoré nedostatky, o ktorých sme hovorili, by boli menej

nápadné, ak by interpret neuškodil celkovej výstavbe formy. Jeho interpretácia je na mnohých miesta príliš momentálna, akoby bez predchádzajúceho premyslenia, čo v Brahmsovej sonáte nie je úplne vhodné.<sup>35</sup> Pri štúdiu skladby by sa dnešný študent nemal nechať príliš ovplyvniť z hľadiska hudobnej výstavby, neplatí to o ovplyvnení sa farebným prístupom. Taktiež z hľadiska znalosti minulej doby je znalosť Gieseckingovej hry určite užitočná. Jeho prístup je veľmi vreľý, niečo, čo možno teoreticky chýba interpretáciám súčasnej doby.

## 4.2 Artur Rubinstein (1887-1982)

Artur Rubinstein je jedným z najznámejších a najuznávanejších klaviristov 20. storočia. V roku 1904 sa presťahoval do Paríža, kde osobne spoznal i Mauricea Ravela.

Pre Rubinsteina boli napísané náročné skladby, ako *Rudepoéma* od Hectora Villalobosa<sup>36</sup> či *Tri tance z Petrušky*. Bol častým komorným hráčom, koncertoval napríklad aj s „kráľom huslí“, Eugenom Ysayeom.

Hoci Rubinstein je starší ako Walter Giesecking, jeho nahrávka je o pár rokov mladšia,<sup>37</sup> nehovoriac o tom, že už v tom čase bol Artur Rubinstein pravdepodobne jedným z najzručnejších svetových pianistov. Rubinsteinov prístup je o poznanie iný, evidentne nadčasový, hrá plynulejšie, bez výrazných tempových zmien a prílišnej agogiky.

### 4.2.1 Interpretácia A. Rubinsteina s ohľadom na kapitolu 3 bakalárskej práce

Prvá veta je plynulá, má jednotné tempo a konkrétnu hudobnú formu. Úvod je úderný, téma v c moll má rovnaké tempo, Rubinstein s ňou príliš nehýbe, možno jej dodáva málo atmosféry, ktorú by mohla mať, na druhej strane je aj tento klasicistickejší prístup ku Brahmsovej sonáte vhodný.

---

<sup>35</sup> Na druhej strane sa môže výborne hodiť do hudby C. Debussyho, ktorej je Walter Giesecking výborný interpret.

<sup>36</sup> Rubinstein mal „slabosť“ pre skladby hispánskych skladateľov.

<sup>37</sup> Rubinstein a Giesecking mali výrazne rozdielne životy, čo sa pochopiteľne prejavilo aj na ich interpretáciách.

V kontrastnej myšlienke nemení tempo a práve jeho jednoliate metrum dodáva celému dielu vhodný ťah, i bez zbytočného zrýchľovania. Prechod na rozvedenie je ideálny. Rubinstein má skvelé tempo, dramatický zvuk a čistú hru. Na dlhej ploche rozvedenia Rubinstein prvýkrát výrazne hýbe s tempom, a to smerom dopredu, čím možno mierne skrátí dĺžku rozvedenia, na druhej strane mu nehrozí, že stratí ťah. Návrat reprízy má mohutný zvuk, ktorému interpret môže (ale nemusí) dodať väčšiu šírku. Rubinstein dodržiava všetky formálne drobnosti, ktoré mu výborne stmelujú celú vetu. Neuškodilo by jej, keby miestami niektoré pasáže zvukovo rozšíril, avšak i bez nich má Rubinstein presvedčivú, údernú a dramatickú interpretáciu prvej vety, ktorá trvá s opakovaním expozície zhruba 8 minút a 39 sekúnd.

V druhej vete Rubinstein zvolil hybnejšie tempo, s ktorým opäť príliš agogicky nemanipuluje. Má v nej konkrétny a ostrý zvuk. Jednotlivé variácie majú správnu podobnosť. V prvom diele nevychádza do mohutného zvuku, dlho drží intímnu náladu, vďaka čomu sa jeho tempo zdá ideálne.

Druhý diel má takisto svoj vrchol až v samotnom závere, a to i veľmi dynamicky nízko, čím sa nenarúša intimita romantickej druhej vety. V druhom diele mohol takisto spomaliť (ako si vyžaduje autor), a stále by to bolo veľmi príjemné, plynulé tempo.

