

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Housle

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**EUGENE YSAÏE - SONÁTY PRO HOUSLE SOLO OP. 27 -  
INTERPRETAČNÍ ROZBOR SONÁT Č. 3, 4, 5**

**Matouš Pěruška**

Vedoucí práce: doc. Leoš Čepický

Oponent práce: odb. asistent Pavel Kudelásek

Datum obhajoby: 9. září 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
**FACULTY OF MUSIC AND DANCE**

Arf of Music

Violin

**MASTER'S THESIS**

**EUGENE YSAÏE – SONATAS FOR SOLO VIOLIN OP. 27 –  
INTERPRETIVE ANALYSIS OF SONATAS NO. 3, 4, 5**

**Matouš Pěruška**

Thesis supervisor: Doc. Leoš Čepický

Thesis Opponent: Odb. asistent Pavel Kudelásek

Date of thesis defense: September 9, 2018

Academic title granted: MgA.

Prague, 2018

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Eugene Ysaÿe – Sonáty pro housle solo op. 27 – interpretační rozbor sonát č.  
3, 4, 5

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## Upozornění

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



## **Abstrakt**

O Eugenovi Ysaïovi bylo napsáno mnohé, přesto se pokusím ve své práci ukázat, že i když do svých šesti sonát pro housle sólo op. 27 zanesl veškeré informace, které by stačily na jejich kvalitní odehrání, dává interpretovi nepřeborné množství možností ukázat.

Přiblížím také přiblížit dobu tohoto slavného belgického houslisty, a to hlavně z pohledu houslové úrovně, která již v té době nastavila takovou laťku, že se ji bude jen těžko překonávat.

**Klíčová slova:** Eugene Ysaÿe, Fritz Kreisler, Karel Halíř, interpretační rozbor

## **Abstract**

There have been numerous texts written about Eugene Ysaÿe. In my thesis, I will try to show that although in his six sonatas for solo violin op. 27, there are all the information necessary to play the sonatas well, however, he still leaves the interpreters an infinite number of possibilities how to show their fantasy.

Also, I will try to give an insight into the period of the famous Belgian violinist, especially from the violin's point of view. He set the bar so high, it will be very difficult to surpass.

**Key words:** Eugene Ysaÿe, Fritz Kreisler, Karel Halíř, interpretative analysis.

# Obsah

1. Úvod .....	1
2. Literární přehled.....	2
2.1. Život Eugena Ysaÿe .....	2
2.2. Dílo Eugena Ysaÿe.....	6
2.3. Houslisté v době Eugena Ysaÿe .....	7
2.3.1. Joseph Sziget: .....	7
2.3.2. Fritz Kreisler.....	9
2.3.3. Jacques Thibaud .....	10
2.3.4. George Enescu.....	12
2.3.5. František Ondříček .....	14
2.3.6. Jan Kubelík .....	15
2.3.7. Karel Halíř.....	16
2.4. Šest sonát pro housle sólo op. 27 .....	20
3. Interpretační rozbor.....	24
3.1. Sonáta č. 3 Ballada .....	24
3.2. Sonáta č. 4 .....	29
3.2.1. První věta - Allemande .....	30
3.2.2. Druhá věta - Sarabande .....	32
3.2.3. Třetí věta – Finale.....	34
3.3. Sonáta č. 5.....	36
3.3.1. První věta – L'Aurore .....	37
3.3.2. Druhá věta – Danse Rustique.....	38
4. Závěr.....	41

# 1. Úvod

Když se v belgickém Lutychu před 160 lety narodil Eugene Ysaÿe, nikdo netušil, jak slavný houslista a skladatel se z něj stane, ani že o pouhých 34 let později, když už byl houslista na vrcholu svých tvůrčích sil, v jeho rodném městě vznikne nejstarší z pěti slavných jednorázových cyklistických závodů, přezdívaných Monumenty.

Zatímco však klání Lutych – Bastogne – Lutych vyhráli za více než století jezdci z pouhých třinácti různých zemí, díla Eugene Ysaÿe vyhrávají houslisté po celém světě. A nejvíce pak jeho šest sólových sonát, které podle legendy vznikly za jedinou noc. Na tři z nich, konkrétně na sonáty č. 3, 4 a 5, se pak zaměřím ve svém interpretačním rozboru, který je cílem mé práce. Rád bych jím přiblížil genialitu těchto skladeb a ne menší genialitu skladatele samotného.



## 2. Literární přehled

### 2.1. Život Eugena Ysaÿe

Eugene Ysaÿe se narodil 16. července 1858 v belgickém Lutychu do hudební rodiny. Jeho otec, houslista a dirigent, vtiskl synovi první houslové vzdělání. V pouhých sedmi letech pak byl mladý Ysaÿe přijat na konzervatoř a začal studovat u Desirého Heynbergera. Jelikož mu však krátce poté zemřela matka, byl nucen již v takto brzkém věku vypomáhat otci s živěním rodiny a hrával ve dvou lokálních orchestrech, z toho v jednom vedeném jeho otcem. To vedlo k tomu, že přestal chodit pravidelně na hodiny, byl nevyrovnaný<sup>1</sup> a musel studium ukončit.

Po třech letech, v kterých zdokonaloval svoji techniku a m.j. stále hrál v orchestru svého otce, znovu nastoupil na konzervatoř v Lutychu, tentokrát do třídy Rodolpheho Massurta. Během dvou let zdokonalil své hráčské umění natolik, že vyhrál konzervatorní soutěž a díky získanému stipendiu mu bylo umožněno jezdit do Bruselu na hodiny k Henryku Wieniawskému. Následně byl přijat na konzervatoř v Paříži, kde studoval u Henryka Vieuxtempse. Během čtyř let v hlavním městě Francie se potkal s celou řadou hudebních osobností, se kterými už přátelské pouto nikdy nerozvázal.

Po ukončení studia se pak přesunul do Berlína, kde se stal koncertním mistrem Bilseho orchestru. To bylo v letech 1879 – 1882. První měsíce nebyly lehké. Ysaÿe musel dokonce hrát v kavárně orchestru, aby si přivydělal. Tam si ho ale všiml, kromě Josepha Joachima (tehdy už uznávaného houslisty i pedagoga), i Anton Rubinstein. Když ho slyšel hrát, byl tak uchvácen, že mu nabídl společné turné po Skandinávii, Rusku a Maďarsku. To mu zajistilo nejen mezinárodní věhlas, ale i přátelství s Edwardem Griegem, se kterým se seznámil v Bergenu a s Rubinsteinem tam provedli jeho tři sonáty pro housle a klavír.

Do Paříže se vrátil už jako zkušený a ostřílený sólista v roce 1883 s nabídkami koncertů jak z domova tak ze zahraničí. Úspěch s Rubinsteinem mu přivedl do cesty nové přátele, mezi nimiž byla taková jména, jako Franck, Saint – Saëns, Fauré, Debussy nebo Chausson. Tehdy ještě moderní skladatelé (např. Franckova hudba

---

<sup>1</sup> EDITED BY STANLEY SADIE a EXECUTIVE EDITOR JOHN TYRRELL. The New Grove dictionary of music and musicians. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. ISBN 9780195170672, 680 s.

v té době nebyla příliš v oblibě) mu věnovali některé ze svých dnes tak známých kusů. V roce 1886 Franck svou sonátu A Dur pro housle a klavír (byl to i dar k Ysaïově svatbě), se kterou pak Ysaïe projel celý svět a skladatele proslavil, o deset let později pak Chausson svůj Poem a Debussy mu zasvětil svá Nokturna pro housle a orchestr, které však posléze přetvořil v symfonické dílo. Kvartetu, které založil v roce 1888 a neslo Ysaïovo jméno, pak věnovali díla např. Debussy svůj smyčcový kvartet nebo Fauré klavírní kvintet. Ani ne ve svých třiceti letech byl Ysaïe na vrcholu svých tvůrčích sil. A to byl zatím stále a především znám jako houslista

Jeho slávu ještě podpořila veleúspěšná účast na populárních pařížských koncertech orchestru Edouarda Collona. Po vystoupení na tomto koncertu mu přišel dopis s nabídkou, aby začal učit na konzervatoři v Bruselu. Zde posléze vedl velmi prestižní třídu, kterou převzal po svých mentorech. Henriku Wieniawskemu a Vieuxtempse.

V roce 1894 byl Ysaïe na svém prvním turné po USA. To, že bylo více než úspěšné dokládá fakt, že se na americká podia pravidelně vracel až do roku 1914, kdy toto spojení přerušila první světová válka. Během těchto předválečných let se začal Ysaïe jako organizátor stále více angažovat do hudebního života v Bruselu. Založil si svou vlastní koncertní řadu nesoucí název „Concerts Ysaïe“, na které zval přední světové sólisty a zároveň publiku představoval moderní skladby. Začal taktéž dirigovat a komponovat.

Dirigovat začal Ysaïe nejen aby absolutně naplnil svou tvůrčí osobnost, ale také ze zdravotních důvodů. Na začátku 20. století ho začala pobolívat pravá ruka. Už tehdy to byla noční můra všech houslistů a interpretů obecně. Tehdy napsal své ženě: *„Všechna ostatní neštěstí nejsou pro mne ničím ve srovnání s tím, co by mi mohla způsobit nemocná ruka“*<sup>2</sup>. Nedbal však na rady lékařů a přes počáteční bolesti stále koncertoval. Byl rozhodnut nepřestat hrát, dokud mu to vůle dovolí.

Do války tak navštívil sedmkrát Rusko, čtyři sezony působil v Anglii nejen jako houslista, ale také dirigent. V Londýně nastudoval a provedl Beethovenova Fidelia. Těsně před válkou pak ještě absolvoval rozsáhlé turné po USA.

---

<sup>2</sup> RATIBOR BUDIŠ. Housle v proměnách staletí. První vydání. Praha: Supraphon, 1975. ISBN 02-145-75 09/22, 101 s.

Na začátku války utekl Ysaÿe do Anglie, kde dva roky hrál a skládal, třetí rok se pak přemístil do USA. Zde se mezi lety 1918 – 1922 stal šéfdirigentem symfonického orchestru v Cincinnati. Na konci tohoto období už nemohl prakticky hrát. Pravá ruka se stále zhoršovala a její stav mu neumožňoval výkony jako dřív. K tomu se přidali srdeční problémy, cukrovka a celkové nervové vyčerpání, které vedly až k tomu, že houslista prakticky nemohl pravou ruku ovládat. Nakonec smyčec držel pouze třemi prsty, malíček s prsteníčkem byly ve vzduchu a z toho důvodu smyčec bez přestání skákal na strunách. U některých posluchačů to sice vyvolalo mnohdy dojem ještě větší virtuosity, ale umělec sám věděl, že to dál nepůjde.

Po ukončení smlouvy v Cincinnati se vrátil do Belgie, kde se ještě snažil vrátit na koncertní podia, avšak zdraví mu to již nedovolovalo, proto se více věnoval učení, organizování „Concerts Ysaÿe“ a dirigování.

V roce 1927 ho požádal jeho přítel Pablo Casals, aby vystoupil v Barceloně u příležitosti 100. úmrtí Ludwiga van Beethovena. Ačkoli se Ysaÿovi nechtělo, věděl, že dlouho není v sólistickém zápřahu, nakonec nabídku přijal a odehrál tak svůj poslední koncert jako houslista ve svém životě. Hrál Beethovenův houslový koncert D Dur. Pablo Casals vzpomíná: „*Už po prvních tónech jsem věděl, že všechno půjde dobře. I přes některá malá zaváhání bylo spoustu míst, ve kterých hrál ten velký, nepřekonatelný, starý Ysaÿe*“<sup>3</sup>. Když pak Casals vyprovázel Ysaÿe na nádraží, vtiskl mu houslista na poslední chvíli před odjezdem něco do ruky. Casals věděl, že to je něco osobního, něco, co je pro Ysaÿe velmi důležité. Když vlak odjel a podíval se do dlaně, měl v ní Ysaÿovu oblíbenou dýmku.

Houslistův zdravotní stav se i nadále komplikoval a kvůli silné cukrovce mu musela být dokonce amputována noha. Ani to mu ale nezabránilo, aby oddirigoval svůj opravdu poslední koncert. Bylo to 13. listopadu 1930 v Bruselu u příležitosti sto let trvající belgické nezávislosti. Koncertu se zúčastnila i Královna Alžběta a Ysaÿe dirigoval pětisetčlenný symfonický orchestr se sólistou Pablem Casalsem.

Pět měsíců po tomto koncertě, 12. dubna 1931 Ysaÿe umřel.

