

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Magisterské studium

Hra na housle

DIPLOMOVÁ PRÁCE

HOUSLOVÉ KONCERTY J. SIBELIA A B. BARTÓKA Č. 2 V PODÁNÍ ISAACA STERNA, GILA SHAHAMA A VIKTORIE MULLOVÉ

Milan Al-Ashhab

Vedoucí práce: Prof Ivan Štraus

Oponent práce: doc. MgA. Bohuslav Matoušek

Datum obhajoby: 10. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Master of Arts

Violin

DIPLOMA THESIS

**VIOLIN CONCERTOS BY J.
SIBELIUS AND B. BARTOK NO. 2
– INTERPRETATIONS OF ISAAC
STERN, GIL SHAHAM AND
VIKTORIA MULLOVA**

Milan Al-Ashhab

Leader: Prof Ivan Štraus

Examiner: doc. MgA. Bohuslav Matoušek

Date of Graduate: 10. 9. 2018

Academic Degree: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Houslové koncerty J. Sibelia a B. Bartóka č. 2 v podání Isaaca Sterna, Gila Shahama a Viktorie Mullové

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

Praha, dne 27. 6. 2018

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.

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Tato diplomová práce je zaměřena na porovnání stylů hry tří houslistů světového významu – Isaaca Sterna, Gila Shahama a Viktorie Mullové. Této komparace je dosaženo pomocí zevrubné analýzy interpretace dvou vybraných houslových koncertů rozdílné hudební povahy. Z jednotlivých detailů provedení vyvodíme celkovou charakteristiku pojetí houslového umění u jednotlivých interpretů.

Práce je rozdělena do tří kapitol. První se zabývá stručnými životopisy dotyčných skladatelů i interpretů. Tématem druhé kapitoly je porovnání konkrétních interpretací houslového koncertu Jeana Sibelia, třetí srovnává provedení Bartókova druhého houslového koncertu.

Summary

This diploma thesis is focused on comparison of performance styles of three world class violinists – Isaac Stern, Gil Shaham and Viktoria Mullova. This comparison is achieved by a detailed analysis of interpretation of two selected violin concertos of different characteristics. From individual details we shall conclude overall violin performance characteristics of individual violinists.

The thesis consists of three chapters. The first one deals with brief autobiography of the composers and violinists. The topic of the second chapter is a comparison of actual interpretation of violin concert by Jean Sibelius, the third one compares the interpretation of Bartok's second violin concert.

Obsah

1	Úvod.....	10
2	Stručné obeznámení se skladateli a interprety	11
2.1	<i>Skandinávská hudba.....</i>	<i>11</i>
2.1.1	Jean Sibelius – život a dílo.....	11
2.2	<i>Neofolklorismus.....</i>	<i>12</i>
2.2.1	Béla Bartók.....	12
2.3	<i>Isaac Stern, Gil Shaham a Viktoria Mullová.....</i>	<i>13</i>
2.3.1	Isaac Stern	13
2.3.2	Gil Shaham.....	14
2.3.3	Viktoria Mullová.....	14
3	II Komparace interpretací Sibeliova houslového koncertu v podání Isaaca Sterna, Gila Shahama a Viktorie Mullové.....	15
3.1	<i>Stručné obeznámení s dílem.....</i>	<i>15</i>
3.2	<i>Rozbory interpretací.....</i>	<i>15</i>
3.3	<i>První věta</i>	<i>16</i>
3.3.1	Isaac Stern	16
3.3.2	Gil Shaham.....	18
3.3.3	Viktoria Mullová.....	21
3.4	<i>Druhá věta.....</i>	<i>22</i>
3.4.1	Isaac Stern	22
3.4.2	Gil Shaham.....	23
3.4.3	Viktoria Mullová.....	24
3.5	<i>Třetí věta</i>	<i>24</i>
3.5.1	Isaac Stern	24
3.5.2	Gil Shaham.....	26
3.5.3	Viktoria Mullová.....	27
3.6	<i>Závěrečné shrnutí</i>	<i>28</i>
4	III Komparace interpretací Bartókova druhého houslového koncertu v podání Isaaca Sterna, Gila Shahama a Viktorie Mullové.....	29
4.1	<i>Stručné obeznámení s dílem.....</i>	<i>29</i>
4.2	<i>Rozbory interpretací.....</i>	<i>30</i>
4.3	<i>První věta</i>	<i>30</i>
4.3.1	Isaac Stern	30
4.3.2	Gil Shaham.....	39
4.3.3	Viktoria Mullová.....	45
4.4	<i>Druhá věta.....</i>	<i>49</i>
4.4.1	Isaac Stern	49
4.4.2	Gil Shaham.....	53
4.4.3	Viktoria Mullová.....	56
4.5	<i>Třetí věta</i>	<i>59</i>
4.5.1	Isaac Stern	59
4.5.2	Gil Shaham.....	63
4.5.3	Viktoria Mullová.....	66

4.6	<i>Závěrečné shrnutí</i>	68
5	Závěr	69
6	Seznam pramenů a literatury	70
7	Seznam příloh	72

1 Úvod

V této práci charakterizujeme styly tří naprosto rozdílných světových houslistů pomocí analýzy interpretací Sibeliova houslového koncertu a Bartókova druhého houslového koncertu. Výše uvedené skladby jsem vybral nejen proto, že patří k nejkvalitnějším dílům houslové literatury, nýbrž i z toho důvodu, že jsem je studoval coby interpret, tudíž je zde pro mě snazší všimnout si různých hráčských specifik než v případě kompozic, které nepatří do mého repertoáru.

Práce obsahuje tři kapitoly. V první se stručně seznámíme se životem a uměleckým přínosem skladatelů i interpretů.

V následujících dvou kapitolách se budeme zabývat rozbořením provedení zmíněných koncertů. Ve druhé kapitole se zaměříme na interpretaci Sibeliova díla, třetí kapitolu pak věnujeme Bartókově skladbě.

Ze všech aspektů houslové hry bych se rád zaměřil především na kreativitu a schopnost pojmout hudebně náročnou kompozici. Proto většinu prostoru této práce věnuji druhému houslovému koncertu Bély Bartóka, neboť se jedná o dílo myšlenkově velmi složité, jehož pochopení a zpracování do podoby přístupné posluchačům je mnohem obtížnější než u Sibeliova koncertu.

Analyzovat budeme dle slavných nahrávek.

2 Stručné obeznámení se skladateli a interprety

2.1 Skandinávská hudba

19. století se vyznačovalo rozmachem národního uvědomění v mnoha evropských zemích¹. Svou pozici v hudebním dění tak zaujaly země, jejichž přínos hudbě do té doby nebyl veliký. Prvním významným skandinávským skladatelem, který ve své tvorbě odkazoval k norské lidové tradici, se stal Edvard Grieg. Dále bychom měli jmenovat Carla Nielsena (Dánsko), Johanna Hartmanna (rovněž Dánsko), Johanna Augusta Södermana s Franzem Berwaldem (oba ze Švédska) a konečně Fina Jeana Sibelia.

2.1.1 Jean Sibelius – život a dílo

Jean Sibelius se narodil 8. prosince 1864 ve finském Hämeenlinna do švédsky hovořící rodiny vesnického lékaře². Byl pokřtěn Johan Julius Christian, francouzsky znějící jméno přijal později podle svého strýce, který se rovněž přejmenoval.

V devíti letech se začal věnovat hře na klavír, v deseti se poprvé pokusil komponovat a ve čtrnácti se rozhodl studovat hru na housle. Vzhledem k jeho vysoké inteligenci mu rodina předurčila dráhu právníka. Sibelius tedy roku 1885 nastoupil na univerzitu v Helsinkách, po roce ale naznal, že hudba jej přitahuje mnohem více, a tak zanechal studií práv a přestoupil na konzervatoř do třídy skladatele Martina Wegelia. Zde absolvoval v roce 1889. Téhož roku se rozhodl doplnit si dosavadní nesoustavné odborné vzdělání studiem v Berlíně u Alberta Beckera a od roku 1890 i ve Vídni, kde se stal žákem Karla Goldmarka a Roberta Fuchse. Reputaci velkého finského národního skladatele si získal symfonickou kantátou *Kullervo*. O jeho vlasteneckých postojích svědčí následující citace: „*V době ruské nadvlády nad Finskem se Sibelius sblížil s nacionalistickým hnutím – projevem toho je sňatek s Ainou Järnefeltovou (dcerou finsky hovořící nacionalistické rodiny) a později jeho strhující symfonická báseň Finlandia. Od*

¹Zdroj: Černušák, G.: Dějiny evropské hudby, Panton, Praha – Bratislava 1964

²Zdroj: Černušák, G.: Dějiny evropské hudby, Panton, Praha – Bratislava 1964, Gammond, P.: Velcí skladatelé, Svojtka and Co., Praha 2002

tohoto okamžiku byl považován (a pravděpodobně i on sám se považoval) za hudebního bojovníka za práva svého lidu.³

Toto postavení spolu s popularitou jeho hudby mu zajistilo nejen finanční pomoc v podobě vládní dotace, nýbrž také prestiž i za hranicemi Finska. Například v roce 1914 získal čestný doktorát na Yalské univerzitě. Zemřel na následky mrtvice 20. září 1957 v Järvenpää.

Z mnoha jeho děl jmenujme ty nejvýznamnější. Sibelius proslul jako autor osmi symfonií, symfonických kantát Kullervo, symfonických básní (Finlandia, Labuť tuonelská, Návrat Leminkainenův, Dcera Pohloje, Tapiola), ouvertury a svity Karelia, houslového koncertu, klavírního cyklu Ze země tisíce jezer či některých písní.

2.2 Neofolklorismus

Začátkem 20. století vzrostl znovu zájem o studium folkloru⁴. Folklor již nebyl skladateli a etnomuzikology chápán jako pitoreskní prvek, nýbrž se stal předmětem vědeckého bádání. Jedním z prvních představitelů tohoto nového postoje byl Leoš Janáček., jenž ve své tvorbě vycházel z moravských lidových melodií. Návrat ke kořenům lidské kultury a distancování se od tradiční romantické vyumělkovanosti byl vlastní i mnoha dalším skladatelům, patřili mezi ně například Béla Bartók, Zoltán Kodály, Igor Stravinskij či George Gershwin.

2.2.1 Béla Bartók

Béla Bartók se narodil 25. března 1881 v městečku Nagyszentmiklós⁵. Vzhledem k venkovské výchově se Bartók od útlého dětství setkával s lidovou hudbou. Přesídlením do větší Bratislavy, kde od roku 1894 navštěvoval střední školu, získal možnost hudební výuky. V letech 1899 až 1903 studoval klavír na budapeštské konzervatoři. Stal se z něj vynikající pianista, zaměřený zejména na díla Bacha a Liszta.

Folkor Bartóka fascinoval. Po studiích se tedy spolu se svým kolegou Zoltánem Kodályem vydal sbírat lidové melodie na venkov. Za stejným účelem

³Peter Gammond, převzato z: Gammond P.: Velcí skladatelé, Svojtka and Co., Praha 2002, strana 164 - 165

⁴Zdroj: Navrátil, M.: Nástin vývoje evropské hudby 20. století, Montanex s r. o., Ostrava 1993

⁵Zdroj: Michels, U.: Encyklopedický atlas hudby, Nakladatelství Lidové noviny s r. o., Praha 2002, Gammond, P.: Velcí skladatelé, Svojtka and Co., Praha 2002

podnikal cesty na Slovensko, Rumunsko, Balkán, Turecko či Severní Afriku. Množství zaznamenaných písní bylo natolik velké, že přijal částečný úvazek v maďarské akademii věd, aby mohl lidovou tvorbu upravit do publikovatelné podoby.

V meziválečném období působil Bartók jako uznávaný klavírista, který koncertoval ve Spojených státech, Británii či v Sovětském svazu, a skladatel, jenž prvky folkloru zapojil do své tvorby. Vzhledem k tomu, že uznával i kulturu jiných národů, měl samozřejmě spoustu odpůrců z řad příznivců „rasové čistoty“, a tak se po smrti své matky roku 1939 přestěhoval do New Yorku, kde strávil zbytek života. Zemřel 26. září 1945.

Z jeho rozsáhlé tvorby jsou stěžejní zejména: Koncert pro orchestr, violový koncert, dva houslové koncerty, tři klavírní koncerty, šest smyčcových kvartetů, opera Hrad Modrovousův a další.

2.3 Isaac Stern, Gil Shaham a Viktoria Mullová

2.3.1 Isaac Stern

Isaac Stern se narodil 21. července 1920 v městečku Kremenec v tehdejším Sovětském svazu⁶. Záhy po jeho narození se rodina přestěhovala do San Francisca v USA.

V šesti letech začal hrát na klavír, který po dvou letech zaměnil za housle. V deseti letech se stal žákem konzervatoře v San Francisku, vedl jej Naoum Blinder. Již v jedenácti letech vystoupil jako sólista se symfonickým orchestrem a následovalo mnoho koncertních příležitostí, po úspěších v New Yorku v roce 1937 a 1939 zahájil pravidelnou koncertní kariéru v USA. Po druhé světové válce se pak představil i Evropě a celému světu. Kromě sólistické činnosti se věnoval také komorní hře – hrával s P. Casalsem, L. Rosem a E. Istominem.

Stern byl typem virtuózního houslisty s osobitými interpretačními postoji. Jeho podání se vyznačovalo výbušností a dramatičností ve spojení s překrásným, nosným tónem. Původně houslista stylově širokého a různorodého repertoáru se časem vyhranil zejména v prvotřídního interpreta hudby 20. století.

⁶Zdroj: Budiš, R.: Housle v proměnách staletí, Supraphon, Praha 1975, Isaac Stern [online], poslední aktualizace 10. května 2018 12.17 [vid. 28.5.20018], Wikipedie. Dostupné z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/Isaac_Stern

2.3.2 Gil Shaham

Gil Shaham se narodil 19. února 1971 ve městě Urbana (stát Illinois, USA)⁷. Oba jeho rodiče byli izraelští vědci. Když byly Gilovi dva roky, celá rodina se přestěhovala do Jeruzaléma, kde ve věku sedmi let začal hrát na housle pod vedením Samuela Bernsteina na Rubin Academy of Music. V roce 1981 debutoval s Izraelskou filharmonií, v té době jako žák Haima Tauba. Později přestoupil na Aspen Music School v Coloradu do třídy Dorothy DeLeyové. Rovněž studoval na Juilliardu a Kolumbijské univerzitě.

Výrazně dal o sobě vědět roku 1989, kdy rychle nahradil nemocného Itzhaka Perlmana na turné s Londýnským symfonickým orchestrem pod taktovkou Michaela Tilsona Thomase.

Od té doby koncertoval zejména s předními světovými orchestry, mezi které patří Newyorská filharmonie, Berlínská filharmonie, Vídeňská filharmonie a mnoho dalších.

Hraje na Stradivariho nástroj „Comtesse de Polignac“ z roku 1699.

2.3.3 Viktoria Mullová

Viktorija Mullová se narodila 27. listopadu 1959 ve městě Zhukovsky nedaleko Moskvy⁸.

Po studii na moskevské konzervatoři ve třídě Leonida Kogana se zařadila mezi světové houslisty prvním místem na Sibeliově soutěži v Helsinkách roku 1980 a zlatou medailí z Čajkovského soutěže v Moskvě v roce 1982.

Vystupuje s nejprestižnějšími orchestry světa. Jmenujme například Royal Concertgebouw Orchestra, Berlínskou filharmonii, Vídeňskou filharmonii atd.

Mullová hraje na Stradivariho housle „Jules Falk“ z roku 1723 a také na Guadagniniho nástroj z roku 1750.

⁷Zdroj: Gil Shaham [online], poslední aktualizace 2. února 2018 00.47 [vid. 28.5.20018], Wikipedie. Dostupné z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/Gil_Shaham

⁸Zdroj: Viktoria Mullova [online], poslední aktualizace 27. ledna 2018 07.00 [vid. 28.5.20018], Wikipedie. Dostupné z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/Viktorija_Mullova

3 II Komparace interpretací Sibeliova houslového koncertu v podání Isaaca Sterna, Gila Shahama a Viktorie Mullové

3.1 Stručné obeznámení s dílem

Koncert pro housle a orchestr d-moll Op. 47 v konečné podobě napsal Sibelius roku 1905⁹. Původní verze byla premiérována v roce 1904, houslového partu se ujal Victor Nováček, maďarský houslista a pedagog s českými kořeny. Kompozice ale Sibeliova neuspokojila, neboť autor neměl na její vypracování mnoho času. Dílo tedy předělal. První provedení upraveného koncertu zaznělo 19. října 1905 v podání českého houslisty Karla Halíře za doprovodu Staatskapelle Berlin pod taktovkou Richarda Strausse.

Skladba je třívětá. V první větě (*Allegro moderato*) Sibelius uplatňuje sonátovou formu. Kantilény, ve kterých se pracuje s hlavním a vedlejším tématem, jsou proloženy technicky poměrně obtížnými jednohlasými i „dvojjzvukovými“ pasážemi. Pomalá druhá věta (*Adagio di molto*) si vyžaduje důkladné promyšlení frází a kvalitní tvorbu tónu a zacházení s vibratem. Rychlou závěrečnou větu (*Allegro, ma non tanto*), již britský muzikolog Donald Tovey v pozitivním slova smyslu nazval polonézou ledních medvědů, tvoří zejména náročné pasáže. Houslista tak má na tomto koncertu možnost ukázat své výrazové i řemeslné kvality.

Dílo patří k nejhranějším skladbám houslového repertoáru vůbec, těší se přibližně stejné oblibě jako Brahmsův či Čajkovského houslový koncert.

Názory na náročnost jsou různé. Houslisté preferující jednohlasou techniku se v tomto koncertu potýkají s většími obtížemi než při provádění například koncertu Čajkovského, ovšem pro hráče, jimž je příjemnější technika vícehlasá (myšleno „dvojjzvuková“), je Sibeliova kompozice podstatně snazší.

3.2 Rozbory interpretací

V rozboru interpretací budeme vycházet ze tří nahrávek: 1) Isaac Stern a Philadelphia Orchestra, diriguje Eugene Ormandy (*Tchaikovsky/Sibelius: Violin Concertos*, Sony Music 1995), 2) Gil Shaham za doprovodu Philharmonia Orchestra, který řídí Giuseppe Sinopoli (*Sibelius / Tchaikovsky: Violin Concertos*, Universal

⁹Zdrojem této podkapitoly je: Haraschin S., Chylińska T., Schäffer B.: *Sprievodca koncertmi*, Opus, Bratislava 1980

Music, s.r.o. 1993) a 3) Viktoria Mullová s Boston Symphony Orchestra pod taktovkou Seijiho Ozawy (Tchaikovsky & Sibelius Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 2015).

3.3 První věta

3.3.1 Isaac Stern

Tato interpretace první věty se vyznačuje tím, co vystihuje kultovní houslisty staršího období¹⁰ – Sterna, Heifetze, Kogana, Menuhina atd. Jedná se o velmi romantický charakter dosažený koncentrovaným a nepříliš dlouhým smykem, při kterém se umělec nevzdaluje od kobylky, dále intenzivním vibratem, glissandy a rychlejším tempem. Hudba tak působí strhujícím dojmem, posluchač po většinu Sternovy hry pociťuje jakousi dramatičnost. Jako příklad uveďme hned úvodní vstup sólových houslí (příklad č. 1). Stern tuto plochu provádí rychleji, než jak slýcháme u naprosté většiny ostatních interpretů. Také si můžeme všimnout několika „heifetzovských“ glissand (například na notu d3 v desátém taktu) a akcentů na začátcích smyků. Tím vším vyznívá hlavní téma poněkud dravě, nikoli, jak je běžné, lyricky.

