

Jozef
Sixta

*Portrét
skladatela*





JOZEF SIXTA
Portrét skladatela



{ Jozef
Sixta
{ *Portrét
skladateľa*

PETER JAVORKA
editor

HUDOBNÉ
CENTRUM
2020

JOZEF SIXTA
PORTRÉT SKLADATEĽA

Peter Javorka – editor

© Kveta Sixtová

© Lubomír Chlupka, Jozef Kolkovič, Vladimír Godár, Juraj Hatrík, Vladimír Bokes, Zuzana Martináková, Naďa Hrčková, Daniela Sliacka, Peter Šidlík, Peter Hochel, Rastislav Dubovský, Mirko Krajči, Lucia Koňakovská, Peter Javorka

Fotografie pochádzajú z archívu Kvety Sixtovej, Pavla Kastla, Vladimíra Godára a Petra Hochela

ISBN 978-80-89427-66-6 (print)

ISBN 978-80-89427-67-3 (ePDF)

samostatne nepredajné CD – kat. č.: HC10056

Úvodom

S radosťou čitateľom predkladáme túto knihu, ktorá vznikla pri príležitosti nedožitej osemdesiatky slovenského skladateľa, klaviristu a pedagóga Jozefa Sixtu (1940 – 2007). V textoch tejto publikácie, vychádzajúcich po prvý raz súborne, vidíme význam pre ďalšie rozšírenie povedomia o slovenskej hudobnej kultúre a obzvlášť o Sixtovom umeleckom odkaze.

Na začiatku procesu vzniku stála naša spoločná iniciatíva s Vladimírom Godárom, Sixtovým mladším skladateľským kolegom a vedúcim Oddelenia edičnej činnosti Hudobného centra v Bratislave. Práve spolu s Vladom a jeho pani manželkou sme v januári 2020 v trojici navštívili pani Kvetu Sixtovú, skladateľovu sestru, ktorá nám poskytla niekoľko vzácných materiálov, ktoré sa neskôr ocitli v našej knihe a sú tu po prvýkrát publikované.

Náš zväzok z edície Pramene teda obsahuje súbor textov, či už analýz, poukazujúcich na premyslené kompozičné princípy, ústiace do muzikálnych výsledkov, alebo tiež rozhovory a spomienky na Sixtu v každodennom živote i rôzne charakteristické anekdoty – neodmysliteľná súčasť spomínania na zaujímavých ľudí. Nájde tu spomienkové texty jeho kolegu Vladimíra Bokesa či bývalých študentov Jozefa Kolkoviča, Vladimíra Godára, Mirka Krajčího, Petra Šidlíka, Rastislava Dubovského, Petra Hochela a Lucie Koňakovskej. Nájde tu tiež pozoruhodné analýzy Sixtových diel od Ľubomíra Chalupku, ktorý sa analýze Sixtových diel venoval po celý svoj život, ďalej analýzy a texty Nade Hrčkovej, Zuzany Martinákovskej, Daniely Sliackej či Juraja Hatrika. Veľmi dôležitým prameňom pri utváraní obrazu skladateľa Sixtu je rozhovor s Melániou Puškášovou *O potešení z písania – hudba ako konštrukcia aj emócia*, ktorý vyšiel v *Slovenskej hudbe* v roku 2000, pri príležitosti skladateľovej šesťdesiatky a bol tiež odvysielaný v rozhlasovom vysielaní, pričom všetky zaznamenané odpovede skladateľa vtedy predčítal herec. Stretnutie so skladateľovou sestrou, pani Kvetou Sixtovou, prinieslo jej spomienkový text o bratovi, ktorý je v podstate komplementom k rozhovoru Melánie Puškášovej. No a v neposlednom rade kniha prináša niekoľko vzácných textov samotného skladateľa, ktorý sa prostredníctvom písaného slova

vyjadroval veľmi zriedkavo. Nájdeť tu štúdie *Racionálny prístup ku kompozícii* či *Kompozičná technika ako najdôležitejšia oblasť vyučovania skladby*, ale aj raritný text, publikovaný 55 rokov po svojom vzniku – Sixtovu diplomovú prácu *Idea symfonizmu v diele Johanna Brahmsa*, ktorú Sixta písal v dobe komponovania svojej 1. symfónie, teda v rokoch 1964 – 1965, a ktorú vysoko hodnotil jej vtedajší oponent Ivan Hrušovský. Text *O svojej tvorbe* je zas inauguračnou profesorskou prednáškou z 90. rokov.

Dnes je už známym faktom, že Jozef Sixta bol príslušníkom silnej generácie nastupujúcej na scénu v 60. rokoch. Komponuje aleatorické skladby práve vtedy, keď princípy aleatoriky začínajú prevládať v celom umeleckom svete a približne v čase, kedy Umberto Eco vydáva svoju slávnu štúdiu *Opera aperta* (1962). I v priestore Slovenska skladatelia reagujú na aktuálne témy a medzi prvými je práve Sixta. Neskôr, v roku 1971 spoznáva Paríž a absolvuje stáž na jednom z najvýznamnejších svetových hudobných učilišť, na parížskom Konzervatóriu u francúzskych skladateľských osobností André Joliveta a Oliviera Messiaena. Iste aj tento pobyt mu napomohol objavovať nové umelecké svety. Po návrate z Paríža prehodnocuje aleatorický zápis a volí iné postupy.