Eugene Ysaÿe byl geniální houslista nejen své doby. A byl to také bohém v pravém slova smyslu. Ačkoli během své kariéry vydělal jistě dost peněz, všechny

---

<sup>3</sup> ŠPITKOVÁ, Jela. Eugene Ysaÿe, jeho život a tvorba. Praha, 1974. Habilitační práce. Akademie múzických umění v Praze, 14 s.

hned rozdal nebo utratil. Možná to bylo i z toho důvodu, že měl tak těžké a „dospělé“ dětství, i když je to dnes už těžko představitelné. Sám Ysaÿe ale na toto období vždy vzpomínal v dobrém. Zdůrazňoval, že Wieniawski a Vieuxtemps ho naučili houslové technice, ale především jeho otec ho naučil houslemi mluvit.

Ysaÿovo hraní ovlivnilo tři generace houslistů. Opustil starý styl Joachima, Wieniawského a Sarasateho, který vyměnil za styl, snoubící rigorózní techniku, šťavnatý tón s kreativní svobodou interpreta. Pro své studenty a zároveň i mladší kolegy (Kreisler, Enescu, Szigety a další) byl příkladem absolutní oddanosti. Není divu, že jeho vrstevníci s ním byli neustále srovnáváni (Hubay, Remy atd.). Na přelomu století byl označován za absolutní špičku houslového oboru. Byl ale také oblíben pro svou osobnost, neboť byl velmi velkorysý a solidární s ostatními hudebníky<sup>4</sup>.

Ysaÿovi prošlo rukama za celý život spousta skvělých houslí. Od Testoreho, přes Guadagniniho „Ysaÿe“ po Guarneri del Gesu. Největší příběh ale zažily Stradivariho housle z roku 1734 zvané „Hercules“. Během jednoho turné po Rusku, přesněji v Petrohradě, mu byly tyto housle ukradeny ze šatny, když se šel klanět. Objevily se až po téměř čtyřiceti letech v západním Berlíně. Tehdy šel po ulici neznámý houslista ze zkoušky a na ulici ho zastavila starší dáma. Zda by nechtěl koupit housle, on prý je lépe upotřebí a ona by potřebovala nutně finanční obnos. Dal jí tedy částku okolo 400 Marek a odešel i s houslemi domů, aby je mohl hned otestovat. Absolutní šok přešel v čiré štěstí. Pořídit takové housle za tak minimální cenu. Maje možnost na ně hned hrát, odešel k houslaři, aby mu na houslích udělal pár nezbytných oprav. Když houslař Strobl nástroj uviděl, začal mít podezření. Nechápatý výraz houslisty ho však přiměl říci mu pravdu. Přinesl fotku, na které byl Ysaÿe s houslemi Antonia Stradivariho „Hercules“. Tedy s těmi houslemi, které mu starší dáma ve finanční tíži prodala za naprosto absurdní cenu<sup>5</sup>.

Za zmínku také stojí, jaký luxus si mohl Ysaÿe ve své době dovolit. Ke společnému hraní se scházel s houslisty Fritzem Kreislerem, Jacquesem Thibaudem, violoncellistou Pablem Casalsem, a když se jim zachtělo klavírního

---

<sup>4</sup> EDITED BY STANLEY SADIE a EXECUTIVE EDITOR JOHN TYRRELL. The New Grove dictionary of music and musicians. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. ISBN 9780195170672, 681 s.

<sup>5</sup> ŠPITKOVÁ, Jela. Eugene Ysaÿe, jeho život a tvorba. Praha, 1974. Habilitační práce. Akademie múzických umění v Praze, 2 s.

kvintetu, pak pozvali Feruccia Bussoniho. Nikdy nehráli v této sestavě veřejně, pouze doma, pro sebe. Ysaÿe plnil v tomto kvartetu či kvintetu roli violisty.

To jaká byla a je osobnost Eugena Ysaÿe svědčí i fakt, že nedlouho po jeho smrti byla založena „Ysaÿova soutěž“, která se po válce přejmenovala, díky osobnímu přátelství královny Alžběty a Ysaÿe (učil ji soukromě na housle) na „Soutěž královny Alžběty“, která se dodnes koná v Bruselu a nejen pro houslisty to je jedna z neprestížnějších, ne-li úplně nejprestižnější soutěž na světě.

## 2.2. Dílo Eugena Ysaÿe

Ysaÿe svůj instrument dokonale ovládal, proto většinu skladeb napsal pro housle. Nebál se ale ani zabrousit do opery či větších symfonických kusů. Tyto větší skladby jsou ale dochovány jako manuskripty a nikdo se zatím neodhodlal k jejich vydání. Zde tedy sepíšu ve stručnosti jeho nejznámější skladby.

- 6 sonát pro housle op. 27
- Sonáta pro dvoje housle
- Sonáta pro violoncello sólo op. 28
- Kadence k houslovým koncertům Beethovena, Čajkovského a Brahmsa
- Sonáta pro dvoje housle
- Poème nocturne pro housle, cello a orchestr op. 29
- Fantasie pro violin and orchestra op. 32
- Berceuse pro housle a orchestr op. 20
- Poème elegiaque pro housle a orchestr op. 12
- Capriccio ve formě valčíku pro housle a klavír op. 52 č. 6

Jeho klavírní tria, smyčcové kvartety a kvintety se prakticky nehrají. Pro houslisty je nejpřínosnějším repertoárem jeho šest sólových sonát, sonáta pro dvoje housle nebo dvě posledně jmenované „prskavky“.

## 2.3. Houslisté v době Eugena Ysaïe

Abychom pochopili technickou náročnost Ysaïových skladeb, musíme si nejen uvědomit to, jaký byl on sám houslista, ale především, v jak prestižním prostředí se pohyboval. Dnes si pod slovem sólista představíme osobnosti jako Leonidas Kavakos, Nikolaj Znajder, Anna Sophie Mutter, Janine Jansen, z českých pak Josef Špaček nebo Bohuslav Matoušek a další. Nedokážeme si představit, že by někdy v historii mohlo být tolik kvalitních houslistů. V době Ysaïe se ale rodilo neméně talentovaných sólistů, ba možná naopak. Troufnu si říci, že nám tato doba (19. a přelom 20. století) nastavila takovou laťku, se kterou se dá jen těžko soupeřit. Byla to skutečně absolutní špiška houslové historie.

A právě možná i díky tomu měl Ysaïe stále vůli koncertovat, i přes své stále zhoršující se zdravotní problémy. Dovolte mi, abych vám ty nejvýraznější světové i české houslisty krátce představil.

### 2.3.1. Joseph Szigeti:

Americký houslista maďarského původu se narodil 5. září 1892 v Budapešti. Jeho otec a strýc mu dali první houslové lekce a posléze se stal studentem Jena Hubaye na Lisztově akademii v hlavním městě Maďarska. Právě Hubaye nahradil Ysaïe jako profesor na Bruselské konzervatoři.

V deseti letech začal Szigeti veřejně koncertovat a v roce 1905 se v Berlíně uskutečnil jeho debutový koncert. Po úspěšném koncertě za ním osobně přišel Joseph Joachim, který se koncertu jako posluchač účastnil, s nabídkou místa ve své třídě. Szigeti však odmítl a pokračoval na vlastní pěst. Zlom přišel v roce 1907, kdy poprvé zahrál v Londýně. Úspěch měl tento koncert takový, že sem poté až do roku 1913 pravidelně vracel, odehrál nespočet koncertů jako sólista nebo komorní partner Feruccia Busonniho nebo premiéroval jemu věnovaný koncert Hamiltona Hartyho.

Slibně rozvíjející se kariéru houslisty s mezinárodním renomé zbrzdila 1. světová válka. Byl nucen začít vyučovat a pořádat mistrovské kurzy (1917 – 1924 v Ženevě). V roce 1924 se ale triumfálně vrátil na světová pódia koncerty v Rusku, kde celkem jedenáctkrát odehrál a zároveň představil publiku Prokofjevův houslový koncert č. 1. Ten v tom samém roce premiéroval i v Paříži a také v Praze. O rok později s ním velice úspěšně debutoval v Newyorské Carnegie Hall. Když chtěl tento koncert natočit, dostalo se mu negativní odpovědi. On však tehdy oponoval slovy:

„Vždycky jsem bojoval za práva točit nova díla a nové skladatele. Vzpomínám si, jak jsem chtěl natočit první houslový koncert Prokofjeva. Musel jsem se dostat k nejvyššímu představiteli společnosti a pověděl jsem mu Říkají mi, že se nebude prodávat, ale já to musím natočit'. Natočili jsme to a prodávalo se to dobře od samého začátku.<sup>6</sup>

V roce 1930 objel takřka všechny světadíly, koncertoval v Asii, Austrálii, Novém Zélandě, Jižní Americe a Africe. V Clevelandu premiéroval Blochův houslový koncert a posléze navázal úzké přátelství se svým rodákem Bélou Bartókem. S ním pak v roce 1940 odehráli nezapomenutelný koncert<sup>7</sup> v sále knihovny amerického kongresu. Dále spolu premiérovali Bartókovy kontrasty pro klavír, housle a klarinet a Szigeti také několikrát odehrál Bartókův koncert pro housle a orchestr č. 2. O spolupráci s tehdejšími skladateli řekl: *'Bylo by báječné, kdyby skladatel a interpret více komunikovali. Věřím, že umělci by měli skladateli pokorně předložit své navrhované úpravy'*<sup>8</sup>. S Bartókem si oba dva navzájem evidentně věřili dostatečně.

Druhou světovou válku prožil v Americe a do Evropy se vrátil až v roce 1950, když byl pozván na Casalsův festival v Prades. Do Evropy přijel o dva roky později, už jako americký občan, aby premiéroval houslový koncert Franka Martina.

V roce 1960 se trvale usadil ve Švýcarsku, kde začal učit, publikovat články a díla o hře na housle. Řekl například dvě pro mě zásadní věci: *“Málokdo si v dnešní době dovolí zariskovat! Obzvláště co se týče smyčcové techniky. To je mi opravdu líto.”* a *„Vždycky jsem cítil, že stačí cvičit dvě hodiny denně. Ale samozřejmě, těmto dvěma poctivým hodinám by mělo předcházet něco, čemu fotbaloví trenéři říkají 'strategicky trénink'“*<sup>9</sup>.

Zemřel 19. února 1973 v Lucernu<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> SAMUEL & SADA APPLEBAUM. *The way they play: book I.* Neptune City, N.J: Paganiniana Publications, 1972. ISBN 0876664370, 212 s.

<sup>7</sup> EDITED BY STANLEY SADIE a EXECUTIVE EDITOR JOHN TYRRELL. *The New Grove dictionary of music and musicians.* 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. ISBN 9780195170672, 885 s.

<sup>8</sup> SAMUEL & SADA APPLEBAUM. *The way they play: book I.* Neptune City, N.J: Paganiniana Publications, 1972. ISBN 0876664370, 201 s.

<sup>9</sup> SAMUEL & SADA APPLEBAUM. *The way they play: book I.* Neptune City, N.J: Paganiniana Publications, 1972. ISBN 0876664370, 202-203 s.

<sup>10</sup> EDITED BY STANLEY SADIE a EXECUTIVE EDITOR JOHN TYRRELL. *The New Grove dictionary of music and musicians.* 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. ISBN 9780195170672, 886 s.

### 2.3.2. Fritz Kreisler

Kreisler se narodil 2. 2 1875. Jeho otec byl lékař, ale také hudební nadšenec a amatérský muzikant, takže syna v počátcích vedl sám. Brzy ale rozpoznal genialitu svého syna, a tak ho přihlásil již v sedmi letech na vídeňskou konzervatoř. Tedy ve stejném věku, v jakém na konzervatoř v Lutychu nastupoval Ysaÿe. Kreisler však krom houslí, které studoval u Josefa Hellmesbergra mladšího, hrál také na klavír a do základů hudební teorie ho zasvěcoval Anton Bruckner.

Již po třech letech ukončil konzervatoř zlatou medailí a jal se pokračovat se svými 3/4mi housličkami Amati na konzervatoř v Paříži<sup>11</sup>. Tam pokračoval u Rodolpheho Massarta na housle a Lea Delibesa v kompozici. Po dvou letech oba obory ukončil zlatou medailí a nechal za sebou i mnohem starší spolužáky.

