

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav translatologie

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Michal Petřík

**Komentovaný překlad: *Anne-Sophie Mutter. Die Schönheit des  
Violinklages – vybrané kapitoly***

Commented Translation: *Anne-Sophie Mutter. Die Schönheit des  
Violinklages – Selected Chapters*

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Monika Žárská

Rád bych poděkoval vedoucí práce Mgr. Monice Žárské za její cenné rady a připomínky. Děkuji také Bc. Michaele Řeřichové, DiS. za pomoc při objasňování komplikovanějších hudebních pasáží. V neposlední řadě děkuji své přítelkyni za její trpělivost a podporu.



Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 9. ledna 2015

.....

## **Abstrakt**

Cílem této bakalářské práce je vytvořit funkčně ekvivalentní překlad vybraných kapitol publikace *Anne-Sophie Mutter. Die Schönheit des Violinklangles* německého autora Alfreda Stengera. Práce je koncipována do pěti částí. První část je praktického zaměření. Tvoří ji samotný překlad německého textu do češtiny. Zbylé čtyři části mají charakter odborného komentáře. Druhá část představuje překladatelskou analýzu vycházející z publikace *Textanalyse und Übersetzen* Christiane Nordové. Další se věnuje metodě překladu a překladatelským postupům. Čtvrtá je zaměřena na typologii překladatelských problémů a závěrečná část práce pojednává o výrazových posunech, k nimž v průběhu překladatelského procesu došlo.

## **Klíčová slova**

Komentovaný překlad, překladatelská analýza, metoda překladu, překladatelský problém, výrazový posun, Anne-Sophie Mutterová, hra na housle, interpretace

## **Abstract**

The aim of this bachelor thesis is to create a functionally equivalent translation of the selected chapters of the book *Anne-Sophie Mutter. Die Schönheit des Violinklangles*, written by the German author Alfred Stenger. The thesis is divided into five parts. The first one is of a practical nature. It consists of a German-Czech translation. The remaining four parts are of a theoretical nature, i.e. a commentary. The second part presents a translation analysis based on the model of Christiane Nord from her book *Textanalyse und Übersetzen*. The next one focuses on a description of the used translation method and procedures. The fourth part deals with a typology of translation problems at different levels. The last part sums up translation shifts that occurred during the translation process.

## **Key words**

Commented translation, translation analysis, translation method, translation problem, shift of expression, Anne-Sophie Mutter, violin play, interpretation

# Obsah

Úvod .....	7
1. Překlad .....	8
2. Překladatelská analýza.....	30
• 2.1 Vnětextové faktory.....	30
○ 2.1.1 Vysílatel .....	30
○ 2.1.2 Intence.....	30
○ 2.1.3 Funkce a styl .....	31
○ 2.1.4 Motivace .....	32
○ 2.1.5 Příjemce .....	33
○ 2.1.6 Médium.....	33
○ 2.1.7 Pragmatika místa a času.....	34
• 2.2 Vnitrotextové faktory .....	34
○ 2.2.1 Téma .....	34
○ 2.2.2 Obsah .....	34
○ 2.2.3 Presupozice .....	35
○ 2.2.4 Výstavba a členění textu .....	36
○ 2.2.5 Neverbální prvky .....	37
○ 2.2.6 Lexikum .....	37
○ 2.2.7 Syntax .....	39
○ 2.2.8 Suprasegmentální jevy .....	40
3. Metoda překladu a překladatelské postupy.....	41
4. Překladatelské problémy a jejich řešení .....	44
• 4.1 Lexikální rovina.....	44
○ 4.1.1 Hudební terminologie .....	44
○ 4.1.2 Reálie .....	49
○ 4.1.3 Kompozita.....	50
○ 4.1.4 Redundance .....	51
○ 4.1.5 Doplněné výrazy.....	53
○ 4.1.6 Expresivní výrazy .....	54
○ 4.1.7 Metafory a obrazná vyjádření .....	54
• 4.2 Morfologická rovina .....	55
○ 4.2.1 Pasivum.....	55

○ 4.2.2 Vid .....	56
○ 4.2.3 Konstrukce s <i>man</i> .....	57
• 4.3 Syntaktická rovina .....	58
○ 4.3.1 Rozvité anteponované přívlastky .....	58
○ 4.3.2 Nominální vyjádření .....	59
○ 4.3.3 Nadvětná syntax .....	60
○ 4.3.4 Tematicko-rematické členění .....	61
• 4.4 Interpunkce a struktura věty .....	62
○ 4.4.1 Dvojtečka .....	62
○ 4.4.2 Vsuvky a pomlčky .....	63
• 4.5 Vynechávky .....	64
• 4.6 Reference a poznámkový aparát .....	64
5. Překladatelské posuny .....	66
• 5.1 Konstitutivní posun .....	67
• 5.2 Individuální posun .....	68
Závěr .....	70
Bibliografie .....	71
Příloha .....	74

## Seznam použitých zkratk

O – originál

P – překlad

# Úvod

Při výběru tématu bakalářské práce sehrál klíčovou roli můj zájem o klasickou hudbu. Jelikož se už od dětství aktivně věnuji hře na housle, není překvapivé, že se moje závěrečná práce týká právě jich. Tato specifická hudební oblast v kombinaci s jazykovým zaměřením můj výběr značně zúžily. Z německé jazykové oblasti jsem si vybral osobnost, která tento nástroj proslavila nejvíce. Řeč je o Anne-Sophie Mutterové.

Cílem této práce je vytvořit funkčně ekvivalentní překlad vybraných kapitol publikace *Anne-Sophie Mutter. Die Schönheit des Violinklages* a následně jej opatřit odborným komentářem, který detailně popíše průběh a veškerá úskalí překladatelského procesu. Kniha vyšla v nakladatelství *Florian Noetzel* roku 2001 a jejím autorem je Prof. Dr. Alfred Stenger – německý spisovatel, skladatel a hudební pedagog. Jedná se o text na pomezí biografie a hudební recenze.

Zhruba polovinu práce tvoří překlad do češtiny. Jeho předmětem jsou první tři kapitoly zvolené publikace, z nichž poslední je – vzhledem k omezenému rozsahu práce – přeložena jen zčásti. Zbytek práce má charakter odborného komentáře. Nejprve provedu překladatelskou analýzu podle modelu německé translatožky Christiane Nordové. Na základě této analýzy si stanovím jednotnou překladatelskou metodu, které se budu v průběhu práce na překladu držet. Následně se budu věnovat překladatelským problémům na makro- i mikrostylistické rovině. Na závěr popíšu výrazové posuny, ke kterým v průběhu překládání došlo, a odůvodním jejich řešení.

# 1. Překlad

## SLOVO ÚVODEM

*Hudební nástroj je naším hlasem,  
naším důvěrným partnerem. Je součástí  
naší osobnosti.<sup>1</sup>*

Těmito slovy odhaluje Anne-Sophie Mutterová snad to nejpodstatnější ze své hudební identity: skloubení hry na hudební nástroj s oduševnělým muzikantským projevem. Kniha, kterou držíte v rukou, si klade za cíl toto spojení najít a vztáhnout na její provedení konkrétních skladeb. Nejedná se tedy ani o biografii, ani o chronologický a systematický výklad o jejích nahrávkách, jak jej podávají koncertní bulletiny. Knihou chci vzdát této umělkyni hold, poukázat na estetickou stránku její hry se všemi odstíny. Tato estetická stránka je stěžejní myšlenkou celé publikace. Vztahuje se na rozmanitý repertoár Anne-Sophie Mutterové, na celistvost a citlivost její hry: je jakoby tématem, k němuž se druží variace. Čtenář tak může lépe porozumět jak stylovému vývoji umělkyně, tak variabilitě její hry. Kromě toho má možnost vyjmout provedení jednotlivých skladeb (třeba Beethovenovy sonáty nebo nějakého moderního houslového koncertu) z jejího širokého repertoáru a sledovat umělecký vývoj houslistky.

Bezprostředním podnětem k napsání knihy o Anne-Sophie Mutterové byl můj vlastní zážitek z jejího provedení cyklu *Beethovenových houslových sonát* s Lambertem Orkísem na koncertech 21., 22., a 23. srpna 1998 v rámci *Rheingau Musik Festival* v německém Wiesbadenu. Živost, s níž každou jednotlivou Beethovenovu skladbu předvedla, a zároveň to, jak dokázala všechny sonáty překlenout, mne nadchly.

Při šíři jejího repertoáru je takřka nezbytné, abychom se zaměřili pouze na některé z nahrávek. Rozhodl jsem se tedy pro ty, které vznikly v průběhu let 1993 až 2001, tj. pro ty, které dokumentují – tak, jak to jen můžeme o tak mladé interprete říct – „vyzrálý muzikantský styl“ Anne-Sophie Mutterové.

Umělkyně v různých souvislostech zdůraznila, že si nepřeje, aby z jejího soukromého života pronikalo na veřejnost něco jiného než hudba:

*Nejsem tady od toho, abych vám vyprávěla, jakými životními krizemi jsem si prošla nebo před jakými teprve stojím. To je naprosto irelevantní. Jsem hudebnice. Jsem tady od toho, abych hudbě vdechovala život. Jako soukromá osoba neexistuju.<sup>2</sup>*

Myslím, že je moc důležité, abychom nepodléhali nutkání pronikat do soukromí Anne-Sophie Mutterové a respektovali jeho nedotknutelnost, na které vždy trvala. V popředí knihy stojí její provedení jednotlivých skladeb, estetika její hry.

# BIOGRAFICKÁ ČRTA

*Ráda bych o svém životě rozhodovala sama, aniž bych se musela ospravedlňovat.*<sup>3</sup>  
Jsou tato slova krédem Anne-Sophie Mutterové?

At' už jim přisoudíme jakýkoli význam, vyjadřují určitý aspekt svobody.  
A právě ta prostupuje každým jejím provedením.

Anne-Sophie Mutterová se narodila 29. června 1963 v německém městečku Rheinfelden. Pochází z hudbymilovné rodiny a o tom, jak se dostala k hudbě, sama říká:

*Děda z tátovy strany, který zemřel za druhé světové války, uměl prý moc hezky zpívat a taky hrát na klavír... Už jako malé děti jsme doma často poslouchali klasickou hudbu... no a vlivem tohoto prostředí jsem si k pátým narozeninám přála lekci houslí. Samozřejmě je to také podmíněno okolím a možná i geneticky.*<sup>4</sup>

Cesta k jejímu milovanému hudebnímu nástroji však nebyla zrovna přímočará:

*Vlastně jsem chtěla začít s houslemi, ale mým rodičům se jejich zvuk zdál dost nepříjemný... Na klavíru máme tóny předem dány – což neznamená, že do hry nemůžeme vložit kus sebe sama. U smyčcového nástroje si je ovšem musíme nejdřív najít, naučit se vibrovat, držet smyčec... a to pro začátečníka není zrovna nejpříjemnější. Musela jsem tedy začít s klavírem, ale podařilo se mi přesvědčit rodiče o tom, že mou vášní byly a jsou housle.*<sup>5</sup>

Po této krátké oklice přes klavír se mohla mladá Anne-Sophie plně soustředit na první lekce houslí, zvláště když byla osvobozena od povinné školní docházky, jelikož dostávala soukromé hodiny.

Její první učitelkou houslí byla Erna Honigbergerová, žákyně Carla Flesche. Tento velký houslový pedagog Mutterovou silně duchovně ovlivnil. Projevem její oddanosti je mimo jiné záměr oživit *Mezinárodní houslovou soutěž Carla Flesche*.

O svých houslových začátcích Anne-Sophie Mutterová vypráví:



*Od začátku jsem housle milovala. Vzpomínám si, že pro mě bylo už fyzicky velice snadné zaujmout to nepřirozené držení těla. Prostě pro mě bylo už od začátku všechno lehké... Bylo to pro mě něco naprosto přirozeného. Hned jsem se cítila jako ryba ve vodě.<sup>6</sup>*

Přirozenost a lehkost: to Anne-Sophie vyzařuje a v šesti letech získává *První cenu s mimořádným vyznamenáním* v celostátní soutěži *Jugend musiziert*. Nevystupuje však jenom jako houslistka. V rámci téže soutěže ještě spolu se starším bratrem Christophem získává první cenu v kategorii *Čtyřruční hra na klavír*.

Čtyři roky nato dochází v životě mladé houslistky k zásadní změně: Erna Honigbergerová umírá. Při hledání nového pedagoga se desetiletá Anne-Sophie setkává s Aidou Stuckiovou:

*V celé své dětinské umíněnosti jsem chtěla do Winterthuru k Aidě Stuckiové – slavné houslistce a žákyni vynikajícího houslisty a pedagoga Carla Flesche. Aida se však nechtěla spálit. Až jako by mě odbyla komplimentem, že si mě nemůže vzít na zodpovědnost, že jsem pro ni až moc nadaná.<sup>7</sup>*

Anne-Sophie jede tedy do Ženevy, aby zahrála Henryku Szeryngovi. Na programu je Bachova sonáta. Udělá na Szerynga velký dojem a hned mu vypráví, jak moc si přeje chodit na hodiny k Aidě Stuckiové:

*Věděla jsem, že si jí váží. Mé žadonění se ukázalo jako trefa do černého. Na rozloučenou řekl: „No jistě, Stuckiová, pořád samá Stuckiová...“<sup>8</sup>*

Na druhý pokus je tedy Anne-Sophie do třídy Aidy Stuckiové přijata. Začíná tak pro ni důležité období, které později blíže popsala v jednom interview:

*[Aida Stuckiová je] pro mě v každém ohledu vzorem – jako žena, jako houslistka, jako učitelka, jako člověk. Je jedinečnou pedagogickou osobností už jen z toho důvodu, že v každém žákovi vidí nadání, ale zrovna tak i hranice tohoto nadání. Těmto zcela individuálním schopnostem se pak dokáže přizpůsobit a přesně ví, kam až lze posunout nadání každého žáka, aniž by ho při tom přetěžovala a jeho nadání tím ničila.<sup>9</sup>*

Do tohoto období spadá mimo jiné vystoupení s jejím bratrem v rámci švýcarského *Lucerne Festival* roku 1976. Zde mělo dojít k onomu setkání, jež v životě Anne-Sophie Mutterové znamenalo zásadní zvrát: k setkání s Herbertem von Karajanem.

Po koncertě ji Karajan zve do Berlína, což je umělecká výzva, která v ní zpočátku vyvolává smíšené pocity:

*Byl srpen a on mě pozval, abych mu zahrála. Celé se mi to nějak nezdálo a kromě toho mi bylo jasné, že z toho stejně nic nebude; každopádně mi to bylo docela fuk, a protože, tak jako všichni ostatní, nemám ráda neúspěch, celé jsem to utnula a řekla: „Nejdřív musím na dovolenou, možná později.“ Tak jsem tedy odjela a přesunuli jsme to na prosinec... S Aidou Stuckiovou jsme pak jely do Berlína. Ta z toho pozvání byla úplně nadšená a taky byla optimističtější než já. Mně to bylo každopádně docela fuk. Přesně si pamatuju, jak jsem tam nechtěla, prostě jsem nechtěla, aby mě zase někdo poslal pryč...*

*To ráno už začalo tak nějak, jak bych to jenom řekla, nešťastně. Musela jsem totiž čekat celé hodiny. Byli jsme domluveni na devátou. Pan von Karajan měl dlouhou zkoušku a tu nepřerušil. Přišlo poledne... vstoupil do místnosti a tu rázem zalilo jeho neuvěřitelné charisma... Vznášela jsem se tak říkajíc v oblacích a na nich jsem pak vplula do filharmonie, do koncertního sálu. Filharmonici už měli pauzu, rozsadili se v hledišti a chtěli se nejspíš taky trochu odreagovat... Měla jsem připravených pár skladeb, mimo jiné Bachovu Chaconnu, a on řekl: „Dobře, chvíli tedy hrajte, pak Vás ale budu muset přerušit, večer diriguju koncert. Všechno to nezahrajete.“ Vyšla jsem tedy na pódium a začala hrát Chaconnu, minimálně 20minutovou skladbu, a on mě nepřerušil, což bylo ovšem velmi dobré znamení. Pak mě ještě nechal zahrát dvě věty z Mozartova koncertu. Šla jsem za učitelkou a o celé věci jsme mluvily. Pak jsem si sbalila housle, a když jsem se vrátila do koncertního sálu, vyšel mi naproti se slovy: „Dobře, těším se příští rok na naše společné koncerty v Salcburku!“ – To bylo snad jedinkrát v životě, co jsem zůstala stát úplně beze slov.<sup>10</sup>*

Navzdory jisté euforii nepovažuje Anne-Sophie Mutterová to, že tehdy Karajanovi směla zahrát, za něco mimořádného. Pokoru umělkyně dokazují její následující slova:

*Za těch třináct let naší spolupráce neproběhla snad jediná zkouška, na kterou by taky nepozval nějakého hodně mladého umělce. Takže jsem byla jenom jedna z mnoha, kteří mu směli přijít zahrát.<sup>11</sup>*

Karajan sám v ní viděl *největší dětský hudební talent od Menuhina*<sup>12</sup>. Jejím debutovým koncertem na festivalu *Salzburger Pfingstfestspiele* v roce 1977 se správnost jeho úsudku poprvé veřejně potvrdila. Hudební kritik Joachim Kaiser popsals své dojmy ze zkoušek i koncertu následovně:

*Stejně jako když jí bylo třináct, zahrála Anne-Sophie Mutterová v rámci festivalu Salzburger Pfingstfestspiele roku 1977 Mozartův houslový koncert G dur. Doprovázeli ji Berlínští filharmonikové pod taktovkou Herberta von Karajana...*

*První zkouška Mutterové s orchestrem:*

*Dopoledne ještě Karajan piloval Straussova Zarathustru... V půl páté odpoledne pořád není slečna Mutterová na řadě. Nejdřív Don Juan... Orchestrální řady se pak poněkud ztenčí. Zatím však jen kvůli částem symfonie Jupiter. Následuje krátká přestávka. Slečna Mutterová mezitím čeká, než bude moct předstoupit před hráče Berlínské filharmonie. Ty bezmála dvě hodiny čekání by si jistě nikdo nepřál zažít.*

*Ale teď. Mladá dívka. Modré džíny. Vtipný, poněkud staromódní účes. Zkušebna se trochu zaplnila. Slavní koncertní mistři, kteří jinak na zkouškách, kde nemají nic na práci, nikdy nevysedávají. Rodina dívenky. Její učitelka. A je to tady. Ukazuje se, že Karajan vládne schopností empatie. Přerušuje totiž filharmoniky hned v předehře. Hovoří s houslisty kvůli jakémusi ne zrovna životně důležitému frázování. Poukáže na jakousi chybu. Najednou vypadá slečna Mutterová o něco uvolněněji. Dokonce i na takovéto zkoušce se může stát, že hráči zahrají falešně. Může se přece přerušovat. To jí dodá kuráž. Však taky Karajan nasadil nápadně pomalé tempo. První sólo, čtyřicet taktů, a všechno je jasné. Stojí před námi prvotřídní houslový a hudební talent. Rozhodně jsem ve svém životě ještě nikdy neslyšel hrát někoho ve srovnatelném věku srovnatelně dobře. Ze všeho nejkrásnější byl ten tón. Tmavý, velký, trochu jako Erika Moriniová, trochu jako Ginette Neveuová. Něžný a dojemně čistý v každém slova smyslu: naivní oduševnělost. Žádný tón jí není lhostejný, a přece je všechno tak úžasně vyrovnané. Ten její způsob nasazení v nejtíšším pianissimu a to, jak následně nechává hudbu růst z ticha. To, jak ztvárňuje mozartovskou zamilovanou mladistvost, kterou u jiných tak často překrývají etudové běhy – jasně, široce, zcela bez kýče či přetvářky. Ten, koho tohle nedojme, musí být hluchý a mít srdce z kamene...*

*Jedno však musím říct: na Svatodušní neděli před bouřlivě tleskajícím publikem ve vyprodaném sále salcburského Festspielhausu – tam tohle všechno taky tak nějak bylo, ovšem neutrálnější. Ten obrovský sál, který už několika sólistům nadělal potíže (když je*

*divák poslouchá z 18. nebo 28. řady). Ale kdepak, tón tohoto houslového zázraku nespolkne. Nicméně se mezi houslistkou a námi vznáší jakási vrstva neosobnosti. Stejně jako u Milsteina. I když Anne-Sophie Mutterová odehrála koncert bravurně, zřejmě sama nebyla úplně spontánní...*

*I přesto – máme zde houslistku, která nám předvedla výjimečnou ukázkou své srdečnosti, čistoty (jak tónové, tak výrazové) a svých dovedností a od které můžeme očekávat jen to nejkrásnější.<sup>13</sup>*

Tuto podrobnou recenzi Joachima Kaisera (zde ve zkrácené podobě) bychom mohli doplnit dalšími. Ovšem ta Kaiserova má jistý exemplární charakter: není pouze citlivým zkoumáním hry Anne-Sophie Mutterové, nýbrž už zřetelně naznačuje ty houslově-estetické aspekty, které houslistka rozvíjí až v období spolupráce s Herbertem von Karajanem. Kaiserovo laudatio lze do značné míry vztáhnout na nahrávky houslových koncertů Mozarta *KV 216 a KV 219* (1978), Beethovena (1980), Mendelssohna-Bartholdyho (1981), Brucha (1981) nebo na Vivaldiho *Le Quattro Stagioni (Čtyři roční období: 1984)*; všechno jsou to provedení, které by bylo možné stručně popsat slovy *naivní oduševnělost* (viz výše). Je fascinující sledovat, jak Anne-Sophie Mutterová na těchto vůbec prvních nahrávkách místy předjímá svůj způsob hry, jak jej známe z dneška. Působí to až vizionářsky. To, co v letech 1978 až 1983 naznačila, později plně rozvíjí.

Anne-Sophie Mutterová si je své schopnosti stylové proměny dobře vědoma:

*Taky si uvědomuju, že dnes hraju úplně jinak než před dvaceti lety. To je ovšem zcela přirozené. Každého člověka život formuje. Umělce možná ještě výrazněji, jelikož takový umělec může vycházet z předpokladu, že je předurčen k tomu, aby vdechoval hudbě nový život, že je zvlášť citlivý, a proto pak také život mimořádně jasně vnímá. Ano, myslím, že jsem mezitím poněkud dozrála.<sup>14</sup>*

Z nahrávek, které vznikly ve spolupráci s Herbertem von Karajanem, současnému způsobu hry Anne-Sophie Mutterové nejpřesněji odpovídá *Čajkovského koncert* (1988). Nejenom křehká a jemná melancholie *Canzonetty (Andante)*, nýbrž i některé zpěvné pasáže obou krajních vět připomínají – abychom uvedli alespoň dva příklady – nahrávky *Sibeliova koncertu* (1995) nebo *Franckovy sonáty* (1996). Způsobem, jakým Anne-Sophie Mutterová vystavěla vedlejší téma *Čajkovského koncertu* – s krásným tónem a přitom

poněkud rezervovaně a zahloubaně –, stylově přímo navazuje na pomalou větu *Sibeliova koncertu*.

V porozumění mezi Herbertem von Karajanem a Anne-Sophie Mutterovou hraje zásadní, ba snad nejzásadnější roli tónová rovina. Umělkyně to zdůraznila v jednom interview:

*Objevil ve mně věci, na kterých si sám hodně zakládal. Patří k nim afinita k ténbrům, nejrůznějším technikám vibrata, pianissimu; přivedla mě k nim hned v začátcích Aida Stuckiová, která je vyžadovala. Zasadit housle do tohoto docela širokého dynamického rámce jako zpěvný nástroj a především nebrat jako to nejdůležitější techniku, ale hudbu. To bylo určitě taky něco, co nás hodně spojovalo, navzdory propastnému rozdílu ve vědomostech a zkušenostech, které jsem ve třinácti rozhodně neměla. Bylo tu však právě ono obecné zaměření, ta láska k tónu jako takovému; byl taky velký zvukový estet.<sup>15</sup>*

Právě díky tomuto spojení jsou nahrávky dodnes aktuální. Houslové koncerty s Herbertem von Karajanem se neomezují pouze na ohraničené rané období, nýbrž se dotýkají současného hudebního stylu Anne-Sophie Mutterové – a to na jedné straně jako stylový kontrast, na druhé straně jako stylová anticipace. Jsou to bez výjimky subtilní zvukové vize.

Karajan, klíčová osoba v životě mladé Anne-Sophie, osnovatel její hudební kariéry, režisér jejího vývoje od zázračného dítěte ke hvězdě světového formátu, duševní otec v tom nejlepším slova smyslu. Výčet bychom mohli rozšířit. Je však důležité položit si otázku, co znamenal Karajan pro její vnitřní vývoj. Mohlo by se tak zdát překvapivé, že zpětně si Anne-Sophie Mutterová těch třináct let spolupráce s Karajanem nespojuje ani tak se slovem úspěch, jako spíše s hudebně-řemeslnými aspekty:

*Naučil mě disciplinované, strohé práci, práci s partiturou z pohledu dirigenta. Přivedl mě také právě k tomu širokému tónovému spektru, které jsem pilovala, než jsem doopravdy začala ve velkém koncertovat.<sup>16</sup>*

Tento základ řemesla, který si hudebnice měla možnost od Karajana osvojit, přesahuje období těch třinácti let. Dá se poznat, že v něm je podstatně více než jen formování mladého talentu. Když dnes Anne-Sophie Mutterová hraje *Beethovenův*

*koncert*, může se stát – alespoň to naznačila v jednom interview –, že myslí na spolupráci s Karajanem. Tyto myšlenky zcela jistě nejsou sentimentální povahy, nýbrž souvisejí – ať už vědomě nebo podvědomě – s jejím bezprostředním pojetím hudby:

*Samozřejmě byl pro mě Karajan doopravdy velkým vzorem. Častokrát jsem ho zažila taky jako dirigenta oper nebo symfonií. Můj život to obohatilo víc, než by to dokázal jakýkoli houslista.<sup>17</sup>*

Kromě Karajana hraje Mutterová také s dirigenty Zubinem Mehtou, Wolfgangem Sawallischem, Christophem von Dohnányim a mnoha dalšími. S Brunem Giurannou a Mstislavem Rostropovičem nahrává všechna Beethovenova smyčcová tria. (S Giurannou vzniká také snímek Mozartovy *Koncertantní symfonie* a s Rostropovičem CD s Prokofjevovým *Prvním houslovým koncertem* a Glazunovovým *Houslovým koncertem a moll.*) S Alexisem Weissenbergem natáčí všechny tři *Brahmsovy sonáty*. Jejím stálým komorním partnerem je klavírista Lambert Orkis, s nímž roku 1998 nahrává komplet *Beethovenových sonát*.

Méně známé je, že Anne-Sophie Mutterová působí také jako pedagožka. Roku 1986 přebírá houslovou třídu na londýnské *Royal Academy of Music* a svým studentům předává dědictví houslové estetiky Aidy Stuckiové a Carla Flesche. K jejím nejdůležitějším pedagogickým záměrům můžeme navíc přiřadit *snahu o oživení Mezinárodní houslové soutěže Carla Flesche v Londýně<sup>18</sup>*.

