

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Housle

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**INTERPRETAČNÍ ANALÝZA BRITTENOVA HOUSLOVÉHO
KONCERTU, OP.15**

BcA. Tomáš Bačovský

Vedoucí práce: doc. MgA. Bohuslav Matoušek

Oponent práce: MgA. Matouš Pěruška

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Violin

MASTER 'S THESIS

**BRITTEN VIOLIN CONCERTO, OP. 15 – ANALYSIS OF THE
TECTONICAL STRUCTURE AND PERFORMANCES**

BcA. Tomáš Bačovský

Thesis advisor: doc. MgA. Bohuslav Matoušek

Examiner: MgA. Matouš Pěruška

Date of thesis defense:

Academic title granted: Master of Art (MgA.)

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Interpretační analýza Brittenova houslového koncertu, op.15

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.

Abstrakt

Nosným obsahem této diplomové práce je analýza Brittenova houslového koncertu jak z pohledu tektonického, tak interpretačního. Práce cílí na čtenáře, kteří by chtěli do díla B. Brittena získat hlubší vhled a poukazuje na první pohled ne vždy jasné detaily interpretačních názorů a kompoziční techniky.

Práce je členěna do čtyř hlavních kapitol. První dvě se zabývají životopisy. V první se čtenář dočte o životě Brittena v období vzniku koncertu a ve druhé zjistí něco o životě interpretů. Třetí kapitola přibližuje tektonickou a formální výstavbu díla a ve čtvrté se nachází hlavní náplň práce – interpretační analýza s porovnáním vybraných nahrávek.

Klíčová slova

Benjamin Britten; houslový koncert, op. 15; houslové koncerty 20. století; interpretace; tektonická analýza; Antonio Brosa; Ida Haendel; Nora Grumlíková; Yehudi Menuhin; Janine Jansen; Augustin Hadelich.

Abstract

The main content of these diploma thesis is tectonical and performance analysis of Britten violin concerto. The thesis is focused to offer deeper understanding of compositions by B. Britten and shows at the first sight non visible tectonical, musical details and differences in musical feeling.

The thesis is divided into 4 main chapters. The first and the second chapters are about biographies. The first chapter is dedicated to Britten's life in period of composing the concerto. In the second chapter you can find artist's biographies. The third chapter describes tectonical and formal structure of the concerto. The fourth chapter deals with the main topic of the diploma thesis – performance analysis with comparing of performances.

Key words

Benjamin Britten; violin concerto, op. 15; violin concertos of the 20th century; performance; tectonical analysis; Antonio Brosa; Ida Haendel; Nora Grumlíková; Yehudi Menuhin; Janine Jansen; Augustin Hadelich.

OBSAH

Úvod	7
1. Brittenův život v období kompozice koncertu	8
2. Životopisy interpretů	11
2.1 Antonio Brosa (27.06.1894 – 23.03.1979).....	11
2.2 Yehudi Menuhin (22.04.1916 – 12.03.1999)	12
2.3 Ida Haendel (15.12.1928 – 01.07.2020)	13
2.4 Nora Grumlíková (01.05.1930 - 30.01.2004)	15
2.5 Janine Jansen (07.01.1978)	16
2.6 Augustin Hadelich (04.04.1984).....	17
3. Tektonická a formální analýza.....	20
3.1 I. Moderato con moto	20
3.1.1 Expozice.....	20
3.1.2 Provedení	28
3.1.3 Repríza	30
3.2 II. Vivace	31
3.3 III. Passacaglia – Andante lento (un poco meno mosso)	41
4. Interpretační analýza a srovnání vybraných interpretací	51
4.1 I. Moderato con moto	52
4.2 II. Vivace	59
4.3 III. Passacaglia – Andante lento (un poco meno mosso)	67
Závěr	73
Prameny a literatura	75

Úvod

Zpracování interpretační analýzy je dle mého názoru výbornou cestou k objevení hudebních detailů. Porozumění partitury skrze tektonický, formální a harmonický rozbor zase vede k hlubšímu pochopení díla. Tyto dvě disciplíny spolu velmi úzce souvisí a ve výsledku mají přímý vliv na pojetí dané skladby. Pokud pochopíme, co přesně autor v partituru skryl, můžeme zvolit adekvátní vyjadřovací prostředky. Ve velmi málo případech však přichází toto pochopení snadno. Naštěstí existuje spousta způsobů, jak se může člověk sebevzdělávat. Inspirace od mistrů, kteří již jisté úrovně pochopení dosáhli, může být jednou z cest. Při pečlivém zkoumání různých uměleckých osobností zjistíme, že i když se většina z nich snaží naplnit onen autorův zápis, vždycky si s sebou nesou své pochopení, názory nebo postoje. A právě v tomto momentě začíná nekonečná pestrost z pohledu interpretace. I v případě, že se všichni snaží o totéž, nikdy nedosáhnou stejného. Tím bych jen rád podotknul, že i když člověk skrze interpretační analýzu nalezne a technicky popíše detail, který by si rád osvojil, nemusí v jeho rukou znít stejně jako u zdroje. Přístupů k tvoření umění existuje přesně tolik, kolik lidí je na světě. Nelze se tedy pouze spoléhat na kopírování detailů velkých umělců. Stejně jako Britten našel svoji vlastní hudební řeč, tak i interpret nejprve musí této řeči porozumět, aby ji mohl následně zkombinovat se svými vyjadřovacími prostředky.

Životopisná část práce pouze ilustrativně poukazuje na zajímavá fakta nebo události v životech umělců a slouží spíše pro dokreslení. Tektonická a formální analýza objasňuje některé principy, které Britten v houslovém koncertu přináší. Součástí interpretační analýzy jsou i vybrané nahrávky, které porovnávám v jednotlivých detailech, což tím pádem umožňuje jasně slyšet různé názory na konkrétní místo. V této chvíli se hodí poznamenat, že Brittenův houslový koncert má díky jednoduché motivické práci z pohledu charakteru velmi jasnou podobu a nenabízí v této oblasti vyloženě různorodá řešení. Objektem zkoumání zůstávají drobné detaily.

1. Brittenův život v období kompozice koncertu

Kompoziční směr tohoto anglického skladatele do jisté míry ovlivnila návštěva orchestrálního koncertu 30. října 1924, kdy teprve jedenáctiletý Britten uslyšel skladbu svého budoucího učitele F. Bridge „Moře“. Ve slavné opeře z pozdějšího období *Peter Grimes*, op.33 (1945) dokonce můžeme najít spřízněnost ve třech ze čtyř „mořských interludií“. Roku 1927 se Britten s Bridgem setkal osobně a Bridge už po několika minutách rozhovoru rozpoznal, že se jedná o výjimečně nadaného chlapce. Nabídl mu soukromé hodiny kompozice a klavíru u svého přítele H. Samuela. Mladý Britten se brzy začal seznamovat s hudbou jeho současníků, získal vhled do moderní kompoziční techniky a tříbil své vlastní vyjadřovací prostředky.

Po návštěvě recitálu A. Brosy se mu hra tohoto virtuosa velmi zalíbila a zmiňuje jej ve svém osobním deníku poznámkami o neuvěřitelné technice a krásné interpretaci. K jejich seznámení dopomohl v roce 1931 F. Bridge. První společné koncertování zažil Britten s Brosou ve španělské Barceloně, kde roku 1936 uvedli Brittenovu Suitu pro housle a klavír, op.6.¹ Nadšení z Brosovy hry dokládá méně známá skladba „*Reveille – Koncertní studie pro housle a klavír*“ (bez opusového čísla), kterou mu Britten v následujícím roce věnoval.² Zpátky však k festivalu v Barceloně, kde byl svědkem premiéry Bergova houslového koncertu, ke kterému získal vřelé sympatie. Jistě byl při skládání svého houslového koncertu tímto dílem ovlivněn, dodekafonní techniku v kompozici ovšem nepoužil. V roce 1937 zkomponoval zhruba za měsíc *Variace na téma F. Bridge*, op. 10 pro smyčcový orchestr na žádost Boyda Neela, který se svým smyčcovým orchestrem tuto skladbu uvedl v srpnu téhož roku na festivalu v Salcburku. První skladbu pro klavír a orchestr zkomponoval Britten v roce 1938 a při její premiéře sám usedl za klavír. Tento klavírní koncert (op.13) věnoval svému příteli, skladateli L. Berkeleymu. Podobně jako koncert houslový i toto dílo čekala v budoucnu revize.

Roku 1939 odpluli s tenorem (a budoucím partnerem) P. Pearsem do zámoří. Od konce listopadu 1938 měl již rozpracovaný houslový koncert, a jak u něj bylo

¹ DAVIS, Matthew. *Britten*. London: Haus, 2003. ISBN 1-904341-21-7

² Wu, S.(2017). *An Analytical Study of the Britten Violin Concerto, Op.15*. (Doctoral dissertation). Retrieved from: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4131>

zvykem, pracoval velmi rychle. V půlce června měl téměř hotovo. Svému vydavateli R. Hawkesovi napsal dopis se slovy, že se jedná zatím o jeho nejlepší kousek. Koncert se nese ve vážnějším duchu oproti předchozím dílům a potvrzuje Brittenův tragický pohled na tehdejší svět. Zrcadlí se v něm také reakce na občanskou válku ve Španělsku v letech 1936-1939. Podle některých teoretiků dokonce používá Britten místy španělskou rytmiku či melodiku. Dílo sice věnoval svému příteli H. Boysovi (jako odpověď na vydanou kritiku), ale komponoval pro A. Brosu, kterého podle Brittena občanská válka velmi zasáhla. Britten v názvu záměrně neuvádí tóninu, což je vzhledem k jeho kompozičnímu stylu pochopitelné. Vymyšlenou tóninu v názvu (většinou d-moll) měli posluchači možnost najít například na plakátu poutajícím na brzkou premiéru v New Yorku a tu a tam se s tímto nešvarem setkáme u některých dříve vydaných audio-nosičů.³ Premiéra zazněla 28. března 1940 pod taktovkou J. Barbirolliho, který řídil New Yorskou filharmonii. Sóla se ujal již zmíněný Antonio Brosa. Po tomto večeru píše Britten v dopisu mířícím k K. Welfordovi (manžel Brittenovi sestry) své dojmy z New Yorské premiéry - „*Toni hrál úžasně a publikum dílo skvěle přijalo*“. Kritik N.Y. Times, Olin Downes, zase chválil (z pohledu orchestrace) moderní zapojení skupiny bicích nástrojů.⁴

Po návratu vydavatele Hawkese do Londýna se setkal s obtížným úkolem - uvádění Brittenových děl v Anglii. Anglická společnost těžce nesla Brittenovo fyzické odloučení od ostrovů v tak těžké době, jakou byla 2. světová válka. Uvedení houslového koncertu se však v Anglii přece jen podařilo uskutečnit, a to 6. dubna 1941 v podání Londýnské filharmonie, kterou řídil B. Cameron a sólového partu se ujal T. Matthews. Britten osobně nebyl přítomen a o průběhu zkoušek a koncertu byl informován skrze Hawkeseovy dopisy. V Londýně již dílo nebylo přijato s takovým nadšením.⁵ Houslový koncert čekaly v budoucnu dvě revize - první proběhla v roce 1950 a zahrnuje malé tektonické změny – zkrácení díla o celkem pět taktů. Za pomoci houslisty M. Parikiana byly v roce 1954 citlivě

³ DAVIS, Matthew. *Britten*. London: Haus, 2003. ISBN 1-904341-21-7

⁴ CARPENTER, Humprey. *Benjamin Britten: A biography*. New York: Scribner, 1993. ISBN 0-684-19569-0.

⁵ POWELL, Neil. *Benjamin Britten a life for music*. New York: Henry Holt, 2013. ISBN 978-0-8050-9774-0

odstraněny některé virtuózní prvky Brosovy hry, které autor pro naplnění své vize dále nepotřeboval.⁶

Ve stejném roce, ve kterém vznikal houslový koncert, objevil Britten díky svému příteli, básníkovi W. H. Audenovi poezii prokletého básníka A. Rimbauda, kterou zhudebnil ve formě písňového cyklu „*Les Illuminations, op.18*“ pro soprán či tenor s doprovodem smyčců.⁷ Dílo B. Brittena je velmi pestré, nápadité a v české kotlině stále čeká na hlubší prozkoumání.

⁶ Wu, S.(2017). *An Analytical Study of the Britten Violin Concerto, Op.15*. (Doctoral dissertation). Retrieved from: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4131>

⁷ DAVIS, Matthew. *Britten*. London: Haus, 2003. ISBN 1-904341-21-7

2. Životopisy interpretů

Kapitola „životopisy interpretů“ slouží pouze pro základní orientaci v životě vybraných umělců. Rozsáhlejší zpracování by eventuálně mohlo být jádrem pro práci odlišného zaměření.

2.1 Antonio Brosa (27.06.1894 – 23.03.1979)

Antonio Brosa byl houslista španělského původu a prvním učitelem houslí mu byl ve věku čtyř let jeho otec. Své první veřejné vystoupení uskutečnil v deseti letech v Barceloně. Hudební vzdělání získal nejprve v Barceloně u Ainauda a poté v Bruselu, kde mu cenné zkušenosti předával M. Crickboom (houslista, jemuž E. Ysaÿe věnoval svoji 5. sonátu pro sólové housle).⁸ Roku 1914 se usadil v Londýně a uváděl řadu soudobých děl např. houslovou sonátu od skladatelky E. Poston⁹, houslové koncerty od H. Wooda¹⁰ nebo A. Benjamina¹¹. V roce 1925 založil Brosovo smyčcové kvarteto, které se stalo známým v Evropě i USA a svým způsobem interpretace ovlivnilo pohled na komorní hru.¹² Po rozpadu tohoto uskupení (1939) působil jako primárius belgického smyčcového kvarteta Pro Arte kvartet. Nicméně po čtyřech letech v tomto kvartetu předal svůj post Rudolfo Kolischovi.¹³

⁸ FORBES, Watson. *Brosa, Antonio* [online] [cit. 12.04.2021].

Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004073>

⁹ *Issue 249. BBC Genome* [online]. [cit. 12.04.2021].

Dostupné z: <https://genome.ch.bbc.co.uk/page/558b0f5a9b1b43d49e2b3913770a0e16>

¹⁰ ACHENBACH Andrew. *COLERIDGE-TAYLOR; H WOOD Violin Concertos* [online] [cit. 12.04.2021].

Dostupné z: <https://www.gramophone.co.uk/review/coleridge-taylor-h-wood-violin-concertos>

¹¹ PLESKUN, Stephen. *A chronological history of Australian composers and their compositions*. Xlibris LLC, 2014. ISBN 978-1-4931-3537-0.

¹² FORBES, Watson. *Brosa, Antonio* [online] [cit. 12.04.2021].

Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004073>

¹³ POTTER, Tully. *Britten violin concerto* [online] [cit. 12.04.2021].

Dostupné z: <http://www.tarisio.com/lso-digital-exhibition/britten-brosa-shaham/>

Brosa s Brittenem pojilo vřelé přátelství, u jehož vzniku stál Brittenův učitel F. Bridge. Společně uvedli v Barceloně roku 1936 Brittenovu Suitu pro housle a klavír za podpory mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu. Brosa byl také pedagogicky činný a působil na Royal College of Music v Londýně. Spolupráce Brosy a Brittena přinesla do první verze houslového koncertu výrazné technické a virtuózní prvky. Dne 28. března 1940 odehrál za doprovodu New Yorkské filharmonie (dirigoval John Barbirolli) premiéru tohoto díla v Carnegie Hall.¹⁴ Ve svých rukou držel vzácný nástroj z dílny A. Stradivariho „*Vesuvius*“, který v dnešní době můžeme najít v cremonské městské sbírce. Nahrávku do rozhlasu uskutečnil roku 1952 se Skotským orchestrem BBC, který řídil I. Whyte. Následně byl tento záznam publikován soukromě, avšak v dnešní době má široká veřejnost možnost poslechnout si tuto nahrávku díky internetu, na kterém je volně dostupná. Brosa natočil skromné množství komerčních snímků a podobně jako tento záznam jsou spíše raritou.¹⁵

2.2 Yehudi Menuhin (22.04.1916 – 12.03.1999)

Yehudi Menuhin se narodil do židovské rodiny, která milovala hudbu. Výjimečný hudební talent vykazoval již od útlého věku. Vyrůstal v San Franciscu, kde se od svých pěti let učil hrát na housle. Zpočátku pod vedením S. Ankera.¹⁶ V sedmi letech se ho ujal L. Persinger (koncertní mistr symfonického orchestru San Francisco), za jehož klavírního doprovodu uskutečnil Yehudi své první veřejné vystoupení, na kterém hrál Baletní scény Ch. de Beriota. V roce 1927 debutoval v Paříži a navázal kontakt s G. Enescu, u kterého pokračoval ve studiích.¹⁷ Ještě téhož roku odehrál svou premiéru v New Yorkské Carnegie Hall, kde s tamní filharmonií za zády provedl Beethovenův koncert. Další hudební inspiraci získával

¹⁴ *Antonio Brosa - Biography*. [online] [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <http://www.antonibrosa.com/page2.php>

¹⁵ POTTER, Tully. *Britten violin concerto* [online] [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <http://www.tarisio.com/iso-digital-exhibition/britten-brosa-shaham/>

¹⁶ THIRTEEN - New York Public Media. *Yehudi Menuhin* [online] [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://www.thirteen.org/publicarts/violin/menuhin.html>

¹⁷ *Yehudi Menuhin* [online]. Copyright © [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://www.menuhin.org/the-man>

v Basileji u proslulého A. Busche.¹⁸ Památným se stal koncert pod taktovkou B. Waltera za spoluúčasti Berlínské filharmonie, když mladý houslista předvedl v jednom večeru koncertní díla Bacha, Beethovena a Brahmse. V publiku seděl i A. Einstein, který po tomto výkonu prohlásil památnou větu: „*Ted' už vím, že Bůh existuje!*“.¹⁹ V roce 1935 poprvé dokončil celosvětové turné. Během druhé světové války odehrál na 500 koncertů pro spojenecká vojska a s B. Brittenem koncertovali také v osvobozených koncentračních táborech.²⁰

Během svého života se neodmyslitelně zapsal do dějin houslového umění. Menuhin se nebál vykročit za hranice žánru klasické hudby, o čemž napovídá jeho spolupráce s jazzovým houslistou S. Grappellim nebo indickým instrumentalistou a skladatelem R. Šankarem. Za svého života byl vyznamenán spoustou řádů, vyznamenání a ocenění. Měl možnost hrát na ty nejvzácnější hudební nástroje a zanechal po sobě hlubokou uměleckou stopu například v podobě soutěže pro mladé houslisty, která nese jeho jméno. Jeho spolupráce s nahrávací společností EMI, pro kterou nahrál přes 300 zvukových nosičů, trvala takřka 70 let. Roku 2016 (k 100. výročí narození) vydala společnost Warner Bros soubor dosud nevydaných záznamů tohoto umělce s názvem „*The Menuhin Century*“.²¹

2.3 Ida Haendel (15.12.1928 – 01.07.2020)

Jednou z nejvýraznějších postav houslového interpretačního umění ve 20. století se stala původem polská houslistka Ida Haendel. Její talent se začal objevovat již v útlém věku. Jako zázračné dítě se projevila ve třech letech, kdy na housle své sestry zahrála píseň, kterou znala od své matky. Za zmínku jistě stojí fakt, že se

¹⁸ International Yehudi Menuhin Foundation [online]. Copyright © IYMF 2020 [cit. 12.04.2021].

Dostupné z: <https://www.menuhin-foundation.com/yehudimenuhin/>

¹⁹ ČTK Opera Plus. *Ted' už vím, že Bůh existuje! Před 100 lety se narodil Yehudi Menuhin.* [online] [cit. 12.04.2021].

Dostupné z: <https://operaplus.cz/ted-uz-vim-ze-buh-existuje-pred-100-lety-se-narodil-yehudi-menuhin/>

²⁰ Encyclopedia Britannica. *Yehudi Menuhin, Lord Menuhin of Stoke d'Abernon* [online]. Copyright ©2021 [cit. 12.04.2021].

Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Yehudi-Menuhin>

²¹ Warner Classics. *The Menuhin Century* [online]. Copyright © 2020 Parlophone Records Limited. All rights reserved. [cit. 12.04.2021].

Dostupné z: <https://www.warnerclassics.com/artist/menuhin-century>

její otec po objevení těchto zázračných schopností vzdal své kariéry malíře, aby dopomohl naplnit nadějný osud své dcery. Ve věku pouhých pěti let získala zlatou medaili na Chopinově konzervatoři ve Varšavě. Zde studovala u M. Michałowicze – pedagoga, který se také zasloužil o vychování další houslové legendy, kterou však bohužel potkal tragický osud – J. Hassida.²² Hudební vzdělání mladé Haendel pokračovalo v institucích v Paříži (pod vedením G. Enescu) a v Londýně (pod vedením C. Flesche).²³

Svůj debut v Londýně uskutečnila v roce 1937 na festivalu „BBC Proms“ ve spolupráci s dirigentem sirem Henry Woodem, pod jehož vedením provedla Beethovenův houslový koncert. Později zde v rámci festivalu vystupovala minimálně jednou ročně až do roku 1951.²⁴ Rozsáhlejší, mimoevropské turné uskutečnila Ida Haendel až po druhé světové válce. V těchto letech se prosazovala zejména koncertními díly pro housle a orchestr od Sibelia, Elgara, Waltona či Brittena.

V roce 1991 se stala nositelkou Řádu britského impéria, který jí udělila královna Alžběta II. V téže roce se stala také aktivní učitelkou. Vychovala a ovlivnila celou řadu současných interpretů, z nichž můžeme zmínit například Annu-Sophie Mutter, Davida Garreta nebo Maxima Vengerova. Zasedala také v řadě mezinárodních houslových soutěží v roli porotkyně – Sibeliova, Fleschova nebo Brittenova mezinárodní houslová soutěž. V roce 2011 se navrátila do rodného Polska, kde získala místo čestné předsedkyně na soutěži Henryka Wieniawského.²⁵ Za svůj život pořídila obrovské množství záznamů pro ty nejslavnější nahrávací společnosti, jako jsou EMI Classics, Decca apod. Na záznamech koncertů můžeme v podání Idy Haendel slyšet zvuk houslí z dílny

²² Ida Haendel- Bio, Albums, Pictures – Naxos Classical Music.. *Classical Music - Streaming Classical Music* [online]. Copyright © Naxos Rights International Ltd. [cit. 14.06.2020].

Dostupné z: https://www.naxos.com/person/Ida_Haendel/5124.htm

²³ *I am the violin* [film]. Režie Paul COHEN, Nizozemí, 2005.

²⁴ *BBC - Home* [online]. Copyright © 2020 BBC. [cit. 16.06.2020].

Dostupné z: <https://www.bbc.co.uk/events/em2q2m>

²⁵ THIRTEEN - New York Public Media. *Ida Haendel* [online] [cit. 2.07.2020].