Záverečná coda je pomalšia ako zvyšok vety, Rubinstein v ňom správne (podľa žiadosti) autora dlho drží pianový zvuk bez výrazných crescend, ktoré má prísť až vo vrchole cody, do ktorého smeruje celá veta. Záver vety hrá Rubinstein vo veľmi nízkej dynamike, čím dokonale završuje jej charakter. Veta má cirka 9 minút a 20 sekúnd.

Scherzo má veľmi zrozumiteľný zvuk a mierne jednotnú farbu. Prechod medzi Scherzom a Triom by si možno žiadal viacej času. Záver tria je v Rubinsteinovom podaní priam rozkošný. Scherzo Rubinstein dohráva veľmi úderne, jeho *energico* je niekedy miestami až *agitato*, čo však hudobne cítiacemu poslucháčovi nemôže prekážať, pretože interpretácia je značne strhujúca. Scherzo má približne štyri minúty i s repetíciami, avšak Rubinstein narozdiel od Gieseckinga hrá Trio omnoho rýchlejšie.

Rubinstein dodržal podobnosť medzi druhou vetou a intermezzom takmer dokonale, jeho intermezzo je v podstate variácia druhej vety v molovej tónine.

Má čitateľný triolový rytmus a v návrate *a* dielu nádherný, mäkký tón. Vetu hrá vyše tri minúty.

V piatej vete zvolil rýchlejšie tempo, avšak vrchol témy ronda zahrá i v rýchlom tempe veľmi čitateľne. B diel ronda je naozaj nádherný, vôbec nie je sentimentálny, ale zároveň ani príliš strojený, fráza (aj zvuk) je veľmi citlivá. Čo sa týka chorálu v C diele, Rubinstein nemení tempo, hrá ho krásnym, plynulým zvukom s nekonečným (ale pre poslucháča nezaťažujúcim) ťahom.

Rubinstein si vrchol ronda v *A* výrazne zjednodušil, namiesto lomených oktáv s terciou hrá vo vrchole súzvuky. Do cody nezrýchľuje plynule, záver medzivety má omnoho rýchlejší ako úvod cody, avšak samotná coda je veľmi vkusná, nie o moc rýchla od hlavného tempa, vďaka čomu je v tempe kontrastná ku Prestu, čím Rubinstein napĺňa autorovu predstavu.

Vo svojom výsledku je Rubinsteinova nahrávka, i keď stará, vhodná na štúdium v dnešnej dobe, a na rozdiel od Gieseckovej by určite nezískala ani v roku 2016 negatívne kritiky.

### 4.3 Radu Lupu (1945)

Radu Lupu je rumunský klavirista, ktorý možno nepatrí v celkovom ponímaní k najznámejším klaviristom, avšak jeho kvality sú nadpriemernej úrovni, vďaka svojej hre sa určite môže radiť medzi najlepších klaviristov sveta.<sup>38</sup> Medzi jeho pedagógov patrili, mimo iných, aj Heinrich Neuhaus či jeho syn, Stanislav Neuhaus.

Lupuho interpretácia patrí minutážou medzi najdlhšie, ale dojmom medzi „najkratšie“, pretože Radu Lupu dokáže nadštandardne pracovať s hudobnou formou. Jeho interpretácia je výborne vyvážená, s krásnym, plným zvukom, ktorý v sebe nenesie žiadne známky násilia ani v najvyšších dynamikách. Voľby temp v jednotlivých vetách dokonale vystihujú charakter skladby.

---

<sup>38</sup> Spojenie „najlepší klavirista sveta“ znie pochopiteľne veľmi smiešne, ale bolo by veľmi problematické do pár slov zhrnúť, ktoré vlastnosti „najlepšieho klaviristu“ determinujú.

#### 4.3.1 Interpretácia Radu Lupuho s ohľadom na kapitolu 3 bakalárskej práce

Prvá veta Lupuho interpretácie má správny náboj v dramatických pasážach a veľmi vkusnú charakterovú odlišnosť v kontrastných dieloch. Lupu ako jeden z mála interpretov nezrýchľuje v šestnástinových prechodoch, ale ich drží vo svojom pôvodnom tempe. Kontrastná myšlienka má nádherný zvuk, dlhý ťah vo fráze a zvukovo mäkké, ale pritom alikvotne plné vyvrcholenie. Lupu v závere expozície vynáša basový tón na ľahkej dobe, čo je značná odlišnosť od iných interpretácií.