Začátek devadesátých let se nese ve znamení konce hudební spolupráce s Herbertem von Karajanem. Anne-Sophie Mutterová to vnímá jako tečku za organickým vývojem:

*Oslabení jeho silného vlivu přišlo v ten správný okamžik; dnes to vím.<sup>19</sup>*

Po období spolupráce s Herbertem von Karajanem se Anne-Sophie Mutterová otevírá jiným, pro ni do té doby poněkud neznámým, hudebním oblastem. Postupně vzrůstá její zájem o soudobou hudbu. Prohlubuje umělecký vztah se švýcarským dirigentem Paulem Sacherem, který ji už v období spolupráce s Karajanem průběžně přiváděl k hudbě 20. století. Ve vztahu k tomuto směru se pro ni stává klíčovou postavou. Anne-Sophie Mutterová v průběhu následujících let navíc navazuje intenzivní osobní

kontakty s předními soudobými skladateli. Takřka nutně jí tak věnují řadu houslových koncertů:

*Můj tón, moje frázování a moje osobnost podněcuje skladatele ke komponování.  
Nikdy se nestalo, že bych chtěla podstatu nějaké skladby měnit...<sup>20</sup>*

# KOMORNÍ HRA

*K intimnějšimu dialogu mezi mnou a mými houslemi dochází určitě v komorní hře.*

*Piano, pianissimo, celá škála možných odstínů. Ty nejjemnější nuance. V jemném dialogu mezi mnou a houslemi a mezi houslemi a jejich jediným partnerem, třeba klavírem. Intimita se nevytrácí. Pro sebe si ji uchovám tak, že tu intimitu obsaženou v tónu jakoby vstřebám. Nikoli tón samotný, nýbrž jeho emocionální poselství, které je v partituru jenom naznačeno a čeká na mou osobní interpretaci. Na jiném místě pak tu intimitu mohu opět sdělovat. Šepotavě nebo hlasitěji... Hudba velkých skladatelů je jako malování. Malování pomocí tónů. V komorní hře se maluje štětečkem...<sup>21</sup>*

Komorní hře se Anne-Sophie Mutterová věnovala se stejnou intenzitou a širí záběru jako houslovým koncertům. V obou výrazových polohách – jak v extrovertní poloze při hře s orchestrem, tak v introvertní s komorním partnerem – se cítí doma. Mohli bychom říci, že oběma připisuje stejnou hodnotu. Pozoruhodné je, že se v jejím podání některých skladeb obě tyto polohy prolínají. Jisté pasáže houslových koncertů – druhá věta *Mendelssohnova koncertu*, začátek *Sibeliova koncertu* – znějí komorně, a naopak některé úseky komorních děl – druhá věta *Franckovy sonáty*, závěrečné takty *Beethovenovy sonáty c moll* – posluchači po zvukové stránce nabízejí atmosféru houslového koncertu. Specifickým příkladem tohoto prolínání jsou nahrávky těch skladeb, které už v sobě obě polohy – komorní i orchestrální – spojují. Uveďme *Beethovenův trojkonzert* s Markem Zeltserem a Yo Yo Mou pod taktovkou Herberta von Karajana (1980) nebo *Mozartovu Koncertantní symfonii KV 364* s Brunem Giurannou a orchestrem *Academy of St. Martin in the Fields* pod vedením Sira Nevilla Marrinera (1991). Anne-Sophie Mutterová na těchto nahrávkách vede i doprovází, sólistickou hru střídá se zvukovým upozaděním. Vzniká tak zvukově vyvážená hra, kterou předvedla již na nahrávce *Beethovenových trií* s Brunem Giurannou a Mstislavem Rostropovičem (1988).



## Johannes Brahms: *Houslové sonáty*

Tato nahrávka, která vyšla roku 1983, vyniká nad houslistčinými dřívějšími komorními počiny. Zároveň je jediná, která vznikla s pianistou Alexisem Weissenbergem. Všechny tři *Brahmsovy sonáty* jsou svým způsobem koncipovány jako jeden celek. Stylistické kontrasty se stírají a plochy napětí ustupují překypující lyričnosti.

Úvodní větu *Sonáty pro housle a klavír č. 1 G dur, op. 78 (Vivace ma non troppo)* začíná Anne-Sophie Mutterová matně smyslným nasazením. Rozloženými akordy Alexise Weissenberga o devět taktů později nabývá posluchač dojmu zvlněné vodní hladiny. Toto vlnění, klidné a zacyklené, jakoby skryté a přitom neochabující, přechází do dalšího vývoje skladby a variuje ve vedlejším tématu (takt 70): taneční prvek (*grazioso e teneramente*) pojímá Anne-Sophie Mutterová skrytě „vídeňácky“, chápe jej jako zvukovou analogii k první větě skladatelova *Houslového koncertu*. Způsob, jakým oba interpreti ztvárňují provedení, je příznačný pro jejich přístup k Brahmsově hudbě: polyfonní složka je oslabována, melodická zdůrazňována. Ono „vlnění“ z úvodních taktů protkává celou větu a v jejím závěru je, poněkud překvapivě, spojeno s lehce pateticky působícími nuancemi.

Druhou větu (*Adagio*) pojímá Mutterová zpěvně. Vyhýbá se romantické expresi, pouze místy ji přechodně naznačuje (např. v dynamice při svém nástupu: takt 10 f). Střední část (*Più Andante*) se jeví jako vyprávění, repríza zase jako hudba smutného vzpomínání.

Klavírní figurace zaznívají s určitou naléhavostí a slučují se s melodickými dvojhmaty, které Anne-Sophie Mutterová hraje s menší intenzitou a bez důrazu. Houslové tercie v závěrečných taktech *Adagia* působí tak trochu nereálně, jako přízraky z minulosti.

Do poslední věty (*Allegro molto moderato*) Brahms zakomponoval téma své *Regenlied, op. 59*.

Interpreti tuto větu ztvárňují vesměs zpěvně, nechávají se unášet melodickým proudem a dovolují sálat jeho čisté melancholii. Reminiscenci *Adagia* v krátké akordické sazbě hraje Anne-Sophie Mutterová jako nevtíravé *espressivo*, čímž zdůrazňuje formální podobnost jednotlivých úseků. V pozvolna se zklidňujícím závěru věty jsou slyšet jemně vyvážené, výrazné momenty, které v posledních taktech vyhasínají.

V první větě *Sonáty pro housle a klavír č. 2 A dur, op. 100 (Allegro amabile)* pokračují Mutterová s Weissenbergem v poetickém tónu *Sonáty G dur*. Ve své interpretaci vycházejí právě z předepsaného *amabile*, takže i místa ve *forte* (např. takt 43 ff a takt 75 ff)

chápu jako součást jednoho lyrického oblouku, který – obdobně jako v *Sonátě G dur* – přenášejí do provedení. Skloubení otevřené a zastřené zvukové líbeznosti připomíná Brahmsovy pohupující se *Liebeslieder Walzer* a posouvá taneční prvky na vytříbenou hudební úroveň.

V druhé větě (*Andante tranquillo*) Brahms proti sobě staví klidně plynoucí melodii v F dur s částí *Vivace*. Hráči tento kontrast ztvárňují, aniž by přitom narušili celistvost věty; „píseň“ a „tanec“ se prolínají, jejich sounáležitost dokládá koncentrace polyfonních struktur a v závěru (od taktu 150) procházejí tónovou proměnou: téma (*dolce*), které je teď v D dur, hraje Anne-Sophie Mutterová jako modulaci melancholického rázu a v závěrečných taktech – krátké reminiscenci *Vivace* – jej rozvádí do drsného úprku.

Závěrečná věta sonáty (*Allegretto grazioso*) je hrána převážně „violovým tónem“. Už ztmavení samotného hlavního tématu je pro její celkovou náladu příznačné. Mollové části tak nejsou pojmány jako kontrast, ale spíše jako zvuková obměna onoho už od začátku znějícího „violového tónu“, kterým se Anne-Sophie Mutterová k brahmsovské melancholii doznává jednoznačněji než v předešlých větách.

*Sonáta pro housle a klavír č. 3 d moll, op. 108* se vyznačuje mimořádnou kompoziční hutností. Mutterová s Weissenbergem si formální logiku této čtyřvěté skladby uvědomují. Úvodní *Allegro* koncipují jako klasickou sonátovou větu a zřeknutím se expresivity umožňují, aby se k sobě jeho emocionální vrstvy přiblížily. Na snění jim nezbývá čas. Rovněž rozsáhlá lyrická střední část (takt 84–129) působí, navzdory klidnějšímu tempu, poněkud naléhavě a vedlejší téma reprízy, nyní transponováno do D dur (takt 186–203), se mezi přílehlými energickými pasážemi v d moll téměř ztrácí. Teprve v samotném závěru věty nachází klid.

V *Adagiu* Anne-Sophie Mutterová znovu sahá po onom „violovém tónu“ ze závěrečné věty *Sonáty A dur* a zhušťuje jej do poklidného *espressiva*. Vesměs klesající terciové dvojhmaty hraje zprvu jako opatrnou elegii (takt 21 ff), pak jako zvukovou vizi (takt 53 ff). Jejich radostné poselství jemně a s rozvahou přibarvuje cikánskými prvky, které pak roku 1996 stylizovaně rozvíjí v *Uherských tancích* na disku *The Berlin Recital*.

Třetí věta (*Un poco presto e con sentimento*) má charakter intermezza. Noční stíny se míhají jako siluety nějakého tance. Syntéza melancholie s půvabem je pojátkem mezi baladovým tónem druhé věty a ryzí dramatičností čtvrté věty (*Presto agitato*), jejíž šestiosminový rytmus nechávají hráči propuknout v kontrolovanou vášnivost. Hudba se stává zmítajícím zážitkem, aniž by překračovala hranice bouřlivosti.

## The Berlin Recital

Roku 1996 vydala Anne-Sophie Mutterová CD s názvem *The Berlin Recital*. Jedná se o záznam koncertu v Berlínské filharmonii ze září předcházejícího roku. Disk obsahuje houslové sonáty různých hudebních směrů: Mozarta (*e moll*), Césara Francka a Clauda Debussyho.

Vedle nahrávek všech deseti *Beethovenových sonát* lze ty na tomto disku bezesporu považovat v oblasti komorní hry za klíčové. Komorním partnerem Mutterové je zde Lambert Orkis, klavírista, který ji doprovází jak na ročním světovém turné s *Beethovenovými sonátami* (1998/99), tak na společném CD s cyklem těchto sonát. Je znát, že komorní hru pojímá Anne-Sophie Mutterová *osobně a intimně*<sup>22</sup>. V jednom televizním rozhovoru se k tomu vyjádřila následovně:

*V konečném důsledku mi jde vždycky o živý dialog s klavírem, o to, abychom se vždycky sešli a vzájemně si rozuměli... no a na spolupráci s Lambertem Orkise je úžasné právě to, že má taky tyhle receptory, že i když se domluvíme na základní koncepci nějaké skladby, tak ji pak večer podle nálady zahrajeme přece jenom jinak, možná tišeji nebo rychleji, nebo se změnou harmonie uděláme ritardando. To je na komorní hře obzvlášť osobní a intimní a... no jo... člověk nemá nikdy hotovo. Není to nic statického. Není to jako kámen, který otesám a pak jednoho dne vypustím na veřejnost jako hotové umělecké dílo.*<sup>23</sup>

Tyto myšlenky obecnějšího rázu přenáší houslistka konkrétně na komorní hudbu Mozarta:

*Je to skoro, jako by mu [Mozartovi] při komponování diktoval sám Bůh. A tuto ze spontánnosti zrozenou hudební rafinovanost dokážu na pódiu jako interpretka skrze komorní hru s jedním nebo dvěma spoluhráči stejně spontánně naplnit. Už jenom bleskovými reakcemi, které si souhra s klavírem od mého nástroje bez ustání vyžaduje. Detaily dokážu ztvárnit mnohem zřetelněji, vykreslit přesněji a k poslechu nabídnout třpytivěji. Samozřejmě to neplatí jenom pro nepřebornou studnici Mozartovy komorní hudby.*<sup>24</sup>

Z této *nepřeborné studnice Mozartovy komorní hudby* nahrála Anne-Sophie Mutterová jako jedinou houslovou sonátu tu v *e moll*.

## W. A. Mozart: *Sonáta pro housle a klavír e moll, KV 304*

Mozartova *Sonáta e moll* – skladba, které se sólově vystupující houslisté zpravidla vyhýbají, kterou žáci či studenti upřednostňují pro její zdánlivě snadnou hratelnost a mylně pokládají za „sonatinu“ – je způsobem hry Anne-Sophie Mutterové znovuobjevena. Melancholii tohoto díla dává volný průchod.

Mozart tuto sonátu složil v červenci roku 1778. Třetí den tohoto měsíce mu zemřela matka. Wolfgang Hildesheimer v tom vidí spojitost a ve své knize o Mozartovi vyslovuje domněnku, že „tragické“ ladění... [lze] vyložit pochopitelně „osudovými ranami“ toho roku, smrtí matky, pocitem ztracenosti v Paříži, profesní bezvýchodností atd. Abert mluví o tom, že se tu „mužně vyrovnaná mysl staví na odpor vůči čemusi neúprosnému“ [s. 610], tak jako kdyby náš receptivní zážitek potřeboval nějakou tematickou oporu, jiné vysvětlení než to, že Mozartovy fáze a okamžiky deprese, ať už závisely na vnějším dění anebo ne, nevyhnutelně uváděly do pohybu kreativní proudy v podvědomí, které se nám představovaly v podobě nějaké zjitřenosti.<sup>25</sup>

Anne-Sophie Mutterová ztvárňuje Mozartovu *Sonátu e moll* zcela v duchu Hildesheimerových slov jako důkaz *fází a okamžiků deprese* (viz výše). Je to zřejmé od samého začátku. Už první takty působí jako bez života, téměř přízračně. Mdlý tón ladí k melancholii tóniny e moll. Lehká zpomalení brání pocitu rytmické kontinuity a atmosféru hudební mlhy, která tím vzniká, dokládá decentně morbidní tónový rejstřík.

Druhá fráze – neochvějně a postupně vzrůstající melodická sekvence – se skloubí s *crescendem* a *diminuendem*. Vznikají tak dynamické vlny, které kontrastují s mdlým tónem úvodních taktů a rozptylují onu morbidní atmosféru. Mutterová nechává vyznít opakování prvního tématu poněkud energicky, poslední tón – téměř tři takty držené jednočárkované e – hraje až na hranici slyšitelnosti. Navazující chromatický obrat (takt 27) hraje jako krátké *espressivo*, napojuje znovu ono sotva slyšitelné e a opětovný chromatický obrat nechává doznít jako stylizovaně sípavou ozvěnu.

Nečekaně jemnou změnu do C dur svěřil Mozart převážně do rukou klavíru. Lambert Orkis zpěvně vynáší vrchní hlas a jasným *crescendem* jej vede k melodickému vrcholu. Houslový part, který teď dočasně plní funkci středního hlasu, hraje Anne-Sophie Mutterová zdrženlivě. Vzniká tak osobitý zvukový dojem, který spolu s rozbíhajícími se akordy klavíru navozuje pocit rozlehlosti.

Vedlejší téma hraje klavírista prostě. Navozuje atmosféru lidové písně. Mutterová „lišácky“ a se skrytou troufalostí přidává sled osminových not a navazující mollovou variantu hraje vroucně. Všechny melodické vrcholy připravuje s jasným *crescendem*: jsou výsledkem hudebního výrazu a zřetelně kopírují průběh křivky napětí.

Další úseky jsou v G dur, což byla pro Mozarta tónina lehké písně, bezstarostného tance. Interpreti však nenechají vzniknout žádné muzikantské veselí, jak by se dalo předpokládat na základě rytmického a melodického kontextu, nýbrž zahalují pasáže v G dur do melancholické mlhy a ztvárňují je jako varianty základní tóniny e moll. Vyhybají se tak kontrastnímu působení a zdůrazňují celistvost věty.

V krátkém provedení, které je nahuštěno do 28 taktů, spojil Mozart hlavní téma s melodickým motivem, který použil jako předlohu k následující krátké spleti hlasů (takt 89: viz ukázka č. 1). Anne-Sophie Mutterová tímto tématem zachycuje šedé momenty úvodních taktů sonáty a dělá z nich elegickou miniaturu, kterou Lambert Orkis přebírá v klavírní lince:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system begins at measure 85, marked with a box containing the number 85. It features a piano (p) dynamic marking. The second system begins at measure 89, also marked with a box containing the number 89, and features a forte (f) dynamic marking. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ukázka č. 1

Jako protipól tohoto elegického momentu hraje Anne-Sophie Mutterová pasáž v akcentovaném *forte* (takt 100 ff). Odhaluje pro Mozarta neobvyklý přísný pochodový ráz, který v kánonu s klavírem přenáší na konec reprízy (takty 183–192). V samotném závěru naopak sahá po beztvarem tónu z úvodu a dokazuje, že je věta stylizovanou komorní elegií.

Druhá věta sonáty (*Tempo di Menuetto*: viz ukázka č. 2) je po zvukové stránce výjimkou. Jen zřídka Mozart takovým způsobem propletl melancholické s tanečním, a odkryl tak atmosféru, která by jasně předjímalá raně romantické cítění, třeba Schubertovu

vzletnou melancholii. První frázi Anne-Sophie Mutterová „zpívá“ se směsí jednoduchosti a smyslného náznaku. Doprovodné pasáže hraje s krajní křehkostí a dovede spojit půvabné barvy tónů s volným výrazem:

**Tempo di Menuetto**

The image shows a musical score for a piece titled "Tempo di Menuetto". It is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system starts with a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system starts at measure 20 and continues to the end. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "sotto voce" and "f".

Ukázka č. 2

Anne-Sophie Mutterová „šeptá“. Jen pozvolna přidává na hlasitosti a graduje až do *espressiva*, jehož vyvrcholením je pasáž s oktávami. Jako kdyby na chvilku vyhrkly doposud potlačované slzy. O to překvapivěji vyznívá záblesk blaženosti<sup>26</sup> střední části v E dur. Tato tónina *na okamžik projasní celkové skrytě tragické ladění*<sup>27</sup>. Způsob, jakým Mutterová těchto 32 taktů ztvárňuje, je dalším důkazem jejího nuancovaného pojetí hudby. Působí nenápadně imaginárně, podléhá však do jisté míry označení *dolce*. Po oné prosté zvukové transcendenci z Mozartova *Adagia v E dur* zde není stopy.

V samotném závěru Mozart představuje dvě kontrastní výrazové polohy – jednu lyrickou a jednu dramatickou. Lyrická část sestává výhradně ze „vzdechů“ (přesněji ze zadržetí vždy na první době), které Anne-Sophie Mutterová hraje jako skryté arabesky nemající daleko ke krajnímu *pianissimu* flétnového rejstříku. K závěrečné části – posledním osmi taktům nasazeným nečekaně ve *forte* – přistupují interpreti s energickým nasazením. Doposud potlačovaná energie propuká a na výrazové rovině je zdůrazněna zrychlením tempa. Projevuje se dramaticčnost a potvrzuje se nekompromisnost.

## Johannes Brahms: *Scherzo c moll*

Robert Schumann si 15. října 1853 do „domácího“ zápisníku poznamenal: „nápad složit Joachimovi sonátu“. Řeč je o společné kompozici tří přátel – Schumanna, Brahmsa a Alberta Dietricha –, pro kterou každý napsal jednu větu. Sonátu věnovali příteli, houslistovi Josephu Joachimovi. Společným tématem byl hudební kryptogram Joachimova motto „svobodný, ale sám“ (v něm. orig. „frei, aber einsam“), „f-a-e“. Obsazení bylo jasné: housle a klavír. K tomuto dílu věnovanému příteli přispěl Brahms *Scherzem c moll*. Hotový rukopis předala Joachimovi spisovatelka Gisela von Arnimová 28. října u Schumanna doma. Brahms (klavír) a Joachim (housle) si z něj rovnou zahráli. *Scherzo* vyšlo teprve po Brahmsově smrti díky Deutsche Brahms-Gesellschaft jako v pořadí druhé dílo bez opusového čísla...<sup>28</sup>

Přísné kontury skladby Anne-Sophie Mutterová s Lambertem Orkisem téměř stírají. Naléhavý rytmus *Allegra* ustupuje do pozadí a uvolňuje místo průbojně melodické sekvenci. Tato spojitost je zřejmá už z úvodních dvou taktů: houslistka vytváří cyklické vlnění, jež přenáší do dalšího průběhu skladby. Rozhodující roli přitom hraje dynamika. Prudké dynamické vlny působí v podání Mutterové jako naléhavá gesta, kterými jako by se něčeho doprošovala. Hlavní téma hraje s důrazem na rytmus, přesto však poněkud volně, a jeho akcenty podřizuje jedné velké hudební frázi. Melodický vrchol vedlejšího tématu hraje s mladickým nadšením, avšak oktávové běhy ztvárňuje šepotavě, téměř přízračně. Oživuje ono morbidní ladění, které vkusně rozvinula v úvodních taktech Mozartovy *Sonáty e moll*.

Sonorní nasazení v části *Trio* spojuje s rubatem, jež jasně zdůrazňuje důležité body, aniž by ztrácelo na napětí. Melodičnost sálá. Jeho krása se díky Anne-Sophie Mutterové stává jedním z nejintimnějších momentů Brahmsovy komorní hudby:



Ukázka č. 3

## Béla Bartók: *Sonáta pro housle a klavír č. 2*

Toto dílo, jednu z nejvíce fascinujících a excentrických Bartókových kompozic, nahrává Anne-Sophie Mutterová s Lambertem Orkísem roku 1997. Potvrzuje a zdůrazňuje své pojetí Bartókovy hry, jež předvedla už o šest let dříve provedením skladatelova *Druhého houslového koncertu*.

První věta má označení *Molto moderato*. Hned v úvodních čtyřech taktech, v nichž dochází ke konfrontaci hlubokého klavírního *fis* s několikrát se opakujícím houslovým jednočárkovaným *e*, dávají interpreti jasně najevo nekompromisnost této skladby. Anne-Sophie Mutterová ztvárňuje monotónní začátek jako nařikání. Z šestkrát se opakujícího *e* staví frázi a vytváří dojem, jako by zazníval jediný tón s různými nuancemi. Intenzitu a hutnost legata přenáší na melodické pasáže věty a zvukové kudrlinky (glissanda, různé druhy flažoletů) ztvárňuje jako prodloužení legatových linek. Z větší části je věta přeměňována v elegii a jisté momenty, jež svádějí k excesivní hře, jsou k této elegické atmosféře připojeny. Anne-Sophie Mutterová tak koncipuje výbuch dynamiky (*largamente*: viz notová ukázka) jako výsledek organické gradace, která vyplývá z jemného řetězu osminových not na způsob ukolébavky:

The image displays two musical excerpts from Béla Bartók's Sonata for Violin and Piano No. 2. The first excerpt is titled "Poco più andante. (♩ = 108)" and shows a melodic line in G major with a piano dynamic marking of *pp dolce* at the beginning and *poco* at the end. The second excerpt is titled "largamente. (♩ = 96)" and shows a melodic line with a dynamic progression from *a poco cresc.* to *f espr.*

Ukázka č. 4

Oba tyto momenty – ukolébavkovou introverzi a organickou gradaci – přenášejí interpreti do dalších úseků věty. Dvojhmaty a oktávové repetice nepůsobí tvrdě ani pronikavě, nýbrž se podobají démonickému rozčilení. V závěru věty však Anne-Sophie Mutterová ukolébavkový ráz převádí do oblasti zvukově iluzorního.

Druhé větě vévodí rytmický element. Po úvodním *Allegrettu* následuje *Poco più vivo*, které je vystupňováno do *Più vivo* a (po klidných pasážích) do *Vivo*, až nakonec eskaluje v *Allegro molto*. Jednotlivé rytmy nechávají interpreti transparentně vystupovat,



podřizují je však celkovému vyznění skladby. Anne-Sophie Mutterová rozdmýchává muzikálnost: dvojhmaty, synkopy a akcentované figury znějí pružně a zároveň podmanivě. Odhaluje tónový rejstřík, který podivuhodným způsobem kloubí démonické a rozverné prvky.

Celkově působí její hra agresivněji než ve *Druhém houslovém koncertu*. Rytmický vývoj lze slyšet plastičtěji, místy má až souměrnost sochy. Paradoxně však nenabízí nic excesivního, nýbrž ukazuje divokost – vygradovanou až do zvukových útržků strašidelné hudby – jako součást jejího houslově-estetického spektra tónů.

V závěru sonáty se napětí z druhé věty pozvolna rozplývá. Tuto uklidňující se část hraje Anne-Sophie Mutterová zpěvně. Postupně přidává na jemnosti a naslouchá přitom ukolébavkovému charakteru druhé věty, po kterém v provedení posledních osmi taktů znovu sahá. Závěrečnou kantilénu nechává rozplynout ve zvukové nekonečnosti.

## POZNÁMKY

- 1 Anne-Sophie Mutterová v: booklet k: **Beethoven** *Die Violinsonaten*, s. 35
- 2 Anne-Sophie Mutterová v: C. Lemke-Matwey, s. 56
- 3 Anne-Sophie Mutterová v: F. Schmidt, s. 14
- 4 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s F. A. Meyerem
- 5 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s F. A. Meyerem
- 6 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s F. A. Meyerem
- 7 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s H. Wieserem, s. 68
- 8 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s H. Wieserem, s. 62
- 9 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s F. A. Meyerem
- 10 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s F. A. Meyerem
- 11 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s F. A. Meyerem
- 12 M. Campbell, s. 297
- 13 J. Kaiser, s. 620
- 14 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s F. A. Meyerem
- 15 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s F. A. Meyerem
- 16 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s F. A. Meyerem
- 17 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s F. A. Meyerem
- 18 Anne-Sophie Mutterová v: C. Lemke-Matwey, s. 56
- 19 Anne-Sophie Mutterová v: F. Schmidt, s. 14
- 20 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s R. Wagnerem, s. 12
- 21 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s F. A. Meyerem
- 22 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s H. Wieserem, s. 65
- 23 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s F. A. Meyerem
- 24 Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s H. Wieserem, s. 65
- 25 W. Hildesheimer, s. 89n.
- 26 A. Einstein, s. 294
- 27 A. Roeseler, s. 126
- 28 H. Schaefer, s. 165

# SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

CAMPBELL, Margaret. *Die großen Geiger. Eine Geschichte des Violinspiels von Antonio Vivaldi bis Pinchas Zuckerman*. Königstein: [Athenäum], 1982.

EINSTEIN, Alfred. *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*. Zürich: [Pan Verlag], 1953.

HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*. Frankfurt: [Suhrkamp Verlag], 1977.

KAISER, Joachim. *Erlebte Musik von Bach bis Strawinsky*. Hamburg: [Hoffmann und Campe], 1977.

LEMKE-MATWEY, Christine. *Das Schalentier. Eine Begegnung mit Anne-Sophie Mutter*. In: *Die Zeit*. 1998, č. 46.

MUTTER, Anne-Sophie: citace pocházejí z následujících rozhovorů:

*Ich entblöße mich, wenn ich spiele. Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s Haraldem Wieserem*. In: *Stern*. Prosinec 1998, č. 51, s. 61–66.

*Anne-Sophie Mutterová v rozhovoru s Frankem A. Meyerem*. Televizní rozhovor SR 1998. Produkce: Evelyn Wellesová / Redakce: Erwin Koller, Ueli Heiniger / Režie: Béatrice Götzová.

*Ich hasse Szenen. Anne-Sophie Mutter über Neue Musik, Synästhesie und Vivaldi-Videos*. Rozhovor s Reinmarem Wagnerem. In: *Musik und Theater*. Březen 2000.

ROESELER, Albrecht. *Die Kammermusik*. In: *Mozart-Aspekte*. Freiburg im Breisgau: Paul Scholler a Hans Kühner, 1956.

SCHAEFER, Hansjürgen. *Johannes Brahms*. Berlin: [Henschel Verlag], 1977.

SCHMIDT, Felix. *Von einer, die sich nicht fürchtet, das Leben zu lernen*. In: *FAZ-Magazin*. Duben 1998, č. 945.