Bouřlivé povahy houslista dosahuje také nevybočováním z tempa při rychlých pasážích. To pozorujeme v oblasti šestnáctinových not s označením *veloce* a v následné, první kadenci (příklad č. 2, tento úsek se nachází před první orchestrální mezihrou). Vzhledem k interpretačním zvyklostem očekáváme, že tyto takty začnou pomaleji a do rychlejšího tempa se hráč dostane postupně. Místo toho ale Stern ve snaze, aby nesestoupil do měkčího či opatrnějšího charakteru, hraje již od počátků pasáží v plné rychlosti.

Podobného specifika si všimneme i v kadenci. Umělec nastupuje maximálně razantně, a přestože se zde vyskytují rubata na začátku prvního i druhého vstupu, můžeme konstatovat, že houslista silnou dynamikou, výrazným vibratem, akcenty a absencí jakéhokoli posečkání či prodloužení (s výjimkou zmíněných vstupů) udržuje napětí nepřetržitě až do okamžiku, kdy je předepsáno *molto moderato* (příklad č. 3).

¹⁰Zdrojem této podkapitoly je: Tchaikovsky/Sibelius: Violin Concertos, Sony Music 1995

Nedá se ale říci, že by Stern v první větě neužíval i jiného než dramatického charakteru. Začátek vedlejšího tématu interpret hraje slabě a bez akcentů, tyto takty jako povahový protipól ostatních částí znějí lyricky. V rozloženém kvintakordu Des-dur ve čtvrtřvých notách dokonce (což je pro tuto generaci houslistů méně typické) opouští smýkácí místo u kobylky a přesunutím se k hmatníku vyvolává zastřený dojem (příklad č. 4).

Allegro moderato $\text{♩} = 64-60$
1. Viol.
mf dolce ed espressivo
cresc.
f
dim. - poco f
più f
cresc. -
mf
p

Příklad č. 1

crescendo moto
ten.
a tempo
celoco
mf
ma poco a poco crescendo
Largamente [Kadenz bis]
ten.
f
zum Tempo I
poco string.
cresc. poco a poco

Příklad č. 2

Poco a poco affrettando il tempo
rinfz.
mf e poco a poco crescendo
Poco allargando
mp
f
p
f
mf
mp
Molto moderato
poco cresc.
f
mf
poco cresc.
f
rinfz.

Příklad č. 3

f affettuoso
mf
mp
p
diminuendo
pp
poco a poco meno moderato
mp
dim.
Allegro molto
crescendo

Příklad č. 4

3.3.2 Gil Shaham

Toto pojetí se od Sternova liší větší pestrostí hudebních nálad¹¹. Gil Shaham interpretuje mnoho frází v subtilnějším charakteru, jehož dosahuje jednak volnějším tempem (v kantilénách), jednak výraznějšími dynamickými kontrasty a odlišnostmi. Hned úvodní znění hlavního tématu (příklad č. 5) působí zpěvněji a melancholičtěji, neboť houslista v prvních taktích (dokud není předepsáno

¹¹Zdrojem této podkapitoly je: Sibelius / Tchaikovsky: Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 1993

crescendo a následně forte) zůstává v nižší dynamické hladině a veškeré menší dynamické nuance provádí v souladu se stoupáním či klesáním melodie.

The image shows a musical score for Violin I, marked "Allegro moderato" with a tempo of 54-60. The score is in 2/4 time and features a melodic line with various dynamics and articulations. The first measure is marked "mf dolce ed espressivo". The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) and bowings. A "cresc." marking is present towards the end of the excerpt. The text "Příklad č. 5" is overlaid on the score.

Dalším příkladem Shahaovy hry plné kontrastů a povahového zjemnění může být kadence. Tři takty před předpisem poco allargando se umělec zdrží na poslední osminové notě eis s korunou, poté dynamickým zeslabením spolu s ne tak výrazným vibratem přechází do opatrnější nálady. Melodii s označením molto moderato houslista hraje ztelně pomaleji a odlišným tónovým rejstříkem, kdy první frázi tohoto úseku evidentně provádí nad hmatníkem (příklad č. 6).

The image shows a musical score for Violin I, marked "Poco allargando" and "Molto moderato". The score is in 2/4 time and features a melodic line with various dynamics and articulations. The first measure is marked "mp". The score includes fingerings (I, II, III, IV, V) and bowings. A "poco cresc." marking is present. The text "Příklad č. 6" is overlaid on the score.

Zároveň neplatí, že by se Shahaovo podání první věty nevyznačovalo jiným než lyrickým charakterem. Umělec v bouřlivě znějících místech uplatňuje razantní akcenty a velmi intenzivně vibruje (nejen) melodické vrcholy. V oblasti

vedlejšího tématu nás překvapí strmá změna charakteru, kdy rozložený kvintakord B-dur ve dvaatřicetinových notách interpret rovnou začíná v maximální dynamice a espressivu (příklad č. 7). Kromě kontrastu tak vytváří i větší dramaticčnost celé plochy.

The image shows a musical score for Example 7. It consists of three staves of music. The top staff is marked with a tempo of 'Molto moderato e tranquillo' and includes measures 21 and 22. The middle staff is marked 'Largamente' and 'espress.' with a 'poco f' dynamic. The bottom staff is marked 'f affettuoso'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Příklad č. 7

Tato interpretace se vyznačuje i množstvím agogických zajímavostí. Například na začátku pasáže šestnáctinových not s předpisem veloce i v úvodu kadence před první mezihrou (úsek zobrazený v příkladu č. 2) umělec chvíli setrvává v pomalejším tempu a do divočejší nálady se dostává postupně. Rovněž v oblasti hlavního tématu v repríze nás zaujmou takty na g struně (příklad č. 8), při nichž Shaham zrychlením a následným zatěžkáním zvyšuje napětí hudby.

The image shows a musical score for Example 8. It consists of four staves of music. The score is marked with a dynamic of 'f' and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'poco f', 'piu f', and 'p subito'. The music features a sequence of sixteenth notes and includes a section marked '8'.

Příklad č. 8

3.3.3 Viktoria Mullová

Tato interpretace se velmi podobá Shahamovu pojetí¹². Mullová také uplatňuje širší spektrum hudebních charakterů a pomalejší tempo než Isaac Stern. Největším specifikem hry Mullové je pocit odměřenosti. Mnoho kantilén v tomto podání působí chladně, nikoli vroucně jako v případě Gila Shahama. Houslistka tento dojem vytváří jakousi zvukomalbou, kdy smýká v blízkosti hmatníku, vibruje drobně a bez sebemenších vybočení setrvává ve slabé dynamice. Nutno podotknout, že tyto výrazové prostředky odpovídají povaze Sibeliovy severské hudby.

Můžeme si toho všimnout hned v počátečním vstupu sólového hlasu (viz příklad č. 1). Výše zmíněný pocit končí až okolo taktu 16 s vyznačeným *crescendem*.

Úvodní takty úseku vedlejšího tématu rovněž znějí rezervovaně. Mullová tuto frázi na středních strunách hraje nenápadně bez jakéhokoli patosu. O to více vynikne *espressivo* v oblasti s předepsaným *largamente* (příklad č. 7).

Houslistka málokdy používá agogické odchylky. V pasáži šestnáctinových not na g struně (příklad č. 2) provádí všechny takty v jednom tempu. První, kratší kadenci ale stejně jako Shaham začíná pomaleji.

I v delší kadenci si všimneme nápadně malého množství zadržetí, zrychlení či tempových změn. Setkáme se tu zejména se změnami dynamickými a také artikulačními, kdy umělkyně některé podobně znějící fráze interpretuje s různou razancí. Nicméně zde bychom nedostatek agogických nápadů mohli hráčce vytknout, neboť ty by hudbě nejspíše přidaly na obsahu.

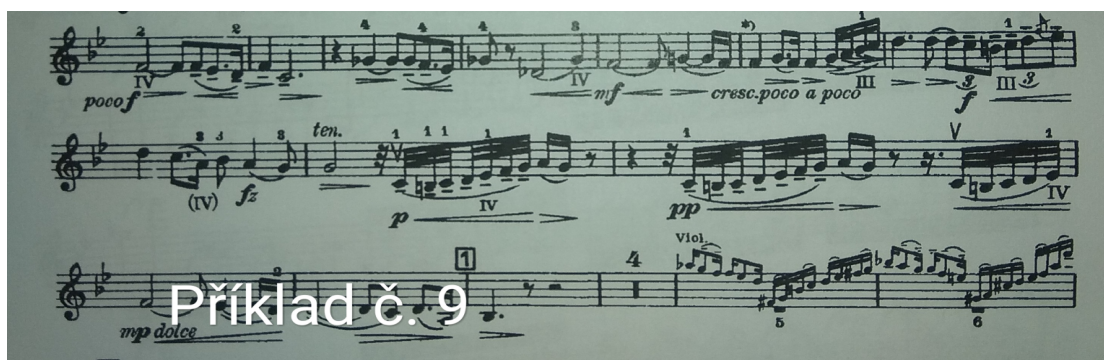
Ani v oblasti sul g (úsek hlavního tématu v repríze, viz příklad č. 8) Mullová neužívá žádného *rubata*. Tyto takty tak působí sice o něco závažněji, ale také poněkud strojně v porovnání se Shahamovým podáním.

¹²Zdrojem této podkapitoly je: Tchaikovsky & Sibelius Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 2015

3.4 Druhá věta

3.4.1 Isaac Stern

I v této větě slyšíme charakteristické prvky houslové hry Sternovy generace¹³. Interpret provádí úvodní melodii trochu rychleji, než je běžné v dnešních podáních, a výhradně pomalejším, koncentrovaným smykem podpořeným rychlým vibratem. Vibrato samotné představuje výrazný faktor Sternova pojetí, neboť houslista jej užívá v nezměněné podobě téměř na každé notě úvodního úseku. Na romantickém charakteru ještě přidávají „heifetzovská“ glissanda. Nemůžeme ovšem tvrdit, že by interpret nikde nepřešel do jiné hudební povahy. V třetím z taktů s označením *poco forte* hraje slaběji a blíže hmatníku (příklad č. 9). Tutéž nuanci pozorujeme i ve druhém taktu dvaatřicetinových not s portamentem (rovněž příklad č. 9).

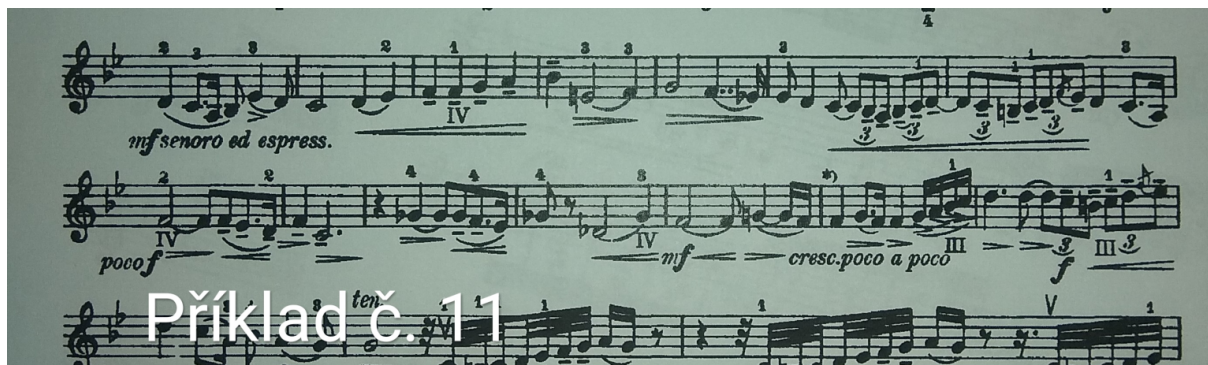


Isaac Stern chápe oblast po mezihře velice dramaticky. To prokazuje hned na dvojhlasé melodii (příklad č. 10). Umělec tu hraje v nejvyšší možné dynamice, ze které neustupuje ani při předpisu *meno forte*, a s maximální razancí.

¹³Zdrojem této podkapitoly je: Tchaikovsky/Sibelius: Violin Concertos, Sony Music 1995

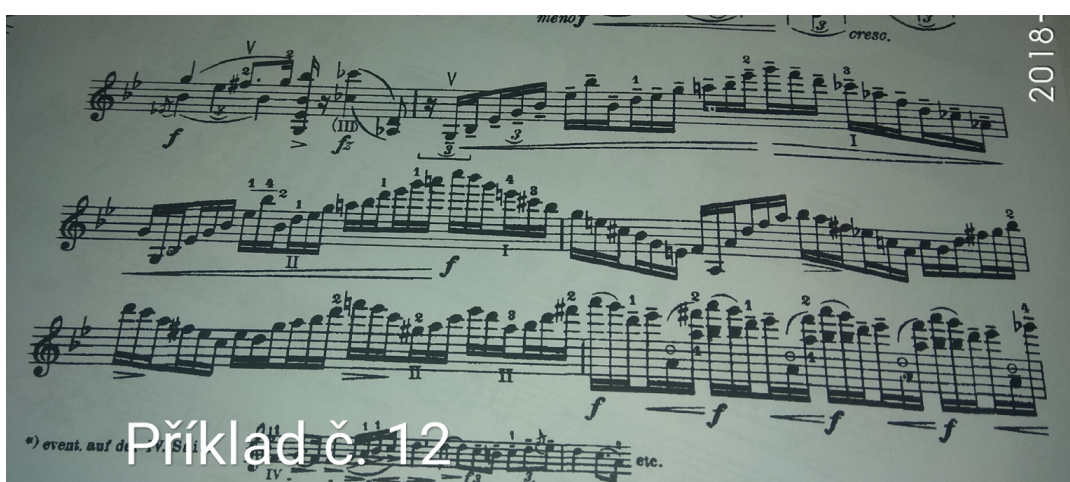
3.4.2 Gil Shaham

Shahamovo pojetí je zejména v úvodní části pomalejší než Sternovo¹⁴. Počáteční takty tak znějí velmi klidně. Toto podání je rovněž charakteristické spoustou dynamických odchylek. Například v šestém taktu po nástupu sólových houslí umělec strmě zesiluje, o dva takty později pak náhle klesne do pianissima (příklad č. 11).



Příklad č. 11

Svou povahou nás překvapí úsek po orchestrální mezihře. Ten působí velmi vzrušeně, neboť Shaham nyní hraje živěji než v počátečních taktech věty a a v oblasti sextol (příklad č. 12) dokonce ještě zrychluje. Houslista mnohdy uplatňuje stejně velká *espressiva* jako Isaac Stern, na rozdíl od tohoto houslisty ale Shaham častěji přechází i do opačných, tedy subtilnějších charakterů, jako třeba ve třetím a čtvrtém taktu po mezihře (viz příklad č. 10), kde ve snaze o tajuplnou hudební povahu sestoupí do *piano*.



Příklad č. 12

¹⁴Zdrojem této podkapitoly je: Sibelius / Tchaikovsky: Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 1993

3.4.3 Viktoria Mullová

Počáteční kantilénu cítí Mullová, podobně jako Shaham, ve volnějším tempu¹⁵. Tato interpretace však působí introvertnějším dojmem. V počáteční kantiléně sice nalezneme mnoho dynamických detailů, ovšem Mullová se neztotožňuje s přílišným hudebním patosem a veškeré nuance udržuje v užším rozmezí dynamiky než Gil Shaham. Skutečné forte tak slyšíme až ve vysokých polohách na g struně (příklad č. 13).



The image shows a musical score for violin, labeled "Příklad č. 13". It consists of three staves of music. The first staff begins with the tempo marking "mf sereno ed espress." and the dynamic "poco f". It features various fingering techniques such as IV, V, and III, and dynamic markings like "mf" and "cresc. poco a poco". The second staff includes markings like "ten.", "fz", "p", and "pp", along with fingering IV and V. The third staff starts with "mp dolce" and includes a first ending bracket. The score is written in a single treble clef with a key signature of one flat.

I po mezihře pozorujeme snahu vést hudbu delšími úseky a nedrobit ji četnými a rozličnými výrazovými detaily. Houslistka tak postupně graduje a silné dynamiky s espressivem dosahuje až v posledním taktu sextolové oblasti (viz příklad č. 12). Mohli bychom ale namítnout, že dvojhlasá melodie (viz příklad č. 10) vzhledem k nepřítomnosti dynamických změn zní příliš staticky a postrádá obsah.

3.5 Třetí věta

3.5.1 Isaac Stern

I třetí větu Isaac Stern provádí výhradně koncentrovaným smykem¹⁶. Nápadné je provedení delších smyků v úvodních taktech (příklad č. 14). Zatímco většina interpretů akcentuje začátek čtvrtkové noty a poté mírně povolí, Stern smýká v plné síle až do konce ligatury.

¹⁵Zdrojem této podkapitoly je: Tchaikovsky & Sibelius Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 2015

¹⁶Zdrojem této podkapitoly je: Tchaikovsky/Sibelius: Violin Concertos, Sony Music 1995

III

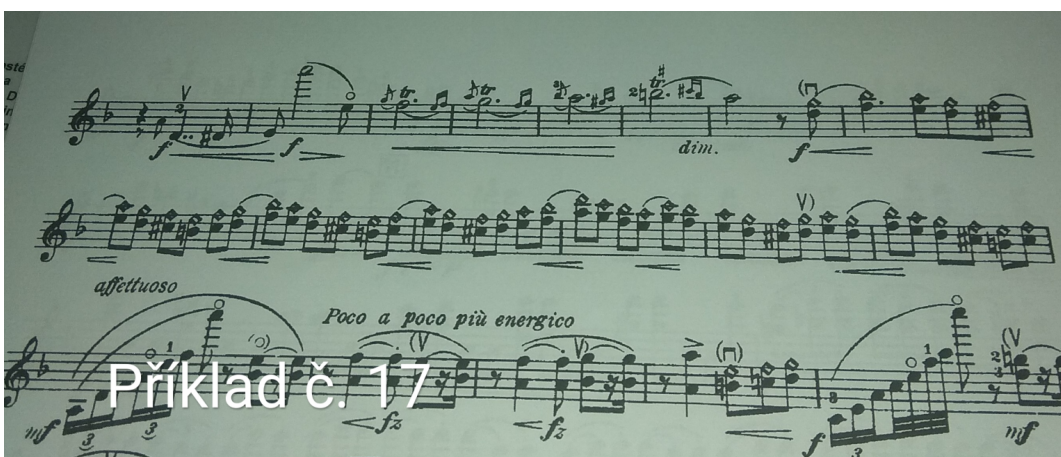
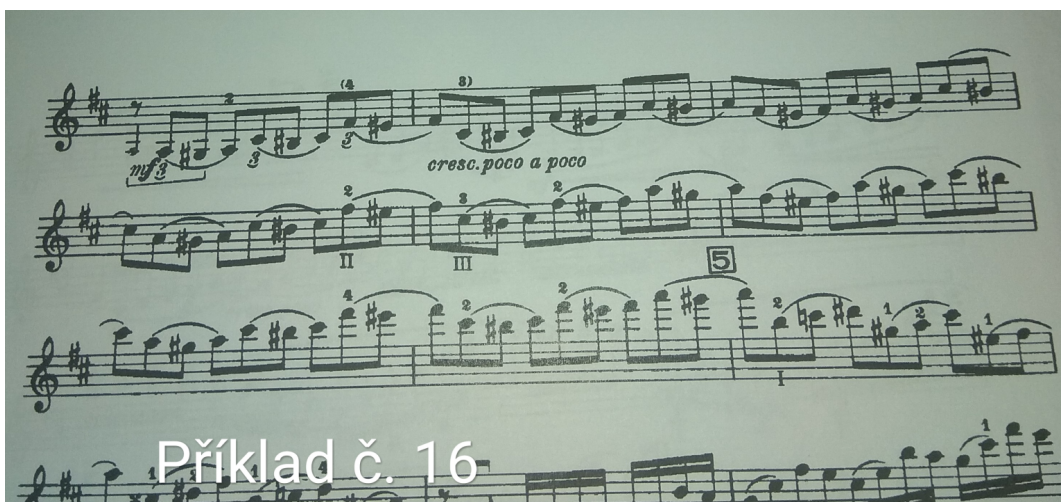
Allegro, ma non troppo $\text{♩} = 88 - 92$

Příklad č. 14

Umělec často po celou dobu frázi užívá maximálně razantní styl bez odchylek v dynamice. Jako příklad uveďme trojhlasé a dvojhlasé téma po první mezihře (příklad č. 15). Stern zde nepřetržitě zůstává ve fortissimu.