Dostupné z: <https://www.thirteen.org/publicarts/violin/haendel.html>

A. Stradivariho, které houslař vytvořil v roce 1696.²⁶ Svůj život zaznamenala do autobiografické publikace *Woman with violin (London, 1970)*. Její životní příběh se stal také námětem pro tři dokumentární filmy.

2.4 Nora Grumlíková (01.05.1930 - 30.01.2004)

Otec znamenité české houslistky a pedagožky zastával post zástupce bavlnářské exportní společnosti, která jej poslala za prací do Alexandrie, a proto malá Grumlíková strávila rané dětství v Egyptě. Po návratu do ČSR (pol. 30. let) začala chodit do školy v Kroměříži. S nastávající změnou povolání otce po návratu do vlasti se rodina přestěhovala nejprve do Prostějova a poté do Strakonice.²⁷ V devíti letech začala navštěvovat právě ve Strakonících Klimešovu školu, kde se začala učit houslovému umění a rok poté již předvedla svůj um na samostatném koncertě, na kterém zazněly skladby J. S. Bacha, W. A. Mozarta, Z. Fibicha nebo B. Martinů a dalších. O další hudební rozvoj se postaral J. Feld, ke kterému následně začala jezdit na pravidelné konzultace. Na pražskou konzervatoř, kterou zároveň studovala s reálným gymnáziem ve Strakonících, se dostala v roce 1945, kde pokračovala v mistrovské třídě J. Felda. Studium na konzervatoři završila Čajkovského houslovým koncertem za doprovodu orchestru. Po maturitě nastoupila v roce 1949 na pražskou AMU do třídy J. Pekelského. Po dokončení aspirantury na této instituci (1956) získala stipendium pro postgraduální studium v Bruselu na Královské konzervatoři u C. Van Nesteho, kde v roce 1959 korunovala své hudební vzdělání diplomem virtuosy a titulem laureátka konzervatoře. V témže roce vyhrála druhou cenu na Darcheho mezinárodní soutěži v Bruselu. Českou hudbu propagovala v zahraničí skrze snímky pořízené pro pařížský a bruselský rozhlas.²⁸

²⁶ Ida Haendel. *Towarzystwo Muzyczne im. H. Wieniawskiego w Poznaniu*. [online] [cit. 07.07.2020].

Dostupné z: https://www.wieniawski.com/haendel_ida.html

²⁷ KUBÍČKOVÁ, Jana. *GRUMLÍKOVÁ Nora 1.5.1930-30.1.2004*. [online] [cit. 12.04.2021].

Dostupné z:

http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/GRUML%C3%8DKOV%C3%81_Nora_1.5.1930-30.1.2004

²⁸ Český hudební slovník. *Grumlíková, Nora*. [online]. Copyright © [cit. 12.04.2021].

Dostupné z:

https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3601

Pedagogické činnosti se věnovala po návratu ze zahraničí. Nejprve působila od roku 1960 na pražské konzervatoři a o sedm let později také na AMU, kde byla v roce 1990 jmenována profesorkou houslového oboru. Mezi její nejvýznamnější žáky patří přední čeští houslisté Č. Pavlík, I. Ženatý nebo G. Demeterová.

Spolu s pianistou J. Kolářem založili duo (1963), které se mimo klasického repertoáru aktivně podílelo na uvádění soudobých děl. Diplom a medaili za premiérovou nahrávku získala v roce 1968 za interpretaci 2. sonáty E. Ysaÿe. Za svého aktivního koncertního života navštívila nespočet zahraničních pódíí a obdivovat ji mohli posluchači takřka po celém světě.²⁹

2.5 Janine Jansen (07.01.1978)

Do nizozemské hudební rodiny se tato umělkyně narodila v lednu roku 1978. Její otec byl povoláním varhaník, ale hrával také na cembalo či klavír. Matka byla pěvkyně. Na housle začala hrát Jansen v šesti letech a jejími učiteli byli C. Wijzenbeek, P. Hirschhorn a Boris Belkin. Během uměleckého růstu dokázala mistrovsky ovládnout svůj nástroj, díky kterému realizuje nejen svůj strhující a osobitý hudební názor, ale také zároveň naplňuje odkaz skladatelů. Neomylná technika spolu s vytříbeným hudebním citem umožňuje naplnit přání skladatelů zaznamenaná v notách až po okraj. Téměř nekonečná škála zvuků, které je schopna na housle vytvořit, dokáže vyjádřit prakticky jakoukoliv emoci. Není divu, že odborná kritika její interpretaci vysoce oceňuje.³⁰

Debut ve své rodné zemi zažila v roce 1997 s významným nizozemským orchestrem Concertgebouw. V Londýně přišel debut o pět let později. Nahrávka Vivaldiho Čtvera ročních dob pro společnost Decca Classics jí přinesla velký úspěch i na poli digitální hudby.³¹ Mendelssohnův slavný houslový koncert e-moll přednesla roku 2005 na festivalu BBC Proms a touto událostí se pro ni otevřela cesta na mezinárodní pódia. Jansen již mnohokrát vystoupila s řadou světových

²⁹ KUBÍČKOVÁ, Jana. *GRUMLÍKOVÁ Nora 1.5.1930-30.1.2004*. [online] [cit. 12.04.2021]. Dostupné z: http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/GRUML%C3%8DKOV%C3%81_Nora_1.5.1930-30.1.2004

³⁰ *Janine Jansen - Biography*. [online] [cit. 12.04.2021]. Dostupné z: <https://www.deccaclassics.com/en/artists/janine-jansen/biography>

³¹ VERBIER FESTIVAL. *Janine Jansen*. [online] [cit. 12.04.2021]. Dostupné z: <https://www.verbierfestival.com/en/musician/jansen-janine/>

orchestrů (např. Berlínská filharmonie, Londýnský symfonický orchestr, New Yorkská filharmonie) pod taktovkou slavných současných dirigentů (např. V. Gergiev, P. Järvi, L. Maazel).

Silnou stránkou Jansen není pouze sólový projev, ale i komorní hra. Pod záštitou Berlínské filharmonie vznikla řada komorních koncertů, na kterých se Jansen se svými hudebními kolegy podílela. Na pódiu už jsme ji mohli zaznamenat s M. Maiskym, J. Rachlinem, I. Golanem a dalšími významnými umělci. Repertoár této houslistky je pestrý a obsahuje například i Brittenův houslový koncert, který natočila na CD společně s Beethovenovým houslovým koncertem. Taktovky se ujal P. Järvi a z této spolupráce vzniklo kritikou vřele ceněné CD. Během své kariéry již získala řadu uměleckých ocenění např. cena Echo, cena Německých kritiků nebo hudební cenu ministerstva kultury v Nizozemí.³² Od roku 2020 hraje na housle z roku 1715 „*Pierre Rode*“ postavené Antoniem Stradivarem.³³

2.6 Augustin Hadelich (04.04.1984)

Augustin Hadelich se narodil rodičům německého původu a vyrůstal na rodinné farmě v přítomnosti dvou starších bratrů v oblasti italského toskánska. Prvním učitelem houslí mu byl od pěti let jeho otec – zemědělec a amatérský violoncellista.³⁴ Velký dojem zanechal v sedmiletém chlapci koncert houslisty Uta Ughiho, u kterého se následně účastnil mistrovských kurzů.³⁵ Hudebního vzdělání se budoucímu nositeli ceny Grammy dostávalo nepravidelně. Jedním z učitelů, kteří mu dávali hodiny během své rekreace v toskánsku byl i ceněný německý pedagog Christoph Poppen. I přes nepravidelnost výuky se dokázal hudebně rozvíjet a jako zázračné dítě získával, díky rodičům, kteří dokázali organizovat

³² *Janine Jansen - Biography*. [online] [cit. 12.04.2021].

Dostupné z: <https://www.deccaclassics.com/en/artists/janine-jansen/biography>

³³ *Musical chairs: new Stradivaris for top violin soloists* | News | The Strad. [online]. Copyright © 2020 The Strad [cit. 24.04.2021].

Dostupné z: <https://www.thestrad.com/news/musical-chairs-new-stradivaris-for-top-violin-soloists/11208.article>

³⁴ *Violinist Augustin Hadelich's Journey to Becoming a Sought-After Concert Soloist*. Strings Magazine. [online]. Copyright ©PMeiselBRSO [cit. 24.04.2021].

Dostupné z: <https://stringsmagazine.com/violinist-augustin-hadelichs-journey-to-becoming-a-sought-after-concert-soloist/>

³⁵ *The Violinist Augustin Hadelich Flourishes in New York*. The New York Times. [online]. Copyright © [cit. 24.04.2021]. Dostupné z:

https://www.nytimes.com/2010/04/16/arts/music/16hadelich.html?_r=0

koncerty nejen sólové, ale i za doprovodu orchestru, cenné zkušenosti na koncertních pódiích. V roce 1999 zasáhlo do života nadějného umělce neštěstí v podobě požáru na rodinné farmě, při kterém utrpěl rozsáhlá poranění vrchní části těla a pravé ruky.³⁶ Diagnóza z úst některých lékařů nepředpokládala návrat k houslím. Ani sám Hadelich si nebyl jistý, zdali bude schopen ještě někdy hrát.³⁷

Po úspěšném uzdravení dokončil studium na konzervatoři v Livornu a poté pokračoval na Juilliard School (2004-2007) pod vedením Joela Smirnoffa. Zlomovým okamžikem v dospělé kariéře se stalo vítězství na prestižní soutěži v Indianapolis, po kterém si začal budovat celosvětově uznávané renomé. Hadelich spolupracuje s předními osobnostmi klasické hudební scény. Za všechny jmenujme například M. Honecka, L. Slatkina nebo J. P. Sarasteho.³⁸ Legendární ocenění „Grammy Award“ v kategorii nejlepší klasické instrumentální sólo obdržel v roce 2016 za nahrávku Dutilleuxova houslového koncertu.³⁹ V době koronakrize začal publikovat na svém YouTube kanále sérii videí s názvem „Ask Augustin“, kde odpovídá na nejrůznější otázky svých fanoušků týkajících se houslové hry. Dále na tomto kanále můžeme najít videonahrávky, na kterých se díky využití moderních technologií Augustin sám doprovází na klavír!⁴⁰

³⁶ *Violinist Augustin Hadelich's Journey to Becoming a Sought-After Concert Soloist*. Strings Magazine. [online]. Copyright ©PMeiselBRSO [cit. 24.04.2021]. Dostupné z: <https://stringsmagazine.com/violinist-augustin-hadelichs-journey-to-becoming-a-sought-after-concert-soloist/>

³⁷ SHEA, Andrea. *Violinist on the Rise*. [online] [cit. 24.04.2021]. Dostupné z: https://web.archive.org/web/20071014212001/http://www.wbur.org/news/2007/66210_20070413.asp

³⁸ *Vita*. [online] [cit. 24.04.2021]. Dostupné z: <http://augustinhadelich.com/>

³⁹ *Violinist Augustin Hadelich wins his first Grammy Award*. The Strad. [online]. Copyright © 2016 Newsquest Specialist Media. The Strad. Terms [cit. 24.04.2021]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20160409215637/http://www.thestrad.com/cpt-latests/violinist-augustin-hadelich-wins-his-first-grammy-award/>

⁴⁰ *Ask Augustin 48 - Is Mozart the hardest composer?*. In: *YouTube*. [online]. Zveřejněno 08.02.2021 [vid. 24.04.2021]. Kanál uživatele Augustin Hadelich. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=56rk2dLaKGM&list=PL9yWS3VivScTxZszicRFeUyoPQA5Qb-zF>

V současnosti hraje na nástroj z dílny Guarneriho del Gesu „*Leduc, ex-Szeryng*“ zapůjčený společností Tarisio.⁴¹

⁴¹ *Vita*. [online] [cit. 24.04.2021].
Dostupné z: <http://augustinhadelich.com/>

3. Tektonická a formální analýza

Výběr instrumentace je poměrně pestrý, nepřináší však nic revolučního z kompozičního ani ze zvukového hlediska. Výběr tohoto typu orchestrace spadá ve 20. století, až na drobné modifikace, do běžných zvyklostí. Během zhruba 31 minut (samozřejmě v závislosti na zvolených tempech) se na díle podílí množství instrumentalistů, nicméně se nejedná o přehnaně velký orchestr ve vztahu k sólistovi. Především díky jemné kompoziční práci dává dílo na většině míst vyniknout virtuózně komponovaným houslím, které autor často žene takřka až za hranici technických možností. Dechové nástroje uslyšíme ve složení 3 fléten (2. a 3. s povinností pikoly), 2 hobojů (2. s povinností anglického rohu), 2 klarinetů (laděných v B), 2 fagotů, 4 lesních rohů, 3 trumpet, 3 trombonů a jedné tuby. Strunnou sekci obohatil autor o harfu. Poměrně početného obsazení se dostalo rytmické sekci - zde najdeme v čele s tympány, zvonkohrou, trianglem také bič, malý bubínek, tenorový buben, velký buben a činely. Hojně použití perkusních nástrojů dává zvuku orchestru místy až militantní zabarvení. Z hlediska členění se koncert dělí na tři části se schématem naprosto opačným ve srovnání s velkými houslovými koncerty 19. století – *pomalou-rychle-pomalou*. Nutno však podotknout, že sólový hráč se zapotí i v krajních „pomalých“ větách. Původní sólový part se rodil za pomoci španělského houslisty Antonia Brosy, který byl zjevně neobyčejně technicky zdatný. Později po premiéře však tento náročný part čekala revize pod dohledem anglického houslisty arménského původu Manouga Parikiana.⁴²

3.1 I. Moderato con moto

3.1.1 Expozice

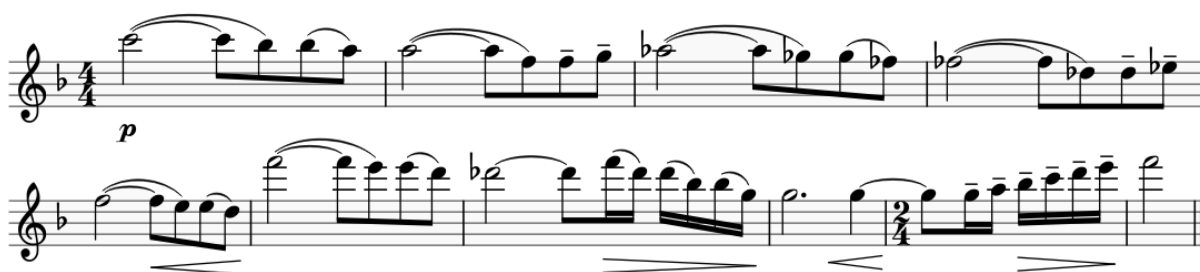
Notový zápis udává tempo „*moderato con moto*“ ve $\frac{4}{4}$ taktu s přesným metronomickým doporučením zapsaným pro čtvrtové noty - 80 až 84 úderů za minutu. Prvních tónů Brittenova houslového koncertu se podobně jako v koncertu od Beethovena dočkáme v podání tympánu. Tympanista uvede krátký, rytmicky výrazný, ale velmi jednoduchý motiv, který se stane základním stovebním prvkem první a zčásti i druhé věty. Tento motiv se skládá pouze ze dvou tónů c + f. (př. 1)

⁴² BRITTEN, Benjamin. *Concerto for violin and orchestra op. 15*: Boosey & Hawkes.



př. 1 - hlavní rytmický motiv

Tónorod nám tedy od začátku zůstává skryt. Sólový tympán zazní na začátku celkem 3x a pokaždé v jiné dynamice. Pro zvýšení hladiny očekávání zde autor použil korunu na poslední době prvních dvou taktů – zde zazní činel a na posluchače to může zapůsobit jako velmi skromný dialog zakončený otázkou. Na poslední době třetího taktu se již k činelu připojí všechny smyčcové nástroje (krom kontrabasů) a přinesou nám na malý moment rozuzlení tóniny – F dur. Hned vzápětí na těžké době se však tonalita opět rozplyne a modulační funkce této části introdukce pokračuje další dva takty. Zde si můžeme všimnout modelu – konsonantní akord na poslední době a jeho rozvedení do disonantního kvartového akordu na době těžké následujícího taktu. V taktu 6 se nám zase blíží náznak tonality, avšak disonantní narušení zde provádí prodleva v primu na tónu as¹. Ostatní hlasy postupují chromaticky v kvartsextakordech, až do taktu 7, kde se tentokrát již na celý takt rozezná čistý F dur akord. V tomto momentu se instrumentace rozšiřuje o harfu, fagot, 3 flétny, lesní roh a vrací hlavní motiv první věty - tentokrát v režii fagotu. Do takto připraveného zvukového prostředí uskuteční svůj první vstup sólové housle, které nahradí smyčcovou sekci (t. 9). Téma sólových houslí vytváří druhou, kontrastní zvukovou vrstvu oproti ostinátnímu opakování hlavního motivu. Toto téma můžeme označit jako hlavní. Jeho melodická struktura se skládá převážně ze sekundových (maximálně terciových) postupů a má rozvážný až lehce smuteční charakter. Jednotaktová rytmická struktura hlavního tématu má podobu půlové noty a čtyř osminových, přičemž první osmina je ligaturou spojena s předchozí notou půlovou. Každý takt hlavního tématu kráčí v takto vykomponované rytmické figuře (vyjma drobných obměn z důvodu gradace/zeslabení). (př. 2) Celkovou náladu určuje i zmíněná instrumentace v kombinaci s rytmickým ostinatem, který v posluchači zanechává jasnou, neměnnou pulzaci. Tímto kompozičním krokem se dostává do kontrastu poměrně zpěvná (avšak melancholická) melodie uvězněná nesmlouvavou rytmikou. Prostor pro agogiku zde zbývá tudíž minimální. Tato situace může působit jako jakýsi hudební oxymóron.



př. 2 – část hlavního tématu

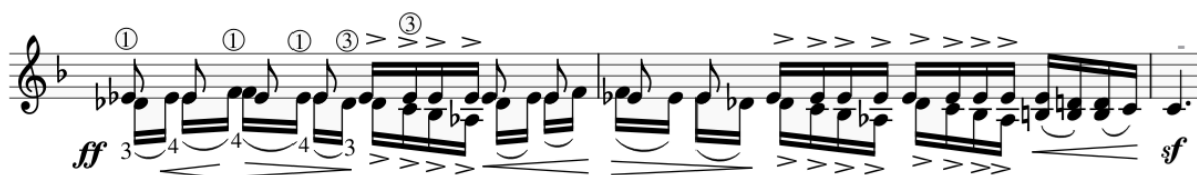
V taktu 13 se k fagotu přidá s hlavním rytmickým motivem také skupina viol. O takt později by měly podle zápisu působit sólové housle trochu naléhavěji - napomůže tomu i decimový skok z tónu d^2 na f^3 , který po předchozí nepřilíh výrazné melodické práci působí přinejmenším překvapivě. Zahuštění hlavního rytmického motivu se dočkáme v taktu 16, kde jej uslyšíme dvakrát – poprvé beze změny v podání fagotu a viol a podruhé uvede jeho melodickou inverzi fagot s violoncelly. První frázi hlavního tématu uzavírá jednotaktová spojka psaná ve $\frac{2}{4}$ taktu. V této spojce se poprvé připojí vrchní smyčce, které následující takt (již $\frac{4}{4}$ metrum) zůstanou viset na čistokrevném akordu B dur. Instrumentace prořídne do podobné podoby jako při prvním vstupu sólových houslí, avšak s jedním přírůstkem – klarinety. Touto drobou kompoziční prací autor docílí nenápadného, ale citelného zvýšení napětí. Hlavní rytmický motiv teď obdobně jako na začátku obstarává pouze fagot. Zdvojení tohoto motivu proběhne v taktu č. 20 - tentokrát však fagotu místo viol vypomůžou violoncella. Cílená záměna „pomocníků“ pro hlavní rytmický motiv předesílá narůstající gradaci. Nárůst napětí uslyšíme samozřejmě také v sólovém partu. Taktové rozložení nejprve drží stejný vzor jako v první frázi – 5 taktů sestupná škálovitá melodika a následně decimový skok (nyní tóny g^2 – b^3), avšak v tuto chvíli nedochází k uklidnění fráze, ale naopak napětí rychle vzrůstá za pomoci zahuštění posledních 3 osmin taktu (nyní šestnáctinové hodnoty) a dalším decimovým skokem o dva takty dále (t. 25). Pomyslného vrcholu dosáhne oblast hlavního tématu v taktu 26, kde sólové housle pokoří tón d^4 . Zde si můžeme všimnout velmi zajímavé instrumentace, kde i navzdory zmenšené orchestraci (sólový hlas zde doprovází pouze 2 hoboje), hudba kulminuje a zůstává na vrcholu. Ukázkový příklad, jak dosáhnout hudebního vrcholu bez použití monstrózní orchestrace. Hlavní rytmický motiv, který zde kromě sólového hlasu a doprovodu hoboju uslyšíme, přednáší v oktávách violy i violoncella. Sólový hlas nyní čelí prvním náročnějším technickým nástrahám (t. 27 a dál). Vše přichází

postupně – nejdříve dvojhmaty, poté trojhmaty. Nicméně se nejedná o efektní techniku – vybraná poloha houslím příliš nepomáhá v rezonanci. Zejména trojhmatová část (t. 29, 30) je psána dosti přes prsty, a aby houslista vyplnil pokyny autora „*con tutta forza*“ a udržel frázi na vrcholu, musí mistrně ovládat svůj nástroj. (př. 3)



př. 3 – trojhmatová technika

Naštěstí se tato technická hříčka odehrává pouze za doprovodu třetí trumpety, což z hlediska instrumentace představuje chytrý tah – houslista se alespoň nemusí snažit prosadit v této technicky náročné části přes orchestr. Další potenciální technickou hrozbou může způsobit sólový part v následujících taktech 31 a 32, kdy houslisté drobnějšího vzrůstu (krátké paže, malíček nebo úzká dlaň) musí doporučený prstoklad řešit alternativní cestou (jednou z možností je tón f¹ hrát místo doporučené struny G na struně D). (př. 4)



př. 4 – alternativní prstoklad je zapsán v kolečku, originální záměr pod notami

Barva zvuku však u obou prstokladů vychází naštěstí velmi podobně (téměř nerozeznatelně) a zakončení oblasti hlavního tématu v sólových houslích není zvukově ohroženo případnou volbou alternativního prstokladu.

Oblast hlavního tématu dále pokračuje orchestrální mezihrou, která navazuje ve stejném nasazení, jaké orchestru předávají sólové housle. Kompletní dřevěná sekce spolu s lesními rohy přednáší modifikovanou verzi hlavního tématu v dynamice *forte* za doprovodu hlavního rytmického motivu (také lehce modifikovaného z hlediska umístění v taktu) v podání spodních smyčců a viol. Dynamicky se díky mohutněji zvolené orchestraci dostane tato hudební myšlenka ještě o stupeň výše. To samé však neplatí o momentálním hudebním napětí. I když orchestrální mezihra z hlediska hlasitosti dovršuje předchozí hudební dění, překvapivě nedosahuje takového napětí jako první vstup sólových houslů. Role

této mezihry spočívá především v překlenutí mezi oblastí hlavního a vedlejšího tématu a ve vytvoření tematické spojky. Celou oblast hlavního tématu autor vykomponoval jako pozvolnou gradaci, na jejímž konci ústí do kontrastní oblasti vedlejšího tématu.

