

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Housle

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**INTERPRETAČNÍ POROVNÁNÍ BRAHMSOVA
HOUSLOVÉHO KONCERTU D DUR**

Tomáš Bačovský

Vedoucí práce: doc. MgA. Bohuslav Matoušek

Oponent práce: doc. MgA. Leoš Čepický

Datum obhajoby: 5. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Violin

BACHELOR ´S THESIS

**BRAHMS VIOLIN CONCERTO D MAJOR -
COMPARISION OF PERFORMANCES**

Tomáš Bačovský

Thesis advisor: doc. MgA. Bohuslav Matoušek

Examiner: doc. MgA. Leoš Čepický

Date of thesis defense: 5th June 2018

Academic title granted: Bachelor of Art (BcA.)

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Interpretační porovnání Brahmsova houslového koncertu D dur

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

V této bakalářské práci se pojednává především o muzikálních detailech Brahmsova houslového koncertu. Čtenáři má za úkol ukázat rozdílné náhledy na interpretaci tohoto díla a přiblížit jejich tvorbu.

Práce je členěna do čtyř hlavních kapitol. Úvodní dvě jsou věnovány životopisům. V první se čtenář dočte o životě Brahmsa v období vzniku koncertu a ve druhé zjistí něco o životě interpretů. Třetí kapitola přibližuje formální výstavbu díla a ve čtvrté se nachází hlavní náplň práce - porovnání vybraných nahrávek.

Klíčová slova

Johannes Brahms, houslový koncert D dur, Fritz Kreisler, Isaac Stern, Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Janine Jansen.

Abstract

The bachelor's thesis is focused on music details in Brahms's violin concerto D major. The thesis describes differences between chosen performances and gives information about creation of details.

The thesis is divided into 4 main chapters. The first and the second chapters are about biographies. The first chapter is dedicated to Brahms's life in period of composing the concerto. In the second chapter you can find artist's biographies. The third chapter describes musical form of the concerto. The fourth chapter deals with the main topic of the bachelor's thesis – comparing of performances.

Key words

Johannes Brahms, violin concerto D major, Fritz Kreisler, Isaac Stern, Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Janine Jansen

OBSAH

Úvod	1
1. Brahmsův život v období vzniku houslového koncertu (1876-1879) ..	2
2. Životopisy interpretů	6
2.1 Fritz Kreisler	6
2.2 Isaac Stern	7
2.3 Pinchas Zukerman	9
2.4 Itzhak Perlman	10
2.5 Janine Jansen	11
3. Stručná analýza koncertu	13
3.1 I. Allegro non troppo	13
3.2 II. Adagio	18
3.3 III. Allegro giocoso, ma non troppo vivace	20
4. Interpretační porovnání	24
4.1 I. Allegro non troppo	24
4.2 II. Adagio	32
4.3 III. Allegro giocoso, ma non troppo vivace	34
Závěr	39
Prameny a literatura	41
Literatura	41
Internetové zdroje:	41
Použitý notový materiál	42
Audio-vizuální zdroje	42

Úvod

Důvod, který mě vedl k výběru tohoto tématu, úzce souvisí s praxí houslisty. Osobně je pro mě velmi obohacující sledovat interpretační pohledy světových houslistů a proniknout tak hlouběji do jejich mistrovství. Je to poučné a důležité pro hudební vývoj jedince. Zároveň je to také jedna z možností, jak se nepřímo setkat s velkými osobnostmi hudebního světa. Brahmsův houslový koncert patří k základním pilířům houslové literatury. Kromě mého osobního vztahu k Brahmsovu koncertu i tato skutečnost vedla k výběru právě této skladby. Interprety jsem vybíral tak, aby vznikla možnost sledovat větší rozdíly. Větší pestrosti přirozeně dosáhneme větším časovým odstupem mezi jednotlivými nahrávkami. Nejstarší nahrávka tohoto díla, kterou jsem do své práce zařadil, je verze Fritze Kreislera natočená roku 1936 za doprovodu Londýnského symfonického orchestru, který řídí Sir John Barbirolli. Naproti tomu nejnovější pochází z roku 2014 a hraje ji Janine Jansen s Evropským komorním orchestrem pod vedením Bernarda Haitinka. Rozdíl tolika let se projevuje nejen technickou kvalitou nahrávky, ale právě pojetím daného díla. Je zde krásně vidět, jak se pohled na jednu a tu samou hudbu mění v závislosti na čase. Prvky jako je intonace, rytmická přesnost, touha po krásném tónu a nejpreciznějším technickém zvládnutí skladby však zůstanou moderní vždy. Ovšem právě pohled na muzikální detaily a stylovost se poměrně výrazně mění a hlavním cílem této práce je čtenáři ukázat tyto rozdíly a podhalit na první poslech třeba méně výrazná specifika, která dělají každou konkrétní nahrávku osobitou. Dále může být tento typ práce užitečný i z pohledu houslové techniky především v otázce přednesu a výrazových prvků.

1. Brahmsův život v období vzniku houslového koncertu (1876-1879)

Roku 1876 se Brahms rozhodl strávit léto na severoněmeckém ostrově Rujána v hlavním přístavním městě Sasnice. V dopise Joachimovi se zmiňuje, že i přes všechnu krásu přírodního prostředí je zde pobyt pro něj nepohodlný. I přes tuto skutečnost bylo léto u Baltského moře úspěšné. Právě zde došlo totiž k dokončení 1. symfonie, která na své zkompletování čekala dlouhých 14 let.¹

S rostoucí slávou, o kterou se 1. symfonie c-moll op. 68 zasloužila, rostl i zájem o Brahmsovu koncertní i dirigentskou činnost. Eduard Hanslick ve své kritice poukázal na kompoziční přiblížení ke skladbám Beethovenovým a na tento popud si dílo připsalo přezdívku „10. Beethovenova symfonie.“² Skladba vyšla tiskem u Simrocka a ten Brahmsa odměnil vysokou finanční částkou. Umělcovu přítomnost si od té chvíle žádala mnohá města. Vzhledem k četnosti pozvánek a časovému vytížení tato situace vedla Brahmsa k zavedení speciálního režimu. Koncerty hrával a dirigoval především v období zimy. Tím pro sebe a pro svou skladatelskou činnost získal cenný čas. Ten na podzim a na jaře nejraději trávil ve Vídni. Na začátku léta odjížděl na venkov, kde se nechával inspirovat přírodou a dokončoval své skladby rozepsané přes rok. Oblíbeným místem mu bylo jezero Wörthersee u přístavního městečka Pörschach, kde se mu dostávalo očekávaného klidu a inspirace.

Měl spoustu přátel napříč Evropou, se kterými udržoval občasný osobní kontakt. Podnikal tedy cesty do Nizozemí, Švýcarska a Německa. I v Anglii existovala řada jeho obdivovatelů. V dubnu 1876 dostal dopis od profesora Macfarrena, ve kterém byl informován, že jej zvou na Univerzitu v Cambridge, kde mu nabízejí čestný titul doktora hudby. Univerzita byla ochotná zajistit pro slavnost jakýkoliv den, upozorňovala však, že předání titulu musí proběhnout za Brahmsovi osobní účasti. Brahms nakonec titul nezískal, protože do Anglie neodjel. Hlavním důvodem se stala silná averze k moři a neschopnost porozumět cizímu jazyku - nepřekonatelné bariéry, které se nikomu nepodařily vymluvit žádnými racionálními důvody. Angličtí přátelé ho sice nadále neústupně zvali do své vlasti,

¹ GEIRINGER, Karl. *Brahms: his life and work*. 3rd ed. London: Oxford University Press, 1947, ISBN: 0-306-80223-6

² ERHARDT, Ludwik. *Brahms*. 1. vyd. Bratislava: Opus, 1986.

avšak neúspěšně. Brahms k angličanům choval náklonnost a úctu. Jeho strach nad ním však zvítězil. V této životní etapě získával množství nabídek na vedoucí pozice orchestrů po celé Evropě. Vše odmítal především proto, že chtěl zůstat umělcem, který je pánem svého času.³

Rok 1877 dal vzniknout několika písňovým opusům a především druhé symfonii D dur op. 73, která byla podobně jako první velice úspěšná. Pro svou optimistickou náladu si ji od samého počátku oblíbili mnozí posluchači. Při její posunuté premiéře (na první termín se nestihly připravit orchestrální hlasy) 30. prosince 1877 ve Vídni, přijali dílo diváci s takovým nadšením, že dirigent Hans Richter musel opakovat ještě jednou třetí větu. Jediným místem, kde symfonie nevzbudila nadšení bylo Lipsko. Brahms dokonce po tomto koncertě nabídl svému příteli Simrockovi, že pokud chce, první větu zkomponuje novou. Vydavatel to považoval za zbytečné a symfonie vyšla v původním znění. Díky svým dvěma symfoniím se již v té době těšil uznání coby mimořádného skladatele symfonické formy.⁴

Na jaře 1878 podnikl Brahms s Billrothem a Goldmarkem cestu do Itálie. Nehledal zde hudbu, nové známosti, ale spíše si sem jel odpočinout. Navštěvoval muzea, města, památky a nechal na sebe působit zdejší prostředí. Okouzlen tímto prostředím psal nadšené dopisy Kláře Schumannové.

Opus 76 je věnován klavíru a obsahuje 8 klavírních skladeb. Další opusové číslo ovšem patří slavnému houslovému koncertu, který vznikl podobně jako 2. symfonie v blízkosti jezera Wörthersee, kde se zdržel při návratu z Itálie. S kompozicí instrumentálního koncertu měl jedinou zkušenost a to svůj klavírní koncert d moll op. 15, který původně plánoval jako sonátu pro dva klavíry a poté jako symfonii. S houslovou technikou však neměl žádné zkušenosti. Prvotní verze houslového koncertu obsahovala čtyři věty. Prostřední dvě Brahms nahradil Adagiem. Houslový koncert dedikoval svému příteli - slavnému maďarskému houslistovi Josephu Joachimovi, který se přímo podílel na vytváření sólového partu a zkomponoval do něj svou virtuózní kadenci, která je dodnes nejhranější kadencí Brahmsova houslového koncertu. Jejich vzájemná spolupráce probíhala

³ GEIRINGER, Karl. *Brahms: his life and work*. 3rd ed. London: Oxford University Press, 1947, ISBN: 0-306-80223-6

⁴ ERHARDT, Ludwik. *Brahms*. 1. vyd. Bratislava: Opus, 1986.

korespondencí. Joachim měl k houslovému partu mnoho žádostí, připomínek a doporučení, avšak platné to nebylo. Nakonec tyto poznámky Brahms příliš nerespektoval. Ve třetí větě vyhověl žádosti Joachima a k tempovému označení přidal „ma non troppo“. Celou skladbu zkomponoval za několik měsíců, což je docela krátká doba. Premiéra proběhla pod taktovkou skladatele v Lipsku 1. ledna 1879 a byla poměrně úspěšná, i když bylo od prvních tónů jasné, že je koncert bližší Beethovenovi, než Wieniawskému nebo Vieuxtempsovi, na což posluchači nebyli úplně zvyklí. Na svých dalších koncertech uváděl Joachim tuto rozsáhlou skladbu velmi často. Postupně se koncert stal oblíbeným a do svého repertoáru jej začali zařazovat další houslisté – Hugo Heerman, Adolf Brodsky nebo Karel Halíř. Naproti tomu existovali však i tací, kteří se příznivci tohoto koncertu nestali. Například Henryk Wieniawski nebo Pablo de Sarasate odmítli koncert hrát. Roku 1879 Brahms potkal mladičkou nadějnou houslistku Marii Soldat. Bylo jí tehdy 15 let. Okouzlen touto umělkyní uspořádal společný koncert v Pörtschachu a poté ji doporučil ke studiu u Joachima, ke kterému nastoupila. Byla po dlouhou dobu jedinou dámou, která měla Brahmsův houslový koncert v repertoáru.

Od doby, co přestal Brahms vystupovat jako aktivní klavírista, šla do pozadí i jeho tvorba pro tento nástroj. Uchvácen nadále zůstával Bachovými sonátami pro sólové housle, které mu sloužily jako cvičení pro dynamickou vyrovnanost obou rukou – konkrétně Presto z 1. sonáty g moll BW 1001. Chacóna d moll měla pro něj zcela mimořádný význam. Sám si ji hrával v úpravě pro levou ruku, protože dle jeho názoru byla tato interpretace nejbližší houslím a obsahovala podobné arpeggiové techniky, které připomínaly techniku houslí. Chacónu slýchal často na koncertech Joachima.⁵

Jen o jedno opusové číslo výš, než je houslový koncert, se nachází 1. sonáta pro klavír a housle G dur op. 78, která je v pořadí už čtvrtou zkomponovanou sonátou pro toto obsazení. První sonáta je však ztracená a další dvě Brahms kvůli své nespokojenosti s nimi zničil.