Příklad č. 15

Ani v oblasti triolových skupin pod legaty (příklad č. 16) Stern nedosahuje příliš klidného charakteru, neboť tu každé legato artikulačně odsazuje. Tím vyvolává pocit netrpělivosti. A tak jedinou skutečnou změnou povahy je vstup houslí v úseku trylků a flažoletů (příklad č. 17), kde houslista slabou dynamikou a plynulými, neakcentovanými změnami smyku vytváří elegantní dojem.



3.5.2 Gil Shaham

Shahamova interpretace je z hlediska dynamických či artikulačních prostředků bohatší než Sternova¹⁷. V úvodních taktách (příklad č. 14) houslista samozřejmě akcentuje začátky ligatur, ovšem na konci smyku povoluje. Hudba tak zní laškovně. Při opakování tohoto motivu o dvě oktávy výše umělec mění intenzitu delších smyků a v plné síle je dohrává. Při sestupu na G strunu po tomto tématu (příklad č. 18) si všimneme zajímavého tempového zvolnění a zeslabení. Do původní rychlosti se Shaham dostává při nástupu sextol cca o tři takty později.

¹⁷Zdrojem této podkapitoly je: Sibelius / Tchaikovsky: Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 1993

Příklad č. 18

Oblast po mezihře působí velmi charismaticky. Interpret tohoto dojmu dosahuje především artikulačními kontrasty. Akordy, při kterých přesazuje smyk, znějí velice úsečně. Zcela rozdílně znějí následné delší souzvuky prováděné od žabky i od špičky, neboť umělec je dotahuje a vibruje až do konce jejich rytmické hodnoty. Houslistova invence nás zaujme mimo jiné v posledním taktu před předpisem *piú forte* (příklad č. 19). Shaham zde nedodrží zápis, podle kterého bychom měli akord pokaždé přesadit, nýbrž druhou dobu artikulačně protahuje a třetí hraje od špičky.

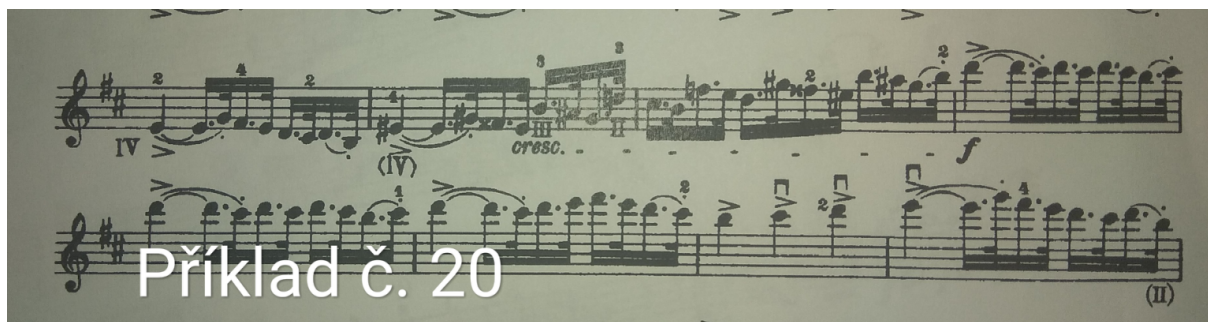
Příklad č. 19

3.5.3 Viktoria Mullová

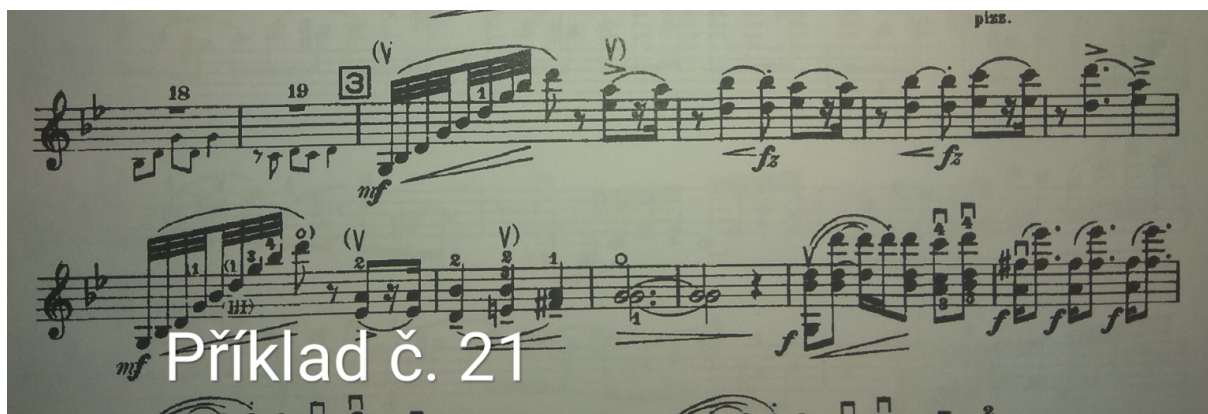
V tomto provedení nalezneme jen málo interpretačních specifik¹⁸. Houslistka především dodržuje notový zápis a nepřichází s mnoha vlastními nápady. Přesto můžeme v první části poukázat na dvě zajímavosti. Tou první je klesnutí do slabé dynamiky v taktu s vyznačeným *crescendem* (příklad č. 20), aby výrazněji

¹⁸Zdrojem této podkapitoly je: Tchaikovsky & Sibelius Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 2015

vyzněla gradace do forte na E struně. Druhý charakteristický moment se nachází po hlavním tématu (viz příklad č. 18), kde Mullová mění povahu hudby přechodem do pianissima.



Krátce po mezihře si všimneme veliké zvláštnosti. Umělkyně nerespektuje autorem určený rytmus na třetí době prvního, druhého i třetího taktu této oblasti (příklad č. 21). Místo toho slyšíme dvě stejné osminové noty, oddělené staccatem.



3.6 Závěrečné shrnutí

Závěrem této kapitoly stručně shrneme specifika a rozdíly interpretací Sibeliova koncertu v podání Sterna, Shahama a Mullové.

Sternův styl se vyznačuje neustálou dramatickostí, neboť houslista tvoří tón pouze kratším přitisknutějším smykem. Spolu s vibratem a rychlejšími tempy tak každá fráze má svůj charakter a s tzv. „hluchými“ místy se neseťkáme.

Gil Shaham uplatňuje více způsobů smýkání než Stern. Posлуhač se na mnoha místech setkává se zajímavým promyšlením dynamiky a četnými agogickými změnami. Tím je Shahamovo provedení velmi bohaté na různé hudební charaktery.

Pojetí Mullové je podobnější tomu Shahamovu, neboť ani tato houslistka neupřednostňuje nezvykle vysoké tempo a také, na rozdíl od Sterna, ve slabých dynamikách podporuje povahu hudby lehčím smýkáním. Umělkyně ale neprovádí tolik dynamických či agogických nuancí a jednotlivé fráze spíše vede v delších liniích bez vybočení, a tak tato interpretace zní chladně a odměřeně, což ovšem vůbec není v případě Sibeliovy hudby záporným jevem.

4 Komparace interpretací Bartókova druhého houslového koncertu v podání Isaaca Sterna, Gila Shahama a Viktorie Mullové

4.1 Stručné obeznámení s dílem

Houslový koncert č. 2, BB 117 Bély Bartóka vznikl v letech 1937 – 1938¹⁹. Autor na díle pracoval za velice neblahých životních okolností, neboť byl kvůli svým antifašistickým postojům častým cílem útoků v předválečném Maďarsku. Pochopitelně se tyto okolnosti odrážejí na povaze koncertu, v mnohých částech skladba vyznívá nesmírně dramaticky až tragicky, tyto plochy jsou proloženy pomalejšími úseky působícími melancholickým dojmem. Nechybějí však momenty, které v posluchači vyvolají pocit klidného smíření, radosti či jásavosti, jakoby Bartók mezi hudebními částmi s depresivním charakterem vzpomínal na idyličtější dobu či doufal ve zlepšení politické a společenské situace. Koncert je tak velice pestrý a můžeme jej zařadit mezi nejhlubší díla houslové, ne-li celé hudební literatury.

Skladba je třívětá. V první větě (*Allegro non troppo*) se střídají rychlé a bouřlivě znějící pasáže s nostalgickými kantilénami. Autor užívá širokou škálu kompozičních technik²⁰, které dohromady vytvářejí smysluplný a emočně nabitý celek. Interpret se zde setkává s náročností po stránce technické, pamětní i výrazové. Převážně kantilénová a nostalgicky působící druhá věta (*Andante tranquillo*) je rovněž proložena množstvím kontrastních ploch. Uslyšíme zde úseky charakteru brutálního, vzrušeného, hravého i pochodového. Dvě zdejší rychlé pasáže svou technickou obtížností předčí mnohá díla H. W. Ernsta či N. Paganiniho. Poslední větu (*Allegro molto*) můžeme označit jako variace na třídobé téma, které

¹⁹Zdrojem této podkapitoly je: Haraschin S., Chylińska T., Schäffer B.: *Sprievodca koncertmi*, Opus, Bratislava 1980

²⁰Setkáme se zde mimo jiné i s dodekafonií. Na rozdíl od Schönberga ale Bartók tuto kompoziční techniku kloubí se staršími hudebními principy, například s vyvoláváním pocitu krásna.

je svým způsobem variací hlavního tématu první věty. Také tato část zaujme výraznou pestrostí hudebních nálad a stylů a mnohá ze zdejších míst patří k tomu nejtěžšímu, s čím se houslista ve svém repertoáru může setkat.

I přes mimořádné kvality je tato skladba prováděna vzácněji než jiné stěžejní houslové koncerty. Můžeme spekulovat o dvou důvodech této skutečnosti: 1) Bartókova hudba nebývá pro mnohé posluchače (včetně těch zkušenějších) při prvních posleších srozumitelná, houslový koncert se tak stává nedoceneným a přehlíženým dílem, 2) jak již bylo naznačeno výše, tato skladba se vyznačuje mimo jiné extrémní náročností, a to nejen po stránce techniky či pochopení hudby, nýbrž také z hlediska souhry. Rovněž orchestrální doprovod je nezvykle obtížný.

Koncert premiéroval Zoltán Székely 23. března 1939 v Amsterdamu za doprovodu Concertgebouw Orchestra pod taktovkou Willema Mengelberga.

4.2 Rozbory interpretací

Obsahem následujících podkapitol bude porovnávání interpretací Sterna, Shahama a Mullové podle těchto tří nahrávek: 1) Isaac Stern za doprovodu New York Philharmonic Orchestra pod taktovkou Leonarda Bernsteina (Sony Music 2018), 2) Gil Shaham s Chicago Symphony Orchestra a Pierrem Boulezem (Universal Music, s.r.o. 2015), 3) Viktoria Mullova a Los Angeles Philharmonic, diriguje Esa-Pekka Salonen (Universal Music, s.r.o. 2017).

4.3 První věta

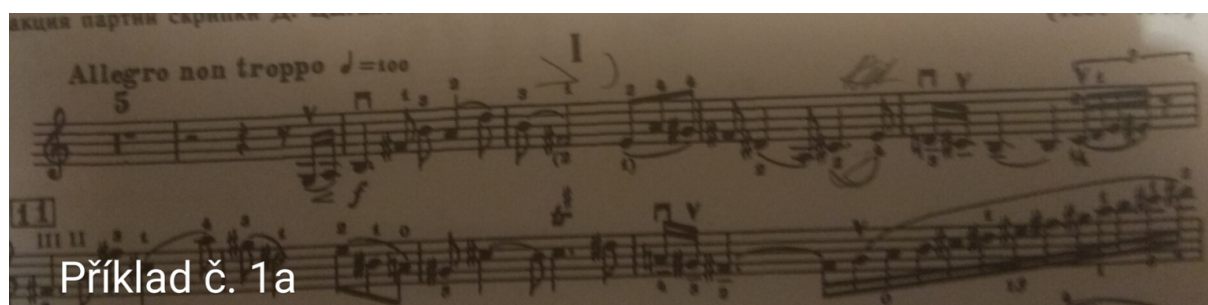
4.3.1 Isaac Stern

První věta v podání Isaaca Sterna²¹ je charakteristická maximální dramatičností, díky čemuž patřičný „náboj“ v hudbě rozhodně nepostrádáme. Isaac Stern (jako jeden z hlavních představitelů amerických houslistů své generace) dosahuje tohoto dojmu dravosti především způsobem tvoření tónu, kdy používá výhradně koncentrovaný a nepřiliš dlouhý smyk v těsné blízkosti kobylinky v kombinaci s vibratem sice užším, zato však velice intenzivním. V rychlých částech nalezneme určitá artikulační specifika, houslista ve snaze udržet tah fráze totiž mnohdy neodsadí (tedy nezkrátí) noty označené tečkou, místo toho naopak výrazně vibruje. Rovněž kantilény jsou nápadné velmi romantickým pojetím, Stern

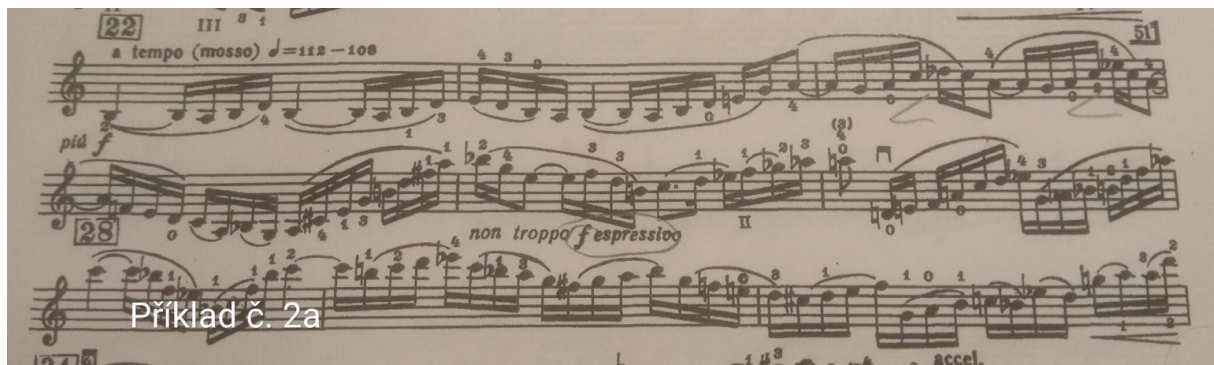
²¹Zdrojem této podkapitoly je: Bartók: Violin Concerto No. 2 in B Minor, Sz.112 (Remastered), Sony Music 2018

téměř nikdy neustupuje z *espressiva*. Zde se sice nabízí námitka, že občasné povolení do mírnější hudební povahy (pomocí např. lehčího smyku či klidnějšího vibrata) by interpretaci zpestřilo, avšak takovéto nuance by obnášely riziko, že umělecký záměr zůstane diváky nepochopen a plocha nezaujatému posluchači vyzní akademicky a bez obsahu. To při Sternově podání nehrozí, neboť procítěnost frázi vždy zajistí výrazný charakter.

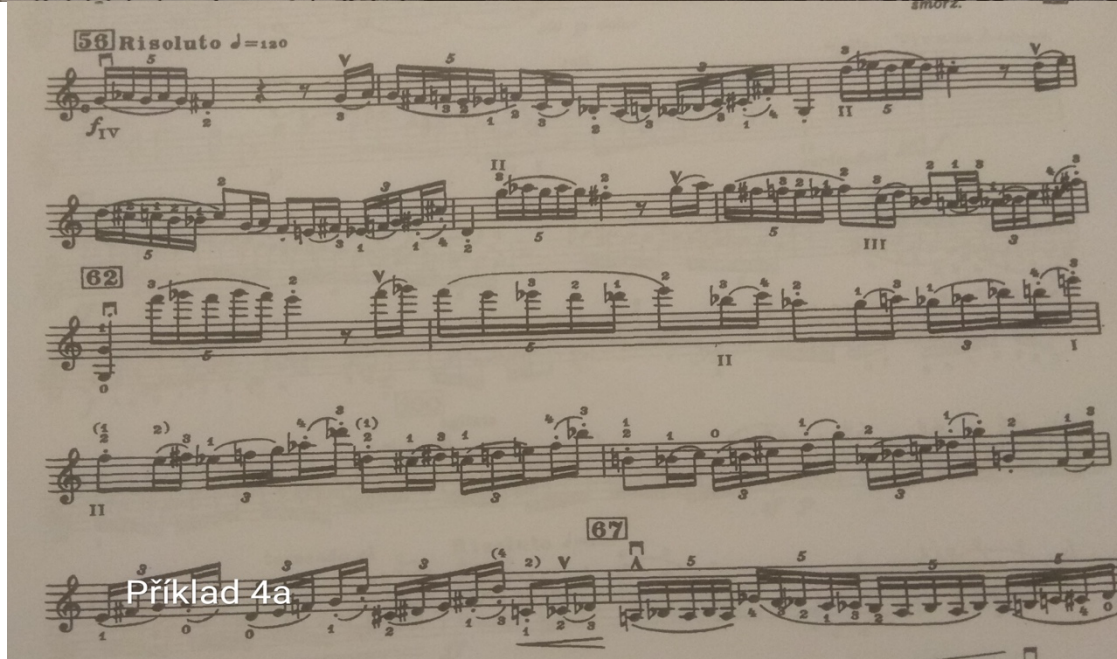
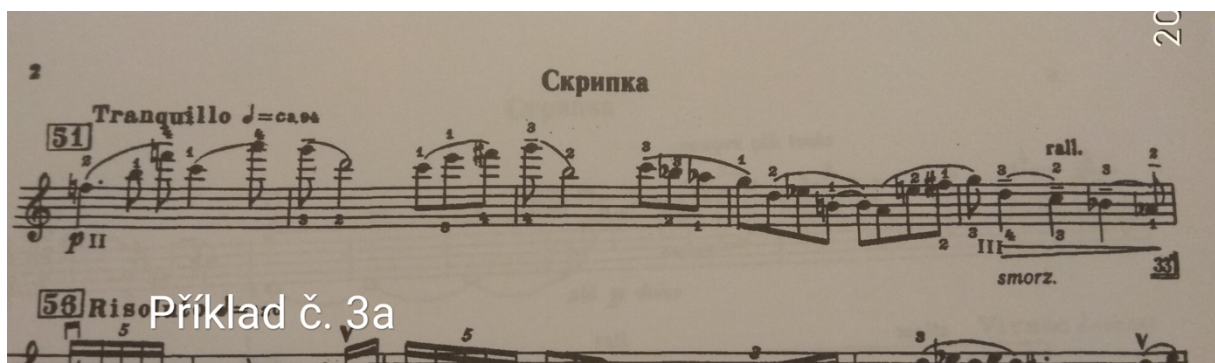
V úvodním úseku (do taktu 21) se Stern nesnaží vtisknout hudbě heroický charakter (na rozdíl např. od Viktorie Mullové), tyto takty jsou typické zpěvností, ve kterých se houslista vyhýbá velkým akcentům či dramaticky znějícím výkyvům. I přes zmíněnou zpěvnost však nemůžeme tvrdit, že by zde umělec hrál lyricky a vyvolával dojem jemnosti, neboť Sternovo vibrato přidává kantiléně jistý druh napětí, jako kdyby umělec chtěl naznačit hudební povahu koncertu, která se naplno projeví později. V této frázi můžeme poukázat na jednu překvapivou dynamickou odchylku v taktu 8, kdy Isaac Stern velmi zeslabí (či téměř ukončí) půlovou notu fis (příklad č. 1a).



