

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

HUDEBNÍ UMĚNÍ

HRA NA KLAVÍR

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**KLAVÍRNÍ KONCERTY  
BÉLY BARTÓKA**

**Tomáš Vrána**

Vedoucí práce: prof. Ivan Klánský

Oponent práce: MgA. Ivo Kahánek, Ph.D.

Datum obhajoby: 5. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA

**Praha, 2018**

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

ART OF MUSIC

PIANO

**BACHELOR'S THESIS**

**BARTÓK'S PIANO CONCERTOS**

**Tomáš Vrána**

Thesis advisor: prof. Ivan Klánský

Examiner: MgA. Ivo Kahánek, Ph.D.

Date of thesis defense: 5. 6. 2018

Academic title granted: BcA

**Prague, 2018**

## **PROHLÁŠENÍ**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma:

**„KLAVÍRNÍ KONCERTY BÉLY BARTÓKA“**

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

Praha, dne .....

podpis diplomanta .....

## **UPOZORNĚNÍ**

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

## Evidenční list

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

[illegible]



## **ABSTRAKT**

Tato bakalářská práce se zabývá třemi klavírními koncerty Bély Bartóka. Je zaměřená nejen na skladatelovo dílo pro klavír a orchestr, ale i na životní osudy tohoto umělce a jeho osobnost.

Každému ze tří koncertů je věnována jedna celá kapitola. Na začátku ještě připojuji několik střípků ze skladatelova života pro lepší orientaci čtenáře v tématu i v dějinném vývoji.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Béla Bartók, klavír, koncert

## **ABSTRACT**

This thesis focuses on the three piano concertos by Béla Bartók. It is aimed not only at the composer's works for piano and orchestra, but also at the life of this artist and his personality.

Each of the three piano concertos has its own chapter. At the beginning, I add a few pieces of composer's life for better orientation of the reader in a given topic and historical events of that time as well.

## **KEYWORDS**

Béla Bartók, piano, concerto

## **OBSAH**

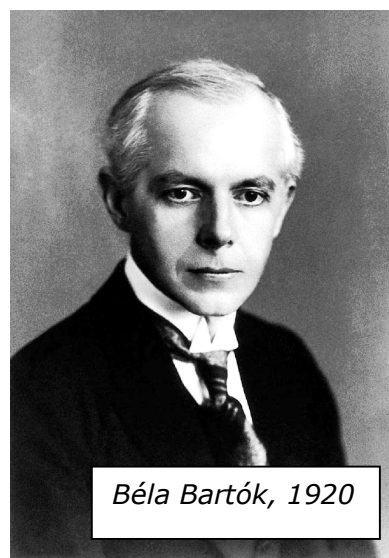
<b>Úvod</b> .....	<b>1</b>
<b>Životní osudy Bély Bartóka (1881-1945)</b> .....	<b>3</b>
<b>Osobnost Bély Bartóka</b> .....	<b>12</b>
<b>1. První klavírní koncert Sz. 83, BB 91 (1926)</b> .....	<b>16</b>
1. 1. Allegro moderato - Allegro .....	18
1. 2. Andante - attacca .....	26
1. 3. Allegro molto .....	29
<b>2. Druhý klavírní koncert G dur Sz. 95, BB 101 (1930-31)</b> .....	<b>39</b>
2. 1. Allegro .....	40
2. 2. Adagio - Presto - Adagio .....	49
2. 3. Allegro molto - Più allegro .....	58
<b>3. Třetí klavírní koncert E dur Sz. 119, BB 127 (1945)</b> .....	<b>67</b>
3. 1. Allegretto .....	69
3. 2. Adagio religioso .....	76
3. 3. Allegro vivace .....	81
<b>Významné nahrávky klavírních koncertů Bély Bartóka</b> .....	<b>90</b>
<b>Závěr</b> .....	<b>92</b>
<b>Soupis pramenů a literatury</b> .....	<b>94</b>

## ÚVOD

*„Bartók je jedinečný skladatel, jehož tvorba v originalitě jen těžko hledá konkurenci. Bohužel je však také příliš obtížný pro běžnou hudební produkci, protože vyžaduje mnohem více času, než je na zkouškách s orchestrem možné poskytnout.“*

- Sir Henry Wood - dirigent v rozhovoru při premiéře Bartókova Prvního klavírního koncertu na BBC Proms 1930 <sup>1</sup>

Bartók jako nekompromisní individualista, Bartók jako architekt, Bartók jako básník – zhruba takto by se dal s trochou nadsázky jednotlivě popsat každý ze tří klavírních koncertů tohoto skladatele. Ačkoliv se samozřejmě hudební vývoj nedá vystihnout pouze ze tří děl autora, i přesto je překvapivé, jak tato trojice klavírních koncertů výstižně zobrazuje etapy Bartókova života již od nalezení své vlastní hudební řeči až po celkové zjemnění, fyzicky i duševně těžký konec své celoživotní pouti a nedobrovolné smíření se smrtí.



Béla Bartók, 1920

Klavírní koncerty Bély Bartóka i dnes hudební společnost rozděluje. Někteří klavíristé i posluchači je považují za koncerty bez kouzla, suché, drsné, nepříjemné na poslech. Jiní našli zálibu v energii ostrých maďarských rytmtů, jsou okouzleni rozsáhlou paletou tónů Bartókovy typicky smutné, temné „noční hudby“ ve volných větách. Někteří považují Bélu Bartóka za další z velkých „B“ hudební historie po boku Bacha, Beethovena a Brahmsa. A ti, kteří jeho klavírní hudbou opovrhují, mají většinou problém i s jeho tvorbou obecně, případně jeho díla nejsou tak často hraná a populární na to, aby si člověk udělal celistvější názor.

Problémem Bartókovy tvorby je podle mnohých interpretů a dirigentů hlavně obtížnost děl, jejich většinou obrovské požadavky na úroveň orchestru, případně sólisty. A když už se nějakým zázrakem poštěstí tyto dvě složky zkombinovat, i tak jakoby byl potřeba stále nějaký speciální důvod k tomu,


---

<sup>1</sup> NORRIS, G. *Bartók's piano concertos – the pianist's sternest test* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: [www.gramophone.co.uk](http://www.gramophone.co.uk) [cit. 9.2.2016]

zařadit některou z Bartókových skladeb do dramaturgie. Jeho klavírní koncerty si ani dnes nezískaly popularitu koncertů Sergeje Prokofjeva nebo Sergeje Rachmaninova. Orchestry jeho díla kvůli obtížné rytmické struktuře nenávidí více, než díla Igora Stravinského. A posluchači vychovaní převážně na klasické a romantické hudbě jen těžko v konkurenci lahodně zpěvné lyriky hledají pochopení pro jeho perkusivní klavírní charakter.

Cílem této práce není dopodrobna rozebrat každou notu, ani harmonickou strukturu každého akordu – v Bartókově tvorbě to ani není dost dobře možné. Spíše seznámit s charakterem každého koncertu zvlášť, u každého poukázat na jeho zvláštnosti a okolnosti vzniku. Jakožto interpret, který měl možnost všechny tři jeho koncerty nastudovat, si dovolím také předložit své vlastní interpretační poznatky a rady.

Závěrem této krátké předmluvy mi dovoluji uvést příhodu skotského klavíristy a skladatele Erika Williama Chisholma – Bartókova velkého přítele, který skladatele osobně hostil při jeho koncertech v Glasgow. Ten několik let po Bartókově smrti, narazil na ulici při procházce městem na starého hudebního kritika z Evening Times. *„Poznal jsem, že je to D.C. Parker – tehdejší kritik z Evening Timesu, který sídlil na Buchanan Street. Neviděli jsme se snad již třicet let! Nedalo mi to, abych si nerýpnul: „Pamatujete na ty ošklivé věci, které jste psal o Bartókově hudbě? Vidíte příteli, moc dobrým prorokem jste tedy nebyl“, řekl jsem mu. Podíval se na mě zachmuřeným pohledem a pak jen upjatě odpověděl: „Promiň Chisholme, ale o Bartókovi si stále myslím to samé, co jsem napsal v roce 1932!“ Neřekl jsem na to nic, ale v duchu jsem si myslel: „No, žijeme dál, ale poučit se nechceme...“.*<sup>2</sup>



Bartók vyobrazen na bankovce v hodnotě 1000 maďarských forintů v oběhu od roku 1983-1992.

<sup>2</sup> CHISHOLM, E. *Béla Bartók – Writings* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: [www.erikchisholm.com](http://www.erikchisholm.com) (společnost Erik Chisholm – *The Forgotten Man of 20th Century Scottish Music*

## ŽIVOTNÍ OSUDY BÉLY BARTÓKA (1881-1945)

*„Bartókův problém je ten, že odmítá uvěřit, že jeho vlast, ve které vyrůstal, se již nadobro změnila. Ta doba, ve které žil a kterou odmítá opustit, se už nikdy nevrátí.“*

- skladatel Paul Hindemith o Bartókovi v jednom z dopisů <sup>3</sup>

Béla Bartók se narodil 25. března roku 1881 ve městě Nagyszentmiklós v tehdejší Rakousku-Uhersku. Pokud byste dnes chtěli jeho rodiště navštívit, museli byste toto místo hledat v Rumunsku na hranicích Srbska a Maďarska jako Sânnicolau Mare v oblasti Banátu.



*Bartókova matka –  
Paula Voit, cca. 1880.*

První hodiny klavíru dávala šestiletému Bélovi matka Paula Voitová. Jeho otec Béla Bartók starší – ředitel hospodářské školy měl také hudební nadání. Hrál na klavír, organizoval amatérský orchestr a dokonce se naučil hrát na violoncello, aby v něm mohl sám účinkovat. Toho však malý Béla ztratil, když mu bylo sedm let. Po smrti otce se o chlapce a jeho tříletou sestru pečlivě starala matka, která opět nastoupila do učitelského povolání, ačkoliv se jej předtím kvůli svatbě vzdala.<sup>4</sup>

V dětství a mládí byl Béla Bartók pronásledován častými plicními onemocněními (především zánětem horních hrotů plic) a celkovým tělesným oslabením. Po tělesné stránce byl neduživé dítě, jeho zdravotní stav byl velmi vratký a problémy s dýcháním se opakovaně vracely, což vedlo k tomu, že do školy nastoupil až v sedmi letech. O rok později se pak rodina přestěhovala do Nagyszöllösu (tehdy připojen k Československu), kde Béla napsal a hrál svou novou klavírní skladbu *Tok Dunaje (A Duna folyása)*.<sup>5</sup>

Na přání matky nejprve studoval gymnázium v Nagyváradu (Velký Varadín), ale brzy se pro neúspěch vrátil domů a 2. třídu gymnázia dokončil až

---

<sup>3</sup> CHISHOLM, E. *Béla Bartók – Writings* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: [www.erikchisholm.com](http://www.erikchisholm.com) (společnost Erik Chisholm – *The Forgotten Man of 20th Century Scottish Music*)

<sup>4, 5</sup> parafrázováno z:

Kolektiv autorů. *Velikáni hudby – Béla Bartók*. Bratislava: Perfekt,a.s., 1995, s. 406  
NAVRÁTIL, M. *Béla Bartók – Život a dílo*. Ostrava: Montanex,a.s., 2004

v Pressburgu (Bratislavě). Kvůli existenčním problémům se však byli nuceni odstěhovat do malého bytu v saském Beszteczi, kde malému Bélovi dělala značné problémy němčina a na klavír ho tak nemohl nikdo dále učit. Při pobytu v Bratislavě se však seznámil se svým učitelem László Erkelem, který mu dával první klavírní lekce a jakmile bylo matce nabídnuto místo učitelky v místní obecné škole, rodina se mohla přestěhovat zpátky a mladý student tak u Erkela mohl v klavíru pokračovat – navíc v mateřském jazyce.<sup>6</sup>

Blízkost vídeňského hudebního prostředí Bartóka inspirovala k rozvíjení hudebního talentu, rozhodl se zde studovat na konzervatoři, kde mu nabízeli dokonce i císařské stipendium. Nakonec se však na radu svého staršího přítele Erno Dohnányiho přihlásil po maturitě v roce 1899 na Hudební akademii v Budapešti, kam mu bylo umožněno vstoupit bez přijímacích zkoušek.<sup>7</sup>



Béla Bartók –  
akademická fotografie,  
1899.

Během studia dostává mladý Béla těžký zápal plic a je nucen druhý ročník akademie odložit. Nemoc trvala několik měsíců, během kterých se za pomoci matky jen velmi pomalu zotavoval. Ve studiích pokračoval až od dubna 1902.<sup>8</sup>

Jeho učiteli byli tehdy Lisztův žák István Thomán ve hře na klavír a v kompozici Johann Koessler. Poznává hudbu Franze Liszta, Ludwiga van Beethovena, Johanessa Brahmsa i Richarda Strausse – která na něj udělala asi největší dojem a znovu podnítila jeho zájem o skládání. Učitelé v něm viděli spíše výborného pianistu než skladatele a během studií dostal spoustu příležitostí hrát na různých koncertech školy. Nutno dodat, že Bartókova skladatelská kreativita nebyla striktním, přísně konzervativním přístupem Akademie ani trochu podporována. Navzdory tomu slaví Bartók úspěch svou symfonickou básní *Kossúth* z roku 1903, která měla slavnostní premiéru v Budapešti. Jedná se o dílo pod vlivem převážně Lisztovy a Straussovy hudby s jasným maďarským národním cítěním. V jeho *Rapsodii pro klavír* (a hned také pro klavír a orchestr), kterou autor označil prvním opusem, se již objevují nepatrné náznaky vlastní

---

<sup>6, 7, 8</sup> parafrázováno z:

Kolektiv autorů. *Velikáni hudby – Béla Bartók*. Bratislava: Perfekt,a.s., 1995, s. 406, 407  
NAVRÁTIL, M. *Béla Bartók – Život a dílo*. Ostrava: Montanex,a.s., 2004  
SZABOLCSI, B. *Béla Bartók – his life in pictures*. New York: Boosey & Hawkes, anglický překlad 1971

hudební řeči se silným vlivem maďarského folklóru. Ten pak naplno Bartók slyší při svém pobytu na maďarském venkově, kam si odjel odpočinout od klavírních recitálů v Budapešti, Vídni i Bratislavě.<sup>9</sup>

*„Jak jsem jezdil od vesnice k vesnici, slyšel jsem pravou hudbu mého národa a tato hudba byla pro mě skutečným odhalením.“*<sup>10</sup>

Bartók se obrací na Zoltána Kodályho, skladatele a experta na studium lidové písně. Oba muži, předurčení stát se velkými skladateli, pohlíželi na tento materiál jako na zdroj inspirace pro své vlastní skladby. Záhy však poznali, že maďarské písně – mylně považovány za lidové – jsou ve skutečnosti více či méně prostonárodními písněmi umělými. Kodály a Bartók tedy zahájili rozsáhlý sběr maďarských lidových popěvků (celkem nashromáždili kolem 3700 zápisů). Během mnoha cest a v několika dalších letech se jejich hlavním zájmem stalo zkoumání této hudby samotné a její zachování. Později srovnávali a sbírali také písně slovenské, rumunské, ale také arabské, turecké, ukrajinské a valašské. Béla Bartók se v tomto oboru stává uznávanou autoritou – sbírky písní začínají postupně vycházet a Bartók je zván na přednášky po celém světě, jeho studie na toto téma se objevují v řadě zemí. Ze starobylých rytmických struktur východoevropského folklóru čerpá skladatel další a další podněty pro svou tvorbu. Obrovskou truhlicí inspirace je pak pro něj hudba Clauda Debussyho při návštěvě Paříže, který rovněž využívá celotónové tóniny.<sup>11</sup>

Při detailním nahlédnutí do melodické i rytmické struktury lidové písně Béla Bartók poznal, že středoevropská dur-mollová tonalita a rytmická základna zde moc neplatí, ale působí zde spíše modální řady s divoce naostřenou, měnící se rytmikou.<sup>12</sup>



Bartók byl v lednu roku 1907 jmenován jako nástupce Istvána Thomána profesorem klavírní hry. S jeho zájmem, spíše stále se vzdalujícím koncertní kariéře, bylo pro něj toto místo na Akademii pracovním i finančním požehnáním. Jeho mírnou tvůrčí krizi poznamenává i jeho nesplnitelný milostný vztah k mladičké virtuózní houslistce Stefi Geyerové, pro kterou napsal *První houslový koncert* i *Dva portréty (Ideál*

<sup>9, 11, 12</sup> viz. NAVRÁTIL, M. , SZABOLCSI B.

<sup>10</sup> Kolektiv autorů. *Velikáni hudby – Béla Bartók*. Bratislava: Perfekt,a.s., 1995, s. 407



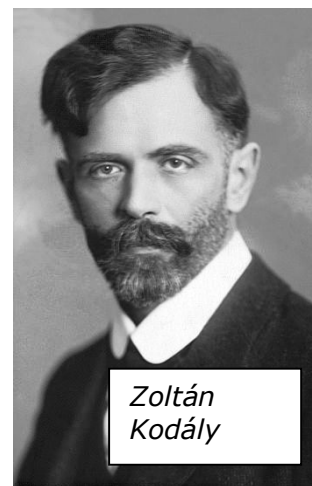
a *Groteska*). Ta však jeho milostný cit neopětovala a rozdíly v náboženském vyznání (Stefi byla oddaným katolíkem, zatímco Béla byl ateistou) odsoudily celý vztah k záhubě.<sup>13</sup>

Již však během dozvuku tohoto vztahu potkal Bartók svou první ženu. Mártě Zieglerové bylo v době, kdy se seznámili, pouhých 16 let (Bartókovi bylo 26). Během několika měsíců známosti se začali vzájemně silně přitahovat a v roce 1908 jí Bartók věnoval malou skladbičku pro klavír *Obraz dívky*. Později se jim narodil syn, kterého po otci pojmenovali Béla.<sup>14</sup>

Události těchto let poskytly skladateli novou emocionální zralost jak v soukromém životě, tak v jeho práci. Jeho nová díla – *1. smyčcový kvartet*, *Allegro barbaro* s divokou klavírní rytмикou si začínají nacházet publikum po celé Evropě a novátorská hudba na každém kroku způsobovala kontroverze. Mnoho kritiků slyšelo v jeho díle pouze tónový zmatek a chaos, většinu své kariéry byl Bartók nechvalně známý spíše jako tvůrce ztřeštěné atonální hudby.<sup>15</sup>

V roce 1911 dokončuje také svou jedinou operu na libreto Bély Balázse *Hrad Modrovousův*, kterou věnoval Mártě. Poprvé však byla provedena až o sedm let později, kvůli netradiční struktuře.<sup>16</sup> V opeře lze spatřit střípky Bartókovy osobní krize – Tristanovská tragika, hrůza ze společenského úpadku Maďarska před počínající světovou válkou.<sup>17</sup>

Válečná atmosféra se v zemi stále více stupňovala. Bartók s Kodályem zakládají tzv. Novou maďarskou hudební společnost, která se zaměřovala na provádění soudobé maďarské hudby, ale pro nedostatek zájmu publika i pro velmi silné negativní kritiky byla v dosti tísnivé situaci. Nakonec však přeci jen militantní tendence vysoké maďarské společnosti strhávají zemi do víru 1. světové války, která byla katastrofou pro Rakousko a Maďarsko. Béla Bartók nemusel narukovat: „*Při prohlídce mě uznali neschopným, pravda, má tělesná váha je asi 45 kg, s tím bych v plné výzbroji jen těžko mohl pochodovat a běžet vpřed (nebo i vzad?).*“<sup>18</sup> Po celou dobu války setrval v Akademii.



<sup>13</sup>, <sup>14</sup>, <sup>15</sup>, <sup>17</sup> viz. NAVRÁTIL, M. , SZABOLCSI B.

<sup>16</sup> Opera je jednoaktová, zápletkou je omezena pouze na duševní konflikt dvou hlavních postav – knížete Modrovouse a jeho ženy Judith v mysteriózním temném námětu.

<sup>18</sup> NAVRÁTIL, M. *Béla Bartók – Život a dílo*. Ostrava: Montanex,a.s., 2004, s. 18

I přes válečný stav začíná opět komponovat, ačkoliv veřejně příliš nevystupoval. Vzniká jeho 2. *smyčcový kvartet*, *Klavírní suita op. 14* a balet *Dřevěný princ*, který s velkým úsilím a přes ostrou kritiku o jeho nehratelnosti, provedl s nečekaným úspěchem italský dirigent Egisto Tango (společně i s opožděnou premiérou *Modrovousova Hradu*).<sup>19</sup>

Zasažen hlubokou tragikou 1. světové války začíná již v roce 1918 Bartók pracovat na umělecky geniální, expresivně temné baletní pantomimě *Podivuhodný mandarín* na text Melchiora Lengyela. Bartókova představa, že po válce se zase vše v dobré obrátí, byla nemilosrdně vyvrácena, když po nastolení nového režimu jak Kodály, tak i Dohnányi ztratili svá místa ve významných uměleckých pozicích. Ačkoliv se jich Bartók snažil jako zcela nepolitický člověk před novou konzervativní vládou zastat, pod mediálním tlakem tiskové kampaně jeho přímluva ztroskotala.<sup>20</sup>

Své 40. narozeniny tak slaví spíše v hudebním světě Evropy, ve své vlasti je nelítostně zavrhnut a jeho hudba se prakticky nehraje. Koncertuje v Anglii i v Paříži – ačkoliv jeho skladby (v té době např. *1. a 2. sonáta pro housle a klavír*), vyvolávají obdiv, stále si publikum více cení jeho pianistického talentu. Bartók se stává v zahraničí reprezentantem evropské pokrokové hudby i Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu. V roce 1923 píše veleúspěšnou *Taneční suitu* (úspěšná premiéra rovněž v Praze v roce 1925).<sup>21</sup>

Kolem těchto let prožívá Bartók rozpad manželství s Mártou. Tato kapitola jeho života je velkou neznámou a těžko říct, co k rozkolu vedlo. Bartók se již dříve seznamuje se svou o 20 let mladší žačkou – klavíristkou Dittou Pásztoryovou. Jejich vztah začíná prakticky



Béla Bartók, Ditta Pásztory  
a jejich syn Péter, 1932.