Prechod na rozvedenie je veľmi čistý, neunáhlený, ale oproti pianistom z predchádzajúcich podkapitol menej dramatický. Nedá sa však hovoriť, že by to bola nevýhoda, Lupu ho poňal skôr zvukovo ťažko, ako virtuózne. Dlhá plocha rozvedenia má ťah, Lupu pracuje so zvukom, interpretuje ju veľmi intímne a trvá mu dlho, kým zvukovo narastie, vďaka čomu vrchol rozvedenia naberie na sile. Lupu v ňom ešte hrá prvý spodný bas o oktávu nižšie. Medziveta medzi koncom rozvedenia a reprízou je z hľadiska agogiky najosobitejšia, Lupu v nej priam „Gouldovsky“ dodržiava vypísaný rytmus bez predĺženia pedálom. Náročný úvod reprízy je zvládnutý bez jedinej chybičky, či už po stránke rýdzo technickej, ale i zvukovej – medzi jednotlivými tónmi akordu je dokonalá vyváženosť.

Reprízou výborne stmeluje formu a v code sa zbytočne neunáhli vo vypätých miestach, čím môže byť vzorom pre mnohých pianistov. Prvá veta má s reprízou až skoro dvanásť minút, avšak Sonáta f moll si Lupuho zvukovú šírku priam vyžaduje.

Druhá veta má tesne cez dvanásť minút, tempo v prvom diele je mierne. B diel hrá Lupu správne pomalšie, podobne ako Rubinstein nepreháňa v jeho zvukovosti, avšak v prvej forte pasáži sa viac približuje vyššej dynamike, stále je vo však „forte v rámci mezzoforte“.

Nie je viac potrebné písať návrate v A diele, Lupu ho hrá vyrovnane, bez zbytočných agogických zmien, s výrazným, ale stále mäkkým tónom v sóle, jednotlivé línie hudby vníma veľmi rovnomerne.

V závere A´ spomaľuje o čosi skôr ako naznačuje zápis, ale v jeho prípade je to adekvátne code, ktorú hrá výrazne pomalšie ako celú vetu. Aj Lupu si počká na

prvé emočné vypätie v code, ktoré má správne prísť až vo forte, ktoré vypísal Brahms. Na rozdiel on niektorých iných interpretov, Lupu vrchol cody stavia ešte v rámci samotného vrcholu.

Na záverečný fragment cody čaká veľmi dlho, predchádzajúci Des dur akoby bol záverom celej vety. Ani Lupu záver vety zvukovo nepreháňa, celá veta má intímny nádych a Lupu nie je jediný klavirista, ktorý ju smeruje až do forte v code, bez výrazných dynamických vrcholov v predchádzajúcich dieloch vety.

Jeho Scherzo má energický nádych, mierne v ňom pracuje s tempami. V b diele v rámci veľkého A má rovnomerný zvuk medzi pravou a ľavou rukou, na čo odkazujeme v kapitole tri.



Obrázok 54-oktávy v závere A dielu Scherza

Oktávy na obrázku 54 hrá netradične ako prírazy ku tónom ľavej ruky.

Chorál smeruje až do vrcholu v jeho samotnom závere. Rytmický model z prvej vety, ktorého fragment zaznie aj v choráli Scherza je na prvé počutie rozpoznateľný.

V b diele Scherza ostáva v piano, čo je pre mnohých pianistov problém, keďže harmonicky vývoj podvedome nabáda ku väčšiemu crescendo. Vrchol v samotnom závere je veľmi pokojný, oktávy obdobné A dielu hrá taktiež ako prírazy. Jeho Scherzo trvá päť minút, avšak vôbec nie je pomalé – najviac „času“ nazbiera Lupu v Triu, ktoré hrá širokým zvukom.

Intermezzo má v jeho interpretácií cca tri a pol minúty. Výborne ním spája tretiu vetu s piatou, hudobný materiál z predchádzajúcich viet je veľmi zrozumiteľný,

čím Lupu dokonale vyvažuje hudobnú formu cyklu. Tragický koniec Intermezza je otvoreným koncom uzatvoreného hudobného materiálu.