V následující pasáži (takty 22 až 43) houslista přizpůsobuje charakter autorovým výrazovým předpisům. Do taktu 26 totiž zůstává v nižší dynamické hladině (ačkoli zde stojí za zmínku zvýraznění drobnějších melodických vrcholů na druhé a třetí době v taktu 24, čímž napětí začíná gradovat) a evokuje pocit tajupnosti, aby *espressivo* (takt 26) po strmém *crescendu* (které jsme slyšeli v taktu 25) bylo o to zřetelnější. Teprve zde se Stern dostává do opravdu silné dynamiky (příklad č. 2a). Důsledné dodržování předepsaných *crescend* a *decrescend* a znatelné vyzdvihnutí většiny melodických vrcholů, díky čemuž posluchač vždy rozpozná směr fráze, je patrné až do konce této oblasti.



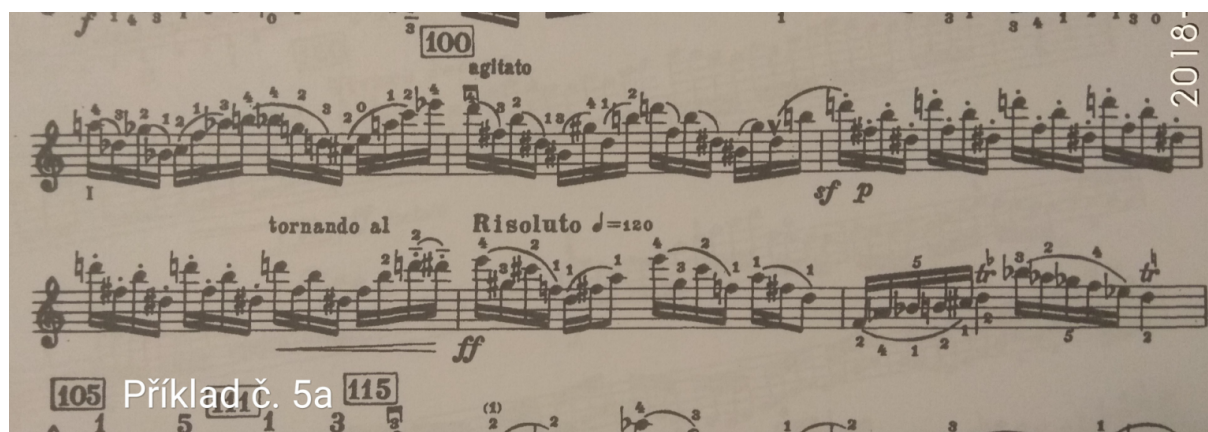
Rovněž *tranquillo* (takty 51 až 55) je nápadné zejména vedením melodie k vrcholům nacházejícím se na začátcích taktů 52, 53. Spolu s rychlým a drobným vibratem to postačuje k dosažení romanticky znějící kantilény. Z hlediska frázování stojí za zmínku uzavření melodie na první osminové notě taktu 54 a nástup nové fráze na následující osminové notě (příklad 3a).



Risoluto (takty 56 až 73) po předcházejícím *tranquillu* působí nanejvýš kontrastně díky Sternově schopnosti dostat ze svého nástroje maximum. Houslista každou sekvenci začínající kvintolou nasazuje s akcentem až brutálního charakteru. Tato razance je navíc podpořena neortodoxní artikulací, interpret totiž (viz výše) koncové osminové noty s předepsanou tečkou (příklad č. 4a) zpravidla nezkracuje, ale vibruje a mírně protahuje, čímž se napětí ještě zvyšuje. Bartók úsečným artikulováním chtěl nejspíše navodit pocit jakési pitoresknosti, což v tomto podání logicky neslyšíme, ale Sternova verze rozhodně zní přesvědčivě.

Také serialistickou plochu (takty 73 až 92) Stern provádí s velkou procítěností. Zejména úvodní úsek (takty 73 až 76) je nápadný dvěma „heifetzovskými“ glissandy. Následující dvě fráze (takty 79 až 82 a 85 až 91) již působí trochu odměřeněji a skomíravěji zároveň, aby co nejvíce vynikl kontrast příští části.

Tato oblast (takty 93 až 105) vytváří dojem zběsilosti. Stern toho dosahuje jednak velice rychlým tempem, jednak koncentrovaným smykem nepolevujícím v tlaku. Houslista stejným způsobem tvoří tón i v taktech 101 a 102, kde by měl dle zápisu přejít do *spiccata* (příklad 5a). Nemůžeme říci, že by ponechání smyku na struně a zachování jednoho charakteru nemělo svůj smysl, ovšem zde by přechod do hravější, i když zároveň jízlivější povahy nejenže zpestřil celý úsek, ale také by podtrhl zmíněný pocit šílenosti v okolních taktech.



Melodické a tonální téma (takty 115 až 127) začíná Stern v klidnějším charakteru než *espressivu*. V taktech 118 a 119 dokonce přechází na spodní struny, čímž zesiluje pocit tajupnosti. Následně (od taktu 121) dynamicky graduje k vrcholu, který je tvořen triolovými skupinami na prvních dvou dobách taktu 125).

Tento vrchol houslista dokonce zvýrazní vibratem (příklad č. 6a). Začátek následující fráze (takt 129) umělec provádí podobně; začíná tiše a především na melodických vrcholech (takty 129, 131, 133, 135 a 137) postupně zesiluje.

V další kantiléně (takty 141 až 159) houslista preferuje poměrně rovnou, tichou dynamiku. Vrcholy jsou zde (zejména v druhé frázi, tj. od taktu 146) interpretovány nenápadně a hudba plyne v sestupné linii. V tomto případě bychom mohli Sternovi koncentrovaný smyk vytknout (přestože se houslista stále pohybuje v slabé dynamice), neboť tato plocha si vyžaduje spíše uvolněnější charakter.

Šestnáctinové noty ve *Vivace* (takty 160 až 192) ponechává Stern na struně. Nepřehlédneme tu důsledné rozvržení dynamiky, kdy houslista v nižších polohách zeslabí a se stoupající melodií poté kulminuje do *forte* v taktu 175. Jakýmsi zpestřením a vybočením z linie je zdůraznění menšího vrcholu na notě heses (druhá doba taktu 178, příklad č. 7a). Může nás překvapit artikulace v taktech 183 a 188, v prvním případě interpret na osminových notách užívá krátký odsazovaný smyk a prodlužuje čtvrtové noty na posledních dvou dobách. Tento způsob zní naprosto přirozeně. Ovšem takt 188, tedy sekvenci modelu z taktu 183,

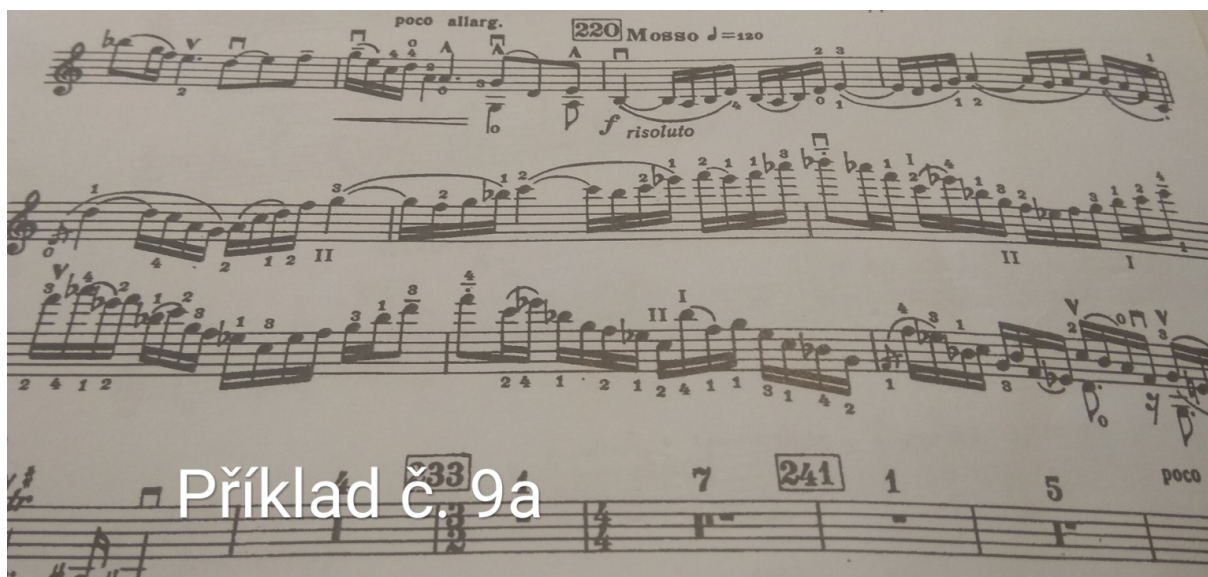
Stern artikuluje opačně, tedy osminové noty propojuje a čtvrtové hraje úsečně (příklad č. 8a), což posluchač neseznámený s pointou Sternova záměru nemusí považovat za logické.



Melodická plocha (takty 194 až 203) je nápadná především hybnějším tempem, kterým houslista dosahuje charakteru vzrušenosti či netrpělivosti. Po dynamické stránce odlišuje fráze v taktech 194 až 197 a 198 až 201. Tu druhou pochopitelně provádí intenzivněji. Rovněž si povšimneme častého zvýraznění přízvukných dob, ke kterým Stern zpravidla mírně crescenduje a po nichž povoluje napětí. Jedná se o příkladný způsob, jak zajistit melodii určitý směr.

I návrat hlavního tématu (takty 213 až 219) houslista interpretuje rychleji. Každou delší notu intenzivně vibruje, tím kantiléna dostává povahu *espressiva*. Tím však tolik nevynikne kontrast mezi tímto úsekem a následující částí.

Tou je rychlá pasáž (takty 220 až 228). Stern zde naráží začátky čtvrtových not pod *legatem*, díky čemuž v hudbě slyšíme patřičný impulz. Osminové noty jsou i v tomto případě vibrovány (příklad č. 9a), interpret tak dosahuje velké dramatickosti.



Jelikož se nacházíme v repríze, můžeme konstatovat, že *risoluto* (takty 249 až 279) je opakováním motivů z oblasti v taktech 56 až 73. Interpretovo pojetí této části tak již bylo výše popsáno, i zde velmi často prodlužuje a vibruje koncové noty s předepsanou tečkou. Můžeme ale poukázat na zajímavé vystavění vložených dodekafonických kantilén. První (takty 255 až 257) Stern vede z *piana* a opatrného charakteru v jedné dynamicky stoupající linii k dalšímu *risoluto*. Ve druhé (takty 261 až 266) udává melodii směr zvýrazněním přízvuchné doby (takt 262) či synkopy (takt 263). Závěrečnou kantilénu (takty 271 až 279) umělec zpočátku provádí znovu tiše. V taktu 273 a 274 poté vždy zdůrazní čtvrtovou notu s dvěma tečkami pod obloukem (příklad 10a), mění tak poklidný charakter a začíná krátkou, dvoutaktovou gradaci. Následně (takt 275) hraje v *pianissimu* a první tři čtvrtové noty zkracuje, čímž na nich dosahuje pocitu hravosti. Ve velmi slabé dynamice zůstává až do taktu 279, kde na glissandu crescendem strmě graduje k další pasáži (takty 280 až 293), v níž Sternova interpretace odpovídá expozici (viz takty 93 až 105).

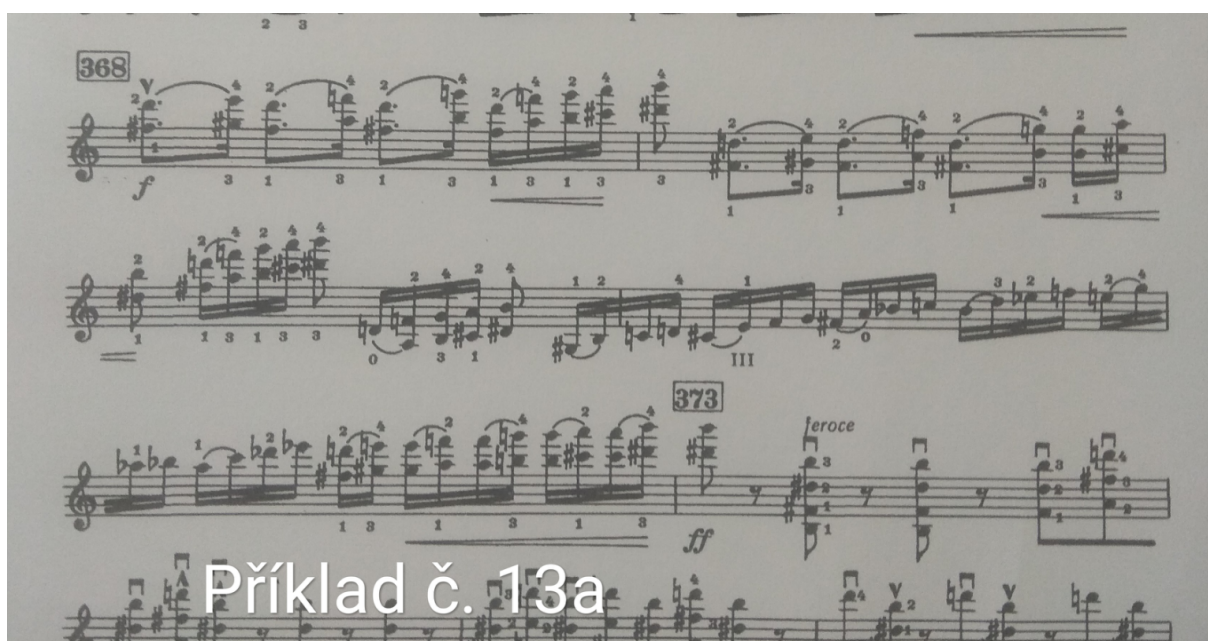
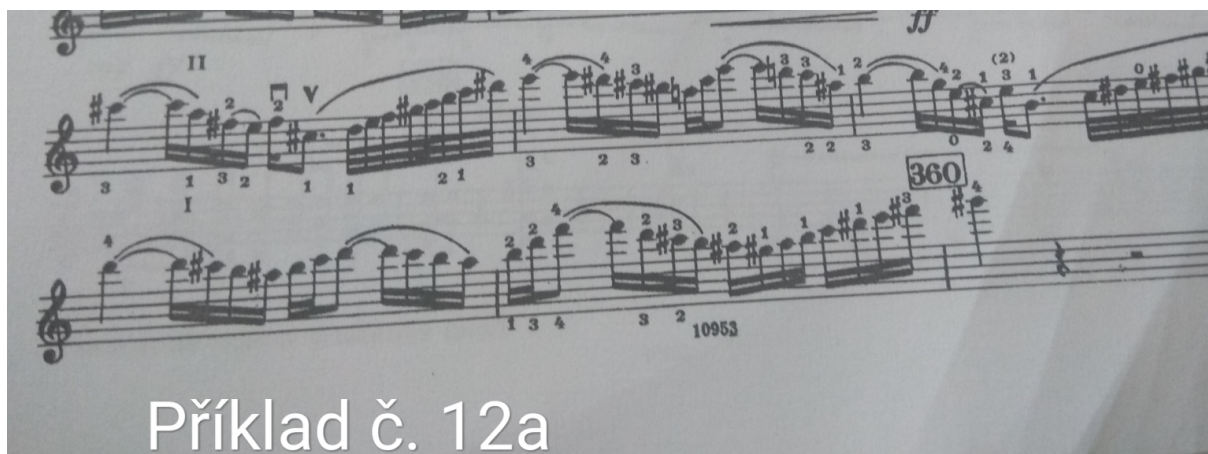
V poslední části před kadencí (takty 294 až 308) je pojetí Isaaca Sterna příznačné romantickým chápáním plochy s triolovými notami pod legatem se čtvrttóny. Houslista užívá zajímavých glissand mezi tóny *a* a *d* v taktu 305 a 307 (příklad 11a). Jeho podání se projevuje také rubaty, konkrétně protažením některých vrchních i spodních melodických vrcholů.

Příklad č. 10a

Příklad č. 11a

Kadenci (takty 309 až 343) Stern začíná ve velmi rychlém tempu, ze kterého vybočuje jen výjimečně. Úseky se silnou dynamikou provádí s dostatečnou razancí, kadence tak rozhodně nepostrádá dramatickosti. V pomalejších plochách sice interpret dynamicky klesne (tím pádem se nedá říci, že by jeho podání bylo jednotvárné), je ovšem trochu škoda, že při nich houslista občas nezpomalí tempo či trochu neposečká před zajímavými změnami harmonických funkcí. V takovém případě by totiž kadence byla obohacena například o charakter klidu, melancholie či prázdnoty.

I další plocha (takty 344 až 360) se vyznačuje velkým *espressivem*. Stern vibruje každou čtvrtkovou notu a žádnou z nich nezkracuje, to vytváří působivý kontrast s okolními rychlými notami šestnáctinovými. V taktu 359 si všimneme zajímavého *rubata* na posledních dvou dobách (příklad č. 12a), kterým umělec napětí ještě zvyšuje.



V závěrečném *vivace* (od taktu 364) Stern již začíná v maximální dynamice. Sice tím počáteční takty ochuzuje o tajupný pocit a gradaci, jež je předepsána v taktu 367, zato působí velmi strhujícím dojmem. Po agogické stránce nás zaujme zrychlení v taktu 371 (příklad 13a) a následné zpomalení na sextách ve druhé polovině taktu 373. Úsek bez orchestrálního doprovodu (takty 379 až 382) s označením *poco rubato* Stern hraje poměrně rytmicky přesně. Jediné výrazné protažení se nachází na druhé osmině první doby taktu 380. Na konci taktu 381 interpret mírně zrychlí a poté zatěžká závěr taktu 382.

4.3.2 Gil Shaham

Shahamova interpretace první věty je o poznání méně dramatická než Sternova²², Gil Shaham totiž neuplatňuje tolik razance. Interpret provádí lyricky i některá místa bouřlivého charakteru. Dodekafonické kantilény se vyznačují poměrně neobvyklým vystavěním, neboť houslista v nich specificky zachází s dynamikou, vibratem i se směřováním fráze. Vytváří naturalistický pocit prázdnoty, deprese či beznaděje, navíc kontrastní nástupy následujících pasáží divoké povahy vyznívají o to brutálněji. Je však otázkou, zda by procítěnější pojetí serialistických ploch (viz Stern) nepůsobilo přesvědčivěji a přirozeněji a zda by více neodpovídalo Bartókově postoji k uplatňování tehdy nových kompozičních technik.

První vstup sólových houslí (takty 1 až 21) zní velice romanticky (příklad č. 14 a), Shaham se evidentně neztotožňuje s častým chápáním těchto taktů jako melodie heroického rázu. Interpret zde užívá (na rozdíl od mnohých dalších kantilén) konvenčního frázování, tedy směřování hudební linie k vrcholům zpravidla se nacházejícím na přízvučných dobách.