Sixta sa profiluje ako autor temer výlučne inštrumentálnej hudby (hoci text *Neznámy Sixta* nám ukazuje dodnes nepoznanú stránku Sixtu – autora niekoľkých detských piesní). Vyhradil sa voči všetkým ostatným druhom umenia, no predsa ostal akoby spojený s abstraktným výtvarným umením práve svojimi intervalmi – abstraktnými objektmi, a vynájdением vlastného spôsobu, ako ony abstraktné objekty, voľne difundujúce v čase, zapísať. Aj to svedčí o veľkom umeleckom duchu, o vnímavosti voči, ak sa tak možno vyjadriť, chveniu doby. Dospel k svojmu vyriešeniu formy, k „intervalovým jadrám“ a ich, sprvoti, voľnému uloženiu v čase. Rozriešil otázku ako inovatívne štruktúrovať hudobný priebeh a kládol dôraz na modernosť. To Sixtu stavia po bok vrcholových skladateľských zjavov svojej doby – k Ligetimu, Lutosławskému, Slonimskému či Crumbovi.

Terajšia mladá skladateľská generácia sa s Jozefom Sixtom mala možnosť stretnúť už „iba“ prostredníctvom partitúr, nahrávok a histórií rozprávaných jeho kolegami. Sixtova hudba však stále oslovuje a inšpiruje nové zjavy slovenskej kompozičnej scény. Sympatie vzbudzujú aj spomienky na tohto zástancu absolútnej hudby ako na človeka tichého, skromného, mimoriadne inteligentného, enormne muzikálneho a originálneho, so vzácnym vycibreným umeleckým vkusom.

Slovenská hudba je európskou vo svojom celku. Svojou vzájomnou komplementárnosťou jednotlivých autorských tendencií na našom území, ktoré sa dopĺňajú a tvoria jedinečnú syntézu, odrážajúcu kultúru Slovákov. Jozef Sixta je práve vynikajúcim reprezentantom svojho kréda – absolútna hudba, redukcionizmus, modernosť. Jeho bod je pevný a svetlo prenikavo jasné a aj vďaka nemu sa vieme orientovať a pohybovať v priestoroch slovenskej hudby.

Prílohou publikácie je CD, na ktorom je zaznamenaný výber z tvorby autora. Štyri zo skladieb pochádzajú z archívu Slovenského rozhlasu a ich nahrávanie sa zúčastnil autor buď ako interpret, alebo ako dohľad pri procese nahrávania. Ide o *Fantáziu* pre klavír, hranú samotným autorom či o *Kvinteto* pre klavír a dychové nástroje, v ktorom klavírny part zahral opäť autor. *Noneto* v podaní Hummelovho kvarteta a Bratislavského dychového kvinteta pod vedením Ladislava Holáskaa a *Kvarteto pre flauty* v podaní Brunnerovcov sú naozaj spoľahlivo autorizované. Výber z tvorby na CD dopĺňajú dve „live“ nahrávky zo „súčasnosti“: nahrávka *Tria pre klarinet, violončelo a klavír* v podaní súboru Trio Berger a nahrávka *Sláčikového kvarteta č. 2* v podaní Moyzesovho kvarteta.

PJ

september 2020

JOZEF SIXTA
TEXTY

Idea symfonizmu v orchestrálnom diele Johannesa Brahmsa.¹

„Nikdy nenapíšem symfóniu,“ tak sa vyjadril Brahms po ukončení prvej časti svojej 1. *symfónie*. Podľa jeho vlastných slov je veľmi ťažké po Beethovenovi skomponovať v tomto žánri niečo, čo by sa mohlo veľkému predchodcovi vyrovnáť. Symfonizmus v Beethovenovom diele urobil značný krok vpred a dosiahol jeden z najväčších vrcholov.

Romantická doba prináša so sebou rozdvojenie smerov. Jednak je to nadväzovanie na beethovenovské vzory, doznievajúci klasicizmus (Schubert), okrem toho nový revolučný smer, reprezentovaný Lisztom a Berliozom. Dnes vidíme, že Brahmsovo rozhodnutie prikloniť sa k Beethovenovi bolo vlastne veľmi odvážne. Brahms vo svojich symfonických skladbách dokázal, že klasicistické princípy nie sú ešte vyčerpané a je možné ich ďalej rozvíjať. Jeho symfonické skladby v ničom nezaostávajú za Beethovenom, môžeme povedať, že Beethoven bol Brahmsom prekonaný. Aj keď nadviazanie na klasicistické vzory je u Brahmsa nesporné, predsa nachádzame v jeho skladbách mnoho nových osobitých črt.

Hlavné zásady Brahmsovho symfonizmu sa budú dotýkať týchto kategórií:

1. Tradícia a novátorstvo
2. Neprogramovosť Brahmsovej hudby – obsah a forma
3. Inštrumentácia
4. Motivická a tematická práca
5. Variačný systém
6. Kontrapunkt
7. Harmónia
8. Výstavba formy
9. Rytmicko-metrická zložka.

Princípy Brahmsovho symfonizmu vystúpia najmarkantnejšie do popredia, ak ich porovnáme s protipólom, s novoromantickými tendenciami, teda

¹ Diplomová práca predložená 31. 1. 1965 na VŠMU v Bratislave.

s Berliozom, Lisztom, Wagnerom a Straussom. Takáto výrazná opozícia voči súčasníkom sa dovtedy v takej miere neprejavovala.