Piata veta má ideálne tempo, Lupu je jeden z mála pianistov, ktorému sa podarilo dodržať predpísané *Allegro moderato*. Podobne ako Giesecking otvára piatu vetu mierne podsadeným tempom ku ďalšiemu vývoju vety, avšak s rozdielom oproti Gieseckingovi, ktorý má medzi úvodnými taktami a ďalším materiálom diametrálne odlišné tempo. Lupuovi aj najťažšie miesta znejú zrozumiteľne, hrá ich priam s aristokratickou ľahkosťou a nadhľadom, aspekty, ktoré v niektorých miestach možno išli na úkor dramatickosti, ale napriek tomu vôbec nepôsobia nudne. V choráli Lupu dodržiava predpísané dynamické zmeny, hlavne decrescendové aj v miestach, kde možno iní interpreti radšej udržia mohutnejší zvuk. Kánonické spracovanie chorálu má Lupu zvukovo dokonale vyvážené vzhľadom na polyfonické vnímanie faktúry.

Záverečný úsek A' má svoju dramatickosť aj v nízkom tempe, okrem toho Lupu, dokáže zahrať všetky noty napísané autorom, čo ako sme mohli počuť pri predchádzajúcich nahrávkach vôbec nie je samozrejmosť.

Úvod cody má nízke tempo, vďaka čomu sa fragmenty predchádzajúceho hudobného materiálu poslucháčovi ihneď pripomenú. Presto cody má Lupu presne v duchu nášho interpretačného rozboru – takt delí na dva metronomické pulzy, vďaka čomu je Presto veľmi zrozumiteľné i napriek rýchlemu tempu (ktoré sa môže po počúvaní iných nahrávok zdať pomalé, ale je to len zdanie). Radu Lupu tým dokonale naplnil skladateľovu predstavu, cyklus má medzi sebou veľký súvis, nad celou sonátou má nezameniteľný nadhľad, krásny zvuk a ťah aj v najnáročnejších plochách.

Záverečná veta má necelých deväť minút, celá sonáta viac ako štyridsaťjeden minút, čo z nej robí jednu z najdlhších interpretácií Brahmsovej sonáty vôbec.

#### 4.4 Ostatní interpreti Sonáty f mol

V moderných časoch internetu a ľahkej dostupnosti nahrávok by bolo zbytočné podrobnejšie analyzovať viacej nahrávok. Aj z hľadiska rozsahu bakalárskej práce sme boli nútení vynechať niektoré nahrávky, ktoré by určite stáli za to spomenúť. Zaujímavé by bolo porovnať interpretáciu Gieseckingovho rovesníka, Wilhelma Kempffa, ktorý má v sonáte omnoho kovovejší zvuk.

Avšak dve nahrávky, ktoré výrazne dominujú medzi ostatnými nahrávkami Sonáty f moll sú okrem Radu Lupuho nahrávka Krystiana Zimermana, zvukovo veľmi čistá a agogicky miestami svojská interpretácia a naživo nahrávaná nahrávka Grigory Sokolova vydaná v roku 1992. Obzvlášť Sokolov, s podobným prístupom ako Sviatoslav Richter, dodržiava všetky autorove poznámky (s miestami až extrémnymi zvukovými prostriedkami), avšak napriek tomu je jeho interpretácia veľmi osobitá.<sup>39</sup>

Sokolov nemá v sonáte jediný technický problém či nedostatok, a to je nahrávka sonáty zo živého koncertu. Jeho sonáta má necelých 40 minút. Sokolov je právom považovaný za jedného z najväčších žijúcich klaviristov, čo nahrávkou Brahmsovej sonáty len potvrdil.

Pri štúdiu môžu byť ešte prospešné nahrávky Marc-André Hamelina, prípadne Solomona Cuttnera, Claudia Arraua (taktiež živá nahrávka) Shuru Cherkasskeho alebo z najmladších Barryho Douglasa.

---

<sup>39</sup> Pre študenta môže byť snaha o napodobnenie Sokolovovej estetiky značne riskantná, pretože Sokolov dokáže hrať obrovské zvukové kontrasty, ktoré môžu iných pianistov s nie tak dokonalou technikou zvukovej tvorby zviest' na cestu násilnej hry.



