

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Interpretace a teorie interpretace

Specializace: Housle

DISERTAČNÍ PRÁCE

**BEETHOVENŮV HOUSLOVÝ KONCERT A JEHO
INTERPRETACE**

(DVĚ STOLETÍ VÝVOJE Z POHLEDU HISTORICKY POUČENÉ
INTERPRETACE)

Adéla Štajnochrová

Vedoucí práce : Doc. Bohuslav Matoušek

Oponent práce: prof. Barbara Maria Willi Ph.D, prof. Jiří Tomášek

Datum obhajoby: 4.9. 2012

Přidělovaný akademický titul: Ph.D

Praha, 2012

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Interpretation and Theory of Interpretation

Violin

DISERTATION THESIS

**BEETHOVEN ´S VIOLIN CONCERTO AND ITS
INTERPRETATION**

(TWO CENTURIES OF DEVELOPMENT AND PERIOD
PERFORMING PRACTICE)

Adéla Štajnochrová

Thesis advisor : Doc. Bohuslav Matoušek

Examiner: prof. Barbara Maria Willi Ph.D, prof. Jiří Tomášek

Date of thesis defense: 4.9. 2012

Academic title granted: Ph.D

Prague, 2012

Prohlášení

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

Beethovenův houslový koncert a jeho interpretace
(Dvě století vývoje z pohledu historicky poučené interpretace)

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

Praha, dne 26. 7. 2012

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

Práce se zabývá houslovým koncertem Ludwiga van Beethovena, jeho interpretací a proměnami přístupu ke skladbě v průběhu dvou set let hudebního vývoje. Je rozdělena do čtyř kapitol a zpracovává nejprve informace o vývoji houslové techniky a interpretace přelomu 18. a 19. století, přičemž se opírá o dobové prameny. Poté zkoumá osud koncertu po jeho prvním provedení a zmiňuje reakce kritiky a jeho první interprety. Další kapitoly obsahují srovnání edic notového materiálu z různých období a krajín vzniku a posléze nahrávek koncertu od nejstarších po nedávno vzniklé. Součástí práce je i live nahrávka koncertu pořizená 16. 11. 2011 pro Český rozhlas autorkou a orchestrem Musica Florea pod vedením Marka Štrýncla.

Abstract

This thesis focuses on the Violin Concerto composed by L. v Beethoven, its interpretation and the changes in attitude towards the composition within the two centuries of its existence. The paper is divided in four chapters. First of all it provides information based on primary sources about the development and changes in the violin technique and interpretation. After that an insight into the fate of the concerto after its premiere occurs, followed by an account of its performers. The following chapters compare first the different editions of the concerto and later on its numerous recordings. A live recording of the concerto performed by the author of the thesis accompanied by Musica Florea with the conductor Marek Štrýncl makes part of the thesis. It was recorded by the Czech Radio on November 16, 2011.

OBSAH

ÚVOD 1

1. Houslová technika a interpretace na přelomu 18. a 19. století 4

1.1 Vývoj houslí a smyčce 4

1.2 Národnostní charakteristiky 6

1.3 Prstoklad 9

1.3.1 Prázdné struny, přechody mezi strunami 11

1.4 Tvorba tónu 12

1.5 Přednes 15

1.6 Tempo 17

1.6.1 Charaktery temp podle Baillota 17

1.6.2 Styl 18

1.7 Smyky a frázování 20

2. Premiéra a další provedení koncertu 21

2.1 Přijetí a komentáře 21

2.2 Významnější zaznamenaná uvedení koncertu 23

2.2.1 Londýnská uvedení koncertu 24

2.3 Další významní interpreti 25

3. Edice notového materiálu 30

3.1 Srovnání výběru edic notového materiálu 31

3.1.1 Joachim 31

3.1.2 David 34

3.1.3 Hubay 47

3.1.4 Marteau 57

3.1.5 Oistrach 65

3.1.6 Hahn 70

3.2 Vlastní doplňující komentář 74

4. Nahrávky 76

4.1 Srovnání nahrávek 76

4.1.1. Nahrávky na dobové nástroje 94

4.2 Seznam nahrávek (výběr) 98

ZÁVĚR 101

Seznam použité literatury 104

ÚVOD

Beethovenův houslový koncert mě v životě provází od útlého mládí, byl jednou z oblíbených nahrávek mých rodičů a zkrášloval mnoho našich rodinných nedělních obědů. Dlouhá léta jsem měla skladbu neodlučitelně spjatou s hovězí polévkou... Má láska ke koncertu se ale nezakládá na gurmánských základech, snad odjakživa mne uchvacovala čistota a jímavost Beethovenovy hudby, která promlouvá i k dětské, hudebně nevzdělané duši.

Poměrně záhy jsem se začala věnovat hře na nástroj, pro nějž byla skladba zkomponována. Po několika letech mi připadlo, že Beethovenův koncert je vlastně jednoduchý, samé stupnice a rozklady v D dur! Ve stupnicích a rozkladech jsem byla odmala vzdělávána, nemělo by tudíž být nic snazšího, než zahrát Beethovena. Později mi ale začalo pomalu docházet, že je sice pěkné, že mi nečiní potíže běhat po hmatníku hbitě nahoru a dolů v D dur, ale k Beethovenovi že to má ještě hodně daleko. A tak jsem nejprve proběhla většinu běžně hraných romantických koncertů a nahlédla do 20. století. Poté jsem se vrátila do dob před Beethovenem a řádně se zorientovala. Barokní hudbu jsem se rozhodla hrát na barokní nástroj a s potřebnou teoretickou přípravou. Zalíbilo se mi, jak rozdílné výsledky se dají dosáhnout, když člověk porozumí hudební řeči a našla jsem velké zalíbení v hledání původního zvuku, tvaru a artikulace staré hudby. V komorní hudbě jsem se pustila dál, k Haydnovi, Mozartovi a Schubertovi. Mrzí mne, že je klasicistní hudba snad s výjimkou Mozarta často vnímána jako hráčsky málo atraktivní. Věřím, že je to dáno i tím, že její interpretace není dostatečně vyhraněná a tudíž málo přesvědčivá. Jsou v ní uplatňovány podobné způsoby jako v romantické hudbě, což její eleganci a noblesu potírá. Použití původních nástrojů samo o sobě není záchranou, je zapotřebí, aby bylo podloženo znalostmi a zkušenostmi, nástroj sám ale hodně napoví a pomůže.

Ve chvíli, kdy už jsem s nástrojem i smyčcem – už ne barokním ale klasicistním – dostatečně srostla a kdy jsem zjistila, že nikoli virtuosita a velké emoce, ale čistota a prostota výrazu je to nejsložitější, co na interpreta číhá, jsem se odhodlala do milovaného koncertu pustit.

Partnerem v mém snažení mi byl orchestr Musica Florea zabývající se starou hudbou a jeho dirigent Marek Štryncl. Výsledkem našeho společného dobrodružství je CD, které přikládám, nahrávka je to živá hned v několika

smyslech tohoto slova.

Aby měl takový pokus smysl, byla třeba pečlivá příprava. Má písemná práce je zhmotněním mého pídění za informacemi, nahrávkami a notami. Mým úkolem bylo dostat se k samé podstatě hudebního textu a na jeho základě vystavět staronového Beethovena. Zároveň s tím jsem se rozhodla zmapovat dvě století vývoje interpretace koncertu a zamyslet se nad tím, jak a proč se měnila.

Nejprve jsem musela rozšířit své povědomí o dobovém provozování hudby o pár desítek let dopředu. Byla jsem obeznámena s traktáty týkajícími se hudby barokní a pánové Quantz a Leopold Mozart se už také zabydleli v naší knihovně, bylo však nutné posunout se ještě dál. Z toho vychází první kapitola mé práce. Je kompilátem mnoha pozdějších houslových škol a při její přípravě mi byl neocenitelným pomocníkem Robin Stowell a jeho několik knih týkajících se právě mnou probídaných období. Shromáždil a zpracoval ve svém díle i ty nejhůře dostupné traktáty a školy a věřím, že lépe než on to jen tak někdo nedokáže. Mým cílem bylo jeho vědomostí využít, spojit s mými dosavadními zkušenostmi a poskytnout náhled na vývoj houslové hry a interpretace období klasicismu s lehkým přesahem dále.

Zajímalo mne, zda byl koncert od počátku tak ceněnou součástí repertoáru, kdo jej hrál, proslavil, kdo neuspěl... Proto kapitola o premiéře a dalších provedeníh koncertu také našla místo v mé práci. Obsahuje i citace dobových kritik a pro lepší zorientování v čase a reáliích jsem u méně i více známých interpretů přidala stručné životopisy.

Dalším a velmi důležitým krokem bylo najít ten správný notový materiál. Není nic horšího než špatný a zavádějící hudební text. Svůj důvěryhodný zdroj jsem našla v nejnovější urtextové edici nakladatelství Bärenreiter, kterou vypracoval Jonathan Del Mar. Protože jsem už v této chvíli tušila, že více než samotná problematika provedení koncertu na dobový nástroj mne uchvátilo to, jak se přístup ke klasicistní hudbě proměňoval v průběhu let, zaměřila jsem pozornost na dostupné edice koncertu z různých období. Cítila jsem potřebu vidět na papíře to, co jsem tušila a znala z praxe. Že bylo po dlouhá léta důležitější to, co cítili potřebu sdělit interpreti, než co chtěl skrze svou hudbu vyjádřit Beethoven. Jsou jistě skladby, kterých se editorské zásahy dotkly podstatně víc, žádné obrovské křivdy se koncertu nikdy nestaly, ale křehká krása může být poškozena i detaily.

Ty jsem se snažila vystopovat a popsat jak nejlépe dovedu.

Své srovnání edic doprovázím notovými příklady tam, kde slova nestačila a kde bylo potřeba popisované vidět, stejně tak jsem je připojila u opravdu velmi zajímavých návrhů. U zbytku poznámek příklady neuvádím, doufám, že slovní popis odpovídá realitě a že bude možné si při srovnání s jakoukoli edicí návrhy editorů představit. Příklady jsem převzala přímo z notových materiálů, omlouvám se za jejich sníženou kvalitu, mnohdy se jedná o starší vydání.

Poslední a snad nezajímavější krok jsem odložila až na dobu po samotném nastudování skladby. Zbývalo ještě poslechnout si vše dostupné. Nerada se nechávám ovlivnit, proto jsem se poslechu věnovala až posléze. Zjišťovala jsem, jak se teorie promítá do praxe, nakolik se interpretace vyvíjí a co případně zůstává stejné. Hodiny soustředěného poslouchání a srovnávání nejmenších detailů důvěrně známé skladby byly snad tím nejzajímavějším, co mne v mém hudebním životě za posledních pár let potkalo.

Ráda bych na tomto místě poděkovala celé mé rodině, že se mnou vydrželi. Zvláštní dík patří Aničce, Danielovi a Šimonovi, do jejichž prenatálního a postnatálního života Beethoven posledních pět let téměř neustále zasahoval.

1. Houslová technika a interpretace na přelomu 18. a 19. století

V této kapitole se zaměřuji na velké proměny, které se odehrály v poměrně krátkém období ve vývoji houslí a hry ně. Byly podníceny proměnou hudebního vkusu a cítění a byly naprosto nezbytné pro naplňování nové role nástroje.

Pro interpreta jsou nejcennější dobové návody a rady, kterých naštěstí do dnešního dne přežilo velké množství. Je milé sledovat, že ani v době vzniku nepanovala naprostá shoda v detailech. Jednotliví houslisté-skladatelé-autoři se velmi často liší v názorech na stylistické drobnosti, v podstatných věcech ale většinou velmi barvitě a rozkošatě tvrdí totéž. Jsou mezi nimi tací, kteří metodiky napsali jako obranu nástroje (C.P.E. Bach, v jehož případě se ovšem jedná o klavír), další, který má pocit, že úskalí houslové techniky a hudby vůbec bývají podceňována a výsledkem jsou nevzdělaní šumaři urážející jemnosluch posluchačů (L. Mozart), i ti, kdo svou metodiku pojali střízlivěji a míní ji jako soubor praktických rad studentům (L. Spohr, P. Baillot). Prvně jmenovaní se často neubrání emocem a jejich jazyk je květnatý a sloh strhující, novodobý čtenář, neorientující se tak dokonale v situaci, je však v některých vypjatých pasážích ochuzen o hluboké porozumění, neb netuší, proti komu je celý výlev namířen a čím byl vyprovokován... Stejně tak je občas poměrně složité dobrat se z filozofických úvah praktického výsledku. Ovšem ducha doby a zápal pro věc do sebe nasaje každý. I tím jsou tato díla nedocenitelná.

Ráda jednotlivé autory srovnávám a stavím vedle sebe, případně proti sobě, když dojde k neshodě. Proto se v této kapitole objeví větší množství citátů, které je, jak doufám, opodstatněné.

1.1 Vývoj houslí a smyčce

Stradivariho nástroje pro nás zůstávají synonymem dokonalosti mezi hudebními nástroji. Není už tolik známé, že je neslýcháme hrát tak, jak byly vyrobeny a že zvuk, který dnes vydávají, je Stradivariho představě na hony vzdálen. Netvrdím, že by nebyl spokojen, ale přinejmenším velmi překvapen. Jeho housle byly posíleny, vyztuženy a ostruněny potahem z naprosto jiného materiálu. Ten má diametrálně odlišné vlastnosti a klade na housle vyšší nároky. Je úžasné, že i přes tyto poměrně drastické zásahy nástroje hrají tak nádherně a že vše funguje

i po tak dlouhé době. Novinky v konstrukci houslí se začaly uplatňovat zhruba po roce 1760 a přestavbou prošla i většina dobrých starších nástrojů, aby obstály v době, která kladla jiné nároky na zvukové kvality.

Barokní housle v původním stavu se vyznačují barevným, měkkým a temnějším tónem. Jeho kvalita do jisté míry závisí i na smyčci, ale tyto rysy jsou barokním klenutým nástrojům vlastní. Jejich tón není příliš silný a průrazný a postupně přestával vyhovovat, důraz se přesouval na silnější, plnější a nosný zvuk a na to, aby se cantabilní pasáže daly udržet v síle kdekoli na smyku. Ve chvíli, kdy se koncertní život přesunul do větších sálů a orchestry se rozrostly, bylo zřejmé, že je potřeba houslím jakožto sólovému nástroji pomoci.

Na první pohled jsou změny téměř nerozeznatelné, ty zásadnější se totiž odehrály uvnitř trupu. Jde vlastně o řetězec na sobě závislých úprav. V Evropě se zvýšilo ladění, oproti baroknímu o čtvrt tónu. To, že se struny naladily výš, způsobilo větší tlak na kobylku, což vyvolalo další změnu, a to užití pevnějšího a delšího basového trámce, který lépe odolává tlaku a rozvádí ho do spodní desky. Kobylka sama byla taktéž poupravena. Zvýšila se, ztenčila a dostala výraznější a vyklenutější tvar se sklonem k E struně. Vyšší kobylce nutně odpovídá jiný úhel nasazení hmatníku na trup houslí, hmatník bylo zapotřebí poněkud zvednout, aby lépe kopíroval struny a ty byly kdekoli dostatečně promáčknutelné. Hmatník barokních houslí byl od krku oddělen klínkem dřeva určujícím jeho úhel. Nyní by k vytvoření správného úhlu bylo potřeba užít silnější klínek, což ale bylo v přímém rozporu s požadavky techniky levé ruky. Pro snazší ovládnutí celého rozsahu houslí je vhodnější útlejší krk, proto se změnil způsob konstrukce. Krk byl více zakloněn tak, aby se dosáhlo požadovaného úhlu hmatníku, aniž by se vkládal klín. Hmatník se zúžil u pražce a naopak rozšířil směrem ke kobylce, kde získal klenutější tvar, aby tam lépe kopíroval její tvar a bylo tak snazší hrát ve vyšších polohách na nižších strunách.

Na začátku 19. století se poprvé objevil podbradek, vynález Ludwiga Spohra. Jeho potřeba vyplynula z požadavků na uvolněnost levé ruky, která se nyní pohybovala v daleko větším rozsahu po celém hmatníku. Podbradek přenáší problém držení nástroje z levé ruky pod krk a ruka se tím uvolní. Jistota nabytá stabilitou houslí se pozitivně projevuje i na smyčcové technice, protože smyčec se pohybuje na klidné pracovní ploše bez rizika nepředpokládaných pohybů. První podbradky byly umístěné přímo nad struníkem, později se přesunuly doleva, aby se dnes běžně objevovaly na obou místech.

Smyčec prošel razantní proměnou, na první pohled rozeznatelnou co do délky, klenutí a tvaru špičky. Při bližším zkoumání zaujmou rozdíly ve váze a množství žíní a použití nových materiálů na žabce. Ta byla dříve dřevěná, později slonovinová s perletí a kovovým šroubkem.

Od původního barokního modelu s klenutím podobným luku, krátkého a opatřeného skromnějším množstvím žíní, se přes tzv. italský sonátový smyčec, který byl výrazně delší a přes několik kompromisních modelů došlo až k „modernímu“ Tourtovu návrhu z roku 1785. Ten je konkávní, o délce mezi 74-75 cm, má daleko větší množství žíní a hlavně naprosto jiné artikulační vlastnosti a schopnosti. Staré smyčce byly ideální pro artikulaci drobných hodnot, čisté frázování obloučků a rychlé a živé smyky, ty novější byly schopné udržet tón déle v síle, vytvořit krásné hladké legato a začít smyk konkrétně, třeba i s akcentem. Je s nimi možno dosáhnout jemnějších dynamických rozdílů a plně tak odpovídají požadavkům nového hudebního vkusu.

Jak smyčec, tak housle se vyvíjely postupně, a protože ne každý hudebník měl možnost pořídit si nejnovější vybavení, nebo nebyl nadšen pokrokem a zvědav na novinky, setkávaly se ještě dlouho starší a novější modely.

1.2 Národnostní charakteristiky

Itálie kontra Francie, v tomto duchu se odehrával souboj vkusu a hudebního směřování v barokní Evropě. Z našeho pohledu v tomto výčtu nutně chybí Německo, ale i Quantz se ve svém díle zabývá Itálií a Francií jako hudebními velmocemi, ač je k nim velmi kritický.

Takto shrnul svůj názor týkající se kompozice:

„Italové jsou v kompozici neomezení, vznešení, živí, výrazní, hlubokomyslní a majestátní ve způsobu myšlení; jsou poněkud bizarní, nenucení, odvážní, smělí, výstřední a občas nedbalí v metru; jsou však zpěvní, lichotní, něžní a dojemní a v invenci bohatí. Píší spíše pro znalce než pro amatéry.

Francouzi jsou sice v kompozici živí, výrazní, přirození, publiku jsou milí a pochopitelní a mnohem přesnější v metru než Italové; nejsou však ani hlubokomyslní ani smělí. Jsou velice spoutaní a nesvobodní, vždy napodobující sami sebe, nízcí ve způsobu myšlení a v invenci vyprahlí. Přihřívají neustále

*znovu myšlenky svých předchůdců a píší spíše pro amatéry než pro znalce.*¹

Rozdíl mezi národy, jejich temperamentem, vkusem a vyjadřováním byly v barokní Evropě velmi vyhraněné. Postupem času se další národy začaly přiklánět buď na tu nebo onu stranu, přidávat si co jim bylo vlastní a vytvářely se nové, už ne tolik výrazné národní školy.

Itálie a Francie byly velmoci skladatelské, jinak tomu bylo na poli hry na hudební nástroje. Itálie byla zemí zaslíbenou pro houslisty, vyrostli a tvořili tu takoví houslisté – skladatelé jako Corelli, Torelli, Vivaldi, Somis, Geminiani, Veracini, Locatelli a Tartini. Francesco Geminiani je též autorem houslové školy z roku 1751, ze které se čerpá dodnes. Italští houslisté byli velmi žádaní po celé Evropě a obsazovali důležité posty v orchestrech. Takto se infiltrovali do mnoha zemí, dokonce až do Británie, a šířili svůj osobitý styl za hranice vlasti. Pronikli i do Francie, která do té doby neměla ve hře na housle a v její výuce nijak dlouhou tradici. Francouzští houslisté proto často odcházeli studovat do Itálie a postupně se proměnili z tanečních mistrů s „pochetkami“ v kapse ve virtuózy italského ražení. To vyprovokovalo velký rozmach techniky, patrný například u J. M. Leclaira (1687-1764). Následně začaly vznikat první metodiky hry i ve Francii, z nichž první je z pera Abé le fils (1761), v pozdějších letech byly potom ve Francii sepsány velmi podstatné práce, které položily základy moderní houslové školy.

O Německu se Quantz vyjadřuje následovně: *„Zkoumáme-li podrobně německou hudbu před více než sto lety², shledáváme, že Němci dosáhli v harmonicky správné skladbě a ve hře na různé nástroje již dávno pozoruhodné dovednosti. S výjimkou kostelních písní nacházíme však málo známek dobrého stylu a krásných melodií. Jak jejich styl, tak melodie zůstaly ploché, suché a jednotvárné déle než u jejich sousedů.*³

Po chvíli si ještě postesknul, že *„...Němci komponovali spíše učeně než pochopitelně a mile, spíše pro oko než pro ucho. ...Jejich myšlenky postrádaly rozmanitost a souvislost. Neznámou věcí jim bylo vzbuzovat a zase tišit vášně.*⁴

Posledně zmíněná schopnost byla vysoce ceněná při přednesu skladeb, vzbuzování a tišení vášní a používání světla a stínu byly důležitými vyjadřovacími

1 Quantz J.: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Praha, 1990, str. 227

2 J.J. Quantz žil v letech 1697-1773

3 Quantz, J.J.: *Pokus o návod...*, str. 228

4 Quantz, J.J.: *Pokus o návod...*, str. 228 a 229

prostředky epochy.

Německo mělo své velké houslistické osobnosti již od 17. století – velmi novátorsky psali H.I.F. von Biber (použití scordatury), J. J. Walther a J. P. Westhoff, který působil ve Výmaru s J. S. Bachem, a publikoval jako první sonáty pro housle bez doprovodu basu. Vyvrcholením této starší epochy je dozajista houslová škola Leopolda Mozarta (1756). O významu J.S. Bacha pro houslovou literaturu není potřeba se rozepisovat, jeho Sonáty a Partity nebyly podle mého názoru dodnes překonány technicky ani hudebně.

Doposud jsem se zabývala skladateli a metodiky epochy, která předchází období, kterému se hodlám věnovat blíže. I přesto, že mezi zmiňovanými díly jsou práce, které položily základ technice hry na nástroje, a že se k nim budu i nadále vracet, v otázkách stylu jsou pro mé zkoumání zajímavější pozdější práce.

V Itálii vznikla škola Francesca Galeazziho z roku 1791, rozdělená na dva opusy, která obsahuje zajímavé části o ornamentaci a jejíž druhé vydání přináší vylepšení smyčcové metodiky (1817).

Ve Francii pokračovalo ovlivňování italskou školou, G.B. Viotti (1755-1824) vystoupil v Paříži s Concert spirituel v r. 1782, toto vystoupení následovala krátká sólová kariéra, která zanechala v posluchačích i interpretech hluboký dojem. Viotti byl obdivován pro noblesní tón a expresivní styl, podílel se na vývoji smyčcové techniky v době, kdy se začal prosazovat Tournův model smyčce. Ovlivnil stylem další francouzské houslisty, jeho přímými žáky byli P. Rode, P. Baillot a R. Kreutzer, autoři *Méthode de violon*, základů francouzské houslové školy, která vyšla v roce 1803. Toto dílo poté významně vylepšil Pierre Baillot, když v roce 1834 vydal vlastní práci *L'art du violon: nouvelle méthode*.

V roce 1840 zpracoval François Habeneck odkaz, který zanechal Viotti. Do své školy zapracoval Viottiho nedokončenou a nevydanou metodiku a vydal ji pod názvem „*Méthode théorique et pratique de violon, précédée des principes de musique et quelques notes en facsimile de l'écriture de Viotti*“ v Paříži v roce 1840. Habeneck se též proslavil tím, že představil francouzskému publiku Beethovenovu hudbu. Této jeho aktivitě se blíže věnuji později.

V Německu vznikla kniha dokumentující Paganiniho vliv na houslisty. Carl Guhr (1787-1848) sepsal dílo *Ueber Paganinis Kunst* (1829), knihu o specifikách geniálního houslisty, díky níž přežívají některé Paganiniho skladby a poznámky o

tom, v čem se tolik lišil. Dalším milníkem po Mozartově škole je rozhodně práce Ludwiga Spohra (1784-1859) – *Violinschule* (1832) – která se v mnohém staví proti Paganinimu a proti obdivu prázdne virtuozitě, ale je zdrojem praktických a střízlivě předkládaných rad jak technického, tak hudebního rázu.

Hudební produkce se skládá z malých střípků – vrozených dispozic, vkusu a citu, získaných dovedností a nabytých zkušeností a znalostí. Pokusím se dále o výčet faktorů, které mohou ovlivnit interpretaci a o zachycení dobových názorů na ně.

1.3 Prstoklad

Od dob barokních se praxe značně změnila, houslisté opouštějí první polohu a odvážně se vydávají za barvou a charakterem do vyšších poloh. Nacházíme se v období poznamenaném Paganinim a jeho neuvěřitelnými technickými kreacemi. O to hůř uvěřitelnými, že se odehrávaly na střevových strunách, proslulých svou intonační i zvukovou jankovitostí. Už ze své podstaty jsou střevové struny hůř ovladatelné, nemohou nikdy být tak hladké jako jejich kovoví nástupci. Jsou svinuté z tenkých vláken, která jsou už po krátkém užívání struny zřetelná na pohmat. Tudíž při jakékoli výměně polohy musí hráč překonat tření více či méně rozmotané struny, nesmí spoléhat, že se ke kýženému tónu pohodlně po struně sklouzne. Je známo, že střevová struna je velmi citlivá na vlhko a změny teplot, a proto se nevyplácí důvěřovat tomu, že zůstane dokonale naladěna.

I přes tyto obtíže chtějí prstoklady nové éry sloužit hudbě a nevyhýbají se problémům. S postupem času a měnícím se hudebním vkusem se i jednoduchým skladbám přidělují složité prstoklady, výrazové prstoklady, které jsou často v rozporu s barokní střídmostí v tomto ohledu. Je pozoruhodné, že tyto prstoklady jsou aplikovány nejen na soudobé skladby, ale i na hudbu starou pár desítek let.

P. Baillot ve své škole nabádá k následování skladatelem předepsaných prstokladů. Předpokládá též, že bude hráč obeznámen s technikou jednotlivých skladatelů a bude mu známo, jaké prstoklady preferují. Je poměrně obezřetný a radí volit – tam kde není nic předepsáno – intonačně jisté prstoklady a setrvávat v jedné poloze kde je to možné.

„Studiem skladeb rozličných skladatelů dozajista dojdeme ke zjištění rozdílností jimi používaných prstokladů. Podle toho, jaký charakter chtěli dát které frázi,

užili by buď stejnou polohu, nebo naopak stejnou strunu, anebo by v jedné pasáži vystřídali více poloh, aby tak ozřejmili její charakter. Abychom skladbu provedli v tom duchu, jaký jí vtisknul její tvůrce, je nezbytné, abychom použili metod podobných těm, které by on sám užil, jinak se nemůžeme vyhnout mylnému zprostředkování skladatelových úmyslů a přivedíme zmatení stylů, které je nejhrubší chybou v umění založeném na pravých pocitech...“⁵

Z originálů not opatřených prstoklady se dá usuzovat, že například G.B.Viotti zůstával v jedné poloze, tudíž často měnil struny, a ve vyšších polohách dosahoval na nižších strunách zajímavých barev. Bylo to součástí jeho stylu, kterým strhnul ve své době tolik posluchačů. R. Kreutzer naopak často měnil polohy na všech strunách, což podle dobových komentářů vyhovovalo svítivým melodiím a odvážným pasážím. Volil často i na pohled velmi nelogické výměny jedním prstem, nebo jakoby zbytečné výměny, které až po chvíli dávají smysl. P. Rode měnil polohy na stejné struně, styl, který díky sjednocené barvě jedné užití struny dodává určitou jednotu výrazu. Pro dnešního houslistu jsou to poměrně nepochopitelné prstoklady, hrál celé pasáže na jedné struně, volil skoky kvůli jedné šestnáctinové notě z 1.do 3.polohy.

Jako je tomu i u dalších témat, chybí v metodikách obvykle praktický návod k výměnám. Zdůrazňují úlohu palce ve vedení výměny a prvního prstu jako orientačního.

Výměny vzhůru působily méně problémů – housle byly stabilnější, tlak byl vyvíjen směrem do krku houslisty. Výměny směrem dolů byly daleko problematictější. Jak jsem zmínila již dříve, až do časů L. Spohra (a ještě nějakou chvíli po něm, než si všichni zvykli), se nepoužíval podbradek a housle se mnohde vůbec nepřidržovaly bradou, dokonce to bylo považováno za hrubou chybu. Hmatník ležel v levé ruce a byl ve větším kontaktu s rukou než dnes. To při výměnách z vyšších poloh působilo velké obtíže a docházelo často k vytažení houslí zpod krku. K zajištění bezpečného pohybu bylo nutno používat jakýsi plazivý pohyb palce a proti němu prvního prstu po hmatníku, podpořený ještě pohybem zápěstí.

