

**Akademie múzických umění v Praze  
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění  
Housle

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Analýza vybraných kadencí k první větě Koncertu pro housle a  
orchestr D dur op.77 Johanna Brahmsa**

**Vít Janečka**

Vedoucí práce: prof. Leoš Čepický  
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, duben 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Music and Dance faculty**

Art of Music  
Violin

**BACHELOR'S THESIS**

**Analysis of chosen cadenzas to the Violin concerto in D major  
op.77 by Johannes Brahms**

**Vít Janečka**

Thesis supervisor: prof. Leoš Čepický

Awarded academic title: BcA.

Prague, April 2024



## **Poděkování**

Těmito řádky děkuji své rodině za morální a finanční podporu za dobu mého studia. Další díky patří mému pedagogu z brněnské konzervatoře, MgA. Richardu Kružíkovi za to, že mi doporučil skvělé nahrávky Brahmsova koncertu, včetně nahrávky Ruggiera Ricci, kterou v práci zmiňuji. Také děkuji Institutu Váši Příhody, jmenovitě paní Pavle Žílové, která mi poskytla kadenci k Brahmovu koncertu od Váši Příhody. Závěrem děkuji mému pedagogu z Akademie múzických umění, prof. Leoši Čepickému, za vlídný přístup při studiu a cenné rady při komponování mé vlastní kadence.



## **Abstrakt**

Cílem mé bakalářské práce je přiblížit jejímu čtenáři více či méně známé kadence k první větě houslového koncertu D dur op. 77 Johanna Brahmsa, jejichž autory jsou významní houslisté 19. a 20. století. Tato práce může sloužit i jako pomůcka pro houslisty při výběru nějaké z méně známých kadencí k nácvičce.

Nejprve považuji za nezbytné provést stručný formální rozbor první věty koncertu, neboť v rozbořech jednotlivých kadencí budu především poukazovat na práci s tématy z první věty. V části týkající se jednotlivých kadencí se pak nejdříve pozastavím u každého z autorů kadencí (houslistů Josepha Joachima, Fritze Kreislera, Františka Ondříčka a Váši Příhody) a nastíním jejich životní dráhu a také přihlédnu k jejich autorské tvorbě. Kadence poté podrobím analýze jak harmonické, tak formální a poukážu také na technické aspekty a komplikace při provádění těchto děl.

Jako pátou kadenci pak uvedu a zanalyzuji svou vlastní, kterou jsem napsal v roce 2022.

## **Abstract**

The aim of my bachelor thesis is to bring the more or less well-known cadenzas to the first movement of the Violin concerto in D major op. 77 by Johannes Brahms closer to the reader, the authors of which are important violinists of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century. This work can also serve as an aid for violinists when choosing some of the lesser-known cadenzas for practice. First of all, I consider it necessary to carry out a brief formal analysis of the first movement of the concerto, because in the analysis of individual cadenzas I will mainly point to the work with the themes of the first movement. In the section concerning the individual cadenzas, I will first dwell on each of the authors of the cadenzas (violinists Joseph Joachim, Fritz Kreisler, František Ondříček and Váša Příhoda) and outline their life path with a look on their other compositions. I will then do both a harmonic and formal analysis and also point out the technical aspects and complications in the performance of these works.

As the fifth cadenza, I will present and analyze my own piece, which I wrote in 2022.

# Obsah

Úvod .....	1
1 Johannes Brahms – Koncert pro housle a orchestr D dur, op.77 .....	3
1.1 Okolnosti vzniku a obecné informace .....	3
1.2 První věta – Allegro non troppo .....	3
2 Kadence Josepha Joachima .....	9
2.1 Život a dílo Josepha Joachima .....	9
2.2 Formální a harmonický rozbor kadence .....	10
2.3 Technické a interpretační nároky .....	12
3 Kadence Fritze Kreislera .....	14
3.1 Život a dílo Fritze Kreislera .....	14
3.2 Kadence Fritze Kreislera .....	15
3.3 Technické a interpretační nároky .....	17
4 Kadence Františka Ondříčka .....	19
4.1 Život a dílo Františka Ondříčka .....	19
4.2 Kadence Františka Ondříčka .....	20
4.3 Technické a interpretační nároky .....	23
5 Kadence Váši Příhody .....	24
5.1 Život a dílo Váši Příhody .....	24
5.2 Kadence Váši Příhody .....	25
5.3 Technické a interpretační nároky .....	27
6 Kadence Víta Janečky .....	29
6.1 Technické a interpretační nároky .....	31
Závěr .....	32
Seznam použitých zdrojů .....	33