Po úspěšném americkém turné v roce 1888 (Ysaÿe zakládá kvartet) se na něm začaly projevovat příznaky předčasně dospělého dítěte. Byl natolik vyčerpán, že byl nucen na pár let housle úplně odložit. Naučil se tedy plyně řecky a latinsky a již po dvou letech studia úspěšně složil přijímací zkoušky na medicínu. Prvotní nadšení ale záhy opadlo a na housle stále padal prach. Tyto dva jazyky už ale navždy ovládal. Když ho v roce 1941 na ulici v New Yorku srazilo auto a téměř půl roku se pohyboval mezi životem a smrtí, v nemocnici v bezvědomí mumlal řecké a latinské věty<sup>12</sup>.

Zlom přišel až během vojenské služby, kdy Kreisler opět začal pravidelně cvičit, až konečně v lednu 1898 veřejně vystoupil ve svém rodném městě. Následovaly koncerty v Berlíně, USA, Anglii a dalších zemích světa. Kreislera ze všeho nejvíce ale přitahovala Francie, kde v té době bylo hudební umění na vrcholu. A byli tam jeho budoucí kolegové Ysaÿe, Thibaud a Casals.

Když začala první světová válka, musel Kreisler jako bojeschopný přijet do Vídně a nedlouho poté jako poručík na ruskou frontu. Z armády byl však díky

---

<sup>11</sup> EDITED BY STANLEY SADIE a EXECUTIVE EDITOR JOHN TYRRELL. The New Grove dictionary of music and musicians. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. ISBN 9780195170672, 103 s.

<sup>12</sup> LOCHNER, Louis P. Fritz Kreisler. Vídeň: Bergland Verlag Wien, 1957, 249 s.



brzkému zranění záhy propuštěn, ale i tyto krátké vzpomínky později publikoval pod názvem „*The war story of a violinist*“<sup>13</sup>.

Po válečných letech mohl Kreisler opět volně cestovat a koncertovat. V roce 1923 objel s velkým úspěchem Japonsko, Čínu, Koreu, Nový Zéland a Austrálii. Domov pro něj byl až do roku 1939 ve Vídni, Berlíně a Paříži. Jako zarytý odpůrce fašismu neměl kvůli politice NSDAP možnost zůstat v Evropě. Tato kulturní politika se dá jednoduše vyjádřit větou pruského kulturního ataše Hannse Hinkela z 30. ledna 1933: *“Také umělci, kteří se dosud drželi rčení “Umění pouze pro umění” si musí uvědomit, že i umění se musí přizpůsobit naší ideologii.”*<sup>14</sup>. Proto se přemístil do Ameriky, kde už zůstal až do své smrti.

Kreisler byl stejně jako Ysaÿe velký hudební organizátor. Krom svých sólových činností také skládal a sponzoroval různé charitativní projekty. Věnoval nemalé částky na dobročinné organizace a snažil se o to, aby jeho hudební odkaz pochopili lidé všech společenských skupin. Svě vlastní skladby (úpravy starých mistrů jako Tartini, Pugnani, Corelli a další), ale i vlastní skladby (Vídeňské capriccio, Liebesleid, Liebesfreud atd.) vydával zpočátku pod názvem „Klassische Manuscripte“. Až v roce 1935 v jednom rozhovoru prozradil, že to jsou jeho skladby.

Dodnes jeho odkaz žije nejen díky těmto „přídavkovým kusům“, ale také díky společnosti Fritze Kreislera ve Vídni, která každé čtyři roky pořádá Kreislerovu soutěž, na kterou jsou zváni jen ti nejlepší mladí houslisté.

### 2.3.3. Jacques Thibaud

Další velký houslista 19. století Jacques Thibaud se narodil 27. září 1881 ve francouzském Bordeaux. I jeho talent od počátku rozvíjel otec, i když zpočátku na klavír. Hudba byla v rodině Thibauda denním chlébem, otec byl skvělý houslista, po atrofii prstu na levé ruce následně i skvělý pedagog. Jacques byl nejmladší ze sedmi synů, všichni byli muzikanti (dva bratři zemřeli v raném věku). O motivaci neměl tedy mladý houslista nouzi. Již v útlém věku si Thibaud vytvořil svůj hudební apetit. Miloval hudbu Mozartovu a Beethovenovu, která byla a je křišťálově čistá, naopak zasmušilé skladby Brahmsa nebo Bachovy filozofické partyty a sonáty ho příliš nepřitahovaly.

---

<sup>13</sup> RATIBOR BUDIŠ. Housle v proměnách staletí. První vydání. Praha: Supraphon, 1975. ISBN 02-145-75 09/22, 104 s.

<sup>14</sup> LOCHNER, Louis P. Fritz Kreisler. Vídeň: Bergland Verlag Wien, 1957, 227 s.

Na jednom z prvních veřejných vystoupení slyšel Thibauda sám Eugene Ysaÿe, který o chlapci prohlásil, že má sice nevšední talent, ale ještě se toho musí hodně naučit. Přesto mu nabídl místo ve své třídě na konzervatoři v Bruselu. Nakonec ale mladý talent putoval na konzervatoř do Paříže k houslistovi Marsickovi. Psal se rok 1893 a pro Thibauda začala nová životní etapa. Otec mu moc peněz k obživě posílat nemohl, a proto musel Thibaud hrát v komorním orchestru Café Rouge a zároveň druhé housle v orchestru varieté. I přes toto vytížení ve dvou zaměstnáních a tudíž téměř neustálém nočním životě, ukončil pařížskou konzervatoř první cenou a zlatou medailí.

V té době už si ho v hlavním městě začínali všimnout hudební znalci a netrvalo dlouho a Thibaud si odbyl debut na koncertě orchestru Eduarda Colonna. Poté následoval koncert v Bruselu pod vedením samotného Ysaÿe, dále koncerty v Berlíně, kde se seznámil s Josephem Joachimem. Odtud pokračoval do Ruska, kde sklídl velké uznání zejména v Petrohradě. V roce 1903 poprvé zavítal do Ameriky, kde pokračoval v úspěšných vystoupeních.

Od roku 1905 se k sólové činnosti přidala i komorní vystoupení, založil si klavírní trio s violoncellistou Pablo Casalsem a klavíristou Cortotem.

Stejně jako Fritz Kreisler, i Thibaud musel na začátku první světové války nastoupit na vojnu. S nadsázkou tak můžeme říci, že došlo k jedné z nejabsurdnějších situací této vojny, kdy proti sobě válčili dva housloví géniové doby. Brzy však přišlo zranění ruky a byl z armády propuštěn.

Po válce začal Thibaud krom koncertování i učit a organizovat hudební dění ve Francii. Mezi jeho nejznámější žáky patřila Givette Niveu, která už v patnácti letech vyhrála prestižní Wieniawského soutěž.

Během druhé světové války zůstal Thibaud v okupované Francii. Tehdy však společně se svou ženou vymysleli a dovedli k životu soutěž pro mladé houslisty a klavíristy. Tato soutěž žije i dnes, stále pod názvem „*Long-Thibaud competition*“.

Jaques Thibaud ukončil svou životní pouť tragicky. Zemřel během letecké katastrofy 1. září 1953, tedy stejně, jako jeho nejmilejší žačka Ginette Niveu.

#### 2.3.4. George Enescu

Asi nejvšestrannější hudebník této doby se narodil 19. srpna 1881 v Moldávii. Celá jeho rodina, jak už v té době bývalo zvykem, měla blízký vztah k hudbě, ačkoli rodiče byli pouze amatérští muzikanti. Přesto mu otec, učitel a houslista, dal první houslové lekce. Jeho talent konzultovali rodiče u Eduarda Causella v hlavním městě Moldávie a v sedmi letech ho matka vzala do Vídně. Tam se Enescu rok připravoval u Josefa Hellmesbergera a posléze úspěšně složil přijímací zkoušky na vídeňskou konzervatoř ke stejnému kantorovi.

Ve Vídni debutoval 27. října 1891<sup>15</sup> v pouhých deseti letech. O tři měsíce později odehrál s orchestrem konzervatoře Fausta od Pabla de Sarasateho. Už v tomto raném věku komponoval, skládal malé skladby pro housle a klavír, ale také např. Fantasií pro klavír a orchestr. Konzervatoř ukončil první cenou za housle i skladbu.

Po absolutoriu konzervatoře se prakticky okamžitě přesunul do Francie. V roce 1895 byl přijat do třídy profesora Marsicka a skladatele Masseneta na pařížské konzervatoři. Ještě více ho ale naplňoval fakt, že mezi jeho spolužáky byla taková jména, jako Thibaud, Ravel, Florent Schmitt a další<sup>16</sup>. Během svých studií v Paříži se pak osobně seznámil se Saint – Saënem, Faurém, Debussym a dalšími. Těmto již známým skladatelům ukázal svou práci a díky jejich doporučení mu byla zahrána skladba Poém roumain slavným orchestrem Eudoarda Colonna, kterou navíc sám dirigoval.

Konzervatoř ukončil v roce 1899 opět první cenou, avšak duchem se cítil stále více jako skladatel než houslista. Kromě Poému roumain, který byl s úspěchem představen i bukurešťskému publiku, mu úspěch přinesly jeho sonáty pro housle a klavír (druhou sonátu věnoval J. Thibaudovi a jeho bratru<sup>17</sup>. Nehledě na jeho vlastní pocity, Enescu stále úspěšně koncertoval. S orchestrem Eduoarda Colonna provedl v roce 1900 Beethovenův houslový koncert D Dur, o měsíc později pod taktovkou

---

<sup>15</sup> COSMA, Mihai., Georges ENESCO, Georges ENESCO, et al. George Enescu, destinul unui geniu: George Enescu, the destiny of a genius. București: Editura Muzicală, 2005. ISBN 973-42-0412-2, 18 s.

<sup>16</sup> COSMA, Mihai., Georges ENESCO, Georges ENESCO, et al. George Enescu, destinul unui geniu: George Enescu, the destiny of a genius. București: Editura Muzicală, 2005. ISBN 973-42-0412-2, 20 s.

<sup>17</sup> COSMA, Mihai., Georges ENESCO, Georges ENESCO, et al. George Enescu, destinul unui geniu: George Enescu, the destiny of a genius. București: Editura Muzicală, 2005. ISBN 973-42-0412-2, 26 s.

Saint-Saëns pak jeho 3. Houslový koncert. S Louistem Fournierem a Alfredem Casellem založili klavírní trio, s Fournierem, houslistou Fritzem Schneiderem a violistou Henrim Casadencem pak i smyčcový kvartet. I díky těmto komorním zkušenostem dokázal později napsat jeden z nejkrásnějších smyčcových oktětů C Dur.

V roce 1909 odehrál koncerty v Rusku, Německu, Holandsku, Itálii a později i v Americe. V té době už Ysaÿe nemohl tolik hrát, a proto se nebojím říci, že byli Enescu, Thibaud a Kreisler největšími světovými houslisty.

Do první světové války Enescu zasahovat nemusel, přesto po celou dobu jejího trvání objížděl s klavíristou Theodorem Fuchsem Rumunsko a na koncertech vybíral peníze pro válečné veterány i další, válkou postižené lidi.

Po vojně už mu nic nebránilo v koncertování, dirigování, skládání i učení. Jeho nejlepší a nejznámější žák byl Yehudi Menuhin. Ten o svém mentorovi řekl: „*Od toho dne mě Enescu a jeho práce neskutečně ovlivňovala, a nebyl jsem sám. Kdekoli se hudebníků, kteří ho znali a kteří s ním hráli, zeptáte, dostanete stejnou odpověď: Enescu ovlivňoval celou jejich existenci, nejen hudbu.*“<sup>18</sup>.

V roce 1936 měla premiéru Enescova opera Oedipus, na které pracoval od roku 1910. Krom očividného časového úsilí stálo skladatele její uvedení tehdy neuvěřitelných padesát tisíc Marek. Opera však u všech kritiků sklídila takový úspěch, že ho to jistě nemohlo mrzet. Kritiky tehdy toto dílo označily jako jedno z nejlepších a nejmonumentálnějších skladeb 20. Století.

Po druhé světové válce, kterou Enescu opět trávil výhradně v Rumunsku, oddirigoval koncert na počest padlých sovětských vojáků a následně se vydal do Ruska, kde odehrál a oddirigoval několik koncertů. Zde potkal mladého Davida Oistracha, se kterým na jednom koncertě provedl Bachův dvojkonzert. Poté odjel do USA, kde pokračoval v koncertních aktivitách, s Yehudi Menuhinem nevyjímaje. Není divu, že tomuto houslistovi Enescu těsně před svou smrtí odkázal všechny svoje nástroje.

---

<sup>18</sup> COSMA, Mihai., Georges ENESCO, Georges ENESCO, et al. George Enescu, destinul unui geniu: George Enescu, the destiny of a genius. București: Editura Muzicală, 2005. ISBN 973-42-0412-2, 72 s.