úplně stejně jako s Mártou, není však známo, mělo-li Bartókovo manželství již předtím nějaké problémy, nebo proč nepřežilo příchod Ditty. Nakonec v roce 1923 to byla samotná Márta, která rozvod navrhla – celé vyřešení této epizody však bylo nakonec bezbolestné a i po svatbě Bartóka s Dittou zůstala Márta přítelkyní a častým návštěvníkem v nové Bartókově domácnosti. Při sňatku bylo skladateli již 41 let, Dittě 21 let a během roku mu porodila syna Petra.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup>, <sup>20</sup>, <sup>21</sup>, <sup>22</sup> viz. NAVRÁTIL, M. , SZABOLCSI B. , Kolektiv autorů (tamtéž)

Bartók konečně dokončuje instrumentaci *Podivuhodného mandarína*, ačkoliv premiéra v Německu roku 1926 vyvolala pro svůj údajně nemorální a pohoršující námět<sup>23</sup> obrovský skandál a dílo bylo zakázáno provádět.<sup>24</sup>

Rok 1926 je pro Bartóka obdobím uměleckého vrcholu. V jednom z rozhovorů pro noviny řekl: „Mezi dnešními zahraničními skladateli jsou jen dva géniové, Stravinskij a Schoenberg. Bližší je mi Stravinskij – jeho *Svěcení jara* je nejkolosalnější *Opus posledních třiceti let*.“<sup>25</sup> Je vcelku jasné, proč mu byl bližší Stravinskij – vztah k folklóru i jasnější hudební struktura. Bartók dál miloval i Debussyho, jehož skladby velmi často hrál. V Paříži poznává i skladatele Pařížské šestky (Arthura Honeggera, Daria Milhauda, Francise Poulenca a dalších), ačkoliv jejich zábavně dobová díla příliš neoceňoval.<sup>26</sup>

V rychlém sledu pak téměř za sebou vznikají vrcholné kusy jako *Sonáta pro klavír*, *1. klavírní koncert* a zejména novátorský *3. a 4. smyčcový kvartet*. Kritiky byly většinou nemilosrdné. Dlouho chystané turné po Spojených Státech skončilo spíše fiaskem a Bartóka dlouhá svízelná cesta tam i zpět velmi vyčerpala. Částečným důvodem bylo možná i to, že nebyl pro americké publikum až tak dokonalou osobností na jevišti i mimo něj, kterou by obecenstvo přijalo do svých srdcí. To že byl „pouze“ výborným klavíristou a skladatelem zkrátka divákům nestačilo a jeho hudba, která rozhodně nenaskýkala prostor k uvolnění a pobavení, byla považována za „příliš temnou a těžkou na poslech“. Navzdory podpoře významných dirigentských osobností, nebyly americké kritiky ani trochu přátelské.<sup>27</sup>

Bartókův hudební výraz i řeč se začíná velmi jasně profilovat. Silně expresivní až schoenbergovský výraz, maďarská složka je obsažena spíše v divokém ostrém rytmu, než v přímé folklórní citaci. Na druhé straně se však v pomalých částech dokáže až filozoficky ponořit do smutné noci lidské duše. Používá také podněty hudby Mahlerovy, Beethovenovy a také bachovskou polyfonii, která ale slouží hlavně výrazu než technice.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Krutý příběh o prostitutce a dvou pasácích, kteří pod příslibem sexuálního potěšení lákají do svého příbytku zákazníky, které následně oboří. Nakonec přichází tajemný mandarín, kterého se pasáci díky jeho zázračné nesmrtelnosti neúspěšně pokoušejí zabít. Ten však konečně vykrvácí až poté, co se mu dostane milostné slasti, pro kterou si přišel.

<sup>24</sup>, <sup>26</sup>, <sup>27</sup>, <sup>28</sup> viz. NAVRÁTIL, M. , SZABOLCSI B. , Kolektiv autorů (tamtéž)

<sup>25</sup> Rozhovor se skladatelem v politickém deníku „Brassói Lapok“, (NAVRÁTIL, 2004. s. 20).

V roce 1930 napsal významnou vokální skladbu *Cantata profana* a o rok později *2. klavírní koncert*, který se dočkal mnohem vřelejšího přijetí, než jeho předchůdce.<sup>29</sup>

V průběhu třicátých let již na Evropu doléhá tichá hrozba nacismu. Bartók pociťoval narůstající strach z nacionalistické agrese pocházející z Německa a Itálie. Svůj postoj ukázal odmítnutím zahrnout tyto země do svých koncertních turné a nedovolil zde vysílání svých koncertů. V té době již mnoho jeho přátel prchá do Ameriky, Bartók však setrvává v Budapešti, i když se vzdává svého profesorského místa na Akademii. Přesto však vznikají nová díla jako *5. smyčcový kvartet*, *Hudba pro strunné nástroje, bicí a celestu*, *Sonáta pro dva klavíry a bicí*, nebo klavírní učební materiál *Mikrokosmos* (6 sešitů krátkých skladbiček).<sup>30</sup>

Po nástupu fašismu v Německu se však situace prudce zhoršila. Hitler obsazuje Rakousko, kde má Bartók svého vydavatele a přichází tak o veškeré své autorské honoráře, jelikož nacisté zastavili veškeré platby. Moderní hudba je prohlášena za „zvrhlé umění“, (Entartete Kunst), většina německých umělců musela emigrovat a Bartókova hudba se nesměla hrát.



Bartók (zcela vpravo) při setkání akademického sboru na své alma mater.

Posledními díly před definitivním vypuknutím 2. světové války jsou *2. houslový koncert*, *Kontrasty*, *Divertimento* a poslední *6. smyčcový kvartet*. Bartók byl již značně bezradný, zdali má zůstat, nebo uprchnout, jelikož na exil pohlížel jako na uměleckou sebevraždu. Za nic na světě také nechtěl opustit svou matku Paulu a zavázal se, že zůstane v Maďarsku tak dlouho, dokud bude naživu, aby zabránil



Bartók a Ditta při jednom z posledních budapeštských recitálů na dva klavíry v roce 1939 – těsně před odjezdem do Ameriky.

jakýmkoliv represím, jimž by mohla být vystavena. Paula Voitová však nakonec nečekaně umírá už tři měsíce po vypuknutí války v září 1939. Bartók tedy využívá dalšího koncertního turné po Americe k sondování možnosti emigrace do této země. Ke svému překvapení zjišťuje, že je vítán a jeho komorní recitály

<sup>29, 30</sup>, viz. NAVRÁTIL, M. , SZABOLCSI B. , Kolektiv autorů (tamtéž)

s vypovězeným maďarským houslistou Josephem Szigetim měly úspěch. V říjnu 1940 spolu s Dittou tedy již definitivně s těžkým srdcem opouští svou vlast – tehdy ještě odmítal uvěřit, že navždy. To co jej čekalo v Americe se dá nazvat jakkoliv, rozhodně však ne štěstím.<sup>31</sup>

Již při cestě tam se jeho zdraví začalo prudce zhoršovat a situace se ani trochu nezlepšovala. Jeho přítomnost v Americe jako skladatele a koncertního umělce byla zcela ignorována, ačkoliv zde předtím byl obdivován alespoň za své klavírní schopnosti. O jeho vystoupení nebyl zájem, měl potíže s úřední administrativou, s pasy, s devízami aj., a všechna jeho zavazadla byla po příjezdu doručena až s tříměsíčním zpožděním. Dlouho hledali s manželkou klidný a tichý byt, kde by mohli učit a hrát na dva klavíry. Nakonec získal zaměstnání s malou mzdou na Kolumbijské univerzitě v New Yorku – tam později získal i čestný doktorát, ale i přesto se necítil jistě, jelikož si své místo musel každý semestr tvrdě obhajovat.<sup>32</sup>

Až do roku 1942 se Bartók prakticky nepokusil o žádné tvůrčí dílo. Jeho hudba se nehrála vůbec, spolu s Dittou se obávali, zdali jejich syn Petr, který zůstal v Maďarsku, přežije. Zoufale se jim stýskalo po domově a v New Yorku se necítili dobře. Se synem Petrem se nakonec šťastně shledávají v dubnu téhož roku – podařilo se mu přes nacisty zmítanou Evropu za rodiči do Ameriky dostat.<sup>33</sup>

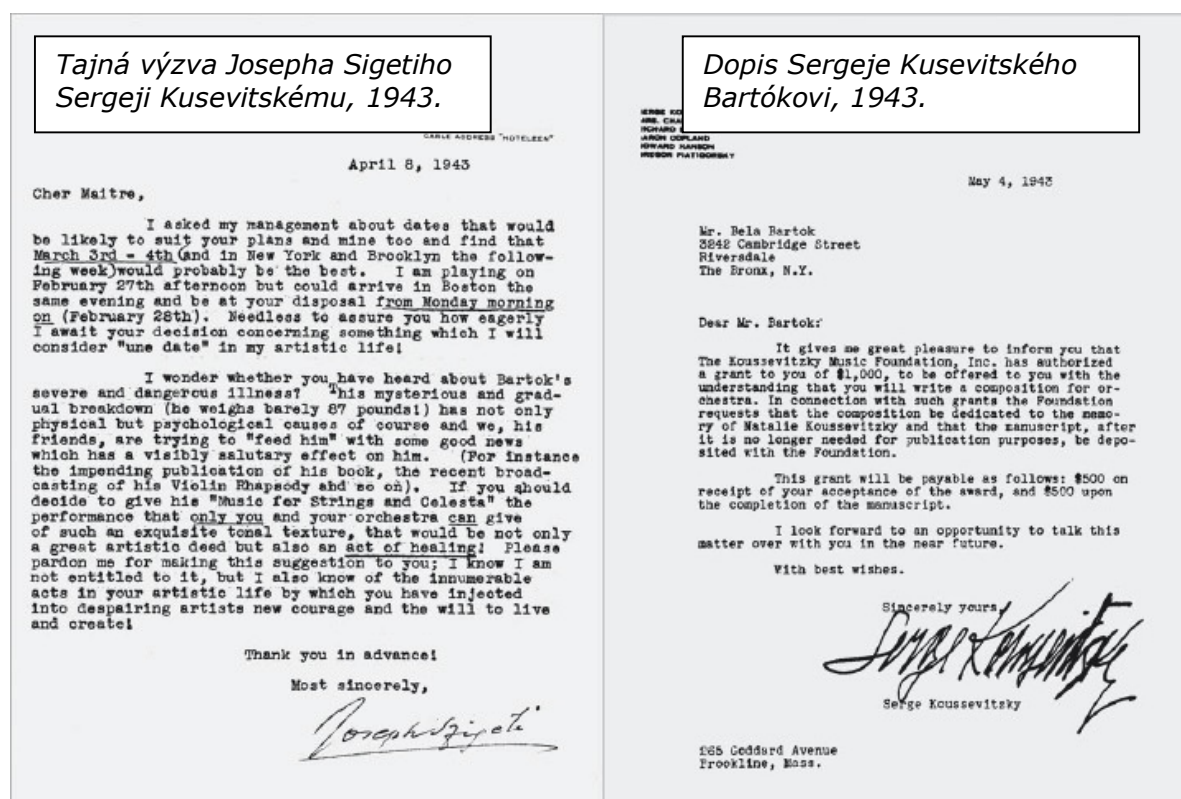
Bartókovo zdraví se lámalo čím dál více, dostával prudké horečky a ztrácel tělesnou váhu. Na jedné z přednášek na Harvardské univerzitě se při naprostém tělesném oslabení zhroutil a byl převezen do nemocnice. Na návrh jednoho z jeho bývalých žáků souhlasila Asociace amerických skladatelů s financováním jeho léčení. Bartókovi zastánci a přátelé posílali autorovi anonymně finanční dary, jelikož věděli, že je v těžké existenční situaci a pečlivě skrývali každou stopu, kterou by nezávisle myslící Bartók mohl považovat za dobročinnost. Na výzvu houslisty Josepha Szigetiho mu Sergej Kusevitskij – světoznámý dirigent bostonských symfoniků, svěřil kompozici orchestrálního díla.<sup>34</sup>

Přes Bartókovu počáteční neochotu se nakonec do práce pustil a jakoby na znamení odmítnutí bolesti a beznaděje napsal radostný *Koncert pro orchestr* –

---

<sup>31</sup> , <sup>32</sup> , <sup>33</sup> , <sup>34</sup> viz. NAVRÁTIL, M. , SZABOLCSI B. , Kolektiv autorů (tamtéž)

jednu ze svých nejslavnějších skladeb, která je pro svou jasnou melodiku a tradičnější výstavbu pro publikum přijatelnější než díla 30. let.<sup>35</sup>



V posledním roce 1945 pak Bartók píše *3. klavírní koncert* pro svou ženu Dittu a na objednávku violisty Williama Primrose *Violový koncert* – obě díla zůstala již nedopsána – koncert pro violu dokončil po Bartókově smrti podle autorových skic jeho žák a přítel Tibor Serly. V koncertu pro klavír pak chybělo posledních 17 taktů orchestrálního doprovodu, který Serly podle zběžných náčrtků doplnil.<sup>36</sup>

V té době již bylo všem jasné, že umírá, ačkoliv Bartók sám si to nehodlal přiznat. Mír v Evropě mu ještě stačil přinést zprávu o jeho bývalé ženě Mártě, jeho synu Bélovi a o jeho příteli a spolupracovníkovi Kodály, kteří všichni válku přežili. Celoevropský znovu probuzený zájem o Bartókovu hudbu však přišel příliš pozdě, kdy byl skladatel již na smrt nemocný v té době nevyléčitelnou leukémií a návrat zpět do vlasti byl nemožný. Bartók byl převezen do nemocnice West Side Hospital v New Yorku kde se podrobil krevní transfúzi a při životě ho už jen několik dní držela podpůrná kyslíková léčba. Zemřel 26. září 1945 ve věku 64 let.<sup>37</sup>

<sup>35, 36, 37</sup> viz. NAVRÁTIL, M. , SZABOLCSI B. , Kolektiv autorů (tamtéž)



## OSOBNOST BÉLY BARTÓKA

*„Jen je mi líto, že musím odejít s plnými zavazadly.“*

- Béla Bartók - jedna z posledních vět před smrtí nemocničnímu lékaři

Na tomto místě mi dovoluji zmínit pouze několik střípků vzpomínek Bartókových přátel, skladatele samotného, případně drobných příhod, které o něm napsali jeho současníci. Tyto nebudu nějak více komentovat, jde mi spíše o postihnout některých aspektů ze skladatelova soukromého života, o kterém se mnoho neví. Případně poskytnout čtenáři alespoň nějaký náhled na Bartókovu osobnost.

Zapomenutý skotský skladatel a pianista Erik William Chisholm (1904 - 1965), jehož historku s Bartókovým kritikem jsem zmínil v úvodu, hostil skladatele ve svém domě v Glasgow při Bartókově druhém koncertním turné po Anglii v roce 1933. V jeho zápiscích se dochovalo několik vzpomínek na skladatele samotného i na jeho chvilkový pobyt ve Skotsku. Chisholm pamatuje na svého přítele takto:



*Bartók se synem  
Petrem při výletu ve  
Švýcarsku, 1930.*

*„Béla Bartók byl velmi tichý, klidný až plachý muž. Snad nikdy jsem jej neviděl, že by se rozčílil. Když mu některý z obdivovatelů řekl "Mistře" nebo "Maestro", odpověděl poněkud podrážděně: „Říkejte mi prosím „pane Bartóku“.“<sup>38</sup>*

*„Jeho povaha navenek jakoby nekorespondovala s hudbou, kterou tvořil a jejíž ohnivou divokost – kritici tomu říkali až brutalita – předával posluchačům v sále. Když překonal nějakou zvláště obtížnou klavírní pasáž, viděl jsem, jak se jen lehce koutkem úst pousmál. Jinak působil, jakoby si sám pro sebe vybudoval jakousi neviditelnou bariéru – zeď chcete-li před vnějším světem, kde se vždy po výkonu stáhl do bezpečí. Nikdy při větším potlesku na konci svého koncertu nepřidal.“<sup>39</sup>*

<sup>38, 39</sup> CHISHOLM, E. *Béla Bartók – Writings* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: [www.erikchisholm.com](http://www.erikchisholm.com) (společnost Erik Chisholm – *The Forgotten Man of 20th Century Scottish Music*)

*„Když se mluvílo o hudbě, dokázal debatovat celé hodiny, ale kromě toho, že měl ženu a syna, nám o sobě a svém životě neřekl vůbec nic.“<sup>40</sup>*

*„O svých skladbách mluvil vždy s odstupem a dokázal je zkritizovat skoro stejně, jakoby je psal někdo jiný. Řekl mi, že jeho největší neúspěch, který ho mrzí nejvíce, je Podivuhodný mandarín, do kterého vložil spoustu energie. „Ten příběh,“ řekl mi s jízlivým úsměvem, „považovali někteří dramatici za nemorální, takže ve výsledku z toho zbylo jen několik málo představení.“ Ptal jsem se ho: „Kolik?“ Odpověděl: „Víc než stovka to nebude.“ Nevěděl jsem, jestli si dělá legraci, nebo ne.“<sup>41</sup>*

*„Při jedné koncertní zkoušce mě Bartók poprosil, zdali bych mu obracel noty. Když jsem si je prohlížel, řekl mi, že se tam nachází jedno velmi obtížné místo a jestli bych nebyl tak laskav a v těch třech taktech nezahrál ty basy v levé ruce za něj, když tam budu sedět. Trochu mě to zarazilo, nicméně souhlasil jsem. Na koncertě jsem byl nervózní snad ještě více, než Bartók sám a když se ona inkriminovaná nepříjemná pasáž blížila, viděl jsem, jak na mě Bartók se zlomyslným úsměvem jedním okem mrknul... a než jsem se vzpamatoval, zahrál celou pasáž sám beze mě naprosto suverénně.“<sup>42</sup>*



*Béla Bartók a Ditta Pásztory  
při čtyřruční hře.*

*„Kdokoli se s Bartókem setkal a pomyslel na rytmickou sílu jeho skladeb, byl vždy překvapen jeho jemným vystupováním. Navenek působil opravdu jako nějaký nervózní učenec. Byl vždy jaksí zdrženlivě zdvořilý, i když vlastnil i fanatickou vůli, jakoby byl poháněn nějakým horlivým duchem. Před jeho pronikavým pohledem se nemohla skrýt žádná faleš či nejasnost.“*

<sup>40, 41, 42</sup> CHISHOLM, E. *Béla Bartók – Writings* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: [www.erikchisholm.com](http://www.erikchisholm.com) (společnost Erik Chisholm – The Forgotten Man of 20th Century Scottish Music)



*Když našel nějaké řešení problému, se kterým byl spokojen, úplně zářil. To znamenalo víc, než komplimenty, které jsem nikdy z jeho úst neslyšel.”<sup>43</sup>*

*„Jako pohoštění jsme tenkrát měli rybu, koláčky, dort a dávali jsme mu ochutnat i skotský silný čaj. Nabídl jsem mu džem, ptal jsem se ho, jestli chce angreštový nebo jahodový. „Ne, děkuji.”, odpověděl, a pak jakoby mimochodem dodal: „Je kupovaný, nebo domácí?” Řekl jsem, že domácí. „Pak ochutnám rád, domácí má charakter a chuť. Kupovaný moc ne.”<sup>44</sup>*

Americký skladatel a pianista Ned Rorem, který obracel noty Bartókovi i Dittě po skladatelově emigraci při recitálu v Chicagu, ve svých vzpomínkách uvádí:

*„Bartókovy oči, stejně tak jako Picassovy, jako by se při pohledu na vás zabodávaly do vaší „nehodné,” duše. Ale narozdíl od Picassa, jehož pohled byl vřelý a humorný, ten Bartókův byl chladný jako černý led.”<sup>45</sup>*

Z Bartókova mládí, kdy ještě vystupoval pod vedením Akademie, jsou velmi známy jeho názory na klavírní soutěže, které nejsou ani trochu pozitivní. Jeho odpor k nim byl poznamenán vlastní osobní zkušeností i jeho čistě lidskou povahou jako člověka spíše introvertního, který jen velmi nerad upozorňoval sám na sebe, a kterému se hnusila rivalita v jakékoliv podobě. Doba jeho názorům nepřála a nepřála by pravděpodobně ani dnes.<sup>46</sup>

Bartók se na doporučení Akademie zúčastnil v roce 1905 čtvrtého ročníku mezinárodní soutěže Antona Rubinštejna – vůbec první oficiálně založená klavírní soutěž na světě. Zúčastnil se v kategorii hry na klavír, kde skončil jako druhý – konzervativní porota v čele s Alexandrem Glazunovem (ředitelem petrohradské konzervatoře a zapřísáhlým odpůrcem moderních trendů) prohlásila za vítěze německého pianistu Willhelma Backhause. Bartóka neúspěch velmi zklamal, jelikož porota nikdy nezdůvodňovala své rozhodnutí a Bartók se prakticky

---

<sup>43, 44</sup> CHISHOLM, E. *Béla Bartók – Writings* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: [www.erikchisholm.com](http://www.erikchisholm.com) (společnost Erik Chisholm – *The Forgotten Man of 20th Century Scottish Music*

<sup>45</sup> NORRIS, G. *Bartók's piano concertos – the pianist's sternest test* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: [www.gramophone.co.uk](http://www.gramophone.co.uk) [cit. 9.2.2016]

<sup>46</sup> Počet klavírních soutěží se po roce 1945 rozrostl z čísla 5 na neuvěřitelných 750 po celém světě (podle nadace Alink-Argerich).