Zajímavou kompoziční metodou je také decentralizace tóniny. V celé oblasti hlavního tématu neexistuje tónina, ke které by se Britten přednostně vracel. Vše plyne a proplová v poměrně jasných tóninách, avšak bez bližšího vztahu k celku. V některých momentech také autor velmi neochotně přiznává tonalitu a „špiní“ ji různými tóny navíc, které dotýchnou tóninu rozostřují. (př. 5)

42

ff du talon

př. 5 – narušení jasné tóniny tympánem v hlavě vedlejšího tématu

Oblast vedlejšího tématu se v první řadě zbavuje hlavního rytmického motivu z předchozí části. Dále zde nalezneme pokyn *animando* a charakter této oblasti působí oproti předešlému dílu o poznání celistvěji a díky své instrumentaci a jednoduché rytmicke až militaristicky. Kombinace tympánu v rytmickém unisonu spolu se sólovými houslemi působí minimálně nevšedně (t. 42). Zaujme také předepsaný smyk v sólovém partu (trojhmaty u žabky, ale směrem od špičky), který evidentně cílí na požadovanou ostřejší artikulaci zvukově blížíci se perkusním nástrojům. V této oblasti žádné harmonické nejasnosti nenajdeme – v jasné tónině D-dur (v počátku narušené tympánem hrajícím tón es) se pohybujeme 6 taktů. Vedlejší téma se skládá ze dvou motivicky odlišných materiálů a v nezkrácené podobě trvá tři takty. První takt obsahuje tečkovaný rytmus na první době – osminová pomlka s tečkou plus šestnáctinová nota a poté 6 osminových not neměnné výšky. V dalším taktu najdeme příraz před čtvrtovou notu s tečkou plus dvě šestnáctinové noty a dále opakující se rytmický motiv - osmina plus dvě šestnáctiny. (př. 6)



př. 6 – vedlejší téma

V taktu 43 se reminiscence dočká modifikované hlavní téma zkrácené pouze na dva takty, které však autor dynamicky upozadí. Zde se zase setkáváme s křehkou instrumentací (jen 4. lesní roh a *pizzicata* violoncell) a dvěma kontrastními myšlenkami – zpěvné hlavní téma v houslích orchestrálních (zazní celkem třikrát – poprvé v sekundu, podruhé v primu a potřetí opět primu, ovšem až v taktu 53) a rytmičtější téma v houslích sólových. Ve srovnání s oblastí hlavního tématu však zaujmají role opačné – nosnou myšlenku nese rytmický motiv v sólovém hlasu (hlava druhého taktu tohoto tématu se nápadně podobá hlavnímu rytmickému motivu) a hlavní téma zde působí dosti nenápadně. Použití jednoduchých, krátkých motivů znesnadňuje jasné určení, zda se jedná pouze o podobnost nebo o cílené krácení už tak krátkého hlavního rytmického motivu a jeho následné napasování do oblasti vedlejšího tématu. Nicméně charakter jakéhosi vnitřního souboje rytmiky a melodiky zůstává zachován. V taktu 48 se dostáváme do tóniny E dur. Část hlavy vedlejšího tématu zde jako první přednáší kompletní lesní rohy spolu s trumpetami a malým bubínkem. Posléze jej ve zkrácené formě imitují tentokrát rytmicky ztrojené sólové housle - rytmické unisono s tympánem a nově také s kontrabasy. V následujícím znění již vedlejší téma ve své plné třítaktové délce nezazní. Dočká se zkrácení a nyní v délce jednoho taktu putuje napříč tóninami – přes G dur, B dur, Des dur až do cílové A dur (t. 55). Dynamická škála v celé oblasti vedlejšího tématu stojí především na projevu sólisty (orchestrální dynamika se drží velmi nízko stejně jako instrumentace), který zde nemá mnoho prostoru pro vlastní iniciativu. Psaná dynamika *fortissimo* se v průběhu této oblasti ani jednou nezmění. Naopak autor tuto dynamiku připomíná při každém sólovém vstupu i po sebemenší pauze a dokonce noty s přírazy zdůrazňuje ještě navíc *sforzaty*. Následuje dvoutaktová tematická spojka, při které nám orchestr připomene první motivický materiál vedlejšího tématu (t. 57, 58). Velké zdůraznění tohoto materiálu zde vyzní díky orchestraci – na tomto motivu se v unisonu společně podílí spodní smyčce s violami a kompletní trumpety s malým bubínkem. Barvu zde dokreslují dlouhé tóny v podání klarinetů, hoboju a fléten.

Po této spojce plynule navazuje oblast závěrečného tématu. Pokyn *agitato* doplňuje metronomické doporučení 112 úderů za minutu (čtvrté hodnoty). Za velmi důmyslnou lze považovat kompoziční práci, která nechává dále běžet rytmický motiv spojky v prořídle instrumentaci za pomoci imitací. (př. 7)

př. 7 – závěrečný rytmický motiv

Sólový hlas čerpá motivický materiál z druhého taktu vedlejšího tématu. (př. 8)

př. 8 – část závěrečného tématu v sólových houslích

Jedná se samozřejmě o použití především rytmické části tohoto motivu. Z hlediska melodiky používá Britten v závěrečném tématu převážně rozklady kvintakordů v sólovém hlase a harmonicky navazuje na předchozí část v A dur. Ovšem ani tentokrát nezůstává dlouho na místě, ale prochází napříč tóninami bez preference tonálního centra. Charakter tématu v sólovém hlase nabírá na hybnosti a navzdory použití již zmíněného rytmicky výrazného materiálu z vedlejšího tématu působí více melodicky – ne tak vojensky. Dále si můžeme všimnout pokračujícího ostinátního rytmu (př. 7), který se ukrývá převážně ve smyčcových nástrojích a opouští nás až v začátku provedení (t. 100). Zároveň zůstává harmonicky nestranný navzdory ostatním nástrojům a pohybuje se v unisonu na tónu f až do taktu 66, kde by se přece jen mohl přizpůsobit tónině A dur. Nutno však podotknout, že tóniny A dur se nedočkáme. Čistotu akordu zde narušují lesní rohy spolu s dělenými violami – konkrétně spodními hráči, kteří do krásného A dur akordu hrají stále předešlý tón f. Tímto tahem vlastně vzniká zvětšený septakord se základním tónem na f. (př. 9)

Lesní rohy
3,4 in F

Trumpety
1,2,3, in C
(con sordino)

Housle I.

Viola

pp *mf*

pp *mf*

pp *mf*

pp *mf*

př. 9 – závěrečný rytmický motiv na zvětšeném septakordu od tónu f

Na tento kompoziční jev už jsme si během expozice zvykli a nepůsobí nyní už nijak nevšedně. V dalším úseku již začíná rytmický závěrečný motiv aktivně následovat okolní harmonické dění. Instrumentaci zde doplňují mezi sebou střídající se dřevěné dechové nástroje, harfa a výjimečně lesní rohy s trumpetami a malým bubínkem. Tato orchestrace funguje jako harmonická výplň, doprovod a nese žádnou nosnou myšlenku.

V oblasti závěrečného tématu dochází postupem času k volnější kompoziční práci. Autor v sólovém hlase postupně upouští od tématu a vyplňuje místa akordickými rozklady a stupnicemi opět psanými ve vysoké dynamice *fortissimo* za doprovodu drženého tónu v hobojích a klarinetech (t. 74). Hlava závěrečného tématu se nám v sólovém hlase naposledy vrátí v taktu 76 (i s rytmickou podporou smyčců). O dva takty později (t. 78) používá Britten pro sólový part stejné intervalové schéma jako v taktu 74 – pouze o půl tón níže. Takt 80 se nese ve znamení návratu závěrečného rytmického motivu ve smyčcích a v pokračování škálovitého pohybu v sólovém partu. Tento pohyb vyústí ve vrcholný tón dis4 v taktu 83 (dále zdvojený v oktávě) a výměnu interpretů rytmického motivu – nyní dřevěné dechové nástroje. Méně pozorný posluchač patrně nepostřehne první a poslední vstup zvonkohry v této větě, která zde plní pouze jemnou funkci na dokreslení a ozvláštňení tohoto vrcholu. Svým cinkavým zvukem se však vedle houslí prosadí i v nízké dynamice. V taktu 86 sólové

housle opouští vrchol a sestupnou chromatickou stupnicí (zdvojenou v oktávách) uzavírají prozatím svůj vstup. Smyčcové nástroje se během chromatické stupnice postupně připojují unisono k sólovému hlasu a výsledný efekt působí opravdu mohutně. Následná orchestrální mezihra se nese v duchu velkého zvuku a rekapituluje oblast závěrečného tématu dosti srozumitelně. Nejdříve zazní jeden stavební díl závěrečného tématu za účasti kompletních dřevěných nástrojů a trumpet (t. 89, 90) a poté odpověď závěrečného rytmického motivu v nástrojích smyčcových a za podpory tenorového bubínku (t. 90, 91). Dále postupuje práce obdobně, míří však do jiných tónin. V taktu 96 dojde na krácení tématu i rytmického motivu a výsledný charakter působí v následujících chvílích až bojovně. Ke zklidnění dojde před nástupem provedení díky opětovnému uvedení prvního stavebního dílu závěrečného tématu v původní podobě (hraného dřevěnými dechovými nástroji), *decrescendu* a absenci kontrastního závěrečného rytmického motivu (t. 99).

3.1.2 Provedení

Do provedení vstupuje sólista rozkladem akordu h-moll napříč všemi na housle možnými oktávami. Jako rytmický základ vybral autor dvě šestnáctiny a osminu (př. 10) – nicméně opět nelze s jistotou určit jasný původ tohoto motivu.



př. 10 – motiv v počátku provedení

Díky své krátkosti se nabízí nejpravděpodobnější varianta – vznikl zkrácením hlavního rytmického motivu. Těchto dohromady pět taktů (t. 100 – 104) působí ve srovnání s koncem oblasti závěrečného tématu velmi smířlivě a klidně. Naprosto přirozenou cestou tímto vznikne úrodná půda pro uvedení hlavního tématu, které dovrší melancholickou atmosféru (t. 105 a dál). Hlavní rozdíl oproti expozici spočívá v neuvedení kontrastního rytmického motivu. Hlavní téma v této chvíli doprovází pouze barva orchestrace (smyčcové nástroje + harfa), která na sebe neupoutává žádnou pozornost a pouze nenápadně podporuje harmonii. V tuto chvíli může plně interpret vyzpívat melodii bez přísných okovů rytmu. Vnitřní rozpor mezi rytmem a melodií, na který jsme byli doposud zvyklí, pro tuto

chvíli zmizel. Nic však netrvá věčně a Britten si po 4 taktech uvědomí, že ten kontrast přece jen trochu chybí. Smyčcovým nástrojům přenechá doprovodnou roli, ale v tympánu uvede hlavní závěrečný motiv (t. 109). Dále uvolňuje práci s hlavním tématem v sólovém hlase a pro doprovodnou vrstvu využívá kromě výše zmíněného materiálu také motiv uvedený v sólových houslích na začátku provedení a to formou otázky a odpovědi - nejprve ve fagotech (t. 110, př. 11) a posléze v různé kombinaci mezi dechovými nástroji.

př. 11 – závěrečný rytmický motiv v kombinaci s motivem z počátku provedení

Rytmické motivy zde nejsou tak dominantní a provokativní jako v expozici a spolu s pokynem *rubato* (t. 109) naopak dopomáhají svým momentálním charakterem k vytvoření snivé nálady, která posluchače uklidní. Práce na hlavním tématu probíhá obdobným způsobem jako v expozici – téma putuje tonálně (zde chromaticky sestupně), avšak rytmický vzor zůstává téměř neměnný velkou část provedení. Navzdory snivé náladě zde nesmí sólista rozhodně povolit v koncentraci. Následující způsob, jakým kompozice pokračuje, technicky prověří houslistovu schopnost hrát čtyřhmatovou techniku ve velmi vysokých polohách, přičemž musí interpret navíc rovnoměrně rozvrhnout proces zvolňování tempa na poměrně vysoký počet taktů (16). V průběhu tohoto zvolňování přichází kompozice i o rytmické protihlasy – poslední závěrečný rytmický motiv najdeme v taktu 118. Malý zbytek doprovodných hlasů (pouze smyčcové nástroje - s výjimkou výše zmíněného rytmického motivu) již jen sleduje a kopíruje pohyb sólového partu a zároveň snižuje dynamickou hladinu na minimum. K dosažení minimální dynamiky používá Britten pozvolného snižování počtů hráčů ve skupinách smyčcových nástrojů. V taktu 117 hrají tři pulty a až do taktu 121 se co dva takty snižuje počet hráčů o jeden pult. Kontrabasy se odpojí úplně už v taktu 118. Sólový hlas za doprovodu smyčcového oktetu uzavírá provedení flažolety (t. 124) v pentatonickém

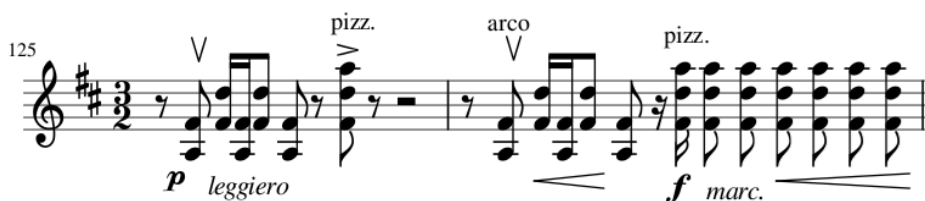
tónovém systému (př. 12) a právě díky „mrtvému“ zvukovému charakteru této techniky dojde k dokonalému uspání hudebního dění.



př. 12 – pentatonika ve flažoletech

3.1.3 Repríza

Na začátku reprízy čeká hudební zápis hned několik změn – z jednoho bé se předznamenání změní na dva křížky a rytmus od toho místa kráčí v 3/2 taktu. Pokynem „*tempo primo*“ (t. 125) dává autor znamení k návratu do původního tempa z oblasti hlavního tématu. Zajímavým tahem je záměna instrumentace – hlavní rytmický motiv zde ve dvojhmatech hrají sólové housle a hlavní téma přednáší *tutti* smyčcové nástroje (vyjma kontrabasů) opatřené dusítkem. Drobná změna proběhla v délce hlavy hlavního tématu – místo půlové noty zde najdeme notu celou. Hned ve druhém taktu reprízy (t. 126) uslyšíme v sólových houslích oba rytmické motivy za sebou – nejen ten hlavní – hraný smyčcem, ale i plynule navazující rytmický motiv závěrečný - hraný v *pizzicatu*. (př. 13) Skládání těchto dvou motivů za sebe se objevuje výjimečně a zazní v sólovém partu celkem čtyřikrát.



př. 13 – hlavní a závěrečný rytmický motiv v sólovém partu

Drobným doplňkem zvukové palety jsou glissanda harfy a úder velkého bubnu vždy na posledních dobách v taktu. Z hlediska tonálního centra se zpočátku pohybujeme v D-dur a po několika taktech (t. 130) se tradičně od výchozí tóniny vzdalujeme. Dynamický vývoj začíná tam, kde přestal na konci provedení. Svým aktivnějším charakterem však okamžitě upoutává pozornost. Kromě dílčích *crescend* a *decrescend* v hlavním tématu má celý tento díl sklon k pozvolné zvukové gradaci. Dynamické poznámky mířené k sólovému partu vybízí houslistu, aby byl o jednu (někde i více) dynamických vrstev silnější než ostatní hlasy. Tímto autor zdůrazňuje důležitost této motivické vrstvy, která rozhodně

nemá plnit roli doprovodnou, nýbrž vedoucí. Realizace těchto poznámek v praxi se přímo váže na konkrétní situaci a vliv na ni má mnoho proměnlivých faktorů. Ideální zvukové vyvážení závisí na šikovnosti sólisty, dirigenta i hráčů v orchestru. Z technického pohledu se v sólových houslích špatně naplňuje pokyn *fortissimo* v *pizzicatech*. Místy narazíme na akordy v *pizzicatu* psané v poloze, ve které housle hůře rezonují. Snažení houslisty v takovém případě musí být dvojnásobné. Naštěstí pro hudbu jsou tyto akordy zdvojovány flétnami, tudíž hudebně určitě nezaniknou. K poslednímu vrcholu v první větě dochází v taktu 140. Následuje drobná spojka, která slouží k předání hlavního tématu sólovým houslím. V této spojnici dochází k několikanásobné změně taktu. Nejdříve na takt $\frac{2}{4}$, dále $\frac{4}{4}$, poté $\frac{3}{4}$ a nakonec se zápis vrací do $\frac{3}{2}$ taktu (t. 144), kde již sólista interpretuje hlavní téma. Těsná imitace hlavního rytmického motivu napříč smyčci tvoří znovu kontrastní rytmickou vrstvu. Zvuková intenzita pomalu odchází.

Od taktu 151 následuje šestitaktová, čistě modulační spojka, která nemá mnoho společného s okolními oblastmi. Dochází zde také ke konečnému návratu do $\frac{4}{4}$ taktu – výchozího taktu první věty a postupnému zeslabení. Charakter cody (t. 157) působí velmi křehce až úzkostlivě. Tohoto výsledku dosáhl Britten méně obvyklou instrumentací, vysokou polohou a také výběrem disonantních průchodů v sólovém hlase. Předchozí průběh celé první věty plné velkého zvuku a obrovského nasazení dodává tomuto místu o to silnější efekt. Hlavní téma v sólovém partu (psané dvojhlasně a místy i trojhlasně) zůstává jediným melodickým hlasem. Druhou vrstvu tvoří tympán a činel ve stejném rytmickém vzoru jako v prvním taktu – pouze s jinými tóny. Z výsledného zvuku doslova mrazí. V taktu 168 nás opouští hlavní rytmický motiv. V konečných 8 taktech čeká na sólistu poslední obtížný úkol první věty – dvojhmatové flažolety za doprovodu závěrečného rytmického motivu ve smyčcových nástrojích hraných *pizzicatem*. První věta končí smířlivě v jasné tónině D-dur a pokynem *attacca*.

3.2 II. Vivace

Tempový název naznačuje, že se bude tato věta převážně pohybovat v živelném duchu. Metronomickou hodnotu stanovil autor na 104 úderů za minutu pro čtvrtovou notu s tečkou, což v $\frac{3}{8}$ taktu znamená jeden úder na takt. V předznamenání najdeme jeden křížek, ale rozhodně to nevypovídá o centrální

tónině. Nelze ani jednoznačně prohlásit, že se pohybujeme v D-dur, protože autor zde uvádí pouze dvojjzvuky (tóny d-fis). Z harmonické povahy introdukce se dá usuzovat, že ona výchozí tónina těchto dvojjzvuků by mohla být pravděpodobně D-dur, nicméně stejně tak by při dobré vůli mohl zvítězit názor, že tóny d-fis při použití klamného závěru náležejí tónině h-moll (samozřejmě se skrytým základním tónem). Dva tóny pro jasné tonální rozuzlení určení nestačí.

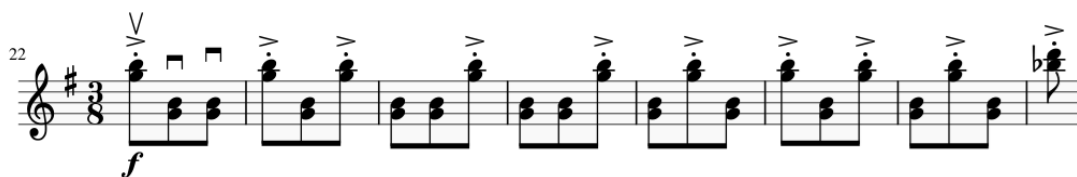
Sólové housle zahájí svůj vstup ve třetím taktu po krátké, ale velmi živelné introdukci v podání primů a violoncell. Rytmický motiv s výraznou akcentací se stane prvním stavebním prvkem dílu A. (př. 14)



př. 14 – rytmický motiv dílu A

S poznámkou „con tutta forza“ se sólista vrhne do přednesu za doprovodu trylkujících fléten a občasného vpádu různých kombinací smyčcových nástrojů. Tyto vpády buď podporují těžkou dobu (t. 5, 6) nebo opakují motiv z introdukce (t. 8, 9). Nutno podotknout, že zvolená orchestrace sólistu nepřekrývá a smyslně dotváří charakter vytvářený výrazně akcentovaným motivem v sóle. V taktech 12 a 13 dochází díky změně akcentace (a vypuštění třetí doby motivu) k přenášení dob a tím vzniká dvoudobá pulzace (psaná v $\frac{3}{8}$ taktu). V taktu 14 se již pulzace vrací k rytmu třídobému. K dalšímu obdobnému přenášení těžké doby dochází i v následujících taktech, přichází ovšem nepravidelně. Daný způsob notového zápisu zde působí lehce zmatečně, nepřehledně a zbytečně komplikovaně. Efektivnější, přehlednější a lépe čitelné by z hlediska zápisu rytmu bylo střídání $\frac{2}{8}$ a $\frac{3}{8}$ taktu. (př. 15a,b) Technická náročnost sólového partu zde nepředstavuje však pouze schopnost vyznat se v měnící se pulzaci, ale zabrat dostane i levá ruka, která musí mít ve střehu všechny čtyři prsty. Motiv je komponovaný ve dvou oktávách – akcentovaný dvojhmat ve vrchní oktávě a zbylá část taktu v oktávě spodní. Pro hráče s menším malíčkem to opět znamená ztížení situace, kdy musí mít spodní dvojhmat připravený těsně nad strunami a ve správném okamžiku hbitě domáčknout a uvolnit pro změnu prsty hrající vrchní oktávu. V kombinaci s nepravidelnou rytmikou a změnami harmonie (výměn poloh) se z tohoto místa stává takový technický oříšek. Tímto způsobem komponovaný

sólový hlas se vyskytuje až do taktu 38. Z hlediska instrumentace se autor k sólistovi staví milosrdně. Houslistu doprovodné nástroje nepřekrývají a naopak jej v důležitých momentech pomůžou rytmicky zvýraznit. Po prvním sólovém vstupu ve druhé větě dohraje rozšířený orchestr v třídobém metru další čtyři takty a následuje koruna (t. 43).