Enescu zemřel 4. května 1955 po těžkých zdravotních problémech. Poslední měsíc už jenom ležel a jen díky svým kontaktům nezemřel v naprosté bídě. Díky svým přátelům byl přemístěn do luxusního hotelu v Paříži, kde dožil poslední dny svého života a kam ho přijela navštívit samotná královna Belgie. Je pohřben na hřbitově Pére Lachaise, v zahradě „Nesmrtelných“. Zde odpočívá vedle velikánů všech stylů, Frédérica Chopina, Francise Poulenca, Honoré de Balzaca, Oscara Wildeho, George Bizeta, Gabriela Faurého a dalších nesmrtelných.

### 2.3.5. František Ondříček

František Ondříček se narodil 29. dubna 1857 v Praze do rodiny silně spjaté s hudbou. Jeho otec i dědeček byli skvělými pedagogy a zároveň houslisty. Otec hrál v orchestru Karla Komzáka, kde ho o jeho devět let mladší kolega Antonín Dvořák připravoval k přijímacím zkouškám z teorie na varhanickou školu.

Otec brával svého syna do orchestru už od raného dětství a tak i díky těmto nabitým zkušenostem se stal Ondříček koncertním mistrem již ve svých čtrnácti letech. O rok později odehrál sólový koncert na Žofíně, po kterém byl doporučen Antonínu Benewitzovi, jednomu z tehdy nejlepších profesorů na Pražské konzervatoři. I díky jemu absolvoval Ondříček v roce 1876 konzervatoř s Beethovenovým koncertem D Dur a ohlasy na nejen tento koncert se začaly šířit do všech koutů Evropy. Dostaly se i k samotnému Wieniawskému, který si ho osobně přijel poslechnout do Konviktského sálu v Praze. Následovalo jeho doporučení u Josepha Massarta v Paříži, jemuž se zprvu nechtělo, ale posléze přeci jen přijal Ondříčka do své třídy.

Mezi lety 1877-1881 tedy Ondříček pobýval ve Francii, kde absolvoval v roce 1889 první cenou a získal mistrovských houslí. V Paříži následně zůstal, koncertoval a stal se koncertním mistrem tehdy slavného Pasdeloupova orchestru.

Po krátké zastávce v Praze v roce 1881 přišlo Ondříčkovo proniknutí do celé Evropy. Jen v následujícím roce hrál v Londýně, Varšavě, Lvově a Vídni. V centru Rakouska odehrál s Vídeňskou filharmonií Mendelssohnův houslový koncert a v prosinci roku 1883, po světové premiéře v Praze, i rakouskou premiéru houslového koncertu Antonína Dvořáka.

I přes genialitu všech tehdejších houslistů (Ysaÿe, Hubay, Thibaud, Kreisler, Joachim, atd.) se Ondříčkovi podařilo prosadit a koncertovat několikrát v Rusku

(1889, 1896-1897), Itálii (1892) a Americe. Zde během půlročního turné odehrál přes padesát koncertů, nejvíce pak Dvořákův houslový koncert. V Bostonu také navštívil svého bratra Karla, který tam byl koncertním mistrem symfonického orchestru.

Až v roce 1907 začal Ondříček hledat pevnější postavení a začal se shánět po místě profesora na pražské konzervatoři. Protože již v roce 1892 nabídku na tento post odmítl, tentokrát mu bylo negativně odpovězeno na přihlášku na post ředitele konzervatoře. Ve Vídni tedy Ondříček založil „Novou vídeňskou konzervatoř“, kde vyučoval až do roku 1919. To mu konečně přišla další nabídka na post profesora na konzervatoři v Praze, kterou už neodmítl.

Během první světové války využil svého umění a na koncertech se snažil probouzet české sebevědomí. Nespočetněkrát přidával po úspěšných koncertech píseň Kde domov můj<sup>19</sup>.

Sám také skládal, mezi jeho skladby patří Fantasie na motivy Smetanovy Prodané nevěsty nebo České tance a Českou rapsodii. Ve spolupráci se svým studentem, MUDr. Mittelmannem, napsal velmi přínosných 15 uměleckých etud nebo svá denní cvičení, které vznikly na anatomicky – fyziologickém základě.

František Ondříček zemřel v Miláně, 12. dubna 1922.

#### 2.3.6. Jan Kubelík

Jan Kubelík se narodil 5. července 1880, tedy jako nejmladší ze všech houslistů, o kterých se zmiňuji ve své, a již ve svých dvanácti letech byl přijat na Pražskou konzervatoř do třídy Otakara Ševčíka. Tehdy ještě neměl Ševčík svou pevnou pozici jako profesor, ale díky Kubelíkovým úspěchům, na něhož Ševčík aplikoval svůj metodický postup, se jeho pozice stala téměř nezničitelnou. Navzájem si tedy pomohli.

Kubelík od počátku překvapoval svým rychlým hudebním a hlavně technickým vývojem, a tak nebylo divu, že po absolutoriu na konzervatoři (hrál Paganiniho houslový koncert D Dur) ještě v roce 1898 debutoval Ernstovým houslovým koncertem fis moll s Českou filharmonií.

---

<sup>19</sup> RATIBOR BUDIŠ. Housle v proměnách staletí. První vydání. Praha: Supraphon, 1975. ISBN 02-145-75 09/22, 77 s.

Po tomto koncertě následovalo pozvání do Vídně, kde jen během prvních tří měsíců odehrál jedenáct koncertů. Zařadil se tak ve svých necelých dvaceti letech mezi přední české hudební osobnosti, mezi které tehdy patřila např. Ema Destinová Oskar Nedbal nebo František Ondříček, a začal dobývat doslova celý svět.

Díky své technice, kterou metodicky převzal od Otakara Ševčíka, byl často označován jako znovuzrozený Paganini. Zároveň však vládl skvěle modulovaným tónem a hudebním projevem<sup>20</sup>, které mu s ohledem na jeho nízký věk brzy zajistily respekt na všech kontinentech.

Jeho spojení s Českou filharmonií a Oskarem Nedbalem pokračovalo v roce 1902 v Anglii, kam dirigenta i orchestr pozval ke společnému turné. Rok předtím poprvé koncertoval v USA, kam se v roce 1907 vrátil již potřetí a sklídl takový úspěch, že musel pokračovat na turné do Austrálie, na Havajské ostrovy, Ceylon, a Port Said. Následně přijel zpět do Evropy, ale do Ameriky se vracel pravidelně až do roku 1938. Na posledních koncertech tam už vystupoval se svou dcerou Annou a hlavně se synem, dirigentem Rafaellem Kubelíkem.

Mezi lety 1930-1940 uspořádal Jan Kubelík na oslavu svých šedesátých narozenin deset koncertů v Praze, na kterých odehrál přes padesát skladeb z paměti.

Kubelík sám komponoval, napsal šest koncertů pro housle a orchestr, Symfonii a moll a řadu drobných skladeb pro housle a klavír. Jeho odkaz připomněl před pár lety houslista Pavel Šporcl a klavírista Petr Jiříkovský na společném recitálu v pražském Rudolfinu, kde zahráli Nokturno a Burlesku Jana Kubelíka pro housle a klavír.

Tento jistě jeden z nejlepších českých houslistů zemřel 5. prosince 1940.

### 2.3.7. Karel Halíř

Tohoto významného českého houslistu jsem do své práce zařadil zcela záměrně proto, že ačkoli ho pojilo úzké pouto snad se všemi světovými sólisty a sám byl uznávaný houslista, v Čechách je neprávem zapomenut.

---

<sup>20</sup> RATIBOR BUDIŠ. Housle v proměnách staletí. První vydání. Praha: Supraphon, 1975. ISBN 02-145-75 09/22, 82 s.

Karel Halíř se narodil 1. února 1859 ve Vrchlabí s tak mimořádným hudebním talentem, že byl již v osmi letech přijat na Pražskou konzervatoř do třídy Antonína Benewitze. Zde byli jeho spolužáky např. Otakar Ševčík a později i Jan Kubelík.

Halíř dokončil konzervatoř v roce 1873 a na rozdíl od většiny zde zmíněných houslistů neodešel do Francie, nýbrž jeho kroky vedly přímou cestou do Berlína. Tam započal svá studia u dalšího velikána houslí Josepha Joachima. Tento německý houslista, se kterým samotný Brahms konzultoval hratelnost svého houslového koncertu, a který složil dodnes nejhranější kadence k Mozartovým koncertům, měl s českou houslovou školou již dobré zkušenosti v podobě F. Lauba. Toho potkal na svém turné v Anglii a od té chvíle je pojilo mimořádné přátelství. Možná i z toho důvodu, ale především díky Halířově talentu započala spolupráce trvajících prakticky až do smrti Joachima.

Halíř dokončil studia v Berlíně v roce 1876 a v tomtéž roce přišla přímá spojitost s Ysaÿem. Stal se totiž sólistou Bilseho orchestru na velkém turné po Německu. Tedy v tom samém orchestru, kde působil na stejné pozici mezi lety 1879 – 1882 i sám Ysaÿe. Kontakt mezi nimi ale zatím nemohl proběhnout, protože v roce 1879 se Halíř přesunul na pozici koncertního mistra v divadelní orchestru Königsberg (v dnešním Kalininsgradu). Zde jako koncertní provedl premiéru opery George Bizeta Carmen. Ani na tomto místě nevydržel Halíř déle než rok a mezi lety 1880 – 1881 „přeběhl“ do soukromé kapely barona Dervise v Nizze – Luganu. I tady mu příslušel post koncertního mistra.

Karel Halíř byl již v 19. století houslistou, který splňoval dnešní měřítko mezinárodního sólisty. Již ve své době byl asi nejuniverzálnějším houslistou. Krom sólové činnosti byl i vynikajícím komorním hráčem, stabilním a jistým koncertním mistrem a v neposlední řadě i kantorem. Za svůj život byl krom již zmiňovaných orchestrů také koncertním v Mannheimu (1881 – 1884), v orchestru Velkovévodství Sasko – Weimar – Eisenach (1884 – 1894, dnešní Statskapelle Berlín) nebo v Hof oper v Berlíně (1894, dnešní Statskapelle Berlin)

Halíř si v roce 1885 založil vlastní kvartet, v roce 1897 se stal sekundistou Joachimova kvarteta, kde působil až do Joachimovy smrti v roce 1907. Obou dvěma kvartetům se Halíř dokázal stoprocentně věnovat. Dává tomu za příklad fakt, že se svým kvartetem odehrál Halíř veleúspěšný koncert 2. dubna 1903 v Londýně a o měsíc později, v tom samém městě, hrál Halíř sekund v kvartetu svého profesora.



Pokud by dosavadní text stále budil otázky, zda byl Halíř opravdu takovou osobností, aby zde byl zmiňován, dovolím si ještě přidat krátkou zmínku o jeho úzkém přátelství s různými skladateli. Asi největší pouto ho pojilo s Richardem Straussem. Není tedy divu, že např. Straussův klavírní kvartet c moll op. 13 premiéroval Halíř se svým kvartetem a skladatelem samotným u klavíru 8. prosince 1885. Jako koncertní mistr provedl světovou premiéru symfonické básně Don Juan a opery Guantram (obě díla ve Výmaru), v Berlíně pak na první židli německou premiéru další symfonické básně Život hrdinův (1898). Houslovou premiéru sonáty Es Dur op. 18 sice premiérovali houslista Robert Hackmann a klavírista Julius Buth 3. října 1888, ale protože Strauss poslal dílo Halířovi již s předstihem k nahlédnutí, odehráli 1. října toho roku na soukromém koncertě se svou ženou Theresou. Halíř pak píše skladateli: „Drahý Straussi, Vaše sonáta je skvělá, jsem potěšen. Váš Halíř“ (viz Obrázek 1).



Obrázek 1 Fotografie Halířova pohledu Straussovi.

Halíř byl také propagátorem moderních houslových koncertů. S Čajkovského koncertem projel doslova celé Německo. Se skladatelem u dirigentského pultu pak tuto skladbu premiérovali v Praze (17. února 1888). Asi největší obdiv si ale zaslouží premiéra zrevidované verze koncertu Jeana Sibelia. Tedy ta verze, kterou slýcháváme tak často dnes. A Halíř byl první, kdo toto dílo přednesl světu. Bylo to 19. října 1905 pod taktovkou Richarda Strausse.

Karel Halíř zemřel v Berlíně roku 1909. Je to nepopíratelně jedna z největších hudebních osobností v celé naší historii. A je podle mě ostudné, že o toto jméno nemá nikdo z českých muzikologů zájem. Jen díky Halířově nadaci, a především houslistovi Eduardovi Garciovi Salasovi, se jméno tohoto našeho velikána opět dostává na světlo světa. Patří mu za to velký dík a obdiv.