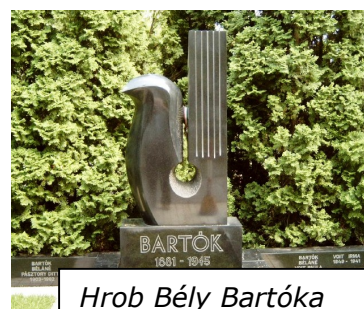
nedočkal žádné zpětné vazby. Tím se stále více a více odvracel od myšlenek na kariéru koncertního pianisty. Opravdu hodně jej však zarmoutily výsledky ve skladatelské kategorii, do které rovněž poslal některá ze svých progresivnějších děl. Porotce skladby vedl tehdy petrohradský profesor maďarského původu Leopold Auer, který hlavní cenu nakonec neudělil nikomu a Bartók dostal pouze diplom s čestným uznáním, o kterém dlouho uvažoval, že jej porotě vrátí. V jednom s dopisů své matce Bartók píše:

*„Ty skladby, které tam hodnotili, byly jen bezcenný brak – jen shluky minulých stylů dohromady, nic originálního. Když mi poslali dopis s „ne-čestným“ uznáním, tak jsem myslel, že ho Auerovi pošlu zpátky roztrhaný na kousky. To nebyla odborná porota – jen poslušné stádo tupých ovcí z Petrohradu. Já mám svou hudbu rád a komu se nelíbí, tak ať ji neposlouchá. Backhause prohlásili za „jediného skutečně skvělého pianistu“. Já bych neměl to svědomí tam sedět a rozhodovat o osudech jiných. Soutěže jsou pro koně, nikoliv pro hudebníky!“*<sup>47</sup>

Z Bartókovy autobiografie a poslední vůle se pak dají vyčíst i jeho reakce na společnost v době 2. světové války i na svůj vlastní odkaz:

*„To, co jsem napsal, se týká Maďarska, kde jsou takzvaní „civilizovaní“, lidé prohlašující se za křesťany téměř zcela oddáni nacistickému systému. Je mi hanba a stydím se, že jsem vzešel z národa jako je tento.“*<sup>48</sup>

*„Prosím jen, aby můj pohřeb byl co nejskromnější. Jestli po mé smrti budou chtít po mně pojmenovat ulici, nebo postavit pamětní desku, budu rád – je to moje touha. Ale dokud ulice a náměstí v Budapešti zůstanou pojmenovány podle Hitlera či Mussoliniho, pak ať ani žádná ulice nebo náměstí, ani žádná pamětní deska či budova moje jméno nenese.“*<sup>49</sup>



Hrob Bély Bartóka  
v Budapešti na hřbitově  
Farkasrét.

<sup>47</sup> STEINBERG, M. *The concerto: a listener's guide*. New York: Oxford University Press, 1998

<sup>48, 49</sup> CHISHOLM, E. *Béla Bartók – Writings* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: [www.erikchisholm.com](http://www.erikchisholm.com) (společnost Erik Chisholm – *The Forgotten Man of 20th Century Scottish Music*)

## 1. PRVNÍ KLAVÍRNÍ KONCERT Sz. 83, BB 91 (1926)

„Na svůj první klavírní koncert jsem pyšný a považuji ho za skvělé dílo, ačkoliv je jeho faktura obtížná – možná až příliš obtížná pro orchestr i obecnstvo...”

- Béla Bartók

Svůj první koncert pro klavír a orchestr píše Béla Bartók v roce 1926 – ve svých pětáctyřiceti letech. Narozdíl např. od Prokofjeva či Rachmaninova, kteří své první koncerty pro klavír psali již v raném mládí při studiích, Bartókův První vzniká v době, kdy má za sebou vrcholná díla, jeho styl je již pevně ukotven a ani vnitřně se rozhodně nejedná o hudbu mladého člověka. Sám Bartók píše, že klavírní koncert napsal, protože zkrátka cítil, že jej potřebuje.

Dílo bylo dokončeno zhruba ve stejné době jako *Sonáta pro klavír*, kde lze slyšet určité podobnosti i použití shodných postupů ve formě i faktuře klavírního partu, ve kterém se Bartók navrácí k předchozímu *Allegro barbaro* a naplno tak před vyděšeným obecnstvem ukazuje svůj osobitý pohled na klavírní hru obecně. Nutno také poznamenat, že skladatel se v té době velice zajímal o hudbu předbachovskou a tyto stopy jsou v klavírním koncertu rovněž patrné – někteří teoretici nazírají na dílo dokonce jako na „neobarokní”.

Již vůbec samotné první uvedení díla narazilo zdánlivě na nepřekonatelné překážky v orchestru. Sám Bartók přiznává, že orchestrace je zejména rytmicky extrémně obtížná a hráči zprvu považovali part za nehratelný – převážně v bicí sekci, která je i na dnešní poměry vcelku rozsáhlá. Tympány, dva druhy malých bubínků, velký buben, čtveřice činelů, triangel a tam tam. Zejména první zkoušky byly hotové peklo a Bartók sám vzpomíná, jak tympánista na jedné z nich rozzuřeně odhodil paličky a chtěl odejít, než ho sám autor zadržel, zasedl k tympánům a názorně před udiveným orchestrem těžký part zabubnoval sám. Jinak je orchestrace svěřena velkému romantickému orchestru ve složení: dvě flétny (jedna dubluje pikolu), dva hoboje (jeden dubluje anglický roh), dva klarinety (jeden dubluje basklarinet), dva fagoty, čtveřice lesních rohů (in F), dvě trubky (in C), tři trombony a smyčce. V poznámce orchestrace hned na přední straně Bartók píše, že veškeré bicí nástroje (včetně tympánů) by měly být umístěny hned vedle klavíru, případně přímo za ním. Toto pravidlo se však často ani dnes příliš nedodrжуje a poznámka bývá z některých starších vydání úplně vypuštěna. Naopak novější noty již toto přání skladatele opět respektují a např.

na hudebním festivalu BBC Proms z roku 2011 hraje francouzský interpret Jean-Efflam Bavouzet tento koncert obklopen celou bicí sekcí.

Premiéra před širokou veřejností byla plánována v Carnegie Hall s newyorskou filharmonií v roce 1927, ale musela být zrušena z důvodu nedostatečného nastudování orchestrem a urychleně nahrazena Bartókovou starší *Rapsodií pro klavír a orchestr*. Nakonec se koncert podařilo nacvičit Symfonickému orchestru z Cincinnati z Ohia pod taktovkou Fritze Reinera s Bartókem jako sólistou.

Kritiky popisovaly Bartókův První klavírní koncert doslova jako „naprostá příšernost, tonální chaos, strašlivá záplava neuvěřitelného blbnutí, nabubřelosti a nesmyslů, která vůbec kdy byla před obecenstvem předvedena...“.

Navzdory tomu, že ostré disonance nebyly v roce 1927 prakticky ničím novým (skandální premiéra *Svěcení jara* Igora Stravinského proběhla už v roce 1913), Bartókův smělý a kousavý způsob klavírního vyjádření byl považován posluchači a hudebními kritiky za prostě a jednoduše – nemuzikální.

Za nejtěžší bylo, a do jisté míry i dodnes je, přijmout zkrátka Bartókův koncept klavíru jako bicího nástroje. Přes několik století byli skladatelé a interpreti zaměstnávání problémem lyriky a zpěvného tónu, pokusit se přiblížit klavírní hru zpěvu či k jiným nástrojům s měkkým lahodným zvukem. Suchý, případně ostrý bicí zvuk je považován za něco nepříjemného, nehezkého a vzhledem ke stylu, v jakém je nejčastěji psána drtivá většina klavírní hudby, tento názor stále přetrvává a stává se bohužel nesmazatelným.

Béla Bartók tehdy zcela bez ostychu představil klavír jako rovnoprávný bicí nástroj a jeho První klavírní koncert se stává výmluvným příkladem, že i perkuse mohou být naprosto klidně nositeli hlavní hudební myšlenky, řeči a barvy.

Nad koncertem se však již velmi brzy zavírá voda. Ačkoliv i sólistův part patří k těm velmi náročným, ve skutečnosti dílo pohřbívá hlavně již zmíněná obtížná orchestrace, která limituje orchestry i v dnešní době. První klavírní koncert tak patří dodnes k Bartókovým nejméně hraným dílům, i když se k němu někteří i známí pianisté začínají zpětně vracet. Dílo bylo zcela zastíněno *Druhým klavírním koncertem G dur*, který Bartók dokončuje jen o několik málo let později, a který se stal pro posluchače a orchestry přívětivější, ačkoliv nároky na sólistu od Prvního koncertu prudce vzrostly.

I tak se ale Bartók snažil koncert prosadit kde mohl (jedno z prvních uvedení proběhlo i s Českou filharmonií v Praze v říjnu roku 1927), i když dle

svých předešlých zkušeností od uvedení raději upustil, pokud neznal dostatečně kvalitu orchestru a dirigenta. V roce 1939 vyslovil Berlínský orchestr přání natočit živý rádiový přenos Prvního klavírního koncertu. Bartók však píše organizátorům dopis: „*Měli byste vědět, že orchestrální part tohoto koncertu je skutečně velmi obtížný, a pokud nejsou orchestr a dirigent opravdu prvotřídní, tak o tom raději nepřemýšlejte*“. V závěru dopisu pak dodává, máje na mysli rétoriku nacistů o zvrhlém umění: „*...i tak mě mimochodem docela udivuje, že tak „zdegenerovaná“ a zavrženíhodná hudba byla vybrána zrovna u vás do rádiového vysílání...*“.<sup>50</sup>

„*Bartók si Prvního klavírního koncertu velmi cenil a snažil se ho hrát co nejvíce, ale upřímně to nikdy žádný velký úspěch nebyl. Je zázrak, když se koncert povede zahrát skvěle, pokud není dostatek času na zkoušky a přípravu s orchestrem, pak je alespoň trochu dobrý výkon prakticky nemožný.*“ říká při jednom z rozhovorů pianista András Schiff. Ani orchestry dnes tento koncert příliš dobře neznají a když už se s ním setkají, říkají, že Stravinského „Svěcení“ je proti němu procházka růžovým sadem. Podle dirigentů a interpretů je totiž Stravinského rytmika více založena na logické struktuře, kdežto Bartókovy rytmy jsou na první poslech nečitelné, spontánní a působí spíše jako „hudba chaosu“. Další poslech a celkové zažití hudby už skladbu zpřehledňují více, i když musí být sólista s dirigentem neustále ve střehu. Stejně tak se shoduje mnoho posluchačů a teoretiků, že navzdory mnohdy až atonálním sekvencím, které si Bartók dovolí použít, na sluch posluchače působí jeho hudba v konečném výsledku jako zcela tonální.

Jako jediný ze tří klavírních koncertů nemá Bartókův První přesně určující tóninu, ačkoliv z celkové stavby i konce je jasné, že je psán dominantně in E – tónorod často neurčitě osciluje mezi dur a moll. Koncert je třívětý a durata se pohybuje zhruba okolo 23 - 24 minut.

## **1. 1. Allegro moderato - Allegro**

První věta koncertu je napsána v klasické sonátové formě a skutečně do poslední noty naplňuje význam italského „concertare“ – zápasit. Od introdukce, představení hlavního tématu v orchestru a klavíru až po kódu se jedná o neutuchající rytmický souboj sólisty s doprovodem. Dvojice hlavních témat

---

<sup>50</sup> NORRIS, G. *Bartók's piano concertos – the pianist's sternest test* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: [www.gramophone.co.uk](http://www.gramophone.co.uk) [cit. 9.2.2016]

v expozici je navíc tak úzce spjatá, že se nabízí pocit, že veškerý melodický materiál je sestaven z motivku představeném už v introdukci a během věty se žádný vyloženě kontrastní neobjeví.

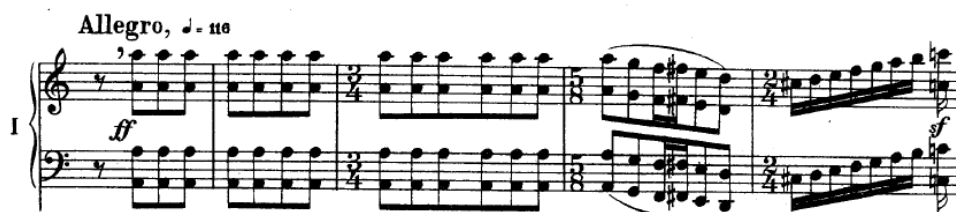
Formální plán první věty vypadá zhruba takto:

<b>Introdukce</b>	takty 1-37
<b>Expozice</b>	takty 38-64 – první hlavní motiv takty 65-100 – mostní přechod takty 101-130 – druhý hlavní motiv takty 131-162 – rekapitulace prvního motivu, přechod do provedení
<b>Provedení</b>	takty 163-366
<b>Repríza</b>	takty 366-387 – návrat prvního motivu a jeho variace takty 388-408 – mostní přechod takty 409-440 – návrat druhého motivu a jeho variace takty 441-462 – uzavření, přechod do kódy
<b>Kóda</b>	takty 463-482

Introdukce začíná v hluboké poloze na subkontra *H* a přes temný zastřený dialog klavíru s tympány v *pp* se v orchestru náhle vyloupne téma ve fortissimu:



Tympány společně s klavírem pak vygradují celý úvod do expozice, kde sólista doprovázen rytmicky ostrými úsečnými řezy orchestru představí první hlavní motiv věty:





Mostní přechod tvoří převážně terciové paralelismy, které s hrozivým až pochodovým výrazem stoupají jakoby „po schodech“ střídavě nahoru a dolů:



Vzápětí klavírista doprovází sestupnými paralelními kvartsextakordy orchestr, který ve smyčcích cituje ostinátní začátek prvního motivu. Lesní rohy a trombóny se přidávají ve velké dynamice v imitaci tématu z introdukce. Klavírista doplňuje oktávami v triolách a celý tento bouřlivý vrchol zakončuje šesti údernými akordy in E a jejich přesnou ozvěnou v orchestru:



Přichází menší oddych v podobě nástupu druhého hlavního motivu – vcelku hravá taneční melodie je však opět odvozena z tématu introdukce:



Následuje nepříjemná rytmická hříčka v klavíru – jakýsi dialog mezi sólistou a orchestrem. Při poslechu se zdá, jako by již zde začínalo provedení, ale není tomu tak. Po zběžném ritardandu se totiž první hlavní motiv objevuje znovu ve vyšší tónině a celý postup z expozice se prakticky i s mostním přechodem zopakuje znovu, ale tentokrát již vše do opravdového provedení směřuje. Gradaci s již dobře známými triolovými oktávami v klavíru tentokrát nezačnou šest, ale rovnou osm úderných akordů in G zopakovaných v orchestru:

Second system of musical notation showing piano (I) and orchestra (II) parts. The piano part features a treble and bass staff. The orchestra part also has a treble and bass staff. Dynamics include *sf*, *ff*, and *sf*. A double bar line is present between measures 19 and 20.



Provedení první věty uvádí kánonická variace v dechových nástrojích, které si roztomile přehazují ten samý krátký motivek mezi klarinetem, fagotem, basklarinetem, anglickým rohem a nakonec mezi hobojem a druhým fagotem, než jejich „hádku“ konečně přeruší sólista:



Klavír pokračuje jakousi volnou klidnou kadencí v podobě figurací a glissand, než představí prakticky přesnou citaci tématu z introdukce, které následně Bartók zpracovává v jiných tóninách ještě dvakrát s podporou kontrabasů a dřev:



Objevuje se první hlavní motiv z expozice, ale ten je nyní rytmicky přetaven do šibalsky drzého maďarského tanečku, který se opět dvakrát variačně zopakuje zatímco tónina i napětí neustále stoupají.



A pak už začíná sólista s orchestrem neústupně soutěžit v nezadržitelném accelerandu. Nevinný maďarský taneček se proměňuje v ohnivý tanec zahuštěných akordů a rytmických skupin, dynamika prudce stoupá do fortissima a tempo ještě více zrychluje:



Vrcholem šílenství je pak tempová smršť *Più vivo*, kde klavírista pokračuje v bouři, zatímco orchestr najednou prudce stáhne a doprovází sólistu smyčcovými pizzicaty v *p*:



Tempo se náhle zbrzdí a začíná složitý kontrapunkt prvního motivu v klavíru a dřevěných nástrojích, ke kterým se posléze přidají i žestě a smyčce. Je to asi nejvíce chaotická část celého koncertu, kontrapunkt probíhá ve všech směrech, objevují se imitace a veškeré hlasy se kříží najednou dohromady:



Vstup do reprízy není úplně zřetelný, ale nakonec se po několika transpozicích přeci jen dostává první motiv do své výchozí tóniny jako na začátku expozice, jen v trochu varírované podobě. Bartók v tomto směru vždy rád upozorňoval, že nikdy nenechává téma zopakovat při návratu doslovně:



Mostní přechod tvoří stejně jako v expozici schodovitě paralelní tercie, které se mění postupně na kvartsextakordy. Svůj „comeback“ zde mají i triolové oktávy v klavíru, ale tentokrát nestoupají nahoru, nýbrž klesají do bouřlivého galopu klastrů doprovázející folklórní smyčcovou variaci:



Bouře je vždy vtipně na okamžik přerušena druhým hlavním motivkem z expozice:



Při tomtéž zopakování předešlého, Bartók využije druhý motivek k vytvoření gradace vedoucí k závěru. Čistě kategoricky vypíše sólistovi i předznamenání tóniny Fis dur (kvůli přehlednějšímu čtení), zatímco orchestr doprovází atonálně pouze tichou ostinátní fakturou ve smyčcích a švitořením flétny. Hravá taneční melodie se přelévá z levé ruky do pravé, posluchač postupně ztrácí povědomí o těžké době a vše uzavírá vítězoslavný A dur akord podpořen ranou činelu:



Mostem paralelních akordů hraje orchestr se sólem v žestích poslední mezihru – ta je ale pouze přechodem do kódy, kde klavír uvede naposledy zrychlenou variantu druhého motivku s kánonickým zpracováním v obou rukou. Přidává se postupně i orchestr a Bartók zakončuje první větu nekompromisním „stříhem“ v tutti fortissimu všech hráčů in E.



## 1. 2. Andante - attacca

Druhá věta je patrně nejzvláštnější částí v celém koncertu. Záměrně zde neuvádím formální plán, který je vzhledem k povaze věty zcela zbytečný. Snad ještě více než v první větě je zde totiž Bartókem kladen důraz na rytmickou a barevnou složku, než na melodickou a harmonickou. Smyčce nejsou vůbec přítomny. V této větě je zřejmý důvod, proč Bartók trval na umístění bicí sekce co nejblíže klavíru. Sólista i perkuse zde totiž tvoří meditační, pomalu plynoucí rozhovor, kde každá nota v partu bicích má svou speciální úlohu. Bartókova notace bicí sekce je až neuvěřitelně detailní – vyžaduje celkem tři hráče plus tympanistu. I poznámky pod čarou jsou zde velmi rozsáhlé a obsahují podrobné informace pro každý bicí nástroj, jak má zvuk přesně znít. Celý úvod věty zahajuje potichu dvojice bubínků, tympány a činely. Klavírista se posléze připojí vždy třemi úsečnými sekundami a klidně položeným kvartovým akordem. Někteří muzikologové již zde poukazují na Bartókovu fascinaci přírodou a přirovnávají tuto sekvenci ke kvakotu žab na jezeře za temné noci:



Klavírista rozkladovou pasáží v nónách a sekundách pak vytvoří jakýsi přechod ke vcelku jasné niterné melodické lince, která je kontrapunkticky i inverzně zpracována v levé ruce. Bicí sekce jen vytváří v bubíncích tichou ozvěnu:



Virblem tympánů je melodie ještě více zahuštěna a na otázky bicích odpovídá klavír někdy úsečně staccatovými dvojhmaty v nezvyklých polohách, jindy píše Bartók u dvojzvuků přísné tenuto. Melodie zde již není moc poznatelná, ačkoliv je jasné, že skladatel stále pracuje s tříosminovým krátkým motivkem z úvodu. Prudká nečekaná rána do činelu pak působí jako skutečně lekavý moment a klavírista se rovněž připojí ve forte v dlouhých oktávách. Nicméně jen na pár taktů – hudba se posléze opět vrátí do své meditační polohy:



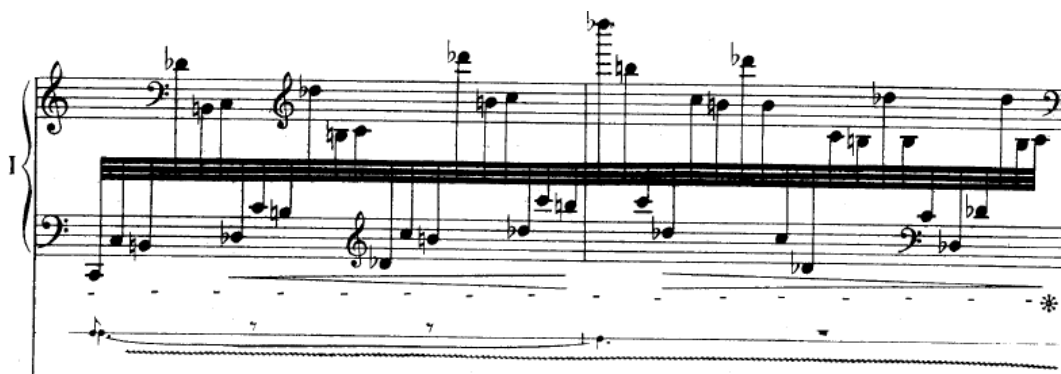
Prvním „neperkusivním“ vstupem orchestru je pak sólo hoboje, ke kterému se později připojí i flétna s klarinetem. Je to již drobný náznak toho, co přijde. Klavírista doprovází stále stejnými triplety i melodickými útržky v kánonu, ale ty nakonec přechází v ostinátní septimovou figuru:



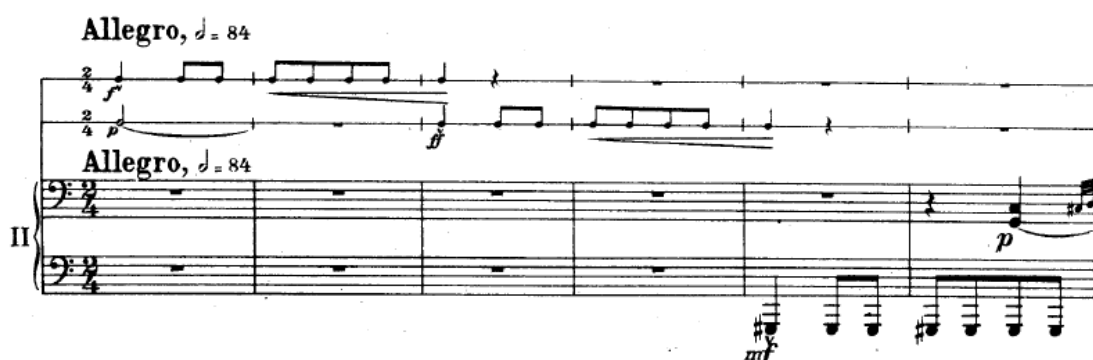
Následuje dle mého názoru asi nejpůsobivější část celého koncertu. Nelze ji chápat jako provedení – řekněme, že se jedná spíše o střední díl, který stojí zcela samostatně a se zbytkem věty nemá tématicky nic společného. Klarinet zahajuje zatemněle zpěvnou melodickou linku a jako fugato se později připojuje i anglický roh a fagot v inverzích. Na ploše padesáti osmi taktů pak Bartók rozehrává obrovskou gradační vlnu až do forte s návratem zpět do *piano*. Ta je vytvořena postupným zahušťováním ostinátní septimové figury v klavíru až do podoby klastrů v nejhlubší poloze nástroje. Tyto jsou pak při návratu zpět do nižší dynamiky opět „odhuštěny“ do své původní podoby:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled 'I', shows a piano introduction with a 'cresc.' marking. The second system, also labeled 'I', shows a piano introduction with a 'dim.' marking. The third system, labeled 'II', shows a piano introduction with a 'ff' marking. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Rekapitulace minulých témat je opět variačně pozměněna navíc ještě s několika novými prvky navíc jako jsou trylky v klavíru a poměrně virtuózní nónové běhy přes celou klaviaturu připomínající jen vzdáleně přechod z úvodu věty:



Celá věta pak končí tak, jak začala – motivkem tří úsečných osmin a kvartovými akordy. Bartók neklidně střídá těžkou a lehkou dobu, klavírista je tak nucen použít dokonce i prostředního pedálu tzv. *prolongement*, kdy je nutno oddělit hluboko položenou harmonii od úsečných osmin ve vyšší poloze. Vše ustupuje téměř do ztracena. Tichý tlukot malých bubínků a tympánu v pozadí vystřídá zcela náhle hlasité bicí sólo, které nás po hlavě vrhá attacca do introdukce třetí věty.



### 1. 3. Allegro molto

Závěrečná věta koncertu je divokým, živelným, ohnivým a neústupně frenetickým vyvrcholením celého díla. Až na jednu drobnou lyrickou výjimku se napětí prakticky nezklidní a hlavní roli má opět nesmlouvavá rytmika, která evokuje návrat k první větě. I tak nás třetí věta dokáže překvapit svou strukturou ve své ekonomičnosti. Jednotlivá témata jsou mnohdy tak příbuzná a úzce propojena s první větou, že je mnohdy v polyfonní sazbě nemožné poznat, které téma zrovna Bartók zpracovává. Repríza je navíc oproti expozici výrazně pozměněna. Přesto už se rytmické hodnoty nestřídají tak často a nečekaně jako ve větě první – i díky tomu je tak třetí věta asi nejsnadnější na poslech.



Formální plán závěrečné věty vypadá takto:

<b>Expozice</b>	takty 1-50 – první hlavní motiv takty 51-88 – mostní přechod takty 88-116 – druhý hlavní motiv takty 117-147 – mostní přechod takty 148-209 – uzavření expozice a přechod do provedení
<b>Provedení</b>	takty 210-356
<b>Repríza</b>	takty 357-387 – návrat prvního motivu ve variaci takty 388-396 – mostní přechod takty 396-462 – návrat druhého motivu ve variaci s rozšířeným přechodem do kódy
<b>Kóda</b>	takty 462-534

Krátká attacca introdukce z konce předchozí věty je uzavřena dvojicí glissand v protipohybu oběma rukama v klavíru. Smyčce pak okamžitě rozehrají osminovou ostinátní figuru v kvartách a sólista se připojí představením prvního hlavního motivu. Jeho charakter nás jakoby navrací zpátky do rytmické dravosti věty první s jasným tonálním centrem in E:

The image shows the first ten measures of a musical score. The top system (measures 1-4) is for the piano, marked *ff*. The middle system (measures 5-8) is for the strings, marked *f*, *mf*, *mp*, and *p*. The bottom system (measures 9-10) is for the piano, marked *sf*. The tempo is marked *Allegro molto*,  $\text{♩} = 92-88$ . The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Po chvíli se ale ostinátní linka ve smyčcích přeruší a klavírista nás přenáší skrz perkusivní akordy do tématického přechodu, kde však představí jeden důležitý krátký motiv, který se stane pomyslným základem těch ostatních. Bartók jej zpracovává kánonicky v obou rukou:



Klavír se posléze mění v doprovodný nástroj a rozehrává další dramatickou ostinátní figuru. Hlavní slovo má orchestr, který v sólové trubce představuje druhý hlavní motiv věty. Ten je pak ještě zopakován několikrát imitačně v pozounech, postupně se přidává i anglický roh, hoboj a klarinet:



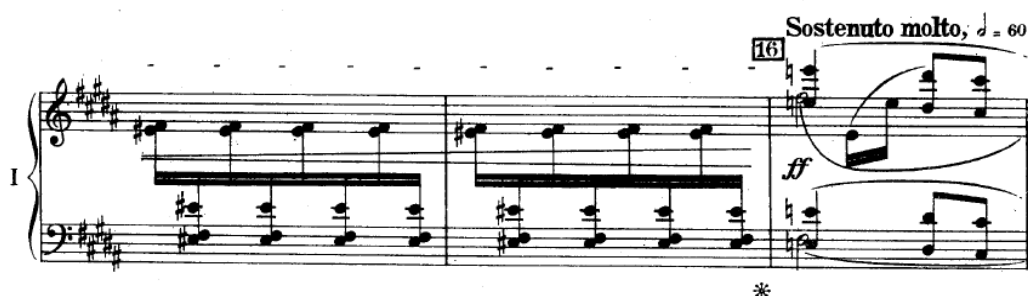
Začíná komplikovaný kontrapunkt, kde si navzájem odpovídají dřevěné nástroje citacemi krátkých útržků z prvního mostního přechodu. Klavíristův doprovod se náhle transformuje do velmi rychlých šestnáctinových běhů – nepříjemně propletených do obou rukou, tudíž si sólista musí zafixovat pohotově hbité překlady, kterým se nelze vyhnout:



Všechny hlasy se jakoby slíjí do jedné graduující linky, která vyvrcholí hřmotnými virbly klavíru a malého bubínku, které nás dovedou do závěru celé expozice:



Expozice vrcholí grandiózní citací tématu z prvního mostního přechodu (*Sostenuto molto, Meno sostenuto*) a Bartók opět rozehrává variaci v kánonu, kde se ke klavíru připojují i smyčce:



accel. - - - al - - *Meno sostenuto*,  $J = 76$

I

II

*f*

*p*

Sólistův kánon se rozšiřuje do oktáv – autor však stále pracuje se stále stejným motivkem. Nakonec nás rytmické sólo tympanů přenáší do provedení věty a vytváří pod sólem klavíru stále se opakující rytmickou figuru:

I

II

*mf*

*p*

*poco a poco rallent...*

Jedná se de facto o jednu dlouhou gradační sekvenci, kde klavír pouze švitoří postupně stoupajícími, drobnými šestnáctinovými motivky. Nakonec se připojí dřevěné nástroje a flétna v obrácené imitaci:

I

II

*p*

*f*

*poco a poco rallent...*

Gradace kulminuje do zcela nového – dosud neznámého – motivu, který představí slavnostně lesní rohy (*Meno vivo*). Dosud Bartók jednotlivá témata spíše drobil a jen málokdy je nechal zaznít v celé délce. Zde konečně nacházíme

jediný celistvý motiv, který sólista doprovází klastrovým virblem ve vysoké poloze, vytvářející nádherný, zvonivě třaskavý barevný efekt:

Musical score for piano and flute I, measures 1-4. The tempo is *Meno vivo, d = 76*. Flute I plays a melodic line starting on a high note, while the piano accompaniment consists of dense, high-register chords. The piano part is marked *f* (forte).

První flétna začíná zpracovávat hlavní motiv provedení, fagot k němu vytváří kontrapunkt. Klavír doprovází pouze hravými rozpustilými šestnáctinkami, které jakoby obalují právě rozvíjený motiv a vedou celou sekvenci do další mohutné gradace:

Musical score for piano and flute I, measures 5-8. Flute I continues the melodic development. The piano accompaniment features sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand. The piano part is marked *mf* (mezzo-forte).

Nyní již klavír cituje motiv lesních rohů v celé své kráse. Bartók si s tématem začíná pohrávat v již kompletní dechové sekci – připojují se žestě až téměř fanfárovitým majestátním trubením. Klavírista se stále střídavě mění z hlavního nástroje na doprovodný – stupnicovými běhy se vynořuje a zase mizí v záplavě hlasů v orchestru:

Musical score for piano and flute I, measures 9-12. Flute I plays a more complex, ascending melodic line. The piano accompaniment continues with dense chords and moving lines. The piano part is marked *f* (forte).

Zakončení zvukové gradace je překvapivě prudký stříh do *subito p*. Slyšíme opět variaci tématu z prvního mostního přechodu věty. Tentokrát však Bartók zcela změnil charakter na poklidně lyrický. Je to vskutku kouzelný moment v celém koncertu – kontrast je vážně docela šokující, jelikož jsme svědky prakticky jediného doopravdy lyrického místa v celém díle:



Tento záchvěv uklidňující lyriky však netrvá příliš dlouho – Bartók nás nemilosrdně vrhá zpět do dramatického charakteru a připravuje postupně posluchače na reprízu. Ta je zahájena úderem do tam tamu, tympány zahájí rytmické ostinato a smyčce se připojí kvartovou osminovou figurou – ne nepodobnou té úvodní, kterou celá věta začala:



Bartók už jakoby neztrácí čas – klavírní sólo vrcholí obtížnými oktavovými skoky, tempo nepolevuje a po krátkém přechodu slyšíme variační rekapitulaci i druhého hlavního motivu z expozice – sólista zde v pravé ruce roztomile napodobuje houslové cifrování:



Repríza je vcelku stručná, jednotlivá témata autor recykluje velmi rychle za sebou, dokonce slyšíme naposledy i majestátní téma z provedení – tentokrát v sólové trubce , kdy tempo mírně poleví (*Meno vivo*):



Vrcholem celé reprízy je *Più vivo* - klavírista stále nepolevuje ve virtuózním řetězci hlavní melodie v levé ruce, kterou doprovází rychlými šestnáctkami v pravé nahoře:



Přechodem do závěrečné kódy je pak vtipná ostinátní klavírní sekvence s rytmicky nepravidelně dělenými oktávami v levé. Dřevěné nástroje doprovází v paralelních terciích v protipohybu a vše zakončí úder tympánu:



Kóda je zahájena samotným klavíristou – *Ritenuto*, ale po pár taktech se accelerandem tempo znovu vrátí do *Più vivo*. Motiv z prvního mostního přechodu je neustále přítomen v oktávové variaci, která přechází do orchestru. Zde sólista doprovází drobnými glissandy:



Dramatická, avšak v jádru stále jakoby hravá až žertovná rytmika se vrací v plné síle a vytváří již poslední gradaci. Smyčce vytvářejí v pizzicatech roztomilý folklórní doprovod. Klavírista opět napodobuje v pravé cifrování houslí, ale hlavní linku má stále levá ruka. Dřevěné nástroje zde mají dekorativní funkci v podobě virtuózních běhů a drobných trylků. V jednom okamžiku do tance ještě ostře vypískne pikola na nejvyšším Fis a celou gradaci ukončí orchestr tutti C dur akordem:





Klavír má poslední, závěrečnou sólovou vsuvku. Přeruší ho až dvě prudké rány do činelu a velkého bubnu – společně s celým orchestrem pak v protipohybu zakončí celý koncert úsečně ve fortissimu na tónice in E. Závěr je sice přesvědčivý, ale možná zcela záměrně neprobudí v posluchači dojem vyřešení konfliktu. Dá se říci, že veškerý materiál v repríze až do konce je velmi modifikován, použit ve fragmentaci, imitaci, protipohybu a v různých kombinacích a variantách. Závěrečná tečka je tak spíše kompromisem – momentem rázného zotavení se ze zuřivého souboje, ze kterého nevzešel žádný vítěz.



První klavírní koncert Bély Bartóka je smělým dílem, které svou originalitou, kousavými disonancemi a perkusivností i dnes vyvolává kontroverze. Neutuchající ostře rytmická složka, která je přítomná od začátku až do konce – a to i ve volné větě – mě přivádí k domněnce, že celé dílo bylo Bartókem vytvořeno na jeden zátah, čemuž napovídá i forma. První koncert je dílem autora na vrcholu jedné stylové periody. Perkusivní charakter, který zde Bartók dotáhl k dokonalosti (stejně jako např. i ve *Třetím smyčcovém kvartetu* z tohoto období), skladatel neopouští, ale spojuje ho čím dál více i s melodickou složkou. Tento stylový přechod je již mnohem více patrný ve Druhém klavírním koncertu.

## 2. DRUHÝ KLAVÍRNÍ KONCERT G dur Sz. 95, BB 101 (1930-31)

*„Pro sólistu – je to dílo na zlámání prstů. Pravděpodobně asi nejobtížnější koncert, který jsem kdy hrál a obvykle jej končím s klaviaturou celou od krve.“*

- András Schiff

Pouhé čtyři roky po vzniku Prvního klavírního koncertu dokončuje Bartók svůj další pokus o dílo stejného druhu. K brzkému návratu ke kompozici dalšího klavírního koncertu jej pravděpodobně vedly ne příliš lichotivé ohlasy na koncert První, se kterým slavil úspěch jen zřídka. Ačkoliv se díla zastával jak mohl, byl nakonec sám nucen přiznat, že hudební řeč, kterou v koncertu použil, je pro většinové posluchačstvo zatím nepřístupná. Ke kompozici Druhého klavírního koncertu se tedy rozhodl postupovat s větší přehledností a průzračností - druhý pokus měl být přímým kontrastem k prvnímu. Bartók se rozhodl upustit od překomplikované orchestrace a i když jsou party na některých místech v orchestru technicky záludné, oproti Prvnímu koncertu jde poznat vskutku velký skok ve zjednodušení celé sazby. Zmizely obtížné nepravidelné rytmické struktury a Druhý klavírní koncert tak díky tomu působí již na první poslech mnohem srozumitelněji. Není již sice tak rytmicky brutálně intenzivní jako jeho předchůdce, na druhé straně se však Bartók rozhodl svěřit definitivně hlavní úlohu sólistovi a klavírní part tak v konečném důsledku nabobtnal až do technicky transcendentálních rozměrů.

Pokud je v Prvním klavírním koncertu překážkou k dobré interpretaci náročná orchestrace a souhra sólisty s orchestrem, pak v Druhém koncertu postavil Bartók do cesty sólistovi velmi obtížné až nepříjemné virtuózní nástrahy. Druhý klavírní koncert Bély Bartóka je tak dodnes považován za jedno z technicky nejobtížnějších děl klavírní literatury vůbec. Z tohoto důvodu jej na koncertních pódiiích a ve finálních kolech některých klavírních soutěží uslyšíte spíše vzácně, ačkoliv dílo vysloužilo Bartókovi u publika konečně vytoužený úspěch.

Navzdory tomu, že Druhý koncert není tak rytmicky komplexní, přesto se Bartók odmítl vzdát některých svých oblíbených hudebních prostředků jako např. práci s kontrapunktem (tento faktor se ukázal být problematickým při interpretaci už u jeho ranějších děl), použití folklórních nápěvků a rytmiky svého národa a v neposlední řadě zde dotáhl k naprosté dokonalosti svou speciální

symetrii formy – známou jako tzv. mostní oblouk, který obepíná tématicky celé dílo a jakoby pomoci zlatého řezu nádherně stmeluje koncert dohromady. Zcela evidentní je zde velká inspirace hudbou Igora Stravinského, kterého Bartók nesmírně obdivoval, ačkoliv bylo známo, že Stravinskij samotný klavír jako nástroj narozdíl od Bartóka zrovna neadoroval.

Dílo oslavilo premiéru až později v roce 1933 ve Frankfurtu pod taktovkou Hanse Rosbauda s Bartókem jako sólistou. Další provedení na sebe nenechala dlouho čekat ani v Maďarsku, Anglii a Spojených Státech i s mnoha jinými klavíristy – známá premiéra se uskutečnila ve Francii, kde se sólového partu ujala Yvonne Loriod (druhá manželka skladatele Oliviera Messiaena), která se koncert údajně naučila za pouhých osm dní.

Druhý klavírní koncert působí i navzdory mimořádné technické obtížnosti klavírního partu mnohem optimističtěji a vitálněji než První koncert. Klavír již není tak prudce „drcen“ perkusivním charakterem od začátku do konce, i když i ten je přítomen a skladatel se mu rozhodně nevyhýbá. Přesto má dílo kromě vyloženě drsných dramatických pasáží neobyčejně svěží až taneční ráz a díky geniálně propojené struktuře se jedná o Bartókův do posledního detailu vybroušený klenot.

Orchestr tvoří dvě flétny (jedna dubluje pikolu), dva hoboje, dva klarinety (in B $\flat$ ), dva fagoty (jeden dubluje kontrafagot), čtveřice lesních rohů (in F), tři trombóny, tuba, tympány, malý bubínek, velký buben, triangel, činely, tam tam a smyčce. Hlavní tóninou je G dur, koncert je tradičně třívětý a durata se pohybuje zhruba okolo 26 - 30 minut.

## **2. 1. Allegro**

První věta je extrémně kontrapunktická a působí díky až bachovskému nepřerušovanému toku téměř jako perpetuum mobile. Drsné rytmy z Prvního koncertu jsou užity v mnohem menším měřítku – rytmika působí více tanečně a kvůli zcela chybějícím smyčcům v orchestraci působí začátek koncertu velmi svěže, hravě a celkově prosvětleně. Bartókova fascinace symetričností formy se zde projevila v plné míře. Jeho pověstný mostní oblouk se nyní rozprostírá nad celým koncertem jako všeobjímající klenba a stmeluje tématicky dohromady první větu se třetí. Jednotlivé hlavní motivy jsou opět provázány mezi sebou, ale jejich melodická linka je mnohem výraznější a jasnější než v předešlém koncertu.

Formální plán první věty je velmi komplikovaný – uvádím rovněž i tonální centrum každé skupiny motivů:

### Expozice

takty 1-73 – první motivická skupina

– takty 1-31 – motivy **a**, **b**, **c** – in G

– takty 32-57 – mostní přechod – in G a B $\flat$

– takty 58-73 – motivy **b**, **c**, **a** – in G a B $\flat$

takty 73-81 – přechod – in A $\flat$

takty 82-94 – druhá motivická skupina – in F $\sharp$

### Provedení

takty 95-179

### Repríza (všechna témata jsou v inverzi)

takty 180-199 – první motivická skupina (motivy **b**, **a**, **c**) – in G

takty 200-211 – přechod – in G

takty 212-221 – orchestrální předejhra kadence – motiv **a**

takty 222-253 – kadence sólisty

takty 254-283 – druhá motivická skupina ve variaci

### Kóda

takty 284-307

První motivická skupina je představena posluchačům ihned – bez jakéhokoliv zdržování či delší introdukce se klavír okamžitě vrhá do virtuózní akce a pozice dominantního nástroje. Nejprve je představen motiv **a** sólovou trubkou nad tremolem sólisty. Při bližším prozkoumání zjistíme, že se jedná o Bartókem rytmicky upravenou, rychlejší citaci hlavního tématu z finále Stravinského *Ptáka Ohniváka*. Srovnání nabízím níže:

The image displays a musical score comparison. The top section, labeled 'I', shows a piano (klavír) part from Bartók's 'The Firebird' in 3/4 time, featuring a complex rhythmic pattern with a '7' marking. The bottom section, labeled 'II', shows a piano part from Stravinsky's 'The Firebird' in 3/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 104. A text box between the two staves reads: 'Finále ze Stravinského baletu „Pták Ohnivák“:'. Below this, a single staff shows the main theme of Stravinsky's 'The Firebird' in 3/4 time, marked with a '3' and a '2'.