Redakция партии скрипки Д. Цыганова (1881—1945)

Allegro non troppo $\text{♩} = 100$

11 15 22 51

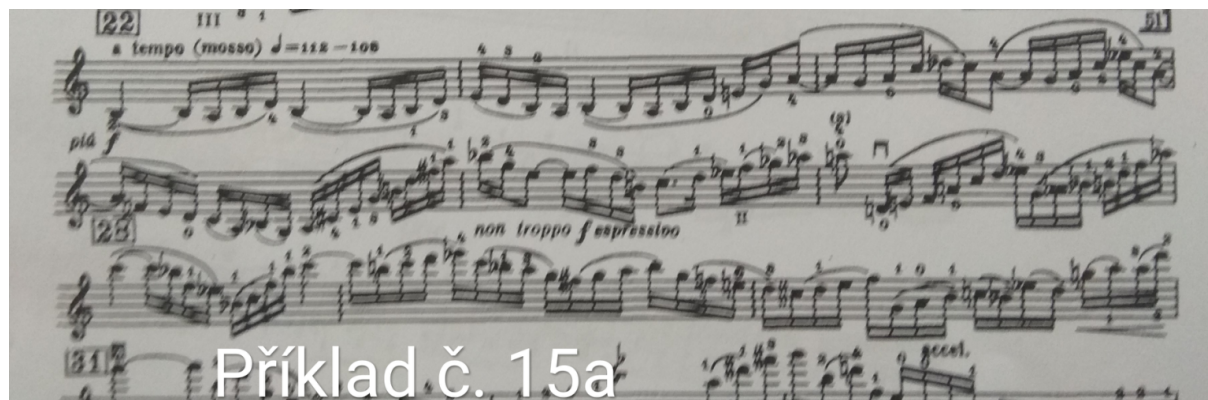
poco allarg.

a tempo $\text{♩} = 112 - 105$

Příklad č. 14a

²²Zdrojem této podpakitoly je: Bartók: Violin Concerto No.2; Rhapsodies, Universal Music, s.r.o. 2015

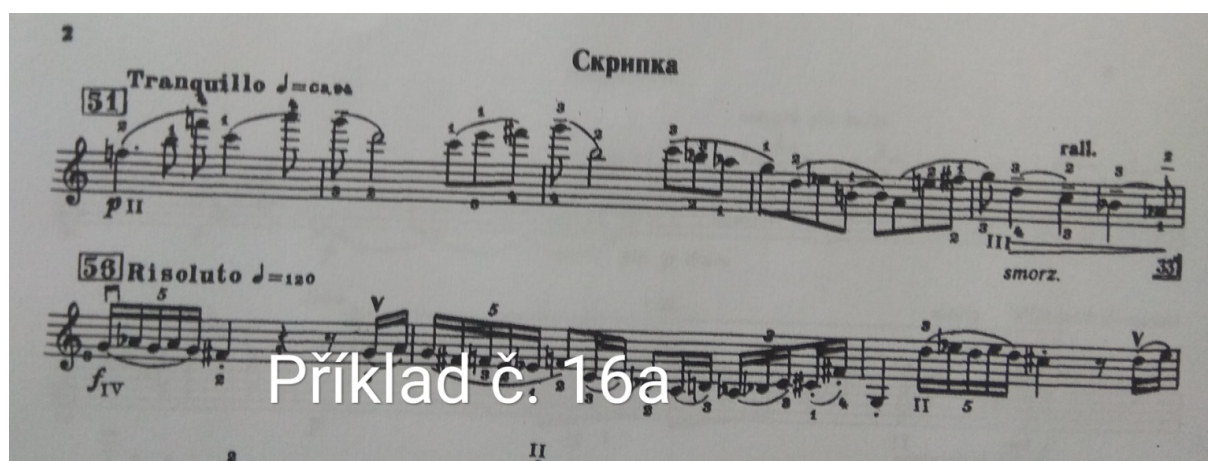
V následující pasáži (takty 22 až 43) se v Shahamově podání pochopitelně již vyskytují dramatičtější znějící místa, ovšem i tady si povšimneme výrazných zjemnění jako třeba v taktu 26 (příklad č. 15a), odtud poté interpret pomalu graduje k dravější hudební povaze.



22 III a tempo (mosso) $\text{♩} = 112 - 108$ 51
p14 f
25 non troppo f espresso II
31 *accel.*

Příklad č. 15a

Kantilénu (takty 51 až 55) houslista hraje velmi ploše, v jeho interpretaci lze stěží rozeznat nějaké vrcholy či dynamický vývoj. Melodie tak postrádá směřování a pro posluchače je těžké určit charakter či obsah. Výjimku tvoří takt 55 (příklad č. 16a), kdy Shaham ukončuje tuto část *decrescendem*. Čtvrtkové noty přitom však až příliš odděluje od sebe, což může působit nepřírodným dojmem.



2
51 *Tranquillo* $\text{♩} = ca. 94$ Скрипка
p II
55 *Risoluto* $\text{♩} = 120$
f IV
rall.
smorz. 33

Příklad č. 16a

Risoluto (takty 56 až 72), na rozdíl od Isaaca Sterna, Shaham po artikulační stránce interpretuje v souladu s notovým zápisem (kromě prodlužování a vibrování čtvrtkových not v taktech 56, 58, 60 a 62), takže zkracuje a navíc

vypichuje koncové osminové noty s tečkou. Hudba tím získává jakousi uštěpačnou povahu.

Velmi specifické je Shahamovo pojetí *calma* (takty 73 až 92). V první frázi houslista užívá zpočátku *non vibrato* (příklad č. 17a), což samo o sobě vyvolává nutnost se ptát, zda se sem tento charakter prázdnoty hodí. Tak či onak, kdyby Shaham v tomto duchu pokračoval až do konce plochy, fráze by alespoň měla ucelený charakter. Interpret však v taktu 74 vibrovat začíná, což úvodnímu taktu bez vibrata na smyslu ještě ubírá. Druhou frází (takty 79 až 81) Shaham provádí naopak s vibratem a v silnější dynamice ve snaze, aby tato sekvence zněla intenzivněji. To bychom mohli považovat za dobrý záměr, bohužel ale umělec ani zde nijak nezvýrazňuje některé melodické vrcholy, kantiléna tak působí poněkud monotónně. Třetí fráze začíná v nejslabší možné dynamice a opět bez vibrata. Interpret zde cítí vrchol na první době taktu 88, k tomuto vrcholu vede *crescendem* melodii v jedné linii. Takty 90 a 91 poté hraje s drobným vibratem, v taktu 91 logicky zeslabuje.



Příklad č. 17a

Pasáž s označením *vivace* (takty 92 až 104) nás v Shahamově interpretaci zaujme zemitým, přesto však tanečním charakterem, plně souznícím s žánrem neofolklorismu. Shaham tohoto dojmu dosahuje artikulačním (samozřejmě ne rytmickým) protažením a vibrováním osminových not (příklad 18a) a rovněž akcenty (na třetí době taktu 99 a první a třetí době taktu 100), které hudbu zpestřují o patřičný impulz.

Příklad č. 18a

Kantilénová plocha s melodickým tématem (takty 115 až 159) je jedním z mála případů, kde Shaham užívá *espressiva* (i když pořád ne takového jako Stern) a prostředků typických pro vystavení pomalé romantické fráze (např. směřování k melodickým vrcholům). První takty zní opatrněji, interpret hudbu pomalu rozvíjí a výraznější *crescendo* slyšíme až cca dva takty před vrcholem, jenž se nachází na první době taktu 124. Druhá fráze (takty 129 až 139) se odlišuje větší procítěností, houslista vibruje intenzivněji (tedy rychleji) a se stoupající melodií ztelněji zesiluje dynamiku. *Espressivo* Shaham podtrhuje také *rubatem* a *glissandem* mezi notami *g1* a *d2* v taktu 136 (příklad 19a). Takty 141 až 146 působí trochu státičtěji, ačkoli interpret důsledně dodržuje dynamiku a akcenty předepsané autorem. Frázi od taktu 148 však Shaham začíná v *pianissimu* a tajuplném charakteru se štíhlým a hbitým vibratem. Odtud pomalu a souvisle graduje k vrcholu, pociťovaném na první době taktu č. 158 (nejspíše kvůli harmonické změně), poté ustupuje do minimální dynamiky, ve které kantilénu zakončuje.

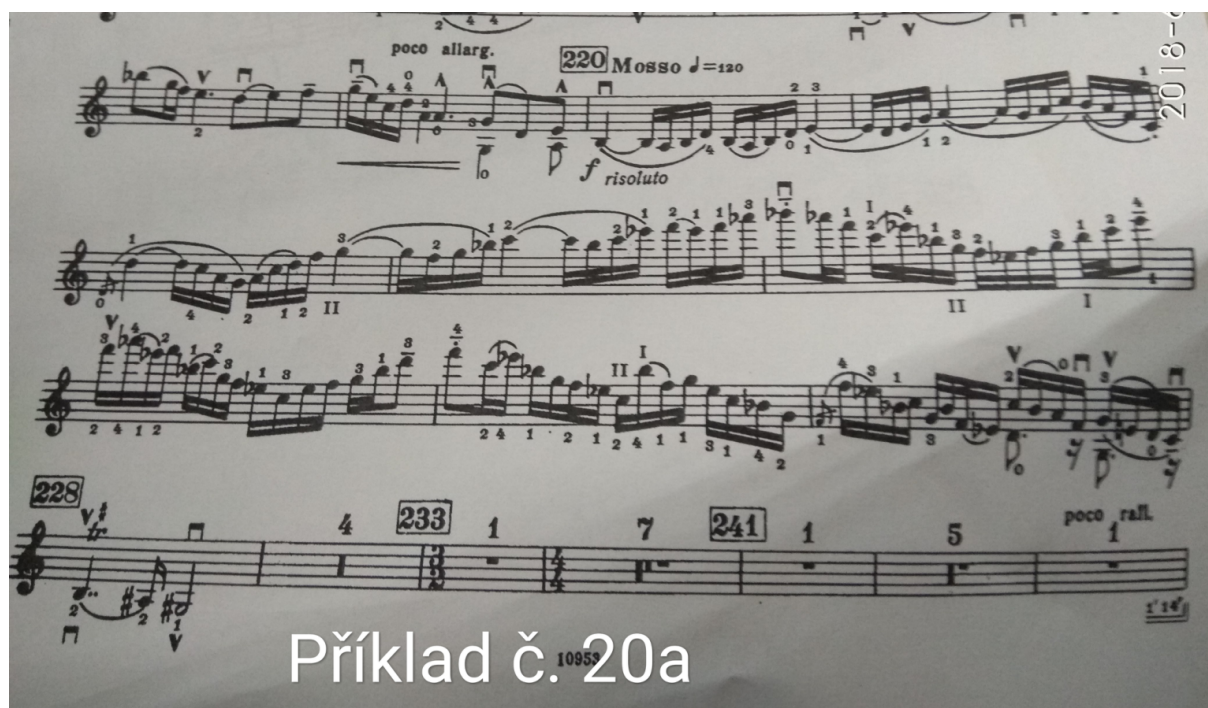
Příklad č. 19a

Vivace (takty 160 až 192) provádí Shaham konvenčně. Za zmínku stojí akcentování vrcholů na prvních dobách taktů 173 a 174. V taktech 183 a 188 přirozeně artikuluje osminové noty úsečně a čtvrtové dlouze.

Následující kantilénu (takty 194 až 204) umělec táhne v jedné linii bez větších dynamických odchylek či vyznačení vrcholů až do taktu 200. V taktu 201 se charakter mění v ráznější, neboť interpret mnoho smyků akcentuje a odsazuje.

Návrat hlavního tématu (takty 212 až 219) se vyznačuje pomalým tempem a opět poněkud statickým pojetím, kdy se v melodii vyskytuje jen minimum výkyvů v dynamice či změn povahy interpretace, a to až do taktu 218. V taktu 219 interpret zvyšuje napětí akcenty na první i druhé době, dále na druhé osmině třetí i čtvrté doby.

V další pasáži (takty 220 až 228) Shaham akcentuje většinu čtvrtových not a rovněž vrcholy na osminových notách. Zde je nápadné zkracování a uzavírání osminových not na koncích taktů 224 a 225 (příklad č. 20a).

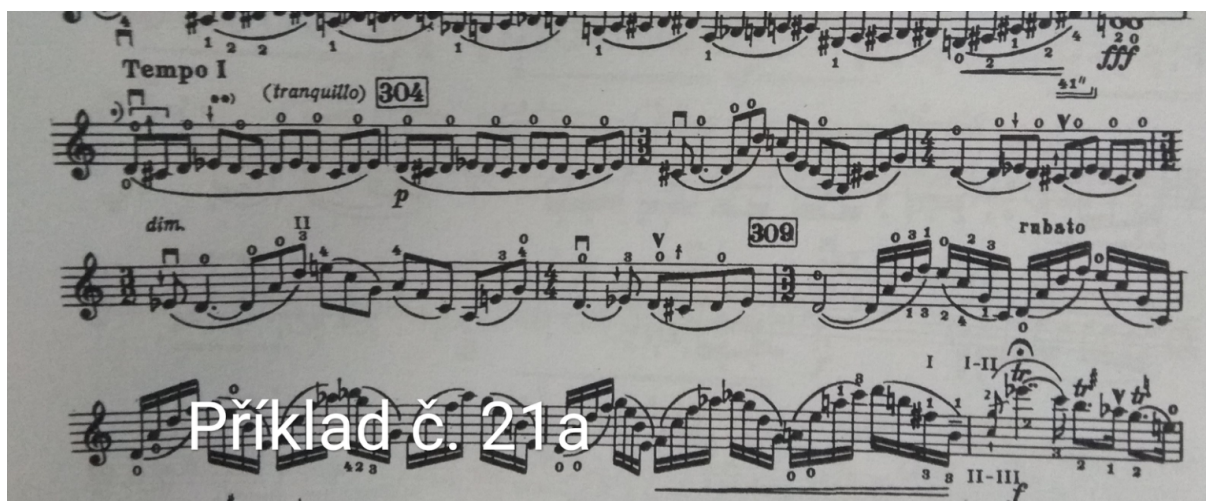


The image shows a page of a musical score for violin, measures 220 to 228. The score is written on four staves. Measure 220 is marked 'Mosso' with a tempo of quarter note = 120. The tempo changes to 'poco allarg.' at the beginning of measure 221. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'risoluto'. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score ends with measure 228, which is marked 'poco rall.'. The text 'Příklad č. 20a' is overlaid at the bottom of the image.

Shahamovu interpretaci *risoluta* s pomalými úseky (takty 248 až 279) jsme rozebírali výše (viz takty 56 až 72 a 73 až 91). Dodekafonické kantilény jsou i zde vystavěny specificky, i když některé poněkud extravagantní prvky (například úplné

non vibrato na začátku první fráze) zde Shaham již neuplatňuje. Rovněž charakteristické rysy *vivace* (takty 280 až 293) byly popsány v expozici.

Přechod na kadenci (takty 303 až 308) zaujme provedením taktů 305 a 307 (příklad č. 21a). V prvním případě interpret zůstává ve velmi slabé dynamice se vzrušeným charakterem (toho dosahuje drobným vibratem), v tom druhém hraje výrazněji, posečká a zavibruje na vrcholu, kterým je nota e na čtvrté době.



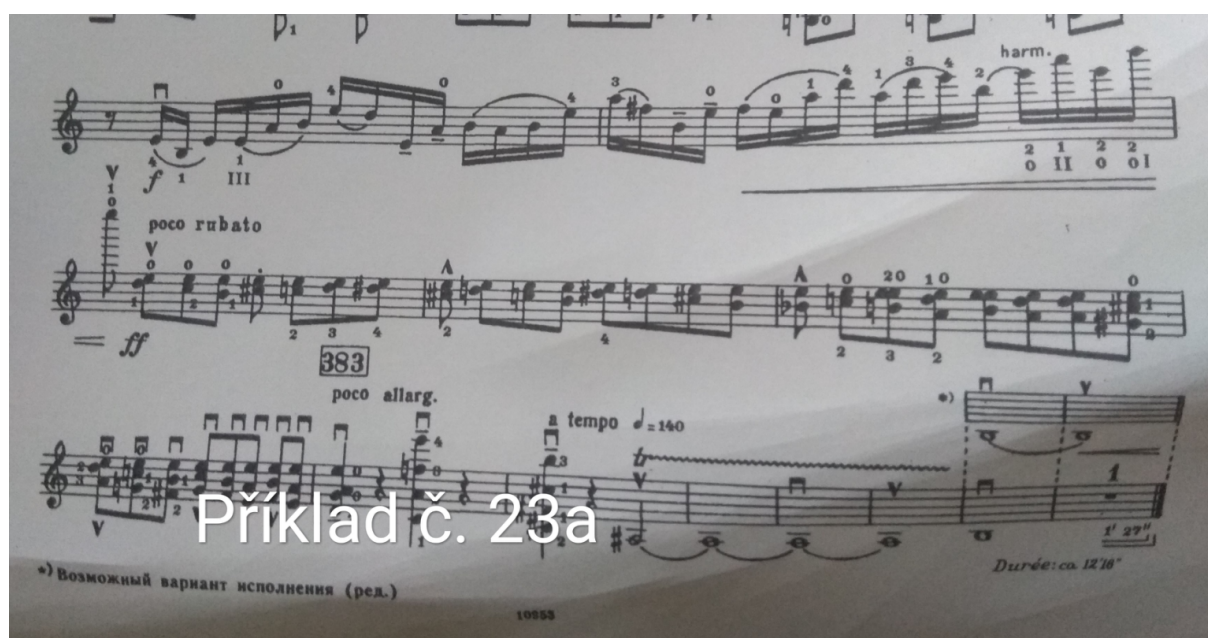
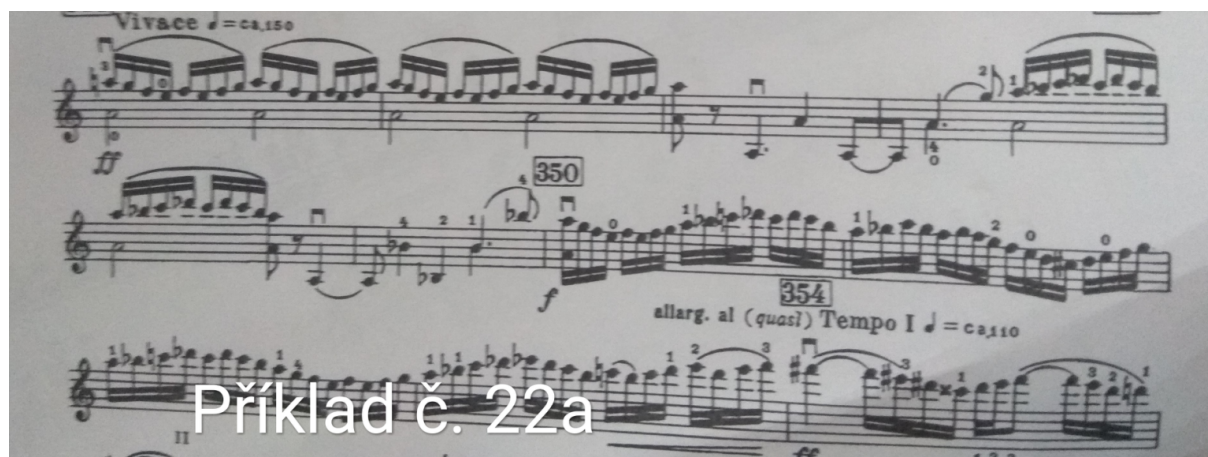
V kadenci Gil Shaham užívá více *rubato* a tempových změn než Isaac Stern. Také mnohá pomalejší místa jsou provedena lyričtěji, veškeré nuance však působí naprosto přirozeně. Interpret tak činí kadenci velmi pestrou a dodává jí větší hloubku, než na jakou jsme zvyklí u ostatních interpretů.