## 5. Záver

Brahmsova sonáta patrí medzi nadpriemerne náročné sonátové cykly. Hoci obsahuje minimum virtuózných plôch (v podstate neobsahuje jediný úsek, ktorý by mal rýdzo virtuózný charakter, čo je u koncertných skladbách vrcholného romantizmu veľmi neobvyklé), jej technická náročnosť je veľmi vysoká.

V našej práci sme sa nesnažili zamerať na riešenie technických problémov, dôvod je aj ten, že každý interpret potrebuje špecifický prístup pri ich riešení, nehovoriac o tom, že u mnohých pianistov sa pôvody technických problémov od seba výrazne odlišujú.

Zamerali sme sa skôr na hudobno-interpretáčnú analýzu v rámci najväčšej možnej objektivity. Bohužiaľ (a i našťastie), medzi tým, čo je v hudobnej interpretácii ešte objektívne a to, čo je už subjektívne, je veľmi tenká čiara. To malo vplyv aj na našu prácu.

Napriek tomu stále platí, že táto práca môže slúžiť ako pomôcka pri štúdiu Brahmsovej sonáty. Každá jedna informácia, ktorú môže študent pri študovaní skladby nadobudnúť, je užitočná, a to obzvlášť u skladieb, ktoré majú tak veľkú formu a závažnosť, akú má Sonáta f moll opus 5.

Analýza nahrávok nemá za cieľ kritizovať interpretov alebo poučať čitateľov – jej hlavným cieľom je podloženie informácií z kapitoly tri, čiže interpretačnej analýzy. Taktiež v nej poukazujeme na prostriedky, ktoré interpreti použili a ktoré si vyžadujú pri študovaní zvýšenú pozornosť.

Vo výsledku je dôležité, aby interpret študujúci Sonátu f moll mal veľmi dobrý hudobný plán. I Brahmsova hudba ponúka momenty, ktoré sa dajú interpretovať s výrazným príspevom momentálne inšpirácie, avšak interpret v nich musí dbať na dôkladnú logiku v rámci formy, ktorá má v Brahmsovej hudbe dominantné postavenie.

To však neznamená, že jeho hudba má byť nudná. Práve naopak, Brahmsova hudba je plná rozmanitých hudobných nálad, v ktorých dominuje skladateľova hlboká, „mysliteľská“ osobnosť.

## Zoznam literatúry a použitých prameňov

### Použitá literatúra

Geinringer, K. *Brahms, His life and work* 3. vyd. New York: Da Capo Press Inc., 1981. s. 17-40 ISBN 0-306-80223-6

Dubal, D. *Evenings with Vladimir Horowitz* 1. vyd. New York: A Birch Lane press book, 1991. 199 s. ISBN 1-55972-094-8

Giesecking, W. *So wurde ich Pianist* 1. vyd. Lipsko: Brockhaus, 1963

Sachs, H. *Rubinstein: A Life* 1. vyd. New York: Grove Press, 1995. ISBN 978-0-8021-1579-9

Burlas, L. *Formy a druhy hudobného umenia* 1.vyd. Žilina: Žilinská univerzita, 2006. ISBN 8080705244

### Notové ukážky

Brahms, J. *Sonata f moll op. 5* 1. vyd. Lipsko: Bartholf Senff , 1854.

Brahms, J. *Sonata f moll op. 5* 52. vyd. Lipsko: Brietkopf & Härtel , 1926.

## **Internetové zdroje**

Diskografia A. Rubinsteina. [online]. [cit. 2016-04-28]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur\\_Rubinstein\\_discography](https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Rubinstein_discography)

Ivry B., *Searching for Radu Lupu*. [online]. [cit. 2016-04-28]. Dostupné z:  
<http://www.nysun.com/arts/searching-for-radu-lupu/69288/>

## **Hudobné a audiovizuálne nahrávky**

Sonata f moll op. 5, Walter Gieseking Piano, online [29.4.2016]. Dostupné z:  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLUSD-ZxPQ0y5Eio60R1Uro5UZSJU2yNeI>

Sonata f moll op. 5, Artur Rubinstein Piano, online [29.4.2016]. Dostupné z:  
<https://www.youtube.com/watch?v=IV7MGCN7KRY>

Sonata f moll op. 5, Radu Lupu Piano, online [29.4.2016]. Dostupné z:  
<https://www.youtube.com/watch?v=fukqzXby13k>