Volba prstokladu záležela na technice držení houslí, kdo nepřidržel bradou, volil opatrnější výměny, které častěji střídaly sousedící prsty. Velké skoky byly brány jako nevyhnutelný risk ve chvílích, kdy se opravdu nedalo nic jiného dělat, a bylo

5 Baillot, P.: *L'art du violon*, 1834, str. 147, vlastní překlad

doporučeno (*Galeazzi, Elementi 1791*) případný neúspěch kamuflovat ozdobou – appoggiaturou – nebo chromatickým stupnicovým postupem.

Užití *glissand* je sporné, většina autorů metodik je velmi vehementně zakazuje, ale v nimi doporučovaných prstokladech se často objevují. Glissando – spíše portamento pro výrazové účely se povoluje, podle dobrého vkusu interpreta, dokonce existují pravidla pro jeho použití.

Přehmaty - ve chvíli, kdy se objeví jeden tón mimo - nad - rozsah třetí polohy, je záhodno užít flažoletů (tzn. g1 na G struně, d2 na D struně atd.) Například L. Mozart se ale proti používání flažoletů ohrazuje.

Ve vysokých polohách byly přehmaty naprosto běžné, dokonce daleko nad rozsah i nad dnešní zvyklosti.

1.3.1 Prázdné struny, přechody mezi strunami

V tomto ohledu je zřetelný vývoj, v baroku bylo užívání prázdných strun časté, nejen pro zvukomalebné účely, ale i zcela běžně. S postupujícím 18. stoletím se jejich užití nedoporučuje, ba téměř zakazuje. Také se začínají houslisté i skladatelé zabývat efektem spojeným s přechody ze struny na strunu a snaží se změnu barvy s nimi spojenou co nejlépe zamaskovat. Souvisí to se vzrůstající péčí o barvu, jednotu tónu ve frázích. Prázdné struny svou zcela odlišnou barvou a ostrostí narušují tuto jednotu, stejně tak přechod na vyšší resp. nižší strunu na nevhodném místě fráze.

Už Leopold Mozart sólistům doporučuje, aby prázdné struny používali zřídka, nebo snad raději vůbec ne, stejně tak v rozporu s dřívější praxí nabádá sólistu, aby vše co lze zahrál na jedné struně!

Problém prázdných strun se autoři snažili ošetřit volbou vhodného prstokladu, nicméně i nadále přetrvávala preference takového, který zajistí intonační jistotu. Tyto „jistící“ prstoklady však například mému oku a ruce připadají často velmi nejisté...

Různí autoři stanovili různá pravidla týkající se užití prázdných strun a doporučení vztahující se ke správnému měnění strun v rozličných situacích. Shodují se v tom, že je zapotřebí dosáhnout sjednoceného barevného efektu. Mnohdy jsou jejich detailní pokyny shodné, například u pravidla, že by se nemělo hrát na čtyřech strunách to, čeho lze dosáhnout na třech a tak dále až po jednu

strunu, často i za cenu pro naše dnešní zvyky nepochopitelných prstokladů.



Příklad č.1, F. Galeazzi, Rondo

Posun na tomto poli je skutečně obrovský, když uvážíme, jaké prstoklady byly ve jménu barvy navrhovány i skladbám barokním.



Příklad č. 2, J.S. Bach, Sonáta č. 4 pro housle a cembalo

1.4 Tvorba tónu

„Všeobecně je na flétně nejpříjemnější druh tónu (sonus), který se spíše podobá kontraaltu než sopránu nebo který se podobá prvním tónům lidského hlasu. Pokud je to možné, musíme se snažit dosáhnout kvality tónu těch flétnistů, kteří umí z nástroje vyloudit jasný, průrazný, plný, kulatý, mužný a přitom příjemný tón.“⁶

...je proti přirozenosti, když se smyčec stále odsazuje a mění. Zpěvák, který by chtěl u každé malé figury odsadit, nadechnout se a přednést zvlášť hned tu, hned onu notu, by byl nepochybně každému k smíchu. Lidský hlas přechází zcela

*nenuceně od jednoho tónu ke druhému a rozumný zpěvák neodsadí nikdy, pokud to nevyžaduje zvláštní výraz nebo fráze a césury. A kdo by snad nevěděl, že pěvecké umění má být vždy vzorem instrumentalistům, protože se máme ve všem, pokud je to možné, přiblížit přirozenému?*⁷

„Zatímco všechny nástroje se naučily zpívat, zůstal v tom pozadu pouze klavír, a musel se místo několika táhlých not zabývat četnými pestrými figurami, takže bylo-li třeba zahrát něco pomalého a zpěvného, začalo nám být úzko, že neumíme ani svázat jeden tón s druhým, ani ho od jiného úhodem oddělit...“

„Velký užitek a usnadnění celého způsobu hry pocítí ten, kdo má současně příležitost studovat pěvecké umění a slyšet dobré zpěváky.“⁸

Snaha napodobit na melodických nástrojích co nejlépe to, co je krásné na lidském hlasu, to je směřování, na kterém se, jak vidno výše, ojediněle shodují i Quantz s Mozartem a Bachem.

Tvorba tónu velmi úzce souvisí s předchozím tématem, vždyť barva je ze značné části dána zvolením struny a polohy. Neodmyslitelnou součástí tónu je u houslí jeho tvorba smyčcem.

V osmnáctém století smyčec procházel mnoha změnami a mezi hudebníky bylo proto v užívání ve stejnou dobu hned několik modelů smyčců. Barokní smyčec, daleko kratší, lehčí, osazený méně žíněmi a s konvexní hůlkou se choval a zněl naprosto jinak, než smyčec Tourtův, nebo některý z přechodných modelů, a každý houslista si proto hledal to, co mu bylo bližší. Mnozí si ponechali starší barokní smyčce, ale jiní, zvědaví experimentátoři, se pídili po nejnovějších modelech, které jim lépe umožnily hrát současnou hudbu, která se natolik proměnila. S barokním smyčcem je velmi nepřírozené dosáhnout rovného tónu, hladkého legáta nebo ostrých akcentů. Naopak je ideální pro artikulaci drobných hodnot nebo rozlišení rytmických figur. Smyčec i sám o sobě tvoří jiný charakter a barvu tónu.

Na vývoji smyčce je krásně vidět posun od polyfonního vnímání hudby k zaměření na melodičnost, zpěvnost a estetické hodnoty. Celkový pocit z nového smyčce i z instrukcí k němu dávaných je maximální snaha o uhlazenost, krásu sluchového vjemu a odstranění rušivých elementů. Též je možno s novým

7 Mozart, L.: *Důkladná škola hry na housle*, str. 86

8 Bach, C.P.E.: *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*, str.21

smyčcem v kombinaci s „vylepšenými“ houslemi dosáhnout silnějšího a nosnějšího zvuku, což vyhovuje měnícím se požadavkům na interprety ze strany skladatelů i publika a charakteru koncertních sálů.

Autoři metodik se odjakživa zabývali dvěma ze tří faktorů, které určují kvalitu a charakter tónu – rychlostí smyku, a tlaku na struny.

Leopold Mozart, který za svého života používal jistě hned několika typů smyčce a je možné, že se k němu před první publikací knihy Tourtův model ani nedostal, ve své škole nabádá k tomu, že je třeba se naučit na smyčci plynule přecházet ze slabé do silné dynamiky a zpět. Velmi zdůrazňuje přítomnost „*sotva postřehnutelného slabého zvuku*“⁹ na začátku a konci každého, byť i silně zahráného tónu. To bylo se staršími modely smyčců samozřejmé, u nového smyčce by se o ten efekt již muselo usilovat, je s ním možné zahrát notu od začátku do konce stejně silně díky jeho schopnosti rozložit rovnoměrněji tlak. Mozart však rovný tón pokládá za něco zvláštního, nepoužívaného, a nabádá k zajímavému pokusu (!), totiž vyzkoušet si dosáhnout na celém smyčci stejného, vyrovnaného tónu.

Když zkoumá vliv tlaku smyčce, upozorňuje na rozdíly mezi strunami působené jejich různou tloušťkou a říká, že na spodních strunách se dá vždy přitlačit, zatímco na horních nikoli. Rychlostí smyku se zabývá pouze separátně, nikoli v kombinaci s tlakem, a to když žádá, aby ve slabém tónu byl tah co nejpomalejší a zrychloval v závislosti na zesilování.

Jak je výše uvedeno, zastával se Mozart ve zvuku a artikulaci všeho přirozeného, přimlouvá se za hladkost a oblost frází, varuje před přemírou odsazení a navrhuje hrát co nejvíce not na jeden smyk. Usiloval o vymýcení jakýchkoli nepříjemných pazvuků a nepsaných akcentů a o nápodobu lidského hlasu.

Autoři škol většinou nezmiňují interakci mezi rychlostí smyku a tlakem, ale řeší je individuálně. O třetím faktoru, totiž místu dotyku smyčce se strunou se ve starších školách mnoho nedočteme, většinou jen strohou poznámku o ideálním bodu kontaktu. Teprve mladší autoři se začnou věnovat tomu, čeho lze správnou volbou místa dotyku docílit a jak lze měnit barvu a výraz v závislosti na změně toho místa.

9 Mozart L.: *Důkladná škola*, str. 82

Spohr problematiku shrnuje: „... rychlost smyku musí vzrůstat v závislosti na zvyšování tlaku na struny; a protože silnější struny se smyčcem rozkmitávají obtížněji než ty slabé, neměl by se smyčec na spodních strunách dostávat tak blízko ke kobylce jako může na vrchních.“¹⁰

Zajímavý postřeh přináší F. A. Habeneck ve své Viottim inspirované metodice. Rozděluje smyčec na tři části podle síly: nejsilnější u žabky, uprostřed středně silný a u špičky nejslabší. Pracuje potom s těmito částmi a přiděluje jim odpovídající rychlost smyku, u žabky nejpomalejší a u špičky nejrychlejší aby se vykompenzovala síla. Varuje před nedostatkem rychlosti a přemírou tlaku, které dohromady způsobí pazvuk.

Rozlišuje crescendo, decrescendo, notu, na které se odehraje obojí, a rovnou, vydržovanou notu.

Rozdíly jsou podle něj působeny pouze změnou rychlosti smyku a tlaku, o tom, kde se struny dotýkat se nezmiňuje.¹¹

Velký důraz bývá kladen na to, aby prsty levé ruky vyvinuly dostatek tlaku na strunu a ta byla dokonale udušena, případně aby prsty dopadaly z dostatečné výšky jako kladívka. Dnes, kdy se dbá o uvolněnost rukou a prstů levé ruky obzvlášť, zní tento pokyn poněkud kontraproduktivně, ale vychází zřejmě z obav, aby se neozývaly pazvuky působené nedomáčknutím prstu.

Už Mozart se zabývá souvislostí síly zvuku, tlaku prstu levé ruky a místa doteku smyčce. „ ...prst levé ruky, jímž se na struně hmatá, při slabém tónu poněkud povolí a smyčec se trochu oddálí od kobylky, zatímco při silném tónu se tímto prstem stiskne struna silně a smyčec se musí posunout ke kobylce.“¹²

Tyto čistě technické záležitosti všechny mají jeden cíl, a to docílit správného výrazu a přednesu interpretovaného díla.

1.5 Přednes

„Géniem provedení je ten, který na první pohled vystihne měnící se charakter

10 Spohr, L.: *Violinschule*, 1832, str. 26

11 srov. Habeneck, F.A., *Méthode...*, 1840, str. 100-102

12 Mozart, L., *Důkladná škola...*, Praha 2000, str. 83

hudby, který se náhlou inspirací ztotožní s géniem skladatele, následuje ho ve všech jeho úmyslech a odkrývá je s lehkostí stejně jako s přesností, který dokonce efekty předvídá a tím jim dá zazářit ještě jasněji, který tónu svého nástroje dokáže dát barvu, která nejlépe sluší skladatelovu stylu; který ví, jak sjednotit ladnost s citem, jednoduchost s ladností, sílu s jemností, jak vynést všechny nuance, které rozhodují kontrasty; jak v mžiku změnit výraz, jak se přizpůsobit každému stylu a náladě, jak bez strojenosti zvýraznit ty nejmimořádnější pasáže a naopak šikovně skrýt ty nejobyčejnější, jak se vžít do ducha skladby natolik, že mu propůjčí i ta kouzla, jež nejsou indikována; nebo dokonce vytvoří efekty, které skladatel nechal na instinktu; jak přetlumočit všechno, oživit všechno, vykouzlit v posluchačově duši přesně ty pocity, které měl skladatel ve své, znovu oživit génie předešlých staletí a přednést jejich nejjemnější pocity s mírou nadšení vhodnou pro tuto vznešenou a dojemnou řeč, která, stejně jako poezie, je právem nazývána řečí bohů." ¹³

Proměna hudebního vkusu během osmnáctého století byla ohromná. Barokní polyfonie a kontrapunkt ve srovnání s galantním a melodickým stylem působí jako dva odlišné světy.

Přetrvává a cizeluje se vnímání „afektů“ v hudbě. Zatímco barokní hudba si stanovovala afekt pro větší celky, například pro celou větu hudebního díla, později se afekty střídají už dokonce po frázích. Skladatelé mluví o neustálých proměnách vášní a střídání světla a stínu.

Barokní hudebník se snažil odvodit si charakter kusu z úvodního tempového zadání, které samo o sobě bylo nositelem afektu, a poté z tóniny, harmonie a frázování usoudit, jaké ornamenty, smyky a prstoklady bude nejvhodnější použít, zda a kolik vibrovat a jaké dynamické nuance přidat ke strohému *forte – piano*.

O pár let později již notový zápis začíná přímo hýřit výrazovými předpisy. Dynamická znaménka nabývají na četnosti a přesnosti, užívá se miniaturních *crescend* a *decrescend* a nejrůznějších druhů akcentů, a stejné je to i s artikulačními znaménky.

Autoři metodik se začínají zajímat i o osobnost interpreta a jeho charakter a temperament, začínají vnímat rozdílné schopnosti hráčů – schopnost se vcítit, snadno se rozrušit, dojmout, sklony k majestátnosti nebo zádumčivosti...

Baillot dává k úvaze, že hudebník má povahově předurčeno, jaký typ hudby mu bude bližší, a ke kterému naopak bude cestu hledat obtížněji. Proto říká, že

13 Baillot, P., *L'art du violon*, 1834, str. 268-9, vlastní překlad

„hlava se musí záhy uvyknout tomu, aby zklidňovala přílišnou živost smyslů a krotila vášně, které musí opanovat každého interpreta; pokud se jimi nechá unést, vytratí se z jeho hry jakýkoli puls, jemné nuance a příjemné efekty; bude-li příliš rezervovaný, bude jeho hra chladná; umění spočívá v udržování rovnováhy mezi pocity, které vás strhnou a těmi, které vás drží zpět...“¹⁴

Na stejné téma se rozepsal i Quantz, který říká, že „...každý se musí řídit vrozeným temperamentem, umí-li jej náležitě ovládnout.“¹⁵ Rozlišuje hudebníky podle základních 3 povah – choleric, melancholic a sangvinic, a nejlepší pro provozování hudby mu připadá dobře namíchaná směs a vrozené předpoklady, které vynášejí nad získané dovednosti.¹⁶

1.6 Tempo

Důležitým vodítkem pro určení správné nálady a afektu pro interpretovanou skladbu je tempo. Z tempového označení na začátku skladby se dříve vyvozovalo daleko více, než přesná rychlost provedení. Starší dělení na Adagio – Allegro přetrvává, i když se objevuje daleko víc tempových nuancí. Ovšem těm se vždy přisuzuje něco z charakteristiky hlavních kategorií. Adagio je považováno za prubířský kámen hudebníka. Jeho stylové a vkusné provedení je obestřeno posvátnou aurou svrchovaného muzikantství a je ceněno daleko víc než jakékoli technické čarování Allegrových vět. Hodně se píše o tvorbě tónu v pomalých částech, klade se důraz na jeho krásu, plnost a směr, a velmi důležitým aspektem ve volných větách je ve starší hudbě také ornamentace, její přizpůsobení tempu a náladě skladby.

1.6.1 Charaktery temp podle Baillota

Rozlišuje tři typy hudby podle starých filosofů – klidnou, aktivní a nadšenou. Jejich charakteristiky přiznává *Adagiu*, *Allegru* a *Prestu*. Je podle něj podstatné dodržovat v každém z nich několik pravidel a za nejdůležitější faktor považuje správnou volbu tempa.

Adagio – při provádění je třeba vystříhat se přidávání rychlých pasáží, nedávat skladbě jiný charakter než jaký napovídá její tempo; při ornamentaci je dobré

14 *ibid.*, str. 264

15 Quantz, J.J., *Pokus o návod...* Praha, 1990, str. 85

16 *Srov.*, *ibid.*, str. 85

volit bohaté ozdoby, pomalejší appoggiatury, pružné a plynulé trylky, udržované a daleko pomalejší tahy smyčcem, než jaké by se užily v *Allegro*.

Allegro by mělo být v charakteru pevnější a ve smycích živější. Ozdoby a appoggiatury stále široké, ale s častějšími výměnami smyku a trylky rychleji odbyté.

Presto potřebuje co největší lehkost, živost a elán. I v nejbezstarostnějších pasážích je potřeba uchovat jak v prstech levé ruky, tak ve smyku živou čírost a jas.

Toto jsou podle Baillota tři hlavní skupiny temp a charakterů. Každá z nich má další členy – *Larghetto*, *Andante*, *Moderato*, *Allegretto*... Je na interpretovi, aby pro tato tempa vybral, co jim přísluší.¹⁷

Quantz věnuje každému ze základních temp jednu kapitolu a jde do opravdu detailních instrukcí. V samém úvodu píše: „Základním charakterem *Allegra* je veselí a živost, a naopak základním charakterem *Adagia* je něžnost a melancholie.“¹⁸

Dále se věnuje specifikům těchto kategorií, zdobení, tempu, různým druhům rychlých a pomalých vět a jejich příslušným náladám. Jeho pojednání patří mezi ta nejpodrobnější.¹⁹

1.6.2 Styl

Podle Baillota má každé tempo, každý skladatel a i každý druh skladby svůj vlastní styl.

Zmiňuje podstatné rozdíly mezi provedením sonáty, kvartetu a koncertu. Nedává však praktické ani konkrétní rady, ale spíše filosofuje nad rolí houslí v jednotlivých skladbách.

Poznámka týkající se sonáty se vztahuje k jinému typu sonáty, než na který jsme zvyklí dnes, jedná se sonátu doprovázenou pouze basem, nikoli skladbu pro dva rovnocenné nástroje, a Baillot sám ji v duchu podezřívá z určité hudební nedostatečnosti. Považuje ji za koncert se skromnějším doprovodem, za příležitost ukázat své přednosti, rozvinout další část schopností, být slyšen sám bez pompy, bez ustání a bez jiné podpory než kterou poskytuje bas. Interpret je

17 Srov.: Baillot, P., *L'art du violon*, 1834, 264-8

18 Quantz, J.J., *Pokus o návod*..., str. 87

19 Srov.: *ibid*, str. 86-91 a 103-113

zde ponechán o samotě a vše rozhoduje sám, spoléhaje se na své vlastní zdroje nápadů a úmyslů, kterými může vylepšit, čeho se hudbě případně nedostává...

Kvartet potom vyžaduje od houslisty, aby se vzdal všeho ve prospěch celkového účinku; zapojil se do přátelského dialogu, kde si nástroje sdělují všechny své pocity a city, kde rozdílnost názorů vede ke vzrušeným diskusím... Primárius ostatní vede silou ducha, nikoli průrazností hry, je od něj požadována především přesvědčivost ve výrazu.

Pravým opakem kvartetu je koncert, kde housle musí vyvinout všechnu svou sílu a vládnout. Mají povznést ducha a strhnout posluchače.²⁰

Spohr se také vypořádává s rozdíly v interpretaci různých druhů skladeb. Zvolil praktičtější přístup a své v zásadě Baillotovi podobné postoje podává srozumitelněji.

Koncert považuje za svrchovaně sólistickou záležitost, příležitost předvést virtuositu, a proto jeho interpretem může být jen ten, který ovládnul všechna technická úskalí. Zdůrazňuje, že pro hru ve velkém prostoru a před početným orchestrem je nezbytný plný a mocný tón, nevylučuje však užití jemnějších rejstříků. V závěru nabádá interprety, aby si nevybírali jen díla plná okouzlujících technických výdobytků, ale skladby, které potěší i kultivovaného posluchače.

Kvartet dělí na dva druhy – sólistický a klasický. Sólistický kvartet – *quatuor brillant* – je pro něj koncertem a platí pro něj tudíž shora uvedené rady.

Opravdový kvartet potom je naprosto jiným světem. Zde nemá jeden nástroj vynikat a zářit víc než jiné, ale všechny čtyři musí shodným způsobem souznít se skladatelovým záměrem, a proto se musí primárius osvobodit od vlastního stylu a podřídit ho vždy dané skladbě. Spohr připouští, že ke hře kvartetu možná je zapotřebí o něco méně technických schopností, zdůrazňuje však jiné nezbytné kvality – citlivost, kultivovaný vkus a zběhlost v kompozici!

Předtím, než se houslista odváží vzít na sebe roli primária, měl by nějakou dobu hrát part druhých houslí, aby pronikl do zásad správného kvartetního hraní – dokonale následovat první hlas ve všem, co udělá, kupříkladu v síle zvuku nebo v jakékoli změně tempa. Spohr také upozorňuje na to, že často přecházejí tematické figury z prvního do druhého hlasu, a že je třeba je provádět shodně. Dále trvá na naprosté věrnosti notovému zápisu – co se týče smyků, obloučků a dynamických znamének – zde již zmiňuje nuance *piana* a *forte*. Velmi zajímavé je, že vzápětí poté, co vyzval k věrnosti zápisu konstatuje, že největší kvartetní

20 Srov.: Baillot, P., *L'art du violon*, str. 268-9

skladatelé nebyli dostatečně zběhlí houslisté, a že je proto někdy nezbytné party si upravit – v oblasti smyků a prstokladů. Ovšem opět s velkým citem a pozorností věnovanou tematickému materiálu, aby nedošlo ke zkreslení myšlenek procházejících jednotlivými hlasy.²¹

..

1.7 Smyky a frázování

Ruku v ruce se změnami v hudebním zápisu, jeho daleko větší přesností v dynamice a artikulaci šel požadavek na přesné vyplnění skladatelových pokynů. K tomu bylo zapotřebí dokonalé zvládnutí smyčcové techniky, schopnost vystihnout nejjemnější dynamické nuance na jedné straně a přesný aktivní atak na straně druhé. To se dělo prostřednictvím správného rozložení smyku a plánování rychlosti a tlaku. Nový Tourtův model smyčce vykonal zbytek sám.

Výběr smyků je oproti baroku mnohem snazší, opět proto, že hudební zápis je i v tomto ohledu přesnější a nedává tolik na výběr. Přežívá pravidlo smyku dolů na hlavních dobách, i když není tak striktní jako například u Muffata, který na této zásadě trval, i kdyby znamenala, že za sebou budou následovat kupříkladu čtyři smyky dolů. Taktéž nadále platí, že disonance má být silnější než její rozvedení, a tomu se smyk a jeho vedení musí uzpůsobit.

Frázování je díky přehlednější hudební struktuře zřetelnější. Oproti barokním početným krátkým motivům procházejícím jednotlivými hlasy, kde často není jasné, kde fráze začíná a kde končí, případně se začátek i závěr sejdou, jsou nyní díky periodické stavbě fráze daleko snáze slyšitelné a rozpoznatelné.

21 Srov.: Spohr, *Violinschule*, 1832, str. 196

2. Premiéra a další provedení koncertu

Premiéra koncertu se uskutečnila 23. prosince 1806 ve Vídni, v sále Schauspielhausu. Jednalo se o koncert nazvaný "Velká hudební akademie" a pojatý jako benefice pro Franze Clementa, hudebního ředitele Schauspielhausu. Na programu bylo celkem 8 hudebních čísel, Beethovenův koncert figuroval jako druhý v první polovině. Předcházela mu "velká nová ouvertura pana Méhula". Po koncertu přišla na řadu Arie W. A. Mozarta a Händelův sbor z Pocty sv. Cecílie instrumentovaný Mozartem.

Po přestávce následovaly dvě Cherubiniho skladby - nová ouvertura a pěvecký kvartet. Poté Clement předvedl improvizované číslo, jakousi fantazii na jedné struně houslí obrácených naopak. Koncert potom uzavřel další zinstrumentovaný Händelův sbor.

2.1 Přijetí a komentáře

Koncert nebyl přijat jednoznačně kladně. Lépe než samotná skladba bylo hodnoceno houslistické umění Franze Clementa. Kritici – konkrétně Johann Nepomuk Möser, který ve své kritice zmiňuje, že se ve svém názoru shoduje s více znalci - uznávali, že se ve skladbě vyskytují i zajímavé a pěkné pasáže, ale Beethovenovi bylo vytýkáno, že je koncert příliš dlouhý a že postrádá soudržnost. Zachází až tak daleko, že vyjadřuje obavy, aby Beethoven, pokud by pokračoval v komponování podobných skladeb, neztratil přízeň publika a nezůstal srozumitelným pouze pro znalce zákonitostí a složitostí umění.²²

Franz Clement koncert provedl znova hned v roce 1807 a ponechal si jej v repertoáru pro opětovná vystoupení, např. v Drážďanech v r. 1815 a ve Vídni v r. 1833. Vídeňské provedení se setkalo s nepříznivou kritikou, tentokrát se nevztahovala na skladbu samotnou, ale na upadající úroveň Clementovy hry, konkrétně jeho zastaralou smyčcovou techniku a nepříjemný, příliš pronikavý tón.²³

22 Nepomuk Möser, sloupek 27, *Wiener Zeitung für Theater Musik und Poesie* 2 (1807), in Stowell, Robin, *Beethoven Violin Concerto*, str. 31 a 32

23 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 35 (1833), sloupek 397 in Stowell, Robin, *Beethoven Violin Concerto*, str. 32

Franz Clement (1780-1842)

Rakouský houslista, dirigent a skladatel. Na housle začal hrát ve čtyřech letech, zpočátku pod vedením otce, posléze jej začal školit Kurzweil, díky němuž už v sedmi letech úspěšně vystupoval. K jeho dalším učitelům patřil Giovanni Giornovich. Strávil dva roky (1790-92) v Anglii, kde koncertoval s Haydnem, Salomonem a Bridgetowerem. Po návratu do Vídně v roce 1793 se utkal v houslistickém duelu s Viottim. V letech 1802-11 byl dirigentem nově vzniklého Theater an der Wien, léta 1812-18 strávil na cestách po Německu a Rusku, v roce 1813 působil v Praze, kde vedl orchestr Carl Marii von Webera. 1818-21 opět pracoval v Theater an der Wien, poté se znovu vydal na cesty. Zemřel chudý.

Jako houslista byl Clement reprezentantem stylu, který byl odlišný od francouzské školy Viottiho a jeho následovníků. Nedbal tolik o sílu tónu, spíše tíhnul k něžnějšímu elegantnějšímu výrazu a čistotě projevu. Jeho technika – ať už dokonalá intonace, nebo obratnost pravé ruky – udivovala jeho současníky. Neoslovil jej nový model Tourtova smyčce, setrval u kratšího smyčce užívaného italskými houslisty. K tomuto všemu Beethoven přihlížel, když komponoval svůj koncert právě pro Clementa. Clement sám zkomponoval též koncert D dur, v obou dílech lze vystopovat jisté styčné body.

V letech následujících po premiéře se výhrady vůči koncertu začaly proměňovat. V souvislosti s postupnou změnou hudebního vkusu a očekávání od skladeb pro sólové nástroje začali kritici i instrumentalisté koncertu vyčítat nedostatečnou technickou náročnost a malou virtuozitu.

Není dokonale zmapováno, kolikrát byl koncert proveden za Beethovenova života, ale existují nepřímé zmínky, které by mohly svědčit o větším počtu uvedení, než se předpokládalo. Jedním z těch, kdo se koncertem podrobně zabývali, byl **Jacob Dont**.

Jacob Dont (1815-88)

Houslista, pedagog, svého času i úspěšný sólista, jemuž ovšem jeho povaha nedovolila se sólové kariéře věnovat, daleko spokojenější byl jako učitel, byl profesorem na Vídeňské Konzervatoři. Jeho metody jsou dodnes užívané, přežily díky Joachimovi, Auerovi i Fleschovi. Zkomponoval přes padesát skladeb pro housle, mimo jiné i aranže skladeb pro vícero nástrojů, určené k výuce komorní hudby.

Připravil edici notového materiálu a ve své předmluvě pamatuje na svého otce, Josefa Valentina Donta (narozen v Čechách), prvního violoncellistu dvorního operního orchestru, který doprovázel údajně jak premiéru, tak i mnohá další provedení koncertu, často za přítomnosti samotného Beethovena. Protože už v té

době vyučoval syna hře na housle, zapisoval podrobně Beethovenovy požadavky. Syn poté později poznámky zpracoval a připravil vlastní edici koncertu. Přiznává ovšem podstatný samostatný vklad zvláště co se týče dynamiky a prstokladů.