1. Tradícia a novátorstvo v Brahmových symfonických skladbách

Hudobný vývin každého skladateľa je závislý od toho, ako sa skladateľ vyrovná s otázkou tradície na jednej strane a otázkou novátorstva na strane druhej. V prípade Brahmsa by sme na prvý pohľad mohli usudzovať, že ide o skladateľa, zameraného výhradne tradične. Takýto jednostranný názor by nebol správny. Je síce pravda, že vplyvy minulosti sú u Brahmsa veľmi výrazné (a nejde tu len o vplyvy Beethovena, dôležité sú vplyvy barokového obdobia, obzvlášť Bacha), ale prináša aj celkom nové prvky, ktoré sú typicky brahmsovské.

Brahms videl, čo škodlivé priniesol romantizmus. Videl to najviac na osobnosti Schumanna, a preto sa snažil proti tejto ťažkomyselnosti, proti tejto rozťuženej mäkkosti bojovať, ako len mohol. Tým sa musela prehlbovať jeho viera v klasicistický symfonizmus a všetky cesty, ktoré odvádzajú od klasicistického ideálu, sa mu museli zdať nesprávne. Intenzívnym jemnocitom vytušil zárodoky rozkladu a degenerácie tam, kde prívrženci hudobného pokroku videli len vzostup a obohatenie.

Klasické umenie zapálilo Brahmsa natoľko, že sa nebál aj vlastnú tvorbu postaviť do tieňa veľkej minulosti. Ako účinný prostriedok proti romantickej zmäčkivosti a zároveň ako hlavnú zásadu svojho klasicistického vyznania viery určil formu, a práve to je jednou z najväčších krás, že nehľadá na formu ako na nevítaného násilníka, ale miluje ju so zápalom. Je nezmyselné, keď sa chce Brahmsovi uprieť vášnivost'. Práve naopak, Brahmsov temperament sa môže nadúvať do obrovských rozmerov a môže byť zdrojom neobyčajného opojenia. Ale Brahms vie vždy opojeniu a príboju postaviť hradzu, ktorá svedčí o jeho umeleckom vkuse a o jeho umeleckej sebadisciplíne. Brahms nebol objaviteľom nových ideí, ako to býva u géniov, ale bol to neúnavný učen' a veľký znalec, ktorý sa majstrovsky vyrovnal s minulosťou.

2. Neprogramovosť Brahmových symfonických skladieb – obsah a forma

Ak máme porovnať Brahmsovu hudbu so snahami jeho súčasníkov novoromantikov, jeden z najdôležitejších rozdielov tvorí chápanie programovosti. Novoromantici stavajú v symfonickej hudbe na prvé miesto programovosť. Programovosť preniká do symfonickej hudby zásluhou Franza Liszta a Hectora Berlioza a vrcholí u Richarda Straussa, kde prechádza až do popisnosti a ilustratívnosti. S programovosťou novoromantikov súvisí aj opúšťanie klasicistických foriem a do popredia preniká fantazijná forma symfonickej básne.

Brahms videl všetky tieto snahy a nemohol s nimi súhlasiť. Videl v nich zánik hudby. Hľadal preto východisko v absolútnej hudbe a v pevných klasicistických a barokových formách.

Brahms nebol sám v odmietaní programovosti. Výdatne ho podporoval hudobný kritik Eduard Hanslick, ktorý bol známy svojím zamietavým postojom k programovej hudbe. Podľa Hanslicka sú akékoľvek mimohudobné vplyvy nežiadúce. Jediné, čo je v čisto inštrumentálnej hudbe dané pevne, objektívne, je podľa Hanslicka zvuková forma skladby. Týmto jednostranným stanoviskom sa Hanslick dostal na formalistické pozície. Teraz vzniká otázka, či aj pri hodnotení samého Brahmsa môžeme hovoriť o formalizme. To by rozhodne nebolo správne.

Obsah a forma sú u Brahmsa v rovnováhe. Hudobný obsah v jeho symfonických skladbách však nikdy nenachádzame v konkretizovanej podobe. Brahmsovský obsah sa vyznačuje znakmi všeobecnosti. Jednotlivé úseky alebo aj celé časti symfónií môžeme označiť ako tragické, dramatické, graciózne atď., ale tým je určenie obsahovosti vyčerpané. Ak by sme chceli tieto hudobné obrazy akýmkoľvek spôsobom konkretizovať, nebolo by to vhodné, lebo Brahmsova hudba predstavuje taký typ hudby, ktorý si takéto chápanie nevyžaduje.

3. Inštrumentácia

Na Brahmsovu inštrumentáciu sú rozličné názory. Mnohí tvrdia, že jeho orchester neznie dosť farebne. Je pravda, že porovnaním Brahmsovej inštrumentácie napríklad s Richardom Straussom by sme snád mohli dospieť k podobným uzáverom, lenže v tomto prípade by takéto mechanické prirovnávanie bolo nesprávne. Musíme si uvedomiť, že Brahmsova hudba vychádza z úplne odlišných základov, a preto aj definitívny tvar skladby bude odlišný. Nevieme si dobre predstaviť, ako by vyzerala niektorá Straussova alebo Wagnerova skladba pri použití Brahmsových inštrumentačných prostriedkov. Práve tak nezmyselné by bolo vyžadovať v Brahmsovej skladbe inštrumentáciu straussovského typu. To by bola zrejma nerovnováha. Musíme si uvedomiť, že inštrumentácia je neoddeliteľnou súčasťou skladby. Nemožno preto súhlasiť s názorom, že niektorá skladba je síce dobrá, ale zle inštrumentovaná, práve tak ako s opačným tvrdením, že zlá skladba môže byť aj dobre inštrumentovaná. Dobrou skladbou môže byť len taká skladba, v ktorej je inštrumentačná zložka adekvátna celkovému kompozičnému zámeru. Vzorový príklad takejto vyváženosti predstavujú práve všetky Brahmsove symfonické diela.