## Seznam příloh

- Příloha 1 – Sólový part Brahmsova koncertu
- Příloha 2 – Kadence Josepha Joachima

- Příloha 3 – Kadence Fritze Kreislera
- Příloha 4 – Kadence Františka Ondříčka
- Příloha 5 – Kadence Váši Příhody
- Příloha 6 – Kadence Víta Janečky

# Úvod

Během svých studií hudby jsem si povšiml (jak mezi studenty na Akademii múzických umění, tak v profesní sféře), že mnozí hudebníci jsou úzce seznámeni s řadou houslových koncertů, jakmile ale přijde na sólovou kadenci, jsou znalosti většiny velmi omezené. Ač nelze upírat kvality kadencím, které u většiny interpretů vítězí (v případě Brahmsova koncertu je to kadence od Josepha Joachima, které se v práci řádně věnuji), na úkor toho zůstávají stranou kadence jiné. Nutno podotknout, že v době velikánů, jejichž tvorbě se ve své práci věnuji, byla tvorba vlastních kadencí daleko běžnější než v době dnešní (přesto se však najdou výjimky, ze současných houslistů jmenujme například Joshuu Bella<sup>1</sup> nebo Augustina Hadelicha<sup>2</sup>, oba Brahmsův houslový koncert nahráli s vlastními autorskými kadicemi. Mistrovským kouskem bylo, když americký houslista Ruggiero Ricci v roce 1991 nahrál Brahmsův koncert a šestnáct různých kadencí k němu<sup>3</sup>.

Včetně kadencí, které si posluchač může vychutnat na CD Ruggiera Ricciho, zde je seznam všech autorů, jejichž díla jsem měl tu čest díky psaní této práce poznat:

Joseph Joachim (1831–1907)

Ödön „Edmund“ Singer (1831–1912)

Hugo Heermann (1844–1935)

Leopold Auer (1840–1935)

Eugène Ysaÿe (1858–1931)

František Ondříček (1857–1922)

Franz Kneisel (1865–1926)

Ferruccio Busoni (1866–1924)

Henri Marteau (1874–1934)

Fritz Kreisler (1875–1962)

Donald Francis Tovey (1875–1940)

Jan Kubelík (1880–1940)

Adolf Busch (1891–1952)

Jascha Heifetz (1901–1987)

Nathan Milstein (1904–1992)

Váša Příhoda (1900–1960)

---

<sup>1</sup> BELL, Joshua, The Cleveland Orchestra. Brahms, Schumann: Violin concertos [zvukový záznam na CD]. London, 1996.

<sup>2</sup> HADELICH, Augustin, Norwegian Radio Orchestra. BRAHMS Violin Concerto in D major op.77, LIGETI Violin Concerto [zvukový záznam na CD]. WARNER CLASSICS, 2019.

<sup>3</sup> RICCI, Ruggiero, Sinfonia di London. Ruggiero Ricci plays Brahms violin concerto [zvukový záznam na CD]. Biddulph recordings, 1991.