2.2 Význačnější zaznamenaná uvedení koncertu

Luigi Tomasini jun. (Berlín, 1812)

Pierre Baillot (Paříž, 1828)

Tento koncert se uskutečnil krátce po smrti L. V Beethovena, 3. března 1828. Dirigentem byl tehdy François-Antoine Habeneck.

François-Antoine Habeneck (1781-1849)

Francouzský houslista, dirigent a skladatel. Studoval housle ve třídě P.Baillota na pařížské Konzervatoři. Stal se koncertním mistrem (po Rodolphu Kreutzerovi) a posléze i dirigentem (dirigoval smyčcem od pultu prvních houslí) v pařížské Opeře. Brzy orchestr velice pozvedl a jeho éra byla velmi úspěšná, premiéroval opery Rossiniho, Halévyho, Meyerbeera a Berliozeho. Na pařížské Konzervatoři byl od roku 1806 pověřen prací se studentským orchestrem, se kterým uvedl první a druhou Beethovenovu symfonii.. V roce 1828 zde založil Societé des Concerts du Conservatoire a jeho zásluhou Francie začala poznávat Beethovenovy symfonie. Uvedl zde postupně třetí, pátou a devátou symfonii.

O tomto vystoupení P. Baillota existuje několik záznamů. Opět se více chvály dočkal sólista než skladba samotná, ale například François-Joseph Fétis (1784-1871, belgický učenec, skladatel, kritik a učitel, proslulý především svými hudebně-vědnými publikacemi, např. 8-mi dílná encyklopedie *Biographie universelle des musiciens 1835-44 Brusel*)

se vyjadřuje velmi pochvalně i o koncertu, vyzvihuje jeho kvality jak co se týče formy tak nápadů. Za jeho přednosti považuje až kouzelný účinek na posluchače, užití neočekávaných modulací a barvitých orchestrálních efektů. Zdůrazňuje, že k dosažení dokonalého efektu je zapotřebí, aby skladbu interpretoval prvotřídní virtuos, v němž se snoubí dokonalá technika, vášnivá duše a vybrané cítění. Všechny tyto kvality byly podle Fétise Baillotovi vlastní.²⁴

Adolf Wiele, žák Pierra Baillota, který koncert uvedl v Kasselu v roce 1829 se dočkal komentáře, že "...mnozí posluchači by si přáli, aby si byl vybral jinou

24 *Revue musicale 3 (1828), str. 205 in Stowell, Robin, Beethoven Violin Concerto, str. 34*

skladbu."²⁵

Friedrich Wilhelm Eichler (Lipsko, 1833)

Henri Vieuxtemps (Víděň, 1834)

Friedrich Barnbeck (Stuttgart, 1834)

Karl Wilhelm Ulrich (Lipsko, 1836)

Jérôme Gulomy (Lipsko, 1841)

Delphin Alard (Paříž, 1847)

Lipsko se stalo jedním z měst, kde byl koncert prováděn častěji, podle ohlasů s příznivou odezvou. Kritika z roku 1841 to dokládá, přičemž vyzdvihuje jak kvality hudby, tak interpreta – tentokrát Jérôme Gulomyho. Vyjadřuje dokonce podiv nad tím, že skladba není hrána častěji, považuje ji za velmi vděčnou pro houslisty.

2.2.1 Londýnská provedení koncertu

Eliason 1832

špatné přijetí jak houslisty, tak koncertu, kritik listu *The Athenaeum* dokonce zašel tak daleko, že tvrdil, že koncert mohl napsat kterýkoli třetířadý skladatel.

Joseph Joachim přednesl koncert v Londýně pod vedením Mendelssohna-Bartholdyho 27. května 1844. Joachimovi bylo tehdy pouhých 12 let a získal si oprávněně obdiv publika kdekoli s koncertem vystoupil. Zařadil jej do svého repertoáru a prováděl často. Spolupracoval přitom i se Schumannem za dirigentským pultem. Jeho zásluhou se koncert postupně stal repertoárovou záležitostí, dokázal jej přiblížit nejen publiku, ale i dalším houslistům. Dodnes jeho kadence patří k nejhranějším.

Dochovala se zmínka Eugèna Ysaÿe z konce 80. let 19. stol.:

"....Joachim hrál skladbu tak dobře, že se stal její součástí. Byl to on, kdo koncert představil světu jako mistrovský kus. Bez jeho dokonalé interpretace se dílo mohlo ztratit mezi skladbami odloženými a zapomenutými. Oživil jej, přetvořil a ukázal ve větším měřítku. Joachimova interpretace se stala zrcadlem,

25 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 31 (1829), sloupek 379 in Stowell, Robin, *Beethoven Violin Concerto*, str. 35

v němž se odrazila Beethovenova síla."²⁶

Ysaÿe nebyl sám ve svém nadšení. Mendelssohn se zasloužil o to, aby Joachim mohl vystoupit v rámci londýnské Philharmonic Society, která jinak dodržovala striktní pravidla týkající se věku vystupujících umělců. Londýnští kritici z *The Musical World* se též vyjadřovali nanejvýš pochvalně o jeho hře. Jejich slova vyznívají zvláště ambivalentně vzhledem ke koncertu. Připouštějí totiž, že teprve při interpretaci Joachimem byli posluchači schopni zapomenout, že je to skladba nevděčně psaná pro housle. Jedním dechem ale dodávají, že je to dílo hodné Beethovenova mistrovství, zejména pak první věta.

Joachimova interpretace si získala obdiv i při vystoupeních v Německu, kde už se kritici posunuli i v hodnocení koncertu samotného. Krom velké chvály Joachimova umění konečně doceňují i hloubku a duchovní rozměr skladby a podivují se nad tím, že tak mladý interpret je schopen je plně obsáhnout a věrně tlumočit.

Svědkiem Joachimovy spolupráce se Schumannem byla v roce 1853 v Düsseldorfu i Clara Schumannová a nešetřila chválou. Nejvíce si považovala toho, jak poetické a oduševnělé bylo Joachimovo pojetí. ²⁷

2.3 Další významní interpreti

Henri Vieuxtemps (1820-81)

Belgičan, houslista a skladatel. Žák Bériota – housle a Rejchy – skladba.

Navštívil Rusko i USA (třikrát, se stoupající úspěšností), stal se dvorním houslistou a profesorem v Petrohradě, později v Bruselu, kde mezi jeho žáky patřil i E. Ysaÿe. V průběhu úspěšné kariéry se zasadil o znovuoživení Beethovenova koncertu a pozdních kvartetů.

Uznávaný houslista a skladatel, mimo jiného sedmi houslových koncertů, čtvrtý, zkomponovaný v Rusku, se zalíbil i Čajkovskému a Berliozovi.

Poprvé přednesl koncert v roce 1834, jako čtrnáctiletý, údajně po pouhých dvou týdnech přípravy!

Toto velmi úspěšné vystoupení se uskutečnilo ve Vídni a bylo následováno

26 A. Ysaÿe a B. Ratcliffe, *Ysaÿe, His Life, Work and Influence* (London, 1947), str. 211-12 in Stowell, Robin, *Beethoven Violin Concerto*, str. 36

27 B. Litzmann, *Clara Schumann: ein Künstlerleben* (Leipzig, 1902-8, 2. svazek, str. 111-2), in Stowell, Robin, *Beethoven Violin Concerto*, str. 37

dalšími: 1843 ve Frankfurtu a 1854 ve Vídni za přítomnosti Eduarda Hanslicka. Ten se vyjádřil pouze ke kvalitám houslisty, velmi pochvalně, skladbu samotnou nehodnotil. Po Vieuxtempsově koncertu tvrdil, že protože nikdy neslyšel Joachima, nedokáže si představit, že by kdo dokázal skladbu zahrát lépe. Po sedmi letech, kdy Joachima slyšel, srovnal oba interprety takto:

*"Pod Vieuxtempsovým smyčcem zněl koncert brilantněji a živěji, Joachimovo pojetí bylo hlubší a svou vpravdě etickou silou překročilo efekt, jehož Vieuxtemps dosáhl svým temperamentem."*²⁸

Ferdinand Laub (1832-1875)

Český houslista, skladatel a pedagog, výrazný talent od útlého věku, studoval na Konzervatoři v Praze u Mořice Mildnera. Už v posledním ročníku si ho všimli Ernst a Berlioz. Od něj dostal pozvání do Paříže. 1846 podnikl koncertní turné po Rakousku a Německu, do Paříže se ale nedostal kvůli revoluci r. 1848. 1848-50 Vídeň – Theater an der Wien, 1851 účinkoval na koncertech v Her Majesty's Theater, vystoupil též v Berlíně, Paříži a Petrohradě. V roce 1853 vystřídal Joachima na postu koncertního mistra ve Výmaru, 1855-57 vyučoval v Berlíně a vystupoval na dvoře pruského krále. V letech 1858-65 byla Laubova kariéra na vrcholu, vystupoval sólově ve všech důležitějších evropských městech, v Berlíně organizoval kvartetní koncerty, na nichž postupně prováděl všechny Beethovenovy kvartety. I ve Vídni se věnoval komorní hudbě jako "komorní virtuoz", po celé Evropě vystupoval s Clarou Schumann, Bulowem, Rubinsteinem, Smetanou, Joachimem a dalšími. Od roku 1866 působil v Moskvě na Konzervatoři, ve městě se zasadil o velký hudební rozvoj, Čajkovskij mu věnoval 3. kvartet jako projev vděku za provedení prvních dvou.

Zaznamenáno bylo vícere provedení koncertu, propagoval dílo jako interpret i jako učitel. Asi nejúspěšnější bylo provedení v Praze 7. července 1858.

Henryk Wieniawski (1835-80)

Polský houslista a skladatel, zázračné dítě, po prvotních studiích v Polsku byl v osmi letech přijat na pařížskou konzervatoř (1843), později do mistrovské třídy L. Massarta. 1846 získal první cenu za hru na housle a pokračoval u Massarta soukromě. 1848 se vydal do Petrohradu, kde si jej povšiml Vieuxtemps, pokračoval do Helsinek, Rigy, Varšavy, Drážďan a Wroclawi. Touha po dalším vzdělání jej zavedla zpět do Paříže, kde začal studovat harmonii a věnoval se skladbě. Po dokončení studií opět vyrazil na turné,

28 E. Hanslick, *Vienna's Golden Years*, str. 77

roky 1851-53 trávil v Rusku. V té době už byl i úspěšným skladatelem, se svým houslovým koncertem *fis moll* slavil velký úspěch v Gewandhausu. Procestoval Rakousko, Německo, Holandsko, Belgie a Francii. 1858 vystoupil v Anglii s Antonem Rubinsteinem. Ten jej přesvědčil ke společné práci v Petrohradě, kde Wieniawski strávil léta 1860-72. Byl *carův* sólo houslista, profesor, vedoucí orchestru i kvarteta, věnoval se kompozici. V Rusku složil svůj velmi úspěšný druhý houslový koncert *d moll*. V roce 1872 s Rubinsteinem vyrazili na roční turné po USA. Po 215 koncertech byli téměř na konci sil, Wieniawski přesto setrval na další rok. Po návratu do Evropy se stal profesorem v Bruselu, pokračoval i v koncertní činnosti, soupeřil se Sarasatem. Jeho zdraví se velmi zhoršovalo, trpěl srdeční chorobou. I přes obtíže však dále vystupoval a cestoval. Na několika koncertech zkolaboval, i přesto však opět vyrazil do Ruska – z finančních důvodů. Bohužel přecenil své zdraví a v Rusku v roce 1880 zemřel dva měsíce před narozením nejmladší dcery.

Jeho pařížské provedení koncertu (v sále Konzervatoře) bylo velmi úspěšné, kritici chválili především jeho preciznost, šíři a zpěvnost tónu.²⁹

Koncert se postupně stal běžnou součástí repertoáru a kritiky už se jeho kvalitami nezabývají, zřejmě je do té doby už dostatečně obhájil. Pozornost se přesouvá na jeho interprety. O jeho rostoucí oblibě svědčí i fakt, že byl v letech 1859-1885 uveden osmkrát na programu pařížské Société des Concerts.

Pablo Sarasate (1844-1908)

Španělský houslista a skladatel, studoval v Madridu a Paříži, na Konzervatoři ve třídě Delphina Alarda, školu dokončil s nejlepšími výsledky v houslích, harmonii i solfége. Po absolvování Konzervatoře se rozvinula jeho velmi úspěšná sólová kariéra, která jej zavedla kromě celé Evropy také do Severní i Jižní Ameriky (v letech 1867-71 a znovu 1889-90). Byl velmi obdivován svými současníky mezi skladateli, a proto mu bylo věnováno množství koncertantních skladeb (Lalo, Bruch, Joachim, Dvořák, Saint-Saëns). Všechny věnované skladby zapojil do svého repertoáru. Podařilo se mu proniknout do německy mluvících teritorií, navzdory obrovské popularitě Joachimovy hry, která byla diametrálně odlišná. Jeho styl byl specifický, poněkud salónní.

Ze srovnání s Joachimem vyšlo jeho provedení koncertu v Berlíně na začátku 80. let neúspěšně. Kritici i příznivci ho označili za nevhodného interpreta

²⁹ *Revue et Gazette Musicale*, 5. 11. 1876 a 5. 3. 1876, in Stowell, Robin, *Beethoven Violin Concerto*, str.

Beethovenovy hudby pro přemíru síly a ohně.

Hugo Heermann (1844-1935)

Německý houslista, studoval na bruselské Konzervatoři (byl v deseti letech Rossinim představen Fétisovi, tehdy řediteli Konzervatoře). Na škole se věnoval i hře v kvartetu. V roce 1878 dostal pracovní nabídku do Frankfurtu, byl primáři kvarteta, začal i vyučovat, v roce 1904 založil svou vlastní školu. V roce 1907 zamířil do Chicaga, 1910 do Berlína, 1911 do Ženevy. Na odpočinek odešel v roce 1922.

S koncertem debutoval v Paříži v r. 1893 a získal obdiv Carla Flesche za svůj "německý a věrný přístup k interpretaci".³⁰

Vlastní přístup volil pro interpretaci hudby obecně **Eugène Ysaÿe**. Výše než věrnosti autorovi si cenil volnosti interpreta. Vzbuzoval tím rozporuplné reakce, od obdivu po zatracení. Carl Flesch si ho na jednu stranu velmi cenil jako výtečného a vysoce individualistického houslisty, zároveň ale jeho provedení Beethovena popisoval takto:

" v Ysaÿových rukou utrpěl Beethovenův koncert imaginativní přestavbu originálu do osobního prožitku, což neponechalo mnoho z Beethovnova neposkvřněného ducha..."³¹

Objevily se i drsnější poznámky, zmiňující Ysaÿovu sebestřednost v interpretaci, to, že potlačuje i roli dirigenta a orchestru, který v případě Beethovena velmi zeštíhlé.³²

Po 14 letech Ysaÿe podle svědectví Nikolaie Kaskina dospěl a zmoudřel a koncert provedl s velkým vnitřním klidem a hlubokým, opravdovým citěním.³³

Eugène Ysaÿe (1858-1931)

Belgický houslista, skladatel a dirigent. Zpočátku poněkud neúspěšný a nesoustředěný student, později dozrál a začal sbírat úspěchy, které mu umožnily studovat nejprve v Bruselu u Henryka Wieniawského a posléze v Paříži u Henri Vieuxtempse. Léta strávená ve Francii se ukázala jako klíčová v získávání hudebních zkušeností a navazování profesních kontaktů.

30 C. Flesch, *The Memoirs of Carl Flesch*, London, 1957, str. 84

31 *Flesch, Memoirs*, str. 80

32 *The World*, 6.5. 1891, in Stowell, Robin, *Beethoven Violin Concerto*, str. 39

33 Ginsburg, Ysaÿe, str. 397, in Stowell, Robin, *Beethoven Violin Concerto*, str. 39

1879-82 byl koncertním mistrem v Berlíně. Poté získal díky Rubinsteinovi první sólistická vystoupení. Spolupracoval se skladateli, premiéroval nová díla (Franckova Sonáta, Chaussonův Koncert a Poem, d'Indyho první smyčcový kvartet, Debussyho kvartet...). Byl profesorem na bruselské konzervatoři, ve stejné době začal skládat – úspěšný kvartet.

Na vrcholu 1894 (turné v USA)- 1.sv.v., vystupoval v nejlepších sálech, založil orchestr pro provozování moderní hudby. Založil duo housle – klavír s Raoulem Pugnem. Po r. 1914 odklon od houslistické kariéry, zčásti ze zdravotních důvodů (cukrovka, neuróza), zčásti pro velké vytížení jako dirigent.

V r. 1927 u příležitosti stého výročí Beethovenovy smrti provedl komplet sonát s Clarou Haskil a koncert pod vedením Pabla Casalse.

Jeho přístup ke hře byl novátorský, byl zakladatelem nového směru v interpretaci, zastávce větší interpretační svobody. Skvělý dramaturg, odvážný ve výběru skladeb pro své recitály, duové i orchestrální koncerty.

O dalších interpretech, jejichž odkaz je nám dodnes zachován, pojednávám v kapitole Nahrávky.

3. Edice notového materiálu

Beethovenův rukopis koncertu je plný škrťů a oprav, proto se zdá, že vznikl v chvatu. I Carl Czerny se tak ve své klavírní škole vyjádřil. Pověsti, že Clement byl nucen při premiéře hrát z listu a bez jediné zkoušky s orchestrem, se však nejspíše nezakládají na pravdě. K domněnkám, že Beethoven koncert stále ještě komponoval i během jeho zapisování, vede množství variant sólového partu v rukopise. Matoucí také je, že sólový part v prvním vydání se liší od těch dalších.

Prvotní zdroje pro badatele jsou čtyři: rukopis, který obsahuje více méně dokončené orchestrální party, ale houslový part v chaosu. Dalším pramenem je opisovačovou rukou zapsaná kompletní partitura obsahující i klavírní verzi (nyní v Britské knihovně). Třetí zdroj je první edice partů, vydaná Bureau des Arts et d'Industrie ve Vídni v srpnu 1808. Posledním pramenem je londýnská edice partů vydaná Clementi and Comp. v roce 1810. Dnešní edice houslového partu se opírají o vydání z roku 1808 a partituru z Britské knihovny.

Poprvé byl koncert vydán ve Vídni v srpnu 1808 zároveň s verzí pro klavír. Houslová verze byla oficiálně věnována Stephanu von Breuningovi – v rukopise však původně Franzi Clementovi slovy *"Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Teatro a Vienne, dal L.v.Bthvn. 1806"*. Klavírní verzi věnoval Breuningově ženě Julii.

Další vydání – Clementi – Londýn 1810, je už bez věnování.

Vzhledem k tomu, že prvotní přijetí koncertu nebylo jednoznačně úspěšné, si na další edice dílo muselo počkat několik desítek let. Až po Joachimově prosazení skladby do širšího povědomí se začali i další houslisté o koncert zajímat a vytvářeli své vlastní úpravy sólového partu. Mezi interprety – editory patřili například Joseph Joachim, Ferdinand David, August Wilhelmj, Pablo de Sarasate, Eugène Ysaÿe, Jenő Hubay, Joseph Szigeti, César Thomson, Fritz Kreisler a Jan Kubelík. Jejich úpravy byly čistě subjektivní, řídily se jinými principy než dnešní edice. Šlo v nich o to, aby každý z interpretů zanechal svůj osobitý názor na provádění díla, což bylo pro tyto generace hudebníků významnější, než zastávat se skladatelových záměrů. Tak se v partu často a bez okolků objevovala nová dynamická znaménka a pokyny k agogickým změnám. Z pohledu učitele – u některých nejprve interpreta a posléze učitele – vytvářeli svou edici skladby například Jakob Dont (ten využil podrobných poznámek svého otce, viz výše), Leopold Auer, Henri Marteau a Carl Flesch. Zvláštním případem je edice Heinricha

Dessauera, která nám zanechala svědectví – pouze zprostředkované – o interpretaci koncertu Josephem Joachimem.

Pokud se týče vědecky podložených edicí, snaha o jejich poskytnutí se objevila až daleko později. V roce 1968 vydal svou revidovanou edici Alan Tyson u nakladatelství Ernst Eulenberg. Je založena na výše zmiňovaných čtyřech pramenech, tudíž spolehlivá, opatřená i vědeckým pojednáním o pramenech a jejich zpracování.

Pokus o poskytnutí čistého materiálu ke studiu nabízí urtextové vydání Willyho Hesse z roku 1969. (Wiesbaden, Breitkopf und Härtel). Je založeno na Beethovenově rukopisu, nenabízí ale žádné vysvětlivky ke stylu, jakým skladatel zachází se sólovým partem (dlouhé frázovací obloučky použité v rozporu s tím, co je skutečně možné na housle – a především na smyčci – uskutečnit).

Mezi edicemi interpretů je těžké najít takovou, která by zřetelně odlišovala skladatelovy a editorovy názory. V roce 1971 publikoval Max Rostal právě takovou verzi, kdy v houslovém partu klavírního výtahu nabízí Beethovenovy varianty sólového hlasu a vedle toho vytvořil svou edici, včetně prstokladů, smyků a v závorkách nabídnul dynamická znaménka.

I přesto, že se editoři nezdráhali přidávat své názory přímo do hudebního textu, nebyly zásahy do houslového partu nikdy nikterak dramatické. Až na několik výjimek nedocházelo ke změnám výšky not a rytmu. August Wilhelmj například v samotném úvodu koncertu hrál v oktávách místo oktávových přírazů a Kubelík navrhuje hrát i přírazy i oktávy. Dont a Marteau umisťují několik pasáží o oktávu výše...

3.1 Srovnání výběru edic houslového partu koncertu

Můj výběr edic se pokouší zmapovat několik staletí interpretace, názory z různých období a krajů a také od editorů různého zaměření (sólisté, pedagogové). Na tom, jak se proměňovaly navrhované smyky, frázování a prstoklady lze pozorovat změnu hudebního vkusu v průběhu desetiletí provádění skladby.

S postupujícím devatenáctým stoletím byl kladen stále větší důraz na zpěvné kvality houslí, na jejich nosný a kultivovaný tón a do pozadí se dostávala přesná artikulace a vyváženost sólového partu s orchestrem jasně ve prospěch prvního jmenovaného. Beethovenův koncert je psaný "symfonicky", orchestr je zde velmi

důležitý a sólové housle často až v druhém plánu, což některým pozdějším editorům (a interpretům až do dnešního dne) činilo potíže.

Další posun je viditelný na prstokladech, které se v rámci usilování o tónovou jednotu (a jednotnou krásu) posouvaly do stále vyšších poloh. Skladatelé starších epoch pracovali s barvou jednotlivých strun v jejich přirozených (nízkých) polohách, přesně věděli, jaký zvuk mohou čekat. Později se zájmem interpretů i skladatelů stalo, aby se fráze a melodie udržely ve stejné barvě, což přeneseně znamenalo na stejné struně. Kontrastem se tak stává i užití otevřeného volného tónu nízkých poloh a koncentrovaného zvuku vysokých poloh.

Po dlouhém a dlouho doznívajícím období romantických zpěvných smyků a prstokladů prožíváme dnes opět jakýsi návrat ke kořenům. Jak frázování, tak prstoklady jsou střízlivější a věrnější originálu. Také je kladen velký důraz na opravdu dokonalé zpracování spolehlivého notového materiálu. Dostupnost ověřeného, vědecky podloženého hudebního textu je klíčová pro každého, kdo si chce na dílo vytvořit vlastní, nevhodnými zásahy neovlivněný názor.

Pramenem, se kterým jsem všechny edice porovnala, bylo nejnovější urtextové vydání vypracované Jonathanem Del Marem pro nakladatelství Bärenreiter. Del Mar je uznávaný editor, který má za sebou kompletní zrevidování Beethovenových symfonií, z komorních děl pak například Beethovenovy sonáty pro violoncello a klavír. Vydání nabízí vedle čisté verze také part zpracovaný Detlefem Hahnem, opatřený jeho prstoklady a smyky. To je i poslední edice, kterou se má práce zabývat a uzavírá jí dosavadní vývoj nazírání na text koncertu.

Existuje množství dalších edic, které jsem detailně nezpracovala, ale některé z nich, tedy jejich autory, považuji za nutné se zmínit. Jsou jimi především Jacob Dont, Leopold Auer, Carl Flesch a Joseph Szigeti.

Většinu mnou shlédnutých edic spojuje – co se smyků týče – jedna tendence: najít co nejlepší způsob rozdělení dlouhých, často téměř nepraktikovatelných obloučků zejména v pomalejších frázích. Beethoven v těchto místech podle dostupných zdrojů nechtěl zapsat přesný smyk, spíše jen naznačit směřování frází.

Dalším společným rysem je rozbíjení dlouhých ploch figurací v šestnáctinových, osminových nebo triolových hodnotách, ponechaných Beethovenem bez jakýchkoli smyků. Jsou to často plochy, kde sólový nástroj poskytuje protihlas

k tématu uváděnému orchestrem a úloha houslí je tu druhořadá. Podle dobových svědectví je možné, že už Clement s Beethovenovým svolením nějakým způsobem tato místa pozměňoval, existuje Moserův zápis Clementova provedení:



Příklad³⁴ č. 1

Většinou pro tato místa interpreti a editoři užívali tzv. Paganiniho smyk nebo nějakou jeho pozměněnou verzi. Pro zajímavost bych níže tyto varianty ráda uvedla. Vzhledem k doprovodnému charakteru těchto ploch nechci význam rozdílů přeceňovat, je ale zajímavé vidět, jakými detaily se editoři zabývali.

Příklad č. 2: srovnání zpracování taktů 134 – 142, 1.v.



Joachim



David

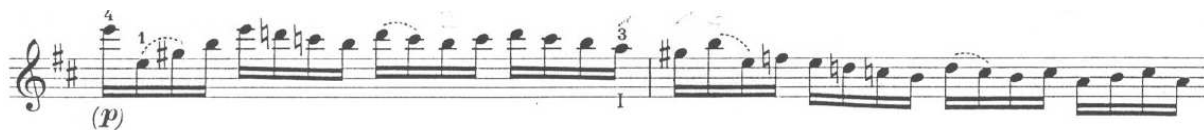


Marteau



Hubay

34 Brown, Clive, *Ferdinand David's editions of Beethoven*, Cambridge



Oistrach



urtext – Jonathan Del Mar

V podstatě všude, kde docházelo ke změně smyku, zejména ke zkrácení legát, se obloučky posunuly mimo doby v taktu. Obvykle se to dělo takto: na samém počátku pasáže byla první nota první skupinky (nebo celého taktu) oddělená, zbytek skupinky svázaný s další první notou následující skupinky a stejně tak se postupovalo dále. Tento postup je zachován téměř u všech editorů.

Zacházení s prstoklady spojuje používání glissand – nebo portament – na výměnách poloh. Jejich užívání v pomalých kantilénách je záležitostí 19. a začátku 20. století, a pokud se tak dělo rukou mistra, jednalo se o umělecký efekt. Ve chvíli, kdy se taková výměna prováděla příliš pomalu a líně nebo šlo spíše o zastírací manévr špatné výměny, stalo se portamento nevkusným kočičím mňouknutím. Užívání stejných prstů v terciových postupech se velmi často objevovalo i v rychlých pasážích, tam přetrvalo velmi dlouho. V kantilénách dnes glissanda vystřídaly přehmaty a podhmaty, aby se interpreti vyhnuli nechtěným výměnám. S jejich použitím je možno zahrát melodii i o větším rozsahu v jedné poloze. Běžně houslista prsty obsáhne kvartu, s podhmaty a přehmaty je možné z jedné polohy obsloužit sextu.

3.1.1 Joseph Joachim, (1831-1907) N. Simrock, Berlín

Edice rozlišuje původní a editorské poznámky, které dává do závorek – kromě změn smyků, které nijak neoznačuje.

Joachim přidává slovní výrazové pokyny, používá italského hudebního názvosloví. Také přidává dynamická znaménka tam, kde cítí potřebu ozřejmit Beethovenovy – a svoje – úmysly.

První věta:

Prstoklady:

navrhované prstoklady jsou velmi specifické, výměny poloh jsou přiznané, na slyšitelných místech, na poměrně velkých vzdálenostech a často pod legatem – v první větě viz takty 92, zdvih do taktu 102, konec taktu 104. Tam je přidaná výměna, ve které jsou oba tóny hrané stejným, tentokrát druhým prstem (2-2), která na tomto místě není nutná, jedná se evidentně o výrazový záměr.



Příklad č. 3, takt 104, 1.v., Joachim

Takt 111 je dalším příkladem tohoto postupu, bylo by zde možné vyhnout se slyšitelnosti výměn, Joachim však záměrně volí jinou cestu.

Pozoruhodný – jak prstokladově tak smykově – je takt 138, kde je hned dvakrát požadována výměna mezi druhou a třetí šestnáctinovou notou, která má být hraná druhým a třetím prstem (2-3). Celý takt je tak hrán na G struně, oproti běžnému způsobu provedení v první poloze – nebo půlpoloze – při střídání G a D struny. Zajímavý je i návrh smyku.



Příklad č. 4, takt 138, 1.v., Joachim

Takt 141 ozvláštnil užitím prázdné E struny na každé první notě ze skupinky čtyř šestnáctin, jeho příklad později následovali mnozí další.

142 – oktávový skok požaduje provést po A struně s využitím flažoletu, což vytvoří slyšitelné glissando.

149 – v 6. poloze se závěrečným glissandem na flažolet třetím prstem na A struně.