Pokúsme sa teraz nájsť typické znaky Brahmsovej inštrumentácie. Už z obsadenia orchestra (dve flauty, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, kontrafagot, štyri lesné rohy, dve trúbky, tri trombóny, dva tympany, sláčikové nástroje) vidíme, že inštrumentár sa veľmi neodlišuje od Beethovena. K bežnému, vyššie uvedenému obsadeniu niekedy pristupuje tuba (v 2. *symfónii* – ale bez kontrafagotu), triangel (v 4. *symfónii*), pikola a triangel (vo *Variáciách na Haydnovu tému* – ale bez trombónov).

Drevené dychové nástroje

Nemôže ujsť našej pozornosti, že napriek malému obsadeniu drevených nástrojov (po dva) Brahmsom bežne používaným nástrojom je kontrafagot. Súvisí to s celkovou sadzbou, ktorá sa vyznačuje tým, že stredné hlasy sa pohybujú v hlbšej polohe než bolo do čias Brahmsa bežné. Beethoven umiestňuje stredné hlasy do jednočiarkovej oktávy alebo na rozhranie malej a jednočiarkovej oktávy, u Brahmsa klesajú často do spodnej polovice malej oktávy. Tieto tóny presahujú spodný rozsah klarinetov, a preto je potrebné použiť fagoty. Basový hlas musí byť potom vedený vo väčšom odstupe, a to je možné len pomocou kontrafagotu. Fagoty strácajú u Brahmsa svoju doterajšiu funkciu viesť basový hlas, často plnia tenorovú funkciu. Stredné hlasy, umiestnené vo fagotoch, zosilňuje pomocou vrchného oktavového zdvojenia v klarinetoch alebo lesných rohoch. Časté je tiež trojnásobné zosilnenie, pre ktoré využíva hoboje a flauty. Osobitý spôsob sadzby drevených nástrojov má za následok typicky brahmsovský nový zvuk orchestra. Ako názorný príklad takejto sadzby drevených nástrojov môže poslúžiť 1.–8. takt prvej časti 1. symfónie. Basové ostinato je len v kontrafagote, stredné hlasy v troch až štyroch oktavách. Podobne je to v tej istej symfónii na začiatku štvrtej časti. Dvojoktavové zdvojenia klarinetov a fagotov nájdeme aj v téme k *Variáciám na Haydnovu tému*, pričom kontrafagot vedie basový hlas. Zaujímavé je, že Brahms aj pri nepoužití kontrafagotu spája fagoty s vrchnými drevenými nástrojmi a nedáva im funkciu basu.

Pr. 1: 2. symfónia D dur, op. 73, 1. časť, t. 6 – 9:



Pr. 2: 3. symfónia F dur, op. 90, 4. časť, t. 9 – 13:



To isté sa vyskytuje aj vo *Variáciách na Haydnovu tému*, op. 56a, v taktach 60 – 68, 88 – 107, 206 – 215.

Drevené dychové nástroje u Brahmsa zriedkakedy vystupujú sólovo, najčastejšie bývajú zdvojené v oktáve, alebo ako dvojité tercie, sexty a pod. Oktavové zdvojenia vychádzajú z organovej registrácie. Zámerom Brahmsovej inštrumentácie drevených nástrojov je vydávať jeden kompaktný zvuk, pričom sa nekladie dôraz na farebnú individualitu nástrojov. Skupina drevených nástrojov nemá brilantne-virtuózný význam, ako to je v Straussových skladbách.

Využíva sa týmito spôsobmi:

- a) prináša samostatné tematické útvary;
- b) zdvojuje sláčikové nástroje;
- c) určuje harmóniu;
- d) má funkciu ostináta.

Plechové dychové nástroje

Skupina plechových nástrojov nie je v žiadnej Brahmsovej skladbe veľmi exponovaná. Nástroje sa využívajú podobným spôsobom ako v období klasicizmu, t. j. prevažne v tutti miestach v silnejších dynamických stupňoch. Vtedy sa využívajú v akordickom tvare. Často sa nimi zdvojujú akordické tóny, ktoré majú byť posluchovou oporou, napríklad ostináto v stredných hlasoch. Takúto funkciu majú u Brahmsa trúbky v oktáve a lesné rohy v oktáve, ostinátny tón býva niekedy rozlične rytmizovaný.

Príklady na to nájdeme v 1. symfónii

Pr. 3: 1. symfónia *c mol*, op. 68, 1. časť, t. 296 – 327, 458 – 474, 495 – koniec.

a)  Musical notation for example a: Treble clef, 2 Cr in C, pp, atd.

b)  Musical notation for example b: Treble clef, 2 Tr in C, ff, atd.

c)  Musical notation for example c: Bass clef, 2 Cr in C, p, atd.