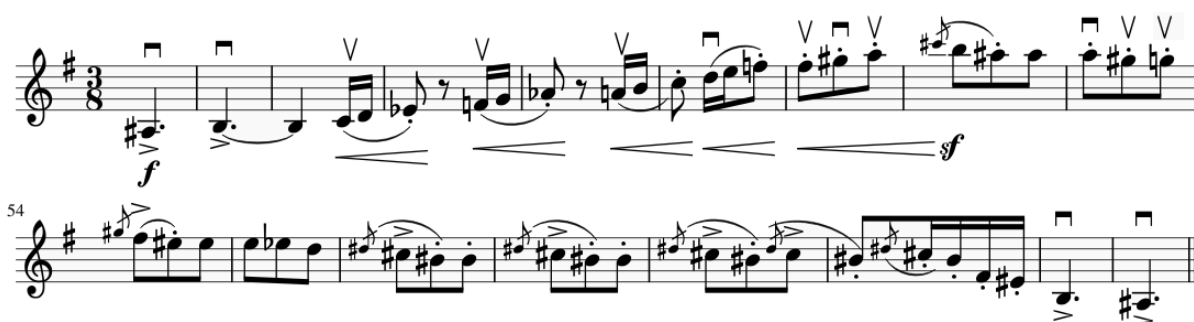


př. 15a – rytmický motiv dílu A - originální zápis taktu



př. 15b – rytmický motiv dílu A návrh alternativní zápis taktu

Po této koruně začíná druhá část dílu A. Motiv ze sólového partu přejímají fagoty a sólista uvádí melodii za doprovodu rytmického motivu. Ke stavbě předvětí (7 taktů) tohoto tématu používá Britten vzestupný sekundový pohyb, který není vázán na žádný pravidelný tónový systém a pro závětí (12 taktů) vybírá především chromaticky sestupnou stupnici. V závětí také rád používá přírazy před notami, což dodává i tomuto tématu energičnost. (př. 16)



př. 16 – téma dílu A

Mírumilovnost orchestrálních doprovodů ve vztahu k sólistovi uslyšíme i zde. Například zvolený smyk „*col legno*“, který se objeví mezi doprovodnými smyčcovými nástroji, moc hluku neudělá, ale charakter zpestří výborně. Orchestrální mezihra od taktu 62 opět používá zahuštění orchestrace a pracuje s částí tématu uvedeného sólovými houslemi. (př. 17)

The image shows a musical score for woodwinds, measures 62-65. The instruments are Flute 1,2; Piccolo; Clarinet in B (1,2 and 3); and Oboe 1,2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Flute part starts with a rest in measure 62, then enters in measure 63 with a melodic line marked *mf cresc.* and *sf*. The Piccolo part has rests in measures 62-64 and enters in measure 65. The Clarinet and Oboe parts enter in measure 63 with a melodic line marked *p* and *mf*, and *sf* respectively. The score includes dynamic markings and phrasing slurs.

př. 17 – část tématu dílu A v podání dřevěných dechových nástrojů

Po čtyřech taktech této mezihry (t. 66) se o slovo znovu hlásí sólové housle a přednáší předchozí téma s několika změnami – na svém vrcholu se dostává o malou tercii výš a závěti trvá 16 taktů. Po tomto vstupu orchestr imituje sólistou předehrané téma téměř v plném obsazení – kompletní dřevěné nástroje, lesní rohy, trumpety, tuba (první vstup), tympány a smyčcové nástroje (bez sekundů a violoncell). Díky vybrané instrumentace působí tato nepříliš dlouhá mezihra opravdu mohutně.

První notou v 99. taktu začíná díl b (a zároveň končí díl A) a nese v sobě zajímavý akord. Nutno zdůraznit, že díky orchestraci zní nejvýrazněji tercie c-e. Tón g (kvinta tohoto akordu) najdeme pouze ve druhých houslích v *pizzicatu* v dynamice piano, tudíž reálně v praxi zvukově zaniká. Oproti tomu trumpety se také sice neúčastní hromadného hraní tónů c-e, ale díky své průrazné barvě slyšet jdou. Tón h, který jim byl svěřen, tudíž nezaniká a jako velká septima k základnímu tónu c dopomáhá k vytvoření velkého septakordu. I v tomto momentě můžeme sledovat, jak se Britten vyhýbá jasnému přiznání tóniny především za pomoci malého výskytu ničím „neobohacených“ kvintakordů.

Motivický materiál sólového hlasu v díle b se odehrává ve dvojhmatech (konkrétně v oktávách). Z pohledu rytmického má toto téma dvě části. V obou částech sólista přichází na poslední osminu taktu propojenou pomocí ligatury s osminou první doby taktu následujícího. Tímto získává motiv synkopický

charakter. Pravidelné plynutí tohoto synkopického rytmu narušuje v taktu 101 duola, se kterou souvisí následný oktávový skok z h^1-h^2 na h^2-h^3 . (př. 18)

The image shows a musical score for Example 18, starting at measure 99. The music is in 3/8 time and G major. It features a syncopated rhythmic pattern of eighth notes. In measure 101, there is a duola (two eighth notes) followed by an octave jump. The score includes dynamic markings like *sf* and a fermata over the final notes. A bracket with the number '2' is placed under the first two notes of measure 101.

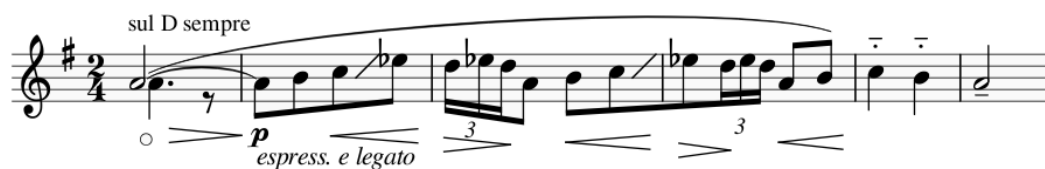
př. 18 – téma dílu b

Narušení synkopického rytmu v druhém případě se dočkáme v taktu 105 a 106, kde v šestnáctinových hodnotách sólista přednáší vzestupný sekundový pohyb v rozložených oktávách. (př. 18) Takto přednesené téma se opakuje ve stejném znění ještě jednou. Potřetí už se objevuje s modifikací – synkopický rytmus postupuje melodicky - sekundovým pohybem (oproti statickému opakování tónů h v prvním případě) a chybí zde zmíněná duola s oktávovým skokem. Zato šestnáctinový pohyb se v následujících taktech rozroste a nahradí synkopický rytmus. Ten se vrátí až v taktu 131, aby dopomohl k vyústění kratšího dílu b. Orchester zde plní ne příliš rozmanitou, převážně spíše metronomickou roli. Výjimku tvoří v této části takty 105 a 106 (+ následné takty se stejným motivickým základem), kdy lesní rohy zdvojují sólistu po stránce rytmické a hoboje po stránce melodické. Protipohyb vůči tomuto melodickému pohybu zajišťují fagoty. Od taktu 126 se navíc k doprovodným nástrojům přidá pikola.

Taktem 136 se vrací díl A1 formou orchestrální mezihry. Sólista v posledním taktu dílu b předesílá podobu rytmického doprovodu, se kterým dále autor pracuje pomocí instrumentace. První doby taktů hraje kombinace trumpet, lesních rohů a fagotů a zbytek taktu rytmicky přebírá tympán. Tyto nástroje nyní doprovází téma dílu A, které interpretují první housle, violy a klarinety. Se stejným tématem se připojí v taktu 144 hoboje a skupina druhých houslí, avšak v transpozici o kvartu výš. V taktu 150 vytvoří další vrstvu tohoto tématu skupina prvních houslí (opět o kvartu výše než druhý vstup). V rámci této tematické práce se některé nástroje vzdálí od své původní vrstvy a „vypomáhají“ ve vrstvě jiné nebo pokračují motivicky spřízněnou protivětou. Vzniká tak polyfonický oddíl, který v sobě drží najednou až tři nezávislé hlasy, které se ke konci převážně sjednotí a připraví nástup sóla. Konec mezihry se stejně jako začátek nese ve velmi energickém duchu a vstup sólisty navazuje ve stejném charakteru. Pro houslistu přichází jedna z těch virtuózně velmi exponovaných

částí. Způsob kompoziční práce zde zakládá především na evolučním typu hudby a jako základ pro tuto činnost poslouží motivický materiál z krátké introdukce. S nadsázkou by se dala následující část shrnout jako stupnice na všechny možné způsoby. Poprvé je sólista partiturou vyzván, aby první stupnici pokořil pouze za použití struny G. Brzy vzápětí (t. 165) se z jednohlasých stupnic stávají dvojhlasé – v terciích, sextách, oktávách i decimách a narazíme i (zatím jednohlasou) flažoletovou hru. Živé tempo velmi znesnadňuje kontrolu nad momentálním výkonem, tudíž zde interpret „zavře oči“ a doufá, že se vše podaří. Jakékoliv lehké zakopnutí zde může mít nešťastné následky. Naštěstí i v tomto sólovém vstupu instrumentace citelně prořídne a přenechává hlavní roli houslím. Po zdárném překonání této technické hříčky (potvrzené úderem trianglu – t. 181) pokračuje orchestr další mezihrou. Hned zpočátku si můžeme všimnout imitací stupnic napříč smyčcovými nástroji a poté v taktu 186 dobře známého rytmického motivu dílu A v terciích – nyní v interpretaci trumpet. Dalším výrazným materiálem použitým v této mezihře se stávají díky velkému krácení pouze první dvě čtvrté noty s tečkou tématu z druhé části dílu A hrané všemi smyčcovými nástroji v unisonu (t. 190, 191), které posléze vystřídají kompletní dřevěné dechové nástroje hrající škálovité postupy taktéž v unisonu (s terciovým zdvojením v druhém hoboji a fagotech). Další výraznější materiál tato mezivěta nenabízí a Britten s těmito stavebními prvky pracuje obdobně jako v předchozích momentech - čili postupně zkracuje již zkrácená témata/motivy až se dostane na jednotaktové varianty, které umísťuje bez prodlevy za sebe a někdy i přes sebe. Vzhledem k tomu, že pro každý stavební prvek tohoto oddílu používá zvukově odlišné skupiny nástrojů, vzniká zajímavá rytmicko-melodicko-instrumentační koláž zvuku, kterou však z důvodu početní převahy převálcují smyčcové nástroje, což snižuje pravděpodobnost zachycení těchto nuancí ušima posluchače.

Kontrastní hudby se dočkáme hned vzápětí. Díl C začíná v taktu 212 a dochází zde ke změně taktu – v orchestru na $\frac{6}{8}$ a v sóle na $\frac{2}{4}$ takt s poznámkou „*l'istesso tempo*“. Tematický materiál zvolený pro part sólových houslí působí nevšedně a díky glissandům až cikánsky. (př. 19)



př. 19 – téma dílu C

Intervalové rozpětí tohoto tématu činí zmenšenou kvintu a trvá 7 taktů. Výchozí dynamiku *piano* přeruší svým vpádem orchestr ve *fortissimo* (t. 217, 218) a motivickým materiálem upozorní na rytmický motiv dílu A. V takřka nezměněném stavu zazní výše popsané téma ještě jednou. Poté přichází v sólovém hlasu k intervalovému rozšíření a ke změně preferované struny (nyní struna A). Ani tady se sólista nedočká technické úlevy – téma dílu C doporučuje autor hrát na jedné struně. Nutno říct, že záměr má z hlediska hudebního opravdu smysl, což motivuje interpreta k dodržení tohoto pokynu. Díl C v sobě skrývá několik drobných připomínek z předchozích částí. S druhou takovou připomínkou se setkáme v taktech 234-236, kdy nám primy uvedou motiv z dílu b. Další znění sólového tématu dílu C se s pozvolně rostoucí dynamikou nyní přesouvá na nejvýraznější strunu – E. Na konci tohoto vstupu následuje v orchestru další připomínka – tentokrát imitace stupnic ze začátku mezivěty dílu A mířící k dílu C (t. 245-247). Sólové housle plynule navazují a přednáší téma už v poměrně vysoké poloze i dynamice a dočkají se drobné imitace (alespoň hlavy tématu) v hobojích a posléze také v klarinetech. Takty 263-265 si díky orchestrálním houslím připomeneme část tématu dílu A. Part sólisty se po této vzpomínce vrací zpátky na výchozí strunu D a dohrává zde téma dílu C. Rytmický motiv dílu A posluchačům v taktu 271 v pozměněné verzi přinesou tympány s violoncelly a kontrabasy. S pokynem „*poco più lento*“ v taktu 275 přichází poslední vstup sólových houslí dílu C (psán v *pianissimo*) a za pomoci zkráceného tématu stoupá až k tónu g^4 , ze kterého sestupně chromaticky klesá k tónu es^4 . Tento sestup vyústí k vytvoření motivu, který sólové housle následně přenechají pikolám (t. 283, 284). Pikoly tento motiv mezi sebou dále navzájem pravidelně imitují - po třech šestnáctinách vstoupí s totožným motivem pikola druhá. (př. 20) Poznámka „*tempo primo*“ napovídá spolu s označením taktu (změna na $\frac{3}{8}$ takt) na blížící se návrat dílu A. Přece jen však musíme na návrat tohoto dílu ještě chvíli počkat. Nyní zde dostává prostor zcela nový díl d (t. 285), který zachovává tempo dílu A, ale svým charakterem naopak tvoří další kontrastní část.



př. 20 – motiv dílu d v pikolách

Z hlediska instrumentace i tady narazíme na netradiční kombinaci nástrojů. Již zmíněné pikoly se střídají v hraní ostinátního motivu v dynamice *pianissimo* (nicméně průrazný zvuk pikoly se neztratí ani v nejnižší dynamice). Druhou zúčastněnou nástrojovou skupinou jsou zdvojené první housle s dusítky (taktéž psány v *pianissimo*), které vytváří barvu pomocí kvartových umělých flažoletů a smyku *tremolo*. Malá sekunda tvoří intervalovou vzdálenost mezi zdvojenými houslemi. Hlavního hlasu se v taktu 288 překvapivě chopí tuba. Uvádí zcela nové, ne příliš hybné téma. Do kontrastu se zde dostává nejen intonační výška jednotlivých nástrojů, ale také jejich hybnost. Těžko by se hledala hlubší zvuková propast (myšleno charakterem zvuku) mezi ostrými, rychle hrajícími pikolami a hlubokou, méně hybnou tubou. Pikoly zde „švitoří“ a připomínají jarní štěbetání ptáčků, kdežto tuba spíše přejedeného starostu, který kráčí po vydařené zabijačce domů a rozvázně volí každý krok. A přesto - nebo právě proto - vzniká charakter, díky kterému posluchač neztrácí koncentraci, třebaže přesně nemusí vědět, co se zrovna děje. Melodická výstavba tématu v tubě probíhá sekundovým pohybem a neobsahuje nic příliš zajímavého. (př. 21)



př. 21 – téma dílu d v tubě

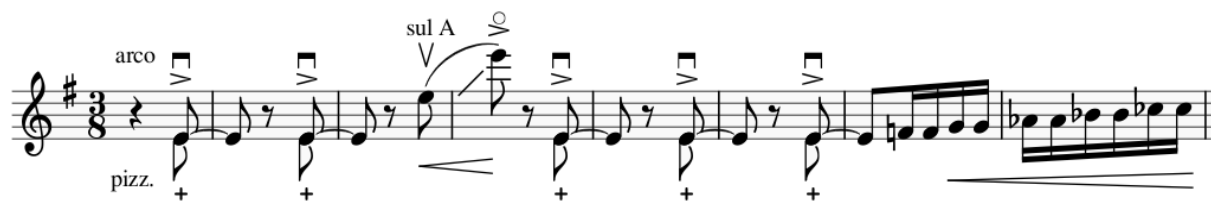
Na dílu d oceníme především zmíněnou instrumentaci. K tonálnímu pohybu v partu pikol dojde v taktu 297, kdy druhá pikola imituje motiv o sekundu níže. Každý další takt (až do t. 300) začíná o velkou sekundu níže (v jednom případě při použití enharmonické záměny). Tento motivický pohyb podpoří také housle, které za použití sestupné chromatické stupnice doprovází pikoly. V taktu 300 se připojí také dělené druhé housle a přebírají doprovodnou roli po primech. Po krátké odmlce se v taktu 302 znova rozezní tuba, přičemž se v následujícím

taktu dají pikoly opět do sestupného tonálního pohybu. Sekundy nyní předávají flažoletovou „štafetu“ violám (t. 306) a na tubu čeká poslední sólový vstup dílu d (t. 308). V následujících chvílích již muzika nenápadně mění svůj charakter (t. 313).

Návratu dílu A2 se dočkáme v taktu 315 - tentokrát pro tento díl v nezvyklé dynamice *pianissimo*. Sólový part (t. 318) se objevuje o oktávu výše oproti jeho předchozím vstupům a drží se podobně jako orchestr nízké dynamiky. V této dynamické hladině působí téma dílu A tajemněji a to i díky harfě, která doprovází sólistu hlavním rytmickým protihlasem. Sólové téma postupně plynule přechází ke zpracování motivického materiálu introdukce, podobně jako tomu bylo v díle A1. Stupnice na všechny způsoby v protikladné dynamice oproti prvnímu případu začínají taktem 351 a přidávají smykovou variantu v řadovém staccatu. Z hlediska techniky zde opět objevíme dvojhlasé stupnice v terciích, sextách, oktávách i decimách. Nepoměrně více se však se ve srovnání s prvním výskytem tohoto místa rozrostly flažoletové stupnice. Zprvu pouze jednohlasé, ale taktem 367 začíná přituhovat. Kombinace tempa a náročnost uvedených dvojhmatových flažoletů dává dohromady technicky těžce uchopitelnou část. A to doslova. Pro hráče menšího vzrůstu vzniká velká komplikace. Obávám se, že zde nepomůže takovým houslistům ani šikovnost. Fyzické limity rukou se můžou pro tyto dvojhlasý stát nedostatečnými. Osobně bych se určitě přikláněl raději ke zjednodušení partu (*ossiu* nabízí rovněž sólový part), než o pokus vše i přes fyzické indispozice zahrát, protože pokud interpret nevyhmatá tyto flažolety absolutně přesně, zbyde z tohoto místa jakýsi zvukový šum bez přesnějšího určení. Zdali výsledek zní díky obtížným dvojhmatovým flažoletům o tolik efektněji, zůstane otázkou osobního vkusu každého z nás. Zde bych raději volil krok k lepší čitelnosti a tím pádem sázku na jistotu. Díky zvonkohře a pikolám v orchestrálním doprovodu však flažolety lépe barevně zapadají do celku. Po tomto místě, které se pro sólového interpreta nese v divokém, technickému rázu, navazuje orchestr s šestitaktovou mezihrou poskládanou z rozšířeného motivu introdukce.

388 – číslo taktu, ve kterém začíná díl b¹. Metronomická role doprovodných nástrojů zůstává stejná jako v prvním případě. Změna se dotkla doprovodných nástrojů - nyní lesní rohy, trumpety a tuba. V sólovém hlase se místo oktáv dočkáme zdvojených prim s překvapením – *pizzicato* levou rukou jednoho z dvou

tónů. (př. 22) Podle uvedeného notového zápisu by měl být patrně brnkán prst na spodnější struně, což je velmi nepohodlné a na takový počín by musel mít člověk opravdu vzrostlé ruce. Většina houslistů proto brnká prst na vyšší struně. Sólisté se ovšem rozcházejí i v názoru na dvojhmatové primy. Zápis se dá totiž vyložit tak, že houslista brnkne tón přímo při nasazení a pokračuje dál bez použití dvojhmatu. Osobně se kloním k tomuto řešení, protože tento zvláštní prvek nejjasněji podpoří artikulaci a zvuk *pizzicata*. Při výběru jiného řešení není *pizzicato* příliš slyšet a jen technicky komplikuje danou oblast.



př. 22 – díl b¹ s pizzicaty levou rukou

Vývoj tohoto tématu má dále spíše evoluční charakter a následná orchestrální mezihra pokračuje v úderech na první dobu za rytmické imitace první části tématu dílu b v trumpetách (t. 414). Zazní i druhá část tohoto tématu se všemi protihlasy - jen bez sólisty (t. 420, 421). Díky postupnému zahuštění (z hlediska instrumentace i motivické práce) se stane druhá část tématu dílu b motivickým základem k velké gradaci (t. 429-441).

Výsledek této gradace přebírá v tematické mezivěťě sólista (t. 441), který přednáší modifikovaný rytmický motiv dílu A za spoluúčasti „stínového“ tympánu a za doprovodu minimálního množství nástrojů – tuba a skupina viol. Opět jsme svědky mistrovské kompoziční práce, která i přes nižší hladinu zvuku dokáže stupňovat napětí a přibližovat se k hudebnímu vrcholu (t. 459). Zde se mimo jiné mění takt na $\frac{2}{4}$. Do tohoto místa gradace spěje a orchestr v suverénní dynamice převezme vedoucí roli. Přichází druhá tematická mezivěť a uvádí ve smyčce opakující se hlavu tématu dílu C se stále rozrůstající se instrumentací. Dokonce se v posledním taktu této mezivěťy (t. 478) přidá i sólista. Tento takt bude s největší pravděpodobností jediným místem celého koncertu, kde orchestr zcela záměrně překrývá sólový vstup. O takt dále však orchestr utichne a sólista pokračuje sám formou vykomponované kadence.

Na začátku kadence najdeme tematický materiál dílu C. V dalším průběhu zachovává autor rytmický model a s každým taktům posouvá nejvyšší tón

o sekundu výš. V taktu 483 dosáhne téma nejvyššího tónu (b³) a v následujících dvou taktech se rychlým, sestupným triolovým pohybem dostane až k tónu malé a, který autor doplnil korunou a poznámkou *lunga*. Dále si skrze sólový part připomeneme hlavní rytmický motiv a vzápětí téma dílu C – oboje ve dvojhlastech. U těchto dvou materiálů ještě zůstaneme – za pokynu *piu lento* se rytmický motiv objevuje v přirozených flažoletech a téma dílu C taktéž ve flažoletech – jenže umělých a dvojhmatových. Na konci každé této reminiscence se nachází koruna. Kadenci opatřil Britten jemnými tempovými komentáři navádějícími sólistu k optimální agogické práci, která bude v souladu se záměry autora. Kompoziční práce pokračuje až do taktu 500 velmi obdobně - dochází však k tonálnímu posunu. V taktu 501 se za sebe dostává hlavní i závěrečný rytmický motiv, který ke konci taktu 502 dostane podobu *pizzicata*. V této formě brnkání se střídá levá ruka s pravou, načež poslední akord může zahrát stylem *arpeggio* ruka pravá. Zajímavá technika potká sólistu v taktu 506 – zde houslista brnká přirozený flažolet napasovaný do rytmu závěrečného rytmického motivu. V následujících taktech autor zpracovává pouze hlavní rytmický motiv, který však prochází různými tóninami a za pokynu *poco a poco crescendo ed accelerando* se stává čím dál neklidnějším. Postupné zrychlení kulminuje až do taktu 517, kde sólista nalezne pokyn *presto*. Vrchol této fráze najdeme o dva takty později. Návrat hlavního tématu nyní doprovází za použití hlavního rytmického motivu *pizzicata* levé ruky (t. 520). Tato polyfonická výzva skrývá svoji náročnost hlavně z hlediska čistoty a preciznosti rytmu. Neobvyklost tohoto prvku může překvapit nejednoho vynikajícího sólistu. V taktu 524 a 526 se v *pizzicatu* objevuje místo hlavního rytmického motivu motiv závěrečný. Po akordických rozkladech a sestupném chromatickém glissandu (t. 528) se hudba uklidní a připravuje jak tempem, tak expresivitou nadcházející třetí větu, do které se sólové housle překlenou zcela nenuceně, plynule a bez jakékoliv pauzy mezi větami.