## 2. Překladatelská analýza

K úspěšnému převodu textu z jednoho jazyka do druhého je zapotřebí obeznámit se s řadou faktorů, které se podílely na jeho vzniku. Nestačí jen porozumění po stránce lexikální, neméně významnou roli hrají další vnětextové a vnitrotextové faktory, které jsou vzájemně provázány a společně se podílejí na předání funkce výchozího textu příjemci. Každý překladatelský proces začíná poznáváním originálu, a proto je velmi důležité vypracovat si metodiku přístupu k výchozímu textu (srov. Popovič 1975: 39). V následující překladatelské analýze vycházíme z podrobného a přehledného modelu německé translatožky Christiane Nordové, jak ho popsala v publikaci *Textanalyse und Übersetzen*.

### 2.1 Vnětextové faktory

#### 2.1.1 Vysílatel

Vysílatelem a autorem textu je v našem případě tatáž osoba – Prof. Dr. Alfred Stenger (narozen 1948), německý hudební skladatel, pedagog a autor celé řady odborných spisů a knih věnujících se klasické hudbě. Vystudoval filozofii, hudební vědu, skladbu a dirigování. Pedagogicky působil na konzervatořích a univerzitách ve Výmaru a Frankfurtu nad Mohanem. V současné době vyučuje na *Hochschule für Musik* v Karlsruhe. Pořádá odborné semináře a workshopy.

Jako skladatel se věnuje zejména komorní a duchovní hudbě. Těžištěm jeho spisovatelské činnosti je konkrétní oblast hudební teorie – hudební estetika a témby. Dokladem jeho specifického zaměření je (vedle překládané knihy) hudebně-teoretický spis *Ästhetik der Tonarten. Charakterisierung musikalischer Landschaften*, v němž se zabývá vlastnostmi jednotlivých hudebních tónin.

Z výše uvedeného je zřejmé, že se jedná o erudovaného specialistu s dlouholetými teoretickými i praktickými zkušenostmi v oblasti klasické hudby, což se také odráží v jeho způsobu psaní, kterým se budeme zabývat v oddílech 2.1.3 *Funkce a styl*, 2.2.6 *Lexikum* a 2.2.7 *Syntax*.

#### 2.1.2 Intence

Autor napsal text se záměrem dosáhnout určitého komunikačního cíle. Vzhledem k obsahové rozdílnosti překládaných kapitol však textu nelze přiřadit pouze jeden záměr, nýbrž se jedná o kombinaci několika záměrů. V úvodní kapitole autor zdůrazňuje, že jeho cílem je v první řadě vzdát Anne-Sophie Mutterové hold. Podotýká, že kniha není

životopisem, ani chronologickým výčtem profesních úspěchů umělkyně. S tím bychom ovšem do jisté míry mohli nesouhlasit. Text druhé kapitoly totiž jasně vykazuje některé základní znaky životopisu a jeho cílem je tudíž obeznámit čtenáře o životě houslistky. Z názvu této kapitoly (*Biographische Skizze*) ovšem plyne, že se jedná pouze o „biografickou črtu“ a životopis Mutterové není předmětem celé knihy. Při pohledu na celou publikaci představuje biografická část pouze minimum textu, zatímco v překládaném úseku tvoří zhruba polovinu. Třetí kapitola má charakter hudební recenze, jejím cílem je podat odborný a nezaujatý pohled na houslistčinu provedení konkrétních skladeb. Zde bychom ovšem také mohli namítnout, nakolik objektivní takový pohled může být. Žánr hudební recenze, o němž bude řeč v oddílu 2.1.3 *Funkce a styl*, předpokládá jistou míru subjektivity.

### 2.1.3 Funkce a styl

S intencí autora je úzce spjata funkce textu – faktor, který při tvorbě překladu sehrává zásadní roli. Vycházíme z tvrzení, že každé literární dílo je aktem komunikace (srov. Popovič 1975: 27) a jako takové má čtenáři přinést určité sdělení. Za primární funkci překládaného textu proto můžeme považovat funkci dorozumivací neboli komunikační (srov. Čechová a kol. 2008: 79). Ta je ovšem doprovázena dalšími funkcemi, které mají v textu různé zastoupení.

Z oddílu 2.1.2 *Intence* vyplývá, že první dvě kapitoly mají informativní charakter, jejich dominantní funkcí je tedy funkce sdělná, potažmo věcněsdělná. Nesmíme však opomenout ani přítomnost funkce estetickysdělné.

V kapitole *Kammermusik* naopak převládá funkce estetickysdělná, zatímco funkce věcněsdělná je zde marginální – čistě informativní charakter mají pouze pasáže, které nejsou samotným rozbohem hry Anne-Sophie Mutterové, nýbrž pojednávají o vzniku jednotlivých skladeb a konkrétních nahrávek. Vzhledem k častému užití hudebních termínů, jimiž se budeme zabývat v oddílu 2.2.6 *Lexikum*, je zde patrná rovněž funkce odborněsdělná.

Je nezbytné zmínit také funkci persvazivní, kterou vykazuje text jako celek. Ačkoli se nejedná o funkci primární, je zřejmé, že autor svým (vesměs pozitivním) hodnocením houslistčiny hry na její nahrávky upozorňuje, čímž na čtenáře působí. Otevřeně jej však nijak nepřesvědčuje.

Funkce textu má zásadní vliv na jeho styl. Mohli bychom říci, že počet funkcí, které překládaný text plní, odpovídá počtu stylů, které vykazuje. Příruční mluvnice češtiny

(1995: 701) definuje styl jako „výsledek výběru jazykových prostředků z množin prostředků konkurenčních“. Je to promyšlený způsob výběru a uspořádání jazykových prostředků v textu podle požadavků obsahu a tématu (srov. Popovič a kol. 1983: 73). Budeme-li vycházet z rozdělení na styly věcněsdělné a estetickysdělné (srov. Čechová a kol. 2008: 97), můžeme konstatovat, že obě skupiny mají v textu zhruba stejné zastoupení.

Ve výchozím textu se vyskytuje řada hudebních termínů, které v něm nejsou nijak vysvětleny, a tudíž autor od příjemce vyžaduje jejich znalost. Z tohoto hlediska můžeme text považovat za odborný. Čechová a kol. (2008: 97) píše, že v některých odborných textech „shledáváme záměrnou a funkční estetizaci“. Takovým textem je i ten překládaný. K odbornému stylu tedy můžeme přidat styl umělecký, jehož dominantní funkcí je funkce estetická. Spojením těchto dvou stylů docházíme k závěru, že se jedná o esej – žánr „odborné komunikace, který se formoval na základě vědecké úvahy zesílením subjektivity, zvýrazněním estetické složky informace a posílením zřetele k vnímateli textu“ (Čechová a kol. 2008: 224). Pro ještě detailnější vymezení označíme text za hudební recenzi – odborné hodnocení zaměřené na konkrétní interpretační výkon, které od autora vyžaduje zaujmout vlastní postoj. Ačkoli se autor snaží o co možná nejobektivnější výklad – což dokazuje přítomnost slohového postupu výkladového –, dominantní je zde umělecký popis (líčení), v němž „jde o záznam subjektivního dojmu, který objekt, třeba i obecně známý, vyvolává v mysli a představách autora, a jeho tlumočení příjemci“ (Čechová a kol. 2008: 113). Výše uvedený výklad o eseji (potažmo hudební recenzi) se vztahuje zejména na třetí kapitolu, nicméně i v prvních dvou kapitolách se vyskytují pojmy z hudební oblasti a je v nich kladen důraz na estetickou stránku výpovědi.

Ve většině citovaných pasáží je zřejmá hovorovost. Vycházíme však z předpokladu, že se nejedná o zcela nepřipravené a spontánní komunikáty. Jsou to vesměs úryvky z rozhovorů a jako takové jsou vždy do značné míry stylizované. Navíc jsou to rozhovory veřejné a oficiální. V těchto částech převládá slohový postup vyprávěcí. Slovní zásobou a skladbou vět v těchto pasážích se budeme zabývat v oddílech 2.2.6 *Lexikum* a 2.2.7 *Syntax*.

#### **2.1.4 Motivace**

Text vyšel z autorovy vlastní iniciativy, nebyl napsán k žádné významné příležitosti a je určen k opakovanému čtení. Konkrétní podnět, který autora vedl k napsání publikace, je tematizován v úvodní kapitole *Vorbemerkung*. Jednalo se o jeho vlastní zážitek z koncertu Anne-Sophie Mutterové roku 1998. Nicméně bychom s určitostí mohli říci, že umělkyně

byla autorovi známa již dříve. Z toho můžeme usuzovat, že podnětem k napsání knihy byla její hra per se.

Vzhledem k netradičnímu provedení publikace – spojení životopisu doplněného řadou citací a hudební recenze – bychom za další podnět k jejímu napsání mohli označit přání zaujmout čtenáře novým pojetím, které nabízí trochu jiný pohled na tuto světoznámou houslistku.

### 2.1.5 Příjemce

Vzhledem ke specifickému zaměření překládané publikace určitě nebylo cílem autora oslovit široké spektrum čtenářů. Relativně úzký okruh lidí, pro které je kniha určena, by měl splňovat následující předpoklady: Osoba zamýšlená jako příjemce ovládá německý jazyk na vysoké úrovni. Jedná se o člověka erudovaného v oblasti klasické hudby. V ideálním případě je příjemce sám houslista nebo hraje na jiný hudební nástroj. V neposlední řadě je kniha určena pro všechny milovníky houslové hry, potažmo klasické hudby. S přihlédnutím k náročnosti lexikální stránky textu, abstraktnímu vyjadřování autora a samotné tematice můžeme věkovou hranici stanovit na 18 let. Toto ohraničení ovšem připouští individuální odchylky.

### 2.1.6 Médium

Překládaný text vyšel jako součást knižní publikace *Anne-Sophie Mutter. Die Schönheit des Violinklanger* v nakladatelství *Heinrichshofen Bücher* (součást vydavatelské skupiny *Florian Noetzel Verlage GmbH*), které patří k nakladatelstvím s vůbec nejdelší tradicí v oblasti klasické hudby. Už od svého založení v roce 1797 vydává odborné publikace se zaměřením na klasickou hudbu, divadlo a balet.

Jelikož je kniha primárně určena pro úzký okruh zainteresovaných lidí, lze si jen těžko představit, že by se v českém prostředí prodávala ve velkých knihkupectvích typu *NeoLuxor* či *Kanzelsberger*. Potenciálním nakladatelem by mohlo být *Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze* a prodávat by se mohla v úzce profilovaných obchodech s notovými materiály, CD nosiči a knihami podobného zaměření. Publikace by byla vynikajícím doplněním nosičů obsahujících nahrávky skladeb, o kterých je v ní řeč.

Zaměříme-li se pouze na přeloženou část textu, jako médium v českém prostředí by mohl posloužit některý z odborných hudebních časopisů typu *Harmonie*, *Hudební rozhledy*, *Opus musicum* aj.

### 2.1.7 Pragmatika místa a času

Publikace vyšla v severoněmeckém městě Wilhelmshaven, kde má nakladatelství sídlo. Text není zatížen dialektem, ani se v něm nevyskytuje žádná z německých jazykových variet. Zatímco kapitola s názvem *Kammermusik* se k německému prostředí vztahuje pouze minimálně, obsahují první dvě kapitoly řadu kulturně specifických reálií, které by mohly českému příjemci dělat při recepci potíže a o kterých se budeme bavit v oddílu 2.2.3 *Presupozice*.

Kniha *Anne-Sophie Mutter. Die Schönheit des Violinklanger* vyšla v roce 2001. Časový odstup mezi originálem a překladem je tedy relativně malý a při převodu do češtiny tudíž nebude působit větší potíže. Výchozí text není zatížen žádnými historismy či archaismy a jeho časová vázanost je minimální. Pouze na jednom místě je vyžadována aktualizace. Tento případ uvedeme v oddílu 5. *Překladatelské posuny*.

## 2.2 Vnitrotextové faktory

### 2.2.1 Téma

Téma celé publikace lze snadno vyčíst z jejího názvu. Na první pohled je zřejmé, že kniha pojednává o Anne-Sophie Mutterové, potažmo o její hře na housle. V širším významu je hlavním tématem klasická hudba. Není tomu jinak ani v případě překládaného úseku. Jeho jednotlivé kapitoly jsou s hlavním tématem úzce spjaty. Text bychom proto mohli označit za koherentní. Vedle hlavního tématu v něm najdeme řadu podtémat (životopis Mutterové, rozbor provedení jednotlivých skladeb aj.) a motivů (hudební začátky, studium u významných pedagogů, spolupráce s Herbertem von Karajanem aj.). Vzhledem k jejich obsahové uzavřenosti bychom mohli jednotlivé kapitoly snadno izolovat, eventuálně samostatně publikovat.

Na základě výše uvedeného si překladatel může udělat primární představu o typu textu ještě před samotným započítím práce. V případě překládané publikace bylo od začátku zřejmé, že k vytvoření překladu nebudou postačující pouze základní znalosti v oblasti hudby.

### 2.2.2 Obsah

První překládaná kapitola nese název *Vorbemerkung*. Autor v ní popisuje jednak záměr, kterého by chtěl publikací u čtenáře dosáhnout, jednak podněty, které ho k jejímu napsání vedly.



Následuje kapitola *Biographische Skizze*, jejíž název napovídá, že se jedná o stručný životopis Anne-Sophie Mutterové. Autor v něm klade důraz na její hudební začátky, studium u významných pedagogů, první koncertní úspěchy a zejména na spolupráci s Herbertem von Karajanem. Specifickým rysem kapitoly je, že ji z větší části tvoří citace, přičemž autorův text tyto citace v podstatě jenom propojuje.

Kapitola *Kammermusik* s prvními dvěma obsahově nesouvisí. Má mnohem odbornější charakter a autor se v ní věnuje rozboru skladeb, které Anne-Sophie Mutterová nahrála s klavírním doprovodem. Konkrétně se jedná o všechny tři houslové sonáty Johannese Brahmsa, Mozartovu *Sonátu pro housle a klavír e moll*, Brahmsovo *Scherzo c moll* a Bartókovu *Sonátu pro housle a klavír č. 2*. Analýzu její hry a odborné hodnocení konkrétních provedení autor doplňuje o historické pozadí vzniku jednotlivých skladeb a nahrávek.

### 2.2.3 Presupozice

Pod pojmem presupozice rozumíme informace, o nichž autor předpokládá, že jsou příjemci textu známy. Jejich problematiku jsme nastínili už v oddílu *2.1.5 Příjemce*, kde jsme konstatovali, že výchozí text je primárně určen příjemci jednak s výbornou znalostí německého jazyka, jednak se znalostmi v oblasti klasické hudby v tom nejširším slova smyslu. Nejoptimálnějším příjemcem by byl hráč na housle, který rozebírané skladby hrál, anebo je alespoň dobře zná. V následující části podáme hlubší analýzu tohoto faktoru.

Vezmeme-li v potaz, že autor nenabízí výklad hudebních termínů, můžeme říci, že pro porozumění textu a jeho správnou interpretaci je nezbytná jejich znalost. Konkrétně se jedná o označení tempová, výrazová a dynamická, která se v hudební literatuře vyskytují – české prostředí nevyjímaje – zpravidla italsky.

Jelikož překládaný text nelze považovat za ucelený pohled na osobnost nebo hru Anne-Sophie Mutterové, dalším předpokladem je, že je čtenáři tato umělkyně známa. Navíc by se měl orientovat v hudebním prostředí, a to jak v německém, tak v mezinárodním. Kromě Mutterové by měl znát řadu dalších profesionálních instrumentalistů, dirigentů a hudebních skladatelů.

Vzhledem k tomu, že text je obohacen o notové ukázky skladeb, výhodu má takový příjemce, který je s to číst v notovém zápisu. Text rovněž vyžaduje alespoň základní znalost jednotlivých hudebních směrů a forem.

U německého příjemce autor rovněž předpokládá znalost anglického jazyka, který se v textu – byť okrajově – vyskytuje. Podrobně se anglickými pasážemi budeme zabývat v oddílu 4.6 *Reference a poznámkový aparát*.

Obdobné presupozice platí i pro českého příjemce, u něhož předpokládáme, že stupeň jeho znalostí v oblasti klasické hudby výrazně přesahuje průměr. Nicméně i přesto je zapotřebí vzít v potaz fakt, že se jedná o člověka pocházejícího z jiného kulturního prostředí. O kulturní vázanosti textu byla řeč v oddílu 2.1.7 *Pragmatika místa a času*. V tomto ohledu nelze od českého příjemce očekávat, že se jeho znalosti budou shodovat se znalostmi příjemce německého. Tato vázanost na německé prostředí by českému příjemci snadno mohla působit potíže při čtení. Z toho důvodu je nutné doplnit do cílového textu informace nejrůznějšího charakteru týkající se právě kulturní vázanosti. Cílem při převodu do češtiny nebude přetvořit překládaný text tak, aby tuto vázanost ztratil, nýbrž jemnými zásahy do textu zprostředkovat českému příjemci zamýšlenou informaci. Problematice doplněných výrazů se budeme věnovat v oddílu 4.1.2 *Realie*.

## 2.2.4 Výstavba a členění textu

Nejdříve se zaměříme na členění textu z hlediska makrostruktury. Budeme se zabývat pouze překládaným textem, tj. prvními třemi kapitolami (z nichž poslední je přeložena jen zčásti). Vzhledem k tomu, že překládaný text netvoří primárně uzavřený celek, nebudeme ho rozdělovat na úvod, jádro a závěr. Proto také považujeme i předmluvu – pro její rozsah a obsahovou vyhraněnost – za samostatnou kapitolu. Pro úplnost uvedme, že zvolený úsek tvoří relativně malou část celé publikace (zhruba 25 stran z celkového počtu 154).

Na titulní straně je uvedeno jméno autora, titul, podtitul a název vydavatelství. Samotný text je horizontálně členěn na kapitoly. Třetí kapitola *Kammermusik* je dále rozdělena na nižší kontextové jednotky, podkapitoly, z nichž ta s názvem *The Berlin Recital* je navíc rozdělena do dalších oddílů. Všechny výše jmenované jednotky mají vlastní název. Každá kapitola a podkapitola začíná vždy na nové stránce.

K vyjádření členitosti obsahu slouží odstavce – jednotky, které jsou tematicky uzavřenější vůči okolí a vyhraněnější (srov. Popovič a kol. 1983: 89). V překládaném textu jsou zarovnané do bloku a odsazené zleva. Pro zdůraznění významnějších obsahových změn autor volí mezeru mezi jednotlivými odstavci. Z výše uvedeného je zřejmé, že se jedná o text přehledný.

Co se týče vertikálního členění, mají v textu významné zastoupení pasáže, které nepocházejí přímo z pera autora. Autorův výklad je doplněn řadou citací, které bychom

mohli rozdělit do tří kategorií. Nejčastěji se vyskytují úryvky z rozhovorů s Anne-Sophie Mutterovou. V druhé řadě jsou to její citace, které byly uvedeny v knize jiného autora. Nakonec jsou to odkazy na jiné publikace. K použitým zdrojům autor odkazuje pomocí čísla v horním indexu. Na konci knihy se pak nachází rozsáhlý poznámkový aparát s použitou literaturou a rozhovory, o němž detailně pojednáme v oddílu 4.6 *Reference a poznámkový aparát*.

Výstavbou textu z hlediska mikrostruktury se budeme zabývat v oddílech 2.2.6 *Lexikum* a 2.2.7 *Syntax*.

### **2.2.5 Neverbální prvky**

Pro doplnění, objasnění či zdůraznění jednotlivých částí textu se v něm vyskytuje řada neverbálních prvků (srov. Nord 2009: 120). Text je psán černým písmem na bílém pozadí. Působí uceleným dojmem a kromě čtyř notových ukázek neobsahuje žádné obrázky či grafy.

Nadpisy hlavních kapitol autor zdůrazňuje tučnými kapitálkami a nadpisy nižších významových celků pouze tučným písmem. Obsahuje-li nadpis název skladby, je tento zvýrazněn jen kurzivou. Na dalších místech textu se tučné písmo nevyskytuje.

Pro typografické odlišení některých částí od okolního textu autor často používá kurzivu. Jedná se zejména o pasáže pocházející z rozhovorů nebo jiné citace, které mají v textu hojné zastoupení a o kterých byla řeč v oddílu 2.2.4 *Výstavba a členění textu*. Kurzivou jsou rovněž zvýrazněny například názvy hudebních děl a jejich částí, názvy orchestrů, hudebních festivalů, soutěží či tempová, dynamická a výrazová označení. U tří skladeb je navíc užito jejich podtržení.

Text je doplněn notovými ukázkami rozebíraných skladeb. Na vybraných ukázkách autor demonstruje určité hudební jevy, o nichž ve svém výkladu pojednává. Příjemci schopnému číst v notovém zápisu tím výrazně usnadňuje orientaci v daném výkladu. Vzhledem k povaze a funkci překládaného textu je v cílovém textu ponecháváme.

### **2.2.6 Lexikum**

Volba lexikálních prostředků úzce souvisí s obsahem a tematikou celého textu. Interpretovat styl znamená odvolávat se na zprostředkující jazyk (srov. Popovič 1975: 108). To je dalším důkazem vzájemné provázanosti jednotlivých faktorů. V oddílu 2.1.3 *Funkce a styl* jsme naznačili, že pro překládaný text je charakteristická souhra více funkcí. Této funkční a stylové různorodosti autor přizpůsobuje výběr slov. V dílčích částech textu

tak můžeme dohledat několik lexikálních rovin, které si teď blíže popíšeme. Poznamenejme, že autor v celém textu (včetně citovaných pasáží) vychází ze spisovné němčiny.

S užitím odborného stylu jdou ruku v ruce terminologie a abstraktnost výrazu. Týká se to především třetí kapitoly, která se od prvních dvou – jak už bylo naznačeno výše – značně liší. Snaha o originální pojetí souvisí s častým užitím knižních výrazů či méně frekventovaných slov. Autorův jazyk odpovídá žánru hudební recenze – je květnatý, bohatý na obrazná vyjádření, jakými jsou třeba metafora, personifikace či přirovnání, a místy až poetický. Pro ilustraci uvedme několik příkladů obrazného vyjadřování:

Litotes:

- (...) Anne-Sophie Mutter gestaltet diese als versteckte Arabesken, dem äußersten Pianissimo eines Flöten-Registers nicht unähnlich. (O: 22)

Přirovnání:

- Es ist, als ob Tränen, bislang unterdrückte, für einen kurzen Moment ausbrechen. (O: 22)

Metafora:

- Die Verbindung von offener und abgedunkelter Klanglieblichkeit rückt in die schwebenden Gefilde der *Liebeslieder-Walzer* (...). (O: 18)

Personifikace:

- Nächtlche Schatten huschen als Silhouetten eines Tanzes. (O: 18)

V textu se setkáme i s idiomatickými spojeními, o kterých bude řeč v oddílu 4.1.6. *Expresivní výrazy*. Způsob autorova stylu místy ztěžuje pochopení. Čtení tak ze strany příjemce vyžaduje maximální koncentraci. Vzhledem k tematice se v textu vyskytují jména hudebníků, názvy orchestrů, festivalů, soutěží aj. Převodem těchto jmen do češtiny se budeme zabývat v oddílu 3. *Metoda překlada a překladatelské postupy*.

Specifikem překládaného textu je, že je z nemalé části tvořen pasážemi, které nepocházejí přímo od autora. Tyto úryvky jsou do textu vloženy nenásilně a zapadají do celkového rámce publikace. Největší zastoupení mají v druhé kapitole, v níž autorův výklad slouží v podstatě jenom jako spojovací prvek. Ačkoli jejich výběr a uspořádání v plné míře odpovídá záměru autora, nelze tvrdit, že zcela korespondují s jeho stylem a slovní zásobou. Vedle hudebních pojmů se v nich setkáváme s neformální, místy až

hovorovou mluvou a s citově zabarvenými výrazy. Frekvence takových slov však nenarušuje celkový odborně-estetický charakter textu.

Výchozí text dále obsahuje velké množství kompozit a verbonominálních konstrukcí, které k německému jazyku neodmyslitelně patří. Na jejich převádění do češtiny se blíže podíváme v oddílu 4.1.3 *Kompozita* a 4.3.2 *Nominální vyjádření*.

### 2.2.7 Syntax

Nejdříve se zaměříme na nadvětnou syntax. Vzhledem k stylové rozmanitosti překládaného textu je nutné k jednotlivým částem opět přistupovat individuálně. Jednoduché věty a souvětí mají v textu zhruba stejné zastoupení. Zatímco text vztahující se k rozboru interpretací skladeb je tvořen převážně parataktickými souvětími, která jsou spojena asyndeticky, u úryvků z interview a dalších citovaných pasáží se jedná hlavně o věty jednoduché. Ovšem i zde nacházíme někdy až nadměrně dlouhá souvětí. Jelikož se ve většině případů jedná o přepis rozhovorů, vycházíme z předpokladu, že jejich délka má signalizovat tok myšlenek (právě v těchto částech se objevují nedokončené výpovědi), a proto se i v cílovém textu budou vyskytovat dlouhé větné konstrukce, které lze považovat za funkční. Uvedme příklad takové citace:

- [Aida Stucki ist] *eine Frau, die für mich in jeder Hinsicht Vorbild ist, als Frau, als Geigerin, als Lehrerin, als Mensch, eine singuläre Lehrerscheingung allein schon deshalb, weil sie in jedem Schüler die Begabung aber auch die Beschränkung dieser Begabung sieht und gemäß dieser ganz spezifischen Fähigkeiten auch ihr Wissen anbringt und genau weiß, wie weit eine Begabung zu bringen ist, ohne daß man sie durch Überforderung zerstört.* (O: 10)

Protipólem jsou výpovědi mimořádně krátké, nevětné, tj. bez určitého slovesa. Slouží pro zvýšení napětí a aktivizaci čtenáře. Snižuje se v nich míra explicitnosti a sdělují se pouze prvky komunikativně nejrelevantnější (srov. Mrázek 1962):

- *Aber jetzt. Ein Teenager. Blue Jeans. Lustige, etwas altmodische Frisur.* (O: 12)

Nyní si přiblížíme syntax větnou. V textu je patrná kondenzace výpovědi – prostředek pro němčinu obzvlášť typický. Kromě verbonominálních konstrukcí, o nichž bude řeč v oddílu 4.3.2 *Nominální vyjádření*, se kondenzace projevuje častým použitím rozvitých větných členů a vsuvek. Vyjma úvodní kapitoly nevystupuje osoba autora v textu do popředí. Z tohoto důvodu jsou častým jevem pasivní konstrukce, jejichž překladem se budeme zabývat v oddílu 4.2.1 *Pasivum*. V textu se vyskytují zpravidla věty oznamovací a

je psán převážně v přítomném čase. Dokonce i v odkazování do minulosti používá autor historický présens, který v překladu zachováme.

### **2.2.8 Suprasegmentální jevy**

V textech pojednávajících o hudbě hraje rovina zvuku zcela zásadní roli. Mezi suprasegmentální jevy psaného textu patří používání tučného písma, kurzivy, uvozovek, závorek, pomlček aj. (srov. Nord 1995: 137). Problematikou některých z nich jsme se zabývali v oddílu 2.2.5 *Neverbální prvky*. Doplňme, že v textu se vyskytují další prvky, které napomáhají čtenáři při akustické představě. Jsou jimi zejména závorky obsahující doplňující informace a dvojtečky, které mají v textu různý účel. Dalším suprasegmentálním jevem jsou pomlčky sloužící k vyčlenění části výpovědi od okolního textu. Problematikou dvojteček a pomlček se budeme zabývat v oddílu 4.4 *Interpunkce a struktura věty*. Ukážeme si, že změnami v oblasti syntaxe lze dosáhnout zachování plynulosti i v cílovém textu. Častým suprasegmentálním jevem jsou také uvozovky, kterými autor naznačuje ironický nádech či odstup. V textu se vyskytují pouze uvozovky boční neboli ruské («, »). Některá hudební označení autor navíc zdůrazňuje symboly < a >. O převodu těchto znaků do cílového textu pojednáme v oddílu 3. *Metoda překladu a překladatelské postupy*.