Motiv **b** je pak představen klavírem ve skočných akordech vytvářející taneční melodii. Bartókův obdiv ke Stravinskému je zde opět zcela zjevný. Motiv totiž připomíná velmi úzce začátek z klavírní suity Stravinského baletu *Petruška*. Ačkoliv citace není zcela přesná, nedá se zapřít skutečně velká inspirace:



Hlavní motiv Stravinského baletu „Petruška“:



Ke klavíru se posléze připojí i hoboje s motivem **c**:



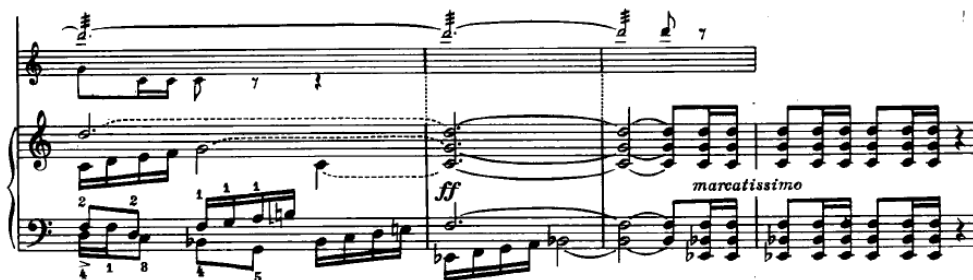
Jednotlivé dechové nástroje společně s flétnami a klarinetami začnou tyto motivy přehazovat a vytvářet tak kontrapunktický doprovod klavírnímu sólu, který varíruje motiv **b** v sekvenci různých tónin. Závěr tohoto krátkého úseku vyznívá až mírně komicky, kdy ostinato lesních rohů, dřev a tympánů postupně zmizí do ztracena, zatímco si klavír jakoby uvědomí, že se doprovod náhle ztratil. Ve forte tedy majestátně zacituje znovu motiv **b** a tím vyburcuje orchestr dechů k fanfárovitému tutti strettu na motivu **a**, které podbarví rytmickým virblem:



Unisono dřev a následné dva údery tympánu pak již spouštějí mostní přechod. Ten je v klavíru vytvořen rychlými šestnáctinovými triolami, které si přehazují obě ruce navzájem. Tonalita se pokrývá a není zcela jasná, v jaké tónině dechy s klavírem zakotví. Hoboj, flétna a klarinet švitoří v pozadí svůj vlastní motiv, který rozvádí v kánonu do imitací. Celá sekvence je zakončená klavírem, jehož trioly přechází v hadovitou ostinátní figuru:



Místo zcela nového tématu se Bartók vrací opět k motivu **b**. Nicméně kvůli nestabilnímu tonálnímu zakotvení má posluchač pocit, jakoby mostní přechod ještě neskončil. Symetrie formy je však jasná ve chvíli, kdy se objeví i zbývající motivy **c**, **a**. Překvapivě vše eskaluje do velmi podobného stretta jako minule, které ukončí až žestě skupinami majestátních akordů – postavených na dvou čistých kvintách:



Sólový klavír si však okamžitě vezme slovo a začne vzrušující dialog mezi ním a tympány. Tato část velmi připomíná svým perkusivním charakterem První klavírní koncert:



Nálada se jako lusknutím prstů mění zničehonic na *Tranquillo* a těžkotonážní akordika se mění na vzletná arpeggia. Tyto tvoří opět trojzvuky postaveny na dvou kvintách nad sebou – je to již jakási zrychlená předzvěst chorálové magie, která nás čeká ve druhé větě koncertu:



Tato klidná sekvence eskaluje již přímo do provedení věty, kdy se klavír vrací zpět do perkusivní nálady. Objeví se motiv sólového lesního rohu – ten je ale odvozen z již předchozího tématu dřevěných nástrojů z mostního přechodu:



Sólista v drsnosti neustoupí ani posléze, kdy se objeví ostře řezavý motiv v kánonu oběma rukama – další variace horny z dřívějška. Přidává se postupně celý orchestr v gradaci do největší dynamiky, kterou nesmlouvavě a rázně přeruší mohutný úder velkého bubnu:



Čas jakoby se na okamžik zastavil, ale po krátké odmlce klavírista znovu cituje motiv **b** – opět v prudkém náladovém kontrastu *leggero*. Orchester s klavírem si začnou navzájem odpovídat opakováním stejného motivu, který se následně smrští jen na jeho poslední čtyři šestnáctiny – klesající stále hlouběji a hlouběji:



Pozoun, trubka a hoboj si ještě zarecitují krátkou reminiscenci na stretto z úvodu věty – vytvořeném na motivu **a**, ale tentokrát jim klavírista dvakrát nemilosrdně skočí do řeči a vychýlí tóninu zcela novým směrem:



Po napínavé pauze, kdy posluchači očekávají, co se vlastně bude dít dál, začíná klavír vtipnou rytmickou frází spíše doprovodného charakteru. Hoboje a klarinety už představují pouze útržky motivu **c**:





Provedení pokračuje rozsáhlou fragmentací motivu **c**, která je přerušena až bachovskou citací klavíristy v levé ruce. Tento úryvek převezmou i ostatní dechy a celá pasáž se přelévá z orchestru do klavíru a zase obráceně. Je to roztomilá vsuvka, která skutečně jakoby vypadla z nějaké invence od Bacha:



Klimax provedení přichází již posléze, kdy fagot a lesní roh náhle převrátí v taktu č. 169 hlavu motivu **a** do inverze. Přidává se postupně celý orchestr i se sólistou a vytvoří tak mezihru, která směřuje do reprízy:



Celá repríza je pak symbolem Bartókova mistrovství práce s tématy a mostní symetrickou formou. Přivádí nás totiž do zrcadlového světa první věty, kde je vše naruby, ale přesto jsou témata jasně zřetelná a díky nezměněné rytmice i snadno rozpoznatelná. Stupnicovými výběhy nahoru klavír zacituje svůj známý motiv **b** v inverzi:



Na pomoc klavíru přichází i žesťová sekce, která připojí svůj motiv **a** – také převrácen do inverze:



Další stupnicové běhy sólisty zopakují ještě jednou celý postup, tentokrát se však objeví i motiv **c** ve své vlastní inverzi, zatímco klavír vytváří pouze běhavé ornamenty, které zakončí až sestupným glissandem po černých klávesách:



Vracejí se známe hbité trioly v klavíru, které známe již z prvního mostního přechodu věty – i ty jsou dokonce invertovány do protipohybu:



Celá symetrie reprízy vrcholí orchestrální mezivětou, kde k inverzi všech témat připojuje Bartók i rytmicky opačný račí postup. Celý kánon pak kulminuje do slavnostně uzavírajících žesťových akordů:



Následuje sólová kadence klavíru. I ta se dá přibližně rozdělit na tři sekce, ale celkově je postavena na motivu **a**. V první vlně rozehrává klavírista svižnou terciovou variaci:



Druhá kadenční variace motivu **a** je akordická:



Poslední třetí variace je pak oktávová inverze motivu **a**:



Klavírista poté zahájí neúnavný šestnáctinový doprovod, kde fagot a klarinet citují taktéž známý motivek lesního rohu z provedení. Ten je později imitován flétnou i lesním rohem samotným:



Trylkové tremolo sólisty už směřuje do kódy, kterou zahájí motivem **a** vtipně švitořící flétna. Klavírista si téma následně taktéž zacituje. Poslední stretto sekce, která vždy uzavírala důležité motivické skupiny v celé větě, se objevuje naposledy ve dvou trubkách a první část celého koncertu je virtuózně zakončena rychlým stupnicovým během in G přes celou klaviaturu.



## 2. 2. Adagio - Presto - Adagio

Druhou větu koncertu lze popsat jako třídílnou formu ABA – příhodným znakem Bartókovy tvorby na bázi symetrie je použití této formy jako dvou pomalých částí obepínající rychlou kontrastní. Tuto metodu volí autor velmi často právě ve volných větách – podobné je to i v pomalé větě Třetího koncertu. Zde můžeme částmi **A** nazvat pomalý, mysticky temný chorál, který tvoří úvod a závěr – vždy na okamžik přerušen dialogem mezi klavírem a tympány. Tyto chorálové sekce pak obepínají ďábelsky zuřivé scherzo uprostřed věty – **B**, které

zase obklopuje centrální část této vsuvky v podobě Bartókovy typické „noční hudby“. Formální plán věty vypadá takto:

#### Úvodní část – A

takty 1-22 – chorál  
takty 23-29 – dialog  
takty 30-38 – chorál  
takty 39-53 – dialog  
takty 54-61 – chorál  
takty 62-63 – dialog  
(přechod)

#### Střední část – B

takty 1-88 – scherzo  
takty 89-165 – hudba noci  
takty 166-208 – scherzo

#### Závěrečná část – A

takty 1-9 – chorál  
takty 10-31 – dialog  
takty 32-36 – chorál  
takty 37-41 – dialog  
(uzavření)

Úvod věty je vsutku nádherným kontrastem k živelnému tanci předchozí části. Zatímco doteď se smyčce vůbec nedostaly ke slovu, v chorálu věty druhé je jim svěřeno velké sólo. Rozdělením prvních a druhých houslí s violami vzniká jeden z nejniternejších a nejmagičtějších momentů v celé Bartókově tvorbě vůbec. Akordy chorálu jsou postaveny na dvou čistých kvintách nad sebou (rychlejší variantu jsme na okamžik slyšeli i v první větě) a jejich paralelními postupy naznačuje autor tichou noční hladinu moře. Je to opravdu zvláštní nálada jako z úplně jiné dimenze – cítíme ohromný vnitřní klid, ale přitom lze vnímat i záchvěv disonancí (které logicky musejí při křížení hlasů vzniknout), tudíž chorál vyvolává až mrazivě ledové napětí:

Adagio ♩ = 66

PIANO II

*pp legato*

*ppp*

cresc.

Dialog mezi sólistou a bicími tvoří tichá sestupná melodie klavíru, vždy jakoby lehce ozdobena pomalým ornamentem. Ta je vždy na okamžik přerušena tichým virblem v tympánech:

Più adagio  $\text{♩} = 80-72$   
 Piano I  
*p dolce*  
 Piano II  
 Più adagio  $\text{♩} = 80-72$   
*p < > pp*

Další takty jsou téměř až improvizacním, více dramatickým recitativem, který utichne v ozvěně na malé tercii v klavíru:

*poco cresc.*  
*poco rit.*  
*p* *pp*  
*p* *pp*

Smyčce se vrací v další chorálové epizodě, tentokrát mírně zkrácené:

Piano II  
 Tempo I

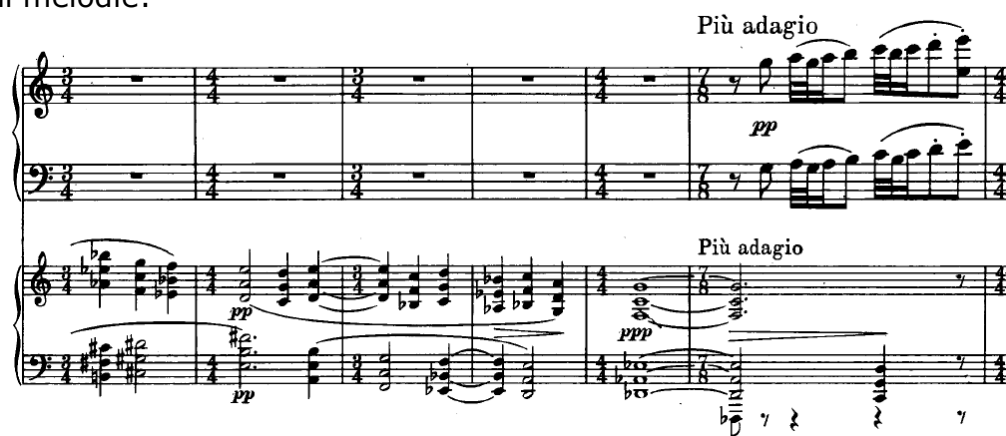
Melodie klavíru se mění ze sestupné na vzestupnou a sólista si začíná znovu vydobývat svou dominantní pozici. Hudba je čím dál více dramatictější a neklidnější – krůček po krůčku se blíží velká gradace:

*p* *mf*  
*cresc. molto*

Vrchol přichází v oktávovém dialogu klavíristy s tympány – doprovázejí klouzavými virbly ve vysoké dynamice, kterou vzápětí stahují zpátky a zase obráceně. Každá fráze v klavíru jakoby sahala po své vlastní nejvyšší notě, na kterou není schopna dosáhnout a vrací se vždy zklamaně zpět:



Chorálová sekce se naposledy v úvodu vrací, aby celou tuto část zakončila – Bartók ji zkracuje ještě více než předtím. Tentokrát mají tympány pouze jediný tichý úder do ztracena. Klavírista se rovněž připojí poslední zkrácenou citací své vlastní melodie:



*Presto* značí náhlý úvod střední části **B** – šílené, démonické scherzo charakterově připomíná *Scarba* z *Kašpara noci* Maurice Ravela. Precizní analýza by zde byla velice složitá – poslechový účinek je stejně ovlivněn spíše celkovým šokujícím dojmem, než aby se ucho stačilo v tak rychlém tempu soustředit na jednotlivé detaily. Prvních několik taktů scherza tvoří divoké repetované tóny a chromatické oblouky kolem centrálních not:



Hoboj a klarinet posléze zahájí svůj vlastní chromatický motivek, který převezme i flétna s lesními rohy v inverzi. Klavírista hbitě vystřídá na opakované šestnáctinové sekundy s terciemi:



Variaci tématu dřev převezmou vzápětí i pozouny. Hoboj, klarinet a flétna se omezí již na pouhé ornamentické fragmenty. Klavír doprovází neúnavně jednohlasými chromatickými postupy v obou rukou většinou navzájem tvořící interval buď malé, nebo velké sexty:



Gradace vrcholí sólem klavíru ve hřmotných perkusivních klastrech společně s malým bubínkem, který odráží na těžkých dobách:





Bartók stahuje dynamiku zpět do ticha a redukuje akordy klavíristy tak dlouho, dokud nezůstane v obou rukou pouze po jedné notě. Krátké sólo je přechodem do centrální sekvence scherza – skladatelovy „noční hudby“, kde autor představí různé zvuky přírody. Tempo však zůstává stále rychlé. Brzy se klavírní figura začíná opět zahušťovat do klastrů, dynamika ovšem nadále osciluje mezi *p* a *pp*. Takt č. 89 je zlomový – ruce sólisty se rozdělí do tichého klastrového virblu – jedna hraje na černých, druhá na bílých klávesách:



Zvuky nočního ptactva a hmyzu se začínají ozývat v podobě trylků smyčcové sekce, ve vysokých polohách dřevěných nástrojů a v mysteriózních tripletech lesních rohů a trubek. To vše je doprovázeno klavírem stále stejnými klastry, které mnohdy dokonce pojímají všechny tóny oktávy v jedné ruce:



Za švitoření orchestru se klastry průběžně mění na běhy a zpět do akordů:



V jednom momentu jakoby zacituje první lesní roh hlavní motiv in F z *Tak pravil Zarathustra* od Richarda Strausse. Může to být čistě náhoda nebo pouhá domněnka, ale mějme na paměti, že Bartók byl sám Straussovou hudbou a zejména tímto dílem silně hudebně ovlivněn:

motiv lesního rohu:

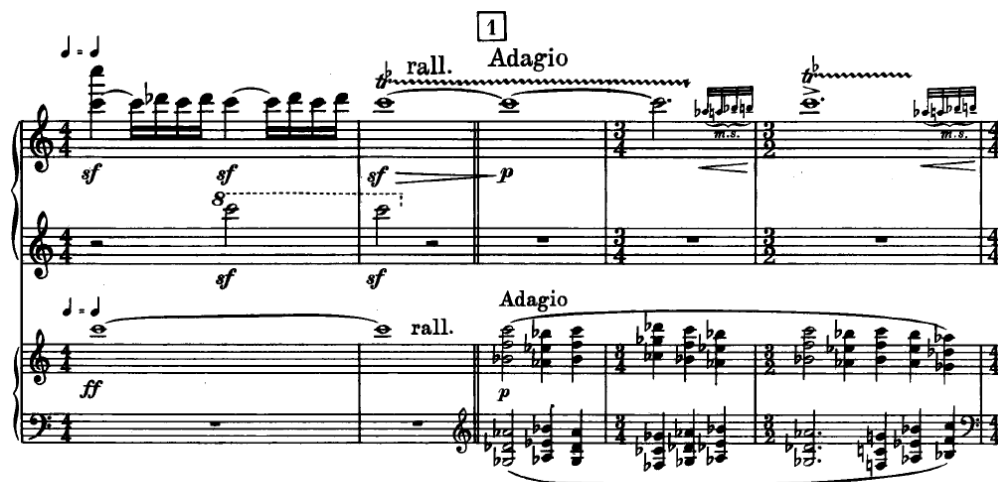
Smyčce začínají doprovázet v úsečných pizzictech, dřevěné nástroje s flétnami vytvářejí na lehkých dobách ptačí zpěvy a klavír neustále běhá střídavě tam a zpět figurami na černých a bílých klávesách:



V taktu č. 166 se vrací ve variaci zpátky úvod scherza – opět hbité repetice v klavíru a chromatické jednohlasé běhy obou rukou. Rekapitulace je však výrazně zkrácena téměř do poloviny své původní délky – témata orchestru jsou uvedena jak jinak než v inverzi:



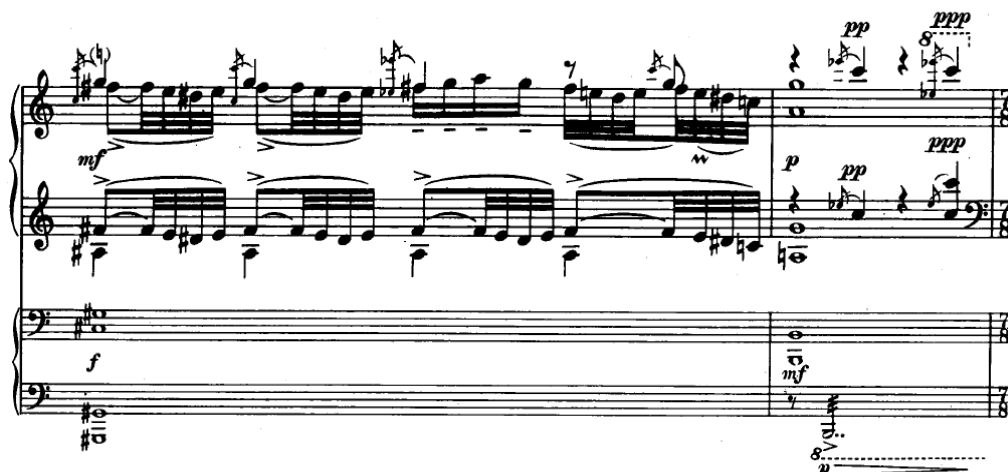
Stručný přechod sólisty a trylek na  $c^3$  nás vrací zpět do *Adagia*. Smyčce opět citují chorál z úvodu, ale tentokrát je nálada úplně jiná. Vyšší poloha a tremolo na každém akordu společně s klavírním trylkem jakoby již postrádaly klid a vyrovnanost. Atmosféra je nyní nervózně rozervaná a frenetický charakter scherza podvědomě doznívá kdesi v pozadí:



Vrací se samozřejmě i dialog mezi klavírem a tympány. Melodie sólisty je nyní zopakována sestupně třikrát po sobě mezi tympánovými virbly a je mnohem více ornamentována než na začátku:



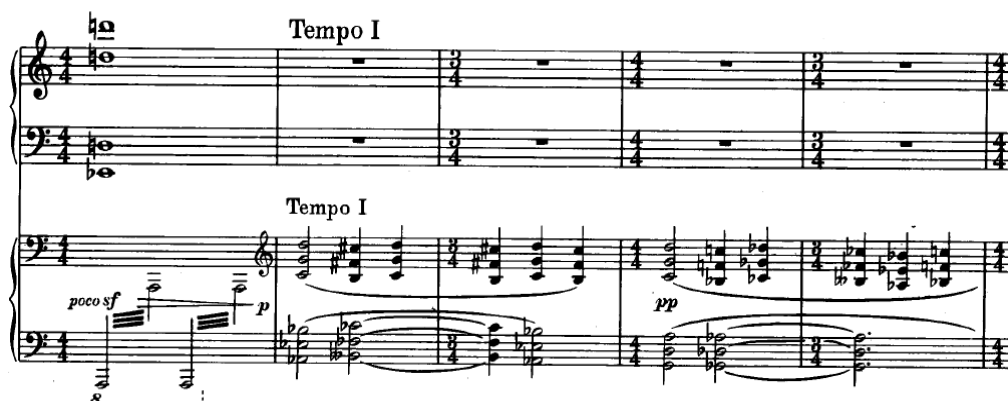
Stejně tak i klavírní recitativ je mnohem neklidnější a vyhrcořenější než v úvodu, zejména se kromě tympanů přidají i smyčce s hrozivými hlubokými tremoly:



Oktávový dialog sólisty s tympany je přetransformován až do expresivního vojensky pochodového stretta:



Závěrečná citace smyčcového chorálu je již sice v původní poloze a bez tremol, i tak je ale zkrácena na minimum (pouhých 5 taktů) a rozhodně nevytvoří pocit opětovného zklidnění:



Klavírista naposledy uvádí sestupný fragment melodie, ale jakoby záměrně ho překvapivě neuzavře. Hluboké smyčce hrají najednou prvních pár tónů stupnice E dur, ale společně s klavírem dovedou celou závěrečnou frázi věty do věru šokující c moll. Je to zvláštní konec – neobyčejně temný, znepokojující. Jakoby se nebeský chorál náhle podřídil temnotě a zavedl nás až do samotného pekla. To ďábelské vyvřelo na povrch a symbolicky zvítězilo nad svatým, stejně jako to zlé nakonec přemohlo to dobré:



Volná věta z Druhého klavírního koncertu je pravděpodobně nejzdařilejší kompoziční částí z Bartókova koncertně klavírního díla vůbec. Z hlediska čistě muzikálního, nejvýše niterného dramatu v hudbě, kterého se zde povedlo autorovi dosáhnout, skutečně nemá v ostatních dvou koncertech konkurenci a nelze se divit, že Bartók zahajuje návaznou třetí větu raději barbarským charakterem (čímž nás podvědomě vrací zpět k Prvnímu klavírnímu koncertu). Skladatel usoudil, že návrat k prosvětlené, spíše slunečné náladě první věty by zřejmě působil rušivě až nepatřičně.