306, 311 versus 309 – v taktech 306 a 311 předepsané střídání strun v triolových figurách, naopak v případě taktu 309 výměna poloh na každé době. Střídání strun je pozůstatkem starší praxe, bylo dříve naprosto běžné. V pozdějších edicích se vytrácí.



Příklad č. 5, takt 306, 1.v., Joachim



Příklad č. 6, takt 311, 1.v., Joachim



Příklad č. 7, takt 309, 1.v. Joachim

334 a 335 - výměny po A struně až do 6. polohy

350 - sul A

398 - sul G

399 - na intervalu zvětšené kvarty c2-fis2 výměna 2-1 sul A, v rychlém běhu nahoru a hned opět zpět dolů.

411 - dává pod oblouček kvartovou výměnu po jedné struně.

436 - oktávy v triolovém pohybu pod obloučkem, který odděluje první z nich a naopak další první ze skupinky přivazuje. Výměna mezi 3. a 4. dobou - kvarta hraná čtvrtým prstem, vychází opět pod smykem.

511 - téma je v originále předepsáno sul D a G, což Joachim dodržuje, ovšem po svém. Druhou polovinu fráze totiž ponechává celou na G struně.

Smyky:

Jako každý editor cítil Joachim potřebu podat pomocnou ruku sólistovi a poradit jak se vypořádat s dlouhými legaty. Joachim často přetahuje obloučky přes dobu, nebo je tam, kde je nevyhnutelné, dělí mezi dobami. Přidává také drobné obloučky tam, kde cítí potřebu roztříštit delší plochy ponechané v originále bez smyků.

Příklady takových smyků:



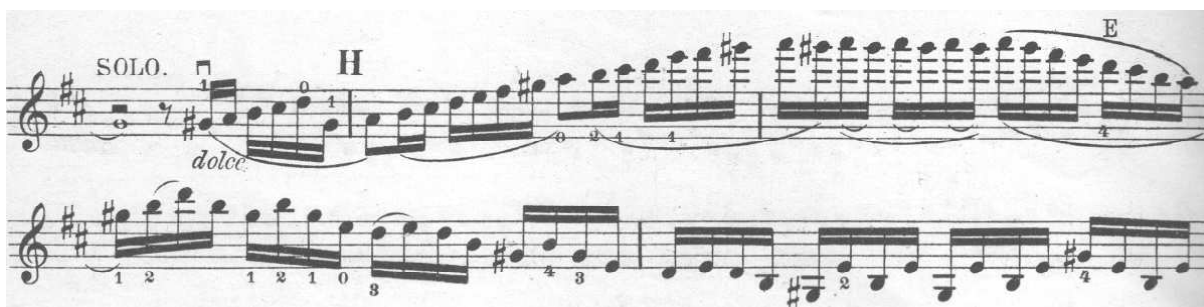
Příklad č. 8, takty 91-2, 1.v., Joachim



Příklad č. 9, takt 152, 1.v. – v originále klínky



Příklad č. 10, takt 164, 1.v., Joachim



Příklad č. 11, takty 183-186, 1.v., Joachim



Příklad č. 12, takty 151 a 189, 1.v., Joachim - řadové staccato smykem nahoru

319 a dál – prodloužená a oddělená první nota ze sextoly, jejíž zbytek je zapsán pod obloučkem a s tečkami.

463 od druhé osminy opět řadové *spiccato* na šestnáctinovém běhu

Jiné:

91 - *con suono*

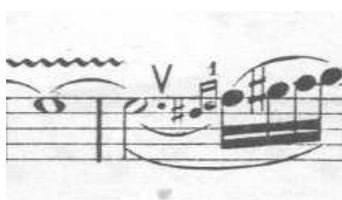
96 - v průběhu jednoho taktu *crescendo a decrescendo*

126 - k původnímu *dolce* přidává *ma sonore*

přelom taktů 131 a 132 - *crescendo do espressiva*

140 - *forte*

147 – přidaná ozdoba, zátryl. Zajímavé je, že je smykově oddělen.



Příklad č. 13, takt 147, 1.v., Joachim

173 – u obalů poskytnutá nápověda jak provádět – v rozporu se zápisem shora



Příklad č. 14, takt 173, 1.v., Joachim

199 - *soave*

V taktu 315 *leggiero ma non troppo spiccato*, což je velmi zajímavé vzhledem k užití klínků v originále. Není úplně jasné, co jimi autor myslel, ani kde na smyčci si představoval jejich provedení. Vzhledem k užívanému modelu smyčce by se mohlo užit i *martelé* v horní polovině smyčce, způsob, který byl nováčkem, ale rychle získával oblibu. Nebo klasické *spiccato*, tedy ve zvuku daleko lehčí smyk, dle mého názoru lépe odpovídající doprovodné roli, kterou zde sólové housle mají. Joachim navrhuje *leggiero*, což by odpovídalo *spiccato*, ovšem zároveň žádá o *ma non troppo spiccato*... Jedná se tedy o delší lehký smyk hraný spíše ve spodní polovině smyčce?

331 - *espressivo ma teneramente*

395 druhá polovina taktu *sciolto*

Druhá věta:

Prstoklady:

15 – výměna mezi prvními dvěma šestnáctinami tercie dvakrát druhým prstem (2-2), v následujícím taktu totéž o tón níž tentokrát 3-3

22 – trochu nepochopitelný prstoklad:



Příklad č. 15, takt 22 Joachim 2.věta

Jedná se o opakování motivu, Joachim chce docílit echo efektu změnou barvy, ale je nesrozumitelný. Má houslista zůstat na A struně, nebo v poloze? Těžko říci, od koho pochází tato nepřesnost, předpokládám, že měl autor edice na mysli setrvání v 5. poloze a nikoli krkolomné poskakování po A struně.

43 a 44 – velmi nezvyklá výměna na předposlední šestnáctině taktu – kvartový skok z první do třetí polohy za třetího na čtvrtý prst (3-4), na první době taktu 44 potom překvapí další terciová výměna jedním prstem (2-2).

63 – 70 - v rámci *sempre perdendo* a ztlumení do *pp* Joachim navrhuje nepřecházet v těchto frázích vůbec na E strunu a udržet vše sul A a D, v závěru se na D struně dostane do 5. polohy, což je na této silnější struně poměrně vysoko.

79 – poměrně kuriozní požadavek flažoletu na tři doby trvajícím g1.

88 – opět echo sul A.

Smyky:

Poněkud překvapivý je pro mne navrhovaný smyk nahoru v taktech 18 a 28.

30 – od druhé noty celý stupnicový běh (21 not) pod jedním smykem.

40 – opět smyk nahoru na začátku fráze, zjevně pro dosažení smyku dolů na první době následujícího taktu bez rozdělení obloučku.

Jiné:

24 – přidáný zátryl po třetí době

Třetí věta:

Poněkud překvapivě Joachim dodává tempové označení věty – *Allegro*, včetně návrhu metronomu pro čtvrtřovou notu s tečkou 92-100.

Prstoklady:

v tématu Ronda Joachim dodržuje předepsané sul G i smyk a tomu přizpůsobuje prstoklad. Výměnu poloh navrhuje při výměně smyku podle mého názoru snad jediný správný způsob provedení tématu. Prstoklad je tedy (od začátku tématu) 4-1-4-2-4.



Příklad č. 16, takty 1-4, 3.v., Joachim

V opakování tématu o dvě oktávy výš Joachim navrhuje zůstat celou dobu sul E, čímž vzniká poměrně náročný prstoklad plný kvartových a kvintových skoků. Začíná ve třetí poloze a vypadá takto: 4-1-1-3-4-4-1-1-3-4. Jedinou výjimkou je takt 16, kde je změna na první době, kterou Joachim navrhuje hrát na A struně jako flažolet.



Příklad č. 17, takty 11-14, 3.v., Joachim

45 – zdá se, že zamýšlený prstoklad je zde: začátek ve třetí poloze, poté oktávový skok z přírazu na horní a3.

61 – ve dvojhmatech volí Joachim na první době flažolet na d2 na D struně a fis2 ve třetí poloze na A struně, zvukově velmi čistý prstoklad, vyhýbá se tím vzniku spojovacích glissand, protože před další výměnou je možno setrvat na flažoletu a překrýt tak přesun zbylých prstů do čisté třetí polohy na tercii h1-d2

134 – třikrát za sebou použitý první prst d2-cis2-d2. Poměrně kuriozní výběr, tímto prstokladem vznikne "mňouknutí".

151 a 153 – Joachim hned dvakrát navrhuje hrát malou tercii es2-c2 druhým prstem, což pod legatem nevyhnutelně zní s glissandem.

229 se zdvihem – jedno z nejméně příjemných míst, Joachim řeší prstoklad následovně:

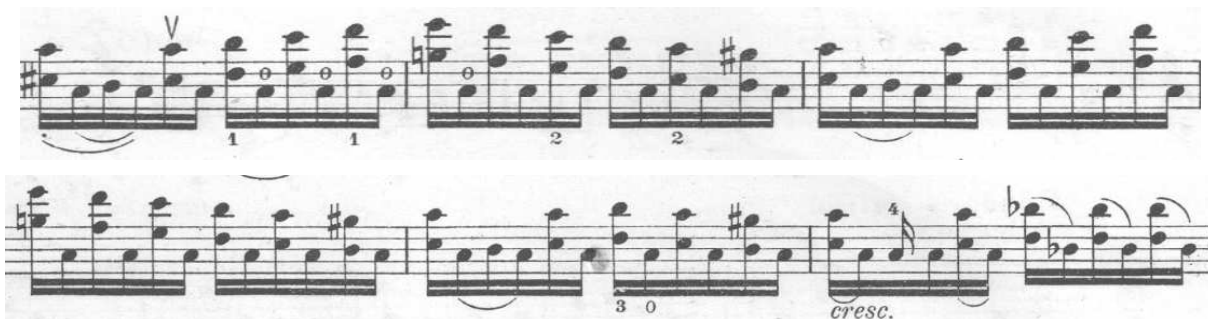


Příklad č. 18, takt 229, 3.v., Joachim

zdá se, že začíná ve třetí poloze, poté následuje skok do šesté polohy a dál v ní zůstává, střídá tedy A a E strunu.

Smyky:

68 a dál – plochy *détaché* šestnáctin rozbíjí občasnými přidanými obloučky:



Příklad č. 19, takty 68-74, 3.v., Joachim

125 – Joachim pokračuje v modelu dvě osminy pod obloučkem, třetí oddělená a s tečkou i přes to, že Beethoven přechází na takt a půl do čistého legata po třech osminách, čímž mění charakter a připravuje změnu nálady v následující ploše.

138 – v tomto taktu je ještě uveden i Beethovenův smyk, i když v konfrontaci s návrhem jednoho dlouhého obloučku.

140 – už pouze legatová verze v místě, kde si Beethoven pohrává s frázováním a rozbíjí jednolitou legatovou linii.

168 – v originále je smyk čtyři noty pod smykem, dále po dvou, Joachim první figuru rozbíjí a dává první dvě noty pod smyk, poté dvě rozděleně, dále po dvou.

301 – naprosto změněné frázování, zajímavý počín. V originále jsou svázaný vždy druhá, třetí a čtvrtá šestnáctina v taktu, důraz přirozeně vzniká na spodních stoupajících notách. Joachim každý takt pomyslně dělí napůl a aplikuje stejný smyk i druhé polovině, čímž ruší efekt oněch stoupajících rozkladů v "basu" a dává důraz na polovinu taktu.



Příklad č. 20, takt 301, 3.v., Joachim

336 a dál – přidané obloučky na prvních dvou notách druhé poloviny taktu.

Jiné:

dynamika: 81-88 a 256-260 přidaná střídání *forte* a *piana* v každém taktu

292 – přidaná nota d2 po dlouhém trylku

293 – přidané označení *teneramente*

3.1.2 Ferdinand David, (1810-1873), Breitkopf und Härtel

Velmi podobná verze jako Joachimova, používá podobné manýry v prstokladech. V některých místech se objevují překvapivě střízlivé návrhy, zejména v pomalých cantabilních frázích. Naopak v rychlých virtuoznějších plochách trvá až dogmaticky na užití stejných prstů v terciových výměnách.

První věta:

Prstoklady:

Stejně jako Joachim užívá v taktu 93 k výměnám terciové posuny druhého prstu a dokonce i při pohybu vzhůru v taktu 99 opět navrhuje 2-2 v terciových postupech v šestnáctinových hodnotách.



Příklad č. 21, takt 99, 1.v., David

Zdvih k taktu 102 začíná z A struny z páté polohy a poté navrhuje výměnu na

první prst do osmé polohy, ve které začíná i vedlejší téma. V tématu se žádná glissanda neobjevují, prstoklad je poměrně "čistý".

111 – oproti Joachimovi daleko čistší prstoklad, první výměna se skryje do postupu prázdná G struna a cis1 prvním prstem ve třetí poloze (0-1) hned na prvních dvou notách a poté už stačí jen jedna další – na malé tercii e2-g2, dvakrát druhým prstem. Vzhledem k poměrně malé vzdálenosti není tento posun tolik nápadný. Hned o dva takty později je však totožná figura zakončena o tercii výš a tam David navrhuje ještě další výměnu, ovšem dvakrát čtvrtým prstem. Je to velká tercie a posun prstu je pod obloučkem, glissando tedy nevyhnutelně vznikne.

148 a dál – téměř totožná verze jako Joachimova.

167 – chromatický postup vzhůru – 1-1-2-2-3-3-4.

195-6 – na přelomu taktu d2-cis2-d2 vše prvním prstem.

200 – zcela jiné provedení chromatiky, v druhé půli pravidelné střídání 2-1-2-1...

391 – opět použit prstoklad zvýrazňující terciové kroky provedené druhým prstem pod obloučkem

393 – lépe řečeno zdvih do 394 – tři čtvrté noty sestupného kvintakordu provedeny 2-2-4, pod legatem.

511 a dál – daleko jednodušší verze než Joachimova, drží se v nižších polohách vyšších strun.



Příklad č. 22, takty 511-523, 1.v., David

Zcela totožné jako v Joachimově verzi jsou takty 521 a 522.

Smyky:

opět stejné způsoby řešení příliš dlouhých obloučků, legata David též přetahuje přes doby, výměny smyku přesunuje většinou na druhou notu ve skupince.

114 – první doba překvapivě vychází smykem nahoru, důraz se tak nejspíše záměrně posouvá na synkopu.

126 – přivázané první dvě šestnáctiny k úvodní půlové notě, čímž těžké doby i

následujícího taktu vycházejí smykem nahoru. Aby se dostal k žabce na začátku následujícího taktu, spojuje David zdvihové čtyři šestnáctiny pod jeden oblouček. Potom pokračuje stejně.

134 a dál – další varianta smykování, v taktu 138 se naprosto shoduje s Joachimovou verzí, jen prstoklad je jednodušší, zůstává v první poloze.

Od taktu 148 smykově stejná verze jako Joachim, množství přidaných obloučků pro zpestření plochy.

158 – v originále jen *détaché*, bez frázování, David zde přidává obloučky spojující vždy druhou, třetí a první z následující trioly, druhá a třetí nota druhé skupinky jsou potom oddělené a s tečkami.

184 – v originále vázané po čtyřech šestnáctinách, jak Joachim, tak David (ten ještě mnohem víc) přidávají obloučky, stejně tak v celé následující ploše. Sekvence od taktu 185 v tomto místě zůstává bez smyků, rozdělená jak je tomu v originále, v opakování v taktu 460 a dál je rozmanitě osmykována. Viz níže.



Příklad č. 23, takty 184 a 185, 1.v., David

203 a 204 – v originále vázané po čtyřech, David se zde rozhodl naopak obloučky rozdělit.

426 a dál – v originále téměř celá plocha bez obloučků, jak Joachim tak David je přidávají. Zde jsou figury triolové, obloučky téměř nikde nezačínají na první notě ze skupiny, většinou jsou vázány druhá – třetí – první nota, případně v místech, kde se nejedná o sekvence, bývá první nota oddělená a druhé dvě svázané.

460 – toto místo je v originále také bez obloučků, David je však přidává, svazuje každou druhou a třetí ze skupinky čtyř šestnáctin. Výrazně tím mění vyznění figur, druhá polovina taktu vždy vychází smykem nahoru, je to dle mého mínění zvláštní volba smyku.



Příklad č. 24, 460 a dál, 1.v., David

465 a dál – Joachim zachází se čtyřmi takty stejně, David pracuje jinak s první a druhou polovinou taktu. V první polovině taktu svazuje druhou a třetí notu, druhou polovinu ponechává rozdělenou.



Příklad č. 25, takty 465 a dál, 1. v., Joachim



Příklad č. 26, takty 456 a 457, 1. v., David

496 – v originále vázané po dvou, David ponechává oblouček na prvních dvou notách a poté rozděluje zbytek taktu. Tím vycházejí doby taktu i následující první doba, která je zároveň vrcholem a zakončením celé plochy smykem nahoru.

Druhá věta:

Prstoklady:

Záliba v terciových krocích hraných jedním prstem je zde zcela zřejmá. V taktech 17 a 27 je prstoklad postaven tak, aby každá z tercií byla takto hrána.



Příklad č. 27, takty 17 a 27, 2.v., David



43 – další uplatnění tohoto pravidla, na třetí době mezi druhou a třetí šestnáctinou 2-2 i přesto, že by bylo možné zůstat v první poloze, v následujícím taktu se totéž opakuje hned na první době.

65 – 68 stejně jako u Joachima celé sul A.

73 a 74 - sul D.

Smyky:

Takty 18 a 28 – druhá doba smykem dolů na rozdíl od Joachimovy úpravy. Jinak jsou smyky velmi podobné.

86 – celý takt pod jedním obloučkem a s tečkami, smykem nahoru, vlastně řadové staccato přizpůsobené charakteru pomalé věty. Další dva takty zůstává stejný způsob smyku, jen tentokrát dolů. V originále jsou noty zvlášť, opatřené klínky. Oblouček svazující čtyři noty s tečkami je až v následujícím taktu, je tedy dosaženo rozdílu v charakteru, noty s klínkem by měly být provedeny ostřeji než ty pod obloučkem. U Davida se tento rozdíl stírá.

Třetí věta:

Prstoklady:

V tématu volí David prstoklad 4-1-1, čili výměna prvním prstem přiznaná pod obloučkem.

Druhou část tématu o dvě oktávy výš David navrhuje hrát přes struny v šesté poloze, s použitím flažoletu na první době taktu 11.

61 – stejný prstoklad jako Joachim

231 se zdvihem – začíná na A struně, zůstává v sedmé poloze, přes struny.

243 – jako jeden z mála přechází v druhé polovině taktu v sextách na vyšší struny A a E. Většina edic stoupá dál po D a A, aby napodobila stejné místo v expozici, kde je kvůli neexistenci vyšší struny celé místo hrané na stejných strunách.



Příklad č. 28, takt 243, 3.v., David

Smyky:

68 – začíná od špičky, poté váže tři šestnáctiny a pokračuje od špičky celou figuru. V originále je místo celé rozdělené. Použitý smyk je stejný jako u Joachima, viz výše.

138-141 – celá plocha svázaná po taktech, v originále je rozdělena kratšími obloučky a rozdílným frázováním.

154 – stejně jako v originále rozdělené, ale protože vychází první nota smykem nahoru, nechává tak celý stupnicový běh – poněkud zvláštní řešení, běžně platilo, že těžké doby mají vždy být hrány dolů. Rychlý běh obráceným smykem

je i dnes poněkud nepohodlný návrh.

292 a 293 – tyto takty jsou svázané, první doba tématu není oddělená od předchozího trylku.

301 a dál – v první skupině svázané druhá, třetí a čtvrtá šestnáctina a zbytek taktu po dvou, podporuje tak harmonický postup.

334 a 340 - poněkud zvláštní přidání obloučku na páté osmině taktu.



Příklad č. 29, takt 334, 3.v., David

Jak David, tak Joachim v tématu třetí věty přidávají označení *tenuto* nad první dobu, v originále se objevuje až v opakování tématu.

3.1.3 Jenő Hubay (1858-1937), Rozsnyai Károly

Velmi podrobně vybavená edice, obsahuje množství nových dynamických znamének, která nejsou nijak odlišena od originálních, častá slovní výrazová doporučení a návrhy ve které části smyky hrát. Navrhovaná řešení nejsou výstřední, často jde o zachycení tradice, nikoli o novátorské počiny, ale edice je pozoruhodná právě tím, jak je zprostředkovává.

<i>Jelek magyarászata.</i>		<i>Erklärung der Zeichen.</i>			
<i>Lefelé</i>	▢ Herunterstrich	<i>Vonó hegye</i>	◁ Spitze	<i>Pillanatnyi szünet</i>	⋅ Luftpause
<i>Fölfelé</i>	∇ Hinaufstrich	<i>Vonó közepe</i>	▭ Mitte	<i>E-húr</i>	I E-Saite
<i>Egész vonó</i>	↔ Ganzer Bogen	<i>Kápa</i>	⊏ Frosch	<i>A-húr</i>	II A-Saite
<i>A vonó felső fele</i>	← Halber Bogen oben	<i>Hosszú vonás</i>	— Breiter Strich	<i>D-húr</i>	III D-Saite
<i>A vonó alsó fele</i>	→ Halber Bogen unten	<i>Rövid vonás</i>	... Kurzer Strich	<i>G-húr</i>	IV G-Saite
		<i>A fekvésben maradni</i>	⊖ In der Lage bleiben.		

První věta:

Hned úvodní takty sólového partu jsou poctivě vypracovány a doporučení zní takto:

První tři oktávové kroky začít z *piana* v polovině smyčce, v druhém taktu hrát s *crescendem*, nejprve v horní polovině smyčce, poté rozšiřovat smyk a hrát celým smyčcem. Třetí takt krom originálního *sforzata* dostal označení *forte*. V podstatě vypsáný zcela běžný způsob provedení.



Příklad č. 30, takty 89-91, 1.v., Hubay

Prstoklady:

Zdvih do taktu 102 – téma začíná po E struně, dvakrát prvním prstem, posléze běžný prstoklad.

111 a 113 – výměnu Hubay navrhuje až na E struně, rozklad začíná v první poloze, ve které dojde až do g₂, po kterém následuje skok na první prst na cis₃ do páté polohy.



Příklad č. 31, takt 111, 1.v., Hubay

141 – podobně jako Joachim a David, i Hubay navrhuje hrát první ze čtyř šestnáctin vždy jako prázdnou E strunu, připojuje ji pod smyk. U stejného prstokladu zůstává i v první polovině dalšího taktu, kterou také ponechává v legatu.

142 – poslední doba stejně jako u předchůdců oktávový skok sul A.

150 – také stejné řešení prstokladu v závěru taktu.

155 – na první notě poslední trioly navrhuje Hubay flažolet druhým prstem – zřejmě pro dosažení lepšího glissanda. Další dvě noty už mají být hrané čtvrtým prstem.

306 – ani Hubay se nevyhýbá hraní přes struny v této pasáži, na první době navrhuje 4-1-4, tedy dis₂ na A struně, fis₂ na E struně. Pokud prstoklad správně chápu, na čtvrté době se má zůstat v první poloze (není alespoň indikovaná žádná změna), což vede k dalšímu přechodu přes struny. Připadá mi to zvláštní v místě, které alespoň podle mého soudu volá po maximální hladkosti provedení.



Příklad č. 32, takt 306, 1.v., Hubay

307 – možná Hubay toto místo opravdu tak hladce necítí, na každou dobu totiž připisuje akcenty. O dva takty později, v analogickém místě, je však již nechce.

314 – další pro mne opravdu překvapivý prstoklad ze stejné rodiny terciových posunů. Na první době ve třetí poloze fis2, poté glissando o tercii výše na flažolet třetím prstem a zpět na fis opět stejným prstem.

333 – zvláštní závěr fráze 4-4, opakuje se i 343

351 a dál – většinou zde interpreti v úvodních taktech přecházejí na E strunu, později se uchýlí na A strunu a na té frázi dokončí. Hubay však střídá po taktech a nebojí se použití prázdné E struny.



Příklad č. 33, takty 351 a dál, 1.v., Hubay

392 – v repríze se opakují změny z expozice, kuriozní je prstoklad (dvakrát třetí prst), jímž se Hubay dostává po přírazu na dlouhou celou notu na horní flažolet.

397 – poměrně zajímavé řešení v závěru taktu, kde má být pod dokonalým legatem hladká výměna z první polohy na D struně do třetí polohy na G struně, z druhého na třetí prst. Jistě existují pohodlnější výměny.



Příklad č. 34, takt 397, 1.v., Hubay

422 – zdá se, že Hubay navrhuje třikrát za sebou druhý prst.



Příklad č. 35, takt 422, 1.v., Hubay

434 – druhá polovina taktu na prázdných strunách (A, E).

496 – znovu použité terciové "skluzy" druhým prstem.

515 – závěrečné uvedení tématu poprvé na D struně, podruhé sul G.



Příklad č. 36, takty 515 a dál, 1.v., Hubay

522 – půlové noty provedeny jako flažolety sul A dvakrát třetím prstem.

Smyky:

Stejně jako Joachim a David většinou protahuje obloučky přes taktovou čáru, případně přes doby, odděluje první ze skupiny následujících not.

Zdvih do taktu 102 – smykem nahoru v dolní polovině smyčce. Začátek tématu tak vychází dolů, druhý takt nahoru, což je stejný smyk, který hráli i Joachim a David. Poměrně mnoho houslistů později zvolilo způsob opačný, zdvih dolů, začátek tématu nahoru a druhý takt dolů. Velmi těžký případ k rozhodnutí; hrát zdvihové tři osminy smykem dolů a zachovat jejich lehkost je velmi náročné, byť by byly hrány u špičky. Ovšem téma od špičky a druhý takt dolů je s ohledem na harmonické směřování dle mého názoru správnější.

Ve zbytku tématu je Hubay věrný Beethovenově předloze, dlouhé obloučky nerozděluje, ale naopak je ještě prodlužuje přidáním skupinky not ze čtvrté doby předchozího taktu. Těžko zvládnutelný smyk na místě, kde Beethoven sám zdá se naznačil pouze frázi, nikoli přesný smyk.

111 a 113 – oddělena první triolová osmina.

114 – vychází první doba nahoru, synkopy dolů. Doporučuje se zde ještě provedení celým smykem

134 – podobné řešení smyku jako David.

138 – ponechává rozdělené jako v originále, ovšem přidává na dynamice, požaduje *fortissimo*. V dalších taktech ale opět přidává obloučky.

151 – tam, kde Joachim i David volí řadové staccato, Hubay svazuje první dvě triolové osminy a pokračuje rozděleně s tečkami. V originále celý takt rozdělený a opatřený klínky.

152 a dál – podobné zacházení s obloučky v této ploše jako u Davida a Joachima: první z trioly oddělená, poté svázané tři další noty – opět přetažený oblouček přes další dobu.

158 – tentokrát je svázaná druhá triola v taktu.

Příklad č. 37, srovnání:



Joachim, takt 158, 1.v.



David, takt 158, 1.v.



Hubay, takt 158, 1.v.

172 – rychlý akordický rozklad po přivázané synkopě vychází celý nahoru, poněkud nezvyklé řešení.



Příklad č. 38, takt 172, 1.v., Hubay

177 – závěr taktu – poslední skupina not schválně požadovaná smykem dolů, závěrečná čtvrtěová nota tak vyjde nahoru, zřejmě kvůli tomu, aby nebyla vyražená, protože orchestrální tutti začíná v pianové dynamice. Jinak ale podivný nepohodlný smyk.

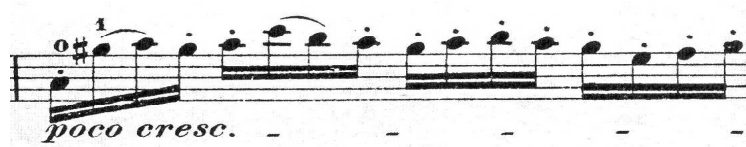
182 a dál – stejný smyk jako David

191 – ještě další varianta smyku, velmi podobná Davidově.

Příklad č. 39, srovnání:



Joachim, takt 191, 1.v.



David, takt 191, 1.v.



Hubay, takt 191, 1.v.



Oistrach, takty 191 a 192, 1.v.

196 – místo klínek navrhuje čárky.

197 – opět uplatněn princip obloučku přes doby místo v originále zapsaného smyku, kde je první triolová osmina oddělená a s klínkem, další dvě svázané.

V provedení se opakují úpravy smyků z expozice, první změna přichází v druhé polovině taktu 296, kde je originál rozdělen, Hubay však navrhuje obloučky po dvou ovšem přes doby.

314 – druhá polovina taktu nezůstává v hladkém legátu jako v originále, ale je provedena řadovým staccatem.

V dalších taktech je k uvedenému spiccato připsáno pod čarou, že nemá být příliš krátké. Je to Hubayův příspěvek do diskuse o charakteru smyku na podobných místech. V originále jsou zde klínky.

319 – originál rozdělený, zde delší smyk na první notě a dalších pět pod obloučkem v řadovém staccatu, stejně jako Joachim.

396 – první doba vychází dolů, poté přesazení a opět smyk dolů, zajímavé řešení.