### 3. Metoda překladu a překladatelské postupy

Pro vytvoření funkčně ekvivalentního překladu bylo nezbytné vytvořit si jednotnou strategii, která by vycházela z překladatelské analýzy. Levý (srov. 1998: 88) rozlišuje dvojí normu překladu – normu reprodukční (věrnosti) a normu uměleckosti (volnosti). Vzhledem k tomu, že se jedná o text zčásti umělecký, zvolil jsem si metodu volnou, adaptační, přičemž jsem usiloval i o zachování odborné stránky textu. Zvolená metoda pro mě představovala oporu při jednotlivých překladatelských řešeních. Při převodu do češtiny jsem dbal hlavně na zachování komunikačního záměru autora a funkcí jednotlivých částí textu, o nichž byla řeč v oddílu 2.1.3 *Funkce a styl*. Cílem bylo vytvořit překlad, který by vystihl hloubkovou tematickou strukturu originálu, přičemž v povrchové jazykové struktuře můžou být odchylky (srov. Popovič a kol. 1983: 176). S ohledem na různorodost dílčích částí výchozího textu bylo nezbytné přistupovat ke každé z nich individuálně. Volbou odpovídajícího lexika a vhodných syntaktických struktur jsem se tuto diferencovanost snažil zachovat i v textu cílovém. Výsledný efekt na českého příjemce by měl proto odpovídat tomu, který měl výchozí text na příjemce německého.

Na českého příjemce jsem bral ohled zejména při zkracování dlouhých vět či doplňování některých výrazů. Vycházel jsem ovšem z předpokladu, že se čtenář orientuje v hudební terminologii a teorii jednotlivých hudebních forem. Z toho důvodu jsem nijak nezasahoval do odborných výrazů ani se nesnažil zjednodušovat abstraktnost výkladu o jednotlivých provedeních. Hudební označení (dynamická, tempová, výrazová) jsem ponechal v italštině.

V textu se vyskytla řada vlastních jmen. V oblasti antroponym jsem se rozhodl pro co největší přizpůsobení českému systému. Vzhledem k tomu, že už samotný název publikace obsahuje jméno ženské osoby, bylo nutné zaujmout k problematice převodu cizích ženských příjmení jednotné stanovisko. Ačkoli se v případě Mutterové jedná o světoznámou umělkyni, nelze tvrdit, že podoba jejího příjmení je v českém prostředí ustálena. Rozhodl jsem se pro přechylování. Domnívám se, že tak předcházím nedorozumění, a to ani ne tak v případě Mutterové, jako spíše v případě dalších ženských jmen, která by u českého příjemce mohla vyvolat pochyby. Všechna jména osob skloňuji. U jmen, která mají v češtině ustálenou podobu, jsem se rozhodl tuto podobu použít (viz *Rostropovič, Yo Yo Ma, Prokofjev, Glazunov, Čajkovskij aj.*). Tuto strategii lze označit za transkripční – postup, který je vhodný na rovině zvláštního (srov. Levý 1998: 114). Jedná se o fonemický (grafemický) překlad, který představuje nejnižší rovinu mezijazykového

překódování (srov. Popovič 1975: 91). K obdobnému postupu jsem se uchýlil i v oblasti toponym. Pokud měl název města český ekvivalent, použil jsem jej (viz *Ženeva* nebo *Salcburk*).

Největší pozornost si vyžadovala chrématonyma. Názvy hudebních děl jsem překládal do češtiny, jejich dílčí částí jsem však ponechal v italštině. Pokud byl název díla zároveň názvem kapitoly nebo CD, přeložil jsem ho stejně do češtiny (i když ani v jednom případě CD u českého nakladatele nevyšlo). Původní, zpravidla německý, název jsem ponechal pouze u skladeb, které nemají v češtině ustálenou podobu. Konkrétně se jedná o Brahmsovy písňové cykly *Regenlied* a *Liebeslieder Walzer*. U oficiálních názvů festivalů, škol, soutěží, koncertních domů a orchestrů bylo nutné zjistit, zda-li se v českém prostředí vyskytují v původním znění anebo se překládají. Zdrojem informací tohoto typu byly odborné časopisy *Hudební rozhledy*, *Harmonie*, *Opus musicum* aj. V případě festivalů jsem zvolil vždy oficiální název, se kterým se cílový čtenář má možnost setkat v českém tisku. Proto jsem u švýcarského mezinárodního hudebního festivalu, který autor označuje hovorovým *Luzerner Festwochen*, uvedl jeho oficiální název v angličtině *Lucerne Festival*. V případě *Mezinárodní houslové soutěže Carla Flesche* jsem vždy zvolil její celý název, který jsem přeložil do češtiny. Jelikož se jedná o soutěž, která v podstatě zanikla v šedesátých letech, její ustálený název neexistuje. Domnívám se, že uvedením překladu anglického názvu *Carl Flesch International Violin Competition*, kterým se na tuto soutěž odkazuje nejčastěji, bude cílový čtenář schopen nejsnadněji dohledat dodatečné informace.

Co se týče grafické podoby, ve většině případů byly jedinečné výrazy z oblasti chrématonym ve výchozím textu zdůrazněny kurzivou. Vedle názvů skladeb a jejich částí to byly také názvy institucí či všechna hudební označení (*forte*, *diminuendo*, *espressivo* aj.). V cílovém textu jsem se rozhodl zvýraznit i ty jedinečné výrazy, které ve výchozím textu zvýrazněny nebyly (např. *Royal Academy of Music* nebo *Deutsche Brahms-Gesellschaft*). S ohledem na zvýšení čtivosti cílového textu jsem v něm nezachovával hudební zkratky (pokud nebyly uvedeny v závorkách). Proto jsem např. původní *pp* nahradil výrazem *pianissimo* a označení tónu *e'* spojením *jednočárkované e*. Všechny boční uvozovky jsem nahradil uvozovkami českými. Speciální symboly < a > jsem do cílového textu nepřeváděl. Jejich funkci jsem nahradil buď kurzivou (pokud se jednalo o výraz, jehož okolní text kurzivou psán nebyl) anebo stojatým písmem (v případě, že okolní text byl psán kurzivou). U podtržených skladeb jsem vycházel z předpokladu, že autor chtěl uvést oficiální, co možná nejkompletnější název skladby. Z toho důvodu jsem tyto skladby uvedl v takové podobě, v jaké se zpravidla vyskytují na koncertech v českém



prostředí. Například místo *Sonate Nr. 1 G-Dur op. 78* tedy píši *Sonáta pro housle a klavír č. 1 G dur, op. 78*.

Čím víc překladatel o tématu ví, tím spíš pochopí invariant originálu (srov. Popovič 1975: 110). Cenným zdrojem informací pro mě byla výše uvedená periodika jako i oficiální webové stránky Mutterové, Alfreda Stengera, jednotlivých orchestrů či soutěží. Dále jsem se neobešel bez detailního studia notových materiálů či samotného poslechu jednotlivých nahrávek. Musím podotknout, že bez toho by interpretace některých míst v textu nebyla možná. V neposlední řadě jsem čerpal z vlastních zkušeností ze sólové, komorní i orchestrální hry jako i ze zkušeností získaných zejména v průběhu studia houslí na Pražské konzervatoři ve třídě prof. Jindřicha Pazdery.

## 4. Překladatelské problémy a jejich řešení

Vzhledem k rozdílnosti jazykových systémů a kultur se v průběhu práce na překladu vyskytla řada úskalí, které bylo nutné překonat. Pro zachování srozumitelnosti pro českého příjemce bylo zapotřebí učinit nespočet rozhodnutí, která by byla v souladu se stanovenou překladatelskou metodou. V následující části se zaměřím na ty jevy, které se ve výchozím textu vyskytovaly s určitou pravidelností. Na pozadí konkrétních ukázek se pokusím jednotlivá překladatelská řešení odůvodnit.

### 4.1 Lexikální rovina

O slovní zásobě výchozího textu byla řeč v oddílu 2.2.6 *Lexikum*. S ohledem na tematiku bylo už před začátkem práce zřejmé, že se v něm bude vyskytovat řada hudebních termínů. Snahou o individuální podání navíc autor tento odborný charakter doplňuje abstraktními výrazy a obraznými pojmenováními. S kulturní vázaností výchozího textu jsem se vypořádal doplněním některých výrazů.

Ve výchozím textu jsem objevil dvě gramatické chyby, resp. překlepy. Příjmení houslisty polského původu, Henryka Szerynga, uvádí autor chybně s měkkým *i*. Jeho příjmení se však píše – jak v polštině, tak transkribováno do jiných jazyků – s tvrdým *y*. V dalším případě napsal autor podstatné jméno *Bezug* s malým *b*:

- Für sie wird Sacher zur entscheidenden Schlüsselfigur in bezug auf die Musik des 20. Jahrhunderts. (O: 15)

#### 4.1.1 Hudební terminologie

Názvy částí skladeb či tempová, výrazová a dynamická označení jsem ponechal v italštině. Všechny italské výrazy jsem však přizpůsobil českému systému skloňování (např. melancholie *Canzonetty*, skloubení s *crescendem* a *diminuendem*, naléhavý rytmus *Allegra*, po úvodním *Allegrettu* následuje atd.). Ačkoli byla ve výchozím textu převážná většina těchto označení psána kurzivou, některé italské výrazy autor považoval za německá podstatná jména a nijak je proto nezvýrazňoval. V cílovém textu jsem se rozhodl pro konsekventní přístup – kurzivou jsem zvýraznil všechny výrazy pocházející z italštiny, tj. i ty, které v původním textu zvýrazněny nebyly. V následující části se budu zabývat termíny, které bylo nutné převést do češtiny.

#### 4.1.1.1 *Klang*

Německý pojem *Klang* není termínem v pravém slova smyslu. Vzhledem k tematice se však ve výchozím textu vyskytuje často a nachází se koneckonců i v samotném titulu publikace. Jeho převod do češtiny proto určitě stojí za zmínku. Autor jej v textu užívá jako synonymum k pojmu *Ton*. Nabízela by se proto překlad německého *Klang* českým *zvuk* a německého *Ton* českým *tón*. Pokud bych konsekventně překládal *Klang* českým slovem *zvuk*, zcela jistě bych se nedopustil významového posunu. I přesto nebyl takový překlad vždy vhodný, jelikož je pojem *zvuk* příliš obecný. Zvuky totiž dělíme na tóny a hluky. Autor tedy ve většině případů určitě nemá na mysli zvuk jako takový, nýbrž konkrétní tón, který houslista při hře produkuje. Uvědomuji si ovšem, že hranice mezi zvukem a tónem je někdy těžko stanovitelná a často záleží na subjektivní interpretaci. Z tohoto důvodu jsem pojem *Klang* překládal českým *tón* pouze v případech, kdy bylo jasné, že se skutečně jedná o konkrétní tón:

- So wirken schon die ersten Takte der Sonate leblos, fast gespenstisch. Der fahle Klang paßt zu der Melancholie der Tonart e-Moll. (O: 20)
- Už první takty působí jako bez života, téměř přízračně. Mdlý tón ladí k melancholii tóniny e moll. (P: 22)

#### 4.1.1.2 *Coda*

Termín *coda* se běžně vyskytuje i v českém hudebním prostředí, kde se používá pro označení zvláštní části v samotném závěru skladby. Patří mezi netypické jevy a v hudební notaci má vlastní znak. Autor textu užívá termínu *Coda* v mnohem obecnějším významu. Označuje jím závěrečnou část sonátové formy. Překlad pomocí výrazu *coda* by byl proto pro českého příjemce zavádějící. Žádná ze sonát, o kterých je v publikaci řeč, totiž *codu* vyznačenou nemá. Rozhodl jsem se pro jednotný převod termínu *Coda* obecnějším (*samotný*) *závěr* (*věty / sonáty / skladby*):

- Hingegen greift sie in der Coda auf die amorphe Tongebung des Anfangs zurück (...). (O: 21)
- V samotném závěru naopak sahá po beztvarem tónu z úvodu (...). (P: 23)
- In der Coda lösen sich die Spannungsfelder des zweiten Satzes allmählich auf. (O: 34)
- V závěru sonáty se napětí z druhé věty pozvolna rozplývá. (P: 27)

#### 4.1.1.3 *Kammermusik*

Německé kompozitum *Kammermusik* by šlo do češtiny snadno převést spojením *komorní hudba*. Navzdory tomu jsem jej ve většině případů překládal jako *komorní hra*:

- Anne-Sophie Mutter hat sich der Kammermusik mit der gleichen Intensität und Vielfalt gewidmet wie den Violinkonzerten. (O: 16)
- Komorní hře se Anne-Sophie Mutterová věnovala se stejnou intenzitou a šíří záběru jako houslovým koncertům. (P: 18)

Domnívám se, že pokud bych zvolil překlad *věnovat se komorní hudbě*, navozoval bych u českého příjemce představu komponování. V českém prostředí se v souvislosti s interprety mluví o komorní hře, jelikož v centru pozornosti stojí aspekty souhry s dalšími hráči, nikoli dílo samotné. Touto strategií využívám bohatších výrazových možností češtiny v porovnání s němčinou, jelikož autor výchozího textu nemohl užít kompozita *Kammerspiel*. Tento pojem totiž v němčině označuje typ divadelní hry.

Dává-li však autor pojem *Kammermusik* do souvislosti se skladatelem, zvolil jsem překlad pomocí spojení *komorní hudba*:

- *Das gilt natürlich nicht nur für die **vielschichtige Kammermusik Mozarts**.* (O: 19)
- *Samozřejmě to neplatí jenom pro **nepřebornou studnici Mozartovy komorní hudby**.* (P: 21)

V uvedeném příkladu jsem navíc uplatnil metodu výrazového zesilování, konkrétně stylistické individualizace (srov. Gromová 2009: 67). Uvědomuji si, že „jazyk předlohy a jazyk překladu nejsou přímočaře souměřitelné“ (Levý 1998: 68), a proto jsem musel na některých místech původní výraz oslabit. Výše uvedeným postupem taková místa v podstatě kompenzují.

#### 4.1.1.4 *Interpretation*

Slovem *Interpretation* autor odkazuje jednak na provedení určité skladby, jednak na její nahrávku. Překlad tohoto abstraktního pojmu do češtiny pomocí slova *interpretace* by v případech, kdy se jedná o konkrétní interpretaci, jednorázově zaznamenanou na hudebním nosiči, nebyl vhodný:

- (...) bestimmte gesangliche Abschnitte der beiden Ecksätze erinnern, um nur zwei Beispiele zu nennen, an die Interpretationen des *Sibelius-Konzerts* (1995) und der *César Franck-Sonate* (1996). (O: 13)

- (...) některé zpěvné pasáže obou krajních vět připomínají – abychom uvedli alespoň dva příklady – nahrávky Sibeliova koncertu (1995) nebo Franckovy sonáty (1996). (P: 14)
- Der Umfang von Anne-Sophie Mutters Repertoire forderte gleichsam dazu auf, Begrenzungen vorzunehmen. So entschied ich mich, die während der letzten Jahre entstandenen Interpretationen (1993 bis heute) in den Mittelpunkt zu stellen (...). (O: 7)
- Při šíři jejího repertoáru je takřka nezbytné, abychom se zaměřili pouze na některé z nahrávek. Rozhodl jsem se tedy pro ty, které vznikly v průběhu let 1993 až 2001 (...). (P: 8)

Užití spojení slov *vznik interpretace* by v českém překladu bylo vyloženě nevhodné. Interpretace totiž nevzniká, nýbrž je výsledkem hráčova celkového pojetí konkrétní skladby. V českém hudebním prostředí se k pojmu *interpretace* jen zřídka odkazuje pomocí časového údaje.

V případech, kdy autor neměl na mysli konkrétní nahrávku, nýbrž právě ono abstraktní pojetí celé skladby nebo její části, převáděl jsem slovo *Interpretation* zpravidla pojmem *provedení*:

- Sie bestätigt und akzentuiert ihr Bartók-Bild, dem sie bereits sechs Jahre zuvor mit ihrer Interpretation des *Zweiten Violinkonzerts* Ausdruck verlieh. (O: 33)
- Potvrzuje a zdůrazňuje své pojetí Bartókovy hry, jež předvedla už o šest let dříve provedením skladatelova *Druhého houslového koncertu*. (P: 26)

#### 4.1.1.5 Další problémy v oblasti hudebních výrazů

Se záměrem zvýšení srozumitelnosti jsem v některých případech hudební výrazy v cílovém textu nezachoval. Takovým byla například německá zkratka *WoO* (*Werke ohne Opuszahl*), která v češtině nemá ekvivalent. Jakýkoli pokus o její zachování by proto vedl ke zmatení čtenáře. Rozhodl jsem se tedy význam této zkratky rozepsat:

- *Scherzo wurde erst als WoO 2 (posthum) durch die Deutsche Brahms-Gesellschaft veröffentlicht...* (O: 23)
- *Scherzo vyšlo teprve po Brahmově smrti díky Deutsche Brahms-Gesellschaft jako v pořadí druhé dílo bez opusového čísla...* (P: 25)

V jiných případech jsem nahradil redundantní užití termínů jejich interpretací. V následujícím úryvku by překlad na rovině slov působil toporně. Autor má na mysli střídavé zesilování a zeslabování tónu na malé hudební ploše, čemuž odpovídají *prudké dynamické vlny*:

- Aus den taktweise eingesetzten Crescendi und Diminuendi gestaltet Anne-Sophie Mutter Gesten der Beschwörung. (O: 23)
- Prudké dynamické vlny působí v podání Mutterové jako naléhavá gesta, kterými jako by se něčeho doprošovala. (P: 25)

V některých případech bylo nutné vyjádřit termíny slovesně:

- (...) *am Streichinstrument müssen die Töne gesucht werden, das Vibrato erlernt, die Bogenhand (...)*. (O: 9)
- *U smyčcového nástroje si je ovšem musíme nejdřív najít, naučit se vibrovat, držet smyčec (...)*. (P: 10)

Následující příklad je demonstrací výše zmíněného výrazového zeslabení, k němuž dochází z toho důvodu, že výrazové možnosti němčiny převyšují nad těmi českými. V němčině lze danou skutečnost vyjádřit dvěma způsoby, v češtině pouze jedním:

- Sie intensiviert ihre künstlerische Beziehung zu Paul Sacher, der sie schon während der Karajan-Zeit kontinuierlich an die Neue Musik herangeführt hatte. Für sie wird Sacher zur entscheidenden Schlüsselfigur in [B]ezug auf die Musik des 20. Jahrhunderts. (O: 15)
- Prohlubuje umělecký vztah se švýcarským dirigentem Paulem Sacherem, který ji už v období spolupráce s Karajanem průběžně přiváděl k hudbě 20. století. Ve vztahu k tomuto směru se pro ni stává klíčovou postavou. (P: 16)

Při poslechu jednotlivých nahrávek a rozboru notového materiálu jsem narazil na jisté nepřesnosti v autorově výkladu:

- Den zweiten Satz (*Adagio*) empfindet Anne-Sophie Mutter liedartig. Sie umgeht die romantische Expression, deutet sie nur an einigen Stellen vorübergehend an (so in der Dynamik der Anfangstakte: Takt 10 f). (O: 17)
- Druhou větu (*Adagio*) pojímá Mutterová zpěvně. Vyhýbá se romantické expresi, pouze místy ji přechodně naznačuje (např. v dynamice při svém nástupu: takt 10 f). (P: 19)

Překládat *Anfangstakte* jako *úvodní takty* by bylo zavádějící, jelikož Mutterová v prvních devíti taktech vůbec nehraje. Navíc se jedná o pomalou větu, v níž devět taktů představuje relativně dlouhý časový úsek. Zvolil jsem tedy překlad, který přesněji vystihuje danou skutečnost.

V následujícím případě autor referuje k *Oktavgänge*, což by napovídalo, že se jedná o jakýsi chod, případně sled oktáv. V notovém zápisu i v provedení Anne-Sophie Mutterové se však na tomto místě objeví pouze jediná oktáva. Z tohoto důvodu jsem *Oktavgänge* přeložil obecnějším pojmem *pasáž*:

- Als Gegensatz zu diesem elegischen Moment musiziert Anne-Sophie Mutter die Oktavgänge in akzentuiertem Forte (Takt 100 ff). (O: 21)
- Jako protipól tohoto elegického momentu hraje Anne-Sophie Mutterová pasáž v akcentovaném *forte* (takt 100 ff). (P: 23)

#### 4.1.2 Reálie

V oddílech 2.1.7 *Pragmatika místa a času* a 2.2.3 *Presupozice* bylo řečeno, že vázanost překládaného textu na německé prostředí je minimální. Nicméně se v něm vyskytuje řada hudebníků a dalších osob, jejichž jména českému příjemci nemusí být známa. Doplnění v následujících příkladech poskytují českému příjemci dodatečné informace, které u německého příjemce patří k presupozicím:

- Joachim Kaiser hat seine Eindrücke sowohl über die Proben (...). (O: 11)
- Hudební kritik Joachim Kaiser popsal své dojmy ze zkoušek (...). (P: 13)
- Sie intensiviert ihre künstlerische Beziehung zu Paul Sacher (...). (O: 15)
- Prohluje umělecký vztah se švýcarským dirigentem Paulem Sacherem (...). (P: 16)
- *Im Hause Schumanns erfolgte die Übergabe des kompletten Manuskripts an Joachim durch Gisela von Arnim am 28. Oktober.* (O: 23)
- *Hotový rukopis předala Joachimovi spisovatelka Gisela von Arnimová 28. října u Schumanna doma.* (P: 25)

V další příkladech jsem doplnil výrazy týkající se určení místa:

- Anne-Sophie Mutter, am 29. Juni 1963 in Rheinfelden geboren (...). (O: 9)
- Anne-Sophie Mutterová se narodila 29. června 1963 v německém městečku Rheinfelden. (P: 10)

Pro toto doplnění jsem se rozhodl ze dvou důvodů. Stejnomené město se nachází i ve švýcarském kantonu Aargau. Od toho německého, které je součástí spolkové země Bádensko-Württembersko, jej dělí pouze řeka Rýn. Užitím zdrobněliny chci navíc českému příjemci explicitně poskytnout informaci o velikosti tohoto města, v němž žije zhruba 30 000 obyvatel. Domnívám se, že je relevantní udělat si představu o tom, z jakého prostředí houslistka pochází.

V následujícím úryvku jsem s ohledem na čtenáře, kteří neznají město Lucern, doplnil, že se jedná o město ve Švýcarsku:

- In diese Unterrichtszeit fällt unter anderem ein Konzert mit ihrem Bruder während der *Luzerner Festwochen*. (O: 10)
- Do tohoto období spadá mimo jiné vystoupení s jejím bratrem v rámci švýcarského Lucerne Festival roku 1976. (P: 12)

Na jednom místě v textu jsem doplnil, že se ve výkladu jedná o orchestr a nikoli třeba sbor nebo školu (jak by napovídala anglický název):

- (...) Mozarts *Sinfonia concertante KV 364* mit Bruno Giuranna und der *Academy of St. Martin in the Fields* unter der Leitung von Sir Neville Marriner (1991). (O: 16)
- (...) Mozartovu *Koncertantní symfonii KV 364* s Brunem Giurannou a orchestrem Academy of St. Martin in the Fields pod vedením Sira Nevilla Marrinera (1991). (P: 18)

### 4.1.3 Kompozita

Ve většině případů jsem německá kompozita překládal do češtiny pomocí přívlastku shodného a podstatného jména:

- Diese CD enthält Violinsonaten unterschiedlicher Stilrichtungen (...). (O: 19)
- Disk obsahuje houslové sonáty různých hudebních směrů (...). (P: 21)

Některá kompozita jsem převáděl pomocí přívlastku neshodného:

- Mozarts *e-Moll-Sonate* (...) wird durch Anne-Sophie Mutter Spielweise neu entdeckt. (O: 20)
- Mozartova *Sonáta e moll* (...) je způsobem hry Anne-Sophie Mutterové znovuobjevena. (P: 22)



Pro překlad jedním slovem jsem se rozhodl v případě, že užití doslovného překladu by bylo v češtině redundantní. V níže uvedeném příkladu z kontextu vyplývá, že se jedná o nasazení tónu, a proto je zbytečné to explicitně vyjadřovat:

- Ihre sonore Tongebung des *Trios* verbindet sie mit einem Rubato (...). (O: 23)
- Sonorní nasazení v části *Trio* spojuje s rubatem (...). (P: 25)
- In beiden musikalischen Ausdrucksebenen, dem extravertierten Zusammenspiel mit dem Orchester, dem introvertierten mit einem **Musizierpartner**, fühlt sie sich beheimatet (...). (O: 16)
- V obou výrazových polohách – jak v extrovertní poloze při hře s orchestrem, tak v introvertní s **komorním partnerem** – se cítí doma. (P: 18)

Německé kompozitum *Zusammenspiel* jsem nepřekládal jako *souhra* z jednoho důvodu: v češtině má tento pojem jiné konotace než v němčině. Zatímco v němčině označuje skutečnost, že někdo s někým něco hraje, nese v sobě české slovo *souhra* určitý hodnotící potenciál. Spojení *souhra s orchestrem* by navozovalo dojem, že sólista s orchestrem hrají ve stejném rytmu, nerozcházejí se. Proto se také tento pojem nejčastěji vyskytuje ve spojení s přívlastky jako dobrá, vynikající, dokonalá aj.

Při překladu kompozita *Musizierpartner* jsem vycházel z toho, že zde autor dává do kontrastu hru s orchestrem s hrou komorní. Domnívám se, že pro zdůraznění tohoto kontrastu je lepší užít spojení *komorní partner* než neutrálnějšího *hudební partner*. Přísně vzato totiž může být hudebním partnerem sólisty i samotný orchestr.