Houslistům a samozřejmě dalším instrumentalistům zanechal Brahms množství skladeb k nastudování. Je to literatura čistě hudební, nikoliv virtuózní nebo

⁵ ERHARDT, Ludwik. *Brahms*. 1. vyd. Bratislava: Opus, 1986.

programní. Jeho sonáty pro klavír a housle patří k vrcholům romantické literatury, stejně jako smyčcové kvartety, klavírní tria, kvartety, kvintety, smyčcové sextety a nesmíme zapomenout ani na dvojkonzert pro housle a violoncello s doprovodem orchestru a-moll op. 102. Hluboký odkaz, který nám dává možnost nahlédnout niterněji do osobnosti Brahmsa, vypovídá o jeho genialitě a při interpretaci je třeba ujmout se plnění tohoto úkolu s úctou a pokorou k tomuto velkému mistrovi.

2. Životopisy interpretů

Životy níže uvedených umělců jsou velmi zajímavé a vystačily by na práce mnohem větších rozměrů. Zde jako nástin jednotlivých osobností postačí kratší text, protože zaměření této práce není psát vyčerpávající životopisy. Nicméně si myslím, že uvést některé základní a zajímavé informace je taková malá povinnost. Vždyť přece život a to co v něm daný umělec prožije, má přímý vliv i na jeho interpretaci a uměleckou činnost.

2.1 Fritz Kreisler

Fritz Kreisler jednoznačně patří k houslovým velikánům 20. století. Obdivován je především pro svou technickou vyspělost, ušlechtilý tón a celkový vřelý hudební projev. Slavný houslista Itzhak Perlman o něm prohlásil: „Kreislerovou doménou byla práce s časem a rychlost“⁶. Kreisler je také označován za jednoho z posledních komponujících houslistů. Narodil se ve Vídni roku 1875. Prvního hudebního vzdělání se mu dostalo pod vedením otce, který jeho nevídaný talent rozvíjel do 6 let. Po ročním studiu u Jaquese Auberta pokračoval na Vídeňské konzervatoři u Josepha Hellmesbergera mladšího a poté na Pařížské konzervatoři, kde dále rozvíjel své dovednosti například pod vedením Josepha Massarta, Jacoba Donta či Julese Masseneta. Svůj houslový debut v Americe zažil ve Steinway Hall v listopadu 1888. Následovalo americké turné s klavíristou Morizem Rosenthalem, které však nesklidilo očekávaný úspěch. Po návratu do Evropy se ucházel o místo ve Vídeňské filharmonii, kde neuspěl a rozhodl se studovat medicínu. Krátce také sloužil jako důstojník v rakouské armádě.⁷

Na koncertní pódium se jako sólista vrátil v lednu 1898 za doprovodu Vídeňské filharmonie, kterou řídil Hans Richter. Následující rok v prosinci se Kreisler objevil v roli sólisty před Berlínskou filharmonií (dirigoval Arthur Nikisch). Tento koncert mu přinesl možnost absolvovat druhé americké turné, kde postupně získal mezinárodní uznání.⁸

Edward Elgar mu věnoval svůj jediný houslový koncert, který v roce 1910 Kreisler premiéroval pod taktovkou samotného autora. V 1. světové válce se

⁶ *Umění houslí 2. část* [film]. Režie Bruno MONSAINGEON, Francie, 2000.

⁷ <http://www.thirteen.org/publicarts/violin/kreisler.html> (28. 2. 2018)

⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Fritz_Kreisler (28. 2. 2018)

připojil k armádě, avšak krátce po jejím vypuknutí byl zraněn a poté propuštěn. V témže roce (1914) následovala cesta do Ameriky, kde strávil zbytek války a budoval kariéru. Po vstupu Spojených států amerických do války byl nucen stáhnout svou koncertní činnost. Po jejím skončení činnost znovu obnovil a vrátil se do Evropy, kde žil nejdříve v Berlíně poté se přestěhoval do Francie, kde získal státní občanství.

Další státní občanství získal v Americe, kam opět odjel na začátku 2. světové války. Ve Spojených státech pobýval až do konce svého života. V roce 1941 utrpěl těžká zranění při dopravní nehodě. Po zotavení dále pokračoval v koncertní činnosti až do roku 1947, kdy zahrál poslední veřejný koncert v Carnegie Hall. Až do roku 1950 jej bylo možné slyšet v rámci živého vysílání v rádiu. Kreisler umřel roku 1962 v New Yorku.⁹

Za svého života byl činný jako skladatel a jeho skladby pro housle jsou velmi oblíbené dodnes. Převážně jsou menšího rozsahu, nicméně jim rozhodně nechybí nápaditost a emoční výpověď. Zkomponoval také kadence pro Brahmsův i Beethovenův houslový koncert. Kreisler vlastnil sbírku vzácných houslí převážně z dílen italských mistrů.

2.2 Isaac Stern

Houslista židovského původu se narodil v Kremenci na území dnešní Ukrajiny v roce 1920. Rok poté se rodina přestěhovala do San Franciska. První učitelkou hudby byla Isaacovi jeho matka. V osmi letech začal v San Franciscu navštěvovat konzervatoř. Nejprve hrál na klavír a až v deseti letech začal hrát na housle. Po studiu na konzervatoři chodil na soukromé hodiny k Louisi Persingerovi. Hlavním učitelem se Sternovi však stal Nauom Blinder, ke kterému nastoupil zpět na konzervatoř v San Franciscu. Debut tohoto slavného houslisty se uskutečnil v roce 1936, kdy pod taktovkou Pierra Monteuxe zahrál Saint-Saënsův houslový koncert č. 3 h moll za doprovodu symfonického orchestru ze San Franciska.¹⁰

Jeho kariéra začala po recitálovém debutu v New Yorku vzkvétat. Začal se objevovat jako koncertní umělec ve významných kulturních centrech ve

⁹ <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/fritz-kreisler> (28. 2. 2018)

¹⁰ <http://www.thirteen.org/publicarts/violin/stern.html> (28. 2. 2018)

Spojených státech. Prvního evropského úspěchu se dočkal roku 1948 na festivalu v Lucernu. Následovala turné po Sovětském svazu, kde vystoupil jako první americký umělec. Jeho sláva nabyla světového rozměru a trvala po dlouhá léta. Vystupoval dokonce i v Číně. Tato návštěva se stala námětem pro dokumentární film „*From Mao to Mozart: Isaac Stern in China*“¹¹. Repertoár tohoto velkého umělce byl velmi rozsáhlý a obsahoval skladby od barokních mistrů až po jeho skladatelské současníky. Spousta skladeb se dochovala v záznamech na LP deskách.

Za svůj život objevil a dopomohl s prosazením mnoha talentů např. Itzhaka Perlmana, Pinchase Zukermana nebo Yo-Yo My. V roce 1999 pedagogicky působil na mistrovských kurzech v Německu, nicméně nikdy v této zemi nevystoupil veřejně. Za svůj život posbíral mnoho ocenění a čestných cen. Stern umírá v září roku 2002 na selhání srdce.¹²

Stern byl vždy zastáncem lidských práv a snažil se o kulturní obohacení společnosti. Hrál například zraněným vojákům v Izraeli. Během koncertu v Jeruzalémském divadle způsobily v obecenstvu paniku zvuky letadlových náletů. Stern však přišel na pódium a začal hrát. Obecenstvo utichlo a poslouchalo do konce vystoupení. Carnegie Hall v dnešní době stojí právě díky němu. Stál v čele Občanského výboru na záchranu Carnegie Hall, který se zasloužil o zachování této budovy pro budoucí generace.¹³ V současné době nese Sternovo jméno hlavní sál v Carnegie Hall a také mezinárodní houslová soutěž v Shanghai.¹⁴

Tento houslista byl obdivován především pro svůj osobitý tón, intonaci a expresivní hudební přednes. Podobně jako další velcí houslisté i Stern hrával na velmi cenné nástroje z dílen italských mistrů. Oblíbeným koncertním nástrojem mu byl Guarneri „del Gesu“, na který hrával v minulosti slavný houslista Eugène Ysaÿe.

¹¹ Režie – Murray Lerner

¹² https://en.wikipedia.org/wiki/Isaac_Stern (28. 2. 2018)

¹³ <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/isaac-stern> (1.3 2018)

¹⁴ <http://www.shcompetition.com/en/AboutSTN.html> (1.3 2018)

2.3 Pinchas Zukerman

V červenci roku 1948 se v Izraeli narodil významný houslista, violista a dirigent Pinchas Zukerman, který se v hudebním světě zapsal svým plným, dalekonosným tónem, mistrovskou technikou a pečlivě promyšlenou interpretací.

Otec tohoto umělce byl profesionálním houslistou, takže se malý Pinchas setkával s hudbou už od dětství. Od mládí hrával na zobcovou flétnu, chvíli na klarinet a poté na housle, na které dostával hodiny od svého otce. V osmi letech začal navštěvovat hodiny houslí u uznávané maďarské pedagožky Ilony Feher. Na výchově tohoto hudebního talentu zanechali své stopy také Isaac Stern a Pablo Casals, na kterých hra mladého Zukermana zanechala nebývalý dojem. Díky tomuto momentu dostal Zukerman ve svých 14 letech možnost studovat v New Yorku na Juilliard School u slavného pedagoga Ivana Galamiana.¹⁵

O první cenu se v roce 1967 dělil s houslistkou Kyung-wha Chung na dnes již zaniklé Leventrittské soutěži v New Yorku. Roku 1969 vznikly debutové nahrávky Čajkovského houslového koncertu s Londýnskou filharmonií a Mendelssohnova houslového koncertu e-moll s New Yorkskou filharmonií. Opravdovým mezníkem pro sólovou kariéru se však stal záskok za nemocného Isaaca Sterna. Od této doby se začaly objevovat prestižnější nabídky a Zukerman začal vystupovat bok po boku s umělci světového významu. Mimo sólové hry se aktivně věnuje komorní hře.

Dirigování studoval už na Juilliard School. Praktické využití, ale přicházelo později. Nejprve řídil skladby z pozice koncertního mistra. Tuto možnost dostával v Anglickém komorním orchestru, kde s opakováním získával nové dovednosti a to vyústilo v dirigentský debut roku 1974, kdy řídil Anglický komorní orchestr už v pozici dirigenta. Jako hostující dirigent působil ve slavných amerických orchestrech např. Bostonští symfonikové, New Yorkská filharmonie atd.¹⁶

Své nabyté zkušenosti předával a stále předává jako pedagog. V řadě kulturně významných míst pořádá mistrovské kurzy. Mezi jeho významnými žáky najdeme např. Guye Braunsteina, Juliana Rachlina, Gioru Schmidta a další.

¹⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Pinchas_Zukerman (2. 3. 2018)

¹⁶ <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/pinchas-zukerman> (2. 3. 2018)

Za život uskutečnil přes 110 nahrávek a získal 21 nominací na cenu Grammy z nichž 2 proměnil. Je také nositelem mnohých kulturních cen a ocenění. Dále spolupracoval s významným hudebním dokumentaristou Christopherem Nupenem, se kterým natočil dokument „Zukerman: Here to make music“. Na svých koncertech hraje na housle Guarneriho „del Gesu“ (1742) nazývaných „Dushkin“ po bývalém vlastníkovi.¹⁷

2.4 Itzhak Perlman

Tato houslová legenda se narodila v Tel Avivu v srpnu 1945. Housle se mu poprvé zalíbily již v útlém věku při poslechu rádia. Tragédie zastihla Perlmana ve 4 letech, kdy onemocněl obrnou a ta ochromila jeho dolní končetiny. Po zotavení pokračoval ve cvičení na housle a svůj první recitál zahrál už v deseti letech – v době, kdy studoval na Akademii hudby v Tel Avivu. Poté pokračoval ve svých studiích na Julliard School v New Yorku ve slavné houslové třídě Ivana Galamiana a jeho asistentky Dorothy DeLay. V létě se vzdělával v Meadowmountské hudební škole, kde se setkal se svou budoucí manželkou. Už od útlého věku si získával pozornost posluchačů svou hrou, která se vyznačuje oduševnělostí, krásou tónu, přesností, křišťálovou intonací, obrovskou muzikalitou a pestrostí.