Podobné príklady sú aj v 2. symfónii *D dur*, op. 73, v 1. časti, t. 118 – 127, a v 4. časti, t. 265 – 279.

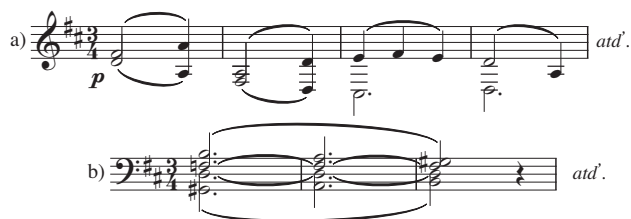
Skupina plechových nástrojov ako celok prináša u Brahmsa málokedy tematické útvary. Určitou výnimkou je prvých 5 taktov 6. variácie z *Variácií na Haydnovu tému*

Pr. 4: *Variácie na Haydnovu tému*, op. 56a, 5. var., t. 1 – 5:

 Musical notation for example 4: Bass clef, 4 Cr, p, atd.

a začiatok 2. symfónie D dur.

Pr. 5: 2. symfónia D dur, op. 73, začiatok 1. časť, t. 2 – 5, 10 – 13, 33 – 43.



Funkcia plechových nástrojov je prevažne dynamická a rytmická. Sólistické využívanie týchto nástrojov je zriedkavé a obmedzuje sa len na lesné rohy. Tak napríklad sólo lesného rohu sa vyskytne v štvrtej časti 1. symfónie

Pr. 6: 1. symfónia c mol, op. 68, 4. časť, t. 30 – 38, 52 – 61.



i v tretej časti 3. symfónie.

Pr. 7: 3. symfónia F dur, op. 90, 3. časť, t. 98 – 110.



Vo Variáciách na Haydnovu tému, op. 56a nájdeme sólo lesného rohu v 3. variácii, na začiatku 4. variácie a v passacaglii v taktach 416 – 420. V Brahmsovej inštrumentácii sa často spájajú lesné rohy s drevenými nástrojmi, zvlášť s klarinetmi a fagotmi. Trúbky sa málokedy využívajú na dôležité motivické útvary. Súvisí to s Brahmsovou zásadou, ktorá nepripúšťa oslňujúci orchestrálny zvuk. Z toho istého dôvodu ani trombóny nie sú veľmi využívané. Také miesta, kde trúbky vystúpia do popredia a prinášajú dôležité motívy, sú ojedinelé. Vyskytujú sa napríklad v prvej časti 2. symfónie v taktach 290 – 293.

Pr. 8: 2. symfónia *D dur*, op. 73, 1. časť, t. 290 – 293:



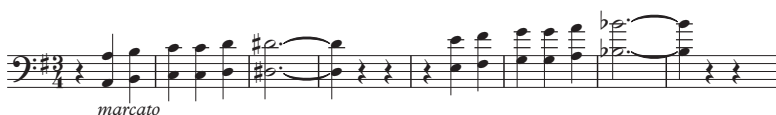
Taktiež trombóny majú málokedy inú funkciu než harmonickú, dynamickú. Také miesto, kde trombóny uvádzajú dôležitú tému, je uvedenie témy k ciaccone na začiatku štvrtej časti 4. symfónie *e mol*, op. 98, kde sú zdvojené s lesnými rohmi a drevenými nástrojmi.

Pr. 9: 4. symfónia *e mol*, op. 98, 4. časť, začiatok, t. 1 – 8



Ďalej sa trombóny osamostatnia v tej istej časti pri voľnej diminúcii témy v taktach 273 – 280.

Pr. 10: 4. symfónia *e mol*, op. 98, 4. časť, t. 273 – 280.



Basová tuba sa u Brahmsa vyskytuje zriedkakedy, jej význam je v tom, že dopĺňa harmóniu trombónov na štvorhlas a rozširuje rozsah plechových nástrojov do hĺbkky.

Bicie nástroje

U Brahmsa sa z bicích nástrojov vyskytujú len tympany a zriedkakedy triangel. Spôsob využitia tympanov je tradičný. Najčastejšie používa dva tympany, z ktorých jeden je naladený na základný tón toniky a druhý na základný tón dominanty. Výnimočne sa vyskytne preladenie tympanu vo vnútri skladby – v druhej časti 2. symfónie a v prvej časti 3. symfónie. V tretej časti 4. symfónie sa používajú tri tympany (na T, S, D) a v štvrtej časti tej istej symfónie na T, tónickej tercii a D. Tympany sa využívajú na jednotlivé údery aj na tremolo, piano aj forte. Veľmi účinné je uplatnenie basového ostinatu v tympane na začiatku prvej časti 1. symfónie. Sólový tympan je u Brahmsa výnimkou. Vyskytne sa v prvej časti 2. symfónie v 32. a 36. takte. Triangel je zriedkavý. Jeho funkciou je podporovať rytmus, udaný ostatnými nástrojmi. Sólovo sa nevyskytuje.