Formální strukturu druhé věty tvoří díly A b A1 C A2 b1 m + kadence, což dává dohromady pozměněnou, avšak rysy stále připomínající rondovou formu.

3.3 III. Passacaglia – Andante lento (un poco meno mosso)

Tempové označení *andante lento* doplňuje stejně jako v předchozích větách přesný metronomický údaj – tentokrát 52 - 54 čtvrtových úderů metronomu za minutu. V začátku se pohybujeme v ⁴/₄ taktu a bez předznamenání. Třetí větu

otvírají sólové housle reminiscencí hlavního tématu první věty, které už do konce koncertu v žádném hlase nezazní. Jako symbolické odevzdání tohoto tématu „do nebes“ může působit 5. takt, kde slyšíme hrát housle ve vysoké poloze v zestupnou stupnici končící až na vysokém tónu *as*⁴. Sólové housle však nenesou jediné důležité téma. Nosné téma třetí věty hrají v *unisonu* všechny trombony, které se tímto úkonem poprvé v tomto koncertě aktivně zapojují do tvůrčí činnosti. (př. 23)



př. 23 – téma passacaglie v trombonech

V 6. taktu zopakují nosné téma smyčcové nástroje (*unisono* housle, violy + protihlas violoncella a kontrabasy) v transpozici o malou sekundu níže. Další imitaci základního tématu přináší v taktu 11 trumpeta a o čtyři takty později členové dřevěné dechové sekce, zatímco se ve smyčcových nástrojích rozrůstá volně tvořící se protihlas absolutně nezávislý na okolním vývoji. Z hlediska dynamiky jde o plochu, která od začátku třetí věty pozvolna kulminuje a zase utichá v přímé závislosti na polyfonické práci. Nástupy jednotlivých hlasů se objevují na disonantních souzvucích a vždy o malou sekundu níže, než nástup předchozí, což zapříčiňuje a podporuje bolestný charakter této oblasti. Rozdělení nástrojových skupin v *unisonu* zachovává Britten i v pokračujících protivětech. Koruna v taktu 25 nám uzavírá hudební oddíl se základním tématem.

První variace se v počátku účastní skupina violoncell hrající základní téma (opět o půl tón níže než nástup předešlý) a sólové housle vytvářející nový kontrapunktický protihlas. (př. 24)



př. 24 – první kontrapunktický protihlas v sólových houslích

Tempo se zde hýbe mírně kupředu (čtvrtka = 60) a předznamenání získává jedno *bé*. Kontrapunktický hlas v sólových houslích má zpočátku mírnou triolovou hybnost, nicméně v průběhu variace na své hybnosti postupně získává. (př. 25)



př. 25 – zvyšující se hybnost kontrapunktického protihlas v sólových houslích

Základní téma se v 30. taktu rozrůstá o další nástroj – violy (první případ, kdy se nejedná o transpozici o malou sekundu). Violy také snížily počet taktů, po kterých za sebou hlasy v oddílu základního tématu nastupovaly, na takty čtyři místo původních pěti. Základní téma nezaznívá v originálním znění. Autor využívá smyčcovou techniku *tremolo* s poznámkou *sul tasto* – čili nad hmatníkem. Výsledný zvuk tak působí nesměle. O další čtyři takty později nastupuje hlas v podání druhých houslí (tentokrát již o malou sekundu níže oproti violám) za použití stejných technických vyjadřovacích prostředků jako předchůdci. Mezitím se kontrapunktický hlas sólisty, který se převážně drží nápadu dvou osmin na poslední době taktu, (př. 24, 25) začíná na zbývajících dobách rytmicky zahušťovat. K této barvě se bez motivické vazby na jakékoliv téma přidá skupina primů, která přednáší stupnici s akcenty v *tremolu*. Tato akcentace rytmicky pomáhá sólistovi, který ve stejné chvíli akcentuje tytéž doby. Intervalový vztah mezi sólistou a primy se pohybuje v době akcentu na malých sekundách.

Taktem 42 se obměňuje instrumentace a i hudba získává odlišný charakter. Dostáváme se do druhé variace, kde hlavu základního tématu rozdělenou do dvojhlasu nejprve zahrají lesní rohy a o dva takty později o tón výše klarinety, hoboje a flétny. (př. 26) To samé se opakuje i v dalších taktech s tou výjimkou, že po sobě témata nastupují už po jednom taktu. Společně uvedené nástroje spojí síly v taktu 48, kde také nalezneme poslední imitaci hlavy tématu v trumpetách na poslední době v taktu. Sólový hlas pozměnil motivický materiál a stává se rytmicky komplikovanějším. (př. 27) Svým tonálním a taktovým plánem však dodržuje vzor dechových nástrojů ve smyslu, že každý nástup probíhá o sekundu výše než předchozí a motiv ve druhé půli uvádí jen v délce jednoho taktu. K vyvrcholení první variace dojde v taktu 49, kdy rytmicky zahuštěný sólový hlas vystoupá na vrchol a poté volně zpracovává dříve slyšené akordické rozklady. Spojnicí mezi druhou a třetí variací se stává $\frac{3}{2}$ takt, ve

kterém nalezneme pokyn *accelerando*. Zrychlení nezůstane na pořadu dne příliš dlouho – hned třetí dobu téhož taktu následuje požadavek opačný. (př. 28)

42
Flétny
Hoboje
Klarinet in B
Lesní rohy in F

f *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp*

př. 26 – hlava tématu v dechových nástrojích (var. 2)

42

f

př. 27 – opět hybnější kontrapunktický hlas v sólových houslích (var. 2)

49

ff *marcatiss.*

51

(*accel.*) (rall.)

př. 28 – spojka do třetí variace v sólových houslích

Do třetí variace vstoupí hudba v klidném duchu $\frac{3}{4}$ taktu v dynamice *pianissimo*. Začínají smyčcové nástroje (opatřené dusítkem) s harfou, kdy v taktu 55 první housle připomenou sestupnou stupnicí část základního tématu. První hoboj přináší modifikovanou verzi základního tématu v taktu 57, ve kterém zachovává melodický oblouk, ale nedodrжуje ho striktně. Sólista se připojí třetí dobou taktu 62 a ve volném zpracování přednáší základní téma za doprovodu části smyčcových nástrojů a lesních rohů. Pro vrchní smyčcové nástroje autor zkomponoval lehce militantní rytmický doprovod (t. 65), který později imituje i hlas sólový. (př. 29)

65
Housle I. *pp saltando*
Housle II. *pp saltando*
Viola *pp saltando*

př. 29 – rytmický doprovod vrchních smyčců ve třetí variaci

Téma v sólových houslích podléhá opravdu významné motivické práci především po rytmické stránce. Ovšem nezapře se samozřejmě také melodická modifikace. Místy až rapsodicky „zmutované“ téma používá nepřehledné rytmy ve vztahu k doprovodu a sólista je často nucen jít rytmicky proti orchestru. K imitaci militantního tématu se dostává sólista v taktu 74, kde zároveň předává téma prvnímu fagotu, skupině kontrabasů a od taktu 78 se přidají i violoncella. Vůdčí role zmíněným nástrojům dlouho nenáleží – sólové housle ji opět přebírají v 80. taktu a tentokrát již zcela volně, bez významných podobností se základním tématem, pokračují v interpretaci, která výrazně evokuje improvizaci za pomoci sestupných stupnic opatřených akcentem vždy na nejvyšší notě dané stupnice.

Další variaci s pokynem „*con moto*“ začíná dvojce fléten, které se navzájem vždy po jednom taktu imitují. Tvoří tak ostinátní protihlas k hlasu sólovému, který na třetí době (t. 84) začíná základní téma v inverzi a v rytmickém přizpůsobení třídobému taktu. (př. 30)

84 *mf espress.* *piu espr.*
89 *dim...*

př. 30 – čtvrtá variace – téma v inverzi

Ostatní nástroje plní doprovodnou funkci. V tympánu najdeme nepříliš výrazný ostinátní rytmický motiv a harfa s violoncellou pouze dokresluje barvu taktéž ostinátním motivem. K prohození základního tématu sóla a protihlasu fléten

dochází v taktu 93, kdy první flétna nově uvádí k životu základní téma v inverzi a sólista protihlas. Ve stejném taktu také dochází k předání rytmického motivu z partu tympánu do viol a violoncell. Protihlas v sólovém hlasu není tak striktní jako na začátku variace a autor jej rozšiřuje do dvou oktáv. Na třetí době taktu 94 přebírají druhé housle základní téma a o tři takty později na stejné době housle první. Takt 100 slouží jako modulační takt, ve kterém nenajdeme základní téma a pro tento takt se mění i struktura ostinátního rytmického motivu ve smyčcích. Protihlas sólových houslí dosahuje vrcholu a sestupnou stupnicí jde vstříc transpozici základního tématu i protihlasu o velkou sekundu výš. Základní téma nyní hrají první hráči fléten a hobojů. O dva takty dále však dochází k jeho modifikaci a základní téma opět instrumentačně putuje – tentokrát mezi violoncella a kontrabasy. Taktem 107 začíná dvoutaktové zrychlení, kde hlavním motivickým materiálem zůstává pouze tečkovaný rytmus z invertovaného tématu, psaný ve smyčcových nástrojích a zpracovaný postupným přidáváním nástrojů (každou dobu se přidá nová smyčcová nástrojová skupina). Toto dvoutaktí prozrazuje brzkou změnu charakteru, která přichází v taktu 109.

Variaci č. 5 „vykopávají“ dělené trumpety s tympánem. Takt mění označení na 4/4 a základní téma interpretované právě trumpetami a tympány Britten stylizuje do pochodového rytmu za pomoci tečkovaného rytmu s krátkou artikulací. Jako protivětu staví autor v sólových houslích 4 šestnáctinové noty ve vícehlasu v dynamice *fortissimo*, čtvrtovou pomlku, opět šestnáctinové noty a opět pauzu. Tohoto nápadu na protihlas se chytanou obě skupiny houslí, které se v pauzách vzájemně doplňují a vzniká tak komplementární rytmus dlouhý dva takty. (t. 110 – 111; př. 31)

The image shows a musical score for two violins, labeled 'Housle I.' and 'Housle II.', spanning measures 110 and 111. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#).
 - **Violin I (Housle I.):** Starts in measure 110 with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The melody consists of sixteenth notes and rests, with a fortissimo (*ff*) dynamic marking at the end of measure 111.
 - **Violin II (Housle II.):** Starts in measure 110 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *cresc.* marking. The melody consists of sixteenth notes and rests, with a forte (*f*) dynamic marking at the end of measure 111.
 The two parts are complementary, with their notes and rests offset by half a measure.

př. 31 – komplementární rytmus v orchestrálních houslích

Zásadní rozdíl mezi sólovým protihlasem a protihlasem v orchestrálních houslích tkví pouze ve volbě dynamiky – primy a sekundy začínají hrát v *piano*

s postupným *crescendem*. Počínaje poslední dobou taktu 110 dokončí základní téma kompletní lesní rohy sestupnou částí tématu. Stejný instrumentačně-rytmický vzor se uskuteční mezi takty 113-115 ještě jednou s drobnými změnami taktu. Tyto změny však na výsledný charakter nemají vliv. Zásadní změna charakteru přichází v momentě, kdy sestupnou část základního tématu převezmou trombony (t. 116 poslední doba) a protihlas v sólových houslích zásadně mění svou strukturu. Tyto prvky naznačují, že už se pohybujeme v šesté variaci.

Tuba, levá ruka harfy a *pizzicata* kontrabasů se postarají o další drobný protihlas, který zakládá na prvních intervalech ze základního tématu. Pro upřesnění je potřeba zmínit, že instrumentaci ve vztahu k sólovým houslím komponuje autor i ve třetí větě velmi citlivě a nestává se, že by orchestr sólistu překrýval. Pokud se bavíme o základním tématu v ostatních hlasech, bývá těžko rozpoznatelné, dělené, modifikované a v nízké dynamice nenápadně působící. Oproti tomu protihlas v sólových houslích nese často známky sebevědomí, hrdosti a svým zpracováním také volnosti. V šesté variaci se výchozím motivickým materiálem protihlasu stanou stupnice, které se tonálně přizpůsobují základnímu tématu v trombonech. Šestá variace není moc dlouhá a obsahuje jen malé množství nápadu ve srovnání s ostatními variacemi.

Oživení se z hlediska tempa a charakteru (změna na $\frac{3}{4}$ takt) se dočkáme v taktu 124, kdy s pokynem „*molto animato*“ zrychlí údery na metronomu na 108 za minutu (čtvrté hodnoty). Sedmá variace skrývá základní téma v prvním fagotu, které se v této verzi dosti přibližuje původnímu znění. Jako kontrastní protihlas pro něj vybírá autor rychlý, sextolový pohyb ve velmi vysokých polohách. Obtížnost této části tkví pro sólistu především v přesné intonaci a koordinaci pravé ruky s levou. (př. 32) Ostatní nástroje zde nemají vyloženě funkční roli, ale spíše podporují plynulý rytmický průběh. V taktu 136 dojde ke zkrácení a opakování motivu ze základního tématu - nyní už v podání obou fagotů. Ani tato variace nepatří k nejdělnějším, nicméně svým charakterem posune hudební vývoj značně dopředu. Spolu s následující variací tvoří nejhybnější část třetí věty.

př. 32 – rychlý protihlas sedmé variace

Další krátká variace přináší základní téma v partech lesních rohů a podobně jako předchozí variace se aktuální znění tohoto tématu blíží svému původu. Protihlas houslí tvoří krátký motiv vytvořený z osminové pauzy a šesti následujících šestnáctinových not, který v taktech 141 a 142 (př. 33) postupně imitují ve zjednodušené formě smyčcové nástroje s harfou. Další protihlas přináší kompletní dřevěné dechové nástroje. Skládá se z hybného triolového pohybu a tónově je spřízněn s protihlasem ve strunných nástrojích – použity jsou jen tóny d+e. Tento hudební vzor se opakuje ještě jednou a na svém konci plynule připravuje atmosféru k návratu základního tématu v prvním znění (t. 148).

př. 33 – krátký protihlas variace osmé

Návrat k původní verzi základního tématu Britten připravil v navraceném $\frac{4}{4}$ taktu s označením „tempo primo“ do partu sólových houslí za doprovodu dřevěných dechových nástrojů (znovu střídání tónů d+e). Téma zde skladatel obohacuje homofonním vícehlasem komponovaným přímo do sólového partu, což z technického hlediska znamená nelehký úkol pro sólistu. (př. 34) Dvojhlasou stupnicí (t. 153) houslista předává téma do rukou trombónů a zároveň dává prostor k následné orchestrální části.

př. 34 – téma passacaglie v sólových houslích

Orchestrální mezihra přináší dva křížky do předznamenání a zpomalení tempa (*largamente*). Základní téma přednáší tromboni, tuba a kontrabasy. Smyčcovým nástrojům komponuje Britten jednotný protihlas. V taktu 159 nahrazují smyčce dřevěné dechové nástroje a pokračují v podobné hybnosti, zatímco smyčcové nástroje zůstávají na dlouhém tónu. V tento moment partitura slyšitelně zhoustla a tvůrčí činnosti se věnuje téměř celý orchestr vyjma sólisty. V taktu 168 se objeví další motiv, který s sebou strhne velkou část orchestru – stupnice zdvojené v terciích. Tento motiv předchází nástupu sólisty. Ten se objeví na poslední době taktu 170 a zpracovává stejný protihlas, který Britten použil v orchestrální mezihře. (př. 35) Základní téma zaznívá v podání lesních rohů a ostatní instrumentace citelně prořídla.

př. 35 – část protihlasu v sólových houslích použití původně v orchestrální mezihře

Taktem 179 s označením „*lento e solenne*“ začíná za změny taktu (na $\frac{3}{2}$) coda. Prvních 8 taktů této cody hrají sólové housle za doprovodu trombonů a harfy v celkově velmi nízké dynamice. V taktu 183 se mění instrumentace a tromboni s harfou nahradí kompletní smyčcové nástroje. Nicméně dynamický a v závislosti na ní i instrumentační průběh cody míří z nízké dynamiky/orchestrace k vrcholu (t. 204) a poté postupně odchází. Sólista zde má nevídanou svobodu projevu díky množství korun, které autor s ohledem na možnou agogickou výstavbu

sólového hlasu do doprovodných partů zapasoval. Z hlediska použitého materiálu pro výstavbu sólového partu cody není úplně jasné, zdali autor čerpal ze základního tématu či nikoliv. Dle mého názoru to spíše působí jako závěrečná hra s tóny s cílem dlouze, ale plynule a nenápadně uklidnit hudební dění až do ztracena. Nápadný stavební prvek je půltónový a následně celotónový interval ve spojení s triolovým rytmem, který se opakuje v různých kombinacích a modifikacích přes celý hmatník. Působivě zní využití intervalu čisté primy v taktu 198 a dále. Tento zvukově zajímavý prvek dodává codě zvláštní tajemnost, na které se samozřejmě podílí z většinové části orchestrace. Poslední vrchol třetí věty a celého koncertu (t. 204) hraje sólista za doprovodu celého orchestru na struně G ve velmi vysoké poloze. S mírnými dynamickými vlnami sólista přednese ještě několik expresivních taktů, až se zastaví na tónu f^3 . Kdo by si myslel, že Brittenův houslový koncert skončí tonálním rozuzlením, je na omylu. Půltónový trylek na tónu f^3 – citlivém tónu akordu d-moll, již tradičně znemožňuje stoprocentní určení tónorodu. Houslový koncert Benjamin Brittena končí za doprovodu dechových nástrojů trylkem v sólovém hlase.

4. Interpretační analýza a srovnání vybraných interpretací

Brittenův houslový koncert patří z technického hlediska k těm nejobtížnějším úkolům, které si může houslista z obsáhlého houslového repertoáru vybrat. Velké množství virtuózní dvojhmatové, trojhmatové i čtyřhmatové techniky v levé ruce v kombinaci s potřebou vytvářet místy opravdu sytý zvuk rukou pravou spoluvytváří fyzicky náročnou výzvu. A to nemluvě o spoustě neobvyklých přehmatů, vysokých skoků, dvojhmatových flažoletů a hraní v těch nejvyšších polohách na všech strunách. Z osobní zkušenosti mohu potvrdit, že pro fázi nastudování koncertu potřebuje člověk s menším rozpětím dlaně řádnou dávku šikovnosti a místy i trochu kreativity, aby se tato indispozice nepřenesla do zvukové stránky projevu. Z pohledu pravé ruky je podobně jako u ostatních děl důležitá zvuková kontrola. Z hlediska koordinace vyžaduje velkou přesnost tempově živá věta druhá. Pro dosažení požadovaného tónového výsledku by měl být interpret vybaven schopností naprosto přesně kombinovat a využívat základní faktory podílející se na tvorbě zvuku - smýkácí místo, rychlost tahu smyčce, váhy ruky a náklon žíní. Každá fráze nebo motiv potřebuje individuální přístup, ale zároveň musí dílo působit celistvě. Komplikaci zapříčiňuje z hlediska jednoty především atypická kompoziční práce autora, která využívá mnohdy krátkých, za sebou opakujících se motivů. Pro správný efekt musí být interpretace pečlivě promyšlená. Energie, kterou v sobě partitura ukrývá, vybízí houslistu, aby hrál energicky s velkým nasazením a nešetřil svůj nástroj ani sebe. Výstavba kompozice tvoří ucelené, třívěté hudební sdělení, které vyžaduje zkušený vhled do kompozice jako celku. Vyjma orchestrálních meziher zůstává pro sólistu snad jedinou úlevou v tomto díle výborně promyšlená instrumentace, která sólovým houslím nechává dostatek prostoru, a tudíž alespoň zvukově nemusí soutěžit s nepřiměřenou orchestrální přesilou.

Pro interpretační porovnání jsou vybrány nahrávky rozličných uměleckých osobností z minulého století i ze současnosti tak, aby co nejvíce vynikl rozdíl v interpretačním pohledu na tento koncert. Na pestrosti rozdílných hudebních detailů se samozřejmě podílí i časem měnící se pohled na hudbu jako takovou.

4.1 I. Moderato con moto

Rozdílností mezi nahrávkami se dočkáme už od prvních tónů. I když autor tempo doporučil velmi jasně, tempové názory se od počátku první věty znatelně liší. Nejrychlejším pojetím se vyznačuje nahrávka Antonia Brosy. Vzhledem k nejasnému původu této nahrávky, zvuku a půltónovému intonačnímu posunu výše, nebude s největší pravděpodobností toto prvenství vinou interpreta. Možností, jak by mohl zvuk dosáhnout zkreslení, existuje nespočet a my se můžeme pouze domnívat, jestli to byl záměr postprodukce nebo jen špatné nastavení při nahrávání či chyba při digitalizaci nebo skladování. Nicméně se tato nahrávka line v nepřírozeně rychlém tempu už od svého počátku. Tempový protipól, který působí velmi usazeně, uslyšíme u Janine Jansen. Výrazným prvkem v kratičké orchestrální introdukci vynikne nahrávka Nory Grumlíkové, kde zřetelně slyšíme *glissando* k těžké době v podání prvních houslí v taktu 3 a 4. Pro hlavní téma volí všichni interpreti pochopitelně trochu širší, pomalejší vibrato, které uzpůsobují konkrétnímu vývoji tématu. Grumlíková jako jediná dělá slyšitelné a trochu překvapivé odsazení (mezi tóny g^2 - t. 16) a vzápětí poměrně velké zpomalení v taktu následujícím. Tohoto zpomalení se dočkáme od většiny interpretů, ne však v takové míře. Brosa naopak toto místo „projede“ bez známky zpomalení, ale dodržuje psané *decrescendo*. Spolu s Menuhinem také Grumlíková používá *glissanda* k těžkým dobám (t. 14, 25). Jiný tón oproti zápisu zahraje Menuhin v taktu 24 – hraje tón b^2 místo h^2 . Nutno uznat, že bez detailní znalosti tohoto koncertu by si posluchač této drobnosti téměř jistě nevšiml a navíc i tón b^2 se do kontextu výborně hodí. Nepopsatelně křehký tón volí Ida Haendel pro začátek hlavního tématu. Patrné rozvrhnutí dynamického růstu používá spolu s Jansen nejvýrazněji. Oproti Haendel však Jansen vrchol opravdu nešetří a zvukově se po postupné kulminaci tón d^4 rozezní skutečně na dynamické hraně nástrojových možností (t. 26). Hadelich volí pro rozeznění hlavního tématu převážně prstoklady na struně E, ve kterých se tím pádem objevují velké mezipolohové skoky, které s přehledem, přesným načasováním a bez rušivých *glissand* Hadelich zvládá. Touto cestou dosáhl nejjasnější a nejpřímější barvy zvuku. Díky videonahrávce můžeme rozpoznat neslyšitelnou výměnu smyku na již zmíněném vrcholu (t. 26). Tento smyk dodává vrcholu při dobře vykonané výměně smyku vzdušnost a pravé ruce více pohodlí. Jako osobitý prvek bych zmínil „*Hadelichovy akcenty*“, které tento houslista hojně používá - zde na vysokých tónech hodných zvýraznění. Technicky se tento smyk

skládá z velmi krátkého nasazení tónu (v podstatě takový příraz) a následného zrychlení smyku spolu se zvýšeným ponorem do strun. Při Hadelichově hře na sebe tento prvek nepoutá přílišnou pozornost, avšak když jsem koncept této techniky sám použil, bylo mi výrazně doporučeno, ať daný akcent začnu „bez rozjezdu“. Hlavní téma se v uvedených nahrávkách liší v nuancích, které vznikají na základě osobitosti každého umělce. Interpretační záměr zůstává velmi podobný. Výraznějších rozdílů v pohledu na realizaci díla se dočkáme od taktu 28, kde se do popředí dostává technicky náročnější část, která vyžaduje individuální řešení.