400 – Hubay jako první otevřeně zapisuje tyto takty rozděleně, Beethovenův smyk je nehratelný i s ohledem na velkou vzdálenost mezi legatovanými notami. Přidává ještě *crescendo* a *decrescendo* vždy po taktech.



Příklad č. 40, takty 400-405, 1.v., Hubay

Jiné:

96 – *poco allargando a crescendo*, v následujícím taktu po vložení cezuře a *tempo, piano*.

100 – tento takt si Hubay přeje hrát *brillante*, opět s přidáním *crescendem*

126 – místa originálního *dolce* je zde přehršel dynamických znamének. *Sforzato* na první době následované *mp* na šestnáctinovém zdvihu a *crescendem* v dalším taktu.

132 – *espressivo*, v následujícím taktu *crescendo*.

142 – opět *poco allargando*

147 – přidání zátryl

148 – *dolce*

152 – *largamente*

166 – *espressivo* na čtyřech čtvrtových notách evokujících úvodní úder. V originále jsou zapsané s tečkami pod obloučkem, Hubay jim dává pod obloučkem čárky, tedy spíše delší hladší smyk, vzdálený oněm úvodním úderům.

201 – *molto espressivo*

216 – přidání zátryl a oblouček dělený na taktové čáře, ačkoli v originále je přetažen na první osminu dalšího taktu. Z nějakého důvodu právě zde vlastní oblíbený systém zjevně nevyhovoval.

296 a dál – přidání *crescendo* na druhé polovině taktu vedoucí do *mf* na první době, následovaného *decrescendem* do *piana* v taktu 298.

315 a dál – dynamický plán je zde následující:

začít z *piana*, na konci 316 *crescendo* a na druhé triolové osmině v následujícím taktu opět *subito piano*.

328 – *allargando* spolu s čárkami nad každou notou oproti klínkům v originále.

330 – *ritardando* na dlouhém trylku se zátrylem, po němž nenásleduje *a tempo*, zřejmě tedy i Hubay cítí následující plochu pomaleji. Každopádně navrhuje hrát ji *espressivo ma teneramente*.

Tradice zpomalení pro plochu 331-357 sahá zdá se až k Joachimovým provedením. Czerny uvádí jako optimální tempo klavírní verze první věty 126 pro čtvrtovou notu. Kreisler navrhuje 112 a ve zmiňované ploše tempo zpomaluje až

na 66 úderů! Návrat do původního tempa se u všech děje na chromaticky stoupajících figurách v taktech 357-366.

Druhá věta:

Poměrně málo zásahů do dynamiky a přednesových znamének. Co se týče smyků, většina Beethovenových teček byla vystřídána čárkami ať už pod smykem nebo zvlášť.

Prstoklady:

11 – opakování prvního sólového taktu sul A.

15 – první terciový krok opět dvakrát druhým prstem. V následujícím taktu v analogickém místě nikoli.

23 - zajímavě oprstokladovaná chromatika – 1-1-2-1-2-1.

45 – prstoklad druhého tématu je poměrně střídavý, využívá pouze D strunu, což je v rozporu s Beethovenovým určením – sul G e D. Důležitější pro něj bylo vynechání A struny.

47-48 – přelom taktů přináší zajímavý prstoklad – poslední osmina taktu 47 (c2) vychází druhým prstem, poté následuje výměna na ais1 opět druhým prstem a jeho posunutí na h1.

65 – ve třetím tématu Hubay užívá vyšších poloh D a A struny.

Smyky:

První dvě fráze začínají smykem nahoru – tedy jako zdvih. Druhá polovina taktu je zapsána s čárkami pod obloučkem, narozdíl od originálu, kde jsou tečky. Avšak v pomalém tempu druhé věty může jít o totožný efekt.

21 – v ornamentované verzi začátku Hubay přeci jen tečky pod obloučkem píše, je ale pravda, že zde se jedná o šestnáctinové sextoly. Na první notě ze sextolové skupinky píše čárku, stejný smyk i v taktech 24 a 25.

43 – Beethovenův oblouk přes celý takt Hubay dělí do dvou, nezačíná však na první šestnáctině a v průběhu dvou taktů střídavě skrývá a přiznává doby v taktu. V kombinaci s Beethovenovými pravidelně umístovanými akcenty na nepřízvučných osminách (4., 6., 8.) je tento proměňující se smyk poněkud matoucí.



Příklad č.41, takt 43, 2.v., Hubay

68 a 69 – dělené obloučky tentokrát opět přes dobu, po dvou z každé skupinky.

Jiné:

65 – *espressivo*

67 a 68 – *crescendo* do *f*

69 a 70 – *crescendo* do *sf* na druhé době, poté *decrescendo*

77 - *tranquillo*

78 - přidaný zátryl po trylku.

79 – *crescendo* na druhé polovině taktu, poté zpět, v následujícím taktu opět na stupnici vzhůru *crescendo*, zpět na konci taktu 82.

Třetí věta:

Prstoklady:

Protože změnil smyk – viz níže – může si Hubay dovolit uskutečnit výměnu do čtvrté polohy už na třetí osmině taktu – d1, lze ji provést při zastavení smyku před tečkou.

11 – stejný smyk jako v úvodu a prstoklad začíná ze třetí polohy, výměna na druhé d3 na první prst (6. poloha), v opakování ale celé v šesté poloze s použitím flažoletu na A struně (první doba taktu 12, 16 a dalších totožných).

Druhé téma má stejný prstoklad jako u Davida.

158 a dál – pravidelné střídání A a E struny

168 a dál – Hubay nemění polohu mezi oktávovými skoky ale už během první skupinky mezi první a druhou šestnáctinou.



Příklad č. 42, takt 168, 3.v., Hubay

Zdvih do 229 – opět nová varianta prstokladu, celé v šesté poloze, začátek z A struny.

231 – střídání A a E struny, celé v první poloze. Je jinak zvykem posunout se do

třetí poloviny a skupinu not ponechat na A struně, což je smykově jednodušší. Tato varianta je barevně pestřejší, ale ne tak hladká.



Příklad č. 43, takt 231, 3.v., Hubay

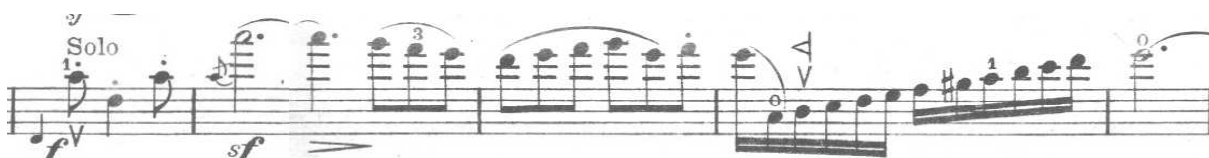
311 a 312 – nejprve dvakrát čtvrtým prstem, v dalším dvoutaktí dvakrát prvním prstem. To vše ve velmi pomalém tempu.

Smyky:

V tématu Hubay ignoruje předepsané *legato* v první polovině taktu. Ponechává sice oblouček, ale nad třetí osminu přepisuje tečku, čímž ji zvukově oddělí.

11 – v opakování tématu ponechaný smyk z úvodu, Beethoven zde má první polovinu taktu zvlášť a na samotných osminových notách klínky.

50 – tento takt vychází smykem nahoru, možná aby se odlišily rozdílné charaktery taktů 46 – tam je *sf* - a 50 – bez akcentu a při navrhovaném smyku díky hře od špičky jemnější.



Příklad č. 44, takty 46 a 50, 3.v., Hubay

56 – opět oblouky přes doby, Beethoven má všechny obloučky na dobu.

68 – celá pasáž "obráceně". Následkem toho, jak je osmykován začátek, vycházejí všechny doby smykem nahoru. V originále je celá tato plocha ponechána bez smyků, zvlášť. Hubay váže v úvodním taktu motivu skupiny čtyř šestnáctin tak, že oddělí první a spojí ostatní tři.

123 a dál – drobné změny charakteru smyku, které ale nemají větší vliv na vyznění fráze.

128 a 129 – dokonce prodloužený oblouček - v originále jsou zdvihové tři osminy zvlášť a svázaný celý takt, Hubay přivazuje i zdvih – nepříjemně dlouhý smyk a nebezpečí vyražení osamocené první poloviny taktu 128. (To samé v taktech 132 a 133).



Příklad č. 45, takty 128 a 129, 3.v., Hubay

138 a dál – celé svázané, zcela opomenuty Beethovenovy vlastní smyky.

154 – celý takt od špičky.

168 a dál – oddělená první šestnáctina, v originále svázaná celá první skupinka.

Jiné:

V tématu je opět připsáno *tenuto* vždy na první polovinu taktu, v originále je toto označení až u opakování fráze.

4 – v tomto a totožných taktech je přidán zátryl.

68 a dál – značné množství přidané dynamiky, která většinou vychází z přirozeného harmonického cítění. *Crescendo* na prvním taktu plochy do *sf* na začátku druhého taktu následovaného *decrescendem*, případně na jednotaktových motivech *crescendo* a *decrescendo* v průběhu taktu.

81 – poslední zapsaná dynamika předcházející tomuto taktu je v originále *piano* (takt 79, druhá polovina). Hubay navrhuje *crescendo* v taktu 80 a *forte* v taktu 81, *mp* v 82, *f* v 83, *mp* v 84, dál se drží originální dynamiky.

92 – opět přidaný zátryl.

126 – kromě originálního *dolce* ještě *con suono*

135 – připsané *piano*

143 – *espressivo*

Zdvih do 227 – připsané *piano*.

231 – *crescendo* na celém taktu do *sf* na první době 232, poté další *crescendo* do poloviny taktu, kde je opět *sf*.

3.1.4 Henri Marteau, Steingräber-Verlag, Lipsko

Toto není pouhá edice, ale kompletní studijní materiál jednoho z předních houslistů a pedagogů přelomu 19. a 20. století. Je v ní zachyceno mnoho z dobové praxe a dobové představy o hudbě Beethovenových časů, jsou tu skutečně detailní a praktické návody. Autor klade velký důraz na zachování stylové čistoty, zdůrazňuje velmi často, že jeho návrhy si musí každý zvážit a nenásledovat je slepě, snaží se zachovat to, co sám považuje za odpovídající

době vzniku koncertu. Pramen, ze kterého vycházel jako z originálu se liší od dnešního precizního urtextu, někde se vyskytují chybné smyky. Samotné úpravy jsou směsicí ze starších edicí, rozhodla jsem se tedy nekomentovat je – až na pár výjimek – a zprostředkovat písemné poznámky, jimiž je vydání vybaveno, a které mi připadají daleko zásadnější.

Marteau se zabývá i otázkami provedení tutti, poskytuje rady založené na jeho vlastních koncertních zkušenostech. Part je vybaven i linkou druhých houslí (H. Léonard)!

První otázka, kterou se Marteau zaobývá, je tempo první věty. Zamýšlí se nad tím, že dirigenti, pokud nejsou v názorovém souznění se sólisty, často naruší soudržnost díla tím, že demonstrativně hájí svou tempovou představu v tutti a sólistovi povolí v doprovodech. Také zmiňuje častý nešvar – tempové odlišení prvního a druhého tématu. Jeho názor je takový, že by tempo – *Allegro ma non troppo* - mělo být stejné pro celou větu. Ne natolik rychlé aby se dala věta dirigovat alla breve, na druhé straně by neměla spadnout do pohodlného *Allegro moderata*.

Před nástupem sóla bývá zvykem zvolnit tempo, to nepovažuje za nevhodné, jen instruuje sólisty, aby převzali konečné tempo tutti a vrátili se zpět do původního tempa plynule v průběhu prvních dvou taktů. Na nich také lze provést malé crescendo vedoucí do první noty třetího taktu. Prý to není "nemuzikální".

Následují dva praktické návody k nácviku vstupních oktáv – přírazy požaduje hrát před dobou a doporučuje způsob, jakým vycvičit dokonale rytmické provedení.



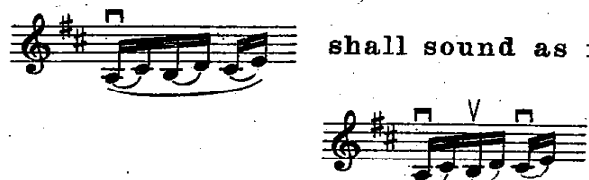
Příklad č. 46

Dlouhý oblouček v taktách 93 – 96 (v originále je ovšem rozdělen po jednotlivých

taktech!) doporučuje rozdělit, klade ale velký důraz na neslyšnost výměny smyku.

97 – doporučuje smyk:

3) Manage so that the group of notes:
shall sound as if played:



Příklad č. 47

Zníť má tak jak je zapsán v originále. Proč se rozhoduje k jeho úpravě mi není jasné. Mnoho předchůdců se k tomuto smyku také uchýlilo, zřejmě z potřeby dostat se od žabky poněkud výše na smyčci.

Zdvih do 102 – poslední instance, kde se lze vrátit do původního tempa v případě, že se z něj sólista nějak odchytil. Prstoklad volí Marteau po E struně, dvakrát prvním prstem a smykem nahoru. Stejně jako Hubay přivazuje poslední skupinku z taktu 103 k celému taktu 104. V další frázi potom přiváže poslední skupinku taktu 107 k první z taktu 108 a sváže zbytek taktu. Je to totožná fráze, bez vysvětlení, proč je podruhé jinak osmykovaná.


111 a 113 – další verze prstokladu – první triola v první poloze, druhá ve třetí poloze, třetí v páté poloze. Podruhé ještě s další výměnou do sedmé polohy na poslední notě předposlední trioly, horní h3 je potom flažolet.



Podrobně se zabývá smykem v následujících synkopách. Beethoven nechává místo bez smyků, Marteau přebírá Joachimův smyk:




Příklad č. 48

Zdůrazňuje nutnost oddělení synkopované čtvrtové noty a následující osminy, aby místo neznělo takto:

Beethoven wrote:  etc.

without any instructions as to the bowing. Joachim and Léonard very judiciously indicate what bowing is to be used in their editions. I have adopted their bowing. *It is important* that the bow be lifted between the syncopated  an the  following it, which must be short, lest the audience hear it as if interpreted:

 etc.

Příklad č. 49

126 – také přivazuje první z řady oktáv k první půlové notě, kvůli čemuž potom stupnice v oktávách celá vychází obráceně, zdvih do dalšího taktu je též svázaný smykem nahoru. Vysvětluje však, že interpret nesmí dopustit, aby místo znělo jinak, než je v originálu zapsáno. Proč tedy originál mění na dalším pohodlně zahratelném místě?

Po každém stupnicovém běhu požaduje nádech před zdvihem. Zmiňuje se, že mnoho dirigentů o pauzičce ví a při nácvičku s orchestrem bez sólisty ji od orchestru vyžadují. Navrhuje zavedení tohoto oddělení při každém provedení, protože je logicky i hudebně obhajitelné.

134 a dál – Marteau píše: "Beethoven do dalších 8 taktů nevložit žádný oblouček mezi šestnáctiny. Je ale nemožné provést tuto pasáž bez svázání několika not..." Zapsaná verze je pouze návrh, interpret má volnost v tom, jakou variantu zvolí, za předpokladu, že si maximálně hlídá rytmicky přesné provedení. I od orchestru...



Příklad č. 50, takty 134 a 135, 1.v. Marteau

141 – navrhuje využít barvy prázdné E struny na každé době a přidává zdůvodnění: lépe vyzní skryté tympánové téma ve čtvrtových hodnotách.

147 – nechává na interpretovi, zda v závěru trylku přidávat zátryl či ne.

148-150 – tyto takty považuje za prubířský kámen a přikládá jim evidentně

velkou důležitost. Podotýká, že k dokonalému provedení je zde zapotřebí nejen vytríbený vkus, ale i hluboký cit snoubící se s ušlechtilým uměním. Poté lakonicky dodává, že tohoto nebude dosaženo při třetím nebo čtvrtém opakování místa, ale mnohem spíše po čtyřicátém až padesátém...

Zdůrazňuje lyrické kvality houslí, na které by žádný žák neměl zapomínat, housle jsou mu nástrojem určeným k tomu, aby zpíval. Ten, kdo je dokáže rozezpívat v duchu přání Mozarta či Beethovena, je umělec, kterému jeho kvality nikdo nemůže upřít. Naopak ten, kdo si neporadí s výše zmíněnými třemi takty si označení umělec nezasluhuje bez ohledu na to, že dokáže zahrát kterékoli Paganiniho Capriccio.

152 a dále – poskytuje svou verzi smykování této části, znovu podotýká, že byla ponechána bez smyků a ponechává rozhodnutí na interpretech. Není mi známo, s jakým zdrojem pracoval, ale uvádí, že v této ploše některé obloučky uvedeny byly. To se rozchází s mými informacemi založenými na originálu.

Ke stejnému místu dále přidal osobní vyjádření, a to povzdech, že je velmi těžké vybalancovat sólo s orchestrem, a že jemu se v celé kariéře zcela nezdařilo rozhodnout se, jakým stylem, dynamikou a silou hrát tento part, který nesmí ani zaniknout, ani přehlušit orchestr.

Posledním pokynem je, že zde houslista musí být ve střehu a přizpůsobit svou hru orchestru.

166 – čtyři čtvrtková ais2 se mají dobře oddělit zdvihnutím smyčce.

181 a dál – plocha vybavena editorskými smykami, které vycházejí z předchozích edic. Zaujal mne smyk na druhé době taktu 185. Tam začíná sekvence figurací v šestnáctinových hodnotách. Na jejím samotném začátku Marteau spojí první dvě noty, tento smyk ale nikde jinde v sekvenci nezopakuje. V repríze, v taktech 460-462, je tento oblouček na každé první a třetí době a ještě je přidán další na čtvrté a osmé osmině taktu.

V taktu 191 se objevuje další možnost smyku, půl taktu variantou Paganiniho smyku (první nota zvlášť, poté dvakrát svázané po dvou, poslední tři noty zvlášť) a v druhé půli taktu vždy dvě svázané a dvě zvlášť. Považuji to za zbytečné znepřehledňování tohoto harmonicky zajímavého čtyřtaktí, které nepotřebuje být více virtuózní.

201 – podle Marteaua další příležitost pro sólistu jak prokázat muzikalitu a umění. V orchestru potom je zapotřebí, aby housle a violy prokázaly veškeré umění a doprovodily místo poeticky a sladce. Takty 203 a 204 mají být hrány ad libitum, bez toho, aby předčasně a nevhodně zpomalily.

218 – takt, ve kterém jsou noty různých hodnot, by se měl především vyhnout akcentování a měl by vyznít tak, jako by se skládal z not stejných délek.

300 – toto téma považuje za nejhluběji inspirované z celé první věty. Téma nejprve přednesou housle, poté je převezme orchestr a promění je v úvodní motiv tympánů, který se následně dvojnásobně zrychlí. Sólista by se zde měl vyvarovat všech nevhodných projevů virtuozity, přehánění výrazu, měnění intenzity a přitahování pozornosti publika. Opravdovými sólisty jsou totiž dva fagoty a jejich dynamice se musí houslista přizpůsobit.

330 – zajímavá poznámka v místě, které vytváří přechod do plochy hrané tradičně pomaleji. Marteau píše, že každému musí být zřejmé, že se v závěru trylku a na zátrylu nesmí ani v nejmenším zvolnit, protože zde přicházejí rohy s motivem čtyř čtvrtových tympánových úderů. Doporučuje hrát zátryl jako pravidelné osminové noty.

V další poznámce se Marteau pohoršuje právě nad tradicí, která velí zpomalit celou následující plochu z *Allegro, ma non troppo* do jakéhosi *Andantina languisanda*. Považuje to za zavrženíhodný a hluboce zakořeněný zvyk. Zdůvodňuje svůj postoj absencí jakékoli změny tempa od Beethovena.

Zdvih do 342 – přidává se k diskusi ohledně notových hodnot. Je jednoznačně pro triolový zdvih oproti častému osminovému provedení.

357-364 – zdůrazňuje, že crescendo má být provedeno až posledním taktu.

456 a 457 – velmi zvláštní prstoklad, druhá polovina taktu ve druhé poloze, poté v dalším taktu začátek ve třetí poloze a hned na druhé osmině skok do páté polohy.



Příklad č. 51, takty 456 a 7, 1.v., Marteau

511 – navracející se téma lze tentokrát provést poněkud klidněji než na začátku. Za správné označení považuje *tranquillo*. *Un poco più lento* by bylo už přehnané. Je to další místo, kde může interpret vyzpívat skladatelovu myšlenku. Codu

považuje za skutečně krásnou, často, když měl příležitost ji hrát, cítil jako obrovskou radost možnost sdílet tu božskou myšlenku s posluchači.

Dirigent by poté měl nenásilně navrátit tempo do počátečního, věta by měla skončit přesně v tom tempu, v jakém začala.

Kadence k první větě je zhruba šedesátitaktová, proporčně vyhovující, přiměřeně virtuózní. Poměrně přísně se drží materiálu z koncertu, zpracovává a zdobí všechna témata.

Druhá věta:

Obecná poznámka na úvod – i když je tempo velmi pomalé, nemělo by nikdy klesnout tak, aby se muselo dirigovat na osm. (Nikde se nevyskytuje metronomický údaj, je to tedy osobní dohad Marteaua o skutečném tempu.)

Orchestr hraje hlavní roli v úvodu, sólové housle se musí podřídit intenzitě tónu a výrazu klarinetu a fagotu.

40 – doporučuje řešení Joachima, totiž nenechat celou ozdobnou stupnicovitou pasáž na poslední dobu, ale začít už na druhou osminu. Je zajímavé, jak se snaží místo vypočítat, obvykle je hráno velmi volně.

71 – varuje před častou nesouhrou na první době taktu a dodává vlastní zkušenost, žádá dirigenty, aby toto místo dirigovali bez ohledu na něj, a sám dokonale následuje gesto. Tím se souhra s klarinetu a fagoty zdokonalí. Společnou barvu nástrojů – pokud jsou dokonale vyvážené – připodobňuje ke zvuku varhan.

Druhá věta je také opatřena kadencí, tentokrát je to kantabilní volná krátká improvizace na téma ze střední části věty.

Třetí věta:

Tempo věty Marteau odvozuje z g moll tématu (takt 127).

Doporučuje *Allegro con spirito*. Opět zdůrazňuje nutnost vybrat správné tempo pro celou větu a jeho dodržení v celém průběhu.

Zvažuje rozdíl v artikulaci v tématu. V úvodu není na třetí notě – d1 přivázanému k a – žádná tečka, jen hladké legáto. O dvě oktávy výše už tečka je. Marteau uvažuje o tom, zda se jedná o chybu, každopádně trvá na tom, že je nutné odfrázovat fis1 následující po zmiňovaném d1. Já osobně tuto nesrovnalost za

chybu nepovažují, považují ji za způsob jak zdůraznit různé tóny struny G a E

Odrazuje interprety od užití prstokladu 4-1-1, tedy od výměny prvním prstem mezi a a d1, protože vznikne glissando zcela nevhodné pro charakter skladby.

V taktu 3 upozorňuje na to, že na osminových notách nejsou žádné tečky, a že by tedy měly být hladce přivázány ke čtvrtovým notám, které je předcházejí. Můj komentář je, že je třeba odfrázovat vzniklé dva obloučky v tomto taktu, nikoli je propojit.

4 – poskytuje návrh jak provést trylek – místo obvyklého obalu radí dva úder trylkou se zátrylem, v obvyklém tempu je to poměrně hodně not.

45 – *giocoso*

81-84 – v této sekvenci se rozhodl druhé dvojtaktí začít o oktávu výš než v originále, považuje za zcela logické sjednotit tyto pasáže, které při opakování v taktech 256-259 skutečně vždy začínají v horní oktávě.



Příklad č. 52, takty 81-84 a 256-9, 3.v., Marteau (originál)



Příklad č. 53, návrh řešení taktů 81-84, 3.v., Marteau



Příklad č. 54, takty 256-9, 3.v., Marteau

168-173 – v originále svázané první čtyři šestnáctiny v každém taktu, zde dvě svázané, dvě zvlášť. Zajímavá varianta.

229 se zdvihem – toto obtížné místo zůstalo kupodivu bez návrhu prstokladu.

Pro třetí větu zkomponoval Marteau čtrnáctitaktovou kadenci, velmi prostou a nenáročnou, ale naprosto vhodnou vzhledem k délce koncertu.

3.1.5 David Oistrach, Breitkopf und Härtel, Lipsko, 1973

Praktická edice, vypracovaná jasně pod vlivem dlouholetých koncertních i pedagogických zkušeností. Zásahy do originálních smyků jsou poznačeny tečkovaně, ale občasné přidané dynamické značky nejsou nijak ozvláštněny. Prstoklady jsou mnohdy dodávány ve dvou verzích.

Namísto v originále požadovaných klínků jsou používány tečky, nebo čárky s tečkami, stále přetrvává tendence nedělit smyky pravidelně na dobách, ale přetahovat je přes první notu následující skupinky nebo přes dobu či taktovou čáru. Tato manýra mi na některých místech připadá nevhodná, jako by šla proti charakteru hudby, rozměňuje rytmus a pevnost výrazu. Jinde je naopak příjemné, že se výměna smyku skryje na méně nápadné místo.

V prstokladech se občas objevuje dříve tak hojně používaná terciová výměna jedním prstem, jedná se ale spíše o výjimky. Ruská škola používá komplikovanější prstoklady, častěji zapojuje například druhou polohu a výměny z ní, do druhé polohy i skáče bez přípravy z jiných poloh a strun, to u jiných editorů nebývá tak běžné, druhá poloha je často spíše "přestupní". Tyto prstoklady nejsou schůdné pro všechny, záleží na druhu technické průpravy.

První věta:

Prstoklady:

93 a dál – také se nezdráhá použít výměnu druhým prstem v sestupných terciích. V jednom z navrhovaných prstokladů dvakrát, ve druhém jen jednou.

Zdvih do 102 a téma – zdvih začíná z A struny v páté poloze. Téma s velmi střídavým prstokladem většinu výměn skrývá do výměny smyčce.

300 a dál – velmi elegantní prstoklady, žádné nápadné slyšitelné výměny, nejen v tématu, ale i v triolových pasážích v taktech 305-315.

350 – už v tomto taktu zůstává Oistrach sul A, na E strunu přechází až v taktu 355 a plochu zakončí opět sul A v taktu 357 se zdvihem. Barva A struny je pro toto místo ideální, je to podle mého názoru velmi dobře zvolený prstoklad.

399 – v druhé polovině taktu se pohybuje sul A ve vysokých polohách, závěr taktu dokonce nechává dohrát po D struně, zjevně aby se dobře připravil začátek následujícího taktu a vyhnul se dlouhému skoku mezi h1 a fis 3. Legato mezi těmito notami je ale stejně zrušené.

511 – závěrečné téma je opatřeno hned dvěma prstoklady, oba respektují pokyn sul D e G, jen volí jiná místa pro výměny poloh. Ani jeden z nich bych nevolila, pro mne, mé ruce a způsob hry nejsou výměny ideálně zvoleny a jistě by byly slyšet. Je to otázka zvyku a výcviku. Na několika místech je zvolena terciová výměna jedním prstem (517, 519 a 521).

Smyky:

96 a dál – první takt dělí napůl, aby následující začínal smykem nahoru. Hned spojí dvě skupinky po dvou notách, aby zbytek taktu vycházel na dobách dolů. V taktu 100 jsou svázané dvě první osminy, zbytek taktu vyjde na dobách nahoru a stejně tak poslední nota úvodní sólové pasáže.

Zdvih do 102 a téma – zdvih je smykem nahoru, čímž vyjde první takt tématu dolů. Druhá polovina tématu začíná nahoru, *sforzato* v dalším taktu je také smykem nahoru.

111 a 113 – rozděluje triolový běh, svazuje první dvě trioly a ke třetí připojí pouze první notu z následující skupinky. V originále jsou svázané všechny tři triolové skupinky, smyk, který se dá zvládnout, možná je takto snazší docílit větší dynamiky, jiný důvod změny smyku mne nenapadá.

126 a dál – v souladu s tradicí navrhuje i Oistrach přivázat první z oktáv a na konci dalšího taktu svázat poslední dvě aby docílil smyku dolů na první době taktu 128.

134 a dál – oproti dřívějším edicím střídě a pravidelně přidané obloučky:



Příklad č. 55, takt 134, 1.v., Oistrach

140 – už v druhé polovině taktu předjímá smyk obvykle používaný až v taktu 141 – oblouček začíná od druhé šestnáctiny a je přetažený na první notu následující skupiny. V taktu 141 neužívá prázdnou E strunu na dobách v imitaci tympanového motivu.

152 a 156 – další verze smyku – první triola je svázaná, v dalších je vždy oddělená první nota a svázané dvě další.

162 – zde jsou naprosto výjimečně svázané trioly po třech hned od první noty, oddělené na dobách.

175 – navrhuje svázat obal s následující osminou, v originále jsou zvlášť.

181 a dál – jako mnozí před ním, Oistrach také v tomto místě převazuje přes první dobu a v taktu 183 váže po dvou šestnáctinách ale až od druhé noty, asi nejběžnější smyk. První polovina taktu 183 je v originále rozvázaná, což nikdo z editorů neakceptoval, všichni se shodují na nutnosti smyk změnit. Sekvenci začínající v taktu 185 nechává Oistrach jako jeden z mála zvlášť, v tom se s originálem shoduje.