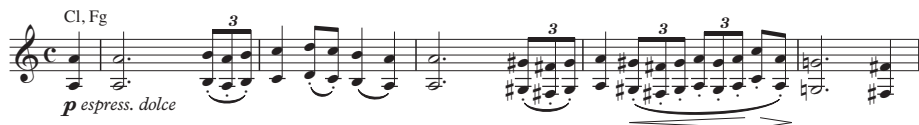
Sláčikové nástroje

Základnou skupinou Brahmsovho orchestra je skupina sláčikových nástrojov, na ktorých spočíva najväčšia váha. V mnohých prípadoch môžeme povedať, že instrumentácia pozostáva z rozpísania celého mnohozvuku do sláčikových nástrojov a všetko ostatné je len zdvojenie týchto hlasov. Takým spôsobom je instrumentovaných viac tutti miest v dynamike forte. Napríklad na začiatku prvej časti 1. symfónie je v sláčikových nástrojoch umiestnená vrchná melódia, stredné hlasy aj basové ostinato. Všetky hlasy okrem melódie sú zdvojené v ostatných nástrojoch. Ďalší spôsob predstavuje umiestnenie viaczvuku do sláčikových nástrojov, ale chýba tu melodický hlas, ktorý býva prednášaný skupinou drevených nástrojov. Takýto spôsob je u Brahmsa častý a používa sa prevažne v dynamike piano. Napríklad v prvej časti 2. symfónie.

Pr. 11: 2. symfónia D dur, op. 73, 1. časť, t. 102 – 113.



Pr. 12: 3. symfónia F dur, op. 90, 2. časť, t. 41 – 49



Vyskytujú sa tiež prípady, že v sláčikových nástrojoch je dvojhlas a harmonickú výplň robia dychové nástroje, napríklad vo *Variáciách na Haydnovu tému*, op. 56a.

Pr. 13: *Variácie na Haydnovu tému*, op. 56a, t. 303 – 310.

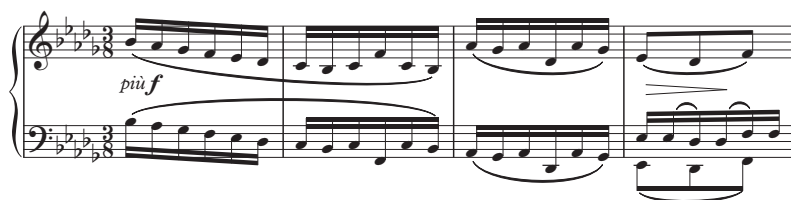


Napokon sa v sláčikových nástrojoch vyskytuje aj unisono. Najviac príkladov je vo *Variáciách na Haydnovu tému*, op. 56a – t. 88 – 97, 174 – 185, 230 – 241 a 457 – 462.

Pr. 14: Variácie na Haydnovu tému, op. 56a, t. 88 – 92.



Pr. 15: Variácie na Haydnovu tému, op. 56a, t. 174 – 177.



Pr. 16: Variácie na Haydnovu tému, op. 56a, t. 457 – 458.



Skupina sláčikových nástrojov predstavuje činiteľ, ktorý stmeluje orchestrálny zvuk. Nástroje sa nepoužívajú v exponovaných polohách, pokiaľ nejde o skutočné fortissimo v celom orchestri. Prevažne sú využité polohy, ktoré sú pre jednotlivé nástroje najprirodzenejšie. Tak napríklad viola až na malé výnimky takmer vždy zastáva altovú funkciu, zriedkavo sa pohybuje v dvojčiarkovej oktáve. Violončelo má prevažne basovú funkciu. Prípady, keď sa dostáva do tenorovej polohy, sú – na rozdiel od Dvořáka – menej časté. Violončelo sa dostáva nad violu v prvej časti 2. symfónie (aj v repríze) (t. 82 – 99)

Pr. 17: 2. symfónia D dur, op. 73, 1. časť, t. 82 – 85.



i v 1. časti 4. symfónie.

Pr. 18: 4. symfónia e mol, op. 98, 1. časť, t. 301 – 309.



Za zvláštny prípad inštrumentácie sláčikových nástrojov možno označiť miesto v štvrtej časti 1. symfónie (t. 185–203),

Pr. 19: 1. symfónia c mol, op. 68, 4. časť, t. 185–193.



kde violončelá zdvojujú prvé husle hrajúce sul G. Vzniká tak veľmi sýty tón, ktorému violončelá dodávajú farbu.

Brahms málokedy používa zvláštnosti hry pri sláčikových nástrojoch. Okrem bežných smykov (détaché, legato, staccato, spiccato) sa občas vyskytne aj tremolo (napríklad v štvrtej časti 4. symfónie, t. 200 – 208),

Pr. 20: 4. symfónia e mol, op. 98, 4. časť, t. 200 – 203.



taktiež v druhej polovici rozvedenia 1. časti 2. symfónie. Tremolo je však zriedkavé, teda aj týmto sa Brahms odlišuje od novoromantikov. Častejší už je výskyt pizzicata. Pizzicato sa vyskytuje nielen v jednotlivých hlasoch, ale často v celej skupine sláčikových nástrojov.

Pr. 21: 4. symfónia e mol, op. 98, 2. časť (začiatok).



Pr. 22: 2. symfónia D dur, op. 73, 1. časť (záver, t. 501 – 505).



Spôsob hry *con sordino* Brahms používa len výnimočne. Nájdeme ho v štvrtej časti 1. symfónie (t. 31 – 60) a v 8. variácii z *Variácií na Haydnovu tému*. K výnimkám z Brahmsovho orchestrálneho čítania môžeme zaradiť použitie husľového sóla v závere druhej časti 1. symfónie. Ostatné zvláštnosti sa nevyskytujú.