Shahamovo pojetí ve *vivace* (takty 344 až 360) se nevyznačuje ničím neobvyklým. Můžeme jen poukázat na odsazování čtvrtých not v taktech 346 až 349 (příklad č. 22a), jímž interpret hudbu obohacuje o lidový, maďarský charakter.

Takty 354 až 360 houslista provádí se znatelným *espressivem*. Jedná se však o *espressivo* jemnější povahy, nikoli o to odvázaně či kurážně působící, s jakým jsme se setkali při Sternově interpretaci.

Na začátku posledního úseku (takty 364 až 388) bychom mohli Shahamovi vytknout příliš malou razanci, na druhou stranu hudba od taktu 373 zní o to divočeji. Z hlediska agogiky stojí za povšimnutí takty 377 a 378, kdy interpret nejdříve zatěžká začátek šestnáctinových not, poté výrazně zrychlí a zvolněním na

konci taktu 378 podpoří napětí vrcholu, jenž se vyskytuje na první době taktu 379 (příklad č. 23a).



4.3.3 Viktoria Mullová

Viktoria Mullova se při interpretaci první věty nesnaží zaujmout nápadnou originalitou, její pojetí se tedy nevyznačuje nečekanými momenty jako u Gila Shahama²³. Houslistka užívá konvenčních prvků vystavění hudebních ploch. Na rozdíl od Isaaca Sterna jí ovšem není blízké silné *espressivo* typické pro houslisty starší generace (jejímiž představiteli jsou např. Heifetz, Menuhin nebo Stern), a tak zde kantilénové oblasti působí introvertněji. Nevýhodou výše popsaného pojetí

²³Zdrojem této podkapitoly je: Bartók & Stravinsky: Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 2017

může však být, že některá místa znějí poněkud „odehraně“, posluchač občas postrádá větší emoční či myšlenkový vklad interpretky.

To ovšem neplatí o úvodním tématu koncertu (takty 1 až 21). Houslistka tu maximální razancí dosahuje hrdinného charakteru. Technicky jej podpoří artikulací, hned při prvním zdvihu totiž nedodrží psané *legato* s *crescendem* a obě šestnáctinové noty hraje zvlášť v nejsilnější dynamice (příklad č. 24a), a rovněž častými výraznými akcenty na přízvučných dobách.

The image shows a page of a musical score for violin. At the top left, it says "Редакция партии скрипки Д. Цыганова" (Editorial of the violin part by D. Tsiganov). At the top right, it says "Б. БАРТОК (1881—1945)". The tempo is marked "Allegro non troppo" with a quarter note equal to 100 (♩ = 100). The score is in 5/4 time and features complex rhythmic patterns with many accents and dynamic markings. A large white text overlay "Příklad č. 24a" is centered over the score. At the bottom right, it says "poco allarg.".

Se stejnou povahou a důrazem hudba pokračuje v následující pasáži (takty 22 až 43). Rovněž zde Mullová patřičnému charakteru napomáhá především akcentováním vrcholů, přízvučných dob či synkop. V taktu 26 nezjemňuje hudbu tolik jako Stern a Shaham, pouze trochu zeslabí dynamiku, vzápětí samozřejmě začíná gradovat.

Kantilénu (takty 51 až 55) provádí houslistka ve velmi slabé dynamice a s drobným vibratem. Vždy mírně směřuje k vrcholům, které slyšíme na prvních dobách taktů 52, 53 a 55.

Risoluto (takty 56 až 72) je z artikulačního hlediska pojaté stejně jako u Gila Shahama, na rozdíl od izraelského houslisty však Mullová tolik neakcentuje osminové noty s tečkou, což je spolu s mírně pomalejším tempem důvodem, proč tento úsek nezní tak tanečně.

V kantiléně (takty 73 až 92) si nevšimneme žádných výrazných interpretačních specifik. Mullová první frázi (takty 73 až 76) vede v *pianissimu* bez dynamických odchylek, druhou (takty 79 až 82) hraje o něco silněji se zřetelným melodickým vrcholem na první době taktu 80. Třetí (takty 85 až 92) zůstává ve stejné hudební povaze, v taktu 87 a 89 zaznamenáme malé zdůraznění každého smyku (příklad č. 25a).

Ani *vivace* (takty 92 až 104) není v podání Mullové tak rychlé jako u předchozích interpretů. Houslistka odsazuje zdejší osminové noty, nijak je přitom ovšem neakcentuje. Tím pádem je obtížné určit taneční či jakýkoli jiný charakter.

Další kantilénová část (takty 115 až 159) zpočátku zní velice vroucně, interpretka vedlejší téma provádí s intenzivním vibratem podpořeným občasnými, vkusnými *glissandy*. Takty s triolovým pohybem jsou ale typickým příkladem pouhé „odehranosti“, kterou jsme zmínili v úvodním odstavci této podkapitoly. Například v taktech 124 a 135 až 136 (příklad č. 26a) houslistka nerespektuje psané *poco rallentando* a strojově pokračuje ve stejném tempu. Rovněž takty 142 až 159 si vyžadují více výrazových nuancí.

Příklad č. 25a

20

10953

Příklad č. 26a

Následující pasáž (takty 160 až 192) také působí plochým dojmem. Mullová v celém úseku šestnáctinových not akcentuje pouze jeden melodický vrchol. Po artikulační stránce je nápadné zkracování čtvrtových not v taktech 183 a 188, čímž zaniká kontrast povahy „čtvrtek“ a „osmin.“ Rovněž pomalejší tempo příliš charakteru nepomůže.

Meno vivo (takty 194 až 203) zní velmi vřele. Houslistka tuto kantilénu hraje s rychlým a úzkým vibratem a melodickou linií směřuje k vrcholům na prvních dobách taktů 197 a 201.

Návrat hlavního tématu (takty 212 až 219) působí křehce, Mullová nikde nevybočuje z *pianissima* a celou kantilénu provádí bez zvýrazňování melodických vrcholů ve snaze charakter nenarušit. V posledním taktu této části samozřejmě graduje k další pasáži.

Zde (takty 220 až 228) nejdříve akcentuje všechny čtvrtové noty, tato razance koresponduje s povahou hudby. Osminové noty ovšem houslistka zkracuje, což zní poněkud nepřesvědčivě.

Interpretační specifika následujících úseků se neliší od expozice.

Takty 303 až 308 Mullová hraje velmi rovně, vytváří tak dojem prázdnoty. Jediné rytmické i artikulační protažení nalezneme na konci taktu 307.

Také kadence (takty 309 až 343) v interpretaci Mullové působí poněkud akademicky, houslistka nejenže nepřichází s vlastními dynamickými či agogickými nuancemi, ale někdy ani nedodrжуje ty psané v notách. Na mnoha místech tak charakter hudby ochuzuje.

V rychlejší části (takty 344 až 360) Mullová opět neakcentuje žádné vrcholy. Od taktu 354 ale hraje romanticky, důsledně vibruje každou čtvrtkovou notu. Můžeme poukázat na zajímavé *rubato* v taktu 359.

Ani v závěrečném *vivace* (od taktu 364) houslistka neužívá žádných agogických (stejně tak dynamických) zvláštností. Jediná protažení nalezneme tam, kde jsou autorem předepsána, tedy na prvních dobách taktů 380 a 381.

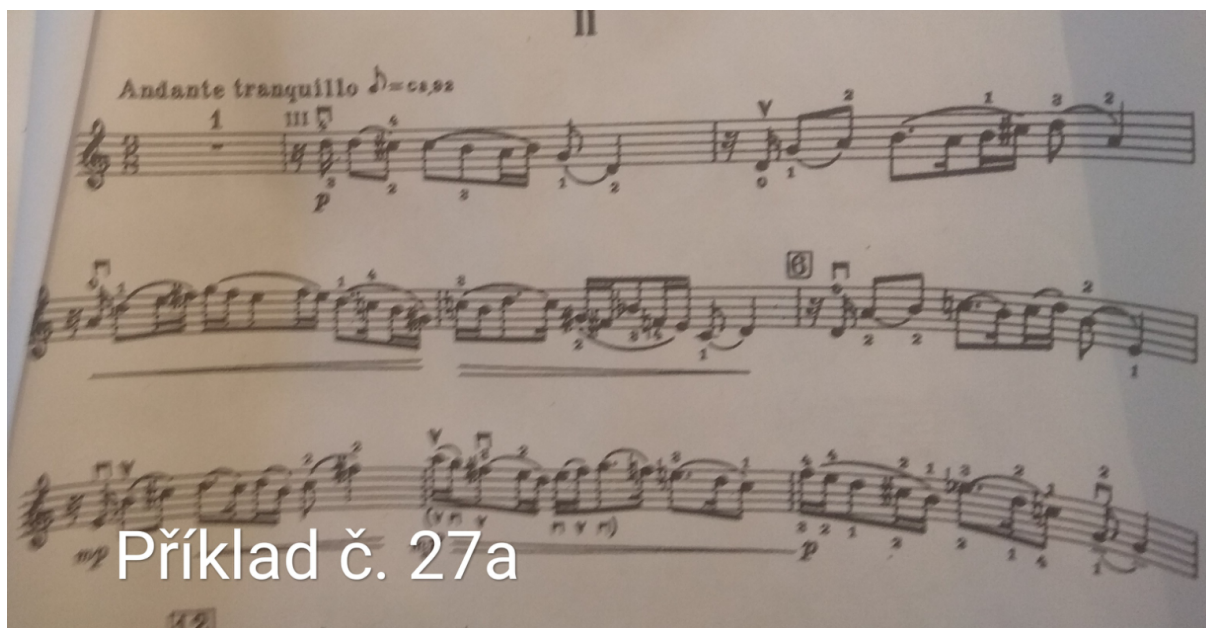
4.4 Druhá věta

4.4.1 Isaac Stern

I ve druhé větě se Sternova interpretace vyznačuje velmi romantickým pojetím²⁴. Houslista kantilény provádí v pomalejším tempu s co nejintenzivnějším vibratem a četnými *glissandy* a zpravidla nemění tónové rejstříky pomocí rychlejšího a lehčího smyku. Rozhodně však nemůžeme umělce nařknout z nedostatku hudebních nápadů, neboť toto podání je bohaté a pestré, mluvíme-li o dynamických a (v případě rychlých pasáží) artikulačních nuancích.

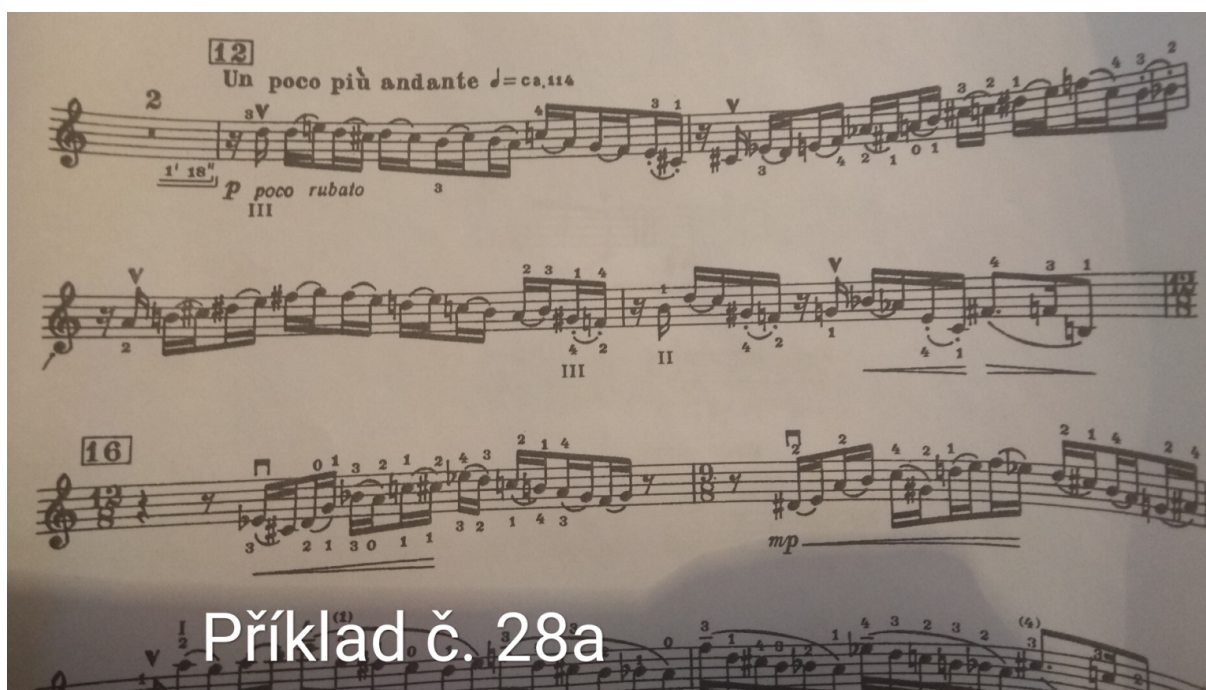
Sternovo podání části s melancholicky působícím hlavním tématem druhé věty (takty 1 až 11) je příkladem toho, co jsme popsali v předchozím odstavci. Isaac Stern vibruje téměř všechny noty včetně těch šestnáctinových (což je v tomto volnějším tempu možné). Melodického směru dosahuje větším či menším zvýrazněním přízvukných dob (v 9/8 taktu tedy první, čtvrté a sedmé osminy). V taktu 5 si všimneme zajímavého chápání vrcholu fráze, houslista jej cítí na notě *gis*, nikoli, jak autor vyznačil, na první osmině taktu (příklad č. 27a).

²⁴Bartók: Violin Concerto No. 2 in B Minor, Sz.112 (Remastered), Sony Music 2018



Příklad č. 27a

S *Un poco più andante* (takty 12 až 22) Stern z dynamického hlediska pracuje v souladu se stoupající či klesající melodií. *Rubata* se zde téměř nevyskytují, umělec charakter vytváří právě dynamikou (a samozřejmě také vibratem). V taktu 12 nastupuje v *espressivo*, ve kterém polevuje při přechodu na spodní struny. V následujícím taktu dynamicky graduje (melodie stoupá) a vrchol přirozeně slyšíme v taktu 14, poté trochu zeslabí a následně linii vede ke spodnímu vrcholu v taktu 15 (příklad č. 28a). Takty 16 až 22 jsou rozvržené velmi podobně, horní vrchol nalezneme v na čtvrté osmině taktu 18.



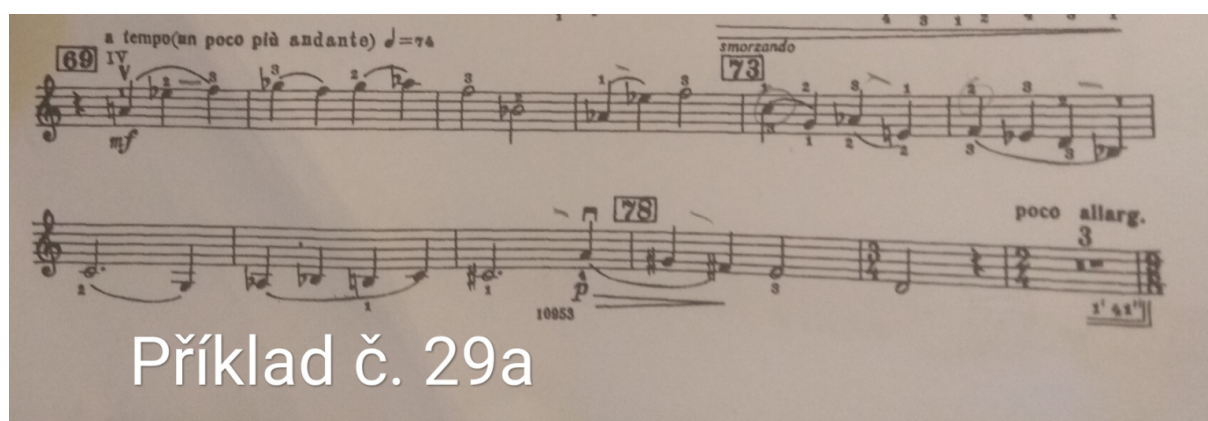
Příklad č. 28a

Další kantiléna (takty 23 až 42) je překvapivě specifická rovnějším a delším vedením frází. Zde nejsou melodické vrcholy tak zřetelně vyznačovány, celé linie plynou bez větších dynamických odchylek až na výjimky, jakou je třeba zvýraznění noty *ces* v taktu 34. Celá plocha tak získává rovný a smířlivý charakter, odlišný od předchozích částí první věty.

Piú mosso (takty 43 až 57) vyznívá velmi dravě a brutálně. Stern toho dosahuje maximálním nasazováním a tlakem smyku v těsné blízkosti kobylky. Z této intenzity ustupuje až na konci tohoto úseku, kde v taktu 56 a 57 hudbu zklidňuje.

Technicky nesmírně obtížnou pasáž (takty 58 až 68) Stern zpočátku provádí v maximálním *pianissimu*. Vždy však výrazně akcentuje začátky skupin dvaatřicetinových not, tím tato část působí vzrušeným a nervózním dojmem (míněno v pozitivním slova smyslu). Od taktu 62 se zvyšující se dynamickou linkou interpret zvedá celkovou dynamickou hladinu, v závěru pasáže z ní logicky ustupuje.

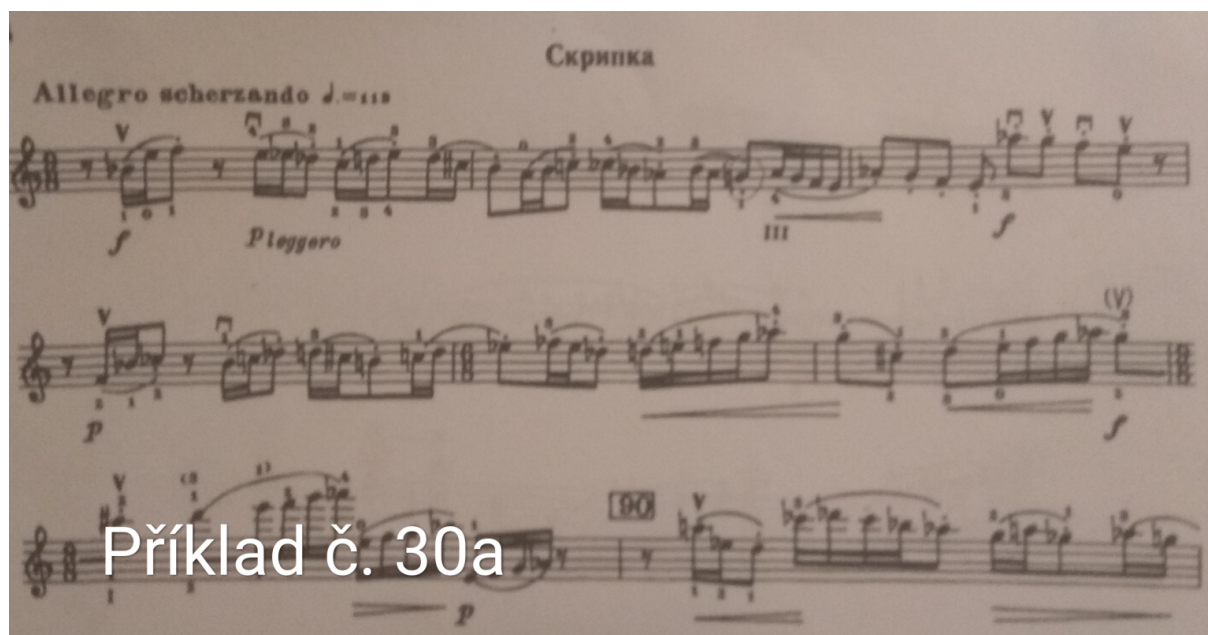
I následující kantiléna (takty 69 až 79) je nápadná *espressivem*. Stern jej podporuje častými „heifetzovskými“ *glissandy*. Jako příklad uvedme vokální sklouznutí na notu *e* v taktu 73 či na notu *a* v taktu 77 (příklad č. 29a). Mírné zvýraznění přízvuchné doby slyšíme na začátku taktu 73. Závěr kantilény díky zeslabení zní velice intimně.