### 2. 3. Allegro molto - Più allegro

Závěrečná třetí věta nepřináší do díla mnoho nového tématického materiálu. Místo toho čerpá přímo z hlavních motivů věty první, které nepatrně modifikuje, případně z nich vytváří variace. Samotná forma by se dala nejlépe charakterizovat jako variační rondo, jehož hlavní opakující se motiv je vytvořen z intervalu malé tercie – kterou skladatel využíval jako ozvěnu v recitativech klavíru druhé věty. Páteř kontrastních dílů, které jsou postupně vkládány, tvoří právě variace na témata první věty – **a**, **b**, **c**. Ve formálním plánu a v rozboru je

samozřejmě uvádím také, proto si je případně připomeňte z předminulé podkapitoly. Stavba věty vypadá následovně:

<b>Introdukce</b>	takty 1-6
<b>Rondo A</b>	takty 7-44 (motiv <b>malé tercie</b> z druhé věty)
<b>Díl B</b>	takty 45-73 (motivy <b>b, a</b> z první věty)
<b>Přechod</b>	takty 73-77
<b>Rondo A</b>	takty 78-93
<b>Díl C</b>	takty 94-137 (motivy <b>c, a</b> z první věty)
<b>Přechod</b>	takty 138-143
<b>Rondo A</b>	takty 144-161
<b>Díl D</b>	takty 162-206 (motiv lesního rohu z provedení první věty, motiv <b>a</b> z první věty)
<b>Rondo A</b>	takty 207-303 (kadence klavíru s doprovodem velkého bubnu a tympánů + dodatečný materiál a přechod do kódy)
<b>Kóda</b>	takty 304-326

Úder velkého bubnu a vzestupný, neúplný pentatonický rozklad klavíristy v obou rukou zahajují introdukci motivem malé tercie (C-E $\flat$ ) v silných tympánech. Sólista vstupuje vzápětí do jejich zeslabeného hřmotu rovněž motivem malé tercie (E $\flat$ -G $\flat$ ). Charakter je barbarsky perkusivní mnohem více – ve srovnání s ostatními větami koncertu. Stejně i šestnáctinové trioly přinášejí do tématu ronda nezaměnitelný „bartókovský“ rytmus:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a tempo marking 'Più allegro' and a metronome marking of 188. The second system also has two staves with the same tempo marking. The third system has two staves with a tempo marking 'Più allegro' and a metronome marking of 188. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (p, f, dim.), and articulation marks.

Tympány udržují neustále pod melodií klavíru rytmické ostinato. Celý motiv ronda opakuje sólista ještě dvakrát – naposledy dokonce v kánonu. Orchestr však nakonec celou sekvenci razantně ukončí a pianista začíná **díl B**, kde v oktávách cituje transformovanou podobu motivu **b** z první věty:

Tempo I (♩ = 150)

The musical score shows the beginning of 'Díl B'. It consists of a piano part and an orchestral part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clef). The right hand plays a complex, rhythmic melody with many triplets and sixteenth notes. The left hand plays a more active bass line, also with many triplets and sixteenth notes. The orchestral part is written in a grand staff. The right hand plays a steady rhythmic accompaniment, and the left hand plays a similar accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I (♩ = 150)'.

Smyčce vždy sólistu přeruší svým tanečním rytmem. I charakter je jistou kopií první věty – komický efekt, kdy si klavírista jakoby náhle uvědomí, že se doprovod orchestru vytratil, je zcela shodný s úvodem koncertu. Po několika nejistých pauzách klavír zacituje sám opět razantně motiv **b** a zahájí tak stretto v orchestru (motiv **a** z první věty):

The musical score shows the stretto section. It consists of a piano part and an orchestral part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clef). The right hand plays a complex, rhythmic melody with many triplets and sixteenth notes. The left hand plays a more active bass line, also with many triplets and sixteenth notes. The orchestral part is written in a grand staff. The right hand plays a steady rhythmic accompaniment, and the left hand plays a similar accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I (♩ = 150)'.

Stretto v žestích však nečekaně uzavírají nekompromisní tympány a hluboké smyčce, které opět připomenou motiv malé tercie a klavír vše navrácí zpět do ronda pod tiše zlověstnou tympánovou bouří. Rondové téma je sice v jiné tónině, mírně zkráceno a obměněno – rytmická dravost však zůstává neměnná:

Vše rychle směřuje do modifikovaného motivu **c** z první věty, který sólista zahájí v terciích směrem dolů. Variace se opakuje ještě pětkrát, než ji Bartók převrátí do inverze a celý motiv zase vystoupá nahoru:

Tercie se náhle mění zpět na oktávy a klavírista hraje dlouhou imitační sekvenci, kterou provádí bitonálně skrz různé tóniny rychle za sebou:



**Díl C** zakončí další stretto. Nejprve ještě zazní fragment motivu **a** ve dřevěch a flétně ve vzájemném protipohybu. Jako kánon se přidají i lesní rohy a posléze i klavír ve dvojhmatech:



Smyčce opět zarecitují svůj známý rytmický taneček – a znovu se připomíná malá tercie v hlučných tympánech a vše se rozbíhá nanovo:



Rondo v klavíru je nyní v inverzi – ještě více stručné, než předtím:



Vstupuje **díl D** – tady se nám připomene motiv lesního rohu z provedení první věty, opět v klavírních oktávách. V krátkém sólu ho zacituje posléze i trubka:



Klavírista se nyní jakoby vynoří z pekelných hlubin a přináší stejný motiv v imitaci směrem nahoru. Jen úsečně doprovází dřevěné nástroje s občasným zatroubením žesťů. Pasáž začínající taktem č. 178 je jen rytmická modifikace téhož z první věty (tam začíná stejný úsek v taktu č. 110). Níže nabízím srovnání:



Shodná sekvence v první větě:



Divoký oktávový kánon graduje do mezihry v orchestru. Motiv **a** je zpracován v retrográdní inverzi v žesťové sekci. Připojují se i dřevěné nástroje, které společně dovedou celý **díl D** do slavnostního burácivého zakončení:



Mohutný úder velkého bubnu spouští opět rondové téma. Nyní se jedná o kadenci sólisty s doprovodem samotné gran cassy (pokud si tedy už samotný termín „doprovázená kadence“ neodporuje sám o sobě). Jedná se skutečně o virtuózní klavírní část, která ve variaci zpracovává hlavní motiv ronda:



Nový materiál přichází v brilantních skákavých oktávách v klavíru, kterou přerušují tremola smyčců. Doprovod v orchestru nemá dosud žádný nezávislý hudební motiv, tudíž má posluchač stále pocit, že kadence ještě neskončila:



Ostré zasyčení činelu uvede sekvenci *Presto*, kde sólista hbitě vystřídá oktávovou techniku na neúnavné běhy, které připomínají ty samé z konce první věty – až na to, že tentokrát nejsou oběma rukama v unisonu, ale tvoří mezi sebou interval sexty:



Orchestr si v dechových nástrojích předává fragmenty motivu lesního rohu z provedení první věty – ačkoliv motivické zpracování zde není úplně jasné, Bartók si s tématem pohrává v inverzích a imitacích, vše kombinuje dohromady a posluchač má tak pocit, že se toho v jednu chvíli děje najednou až příliš. Celý charakter připomíná jakoby svištivě děsivou, větrnou vlnu bez patrnější rytmické opory:



Přichází jakoby mírné zklidnění po bouři. V klavíru sice ještě ševelí vítr, ale violy náhle začnou táhlý motiv, kterým je pravděpodobně augmentovaná verze tématu lesního rohu, zde ale spíše ve formě vyplňujícího materiálu. Toto táhlé zlověstné sténání si předají postupně housle a sólová flétna:



Bartók zčistajasna přivede celou pasáž do prosvětlené lyriky, kde klavírista v arpeggiích cituje motiv **a** v augmentaci (nyní je s *Ptákem Ohnivákem* shodný dokonce i tóninově v H dur). Jde vidět, že skladatel využívá lyriky spíše jako výrazového prostředku k navození překvapujícího pocitu úlevy a nalezení štěstí. Jeden by opravdu nečekal, že tam kde měla přijít domněle zdrcující katarze, vysvítají náhle z bouřkových mraků tenké paprsky slunce:

Stejně jako ve větě první však přichází rytmické vystřízlivění velmi rychle. Žestě vstupují náhle (*Tempo I*) s fanfárovou citací motivu **a** in G. Stretto sekce kulminuje v klavíru a je uzavřena prakticky úplně shodně jako konec úvodní věty. Nakonec ještě slyšíme radostný taneček v roztomilém accelerandu, kterým ve větě dominovaly smyčce a který působí opravdu jako laskavé pohlazení nakonec. Finální G dur akord je pak již podpořen úsečným vygradováním do *ff* a úderem činelu.

The image displays a musical score for the second piano concerto of Béla Bartók. It features two main systems of staves. The first system includes staves for Piano I and Piano II. Piano I starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes markings for 'accel.', 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'f' (forte). Piano II also starts with a treble clef, the same key signature and time signature, and includes markings for 'accel.', 'mf' (mezzo-forte), and 'cresc.'. The second system includes staves for the left and right hands of the piano, with markings for 'a tempo', '5' (quintuplet), '8' (octuplet), and 'ff' (fortissimo). The score concludes with a final chord and a fermata.

Druhý klavírní koncert Bély Bartóka je brilantním kouskem, kdy forma a obsah vytvářejí vzácnou symbiózu. Je to do jisté míry hybridní dílo Bartókova stylového přechodu a symetrického vyvrcholení. Vitalita a taneční virtuosita již možná nehovoří tak účelně a naléhavě jako v případě razantního Prvního koncertu, přesto si však dílo díky tomu nachází své posluchače mnohem snáz (ačkoliv ve srovnání se Třetím koncertem stále ještě působí více drásavě a komplikovaně). Mnozí interpreti a teoretici považují Druhý klavírní koncert za jednu z nejlepších Bartókových kompozic. Neuvěřitelně povedená provázanost témat, vyváženost i komplexnost celé formy skutečně jen těžko nalézá srovnání i v dnešní době.

### 3. TŘETÍ KLAVÍRNÍ KONCERT E dur Sz. 119, BB 127 (1945)

*„Třetí klavírní koncert... – je jeho labutí písní, rozloučení moudrého člověka se světem.“*

- András Schiff

Poslední klavírní koncert píše skladatel v již značně podlomeném zdraví během léta ve vesničce Saranac Lake v New Yorku. Osud tomu chtěl, že se Bartók jeho provedení již nedožil. Jeho finanční situace se o něco málo zlepšila po uvedení veleúspěšného *Koncertu pro orchestr*, nicméně i tak setrval v nejistotě a rozhodl se Třetí koncert věnovat své ženě Dittě jako dárek k jejím 42. narozeninám v říjnu roku 1945. Bohužel už k tomu nestačilo dojít. Těžko říct, jestli Bartók už v té době cítil, že je na pokraji smrti, a chtěl tak Dittě zanechat alespoň nějaký odkaz a možnost finančního příjmu. Někteří teoretici považují Bartókův Třetí klavírní koncert za jeho symbolicky poslední dokončené dílo, kde narozdíl od *Koncertu pro violu* byl zcela dokončen klavírní sólový part. Posledních 17 taktů v orchestru na konci třetí věty však zůstalo prázdných, rozepsán je pouze začátek virblu v tympánech v taktu č. 752 a zbytek posledních dvou stran již tvoří jen klavírní sólo do konce. Konec orchestrálního doprovodu doplnil až po skladatelově smrti jeho žák a přítel Tibor Serly podle Bartókových zběžných náčrtků.

První zmínku o novém klavírním koncertu lze vypátrat v korespondenci mezi Bartókem a jeho novým vydavatelem Ralphem Hawkesem<sup>51</sup> už v roce 1940:

*„Nemám od Vás zprávy, zdali pracujete na nějakých nových dílech. Pravděpodobně asi ne. Musím Vám ale připomenout, že jste mi slíbil orchestrální verzi Koncertu pro dva klavíry a bicí a zároveň i Třetí klavírní koncert do příštího léta. Připomínám Vám to proto, že Newyorská filharmonie s Vámi určitě bude počítat jako se sólistou tohoto díla v rámci její výroční sezóny 1941-42.“*<sup>52</sup>

Hawkesova velká očekávání na nový klavírní koncert se naplnila až o šest let později – rok po Bartókově smrti v roce 1946, kdy dílo ve slavnostní premiéře

---

<sup>51</sup> Dodnes fungující vydavatelská společnost Boosey & Hawkes, která se zaměřuje na díla 20. století.

<sup>52</sup> SUCHOFF, B. *Some observations on Bartók's Third piano concerto*. In: *Journal Tempo*, č. 65, Bartók and the Piano, Cambridge University Press, 1963, str. 8-10

uvádí pianista György Sándor s filharmonií Philadelphia pod taktovkou Eugena Ormandyho. Verzi pro dva klavíry pak zpracoval maďarský skladatel Mátyás Seiber a v roce 1990 pak Bartókův syn Petr provádí důkladnou revizi Třetího koncertu, kdy doplňuje detailnější pedalizaci, tempová označení a opravuje některé z tiskových chyb, na které jeho otec už nestačil dohlédnout.

Třetí klavírní koncert Bély Bartóka působí vedle předchozích dvou trochu jako z jiného světa. Celkové zjemnění a všeobjímající optimistická radostná atmosféra, návrat do minulosti k neoromantismu až neoklasicismu, použití barokních fugatových prvků a v neposlední řadě i zjednodušení klavírního i orchestrálního partu vytvářejí z Bartókova Třetího koncertu jedno z jeho nejpřístupnějších a nejhranějších děl vůbec. Mnozí kritici i Bartókovi obdivovatelé mu vyčítají až hodně velký ústupek publiku a značný návrat směrem zpět. Dílo opravdu při zběžném pohledu působí na papíře mnohem méně atraktivně a detailně než předchozí dva koncerty, nicméně při bližším ponoření se ukazuje, že Bartók byl i během svých posledních vyčerpávajících let skutečným mistrem svého řemesla.

Jedná se o přívětivou a posluchačsky mnohdy až lahodnou hudbu, kdy se odborníci nemohou shodnout na tom, zdali se Bartók nezpronevěřil svým zásadám a že První a Druhý koncert představují bezpochyby mnohem lepší ukázkou skladatelova opravdového stylu a jeho duše. Pravdou ale zůstává, že se Bartók rozhodně ve Třetím koncertu nebojí použít své osobité hudební prvky jako jsou folklórní názvuky, záliba v kontrapunktu i pověstné varírování hlavního tématu, které jsou neskrytě přítomny pod celkovou až neoromantickou náladou celého kusu. Aura díla je až na pár tanečních míst atypicky klidná, pokojná, téměř smířlivá – což je opravdu v prudkém kontrastu s neutuchajícím bouřlivým soubojem v Prvním koncertu a živoucí vitalitou ve Druhém koncertu.

Pokud Třetí klavírní koncert bereme jako Bartókovo nedobrovolné smíření se smrtí a jeho sbohem, pak se mu povedl vskutku mistrovský kousek, jehož celkové zklidnění charakteru hudby nám leccos napoví o jeho pocitech v posledních chvílích života. Nakonec nás může překvapit, jak je zjemnění hudební řeči, zjednodušení a celkové „odevzdání se“ přítomno i u jiných hudebních velikánů, když posloucháme díla z jejich závěrečných období. Samozřejmě se mohlo z Bartókovy strany jednat o zachování odkazu a získání si větší popularity i u laických posluchačů, na druhou stranu však ze Třetího koncertu vycítíme nezkrotného ducha, který – stejně jako u vrcholných děl Beethovenových – povstal nad nikdy nekončícím soubojem dobra a zla.

Bartókův Třetí koncert i tak vyžaduje podobně velký orchestr jako u předchozích dvou, přesto díky transparentnosti a celkovému zjednodušení sazby má posluchač pocit, že je dílo napsáno pro mnohem menší obsazení. Orchestraci tvoří dvě flétny (jedna dubluje pikolu), dva hoboje (jeden dubluje anglický roh), dva klarinety (in A a B $\flat$  - jeden dubluje basklarinet), dva fagoty, čtyři lesní rohy (in F), dvě trubky (in C), tři trombóny, tuba, tympány, velký buben, malý bubínek, činely, tam tam, triangel, xylofon a smyčce. Sólový part klavíru není okázale virtuózní, ze všech tří koncertů patří technicky k jednoznačně nejjednodušším a nejlépe „padnoucím do rukou“. Hlavní tóninou koncertu je E dur, forma je standardně třívětá a durata se pohybuje okolo 21 - 23 minut.

### 3. 1. Allegretto

Úvodní věta je jednoduchou a přehlednou sonátovou formou. Nekomplikovaný a vcelku přímočarý tah celé části, jasné tonální centrum převážně in E-mixolydické (ačkoliv kolísání se občas vyskytuje), stručně výstižné provedení a nepřítomnost kódy – to vše poukazuje na elegantní, prostý, neoklasicky koncipovaný kousek, který svou stavbou připomíná průzračná sonátová díla W. A. Mozarta. Formální plán věty je následující – uvádím opět i jednotlivá tonální centra motivů:

<b>Expozice</b>	takty 1-11 – první hlavní motiv in E
	takty 11-17 – variační sekvence
	takty 18-53 – mostní přechod
	takty 54-67 – druhý hlavní motiv in G
	takty 68-74 – uzavření in G
<b>Provedení</b>	takty 75-86 – in A $\flat$
	takty 87-98 – in B $\flat$
	takty 99-110 – in C, D, E, F $\sharp$
	takty 110-117 – přechod do reprízy
<b>Repríza</b>	takty 118-127 – první hlavní motiv in E
	takty 128-136 – variační sekvence
	takty 137-161 – mostní přechod
	takty 162-174 – druhý hlavní motiv in E
	takty 175-187 – uzavření in E



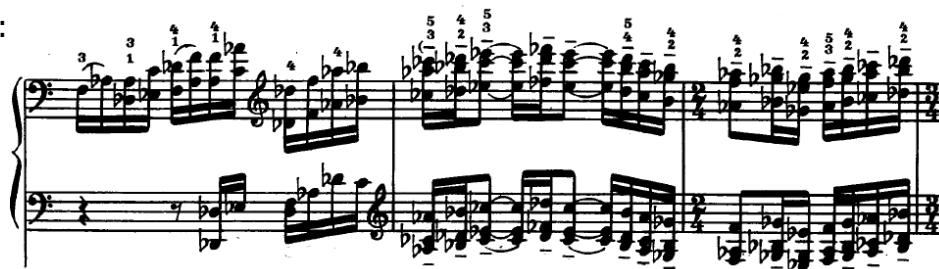
Divize druhých houslí a viol začíná větu tichou švitořivou figurou, zatímco klavír uvádí jemně hlavní téma v obou rukou současně. První hlavní motiv je nejspíše nejvíce výrazným ze všech Bartókových klavírních koncertů. Jedná se o vznešené, galantně taneční téma převážně v mixolydické E:



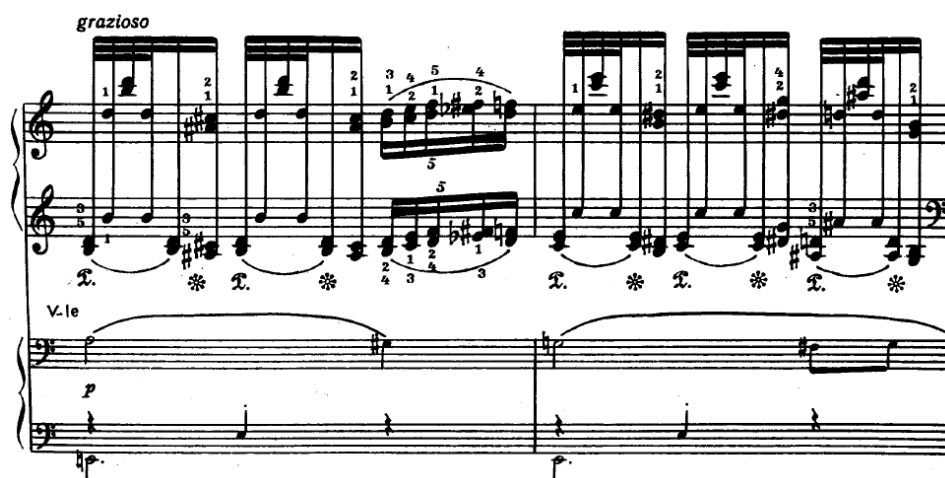
Doprovod smyčců se plynule mění na pizzicata a drobnými, variačně rytmickými hříčkami v tématu vede klavírista celou frází do mostního přechodu, který zahajuje tutti orchestr v široké dynamice. Jednotlivé sekce počínaje prvními houslemi si přehazují fragmenty transformovaného hlavního motivu:

The image shows the tutti section of the score. It consists of two systems of staves. The first system shows the first main theme in E mixolydian mode, with the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a series of quarter notes. The second system shows the theme continuing, with the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a series of quarter notes. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