U Grumlíkové uslyšíme poctivé a velmi dobře rozpoznatelné trojzvuky v rozvážnějším tempu oproti ostatním snímkům (t. 29, 30). Lehkým zpomalením deklamuje první dvě doby taktů 30 a 31. V Menuhinově záznamu uslyšíme pravý opak – takt po *sforzatu* (t. 27) jde tempově výrazně dopředu. Drobná *cesura* vzniká v jeho podání mezi třetí a čtvrtou dobou taktu 29, mezi čtvrtou a těžkou dobou taktu následného a mezi druhou a třetí dobou téhož taktu. Zřejmě se jedná o jakousi technickou úlevu, protože hudebně to frázi ubírá plynulost. Zcela osobitou verzi tohoto obtížného místa si vytvořila Ida Haendel. Jako jediná zachovává komponovaná *legata* (t. 29), nicméně místo trojzvuků nahrazuje zápis ve většině případů dvojzvuky. Od taktu 29 zachovává trojzvuk vždy první šestnáctinou ze čtyř na začátku každé doby. Trojzvuky zní přirozeně mohutněji, avšak plynulost fráze docílená touto úpravou zní také zajímavě. *Legato* v trojmatové technice při požadavku maximální možné dynamiky nástroje je v tomto místě kontraproduktivní. V taktech 31, 32 vynechává Haendel primu *es*¹ (patrně kvůli menší dlaní). Opět se sluší napsat, že tyto drobné úpravy rozhodně nemají vliv na celkový dojem z výkonu umělce a můžou být mnohdy výsledkem fyziologického omezení⁴³ nebo osobní volby, přístupu k dílu a upřednostnění priorit, které interpret považuje za důležité pro splnění záměrů skladatele. Nejdravěji se této technické hříčky zhostí Jansen, která celý úvodní vstup graduje až do tohoto momentu, kde dynamikou ani nasazením nepolevuje a v plné síle „chrlí“ trojzvuky, které suverénně a neuvěřitelně energicky „boří“ sál berlínské filharmonie. Technika plných žíní a tah co nejbliže u kobyly zde vzal za své. I Hadelich hraje strhujícím způsobem, zachovává si však oproti Jansen

⁴³ Pohodlnější hmatání některých míst v tomto koncertě výrazně ulehčí větší rozpětí prstů.

chladnou hlavu a větší racionálnost. Vypracovanost, přesný plán výstavby a dokonalé ovládání rukou jsou přednosti, které Hadelich využívá i v tomto místě. I když dynamicky jeho zvuk graduje, stále zůstává elegantní a jemný bez známek hrubosti či tvrdosti. Práci s načasováním můžeme sledovat v taktu 30, kdy velmi přirozeně podrží spodní dvojhlas na těžké době (poté i na době třetí) a ve správnou chvíli akord zlomí a pokračuje dál. Cit pro načasování je bezesporu jednou z nejdůležitějších otázek interpretace. Akcenty v taktech 31 a 32 uslyšíme nejzřetelněji právě na nahrávce Augustina Hadelicha. V orchestrální mezihře mnoho rozdílností nenajdeme. Nicméně plynulost hudby se v nahrávkách liší, a to především z důvodu zvoleného tempa. Po přesvědčivém, tempově usedlejší konci sólové oblasti se orchestru ve snímku Grumlíkové nepodaří zpět nahodit původní hybnější tempo. Tento fakt zapříčiňuje, že vedení fráze působí roztrhaně a ztrácí dech.

V oblasti vedlejšího tématu pokračuje Menuhin navzdory pokynu hybněji ve stejném tempu mezihry. Z hlediska charakteru se tato volba příliš neosvědčila. Pomalejší tempo působí spíše obtíže. Výsledné podání oblasti vedlejšího tématu v tomto případě zní trochu těžkopádně a určitě by si zasloužilo více energičnosti. I *sforzata* na těžkých dobách jsou delší, než zápis uvádí a tím ztrácí svoji údernost. Snaha vyhovět zápisu se projeví v taktech 52 a 53, kdy Menuhin poctivě hraje trojhmat, který bohužel ve výsledném zvuku není příliš patrný a má tendenci spíše rozbíjet charakter hudby, nežli mu pomáhat. Toto místo patří k těm, které Brosa při spolupráci s Brittenem při vytváření sólového partu zbytečně technicky ztížil. Na nahrávce sám Brosa tento trojhmat nehraje. Technická ztížení tohoto typu způsobují mnohdy i u zkušených interpretů zaměření se na technické zvládnutí problému, místo následování hudební fráze a charakteru. Navíc zmíněná technika ve výsledku ani nepůsobí nijak efektně. Jako interpret zde jednoznačně zastávám možnost zjednodušení zápisu (pouze dvojhmat f^1 -des²) za cílem naplnění charakteru hudby. Stejný názor zastávají i zbylí umělci vybraní pro toto porovnání. Oblast vedlejšího tématu v podání Haendel působí o poznání energičtěji, nežli verze Menuhina. *Sforzata* na těžkých dobách také interpretuje delší, než uvádí partitura, ale v závislosti na tempu už není délka tak nápadná. Za zmínku stojí aktivní, akcentované osminové noty v druhé části vedlejšího tématu (t. 43,44; 46,47). Grumlíková má ve výběru tempa blíže k Menuhinovi, což znamená, že charakter působí spíše usedavě.

Rychlejší tempo by určitě bylo ku prospěchu. Nejcitelnější vnitřní dynamikou disponují Hadelich a Jansen. Každá nota má v jejich podání určitý vývoj, směr a vztah k notě následující či k celku. Jansen opět zaujme obrovskou energičností, kterou zde získává za pomoci velmi krátkého smyku zapřičiňujícího ostrou artikulaci napasovanou na první část vedlejšího tématu. Ve druhé části vedlejšího tématu můžeme sledovat smyčec „přilepený“ ke struně maximálním možným způsobem a akcentované osminy svou délkou naplněné po okraj. V taktu 54 pak používá „dravé“ *spiccato*, díky jehož charakteru (v kombinaci se zmíněným „přilepeným“ smykem) dochází ke zvukovému zpestření a dopomáhá to taktéž k hudební gradaci. Pro dokreslení gradace Jansen v taktu 55 trochu zeslabí, aby bylo *crescendo* vůbec možné uskutečnit.

Brosa volí pro oblast závěrečného tématu jako jediný výrazně pomalejší tempo navzdory metronomickému doporučení. Ve stejném tempu jako v předchozí oblasti (čili poměrně pomalu) pokračuje Grumlíková i Menuhin, u kterého si můžeme všimnout narušení plynulého toku hudební fráze zapřičiňeného zvláštními *cesurami* před těžkou dobou v taktech 61, 67 a 69. Dnes už se nedozvíme, zdali tato odsazení měla dopomoci k naplnění houslistova interpretačního záměru. Nemůžu se však zbavit dojmu, že se sólistovi v době pořízení snímku nejspíše nehrálo moc dobře. Grumlíková z hlediska plynulosti působí lépe a psané akcenty nehraje příliš výrazně. Největší odsazení mezi první a druhou dobou v taktu 77 uslyšíme u Grumlíkové, což působí energicky a smysluplně. Haendel tvoří delší, souvislejší fráze, čemuž jí napomáhá i zvolené hybnější tempo. Jasně kontury získává závěrečné téma díky důsledné akcentaci - dle zápisu. Tyto akcenty dopomáhají se zmíněným tempem k většímu hudebnímu spádu a přirozenější gradaci. U Haendel rozpoznáme změnu stylu smyku při sestupné chromatické stupnici, když v taktu 87 zruší doporučené *portato* a každou šestnáctinu hraje poctivým *detaché*. Ještě o kousek energičtější, než v podání Haendel působí závěrečné téma v Hadelichově nahrávce. Hudební spád podpoří kratší interpretace osminových not. Zeslabení dynamiky a nápadité *crescendo* (t. 65) potvrzuje tvrzení o všudypřítomné vnitřní dynamice. Můžeme také sledovat slyšitelná *sforzata*, která u ostatních interpretů (kromě Jansen) zanikají (t. 80, 81). Chromatická stupnice se dokonale zvukově slije a není možné skrze zvuk určit rozdělení smyku. Pro smykovou inspiraci, tudíž musí posloužit video se záběrem na sólistu. Jansen v závěrečném tématu hojně

používá výrazová glissanda⁴⁴ a oproti Hadelichovi hraje osminové noty delším zvukem. Na energičnosti tím rozhodně neztrácí, naopak, výrazová glissanda a důrazy podtrhují divokost přednesu. Stejný záměr s *crescendem* jako předvedl Hadelich uslyšíme v taktu 65 i u Jansen. Na podobném principu s prvotním snížením dynamiky a následným zvýšením hraje i takt 72. V dalším taktu bere Jansen psanou dynamiku *fortissimo* opravdu vážně. Ve zvuku jde takzvaně až na dřeň - posouvá smýkáci místo nejbližší ke kobylce a za podpory plných žíní a tahu pod těžištěm v dolní polovině smyčce dosahuje opět hraničního zvuku z hlediska dynamiky i kvality. Je fascinující sledovat, jak Jansen housle ani trochu nešetří a dostává z nich výjimečný jiskřivý zvuk. Následující mezihra dává sólistovi alespoň trochu času pro oddech po fyzicky náročném vstupu. Velkou část expozice komponuje Britten velmi expresivně a vyžaduje maximální možnou dynamiku. Touha po velkém zvuku však může v sólistovi vyvolat nevhodné napětí a tuhost, což jsou faktory, které ve výsledku nepomáhají ani technické stránce, ani tvorbě zvuku. Správná tvorba tónu bez forzírování zde hraje zásadní roli.

V orchestrální mezihře, která spojuje expozici a provedení se příliš interpretační originality vymyslet nedá. Kompoziční stavba složená z jednoduchých, krátkých motivů, doplněná přesnými dynamickými a artikulačními poznámkami, znemožňuje rozdílné pochopení hudby a jejího charakteru. Největším rozdílem zůstává tempo, které ve všech nahrávkách vyplývá v návaznosti na předchozí část. Sólový vstup v provedení začíná v největším pianu Grumlíková. Ostatní umělci volí dynamiku silnější. Z hlediska agogické práce můžeme sledovat její největší využití u Hadelicha a Jansen. V prvních třech taktech (t. 100 – 102) jdou tempově dopředu a takt před nástupem hlavního tématu se vrátí do tempa původního. I z pohledu vnitřní dynamiky vysledujeme nejvýraznější křivku u Hadelicha a Jansen. Tato vnitřní dynamika kopíruje agogický pohyb. Liší se i délky jednotlivých tónů fis. U Hadelicha vychází na tyto tóny drobný akcent. Naproti tomu nejdelší tóny fis uslyšíme na nahrávce Menuhina. Ostatní dodržují psanou tečku nad těmito notami. Antonio Brosa se zřejmě zaposlouchal do krásy Brittenova houslového koncertu a zmeškal tak první skupinku svého hraní. Připojil se však o dvě doby později ve správné oktávě i rytmu (t. 100). Charakter

⁴⁴ Použití výrazových glissand např. mezi tóny e^1 - a v taktu 59, mezi tóny d^1 - h v taktu 60 atp...

tohoto místa působí u každého odlišně a i dynamická výstavba zde spadá pod křídla kreativity a vlastní invence. Vzhledem k tomu, že se nejedná o nosnou myšlenku, ale spíše jakousi spojku před uvedením hlavního tématu, tvůrčí tolerance je široká. Použití výrazového *glissanda* předvede Grumlíková jako jediná na poslední době taktu 104 mezi tóny h^1 a d^2 . Ostatní také použijí výrazové glissando, avšak o tón později (mezi d^2 a fis^2). Nejvýraznější *glissanda* zařadí do své interpretace Haendel a nachází se v taktech 109 (k tónu c^3) a 111 (k tónu b^2). Zajímavého smykového řešení si můžeme všimnout v taktu 109, kdy na tónu c^3 otočí smyk Jansen i Hadelich. Tímto řešením dosáhnou nejvíce kontrastní dynamiky. V hlavním tématu jsou u Hadelicha výrazné již na začátku kapitoly popsané „*Hadelichovy akcenty*“ (např. t. 6 poslední doba), které trochu rozbíjí celistvost této plochy. Pro podpoření expresivity bych se zde spíše klonil k ostatním umělcům, kteří zachovávají tuto plochu zvukově hladkou a pro zvýšení expresivnosti používají jemnou práci s vibratem, popřípadě výrazová *glissanda*. Od taktu 113 můžeme cítit nepatrné, téměř nepostřehnutelné zpomalení tempa s každým následujícím taktem v Hadelichově podání. Citelné zpomalení začíná i u Jansen, avšak až od 119. taktu. Bezesporu největšího *piana* dosahuje z uvedených umělců Jansen (t. 120). V kombinaci s pomalejším tempem působí následující takty v jejím podání až mysticky. Osminové noty doplněné *tenutem* (t. 124) hraje Hadelich s Jansen spíše jako drobné akcenty. Nejpoctivější *tenuta* vyzní na nahrávce Menuhina. Brosa v této ploše (t. 113 a dál) drží stejné tempo, avšak taktem 122 počínaje se vyčleňuje opačným názorem oproti zbytku houslistů zúčastněných v tomto porovnání a tempo zrychlí. Haendel podobně jako Brosa nejdříve drží tempo bez zpomalení a dodržuje až autorem psané *ritardando* v taktu 123.

Názor na návrat do *tempa prima* se různí. U Menuhina, Brosy a Grumlíkové si při poslechu nahrávku můžeme všimnout rychlejšího tempa ve srovnání s expozicí. Dále tyto nahrávky spojuje dynamická vlna skrytá ve smyčcích, která se však rozhodně nepohybuje v předepsané dynamice *pianissimo*. Jediné dvě nahrávky (Hadelich, Jansen) z výběru splňují pokyn *crescendo* v *pizzicatech* a to především díky zeslabení po šestnáctinové notě (t. 126 a dál). Jansen navíc tento efekt umocňuje drobným zpomalením vždy, když se závěrečný rytmický motiv na konci taktu objeví. Podobný názor na artikulaci hlavního rytmického motivu má Haendel s Jansen. S postupným *crescendem* dochází k rozšíření smyku a délky

tónu za účelem zesílení zvuku. Nejostřejší artikulaci vytváří Brosa. U Menuhina si lze všimnout prodloužení posledních dvou osmin hlavního rytmického motivu. Nejvýraznější dynamickou práci včetně vnitřní dynamiky předvádí opět dvojce Hadelich, Jansen. Oba také podle zápisu zeslabí v taktu 131, což působí nečekaně a osvěží to tuto monotematickou část. U ostatních interpretů není tato dynamická změna patrná. Se zajímavým řešením přichází Haendel v taktech 137 a 139, kdy *pizzicato* nahrazuje *arcem*. Jedná se o jedno z mála míst, kde se skrývá nebezpečí, že sólistu překryje orchestr (jak se stalo v případě Menuhinovy nahrávky). Řešení Idy Haendel však narušuje ostinátní strukturu a záměr neměnné barvy zvuku, což dle mého názoru není v tomto případě nejšťastnější. Pokračování po krátké orchestrální spojení vybízí k agogické práci, kterou využívá Grumlíková, Hadelich i Jansen. Volí také podobnou taktiku – první začnou v mírnějším tempu a postupně zrychlí až do tempa hlavního tématu. Ostatní vplují do hlavního tématu bez „rozjezdu“. Tempo hlavního tématu v této části kompozice nabírá rozdílných rozměrů. Menuhin i Brosa hrají citelně rychleji oproti zbytku, čímž se jim podaří dosáhnout delší fráze. Podobně dlouhou frázi vede Jansen avšak v podstatně pomalejším tempu. Na dlouhou notu hlavního tématu si vystačí jen s jedním smykem (podobně jako ostatní krom Hadelicha) a dosahuje tím v kombinaci se zvoleným tempem nevšední expresivity a napětí. Její zvuk nepovoluje ani na vteřinu a připomíná nám závažnost tohoto tématu až do taktu 148, kde plní pokyn *poco meno forte* nejvýrazněji z výběru. V Hadelichově nahrávce opět najdeme drobné akcenty na začátku dlouhých not hlavního tématu (podobně jako v provedení), což velkou frázi trochu rozbíjí. Rozdělením smyku však dodává zvuku větší vzdušnost. Další kreativní moment si připravila Ida Haendel, která hlavní téma interpretuje v oktávách. Nicméně identifikace těchto oktáv patří mezi náročnější úkoly, protože při poslechu nahrávky je výrazná převážně spodní prima a vrchní oktáva plní funkci spíše alikvótní. Zpět k jednohlasnému hraní se vrací první dobou v taktu 148. Spojovací plocha, která dále následuje (t. 150 – 156), nevykazuje velké rozdílnosti. Nejčitelnější rytmus v této oblasti předvádí Haendel a Jansen, přičemž všichni interpreti důsledně dodržují psaná zeslabení. Menuhin navíc ozdobí tuto plochu výrazovými glissandy (t. 150 poslední doba mezi tóny a^3 - f^3 ; t. 154 druhá doba mezi tóny as^3 - f^3).

V nejslabší dynamice otevírá codu Jansen, která před ní zároveň nejvíce zpomalí. Načasování tohoto momentu je dechberoucí. Většina umělců (kromě Brosy a Menuhina) se do cody dostane pomocí výrazového glissanda. Nora Grumlíková následně používá jemným způsobem tento výrazový prostředek při každé výměně polohy (t. 157 – 160). Rozdílný pohled na trojzvuk poslední doby taktu 159 přináší řadu řešení. Menuhin (jako jediný) lomí tento akord směrem nahoru. Haendel opět volí zcela osobní cestu a vrchní g^3 vůbec nehraje, tudíž zde zazní pouze dvojezvuk. Lomení akordu směrem dolů a nejplynulejší pohyb spodního hlasu (tóny d^2 c^2 b^1 – poslední doba t. 159, první doba t. 160) přináší Hadelichova nahrávka díky poctivému legatu, neměnnému tempu a výběru prstokladu bez výměny, či posunu prstů. Hadelich nejvíce uplatňuje odtahy v osminových postupech (t. 160 a dál). V podání ostatních jsou obě osminové noty pod legatem drženy v plné délce a síle. V taktu 161 Haendel zahraje v přírazu tercii b^1-d^2 a dále zůstává oproti zápisu viset pouze na c^3 . Ještě jednoho vynechání tónu se dočkáme u nahrávky Haendel a to v taktu 164, kdy na poslední době oželí tón b a zazní pouze dvojezvuk. Velmi zajímavé řešení zazní v nahrávce Grumlíkové v taktu 165. Na druhé době zahraje tón b jako příraz a pro následné e^2 použije prstoklad na struně D , který tak zároveň umožní i zahrani tónu a^1 za pomoci prázdné struny. Poměrně velkého dynamického zesílení si lze všimnout na sekundové disonanci a^1-b^1 (t. 166) a v její nonové podobě v taktu následujícím u Jansen, která tímto zvýrazňuje bolestivost těchto intervalů. U Hadelicha zase nejslyšitelnější *crescendo* předvádí tympán v taktu 167. V návratu do *a tempa* (t. 169) nalezneme široké spektrum tempových názorů. Pouze v nahrávce Brosy a zachovávají zúčastnění umělci tempovou spřízněnost se závěrečným rytmickým motivem. V ostatních nahrávkách je tempo na konci této věty pomalejší, což se zde vzhledem k charakteru konce první věty dobře hodí. Různé řešení posledního tónu v sólových houslích nabízí v základu i partitura. Pro špatně hmatatelný dvojhmatový flažolet se zde nabízí možnost hraní pouze vrchního tónu – znějícího fis^4 bez spodní tercie. Tuto „zjednodušenou“ variantu vybrali kromě Hadelicha a Grumlíkové všichni zbývající sólisté.

4.2 II. Vivace

Technicky mimořádně náročná druhá věta nabízí houslistům velkou výzvu ke zdolání. Mnoho prostoru pro interpretační rozmanitost však nedává. V první řadě

je pro zdárnou interpretaci důležité hned zpočátku "nepřestřelit" tempo. Výběr tempa ovlivňuje výslednou plynulost a charakter. Menuhin i Grumlíková se drží s tempem trochu zpátky, nicméně z nahrávky Grumlíkové cítíme lehkou nervozitu v orchestru, který tlačí sólistku tempově dopředu. Grumlíková se nedá a tempem nepohne. Na druhé straně předvádí Jansen tempo nejrychlejší a vytváří nejvíce zvuku z hlediska dynamiky. Tato informace se může zdát lehce nepřesná z důvodu použití různých technik a nastavení při natáčení záznamu, nicméně již při pohledu na hudební nasazení této houslistky musí být všem jasné, že zvuk v jejím podání bude opravdu dalekonosný. Všichni houslisté bez jakýchkoliv obtíží zdárně, plynule a s jiskrou zahrají první část dílu A. Rozdíl zde najdeme opravdu pouze v tempu, na kterém jsou ostatní detaily přímo závislé. Záměr skladatele při dodržení zápisu zde nicméně plní všichni. V druhé části dílu A se dočkáme lehkých interpretačních odchylek. Grumlíková neopouští svůj noblesní, hladký tón. Kdyby zde byla více provokativní, určitě by to nezaškodilo. Z hudební a zvukové stránky snesou komponované akcenty určitě větší naléhavost. Protipól v naléhavosti a nasazení vytváří záznam Jansen. Akcenty v jejím podání jsou velmi úderné, krátké a tvoří tak nádherně konturu druhé části dílu A. Stejně tak velmi poctivě dodržuje předepsaná *crescenda*, která interpretaci dodávají spád a obrovskou energii. V taktu 83 použije nám již známou fintu se zeslabením, díky které posléze vychází *crescendo* psané v taktu následujícím. Hadelichovo pojetí vychází z trochu pomalejšího tempa (oproti Jansen) a tón tohoto houslisty působí z pohledu tvorby tónu nejčistěji – z houslí se ozývá zpěvný tón bez jakéhokoliv sekundárního šumu smyčce. Stejně jako Jansen si dává záležet na dodržení komponovaných *crescend*. Zachovává navíc chladnou hlavu, díky které můžeme slyšet, jak drží tempo pod přísnou kontrolou a nenechává se strhnout přírazy, které mohou evokovat tendenci ke zrychlení. U Menuhina v porovnání s ostatními schází jistá tónová lehkost, jistota a druhá část dílu A působí nervózně. U Haendel uslyšíme *crescenda*, která nejsou tak výrazná jako u Hadelicha nebo Jansen. Stylem a dravostí akcentů se blíží interpretaci Jansen. Zajímavé řešení přírazů přináší v taktech 82-84, kdy místo přírazu a osminy hraje šestnáctinové noty. Brosa tvoří akcentované noty tohoto tématu převážně jejich prodloužením.