Dvakrát se jako zázračné dítě objevil v televizní show Eda Sullivana. Svůj debut v Carnegie Hall odehrál roku 1963, kdy interpretoval Wieniawského 1. houslový koncert fis-moll za doprovodu New Yorkské filharmonie. Rok poté zvítězil v Leventrittské soutěži. Následovala koncertní turné a záhy si vybudoval mezinárodní renomé. Zúčastnil se mnoha zajímavých vystoupení mezi nimi např. koncert v Bílém domě, slavnostní koncert ke 100. výročí Sochy Svobody nebo přednes americké hymny na zahájení baseballového zápasu.¹⁸ Perlman se stal opravdovou celebritou a je zřejmě nejznámější houslový virtuos v Americe. Americká veřejnost ho měla možnost pravidelně sledovat i na televizních obrazovkách nejen jako aktivního umělce, ale také jako účastníka různých talk show. Věřil, že za pomoci médií je možné rozšířit spektrum posluchačů klasické hudby. Díky své slávě si mohl dovolit omezení počtu koncertů na zhruba 100 ročně. Mimo klasické hudby se Perlman věnuje klezmeru, v menší míře jazzu a filmové hudbě. Za svůj život se mu dostalo do rukou mnoho vzácných nástrojů

¹⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Pinchas_Zukerman (2. 3. 2018)

¹⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Itzhak_Perlman (2. 3. 2018)

nejen z dílen cremonských mistrů. Velmi oblíbeným nástrojem se mu však staly housle Stradivari z roku 1714, na které hrával houslový velikán Yehudi Menuhin. Spolupracoval a stále ještě spolupracuje s nejnáměnnějšími osobnostmi klasického hudebního odvětví.¹⁹

Repertoár tohoto umělce je nebývale široký a je ve velké míře zaznamenán na audio i video nosičích. Své znalosti předával na Brooklynské konzervatoři a nyní působí jako pedagog i na slavné Julliard School. Od počátku nového tisíciletí se věnuje dirigování. Za svůj život posbíral mnoho čestných ocenění, cen Grammy, Emmy a stal se opravdovou žijící legendou klasického houslového umění. Jeho život se stal námětem pro slavného hudebního dokumentaristu Christophera Nuphena, který natočil celou řadu zajímavých dokumentů o slavných hudebních osobnostech.²⁰

2.5 Janine Jansen

Jedinou zástupkyní něžného pohlaví ve výše uvedeném výběru se stala Janine Jansen. Tato houslistka nizozemské národnosti se narodila v lednu 1978 do muzikantské rodiny. Otec je varhaník, cembalista, klavírista a matka operní pěvkyně. Se svou výukou na housle začala v šesti letech. Její interpretace je nesmírně poutavá. Díky naprosto neomylné technice získává možnost opravdu dokonale vyjádřit záměry skladatele a projevit svou muzikalitu. Škála zvuků, které se nesou z jejích houslí je téměř nekonečná a dokáže vyjádřit prakticky jakoukoliv emoci. V závislosti na tom získává po celém světě pozitivní ohlasy a kritiku.²¹

Národní debut zažila v roce 1997 s významným nizozemským orchestrem Concertgebouw. O pět let později přišel debut v Londýně. Roku 2005 zahajovala jako sólistka festival BBC proms. Zde hrála Mendelssohnův koncert e-moll a tento moment se pro ni stal jedním z klíčových a otevřel cestu na mezinárodní pódia. Začaly přicházet nabídky na spolupráci s významnými světovými orchestry. Jansen již mnohokrát vystoupila s řadou světových orchestrů (např.

¹⁹ <http://www.itzhakperlman.com/about/> (2. 3. 2018)

²⁰ <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/itzhak-perlman> (2. 3. 2018)

²¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Janine_Jansen (7. 3. 2018)

Berlínská filharmonie, Londýnský symfonický orchestr, New Yorská filharmonie) pod taktovkou slavných současných dirigentů (jmenujme spolupráci s Valery Gergievem, Paavo Järvim, Lorinem Maazelem). V dnešní době koncertuje napříč celým světem.²²

Kromě sólové dráhy se také aktivně věnuje recitálové a komorní hře. Se svými kolegy podnikají komorní koncerty pod záštitou Berlínské filharmonie. Na pódiu už jsme ji mohli vidět s Mischou Maiskym, Julianem Rachlinem a dalšími významnými umělci. Repertoár této houslistky je pestrý a obsahuje například velmi obtížný Brittenův houslový koncert, který se objevil na CD společně s Beethovenovým houslovým koncertem. Taktovky se ujal Paavo Järvi a z této spolupráce vzniklo kritikou vřele ceněné CD. Na kontě už má také řadu uměleckých ocenění např. cena Echo, cena Německých kritiků, hudební cenu ministerstva kultury v Nizozemí. Nedílnou součástí jejího hudebního projevu jsou v současné době housle z roku 1707 "Rivaz – Baron Gutmann" postavené Antoniem Stradivarim, které jí laskavě zapůjčila společnost Dextra Musica.²³

²² <https://www.deccaclassics.com/en/artist/jansen/biography> (9. 3. 2018)

²³ <http://www.janinejansen.com/biography/> (7. 3. 2018)

3. Stručná analýza koncertu

Toto dílo patří i dnes mezi nejobtížnější houslová díla vůbec. Po technické stránce je velmi náročné - obsahuje velké množství dvojhmatů, trojhmatů, velkých skoků, přehmatů, podhmatů atp. Zdaleka to však není virtuózní koncert, kde interpret předvádí svou virtuozitu a orchestr čeká nebo jej jen střídě doprovází. Jde spíše o koncert Beethovenského typu, více symfonický a to přináší hlavní rozdíl. Největší problém interpretace se díky tomu stane zejména zvuková stránka. Najdou se místa, kde se musí sólové housle vyrovnat mnohem větší přesile ostatních nástrojů.

3.1 I. Allegro non troppo

První věta je nezávažnější a nejrozsáhlejší částí celé skladby a její interpretace obvykle trvá přes dvacet minut. Psána je ve $\frac{3}{4}$ taktu a po instrumentační i formální stránce je blízká stavbě Beethovenova koncertu. Orchestrální expozice začíná v tónině D-dur. Hlavní téma přednáší violy (př. 1), violoncella a fagoty v dynamice mezzopiano.



Příklad 1 - hlavní téma ve violách 1

V 9. taktu²⁴ pokračují druhou nosnou myšlenkou hoboje (př. 2). Ke konci této myšlenky uslyšíme crescendo, které ústí do forte a to je dynamika, kterou začíná mezivěta.



Příklad 2 - 2. část hlavního tématu 1 hraná hoboji.

Mezivěta se pohybuje v hlavní tónině. Skládá se ze dvou částí. V první hrají všechny zúčastněné nástroje v unisonu (dřevěné dechové nástroje + smyčce). Tato 10 taktů dlouhá plocha graduje do druhé části této mezivěty, kde dominují

²⁴ Pro velký výskyt slova „takt“ používám dále zkratku (t. + číslo taktu)

ve vyšších polohách housle se svým rozkladem akordu D-dur. Nejdříve jsou rozklady psány ve čtvrtových hodnotách a vzápětí (t. 33) se dostávají do hodnot osminových. S koncem této mezivěty se pohyb naposledy zrychlí (šestnáctinové repetované tóny ve vrchních smyčcích) a s fortepianem (t. 41) se dostáváme do oblasti vedlejšího tématu (př. 3), které je komponováno v h moll.

Příklad 3 – vedlejší téma, hoboje + flétny

Za svého průběhu však probíhá řadou modulačních změn a s řídnoucí instrumentací/dynamikou se zastavuje i pohyb, až nakonec zůstane hrající pouze flétna, klarinet a fagot. (t. 61-64). Následuje motivický materiál (př. 4 - 2 takty dlouhý, působí spíše jako spojka), který nejdříve zahrají flétna, klarinet a fagot a poté jej imitují první housle a violy. Svého rozšíření se tento motiv dočká v sólové expozici, kdy je k němu připojeno rozsáhlejší téma.

Příklad 4 – motivický materiál z taktu 65 - 68

Zajímavý motiv v g moll najdeme v taktech 69-70 (hrají opět flétna, klarinet, fagot). Brahms jej použije později v provedení při nástupu sólových houslí. Doprovázen je protipohybem basů, violoncell a protivětou prvních houslí a viol. Dynamika zde pozvolně slábne. Oblast závěrečného tématu začíná velmi rytmicky (tečkovaný rytmus) a zlomí se i dynamika – psáno forte (př.5). Nacházíme se v tónině d-moll a zapojeny jsou zprvu pouze smyčcové nástroje, ke kterým se po začátku ostinátního opakování části ze stupnice d-moll v šestnáctinových hodnotách přidá i zbytek orchestru a připraví nástup sólisty rytmickým synkopickým motivem.

oktávy výše s patřičnými melodickými výplněmi. Atmosféra začíná houznout taktem 162. Následuje dramatictější mezivěta (př. 7), kde se prvního uvedení dočká téma v trojzvucích psané v sólových houslích. Doprovázeno je nižšími smyčci (je zde rytmická podobnost s první částí mezivěty z orchestrální expozice) a připravuje nám modulaci do oblasti vedlejšího tématu.



Příklad 7 – dramatická mezivěta v sólových houslích

To začíná taktem 179 a v sólových houslích je uváděno spolu s akordickým rozkladem melodie. Podobně jako v orchestrální expozici přichází takty uklidnění (198-201), po kterém následuje již slyšený motiv, jen tentokrát je imitován sólovými houslemi a v tomto partu dále rozpracováván jako druhé vedlejší téma (př. 8). Po přednesení tématu následuje jeho putování do prvních houslí a viol (t. 212).



Příklad 8 – druhé vedlejší téma v sólových houslích

Následuje již slyšený motiv z konce oblasti vedlejšího tématu hraný všemi smyčcovými nástroji kromě viol (t. 236). Nyní se pohybuje v tónině a-moll a protivěta je komponována do sólového partu. Oblast závěrečného tématu začíná taktéž v a-moll (t. 246) a hlavní roli zde mají sólové housle. Tato oblast je nyní rozšířena o další takty, které dynamicky gradují až do začátku provedení.(t. 272)

Provedení pokračuje ve velké dynamice a téměř plné orchestraci. Vyjmuty jsou sólové housle a zpočátku také trubky. Hudebním materiálem se pro další zpracování stává téma hrané sólistou při jeho nástupu. Následuje druhé téma z oblasti vedlejšího tématu. (t. 288) O přípravu atmosféry pro nástup sólisty se starají klarinety a fagoty (t. 300). Sólista svým nástupem (t. 304) rozšiřuje závěrečný motiv z oblasti vedlejšího tématu (př. 9). Doprovázen je všemi smyčcovými nástroji kromě primů. Výrazným prvkem v tomto doprovodu se stává synkopický rytmus. Pohybujeme se v tónině c-moll.



Příklad 9 – nástup sólových houslí v provedení – rozšíření motivu z konce oblasti vedlejšího tématu

Následuje téma (v sólových houslích), které je tvořeno opakováním jednoduchého rytmického motivu – osmina, dvě šestnáctiny (př. 10). Pod tímto tématem však stále slyšíme závěrečný motiv z oblasti vedlejšího tématu, který volně proplouvá mezi nástroji.



Příklad 10 – část tématu v sólových houslích

Ostinátní rytmický motiv Brahms používá i v orchestrální mezihře. (t. 340-348) Následuje zvukově velmi zajímavá část, která je spojkou pro návrat hlavního tématu. V sólovém partu zde uslyšíme jakousi hru s citlivými tóny (př. 11) napříč oktávami (t. 349-361). Volně tato část pokračuje připomenutím části sólového vstupu a graduje až do začátku reprízy. Orchestrace je v této části k sólistovi nemilosrdná. Doprovodu se účastní téměř kompletní orchestr.