Ruggiero Ricci (1918–2012)

Joshua Bell (1967–nyní)

Augustin Hadelich (1984–nyní)

Ve své práci jsem se tedy rozhodl zaměřit se na dle mého výběru nejzajímavější kadence k tomuto stěžejnímu dílu houslové literatury. Při studiu jsem byl zaujat řadou pojítek, která autory těchto kadencí zajímavě pojí (přehlédneme-li tak základní fakta jako schopnost hrát výborně na housle). Joseph Joachim měl stěžejní roli při samotné tvorbě koncertu a je autorem vůbec první kadence k němu. Když však v prosinci roku 1883 Ondříček ve Vídni Brahmsův koncert hrál (pravděpodobně se svou vlastní kadencí), prohlásil přítomný Johannes Brahms, že „svůj houslový koncert uslyší v naprosté dokonalosti jenom od Ondříčka“<sup>4</sup>. Františka Ondříčka s Fritzem Kreislerem zase pojí Joseph Lambert Massart (1811–1892), u něhož na pařížské konzervatoři oba studovali<sup>5</sup>. Váša Příhoda patří sice k houslistům o generaci mladším, v jeho biografii jsem se ale dozvěděl, že jeho matka Marie několik týdnů před narozením malého Váši (tedy v roce 1900) navštívila koncert Františka Ondříčka. „Paní Příhodová později vyprávěla, jak mocně na ni působila Ondříčkova hra. V jedné chvíli stiskla muži ruku a zašeptala: „Kéž by se nám narodil chlapec, který by uměl tak hrát!“ A její manžel dodal: „Dej nám to Pánbůh!““<sup>6</sup>

Ať už byli tito čtyři houslisté za svého života považováni za více či méně nadané komponisty, zákonitě se jejich talent promítl i při tvorbě těchto kadencí. Patrný je však jak charakterový rozdíl mezi jednotlivými díly, tak i oblíbené techniky a dispozice jejich autorů, na což v práci mnohokrát poukazuji.

---

<sup>4</sup> BUDIŠ, Ratibor. Slavní čeští houslisté, str. 87. První vydání. Praha, Státní hudební vydavatelství, n.p., 1966. 196 stran.

<sup>5</sup> BUDIŠ, Ratibor. Housle v proměnách staletí, str. 76 a str. 103. První vydání. Praha, Supraphon, n.p., 1975, 160 stran.

<sup>6</sup> VRATISLAVSKÝ, Jan. Váša Příhoda, str. 12. Druhé vydání. Praha, Supraphon, n.p., 1974, 72 stran.

# 1 Johannes Brahms – Koncert pro housle a orchestr D dur, op.77

## 1.1 Okolnosti vzniku a obecné informace

Je bez debat, že v houslové literatuře není mnoho významnějších skladeb, než je Brahmsův houslový koncert D dur. Odborná veřejnost se shoduje, že tato stěžejní a rozsáhlá romantická skladba zaujímá přední místo na žebříčku největších koncertů, jaké kdy byly pro housle napsány – spolu s dalšími velkými romantickými koncerty (zmiňme například skladby Petra Iljiče Čajkovského, Jeana Sibelia, Felixe Mendelssohna-Bartholdyho nebo Ludwiga van Beethovena). Německý skladatel Johannes Brahms začal na díle pracovat v létě roku 1878 během svého pobytu v rakouské vesnici Pörtschach am Wörther See a v tvůrčím procesu dílo mnohokrát diskutoval se svým přítelem Josephem Joachimem, jedním z nejlepších houslistů své doby. V jednom ze svých dopisů Joachimovi napsal: „Měl byste to opravit a nešetřit kvalitou kompozice. Budu spokojen, když označíte části, které jsou obtížné, neobratné či nehratelné.“<sup>7</sup> Z tohoto je patrné, že Johannes Brahms Joachimovi v kompozičních otázkách a názorech bezmezně důvěřoval. Premiéra koncertu proběhla v Lipsku 1. ledna 1879 pod taktovkou samotného skladatele (sólového partu se neujal nikdo jiný než Joseph Joachim). Přítomný dirigent a klavírista Hans von Bülow po poslechu technicky náročné skladby poznamenal že nejde o koncert pro housle, ale proti houslím. Brahms i Joachim poté ještě půl roku koncert upravovali do finální podoby, kterou známe dnes.