## 2.4. Šest sonát pro housle sólo op. 27

Ysaÿe zkomponoval svých Šest sonát pro housle sólo op. 27 po návratu z USA. Bylo to v roce 1923, když pobýval ve svém letním sídle v Kokke-le-Zoute, dnešním nejznámějším belgickém přímořském letovisku<sup>21</sup>.

V té době byl stále ještě hluboce zasažen houslovým recitálem Josepha Szigetiho v Paříži, kde tento virtuos odehrál komplet Bachovských partit a sonát. Ysaÿe byl uchvácen nejen Szigetiho provedením, ale také znovu monumentalitou tohoto veledíla. Samozřejmě neslyšel Bachovu hudbu poprvé, sám na svých recitálech často uváděl svou oblíbenou Chaconnu z 2. partity d moll. Přesto si v tom okamžiku uvědomil absenci moderní skladby partitám a sonátám podobný.

Ysaÿových šest sonát můžeme vnímat jako moderní odpověď hudbě Johanna Sebastiana Bacha, a jako obnovenou zprávu, kterou jeho hudba obsahuje a vyjadřuje. Zároveň jsou však odpovědí na všechno, co se během času změnilo v hudbě a houslové hře - dva kontrastní aspekty, které jsou nicméně vzájemně kompatibilní.

Sonáty věnoval v té době jednom z nejlepších houslistů 19. století a zároveň osobám, které ho samotného fascinovaly. Byl to jakýsi dar za jejich neskonalý obdiv a věrnost k němu samotnému. Byli to houslisté Joseph Szigeti (sonáta č. 1 g moll), Jacques Thibaut (sonáta č. 2 a moll), George Enescu (sonáta č. 3 Ballada), Fritz Kreisler (sonáta č. 4 e moll, Mathieu Crickboom (sonáta č. 5 G Dur) a Manuel Quiroga (sonáta č. 6 E Dur). Poslední dva jmenovaní byli Ysaÿovými studenty, pro Manuele Quirogu napsal asi technicky nejnáročnější poslední sonátu, ale ten ji bohužel nikdy nehrál, neboť předčasně tragicky zahynul.

V každé ze sonát se projevuje nejen charakter jednotlivého houslisty, ale také prvky jejich tehdy preferovaného repertoáru (od baroka až po Bartóka). V Szigetim a Crickboomovi viděl Ysaÿe zdvořilou důstojnost, v Kreislerovi jeho vídeňskou striktní eleganci, u Enesca to byl jeho básnický šarm, jemnou lyriku v Thibaudovi a nezkrotného španělského "toreadora" v Quirogovi<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> YSAÿE, Eugène a Norbert. GERTSCH. Sechs Sonaten für Violine solo, Opus 27: Six sonatas for violin solo, op. 27. München: G. Henle, c2004. ISBN 979-0-2018-0776-8, 5 s.













<sup>22</sup> YSAÿE, Eugène a Norbert. GERTSCH. Sechs Sonaten für Violine solo, Opus 27: Six sonatas for violin solo, op. 27. München: G. Henle, c2004. ISBN 979-0-2018-0776-8, 5 s.

Spojitosť s Bachovými partitami a sonátami se tomuto dílu nedá upřít. Technicky jsou Ysaïovy sonáty samozřejmě na daleko vyšší úrovni, avšak vedení hlasů v akordech a melodických frázích až bije do očí. Navíc jsou některá tempová označení vět poznamenávány barokní formou (allemande, fuga, sarabanda, atd.). Jako například hned první sonáta, která je psaná v tónině g moll, stejně jako první Bachova sonáta, a Ysaïe se zde striktně držel barokní formy. Je čtyřvětá (Grave, Fuga, Allegretto poco scherzando a Allegro fermo) a skladatel se nebál takových harmonických prvků, jako jsou škály celotónových stupnic, navíc napsaných v sextách.

Ve druhé sonátě, opět čtyřvěté, už není o spojitosti s Johannem Sebastianem Bachem žádná pochybnost. V první větě (Obsession = posedlost) doslovně cituje úryvky z partity E dur od Johanna Sebastiana Bacha, respektive začátek Preludia, které pak spojuje se svými invenčně velmi zajímavými hudebními myšlenkami (Melancholia, Danse des Obres a Les Furies). Celá sonáta je ještě proseta starověkým motivem Dies Irae, který sonátě jako celku přináší obrovský hudební ponor.

Třetí, čtvrtou a pátou sonátu si ještě zmíníme a rozebereme v další kapitole. Poslední šestá sonáta je jednovětá a pro mnohé houslisty takřka nehratelná. V této sonátě využívá Ysaïe Quirogovi charaktery, napsal hudbu velice živou a vášnivou. Využívá i rytmu španělských tanců a habanery. Efektní závěr, který je ve všech sonátách, uzavírá celý komplet sólových sonát.

Ysaïe ke svým sonátám přidal velice precizní vysvětlivky (viz Obrázek 2Obrázek 2) a téměř všude jsou noty také osmykovány a oprstokladovány.

	Fixovaný prst
	Prstem chytnout kvintu
	Na špičce
	Na žabce
	Celým smyčcem
	Nota zahrána sama
	O čtvrt tónu výš
	O čtvrt tónu níž
	Sautillé
	Détasché
	Akcentovaná každá nota
	Takto notované akorady hrát jako rychlé arpeggio

Obrázek 2 Ysaïovy vysvětlivky.

Narozdíl od Bacha nám tedy skladatel dal přesný návod k jejich interpretaci. Přesto, jak uvidíme v další kapitole, to nebrání jednotlivým interpretům ke svému vlastnímu provedení. Někdy je to dobře, jindy naopak na škodu.

První edici Ysaïových sonát připravil jeho nejmladší syn, Antoine, okamžitě po dokončení cyklu. Antoine Ysaïe založil nakladatelství, jehož téměř jediným cílem bylo zajistit, aby díla jeho otce byla vydána. Smlouvy s mezinárodními vydavateli nakladatelství Éditions Ysaïe umožnily Eugénovu hudbu ve 20. letech 20. století náležitě šířit. Je obdivuhodné, že jeho díla nebyla nikdy zapomenuta ve Spojených státech, kde jsou některé jeho rukopisy dochovány dodnes a kde jeho učení bylo dále udržováno po půl století skvělými učiteli houslí, jako byli Persinger a Gingold. Nebyly také zapomenuty ani v Rusku, kde je udržovali velikáni jako Oistrakh a

Kogan. V obou zemích byly první kompletní nahrávky jeho sonát dokončeny v 60. letech 20. století<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> YSAÏE, Eugène a Norbert. GERTSCH. Sechs Sonaten für Violine solo, Opus 27: Six sonatas for violin solo, op. 27. München: G. Henle, c2004. ISBN 979-0-2018-0776-8, 5 s.

## 3. Interpretační rozbor

### 3.1. Sonáta č. 3 Ballade

Interpretační rozbor začínám sonátou č. 3 Balladou. Tato jednovětá skladba začíná krátkým čtyřřádkovým recitative. Ten Ysaÿe napsal bez taktových čar, tedy jako jeden dlouhý takt. Po houslové stránce to není vůbec lehký začátek, začínat z ničeho. Dynamika je sice pouze piano, ale většina interpretů první notu zahalí do ještě nižší dynamiky, pomáhajíc si navíc sul tasterem (začínají nad hmatníkem). Celý recitative ale závisí na houslistově fantasii, takže můžeme slyšet začátky velmi tiché (Oleg Semenov), ale i konkrétní (Vengerov).

Pokud bychom měli striktně dodržet skladatelův zápis, pak by mělo být úvodních osm dob v tempu Lento molto sostenuto. Až na deváté době začíná malé zrychlení, které v crescendo končí na čtvrtěční koruně cis – a. Maxim Vengerov ale bere již tento úvodní vstup více agogicky a tempo mění prakticky od první noty. Na rozdíl od něj, laureáti Queen Elizabeth 2012 a 2015, Josef Špaček, respektive Oleg Semenov, dodržují Ysaÿův zápis mnohem důsledněji, což je mi ve výsledku bližší.

Ještě si dovolím pozastavit na páté a šesté době prvního řádku.



Obrázek 3 Pátá a šestá doba prvního řádku.

Zde totiž Ysaÿe napsal v sextovém postupu prstoklad, který nutí houslistu vyměnit polohu (Obrázek 3), ačkoli se dá zahrát celá škála v podstatě v jedné poloze bez výměny. Troufám si říci, že jelikož žil Ysaÿe v době, kdy interpreti glissy hojně využívali, jedná se tak o výrazový prvek. Najdou se ale i houslisté, jako například Hagai Shaham, kteří výměnu nedělají. A v tom je ona nezměrná fantasie, kterou Ysaÿe dovoluje.

Po tomto úvodním vstupu přichází koruna na čtvrté pauze a skok do pianissimo "vzdechu". Zde se velmi rozchází názor jednotlivých sólistů, vibrovat či nevibrovat? Ze své zkušenosti vím, že vibrátem si pomůžu v momentě, kdy je pravá

ruka ještě neklidná a hrozil byl poskok smyčce. Také záleží na atmosféře koncertu a případně náladě samotného houslisty. Pravdou ale zůstává, že nezavibrováním těchto dvou not vytvoří houslista krásnou barvu a přechod. Obecně se dá říci, že interpret krom fantazírování musí udržet napětí celého recitativu, a pokoušet se co nejvíce o dynamické vlny, které Ysaÿe používá prakticky v jednom kuse. Během chvíle se tak houslista musí dostat z neslyšného piannissima do expresivního fortissima, které v půlce recitativu podpoří skladatel svým několikasvukem, který se pomocí arpeggia rozdělí na půl. Vengerov Balladou často končí své úchvatné koncerty, přesto se mi nezdá, že by se snažil všechny tyto rysy přehánět. Celý recitativ podle mého názoru bere spíše jako kadenci. Naopak Špačkovovo dodržování „Ysaÿova zákona“ mi je stále bližší.

Recitativ přechází na pátém řádku do Molto moderata quasi Lento téměř bez povšimnutí. Stále velmi snová skladba, narušená jedním menším „výbuchem sopky“ (s ohledem, co přijde dál), přichází další menší rozkol interpretů. Na třetí době pěti – čtvrtového taktu předepsal Ysaÿe kvartu g – es (lehce hratelnou v první poloze na strunách a – e) v poloze šesté na strunách d – a. (Obrázek 4).



Obrázek 4 Stejný materiál, jiné provedení? Nemyslím si.

V dalším taktu už však není předepsaná žádná poloha (tentokrát tercie a – f), a je tedy na odvaze houslisty, zda se znovu vydá do „vyšších pater“. Já osobně dávám přednost glissu do sedmé polohy na strunách d – a, stále ještě ovlivněn úvodním „probouzením“.

Od třetího taktu přichází další srovnání s Bachem. Ysaÿe začíná gradovat úvodní stránku celotónovými škálami sext, které zrychlují díky rytmickému zápisu. Skladatel napíše nejprve škálu osmin, pak triol, následují šestnáctky a nakonec přijdou kvintoly. Houslista může hrát precizně v tempu a stejně má posluchač dojem, že stále zrychluje a zrychluje, tedy stejně jako v šesté variaci Bachovy Chaconny.



Za porovnání stojí využití celého smyčce na prvních notách kvintol v sedmém taktu (Obrázek 5).



Obrázek 5 Značka pro hraní celým smyčcem na první notě; v dalším taktu již nejsou.

Ze tří houslistů, které jsem zde zmínil, to Vengerov nedělá vůbec, u Semenova jsou náznaky a jediný Špaček na tyto první noty v taktu použije většinu smyčce. Myslím si, že pokud houslista od začátku příliš tlačí na pilu a tempo se přežene, je zde bez šance splnit Ysaÿův pokyn celého smyčce. Zároveň je potřeba si obě dvě části důkladně promyslet, aby v recitativu udržel napětí i přes některé pauzy s fermatou a v části druhé je pak nutno vymyslet si plán a rozvrhnout síly, aby každá stupnice nezačínala z pomalého taktu.

Na druhé stránce poprvé slyšíme téma celé skladby (Obrázek 6).



Obrázek 6 Hlavní téma.