Příklad č. 29a

Hravým a pitoreskním charakterem se vyznačuje další pasáž (takty č. 83 až 104). Houslista tento dojem vyvolává důsledným dodržováním předepsané dynamiky, zdůrazněním některých koncových osminových not, například noty *g* na sedmé osmině taktu 84 (příklad č. 30a) a noty *f* na sedmé osmině taktu 95, a

rovněž artikulačním rozlišením určitých dynamických vrcholů jako třeba v taktu 93, kdy protáhne a zavibruje osminové noty ve *fortissimu* (příklad č. 31a).



Скрипка
Allegro scherzando $\text{♩} = 112$

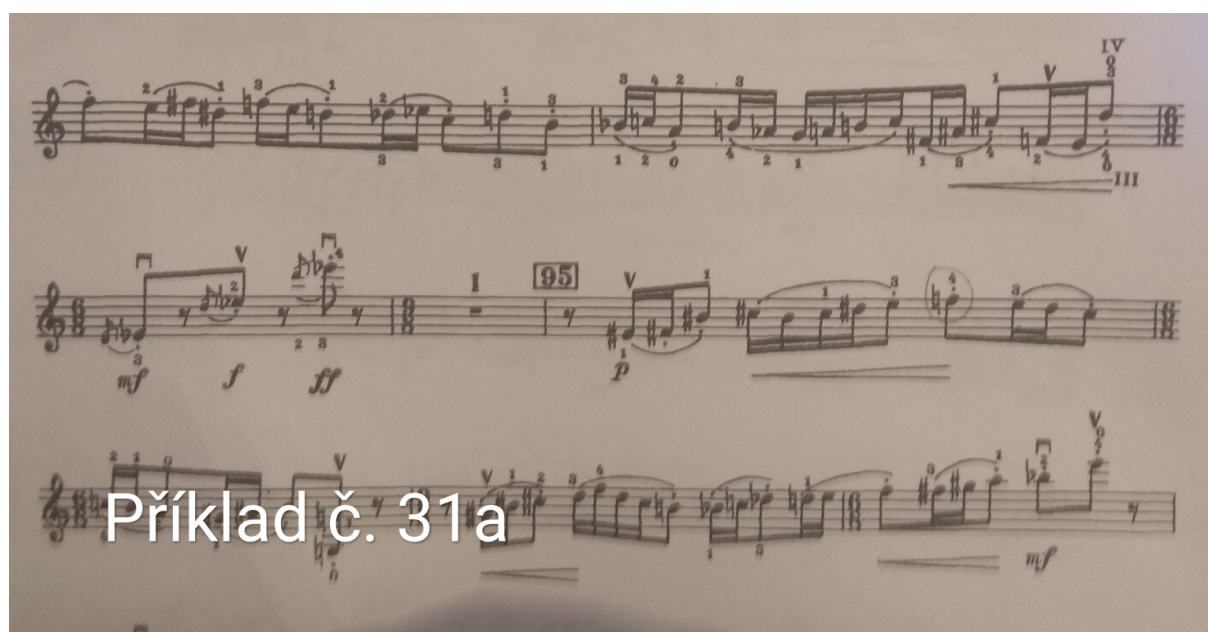
f *Pizzicato* *f*

p *f*

90

p

Příklad č. 30a



IV
III

mf *f* *ff* *p*

95

mf

Příklad č. 31a

Vzhledem k povaze taktů 105 až 110 můžeme konstatovat, že v tomto úseku houslista nemá prostor k vymýšlení interpretačních specifik. Pouze tedy řekněme, že Isaac Stern dosahuje optimálního charakteru štiplavě znějícími *spiccato*.

První sekvenci kanilény (takty 111 až 117) interpret hraje v klidnějším a opatrnějším charakteru, druhou, která začíná na osminové notě a2 v taktu 112 provádí intenzivněji a dynamicky kulminuje k vrcholu nacházejícímu se na první době taktu 113 (příklad č. 32 a), odtud pak logicky zeslabuje k závěrečné melodii.

The image shows a musical score for violin, measures 111 to 118. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 111 starts with a dynamic marking of *mp*. Measure 112 has a dynamic marking of *dim.* and a tempo marking of *poco rall.*. Measure 118 starts with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *Tempo I*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. A large white watermark 'Příklad č. 32a' is overlaid on the score.

Také zde (takty 118 až 127) Stern užívá velkého *espressivo* s občasnými *glissandy*. Bohužel však této části chybí větší odlehčenost smyku, čímž by kantiléna ukončující větu v *pianissimo* působila vzdušněji a zpěvněji.

4.4.2 Gil Shaham

Shahamova interpretace je méně romantická než Sternova²⁵. Shaham totiž mnohdy užívá výrazových prostředků, jako je například *non vibrato*, a také často odlehčuje smyk či mění tónové rejstříky. Hudba je díky tomu rozmanitější a hlubší.

To se projevuje již při prvním znění tématu (takty 1 až 11). Houslista ve druhém a třetím taktu zůstává na d struně, zároveň vibruje spoře, tedy jen na přízvučných dobách. V následujících dvou taktech přechází na strunu a, vytváří tak otevřenější charakter odpovídající předepsané dynamice. Takt 6 zní opět velmi subtilně a v taktu 7 interpret zesiluje napětí, které vrcholí na začátku taktu 8.

²⁵Zdrojem této podkapitoly je: Bartók: Violin Concerto No.2; Rhapsodies, Universal Music, s.r.o. 2015

Un poco piú andante (takty 12 až 22) v Shahamově podání také zní velice pestře. V taktech 12 až 15 houslista provádí dynamiku v souladu se stoupáním či klesáním melodie. V následujícím taktu Shaham změní charakter *pianissimem* a smýkáním nad hmatníkem, poté graduje k vrcholu v taktu 18. Konec fráze je samozřejmě opět tišší, i zde houslista hojně pracuje s barvou tónu.

Kantiléna s označením *un poco piú tranquillo* se rovněž vyznačuje velkým množstvím dynamických nuancí. Interpret zeslabuje na každé dlouhé koncové notě, aby pak začátek každé fráze vyzněl o to výrazněji. Shaham projevil výraznou interpretační invenci mimo jiné v taktech 34 a 38 (příklad č. 33a). Zde totiž klesne do *pianissima* a artikuluje noty mírně odděleně, čímž dosahuje bážlivé povahy velmi odlišné od okolního *espressiva*.

Příklad č. 33a

Shahamova interpretace taktů 43 až 57 je velmi podobná té Sternově. Můžeme ale poukázat na zajímavé zeslabení do *pianissima* v taktech 52 a 53 (příklad č. 34a), díky čemuž více vynikne *crescendo* k taktu 54.

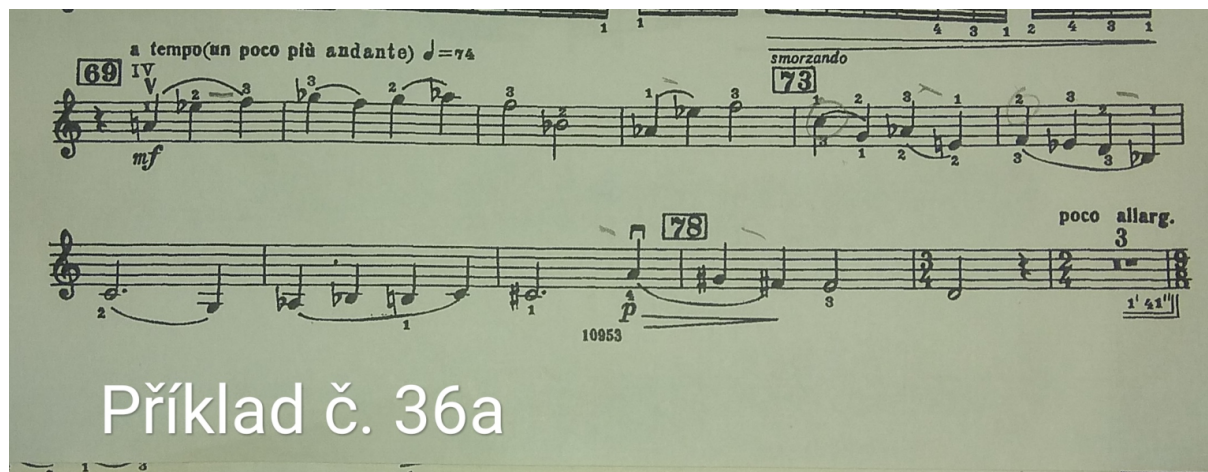
V dalším úseku (takty 58 až 68) vytváří umělec velmi tajuplný charakter tím, že bez jakýchkoli výkyvů zůstává v té nejslabší dynamice podpořené hraním nad hmatníkem. Mírné zesílení slyšíme až před vrcholem na třetí době taktu 67 (příklad č. 35a). Předepsané *rubato* v krátké kadenci je zde znatelnější než u Isaaca Sterna, Shaham velmi výrazně prodlužuje například první dobu taktu 68.

Příklad č. 34a

Příklad č. 35a

V následující kantiléně (takty č. 69 až 79) nás po artikulační stránce překvapí odsazení půlové noty f v taktu 71. Půlovou notu b Shaham evidentně chápe jako zdvih k následující frázi. V této oblasti houslista užívá *espressiva* s intenzivním vibratem až do čtvrté doby taktu 77, kde okamžitě klesne do *pianissima* a celou část dokončí bez vibrata (příklad č. 36a).

Allegro scherzando (takty 83 až 104) i v této interpretaci působí hravě. Rovněž Shaham dbá na to, aby dodržel všechna *crescenda* i *decrescenda*. Na rozdíl od Sterna však nemění artikulaci krátkých osminových not vyjma poslední noty es v taktu č. 93, kterou vzhledem k *fortissimu* prodlužuje a vibruje.



Kantilénu v taktech 111 až 117 houslista zprvu vede v jedné dynamické linii k vrcholu (takt 113) a poté samozřejmě ustupuje, aby připravil závěrečné znění tématu.

Zde (takty 118 až 127) nejprve hraje vroucně působícím tónem s rychlým a štíhlým vibratem. V taktu 122 náhle přechází do nejtisší dynamiky a pokračuje v *non vibratu*, čímž vytváří subtilní a ostýchavý charakter, ve kterém větu zakončuje.

4.4.3 Viktoria Mullová

Tato interpretace je nápadná rychlejším tempem, hudba tak působí na mnoha místech spíše plynuleji než meditativně²⁶. Mullová, podobně jako Shaham, často dosahuje optimální zpěvnosti odlehčenějším smykem. Bohužel ale i v této větě můžeme v některých úsecích umělkyni vytknout málo interpretační kreativity.

V úvodním tématu (takty 1 až 9) se pojetí Mullové vyznačuje kromě již zmíněného hybnějšího tempa a lehkého smýkání také úzkým vibratem. To vše

²⁶Zdrojem této podkapitoly je: Bartók & Stravinsky: Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 2017

vyvolává dojem prosté, byť nostalgické písně. Zároveň houslistka pečuje o dodržování tištěné dynamiky.

Podobně můžeme charakterizovat i provedení následující oblasti (takty 12 až 22). Zde bychom však již mohli namítnout, že hra dle notového zápisu sama o sobě nepostačuje a interpret by rovněž měl zapojit svou nápaditost, aby hudební plocha získala střídáním povah více obsahu.

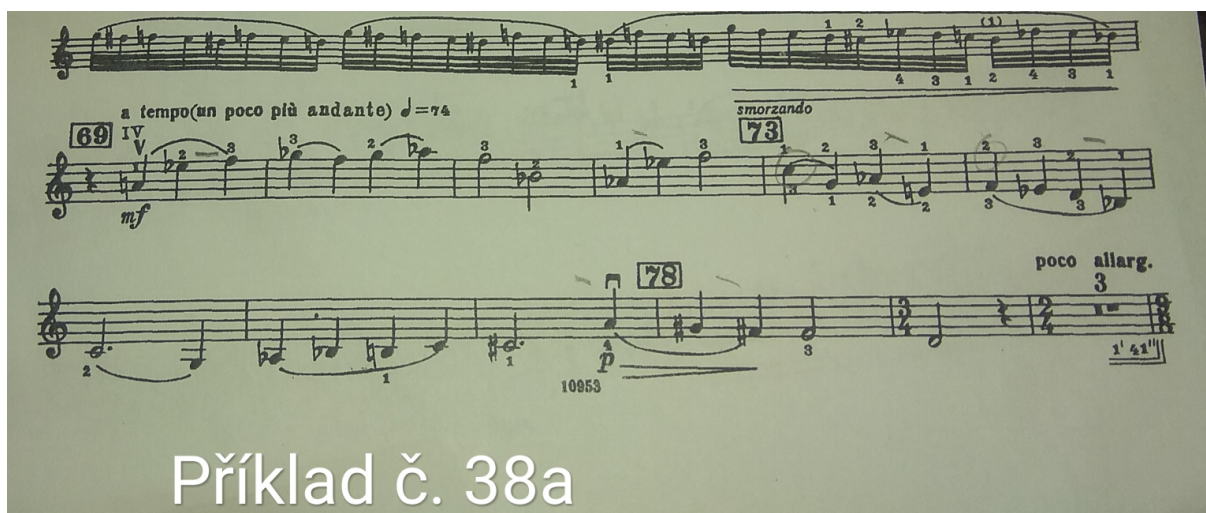
V *Un poco più tranquillo* (takty 23 až 42) také neslyšíme žádné výraznější změny charakteru. Mullová sice (dle notových instrukcí) provádí jednotlivé fráze na různých strunách, ovšem nepozmění-li také tónový rejstřík (v těchto taktech hraje koncentrovaným smykem) či způsob vibrata (zde vibruje velmi intenzivně), pouhý přechod na sousední strunu hudbu příliš nezpestří. Výjimku v jinak jednotvárném podání slyšíme v taktu 38, kde houslistka klesne do subtilnější povahy (příklad č. 37a), vzápětí opět dynamicky graduje a pokračuje v *espressivo*.

The image shows a page of a musical score for violin, specifically measures 34 through 43. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 34 is marked with a 'v' and a box containing the number 34. Measures 38 and 39 are marked with 'dolce' and '(son. réel)'. Measure 43 is marked with a box containing the number 43, 'Più mosso' with a tempo marking of quarter note = 170, and 'au talon' and 'fruvido'. The score includes various technical markings such as fingerings (1-4), bowings (V), and articulations (accents, slurs). A large white text overlay 'Příklad č. 37a' is positioned over the lower part of the score.

Ani jedna z následujících dvou pasáží (takty 43 až 57 a takty 58 až 68) bohužel neobsahuje žádná výrazová specifika. Mullová naprosto precizně a ve vysokém tempu zvládá veškerá technická úskalí těchto oblastí, avšak hudebně se zde vyjma toho, co je psáno v notách, nevyskytuje nic, čím bychom mohli definovat charakter těchto míst.

Kantilénu (takty 69 až 79) houslistka zprvu hraje drobnějším vibratem a ve slabší dynamice, což spolu se *sul d* vytváří křehkou povahu. V taktech 73 a 74 *crescendem* hudbu dramatizuje a takty 75 a 76 vyznívají hutněji (příklad č. 38a). Na čtvrté době taktu 37 se opět vrací do původního charakteru této fráze.

Také v *Allegru scherzandu* (takty 83 až 104) můžeme slyšet, že Mullová bez výjimky dodrží každý dynamický či výrazový předpis. Jiné osobité nuance, například artikulační, však Mullová neuplatňuje.



The image shows a musical score for violin, measures 69 through 78. The score is written on a single staff in treble clef. Measure 69 is marked with a box containing the number 69, a Roman numeral IV, and a dynamic marking of *mf*. The tempo marking is *a tempo (un poco più andante)* with a quarter note equal to 74. Measure 73 is marked with a box containing the number 73 and a dynamic marking of *smorzando*. Measure 78 is marked with a box containing the number 78 and a dynamic marking of *poco allarg.* The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3, 4). The number 10953 is printed at the bottom of the page.

Příklad č. 38a

Kantilénu v taktech 111 až 117 Mullová logicky vede k vrcholu, který se nachází na první době taktu 113, a poté postupně dynamicky ustupuje.

Závěrečné téma (takty 118 až 127) houslistka provádí (stejně jako úvodní část druhé věty) stylem, který vyvolává pocit křehkosti. Zde Mullovou nemůžeme nařknout z nedostatku hudebních nápadů, neboť umělkyně svou prací s vibratem a tvořením tónu má rozhodně daleko k banalitě.

4.5 Třetí věta

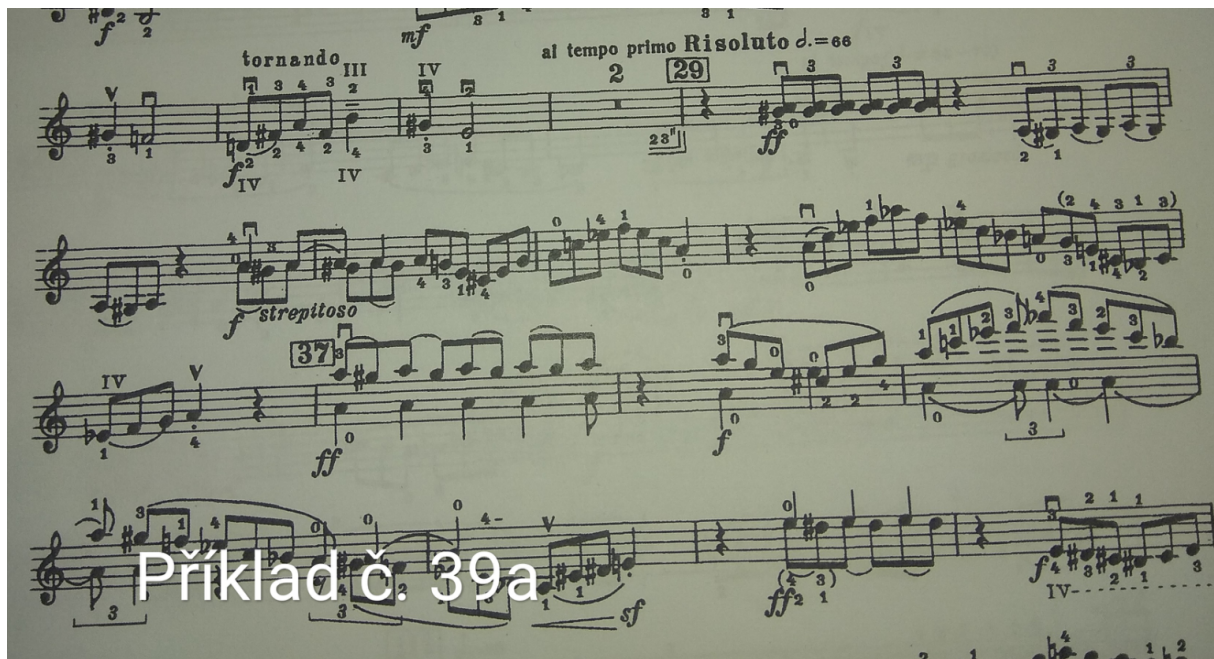
4.5.1 Isaac Stern

Podobně jako úvodní část koncertu, i třetí věta se ve Sternově podání vyznačuje mimořádnou dramatickostí²⁷, jež vzniká především pomocí koncentrovaného smyku, razantních akcentů a intenzivního vibrata. Zároveň houslista mnohými dynamickými, tempovými a agogickými nuancemi často přechází do odlišných hudebních povah.