Skladba má tři věty a její provedení trvá obvykle 40 minut. Je instrumentována pro velký orchestr (dvě flétny, dva hoboje, dva A klarinety, dva fagoty, čtyři lesní rohy, tympány a smyčce). První věta je psána v tónině D dur a nese prvky sonátové formy s kadencí umístěnou po repríze. Druhá věta v tónině F dur má písňovou formu s mollovým kontrastním středním dílem. Třetí věta je pak radostné rondo, které nese rysy uherské hudby (jako pocta uherským kořenům Josepha Joachima).

## 1.2 První věta – Allegro non troppo.

První věta (příloha č. 1) je psána ve tříčtvrtečním taktu. Jako mnohokrát v Brahmsově tvorbě, jedná se i tady o syntézu klasického a romantického slohu. Věta tedy začíná orchestrální expozicí a přímo hlavním tématem v mezzoforte v unisonu fagotů a spodních smyčců, jehož podstatou je rozložený akord D dur s přidáním šestým stupněm (obr. č. 1)

---

<sup>7</sup> <https://www.britannica.com/topic/Violin-Concerto-in-D-Major-Op-77> [online] [cit. 15.4.2024].



Obr. č. 1 – Začátek hlavní tématu první věty (taky č. 1–8)

Hlavní téma je také zajímavé tím, že po osmi taktech přebírá melodii hoboj tónině C dur – je použit spoj A dur -> C dur, a vzhledem k tomu, že tónina C dur je na sníženém sedmém stupni v D dur, jde o dosti neobvyklý spoj. Brzy se ale opět vrátíme do D dur a hlavní téma zní v celém orchestru ve forte. Následuje mezivěta (od taktu č. 41, jejíž částí je opět neobvyklý prvek, a to pětičtvrtěový motiv (obr. č. 2).



Obr. č. 2 – Mezivěta (pětičtvrtěový motiv je v nejvyšším hlase od taktu č. 51)

Po mezivětě by obvykle přišlo vedlejší téma, Brahms zde kupodivu pouze naznačí přípravu vedlejšího tématu (figura zde použitá má charakter tří hemiol, obr. č. 3), vynechá samotné vedlejší téma a poté uvede krátkou mezivětu (v rámci které opět slyšíme onen pětidobý motiv ve dřevcích) a pianissimo přeruší subito forte dramatické závěrečné téma, které vyplyne do vstupu sólového partu.



Obr. č. 3 – Příprava vedlejšího tématu v předešle

Sólový part začíná bouřlivou kadencí (v orchestru zní podklad v d moll), která stojí na hlavním tématu, ovšem v d moll (obr. č. 4). V taktu č. 120 již skladatel začíná nastiňovat příchod hlavního tématu v hlavní tónině, zatím však jen v obrysech, až v taktu č. 136 zní hlavní téma plně v originální sazbě v sólovém partu (obr. č. 5).



Obr. č. 4 – Začátek úvodní kadence sólových houslí



Obr. č. 5 – Začátek hlavního tématu v sólových houslích

Oblast hlavního tématu trvá až do taktu č. 164. V oblasti mezi hlavním a vedlejším tématem Brahms uvádí dvě odlišné mezivěty (v rozborech o nich referuji jako o mezivětě po hlavním tématu a mezivětě před vedlejším tématem). Brahms v mezihře po hlavním tématu variačně zpracovává materiál z předešlé (orchestr hraje podobnou hudbu jako v předešlé, sólový part virtuózně přizvukuje trojzvuky a rozloženými akordy, obr. č. 6). Mezivětu v h moll skladatel rozepsal do triol, kde první nota z trioly vynáší melodii mezivěty a ostatní tóny vytváří harmonický doprovod (obr. č. 7).



Obr. č. 6 – Mezivěta po hlavním tématu (takty č. 164–173)



Obr. č. 7 – Začátek mezivěty před vedlejším tématem (od taktu č. 180)

Vedlejší téma v celé své kráse začíná ve vedlejší tónině A dur v taktu č. 206 (předjímají ho dva takty v orchestru a dva takty v sólových houslích) a plyne až do taktu č. 236. Na vedlejším tématu je zajímavé, že nezačíná na tonice, ale na subdominantě s tím, že první tón je průtah do pátého stupně subdominanty. Onen průtah může při pohledu na pouhý sólový part budit dojem, že vedlejší téma začíná na třetím stupni dominanty, jde však o subdominantu. Částí vedlejšího tématu je důležitý motiv souzvuků decimy a sexty (takt č. 210, obr. č. 8).