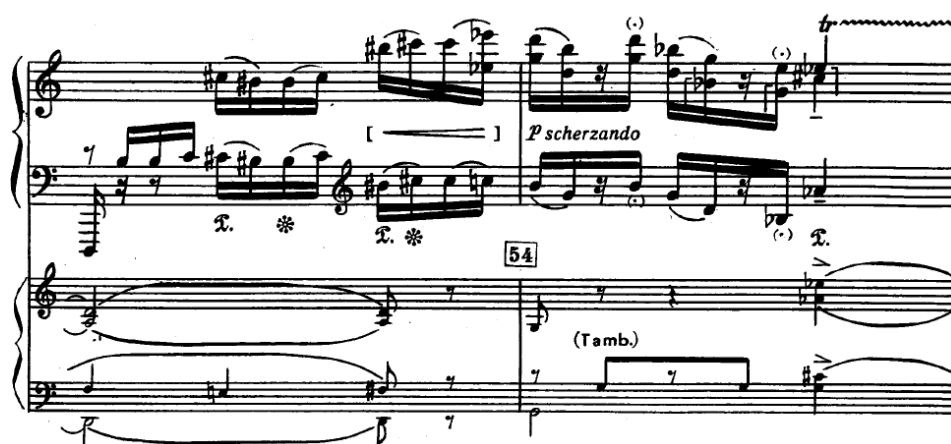
Sólista se ujme slova radostným tanečním fortissimem. Folklórní sexty a paralelní terciové akordy vystřídají brzy úsečné oktávy – asi jediný, skutečně virtuózní moment v celé větě. Orchester stále podbarvuje velmi jemně pizzicaty smyčců, měkkými dřevěnými nástroji, případně pouhým jediným úderem tympanu:



Vtipné *grazioso*, které imituje cifrování houslí může být sice považováno za nový motiv, domnívám se ale, že tónina je v celé této pasáži natolik nestálá, že se jedná spíše o vedlejší, variačně zpracovaný materiál:



Druhé hlavní téma in G přichází v klavíru jako pikantní, skotačivé scherzo s lehkým doprovodem malého bubínku a triangu:



Za zmínku možná stojí, že Bartók opět pracuje ve druhém motivku s tóninou, která intervalově stojí na malé tercii nad tóninou hlavní (E-G). Tento interval se ukazuje být důležitým v tematickém materiálu věty i ve vedlejších výplních. Obliba malé tercie i v jiných autorových dílech pravděpodobně vychází z výzkumu lidových nápěvků, které Bartók podnikal společně s Kodálym. Není tajemstvím, že právě malá tercie bývá většinou prvním intervalem, který nejsnáze a nejlépe dokáže imitovat dětský hlas. Vzhledem k prostému a téměř naivnímu charakteru této věty je tato okolnost více než příhodná. Měnící se interval tercie a sólo lesního rohu zakončí v pouhých sedmi taktech celou expozici. Finální dlouhý tón es v první horně působí nezvykle, jakoby do celé věty přišel už z provedení a uzavírá expozici spíše do otazníku:



Samotné provedení je velmi stručné, harmonicky romantické a ve srovnání s provedeními předchozích dvou koncertů postrádá jakoukoliv komplikovanost. Klavírista začíná sám širokými rozklady v As dur. Na okamžik se zdá, jako by byl sólista dominantní, ale z tohoto dojmu nás brzy vyvede sólo dřevěných nástrojů v unisonu:



V další sekci v B dur již má sólista o něco více prostoru. První hlavní motiv koncertu je variačně zpracován, kanonicky se brzy přidají i smyčce v líbezných postupech terciových harmonií:



Vše se roztomile uzavře do C dur – následuje asi harmonicky nejvzrušenější a nejvtipnější část věty. Hravým, drobným motivkem nás klavír postupně provádí

C dur, D dur, E dur a nakonec zakotví ve Fis dur. Flétna a hoboj vytvářejí k sólistovi inverzní kontrapunkt a celá tanečnost vygraduje do veselé přehlídky trylků a nátrylů:



Celý kratičký přechod zpět do reprízy uvede rozklad v klavíru ještě do vyšší tóniny Gis dur. Dlouhý trylek nakonec převezmou první housle – společně s nimi pak klavír plynule vpluje do návratu prvního hlavního tématu in E:



Sólista recituje hlavní téma věty pod trylkem houslí kompletně celé, tentokrát je k vrchnímu hlasu přidán ještě jeden spodní:



Variační sekvence je mírně pozměněna, jelikož sestupné skupiny šestnáctin nás nevyhnutelně transponují do C dur:



Stejně jako v expozici je mostní přechod uveden celým orchestrem ve velké dynamice citující první hlavní motiv v mírně modifikované podobě. Jednotlivé nástroje jakoby se snažily vytvořit z tématu drobnou fugu, používají k tomu však většinou fragment hlavy motivu. Klavírista doprovází pouze úsečnými akordy společně s tympány:



Na konci se k orchestru připojí slavnostně i žestě a vytvoří fantastickou gradaci do Es dur. Klavír se okamžitě připojí oktávami směrem dolů a chromatickými postupy směřujícími do variační podoby předchozího *graziosa*. Nutno podotknout že virtuózní úvod klavíru z mostního přechodu expozice je v repríze zcela vypuštěn:



Musical score for "Fiori di campo" by Giuseppe Verdi, Op. 118. The score is for voice and piano. It shows the first system of the piece, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line is in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The piano part features a prominent bass line with chords and a melody in the right hand. The lyrics "Fiori di campo" are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "dim." (diminuendo).

187

### 3. 2. Adagio religioso

Překvapivý kontrast v orchestraci mezi prvními dvěma větami v předchozích klavírních koncertech již není ve Třetím přítomen. Nálada přechází spíše z klidně hravé do ještě klidnější a zasněnější. Magická vyrovnanost druhé věty *Adagio religioso* je spíše výplodem věty první než jejím přímým kontrastem. Bartók spojení *religioso* = *pobožně* nikdy předtím nepoužil jako označení charakteru své hudby. Objevuje se stejně tak i v nedokončeném *Violovém koncertu*. Někteří odborníci se přou o to, zdali autorství tohoto přívlastku nepatří spíše Tiboru Serlymu, který obě nedopsaná díla dokončil a opatřil k nim i podrobnější tempová označení. Stejně tak byl i veřejný Bartókův postoj k víře spíše chladný – autor sám sebe vždy prezentoval jako bezvýhradného ateistu, ačkoliv nutno dodat, že ke konci života vstoupil jako člen do tzv. unitářské církve – nejednotné odnože protestantské liberální teologie, jehož členové odmítají některá klasická římskokatolická dogmata jako např. trojjedinost Boha a Kristovo plné božství. Těžko říct, kam se upínaly Bartókovy myšlenky ke konci jeho života protkaného nevléčitelnou nemocí. Přesto však charakter věty obsahuje jakési hluboké náznaky lidského pokání a celkového smíření. Je pouze na interpretech, zdali se budou snažit přenést název věty i do hudby samotné, případně jej chápat pouze v literárním slova smyslu.

Forma věty je velice podobná té z Druhého klavírního koncertu. Opět zde máme chorálové části, které obepínají rychlou epizodu v podobě ptačího zpěvu a zvuků přírody. Jádrem středního dílu tvoří taktéž „noční hudba“. Změna je skutečně pouze v atmosféře a náladě. Orchester i sólista společně rozmlouvají klidně, dramatismus je omezen na minimum. Není zde již žádné démonicky hrůzostrašné scherzo, noční hudba použita zde je spíše povzbudivá a zářivá. Konec není uzavřen do strachuplné nejistoty, ale do nebeského usmíření. Formální plán vypadá takto:

#### Díl A

takty 1-15 – imitace smyčců  
takty 16-57 – chorál klavíru  
s dalšími imitacemi smyčců

#### Díl B

takty 58-67 – ptačí zpěvy  
takty 68-71 – přechod  
takty 72-75 – ptačí zpěvy  
takty 76-78 – přechod  
takty 79-85 – noční hudba  
takty 86-88 – přechod

#### Díl A

takty 89-137  
**návrat chorálu  
v dřevěných  
nástrojích  
s kontrapunktem  
klavíru**

Prvních patnáct taktů hrají smyčce (jen kontrabasy chybí) pomalou snivou melodií a jakoby obkreslí tonálně cestu klavíru, který po nich přednese chorál. Hlavní linka se posléze imitačně rozběhne až do pěti hlasů, dominantní tóninou je C dur:



Sólista vstupuje ze slabé dynamiky a přednese chorálovou frází, kterou zakončí na dominantě in G. Smyčce naváží tichou ozvěnou odpovědí:



Nálada i forma dialogu sólisty se smyčcovou sekcí zůstávají nezměněny. Nabízí se trochu i srovnání s volnou větou z Beethovenova Čtvrtého klavírního koncertu, ovšem tam měl charakter poněkud jinou výpověď. Napětí postupně ve smyčcích graduje a sólista vstupuje s chorálem náhle ve forte a vytvoří pocitově zoufalou, naléhavou frází, kterou po chvíli obloukem opět zklidní do čisté C dur. Odpověď smyčců zakončí sólový lesní roh na notě e, která značí změnu hudebního materiálu, stejně jako v první větě přechod do provedení:





Střední **díl B** je roztomilou přehlídkou zvuků přírody, které ale postrádají strašidelný charakter z Bartókových předchozích děl. Tady je autor jako milovník přírody, který pomocí chvějivých tremol smyčců in A (nota e v lesním rohu evokovala dominantní tóninu) a dřevěných nástrojů vytváří ptačí zpěvy. Klavírista se k celé zvukomalbě připojuje jakoby bezděčně krátkými skupinkami motivků:

This musical score snippet shows two systems. The top system is for piano, marked 'Poco più mosso', with a treble and bass staff. The bottom system is for woodwinds, also marked 'Poco più mosso', with a treble staff for Clarinet (Cl.) and a bass staff for Oboe (Ob.). The piano part features a series of short, rhythmic groups of notes. The woodwind parts have a more melodic, flowing character. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

Přidávají se i violy a violoncella v pizzicatech – citují vždy klavírní skupinku v augmentované inverzi:

This musical score snippet shows two systems. The top system is for piano, with a treble and bass staff. The bottom system is for woodwinds, with a treble staff for Clarinet (Cl.) and a bass staff for Oboe (Ob.). The piano part features a series of short, rhythmic groups of notes. The woodwind parts have a more melodic, flowing character. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The woodwind part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking.

V taktu č. 68 se nachází první přechod. Ten má v klavíru vášnivě rapsodický náboj:

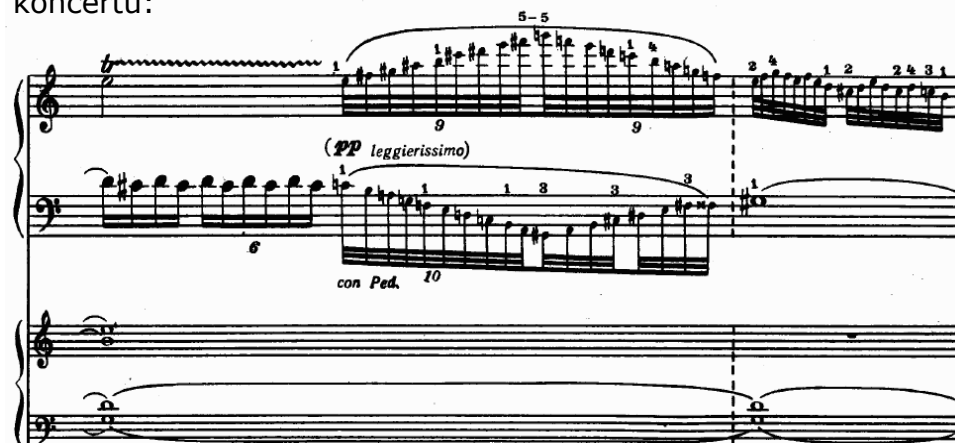
This musical score snippet shows two systems. The top system is for piano, with a treble and bass staff. The bottom system is for woodwinds, with a treble staff for Clarinet (Cl.) and a bass staff for Oboe (Ob.). The piano part features a series of short, rhythmic groups of notes. The woodwind parts have a more melodic, flowing character. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The woodwind part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking.

Ptačí zpěvy se vrací zpět – tentokrát jsou úlohy převráceny. Krátké klavírní skupinky vystřídá švitořící flétna, zatímco sólista za pomoci xylofonu hraje v augmentaci:

Po dalším přechodu začíná část „hudby noci“. Klavírista napojí ostinátní figurou v obou rukou v protipohybu. Tato sekvence má až impresionistický nádech – dřevěné nástroje i s trubkou hrají vysoká  $a^4$  podpořeny opět cinkajícím xylofonem. Repetované tóny vytvářejí kulminující gradaci až do dalšího přechodu, kterým střední díl končí:

Vrací se **díl A** – a s ním i chorálový motiv. Ten je nyní přednášen v sekci dřevěných nástrojů s něžným kontrapunktem v klavíru. Těžko tuto část nějak složitěji popisovat – jedná se až o kadenčně improvizální konverzaci mezi pravou a levou rukou nad stále znějícím chorálem v pozadí:

Párkrát se jakoby čas na okamžik zastaví a sólista si dovolí menší sólovou vsuvku, která mnohdy velmi připomíná podobné sekvence z Beethovenových klavírních koncertů:



Stejně jako v expozici i zde napětí postupně graduje. Vrcholem je až opětovný vstup smyčců v mohutném forte espressivu. Jedná se vskutku o nejdramatičtější úsek a vrchol celé druhé věty:



Klavírista má pouze doprovodnou roli na rozložených zmenšených akordech přes celou klaviaturu. Až šokující prudké fortissimo v mohutném akordu h moll v hluboké poloze podpoří dokonce i rána do tam tamu. Alikvotní tóny společně s mystickou barvou zvuku se doslova rozlijí na celé zvukomalebné škále. Je to fantasticky ohromující moment, který možná skutečně podtrhne skrytou tragiku za dosavadní poklidnou atmosférou celé věty:



Sólem klavíru se postupně vše navrácí do tiché atmosféry. Smyčce přednesou svou poslední odpověď a klavírista celou větu klidně uzavírá dvouhlasou imitací. Konec působí sice smířlivě neporušeným dojmem, ovšem stejně tak i překvapivým, jelikož Bartók dominantní C dur tóninu na posledních akordech vychýlí pomocí průchodných tónů do E dur.



### 3. 3. Allegro vivace

Posledních 17 taktů, většina tempových a výrazových označení ve třetí větě již pocházejí od Bartókova žáka a přítele Tibora Serlyho. Zběsilé taktové změny, tolik typické pro většinu Bartókových rychlých vět, jsou pryč a celá část příjemně plyne bez většího rytmického zakolísání. Vzrušená rytmika je obsažena uvnitř taktů samotných a v jednotlivých motivech. Forma je čistě rondová – naplňuje tak obsah finále tradičního klasického koncertu. Vzhledem k *attacca* přechodu, autor pokračuje v číslování taktů od předchozí věty nepřerušovaně:

<b>Díl A</b>	takty 138-203 – in E
<b>Přechod</b>	takty 204-227
<b>Díl B</b>	takty 228-321 – fugato in C#
<b>Přechod</b>	takty 321-343
<b>Díl A</b>	takty 344-375 – in E
<b>Přechod</b>	takty 376-391
<b>Díl C</b>	takty 392-426 – in B $\flat$
	takty 427-472 – ve fugové variaci
	takty 473-482 – in B $\flat$
<b>Přechod</b>	takty 483-526
<b>Díl A (rozšířen)</b>	takty 527-643 – in E
<b>Kóda</b>	takty 644-720
	takty 721-768 – in E

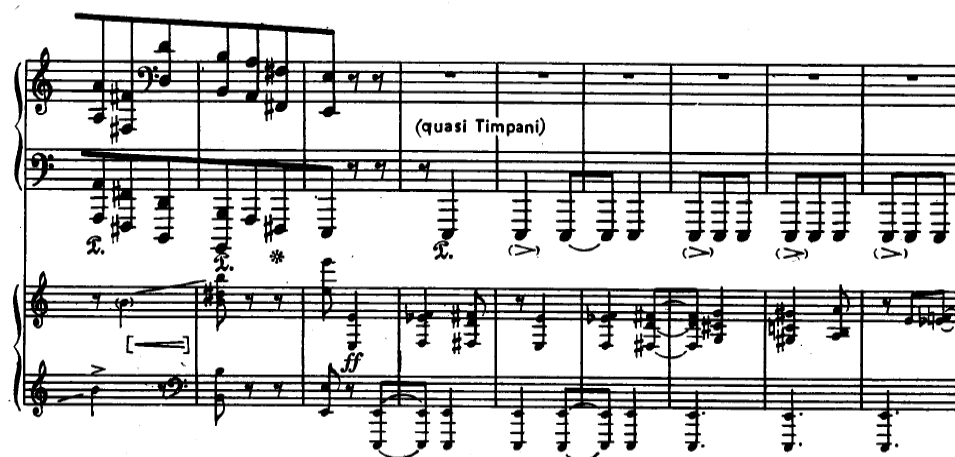
Svižným rozkladem in E v klavíru rozpoutá sólista radostný skočný tanec doprovázen tympány a smyčcovou sekcí na lehkých dobách. Zejména samotný úvod je pro dirigenta a orchestr velmi nepříjemný na souhru a vyžaduje precizní načasování:

The image shows a musical score for piano and orchestra. The piano part is marked [Allegro vivace] (♩ = 92-96). It features a lively, ascending melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The orchestra part shows the entry of the strings (Archi) with a strong, rhythmic accompaniment. The score is numbered 138.

Na okamžik se klavír mění na doprovodný nástroj, který v oktávách vyplňuje úsečné sekundy v hoboji. Rychlou transpozicí zaznívá hlavní téma in C – tentokrát mnohem naléhavěji a usilovněji:

The image shows a musical score for piano and orchestra. The piano part continues with a strong, rhythmic accompaniment. The orchestra part shows the entry of the woodwinds (Ob., Fag., Cor.) with a strong, rhythmic accompaniment. The score is numbered 143.

Gradace se stupňuje společně se stoupajícími velkými sekundami v klavíru, které po dvojici orchestrálních vpádů přechází do sestupných oktáv přes celou klaviaturu a celé rondo uzavírají. Orchestr zahájí hřmotnou mezivětu založenou na předchozím rytmickém materiálu. Klavír zde opakovaným hlubokým E de facto dubluje bicí sekci:



Tympány nastoupí sólo in E s podporou velkého bubnu. Přejít neustále dynamicky slábne, než klavír zčistajasna nastoupí sólově **díl B**:



Vzrušující melodie klavíristy se po pár taktech nadšeně rozhoří ve skotačivé fugato v cis moll – dórské. Jako první se zanedlouho přidají smyčce a klavír se neustále mění z dominantního nástroje na doprovodný:



Do fugata se zapojují i dřevěné nástroje v neutuchajícím strettu, kdy prakticky každý nástroj nastupuje s motivem vždy po dvou taktech od předchozího:



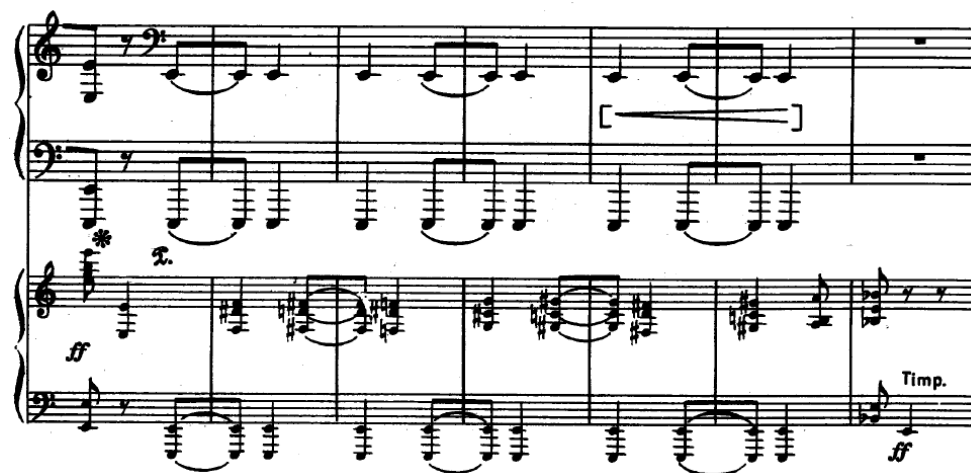
Dynamika houstne do přicházející gradace, kdy se fuga rozzáří kompletně v celém orchestru. Flétna a první housle, hoboj a druhé housle, klarinety s violami vstupují s tématem retrospektivně v rozmezí jednoho taktu. Fagoty, violoncella a kontrabasy nastupují úplně jako poslední. V hrdinských fanfárách se přidává i žestová sekce, která vytváří ke zbytku orchestru elegantní protihlas:



Prakticky ihned nastupuje klavír, který se vrací k rondovému **dílu A** – nyní jej však cituje v oktávách v mírně modifikované variační podobě:



Přechod do dalšího dílu je prakticky stejný jako předtím. Bartók však rondové téma výrazně zkrátí a klavírista se pomocí sestupných oktáv znovu připojuje k bicím a smyčcům na repetovaném tónu E. Přechodové sólo tympanů s velkým bubnem je rovněž zestručněno:



Bez jakékoliv plynulé transpozice začíná **díl C** překvapivě v B dur – tempo se mírně stáhne. Celá sekvence má trojdílnou formu a působí jako lahodně vznešené trio. Druhé housle a violy uvádí nový motiv, který klavírista ležérně doprovází harmonickými akordy v arpeggiích. Postupně se kánonicky přidávají i ostatní smyčce společně s dřevěnými nástroji – jakoby ve snaze vytvořit další fugato:

(Pochissimo meno mosso  $\text{♩} = 80-88$ )