Příklad 11 – část „hry“ s citlivými tóny v sólových houslích

Reprízu otvírá orchestrální mezihra (t. 381), která nám připomene hlavní téma v hlavní tónině. Sólové housle nastoupí v taktu 389 a po tři a půl taktové spojce hrají s primy druhou myšlenku oblasti hlavního tématu, kterou vzápětí přebírají lesní rohy (t. 387). Dramatická mezivěta (t. 405) nyní zazní v tónině A-dur a stejně jako v sólové expozici vyústí do oblasti vedlejšího tématu. Tato oblast probíhá velmi podobně jako v sólové expozici. Rozdíl najdeme pouze v tónině a drobných instrumentačních obměnách. Objeví se zde i motiv z konce oblasti vedlejšího tématu tentokrát v d-moll. V této tónině pokračuje i oblast

závěrečného tématu (t. 487). Orchesterální mezihra nám ještě připomene hudební myšlenku z oblasti hlavního tématu z orchesterální expozice a poté dostává sólista příležitost přednést kadenci (t. 525).

Po kadenci následuje tematická coda, jejímž primárním stavebním prvkem je hlavní téma a jeho rozšíření. Díky nízké dynamice působí po virtuózní kadenci tento moment jako jakási vzpomínka nebo ohlédnutí za první větou. Z tohoto pocitu nás však dostane psané stringendo, se kterým roste nejen tempo, ale i dynamika. Taktem 559 začíná pro sólistu poslední technicky nepříjemné místo z první věty. Tato věta končí v hlavní tónině D-dur v radostném rozpoložení.

V této větě se můžeme setkat především s postupným zpracováváním různých motivů. V orchesterální expozici autor naznačí změnu nálady použitím určitého materiálu, avšak plně tento moment rozvine až později. Dále je zde řada míst, kde sólista dokončuje hudební myšlenku, což se neobejde bez řádné dávky komornějšího cítění. Sólový hlas je zde úzce spjat s orchesterálním doprovodem.

3.2 II. Adagio

Třídílná forma A B A' se stala výchozí formou pro druhou větu tohoto houslového koncertu. Nese tempové označení Adagio ve $2/4$ taktu. Centrální tóninou je F-dur. Pro orchestraci byly zvoleny smyčcové nástroje, zdvojené dřevěné dechové nástroje a dvojice lesních rohů. Druhou větu otevírají samostatným vstupem fagoty, ke kterým se v následujícím taktu přidají lesní rohy. Po této krátké, dvoutaktové introdukci začíná díl A. Nositelem hlavní myšlenky (př. 12) v tomto dílu je hoboj doprovázený kompletními dřevěnými dechovými nástroji. Tento doprovod je bohatě prokomponovaný.



Příklad 12 – hlavní myšlenka dílu A

Vstup sólových houslí (t. 32) dále zpracovává, obměňuje a rozvíjí hudební materiál z dílu A. Na rozdíl od vstupního dílu je však doprovod svěřen především smyčcovým nástrojům a prokomponovanost doprovodu není tak bohatá.

Jako mezivětu můžeme označit část od taktu 46 do taktu 55. Ta se dělí na dvě části. První se odehrává v Ges-dur a druhá se změnou předznamenání v H-dur. Poslední dva takty ovšem už modulují do fis-moll, která se stává výchozí tóninou pro následující díl B. Tyto takty obsahují taktéž poznámku „poco a poco più largamente“.

Díl B svou závažností a tesklivostí stojí kontrastně proti dílu A. Hlavní melodii uslyšíme v sólových houslích (př. 13). Téma se dále rozvíjí do taktu 63, kde se nachází koruna. Po koruně následuje trošku vzdálenější a komplikovanější obměňování tohoto tématu. Rytmicky hustší je zde i smyčcový doprovod. Postupně tento díl dynamicky graduje až do 73. taktu, kde se předznamenání mění zpět na jedno b. Ještě čtyři takty doznívá poslední práce s dílem B a taktem 78 se navrácí díl A.



Příklad 13 – téma dílu B v sólových houslích

Téma dílu A opět přednáší hoboj, nyní je však pouze spoře doprovázen dřevěnými dechovými nástroji a nově sólovými houslemi, které mají psány nepříjemné oktávy ve vysokých polohách. Po dvou taktech ovšem na chvíli přebírají housle melodii, aby si ji mohli s hobojem opět vyměnit o tři takty dále. Toto téma se znovu objevuje v taktu 91, kde začíná dlouhé crescendo mířící k vrcholu tohoto dílu. Tematická práce je zde velmi volná. Vrchol uslyšíme na konci 97. taktu. Od tohoto momentu už nás překvapí pouze jedno crescendo (t. 107, 108). S blížícím se koncem věta dále postupně zeslabuje. Druhá věta končí za účasti kompletního orchestru v tónině F-dur.

3.3 III. Allegro giocoso, ma non troppo vivace

Rondový díl A v tónině D-dur a $\frac{2}{4}$ taktu otevírají kompletní smyčcové nástroje. Vedoucí melodie ve forte je svěřena sólovým houslím (př. 14). V 9. taktu přebírají tuto melodii dechové nástroje za doprovodu smyčců. Typickým prvkem celé věty je střídání orchestru se sólistou. Tak se stává (a ještě mnohokrát stane) v taktu 17, kde začíná v sólovém partu drobná variace na předchozí téma v pianu. Poslední připomenutí této poutavé melodie uslyšíme ve 26. taktu a opět ji po sólistovi přebírá kompletní orchestr. Celý díl A má velmi živý charakter a melodicky, harmonicky i rytmicky má blízko k maďarské lidové písni.



Příklad 14 – Téma dílu A v sólových houslích

Před dílem B uslyšíme 14 taktů dlouhou mezivětu tvořenou akordickými rozklady v sólových houslích a spoře komponovaným doprovodem. Psaná dynamika je zde piano s poznámkou *leggiero*. Díl B je v první části tvořen stupnicovými pasážemi v sólových houslích doprovázenými pizzicaty smyčcových nástrojů. S rostoucí dynamikou se dočkáme druhé části dílu B (t. 57), kde se pro výstavbu tématu stává důležitým prvkem tečkovaný rytmus, který je pro sólistu navíc psán v oktávách (př. 15). Pohybujeme se v tónině E dur. Zajímavým momentem je sestupná imitace sólového hlasu v podání basových nástrojů (fagot, violoncello, kontrabas – t. 59-60).



Příklad 15 – druhá část dílu B v sólových houslích

Téma se v sólových houslích nadále rozvíjí a je zakončeno virtuózními rozklady akordů, po jejichž konci přednáší violoncella, violy a fagoty znovu předchozí téma (t. 73). Tyto nástroje jsou postupně doprovázeny celým orchestrem (kromě trumpet) a ani zde nechybí sestupná imitace (primy, sekundy – t. 74,75). Téma díky instrumentaci samozřejmě působí mohutněji, ovšem i v této orchestrální mezihře si Brahms našel místo pro dialog se sólovými houslemi (t. 79-82), které

imitují část tématu. Poté se začíná pozvolna připravovat návrat dílu A, který přichází v 93. taktu.

Stejně jako na začátku věty sólista uvede téma jako první a poté je orchestr zopakuje. V tomto případě není díl A uveden celý. Slouží zde jako připomínka hlavního rondového dílu. Svého pokračování se dočká později. Následuje tematická mezivěta, ve které skladatel užívá rytmický motiv z prvního taktu, který ostinálně běží pod rozklady akordů hranými sólistou. Se změnou taktu přichází nový díl C (t. 120).

Takt je nyní $\frac{3}{4}$ a charakter tohoto dílu působí oproti předchozím o něco zpěvněji. Neztrácí však svoji živost. Psaná dynamika je piano. Zajímavým momentem se stává změna taktu na $\frac{2}{4}$, kde se skladatel (pouze na 4 takty) navrácí k nápadům z předcházející mezivěty. Na toto místo dále už navazuje rozvíjení dílu C a sólové housle zde mají zdobnou melodii k melodii hlavní přednášenou hobojem a následně flétnou s klarinetem. Taktem 132 sólové housle převezmou vůdčí roli a rozvíjejí naléhavé téma, které označíme jako závěrečnou část dílu C (př. 16). Po dvojtaktové spojce (t. 141,142) dochází k návratu $\frac{2}{4}$ taktu a dílu B.



Příklad 16 – závěrečná část dílu C v sólových houslích

Díl B je nyní uveden o tón níže (D dur). Můžeme si tedy všimnout centralizace tohoto dílu do hlavní tóniny, což je prvek sonátového ronda. Kompoziční práce probíhá v této části skladby totožně jako při prvním uvedení dílu B. Stejný je i rozměr tohoto dílu (44 taktů) s tím, že jsou poslední 4 takty nepatrně obměněny (zapojení sólisty).

Návazným dílem se stává díl A (přesněji jeho druhá část z prvního znění), který se dočká obměny a rozšíření. Za povšimnutí stojí již výše naznačené rozložení dílu A. Před dílem C máme možnost slyšet jeho první, kratší část a nyní po dílu B přichází druhá, delší část dílu A. Poté co sólista předvede svůj um v dílu A, přebírá hlavní roli opět orchestr, jenž připravuje velkou gradaci. V této gradaci

opět zazní dialog mezi sólovými houslemi a orchestrem (t. 214 a dál). O několik taktů dále se dočkáme nového dílu D (př. 17).



Příklad 17 – Sólový vstup do dílu D

Zde začínají sólové housle bez doprovodu. Celý tento vstup je psán ve vícehlasu, což je po technické stránce pro houslistu značně složitě. Po 4 taktech začíná instrumentace pomalu houstnout. Nejprve se k sólovým houslím přidají samotné primy, o 3 takty dále pak sekundy, vzápětí violy, violoncella a další nástroje. Tím se docílí dynamické gradace, kterou o chvíli později (t. 233) naruší fortepiano v sólových houslích (*sforzato* v ostatních smyčcových nástrojích). Následuje jakási zvukomalba nízké dynamiky v podání sólisty doplněná o hlavní motiv dílu A hraný v primu (t. 235). Postupně se ke slovu hlásí návrat hlavního motivu z dílu A v modifikované formě. Po motivicky spřízněné mezivěťě (t. 247) následuje jeho uvedení (t. 255) a má především za úkol vygradovat tuto část před příchodem cody.

Po koruně (t. 265) následuje sólistova drobná kadence. Bezprostředně po ní začíná tematická coda s novým tempovým označením „*poco più presto*“. Nástup sólového hlasu připraví orchestr v nízké dynamice triolovým rytmem, což spolu s přírazem v dechových nástrojích nenechá posluchače chladným a naopak ho vybízí ke zvědavému stavu očekávání. Hlavní téma dílu A pokračuje v triolové modifikaci naznačené orchestrem v úvodu cody. I v této části věty se orchestr střídá se sólistou, avšak zřetelně dominantnější je nyní už role sólisty. Hezké připomenutí dílu B v podání dřevěných dechových nástrojů najdeme v taktu 292 a dále. Doprovodné přírazy se přemístily do nástrojů smyčcových. Nad tímto vším se line protihlas sólových houslí (př 18) – tónina A dur. (následuje návrat do D dur)

Solo

f

dim.

p leggiero

Příklad 18 – protivěta sólových houslí

Hrátek s obraty akordů základních harmonických funkcí a terciových stupnic si všimneme v sólovém hlase (t. 304). Poté následuje pasáž, kterou jsme již v codě slyšeli a to jako doprovodný protihlas k motivu z dílu B. Nyní ovšem větší část motivu z dílu B chybí a změnila se i tónina protihlasu – D dur. Nyní následuje už pouze krácení tématu z dílu A a volná práce s tónovým materiálem stupnice D dur. V této chvíli (t. 327 a dál) má skladba slavnostní charakter a blíží se ke konci. Posledním velmi zajímavým momentem je diminuendo (t. 339), které překvapí nejednoho posluchače. O to vítězněji pak působí poslední akordy Brahmsova houslového koncertu, který končí v hlavní tónině D dur.

4. Interpretační porovnání

Záznam zvuku udělal od svého počátku obrovský pokrok. Slyšitelný rozdíl cítíme s každou novější nahrávkou uvedeného výběru. Největší kvalitativní skok je přirozeně mezi nejstarší nahrávkou – Kreisler (1936) a nejnovější – Jansen (2014). To je jeden úhel, který nás bude provázet poslechem celé skladby. Řadím ho jako základní, protože má přímý vliv na to, jak nahrávka zní. Hlavním záměrem této práce však není porovnávání zvukového šumu či čistoty nahrávky. Srovnání této stránky zvuku může být zajímavé a naučné, ale spadá spíše do odbornosti zvukového mistra. Nicméně nesmíme opomenout, že i tento zvukový aspekt má na posluchače silný vliv a ve výsledku dokresluje subjektivní názor na nahrávku. Tím chci pouze poukázat na důležitost kvality zvukového záznamu. V této práci nás zajímají především umělecké momenty a detaily tvořené přímo interprety. Součástí tohoto zájmu je samozřejmě snaha podkrýt technické prostředky, kterými umělci dosáhli daného zvuku.