Celkovo sa dá povedať, že Brahms vylučuje také prostriedky, ktoré vytvárajú bohatú, farbami hýriacu zvukovosť. Zameriava sa na kompaktný sláčikový zvuk, vytvorený reálnymi hlasmi. Zaujímavé je stanovisko Felixa Weingartnera, podľa ktorého je Brahms majstrom inštrumentácie, aj keď jeho partitúry vyzerajú ináč než Berliozove, Wagnerove a Straussove. Poukazuje na to, že práve opojný zvuk Wagnerovho orchestru je prekážkou k pochopeniu jeho umeleckého diela. Brahmsova partitúra sa nám javí ako vytesaná, každá nota je tu napísaná s najväčším uvedením, s najprísnejším sebaovládaním, s najpresnejším výberom a znalosťou prostriedkov. Nič tu nie je prebytočné, ťažko by sa vypomstilo akékoľvek pridanie či zmena prednesového znamienka. Je tu všetko jemne premyslené a realizované so zrelosťou, ktorá vzbudzuje veľký obdiv. Brahms je vo svojej inštrumentácii osobnosťou mužnou, cudnou a do seba zahľadenou, ktorej sa protiví akékoľvek zveličovanie. Nemá rád miešané farby, s nástrojmi zaobchádza individuálne a ich použitím dosahuje plnosť tónu, ktorú ostatní nedosiahnu ani veľkým nakopením nástrojov.

4. Motivická a tematická práca

V oblasti motivickej a tematickej práce Brahms nadviazal na klasicistické vzory. Obdobie klasicizmu sa vyznačovalo mimoriadnou úspornosťou, maximálnym využitím elementov, ktoré motív prináša. Stačí, ak si pripomenieme prvú časť Beethovenovej 5. symfónie, ktorá je celá vystavaná prakticky z jedného motívu, ale pritom je veľmi rozmanitá. Na tieto beethovenovské zásady nadviazal Brahms. Voľba motívov je taká, aby bol motív schopný čo najväčšej variability. Využitie motívov je dôsledne realizované, ale zároveň veľmi citlivo rozvážené, čoho je ten-ktorý motív schopný, aká je jeho únosnosť. Brahmsovi stačí na výstavbu väčších plôch nepatrný motív, napríklad začiatok prvej časti 4. symfónie.

Pr. 23: 4. symfónia e mol, op. 98, začiatok 1. časti.



Ide tu o intervalové zmeny v melódii pri zachovaní rytmickej stránky. Motivicky veľmi úsporne je vystavaná aj prvá časť 2. symfónie. Tu sa na začiatku vyskytujú tri útvary, vhodné pre rozvíjanie.

Pr. 24: 2. symfónia D dur, op. 73, 1. časť, t. 1 – 2.



Pr. 25: 2. symfónia D dur, op. 73, 1. časť, t. 2 – 5.



Pr. 26: 2. symfónia D dur, op. 73, 1. časť, t. 6 – 9.



Najviac sa využíva prvý motív, ktorý síce sám nie je zvlášť výrazný, ale možnosti jeho využitia sú veľké. Práve tak v štvrtej časti 3. symfónie sa v téme vyskytujú striedavé tóny, ktoré sú vďačnými prvkami pre rozvíjanie a variáciu. Veľmi zaujímavá je motivická práca v prvej časti 3. symfónie. Motív

Pr. 27: 3. symfónia F dur, op. 90, 1. časť, t. 1 – 3.



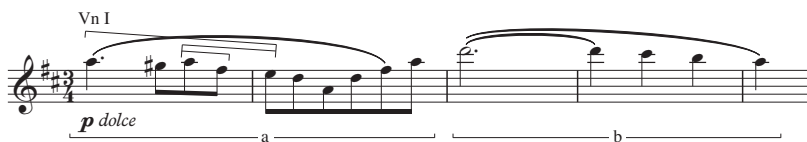
je tu využívaný so striedavou závažnosťou, raz stojí v popredí nášho záujmu, neskôr sa stáva len pozadím. V rozvíjaní hudobných myšlienok Brahms nadviazal na beethovenovský princíp priradovania dvoch motívov, z ktorých jeden postupne nadobúda prevahu nad druhým. Druhý motív alebo zaniká alebo sa využíva v ďalšom priebehu. Stavba témy tretej časti 3. symfónie:

Pr. 28: 3. symfónia *F dur*, op. 90, 3. časť, t. 1 – 12.



Prvky *a – b* sú spočiatku v rovnováhe, neskôr nadobúda prevahu *a*, potom *b*. Častice *c – d* majú len podradný význam. Na rozdiel od beethovenovského princípu sa tu nedá hovoriť o protikladoch, motivický výber spočíva na príbuznosti. Výsledkom je vyrovnaná plocha bez konfliktov. V prvej časti 2. symfónie (t. 44 – 58) je odlišné riešenie. Tu nadobúda prevahu len jeden motív, ktorý sa postupne atomizuje a tým dochádza k jeho zrušeniu.

Pr. 29: 2. symfónia *D dur*, op. 73, 1. časť, t. 44 – 58.



Takéto simplifikácie motívu spojené s diminúciou nájdeme aj v *Tragickej predohre*, op. 81.

Pr. 30: *Tragická predohra*, op. 81 – pôvodný tvar



Pr. 31: *Tragická predohra*, op. 81 – zjednodušený tvar



Pr. 32: *Tragická predohra*, op. 81 – ďalšie zjednodušenie



Pr. 33: *Tragická predohra*, op. 81 – ďalšie zjednodušenie



Pr. 34: *Tragická predohra*, op. 81 – diminúcia



Na začiatku rozvedenia prvej časti 1. symfónie sa vyskytne zahustenie motívov, spojené s imitáciou a neskôr so zrušením dvojhlasnosti.