191 – stejný smyk jako 134

195 – v místě, které je v originále svázané přes celý takt a ještě další čtyři noty, odděluje Oistrach první notu z první trioly a poté váže po třech, vždy přes následující dobu. Místo originálních klínků v následujícím taktu volí čárky.

V taktu 197 je v originále vždy první nota z trioly oddělená a s klínkem, další dvě svázané. Oistrach pokračuje ve smyku z předchozího taktu. Místo rozmanitějšího členitého frázování volí jednotný způsob.

400 – ruší legato mezi půlovými notami, volí smyk nahoru na první době. Nevím, zda bylo záměrem posunout důraz na třetí dobu, či ne, já cítím jako těžkou dobu jednoznačně tu první a tudíž tíhnu k tomu, hrát ji smykem dolů.

458 – v originále vázané po čtyřech, Oistrach navrhuje svázat celý takt.

460 – zatímco v expozici je sekvence ponechána bez smyků, tady jsou přidány obloučky vždy na prvních dvou šestnáctinách a mezi sedmou a osmou šestnáctinou.



Příklad č. 56, takty 460 a 461, 1.v., Oistrach

535 a 536 – v triolách, které jsou v originále zvlášť, navrhuje Oistrach opět klasický způsob vázání – od druhé noty spojené tři noty přes doby i taktovou čáru.

Jiné:

331 – *dolce, cantabile*

357 – místo klínků píše Oistrach čárky s tečkami.

Druhá věta:

Prstoklady:

63 – sul A, i v dalších taktech užití vyšších poloh sul D a A.

81 a 82 – sul A

Smyky:

11 – začíná smykem dolů. Já chápu první tři šestnáctiny sólového partu jako zdvih, tudíž nahoru. V originále žádný návod není. Nad originální tečky přepisuje Oistrach ještě čárky, asi si představoval hladší smyk.

15 – tři zdvihové šestnáctiny jsou zde již hrány nahoru, v druhé skupince jsou zahrány první dvě noty zvlášť a od druhé se pokračuje nahoru.

18 – v originále vše svázané, u Oistracha jsou třetí a čtvrtá šestnáctina třetí doby rozdělené.

21 – opět začíná smykem dolů.

25 – také začíná dolů, i když je to ekvivalent taktu 15, kde volí smyk nahoru.

30 – v originále je první nota oddělená, stojí samostatně, poté je stupnicový běh rozdělený po dobách. Oistrach první notu přivazuje k předchozímu taktu a oblouček přetahuje přes první notu druhé skupinky. Poté váže celý zbytek běhu. Myslím, že vzhledem k *fortissimu* na začátku taktu je oddělení první noty žádoucí a dělení na dobách dodá běhu větší pevnost a rytmickou přesnost.

Zdvih do 76 – stupnicový běh vedoucí do první doby taktu 76 vychází smykem dolů, což by mohlo vést k tomu, že bude zahrán příliš silně a ne jako lehký ornament.

86 – celý takt začíná nahoru a celý tak vychází obráceně. Klínky opět zastupují tečky s čárkami.

Jiné:

20 – místo klínků volí Oistrach čárky s tečkami.

Třetí věta:

Prstoklady:

V tématu přidává tečku nad d1, které je v originále přivázané čistým legátem, a tak si může dovolit zde vyměnit i polohu a hrát dvakrát prvním prstem.

V opakování tématu začíná z E struny, v druhém taktu potom zůstává v poloze a a2 hraje na A struně.

61 – odvážný prstoklad, který obsahuje pro mne rušivý glissandový efekt:



Příklad č. 57, takt 61 se zdvihem, 3.v., Oistrach

Přechod z třetí polohy skokem do páté na D a A je riskantní a použití stejných prstů na následující výměně s sebou nevyhnutelně přinese zjevně chtěné glissando.

130 – na terciové výměně opět dvakrát druhým prstem.

136, 137 a 138 – stejná figura se hraje poprvé z E struny, podruhé ze třetí polohy z A struny, potřetí také sul A. Vznikne tím barevné echo mezi prvním a druhým taktem, malý zajímavý detail.

149 – z předchozího taktu je Oistrach v páté poloze, odkud se dostane kvartovou výměnou druhým prstem d3 – a2 pod obloučkem. Výměna, která také nutně způsobí glissando přes poměrně dlouhou vzdálenost.

229 – celé v sedmé poloze. Vlastně bezpečný prstoklad bez výměn, skoků a přehmatů, který je pouze riskantní tónově, na A struně se dostává už hodně vysok a kvinta prvním prstem v této poloze není úplně optimální. V tomto místě opravdu není žádný ideální prstoklad, každý přináší svá pro a proti.

235 – i v opakování tématu volí Oistrach stejný prstoklad jen o strunu níž, dostává se vysoko na G strunu a následné dvě výměny stejnými prsty mi na tomto místě a nižších strunách připadají skutečně obtížné.

Smyky:

V tématu ruší legato, přidává tečku nad osminové d1. Obě uvedení tématu tak mají stejný smyk a liší se pouze barvou strun. U Beethovena jsou ale provedení odstíněna ještě rozdílným smykem a přidáním *tenuta* a *delicatamente* (to je u editorů také uváděno) v druhém případě. Zdá se mi, že uposlechnutím všech Beethovenových pokynů je možné dosáhnout většího efektu bez násilí. Jsou to jemné nuance, které však fungují a je škoda se jich zbavovat a fráze sjednocovat.

50 – také Oistrachovi vychází tento takt smykem nahoru, další takt a půl potom

udrží pod jedním smykem.

57 – kde Beethoven dělí po dobách, Oistrach přetahuje oblouček vždy o jednu šestnáctinu dál.

123 – v originále jsou na osminových notách klínky, většina editorů – Oistracha nevyjímaje – je nahrazuje tečkami a přivazuje pod jeden smyk. Nebránila bych se původnímu smyku – noty s klínky oddělit. Není to nepohodlný smyk a rozdíl mezi prvními dvěma oddělovanými takty a dalšími, kde je už hladké legato je jistě markantnější.

143-146 – takty 143 a 145 jsou v polovině rozdělené, téma tak vyjde pokaždé jiným smykem. Pro mne překvapivý smyk, naznačuje, že možná v tomto místě cítil Oistrach volnější tempo, které by podobné dělení vyžadovalo. Při zachování tempa není nepohodlné udržet celý takt pohromadě a zahrát obě poloviny tématu stejným smykem.



Příklad č. 58, takty 142-146, 3.v., Oistrach

157 – v originále je svázaný celý takt, zde obloučky po dvou notách.

302 a dál – oproti originálu přidané obloučky po dvou notách, které ale nemění vyznění plochy.

343 – ve fortissimu přidává oblouček na první polovinu taktu, odděluje ale první notu. 347 ve stejné pasáži ponechává vše zvlášť jako v originále.

357 a dál – v originále jsou oddělené osminky s klínky, zde opět přivázané s tečkami. I Oistrach překvapivě zvolil méně pregnantní charakter v samém závěru koncertu.

3.1.6 Detlef Hahn, Bärenreiter

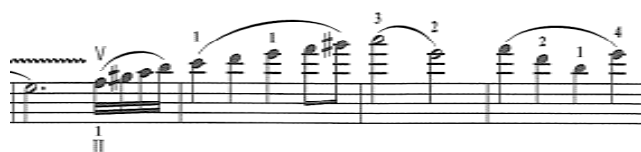
Tato edice se opírá o výzkum hudebního vědce Jonathana Del Mara, který zhotovil nejnovější urtextovou edici koncertu. Jak Detlef Hahn sám říká, vznikla v úzké spolupráci editora a houslisty a má sloužit dnešním interpretům. Speciálně usiluje o to, aby se provedení koncertu přiblížila těm z Beethovenových časů.

Prstoklady:

Často jsou nabízeny dvě verze.

101 a dál – i téma je oprstokladováno dvěma způsoby, oba jsou klasické, opakující se v ostatních edicích. První začíná zdvih na A struně z páté polohy, druhý na E struně ze třetí polohy, 1-4-2, výměna mezi d3 a fis3 ze třetí do sedmé polohy. Výměny v tématu jsou nenápadné, skryté do půltónových intervalů.

147 – způsob vytváření prstokladů připomíná ručkování, výměny jsou postupné, většinou bez větších skoků.



Příklad č. 59, takty 147-151, 1.v., Hahn

165 – první z navrhovaných prstokladů je opravdu zvláštní – až do třetí doby zůstává v první poloze a potom skočí dvakrát čtvrtým prstem do čtvrté polohy h2-e3.

204 – zajímavý závěr taktu, na horní e4 se nejde na flažolet čtvrtým prstem jako ve většině jiných edic, ale pevným třetím prstem.

301 – v tématu se objevuje návrh hrát třikrát za sebou třetím prstem v pomalém pohybu. Je to jen půltónová výměna, ale stejně je to poněkud kuriozní volba.

334 – sul A, echo dosažené nikoli dynamikou, ale barvou.

343 – rozvedení fráze dvakrát třetím prstem, opět se jedná o půltón, ale malé sklouznutí se jistě ozve. Je to záměrně zvolený prstoklad, g3 by se dalo zahrát druhým prstem.

350 – první z prstokladů začíná celotónovým posunem prvního prstu, ve druhé skupince výměna do páté polohy, celé sul A. Barva A struny je krásná, jen nerozumím té první výměně prvním prstem, není nutná a je hodně nápadná.

351 a dál – od začátku sul A, až do taktu 355.

406 se zdvihem – prstoklad, který se vyhýbá jakýmkoli slyšitelným výměnám poměrně akrobatickým způsobem:



Příklad č. 60, 405 až 7, 1.v., Hahn

V dalším taktu navrhuje všude prázdnou D strunu.

436 se zdvihem – další poměrně náročný moderní prstoklad v tomto obtížném místě:



Příklad č. 61, takty 435 a 6, 1.v., Hahn

445 a 446 – jde jen o detail, ale pro mne představuje další překvapení. V závěru taktu volí Hahn skok shora do čtvrté polohy na druhý prst, na první době dalšího taktu potom musí hrát dvakrát prvním prstem, skočit ze čtvrté do první polohy z E struny na D. Podle mého názoru je to nepohodlný a riskantní prstoklad. Rozhodně bych volila první výměnu do bezpečné třetí polohy, která skýtá možnost na první době taktu 446 zahrát druhým prstem a skok dolů do první polohy provést na první prst. Mám za to, že taková výměna se provádí daleko snáz. Je to opravdu maličkost, ale pro mne zarážející, otevírá mi otázku, nakolik jsou asi odlišné prstoklady špičkových světových houslistů od běžné populace.

517 – druhý z nabízených prstokladů je od druhé doby sul G, v páté poloze, já preferuji zůstat na vyšší struně a využít jejího volného vzdušnějšího tónu oproti "tlustému" zvuku G struny ve vysoké poloze.

Smyky jsou v první větě naprosto věrné originálu.

Druhá věta:

Prstoklady:

65 a 66 – sul A

67 a 68 - není sul A, drží se v nižší poloze.

70 – sul D

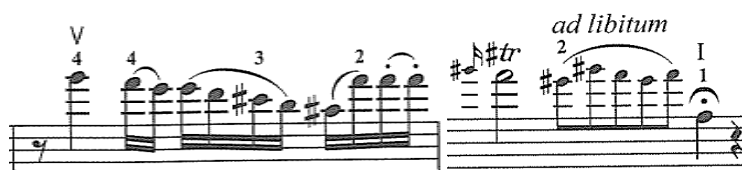
78-82 – druhá polovina taktu 78 a následující takt sul G, poté celá fráze ve vyšších polohách sul A a D, její opakování stejně jako v expozici na vyšších strunách.

88 – první nota na A struně, v obtížně naleznutelné desáté poloze druhým prstem (v orientaci pomůže fakt, že se jedná o prstokladovou oktávu s předcházejícím d4). Následující fis3 je už na E struně prvním prstem, což obnáší další malou výměnu do nižší, deváté polohy.

Smyky:

11 – Hahn také volí smyk dolů na prvních třech šestnáctinách. Je pravda, že u Beethovena je tento smyk jednou také zmíněn, v samotném závěru, v taktu 88. Pro mne je stále silnější vnímání šestnáctin jako zdvihových.

13 – synkopické g3 navrhuje Hahn hrát smykem nahoru. Celá fráze poté přirozeně bez dělení skončí smykem dolů. Ale začátek nahoru, po něm dvě šestnáctiny celým smykem dolů jsou pro mne nepřirozené a bála bych se, že skupinka dvou šestnáctinek na celý smyk bude výrazně silnější než čtveřice následujících smykem dolů.



Příklad č. 62, takt 13 a 14, 2.v., Hahn

15 a dál – pokračuje v systému: začátek taktu smykem dolů.

23 – na rozdíl od taktu 13 je zde g3 hráno smykem dolů.

24 – nenavrhuje žádné řešení dlouhého obloučku v kadenci, ponechává originální smyk, který je těžko hratelný.

40 – ponechává celou polovinu taktu s ornamentem pod smykem nahoru, zřejmě jako zdvih. Při agogicky volnějším provedení je tento smyk také velmi dlouhý, ani nasazení od špičky mi nepřipadá ideální.

45 – v celém tématu ponechán originální smyk, v taktu 48 téměř nehmatelný. Hahn velmi usiluje o to, aby interpreti dodrželi původní smyky. Jsou ale místa, kde je to na škodu, zvukově mohou uškodit. Tam bych ocenila radu zkušeného houslisty, jak zařídit, aby smyk zněl jako původní a přitom byl vyhovující.

Zdvih do 56 je nahoru, první doba dolů. Vizuálně správný smyk, o kterém jsem

již jednou polemizovala. Stále se kloním k tomu, že se zde těžká doba na moment přesouvá na zdvihovou čtvrtou dobu a proto bych ji raději hrála dolů.

61 – na poslední osmině taktu se překvapivě objevuje smyk dolů, přesazení, zřejmě kvůli tomu, aby správně vyšel zbytek fráze.

78 – přesazení mezi první a druhou dobou, aby vyšla první doba dalšího taktu dolů a nemusel dělit třetí a čtvrtou dobu.

82 – druhá doba vychází po přesazení na první době nahoru. Hahn ctí těžkou dobu a odlehčenou druhou.

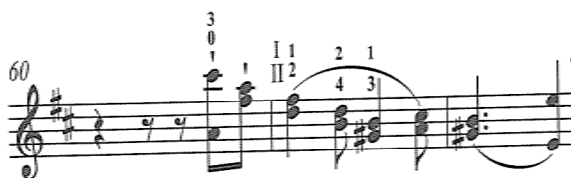
Třetí věta:

Prstoklady:

1 – v tématu jako první prstoklad navrhuje výměnu 1-1 pod obloučkem, to znamená zároveň také s glissandem. Druhý je 1-4-2-4.

V opakování tématu hraje přes struny v šesté poloze.

61-67 – zvukově velmi čistý prstoklad bez slyšitelných výměn v první polovině tématu, v druhé polovině hned dvě varianty.



Příklad č. 63, takty 60-62, 3.v. Hahn

229 se zdvihem – celé v sedmé poloze

327 – celé sul E, poměrně dlouhý a velmi rychlý běh po jedné struně. Obvykle se dělí mezi E a A.

Smyky:

68 a dál – celé od špičky, rozdělené jako v originále.

3.2 Vlastní doplňující komentář

Můj názor na úpravy jsem se snažila včlenit do textu srovnání, na tomto místě bych ráda připojila několik stručných poznámek o mém vlastním praktickém směřování.

Smyky: kde je to možné, držím se Beethovenových, dlouhé obloučky v kantilénách dělím co možná nejnenápadněji a neslyšitelně. V pasážích kde Beethoven nenavrhuje žádné smyky žádné nepřidávám, naopak tam, kde má dvě totožná místa osmykovaná rozdílně se snažím tyto rozdíly vynést. Vyhýbám se přetahovaným obloučkům, smyky dělím na doby.

Prstoklady: jsem zastáncem čistých prstokladů, nižších poloh a neslyšných výměn. V kantilénách se snažím o jednotu barvy avšak ne za cenu užití příliš vysokých poloh. Užití prázdných strun u Beethovena zvažuji podle kontextu, ponechávám je jako speciální efekt.

Dynamika: Beethoven koncert vybavil dostatečně, nejsem pro přidávání kontrastních dynamik. Spontánní crescenda a decrescenda jsou myslím zcela na místě.

Agogika: souhlasím, že by zvolené tempo mělo zůstat platné vždy pro celou větu, ale stejně jako u dynamiky se nevyvaruji spontánních malých změn. Měly by ale dávat smysl a musí následovat nenásilný návrat do původního tempa.

4. Nahrávky

Od chvíle, kdy jsem se před deseti lety začala seznamovat s hrou na housle se střevovými strunami a s barokním smyčcem a se vším, co k historicky poučenému hraní patří, mám zúžený výběr nahrávek barokní hudby. V podstatě žádný běžný komorní orchestr hrající pod nesespecializovaným dirigentem nezachází s barokním repertoárem tak, aby vyzněly všechny nuance, aby dokonale fungovalo frázování, aby vedení hlasů vyznělo srozumitelně, rytmus byl živý a basy aby „tvrdily muziku“. U klasicistní hudby je situace podobná, i když je myslím pro dirigenty a interprety snazší přečíst fráze správně díky tomu, že struktura skladeb je jednodušší. S detaily frázování a artikulací je to už složitější, často není čas, vůle a mnohdy ani dostatečné znalosti k tomu, aby se skladby interpretačně dotáhly do konce. Klasicistní hudba je často podávána stejným způsobem, jakým se přistupuje k romantickým skladbám, které jsou většině hudebníků přirozeně blízké. Proto i tady raději volím nahrávky ansámbľů specializovaných na starou hudbu.

Nahrávek koncertu na moderní nástroje existuje velké množství. Některé jsem znala a čekala jsem, že budu s poslechem a srovnáváním rychle hotová a budu se těšit na nahrávky dobových nástrojů. Beethovenova hudba je ale natolik dokonalá a v hudební minulosti se vyskytlo tolik zajímavých a strhujících houslistů, že jsem fascinovaně poslouchala několik týdnů a nahrávky specializovaných orchestrů přišly ke slovu už jen jako třešnička na dortu.

4.1 Srovnání nahrávek

První nahrávka byla uskutečněna **Fritzem Kreislerem**, vznikla v prosinci roku 1926 během tří dnů. Leo Blech dirigoval orchestr berlínské Státní opery.

Nahrávka zachycuje Kreislera na vrcholu kvality, co se týče bezchybné techniky, graciéznosti, vřelého a svítivého tónu. Jeho projev v první větě je hudebně naprosto přirozený, neruší ani pro něj charakteristické užívání glissand, portament a rubát. Poněkud více je rozvolněná tempově i stylově pouze lyrická část 1. věty – takty 331 – 357. O tom, nakolik se Kreisler dokázal vcítit do Beethovenovy melodiky svědčí i kongeniální kadence.

Pro dnešní posluchače je poněkud překvapivé zcela otevřené užívání glissand v orchestru při terciových a větších spojích ve smyčcových nástrojích.

Druhá věta je pro mne málo vzdušná, jakoby zde nedokázal Kreisler nechat

hudbu plynout, zbytečně vyhrává každou notičku vypsanych improvizací. Třetí věta běží opět zcela přirozeně. Kadenci Kreisler formuje rubáty k jejímu srozumitelnému vyznění, ve srovnání s jejími pozdějšími interprety volí volnější tempo a ještě z něj slevuje tam, kde je to vhodné pro lepší přehlednost.

Fritz Kreisler (1875-1962)

Rakouský houslista a skladatel, zázračné dítě, které bylo, po průpravě získané od Jacquese Auberu, už v sedmi letech přijato na konzervatoř Musikvereinu (nejmladší kdy přijatý žák). Stal se na tři roky posluchačem houslové třídy Josepha Hellmesbergera ml., teorii studoval u Brucknera. Poprvé vystoupil, když mu bylo devět let a v deseti obržel Zlatou medaili. Po Vídni se stal studentem pařížské Konzervatoře, konkrétně ve třídě J.L. Massarta (učitel H. Wieniawského). Konzervatoř Kreisler dokončil v roce 1887 s nejlepším možným výsledkem, jeho podobně ohodnocenými spolužáky byli studenti o deset let starší. Od dvanácti let už se dále v houslích nevzdělával.

1889-90 turné po USA, bez většího úspěchu. Poté zpět do Vídně, dva roky studia na gymnáziu, poté dvouletá příprava na studium medicíny a vojenský výcvik aniž by se věnoval houslím. Jakmile se rozhodl vrátit k hudbě, technika se okamžitě vrátila. Po několika komických okamžicích – neúspěch u konkurzu do Vídeňské opery kvůli špatné schopnosti hry z listu, následovaný velkým úspěchem při vystoupení s Vídeňskými filharmoniky (stejný orchestr...), se v roce 1899 odstartovala Kreislerova mezinárodní kariéra debutem s Berlínskými filharmoniky a Arthurem Nikischem. Následoval debut v Londýně, premiéra Elgarova koncertu...

Po vypuknutí války se Kreisler připojil k rakouské armádě, byl však raněn a propuštěn. Vydal se do USA (rodné země manželky) a začal tam vystupovat. Protiněmecké nálady vedly k tomu, že se z veřejného života až do r. 1919 stáhl. 1924-34 žil v Berlíně. Po napadení Rakouska Německem mu bylo nabídnuto francouzské občanství. V roce 1939 se vrátil do USA a v roce 43 získal občanství. Po nehodě v roce 1941 měl problémy se sluchem a zrakem, ale přesto se vrátil ke kariéře. Poslední vystoupení v Carnegie Hall se uskutečnilo v roce 1947. Později jeho zájem o hru na housle ochladl, rozprodal sbírku nástrojů a ponechal si pouze Vuillauma z roku 1860.

Georg Kulenkampff – Berlin Philharmonic Orchestra a Hans Schmidt-Isserstedt, 1936

Nahrávka označovaná za hudebně velmi kvalitní, prodchnutou klasickým klidem. Frázování v první větě je někde překvapivě "hranaté" (zbytečně zdůrazňované začátky legát, nepřiliš plynulý průběh frází), ale zároveň velmi čisté a uměřené. Lyrická část 1. věty též poměrně rozvolněná, dirigent nedokázal přesně vystihnout sólistův záměr, působí proto nikoli klidně, ale zvláště rozháraně. Druhá věta vyznívá velmi klidně, vkusně. Oproti Kreislerovi je zde Kulenkampff

daleko střídmejší. Třetí věta je pro mne rébusem. Mám v ní místy pocit, že je sólista bržděn v tempu orchestrem. Nevím, jestli tomu tak skutečně bylo, každopádně je tím jeho výkon poznamenán. Jinak tato část působí nejuvolněji. Zajímavá je volba volnějšího tempa bezprostředně po kadenci. Kulenkampff hraje Kreislerovy kadence.

Celkově pro mne nahrávka postrádá šarm, který nepochybně má Kreislerova verze. Kulenkampff je možná stylovější, ale zároveň možná až akademický.

Georg Kulenkampff (1898-1948)

Německý houslista původem z Brém, kde studoval předtím, než nastoupil na berlínskou Hochschule do třídy Willy Hesse. Na stejné škole později – od roku 1923 do r. 1926 učil. Druhou světovou válku strávil v exilu a v roce 1943 nastoupil po Fleschovi na Konzervatoři v Lucernu. Během svého krátkého života a kariéry byl uznáván především v Německu.

Carl Flesch, P. Klezky, Lucerne Festival Orchestra, 1943

Ještě v sólistových sedmdesáti letech, v roce 1943, vznikla live nahrávka jeho provedení koncertu v Lucernu. Technicky je snímek na neuvěřitelně dobré úrovni, zvláště vezmeme-li v potaz, že Carl Flesch o rok později skonal. Na to, jaká pověst jej provázela – klasický a stylově uměřený přednes Beethovena, jsou i rychlé věty plny překvapivých rubát. Například Kreislerova verze je pro mne v krajních větách daleko "klasičtější" a rozhodně přirozenější. Druhá věta podobně jako u Kreislera je poměrně značně romantizující, použití glissand a rubát je zde velmi časté. Tempové výkyvy jsou poměrně velké.

Carl Flesch (1873-1944)

Maďarský houslista, profesor a primárius kvarteta. Studoval ve Vídni a Paříži, po studiích žil a působil v Bukurešti, Amsterdamu, Berlíně, Philadelphii (zde vedl houslové oddělení na nově založeném Curtis Institutu), Londýně. Během války byl Němci zadržován v Nizozemí, po válce se mohl vrátit do Maďarska, v závěru kariéry učil v Lucernu.

Byl proslulý svým klasickým přístupem k interpretaci, bezchybnou technikou a hlubokým intelektuálním uchopením rozličných hudebních stylů.

Tyto své schopnosti uplatnil a osvědčil v roce 1905, kdy v Berlíně na pěti koncertech představil houslové skladby 50 autorů datující od 17. do 20. století.

K nástroji a technickým problémům přistupoval velmi racionálně, což z něj udělalo ideálního učitele. Své poznatky soustředil do několika dodnes vyhledávaných knih.

Jeho pojetí Beethovenova koncertu bylo popisováno jako noblesní, klasické a vřelé. Podle Maxe Regera byl dokonalým tlumočnickem Beethovenova díla.

Jascha Heifetz nahrál koncert s Boston Symphony Orchestra pod vedením Charlese Muncha v r. 1956.

Nedosahuje hudebně úrovně Kreislera, ale technicky je nahrávka skutečně dokonalá. Volí velmi živá tempa, nejen v krajních, ale i ve volné větě, která působí někdy až uspěchaně – ne v technickém smyslu, ale hudba nedýchá, některé fráze vyznívají až odbyté.

Jascha Heifetz (1901-1987)

Narozen ve Vilniusu, mládí prožil v Rusku, na housle se učil nejprve s otcem, poté jej vyučoval Elis Malkin, pod jehož vedením byl v šesti letech schopen provést Mendelssohnův koncert. Od roku 1910 studoval na petrohradské Konzervatoři, kde po čase vstoupil do třídy Leopolda Auera. V roce 1911 vystoupil v Petrohradu a v květnu 1912 se uskutečnil jeho senzační debut v Berlíně, na němž ho slyšel Arthur Nikisch a pozval Heifetze ke společnému koncertu s berlínskými filharmoniky. Heifetz vystoupil s Čajkovského koncertem již v říjnu téhož roku. V roce 1917 využil nabídku turné po USA a opustil Rusko. Jeho vystoupení v Carnegie Hall v říjnu 1917 bylo triumfálním úspěchem. V roce 1925 se stal občanem USA.

Londýn – Queen´s Hall 1920, Austrálie 1921, východní Asie 1923, Palestina 1926 a 1967, návrat do Ruska 1934.

Po 2. sv. v. vystupuje méně často, v 60. letech vyučuje na universitě v Los Angeles. V roce 1964 vystoupil na třech komorních koncertech s vynikajícími partnery (Piatigorsky apod.) a ještě sedmdesáti letech zahrál ve svém filmovém portrétu.

Objednal a provedl množství skladeb jemu věnovaných.

Joseph Szigeti – tři nahrávky, dvakrát s dirigentem Bruno Walterem, 1932 a 1947, třetí nahrávku pořídil ve dvaasedmdesáti letech s London Symphony Orchestra a Antalem Doratim. Poslední počín není už pochopitelně technicky nejdokonalejší, ale je ze tří nahrávek nejvstřícnější k publiku, nejkomunikativnější.

Existuje též live nahrávka, z roku 1956, pořízená s Dánským rozhlasovým orchestrem a dirigentem Erickem Tuxenem. Drobné intonační a zvukové problémy a velmi široké vibráto jsou místy rušivé. Jinak velmi osobité pojetí, velmi "rozbrázděné" frázování, poměrně hodně svobodné ve volbě charakteru smyku, často volí až spiccatové provedení rychlých pasáží – zvláště figur, které vyžadují rychlé přechody a střídání strun.

Druhá věta vyznívá velmi jímavě a procítěně, Szigeti je do hudby zcela ponořen. Vibráto je zde pro mne opravdu příliš široké a místy až nekontrolované,

tempové výkyvy však podané přesvědčivě a přirozeně.

Třetí věta – Szigeti si pohrává s rondovým charakterem, výrazně odlišuje téma od kupletů. I téma podává pokaždé s drobnými odchylkami, nepřehrává.

Duet se sólovým fagotem (takt 123 a dál) je výrazně pomalejší. Další sólový vstup je pevný v charakteru. Závěr po kadenci je ponejprv hravý, potom nastoupí dramatické finále věty. Nejpropracovanější třetí věta mezi mnou srovnávanými.

Szigeti hraje Joachimovy kadence, vypracoval vlastní edici koncertu.

Joseph Szigeti (1892-1973)

Maďarský houslista a skladatel, nejprve studoval s otcem a strýcem, poté v Budapešti u Jenő Hubaye. Odmítl pozvání ke studiu od Joachima. Roky 1907-13 strávil ve Velké Británii, kde koncertoval do doby, než mu to znemožnilo vypuknutí 1. sv.v.. 1917-24 působil v Ženevě. Poté se navrátil k sólové kariéře, která se velice rychle obnovila, byla velmi bohatá. Vystoupil například jedenáctkrát během let 24-27 v Sovětském svazu, kde uváděl Prokofjevův 1. koncert (ten provedl i v roce 1924 v Praze!). Úspěšně debutoval v USA v roce 1925. 30. léta strávil v podstatě celá na turné – Asie, Austrálie, Nový Zéland, Jižní Amerika i Afrika.