Obr. č. 8 – Vedlejší téma v sólových houslích

Od taktu č. 236 pak slyšíme, podobně jako v předehře, tajemnou mezivětu obsahující onen pětidobý motiv (sólový part v tomto místě doprovází dřeva). Závěrečné téma zazní od taktu č. 246 v a moll (obr. č. 9). Po vrcholu závěrečného tématu následuje mohutná orchestrální mezihra (takt č. 272), která začíná v a moll a postupně moduluje do c moll. V této tónině také v taktu č. 304 začíná provedení první věty.



Obr. č. 9 – Začátek závěrečného tématu v sólových houslích

Pro účely mé práce jsem rozdělil provedení na dva díly. První díl (pracovně nazvaný díl A) začíná na oné pětidobé figuře (ona figura je rozdělena mezi sólový part a orchestr, obr. č. 10). Tu skladatel píše ve dvojhmatech a v taktu č. 312 začíná nová hudba, která dosud ve skladbě nezazněla (obr. č. 11). Tento motiv Brahms variačně zpracovává. Mezi takty č. 332–339 je v orchestru předjírána následující mezivěta, zatímco sólové housle mají doprovodnou funkci a hrají trylky na harmonických tónech.



Obr. č. 10 – Začátek první části provedení, kde je pětidobá figura rozdělena mezi sólové housle a orchestr (klavírní výtah)



Obr. č. 11 – Nová hudba v provedení (začátek)

Krátká, ale kontrapunkticky bohatá mezihra začíná v taktu č. 340. Vstup sólových houslí v taktu č. 348 je začátkem dílu B, jehož podstatou je postupná stoupající melodie tónů A -> H -> C -> D. Tento zdánlivě primitivní modulační princip vnáší do sólového partu obohacený o průtahy a k tomu neustále mění u těchto tónů oktávovou polohy (obr. č. 12). Od taktu č. 361 se v sólovém partu kombinují motivy z hlavního a závěrečného tématu.



Obr. č. 12 – Vstup sólových houslí ve druhé části provedení (začátek)

Repríza první věty začíná v taktu č. 381 hlavním tématem v hlavní tónině, které však není ve své základní formě (čtvrtové noty), ale Brahms rozepisuje do akordických rozkladů na pentatonickém základě a vzniká tak mohutná symfonicky znějící plocha. Sólové housle vstupují v taktu č. 389 a oblast hlavního tématu a mezivěty probíhá stejně jako v expozici, nutná je však modulace v taktu 393 (v expozici zní C dur, zde zní F dur) a celá plocha až po oblast vedlejšího tématu (takt č. 441) pak moduluje do tónin, které jsou o kvartu vyšší než tóniny v expozici. Vedlejší téma oproti očekáváním nezazní v hlavní tónině D dur, ale v tónině Fis dur. Do hlavní tóniny téma moduluje v krátké orchestrální mezihře v taktu č. 457 a poté je průběh skladby stejný jako v expozici. Závěrečné téma v tónině d moll začíná v taktu č. 487, jeho průběh je taktéž stejný. Změna přichází v mezihře před kadencí, závěrečné téma totiž nekončí spojením dominanty a tóniny jako v expozici (E dur -> a moll), ale klamným závěrem, zazní spoj A dur -> B dur (místo očekávaného A dur -> d moll) a mezihra chvíli pokračuje v tónině B dur, jejích posledních pět taktů ale už zní v D dur. Zde nechal Brahms prostor pro kadenci (jak je běžné, zní tonický kvartsextakord a konec kadence Brahms předepsal v dominantní tónině).