Oblast hlavního tématu (takty 5 až 26) zní tanečně, ale také romanticky, Stern tohoto dojmu dosahuje nejen předepsanou dynamikou, nýbrž i zajímavými artikulačními nápady. V taktu 5 a 6 odsazuje obě dvě po sobě jdoucí čtvrté noty. Tentýž model v následujících taktech ovšem provádí odlišně – první čtvrté notu (v souladu se zápisem) prodlouží a zavibruje a zkracuje až tu druhou. V taktu 19 začíná elegantnějším charakterem (pouhé *mf*), o tři takty později zesiluje a dynamický vrchol, před kterým si Stern mírně posečká, slyšíme v taktu 25.

Risoluto (takty 29 až 59) vyvolává žádoucí pocit zběsilosti, čehož interpret vedle svého stylu tvoření tónu dosahuje jednak dynamickými odchylkami (Bartókem vyznačenými), jednak artikulačními obměnami. Jako příklad uveďme takty 34 a 36. V taktu 34 zakončuje čtvrté notu a1 na d struně a nepatrně zavibruje, v taktu 36, končícím podobně jako takt 34, vytváří interpret mnohem agresivnější dojem akcentem maximální razance na prázdné struně (příklad č. 39a).

²⁷Zdrojem této podkapitoly je: Bartók: Violin Concerto No. 2 in B Minor, Sz.112 (Remastered), Sony Music 2018



Příklad č. 39a

Další nástup sólových houslí (takty 87 až 126) je zpočátku nápadný elegancí, s níž Stern interpretuje triolové skupiny pod legatem. Houslista překvapivě neakcentuje koncové čtvrtkové noty, aby nenarušil valčíkový charakter. Ve stoupajících sekvencích samozřejmě slyšíme dynamický vývoj, v taktu 101 se houslista dostává do forte. Od taktu 111 hudba najednou zní velmi rázně, v tomto charakteru Stern pokračuje do taktu 122, kdy spolu s volnějším tempem hudbu uklidňuje.

První frázi v *Quasi lento* (takty 129 až 164) hraje umělec v rychlejším tempu a velmi slabé dynamice, vždy ale zvýrazní melodický vrchol nacházející se na druhé době taktu. Následující fráze (takty 138 až 148) zní silněji a v *espressivo*, houslista stále zdůrazňuje vrcholy, ty ovšem již nejsou tak nápadné vzhledem k vyšší dynamice okolních tónů. V taktech 157 až 164 Stern postupně ustupuje, aby připravil kontrast příští pasáže.

Takty 165 až 240 neposkytují mnoho prostoru interpretační kreativitě. Jen tedy připomeňme, že Isaac Stern velmi rychlým tempem a razantním nasazováním smyku dosahuje optimálního pocitu brutality a šílenosti, který si hudba v tomto úseku vyžaduje.

Sternovo pojetí *Meno mosso* (takty 260 až 297) je velmi romantické. Toho je dosaženo jednak volnějším tempem, jednak zacházením s vibratem a s artikulací – houslista například příliš neodsazuje koncovou čtvrtovou notu v modelu, který nalezneme hned v taktu 260 (příklad č. 40a), nýbrž ji vibruje, a jednak protažením a zesílením posledních taktů dvou krátkých úseků osminových not s předpisem *rubato* (rovněž příklad č. 40a).

20

Скрипка

260 *Meno mosso* $\text{♩} = 66$
P *leggero*

sempre più tranquillo

267 *f* *sonoro*

Rubato $\text{♩} = 80$ *f* *sempre più tranquillo* *III* *tornando*

274 *mf* *ma leggero* *a tempo* ($\text{♩} = 66$)

281 *f* *sonoro* *meno* *Rubato* $\text{♩} = 80$

287 *Sempre più lento* *molto espress.*

con calore

al

Molto tranquillo $\text{♩} = 60$ *sonoro*

Assillento $\text{♩} = ca. 80$ *allarg.* 320

Příklad č. 40a

Podobně můžeme popsat krátký kantilénový úsek (takty 320 až 346), interpret i zde protahuje a vibruje čtvrtové noty s předepsanou tečkou. Také tato část je nápadná pomalejším tempem a koncentrovaným smykem.

Takty 400 až 421 se velmi podobají taktům 87 až 110, touto oblastí se tudíž nyní zabývat nebudeme.

Sternovo pojetí navazující plochy (takty 422 až 449) nás zaujme především artikulací. Houslista totiž provádí *legata* v taktech 430 až 441 oddělovaně (příklad č. 41a)

Příklad č. 41a

2018-6-20

Takty 462 až 520 svým charakterem příliš interpretovi neumožňují projevit invenci, zaměříme se tedy na následující kantilénu.

Příklad č. 42a

AL Mosso (takty 535 až 554) Stern chápe jako sled krátkých, dvoutaktových frází. Nasvědčuje tomu zejména odsazování (či zakončování) půlových not cis (příklad č. 42)

Po taktech 555 až 589, jež jsou převážně opakováním taktů 164 až 189, dospějeme k závěrečné části koncertu. Tento úsek (takty 593 až 620) hraje Stern výhradně ve fortissimu bez jakýchkoli tempových vybočení. Po artikulační stránce je tu nápadné protahování a vibrování koncových osminových not v taktech 607 až 615.

4.5.2 Gil Shaham

Shahamovo podání závěrečné věty je velmi kontrastní²⁸. V rychlých a bouřlivě znějících pasážích houslista rovněž dosahuje dostačující dramatickosti, na rozdíl od Isaaca Sterna ale Shaham používá více odlehčeného smyku v tišších oblastech, tím je hudba obohacena o subtilní a prostý charakter. Celkově se Shahamova interpretace vyznačuje velkou invencí v užívání výrazových prostředků.

III

Allegro molto $\text{♩} = 78-72$

f con spirito

rallent. *slentando*

tornando *al tempo primo Risoluto* $\text{♩} = 66$

strepitoso

Příklad č. 43a

V úvodní části (takty 5 až 26) si povšimneme zajímavého promyšlení agogiky. Hned v prvním taktu (tedy v taktu 5) houslista protáhne první osminovou notu a o to rychleji provádí další tři (příklad č. 43a). Také je nápadné zaváhání na konci forte před taktem 11.

²⁸Zdrojem této podkapitoly je: Bartók: Violin Concerto No.2; Rhapsodies, Universal Music, s.r.o. 2015

Na artikulační specifika můžeme poukázat v *Risolutu* (takty 29 až 59). V taktu 34 a 35 Shaham náhle přechází do *spiccata*, na krátký moment tak vytváří odlišný, štíplavý charakter. V taktu 41 naopak koncovou čtvrtovou notu *e* hraje dlouze a s vibratem.

V následující pasáži (takty 87 až 126) houslista začíná velmi podobně jako Isaac Stern – tedy s jistou elegancí, kdy koncové čtvrtové noty pod legaty zakončuje měkce. Tohoto způsobu hry ale umělec zanechává v taktu 94, koncové noty nyní odsazuje s akcentem, čímž vyvolává pocit jízlivosti. V taktu 111 Shaham přechází do agresivního stylu.

Kantiléna v taktech 129 až 164 je vystavěna logicky a přirozeně. Sólista melodii vede k vrchním či spodním vrcholům. Zde je možné Shahamovi vytknout pouze příliš pomalé tempo, kvůli kterému v některých taktech (například ve 149. až 153.) hudba začíná ztrácet souvislost a charakter.

Další pomalý úsek (takty 260 až 297) nás zaujme především kontrastem. Interpret totiž hraje osminové noty v taktu 260 krátkým a skákavým smykem, což spolu s rychlejším tempem vytváří pocit hravosti a odlehčenosti zhruba do taktu 265, poté Shaham koncentrovanějším smykem a výraznějším vibratem přechází do romantičtějšího a závažnějšího charakteru (příklad č. 44a). Stejně promyšleny jsou samozřejmě i takty 274 až 282.

The image shows a page of a musical score for violin, measures 260 to 287. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo and dynamics markings are as follows:

- Measure 260: *Meno mosso d.=so*, *Plleggero*
- Measure 267: *f sonoro*
- Measure 274: *Rubato d.=so*, *tornando*, *a tempo (d.=so)*, *mf ma leggiero*
- Measure 281: *f sempre più tranquillo*, *Rubato d.=so*, *f sonoro*, *meno*
- Measure 287: *Sempre più lento*, *molto espress.*

The score includes various articulations such as *V* (vibrato), *acc* (accents), and *tr* (trills). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The text "Скрипка" (Violin) is written above the staff. The example is labeled "Příklad č. 44a" in the bottom left corner.

Molto tranquillo (takty 320 až 346) je možná až příliš pomalé. Podobně jako ve výše zmíněné části i zde hudba trochu pozbývá obsah. Přitom samotné nuance například artikulační (třeba protažení první čtvrtkové noty a zkrácení druhé v taktech 320 a 321) jsou samy o sobě v naprostém pořádku.

V další oblasti (takty 422 až 449), již se budeme zabývat, také upozorníme na artikulační zvláštnost. V taktech 430 až 433 houslista vibruje a hraje dlouze první noty, vyznačené tečkou, v triolových skupinách. Shahamův způsob tak velmi odpovídá předpisu *sempre molto espressivo*.

Nápadité je i provedení poslední kantilény (takty 535 až 554). Shaham krátce artikuluje čtvrtkové noty. Oproti tomu dlouhé důsledně vibruje. Melodie tím získává noblesní, dalo by se říci mozartovský charakter.

V závěrečné části (takty 593 až 620) nás umělec zaujme především glissandy v taktu 594 a mezi takty 595 a 596, dále také zajímavými protaženími, kterými interpret zvyšuje napětí. Konkrétně se jedná o první osminovou notu taktů 601 a 603 (příklad č. 45a).

24

Скрипка

594

ancora più *largo*

f *ff*

601

Sostenuto e largamente

607

Risoluto $\text{♩} = 70$

Příklad č. 45a

4.5.3 Viktoria Mullová

I k této větě můžeme podotknout, že pojetí Mullové spočívá zejména v dodržování notového zápisu²⁹. Na mnoha místech jakoukoli osobitost interpretky prakticky nepostřehneme (nemluvíme-li o bazálních věcech jako například o kvalitě či kultivovanosti tónu, která je u Mullové vždy na mimořádně vysoké úrovni), a proto bude následující analýza stručnější než v předchozích dvou podkapitolách – úseky, kde bychom pouze konstatovali technickou vytríbenost a absenci charakteristických výrazových prostředků (vyjma těch předepsaných Bartókem), vynecháme. Jedním z mála interpretačních specifík (ne-li jediným interpretačním specifíkem) těchto úseků je pomalejší tempo v rychlých pasážích. Bohužel ale tím hudba ztrácí onen divoký charakter, jaký si dané oblasti vyžadují.

Jedním z míst, kde umělkyně projevuje svou osobitost, je počáteční znění hlavního tématu (takty 5 až 26). Houslistka zde preferuje otevřeněji působící zvuk struny a, neprovádí tedy úvodní dva takty na g struně, nýbrž zůstává v první poloze (příklad č. 46a). Rovněž si všimněme, že v taktech 5 až 12 umělkyně nasazuje s razancí začátky skupin osminových not a vytváří tak slavnostní až hrdinskou hudební povahu. Druhá fráze (takty 19 až 26) působí noblesněji, neboť interpretka hraje měkce a ve slabší dynamice.

Скрипка

III

Allegro molto $\text{♩} = 70-72$

f con spirito

13 19

mf *p* *rallent.* *slentando*

tornando

al tempo primo Risoluto $\text{♩} = 66$

29

Příklad č. 46a

²⁹Zdrojem této podkapitoly je: Bartók & Stravinsky: Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 2017

V pasáži triolových not pod legatem (takty 87 až 125) nás zaujme začátek této plochy. Takt 87 Mullová interpretuje v silné dynamice a velice úsečně, dosahuje tak syrového charakteru. Jemněji zní až takt 90, kde houslistka začíná po dynamické i artikulační stránce opatrněji. Graduje od taktu 92.

Velmi kvalitně provedené je *Quasi lento* (takty 128 až 164). Mullová v živějším tempu uplatňuje odlehčený smyk s rychlým a drobným vrcholem a při frázování zohledňuje melodické vrcholy, jako kdyby se jednalo o mozartovský menuet. Kantiléna tak v poměru k ostatním plochám působí skutečně kontrastně (příklad č. 47a).

Příklad č. 47a

10953

Interpretace Mullové zní charakteristicky také v taktech 320 až 346. Tuto obměnu hlavního tématu slyšíme v rychlejším tempu. Tím spolu s lehkým smýkáním a úzkým vibratem umělkyně vytváří křehkou, prostou a zpěvnou povahu.

Poslední kantiléna (takty 535 až 554) se vyznačuje v tomto provedení specifickou artikulací. Mullová zkracuje půlovou notu fis v taktech 535, 537 a 541, zatímco ostatní tóny provádí dlouze s intenzivním vibratem, čímž i zde vyvolává dojem ne nepodobný klasicismu.

Viktorie Mullová patří do nepočtené skupiny houslistů, kteří upřednostňují druhou verzi závěru věty, tedy verzi, kde sólový part končí takt 589 a zbytek skladby autor zpracovává orchestrálně.

4.6 Závěrečné shrnutí

Rovněž tuto kapitolu ukončíme shrnutím odlišností podání těchto tří interpretů.

Sternova hra je, podobně jako v případě Sibeliova koncertu, nápadná napětím, jehož houslista dosahuje živějším tempem a koncentrovaným smykem. Umělcovo promyšlení kantilén se vyznačuje vedením melodie k vrcholům (vrchním či spodním). Tímto konvenčním prostředkem Stern vytváří romantický charakter pomalých ploch.

Shaham je ze všech tří interpretů nejkreativnější. V jeho hře nalezneme početné odlišnosti jednak dynamické či agogické, jednak ve způsobu tvoření tónu. Díky tomu má každý hudební úsek svou povahu. Tento interpretační postoj však obnáší riziko, že některé nápady posluchač nemusí pochopit, a tak si je může vykládat jako snahu o samoučelnou originalitu. Na to jsme poukázali v jednom místě první věty.

Viktorija Mullová hraje velmi precizně po technické stránce a důsledně dodržuje vše, co vyčteme v notách. Mnoho míst rovněž provádí specifickými, rozličnými a vkusnými způsoby, ovšem tu a tam se nezbavíme dojmu, že by frázi mohlo pomoci více interpretační invence.

5 Závěr

Isaac Stern, Gil Shaham a Viktoria Mullová se rozhodně řadí mezi nejnápadnější kapacity umění hry na housle, neboť všichni tři dosahují jak špičkové technické úrovně, tak i vysokých hudebních kvalit.

Jednotlivé interpretace jsou samozřejmě nesmírně rozdílné. Mnohokrát jsem dával najevo, jaké pojetí mne více oslovuje a jaké naopak nevnímám pozitivně. Domnívám se ale, že v hudbě, jejíž chápání je vždy individuální, neexistuje žádná objektivní pravda, tudíž jsou všechny mé preference a antipatie pouze otázkou vkusu. Přes veškeré kritické poznámky tedy nezpochybňuji úroveň ani jednoho z těchto tří houslistů a uvědomuji si, že jiný posluchač by dotyčné umělce mohl charakterizovat zcela opačně. Pouze jsem čtenáři nabídl svůj pohled na věc bez ambice kohokoli přesvědčit.

Tato analýza mi dopomohla jednak k hlubšímu pochopení obou skladeb, dále k obohacení vlastní interpretace těchto děl převzetím některých prvků hry Sterna, Shahama či Mullové a konečně k rozšíření poznatků o způsobech, principu a hodnotách interpretace v obecnějším významu, tedy nikoli pouze interpretace Sibeliova či Bartókova koncertu, ale i dalších skladeb houslového repertoáru.

6 Seznam pramenů a literatury

Nahrávky:

Bartók: Violin Concerto No. 2 in B Minor, Sz.112 (Remastered), Sony Music 2018

Bartók & Stravinsky: Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 2017

Bartók: Violin Concerto No.2; Rhapsodies, Universal Music, s.r.o. 2015

Tchaikovsky/Sibelius: Violin Concertos, Sony Music 1995

Sibelius / Tchaikovsky: Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 1993

Tchaikovsky & Sibelius Violin Concertos, Universal Music, s.r.o. 2015

Elektronické zdroje:

Isaac Stern [online], poslední aktualizace 10. května 2018 12.17 [vid. 28.5.20018], Wikipedie.
Dostupné z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/Isaac_Stern

Gil Shaham [online], poslední aktualizace 2. února 2018 00.47 [vid. 28.5.20018], Wikipedie.
Dostupné z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/Gil_Shaham

Viktoria Mullova [online], poslední aktualizace 27. ledna 2018 07.00 [vid. 28.5.20018], Wikipedie.
Dostupné z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/Viktoria_Mullova

Jean Sibelius [online], poslední aktualizace 21. června 2018 11.48 [vid. 26.6.20018], Wikipedie.
Dostupné z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Sibelius

Béla Bartók [online], poslední aktualizace 25. června 2018 14.17 [vid. 26.6.20018], Wikipedie.
Dostupné z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la_Bart%C3%B3k

Seznam literatury:

Haraschin, S., Chylińska T., Schäffer B.: Sprievodca koncertmi, Opus, Bratislava 1980

Gammond, P.: Velcí skladatelé, Svojtka and Co., Praha 2002

Budiš, R.: Housle v proměnách staletí, Supraphon, Praha 1975

Michels, U.: Encyklopedický atlas hudby, Nakladatelství Lidové noviny s r. o., Praha 2002

Smolka, J. a kolektiv: Dějiny hudby, TOGGA, spol. s r. o., Praha 2003

Černušák, G.: Dějiny evropské hudby, Panton, Praha – Bratislava 1964

Navrátil, M.: Nástin vývoje evropské hudby 20. století, Montanex s r. o., Ostrava 1993

7 Seznam příloh

Obrázek 1: Jean Sibelius

Obrázek 2: Béla Bartók

Obrázek 3: Isaac Stern

Obrázek 4: Gil Shaham

Obrázek 5: Viktoria Mullová



Obrázek 1: Jean Sibelius³⁰

³⁰ Zdroj: Jean Sibelius [online], poslední aktualizace 21. června 2018 11.48 [vid. 26.6.20018], Wikipedie. Dostupné z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Sibelius



Obrázek 2: Béla Bartók³¹



Obrázek 3: Isaac Stern³²

³¹ Zdroj: Béla Bartók [online], poslední aktualizace 25. června 2018 14.17 [vid. 26.6.20018], Wikipedie. Dostupné z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la_Bart%C3%B3k

³²Zdroj: Isaac Stern [online], poslední aktualizace 10. května 2018 12.17 [vid. 28.5.20018], Wikipedie. Dostupné z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/Isaac_Stern



Obrázek 4: Viktoria Mullová³³



Obrázek 5: Gil Shaham³⁴

³³Zdroj: Viktoria Mullova, <https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/viktoria-mullova/> [vid. 28.5.20018]

³⁴Zdroj: Gil Shaham, <http://gilshaham.com/> [vid. 28.5.20018]