#### 4.1.4 Redundance

Překročíme-li jistou užitečnou míru úplnosti, stává se text nadměru redundantním, přenos informace přestává, komunikace se zastavuje, resp. probíhá s nulovým efektem (srov. Popovič a kol. 1983: 107). Ve výchozím textu se často vyskytují větné členy, které odkazují na už uvedenou skutečnost. Vzhledem k tomu, že se jedná o text značně komplikovaný, rozhodl jsem se v překladu tyto redundance vynechávat. Snad nejnápadnějším příkladem je, že jsem místy uváděl pouze příjmení Mutterové a nikoli její celé jméno, jak to dělal autor výchozího textu. V následujících příkladech jsem vynechal výrazy, které se buď v textu opakovaly, nebo bylo jejich užití vzhledem ke kontextu nadbytečné:

- Die Triebfeder, über Anne-Sophie Mutter zu schreiben, entstand unmittelbar aus meinem Erleben einer zyklischen Darbietung der *Beethoven-Violinsonaten* heraus,

die sie mit Lambert Orkis während drei aufeinanderfolgender Konzerte im Rahmen des *Rheingau Musik Festivals* 1998 am 21., 22. und 23. August 1998 in Wiesbaden präsentierte. (O: 7)

- Bezprostředním podnětem k napsání knihy o Anne-Sophie Mutterové byl můj vlastní zážitek z jejího provedení cyklu *Beethovenových houslových sonát* s Lambertem Orkise na koncertech 21., 22., a 23. srpna 1998 v rámci *Rheingau Musik Festival* v německém Wiesbadenu. (P: 8)
- Natürlichkeit und Leichtigkeit: Dies strahlt Anne-Sophie nach außen und gewinnt mit sechs Jahren den ersten Preis beim Bundeswettbewerb *Jugend musiziert*. Sie erhält den Ersten Preis mit besonderer Auszeichnung. (O: 10)
- Přirozenost a lehkost: to Anne-Sophie vyzařuje a v šesti letech získává První cenu s mimořádným vyznamenáním v celostátní soutěži *Jugend musiziert*. (P: 11)
- Schon die Abdunklung des Hauptthemas ist kennzeichnend für die Atmosphäre des ganzen Satzes. Sie hat zur Folge, daß die Moll-Partien weniger als Kontrast verstanden werden (...). (O: 18)
- Už ztmavení samotného hlavního tématu je pro její celkovou náladu příznačné. Mollové části tak nejsou pojímány jako kontrast (...). (P: 20)

V následujícím příkladu jsem záměrně vynechal opakující se *in Urlaub gehen*. Kromě toho odkazují na *Vorspiel* pomocí ukazovacího zájmena *to*, jelikož z předchozího textu jasně vyplývá, k čemu se toto zájmeno vztahuje. Navíc jsem se tak vyhnul překladu pomocí vedlejší věty, jelikož pojem *Vorspiel* v tomto kontextu nelze převést do češtiny jedním nebo dvěma slovy (viz 5.1 Konstitutivní posun):

- »*Ich muß jetzt erst einmal in Urlaub gehen, vielleicht später.*« Dann ging ich in Urlaub, und dann wurde dieses Vorspiel auf Dezember verlegt... (O: 11)
- „*Nejdřív musím na dovolenou, možná později.*“ Tak jsem tedy odjela a přesunuli jsme to na prosinec... (P: 12)

Další úryvek je ukázkou vynechání hned několika redundancí:

- Mit Bruno Giuranna und Mstislav Rostropowitsch gründet sie ein Streichtrio und spielt mit den beiden genannten Interpreten die von Beethoven in dieser Besetzung komponierten Werke ein. (O: 14)
- S Brunem Giurannou a Mstislavem Rostropovičem nahrává všechna Beethovenova smyčcová tria. (P: 16)

Doslovný překlad pomocí *zakládá smyčcové trio* by byl zavádějící. Sloveso *gründen* zde totiž značí pouze skutečnost, že se tito tři hudebníci na určitou dobu sešli, aby dané skladby nahráli. Užití spojení *založit smyčcové trio* by u českého příjemce zcela jistě navozovalo představu dlouhodobější spolupráce.

#### 4.1.5 Doplněné výrazy

V tomto oddílu uvedu několik příkladů doplněných výrazů, které nesouvisí s kulturní vázaností. Jejich cílem je posílit kohezi a zpřístupnit tak čtenáři zamýšlenou informaci. V zásadě se jedná o druh individuálního posunu, konkrétněji o explikaci (srov. Gromová 2009: 61). V následujícím příkladu se přímo nabízelo doplnit slovo *zásadní*, jelikož smrt člověka přece nemůžeme označit pouze neutrálním slovem *změna*:

- Vier Jahre später gibt es eine Veränderung im Leben der jungen Geigerin: Erna Honigberger stirbt. (O: 10)
- Čtyři roky nato dochází v životě mladé houslistky k zásadní změně: Erna Honigbergerová umírá. (P: 11)
- *Für mich war natürlich Karajan ein ganz großes Vorbild. Ich habe ihn sehr oft erlebt auch in Opern und Sinfonien.* (O: 14)
- *Samozřejmě byl pro mě Karajan doopravdy velkým vzorem. Častokrát jsem ho zažila taky jako dirigenta oper nebo symfonií.* (P: 16)

V níže uvedených případech autor sice explicitně neuvádí, že se jedná o všechny houslové sonáty daného skladatele, užitím určitého členu však německému příjemci tuto informaci implicitně sděluje. Jelikož čeština podobným prostředkem nedisponuje, rozhodl jsem se pro doplnění slova *všechny*:

- Auf eine Art werden die drei *Brahms-Sonaten* als Einheit konzipiert. (O: 17)
- Všechny tři *Brahmsovy sonáty* jsou svým způsobem koncipovány jako jeden celek. (P: 19)
- Sicherlich können die Interpretationen des *Berlin Recitals* neben denen der zehn *Beethoven-Sonaten* als ihre entscheidendsten auf kammermusikalischem Gebiet angesehen werden. (O: 19)
- Vedle nahrávek všech deseti *Beethovenových sonát* lze ty na tomto disku bezesporu považovat v oblasti komorní hry za klíčové. (P: 21)

#### 4.1.6 Expresivní výrazy

Převážná většina expresivních výrazů se ve výchozím textu objevila v citovaných pasážích:

- *Ich wußte, daß er sie schätzte. Mein Quengeln erwies sich als Volltreffer.* (O: 10)
- *Věděla jsem, že si jí váží. Mé žadonění se ukázalo jako trefa do černého.* (P: 11)
- *Mir war die ganze Sache suspekt: außerdem war mir klar, daß sowieso nichts wird; jedenfalls war ich ziemlich wurstig (...).* (O: 11)
- *Celé se mi to nějak nezdálo a kromě toho mi bylo jasné, že z toho stejně nic nebude; každopádně mi to bylo docela fuk (...).* (P: 12)

Výjimečně se podobné výrazy objevily i v autorově výkladu. Pro naznačení odstupu je však uvádí v uvozovkách:

- Das Seitenthema spielt der Pianist schlicht. Er vermittelt die Atmosphäre eines Volksliedes: »Augenzwinkernd« fügt Anne-Sophie Mutter ihre Achtelbewegungen mit verhaltener Keckheit hinzu (...). (O: 20)
- Vedlejší téma hraje klavírista prostě. Navozuje atmosféru lidové písně. Anne-Sophie Mutterová „lišácky“ a se skrytou troufalostí přidává osminovou pasáž (...). (P: 23)

#### 4.1.7 Metafory a obrazná vyjádření

Následující příklady demonstrují převod obrazného vyjadřování z výchozího textu do češtiny:

- *Die Musik der großen Komponisten ist Malerei. Malerei mit Tönen. Die Kammermusik malt mit einem Pinselchen...* (O: 16)
- *Hudba velkých skladatelů je jako malování. Malování pomocí tónů. V komorní hře se maluje štětečkem...* (P: 18)
- *Am Klavier findet man die Töne vorgefertigt vor – was nicht heißt, daß man nicht etwas Individuelles daraus machen kann (...).* (O: 9)
- *Na klavíru máme tóny předem dány – což neznamená, že do hry nemůžeme vložit kus sebe sama.* (P: 9)
- *Wen das nicht rührt, der muß Ohren und ein Herz aus Stein haben...* (O: 12)
- *Ten, koho tohle nedojme, musí být hluchý a mít srdce z kamene...* (P: 13)

## 4.2 Morfologická rovina

### 4.2.1 Pasivum

Funkcí pasiva je „představit danou dějovou situaci z hlediska dějem postihovaného objektu, přičemž subjekt této činnosti je odsunut do pozadí a většinou je lexikálně nevyjádřen“ (Štícha 2003: 496). Při práci na překladu jsem vycházel z předpokladu, že v češtině je pasivum méně častým gramatickým jevem než v němčině. Nicméně i v češtině často slouží k objasnění výpovědi a obohacení výrazových možností promluvy. Mým cílem proto nebylo nahradit německé pasivum v cílovém textu aktivem. Takovým postupem bych značně ochudil styl. Pasivum jsem nahrazoval aktivem pouze v případech, kdy by jeho ponechání ztěžovalo čtenáři porozumění anebo by bylo gramaticky nesprávné.

Stavové pasivum vyjadřuje výsledek děje, a nelze jej proto překládat pomocí reflexivního pasiva, které má vždy dějový význam. Nejčastěji jsem stavové pasivum převáděl pomocí pasiva opisného:

- (...) konnten sich die junge Anne-Sophie ganz auf ihre ersten Violinstunden konzentrieren, zumal sie vom offiziellen Schulunterricht befreit war (...). (O: 9)
- (...) se mohla mladá Anne-Sophie plně soustředit na první lekce houslí, zvláště když byla osvobozena od povinné školní docházky (...). (P: 10)

V některých případech jsem překládal aktivem:

- (...) er kam rein, und sofort war das ganze Zimmer erfüllt von seinem unglaublichen Charisma... (O: 11)
- (...) vstoupil do místnosti a tu rázem zalilo jeho neuvěřitelné charisma... (P: 12)

Průběhové pasivum jsem překládal následujícími způsoby:

Pomocí opisného pasiva:

- Nach dem zweiten Anlauf also wird Anne-Sophie in die Klasse von Aida Stucki aufgenommen. (O: 10)
- Na druhý pokus je tedy Anne-Sophie do třídy Aidy Stuckiové přijata. (P: 11)

Pomocí reflexivního pasiva:

- Man darf also auch falsche Töne spielen in so einer Probe... es kann ja auch unterbrochen werden. (O: 12)
- Dokonce i na takovéto zkoušce se může stát, že hráči zahrají falešně. Může se přece přerušovat. (P: 13)

Pomocí modálního výrazu *lze*:

- Sicherlich können die Interpretationen des *Berlin Recitals* neben denen der zehn *Beethoven-Sonaten* als ihre entscheidendsten auf kammermusikalischem Gebiet angesehen werden. (O: 19)
- Vedle nahrávek všech deseti *Beethovenových sonát* lze ty na tomto disku bezesporu považovat v oblasti komorní hry za klíčové. (P: 21)

Průběhové pasivum jsem nahrazoval aktivem zejména v případech, kdy byl činitel děje znám:

- *Scherzo* wurde *erst als WoO 2 (posthum) durch die Deutsche Brahms-Gesellschaft veröffentlicht...* (O: 23)
- *Scherzo* vyšlo *teprve po Brahmově smrti díky Deutsche Brahms-Gesellschaft jako v pořadí druhé dílo bez opusového čísla...* (P: 25)
- *Es war August, und ich wurde eingeladen zum Vorspiel.* (O: 11 )
- *Byl srpen a on mě pozval, abych mu zahrála.* (P: 12)
- *Ein Komponist wird von meinem Ton von meinen Phrasierungen, von meiner Persönlichkeit angeregt zu seiner Musik.* (O: 15)
- *Můj tón, moje frázování a moje osobnost podněcují skladatele ke komponování.* (P: 17)

V němčině navíc existuje celá řada aktivních forem s pasivním významem, které lze považovat za konkurenční formy pasiva (srov. Helbig a Buscha 2001: 48). Některé z nich se objevily i v překládaném textu. Zpravidla se jednalo o konstrukce s modálním faktorem:

- Kaisers Laudatio ist auf die Einspielungen (...) anwendbar (...). (O: 13)
- Kaiserovo laudatio lze do značné míry vztáhnout na nahrávky (...). (P: 14)

#### 4.2.2 Vid

Kategorie vidu patří k oblastem, v nichž výrazové možnosti češtiny převyšují ty německé. Ačkoli je ve většině případů dokonavost či nedokonavost děje v němčině nevyjádřena, při překladu do češtiny by měl překladatel využívat její potenciál a nedržet se otrocky německých konstrukcí. Následující výpověď vnímám jako ukončený děj, kterým autor poukazuje na výsledek, vydanou knižní publikaci, a proto jsem zvolil překlad:

- Die Triebfeder, über Anne-Sophie Mutter zu schreiben, entstand unmittelbar aus meinem Erleben... (O: 7)
- Bezprostředním podnětem k napsání knihy o Anne-Sophie Mutterové byl můj vlastní zážitek... (P: 8)

Z další ukázky dokonce logicky vyplývá, že se musí jednat o začátek činnosti. Překlad pomocí *hrála* resp. *zahrála* by do daného kontextu vůbec nezapadal:

- *Dann bin ich auf die Bühne und habe die <Chaconne> gespielt, immerhin ein Werk von 20 Minuten Dauer, und er hat mich nicht unterbrochen (...).* (O: 11)
- *Vyšla jsem tedy na pódium a začala hrát Chaconnu, minimálně 20minutovou skladbu, a on mě nepřerušil (...).* (P: 12)

#### 4.2.3 Konstrukce s *man*

V němčině patří konstrukce s neosobním podmětem *man* k velice častým gramatickým jevům. Jejich účelem je „vysunout do popředí komunikátu samotný fakt děje (činnosti), a personický subjekt buď pojmut zcela všeobecně jako lidé vůbec, nebo ho anonymizovat (i když ve skutečnosti může být znám) a odsunout do komunikativního pozadí“ (Šticha 2003: 510). V celém překládaném textu se vyskytlo pouze jedenáct takových konstrukcí, přičemž ani jedna z nich nepocházela z pera autora. Objevují se výhradně v citovaných pasážích.

Nejčastěji jsem zvolil překlad pomocí 1. osoby množného čísla:

- *Am Klavier findet man die Töne vorgefertigt vor – was nicht heißt, daß man nicht etwas Individuelles daraus machen kann –, aber am Streichinstrument müssen die Töne gesucht werden (...).* (O: 9)
- *Na klavíru máme tóny předem dány – což neznamená, že do hry nemůžeme vložit kus sebe sama. U smyčcového nástroje si je ovšem musíme nejdřív najít (...).* (P: 10)

V jednom případě jsem překládal pomocí zájmena „nikdo“:

- *Fräulein Mutter wartet mittlerweile auf ihren Auftritt vor den Musikern des Berliner Philharmonischen Orchesters fast zwei Stunden. Um diese Warte-Minuten möchte man sie nicht beneiden.* (O: 12)
- *Slečna Mutterová mezitím čeká, než bude moct předstoupit před hráče Berlínské filharmonie. Ty bezmála dvě hodiny čekání by si jistě nikdo nepřál zažít.* (P: 12)

V případě, že agens vyplýval přímo z kontextu, zvolil jsem překlad konkrétním podmětem:

- *Das Leben prägt jeden Menschen, vielleicht einen Künstler besonders, weil man davon ausgehen kann, daß man prädestiniert ist, Musik wiederzubeleben, daß man besonders sensibel ist, auch besonders eindrücklich dann das Leben aufnimmt.* (O: 13)
- *Každého člověka život formuje. Umělce možná ještě výrazněji, jelikož takový umělec může vycházet z předpokladu, že je předurčen k tomu, aby vdechoval hudbě nový život, že je zvlášť citlivý, a proto pak také život mimořádně jasně vnímá.* (P: 14)

### 4.3 Syntaktická rovina

V rámci syntaxe se budu zabývat hlavně kondenzací výpovědi, která je v němčině hojně užívaným jazykovým prostředkem. Ve výchozím textu jí autor dosahuje zejména užitím bohatě rozvitých větných členů. Pokud bych takové konstrukce překládal slovo od slova, značně bych tím pro cílového příjemce znesnadnil porozumění. V následující části se zaměřím na převod výrazně rozvitých větných členů, dlouhých souvětí, nominálních vyjádření a konektorů mezi větami. Rovněž se budu zabývat změnou aktuálního členění větného.

#### 4.3.1 Rozvité anteponované přívlasky

Užití výrazně rozvitých přívlasků působí v češtině cize. Proto jsem se ve většině případů rozhodl pro jejich přeformulování. Méně komplikované konstrukce jsem vzhledem ke snaze o zachování autorova vyššího stylu převáděl pomocí postupně se rozvíjejícího přívlasku:

- In der sich allmählich beruhigenden Coda (...). (O: 17)
- V pozvolna se zklidňujícím závěru věty (...). (P: 19)

Mnohem častěji jsem však podobné konstrukce v cílovém textu nezachoval. Nejčastěji jsem je převáděl pomocí vedlejší věty přívlaskové:

- Diese 1983 erschienene Einspielung setzt einen wichtigen Akzent unter den frühen kammermusikalischen Interpretationen (...). (O: 17)
- Tato nahrávka, kteřa vyšla roku 1983, vyniká nad houslistčiny dřívejšími komorními počiny. (P: 18)



- (...) Anne-Sophie Mutter spielt das nun in D-dur stehende Thema (<dolce>) (...). (O: 18)

- (...) téma (dolce), které je teď v D dur, hraje Anne-Sophie Mutterová (...). (P: 20)

Jindy jsem zvolil převod pomocí reliéfizace výpovědi:

- (...) vermitteln jedoch paradoxerweise nichts Ekzessives, sondern lassen die bis zu klanglichen Fetzen einer Gespenstermusik gesteigerte Wildheit als Teil ihres violinästhetischen Klangfarben-Repertoires verstehen. (O: 34)
- Paradoxně však nenabízí nic excesivního, nýbrž ukazuje divokost – vygradovanou až do zvukových útržků strašidelné hudby – jako součást jejího houslově-estetického spektra tónů. (P: 27)

V následujícím případě se jedná o kombinaci přívlastku se vsuvkou – důkaz nadměrné kondenzace výchozího textu:

- Den im Forte unerwartet einsetzenden Schlußteil, die letzten acht Takte, spielen die Interpreten mit energischem Zugriff. (O: 22)
- K závěrečné části – posledním osmi taktům nasazeným nečekaně ve *forte* – přistupují interpreti s energickým nasazením. (P: 24n.)

### 4.3.2 Nominální vyjádření

Dalším projevem kondenzace je nominální způsob vyjadřování. V řadě případů nebylo vhodné zachovat původní konstrukci a převádět text do češtiny na úrovni slov. Následující příklad představuje jednu z možností převodu, pomocí slovesného vyjádření:

- Das Konzert bei den *Salzburger Pfingstfestspielen 1977*, Anne-Sophie Mutters Debüt, war die erste öffentliche Bestätigung für die Richtigkeit seines Urteils. (O: 11)
- Jejím debutovým koncertem na festivalu *Salzburger Pfingstfestspiele* v roce 1977 se správnost jeho úsudku poprvé veřejně potvrdila. (P: 13)

K nominálnímu vyjadřování patří i časté užití tzv. *Funktionsverbgefüge*. Ačkoli se verbonominální spojení vyskytují i v češtině, jejich užití je příznakové. Ponechání těchto spojení v cílovém textu by proto působilo příliš knižně až archaicky, a proto jsem je překládal zpravidla jednoduchým slovesem:

- Nach dem Konzert spricht Karajan seine Einladung nach Berlin aus (...). (O: 11)
- Po koncertě ji Karajan zve do Berlína (...). (P: 12)

- Das, was sie während der Jahre 1978–1983 andeutete, gelangt später vollends zur Entfaltung. (O: 13)
- To, co v letech 1978 až 1983 naznačila, později plně rozvíjí. (P: 14)

Některé věty v citovaných částech postrádají sloveso. Ve většině případů jsem sloveso doplnil:

- *Am schönsten: der Ton*. (O: 12)
- *Ze všeho nejkrásnější byl ten tón*. (P: 13)
- *Besetzung selbstverständlich: Violine und Klavier*. (O: 23)
- *Obsazení bylo jasné: housle a klavír*. (P: 25)

S ohledem na zachování napětí jsem na některých místech nominální vyjádření ponechal. Tyto případy považuji za funkční. Doplnění slovesa by totiž znamenalo ochuzení stylu:

- *Aber jetzt. Ein Teenager. Blue Jeans. Lustige, etwas altmodische Frisur*. (O: 12)
- *Ale teď. Mladá dívka. Modré džíny. Vtipný, poněkud staromódní účes*. (P: 13)

### 4.3.3 Nadvětná syntax

Věty mohou být buď ve formálně-významovém závislostním vztahu určování, tj. determinace, anebo ve formálně-významovém vztahu prostého přičlenění jedné věty ke druhé, tj. koordinace (srov. Štícha 2003: 663). V překládaném textu jsou vztahy mezi větami nebo jednotlivými částmi vět často nevyjádřeny. Autor je radí za sebou bez jakýchkoli konektorů. V zájmu posílení koheze jsem na některých místech doplnil výraz, který vysvětluje vztah mezi dvěma větami. Takové formální vyjadřování syntaktických vztahů lze považovat za individuální výrazový posun (viz 5.1.2 *Individuální posun*). V tomto případě lze mluvit o intelektualizaci (srov. Levý 1998: 151). Uvedu dva příklady:

- Gewisse Abschnitte in Violinkonzerten – der Mittelsatz des *Mendelssohn-Konzerts*, der Beginn des *Sibelius-Konzerts* – klingen kammermusikalisch, gewisse Abschnitte der Kammermusik – der zweite Satz der *César Franck-Sonate*, die Schlußakte der *c-Moll-Sonate* Beethovens – vermitteln die klangliche Atmosphäre eines Violinkonzerts. (O: 16)
- Jisté pasáže houslových koncertů – druhá věta *Mendelssohnova koncertu*, začátek *Sibeliova koncertu* – znějí komorně, a naopak některé úseky komorních děl – druhá

věta *Franckovy sonáty*, závěrečné takty *Beethovenovy sonáty c moll* – posluchači po zvukové stránce nabízejí atmosféru houslového koncertu. (P: 18)

- Selten hat Mozart Melancholisches und Tänzerisches derart ineinander verwoben und eine Atmosphäre freigelegt, die durchaus frühromantische Empfindungen, etwa die schwebende Melancholie Schuberts, deutlich vorwegnimmt. (O: 21)
- Jen zřídkakdy Mozart takovým způsobem propletl melancholické s tanečním, a odkryl tak atmosféru, která by jasně předjímala raně romantické cítění, třeba Schubertovu vzletnou melancholii. (P: 24)

#### 4.3.4 Tematicko-rematické členění

„V češtině stává réma – není-li předsunuto na větný začátek pro vyjádření kontrastu – obvykle až na samém konci věty. V němčině je situace značně odlišná.“ (Štícha 2003: 179)  
Autor textu často uvádí réma již na začátku věty. Se záměrem přizpůsobit aktuální členění větné českému systému jsem v několika případech pozměnil slovosled a umístil tak réma na závěr výpovědi:

- Dieser Verknüpfung nachzuspüren und sie auf ihre Interpretationen zu beziehen, ist das Anliegen des vorliegenden Buches. (O: 7)
- Kniha, kterou držíte v rukou, si klade za cíl toto spojení najít a vztáhnout na její provedení konkrétních skladeb. (P: 8)
- Die Ebene des Klanges ist eine entscheidende, vielleicht sogar die entscheidendste Basis des Verstehens zwischen Herbert von Karajan und Anne-Sophie Mutter. (O: 13)
- V porozumění mezi Herbertem von Karajanem a Anne-Sophie Mutterovou hraje zásadní, ba snad nejzásadnější roli tónová rovina. (P: 15)
- Eben dieses <amabile> lassen sie zum Ausgangspunkt ihrer Interpretation werden (...). (O: 17)
- Ve své interpretaci vycházejí právě z předepsaného *amabile* (...). (P: 19)
- Die insistierenden Rhythmen des *Allegros* treten in den Hintergrund, um einer vorwärtsdrängenden Melodik Platz zu machen. Schon durch die beiden einleitenden Takte wird dieser Zusammenhang verdeutlicht (...). (O: 23)

- Naléhavý rytmus *Allegra* ustupuje do pozadí a uvolňuje místo průbojně melodické sekvenci. Tato spojitost je zřejmá už z úvodních dvou taktů (...). (P: 25)

## 4.4 Interpunkce a struktura věty

Při překládání do češtiny jsem neusiloval o zachování grafické podoby vět. Mým záměrem bylo vytvořit text, který by byl pro českého příjemce dobře čitelný, přehledný a srozumitelný. Z toho důvodu jsem se rozhodl na některých místech pozměnit větnou výstavbu například tím, že jsem souvětí rozdělil na jednoduché věty:

- Diese 1983 erschienene Einspielung setzt einen wichtigen Akzent unter den frühen kammermusikalischen Interpretationen, sie ist zugleich die einzige mit dem Pianisten Alexis Weissenberg. (O: 17)
- Tato nahrávka, která vyšla roku 1983, vyniká nad houslistčiny dřívejšími komorními počiny. Zároveň je jediná, která vznikla s pianistou Alexisem Weissenbergem. (P: 19)
- 1996 legte Anne-Sophie Mutter eine CD mit dem Titel *The Berlin Recital* vor, die in Verbindung mit einem Konzert in der Berliner Philharmonie vom September 1995 entstand. (O: 19)
- Roku 1996 vydala Anne-Sophie Mutterová CD s názvem *The Berlin Recital*. Jedná se o záznam koncertu v Berlínské filharmonii ze září předcházejícího roku. (P: 21)

### 4.4.1 Dvojtečka

Ve výchozím textu dvojtečka neslouží jen jako prostředek k uvození přímé řeči či výčtu. Autor ji rovněž používá k doplnění, odůvodnění, vysvětlení aj. Takové nadměrné užití dvojtečky by v cílovém textu nebylo žádoucí. Při převodu do češtiny jsem vycházel z předpokladu, že se dvojtečka v německých textech vyskytuje častěji než v českých. Na základě toho jsem ji ponechal pouze v případech, kdy nenarušovala plynulost textu a nepůsobila cize. Zpravidla jsem ji však nahrazoval, a to čárkou nebo tečkou, čímž se nenarušila kontinuita textu ani jeho srozumitelnost:

- *Ich erinnere mich genau: ich wollte da nicht hin (...)*. (O: 11)
- *Přesně si pamatuju, jak jsem tam nechtěla (...)*. (P: 12)
- (...) lauscht dabei dem Wiegenlied-Charakter des ersten Satzes nach, den sie in ihrer Gestaltung der letzten acht Takte erneut aufgreift: Die hier auskomponierte Kantilene läßt sie in klanglicher Unendlichkeit verströmen. (O: 34)

- (...) naslouchá přitom ukolébavkovému charakteru druhé věty, po kterém v provedení posledních osmi taktů znovu sahá. Závěrečnou kantilénu nechává rozplynout ve zvukové nekonečnosti. (P: 27)

#### 4.4.2 Vsuvky a pomlčky

Pomlček autor užívá zejména k vyčlenění vsuvek od okolního textu. Takový postup považuji za vhodný, a proto se jej v cílovém textu držím. Domnívám se, že pro lepší srozumitelnost je vhodnější oddělení vsuvky pomlčkami, zvláště pak když se jedná o vsuvku dlouhou. Z toho důvodu jsem se přiklonil k oddělení delších vsuvek v cílovém textu pomlčkami i tehdy, kdy byly ve výchozím textu vyčleněny čárkami:

- In beiden musikalischen Ausdrucksebenen, dem extravertierten Zusammenspiel mit dem Orchester, dem introvertierten mit einem Musizierpartner, fühlt sie sich beheimatet (...). (O: 16)
- V obou výrazových polohách – jak v extrovertní poloze při hře s orchestrem, tak v introvertní s komorním partnerem – se cítí jako doma. (P: 18)
- Nicht nur **die filigran schwebende Melancholie** der *Canzonetta (Andante)*, sondern auch bestimmte gesangliche Abschnitte der beiden Ecksätze erinnern, um nur zwei Beispiele zu nennen, an die Interpretationen des *Sibelius-Konzerts* (1995) und der *César Franck-Sonate* (1996). Durch die Art, wie Anne-Sophie Mutter das Seitenthema des *Tschaikowsky-Konzerts* gestaltet, klangästhetisch, dabei etwas zurückhaltend und in den Violinklang ganz hineinlauschend, stellt sie direkt eine stilistische Verbindung zu langsamen Satz des *Sibelius-Konzerts* her. (O: 13)
- Nejenom **křehká a jemná melancholie** *Canzonetty (Andante)*, nýbrž i některé zpěvné pasáže obou krajních vět připomínají – abychom uvedli alespoň dva příklady – nahrávky *Sibeliova koncertu* (1995) nebo *Franckovy sonáty* (1996). Způsobem, jakým Anne-Sophie Mutterová vystavěla vedlejší téma *Čajkovského koncertu* – s krásným tónem, a přitom poněkud rezervovaně a zahloubaně – stylově přímo navazuje na pomalou větu *Sibeliova koncertu*. (P: 14n.)

Na výše uvedeném příkladu lze rovněž demonstrovat další případ výrazového zeslabení, konkrétně ztrátu obraznosti v překladu *die filigran schwebende Melancholie*.