Pětičtvrtkový takt přejde do třiosminového pregnantního rytmu. Zde přichází malá zrada od Ysaÿe, neboť maximální dynamika celého Allegra in tempa giusta e con bravura je pouze forte. Skladatel si musel být vědom, co všechno tento akordický motiv probudí v duši houslisty, přesto si vyšší dynamiku nechal na později a houslista se tak musí velmi krotit. Že je to možné ukazují i houslisté Maxim Vengerov a Josef Špaček, kteří navíc dodržují striktně zápis i tím, že hlavní téma sice hrají velmi rytmicky přesně, ale přesto dodržují skladatelův záměr hrát prakticky pořád pod legatem.

Celá druhá stránka je v přesném rytmu, ale i zde ukázal Ysaÿe svou genialitu. V prostřed stránky napsal krátkou akordickou část, ve které vytvořil harmonie dotýkající se nebe stejně vysoko, jako ty Bachovy.

Po tomto výbuchu emocí, kde musí běhat mráz po zádech nejen publiku, ale i interpretům samotným, přichází na chvíli opět uklidnění a snění. Nádherná barva umocněná v podobě dvaatřicetinových sextolových škálách je umocněn forte – pianem a skladatelovým pokynem ke hře dolce a calme (sladce a klidně). Pasáže jdoucí nahoru a dolů připomínají prohánějící se vítr v trávě.



Obrázek 7 Čtvrttóny E a H.

Ysaÿe zde ve 44. taktu napíše ještě čtvrttónovou notu E (Obrázek 7) a později notu H. Já osobně hraji tyto snížené tóny následovně. Chytnu přirozené E nebo H, a pak ruku jednoduše posunu, co mi krk houslí v první poloze dovolí. A jelikož jsou oba tóny hned za sebou, rozdíl je slyšitelný. V této pasáží se mi asi nejvíce líbí barevné provedení Vengerova a klidné Semenova.

Již v 50. taktu je klid pryč a přichází vášnivě virtuózní "běhy". Tempo i dynamika gradují až do taktu 56, kdy se "rozbouřené moře" na chvíli uklidní, ale prakticky okamžitě (po dvou taktech) pokračuje gradace umocněná rytmickou prací s motivem (Obrázek 8).



Obrázek 8 Rytmická práce s motivem.

Všichni tři jmenovaní houslisté problém s technikou samozřejmě nemají. Tím pádem je jejich tempo vražedné, někdy možná na úkor konkrétnosti, ale všechno jim vychází. V gradaci přidávají postupně na dynamice a držení směru podporují malým zrychlením. Takřka nehratelné takty 66 a 67 pak zahrají s naprostou suverenitou, ačkoli pravdou je, že některé dvojhmaty posluchač nemůže zachytit. Ještě stojí za zmínku, že Vengerov si tři svázané dvaatřicetinové šestnáctky upravil na první zvlášť a dvě legato.

V 69. taktu přichází téma v dolce con espressivu (sladce, ale s výrazem) v zajímavých "variacích". Domnívám se, že je zde potřeba uklidnit svůj vnitřní tep po prvním z vrcholů sonáty. Harmonie, které Ysaïe vytvořil, jsou božské, interpret by se v nich měl blaženě "válet". Jediný Josef Špaček udělal v taktu 70 znatelnou tempovou změnu a harmonie tak vyznívá v pomalejším, neuhnaném tempu daleko více, než v nahrávkách Vengerova a Semenova. Ti, dle mého názoru, se snaží tvořit víc, než by bylo potřeba. Krátké Poco meno e grazioso končí zklidněním do Lenta, kde přichází zajímavý pokyn od skladatele. Dvě špičky jsou standardní nastavení smyčce, ale skladatel mezi ně připsal tři tečky (Obrázek 9).



Obrázek 9 Ukázka Ysaïova smyku.

Není divu, že když k tomuto zápisu není žádné vysvětlení, většina houslistů normálně nastaví smyk. Josef Špaček ale po první špičce smyčec rychlým pohybem vrátí zpět ke špičce a druhou notu začíná jakoby znovu od vrcholu špičky. Když jsem se ho na toto místo ptal, vyprávěl mi, že v Americe studoval u profesorky, která byla

studentkou Gringolda, studenta Ysaÿe. Tedy existuje přímé napojení na samotného skladatele.

V 76. taktu přichází úsek typický pro francouzskou hudbu. Jedná se o dvaatřicetinové běhy, které, dle mého názoru, plní roli pouhé barvy. Skladatel to podpoří instrukcí *grazioso* a *calme*. Špaček, Vengerov i Semenov hrají tuto pasáž velice virtuózně, přesto se slyšitelnou rozvahou a klidem, které mohou posluchače uklébat před hlavním vrcholem Ballady. Přichází další velká gradace, podobná té předchozí, po které přichází, naposledy v této podobě, hlavní téma.

To nejlepší si Ysaÿe nechal na poslední stránku. Pokud jsem na začátku psal o jednom z nejtěžších začátků, zde musím psát o jednom z nejefektnějších konců. V posledních taktech přichází třešnička na dortu, kde Ysaÿe píše škálu trojzvuků. Nejimpresivnější na nich je to, že každý hlas má vlastní melodickou linku. Dohromady tvoří souzvuk takových harmonií, po kterých se musí každý posluchač zvednout ze židle.

Poslední stránka je rozdělena do tří krátkých a rychlých částí *Tempo poco vivo* a *ben marcato*, *Piu mosso* a *Vivo*. Tedy v jednoduchém překladu stále rychleji a rychleji. Postup většiny houslistů je vcelku jednoduchý. Zahrát závěr Ballady co nejrychleji a zároveň nejzřetelněji, co jim technika dovolí. Zde je zajímavé srovnání. Semenov s Vengerovem hrají první dvě části celkem pomalu, skoro až se dá říci v klidu. Během závěrečných pár taktů ale tempo rozeženou do takové rychlosti, že některé dvojhmaty a trojhmaty naprosto zanikají. Zato Josef Špaček si tempo rozvrhne od začátku do konce, bez ustání přidává plyn a efekt to má tak impozantní, že k tomu nemám slov.

Ze všech tří houslistů je mi v celku nejbližší nahrávka Josefa Špačka. Čiší z ní nejen bezesporu vysoká virtuosita, ale zároveň obrovský respekt k skladbě a skladateli. Jeho závěrečná stránka je z mého pohledu naprosto bezkonkurenčně nejlepší na celém světě.

### **3.2. Sonáta č. 4**

Třívětá sonáta věnovaná Fritzu Kreislerovi se vrací do barokní formy tanců.

### 3.2.1. První věta - Allemande

První věta Allemande (Lento maestoso) je od prvních tónů větou krácející. Prvních sedm taktů můžeme pojmout jako introdukci, ale na rozdíl od Ballady se v žádném případě nejedná o fantasijní recitativ, nýbrž spíše rytmem určená kadence. Ysaÿe pro jistotu hned na začátku píše bien rythmé, tedy v rytmu. První čtyři takty jsou sekvencovitě a u zdvihové dvaatřicetinové trioly není přesně určený charakter. Díky soutěži královny Alžběty, respektive houslovému ročníku z roku 2015, kde tato sonáta byla povinná v semifinále, máme dostatek zdrojů k porovnání. Houslista Wiliam Hagen, který se mi ze všech semifinalistů a následně finalistů líbil asi úplně nejvíce, začíná tuto triolu na struně u žabky, krátkým, skoro až marcatovým smykem. Následná legata občas možná zbytečně portatuje, ale v celku celkem přirozeně dojde až k vrcholu v pátém taktu. Bomsori Kim naopak zdvih spíše zdeformuje tím, že prodlouží první notu, a jde tedy proti skladatelově zápisu, ale následně zahraje nádherné a plné legato, čímž se majestátnost začátku vyrovná. Když si oba počkají na horní notě C, už jim nic nebrání dojít rozloženými akordy hranými arpeggiovane až do hlavního tématu. Finální kvarta před fermatou H – FIS, oddělující tyto dvě části pak naznačují, že se blíží něco monumentálního.

Zde už o tanci, který vznešeně kráčí skrz celou sonátu, není pochybnost. Nádherné, až nebeské akordy a harmonie, přivádí člověka na myšlenku nesmrtelnosti. Zde je nutno položit si otázku, zda smyčec lámat na vedoucí hlas a zbylé akordy brát čistě jen jako doprovod. Určitě to ve spojitosti s Bachem svádí. Michael Rabin, geniální židovský houslista, to takto hrával, držel se striktně discantu a zbylé dvojmaty či trojmaty používal jako doprovodné prvky. Mně osobně je opět bližší styl Hagen a Kim, kteří hrají akordy dohromady a tím mnohem více naplňují stěny sálu v Bruselu.

Mezi osmým a dvacátým taktém se hlavní téma promítá do všech hlasů, ze sopránového přejde hned v jedenáctém do basového (všichni jmenovaní houslisté lámou akordy dolů), po krátkém intermezzu ve čtrnáctém taktu ho opět nacházíme v horním hlasu.

První zlom přichází v taktu dvacet. Zde nastává čas uklidnění a hlavně tvorby zvuku a hudby. Ysaÿe napsal jednoduchou melodii, kterou postupně rozvíjí a vybrušuje, vylepšuje o dvojmaty a arpeggiové rozklady akordů. Celý úsek od dvacátého až po třiatřicátý takt je pak uklidňován dalšími pokyny jako je tranquillo,

cédez nebo sostenuto (vše udává tempový směr dozadu). V celé této části má houslista jediný úkol. Otevřít nebesa klíčem, který mu Ysaÿe nabídl. Bomsori Kim boří dogmata o nemuzikálnosti asijských houslistů velice zručně. Ač na můj vkus zbytečně rychlý začátek tranquilla, postupně začíná tvořit a vyprávět nádherný příběh. To William Hagen k tomu všemu ještě přidá barvu drahokamu a posluchači se musí zalesknout oči. Počká si přesně na těch místech, kde to je hudebně potřeba, střídavě vibruje a přestává a v neposlední řadě tvoří nádherným, čistým tónem něco neuchopitelného, něco v hudbě tak důležitého, co už se vytrácí a je tak ojedinělé.

Po tomto nádherném snu, ze kterého se nechceme probudit, nás ale vytrhne takt třiatřicet, kdy, tentokrát sul G (po G struně do odvolání), opět zazní hlavní téma. To se z jednoduchého jednohlasu vyvine přes dvojjzvuky k trojjzvukům, jako pramen řeky z malinkého potůčku vyrosté až po divokou řeku, které by zbořilo i chrám svaté Barbory v Kutné hoře. Oba houslisté se vyvarují hrubého přetlačení smyčce na G struně a pokračují až do dalšího zlomového bodu první věty, který přijde v taktu dvačtyřicet. Tady se dvakrát za sebou opakuje nato H na G struně, podruhé je na zmíněné notě fermata a po ní výrazné odsazení. Tuto záludnost asi nejlépe z vyposlechnutých nahrávek zvládl Michael Rabin. Jednak udrží v odsazení potřebné napětí a jednak také nezahraje dvě stejné noty totožně, respektive je přirozeně hudebně odliší a dá jim svoji důležitost.

V taktu čtyřicet dva pak přijde druhá snová pasáž, tentokrát označená molto tranquillo. Měla by tedy být ještě klidnější než v taktu dvacet. Zde naprosto suverénně vítězí Bomsori Kim. Toto místo si totiž říká o to, aby se začalo v pianissimu a bez vibráta, protože fráze tu trvá přes několik taktů. Této houslistce se podle mého názoru podařilo perfektně vystihnout charakter tohoto úseku a lidé v publiku musejí napínat uši, aby její překrásný, ale zároveň tichý tón slyšeli. Ysaÿe opět rozvíjí tesknou melodii z jednohlasu do sytějších akordů, ale drží intimitu tohoto několik taktů trvajících místa dynamikou, která nepřekročí mezzoforte. Genialita tohoto houslisty – skladatele se opět ukazuje v plné míře. I houslisté Hagen a Kim nesklouzávají k přehnaným exhibicím, hrají pokorně a čistě. Hagen se jen možná někdy nechá strhnout atmosférou a krásou díla a na pár místech jsou glissy nestylové a „přelízané“ a vibráto je pomalé, což nebudí zrovna dojem nádhery a čekal bych to spíše u staršího Michaela Rabina. Naštěstí to je vždy jen na setinu vteřiny, a pak se vrací ke svému přednesu.

V celé již zmíněné pasáži se hlavní hlasy střídají, a přechody až neslyšně přecházejí z horního do spodního hlasu a naopak. O to větší překvapení přichází v padesátém osmém taktu, respektive posledních třech šestnáctkách padesátého sedmého. Zde přichází pomalé zrychlování, které v člověku budí nervozitu, co přijde dál. Přichází důstojný konec v podobě čtyřzvuků i vícezvuků v majestátním Lentu. Houslista by zde měl akcentované akordy odehrát s pocitem vystavěného mramorového renesančního sloupu. Naposledy slyšíme úryvek tématu v šedesátém sedmém taktu a pak už jen přijde dvoutaktové zpomalení do primy E s fermatou ve fortissimu.