Synkopy pod *ligaturou* v části b se liší svou délkou. Nejkratší způsob vybírá pro svou interpretaci Haendel, která trošku stírá komponovaný rozdíl mezi synkopou

na třetí osminu a duolou. Rytmicky nekompromisně přesně hraje Hadelich, podle jehož nahrávky by se dal zápis uvést zpět na čistý papír i s dynamickými poznámkami. Jansen volí pro synkopický rytmus tak dlouhý zvuk až to vypadá, že téměř nestíhá vracet smyk na žabku. Pro docílení větší gradace této plochy Jansen v taktu 116 zeslabí a tím získává prostor pro dynamický růst. Tento detail používá jako jediná. Grumlíková, Meuhin ani Brosa příliš nedodrží psaná *crescenda*. U Grumlíkové zaujme především křišťálová intonace na oktákových skocích (t. 101, 102 a 110, 111). U Brosy zase najdeme zajímavý moment v taktech 131-133, kdy z přírazu h^2 dojíždí na výsledný tón h^3 glissandem.

Návrat dílu A¹ v podobě orchestrální mezihry opět nenabídne příliš možností k polemizování. Jasný tok a charakter hudby lze obohatit různou délkou čtvrtvých not s tečkou (např. t. 138). U nahrávky Brosy a Jansen uslyšíme tyto noty v podání orchestru nepatrně delší oproti s ostatním snímkům. U Menuhina zvukově nejvíc vyniká part tympánu, ale pravděpodobně ne vlastním přičiněním. Vinu za narušení zvukové rovnováhy orchestru nese spíše špatné nastavení mikrofonu, než snaha tympanisty přehlučit orchestr. Vstup sólisty představuje náročný úkol. Zde není příliš prostoru pro dynamickou práci – sólista musí hrát naplno a nesmí se bát riskovat. Grumlíková nepatrně pohnula s tempem dozadu, čímž získala důležitý čas pro všechny technické nástrahy a velmi precizně interpretuje uvedený text. Smyčec nedrží při struně, ale mírně jí od ní odskakuje a zvuk má tím pádem kulatější charakter. Zpět do tempa se dostává v taktu 177. Pro tento návrat vynechává spodní tóny z oktáv psaných v následujících taktech. Trochu „kousavější“ smyk oproti Grumlíkové volí v této pasáži Haendel. Tento smyk, kdy jsou zřetelně slyšet začátky tónů, působí poněkud energičtěji. Podobný způsob jako Haendel předvádí v ještě rychlejším tempu Jansen. Shodují se i ve vynechání poslední decimy stupnice v taktu 176 - pomůžou tím výslednému tónu vibratem, které by při přidržení decimy nebylo možné. Dále Jansen prodlužuje osminové noty v taktech 168, 170 a 176, čímž dosahuje ještě většího hudebního pnutí. U Menuhina zaujme tempový vývoj, do kterého se dostal během tohoto dílu. Zběsilé tempo má za následek špatnou čitelnost not, které umělec hraje. Z tohoto pohledu opačnou interpretací oslňuje posluchače Hadelich, který tempově neuhýbá ani o píd' a drží stabilnější, rozváznější tempo, avšak všechny noty jsou zřetelné a přesně na svém místě jak rytmicky, tak intonačně. Následující orchestrální mezihra opět splňuje velkou interpretační

soudržnost. Všechny snímky zachovávají skladatelův rukopis a liší se pouze lehkými odchylkami v tempu, které plynule přebírá tempo sólisty.

Díl C přináší znovu velmi jasný interpretační plán, kterého se umělci drží. Z hlediska tempových proporcí se poměr mezi nahrávkami trochu mění. Nahrávka Grumlíkové zůstává nejpomalejší verzí, ale ostatní nahrávky se k sobě v dílu C navzájem tempově velmi přibližují. Z pohledu dynamiky nikdo příliš netlačí na pilu a respektují přirozeně vykomponovanou dynamiku za použití různých poloh nástroje. Přece jen však Jansen působí v taktu 248 expresivněji a zvučněji než ostatní. Protipól v tomto taktu představuje Haendel, která tóny v tomto místě nasazuje velmi jemně. Názor na interpretace psaných výrazových *glissand* se v detailech různí. Grumlíková volí rozvážnější *glissanda*, která na sebe nepoutají přílišnou pozornost. Trochu rychlejší, ale také ne příliš výrazná *glissanda* volí kromě Hadelicha ostatní houslisté. U Hadelicha nás osloví právě až cikánské pojetí tohoto výrazového prostředku, které v sobě skrývá orientální nádechy. Také jako jediný dodržuje u těchto not slyšitelná *crescenda* a *decrescenda*. Z neznámého důvodu vynechává Haendel výrazová *glissanda* v taktech 213 a 266. Za to přidává jedno *glissando* k tónu c^3 (první doba t. 263), které zahraje na struně A. Tón c^2 díky tomu zazní v následujícím taktu na struně D. Tímto tahem se však ochudí o skladatelův záměr v následujícím dvoutaktí, který počítá se změnou barvy tónu c^2 za použití dvou odlišných strun. Menuhin i Hadelich mají potřebu potěšit posluchače vibratem na tónu a^1 (t. 228), který by měl být hrán dle zápisu jako prázdná struna. Tón a^1 zahrají pochopitelně kvůli vibratu na struně D a dále pokračují již na doporučené struně A. O 8 taktů později (t. 236) již používají v obdobném případě prázdnou strunu E. U Jansen uslyšíme v tomto taktu primu e^2 - e^2 hranou v počátku tónu jako dvojjzvuk, který po malé chvíli opouští a zůstává na prázdném E. Toto interpretační řešení Jansen pravděpodobně vybrala kvůli zjemnění ostrosti prázdné struny E na začátku tohoto tónu. Záměr o drobné povolení tempa lze u Menuhina sledovat vždy na konci tématu dílu C (t. 216, 225, 233 atp.). Stejný záměr použije Haendel pouze jednou, a to v taktu 270. Zajímavý moment uslyšíme v záznamu Grumlíkové, kdy se orchestrální protihlas v hoboji a posléze v klarinetu dynamicky téměř vyrovnává sólistce (t. 248 a dál), což zní více jako dialog. V ostatních nahrávkách jsou tyto protihlasy více upozaděny a troufám si tvrdit, že zrovna tady je to škoda. V nahrávce Brosy zaujme tubista, který rozhodně

doporučenou dynamiku *piano* v taktu 219 nedodrží. Zřejmě si potřeboval trochu sebevědoměji „fouknout“ před blížícím se tubovým sólem. Ve zbývajících nahrávkách musí být člověk ostražitý, aby tubu vůbec rozeznal. Pokyn *poco piu lento* v taktu 275 se v praxi projevuje pouze náznakem. Nejvýraznější moment této části přichází v taktu 279, kdy si Jansen citelně více a více počká na každou osminu v taktu. *Accelerando*, které ústí do dílu d, zachovávají víceméně všichni. Nejlepší zvuková podobnost a dynamická návaznost k pikolám zazní v nahrávce Jansen.

Tubové sólo v krátkém díle d naplno dotváří různorodost hudebních charakterů této věty. Nejpříjemnější tón tohoto hlubokého nástroje najdeme ve snímku Haendel. Tubista zde odvádí fantastickou práci a ze všech nahrávek nejvýrazněji a hudebně nejpřirozeněji frázuje svou melodickou linku. Celý svůj vstup vystaví jako jeden celek a velmi citlivě před nástupem houslí zjemní zvuk a dynamicky zeslabí. Pikoly působí ve všech nahrávkách velmi podobně. Návrat dílu A² se odehrává ve slabé dynamice. V nejslabší dynamice hraje opět Jansen, která tím pádem získává více prostoru pro dílčí *crescenda*. Prvenství si také nechává v oblasti tempa. Globálně lze říci, že umělci zachovávají stejný charakter, který interpretovali při předchozích výskytech dílu A. U Brosy zaujmou dvě delší osminy pod legatem (např. t. 325, 327, 329 atp.). Ostatní houslisté hrají druhou osminu tohoto motivu krátce. Grumlíková tradičně vyniká svým uhlazeným tónem bez zvukových nečistot. V taktu 351 jako jediná citelně zpomalí, aby dala vyniknout stupnicovým pasážím následující části. Menuhin předvádí velmi ostrou artikulaci na osminových notách i v tématu (např. t. 324, 326, 328) a posléze i v části virtuózní. Částečně díky ostré artikulaci, ale i díky neklidnému tempu opět nelze přesně identifikovat jednotlivé pasáže z intonačně-rytmického pohledu. Pravým opakem je podobně jako v prvním případě Hadelich, který s elegantním tónem obohacným (i se zachováním řadových *staccat*), propluje tímto náročným místem bez zjevných obtíží. Haendel stejně jako v prvním případě pouští poslední decimu stupnice (t. 363). Dvojhmatové flažolety upravuje na jednohlasé a vybírá vrchní tón (t. 367 a dál). V tomto místě Grumlíkovou na jejím záznamu moc neslyšíme, protože ji zvukově překrývají pikoly. Haendel (stejně jako Brosa) v taktu 378 používá místo plných tónů umělé flažolety (znějící o oktávu výš oproti zápisu). Jansen se dle zápisu dostane do nižší dynamiky (t. 350), ale zanedlouho zesílí zpět. Jako smykovou variantu pro

tuto technickou část volí smyky převážně pod těžištěm smyčce bez řadových *staccat*.

V díle b² najdeme zajímavou techniku pro levou ruku, jejíž zápis se dá pochopit různě. Nicméně jak je zmíněno v kapitole o tektonické stavbě díla, psaná *pizzicata* levou rukou nemají kýžený zvukový efekt a spíše technicky znesnadňují tuto plochu. Grumlíková nahrála jedinou verzi, ve které zřetelně slyšíme *pizzicato* a k tomu držený tón. Dosahuje tohoto efektu tím, že se pravou rukou nehrne do vysoké dynamiky, nepřehání akcent a v levé hraje pravděpodobně pouze jednohlas, který zároveň brnkne levou rukou. Stejný postup volí i Jansen. V její podobě však *pizzicato* zvukově úplně zaniká, protože pravou rukou vytváří příliš hlasitou dynamiku. I v Hadelichově nahrávce vidíme díky videu snahu o vyhovění zápisu. Brnká a dokonce drží v levé ruce dvojhlasně primu. Do zvuku se však žádný výrazný rozdíl nepřenesl. A stejně tak jsou na tom ostatní nahrávky. Nejkratší synkopický rytmus z hlediska délky zvuku zazní v podání Brosy a Hadelicha. Zřejmě pozůstatek z první verze koncertu slyšíme v nahrávkách Brosy a Haendel v taktech 394 a 395. Místo škálovitého postupu předvedou tříoktávový rozklad blíže neurčitelného akordu z důvodu hojně vyskytovaných enharmonických záměn. Oproti zápisu vychází Hadelichovy, Menuhinovi i Jansen spíše akcenty na vrchní oktávu (t. 409 – 413).

Orchestrální mezihra postupně kulminuje napětí a opět kromě už několikrát zmíněného tempa nevykazuje zásadně rozdílné názory. Pokyn *animando* v taktu 441 si Grumlíková a Brosa vyložili jako postupné *accelerando*, což zní nenásilně a pomáhá přirozeně připravit zvukový charakter další orchestrální mezihry, která se ocitá na jednom z dalších dynamických vrcholů celé skladby. Nejostřejší artikulaci osminových not tohoto krátkého sólového vstupu nám zahraje Menuhin. Haendel zase interpretuje nejdelším zvukem noty opatřené akcentem. Jansen svou interpretaci vybavila expresivním vibratem, smykem, který neopouští strunu ani na milisekundu - tím pádem její osminy znějí nejdelším zvukem a celkově obrovským dynamickým nasazením na hranici nástroje. Rytmicky-melodický ostinátní motiv dominuje orchestrální spojce, na kterou umělci plynule navážou kadenci.

Virtuózní charakter se kadenci nedá upřít. Kromě předvádění techniky však nese hlubokou muzikální myšlenku, která na svém konci plynule přechází do

diametrálně odlišné hudby třetí části. V kadenci má houslista neobyčejně mnoho možností jak zaujmout, ale také jak ztratit pozornost posluchačů. Správná práce s načasováním patří mezi základní pilíře pro naplnění uměleckých hodnot tohoto díla, a to platí samozřejmě i v kadenci. Interpret se plynule napojuje do orchestrální mezihry, ve které zpočátku nemůže být slyšet (t. 478), ale hned v následujícím taktu nechává orchestr sólistu o samotě. Velmi výrazná *glissanda* hrají Haedel a Jansen. Grumlíková psaná *glissanda* vynechává a používá až poslední z tónu c³ na b³ (t. 483). Haendel hraje v tomto taktu místo tónu b⁴ tón es⁴ a také tempově zde nejvíce zvolní. Následující sestupnou pasáž přehraje ve velmi rychlém tempu. Největší agogickou práci uslyšíme napříč celou kadencí u Jansen. Často motiv tempově „vlní“ způsobem – pomalý rozjezd, rychlý průběh a pomalejší konec motivu či fráze. Žádný z dalších uvedených interpretů nepoužívá toto schéma tak často a ani tak přesvědčivě. Rozvolnění poslední trioly taktu 485 za použití *crescenda* pomůže výsledný tón *a* posadit v opravdu maximální možné dynamice, což se vede právě Jansen. Menuhin, Brosa a Grumlíková dělají před tímto tónem krátkou pauzu. Odsazení se také dočkáme před uvedením hlavního rytmického motivu (t. 487). Nejdříve odsazení dělá Brosa. Na artikulaci hlavního rytmického motivu se názor také různí. Delší osminy tohoto motivu interpretuje Haendel a Brosa. Nikdo tento motiv nehraje vyloženě krátkou artikulací a všichni se snaží o dosažení maximální možné dynamiky a údernosti. Příraz na čtvrté době taktu 487 nehraje Haendel, Brosa ani Menuhin. Zato Jansen si na tomto přírazu vyloženě počká na správný moment, než pošle do sálu následné *sforzato*. Menuhin v taktu 491 prodlužuje krajní osminy hlavního rytmického motivu. I v tomto krátkém motivu používá Jansen výše popsané agogické schéma. Nástup rychlejšího tempa předvádí Brosa v taktu 495. Zde se opět nachází příraz, který má stejnou bilanci jako jeho předchůdce. V taktu 497 Haendel již tradičně pouští poslední decimu pro expresivnější vibrato a hraje pouze vrchní tón. Také zřejmě neměla ráda přírazy, protože jejich část vynechává i v taktu 499. Trojhmaty jsou v následujících taktech v jejím podání tempově usedlejší a působí trochu těžkopádně. U Grumlíkové, která tempo neztrácí, naopak působí vzdušněji. Jansenem v těchto trojhmatech nejdříve zeslabí a opět tím získává více prostoru pro *crescendo*, které uplatní. Agogická práce nemine ani motivy v *pizzicatu* (t. 502, 503). Navíc si Jansen po zpomalení na konci motivu ještě velmi smysluplně počká na poslední *pizzicato* C dur (t. 503). Haedeli tento poslední akord řeší jemným

arpeggiem. Haendel následující takty 504 – 507 vynechává. Grumlíková pro změnu nehraje dvě osminy v taktu 506, což by se vzhledem k předchozí stavbě tohoto motivu dalo logicky vysvětlit. Další část kadence začínající taktem 508, zahajuje nejpomaleji Jansen a v těsném závěsu za ní Hadelich. Pomalý začátek znovu dává možnost většího uplatnění agogiky. Nejostřejší artikulaci má bezesporu v tomto místě Brosa, který zároveň téměř okamžitě provádí *accelerando*. Absenci *acceleranda* najdeme u Haendel a Menuhina. Grumlíková, Jansen i Hadelich vždy změnu harmonie podpoří trochu delším, na začátku aktivnějším smykem. Hadelich za pomoci postupného *acceleranda* této části velmi plynule přejde do *presta* (t. 517), jehož konec se stává dalším vrcholem kadence. Průběh *presta* hraje Hadelich naprosto bravurně bez jakéhokoliv náznaku zaváhání, či intonační, zvukové nebo rytmické kolísavosti a v jeho podání zní toto místo extrémně efektně. Stejný výsledek uslyšíme u Jansen, u které však před příchodem *presta* předchází poměrně citelné zpomalení. Na koruně taktu 519 uslyšíme v nahrávce Haendel oktávový skok z as^3 na as^4 . Poté pokračuje dle zápisu a dává vyniknout tónu f^2 za pomoci výrazového glissanda (t. 520). Menuhin používá v této části výrazová glissanda opravdu hojně. Brosa upravuje ve své interpretaci šestnáctinový rytmus formou *ad libitum*. Stejně tak rytmicky upravuje i doprovodná *pizzicata* v následujících taktech. V taktu 524 například hraje 6 osminových not oproti psanému rytmu závěrečného tématu. Rytmické úpravě doprovodných motivů se nevyhne ani Haendel. Těžko odhadnout, zdali je na vině momentální zaváhání nebo vědomá úprava partu. Upřímně nechápu důvod, proč by tento velmi chytře vymyšlený moment měl být upravován. Naopak přesnou rytmickou interpretaci dle zápisu přednáší zbytek vybraných umělců. Hadelich navíc chytře mění smyk přesně v moment, kdy začne brnkat (t. 520). Jedinou umělkyní, která si důsledněji všímá poznámky *meno forte* (t. 526) je Jansen, která následnou pasáž dovede do minimální dynamiky. Další drobnou úpravu proti revidované verzi přináší Haendel v taktu 528, kdy se pomocí akordického rozkladu dostává oproti zápisu o oktávu výše. Následující chromatické *glissando* směrem dolů pak stejně jako Brosa interpretuje v oktávách. Ostatní umělci si zde vystačí s jednohlasem. Nejpomalejší spojku ke třetí větě uvádí Hadelich, u kterého má každý tón velmi konkrétní začátek. Jansen i Haendel artikulují zmíněné noty podobně, avšak v rychlejším tempu za podpory expresivního vibrata.

4.3 III. Passacaglia – Andante lento (un poco meno mosso)

Tempové proporce vybraných nahrávek jsou v počátku třetí věty vyrovnané a hudební tok plyne ve všech nahrávkách velmi klidně. Hlavní téma v sólových houslích opět v nejexpresivnější verzi uvádí Jansen a Hadelich, stejně jako dříve, dělá akcenty na dlouhých tónech tohoto tématu. Díky zmíněné expresivitě v nahrávce Jansen vynikne *diminuendo* v závěru fráze, která hudebně uzavře tuto reminiscenci hlavního tématu první věty. Pochmurný, skličující, neradostný charakter, který v sobě nese tato polyfonická oblast, působí ve všech nahrávkách podobně silně. Trombony (a další hlasy hrající téma) v nahrávce Grumlíkové trochu více odsazují mezi jednotlivými *marcay* (t. 5, 6), což v důsledku znamená drobnou ztrátu celistvosti. Nejedná se však o nijak zásadní detail - spíše otázka osobní preference.

První variace již nabízí rozdílností o trochu více. Hadelich zahájí křehkým zvukem, kterého dosahuje lehkým tahem smyčce bez pomoci přebytečné váhy či tlaku. Téměř v neslyšné dynamice s krátkou artikulací triolových osmin zase začíná Jansen. Delším zvukem (na hranici rytmu) bývají hrány první osminy v legatu (např. t. 26, 27, 28 poslední doby). Výsledný efekt opět dopomáhá k tomu, že posluchač ani nedýchá a napjatě sleduje hudební dění. Hadelich, Grumlíková i Jansen dodržují velmi zřetelně a pečlivě psaná *crescenda-decrescenda*. Využití výrazových *glissand* můžeme sledovat u Haendel v taktech 30-32, kde na nejvyšší šestnáctiny v taktu „doklouzne“ na stejné struně, na níž začala motiv. O poznání rychlejší tempo první variace (oproti zbytku) uvádí Grumlíková i Brosa. Jansen potvrzuje největší expresivitu z výběru od taktu 30, kdy ostatní ještě nezačali ani zesilovat a ona velkým zvukem přivádí svůj part k hudebnímu životu. Poslední šestnáctiny motivů v taktu 36 uvádí tak dlouhým zvukem, jak jen to maximálně jde. Opravdu výrazné akcenty v následných taktech 37-40 působí nejen naléhavě, ale trochu i zoufale. V taktech 40 a 41 orchestr zvukově pohltí Menuhina i Brosu. Opět může samozřejmě jít o nastavení mikrofonů. Závěrečnou triolu (t. 41) předvede nejvýrazněji Jansen a Hadelich.

Grumlíková pozdrží (a tím zvýrazní) první šestnáctinu na druhé době taktu 43 a 45, čímž dodává tomuto místu větší přehlednost. V druhé variaci má houslista znovu omezené tvůrčí možnosti a jednotlivé sólové vstupy jsou na větší kreativitu příliš krátké. Houslista zde má za úkol dotvořit orchestrální barvy, a i když zastupuje roli sólovou, zde se stává spíše součástí celku. Pro zvýraznění

triole na třetí době taktu 43 a 45 používá Haendel, Brosa i Menuhin strunu G. Pro ty stejné trioly nyní velice příhodně používá své typické akcenty Hadelich. Jansen podobně jako v první variaci dohrává poslední šestnáctiny maximální možnou délkou a v dynamice neubírá (t. 46, 47). Poslední dva takty druhé variace rozdělují interprety do dvou táborů. V prvním se nachází Grumlíková, Haendel a Hadelich, kteří ignorují pokyn pro zrychlení tempa a šestnáctinové noty hrají v tempu přehledném s jasnou artikulací začátků tónů (pokyn *marcatissimo*). Jansen používá agogickou práci s postupným zrychlením a zpomalením. Nejcitlivěji uzavírá druhou variaci Grumlíková, která slyšitelně zeslabí a zvukově zjemní. Oproti tomu Jansen poslední trioly (t. 51) expresivně vibruje, a i když dynamicky ubere, výsledek nepůsobí tak jemně jako u Grumlíkové.