V následujícím příkladu jsem kromě vyčlenění vsuvky pomlčkami navíc nahradil dvojtečku tečkou. Domnívám se, že jsem tím danou výpověď poněkud zpřehlednil:

- Ein besonderes Beispiel für dieses klangliche Ineinander sind jene Einspielungen, die beide Ebenen, die kammermusikalische und die orchestrale, miteinander verbinden: genannt seien *Beethoven-Tripelkonzert (...)*. (O: 16)
- Specifickým příkladem tohoto prolínání jsou nahrávky těch skladeb, které už v sobě obě polohy – komorní i orchestrální – spojují. Uveďme *Beethovenův trojkonzert (...)*. (P: 18)

V některých případech jsem vsuvku v cílovém textu nezachoval:

- *Und offenbar war Anne-Sophie Mutter dann im Konzert selber, das sie bravurös spielte, nicht ganz so spontan...* (O: 12)
- *I když Anne-Sophie Mutterová odehrála koncert bravurně, zřejmě sama nebyla úplně spontánní...* (P:14)

## 4.5 Vynechávky

V oddílu 2.2.4 *Členění a výstavba textu* bylo řečeno, že překládaný text je součástí většího celku. Byť jsou jeho dílčí kapitoly obsahově uzavřené, autor ve dvou případech odkazuje na místa v knize, která vzhledem k omezenému rozsahu práce nebyla předmětem překladu. Ponechání těchto pasáží v cílovém textu by mělo nesporně negativní dopad na porozumění. Z tohoto důvodu je v překladu vynechávám:

- Ihre erste Geigenlehrerin war Erna Honigberger, eine Schülerin Carl Fleschs. Es wird noch näher aufzuzeigen sein, wie stark Anne-Sophie Mutter durch den Geist dieses Pädagogen geprägt wurde (...). (O: 9)
- Její první učitelkou houslí byla Erna Honigbergerová, žákyně Carla Flesche. Tento velký houslový pedagog Mutterovou silně duchovně ovlivnil. (P: 10)

Ve druhém případě jsem vynechal celou větu:

- Diese CD enthält Violinsonaten unterschiedlicher Stilrichtungen (...). (Die Zugabestücke sind am Ende des Kapitels *Virtuoses Spiel* behandelt). (O: 19)

## 4.6 Reference a poznámkový aparát

Problematika odkazování na použitou literaturu a rozhovory byla nastíněna v oddílu 2.2.4 *Výstavba a členění textu*. Autor odkazuje na všechny zdroje pomocí kurzivy a čísla v horním indexu za citací. Na konci publikace se pak nachází rozsáhlý poznámkový aparát, který je rozdělen do několika částí. První je abecední seznam použité literatury, jehož součástí je také seznam interview. Další částí je diskografie obsahující údaje o všech CD

nosičích s nahrávkami relevantními pro danou publikaci. Poslední část nese název *Anmerkungen*. Právě zde autor uvádí jednotlivé zdroje v pořadí, v němž se v textu objevily. Zde uvedené informace jsou stručné a v podstatě jen odkazují na abecední seznam použité literatury. Při překladu do češtiny jsem zachoval autorovu původní metodu. Poznámkový aparát jsem se však rozhodl trochu pozměnit.

U žádné z knižních publikací autor neuvádí vydavatelství. V cílovém textu jsem se rozhodl pro jeho doplnění, jelikož se domnívám, že kompletní bibliografické údaje umožní čtenáři při hlubším zájmu o danou problematiku si zdroj snáze dohledat.

Na dvou místech se v poznámkovém aparátu objevily rozsáhlejší pasáže v angličtině. Po pečlivém zvážení a konzultaci s vedoucí práce jsem se rozhodl pro jejich vynechání. Uvedu pro to tři důvody: Za prvé nebyl předmětem bakalářské práce překlad z angličtiny. Za druhé by z pohledu příjemce neovládajícího anglický jazyk značně zatížily poznámkový aparát. Za třetí se jedná o marginální části textu.

Na tomto místě je záhodno podotknout ještě jednu věc. Na straně 20 výchozího textu cituje autor úryvek z knihy *Mozart* německého spisovatele Wolfganga Hildesheimera. Vzhledem k tomu, že byla tato publikace přeložena do češtiny, uvádím na příslušném místě (P: 22) pasáž převzatou z českého vydání. Jedná se o překlad Hanuše Karlacha z roku 2006. Kniha vyšla v pražském nakladatelství *Arbor vitae*.

## 5. Překladatelské posuny

Rozdíly mezi strukturou výchozího a cílového jazyka vyvolávají nutnost posunů na jazykové i tematické rovině (srov. Popovič a kol. 1983: 195). K posunům nedochází jen z důvodu, že překladatel chce dílo změnit, nýbrž zejména proto, že se jej usiluje co nejvěrněji vyjádřit (srov. Popovič 1975: 121).

V následující části práce chci poukázat pouze na ty posuny, které lze označit za funkční – tj. takové, které jsou opodstatněné a plní v cílovém textu určitou funkci. Výrazový posun neznámá nedostatečnou věrnost (srov. Gromová 2009: 56). Představuje naopak optimální variantu originálu (srov. Popovič 1975: 122).

Z posunů na makrostylistické rovině – aktualizace, adaptace a lokalizace (srov. Popovič 1975: 122) – stojí v případě překládaného textu za zmínku aktualizace v následující pasáži:

- So entschied ich mich, die während der letzten Jahre entstandenen Interpretationen (1993 bis heute) in den Mittelpunkt zu stellen (...). (O: 7)
- Rozhodl jsem se tedy pro ty, které vznikly v průběhu let 1993 až 2001 (...). (P: 8)

Na tomto místě jsem musel vzít v potaz fakt, že překlad vzniká s časovým odstupem téměř patnácti let od originálu. Časový údaj *heute* jsem proto nahradil rokem vydání publikace.

Na mikrostylistické rovině rozlišujeme výrazovou shodu, výrazové zesilování a výrazové zeslabování (srov. Gromová 2009: 64n.).

V případě výrazové shody se jedná o adekvátní vystižení významového invariantu originálu a dosažení stylistické ekvivalence v překladu (srov. Popovič a kol. 1983: 205). Dosahuje se výrazovou substitucí nebo inverzí (srov. Gromová 2009: 65).

Substituce je nahrazování idiomatických, nepřeložitelných faktů tématu originálu prvky s přibližně stejnou výrazovou hodnotou (srov. Popovič a kol. 1983: 193). Uvedu jeden příklad:

- *Es war für mich etwas ganz Natürliches. Ich habe mich sofort zu Hause gefühlt.* (O: 10)
- *Bylo to pro mě něco naprosto přirozeného. Hned jsem se cítila jako ryba ve vodě.* (P: 10)

Výrazová záměna neboli inverze je funkční přemístování prvků originálu na jiné místo v cílovém textu (srov. Gromová 2009: 66). Jako příklad uvedu následující úryvek:



- In diese Unterrichtszeit fällt unter anderem ein Konzert mit ihrem Bruder während der *Luzerner Festwochen*. (...) Nach dem Konzert spricht Karajan seine Einladung nach Berlin aus (1976) (...). (O: 10n.)
- Do tohoto období spadá mimo jiné vystoupení s jejím bratrem v rámci švýcarského *Lucerne Festival* roku 1976. (...) Po koncertě ji Karajan zve do Berlína (...). (P: 12)

Výrazové zesilování se projevuje zvýšením expresivnosti výrazu. Jeden příklad takové změny (konkrétně individualizace) jsem uvedl v oddílu 4.1.1.3 *Kammermusik*. V následující pasáži došlo z důvodu ztráty expresivnosti na jiném místě opět k individualizaci:

- Sie überträgt die Intensität und Dichte ihres Legatos auf die melodischen Satzabschnitte und gestaltet klangliche Raffinements (Glissandi, diverse Arten des Flageolets) als Erweiterungen ihrer Legato-Linien. (O: 33)
- Intenzitu a hutnost legata přenáší na melodické pasáže věty a zvukové kudrlinky (glissanda, různé druhy flažoletů) ztvárňuje jako prodloužení legatových linek. (P: 26)
- Und die in den letzten Takten des Adagios auskomponierten Violin-Terzen wirken vergangenheitsbezogen und auf subtile Weise unreal. (O: 17)
- Houslové tercie v závěrečných taktech *Adagia* působí tak trochu nereálně, jako přízraky z minulosti. (P: 19)

Výrazové zeslabování naopak představuje snižování expresivnosti výrazu. Pasáže, v nichž k takové změně došlo, jsou uvedeny v oddílech 4.1.1.5 *Další problémy v oblasti hudebních výrazů* a 4.4.2 *Vsuvky a pomlčky*.

## 5.1 Konstitutivní posun

Neexistují dva jazyky, které by byly úplně ekvivalentní. Různé normy či prostředky se v jednotlivých jazycích užívají vždy s různou frekvencí. V důsledku rozdílů mezi jazykovým kódem originálu a překladu dochází v cílovém textu ke konstitutivním posunům, tj. posunům objektivním, nevyhnutelným (srov. Gromová 2009: 58). Tyto posuny se realizují na úrovni mikrostruktury textu (srov. Popovič a kol. 1983: 197). V případě převodu z němčiny do češtiny jsou to např. vyjádření některých pasivních konstrukcí aktivními (viz 4.2.1 *Pasivum*), nahrazení časů, jimiž čeština nedisponuje,

převod infinitivních konstrukcí třeba pomocí vedlejších vět, přeformulování nominálního stylu (viz 4.3.2 *Nominální vyjádření*), nahrazení německých kompozit více slovy (viz 4.1.3 *Kompozita*), vynechávání přivlastňovacích zájmen atd. Pro ilustraci uvádím příklad, kdy převod německého *Vorspiel* do češtiny jedním slovem nebyl možný:

- Trotz dieser gewissen Euphorie sieht Anne-Sophie Mutter in ihrem Vorspiel nichts Exzentrisches (...). (O: 11)
- Navzdory jisté euforii nepovažuje Anne-Sophie Mutterová to, že tehdy Karajanovi směla zahrát, za něco mimořádného. (P: 12)

## 5.2 Individuální posun

Individuální posun je výrazový posun subjektivní, vycházející z překladatelova idiolektu, záměru či interpretace originálního textu (srov. Gromová 2009: 59). Častým druhem individuálního posunu je explikace – nahrazování implicitnosti explicitností (srov. Gromová 2009: 61). Jsou to například vnitřní vysvětlivky nebo formální vyjadřování syntaktických vztahů. K takovým posunům došlo v příkladech z oddílů 4.1.2 *Reálie*, 4.1.5 *Doplněné výrazy* či 4.3.3 *Nadvětná syntax*.

Uvedu několik dalších příkladů individuálního posunu:

- *Das betrifft eine Gemeinschaftsarbeit Schumanns, Brahms' und Albert Dietrichs. Jeder der drei Freunde schrieb einen Sonatensatz für das gemeinsame Werk, das, dem Geigerfreund Joseph Joachim gewidmet, das Joachim-Motto »f-a-e« (»Frei, aber einsam«) als Thema hatte.* (O: 23)
- *Řeč je o společné kompozici tří přátel – Schumanna, Brahmsa a Alberta Dietricha –, pro kterou každý napsal jednu větu. Sonátu věnovali příteli, houslistovi Josephu Joachimovi. Společným tématem byl hudební kryptogram Joachimova motto „svobodný, ale sám“ (v něm. orig. „frei, aber einsam“), „f-a-e“.* (P: 25)
- *Gewisse Abschnitte in Violinkonzerten – der Mittelsatz des Mendelssohn-Konzerts, der Beginn des Sibelius-Konzerts – klingen kammermusikalisch (...).* (O: 16)
- *Jisté pasáže houslových koncertů – druhá věta Mendelssohnova koncertu, začátek Sibeliova koncertu – znějí komorně (...).* (P: 18)

V českém hudebním prostředí se se spojením *střední věta koncertu* setkáváme zřídka. Zpravidla se k této části referuje jako k *pomalé*, resp. *druhé větě*.

- Mozarts *e-Moll-Sonate*, von konzertierenden Geigern in der Regel gemieden (...). (O: 20)
- Mozartova *Sonáta e moll* – skladba, které se sólově vystupující houslisté zpravidla vyhýbají (...). (P: 22)

Překlad německého *konzertierende Geiger* pomocí českého spojení *koncertující houslisté* by nevystihoval podstatu daného sdělení. Autor má zde na mysli profesionální hráče vystupující zpravidla s orchestrálním doprovodem. V češtině se však přívlastkem *koncertující* označuje jakýkoli hráč, který účinkuje na koncertě. Nemusí se tudíž jednat o sólistu. Proto jsem se rozhodl pro specifitější spojení *sólově vystupující*.

V dalším příkladu nelze mluvit o redundanci, jak by tomu mohlo napovídat moje překladatelské řešení. Autor specifikuje, že na konkrétním místě ve skladbě zaznívá pasáž, kterou tvoří houslové tercie, kvinty a sexty. Domnívám se, že takové detailní vyjádření by cílový text zbytečně zatížilo. Navíc je na housle, jakožto na melodický nástroj, často technicky náročné, někdy dokonce nemožné, zahrát další dvojhmaty než ty, které autor ve svém výkladu uvádí. Překladem pomocí zastřešujícího pojmu *dvojhmaty* zachovávám význam, jehož těžištěm je právě poukázání na kombinaci melodické složky s harmonickou:

- Das leicht drängende Figurenwerk des Klaviers wird mit den melodischen Terz-Quint-Sextgängen der Violine verbunden (...). (O: 17)
- Klavírní figurace zaznívají s určitou naléhavostí a slučují se s melodickými dvojhmaty (...). (P: 19)

## Závěr

Cílem bakalářské práce byla simulace autentického překladatelského procesu se všemi jeho náležitostmi. Překládal jsem z německého jazyka do českého se záměrem vytvořit funkčně ekvivalentní překlad vybraných kapitol publikace *Anne-Sophie Mutter. Die Schönheit des Violinklanger* německého autora Alfreda Stengera. Překlad jsem opatřil odborným komentářem. Celý proces sestával z několika částí, které jsem v práci podrobně rozebral.

Prvním krokem bylo vytvoření překladatelské analýzy výchozího textu podle modelu německé translatožky Christiane Nordové. Druhým bylo stanovení překladatelské strategie na základě provedené analýzy. Třetím krokem byl samotný převod výchozího textu do češtiny.

Součástí odborného komentáře bylo rovněž pojednání o překladatelských problémech na různých rovinách textu. Na pozadí konkrétních ukázek jsem svá překladatelská řešení odůvodnil. Závěrečná část práce se věnovala překladatelským posunům, k nimž v průběhu převádění textu do češtiny došlo.

# Bibliografie

## Primární literatura

STENGER, Alfred. 2001. *Anne-Sophie Mutter. Die Schönheit des Violinklages*. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher.

## Sekundární literatura

### Translatologická literatura:

GROMOVÁ, Edita. 2009. *Úvod do translatologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta.

LEVÝ, Jiří. 1998. *Umění překlada*. Praha: Ivo Železný.

NORD, Christiane. 2009. *Textanalyse und Übersetzen*. Tübingen: Julius Groos Verlag.

POPOVIČ, Anton. 1975. *Teória uměleckého prekladu*. Bratislava: Tatran.

POPOVIČ, Anton a kol. 1983. *Originál – preklad: interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran.

### Příručky a slovníky:

ČECHOVÁ, Marie a kol. 2008. *Současná stylistika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

DROSDOWSKI, Günther a kol. 1984. *Duden Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. Mannheim: Duden Verlag.

GREPL, Miroslav a Petr KARLÍK. 1995. *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

HELBIG, Gerhard a Joachim BUSCHA. 2001. *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin: Langenscheidt.

ŠTÍCHA, František. 2003. *Česko-německá srovnávací gramatika*. Praha: Argo.

## **Hudební literatura:**

FUKAČ, Jiří, Jiří VYSLOUŽIL a Petr MACEK. 1997. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon.

KWIATKOWSKI, Gerhard. 2000. *Schülerduden. Musik*. Mannheim: Bibliographisches Institut.

## **Hudební periodika:**

*Harmonie*. Praha: Muzikus s. r. o. © 2015.

*Hudební rozhledy*. Praha: Společnost Hudební rozhledy. © 2007.

*Opus musicum*. Brno: Opus musicum o. p. s. © 2013.

## **Elektronické zdroje**

MRÁZEK, Roman. K otázce českých větných schémat a typů, zvláště neslovesných. *Slovo a slovesnost* [online]. 1962, roč. 23, č. 1 [cit. 2014-12-18]. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=1147>

## **Internetové slovníky a jazykové příručky:**

Bibliographisches Institut GmbH. *Duden* [online]. © 2013 [cit. 2014-05-22-2015-01-07]. Dostupné z: <http://duden.de>

Ústav Českého národního korpusu FF UK. *Český národní korpus – SYN2010* [online]. © 2010 [cit. 2014-05-22-2015-01-07]. Dostupné z: <http://korpus.cz>

Ústav pro jazyk český AV ČR. *Internetová jazyková příručka* [online]. © 2008–2015 [cit. 2014-05-22-2015-01-07]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz>

## **Webové stránky vztahující se k hudbě:**

*Anne-Sophie Mutter* [online]. © 2014 [cit. 2014-12-07]. Dostupné z: <http://www.anne-sophie-mutter.de>

*Prof. Dr. Alfred Stenger* [online]. © 2014 [cit. 2014-12-07]. Dostupné z: <http://www.alfredstenger.de>

Deutscher Musikrat GmbH. *Jugend musiziert* [online]. © 2015 [cit. 2014-12-07]. Dostupné z: <http://www.jugend-musiziert.org>

Florian Noetzel Verlage GmbH. *Heinrichshofen-Bücher* [online]. © 2014 [cit. 2014-10-13]. Dostupné z: <http://www.noetzel-verlag.de>

## VORBEMERKUNG

*Das Instrument ist unsere Stimme, unser ganz intimer Partner. Es ist Teil der Persönlichkeit.<sup>1</sup>*

Mit dieser Aussage offenbart Anne-Sophie Mutter den vielleicht entscheidendsten Teil ihres musikalischen Wesens: die Verknüpfung zwischen instrumentalem Spiel und beseeltem musikalischem Gestalten. Dieser Verknüpfung nachzuspüren und sie auf ihre Interpretationen zu beziehen, ist das Anliegen des vorliegenden Buches. Es geht also weder um eine Biographie noch um die chronologische und systematische Deutung ihrer Einspielungen im Stil eines Konzertführers, sondern um eine Art Hommage, die den ästhetischen Aspekt ihres Spiels mit allen seinen Schattierungen aufzeigt und ihn zur grundlegenden Idee des Ganzen werden lässt. Dieser ästhetische Leitfaden bezieht sich auf Anne-Sophie Mutters vielseitiges Repertoire, auf die Komplexität und Sensibilität ihres Spiels: Er ist gleichsam das Thema, um das sich die Variationen ranken. Hierdurch kann sich der Leser einerseits den stilistischen Werdegang der Künstlerin, andererseits die wandlungsfähige Art ihres Spiels verdeutlichen. Darüber hinaus ist ihm die Möglichkeit gegeben, einzelne Interpretationen Anne-Sophie Mutters, beispielsweise eine Beethoven-Sonate oder ein zeitgenössisches Violinkonzert, aus dem Zusammenhang ihres übergreifenden Kontextes zu nehmen und ihrem musikalischen Verlauf nachzuspüren.

Die Triebfeder, über Anne-Sophie Mutter zu schreiben, entstand unmittelbar aus meinem Erleben einer zyklischen Darbietung der *Beethoven-Violinsonaten* heraus, die sie mit Lambert Orkis während drei aufeinanderfolgender Konzerte im Rahmen des *Rheingau Musik Festivals* 1998 am 21., 22. und 23. August 1998 in Wiesbaden präsentierte. Die Lebendigkeit, mit der sie jede einzelne Komposition Beethovens gestaltete und darüber hinaus einen Bogen von der ersten bis zur letzten Sonate zu spannen vermochte, begeisterte mich.

Der Umfang von Anne-Sophie Mutters Repertoire forderte gleichsam dazu auf, Begrenzungen vorzunehmen. So entschied ich mich, die während der letzten Jahre entstandenen Interpretationen (1993 bis heute) in den Mittelpunkt zu stellen, jene



Interpretationen also, die – insofern dies von einer so jungen Musikerin ausgesagt werden kann – Anne-Sophie Mutters »ausgereiften Musizierstil« dokumentieren.

In verschiedenen Zusammenhängen hat die Künstlerin betont, daß sie jenseits der Musik nichts nach außen dringen lassen möchte:

*Ich bin nicht dazu da, Ihnen zu sagen, welche Lebenskrisen ich vor mir oder hinter mir habe. Das ist völlig irrelevant. Ich bin Musikerin. Ich bin dazu da, Musik wiederzubeleben. Als Privatperson existiere ich nicht.<sup>2</sup>*

Ich halte es für entscheidend, auf ein zwanghaftes Eindringen in ihre Vita zu verzichten und Anne-Sophie Mutters Maxime vom unantastbaren Privatleben Respekt zu zollen. Im Mittelpunkt des Buches stehen ihre Interpretationen, die Ästhetik ihres Violinspiels.

## BIOGRAPHISCHE SKIZZE

*Ich möchte über mich selbst verfügen, ohne mich rechtfertigen zu müssen.*<sup>3</sup>  
Ist dies ein Credo Anne-Sophie Mutters?

Welche Bedeutung dieser Aussage auch immer beizumessen ist: Sie drückt einen Aspekt von Freiheit aus.

Dieser Freiheitsaspekt schwingt in ihren Interpretationen durchweg mit.

Anne-Sophie Mutter, am 29. Juni 1963 in Rheinfelden geboren, stammt aus einer musikliebenden Familie. Sie selbst hat über ihre musikalische Herkunft erzählt:

*Mein Großvater väterlicherseits, der im zweiten Weltkrieg gestorben ist, soll sehr schön gesungen und auch Klavier gespielt haben ... Wir haben zu Hause auch viel klassische Musik gehört als Kleinstkinder und ... aus dieser Umgebung heraus ist der Wunsch entstanden, mit Fünf zum Geburtstag eine Geigenstunde zu bekommen. Das ist schon natürlich auch bedingt im Umfeld und vielleicht auch genetisch.*<sup>4</sup>

Jedoch verliefen die ersten Wege zu ihrem Lieblingsinstrument nicht ganz geradlinig:

*Ich wollte eigentlich mit Geige beginnen, aber meine Eltern waren der Meinung, daß das wohl unangenehm klingt ... Am Klavier findet man die Töne vorgefertigt vor – was nicht heißt, daß man nicht etwas Individuelles daraus machen kann –, aber am Streichinstrument müssen die Töne gesucht werden, das Vibrato erlernt, die Bogenhand ... und das ist am Anfang nicht ganz so angenehm. So mußte ich mit Klavier beginnen, konnte aber meine Eltern davon überzeugen, daß die Geige meine Leidenschaft war und ist.*<sup>5</sup>

Nach diesem kurzen Umweg über das Klavier konnte sich die junge Anne-Sophie ganz auf ihre ersten Violinstunden konzentrieren, zumal sie vom offiziellen Schulunterricht befreit war und Privatstunden erhielt.

Ihre erste Geigenlehrerin war Erna Honigberger, eine Schülerin Carl Fleschs. Es wird noch näher aufzuzeigen sein, wie stark Anne-Sophie Mutter durch den Geist dieses Pädagogen geprägt wurde: Ihrer Verbundenheit verleiht sie unter anderem dadurch Ausdruck, daß sie beabsichtigt, den *Carl-Flesch-Violin-Wettbewerb* neu zu gestalten.

Über ihre erste Zeit im Umgang mit der Violine äußert sich Anne-Sophie Mutter:

*Ich habe die Geige von Anfang an geliebt. Ich erinnere mich, daß es für mich physisch schon sehr leicht war, diese unnatürliche Haltung einzunehmen, daß für mich einfach von Anfang an alles leicht war ... Es war für mich etwas ganz Natürliches. Ich habe mich sofort zu Hause gefühlt.<sup>6</sup>*

Natürlichkeit und Leichtigkeit: Dies strahlt Anne-Sophie nach außen und gewinnt mit sechs Jahren den ersten Preis beim Bundeswettbewerb *Jugend musiziert*. Sie erhält den *Ersten Preis mit besonderer Auszeichnung*. Doch tritt sie nicht nur als Geigerin auf. Noch in demselben Wettbewerb nimmt sie mit ihrem älteren Bruder Christoph den Preis im Fach *Klavier vierhändig* entgegen.

Vier Jahre später gibt es eine Veränderung im Leben der jungen Geigerin: Erna Honigberger stirbt. Auf der Suche nach einem neuen Pädagogen begegnet die Zehnjährige Aida Stucki:

*Mit meinem ganzen kindlichen Eigensinn wollte ich nun noch nach Winterthur zu Aida Stucki – eine berühmte Solistin und eine Schülerin des fabelhaften Geigers und Musikpädagogen Carl Flesch. Aber Aida wollte sich an mir nicht die Finger verbrennen. Sie ließ mich gewissermaßen mit einem Kompliment abblitzen: sie könne die Verantwortung nicht übernehmen; meine Begabung sei für sie zu groß.<sup>7</sup>*

So reist Anne-Sophie nach Genf, um Henryk Szering vorzuspielen. Auf dem Programm steht eine Solo-Sonate von Bach. Szering ist sehr beeindruckt, und Anne-Sophie erzählt ihm, wie sehr sie sich wünscht, von Aida Stucki unterrichtet zu werden:

*Ich wußte, daß er sie schätzte. Mein Quengeln erwies sich als Volltreffer. Zum Abschied sagte er: »Sicher, die Stucki, nur die Stucki ...«<sup>8</sup>*

Nach dem zweiten Anlauf also wird Anne-Sophie in die Klasse von Aida Stucki aufgenommen. Es beginnt für sie nun eine wichtige Zeit, die sie später in einem Interview näher beschrieb:

*[Aida Stucki ist] eine Frau, die für mich in jeder Hinsicht Vorbild ist, als Frau, als Geigerin, als Lehrerin, als Mensch, eine singuläre Lehrerschei­nung allein schon deshalb, weil sie in jedem Schüler die Begabung aber auch die Beschränkung dieser Begabung sieht und gemäß dieser ganz spezifischen Fähigkeiten auch ihr Wissen anbringt und genau weiß, wie weit eine Begabung zu bringen ist, ohne daß man sie durch Überforderung zerstört.<sup>9</sup>*

In diese Unterrichtszeit fällt unter anderem ein Konzert mit ihrem Bruder während der *Luzerner Festwochen*. Hieraus sollte jene Begegnung erwachsen, die eine entscheidende Wende im Leben Anne-Sophie Mutters bedeutet: die Begegnung mit Herbert von Karajan.