### 3.2.2. Druhá věta - Sarabande

Druhá věta čtvrté sonáty nese označení Sarabande, které odkazuje k baroknímu tanci ve tří-čtvrtečním metru. A i když má Ysaÿeho Sarabanda s barokním tancem v původní formě pramálo společného, je zde - jak už jsem několikrát zmiňoval - zjevná inspirace sólovými sonátami a partitami od Johanna Sebastiana Bacha. Ysaÿe zkomponoval tuto větu na folklórním nápěvu not G-Fis-E-A (Obrázek 10) a motiv se objevuje v každém taktu věty. Od 31. taktu je hlavní motiv schovaný v arpeggiové textuře. V korespondenci mezi Ysaÿem a Fritzem Kreislerem, jemuž byla sonáta věnována, můžeme najít zmínku o této sonátě a konkrétně i této větě. Eugene Ysaÿe si zde přeje, aby Fritz Kreisler zahrál tento motiv ve dvou taktech před začátkem samotné věty a tím se stal pro ucho posluchače snadněji identifikovatelným v průběhu samotné Sarabandě.



Obrázek 10 Folklórní téma.

Úvodních jedenáct taktů navozuje dojem krácejícího noblesního tance, kterým Sarabande beze sporu je. Pro interprety je zásadní volba tempa, protože i když Ysaÿe předepsal tempové označení jako Quasi Lento, víme i z interpretací saraband od Johanna Sebastiana Bacha, že by tempo tohoto tance nemělo být příliš pomalé.

Především by měla stále být zachována tanečnost věty a interpret by měl na začátku myslet i na druhou arpeggiovou část, která by v příliš pomalém tempu mohla vyznít spíše těžkopádně.

Nyní bych se rád vrátil k interpretům ze zmíněné soutěže královny Alžběty (2015), Bomsori Kim a Williamu Hagenovi a pro srovnání zařadím i interpretaci Shlomo Mintze z července roku 2016. Bomsori Kim zvolila na úvod velmi dobré tempo, ale přesto mi v její interpretaci chybí určitý vnitřní klid. Musím však vyzdvihnout s jakou pečlivostí a pozorností hraje každou notu pizzicat a celých 11 taktů působí perfektně utříbeně a sofistikovaně. Citlivě a cíleně používá i vibrato, tudíž má hlavní folklorní téma v každém taktu krásně zřetelné. William Hagen zvolil o stupínek volnější tempo a asi je to mému vkusu o něco bližší, protože pizzicatová část pak vyznívá o něco majestátněji, ale oproti Bomsori Kim je v jeho podání hůře rozeznatelné téma a také mu dost často neplánovaně dynamicky "vybuchují" noty převážně ve vyšších polohách. Shlomo Mintz respektuje Ysaïevo přání a před začátkem Sarabande zahraje dva takty hlavního tématu. Začne ve zdaleka nejrychlejším tempu, které mu ale v prvních několika taktech poměrně nenásilně klesne.

Od zdvihu na dvanáctý takt začíná část arco a i nálada skladby se nepatrně mění. Z tanečního a snového se charakter mění na posmutnělejší a výrazově závažnější. Zde je technicky náročnější zachovat výrazné téma a bohužel se tu Bomsori Kim - možná i vlivem trémy - uchýlila k portatům, která dle mého náladu poněkud kazí. Oproti tomu William Hagen pokračuje po pizzicatové části krásným hladkým a flautandovým tónem, který vytváří nenásilný přechod a dává velký prostor k dynamické i výrazové výstavbě. Shlomo Mintz oproti tomu na krásu okamžiku příliš nehledí a tón nasadí poměrně nevybíravým stylem a takřka bezprostředně po ukončení pizzicat, nedbaje na předepsané cédez, tedy zvolnění ani na osminovou pauzu s korunou.

Arpeggiovou část, která probíhá od taktu 31 až do konce věty, připraví Bomsori Kim velmi muzikálně a citlivě. z toho důvodu bych asi očekával jemnější nástup - i vzhledem k předepsané pianové dynamice, ale je možné, že je to opět spíš záležitost nervozity ze soutěžního výkonu. Z hlediska interpretace, pokud chceme nadále zachovat posluchačsky zřetelné folklorní téma, musíme si vypomocť vibratem a snad i nepatrným prodloužením příslušných not. V této části se však v interpretaci



od Bomsori Kim hlavní téma zcela ztrácí. Stejně tak se ztrácí i u Williama Hageny, ale ten naprosto nenásilně a mistrně propojil obě části a arpeggia hraje s takovým citem, že to nemohlo vadit nikomu v koncertním sále v Bruselu a nevadí to ani mně. Shlomo Mintz dramaticky zpomalil tempo už v taktu 27 a zbylé tři takty před nástupem arpeggií postupně odumírají tempově i melodicky tak moc, až má posluchač dojem, že se musí jednat o konec věty. Opět jako v případě propojení pizzicat a arca mi v jeho provedení chybí jakákoliv citlivá nebo alespoň vkusná příprava nové části.

V samotných arpeggiech mi u Bomsori Kim schází větší dynamická plastičnost nebo lepší uchopení atmosféry. Zároveň mě poněkud ruší, že od taktu 39 používá na každou dobu stejný systém, ve kterém abnormálně protáhne nejvyšší notu. To by samo o sobě nebyl vůbec špatný nápad, ale ne když se to opakuje minimálně devětkrát po sobě. Celkově na mě ale její pojetí působí citlivěji a čistěji než interpretace Williama Hageny, která působí přeci jen poněkud neuchopitelně a bez jasného vnitřního plánu.

Naposledy se nám folklórní téma má možnost představit v posledních třech akordech a celá věta končí pizzicatem levé ruky na prázdné struně A (Obrázek 11). Což myslím dokonale podtrhuje atmosféru celé věty, která bez výraznějších vášnivějších vrcholů proběhne v mírně nostalgické a nádherné atmosféře.



Obrázek 11 Hlavní téma zakomponované v posledních akordech.

### 3.2.3. Třetí věta – Finale

Předtím, než se pustíme do samotného interpretačního rozboru závěrečné věty této sonáty, dovoluji mi zmínit příhodu, která je pro interpretaci této věty důležitá. Čtvrtá sonáta je totiž poslední hudební dílo, které Eugen Ysaÿe ve svém životě slyšel. Když ležel velmi nemocný na smrtelné posteli, přijel ho navštívit Philip Newman, který si dlouho přál u Ysaÿe studovat. Vzhledem k zdravotnímu stavu

Eugena Ysaÿe byl však odmítnut. Když ale uviděl Ysaÿeovo syn Antoine, zklamání vepsané ve tváři Philipa Newmana, nabídl mu, aby alespoň pro Ysaÿe zahrál před jeho ložnicí. Newman zvolil pro tuto příležitost právě čtvrtou sonátu a když dohrál, Ysaÿe mu údajně řekl, že jeho interpretace byla bravurní, snad jen závěrečné Finale bylo příliš rychlé. Z této příhody a také z tempového označení závěrečné věty, Presto ma non troppo, bychom měli vycházet a volit tempo svižné a však ne na úkor hudebního podkladu. Ysaÿe zde odkazuje na Presto ze Sonáty číslo 1 pro sólové housle od Johanna Sebastiana Bacha.

V urtextu od vydavatelství Henle-Verlag najdeme nad každou notou přesnou instrukci pro její interpretaci. Střídá se zde tenutované detaché se spiccatovým smykem a právě v této kombinaci spočívá mimo jiné technická náročnost věty.



Obrázek 12 Detail interpretačního zápisu.

Můžeme se okamžitě zaměřit na interpretaci umělců ze soutěže královny Alžběty v Bruselu spolu s Gidonem Kremerem. Bomsori Kim totiž navzdory slibnému začátku od přesné interpretace detaché a spiccato not upustí, snad vlivem poněkud nervózního a neklidného vyznění tempa, do kterého brzy sklouzne. Je to velká škoda, protože jinak jí můžeme techniku a přesnost levé ruky jen závidět. Oproti tomu William Hagen je v respektování zápisu důslednější a nám se tak před očima rozvíjí úchvatná, plastická a barevná interpretace s prvky folklórní hudby. Gidon Kremer také respektuje zápis a musím zmínit obzvláště jeho perfektně zřetelná a odfrázoovaná legata, avšak v jeho interpretaci poněkud postrádám větší dynamické odlišení.

V sedmnáctém taktu jsou šestnáctinové běhy obohaceny o dvojhmaty, což technickou náročnost samozřejmě zvyšuje. Také zde můžeme už v náznacích rozpoznat typické Ysaÿeovy harmonie. Gidon Kremer si zde na šestnáctiny pod legatem a výměny poloh vždy nepatrně počká, což hru sice zpřehlední, ale mírně to narušuje tok hudby. Bomsori Kim se nebojí pojmout obtížnou dvojhmatovou pasáž více romanticky a pro ty účely si i zpomalí na tempu, což jejímu typu interpretky jen

prospívá. William Hagen zvolil cestu nekompromisního 'prolínutí' náročné pasáže a suverenita s jakou obtížné hmaty předvádí je opravdu obdivuhodná.

Nyní se v taktu 24 dostáváme k prostřední, klidnější části, která je zároveň i mou oblíbenou částí této věty. Nese označení *Giocosamente e meno mosso*. Zde je možné si všimnout odkazu k první větě (*Allemande*). Vrací se nám bohatší akordová struktura a vyostřený rytmus v melodické lince. William Hagen zde perfektně vystihuje veselý a zároveň mírně pompézní charakter. Přesně dodržuje rytmus, což dodává hudbě krásně jiskrné elementy a dotváří perfektně navozenou atmosféru. Bomsori Kim v této prostřední části pokračuje v romantickém interpretačním duchu, který nastolila už v předchozích taktech. Její pojetí má nepochybně své klady, ale v přímém srovnání dám asi přeci jen přednost zemitějšímu výkonu Williama Hagen. Gidon Kremer zvolil z mého pohledu asi nejméně zajímavou interpretaci, kdy je jeho tón zvláště ostrý a nekoncentrovaný a stejně tak necítím z jeho hry žádnou interpretační vyhraněnost jako u dvou výše zmíněných interpretů.

V 38. taktu se vrací hudební materiál ze začátku věty a s ním i *Tempo primo*. Tentokrát ale vyústí v grandiózní zakončení. Bomsori Kim zvolila dle mého soudu pro zakončení příjemnější tempo než na samotném začátku věty, ale v její technice je už, bohužel, znát určitá míra únavy, takže věřím, že i Kim by si představovala poněkud grandióznější zakončení. Gidon Kremer zvolil na závěrečnou část dokonale vyvážené tempo, ve kterém perfektně vyzní jeho neomylná technika pravé i levé ruky a závěrečné *Piú lento* zazní v jiskrné čistotě a preciznosti. Ale dech mi nejvíce vzal výkon Williama Hagen, který zvládá do technických pasáží vnést i ohromující muzikalitu a závěr této sonáty vyznívá v jeho podání naprosto strhujícím dojmem.

Věřím, že není náhodou, že to byla právě čtvrtá sonáta Eugena Ysaÿeho, kterou odborná porota vybrala jako povinnou skladbu pro semifinálové kolo soutěže královny Alžběty v belgickém Bruselu. Technická náročnost a hudební komplexnost tohoto díla napomáhá přísné selekci, kterou soutěžící v Bruselu musí projít. Vždyť i sám Fritz Kreisler se v jednom dopise z korespondence s Eugenem Ysaÿem táže, zda může některé pasáže upravit pro své ruce, což napovídá, že i takový legendární houslista, jakým Kreisler bezesporu byl, shledával určité pasáže nesmírně obtížné.

### **3.3. Sonáta č. 5**

Pátá sonáta Eugène Ysaÿe je netradičně pouze dvouvětá.

### 3.3.1. První věta – L'Aurore

První věta s podtitulem L'Aurore (Jitřenka) navozuje velmi speciální atmosféru a interpret zde má nelehký úkol - vystavět nekonečnou a progresivní frázi od první až po poslední notu věty. Předepsané tempové označení Lento assai ukazuje na pomalou větu, ale i v tomto tempu jsou předepsané dvanáctoly poměrně svižné.