4.1 I. Allegro non troppo

Tempa orchestrální expozice se příliš neliší. Drobné odchylky se však vyskytují. Nejpomalejší tempo uslyšíme na nahrávce Zukermana. Není sice vyloženě pomalé, ale ve srovnání s nejrychlejším zvoleným tempem (Jansen) je rozdíl slyšitelný. Ostatní tři nahrávky se nachází mezi těmito tempy. Stern i Perlman jsou trochu blíže pomalejšímu tempu Zukermana. Kreislerova verze je zase bližší rychlejší Jansen. Všechny orchestry dodržují předepsané dynamiky a akcenty. Nejzřetelnější dynamický obrys vychází na nahrávce Kreislera. Na této nahrávce nás může také zaujmout trochu ječivý zvuk starých hobojů, které přednáší druhou myšlenkou hlavního tématu. Velice hezkým momentem ve Sternově nahrávce je opravdu měkký akcent na třetí dobu (t. 6). Delší a oproti ostatním nahrávkám trochu líně působící čtvrtové noty hrané v primu zazní v Zukermanově verzi (t. 30). Dialog mezi dřevěnými dechovými nástroji a smyčcovými nástroji z taktu 69 a dál nejvíce vychází na nahrávkách Sterna i Jansen. Velmi sympatická a dobře znějící je vnitřní dynamika, kterou nacházíme po celou dobu orchestrální expozice ve verzi Jansen. Každé téma i motiv má směr a zvuk se dobře pojí.

Větší rozdíly v náhledu na Brahmsovo dílo pochopitelně přicházejí se vstupem sólisty. Jansen pokračuje v energické atmosféře vytvořené orchestrem.

Osminové noty (t. 92) hraje detaché navzdory psaným tečkám. Spiccato používá až na posledních dvou triolách z následujícího taktu. I přes použité styly smyků je tato interpretace velmi energická. Stern dodržuje klínky psané nad čtvrtovými notami (t. 91)²⁵, tudíž zní poměrně krátce. Pro následující dva takty zvolil martelé delšího zvuku. Zukerman hned od počátku zaujme svým jadrným tónem a volí styl interpretace podobný Sternovu. Ovšem Zukermanovy osminové noty (t. 92) jsou v detailním srovnání trochu kratší. Perlmanův názor je také bližší Sternovi, čtvrtové noty v jeho podání však nejsou tak krátké. Kreisler hraje první notu (t. 91) velmi dlouze a naopak druhou velmi krátce. Další takt pokračuje v poctivém detaché. Ve stejném duchu se nese pokračování Kreislerova vstupu, tudíž tečky psané nad notami zní tak, jako by tečky psány nebyly a mají jemný začátek. Toto pojetí sice působí elegantně, ale úplně nekoresponduje s živelností vstupní části. Při pokračování sólového vstupu Perlman také nectí psané tečky. Naopak osminové noty na začátku taktů (t. 98 a dál) jsou velmi dlouhé. Zajímavým detailem je v taktu 97 moment, kdy Perlman postupně během taktu rozeskáče smyčec, čímž docílí zaostření tónu. Fráze tím získává směr a zároveň se připraví charakter následujících taktů. Jansen se délkou osminových not s tečkou (t. 98 a dál) nejvíce přibližuje Perlmanovi. Nejstriktněji dodržuje v tomto místě zápis Zukerman. Jeho artiklace je naprosto transparentní. Jansen v další části (t. 102 a dál) melodicky nejvíce zvýrazňuje důležité (nejvyšší) noty. Tyto noty mají nepatrně delšího trvání oproti notám následujícím a jsou ošetřeny rychlejším vibratem. Pro takt 112 vybírá jemnější delší spiccato, které postupně přejde do detaché a na poslední dvě doby taktu 115 se změní na ostřejší (nicméně stále zvukově jemné) spiccato. Perlman v tomto místě naopak rozšíří na poslední dvě doby taktu 115 smyk na detaché. Je také jediným interpretem, u kterého neuslyšíme drobné glissando při rozkladu akordu B-dur (t. 117). Především díky velikosti jeho ruky. Zvukově nejostřejší spiccato (t. 112) uslyšíme v podání Zukermana a Kreislera. Zukerman v celé této části (od t. 102) příliš nezvýrazňuje žádné noty. Může to působit trochu odehraně, nicméně je pravda, že sólový hlas je zde psán jako doprovod pod melodii dechových nástrojů. Ostatní interpreti alespoň trochu melodicky prodlužují nejvyšší tóny z hraných rozkladů. U Kreislera je také patrná podpora vibratem (podobně jako u

²⁵ Partitura - BRAHMS, Johannes: Sämtliche Werke, Band 5: Konzerte für Streichinstrumente und Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27

Jansen). Hezkou vzpomínkou na interpretaci starší generace je např. glissando mezi tóny d – f (třetí doba t. 119) právě v podání Kreislera. Tento výrazový prvek se objevuje i dále (t. 126 – 128) vždy při změně polohy. Velice příjemně působí malé zpomalení na konci taktu 127 a prodloužení prvních not z taktů následujících. Mírné zpomalení v tomto místě a následné prodloužení první noty dalšího taktu uslyšíme ve všech vybraných nahrávkách. Zukerman na poslední době taktu 132 trochu zvuk zjemní a nepatrně zrychlí tempo, aby následně zpomalení vyšlo jasněji. Stern bez melodických zvýraznění, rytmicky naprosto striktně hraje zdobnou melodii, která zní nad částí hlavního tématu. (t. 120 a dál). Rytmicky se opravdu mírně rozvolní až v taktech následujících, ale nepřehání to. I když to v tomto místě přímo vybízí k agogické práci (díky dlouhým notám bez pohybu v doprovodu), Stern v zásadě přehraje tuto část jen s minimem rytmických pozastavení.

Zajímavé je také sledovat balanc mezi sólovými houslemi a orchestrem. U Kreislera, Sterna i Perlmana je orchestr poměrně výrazně upozaděn. U Zukermana i Jansen je sice zvuk určitě také upraven, ale výjimečně se najdou místa, kde orchestr sólisty trochu překrývá. Při přednášení hlavního tématu si můžeme povšimnout výrazových glissand, které používají všichni interpreti. Tento výrazový prvek dopomáhá k lepšímu legatovému pojení a má také ozdobný význam. Nejvíce je slyšitelný u Perlmana, Kreislera i Zukermana, méně pak u Jansen se Sternem. V nejpomalejším tempu hraje hlavní téma Zukerman. Také se nejdéle zdrží na koruně předcházející hlavnímu tématu. Následující část hraje dynamicky i výrazově nejjemněji (t. 142 a dál). Sternova interpretace v tomto místě působí velmi prostě. Nejexpresivnější podání předvádí Jansen, která první takty této části drží v nižší dynamice, pak se rozvášní (t. 147) a opět zklidní (t. 149) a to především dynamicky. Je úžasné se zaměřit na práci s vnitřní dynamikou, kterou předvádí Jansen i dále. Každá nota někam směřuje, fráze nezůstává na místě, stále se někam posouvá. V taktu 162 sice opět nedodrží psané tečky nad notami, ale i přes to cítíme, že hudba brzy změní svůj charakter. Tečky zde nectí ani Kreisler. Zbývající umělci tuto proměnu nálady změnou smyku podpoří. Ve srovnání s Jansen ostatním trochu chybí právě práce s vnitřní dynamikou. Opět ale musíme zdůraznit, že v tomto místě sólové housle zpívají nad druhou částí hlavního tématu a mají toto téma především doplnit a ozdobit.

Následující mezivěta má dramatictější charakter. Jediná Jansen zde dává prostor fantazii a některé osminové noty jsou delší, než jiné. U Kreislerovy i Sternovy nahrávky si můžeme všimnout, že z daného výběru umělců pouze oni opravdu hrají trojzvuk (t. 164 poslední doba, t. 166 poslední doba) na rozdíl od ostatních, kteří prázdné e zcela vynechávají. Následné rozklady akordů hraje Kreisler bez zvýraznění jakýchkoli not. U ostatních verzí můžeme slyšet drobné zvýraznění a nepatrné prodloužení prvních not z taktu. Nejvýraznější je tento detail u Jansen. Oblast vedlejšího tématu obsahuje v Kreislerově interpretaci plno glissand (každá výměna polohy), která dnes při tomto velkém množství působí poněkud rušivě. Vibratem zvýrazňuje vždy první tón d z triolové skupiny. (t. 191 – 195) Velice příjemně působí malé zvolnění (t. 181 třetí doba) v nahrávce Perlmana. Podobné zvolnění najdeme i ve verzi Jansen v o 4 takty dále. Stern toto místo hraje bez agogických výchylek. Podobný názor má zde i Zukerman. V následujícím vstupu naopak dělá největší zvolnění (t. 205 poslední doba). Ve druhém vedlejším tématu velmi striktně dodržuje psaná výrazová crescendo a decrescenda na čtvrtkových notách s tečkou. I v tomto místě názorově souzní se Sternem. U Sterna však není tento detail tak výrazný. Tyto značky pod notami zcela ignoruje Kreisler. Perlman i Jansen dělají alespoň crescendo, dále však tyto tóny nechávají ve stejné síle bez zeslabení. Jediným, kdo v taktu 216 nehraje flageolet je Kreisler. V další části dialogu pokračují sólové housle střídáním sext a decim. U Sterna dochází k výraznému zpomalení tempa spolu s decrescendem (t. 228). Až do oblasti závěrečného tématu zůstává tempo pomalejší. Jansen si zde jemně agogicky pohrává s každou dobou. U všech dochází v této části k citelnému zjemnění zvuku. Největší akcent na disonanci f-dis (t. 237) uslyšíme od Kreislera. I ostatní mají v plánu tento moment napětí zvýraznit, ovšem u nich to nevyzní tak nápadně.

Závěrečné téma hrají všichni umělci s velkým nasazením a s cílem vygradovat až do orchestrální mezihry. V partituře si můžeme všimnout zajímavého momentu, kdy v prvních taktech závěrečného tématu (t. 246, 247) jsou nad osminami psány tečky a v dalších taktech (t. 248, 249) nikoliv. Ani z jedné nahrávky uvedeného výběru není tento detail příliš patrný. Nejvíce se tomuto zápisu přiblížila Jansen, kdy osminy taktu 249 jsou opravdu znatelně delší, než předchozí. Dále Jansen opět nejvíce pracuje s agogikou a zdůrazňuje začátek každé sekvence vibratem i přes rychlý šestnáctinový pohyb. Jako zvýrazňovací

prvek si vibrato vybere i Perlman a Stern jen o pár taktů později (t. 263 a dál). Každá druhá nota pod obloučkem je vibrována o trochu více. Tímto způsobem se dostane do popředí synkopický charakter tohoto motivu. Tato dvojice interpretů spolu s Zukermanem má dále společnou korunu na notě d^4 (t. 268), která však autorem v partituře není psána. Jansen i Kreisler dodržují psanou délku. Trochu zvláště působí mezera mezi druhou a třetí dobou (t. 271) v Kreislerově nahrávce. Pravděpodobně je způsobená stříhem nebo drobným mechanickým poškozením nahrávky.

Začátek provedení v podobě orchestrální mezihry se mezi jednotlivými nahrávkami nijak výrazně neliší. Tempa se v zásadě dostávají do původní podoby z orchestrální expozice. Všechny orchestry hrají rytmicky velmi precizně, dodržují artikulační poznámky i dynamiky. Jediný moment, kde si můžeme všimnout drobného rozdílu, je psané pianoforte při nástupu vedlejšího tématu (t. 288). Orchester, který doprovází Kreislera, přejde tuto drobnost bez povšimnutí. Zbývající orchestry tento detail hrají. Nejvíce slyšet je v Perlmanově nahrávce. Co ovšem neuslyšíme na žádné nahrávce je pianoforte psané do dřevěných dechových nástrojů o čtyři takty dále (t. 292). Důvodem je příliš velká dynamika, do které se dostane smyčcový orchestr přednášející předchozí vedlejší téma. Zkrátka tento detail by nejspíš nevyzněl přesvědčivě.