Nach dem Konzert spricht Karajan seine Einladung nach Berlin aus (1976), eine künstlerische Herausforderung, die in Anne-Sophie Mutter zunächst widersprüchliche Gefühle auslöst:

*Es war August, und ich wurde eingeladen zum Vorspiel. Mir war die ganze Sache suspekt: außerdem war mir klar, daß sowieso nichts wird; jedenfalls war ich ziemlich wurstig und da ich, wie jeder andere auch, nicht gerne versage, habe ich die Sache abgebrochen und gesagt. »Ich muß jetzt erst einmal in Urlaub gehen, vielleicht später.« Dann ging ich in Urlaub, und dann wurde dieses Vorspiel auf Dezember verlegt ... Ich bin dann mit meiner Lehrerin nach Berlin gereist. Aida Stucki war höchst begeistert von dieser Einladung, auch optimistischer als ich. Jedenfalls war ich ziemlich wurstig. Ich erinnere mich genau: ich wollte da nicht hin, ich wollte einfach nicht wieder weggeschickt werden ...*

*Und dieser Morgen begann schon, wie soll ich sagen, relativ ungut, denn ich mußte stundenlang warten. Ich war auf 9 Uhr anberaumt und Herr von Karajan hatte eine lange Probe, hat die nicht unterbrochen. Dann wurde es mittags ... er kam rein, und sofort war das ganze Zimmer erfüllt von seinem unglaublichen Charisma ... Ich schwebte sozusagen auf Wolken, schwebte dann in die Philharmonie, in den Saal. Die Berliner hatten sich schon verteilt und wollten sich wohl auch ein bißchen verlustieren ... Ich hatte Einiges vorbereitet, unter anderem auch Bachs <Chaconne> und er meinte: »Ja gut, spielen Sie einmal ein paar Minuten, ich muß dann aber abrechnen: ich muß heute Abend ein Konzert dirigieren; Sie können nicht alles spielen.« Dann bin ich auf die Bühne und habe die <Chaconne> gespielt, immerhin ein Werk von 20 Minuten Dauer, und er hat mich nicht unterbrochen, was ja ein ganz gutes Zeichen war, und danach durfte ich dann noch zwei Sätze aus einem Mozart-Konzert spielen. Ich ging zu meiner Lehrerin und sprach mit ihr, was Sache ist. Ich hab' dann meine Geige eingepackt, und als ich wieder zurückkehrte in den Saal, kam er mir entgegen: »Ja, ich freue mich, nächstes Jahr mit Ihnen in Salzburg zu konzertieren!« – Vielleicht war es das einzige Mal in meinem Leben, daß ich völlig sprachlos war.<sup>10</sup>*

Trotz dieser gewissen Euphorie sieht Anne-Sophie Mutter in ihrem Vorspiel nichts Exzentrisches, und es spricht für die Bescheidenheit der Künstlerin, wenn sie sagt:

*In diesen dreizehn Jahren, in denen wir zusammengearbeitet haben, verging fast keine Probe, zu der er nicht auch einen ganz jungen Menschen eingeladen hätte. Also ich war nur einer von vielen, der vorspielen durfte.<sup>11</sup>*

Karajan selber sah in ihr die größte musikalische Frühbegabung seit dem jungen Menuhin.<sup>12</sup> Das Konzert bei den Salzburger Pfingstfestspielen 1977, Anne-Sophie Mutters Debüt, war die erste öffentliche Bestätigung für die Richtigkeit seines Urteils. Joachim Kaiser hat seine Eindrücke sowohl über die Proben als auch über das Konzert wie folgt beschrieben:

*Während der Salzburger Pfingstfestspiele 1977 spielte Anne-Sophie Mutter, nach wie vor dreizehnjährig, das Violinkonzert in G-Dur von Mozart. Es begleiteten die Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan ...*

*Erste Mutter-Probe mit Orchester:*

*Am Vormittag hat Karajan noch den <Zarathustra> von Strauss poliert ... Aber am Nachmittag, um halb fünf, ist immer noch nicht Fräulein Mutter dran. Nein, <Don Juan> ... Nun wird das Orchester etwas kleiner. Aber zunächst bloß für Teile der <Jupiter-Symphonie>. Dann eine kleine Pause. Fräulein Mutter wartet mittlerweile auf ihren Auftritt vor den Musikern des Berliner Philharmonischen Orchesters fast zwei Stunden. Um diese Warte-Minuten möchte man sie nicht beneiden.*

*Aber jetzt. Ein Teenager. Blue jeans. Lustige, etwas altmodische Frisur. Der Probenraum hat sich ein wenig gefüllt. Berühmte Konzertmeister, die sonst keineswegs unbedingt in Proben herumsitzen, wo sie eigentlich nichts zu tun haben, Verwandte des Mädchens. Die Lehrerin. Los geht's. Und nun zeigt es sich, daß Karajan eine herzliche Einfühlungsgabe besitzt. Er unterbricht die Philharmoniker nämlich im Vorspiel. Redet mit den Geigern wegen irgend einiger möglicherweise gar nicht lebenswichtiger Phrasierungsfragen. Weist auf irgendeinen Fehler hin. Das Fräulein Mutter sieht plötzlich etwas entspannter aus. Man darf also auch falsche Töne spielen in so einer Probe, es kann ja auch unterbrochen werden. Das beflügelt den Einsatz. Zumal Karajan ein auffällig langsames Tempo gewählt hat. Erstes Solo, vierzig Takte, und alles ist klar. Da spielt ein Geigen-Talent und ein Musik-Talent höchsten Ranges. Ich habe jedenfalls noch nie in meinem Leben einen Interpreten vergleichbaren Alters vergleichbar spielen gehört. Am schönsten: der Ton. Dunkel, groß, ein bißchen Erika Morini, ein bißchen Ginette Neveu. Zart und rührend rein in jedem Sinn: die naive Beseeltheit. Kein Ton gleichgültig, doch alles perfekt gleichmäßig. Wie sie im leisesten pp ansetzt und dann Musik aus der Stille holt. Wie sie Mozarts verliebte Jugendlichkeit, die sich da sonst so oft hinter Etüdenläufen versteckt, deutlich, groß, ganz ohne Kitsch- oder Raffinement-Pose ausspielt! Wen das nicht rührt, der muß Ohren und ein Herz aus Stein haben ...*

*Ich gebe zu: am Pfingstsonntag im Konzert vor enthusiastisch klatschendem, ausverkauftem Festspielhaus – da war das alles auch so ziemlich da, aber neutraler. Der Riesenraum, der schon manchen Solisten Schwierigkeiten gemacht hat (wenn man sie aus der 18.Reihe hört oder aus der 28.), nein, er schluckt den Ton dieses Geigenwunders nicht weg. Aber es schiebt sich hier doch eine entscheidende Unverbindlichkeitsschicht zwischen die Interpretin und uns. Das ging auch bei Milstein so. Und offenbar war Anne-Sophie Mutter dann im Konzert selber, das sie bravourös spielte, nicht ganz so spontan ...*

*Trotzdem – eine Geigerin ist da, von deren Herzlichkeit, Reinheit (sowohl des Tones wie des Ausdrucks) und Können wir eine großartige Probe erlebt haben und Schönstes erwarten dürfen.<sup>13</sup>*

Dieser detailliert geschriebene Bericht Joachim Kaisers (hier mit Auslassungen wiedergegeben) ließe sich durch andere Rezensionen ergänzen. Jedoch ist ihm ein gewisser exemplarischer Charakter eigen: Er vermittelt nicht nur ein sensibles Nach-



spüren von Anne-Sophie Mutters Spiel, sondern skizziert bereits deutlich jene violinästhetischen Aspekte, die sie während der Jahre mit Herbert von Karajan entfaltet. Kaisers Laudatio ist auf die Einspielungen der *Mozart-Konzerte KV 216 und KV 219* (1978), des *Beethoven-Konzerts* (1980), des *Mendelssohn-Konzerts* (1981), des *Bruch-Konzerts* (1981) oder der Vivaldi-Konzerte *Le Quattro Stagioni* (*Die vier Jahreszeiten: 1984*) über weite Strecken anwendbar, Interpretationen, die sich mit dem Ausdruck *naïve Beseeltheit* (s.o.) stichwortartig beschreiben ließen. Faszinierend ist es zu beobachten, wie Anne-Sophie Mutter in diesen ihren ersten Einspielungen für Momente die heutige Art ihres Musizierens vorwegnimmt, gleichsam visionär aufleuchten läßt. Das, was sie während der Jahre 1978–1983 andeutete, gelangt später vollends zur Entfaltung.

Anne-Sophie Mutter ist sich ihrer stilistischen Wandlungsfähigkeit sehr bewußt:

*Ich stelle auch fest, daß ich heute ganz anders spiele als vor zwanzig Jahren, das liegt in der Natur der Sache. Das Leben prägt jeden Menschen, vielleicht einen Künstler besonders, weil man davon ausgehen kann, daß man prädestiniert ist, Musik wiederzubeleben, daß man besonders sensibel ist, auch besonders eindrücklich dann das Leben aufnimmt. Ja, ich denke schon, daß ich einen Reifegrad inzwischen erreicht habe.<sup>14</sup>*

Unter den Aufnahmen, die mit Herbert von Karajan entstanden, ist es das *Tschaikowsky-Konzert* (1988), das sich mit Anne-Sophie Mutters heutiger Musizierweise am unmißverständlichsten in Beziehung setzen läßt. Nicht nur die filigran schwebende Melancholie der *Canzonetta* (*Andante*), sondern auch bestimmte gesangliche Abschnitte der beiden Ecksätze erinnern, um nur zwei Beispiele zu nennen, an die Interpretationen des *Sibelius-Konzerts* (1995) und der *César Franck-Sonate* (1996). Durch die Art, wie Anne-Sophie Mutter das Seitenthema des *Tschaikowsky-Konzerts* gestaltet, klangästhetisch, dabei etwas zurückhaltend und in den Violinklang ganz hineinlauschend, stellt sie direkt eine stilistische Verbindung zum langsamen Satz des *Sibelius-Konzerts* her.

Die Ebene des Klanges ist eine entscheidende, vielleicht sogar die entscheidendste Basis des Verstehens zwischen Herbert von Karajan und Anne-Sophie Mutter. Die Künstlerin hat dies in einem Interview betont:

*Er hat Dinge in mir erkannt, die er stark gefördert hat. Dazu gehört die Affinität zu Farben, zu unterschiedlichsten Vibrato-Techniken, zum Pianissimo, etwas, was ja Aida Stucki sehr früh auch angelegt hat und gefördert hat. In diese ganz große dynamische Bandbreite die Geige als Gesangsinstrument einzusetzen und vor allem nicht Technik als allererste Maxime zu sehen, sondern die Musik, das war wohl auch etwas, was uns sehr verbunden hat, trotz der ungeheueren Strecke Weisheit und Erfahrung, die ich überhaupt nicht hatte mit Dreizehn. Aber es war doch diese generelle Richtung vorhanden, diese Liebe zum Klang per se, zu der Veränderung des Klanges; er war ja auch ein großer Klangästhet.<sup>15</sup>*

Eben diese Verbindung ist es, die bis heute die Aktualität der Einspielungen ausmacht: Die Violinkonzerte mit Herbert von Karajan beschränken sich nicht auf eine in sich abgeschlossene frühe Phase, sondern berühren einerseits als stilistischer Gegensatz, andererseits als stilistische Vorausnahme den heutigen Musizierstil Anne-Sophie Mutters. Sie sind durchweg subtile Klangvisionen.

Karajan, die große Schlüsselfigur im Leben der jungen Anne-Sophie, musikalischer Wegbereiter ihrer Karriere, Regisseur ihrer Entwicklung vom Wunderkind zum Weltstar, geistiger Vater im besten Sinne: Diese Aufzählung würde sich verlängern lassen. Wichtig ist es jedoch zu hinterfragen, was Karajan für ihre innere Entwicklung bedeutete. So mag es überraschend wirken, daß Anne-Sophie Mutter ihre dreizehn Jahre mit Karajan rückblickend nur wenig mit dem Stichwort Erfolg in Verbindung bringt, sondern eher mit musikalisch-handwerklichen Aspekten:

*Festgelegt hat er bei mir das ganz disziplinierte, trockene Arbeiten, das Arbeiten mit der Partitur aus der Sicht des Dirigenten und eben auch dieses große Klangspektrum, an dem ich eben gefeilt habe, bevor ich wirklich in großem Ausmaß konzertiert habe.<sup>16</sup>*

Dieses handwerkliche Fundament, das die Musikerin durch Karajan erfahren durfte, geht äußerlich gesehen über die Zeitspanne von dreizehn Jahren hinaus, beinhaltet also wesentlich mehr als eine nur jugendliche Prägung. Wenn Anne-Sophie Mutter heute das *Beethoven-Konzert* spielt, kann es gut sein – so jedenfalls skizzierte sie es in einem Interview – daß sie an ihre Zusammenarbeit mit Karajan denkt. Sicherlich sind diese Gedanken nicht sentimentaler Natur, sondern es sind Gedanken, die, bewußt oder unbewußt, mit ihrer unmittelbaren musikalischen Gestaltungsweise zusammenhängen:

*Für mich war natürlich Karajan ein ganz großes Vorbild. Ich habe ihn sehr oft erlebt auch in Opern und Sinfonien. Das hat mein Leben mehr bereichert als ein Geiger das hätte tun können.<sup>17</sup>*

Außer mit Karajan musiziert Anne-Sophie Mutter mit Zubin Mehta, Wolfgang Sawallisch, Christoph von Dohnányi, um nur einige Dirigenten zu nennen. Mit Bruno Giuranna und Mstislaw Rostropowitsch gründet sie ein Streichtrio und spielt mit den beiden genannten Interpreten die von Beethoven in dieser Besetzung komponierten Werke ein. (Mit Giuranna entsteht auch eine Aufnahme der *Sinfonia concertante* von Mozart und mit Rostropowitsch eine CD mit Prokofieffs *Erstem Violinkonzert* und dem *a-Moll-Violinkonzert* von Glasunow). Sie musiziert mit Alexis Weissenberg und spielt mit ihm die drei *Brahms-Sonaten* ein. Ihr steter Musizierpartner am Klavier wird Lambert Orkis, mit dem sie 1998 sämtliche *Beethoven-Sonaten* einspielt.

Weniger bekannt ist, daß Anne-Sophie Mutter auch als Pädagogin wirkt. 1986 übernimmt sie eine Violinklasse an der Royal Academy of Music in London und gibt das violinästhetische Erbe von Aida Stucki und Carl Flesch an ihre Studenten

weiter. Der *Carl-Flesch-Violin-Wettbewerb*, den sie in London neu ins Leben rufen möchte,<sup>18</sup> darf außerdem zu ihren größten pädagogischen Intentionen gezählt werden.

Zu Beginn der neunziger Jahre zeichnet sich das Ende der musikalischen Zusammenarbeit mit Herbert von Karajan ab. Dieses Ende betrachtet Anne-Sophie Mutter als den Schlußpunkt einer organischen Entwicklung:

*Er hat den starken Einfluß im richtigen Augenblick gelockert; das weiß ich heute.*<sup>19</sup>

Nach der Zeit mit Herbert von Karajan öffnet sich Anne-Sophie Mutter anderen, für sie bisher unbekannteren musikalischen Bereichen. Allmählich wächst ihr Interesse an der zeitgenössischen Musik. Sie intensiviert ihre künstlerische Beziehung zu Paul Sacher, der sie schon während der Karajan-Zeit kontinuierlich an die Neue Musik herangeführt hatte. Für sie wird Sacher zur entscheidenden Schlüsselfigur in bezug auf die Musik des 20. Jahrhunderts. Darüber hinaus entstehen innerhalb der nächsten Jahre intensive persönliche Kontakte zu führenden zeitgenössischen Komponisten. Und Anne-Sophie Mutter wird beinahe zwangsläufig zur Widmungsträgerin zahlreicher Violinkonzerte:

*Ein Komponist wird von meinem Ton, von meinen Phrasierungen, von meiner Persönlichkeit angeregt zu seiner Musik. Es kam niemals vor, daß ich an der Substanz der Komposition etwas hätte ändern wollen ...*<sup>20</sup>



# KAMMERMUSIK

*Das intimere Gespräch zwischen meiner Violine und mir findet sicher in der Kammermusik statt.*

*Piano, pianissimo, da sind so viele Schattierungen möglich. Die feinsten Nuancierungen. Zwischen mir und meiner Violine und im filigranen Dialog zwischen der Violine und ihrem einzigen Gesprächspartner, etwa dem Klavier. Intimes will ja auch behalten werden. Für mich behalten kann ich es, indem ich das Intime des Tones in mich zurückziehe. Nicht den Ton selber, sondern seine emotionale Botschaft, die ja nur angedeutet in der Partitur geschrieben steht und meiner ganz persönlichen Interpretation obliegt. An einer anderen musikalischen Stelle teile ich dies Intime dann vielleicht mit. Im Flüsterton oder hörbarer ... Die Musik der großen Komponisten ist Malerei. Malerei mit Tönen. Die Kammermusik malt mit einem Pinselchen ...<sup>21</sup>*

Anne-Sophie Mutter hat sich der Kammermusik mit der gleichen Intensität und Vielfalt gewidmet wie den Violinkonzerten. In beiden musikalischen Ausdrucksebenen, dem extravertierten Zusammenspiel mit dem Orchester, dem introvertierten mit einem Musizierpartner, fühlt sie sich beheimatet und beide haben, so darf gesagt werden, für sie den gleichen Stellenwert. Bemerkenswert ist, daß gelegentlich durch ihre Interpretationen orchesterbezogenes und kammermusikalisches Spiel aufeinander bezogen werden. Gewisse Abschnitte in Violinkonzerten – der Mittelsatz des *Mendelssohn-Konzerts*, der Beginn des *Sibelius-Konzerts* – klingen kammermusikalisch, gewisse Abschnitte der Kammermusik – der zweite Satz der *César Franck-Sonate*, die Schlußakte der *c-Moll-Sonate* Beethovens – vermitteln die klangliche Atmosphäre eines Violinkonzerts. Ein besonderes Beispiel für dieses klangliche Ineinander sind jene Einspielungen, die beide Ebenen, die kammermusikalische und die orchestrale, miteinander verbinden: genannt seien das *Beethoven-Tripelkonzert* mit Mark Zeltser und Yo Yo Ma unter Herbert von Karajan (1980) und Mozarts *Sinfonia concertante KV 364* mit Bruno Giuranna und der *Academy of St. Martin in the Fields* unter der Leitung von Sir Neville Marriner (1991). In diesen Aufnahmen ist Anne-Sophie Mutter führend und begleitend, changiert zwischen konzertierendem Musizieren und klanglicher Zurücknahme. Es entsteht jeweils ein musikalisch ausgewogenes Wechselspiel, das sie auch in der Einspielung der *Beethoven-Trios* mit Bruno Giuranna und Mstislav Rostropowitsch (1988) bekundet.

## Johannes Brahms: *Die Violinsonaten*

Diese 1983 erschienene Einspielung setzt einen wichtigen Akzent unter den frühen kammermusikalischen Interpretationen, sie ist zugleich die einzige mit dem Pianisten Alexis Weissenberg. Auf eine Art werden die drei *Brahms-Sonaten* als Einheit konzipiert. Stilistische Kontraste rücken einander näher, und Spannungsfelder lösen sich auf zugunsten sich verströmender Lyrismen.

Den Einleitungssatz der *Sonate Nr. 1 G-Dur op. 78 (Vivace ma non troppo)* beginnt Anne-Sophie Mutter in matt-sinnlicher Tongebung. Und wenn Alexis Weissenberg neun Takte später mit dem in weite Lage gesetzten Dreiklangsspiel einsetzt, so entsteht der Eindruck einer ruhig kreisenden, unterschwellig rastlosen Wellenbewegung. Diese wird auf die folgenden Entwicklungen übertragen und im Seitenthema (Takt 70) variiert: Das tänzerische Element (<*grazioso e teneramente*>) färbt Anne-Sophie Mutter versteckt wienerisch, versteht es als eine klangliche Analogie zum ersten Satz des *Violinkonzerts*. Die Gestaltung der Durchführung ist kennzeichnend für das Brahms-Bild der beiden Interpreten: Polyphones Geäst wird aufgeweicht, Melodisches betont. Die in den Anfangstakten offenbarte »Wellenbewegung« durchzieht den ganzen Satz und wird in der Coda, eher als Ausnahme, mit leicht pathetisch wirkenden Nuancen verbunden.

Den zweiten Satz (*Adagio*) empfindet Anne-Sophie Mutter liedartig. Sie umgeht die romantische Expression, deutet sie nur an einigen Stellen vorübergehend an (so in der Dynamik der Anfangstakte: Takt 10 f). Der Mittelteil (*Più Andante*) erweist sich als Erzählung, die Reprise als Musik eines traurigen Sich-Erinnerns.

Das leicht drängende Figurenwerk des Klaviers wird mit den melodischen Terz-Quint-Sextgängen der Violine verbunden, die Anne-Sophie Mutter mit zurückgenommener Intensität und ohne Nachdruck hörbar werden läßt. Und die in den letzten Takten des *Adagios* auskomponierten Violin-Terzen wirken vergangenheitsbezogen und auf subtile Weise unreal.

In seinen letzten Satz (*Allegro molto moderato*) hat Brahms das Thema seines *Regenliedes* aus op. 59 integriert.

Die Interpreten gestalten diesen Satz über weite Strecken liedartig, vertrauen sich dem melodischen Fließen an und lassen dessen heitere Melancholie verströmen. Anne-Sophie Mutter spielt die *Adagio*-Reminiszenz im schlanken Akkordsatz als unaufdringliches <*espressivo*> und betont dadurch die formalen Entsprechungen der einzelnen Abschnitte. In der sich allmählich beruhigenden Coda werden fein ausbalancierte emphatische Momente spürbar, die in den Schlußtakteten erlöschen.

Im ersten Satz der *Sonate Nr. 2 A-Dur op. 100 (Allegro amabile)* setzen Anne-Sophie Mutter und Alexis Weissenberg die poetische Tonsprache der *G-Dur Sonate* fort. Eben dieses <*amabile*> lassen sie zum Ausgangspunkt ihrer Interpretation werden, verstehen somit auch die <*forte*>-Stellen (beispielsweise Takt 43 ff und

Takt 75 ff) als Teil eines lyrischen Spannungsbogens, den sie, wiederum ihrer Gestaltung der *G-Dur-Sonate* überaus ähnlich, auf die Durchführung übertragen. Die Verbindung von offener und abgedunkelter Klanglieblichkeit rückt in die schwebenden Gefilde der *Liebeslieder-Walzer* und verlagert die tänzerischen Elemente auf eine verfeinerte musikalische Ebene.

Brahms konfrontiert in seinem zweiten Satz (*Andante tranquillo*) eine ruhig fließende F-Dur-Melodie mit einem *Vivace*-Abschnitt. Die Interpreten gestalten diesen Kontrast, ohne die Einheit des Satzes zu beeinträchtigen; »Lied« und »Tanz« gehen ineinander über, werden durch die Konzentration auf polyphone Strukturen in ihrer Zusammengehörigkeit bestätigt und erfahren im letzten Abschnitt (ab Takt 150) eine klangliche Verwandlung: Anne-Sophie Mutter spielt das nun in D-Dur stehende Thema (<*dolce*>) als eine Transformation des Melancholischen und überführt es in den Schlußtakt, der kurzen *Vivace*-Reminiszenz, zu derbem Reißaus.

Der letzte Satz (*Allegretto grazioso*) wird vorwiegend im »Bratschenton« musiziert. Schon die Abdunklung des Hauptthemas ist kennzeichnend für die Atmosphäre des ganzen Satzes. Sie hat zur Folge, daß die Moll-Partien weniger als Kontrast verstanden werden, sondern als eine klangliche Veränderung des von Anfang an freigelegten »Bratschentons«, durch den sich Anne-Sophie Mutter zur Brahms'schen Melancholie eindeutig bekennt als in den vorigen Sonatensätzen.

Die *Sonate Nr. 3 d-Moll op. 108* weist eine besondere kompositorische Dichte auf. Anne-Sophie Mutter und Alexis Weissenberg sind sich der formalen Stringenz des viersätzigen Werks bewußt. Sie konzipieren das einleitende *Allegro* als einen klassischen Sonatensatz und lassen durch den Verzicht auf das expressive Moment dessen emotionale Schichten einander näherrücken. Ihnen bleibt keine Zeit zum Träumen. Auch der ausgedehnte lyrische Mittelteil (Takt 84-129) wirkt, trotz seines zurückgenommenen Tempos, auf subtile Art drängend, und das Seitenthema der Reprise, jetzt nach D-Dur transponiert (Takt 186-203), wird von seinen benachbarten Unruhefeldern in d-Moll beinahe unterdrückt. Erst in der Coda findet es seine Beruhigung.

Im *Adagio* greift Anne-Sophie Mutter den »Bratschenton«, den sie im letzten Satz der *A-Dur-Sonate* entfaltet, erneut auf, verdichtet ihn zum friedvollen <*espressivo*>. Sie gestaltet die durchweg abwärtssinkenden Terzen-Ketten einmal als vorsichtige Elegie (Takt 21 ff), ein andermal als klangliche Vision (Takt 53 ff), mischt ihrer tröstenden Botschaft eine kleine, sehr abgewogene Nuance jener zigeunerhaften Elemente bei, die sie 1996 in den *Ungarischen Tänzen* im Rahmen ihres *Berlin Recitals* auf stilisierte Art entfalten wird.

Der dritte Satz (*Un poco presto e con sentimento*) erweist sich als eine Art Intermezzo. Nächtliche Schatten huschen als Silhouetten eines Tanzes. Die Synthese von Melancholie und Grazie fungiert als Bindeglied zwischen dem Balladenton des zweiten und der ungeschminkten Dramatik des vierten Satzes (*Presto agitato*), dessen Sechssachtel-Motorik die Interpreten in gezügelter Leidenschaftlichkeit ausbrechen lassen. Musik wird zum konvulsiven Ereignis, ohne die Grenzen des Frenetischen zu tangieren.

## The Berlin Recital

1996 legte Anne-Sophie Mutter eine CD mit dem Titel *The Berlin Recital* vor, die in Verbindung mit einem Konzert in der Berliner Philharmonie vom September 1995 entstand. Diese CD enthält Violinsonaten unterschiedlicher Stilrichtungen: die *e-Moll-Sonate* von Mozart, die *César Franck-Sonate* und die *Sonate* von Claude Debussy. (Die Zugabestücke sind am Ende des Kapitels *Virtuoses Spiel* behandelt).

Sicherlich können die Interpretationen des *Berlin Recitals* neben denen der zehn *Beethoven-Sonaten* als ihre entscheidendsten auf kammermusikalischem Gebiet angesehen werden. Musizierpartner ist hier Lambert Orkis, der Pianist, der Anne-Sophie Mutter sowohl auf ihrer einjährigen Welt-Tournee mit den *Beethoven-Sonaten* (1998/99) als auch bei deren zyklischer Gesamteinspielung begleitet. Spürbar wird, daß Anne-Sophie Mutter ihr kammermusikalisches Gestalten als *persönlich und intim*<sup>22</sup> empfindet. Hierüber äußert sie sich in einem Fernsehinterview:

*Mir geht es letzten Endes immer um den lebendigen Dialog mit dem Klavier, darum, daß man sich immer trifft, immer versteht ... und das Tolle an der Zusammenarbeit mit Lambert Orkis ist ja, daß er auch diese Antennen hat, daß wir zwar schon die Grundrichtung einer Interpretation festlegen, aber am Abend stimmungsbedingt die Fragestellung halt dann doch anders ist, vielleicht leiser oder schneller, oder daß man ein Ritardando einbaut, wenn ein harmonischer Wechsel in der Sonate ist. Das ist in der Kammermusik besonders persönlich und intim und insofern ... na ja ... ist man da nie ganz angelangt. Das ist ja nichts Statisches; das ist ja nicht wie ein Stein, den ich behaue, den ich dann einmal irgendwann loslasse als fertiges Kunstwerk.<sup>23</sup>*

Diese allgemeineren Aussagen überträgt die Interpretin spezifizierend auf die Kammermusik Mozarts:

*Es ist fast, als habe ihm [Mozart] der liebe Gott diktiert. Und diesen aus der Spontaneität geborenen musikalischen Raffinements kann ich als Interpretin mit der Kammermusik mit ein oder zwei Partnern auf der Bühne auch spontaner gerecht werden. Allein schon durch die blitzschnellen Reaktionen, welche die Korrespondenz etwa mit einem Klavier meiner Violine pausenlos abverlangt. Ich kann die Details viel durchsichtiger gestalten, sie punktgenauer ausmalen und funkelnder zu Gehör bringen. Das gilt natürlich nicht nur für die vielschichtige Kammermusik Mozarts.<sup>24</sup>*

Aus der *vielschichtige[n] Kammermusik Mozarts* hat Anne-Sophie Mutter als einzige Violinsonate die in *e-Moll* stehende aufgenommen.