Nezaměnitelný, typický, plačtivý zvuk starých hobojů nalezneme u starších nahrávek a ve třetí variaci si ho lze všimnout především v taktu 57 a dál. Tento dnes již nostalgický zvuk dokáže zahrát na citlivou notu lidské duše. Ze soudobých nahrávek je povinností vyzdvihnout pečlivě vedenou frázi v hoboji, která se nachází na snímku Jansen. Velkého výrazového glissanda k tónu b¹ (t. 54) se dočkáme v primech na nahrávce Grumlíkové. Třetí variace již nepůsobí tak ponuře a dává posluchači naději, že brzy přijdou radostnější chvíle. Výrazová *glissanda* se v počátku sólového vstupu třetí variace stanou základním vyjadřovacím prostředkem vybraných interpretů. V Hadelichově verzi uslyšíme tyto prvky mezi osminou s tečkou a šestnáctinovou (t. 63, 64; 67,68). U Haendel se *glissando* objeví místo přírazů ke druhé době taktu 65 (k tónu e³), o tři takty později k tónu ais³ na poslední době (zde toto glissando zazní i ve verzi Jansen) a ještě v taktu 70, taktéž na poslední době, tentokrát k tónu h³ (stejně tak u Jansen). *Tenuta* psaná nad notami v taktech 72, 73 interpretuje Haendel velmi poctivě a můžeme slyšet zřetelně artikulovaný, konkrétní začátek každého tónu. Trojhlasý, doprovodný motiv (t. 74) v sólových houslích zní všem velmi ostře a jinak se snad ani při použití smyky *ricochet* interpretovat nedá. U Jansen můžeme díky videu vypořadovat, jak energicky smyčec do strun „mrská“. U Haendel si v celé třetí variaci lze všimnout pečlivě rytmicky vypočítaných pasáží, které nejsou tímto způsobem jednoduché vypracovat. Sextoly v taktech 81 a dále vycházejí díky prodloužení prvních not výborně Menuhinovi a díky razantním akcentům taktéž na prvních notách u Haendel. Hadelich si na samotném konci třetí variace připravil drobné zpomalení (t. 83).

Čtvrtá variace se nese v pozitivnějším a hravějším duchu. Prvek výrazových glissand zde úplně vynechává Menuhin. Naopak Hadelich v hojné míře „klouže“ nahoru a dolů po struně E nebo A v motivu s tečkovaným rytmem (t. 84 – 91). Doporučené zeslabení na půlových notách těchto taktů plní Hadelich spolu s Haendel a Menuhinem velmi svědomitě. Jansen zaujímá k vytvoření fráze na začátku čtvrté variace originální a osobitý styl. Frázi nevede pouze motiv po motivu, ale cítí to jako čtyřtaktí, na jejímž konci dělá *crescendo* (t. 88) a posléze nečekaně povolí na třetí době, čímž vzniká působivé *subito piano*. V taktu 91 pak z neznámého důvodu nepatrně odsazuje před druhou dobou. Všichni sólisté na doprovodném motivu přejatém po flétnách svůj zvuk vylehčí, což působí hravým dojmem a takových v tomto houslovém koncertu není mnoho. Menuhin v doprovodném motivu (t. 93 a dál) používá nejdelší osminy, které zdobí vibratem. Jansen se řídí vzorcem první osmina krátká, druhá zavibrovaná a delší (t. 93 a dál). V záznamu Grumlíkové, Jansen a Brosy orchestr není dynamicky upozaděn, ale zároveň se neztrácí sólový hlas. Toto vybalancování ještě více přispívá k popsanému charakteru a naplnění zajímavých hudebních myšlenek. Všechny interprety krom Menuhina spojuje detail v taktu 100, kdy se pozastaví na počátečním tónu d³ a sestupnou stupnici pak přímo úměrně zrychlí. Grumlíková se dynamickým progresem do vyšších sfér v následující oblasti příliš nezabývá. Naopak nárůst zvukové intenzity nejslyšitelněji rozpoznáme u Jansen.

Tempo páté variace se odvíjí od *stringenda* na konci variace čtvrté (t. 107, 108). Orchestr v nahrávkách Grumlíkové, Brosy a Menuhina příliš nezrychlí, což dává šanci sólistům vyhrát doprovodný hlas ve větším klidu. Hlavní sólistův úkol pro tuto variaci je poměrně jasný – co nejlépe se prosadit přes orchestr. I když se to zdá nemožné – v tomto místě překrývá orchestr dokonce i Jansen. Nejostřejší artikulaci sólového partu nabízí Grumlíková. Hadelich se přes orchestr v nahrávce prosazuje nejlépe. Buď to bude zásluha umu hráčů žesťových nástrojů anebo spíše nastavení mikrofونů. Nosné téma mají však bezesporu trumpety a sólový hlas plní pouze doprovodnou funkci.

Šestá variace prověří houslistovy schopnosti při hraní jednohlasých stupnic v rychlém tempu. Omezené množství možností provedení je dáno čistě technickým charakterem této variace. Hudebně (spolu s předchozí a následujícíma dvěma variacemi) se již kompoziční práce velmi uvolňuje a posouvá k hranici rapsodičnosti. Krátké variace posouvají dílo do úplně jiné

hudební sféry a citelná gradace zvolená touto kompoziční cestou může na posluchače působit chaoticky. Co se týká jednotlivých interpretací – nejlépe artikulované stupnice v *legatu* zazní v nahrávce Hadelicha. Jansen slyšitelně dělí smyky po šesti notách a tradičně srší její hra obrovskou energií. Všichni se snaží především kvalitně interpretovat tento tematický materiál a pro kreativitu, či nějakou větší osobitost zde není místo. Více variant a odlišností tato variace prostě nenabízí.

Sedmá variace probíhá v sólovém partu jako smršť rychlých not. U verze Haendel a Brosy dokonce zjistíme, že tuto už tak obtížnou variaci hrají v oktávách! Tento heroický výkon nemůže zůstat bez povšimnutí. Pro upřesnění se musí uvést fakt, že u Haendel nejsou všechny noty zdvojeny oktávou, ale i tak zní výsledek opravdu působivě. U verze Brosy jsou skutečně všechny noty sedmé variace zdvojené oktávou. Nejpomalejším tempem, ale za to velmi čitelně s příjemným zvukem hraje tuto variaci Grumlíková. Ani Brosa tuto variaci příliš dopředu nežene. Oproti němu hraje Haendel tuto variaci v rychlejším tempu. Ve své nahrávce Haendel rozděluje smyk not v *legatu* po třech notách (t. 124, 125, 129, 130, 135, 136 – třetí doby). Brosa *legato* úplně ignoruje a vše hraje velmi krátkým zvukem. Ostatní zachovávají *legato* šesti not. U Menuhina si můžeme všimnout drobných problémů s koordinací pravé a levé ruky. Zato Hadelich opět neprůstředně předvádí intonačně, rytmicky, artikulačně i zvukově naprosto čistou hru a i dynamicky uvádí do reality skladatelův rukopis. Snímek Jansen se vyznačuje až zběsilým tempem. Charakterem se však v této variaci dostává trochu (dle mého názoru samozřejmě) za hranici skladatelova úmyslu. Virtuozita, kterou předvádí je však obdivuhodná. Krátká osmá variace, která plní funkci krátké spojky před návratem tématu mnoho způsobů interpretace nenabízí. Všichni se snaží hrát uvedený motiv v co největším možném zvuku a rytmicky naplňují šestnáctinové noty až po okraj, aby se přes orchestr alespoň trochu probojovali. Všichni kromě Haendel a Brosy. Oba vynechávají v prvním případě výslednou spodní oktávu a hrají flažolet na struně E (t. 139, 140). V dalším vstupu (t. 143, 144) Haendel tento flažolet interpretuje na struně A (a přidrží k tomu oktávu na struně D). Brosa zní ve druhém případě o oktávu výš.

Téma *passacaglie* se navrácí v původním znění do sólových houslí poprvé a naposled. Sólisté se nyní všichni dostávají do velmi podobného tempa. Nepříliš vřelý vztah k přírazům potvrdí Haendel vynecháním tohoto druhu tónu

v taktu 148. O čtyři takty dále však přírazy zazní i v jejím podání. Haendel hraje nejkratší osminové noty v hlavě tématu. Zbytek houslistů se snaží o co nejdelší zvuk. Pokyn *non arpeggiando*, který všichni kromě Brosy akceptují, zní nejcelistvěji ve verzích od Haendel a Jansen. Největší zvukové nasazení předvádí Jansen, která z houslí znovu díky smyku u kobylky a skvělé pravé ruce dostává maximum zvuku. Pro přechod do orchestrální mezihry vybírá Grumlíková jako jediná osminový pohyb. V partituře dokonce není tato varianta uvedena, ale v sólovém partu se nachází možnost výběru – stupnici může interpret hrát v osminách nebo v šestnáctinách. Ve verzi s osminami bude výsledný počet taktů pochopitelně o jeden takt vyšší. Zpomalení před tímto místem předvede na konci tématu Hadelich. Dělá také největší odsazení mezi jednotlivými čtyřhlasy, což pomáhá dovést majestátnost tohoto tématu (t. 151, 152). Vítězný tón d⁴ (t. 154) si Jansen užívá nejdéle ze všech a krátce po zaznění opouští spodní hlas.

Následuje slavnostní, polyfonická, orchestrální mezihra, ve které si orchestr naposledy zahraje bez sólisty. Nejrychleji hrají hráči v nahrávkách Jansen a Menuhina. Ve verzi Haendel interpretují protihlas spíše s akcenty, než *tenuty* (t. 154). Ostatní nahrávky jsou v tomto ohledu plynulejší. Nástup protihlasu v sólových houslích (t. 170) přichází téměř do ticha po radostné, orchestrem interpretované stupnici D dur. Haendel pokračuje po vzoru orchestru a jednotlivé tóny stupnice obohacuje drobnými akcenty. Brosa zřejmě cvičil v mládí hodně oktávy. I v této části zazní sólový protihlas zdvojený v tomto intervalu. Menuhin zde používá úzké rychlé vibrato. Dynamicky zajímavý moment připraví Hadelich, kdy postupně od taktu 173 (jak je psáno) zjemňuje zvuk a zpátky graduje až stupnicí *sul G*, před kterou nenápadně zpomalí. V této stupnici na struně G najdeme jeden společný moment pro všechny interprety, a to ten, že se všichni lehce zastaví na nejvyšším tónu des² a až poté pokračují dolů. Jemnou agogickou práci předvádí v této části Jansen. Rytmus se v jejím podání vlní nenásilně a zcela přirozeně podporuje hudební vyjádření této fenomenální houslistky. Jako jediná také nezeslabuje příliš v sestupné stupnici (t. 176), ale dynamiku drží až do taktu 178, kde náhle povolí poslední tři osminy. Efekt náhlého zeslabení je velmi působivý.

Coda přirozeně navazuje na předchozí hudební dění a uklidňuje tempo. Obsahuje spoustu rytmických nuancí, které zůstávají v rukou sólisty – orchestr zde pouze podbarvuje houslistův projev. Tento meditativně komponovaný závěr skladby

může při správné konstelaci působit až hypnoticky. U všech vybraných umělců, proudí tok cody plynule a liší se v drobnostech. Jansen začíná codu ze všech nejslaběji a používá velmi odlehčený smyk, který způsobuje zvukovou křehkost tónu. Podobně jemně a hladce začíná Grumlíková. Obrácený charakter své hry předvádí Grumlíková v taktu 206, kde akcenty na posledních dvou dobách opravdu nešetří. Haendel si ještě v samotném závěru uzpůsobila dílo k obrazu svému a na poslední době taktu 207 přidává spodní oktávu. Oktávy hraje až do tónu f³ v závěru taktu 208, kde spodní hlas opouští a zůstává na hlasu vrchním. Největší celistvost cody přináší Hadelich a Jansen. S odevzdaností a pokorou vůči autorovi Hadelich plní velkou část poznámek a dokonale tak naplňuje skladatelův odkaz. U Jansen zazní velký podíl osobitosti, díky které získává dílo uměleckou svěžest. Oba staví dynamický vrchol cody postupně, ale zároveň vyzní v obou verzích dosti odlišně. A právě lidská odlišnost a jedinečný přístup k dílu umožňuje naplnit odkaz skladatele v různých podobách, které pak můžeme porovnávat. Závěrečná coda Brittenova koncertu korunuje dílo mistrovskou prací vnitřních dialogů a uzavírá skladbu, která je až po okraj naplněná všemi druhy lidských emocí.

Závěr

Brittenův houslový koncert nepatří sice do kategorie repertoárových skladeb, které na koncertech slyšíme běžně a opakovaně, nicméně by si zasloužil určitě větší pozornost ze strany houslistů. Hudební jazyk tohoto díla skrývá vsutku jedinečný zážitek a rozhodně má posluchači co nabídnout. Co se týká porovnání nahrávek – je zcela jasné, že tento úkol nemá sloužit k účelu jakési soutěže, ale spíše plnit roli inspirativní. Při zaměření na detaily má dnes člověk díky moderním technologiím možnost učit se od těch nejlepších a nejuznávanějších světových umělců. Nic sice nenahradí osobní kontakt, ale jak jsme si mohli v této době ověřit i takto se dá, v omezené míře, pracovat. Bez sociálního kontaktu a osobní výměny zkušeností však přestává umění existovat. Interpretační analýza nebo jen prostý poslech různých nahrávek pomáhá člověku zachovat nadšení v nejasných dobách a připomíná mu krásu a podstatu celého počínání. Zároveň tato činnost dopomáhá na cestě k samostatnosti, k uvědomění a obohacuje uměleckou osobnost.

Při poslechu vybraných nahrávek uslyšíme nejen proměnu vnímání hudby v čase, ale i technologický posun při záznamu zvuku. Nejstarší snímek (1952) nalezneme v podání interpreta, který dílo vůbec poprvé uvedl k životu – Antonia Brosy. Nekvalita snímku v podobě velkého šumu nebo nepřírozeného zrychlení, komplikuje vnímání jeho umělecké osobnosti a projevu. I přes to všechno však z jeho interpretace nabyde člověk dojmu ryzí muzikality a energie. Elegantní a zvukově vždy uhlazená nahrávka s krásným vibratem z roku 1967 patří Noře Grumlíkové. Ida Haendel působí ve zvuku trochu suverénněji a originalita, se kterou se pasuje s některými technickými místy je půvabná. Záznam Grumlíkové a Haendel mají jedno společné – na rozdíl od ostatních vybraných nahrávek jsou natočeny ve studiu. Od prvních momentů provází tyto záznamy trochu jiná atmosféra. Ostatní snímky byly uveřejněny formou živého vysílání do rozhlasu (Brosa) nebo záznamu živého koncertu (Menuhin, Jansen, Hadelich). Menuhinův snímek najdeme v poměrně nedávno vydané kolekci raritních nahrávek vydaných společností Warner Classics pod názvem „*The Menuhin Century*“. Menuhin bezesporu patří mezi největší houslové velikány 20. století. Dovolím si však tvrdit, že má tento umělec i výrazně povedenější nahrávky. Dokonalou houslovou technikou zachycenou moderními mikrofony a videokamerou můžeme sledovat u Hadelicha, který pokorně plní skladatelovi poznámky a doporučení. Jeho tón

nikdy nenese známky hrubosti a zachovává si zpěvnost a čistotu i v těch nejtěžších místech. Intepretace Janine Jansen se nese v expresivním duchu a dává Brittenovu koncertu opravdu mimořádný náboj. Záznam je možné shlédnout v digitální koncertní síni Berlínské filharmonie.

Všechny uvedené nahrávky jsou velmi inspirativní a při správném použití mohou v určitých ohledech pomoci houslistovi zvolit správná řešení pro nastudování Brittenova koncertu.

Prameny a literatura

ACHENBACH Andrew. *COLERIDGE-TAYLOR; H WOOD Violin Concertos* [online] [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://www.gramophone.co.uk/review/coleridge-taylor-h-wood-violin-concertos>

Antonio Brosa - Biography. [online] [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <http://www.antonibrosa.com/page2.php>

Ask Augustin 48 - Is Mozart the hardest composer?. In: *YouTube*. [online]. Zveřejněno 08.02.2021 [vid. 24.04.2021]. Kanál uživatele Augustin Hadelich.
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=56rk2dLaKGM&list=PL9yWS3VivScTxZszicRFeUyoPQA5Qb-zF>

BBC - Home [online]. Copyright © 2020 BBC. [cit. 16.06.2020].
Dostupné z: <https://www.bbc.co.uk/events/em2q2m>

CARPENTER, Humprey. *Benjamin Britten: A biography*. New York: Scribner, 1993. ISBN 0-684-19569-0.

Český hudební slovník. *Grumlíková, Nora*. [online]. Copyright © [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3601

ČTK Opera Plus. *Ted' už vím, že Bůh existuje! Před 100 lety se narodil Yehudi Menuhin*. [online] [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://operaplus.cz/ted-uz-vim-ze-buh-existuje-pred-100-lety-se-narodil-yehudi-menuhin/>

DAVIS, Matthew. *Britten*. London: Haus, 2003. ISBN 1-904341-21-7

Encyclopedia Britannica. *Yehudi Menuhin, Lord Menuhin of Stoke d'Abernon* [online]. Copyright ©2021 [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Yehudi-Menuhin>

FORBES, Watson. *Brosa, Antonio* [online] [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004073>

Ida Haendel- Bio, Albums, Pictures – Naxos Classical Music.. *Classical Music - Streaming Classical Music* [online]. Copyright © Naxos Rights International Ltd. [cit. 14.06.2020].
Dostupné z: https://www.naxos.com/person/Ida_Haendel/5124.htm

Ida Haendel. *Towarzystwo Muzyczne im. H. Wieniawskiego w Poznaniu*. [online] [cit. 07.07.2020].
Dostupné z: https://www.wieniawski.com/haendel_ida.html

International Yehudi Menuhin Foundation [online]. Copyright © IYMF 2020 [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://www.menuhin-foundation.com/yehudimenuhin/>

Issue 249. BBC Genome [online]. [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://genome.ch.bbc.co.uk/page/558b0f5a9b1b43d49e2b3913770a0e16>

- Janine Jansen - Biography*. [online] [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://www.deccaclassics.com/en/artists/janine-jansen/biography>
- KUBÍČKOVÁ, Jana. *GRUMLÍKOVÁ Nora 1.5.1930-30.1.2004*. [online] [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/GRUML%C3%8DKOV%C3%81_Nora_1.5.1930-30.1.2004
- Musical chairs: new Stradivaris for top violin soloists* | News | The Strad. [online].
Copyright © 2020 The Strad [cit. 24.04.2021].
Dostupné z: <https://www.thestrad.com/news/musical-chairs-new-stradivaris-for-top-violin-soloists/11208.article>
- PLESKUN, Stephen. *A chronological history of Australian composers and their compositions*. Xlibris LLC, 2014. ISBN 978-1-4931-3537-0.
- POTTER, Tully. *Britten violin concerto* [online] [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <http://www.tarisio.com/lso-digital-exhibition/britten-brosa-shaham/>
- POWELL, Neil. *Benjamin Britten a life for music*. New York: Henry Holt, 2013. ISBN 978-0-8050-9774-0
- SHEA, Andrea. *Violinist on the Rise*. [online] [cit. 24.04.2021].
Dostupné z: https://web.archive.org/web/20071014212001/http://www.wbur.org/news/2007/66210_20070413.asp
- The Violinist Augustin Hadelich Flourishes in New York*. The New York Times. [online].
Copyright © [cit. 24.04.2021]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2010/04/16/arts/music/16hadelich.html?_r=0
- THIRTEEN - New York Public Media. *Ida Haendel* [online] [cit. 2.07.2020].
Dostupné z: <https://www.thirteen.org/publicarts/violin/haendel.html>
- THIRTEEN - New York Public Media. *Yehudi Menuhin* [online] [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://www.thirteen.org/publicarts/violin/menuhin.html>
- VERBIER FESTIVAL. *Janine Jansen*. [online] [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://www.verbierfestival.com/en/musician/jansen-janine/>
- Violinist Augustin Hadelich wins his first Grammy Award*. The Strad. [online]. Copyright © 2016 Newsquest Specialist Media. The Strad. Terms [cit. 24.04.2021].
Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20160409215637/http://www.thestrad.com/cpt-latests/violinist-augustin-hadelich-wins-his-first-grammy-award/>
- Violinist Augustin Hadelich's Journey to Becoming a Sought-After Concert Soloist*. Strings Magazine. [online]. Copyright ©PMeiselBRSO [cit. 24.04.2021].
Dostupné z: <https://stringsmagazine.com/violinist-augustin-hadelichs-journey-to-becoming-a-sought-after-concert-soloist/>
- Vita*. [online] [cit. 24.04.2021].
Dostupné z: <http://augustinhadelich.com/>
- Warner Classics. *The Menuhin Century* [online]. Copyright © 2020 Parlophone Records Limited. All rights reserved. [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://www.warnerclassics.com/artist/menuhin-century>
- Wu, S.(2017). *An Analytical Study of the Britten Violin Concerto, Op.15*. (Doctoral dissertation). Retrieved from: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4131>

Yehudi Menuhin [online]. Copyright © [cit. 12.04.2021].
Dostupné z: <https://www.menuhin.org/the-man>

Hudebniny

BRITTEN, Benjamin. Concerto for violin and orchestra op. 15: Boosey & Hawkes.

Audio-vizuální zdroje

Augustin Hadelich - Britten Violin Concerto, Jukka-Pekka Saraste, Detroit Symphony LIVE. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 02. 05. 2018 [vid. 2021-2-23]. Kanál uživatele Augustin Hadelich.
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7lBxwqAbl1c>

Britten's violin concerto with Janine Jansen and Daniel Harding. In: *Berliner Philharmoniker Digital Concert Hall* [online]. Zveřejněno 17. 10. 2009 [vid. 2021-2-23].
Dostupné z: <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/258/harding-jansen-bart%C3%B3k-britten-strauss>

BROSA, Antonio. *Benjamin Britten: Concerto for Violin & Orchestra, op. 15*. [zvukový záznam na LP]; Stereo Records & Tapes – SRT/Custom 009, 1975 (rozhlasová nahrávka BBC 09. 04. 1952).

GRUMLÍKOVÁ, Nora. *Benjamin Britten – Koncert pro housle a orchestr d moll, op. 15*. [zvukový záznam na LP]; Supraphon, 1967.

HAENDEL, Ida. *Britten violin concerto, op. 15*. [zvukový záznam na LP]; EMI Records, UKk, 1985.

I am the violin [film]. Režie Paul COHEN, Nizozemí, 2005.

MENUHIN, YEHUDI. Live performances and festival recordings. [zvukový záznam na CD]; Warner Classics, 2016.