Pr. 35: 1. symfónia c mol, op. 68, t. 189 – 195.



Zaujímavý je výskyt inverzie v 8. variácii z *Variácií na Haydnovu tému*. V prvom dieli variácie sú predvetia v základom tvare a závetia sú ich inverziami.

Pr. 36: *Variácie na Haydnovu tému*, op. 56a – základný tvar a inverzia, t. 322 – 331.



Inverzia je robená na základe zachovania toniky, intervalová výnimka v 4. takte je harmonickej povahy, mimotonálnej dominante k 5. stupňu tu zodpovedá neapolský sextakord. Aj v strednom dieli tejto variácie nájdeme inverzný pomer jednak medzi violončelami a flautou s klarinetom, jednak medzi prvými huslami a violou. Súčasne zaznievajúca inverzia je uplatnená v návrate k dielu A medzi hlbokými sláčikovými nástrojmi na jednej strane a pikolou, klarinetom, fagotom na strane druhej. Až na posledné tri takty ovláda celú variáciu protipohyb.

Brahms používa inverziu aj v prvej časti 1. symfónie v taktach 161 – 164. Ide tu o inverziu hlavnej témy ktorá sa stáva protihlasom záverečnej témy.

Pr. 37: 1. symfónia *c mol*, op. 68, 1. časť, t. 161 – 165



To isté s výmenou hlasov sa deje v taktach 169 – 173. Napokon od taktu 177 dochádza aj k inverzii záverečnej témy. Podobných príkladov na maximálne využitie motivického materiálu by sme u Brahmsa našli viac. Vyznačujú sa prísny výberom, sú veľmi vzdialené od novoromantickej improvizácie. Pozoruhodné je, že napriek pevnému systému v motivickej práci sa Brahms nikdy neuchýli k šablónovitosti. Každé z jeho riešení je odlišné a plné vynaliezavosti.

5. Variačný systém

S motivickou prácou úzko súvisí variačný systém. Stretneme sa s ním vo všetkých skladbách, teda nielen takých, ktoré sú písané vo variačnej forme (*Variácie na Haydnovu tému*, 4. symfónia *e mol*, op. 98, 4. časť), ale aj v ostatných symfonických skladbách. Brahms sa neuspokojuje s najjednoduchším spôsobom, s ornamentálnymi variáciami, ale každá variácia predstavuje niečo osobité, pričom závislosť od témy nie je vždy sluchovo badateľná, poznáme ju až po analýze. Pomerne časté sú také prípady, že téma a variácie majú spoločnú len harmonickú kostru, ostatné zložky sú celkom nové – napríklad v 1., 3. a 7. variácii *Variácií na Haydnovu tému*. V niektorých variáciách sa mení aj harmonický základ (5., 6., 8. variácia).

Brahmsov veľký význam spočíva aj v tom, že si povšimol kontrapunktické variácie, *passacagliu* a *ciacconu* zabudnuté od čias baroka a pri použití nových prostriedkov priniesol ich renesanciu. Technikou kontrapunktických variácií je vypracovaná finálna variácia *Variácií na Haydnovu tému* a štvrtá časť 4. symfónie. Dôležité je, že pri všetkej kompozičnej disciplíne, ktorú si vyžaduje stavba kontrapunktických variácií, skladateľ neupadá do prázdneho akademizmu, ale každému tónu dáva pečať bohatej tvorivej energie. Jednotlivé variácie nadväzujú nevyhnutne na seba, a tak má hudobný vývin celkovo jednotnú logickú líniu.

6. Kontrapunkt

Kontrapunktický prejav v diele Johanna Brahmsa si zasluhuje mimoriadnu pozornosť. Okrem už spomínanej renesancie kontrapunktických variácií

sa stretávame u Brahmsa s kontrapunktom v mnohých podobách. V každej Brahmsovej symfonickej skladbe je uplatnená kontrapunktická sadzba. Nájdeme tu imitačný aj voľný kontrapunkt. Ak si Brahms zvolí kontrapunktickú sadzbu, vždy sleduje taký cieľ, aby bola zachovaná jasnosť a prehľadnosť melodických línii. Partitúra nikdy nie je prehustená, jeho sadzba sa vyznačuje neobyčajnou čistotou. Brahms si uvedomoval, že základom kontrapunktického prejavu je nadradená dvojhlasnosť, v krajnom prípade trojhlasnosť. Ostatné hlasy sú harmonicky doplňujúce. Pozoruhodná je 4. variácia z *Variácií na Haydnovu tému*, ktorá je celá komponovaná technikou dvojitého kontrapunktu v duodecime.

Pr. 38: *Variácie na Haydnovu tému*, op. 56a, 4. variácia, t. 156 – 160.

Kontrasubjekt je robený veľmi dôsledne, v celej variácii nie je ani jedna intervalová odchýlka. V obidvoch stredných dieloch tejto variácie (t. 166 – 173, 186 – 193) je ešte komplikovanejšie riešenie, lebo sa tu vyskytujú až dva kontrasubjekty –

Pr. 39: *Variácie na Haydnovu tému*, op. 56a, 4. variácia, t. 186 – 189.