S nástupem sólisty (t. 304) volí Stern i Perlman pomalejší tempo. Osminové noty následného motivu Stern hraje nejkratším zvukem s minimem vibrata. Výsledný efekt působí prostě a jednoduše. Perlman oproti tomu používá na osminových notách více vibrata a hraje delším zvukem. Tato interpretace vyvolává pocit jakési naléhavosti. Oba také dělají výrazové glissando k tónu as^2 (t. 323). Ještě delší osminové noty můžeme slyšet od Jansen. Ta ovšem toto téma začíná z nejnižší dynamiky a díky tomu lépe vynikne efekt crescenda (t. 320, 321) a následného decrescenda (t. 322, 323). Fascinující detail uslyšíme (nebo lépe řečeno neuslyšíme) v Zukermanově verzi (t. 307), kdy mezi první a druhou dobou provede absolutně neslyšitelnou výměnu polohy. Podobně jako výše zmíněným interpretům ani v jeho podání nechybí přirozeně působící vnitřní dynamika. Pro osminy následujícího motivu volí v porovnání s ostatními střední délku. Tyto noty mají na začátku malý akcent a jsou ošetřeny mírným vibratem. Všichni výše zmínění umělci dodržují dynamické poznámky psané autorem. Svoji vlastní dynamiku oproti tomu vymýšlí Kreisler. Začne zesilovat o dva takty dříve

než je psáno. Celou tuto oblast hraje také nejrychleji a trochu schází slyšitelnější směr frází. Mezi taktem 331 a 332 nedělá žádné odsazení. I když není psáno (psáno je pouze zpomalení), ostatní umělci ho dělají kvůli změně nálady a momentu překvapení. Po zklidnění v taktu 331 posluchač nečeká náhle pokračování ve forte. Díky malému odsazení mezi těmito dvěma takty se moment překvapení o poznání zesílí. Největší mezeru uslyšíme ve verzi Zukermana. Orchesterální mezihra se v uvedených nahrávkách liší pouze v tempech. Tempový rozdíl mezi jednotlivými nahrávkami je takřka stejný, jako v orchesterální expozici. Dynamické i artikulační detaily jsou velmi podobné.

Následující hra s citlivými tóny neobsahuje materiál, se kterým by se dalo něco příliš vymýšlet. U Zukermana si jen můžeme všimnout zvýraznění druhých legatovaných not. Podobně si počíná Jansen i Kreisler. U Sterna neslyšíme ve všech případech plné legato. Občas vysloví nějakou notu (stává se tak při přechodu přes jednu strunu) i přes to, že tóny hraje pod jedním smykem. Tato práce z artikulací zase dodá zvuku konkrétnost. V následující části, kde se vrací doprovodný motiv k sólové expozici tentokrát v sólových houslích, Kreisler hraje osminové noty velmi krátce (jsou nad nimi psány tečky). Spolu s Perlmanem dělají největší zpomalení před návratem reprízy. Perlman šidí v taktech 373 a 375 spodní oktávu (zahraje ji jen při začátku tónu), čímž si technicky trochu uleví, nicméně díky této drobnosti získá lepší kontrolu nad zvukem. Absolutní kontrolu nad zvukem i při zachování původních oktáv předvádí v tomto místě Jansen. U Zukermana nejsou patrné akcenty (t. 364) u ostatních ano.

V repríze je opět nejdříve zaměstnán orchestr a obdobně jako v předchozích případech se interpretace liší pouze ve zvolených tempech. Plány umělců se v repríze velice podobají plánům ze sólové expozice. Stern i Perlman hrají druhou část hlavního tématu (t. 393) o poznání pomaleji ve srovnání s předchozím tempem. Kreisler svůj vstup do reprízy (t. 389 a dál) hraje rovně, bez agogických a dynamických nápadů. Stejně jako v expozici nedbá na tečky psané nad notami (t. 403) a hraje je dlouze. Opět se opakuje moment společný se Sternem, kdy jako jediní houslisté z výběru hrají trojzvuk (t. 405, 407 – poslední doby). V této části si můžeme ještě povšimnout velmi krátké poslední noty v podání Kreislera (t. 406, 408), která působí noblesně, možná vtipně, ale ani trochu dramaticky. Ve stejném místě Jansen ke konci těchto taktů trochu zeslabí. V návazných rozkladech akordů je pro Perlmana, Sterna, Zukermana i Jansen

nejdůležitější tón a² (t. 412, 414) Jansen tento tón také více zavibruje, ostatní jej zvýrazní spíše délkou smyku a malým akcentem v pravé ruce. Vedlejší téma doprovází Kreisler rytmicky velmi striktně. Pouze v taktech 423 a 424 (poslední doby) poukáže vibratem a malinkým prodloužením zvuku na citlivé tóny. Podobný způsob interpretace volí i Stern. Perlman nepatrně rytmicky roztáhne třetí dobu taktu 426 a to stejné dělá o čtyři takty dále. Konkrétně v tomto vstupu orchestr dost kryje sólistku Jansen. S Perlmanem má společné malé zvolnění na třetí době taktu 430. Stern v tomto místě pouze natáhne poslední notu z taktu. Zukerman zde zvolnění téměř nedělá.

Druhé vedlejší téma má v Kreislerově verzi stejný průběh, jako v expozici. Sólista si nevšímá poznámek pod notami. Naopak velmi hezky vychází dynamika v orchestru (t. 453 – crescendo a decrescendo na první době; t. 455 pianissimo). Výrazová glissanda krásí Kreislerovu hru po celou dobu, zde jsou však velmi výrazná (např. t. 446 mezi tóny cis² a gis²). Jansen má s Kreislerem společné to, že si příliš nevšímá poznámek pod notami. V zásadě také opakuje svůj plán z expozice, kdy začíná hrát z minimální možné dynamiky (t. 467), až se z toho posluchači tají dech. Dalším krásným momentem je pozastavení v taktu 471. Pozastavení na stejném místě, ale ne tak nápadné uslyšíme u Perlmana. Zukerman poznámky pod notami opět striktně dodržuje. Výrazové glissando užije mezi druhou a třetí dobou (t. 474). Za zmínku také stojí Zukermanovo výše laděné cis¹ a níže laděné malé b, které posílí pocit napětí. Podobné ladění těchto dvou tónů volí Stern, avšak z jeho hry v tomto místě takové napětí nevyzařuje. Předcházející část (t. 467 a dál) stejně jako v expozici postupně zpomaluje. Stejný akcent jako v sólové expozici použije Kreisler na disonanci b-dis (t. 480, 481, 483). Ostatní umělci se v tomto místě také drží svého plánu z expozice.

Interpretace oblasti závěrečného je opět takřka totožná s expozicí. Jansen nyní více dodržuje delší zvuk trojzvuků (t. 490) a jako jediná dělá zvukově tento takt rozdílným oproti předchozím. Výborně jí ve zmíněném taktu vychází crescendo. Další crescendo (t. 495) je patrné díky drobnému snížení dynamiky na začátku taktu. Také nejvíce zvýrazňuje důležité šestnáctinové noty (t. 499 první a třetí doba). Největší zvolnění na první době (t. 511) před závěrečnou pasáží uslyšíme od Zukermana. V následující orchestrální mezihře hrají všechny orchestry naplno a dodržují psanou artikulaci.

Jansen, Zukerman, Perlman i Stern hrají Joachimovu kadenci. Kreisler pochopitelně kadenci svou. Postupně v ní pracuje se spoustou motivů z koncertu, které zpracovává opravdu zajímavě, ale nemůžu se zbavit pocitu jakési rozkouskovanosti. Možná je to jen subjektivní pocit. Jeho hra působí velmi elegantně a jemně i ve vypjatých místech. Sternova první nota kadence má mnohem kratší trvání ve srovnání s ostatními. První takty kadence se názorově kryjí se sólovým vstupem. Kdo hrál osminové noty a trioly ostřeji, hraje je ostřeji i nyní. Rytmicky nejostřeji a nejvýrazněji zní v taktu 13 a dál pojetí Sterna i Perlmana. Nejnápadnější agogickou prací napříč celou kadencí odvádí Jansen. Nejvíce kontrastní je také její dynamika. V taktech 39 a dál ovšem nejsou z její interpretace patrná psaná sforzata. Jako jediná houslistka daného výběru hraje prázdnou strunu a k virtuózní pasáži psané na struně e po celou dobu pasáže (t. 43 a dál). Zbývající houslisté strunu a zahrají pouze na začátku. Zdaleka nejbrilantněji a nejrychleji zahrají toto místo Stern a Perlman. Ani přes vysokou rychlost nechybí těmto „běhům“ naprostá artikulační a intonační přesnost. Zukerman nejlépe dodržuje psané zpomalení (t. 60). V dvojtaktí 67, 68 má nejpomalejší tempo a technicky nepříjemnou vzestupnou chromatickou stupnici s chladnou hlavou vystoupá až do trylku na notě a³. Do konce kadence už se interpretace v zásadním názoru nerozchází.

Codu otevírá Kreisler ve značně pomalejším tempu, než ve kterém hraje celý koncert. V dlouhých držených tónech (t. 535) se v orchestru jeho zvuk ztrácí. Klidná atmosféra v jeho podání pokračuje i dále. Neoddělitelnou součástí Kreislerových vyjadřovacích schopností jsou už mnohokrát zmíněná výrazová glissanda, od kterých neupustí ani nyní. Největší z nich na nás čeká mezi první a druhou triolovou osminou taktu 554. V dalším taktu jde pozvolna s tempem dopředu a mírně zrychluje až do taktu 562. I ostatní umělci používají pro naplnění poznámky *triquillo* (t. 527) pomalejší tempo. Největší tempový skok je však slyšitelný u již zmíněného Kreislera a Sterna. U Sterna je poutavé jeho pojetí taktu 550, kde hraje velmi jemně. Spolu s Zukermanem dělají nejvíce výrazné *crescendo* v taktech 552 a dále. V Zukermanově nahrávce můžeme slyšet velmi dlouhou, melodicky hranou šestnáctinovou notu v lesním rohu (t. 551). Psané *stringendo* (t. 555) dělá Janine Jansen nejméně ze všech. I Perlman má podobný názor a do rychlejšího tempa se dostává až taktem 559. Závěr cody

(t. 559) hrají všichni umělci s technickým nadhledem, výbornou intonací i artikulací.

4.2 II. Adagio

Orchestrální vstup druhé věty je velkým sólem pro první hoboj. Nejrychlejší tempo uslyšíme v podání orchestru, který doprovází Kreislera. Blízko tomuto tempu je také Jansen. Ostatní orchestry hrají tuto část pomaleji. Na všech záznamech se také dočkáme dodržení psané dynamiky. Zdaleka nejlépe ovšem působí při soustředění na detaily velmi citlivá hra a vedení frází dřevěných dechových nástrojů z nahrávky Jansen. Nejlépe zde vyniknou rozklady akordů ve fagotu, které na ostatních nahrávkách nejsou tak výrazné. (t. 22 a dál). Ve všech interpretacích (kromě Zukermanové) vzniká drobná césura mezi taktem 10 a 11. Velmi přirozeně působí opět v nahrávce Jansen. V taktu 17 Kreislerovy verze uslyšíme kromě dynamického růstu také drobné zrychlení v podání sólového hoboje, který se v následujícím taktu opět tempově usadí.

Všichni umělci začínají na struně a. Stern při svém vstupu používá užší, ne příliš rychlé, méně výrazné vibrato, kterým ovšem poctivě ošetřuje každou notu. Tempový rozdíl je ve srovnání s Kreislerem poměrně zjevný. Kreislerův „klouzavý styl“ nás neopustí ani ve druhé větě. Velmi zřetelně odděluje první šestnáctinovou notu od ostatních (t. 38, 40). Podobně jako Stern vibruje každou notu a nejvýraznější glissanda si připravil do taktů 42 a 43 mezi třetí a čtvrtou šestnáctinovou notou v taktu. Zukerman používá vibráto širší (ale ne příliš rychlé) a také vibruje všechny noty. Podobně jako Stern a Perlman používá vkusné glissando mezi tóny f^2 a d^2 (t. 44). Velmi hezky také vyklene předchozí frázi. Ještě širší vibrato než Zukermanovo uslyšíme u Perlmana. Výrazové glissando si připravil do taktů 38, 40 mezi třetí a čtvrtou šestnáctinu. Bezesporu nejexpresivnější vstup předvádí Jansen. K tomuto výrazu jí dopomáhá nejširší vibrato, důmyslná výstavba fráze a minimum glissand. Pokračování nabízí v Kreislerově verzi velmi povedené crescendo a decrescendo hrané orchestrem (t. 46,47 i 50, 51). Větší závažnost dodá Zukerman triolám (t. 52) širším vibratem, delším smykem a drobnými akcenty. O takt později je nota a^2 na druhé době pro Sterna důvodem k pozastavení. Jansen se příliš nevzrušuje nějakými agogickými výchylkami. Toto místo přehraje v tempu. Její zvuk v začátku taktu 52 se vyznačuje největší jemností. Na první notu tohoto taktu taktéž nepoužije vibrato.