*mf dolce*

*p*

392 (Pochissimo meno mosso  $\text{♩} = 80-88$ )

V-ni

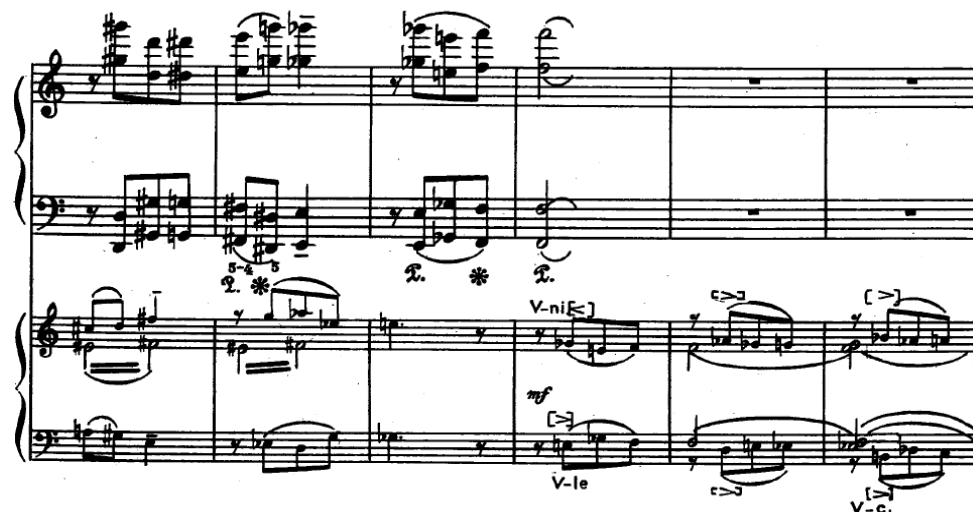
*p grazioso*

V-le

Takt se volně mění na dvoučtvrteční a další zcela nový motiv představí cello s violami. Tato část je volně rozšířena do celého orchestru, který si pohrává s motivkem v inverzním kontrapunktu. Sólistův part obsahují virtuózní výběhy stupnic a trylky:



Nakonec motiv zarecituje ještě klavír sám v protipohybu obou rukou, zatímco volná imitace ještě pokračuje ve dřevěch. Poslední čtyři noty z motivu pak slouží jako přechod k návratu zpět do B dur:



Triová melodie se opět vrací, tentokrát již plně v kánonické variaci klavíru. Doprovod orchestru nyní zajišťují vznešené kvinty lesních rohů. První čtyři takty této části opravdu připomínají charakterem typicky beethovenské trio. Hudba je jasně diatonicky klasická:



Imitační polyfonii přeruší posléze až výhrůžný, několikrát se opakující triton v klavíru, který jako by se snažil vše navrátit zpět do E dur. Tremola smyčců již připraví plíživou gradaci, tempo vybíhá do acceleranda a brilantní oktavovou kadencí sólisty se vrací rondové téma v celém tutti orchestru:



Tónina se však stále ještě do E dur nevrátila. Rytmičtý motiv ronda je sice přítomen, ale tonální centrum je F#. Vtipnou skokovou variací hlavního tématu si vychutná i klavírista:



Následuje série variačních frází na materiál z **dílu A**, kde má klavír spíše ornamentickou funkci. Hlavní taneční motiv in C je slyšet až v tutti mezihře celého orchestru:



Pianista nastoupí bez prodlení dalšími ozdobnými motivky a orchestr zahájí další sekvenci variací na rondové téma. Zatímco předchozí opětovný nástup ronda byl autorem poněkud vydatně sestříhán, nyní mu Bartók věnuje před nadcházejícím

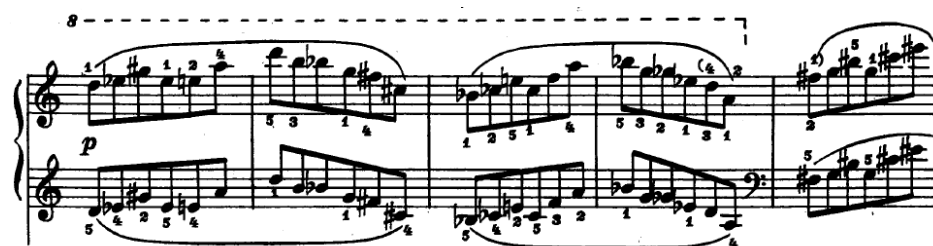
koncem podstatně více prostoru. Vracejí se opět chromaticky vzestupné sekundy v klavíru, přechod do kódy už však nevyplní žádná orchestrální mezihra, ani sólo tympánů. Místo toho vše utne razantní stopka těsně před koncem fráze – hrobové ticho je předepsáno na dva celé takty:



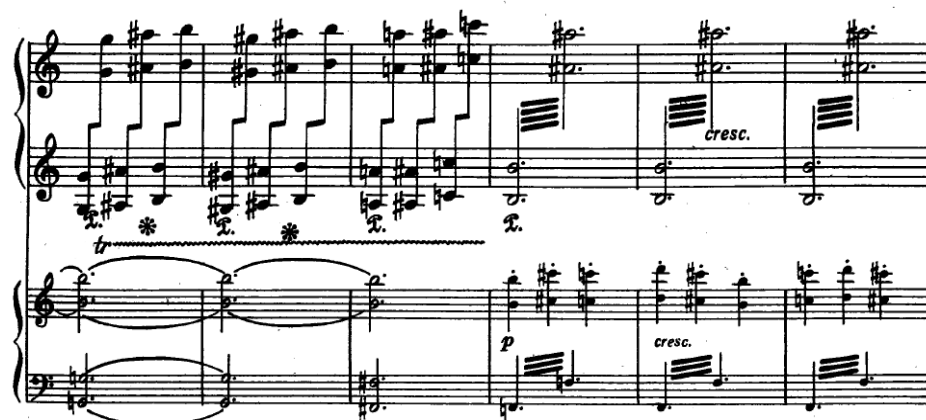
Přichází kóda. Tempo je nadepsáno *Presto*. Úvodní část je velice zvláštní, chromaticky stoupající akordika působí strašidelně až hrozivě. Harmonický postup se velmi složitě popisuje, dosud nic podobného v koncertu nezaznělo – jedná se spíše o témbrovou, temně barevnou zvukomalbu:



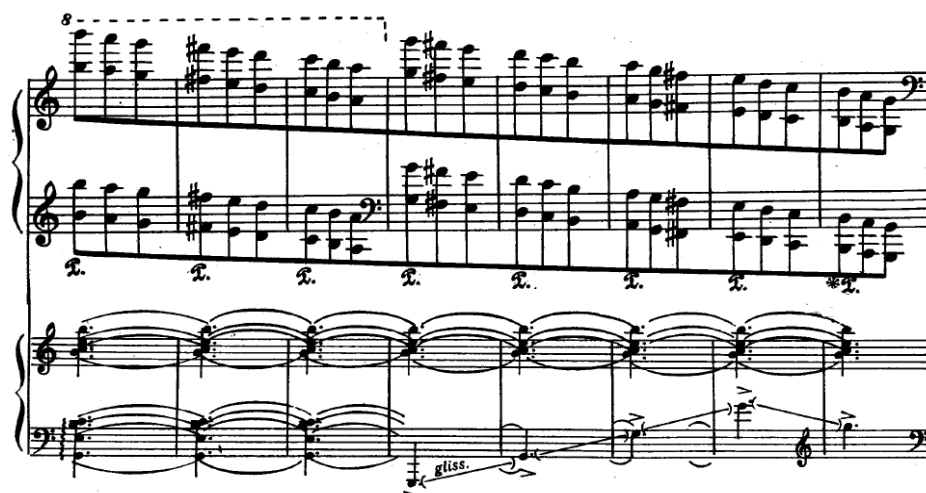
Skočnými frázemi vystoupá klavírista až do D dur, ale v mžiku spustí běhavou pasáž rychlých osminových not – unisono v obou rukou. Tonální centrum je nejasné, stejně tak tématický materiál sólového partu i orchestru nelze v koncertu k ničemu přiřadit:



Hbité osminy se mění na oktávovou pasáž a virtuózní virbl doprovázen orchestrem v obrovské gradaci, která slouží jako přechod do druhé části kódy:



Vrací se zpět třiosminový takt a *Tempo I*. Efektním glissandem přes celou klaviaturu míří sólový part do dosud nejdelší verze sestupných oktáv. Tónina se postupně ustálí in E, dosud ale spíše moll než dur:



Nakonec však přeci jen zaznívá ve viole *gis* a celý orchestr s klavírem skončí společně celou frází ve vítězné E dur. Bartókův poslední Třetí klavírní koncert končí brilantní oktávovou pasáží směrem nahoru – ještě navíc dublovanou ve flétně. Za doprovodu celého orchestru podpořeného úderem velkého bubnu<sup>53</sup> zakončí tímto výběhem celou větu na finálním E dur akordu.



<sup>53</sup> úder gran cassy na poslední notě celého koncertu je na novějších nahrávkách běžně slyšitelný, v některých starších verzích partitury ovšem z neznámého důvodu chybí, což je docela škoda...

## **VÝZNAMNÉ NAHRÁVKY KLAVÍRNÍCH KONCERTŮ BÉLY BARTÓKA**

### **První klavírní koncert Sz. 83, BB 91 (1926)**

1959 - Leonid Hambro (klavír), Robert Mann (dirigent), Zimble Sinfonietta  
1960 - György Sándor (klavír), Rolf Reinhardt (dirigent), Baden-Baden Orchester  
1961 - Géza Anda (klavír), Ferenc Fricsay (dirigent), Radio-Sinfonie-Orchester Berlin  
1963 - Rudolf Serkin (klavír), George Szell (dirigent), Columbia Symphony Orchestra  
1967 - Peter Serkin (klavír), Seiji Ozawa (dirigent), Chicago Symphony Orchestra  
1970 - Kornel Zemplény (klavír), János Ferencsik (dirigent), Hungarian State Orchestra  
1970 - Daniel Barenboim (klavír), Pierre Boulez (dirigent), New Philharmonia Orchestra  
1970 - Zoltán Kocsis (klavír), György Lehel (dirigent), Budapest Symphony Orchestra  
1975 - Stephen Kovacevich (klavír), Colin Davis (dirigent), London Symphony Orchestra  
1981 - Vladimir Ashkenazy (klavír), Sir Georg Solti (dirigent), London Philharmonic  
1990 - Maurizio Pollini (klavír), Claudio Abbado (dirigent), Chicago Symphony Orchestra  
1996 - András Schiff (klavír), Iván Fischer (dirigent), Budapest Festival Orchestra  
2005 - Krystian Zimerman (klavír), Pierre Boulez (dirigent), Chicago Symphony Orchestra  
2010 - Jean-Efflam Bavouzet (klavír), Gianandrea Noseda (dirigent), BBC Philharmonic  
2016 - Yuya Wang (klavír), Esa-Pekka Salonen (dirigent), Swedish Symphony Orchestra

### **Druhý klavírní koncert G dur Sz. 95, BB 101 (1930-31)**

1940 - Andor Foldes (klavír), Eugene Bigot (dirigent), Lamoureux Orchestra  
1956 - Edith Farnadi (klavír), Hermann Scherchen (dirigent), Vienna Opera Orchestra  
1956 - Georges Cziffra (klavír), Mario Rossi (dirigent), Budapest Symphony Orchestra  
1959 - György Sándor (klavír), Michael Gielen (dirigent), Pro Musica Orchestra, Vienna  
1960 - Alexis Weissenberg (klavír), Eugene Ormandy (dirigent), Philadelphia Orchestra  
1961 - Géza Anda (klavír), Ferenc Fricsay (dirigent), Radio-Sinfonie-Orchester Berlin  
1969 - Sviatoslav Richter (klavír), Lorin Maazel (dirigent), Orchestre de Paris  
1975 - Stephen Kovacevich (klavír), Colin Davis (dirigent), BBC Symphony Orchestra  
1979 - Vladimir Ashkenazy (klavír), Sir Georg Solti (dirigent), London Philharmonic  
1987 - Zoltán Kocsis (klavír), Iván Fischer (dirigent), Budapest Festival Orchestra  
1990 - Maurizio Pollini (klavír), Claudio Abbado (dirigent), Chicago Symphony Orchestra  
1994 - Yefim Bronfman (klavír), Esa-Pekka Salonen (dirigent), Los Angeles Philharmonic  
1996 - András Schiff (klavír), Iván Fischer (dirigent), Budapest Festival Orchestra  
2003 - Leif Ove Andsnes (klavír), Pierre Boulez (dirigent), Berliner Philharmoniker  
2010 - Jean-Efflam Bavouzet (klavír), Gianandrea Noseda (dirigent), BBC Philharmonic  
2013 - Lang Lang (klavír), Simon Rattle (dirigent), Berliner Philharmoniker

### **Třetí klavírní koncert E dur Sz. 119, BB 127 (1945)**

1948 - Dinu Lipatti (klavír), Paul Sacher (dirigent), Baden-Baden Orchester

1949 - György Sándor (klavír), Eugene Ormandy (dirigent), Philadelphia Orchestra  
 1955 - Annie Fischer (klavír), Igor Markevitch (dirigent), London Symphony Orchestra  
 1961 - Géza Anda (klavír), Ferenc Fricsay (dirigent), Radio-Sinfonie-Orchester Berlin  
 1968 - John Ogdon (klavír), Malcolm Sargent (dirigent), New Philharmonia Orchestra  
 1987 - Zoltán Kocsis (klavír), Iván Fischer (dirigent), Budapest Festival Orchestra  
 1994 - Jéno Jandó (klavír), András Ligeti (dirigent), Budapest Symphony Orchestra  
 1996 - András Schiff (klavír), Iván Fischer (dirigent), Budapest Festival Orchestra  
 1997 - Martha Argerich (klavír), Charles Dutoit (dirigent), Symphonique de Montréal  
 2004 - Hélène Grimaud (klavír), Pierre Boulez (dirigent), London Symphony Orchestra  
 2010 - Jean-Efflam Bavouzet (klavír), Gianandrea Noseda (dirigent), BBC Philharmonic



*Posměšná karikatura Bartókovy hry z newyorské publikace při Bartókově první návštěvě Ameriky v roce 1928. Hudební kritik Julius Korngold pod ní tehdy napsal: „Bartók proměnil klavír v řinčící tank. Jeho hudba je nemorální, ani dobrá ani zlá, ale stěží nietzscheovsky expanzivní“.*

## ZÁVĚR

Poselstvím této práce byl především alespoň zevrubný náhled do světa Bartókovy klavírní hudby, která si ani dnes nezískala u nás přízeň, jakou by si zasloužila – jak o tom svědčí i opravdu tristní množství literatury na toto téma v českém jazyce. Je jasné, že se vývoj hudby 20. století a umění obecně nemusí zamlouvat každému, ale umělecké dílo vždy obkresluje dobu, do které byl autor nemilosrdně vržen – život nám rozdává na začátku karty, se kterými sice můžeme míchat, ale sami vybrat si je nemůžeme. To je důvod, proč lidi umění vůbec zajímá a fascinuje – jak se můžeme přesvědčit z minulosti – je to totiž to jediné, co po nás zbude a ostatní budou nacházet.

Bartókův odkaz je do jisté míry spjat s jeho postavením v historii a době, která jeho hudbě a názorům nepřála a házela mu klacky pod nohy. Ačkoliv jeho v literatuře poměrně časté srovnávání s osudem Beethovena může být trochu nadsázkou, nelze Bartókovi popřít, že se ani v největší nepřízni a kritice jeho hudby, odmítl podříditi většinovému vkusu či akademickému tlaku adorujícímu průměrnost a fanatické dodržování tradic. Jak se o tom můžeme přesvědčit i u jiných umělců – prokletím těch, kteří až moc předběhnou dobu, je velmi pomalý a po malých krůčcích narůstající zájem z předchozího nepochopení a zavržení, které může trvat i několik desetiletí.

Hudba Bély Bartóka ani v dnešní době nemá na různých ustláno, ačkoliv se dá říci, že se situace jen velmi pozvolna zlepšuje. Dávám to za vinu především malé posluchačské informovanosti, předsudkům vůči moderní hudbě obecně, které u většinového posluchačstva asi nemají šanci zmizet a v neposlední řadě i neochotu orchestrů, dramaturgů, kteří Bartókovu hudbu vnímají jako příliš těžkou, obtížnou a hlavně nesplňující podmínku líbivosti a zábavnosti, která se přece v dnešní době tolik nosí. Hudba je přece na prvním místě zábava a odreagování se od stresů a tragédií všedního života, které přece nemusíme prožívat znovu v muzice, obrazech, filmech atd. – to bývá velmi častým argumentem, někdy dokonce i z úst samotných autorů, interpretů či profesorů.

Všem hudebníkům, kteří ještě neztratili lásku k hudbě samotné, bych chtěl možná i skrze tuto práci popřát, aby se nenechali podobnými výroky odradit a hráli pokud možno to, co je baví nejvíce, co cítí, že hrají nejlépe, k čemu mají vztah a co by si posluchači měli určitě poslechnout. Domnívám se, že líbivost, není pravou hudební hodnotou – tou je alespoň pro mne „sdělení“. Pokud z hudby cítíme sdělení autora k nám, hluboké a působivé vyjádření jeho duše,

pak už je zcela irrelevantní, zdali je ono sdělení smutné, veselé, radostně šílené nebo tragicky zdrcující. Hudba Bély Bartóka je skutečně mnohdy syrově temná, divoká, nekompromisní, neústupná, vzteklá, bouřlivá i mystická – jinde jsou však postřehnutelné nepatrné záblesky čilé radosti, taneční hravosti i drzého šibalství. Díky folklórním názvukům, modalitě, častým kvartovým harmoniím i bohaté rytmicí má Béla Bartók ze všech světových autorů asi nejblíže našemu Leoši Janáčkovi – ani jeho hudba to však paradoxně nemá u našich posluchačů zrovna nejjednodušší.

Bartókova hudba potřebuje mnohdy až mimořádný interpretační zápal a zájem – mnohdy jsem měl i já při studiu jeho koncertů pocit, jakoby si mě autor sám prověřoval, zdali jsem jeho hudby dostatečně hoden. Jeho klavírní koncerty patří i dnes k ne zcela dostatečně zažitým a uchopeným dílům. Mnohdy se bohužel sám přesvědčuji, že posluchači vychovaní pouze na stylech klasiky a romantiky, mohou nalézt skutečnou lásku k Bartókově hudbě jen velmi nepravděpodobným zázrakem. Domnívají se, že „to krásné“ již napsáno bylo, skutečná hudba přece musí být vznešená, morální a má vyjadřovat pouze nejvyšší vzory lidského ducha. Tito lidé bohužel neví, o kolik sami sebe ochuzují a nemají nejmenší šanci to zjistit, ba co hůř – už ani nechtějí. Z tohoto důvodu jsem velmi optimistický k mladé generaci hudebníků. Chybí jim možná zkušenosti, ale zato mají často mnohem větší rozhled a pochopení než generace před nimi. Moderní hudbu už nepovažují za něco cizího, otravného, nelibozvučně matoucího a za něco, co prostě v osnovách být musí, ale za zcela nový jiný svět. Nezmapovanou oblast, kde se ne každý odváží vstoupit, ale kdo to dokáže a překoná počáteční porodní bolesti, hudba se mu odmění ve vskutku vysoké míře.

Na závěr mi dovoluť zakončit tuto práci citací z rozhovoru s vynikajícím pianistou a interpretem Bartókovy klavírní hudby Jeanem-Efflamem Bavouzetem: *„Bartók mi vždy dává naději, dělá mě šťastným, přivádí mě k slzám a nutí mě dívat se na život s nadhledem. Vlastně mi pomáhá žít. Je to hudba, která zachraňuje duši, když jí to dovolíme.“*<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> NORRIS, G. *Bartók's piano concertos – the pianist's sternest test* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: [www.gramophone.co.uk](http://www.gramophone.co.uk) [cit. 9.2.2016]



## SOUPIS PRAMENŮ A LITERATURY

### Literární zdroje:

Kolektiv autorů. *Velikáni hudby – Béla Bartók*. Bratislava: Perfekt a.s., 1995

NAVRÁTIL, M. *Béla Bartók – Život a dílo*. Ostrava: Montanex a.s., 2004

STEINBERG, M. *The concerto: a listener's guide*. New York: Oxford University Press, 1998

STEWART, T. A. *The three piano concertos of Béla Bartók*. Texas: Music Faculty – University in Texas, 1973

SUCHOFF, B. *Some observations on Bartók's Third piano concerto*. In: *Journal Tempo*, č. 65, Bartók and the Piano, Cambridge University Press, 1963

SZABOLCSI, B. *Béla Bartók – his life in pictures*. New York: Boosey & Hawkes, anglický překlad 1971

### Online zdroje:

CHISHOLM, E. *Béla Bartók – Writings* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: [www.erikchisholm.com](http://www.erikchisholm.com) (společnost Erik Chisholm – *The Forgotten Man of 20th Century Scottish Music*)

NORRIS, G. *Bartók's piano concertos – the pianist's sternest test* [online - přeloženo z originálu], dostupné na: [www.gramophone.co.uk](http://www.gramophone.co.uk) [cit. 9.2.2016]

SCHIFF, A. *András Schiff on Bartók's piano concertos* [online - videorozhovor z Carnegie Hall - András Schiff's „Perspectives” series], dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=NW19USVBabk> [publikováno 19.10.2011]

### Notový materiál:

BARTÓK, B. *First Piano concerto Sz. 83* Wien: Universal Edition, 1927

BARTÓK, B. *Second Piano concerto Sz. 95* Moscow: Muzyka, 1984

BARTÓK, B. *Third Piano concerto Sz. 119* London: Boosey & Hawkes, 1947