## W. A. Mozart: Sonate für Klavier und Violine e-Moll KV 304

Mozarts *e-Moll-Sonate*, von konzertierenden Geigern in der Regel gemieden, von Schülern oder Konservatoristen wegen ihrer vermeintlich leichten Spielbarkeit bevorzugt und als »Sonatine« mißverstanden, wird durch Anne-Sophie Mutters Spielweise neu entdeckt. Sie kehrt die Melancholie des Stückes uneingeschränkt nach außen.

Die *e-Moll-Sonate* komponierte Mozart im Juli 1778. Es war der Monat, in dem seine Mutter starb (3. Juli). Wolfgang Hildesheimer stellt in seinem Mozart-Buch einen biographischen Bezug her und legt die Vermutung nahe, die »tragische« Stimmung ... mit den »Schicksalsschlägen« dieses Jahres zu erklären ... , dem Tod der Mutter, der Verlorenheit in Paris, der beruflichen Aussichtslosigkeit etc. Abert spricht vom »Sich zur Wehr setzen eines männlich gefaßten Gemüts gegen etwas Unerbittliches« [S. 610], so als bedürfe unser rezeptives Erlebnis einer thematischen Stütze, einer anderen Erklärung, als daß Mozarts depressive Phasen und Momente, seien sie nun von äußeren Geschehen abhängig oder nicht, notwendigerweise kreative Strömungen im Unbewußten in Bewegungen setzten, die sich uns als Erregungen mitteilen.<sup>25</sup>

Ganz im Sinne Hildesheimers gestaltet Anne-Sophie Mutter Mozarts *e-Moll-Sonate* als ein Zeugnis depressive[r] Phasen und Momente (s. o.). Dies wird von Anfang an deutlich. So wirken schon die ersten Takte der Sonate leblos, fast gespenstisch. Der fahle Klang paßt zu der Melancholie der Tonart e-Moll. Leichte Verzögerungen verhindern das Gefühl für rhythmische Kontinuität, und die hieraus entstehende Atmosphäre eines musikalischen Nebels bestätigt das dezent-morbide Klangregister.

Die zweite Phrase, eine konsequent stufenweise aufwärtsgeführte melodische Sequenz, wird mit einem Crescendo und Diminuendo verknüpft. Hierdurch entsteht eine musikalische Kreisbewegung, die mit der fahlen Tongebung der Anfangstakte kontrastiert und die dort vermittelte Leblosigkeit auflöst. Anne-Sophie Mutter läßt jedoch die Wiederholung des ersten Themas etwas kraftvoll hervortreten, gestaltet den letzten Ton, ein fast drei Takte lang ausgehaltenes e', als Zurücknahme bis an die Grenze des Hörbaren, spielt die sich anschließende chromatische Wendung (Takt 27) als kurzes Espressivo, um das e', wiederum kaum hörbar, anzuschließen und die nochmalige chromatische Wendung als stilisiert-heiseres Echo verhallen zu lassen.

Die plötzlich mild erstrahlende Wendung nach C-Dur hat Mozart vor allem dem Klavier anvertraut. Lambert Orkis hebt gesanglich die Oberstimme hervor, führt mit deutlichem Crescendo zum melodischen Höhepunkt. Ihren Part, der jetzt vorübergehend als Mittelstimme fungiert, spielt Anne-Sophie Mutter zurückhaltend. So entsteht eine eigenwillige Klangwirkung, die im Zusammenspiel mit den auseinanderstrebenden Akkorden des Klaviers das Gefühl von Weite assoziieren läßt.

Das Seitenthema spielt der Pianist schlicht. Er vermittelt die Atmosphäre eines Volksliedes. »Augenzwinkernd« fügt Anne-Sophie Mutter ihre Achtelbewegungen mit verhaltener Keckheit hinzu und gestaltet die sich unmittelbar anschließende Moll-Variante innig. Die melodischen Höhepunkte bereitet sie jeweils mit einem



deutlichen Crescendo vor: Sie sind eine Konsequenz des musikalischen Ausdrucks und zeichnen den Verlauf der melodischen Spannungskurve deutlich nach.

Die folgenden Abschnitte stehen in G-Dur, für Mozart die Tonart des unbeschwertes Liedes, des sorglosen Tanzes. Die Interpreten lassen jedoch keine musikalische Heiterkeit entstehen, wie nach dem rhythmischen und melodischen Kontext zu vermuten wäre, sondern tauchen die G-Dur-Wendungen in melancholische Nebel und weisen diese als Varianten der Grundtonart e-Moll aus. Hierdurch vermeiden sie Kontrastwirkungen und lassen die Geschlossenheit des Satzes transparent werden.

In der kurzen, auf 28 Takte komprimierten Durchführung hat Mozart das Hauptthema mit einer melodischen Geste verknüpft, die er als Vorlage für die folgenden kurzen polyphonen Stimmgeflechte verwendet (Takt 89: siehe Notenbeispiel). Anne-Sophie Mutter fängt mit diesem Thema die fahlen Momente der ersten Sonaten-Takte ein und gestaltet sie zu einer elegischen Miniatur, die Lambert Orkis in den Linien des Klaviers fortsetzt:



Beispiel 1

Als Gegensatz zu diesem elegischen Moment musiziert Anne-Sophie Mutter die Oktavgänge in akzentuiertem Forte (Takt 100 ff). Sie enthüllt einen für Mozart außergewöhnlichen, strengen Marschcharakter, den sie im Kanon mit dem Klavier auf das Ende der Reprise überträgt (Takt 183–192). Hingegen greift sie in der Coda auf die amorphe Tongebung des Anfangs zurück und bestätigt den Satz als stilisierte Kammermusik-Elegie.

Der zweite Satz der Sonate (*Tempo di Menuetto*: siehe Notenbeispiel 2) ist ein klangliches Ausnahmestück. Selten hat Mozart Melancholisches und Tänzerisches derart ineinander verwoben und eine Atmosphäre freigelegt, die durchaus frühromantische Empfindungen, etwa die schwebende Melancholie Schuberts, deutlich vorwegnimmt. Anne-Sophie Mutter »singt« ihre erste Phrase mit einer Mischung aus Schlichtheit und sinnlichem Andeuten, gestaltet Begleitfiguren mit äußerster Zartheit und versteht es, graziöse Klangfarben mit freiem Ausdruck zu verbinden:

**Tempo di Menuetto**

Beispiel 2

Anne-Sophie Mutter »flüstert«. Erst allmählich läßt sie den Klang kommen, steigert dessen Intensität zum *Espressivo*, das sie in den Oktavgängen einen deklamatorischen Höhepunkt finden läßt. Es ist, als ob Tränen, bislang unterdrückte, für einen kurzen Moment ausbrechen. Um so überraschender wirkt die *kurz aufleuchtende Seligkeit*<sup>26</sup> des in E-Dur stehenden Mittelteils. Dieses E-Dur *erhell*t für einen *Augenblick die verhalten tragische Grundstimmung*.<sup>27</sup> Die Art, wie Anne-Sophie Mutter seine 32 Takte färbt, ist ein erneuter Beweis für ihr nuancenreiches musikalisches Gestalten. Es wirkt auf verhaltene Art imaginär, unterliegt jedoch einer gewissen Überzeichnung des *dolce*-Charakters. Von jener schlichten Klang-Transzendenz, die im *E-Dur Adagio* Mozarts entfaltet wurde, ist hier nichts zu spüren.

In der Coda hat Mozart zwei kontrastierende Ausdrucksbereiche vorgestellt, einen lyrischen und einen dramatischen. Der lyrische besteht ausnahmslos aus »Seufzern« (genauer: aus Vorhalten jeweils auf der ersten Zählzeit), und Anne-Sophie Mutter gestaltet diese als versteckte Arabesken, dem äußersten *Pianissimo* eines Flöten-Registers nicht unähnlich. Den im *Forte* unerwartet einsetzenden Schlußteil, die letzten acht Takte, spielen die Interpreten mit energischem Zugriff. Bislang zurückgehaltene musikalische Energien brechen aus und werden durch eine Beschleunigung des Tempos auf der Ebene des Ausdrucks intensiviert. Das Dramatische ist entfaltet, das Kompromißlose bestätigt.

## Johannes Brahms: Scherzo c-Moll

Unter dem 15. Oktober 1853 findet sich im »Haushaltsbuch« Robert Schumanns der Hinweis: »Idee zu einer Sonate für Joachim«. Das betrifft eine Gemeinschaftsarbeit Schumanns, Brahms' und Albert Dietrichs. Jeder der drei Freunde schrieb einen Satzesatz für das gemeinsame Werk, das, dem Geigerfreund Joseph Joachim gewidmet, das Joachim-Motto »f-a-e« (»Frei, aber einsam«) als Thema hatte. Besetzung selbstverständlich: Violine und Klavier. Brahms hatte zu diesem Werk für den Freund das <Scherzo c-Moll> beigezeichnet. Im Hause Schumanns erfolgte die Übergabe des kompletten Manuskripts an Joachim durch Gisela von Arnim am 28. Oktober. Brahms (Klavier) und Joachim (Violine) spielten sogleich aus der Handschrift. Das Scherzo wurde erst als WoO 2 (posthum) durch die Deutsche Brahms-Gesellschaft veröffentlicht...<sup>28</sup>

Anne-Sophie Mutter und Lambert Orkis lösen die strengen Konturen des Stückes nahezu auf. Die insistierenden Rhythmen des *Allegros* treten in den Hintergrund, um einer vorwärtsdrängenden Melodik Platz zu machen. Schon durch die beiden einleitenden Takte wird dieser Zusammenhang verdeutlicht: Die Geigerin formt eine Kreisbewegung, die sie auf den weiteren musikalischen Verlauf überträgt. Entscheidend hierbei wird das Dynamische. Aus den taktweise eingesetzten Crescendi und Diminuendi gestaltet Anne-Sophie Mutter Gesten der Beschwörung. Sie spielt das Hauptthema rhythmusbetont, dennoch agogisch etwas frei und ordnet seine Akzente einem musikalischen Spannungsverlauf unter. Der großen melodischen Amplitude des Seitenthemas verleiht sie jugendlichen Überschwang, gestaltet jedoch die Oktavgänge flüsternd, fast gespenstisch. Sie vergegenwärtigt jene morbide Atmosphäre, die sie in den ersten Takten der *e-Moll-Sonate* Mozarts dezent entfaltet.

Ihre sonore Tongebung des *Trios* verbindet sie mit einem *Rubato*, das die rhetorischen Schwerpunkte deutlich hervorhebt, ohne an Spannkraft einzubüßen. Melodisches verströmt. Seine Schönheit wird durch Anne-Sophie Mutter zu einem der intimsten Momente Brahmscher Kammermusik:





## Béla Bartók: Sonate für Violine und Klavier Nr. 2

Dieses Werk, eine der faszinierendsten und exzentrischsten Kompositionen Bartóks, spielt Anne-Sophie Mutter 1997 mit Lambert Orkis ein. Sie bestätigt und akzentuiert ihr Bartók-Bild, dem sie bereits sechs Jahre zuvor mit ihrer Interpretation des *Zweiten Violinkonzerts* Ausdruck verlieh.

Der erste Satz ist mit *Molto moderato* überschrieben. Schon in seinen vier ersten Takten, in denen das tiefe *fis* des Klaviers mit einem mehrmals zu wiederholenden *e'* der Violine konfrontiert wird, vermitteln die Interpreten deutlich die Kompromißlosigkeit der Komposition. Ihr monotones Beginnen gestaltet Anne-Sophie Mutter wie einen Klagelaut, spannt über das sechsmalige *e* einen Bogen und läßt das Gefühl entstehen, als ob ein einziger Ton mit verschiedenen Nuancen gespielt würde. Sie überträgt die Intensität und Dichte ihres Legatos auf die melodischen Satzabschnitte und gestaltet klangliche Raffinements (Glissandi, diverse Arten des Flageolets) als Erweiterungen ihrer Legato-Linien. Über weite Strecken wird der Satz zur Elegie umgedeutet, und gewisse Momente, die zu exzessivem Spiel verleiten, werden dieser elegischen Atmosphäre einverleibt. So konzipiert Anne-Sophie Mutter den dynamischen Ausbruch (<largamente>: siehe Notenbeispiel) als das Resultat einer organischen Steigerung, die sich aus zarten, wiegenliedartig vorgetragenen Achtelketten ergibt:

Poco più andante. (♩ - 108)  
*pp dolce* *poco*

*a poco cresc.* *f espr.* *largamente. (♩ - 96)*

Beispiel 8

Diese beiden Momente, wiegenliedartige Introversion und organisch angelegte Steigerung, übertragen die Interpreten auf andere Abschnitte des Satzes. Doppelgriffe und Oktav-Repetitionen wirken weder hart noch penetrant, sondern gleichen einer dämonischen Erregung. Im letzten Teil des Satzes hingegen führt Anne-Sophie Mutter das wiegenliedartige Moment in den Bereich des klanglich Illusionären.

Im zweiten Satz dominiert das rhythmische Element. Dem einleitenden *Allegretto* folgt ein *Poco più vivo*, das zum *Più vivo* und (nach ruhigen Zwischenteilen) zum *Vivo* gesteigert wird, schließlich im *Allegro molto* eskaliert. Die Interpreten lassen die einzelnen Rhythmen transparent hervortreten, ordnen sie jedoch einem übergreifenden Zusammenhang unter. Anne-Sophie Mutter entfacht Musikantisches: Doppelgriffe, Synkopen und betonte Figuren klingen federnd, zugleich bezwingend. Sie legt einen Klangcharakter frei, der auf merkwürdige Art dämonische und kapriziöse Elemente miteinander verknüpft.

Insgesamt wirkt ihr Spiel aggressiver als im *Zweiten Violinkonzert*. Die rhythmischen Entwicklungen werden plastischer hörbar, klingen für Momente wie gemeißelt, vermitteln jedoch paradoxerweise nichts Ekzessives, sondern lassen die bis zu klanglichen Fetzen einer Gespenstermusik gesteigerte Wildheit als Teil ihres violinästhetischen Klangfarben-Repertoires verstehen.

In der Coda lösen sich die Spannungsfelder des zweiten Satzes allmählich auf. Anne-Sophie Mutter musiziert diesen zur Beruhigung führenden Prozess gesänglich. Zunehmend spielt sie zart und lauscht dabei dem Wiegenlied-Charakter des ersten Satzes nach, den sie in ihrer Gestaltung der letzten acht Takte erneut aufgreift: Die hier auskomponierte Kantilene läßt sie in klanglicher Unendlichkeit verströmen.

# LITERATURVERZEICHNIS

- AUHAGEN, Wolfgang: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt – Bern – New York 1983.
- BARRAQUÉ, Jean: *Debussy.* Hamburg 1964.

## BEETHOVEN. INTERPRETATIONEN SEINER WERKE:

- Hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer. Laaber 1994. Diesem zweibändigen Werk sind folgende Beiträge entnommen:
- ACKERMANN, Peter: *Violinsonate A-Dur op. 30,1* (Bd.I, S. 242–245).
- CAHN, Peter: *Violinsonate G-Dur op. 96* (Bd.II, S. 86–92).
- RIEDLBAUER, Jörg: *Violinsonate F-Dur <Frühlingssonate> op. 24* (Bd. I, S. 197–201).
- RIETHMÜLLER, Albrecht: *Violinsonate c-Moll op. 30,2* (Bd.I, S. 245–248).

- BECKH, Hermann: *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner.* Frankfurt 1987.
- BERENDT, Joachim-Ernst: *Hinübergeben. Das Wunder des Spätwerks.* Frankfurt 1993.
- BLAUKOPF, Kurt: *Große Virtuosen.* Teufen – Bregenz – Wien 1957.
- BOUCOURECHLIEW, André: *Robert Schumann.* Hamburg 1958.
- CAMPBELL, Margaret: *Die großen Geiger. Eine Geschichte des Violinspiels von Antonio Vivaldi bis Pinchas Zuckerman.* Königstein 1982.
- DEBUSSY, Claude: *Monsieur Croche.* Übertragen von J. Häusler, hrsg. von F. Lesure. Stuttgart 1974.
- EINSTEIN, Alfred: *Mozart. Sein Charakter, sein Werk.* Zürich 1953.
- FLADT, Hartmut: *Zwischen lyrischer Innerlichkeit und Virtuosität: Schumanns Fantasie für Violine und Brahms' Violinkonzert.* In: Booklet zur CD *Brahms Violinkonzert/ Schumann Fantasie op.131.*
- FLOSOS, Constantin: *Alban Berg. Musik als Autobiographie.* Wiesbaden – Leipzig – Paris 1992.
- HÄUSLER, Josef: *Composer in Residence: Wolfgang Rihm.* Programmbuch der Internationalen Musikfestwochen Luzern 1997. Zürich 1997.

HILDESHEIMER, Wolfgang: *Mozart*. Frankfurt 1977.  
 HOMER: *Odyssee*. Übersetzt von F. G. Jünger. Stuttgart 1981.  
 HÖLDERLIN, Friedrich: *Gedichte. Ausgewählt von Peter Härtling*. Köln 1984.  
 JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Maurice Ravel*. Hamburg 1958.  
 JAKOBIK, Albert: *Claude Debussy oder die lautlose Revolution in der Musik*.  
 Würzburg 1977.  
 KAISER, Joachim: *Erlebte Musik von Bach bis Strawinsky*. Hamburg 1977.  
 –, –: *Kaisers Klassik. 100 Meisterwerke der Musik*. München 1997.  
 LEMKE-MATWEY, Christine: *Das Schalentier. Eine Begegnung mit Anne-Sophie Mutter*. In: *Die Zeit* 1998 Nr. 46.  
 LISZT, Franz: *Gesammelte Schriften VI*. Wiesbaden 1978.  
 MENUHIN, Yehudi: *Die Freude liegt im Unvorhersehbaren. Gespräche mit David Dubach*. München – Zürich 1997.  
 MÉRIMÉE, Prosper: *Carmen*. Berlin – Darmstadt – Wien (o.J.).  
 MOHR, Wilhelm: *César Franck*. Tutzing 1969.  
 MOREAUX, Serge: *Béla Bartók*. Zürich 1950.

MUTTER, Anne-Sophie: Den folgenden Interviews sind Zitate entnommen:

*Anne-Sophie Mutter. Ein Leben mit Beethoven*.

Ein Film von Reiner E. Moritz. Eine RM Associates Production in Zusammenarbeit mit France 3 und dem Bayerischen Rundfunk RM Associates 1999.

*Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit R.D. Lawrence*. In: *The Strad* September 1990, p. 689–691.

*Moderne? Gerne! Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit Volkmar Fischer*.

In: *Fono Forum* September 1996, S. 33–37.

*Gegen den Trend. Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit Jürgen Kesting*.

In: *Amadeo* Nr. 1 1998, S.10 f.

*Ich entblöße mich, wenn ich spiele. Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit Harald Wieser*. In: *Stern* Heft Nr. 51 Dezember 1998, S. 61–66.

*Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit Georges Gad*. In: Booklet zu *Beethoven: Die Violinsonaten*.

*Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit Frank A. Meyer*. Fernsehinterview SR 1998.

Produktion: Evelyn Welles / Redaktion: Erwin Koller, Ueli Heiniger Regie: Béatrice Götz.

*Ich hasse Szenen. Anne-Sophie Mutter über Neue Musik, Synästhesie und Vivaldi-Videos*. Ein Gespräch mit Reinmar Wagner. In: *Musik und Theater*. März 2000.

*Unerwartetes und Geheimnisvolles. Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit Irene Klein*. In: *Programmheft zum Konzert am 11. Mai 2000 in der Alten Oper Frankfurt*.

NESTJEW, I: *Prokofieff. Der Künstler und sein Werk*. Berlin 1962.

OBERKOGLER, Friedrich: *Tierkreis und Planetenkräfte in der Musik. Vom Geistgehalt der Tonarten*. Freiburg i. Br. 1987.

- PÂRIS, Alain: *Lexikon der Interpreten klassischer Musik im 20. Jahrhundert*. München 1982.
- REICH, Willy: *Alban Berg*. Zürich 1963.
- ROESELER, Albrecht: *Die Kammermusik*. In: *Mozart-Aspekte*. Hrsg. von Paul Scholler und Hans Kühner. Freiburg i.Br. 1956.
- RILKE, Rainer Maria: *Das Buch der Bilder*. Frankfurt 1996.
- RINGBOHM, Nils-Erik: *Jean Sibelius*. Olten 1950.
- ROSTAL, Max: *Ludwig van Beethoven: Die Sonaten für Klavier und Violine. Gedanken zu ihrer Interpretation*. München 1981.
- SACHER, Paul: *Meine Begegnung mit Norbert Moret*. In: *Norbert Moret. Werk und Künstler*. Bern (o.J.).
- SALMENHAARA, Erkki: *Jean Sibelius. Violin Concerto*. Wilhelmshaven 1996.
- SCHAEFER, Hansjürgen: *Johannes Brahms*. Berlin 1997.
- SCHMIDT, Felix: *Von einer, die sich nicht fürchtet, das Leben zu lernen*. In: *FAZ- Magazin* April 1998 Heft 945, S. 11–16, S. 46.
- SCHERLIESS, Volker: *Alban Berg*. Hamburg 1975.
- ,–: *Igor Strawinsky und seine Zeit*. Regensburg 1983.
- SCOTT, Cyrril: *Musik – ihr geheimer Einfluß durch die Jahrhunderte*. München 1985.
- SCHWINGER, Wolfgang: *Penderecki: Violinkonzert Nr. 2 <Metamorphosen>*. In: *Booklet zur CD: Penderecki: Violin Concerto No. 2 <Metamorphosen>*.
- SIEGMUND-SCHULTZE, Walther: *Beethoven*. Leipzig 1975.
- STEGEMANN, Michael: *Maurice Ravel*. Hamburg 1996.
- STRAWINSKY, Igor: *Schriften und Gespräche I*. Mainz 1983.
- STUCKENSCHMIDT, H. H.: *Maurice Ravel. Variationen über Leben und Werk*. Frankfurt 1966.
- ,–: *Schöpfer der Neuen Musik. Portraits und Studien*. Frankfurt 1958.
- SUTER, Louis-Marc: *Norbert Moret, compositeur*. Zürich 1993.
- SZABOLCSI, Bence (Hrsg.): *Béla Bartók. Weg und Werk*. Kassel 1972.
- SZIGETI, Joseph: *Beethovens Violinwerke. Hinweise für Interpreten und Hörer*. Zürich 1965.
- TOLSTOI, Leo: *Die Kreuzersonate*. Übertragen von Arthur Luther. Leipzig (o.J.).
- TSCHULIK, Norbert: *Ludwig van Beethoven. Leben und Werk*. Wien 1970.
- VALLAS, Léon: *Debussy und seine Zeit*. München 1961.
- WERNER-JENSEN, Arnold: *Ludwig van Beethoven*. Stuttgart 1998.
- ZILLIG, Winfried: *Wegbereiter der Neuen Musik von Wagner bis Strauss*. München 1966.

## ANMERKUNGEN

1 Anne-Sophie Mutter in: Booklet zu: **Beethoven** *Die Violinsonaten*, S. 35

2 Anne-Sophie Mutter in: C. Lemke-Matwey, S. 56

3 Anne-Sophie Mutter in: F. Schmidt, S. 14

4 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit F.A. Meyer

5 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit F.A. Meyer

Über ihre Lehrerin Erna Honigberger äußert Anne-Sophie Mutter im September 1990: *She was an ideal teacher for small children. She used to give me an entire morning; I would go there for a second breakfast. She had turtles and dogs, and there was a fun atmosphere; it was more like playing a game than sitting down and saying, »Now we have to study«. But study I did. Carl Flesch Scale System, all the volumes of Sevcik (for the right and left hand), Kreutzer, Dont. My repertoire was practically nil – I played Kreisler pieces and some Sarasate.* (R.D. Lawrence, p. 68)

6 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit F.A. Meyer

7 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit H. Wieser, S. 68

8 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit H. Wieser, S. 62

In dem bereits erwähnten Interview (vgl. Fußnote 4) geht Anne-Sophie Mutter auf Einzelheiten des Unterrichts ein. Hier sei ein längerer Abschnitt aus diesem Interview wiedergegeben:

**Strad:** *What was studying with her like? Were there any problems to be ironed out?*

**Anne-Sophie Mutter:** *My bow arm was pretty good, I think, but there were some minor problems with the left hand. I used to hold the violin in front of me instead of on the shoulder. I always used a support under the instrument – a hard pad with metal clamps – and it just never worked. I would always squeeze, push the shoulder up, and have problems with my neck. It just wasn't natural and relaxed enough. I remember once, while performing <Zigeunerweisen>, hearing a loud crunch by the end of the second line: because I had squeezed so much, the pad just broke down and I had to somehow keep it on the instrument until the end of the piece. This set-up just wasn't comfortable, because my neck is very short...*

**Strad:** *I've noticed that you use a high, centremount Flesch-style chin rest. Did Frau Stucki switch you over to this?*

**Anne-Sophie Mutter:** *Yes, first we changed the chin rest, which immediately helped my posture. Since it was in the middle, it was much more comfortable for*



*me to put my head on; my head didn't have to turn as far to the left. It was just more natural; as a result, the violin seemed to be placed in the right position without my turning like crazy to the left. And then I stopped pushing my shoulder up because we removed the large support, replacing it with a much smaller one. Over a period of three years, I went from support to nothing at all, which felt absolutely perfect. I had just a piece of leather between the violin and myself, and that was it.* (R.D.Lawrence, p. 689)

- 9 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit F.A. Meyer
- 10 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit F.A. Meyer
- 11 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit F.A. Meyer
- 12 M. Campbell, S. 297
- 13 J. Kaiser, *Erlebte Musik*, S. 620
- 14 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit F.A. Meyer
- 15 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit F.A. Meyer
- 16 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit F.A. Meyer
- 17 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit F.A. Meyer  
 Paul Sacher äußerte hierzu einmal: *Die erste Begegnung mit Karajan war außerordentlich hilfreich für die Vorbereitung ihrer Karriere und sie war auch ganz besonders sinnvoll, weil sie mit Karajan das ganze klassische Repertoire gespielt, sich angeeignet hat und damit eine Basis für ihre Arbeit von unschätzbarem Wert besitzt.* (In: R.E. Moritz)
- 18 C. Lemke-Matwey, S. 56
- 19 Anne-Sophie Mutter in: F. Schmidt, S. 14
- 20 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit R. Wagner, S. 12
- 21 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit F.A. Meyer
- 22 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit H. Wieser, S. 65
- 23 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit F.A. Meyer
- 24 Anne-Sophie Mutter im Gespräch mit H. Wieser, S. 65
- 25 W. Hildesheimer, S. 89 f.
- 26 A. Einstein, S. 294
- 27 A. Roeseler, S. 126
- 28 H. Schaefer, S. 165
- 29 R.M. Rilke, S. 106
- 30 Anne-Sophie Mutter spielt die zweite Dur-Wendung um eine Nuance gebrechlicher als die erste (vgl. Takt 84 mit Takt 62) und nimmt sich für das Ende der zweiten Kantilene etwas mehr Zeit als für das der ersten (vgl. Takt 88 mit Takt 68). Sie musiziert das *<molto dolce>* als höchst sensible *Morbidezza*.
- 31 W. Mohr, S. 88
- 32 W. Mohr, S. 88
- 33 Devas sind Lichtwesen
- 34 C. Scott, S. 157
- 35 H.H. Stuckenschmidt, *Schöpfer der Neuen Musik*, S. 41
- 36 C. Debussy, S. 44