Díl B připraví všechny orchestry velkým crescendem. Perlman spolu s Kreislerem zůstali jedinými, kteří používají v druhé půli taktu 57 prstoklad na struně a. Ostatní řeší toto místo prstokladem na struně e a následnou velkou výměnou s ozdobným drobným glissandem na tón gis³. Široké, rychlé vibrato spolu s častějším dělením smyků (t. 56-58) dává vzniknout velmi expresivnímu výrazu, který přednáší Jansen. Smyky nejdříve dělí po osminách a ve druhém taktu rozdělí i třetí a čtvrtou šestnáctinu, kterou hraje smykem detaché. Perlman hraje jako jediný takt 60, 61 bez výrazového glissanda do druhé doby. Všichni ostatní toto glissando udělají. Po koruně (t. 63) pokračuje jeden takt dialog mezi sólovými houslemi a violoncelly. Stern si pro tento moment naplánoval úzké, rychlé vibrato, které se trochu podobá nářku. V Kreislerově nahrávce si můžeme povšimnout podivně smazaných sextol na čtvrté osmině v taktech 71, 72 (možná technická chyba nahrávky). Jansen neopouští od svého expresivního vyjadřování a nejspíš vlivem momentální inspirace vytváří vlastní dynamiku (t. 69, 70 – začátek ve větší dynamice, decrescendo a poslední čtyři noty taktu opět crescendo). U Zukermana je patrná velká fráze přes pět taktů (t.64-69). V jeho podání je také nejlépe čitelná dynamika následujících taktů. Největší zpomalení před návratem dílu A dělá Perlman.

Návrat dílu A a technicky nepříjemné, vysoko psané oktávy v sólových houslích zvládají všichni houslisté bravurně. U Kreislera vzniká z neznámého důvodu slyšitelná pauza mezi první a druhou dobou taktu (t. 80). Perlman v tomto místě použije jemné glissando k tónu c². Prstoklad, díky kterému se hráči dostanou do první polohy (t. 85 – výměna mezi posledními dvěma notami) používají kromě Sterna všichni. Kvůli velké vzdálenosti zde vzniká slyšitelné glissando. Nejzřetelněji toto místo frázuje Jansen, která zdůrazňuje vždy první noty ze sextolových skupin. Dynamika v orchestrální spojce je nejjasnější v nahrávkách Kreislera a Jansen. Nejkratší délku a konkrétní výslovnost triol v sólovém vstupu (t. 90) používá Zukerman, naopak Perlman hraje poctivé legato vázané po třech notách. Kreisler i Stern tyto trioly opatří jasným začátkem, hrají však plnou délku v detaché. Nejpersvědčivější výstavbu fráze dokáže i přes nejpomalejší tempo vytvořit Stern. Jeho smyslné, pozvolné crescendo se nese od taktu 91 až do taktu 97. V tempové opozici stojí nejrychlejší hráč této části – Kreisler. Jeho tempo je ve srovnání se Sternem znatelně rychlejší. Překvapivé je, že v taktech (t. 91-96) obsahuje Kreislerova interpretace nejméně výrazových glissand. Jako

jediný vyslovuje notu c^1 (t. 101 druhá doba), která je v partituře vázána k předchozí notě ligaturou. O několik taktů dále (t. 102, 103) můžeme zase slyšet v jeho podání největší decrescendo a následné piano. Velmi striktně dodržuje tento detail i Zukerman. Jansen a Perlman hrají téma na a struně (t. 91, 92). Na strunu e přechází až na čtvrté osmině taktu 92. Díky tomu získá téma jednodušší barvu. Zukerman toto místo hraje v poloze první, tím pádem střídá struny a použije výrazové glissando mezi notami c^2 a gis^2 (t. 92). Toto pojetí má jasnější, konkrétnější barvu. Na odtahy v taktech 105, 106 se názory také různí. Úplné legato hraje Perlman. Stern zaujme výrazně slabší druhou notou odtahu a naopak u Zukermana je druhá nota mírně silnější. U Kreislera je evidentní vyslovení druhé noty odtahu. K větší vážnosti dopomůže poslední vzpomínka na téma z dílu A (t. 107 a dál) zpomalení tempa, které dělají všichni interpreti. Stejný názor mají všichni umělci i na výrazové glissando z tónu f^3 na gis^2 (t. 109). Perlman se o takt dále inspiroval od Kreislera a stejně jako on použije ještě jedno výrazové glissando mezi tóny b^2 a e^2 . Jansen ignoruje tečky psané pod notami (t. 113, 114) a hraje pouze legato. Poslední poznámka bude zaměřená na dosti smutné, nízko laděné poslední f^3 (t. 115) v podání Perlmana.

4.3 III. Allegro giocoso, ma non troppo vivace

Mezi počátečními tempy třetí věty jsou jen minimální rozdíly. Energického nasazení se dočkáme v podání všech umělců. U Sterna je hned od první noty patrná naostřená intonace, která se velmi dobře prosazuje přes orchestr. Největší rozdíl v interpretaci hlavního motivu slyšíme od Zukermana, který dvě poslední šestnáctiny (t. 1 a dál) nehraje smykem legato (jak je psáno), ale řadovým spiccato, tudíž tyto noty získají lepší artikulaci. Ostatní dodržují autorův zápis. Zajímavý nápad má Kreisler v taktu 3, kdy první dvě osminy hraje delším zvukem. Ještě zajímavější nápad přichází v jeho podání o čtyři takty dále. Zde hraje první notu krátce, druhou dlouze, třetí středně dlouze a poslední opět krátce. U zbývajících umělců jsou všechny osminy stejné a zvukově kratší. Jansen si připravila nečekané, ale hezké zjemnění na první době taktu 5. Spolu s Zukermanem dodržují psané piano (t. 17), ostatní nikoliv. Jansen toto piano udrží až do psaného crescenda (t. 25). U Zukermana toto crescendo není příliš výrazné. Jeho zvuk má v šestnáctinových, dvojhmatových rozkladech akordů (t. 20 a dál) velice konkrétní rysy – jednotlivé tóny mají krátké trvání a opravdu konkrétní začátek. Tento „kousavý“ typ zvuku je pro Zukermana typický.

Sforzata psaná v taktech 25, 26 nejlépe vyniknou u Jansen a Sterna. Ti k tomuto účelu použijí delší smyk. Drobné rozdíly ve zvuku najdeme i v mezivěťě k dílu B. Kreisler používá ze začátku spíše detaché a postupně se dostává do sautillé. Opak uslyšíme u Perlmana, který si pro tento vstup vybral velmi ostré sautillé, které následně roztáhne. Nepřechází ovšem do čistokrevného detaché, ale pohybuje se na zvukové hranici mezi detaché a sautillé. Zukerman se Sternem volí neutrální, dobře znějící sautillé. U Jansen je v tomto místě krásně slyšet zvuková nevyrovnanost houslí oproti orchestru. Po dynamicky vysoko posazené orchestrální mezihře zde zůstanou viset sólové housle (s drobným doprovodem) v nízké dynamice a než si ucho posluchače stihne na nižší dynamiku zvyknout, už je toto místo dávno pryč.

Díl B obsahuje crescendo a decrescenda a motivický materiál tvoří virtuózní stupnicové pasáže. Při snaze o dodržení těchto dynamických poznámek vzniká spíše akcent na prvních dobách (t. 50, 51). Takto interpretují tento detail Jansen, Stern i Perlman. Zbývající umělci prosazují pozvolné crescendo napříč celou plochou až do taktu 57. Nejdelší osminy v druhé části dílu B (t. 57) opatřené klínkem uslyšíme zpočátku u Kreislera. V taktu 59 ovšem naopak hraje osminky velmi krátce a v dalším taktu dokonce úplně vynechává oktávu e^2 - e^3 . Důvod, kvůli kterému se tak stalo, není jasný. Nejblíže se zápisu v tomto místě přibližuje Perlman, který dodržuje dané poznámky velmi striktně. Jansen hraje tečkované téma také dle zápisu, nicméně v druhé půli taktu 60 zdatelně prodlouží obě osminy. Všichni interpreti zvládají virtuózní nástrahy s přehledem, bez sebemenších potíží. Jansen dokáže dokonce ještě velmi výrazně zavibrovat konečný tón pasáže e^4 (t. 71). Krátký dialog mezi houslemi a orchestrem (t. 79-82) obsahuje také malé odchylky. V Kreislerově nahrávce sólista vlivem nedostatečného piana ze strany orchestru zvukově zaniká. Tón h^3 zde zazní dost krátce. Perlman i Stern v tomto místě nehrají dolní sexty a po akordu se ozvou pouze vyšší noty (cis^3 , h^2). V záznamu Jansen si uvědomíme, že dialog mezi houslemi a orchestrem je hezký nápad, ale plně proveditelný snad pouze se zesilovačem. I když sólistka hraje naplno, nemá šanci se vyrovnat velkému zvuku, který se valí před a po tomto dialogu. Na druhou stranu je to možná Brahmsův záměr a plánoval zde zvláštní moment překvapení.

Interpretace v návratu rondového dílu A jsou shodné s prvním uvedením. Mezivěťa k dílu C neobsahuje materiál, který by vybízel k velké fantazii. Všichni

srovnávání umělci zde hrají naprosto precizně rytmicky. Zukerman nejjasněji splňuje autorovu poznámku pro zeslabování od taktu 114. Nejkratčeji zní čtvrtkové noty této mezivěty v nahrávce Sterna. Tempo Jansen působí právě v tomto místě o dost rychleji ve srovnání s ostatními. I přes vysoké tempo, zůstává její přednes stále brilantní a pod přísnou kontrolou. Následující díl C je charakteristický svou provokativní melodií, která se střídá se sentimentálním motivem. První dva takty dílu C neobsahují výraznější rozdíly. V následujících taktech (122, 123) by se však něco najít dalo. Různě si interpreti vykládají význam crescenda a decrescenda na šestnáctinové notě. Tyto „vzlyky“ nejpřirozeněji působí v podání Zukermana a Sterna. Kreisler ve své nahrávce trochu znervózní, nedodrží psané hodnoty a hýbe s tempem dosti kupředu. Ten stejný moment se u něj opakuje i o několik taktů dále v motivicky spřízněném místě. Hezkým detailem je Perlmanův a Zukermanův flažolet na tónu e^3 (t. 125), který rozjasní danou frázi. V taktu 128 používají všichni houslisté prstoklad na a struně a to z důvodu potřeby pouze jedné, ne tak velké výměny v taktu následujícím. Náročným technickým prvkem jsou sextoly psané v oktávách (t. 130, 131). Technický problém vzniká především kvůli rychlému tempu. Zukerman ve své verzi nehraje tyto sextoly příliš výrazně ani dynamicky ani artikulačně, proto posluchače spíše zaujme melodie hraná flétnou. V následující části nás čeká největší dynamická gradace v nahrávce Jansen. Zmíněná gradace je patrná také v ostatních nahrávkách (kromě Kreislera). Jansen dále pokračuje nejexpresivněji ze všech (t. 136 a dál). Používá k tomu především široké vibrato. Pravým opakem je Kreisler. Expresivní výraz u něj nenajdeme, spíše toto místo přehraje velmi rychle tak trochu bez zájmu. Hezké výrazové glissando používá Stern mezi přírazem g^2 a notou g^1 (t. 138).

V návratu dílu B mají umělci stejné plány jako při prvním uvedení. Kreisler dokonce opět vynechává ligaturovanou oktávu d^2-d^3 (t. 154 první doba). U všech interpretů jsou slyšitelná crescenda v pasážích (t. 162-165), pouze u Kreislera tento detail zaniká. Jansen opět velmi výrazně vibruje poslední notu druhé pasáže (t. 164 – d^4). Interpretační nápady v dialogu mezi houslemi a orchestrem z taktu 172-175 se kryjí s prvním uvedením.