Obnovil přátelství s Bélou Bartókem a stal se zapáleným interpretem jeho děl – koncert č. 2, premiéra tria Kontrasty... Bylo mu věnováno množství soudobých skladeb, které věrně a odhodlaně premiéroval a dále prováděl.

Ve 40. letech se usadil v USA, kde v roce 1951 obdržel občanství. Až do konce 50. let byl koncertně aktivní, poté se poněkud odmlčel a usadil se ve Švýcarsku, kde se věnoval komponování, psaní, učení a působil v porotách soutěží.

Zino Francescatti – též tři nahrávky, nejúspěšnější z nich – s Bruno Walterem v jeho 85 letech za dirigentským pultem Columbia Symphony Orchestra.

Srovnávala jsem dvě nahrávky:

Nahrávka s New York Philharmonic Orchestra a dirigentem Dimitri Mitropoulosem. Sólista disponuje nádherným svítivým tónem, poměrně hladce frázuje, vibráto je všudypřítomné a poměrně výrazné, ale přirozené. Zvláště ve druhé větě je tón skutečně okouzující a sladký. Věta plyne poměrně svižně, aniž by však v sólech ztrácela na klidu. Vibráto ve střední meditativní části je velmi husté, zvláště v nižších polohách už tak tón ztrácí na křehkosti. Místy jsou nadužívaná glissanda. Třetí věta je virtuózním gejzírem, Francescatti krásně barevně odstiňuje téma – rozdíl v barvě G struny a tématu na E struně je skutečně dechberoucí.

Pozdější video pořízené s The Netherlands Radio Symphonic Orchestra dirigované

Jean Fournetem je velmi odlišné. Frázování jakoby ztratilo na plynulosti, objevují se akcenty na každé výměně smyku a vibráto na každé drobné hodnotě. Sólista je zvukově velmi v popředí, orchestr upozaděný. Druhá věta je poměrně statická a zatěžkaná, třetí pomalejší a upracovaná. Nahrávky by mohly být pořízeny dvěma rozdílnými interprety.

Zino Francescatti (1902-91)

Francouzský houslista, mládí prožil v Marseille, v roce 1924 přesídlil do Paříže, kde koncertoval a seznámil se s Mauricem Ravelem, se kterým vytvořil duo a s nímž vystupoval na turné v Anglii v roce 1926. V letech 1927-9 v Paříži vyučoval, zároveň rozvíjel sólistickou kariéru v Evropě a USA, kam v roce 1939 přesídlil. Po 2. sv.v. se vrátil do Francie, kde vyučoval a kde i zůstal po odchodu na odpočinek po roce 1976.

Francescatti byl velmi otevřený hudbě současníků, obohatil svůj a houslový repertoár vůbec o skladby Leonarda Bernsteina, Daria Milhauda, Ottorina Respighiho, Karla Szymanowského a dalších.

Henryk Szeryng poprvé vystoupil s Beethovenovým koncertem ještě ve Varšavě, pod vedením Bruno Waltera. Poté pořídil tři nahrávky, mj. s Bernardem Haitinkem a Concertgebouw Orchestra z r. 1973.

Osobně dávám přednost live nahrávce z Pražského jara 1966 s Karlem Ančerlem a Českou filharmonií, která představuje Szerynga ve výborné formě, hraje koncert zcela přirozeně, velmi uvolněně, pozoruhodné je jeho modelování tématu, daří se mu beze zbytku naplnit Beethovenovo frázování za použití zcela odlišného dělení smyku.

Ve druhé větě velmi citlivě zpívá, není zde ani stopy po přehnaném patosu, který se alespoň do druhé věty vkrádal houslistům o generaci starším. Třetí věta není nijak přehnaně rychlá, přesto lehká. Vizuálně působí Szeryng dojmem poměrně těžce pracujícího člověka, ovšem poslech dokazuje něco naprosto jiného. Lehký, pružný, svítivý tón je pro Beethovena tou nejlepší devizou.

Henryk Szeryng (1918-88)

Narozen v Polsku, v deseti letech byl na radu Bronislawa Hubermanna odeslán na studia ke Carlu Fleschovi do Berlína. Už v roce 1933 debutoval v hlavních evropských městech. Nechtěl však zůstat pouze u houslí a proto odešel do Paříže a šest let studoval kompozici u Nadii Boulanger.

Po napadení Polska nacisty se díky své znalosti sedmi jazyků stal spolupracovníkem polského premiéra v exilu, generála Sikorského a vycestoval s ním do Mexika, kde se staral o nalezení domova pro polské uprchlíky. Během války též vystoupil na více než

třech stovkách koncertů pro spojenecká vojska po celém světě.

V Mexiku se usadil a po válce, v r. 1946 začal vyučovat na universitě, získal občanství a věnoval se prosazování děl mexických skladatelů. Na nátlak ze strany Arthura Rubinsteina se po roce 1954 vrátil i k sólistické kariéře, premiéroval množství skladeb, např. Pendereckého. V roce 1971 provedl novodobou premiéru Paganiniho 3. koncertu, do té doby považovaného za ztracený. Zanechal množství nahrávek koncertantní i komorní hudby, mj. komplet sonát L.v Beethovena s Ingrid Haebler.

Wolfgang Schneiderhan uskutečnil dvě nahrávky s Berlin Philharmonic Orchestra, jednu s dirigentem Paul van Kempenem, druhou s Eugenem Jochumem. Měla jsem možnost vyslechnout druhou z nich, z roku 1961. Schneiderhan byl vyhledávaný pro své stylové, nadčasové hraní zvláště vídeňských autorů, už méně jako interpret – virtuoz. Nahrávka se nese v tomto duchu, je technicky bezproblémová, postrádá ale lehkost a kouzlo těch největších mistrů houslí. Zvláště zvukově se chvílemi vzdaluje od ideálu k poněkud tvrdšímu přístupu – stává se tak ve vypjatějších pasážích.

Wolfgang Schneiderhan (1915-2002)

Rakouský houslista, studoval v Písku u Ševčíka, poté ve Vídni u Julia Winklera. Krom debutu ve Vídni v pěti letech jeho mezinárodní kariéru odstartovalo provedení Mendelssohnova koncertu v Kodani v roce 1926. V roce 1933 se stal prvním koncertním mistrem orchestru vídeňské Staatsoper, v roce 1937 vídeňských filharmoniků. Ve stejném roce též založil vlastní kvartet. Jak orchestr, tak kvartet rozpustil v roce 1951, aby se vrátil k sólové kariéře, komorní budbě se poté věnoval v triu až do roku 1956. Svou pozornost též věnoval učení, od roku 1938 do 1956 na Mozarteu v Salcburku a zároveň ve Vídni (1939-50), poté od roku 1949 jako následovník Flesche a Kullenkampffa v Lucernu, kde založil smyčcový orchestr (společně s Rudolfem Baumgartnerem v roce 1956). V pozdějších letech se začal věnovat i dirigování. I jako interpret se věnoval soudobé hudbě – Stravinský, Martin...

Arthur Grumiaux nahrál koncert třikrát, potřetí s Concertgebouw orchestrem pod taktovkou sira Colina Davise. V roce 1965 byla pořízena live nahrávka s videozáznamem na koncertě v Paříži, v Sale Pleyel. Antal Dorati dirigoval L'Orchestre National de l'ORTF.

Jedná se o "běžnou" nahrávku, ničím pro mne nevyčnívá. Sólista hraje způsobem běžným pro dobu pořízení záznamu, používá všudypřítomné romantizující vibráto, fráze přizpůsobuje především tomu, aby bez problémů prošel přes orchestr, což se mu daří – nakolik je to způsobem snímání je otázka. Orchester se

mi zdá zvukově znevýhodněn. Nahrávka je poněkud silová, postrádá pro mne lyričnost a kouzlo.

Arthur Grumiaux (1921-86)

Belgický houslista, studoval na bruselské Konzervatoři, krátce se učil u George Enesca v Paříži. Jeho startující kariéru přerušila německá invaze, během války sólově nevystupoval, věnoval se komorní hudbě. Po válce se mu podařilo navázat a rozvinul úspěšnou mezinárodní kariéru (Velká Británie, USA...). Převzal též místo profesora houslí na Konzervatoři v Bruselu od svého bývalého profesora Duboise. Vytvořil množství uznávaných nahrávek – sonáty Mozarta a Beethovena s Clarou Haskil, Bachovy sólové sonáty a party, Mozartovy koncerty... Proslulý pro disciplinovanou, "klasickou" hru.

Ida Haendel, Rafael Kubelik, Philharmonia Orchester, 1949 v Praze,

Nahrávka nemá ve srovnání s jinými ze stejné doby, tak kvalitní zvuk, těžko se mi tedy posuzují tónové kvality sólistky. Tón působí jako poněkud úzký, nedostatečně vzdušný. První věta je velmi sebejistá, přináší nezvyklé tempové změny v sólových úsecích. Skutečně suverénní a uvolněná je kadence první věty (Joachim). Druhá věta naopak poněkud rozpačitá, hranatá, pomalá, neplyne. Užívá glissanda na hranici vkusnosti.

Existuje ještě jedna nahrávka zajímavá pro české posluchače – live nahrávka z koncertu v roce 1957 v Rudolfinu, s Českou filharmonií řízenou Karlem Ančerlem.

Ida Haendel (narozena 1928)

Narodila se a vyrůstala v Polsku, studovala ve Varšavě, získala zlatou medaili a první Hubermannovu cenu za provedení Beethovenova koncertu. Později studovala s Fleschem a Enescem v Paříži. Beethovena hrála i na svém londýnském debutu v roce 1937. V Londýně se usadila a během války koncertovala pro vojáky, hrála též Dvořákův koncert na jemu věnovaných Prom´s, koncertu byl přítomen Eduard Beneš s chotí i Jan Masaryk. Během let 1946-7 procestovala Ameriku. V roce 1952 odešla z Británie, aby žila v Kanadě. Rusko navštívila na turné v roce 1966 a byla první západní umělkyní pozvanou do Číny po revoluci v roce 1973 (s London Philharmonic). Oblíbená mezi skladateli, premiérovala a hrála řadu nových skladeb (W. Walton, B. Britten...). V roce 1991 obdržela řád Commander of the Order of British Empire. V roce 1970 jí vyšla autobiografická kniha a pracuje na další.

Yehudi Menuhin, Lucerne Festival Orchestra, Furtwängler 1947

Live nahrávka vznikla během dvou dnů v srpnu 1947 na festivalu v Lucernu. Menuhin hraje velmi klasicky, uměřeně, krásným tónem, techicky naprosto bezchybně. Spolupráce s Furtwänglerem je velmi zdařilá, výsledkem je čistá, stylová nahrávka. Menuhin si spolupráci s ním prosazoval navzdory poválečným protiněmeckým náladám, evidentně si velmi rozuměli.

Proto mě překvapilo srovnání s další nahrávkou – opět live, z roku 1981, z Lipska, s Gewandhausorchestrem a Kurtem Masurem. Nahrávky od sebe dělí 34 let! Menuhin je v 65 letech stále ve skvělé formě a pro mne zní šťastněji, uvolněněji. Celek vyznívá romantičtěji a místy hutně a zatěžkaně. Ovšem koncert je snímán ve zcela odlišném prostředí, lipském kostele, určitě to vyznění nahrávky hodně ovlivňuje.

Yehudi Menuhin (1916-99)

Houslista, dirigent, skvělý hudebník a člověk, filantrop. Zázračné dítě, na housle začal hrát v pěti letech, v sedmi již vystupoval, v osmi letech měl celovečerní recitál, v devíti letech provedl Lalovu Španělskou symfonii s orchestrem. Po debutu v Paříži v únoru 1927 ve městě zůstal a stal se studentem George Enesca. Do USA se vrátil na podzim, aby vystoupil s Beethovenovým koncertem. Toto provedení jej zařadilo mezi opravdovou houslovou elitu a přineslo efekt v podobě každoročních koncertních cest po USA a Evropě. První nahrávku pořídil v roce 1928 a tím se odstartoval jeho velmi plodná nahrávací kariéra. V roce 1929 na jednom koncertě přednesl koncerty Bacha, Beethovena a Brahmsa. Po dvě léta se poté školil s Adolfem Buschem v Baselu a na počátku 30. let se rodina usadila v Paříži, kde Menuhin mohl ještě studovat s Enescem. V roce 1932 koncertoval a nahrával s tehdy 75letým Edwardem Edgarem. V Paříži založil duo se svou sestrou Hepzibah, debutovali zde v roce 1934 a v roce 1935 už spolu objeli svět. Poté si devatenáctiletý Menuhin dopřál rok a půl oddych v rodičovském domě v Kalifornii. Ještě před dosažením dvaceti let se z něj stal vyzrálý hudebník, interpretující i ty nejnáročnější a nejhlubší skladby nejen dokonale po technické stránce, ale především s nadhledem a zralostí.

V roce 1938 se poprvé oženil. Pár se usadil poblíž rodičovského sídla a na svět přišly dvě děti. Byl však koncertně neustále na cestách. Během války putoval na nebezpečná a odlehlá místa aby koncertoval pro spojence. Objednával nové houslové skladby u současníků (Bartókova sólová sonáta 1944 apod.) Ihned v roce 1944 vystoupil v Paříži a v r. 45 hrál pro přeživší z koncentračního tábora Bergen-Belsen. V roce 1947 vystoupil jako první židovský umělec pod taktovkou Furtwänglera a svým srdečným a vytrvalým přátelstvím přesvědčil kritiky této spolupráce.

V roce 1963, možná jako výsledek vlastního zvažování další cesty a přehodnocování

přístupu k houslím po letech neúnavného koncertování založil mezinárodní školu v Surrey pro děti od 7 do 18 let. Též publikoval několik knih zabývajících se houslovou technikou. Sám poznal důležitost fyzické relaxace, začal se věnovat józe.

V 50. letech, po druhém sňatku (další dvě děti) se rodina přesunula do Evropy, usadili se ve Švýcarsku a Londýně. Menuhin začal být velmi aktivní nejen jako interpret, ale ve všech oblastech hudebního života a pomoci znevýhodněným, slabším. Založil a vedl několik festivalů, začal se věnovat dirigování, po čase provedl i téměř všechny Mozartovy pozdější opery. Ještě ve dvaosmdesáti letech dirigoval Rossiniho Othella ve Vídni. Zemřel neočekávaně, na turné po Německu, důvodem byl srdeční infarkt.

Isaac Stern, New York Philharmonic Orchestra, Leonard Bernstein, 1959

Plastická nahrávka, velmi široké výrazové spektrum. Sólista v dokonalé výrazové souhře s dirigentem a skvěle hrajícím orchestrem. Lyrická místa si udržují obdivuhodný klid, naopak vzrušenější místa nezůstávají napůl cesty, jak sólista tak dirigent nacházejí vhodné způsoby jak zvláště rozsáhlé plochy první věty rozrůznit a vystavět. U sólisty se na několika místech objeví poněkud tvrdší charakter smyku, i kadence první věty (Kreisler) je podaná velmi expresivně.

Orchestrální úvod druhé věty prozrazuje génia za dirigentským pultem, z pár taktů vykouzlí nezapomenutelný prožitek. I její pokračování zůstává ve stejné atmosféře nekončícího klidu a svrchovaného dostatku času. Dokonalé je vyvážení sólového nástroje s orchestrem. Orchestrální závěr je ještě monumentálnějších rozměrů, je zde velmi podsazené tempo, otázka vkusu a míry pro každého posluchače. Pro můj vkus je to už příliš.

Ani ve třetí větě se sólista nebojí pohrát si s charaktery jednotlivých vstupů, jako to činil např. Szigeti. Jsou i tempově diferencované. Oproti první a druhé větě nepřináší poslední věta tolik nového, to je dáno i kompozicí samotnou. I zde přetrvává dokonalé vyvážení sóla a tutti, například vstupy sólových dřevěných dechových nástrojů do pasáží sólo houslí jsou na této nahrávce dokonale rozlišitelné a nástroje se stávají partnery v rozhovoru.

Isaac Stern (1920-2001)

Narozen na Ukrajině, už v jednom roce se s rodiči přestěhoval do San Francisca. Studoval zde nejprve na konzervatoři, poté s Louisem Persingerem, od 1932 do 1937 u Naouma Blindera. V roce 1935 debutoval recitálem a o rok později koncertem se San Francisco Symphony Orchestra i Los Angeles Philharmonic orchestra s Klempererem. 1937 debutoval v New Yorku, ale rozhodl se vrátit ještě do San Francisca a dále studovat. Po

druhém recitálu v NY se zařadil mezi přední houslisty a jeho kariéra se úspěšně rozvinula celosvětově. Během války cestoval a hrál spojeneckým vojskům. První evropské vystoupení se odehrálo v roce 1948 v Lucernu, poté se vracel do Evropy pravidelně. Odmítal vystupovat v Německu. Procestoval celý svět jako sólista. Komorní hudbě se věnoval v klavírním triu s Eugenem Istominem a Leonardem Rosem v letech 1961-84 (série koncertů věnovaných dvoustému výročí Beethovenova narození), poté v klavírním kvartetu (s Emmanuelem Axem, Jamie Laredem, Yo-Yo Ma). Premiéroval množství soudobých skladeb a neváhal se zapojit i do natáčení filmové hudby. Byl i občansky aktivní, podnítil záchranu Carnegie Hall, stal se členem poradního sboru prezidenta Johnsona, věnoval se pomoci Izraeli...

David Oistrach, Orchestre National de la Radiodiffusion Française, André Cluytens z roku 1958 – Oistrachova vlastní nejoblíbenější verze. Kvalitní nahrávka ve všech ohledech, zvukově snad až příliš objektivní (suchá). I přesto od prvních taktů upoutá krásný, temný houslový tón, ušlechtilá tvorba zvuku, zvláště ve spodních polohách nástroje. Sopranový rejstřík houslí by pro Beethovena mohl být sladší a svítivější, přeci jen je koncert určen především pro tuto polohu. Stylově Oistrach nikam nevybočuje, jeho interpretace je myslím naprosto klasická pro dané období.

S Beethovenem zachází podobně jako např. Mendelssohnem, kantilény jsou lyrické, krásně vyzpívané, virtuoznější pasáže dokonale zvládnuté, v kadencích (Kreisler) září skvostná technika, v dramatictějších plochách nastupuje hutný, někdy zatěžkaný styl použitelný i pro skladby pozdější datace. Nedokážu houslistu, na jehož nahrávkách jsem vyrostla a tolik je obdivuji kritizovat, nahrávce vlastně nelze vytknout žádnou nevkusnost ani chyby, postrádám ale určitou lehkost a svítivost ve výrazu a tónu a větší čistotu frázování. Orchester hraje naplno, někdy snad až příliš intenzivním tónem.

Oistrach vydal vlastní edici notového materiálu, hojně používanou dodnes.

David Oistrach (1908-74)

Narodil se a vyrůstal v Oděse, vystudoval tam Konzervatoř (housle i violu), absolvoval v roce 1926, už během studií působil jako koncertní mistr i sólista symfonického orchestru. V roce 1927 byl pozván Glazunovem, aby přednesl jeho houslový koncert. V roce 1928 debutoval v Leningradu a přestěhoval se do Moskvy, kde debutoval v následujícím roce. V Moskvě umělecky vyzrál a ve 30. letech se stal laureátem mnoha houslových soutěží (mimo jiné 1937 zvítězil v Ysaÿově soutěži v Bruselu). Jeho kariéra se plně rozvinula po válce, během které hrál na frontě. Od roku 1936 vyučoval na moskevské Konzervatoři,

věnoval se i dirigování. Stranil se politiky a byl uznávaným umělcem i občanem. Byl velmi otevřený soudobé tvorbě, premiéroval množství jemu věnovaných skladeb (mj. oba koncerty D. Šostakoviče). Představitel ruské houslové školy, ačkoliv prvotní vzdělání obdržel na Ukrajině, nedotčen Auerovou školou.

Leonid Kogan, Orchestre de la Societé des Concerts du Conservatoire, André Vandernoot, 1957

Zajímavá nahrávka, zvukově méně objektivní než Oistrachova, má větší hal. Sólista reaguje na dění v orchestru, ustupuje do pozadí na hudebně velmi správných místech, poskytuje orchestru dostatek prostoru tam, kde je houslový part pouhou ornamentací hudebního děje. I orchestr na mne působí svěžeji než na Oistrachově nahrávce, kde zní místy velmi "tučně". V pomalých kantilénách jakoby Kogan navazoval na generaci houslistů, jakými byl Kreisler, neváhá výrazněji zpomalit tep skladby a využívá glissand a svého skutečně sladkého tónu. Závěr první věty vyznívá v jeho podání opravdu jímavě a snově. Stejně tak druhá věta, která má velmi přirozený tok, plyne v poměrně živém tempu, nikde ale nepůsobí uspěchaně. Kogan obdivuhodně zvládá vzdušný chvějivý tón i při velmi pomalém smyku, nikde jeho housle neznějí "přiškrčeně". Jestliže měl pověst hráče racionálnějšího a méně emotivního než Oistrach, tato nahrávka vypovídá o něčem jiném.

Téma třetí věty postavil na jeho rytmické složce, ignoruje oblouček mezi 2. a 3. notou aby zdůraznil právě rytmickou stránku. V sólových vstupech opět dokonale komunikuje s orchestrem, nikde nekryje vstupy sólových dřevěných dechových nástrojů, funguje s nimi ve velmi decentním dialogu. Kdekoli se vyskytuje rytmicky výraznější motiv, využije toho, ovšem nikoli aby jej silově zdůraznil, nýbrž velmi hravě a lehce vypointuje. Skutečně pozoruhodné provedení koncertu.

Leonid Kogan (1924-1982)

Housle studoval v Moskvě u Jampolského, který byl Auerovým žákem. Jeho studia zahrnula i postgraduál, zakončil je v roce 1951. V Moskvě debutoval v sedmnácti letech a už během studií koncertoval po celé zemi. V roce 1951 vyhrál soutěž královny Alžběty v Bruselu. Debut v Londýně a Paříži v roce 1955, následovala Jižní Amerika a USA. Režimem uznávaný a hodnocený umělec. Oženil se s houslistkou Elizavetou Gilelsovou (sestrou klavíristy Gilelse), vystupovali spolu v duu, později v houslovém triu se synem Pavlem. S Gilelsem a Rostropovičem utvořil klavírní trio. Kogan byl zastáncem a propagátorem soudobé hudby (hrál a nahrál Bergův koncert a další).

Gidon Kremer, Chamber orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt

Od prvních tónů je zřejmé, že se jedná o skvělý orchestr. Velmi plastická hra, bez přemíry vibráta v tutti, ovšem velmi beethovenská ve svém absolutním nasazení, exponované pasáže mají onen pověstný "drápek". Kremer je orchestru velmi citlivým partnerem, dokonale vystihuje rovnováhu mezi úseky, kde jsou sólové housle vedoucím hlasem a těmi, kde vytvářejí jen další, většinou ozdobnou linku. Tyto mu po mém názoru vycházejí lépe. To, co se mi tolik líbí u orchestru – totiž nasazení tutti hráčů – nevyznívá u sólisty tak zdařile. Často je výsledkem až nekultivovaný zvuk v akcentech a sforzatech. Jinak Kremer přináší mnoho nového do frázování sólového partu, zachází s materiálem svobodně, naprosto nespoután tradicemi. Ovšem výsledkem není Kremerův koncert, ale oživený, provzdušněný, čerstvý Beethoven. Byť místy přexponovaný. Kadence první věty je houslovo-klavírní verze Beethovenovy klavírní varianty. Vstup klavíru je velmi překvapivým momentem nahrávky, přenesení posluchače do světa sonát. Pozdější epizoda s tympány přinese od kadence neočekávaný pocit klidu a až pastorální idyly. Je zajímavé, že v klavírní verzi jsem měla z kadence vždy virtuózní dojem. Tato však virtuózně nepůsobí.

Po kadenci překvapí velmi živé a nesentimentální tempo.

Druhá věta je též poměrně rychlá, avšak nikoli uspěchaná, zachovává si vnitřní klid. Kremer používá v tichých pasážích až flautatový zvuk, v plnějších místech krásný, avšak vždy vzdušný tón. Ornamenty houslového partu vyznívají velmi spontánně a přirozeně.

Třetí věta je plná dynamických a frázovacích hrátek, které dle mého názoru velmi dobře souzní s duchem Beethovenovy hudby. Kremer je pro mne houslistou, který je plně oddán odkazu skladatelů. I když je velmi osobitý, vždy mám z jeho hry dojem pokory ke skladbě, kterou interpretuje. Necítí potřebu hrát starší hudbu „autenticky“, přesto však s ní zachází velmi podobně, jako hráči na ni specializovaní. Dokáže vdechnout svěžest do snad jakékoli partitury.

Gidon Kremer (narozen 1947)

Lotyšský houslista, ponejprv studoval v Rize, posléze s Oistrachem a P. Bondarenko v Moskvě. Roku 1967, během studií, zvítězil v soutěži královny Alžběty v Bruselu. V roce 1969 přivezl ceny z Paganiniho soutěže a Montrealu, v roce 1970 z Čajkovského soutěže. Získal tak množství nabídek na vystupování v Sovětském svazu, ovšem též zákaz vycestovat na dalších pět let... V roce 1975 byl konečně vypuštěn do světa a hned jeho

londýnský debut vyslechl Karajan, který neváhal a pozval Kremera ke společnému natáčení Brahmsova koncertu a zahajování Salcburského festivalu s berlínskými filharmoniky. Následoval debut v New Yorku v roce 1977 a bohatá koncertní činnost po celém světě. Kremer proslul svou ochotou a oddaností k soudobé tvorbě, premiéroval bezpočet děl, a množství z nich si udržuje v repertoáru a nahrává. Partnerkou u klavíru mu bývá nejčastěji Martha Argerich. Kremer založil i vlastní komorní orchestr Kremerata Baltica (1997), v němž dává příležitost mladým hudebníkům pocházejícím z postsovětských pobaltských republik.

Itzhak Perlman, Berlin Philharmonic Orchestra, live, Daniel Barenboim, 1986

Nahrávka reprezentující to, co bychom mohli pojmenovat jako hlavní proud. Perlman hraje skvostně, stejně tak orchestr vedený elegantním Danielem Barenboimem. Sólista oplývá lahodným tónem a bezchybnou technikou, Beethovena hraje vkusně, poměrně decentně zachází s vibrátem, které sice používá naprosto paušálně, ale ovládá jeho rozkmit v klasičtějších proporcích. Stále však pro mne nahrávce chybí nějaký hlubší vklad. Podobně by zřejmě zněl Mendelssohn, možná i Čajkovskij.

Itzhak Perlman (narozen 1945)

Narodil se a vyrůstal v Izraeli, ani onemocnění obrnou a následné postižení jej neodvedlo od houslí. Studoval nejprve v Tel Avivu u Rivky Goldgart, poté, když se ve třinácti letech rozhodl zůstat ve Spojených Státech, stal se studentem Juilliard School ve třídách Dorothy Delay a Ivana Galamiana. V roce 1963 vystoupil v Carnegie Hall, v roce 1965 se vrátil na turné do Izraele. Poté následovala vystoupení ve většině severoamerických měst, evropské turné a velmi bohatá kariéra. Vyučuje na Brooklyn College.

Pinchas Zukerman, Los Angeles Philharmonic Orchestra, Zubin Mehta

Oproti Perlmanovi je Zukermanovo pojetí střídmější, i když také poněkud romantizující. Zajímavý je vývoj jeho názorů na interpretaci když se začal věnovat dirigování. Běžně potom řídil koncert od houslí a pronikal daleko do struktury – harmonické a dynamické – než když byl "pouhým" interpretem.

Pinchas Zukerman (narozen 1948)

Narodil se v Tel Avivu, kde také obdržel prvotní hudební vzdělání na Akademii, u Hubayovy žačky Ilony Feher. V roce 1961 jej na koncertě slyšeli Stern a Casals a zasadili se o to, aby Zukerman obdržel stipendium ke studiu na Juilliard School. Stal se Galamianovým studentem a začal hrát i na violu. Díky úspěchu v Leventritt Memorial

Award Competition v roce 1967 získal sólové nabídky, k tomu se přidala možnost zastoupit Sterna. V roce 1969 debutoval v New Yorku (Lincoln Center) a od té doby se jeho kariéra rozšířila i na Evropu. Věnuje se houslím i viole, vystupuje v komorních ansámblech na oba nástroje. Od roku 1993 učí na Manhattan School of Music.

Kyung-Wha Chung, Amsterdam Concertgebouw Orchestra, Klaus Tennstedt, live nahrávka 1989

Tato nahrávka je navýsost romantická, nejen v sólovém partu, ale i v orchestru – zvláště v dramatických vstupech. Sólistka disponuje překrásným, ve spodních rejstřících temně zabarveným tónem, ve výškách její Guarneri del Gesù nádherně zpívají. Beethovenova hudba ji evidentně velmi těší, hraje kultivovaně, lyricky i energicky. Jedná se o kvalitní live snímek, technicky velmi zdařilý, řadí se ovšem mezi nahrávky, které se nezabývají primárně stylem, ale spíše krásou a jednotou výrazu. Barva tónu je sjednocená plošně používaným vibrátem, frázování není příliš plastické. Druhá věta je hluboce jímavá, v ornamentovaných pasážích plyne ve velmi přirozeném, poměrně čerstvém tempu, které však neztrácí na klidu a hloubce.