Úvodní fráze se představuje v prvních pěti taktech, které by měly probíhat klidně, snad jen s malým crescendem (respektive směřováním) do pátého taktu. Navzdory mému přesvědčení a této všeobecně již zakořeněné interpretaci, dělá ale například Gidon Kremer před pátým taktem dokonce pauzu. V zápětí dostaneme jakousi hudební odpověď. Kdybychom respektovali doslovně zápis, už v sedmém taktu by měl přijít první záchvěv vzrušení na sforzatu a následných pizzicatech ve forte dynamice. Ysaye zde mistrně využil rytmického prvku a stejně tak i rychlého decrescenda, což dohromady vytváří skvělý efekt 'odumírání'. Když jsem však analyzoval nahrávky této sonáty, zjistil jsem, že většina interpretů (včetně například Hilary Hahn) si vypomáhá crescendem vedeným přes šestý takt a jen nepatrným sforzatem v taktu sedmém, což ubírá momentu překvapení a stejně tak ochuzuje posluchače o první 'moment překvapení'.

Od čtrnáctého taktu začíná první část s obtížnějšími dvojhmaty s instrukcí sans hâte a sur la touche, což napovídá, že si zde Ysaye představoval zatím spíše 'barvu'. Navzdory tomu jsem se častokrát setkal s interpretací, kdy houslisté výrazněji změnili tempo a nakonec i dynamiku, takže celá část vyzněla spíše technicky, na úkor celkového výrazu (jako u již dříve zmiňované Hilary Hahn). Na druhou stranu například americký houslista Ilya Kaler, jehož interpretace je jinak na můj vkus možná až příliš metronomická, dodržuje zápis a tato část v jeho podání vyznívá váhavě, což dle mého mínění skvěle pasuje do nálady této věty.

Po dvou taktech (29 a 30), které jsou pro mě spíš takovým přemostěním, přichází ve třicátém druhém taktu a dále úžasné a snad se dá říct i typické Ysayovské harmonie. Zde se interpretace také rozchází do dvou směrů - někteří houslisté vychází z předepsaného calme a hrají minimálně první takt opravdu klidně a spíš snově (Ilya Kaler). Opačná interpretace se pak nechává spíše strhnout krásně se otevírající harmonií a společně s hudbou jde dopředu i tempo, což je mi pravděpodobně bližší (Gidon Kremer).

Od čtyřicátého prvního taktu začíná technicky náročná pasáž, která končí s koncem věty. Střídají se zde akordy a rozložené akordy přes struny v nepravidelném rytmu. Zahrát tuto pasáž tak, aby i přes technickou náročnost byly pořád zřetelné dvoj a více hmaty, které nepravidelně prokládají rozložené akordy není jednoduché. Zde je mi asi nejbližší interpretace Gidona Kremera, který s nesmírnou fantazií vynáší souzvuky a zdá se, že i přes vysoké tempo má na všechno nekonečně mnoho času a v konečném důsledku působí jeho hra nesmírně živě a plasticky.

### 3.3.2. Druhá věta – Danse Rustique

Druhá věta páté sonáty nese označení Danse Rustique, což můžeme přeložit jako selský nebo také venkovský tanec. Při interpretaci této věty je dobré vzít v potaz i tempové označení Allegro giocoso molto moderato, což vybízí k nepřiliš svižnému tempu, aby byl rytmus i struktura skladby hezky 'posazený'. Toto bezesporu dodržuje při své interpretaci Hilary Hahn, která volí nepřiliš rychlé tempo, perfektně vyostřený rytmus a dokonalou intonaci. Dle mého názoru její hře, ale chybí určitá živost a bodrost a v jejím podání vyznívá věta spíše přeromantizovaně. Oproti tomu Gidon Kremer volí výrazně živější tempo a celá věta díky tomu daleko lépe plyne. Naprostý top je pro mě ovšem Leonidas Kavakos, který dokázal zkombinovat svižné tempo, geniální technické provedení a zároveň - alespoň pro mě - dokonale vystihnout charakter skladby.

Už v prvním a druhém taktu skladby musím vyzdvihnout mistrnost projevu Leonida Kavakose, která spočívá v nezanedbatelných detailech. V prvních taktech můžeme dle zápisu najít vždy akcent nad šestnáctinovou notou, což je svěží hudební prvek a v podání Kavakose pak perfektně slyšíme všechny souzvuky. Gidon Kremer se akcenty prakticky nezabývá, což leckdy vyústí v naprosto neslyšitelné šestnáctinové noty a to interpretaci ubírá na jiskrnosti. To u Hilary Hahn můžeme šestnáctinové noty slyšet zřetelně, ale bohužel bez jakékoliv přidané hodnoty.

Navzdory tomu, že by mezi osmým a desátým taktem mělo proběhnout dynamické zeslabení a opětovné zesílení, Leonidas Kavakos se takřikajíc nezdržuje detaily a v jeho provedení to nijak neruší. Od jedenáctého taktu se objevuje několika taktová plocha, kde jsou předepsaným smykem prakticky pouze žabky, které podporují dojem monstrózního a virtuózního zakončení první části druhé věty. Hilary Hahn zde nerespektuje smykové doporučení a i dynamický projev je oproti zápisu velmi fantazijní a dle mého názoru pak této první rytmické a jiskrné části chybí

ona pověstná "třešnička na dortu". Na druhé straně pak opět vyzdvihují projev Leonida Kavakose a Gidona Kremera, kteří tam akordy sází ve vysokém tempu a s krásně zřetelnou melodickou linkou.

Moderato amabile dává tušit mírnějšímu příjemnému tempu. Leonidas Kavakos pojal tuto část spíše interpretačně mírnější a bez vnitřní tenze, ale tempo zůstalo beze změny. Škoda jen, že jeho bravurní technika zde mírně upozaduje krásné harmonické a melodické pasáže. Stejně tak i Hilary Hahn tempo prakticky nezměnila, ale v její interpretaci jsme mohli už v úvodu slyšet velmi uvolněné tempové nasazení. Co mnou ale úplně nerezonuje, jsou tempová a rádobý frázová pozastavení prakticky na každém taktu, kterých je v její hře plno a pomyslná gramofonová deska hudby, která by se měla stále točit a hudba tudíž přirozeně plynout, v jejím případě spíše drhne. Pro tuto část je mým favoritem nakonec Gidon Kremer, který mistrně zkombinoval mírné tempové poklesnutí a zároveň citlivě a muzikálně frázuje bez přehnaného zaměření na předvádění techniky.

Před taktem 45, kde začíná nový hudební materiál grazioso, je jedenáctitaktová plocha s označením dolce a cédez vždy na konci taktu. Zde se interpretace Hilary Hahn s pozastavováním na každém taktu a pomalejším tempem poměrně vyjímá a pravděpodobně interpretačně nejlépe vystihuje notový zápis.

Grazioso by dle mého názoru mělo splňovat hudební uvolnění a připravit nás na závěrečnou technicky nesmírně obtížnou pasáž. V této pasáži musím obzvláště vyzdvihnout interpretci Gidona Kremera, který hraje nesmírně barevně a bravurně pracuje s časem. Stejně tak respektuje zápis a jako jeden z mála interpretů například dodržuje předepsané sur la touche (hra na hmatníku) v 56. taktu. Leonidas Kavakos hraje virtuózně a obdivuhodně, ale na můj vkus v 59. taktu tempově přímo vyskočí a hráčsky obtížné sextolové běhy jsou na hranici zřetelnosti. Ovšem Paganiniho efekt v 62. taktu hraje naprosto skvostně.

Závěrečná pasáž předepsaná jako Tempo primo (non piú presto) by se měla ve vši jiskrnosti a rytmické usazenosti. Ysaÿe zde interprety opravdu nešetří a dle interpretace Leonida Kavakose se zdá, že snad podepsal smlouvu s ďáblem. Standardnější interpretační praxe vybízí začít v takovém tempu, že má interpret rezervu a může tempo navyšovat až do konce skladby. Leonidas Kavakos, ale začne v takovém tempu, že se zdá, že rychleji to snad ani nepůjde, ale opět nás přesvědčí

o opaku. Velmi obtížné dvojhmatové pasáže hraje v takovém tempu, že nad tím zůstává rozum stát.

I přes to, že má Ysaÿeova pátá sonáta pouze dvě věty, technicky i hudebně je náročná a možná i náročnější než ostatní sonáty. Houslisté druhou větu této sonáty často přirovnávají k setu technických cvičení, a na první pohled se může zdát, že je tato věta pouze přehlídkou interpretovy techniky, ale jak jsem se snažil popsat v rozboru, je velký rozdíl mezi 'pouze' fantasticky a čistě zahranými notami a výkonem s přidanou hudební hodnotou. Tuto sonátu jsem zatím nikdy nehrál veřejně, tudíž o všech nástrahách mohu mluvit jen velmi opatrně.

Gidon Kremer má bezesporu perfektní techniku a navzdory tomu, že nedosahuje ďábelského tempa Leonida Kavakose, dovede hudbu naplnit vnitřním prožitkem. Jeho hra je plná barev, mistrných frází a citlivého časování, tudíž můžeme nejen obdivovat jeho virtuositu, ale zároveň si i odnést hluboký vnitřní prožitek. Oproti tomu Hilary Hahn působí poněkud ledově. I když má špičkovou intonaci a její hra je často nejbližší zápisu, chybí jí určitá hravost a osobitá invence.

## 4. Závěr

Eugena Ysaÿe a jeho Šest sonát pro sólové housle se zaměřením na sonáty č. 3, 4 a 5 jsem si vybral záměrně. Od momentu, kdy jsem před šesti lety poprvé přečetl a zahrál jeho sonátu č. 3 Balladu, jsem tímto nevšedním houslistou a dílem fascinován. Možná je to i do jisté míry způsobené tím, že sonáty a partity J. S. Bacha jsou pro mě asi nejmonumentálnější a zároveň nejtěžší dílem celé houslové literatury, a srovnání s Ysaÿovými skladbami přímo vybízí. Na vybraných nahrávkách spousty fantastických houslistů jsem poznal, že interpretace i takového díla, které má takřka stejný návod na sestavení, jako nábytek z Ikey, může být velice odlišná. Zároveň jsem se utvrdil ve svém hudebním cítění, protože někteří velice úspěšní interpreti mají podobné nápady jako já sám.

Sonátu č. 3 a 4 jsem ještě před zadáním tématu veřejně provedl, tudíž není divu, že jsem si vybral skladby, na které jsem již měl vlastní názor i prostřednictvím koncertu. Sonátu č. 5 jsem sice chtěl také zařadit do svého repertoáru, žel Bohu se prvotní plán nezdařil. Přesto jsem nyní o její interpretaci ještě více přesvědčen než kdy dřív. Toto dílo mne natolik uchvacuje, že je mým velkým snem, jednou celý komplet natočit.

Co se týče zmiňovaných houslistů, vidím přínos snad ještě větší. Všechna jména zde popsaná jsem samozřejmě dříve znal, ale důkladným rozborem a bádáním jsem zjistil fakta a souvislosti takových rozměrů, které mě mohou v budoucnu jen pomoci. Zároveň vztahy mezi nimi a Ysaÿem odkrývají neskonalé množství možností, jak v budoucnu, zde rozebrané, i zbylé sonáty, odprezentovat. Jediné, co mě mrzí je, že nemohu osobně zažít éru těchto neskutečně obdařených osobností. Děkuji.



## 5. Seznam použité literatury

COSMA, Mihai., Georges ENESCO, Georges ENESCO, et al. George Enescu, destinul unui geniu: George Enescu, the destiny of a genius. București: Editura Muzicală, 2005. ISBN 973-42-0412-2, 18 s.

EDITED BY STANLEY SADIE a EXECUTIVE EDITOR JOHN TYRRELL. The New Grove dictionary of music and musicians. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. ISBN 9780195170672, 680 s.

LOCHNER, Louis P. Fritz Kreisler. Vídeň: Bergland Verlag Wien, 1957, 249 s.

RATIBOR BUDIŠ. Housle v proměnách staletí. První vydání. Praha: Supraphon, 1975. ISBN 02-145-75 09/22, 101 s.

SAMUEL & SADA APPLEBAUM. The way they play: book I. Neptune City, N.J: Paganiniana Publications, 1972. ISBN 0876664370, 212 s.

ŠPITKOVÁ, Jela. Eugene Ysaÿe, jeho život a tvorba. Praha, 1974. Habilitační práce. Akademie múzických umění v Praze, 14 s.

YSAÿE, Eugène a Norbert. GERTSCH. Sechs Sonaten für Violine solo, Opus 27: Six sonatas for violin solo, op. 27. München: G. Henle, c2004. ISBN 979-0-2018-0776-8, 5 s.