Při pokračování dílu A dodržuje psané piano Zukerman a Jansen. Zukerman zde opouští od své výslovnosti not pod obloučkem a hraje je legatem (t. 187). Akcentem zvýrazní těžkou dobu taktu 188 a to samé opakuje i o čtyři takty

později. Perlman půvabně zjemní tercie ve druhé půli taktu 191. Následující rozklady akordů potom hraje poměrně ostrým spiccatem. V opozici proti tomuto spiccato stojí Kreisler, jenž zde uplatňuje detaché. Jansen drží své hraní v pianu s drobnými dynamickými výkyvy v rámci vnitřní dynamiky až do psaného crescendo (t. 199). Lépe díky tomu vynikne závěrečné crescendo, které podpoří podobně jako další houslisté rozšířením smyku do detaché. Kreisler zde navíc použije ještě malé zpomalení (t. 202). Situace s dialogem mezi orchestrem a houslemi (t. 214-217) má obdobný průběh jako předchozí dialogy. Nevyrovnanost sólových houslí oproti orchestru je evidentní. Nejlépe jsou housle slyšet z nahrávky Sterna, kde jsou dynamicky vytaženy bezpochyby až ve studiu. Výsledný zvuk houslí na nahrávce se vyrovnává orchestru.

V dílu D nejvíce vyčnívá interpretace Kreislera. Ten hraje velmi krátce poslední osminu taktu 222, předposlední osminu taktu 223 a i první se čtvrtou dobou taktu 224. Dnešním uším může téma v této interpretaci znít trochu rozkouskovaně. Psané crescendo (t. 228) uslyšíme v podání Sterna, Jansen i Perlmana. Jansen se drží před tímto místem v jemné dynamice i artikulaci, tudíž crescendo má větší efekt. Nejpřesvědčivější fortepiano v taktu 233 a diminuendo (t. 246 – druhá doba) dělá Stern. Dále mu nejlépe vychází efekt subita piana (t. 249). Perlmanovým poznávacím rysem pro třetí větu se stávají ostrá spiccata, která použije opět v taktech 247. Obdivuhodná vnitřní dynamika a cit pro frázi nás provází i zde v podání Jansen. Jednoznačně nejkratší sforzata (t. 263, 264) hraje Zukerman – opět uplatňuje svůj jedinečný „kousavý“ zvuk. Kreisler kadenci dostává do tempa postupně. Jansen se ke konci akordických rozkladů dostává přímo do zběsilého tempa a plynule naváže na codu. Dvě výrazová glissanda v poslední triole kadence (t. 266) spojují hned tři interprety – Zukermana, Sterna a Kreislera. První glissando se nachází mezi notou malé a a e¹. Druhé potom mezi tóny e¹ a cis¹ a je prováděno stejným prstem.

Kreisler codu otevírá ve stejném tempu, ve kterém hrál celou třetí větu. Nectí tedy poznámku „poco più presto“. Zbývající umělci hrají tempo opravdu rychleji. Nejméně zřetelný dynamický obrys na začátku cody zazní v nahrávce Zukermana. Všichni umělci se snaží dodržovat předepsané dynamické poznámky. Perlman od svého ostrého spiccata na osminových triolách neopustí ani v codě. Schéma k práci s hudebním materiálem z taktu 292 a dál mají všichni interpreti podobné. V podstatě dodržují pokyny psané skladatelem. Nejdříve začnou forte v

detaché a s pozvolným zeslabováním přichází díky změně smyku na sautillé i změna charakteru. Poté přichází opět crescendo, které všichni dodržují. Zvláštním momentem je na Zukermanově nahrávce takt 309, kdy v sólovém hlase slyšíme pouze první triolu cis²-e². Zbývající dvě chybí. Jediným, kdo crescendo dohrává až do poslední hrané trioly (t. 309) je Stern. Při dalším nástupu protivěty k dílu B volí sólisté podobný plán jako poprvé. Pro forte tedy volí detaché a s decrescendem mění smyk na sautillé. Následné crescendo (t. 321) posunují umělci o dva takty dále a znovu pracují s rozšířením smyku na původní detaché. Jedinou výjimkou je Kreisler. Ten ve druhém případě vůbec sautillé nepoužije. Následuje část plná velmi rychlých stupnicových pasáží, kterou všichni houslisté brilantně zvládají. S blížícím se koncem oslavy stupnice D dur přichází poslední uvedení motivu z dílu A (t. 339). Typickým rysem pro těchto několik posledních taktů je pro Kreislera výrazně delší poslední triola prvních dob. Poslední výrazové glissando použije mezi dvojhmaty fis¹-a¹ (t. 342) a malé a-fis¹ (t. 343). U Jansen si zase můžeme všimnout, že nejsilnější a nejdelší nota z triol v závěru (t. 339 - 342), je vždy triola poslední. Všichni houslisté k závěrečnému efektu zeslabení připojí zároveň zpomalení tempa. Jiný názor má Stern. Ten sice hraje v nízké dynamice, ale končí v původním tempu bez zpomalení.

Závěr

Srovnávat nesrovnatelné. Možná takto by se dal nejlépe specifikovat každý pokus o porovnání uměleckého výkonu, ať už jde o živý, či zaznamenaný výstup. Při hodnocení je totiž důležitý nejen výkon interpreta (a všech zúčastněných v uměleckém výkonu), ale také pozornost a znalost posluchače. Pokud se rozhodneme porovnávat umělecké vystoupení (záznam), měli bychom mít na paměti, že podmínky pro vznik každého jednotlivého záznamu, či živého vystoupení se liší. S ohledem na tuto skutečnost jsem se v této práci zaměřil více na detaily, kterými se dosahuje daného výsledku, než na osobní hodnocení. Zároveň mi však nešlo o to, aby se srovnávání detailů omezilo na suchou technickou teorii. Proto se na určitých místech osobního hodnocení tato práce nezabývá. Navíc hudbu nelze slovy přesně popsat, jde ji pouze trochu přiblížit přes popsání subjektivních dojmů.

Nejstarší nahrávkou byla verze Fritze Kreislera z roku 1936. Tento houslový velikán Brahmsovo dílo pojal ve stylu jemu vlastním. Jeho hra neztrácí eleganci a noblesu ani ve vypjatých místech tohoto náročného koncertu. Velké množství výrazových glissand a jemný zvuk, který se nikdy nestane hrubým, dělá Kreislerovu hru nesmírně osobitou. Otázkou zůstává: „Do jaké míry byl naplněn tímto způsobem Brahmsův odkaz?“ Tato otázka zůstane navždy otevřena. Abstraktní charakter hudby jde daleko za lidské chápání a není v lidských silách určit neměnná pravidla o absolutní správnosti.

V podání Isaaca Sterna vyzní tento houslový koncert velmi přirozeně a prostě. Jeho občasná naostřená intonace a jemně odladěné vibrato tvoří spolu s jedinečnou technikou pravé ruky konkrétní, jasný zvuk. Jeho vytříbený smysl pro artikulaci a rytmickou přesnost jen upevňuje silný umělecký dojem. Ze stylu jeho hry cítíme pokoru ke skladateli. Pokud je to jen trochu možné, snaží se o naplnění poznámek v notách.

Je pozoruhodné sledovat neuvěřitelně přesnou koordinaci obou rukou Itzhaka Perlmana. Jeho velká citlivost k dílu je znát na každé notě. Patří k houslistům, kteří dané dílo nejen zahrají s důrazem na detaily, ale obohatí ho svým uměleckým přínosem. Celá výstavba díla je fascinující o to víc, že jde o živý záznam.

Pinchas Zukerman je houslista, ke kterému cítím osobní sympatie. Především kvůli zemitému, dalekonosnému, plnému tónu, který naplní snad každou koncertní síň. Jeho detaily jsou vždy promyšlené a většinou v souladu s původním záměrem skladatele. Zukermanův Brahms hýří nepřeborným počtem barev tvořených různými prostředky – intonací, vibratem, rychlostí smyku, různými artikulačními prostředky atp. Z jeho interpretace má člověk pocit, že je všechno tak, jak to být má.

Houslistka Janine Jansen je sice nejmladší z výběru, ale uchvátí neuvěřitelnou expresivitou projevu. Při vystoupení je vidět, jak plně je hudbou pohlcena. Nejvíce ze všech interpretů u ní byla zřejmá vnitřní dynamika. Každá nota měla směr, měla úkol, měla poslání. Jansen má své housle pod absolutní kontrolou. I když se jedná o záznam živého koncertu, je možné prohlásit, že je tato nahrávka po technické stránce nejdokonalejší.

Osobní kouzlo každého výše zmíněného interpreta je velmi odlišné, ale zároveň velice silné. Nelze určit, která interpretace je správná, a která méně. Všechno má svůj vývoj a ani hudba není výjimkou. Co před padesáti lety bývalo stylové, dnes už být nemusí. Při poslechu starších nahrávek na nás ovšem dýchne jiná atmosféra. Atmosféra doby, pro kterou bývali tito umělci vrcholem kulturního zážitku. Nakonec bych rád zdůraznil, že také díky odlišnostem každého člověka může mít hudba tolik barev a možností. Proto budme vděční i za všechny, kteří se liší, protože nám ukazují, že všechny cesty ještě objeveny nebyly.

Prameny a literatura

Literatura

ERHARDT, Ludwik. *Brahms*. 1. vyd. Bratislava: Opus, 1986.

GEIRINGER, Karl. *Brahms: his life and work*. 3rd ed. London: Oxford University Press, 1947, ISBN: 0-306-80223-6

Internetové zdroje:

<http://www.itzhakperlman.com/about/> (2. 3. 2018)

<http://www.janinejansen.com/biography/> (7. 3. 2018)

<http://www.shcompetition.com/en/AboutSTN.html> (1. 3. 2018)

<http://www.thirteen.org/publicarts/violin/kreisler.html> (28. 2. 2018)

<http://www.thirteen.org/publicarts/violin/stern.html> (28. 2. 2018)

https://en.wikipedia.org/wiki/Fritz_Kreisler (28. 2. 2018)

https://en.wikipedia.org/wiki/Isaac_Stern (28. 2. 2018)

https://en.wikipedia.org/wiki/Itzhak_Perlman (2. 3. 2018)

https://en.wikipedia.org/wiki/Janine_Jansen (7. 3. 2018)

https://en.wikipedia.org/wiki/Pinchas_Zukerman (2. 3. 2018)

<https://www.deccaclassics.com/en/artist/jansen/biography> (9. 3. 2018)

<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/fritz-kreisler> (28. 2. 2018)

<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/isaac-stern> (1. 3. 2018)

<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/pinchas-zukerman> (2. 3. 2018)

<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/itzhak-perlman> (2. 3. 2018)

Použitý notový materiál

BRAHMS, Johannes. *Konzert D dur für Violine mit Begleitung des Orchesters Op. 77*. Berlin Leipzig: Eulenburg Simrock, [19--]. 1 partitura (155 s.).

BRAHMS, Johannes. *Konzert in D-dur für Violine und Orchester op. 77 : Concerto in D major for violin and orchestra op. 77*. Kassel: Bärenreiter, c2006.

BRAHMS, Johannes: *Sämtliche Werke, Band 5: Konzerte für Streichinstrumente und Orchester*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27.

Audio-vizuální zdroje

Janine Jansen - Bernard Haitink - Brahms Violin Concerto. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 7. 04. 2014 [vid. 2018-1-16]. Kanál uživatele j.heifetz. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=IJ1xKctJpQM>

KREISLER, Fritz. *Brahms violin concerto op. 77*. [zvukový záznam na LP]; EMI Abbey Road Studio 1, Londýn, 1936.

NUPEN, Christopher. *Itzhak Perlman: Brahms - Violin Concerto in D major, Op. 77 (live from 1978)* In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 16. 2. 2017 [vid. 2018-1-16]. Kanál uživatele allegrofilms. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=7C_U7eUbVd8

STERN, Isaac. *Brahms violin concerto op. 77*. [zvukový záznam na LP]; Columbia Masterworks, 1960.

ZUKERMAN, Pinchas. *Brahms violin concerto op. 77*. [zvukový záznam na CD]; Deutsche Grammophon, 1986.

Umění houslí 2. část [film]. Režie Bruno MONSAINGEON, Francie, 2000.