Kyung-Wha Chung (narozena 1948)

Narodila se v Koreji, kde také už v devíti letech vystupovala s Mendelssohnovým koncertem. V roce 1961 zamířila do New Yorku a stala se studentkou na Juilliard School ve třídě Ivana Galamiana. V roce 1967 sdílela s Pinchase Zuckermanem The Leventritt Memorial Award, další rok vystupovala jako sólistka s New York Philharmonic a Pittsburgh Symphony Orchestra, zůstala však nadále – až do r. 1971 - ve škole, k jejím učitelům přibyli i J. Gingolg a J. Szigeti. V roce 1970 debutovala v Londýně, byla velmi vřele přijata. V Británii později také žila. Krom úspěšné sólové kariéry se věnovala též rodinnému klavírnímu triu – s bratrem klavíristou a sestrou violoncellistkou.

Anne Sophie Mutter, Berlin Philharmonic Orchestra, Karajan, 1984

Nahrávka plná interpretačních kontrastů. Na jednu stranu na mnoha místech se Mutterová (ve svých 21 letech) drží původního Beethovenova frázování (téma první věty, kde dodržuje téměř nezvládnutelná dlouhá legáta), na druhou stranu až přehnaná romantizující zatěžkáni jiných míst. Velmi by mne zajímalo, jak probíhala spolupráce s dirigentem, nakolik je výsledný tvar kompromisem. Sólistka disponuje krásným, ušlechtilým tónem, kantilény vyzpívává jímavě. Po celou dobu je až nelidsky soustředěná, kontroluje opravdu každou notu, což je v

místech, kde sólové housle jen podkreslují orchestru na škodu, zastavuje to přirozené proudění hudby. Kreislerovu kadenci v první větě asi není možno slyšet rychleji a virtuózněji pojatou.

Orchestr hraje pod autoritativním Karajanem dokonale, pouze ve druhé větě dochází k drobným nedorozumněním..

Zajímavé je srovnání s nahrávkou jen o pět let pozdější, kde se u sólistky objevuje daleko agresivnější přístup k interpretaci (Seiji Ozawa diriguje Boston).

Anne Sophie Mutter (narozena 1963)

Pochází z hudební rodiny, jeden bratr je klavírista, druhý též houslista. Začínala s hrou na klavír, krátce poté i na housle. Studovala u žáků Carla Flesche. Když jí bylo třináct let, slyšel její recitál s bratrem Christophem za klavírem na Lucernském festivalu Herbert von Karajan a pozval ji na audici do Berlína. Výsledkem bylo účinkování na letním festivalu v Salcburku 1977 a natáčení dvou Mozartových koncertů a trvalá spolupráce, která ji vynesla mezi houslovou elitu. V roce 1977 též debutovala v Londýně s London Symphony Orchestra a Danielem Barenboimem. V roce 1978 vystoupila s Karajanem v Berlíně, následoval Washington v roce 1980 a debut v Moskvě v roce 1985. Ve stejném roce poprvé vystoupila v komorní sestavě, která fungovala po léta, s Bruno Giurannem a Mstislavem Rostropovičem. Svou pozornost věnuje soudobé hudbě, premiérovala mnoho zásadních děl houslové literatury konce 20. století (Lutoslawski, Penderecki, Rihm...) Natočila též kompletní Beethovenovy sonáty s Lambertem Orkiselem.

Frank Peter Zimmermann, Staatskapelle Dresden, Bernard Haitink, live 2002

Další velmi kvalitní nahrávka mladého houslisty. V podstatě asi zaměnitelná za jinou z podobné doby. Zdá se, že se rozdílily mezi interprety a houslovými školami čím dál více stírají. Zimmermann se honosí krásným, měkkým a svítivým tónem, má na svém nástroji ze Stradivariho dílny natažené střevové – opředené – struny, díky nimž housle znějí velmi ušlechtilé. Jeho podání není ničím výstřední, hraje velmi elegantně. Na několika málo místech překvapí nečekaným zásahem do původních smyků, či použitím glissanda na "nevhodném" místě (častěji ve druhé větě), nebo náhlým chvilkovým přechodem do frenetického vibráta, jsou to ale epizody.

Orchestr je velmi citlivý k potřebám sólisty, zdá se, že dirigent i sólista měli shodnou představu o míře dramatickosti výrazu, ani jedna strana se nenechá strhnout k přemíře síly a agresivity.

Frank Peter Zimmermann (narozen 1965)

Německý houslista, studoval v Essenu u Valery Gradova, v Berlíně u Saschko Gawriloffa a v Amsterdamu u Hermanna Krebberse. Už v deseti letech provedl Mozartův koncert G dur, posléze zvítězil v soutěži Jugend musiziert. V návaznosti na tyto úspěchy procestoval celou Evropu a v roce 1984 debutoval v Americe s Pittsburgh Symphony Orchestra. Od té doby rozvíjí úspěšnou kariéru jako sólista renomovaných orchestrů.

Christian Tetzlaff, SWF-Sinfonieorchester Baden Baden, Michael Gielen, 1994

Nahrávka je reakcí na vydání urtextu v roce 1979, sólista nahrál některé z variant houslového partu v rukopise. Ten je velmi chaotický, plný přepisů a oprav, bylo tedy z čeho vybírat. Dle mého názoru je běžně hraná verze opravdu kompilátem toho nejlepšího, co Beethoven navrhl, plně se kloním k tomu ji neměnit. Jinak se jedná o čistou klasickou nahrávku.

Christian Tetzlaff – (narozen 1966)

Rodák z Hamburku, v šestnácti letech debutoval právě v Beethovenově houslovém koncertu. Studoval na konzervatoři v Lübecku a v Cincinatti u Waltera Levina (1985-6). Třikrát se zúčastnil Marlboro Festivalu ve Vermontu. Od roku 1990 je vyhledávaným sólistou předních orchestrů. V komorní hudbě mu jsou partnery například Sabine Meyer, Yo-Yo Ma, Christoph Eschenbach a Heinrich Schiff, hrává též se svou sestrou, cellistkou Tanjou. Velmi úspěšná byla jeho vystoupení v Ligetiho koncertu, která dirigoval v sezóně 1999-2000 P. Boulez. Ve stejném roce se také objevil s kompletním provedením Bachových Sonát a Partit, které později také velmi úspěšně natočil.

Hilary Hahn, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Lorin Maazel, live 1995

Kuriozita mezi nahrávkami, Hilary Hahn bylo patnáct let, když debutovala Beethovenovým koncertem. Vládne bezchybnou technikou, dokonale intonuje, v kadenci 1. věty technicky předčí všechny ostřílené o generaci starší kolegy. Hudebně její provedení nechci příliš hodnotit, v patnácti letech má nárok na určitou zaujatost technickou a tónovou dokonalostí. Dokáže si pohrát i s rubáty, rozhodně se nebojí pomalejších temp a má je čím naplnit. Chybí určitá lehkost, vzdušnost a lepší pochopení frází.

Nahrávku jsem vybrala ještě z jednoho důvodu – otec Hilary, Detlef Hahn je autorem poslední edice houslového partu.

Hilary Hahn koncert oficiálně nahrála v roce 1998 s Baltimore Symphony Orchestra a Davidem Zinmanem, ráda bych ale slyšela její verzi nyní, kdy je už vyzrálou interpretkou s velkým stylovým cítěním.

Hilary Hahn (narozena 1979)

Americká houslistka, zázračné dítě, na housle hraje od tří let, nejprve byla součástí Suzukiho metody, poté pod vedením Klary Berkovich v Baltimoru, od deseti let u Jaschy Brodského na Curtis Institutu, studia završila u Jamieho Lareda tamtéž. Věnovala se také intenzivně komorní hudbě. Debutovala ve dvanácti letech s Baltimore Symphony Orchestra, rychle následovala vystoupení s dalšími předními americkými orchestry, včetně New York Philharmonic Orchestra. Evropským debutem byl dříve hodnocený koncert s Bavorským rozhlasovým orchestrem. Rok nato vystoupila v Carnegie Hall a podepsala nahrávací smlouvu se Sony Classical. Nahrála CD Bachových Sonát a Partit, koncerty Beethovena, Brahmse, Barbera, Stravinského, Meyera a mnoho dalších.

Joshua Bell, Orpheus Chamber Orchestra, live 2005

Jedno z nejcitlivějších provedení koncertu. Bell diriguje od houslí – tedy diriguje není správný výraz, orchestr reaguje neuvěřitelně pohotově bez jakýchkoli viditelných signálů. Bell koncert nahrál s Cameratou Salzburg a Rogerem Norringtonem v roce 2002. Jeho živé vystoupení bylo pro mne opravdovým objevem, orchestr hraje též skvostně, v poměrně malém obsazení vytvářejí právě takovou hladinu zvuku, která dovoluje sólistovi bez zřejmé námahy proniknout nad tutti. Ten toho využívá a nechává své housle znít naprosto přirozeně bez jakéhokoli tlaku, jeho tón je zpěvný a volný, nebojí se využívat spodní dynamické možnosti nástroje, čímž získává velký prostor pro kontrasty, aniž by musel housle do čehokoli nutit. Jeho frázování je čisté, logické, nikde nejde proti záměrům skladatele, vibráto citlivé a skutečně zdobné. Hraje vlastní kadence.

Joshua Bell (narozen 1967)

Americký houslista a dirigent. Studoval v domovské Indianě nejprve u Mimi Zweig, poté u Josefa Gingolda (až do roku 1989). V roce 1981 debutoval s Philadelphia Orchestra a Ricardo Mutim a od té doby se datuje jeho úspěšná sólová kariéra, během níž vystupuje s renomovanými orchestry po celém světě. Je oddaným interpretem soudobé hudby, ovšem nezříká se klasického repertoáru ani vybočení z klasiky. Spolupracoval i na nahrávkách filmové hudby. Věnuje se i dirigování, od houslí i bez. Nejnověji byl jmenován šéfem Academy of St. Martin in the Fields.

Karen Gomyo, Danmarks Radio Symfonieorkestret, Andrew Manze, live 2012

Tuto nahrávku jsem zvolila především kvůli dirigentovi, Andrew Manze je sám skvělý houslista, specializující se na dobovou interpretaci. Zajímalo mne proto, jaké bude jeho dirigentské pojetí a nakolik ovlivní sólistku. Jak jsem později zjistila, jejich společné vystoupení nebylo plánované, Karen Gomyo vystoupila jako záskok. Proto nelze doufat v delší a podrobnější přípravu koncertu. Přesto bylo velmi zajímavé vyslechnout její podání. Karen Gomyo je vyhledávanou sólistkou, vystupuje se světovými orchestry a věnuje se standardnímu repertoáru, není tedy specialistkou na starší hudbu. I tak je slyšitelná jistá změna přístupu k notovému materiálu oproti generaci např. Perlmana apod. Mám z její hry pocit velké svobody, jakoby jí frázování umožňovalo pohybovat se volněji v jasně daných mezích. Neromantizuje, nepřehlcuje nástroj zvukem ani vibrátem. Ve třetí místy překvapí a mírně ruší přehnané dynamické "boulování".

Manze jako dirigent skvěle doprovází, těžko usuzovat, zda hraná tempa jsou jeho či sólistčina, každopádně drží orchestr ve velmi střídmém, měkkém a barevném zvuku i výrazu, umožňuje sólistce bez námahy prosadit její linku.

Karen Gomyo (narozena 1982)

Narozena v Tokyu, už ve dvou letech však rodina přesídlila do Kanady. Vítězka mnoha soutěží – v roce 1997 zvítězila v Young Concert Artists International Auditions - a stipendií, studovala na Juilliard School u Dorothy Delay, posléze na dalších školách. Je vyhledávanou sólistkou předních světových orchestrů, k její oblíbeným projektům patří Piazzolova tanga.

4.1.1 Nahrávky na dobové nástroje:

Stephanie Chase, Hanover Band, Roy Goodman, 1992

Vůbec první nahrávka koncertu na dobové nástroje podložená pečlivým výzkumem a doprovázená vysvětlivkami interpretky.

Monica Hugget , Charles Mackerras, Orchestra of the Age of Enlightenment, 1995

Thomas Zehetmair, Orchestra of the 18th Century, Frans Brüggen, live 1996

Jak orchestr, tak Zehetmair hrají na dobové nástroje, nahrávka je tedy po zvukové stránce křehčí, u sólisty potom zároveň i syrovější. Sólista se zvukově

nedere nikterak do popředí, pouze v opravdu dramatických pasážích opouští svůj charakteristický vzdušný tón a jde "do struny", což přidává hudbě další cennou dimenzi a ozřejmuje strukturu. Dirigent i sólista volí živější tempa, nahrávka je i celkově kratší o cca 3 minuty. To je hodně zřejmé už u první věty, avšak ještě markantnější ve druhé větě. Ta je opravdu v porovnání s ostatními nahrávkami rychlá, avšak nepůsobí neklidně nebo chladně, je velmi křehká ve výraze, v té křehkosti spočívá její jímavost. O to větším dojmem zapůsobí vpád tutti na konci věty. Tak si představuji beethovenské kontrasty, které fungují i bez použití přílišné síly jen plným využitím dynamické škály, rozumným zacházením s vibrátem a expresivním plným tónem. Třetí věta je virtuózní a rychlá. Opět panuje dokonalá shoda mezi sólistou a orchestrem, tentokrát se objevují působivé dynamické detaily jako krátká crescenda, která po sólistovi orchestr dokonale imituje.

Zehetmair hraje kadence převzaté z klavírní verze koncertu. Na rozdíl od Kremerovy klavírně-houslové varianty zde opět působí kadence velmi virtuózním dojmem.

Thomas Zehetmair (narozen 1961)

Rakouský houslista, studoval na Mozarteu u svého otce, posléze u Franze Samohyla, Nathana Milsteina a Maxe Rosthala. V roce 1975 zvítězil v soutěži Jugend musiziert a v roce 1978 v Mozartově soutěži. Ve stejném roce debutoval ve Vídni, což odstartovalo jeho úspěšnou kariéru. Od roku 1981 studoval u Nikolause Harnoncourta dobovou interpretaci, to velmi ovlivnilo jeho přístup ke starší hudbě. Často sám řídí od houslí provedení např. Bachových, Haydnových a Mozartových koncertů, Stejně tak se věnuje provádění a nahrávání soudobých skladeb a komorní hudbě, kde mu jsou partnery ti nejlepší hudebníci.

Vera Beths, Bruno Weil, Tafelmusik, 1998

Viktorija Mullova, J. E. Gardiner, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, 2003

Krásná nahrávka garantovaná dvěma velkými osobnostmi. Mullova má velmi široké repertoárové rozpětí a na obou jeho koncích je až neuvěřitelně poctivá. Staré hudbě se věnuje tak oddaně, že se rozhodla hrát ji na dobový nástroj a střevové struny. Její odvaha je korunovaná úspěchem, neboť tato nahrávka Beethovena je skutečně pozoruhodná. Orchester pod taktovkou sira J. E. Gardinera hraje skvěle, citlivě k sólu, ale i beethovensky dravě. Mullova sama krásně a decentně zachází s vibrátem, pečlivě frázuje a její intelekt dodává

Beethovenově hudbě hluboký rozměr.
Mullova hraje kadence Ottavia Dantoneho.

Viktorija Mullova – (narozena 1959)

Houslistka ruského původu, studovala v Moskvě u Volodara Bronina a Leonida Kogana. V roce 1981 zvítězila ve Varšavě na Wieniawského soutěži a v Helsinkách na Sibeliově soutěži. O rok později vyhrála Čajkovského soutěž v Moskvě. Během turné ve Finsku v roce 1983 emigrovala do USA, kde se nastartovala její světová kariéra, je vyhledávanou sólistkou velmi širokého repertoáru. Založila vlastní komorní sdružení, Mullova Ensemble. Pro barokní a klasicistní repertoár ráda používá dobových nástrojů.

Nahrávky z rozmezí devadesáti let tvoří pestrou paletu hudebních tendencí a představují praktickou ukázkou vývoje hudebního vkusu. Cítím jakýsi uzavírající se kruh začínající u nejstarších z nich a končící poslední mnou zmiňovanou. Ty nejstarší stejně jako ty nejnovější se od sebe liší, přinášejí originální a někdy i odvážné nápady. Musím upřímně říci, že mne nejvíce zaujaly ty opravdu staré, z nichž cítím silné individuality s osobitým náhledem na interpretaci, velkou noblesou a zaujetím krásou tónu. Kreislerova interpretace mne skutečně okouzila, stejně tak o třicet let mladší nahrávky Sternova (velkým dílem k tomu přispěl Bernstein) a Koganova. Nahrávky z druhé poloviny dvacátého století mi připadají méně osobité, necítím z nich snahu o porozumění specifickým znakům klasicistní hudby ani ochotu přizpůsobit styl hry. Nahrávky si jsou podobné a nevypovídají příliš o původu interpretů. Jsou samozřejmě výjimky, například počín Gidona Kremera vystupuje zřetelně z řady. Z nových nahrávek mne velmi zaujali Joshua Bell a Thomas Zehetmair. Poslední jmenovaný tvoří ovšem kategorii sám o sobě, použití dobových nástrojů na nahrávce a znalosti všech zúčastněných jsou garancí zcela jiného přístupu ke skladbě.

Přistupovala jsem k poslechu nahrávek zpočátku poměrně skepticky. Čekala jsem, že mne nejvíce osloví právě ty nejnovější, pokud možno ty poučené, hrané na dobové nástroje. Našla jsem si ale své favority i mezi nahrávkami, u nichž snaha vrátit se zpět v čase nehraje žádnou roli. Jsou to nahrávky skvělých a spontánních hudebníků, kteří dokazují, že hudba, pokud je dobře chápána a cítěna, může být tlumočena hned několika správnými způsoby. U těchto nahrávek vnímám silné emoce a krásu nehledě na to, že v mnohém nejsou věrné duchu doby vzniku skladby. Oslovily mne espritem a muzikalitou, která interpretům nedovoluje překročit úplně meze vkusnosti. U nahrávek moderních

orchestrů mne někdy rušily tutti vstupy. Orchestry mnohdy znějí až agresivně a nekultivovaně, hrají ve zbytečně velkém obsazení a nepřizpůsobují tomu tvorbu tónu. U nahrávek na dobové nástroje jsem ocenila dokonalou symbiózu sólového nástroje a orchestru. Na obou stranách je slyšitelná ohleduplnost jedněch k druhým, větší porozumění tomu, co se mezi nimi odehrává a z toho vyplývající lepší rovnováha. Je zřejmé, že účast hudebníků obeznámených s provozovací praxí staré hudby zaručuje jiný přístup i u tutti hráčů.

4.2 Seznam nahrávek (výběr)

- 1926, Fritz Kreisler, Berlin State Opera Orchestra, Leo Blech (Naxos)
- 1929, Josef Wolfstahl, Berliner Philharmoniker, Manfred Gurlitt (Deutsche Gramophon)
- 1934, Joseph Szigeti, British Symphony Orchestra, Bruno Walter (Naxos)
- 1934, Bronislaw Huberman, Vienna Philharmonic Orchestra, George Szell (Naxos)
- 1940, Jascha Heifetz, NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini (Naxos)
- 1947, Yehudi Menuhin, Lucerne Festival Orchestra, Wilhelm Furtwängler (Testament)
- 1949, Ginette Neveu, Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden, Hans Rosbaud (Hänssler)
- 1953, Yehudi Menuhin, Philharmonia Orchestra of London, Wilhelm Furtwängler, (Emi Classics)
- 1955, Yascha Heifetz, Boston Symphony Orchestra, Charles Munch (RCA)
- 1957, Nathan Milstein, Pittsburgh Symphony Orchestra, William Steinberg (Emi Classics)
- 1957, Leonid Kogan, Orchestre de Société des Concerts du Conservatoire, André Vandernoot (Testament)
- 1958, David Oistrach, Orchestre National de l'ORTF, André Cluytens (Emi Classics)
- 1959, Isaac Stern, New York Philharmonic, Leonard Bernstein (Sony Classical)
- 1960, Yehudi Menuhin, Philharmonia Orchestra – Wien, Constantin Silvestri (Emi Classics)
- 1961, Zino Francescatti, Columbia Symphonic Orchestra, Bruno Walter (Sony Classical)
- 1962, Wolfgang Schneiderhan, Berliner Philharmoniker, Eugen Jochum (Deutsche Gramophon)
- 1965, Christian Ferras, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan (Deutsche Gramophon)
- 1970, Josef Suk, New Philharmonia Orchestra, Sir Adrian Boult (Emi Classical)

1973, Arthur Grumiaux, Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Sir Colin Davis (Philips)

1975, Henryk Szeryng, Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Bernard Haitink (Philips)

1975, Isaac Stern, New York Philharmonic, Daniel Barenboim (Sony Classical)

1977, Pinchas Zukerman, Chicago Symphony Orchestra, Daniel Barenboim (Deutsche Gramophon)

1979, Anne Sophie Mutter, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan (Deutsche Gramophon)

1980, Itzhak Perlman, Philharmonia Orchestra of London, Carlo Maria Giulini (Emi Classics)

1981, Yehudi Menuhin, Gewandhausorchester Leipzig, Kurt Masur (Emi Classics)

1981, Uto Ughi, London Symphony Orchestra, Wolfgang Sawallisch (RCA)

1984, Ulf Hoelscher, Staatskapelle Dresden, Hans Vonk (Unesco Classics)

1985, Jean-Jacques Kantorow, Netherlands Chamber Orchestra, Antoni Ros-Marba (Denon)

1989, Ulf Hoelscher, Staatskapelle Dresden, Kurt Masur (Emi Classics)

1989, Itzhak Perlman, Berliner Philharmoniker (live), Daniel Barenboim (Emi Classics)

1992, Salvatore Accardo, La Scala Theater Orchestra, Carlo Maria Giulini (Sony Classical)

1992, Gidon Kremer, Chamber Orchestra Europe, Nikolaus Harnoncourt (Teldec)

1992, Nigel Kennedy, Hannover North German Radio Orchestra, Klaus Tennstedt (Emi Classics)

1992, Monica Huggett, Orchestra of the Age of Enlightenment, Charles Mackerras (Emi Classics)

1994, Christian Tetzlaff, Symphony Orchestra of the Südwestfunk Baden-Baden, Michael Gielen (Point Classics)

1994, Ruggiero Ricci, Orchestra del Chianti, Pierro Bellugi (Biddulph Recordings)

1995, Bin Huang, Genoa Youth Philharmonic, Michele Trenti (Philharmonia)

1997, Jean-Pierre Wallez, Orchestre National de Lille, Jean-Claude Casadesus (Forlane)

1997, Frank Peter Zimmermann, English Chamber Orchestra, Jeffrey Tate (Seraphim Classics)

1998, Hilary Hahn, Baltimore Symphony Orchestra, David Zinman (Sony Classical)

1998, Aaron Rosand, Orchestra Philharmonique de Monte Carlo, Derrick Inouye (Vox Classics)

1998, Thomas Zehetmair, Orchestra of the 18th Century, Frans Brüggen (Philips)

1999, Bohuslav Matoušek, Prague Chamber Orchestra, Milan Lajčák - leader (GZ)

2000, Jan Talich, Talich Chamber Orchestra, Jan Talich (Calliope)

2001, Emmy Verhey, Utrecht Symphony Orchestra, Hans Vonk (Brilliant Classics)

2002, Joshua Bell, Camerata Salzburg, Roger Norrington (Sony Classical)

2002, Frédéric Pelassy, Philharmonia Janacek d´Ostrava, Peter Feranec (BNL)

2002, Anne Sophie Mutter, New York Philharmonic (live), Kurt Masur (Deutsche Gramophon)

2002, Viktoria Mullova, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, John Elliot Gardiner (Universal)

2004, Katrin Scholz, Kammerorchester Berlin, Michael Sanderling (Berlin Classics)

2006, Christian Tetzlaff, Tonhalle Orchestra Zürich, David Zinman (Arte Nova Classics)

2007, Vadim Repin, Vienna Philharmonic Orchestra, Riccardo Muti (Deutsche Gramophon)

2007, Isabelle Faust, Prague Philharmonic Orchestra, Jiří Bělohlávek (Harmonia Mundi)

Závěr

Tato práce si dala za cíl zmapovat dvě století vývoje interpretace jednoho hudebního díla. Zároveň byla mou přípravou na jeho vlastní provedení. V mém životě se tím dokonale prolnula teorie s praxí.

Při shromažďování podkladů pro práci jsem si znova uvědomila, o kolik mám zjednodušené pátrání oproti těm, kteří kdysi s historicky poučenou interpretací začínali. Traktáty a školy existovaly pouze v originálech a původních jazycích. Příležitostí k jejich prostudování bylo pomálu, znamenaly cestování, překlady, luštění, objevování. Dnes je možné přečíst téměř cokoli pohodlně, velké množství primárních zdrojů je dostupné, někdy dokonce naprosto důvěryhodně a v nepoznamenané podobě zpracované. Mně stačilo několik návštěv Britské knihovny a soukromé knihovny Simona Standage, který sám před lety patřil k první generaci interpretů a hudebních badatelů, kteří nám zprostředkovali své znalosti a nabídli je k užívání. On mne navedl na spolehlivé zdroje informací a pomohl mi shromáždit potřebnou literaturu. Za to mu patří můj velký dík.

Má kapitola o technice a interpretaci na přelomu 18. a 19. století tak nepřináší žádné hudebně vědecké objevy, ty už byly dávno učiněny, je shromážděním a zestručněním dostupných nespočetných informací. Mým cílem bylo přidat vlastní komentáře z pohledu houslistky, která si na své cestě prošla všemi hudebními etapami a ke starší hudbě musela „zacouvat“. To je složitější, než přirozeně postupovat vpřed.

Při čtení o osudech koncertu a jeho prvních interpretů mne fascinovalo, jak mladí houslisté jej už tehdy hráli a jak málo času na přípravu měli. Máme dnes neoprávněně představu, že interpretační umění je na vrcholu a že vše starší musí být méně kvalitní. Dvanáctiletý Joachim ale dokázal přesvědčit široké publikum o tom, že Beethovenův koncert je neoprávněně zatracován. A Kreislerova nahrávka je v mnoha ohledech dokonalá a nedostižná.

Prozkoumat edice not bylo úkolem pokoušejícím trpělivost a ničícím oči. Bylo však velmi zajímavé vidět vývoj techniky i interpretace černé na bílém. Právě to, co interpreti a editoři zapisovali do not podle mne vypovídá nejpravdivěji o jejich názorech (tam kde neexistuje nahrávka). Období poměrné bezohlednosti k autorovi dnes vystřídala opětovná snaha nezasahovat do jeho zápisu a případné vlastní připomínky pečlivě odlišit.

Poslech nahrávek mne dovedl k přesvědčení, že v každé době se vyskytli interpreti, kteří Beethovenovi dokázali být skvělými tlumočníky a že mnohdy nezáleží na tom, na jaký nástroj hrají. U orchestrů a dirigentů je situace poněkud jiná, tam jednoznačně preferuji ty specializované, s dirigenty, kteří se staré hudbě věnují do hloubky. Sólisté mne však mnohdy svou spontánní muzikalitou a silnými hudebními názory bez pochyb přesvědčili.

Má vlastní nahrávka je jen doplňkem písemné práce, zhudebněním nashromážděných informací. Ze zřejmých důvodů se nejedná o studiovou nahrávku, je to live záznam se vším co k němu patří.

Cením si toho, že jsme dosáhli vyrovnaného a doplňujícího se zvuku, že sólové housle v místech, kde „nehrají prim“ orchestr nepotlačují. Mezi mnou a dirigentem panovala shoda v celkové představě, pracovali jsme spolu na artikulaci, barvách, míře použití vibráta.

Celý proces příprav i samotný koncert byl pro mne splněním dětského snu, který se kdysi možná započal při společném obědě nad hovězím vývarem a jsem velmi ráda, že se jej podařilo dotáhnout do konce.

Seznam užité literatury

- Bach, C. P. E.: Úvaha o správném způsobu hry na klavír, Brno, 2002
- Baillot, P. M. F.: L'art du violon: nouvelle méthode, Paris, 1834
- Brown, C.: Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900, Oxford, 1999
- Evans, E.: Beethovens Sonatas for Violin and Fortepiano, London, 1940
- Habeneck, F. A.: Méthode théoretique et pratique de violon, précédée des principes de musique et quelques notes en facsimile de l'écriture de Viotti, Paris, c. 1840
- Hanslick, E.: Vienna's Golden Years of Music 1850-1900, New York, 1950
- Flesch, C.: The Memoirs of Carl Flesch, London, 1957
- Galeazzi, F.: Elementi teorico-practici di musica, con un saggio sopra l'arte do suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, Roma, 1791
- Mozart, L.: Důkladná škola hry na housle, Praha, 2000
- Quantz, J. J.: Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu, Praha, 1990
- Spohr, L.: Violinschule, Wien, 1832
- Stowell. R.: Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries, Cambridge, 1985
- Stowell, R.: Beethoven Violin Concerto, Cambridge, 1998
- Stowell, R.(editor): Performing Beethoven, Cambridge, 1994
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Sadie, Stanley, London, 2001