Po kadenci následuje klidná plocha postavená na hlavním tématu, která spěje do technicky vypjaté cody plné dvojhmatů (obr. č. 13). Hudba znějící v codě je stejného charakteru jako hudba v mezihře před reprízou první věty.

557 *a* *poco* *animato* *f*

560

563

566

The image shows a musical score for four staves, numbered 557, 560, 563, and 566. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first staff (557) features a melodic line with a dynamic marking of *a* (piano) and *poco* (poco), followed by a section marked *animato* and *f* (forte). The second staff (560) continues the melodic line with various articulations. The third staff (563) shows a complex texture with many beamed notes. The fourth staff (566) provides a harmonic accompaniment with block chords and some melodic fragments.

Obr. č. 13 – Coda první věty (od taktu č. 559)

## 2 Kadence Josepha Joachima

### 2.1 Život a dílo Josepha Joachima

První mnou vybraná kadence je napsána houslistou a autorem, který je pro celou skladbu stěžejní, a tím není nikdo jiný, než německý houslista s maďarskými kořeny Joseph Joachim (28. června 1831–15. srpna 1907). Narodil se do židovské rodiny v obci Kittsee (slovensky Kopčany) poblíž Prešpurku – dnešní Bratislavy. Již v jeho dvou letech se však rodina stěhuje do Pešti, kde začal malý Joseph brát hodiny houslí u Stanislava Serwaczyńského, koncertního mistra operního orchestru v Pešti. Posléze začal také navštěvovat hodiny ve Vídni u Geoga Hellmesbergera staršího, Josepha Böhma a Misky Hausera. V roce 1843 se seznámil s Felixem Mendelssohnem-Bartholdym a stal se doživotním propagátorem jeho tvorby. Ačkoli měl za sebou již řadu koncertních úspěchů, dalo by se říct, že Joachimův debut proběhl v roce 1844, kdy v Londýně (na doporučení a pod vedením samotného Mendelssohna-Bartholdyho) provedl Beethovenův *Houslový koncert D dur op. 61*. Úspěch to byl obrovský, ačkoli Beethovenův koncert nebyl do té doby příliš oblíbený a díky Joachimovi zažila tato stěžejní skladba houslového repertoáru svou renesanci (po necelých čtyřiceti letech od premiéry a sedmáct let od smrti Ludwiga van Beethovena). Od té doby působil jako koncertní mistr v lipském Gewandhausorchester a mezi lety 1853 a 1868 působil jako koncertní mistr v Hannoveru (zde také žil a komponoval, toto období bylo skladatelsky nejplodnější). Celou dobu ovšem také působil jako sólista, často v Londýně, tam jeho popularita trvala až do Joachimovy smrti. V Hannoveru se také seznámil s tehdy ještě neznámým klavíristou a skladatelem, kterým nebyl nikdo jiný než Johannes Brahms. Od roku 1868 žil v Berlíně, kde pomohl vybudovat hudební oddělení Královské hudební akademie<sup>8</sup>. Kromě pedagogické činnosti a sólové kariéry se mu také dařilo jako komornímu hráči. Přes čtyřicet let byl primárem Joachimova kvarteta (během let se na ostatních postech střídali špičkoví evropští hudebníci, často Joachimovi bývalí žáci, například Karel Halíř). S Johannesem Brahmem jej pojilo takřka celoživotní přátelství, které bylo nakrátko narušeno v osmdesátých letech devatenáctého století, kdy probíhal Joachimův rozvod s jeho ženou Amalií. Brahms při manželském rozporu stranil Amalii, a tak byly vztahy obou umělců pár let vyhoceny, jak však léta šla, oba se udobřili a Joachim v roce 1888 premiéroval Brahmsův *Dvojkonzert pro housle a violoncello a moll op. 102* (společně s kolegou z Joachimova kvarteta, Robertem Hausmannem).<sup>9</sup>

Byl znám především jako vynikající interpret německých skladatelů. V centru jeho repertoáru čněl Johann Sebastian Bach a jeho Sonáty a partyty. Díla Beethovena a Mendelssohna-Bartholdyho uváděl také často, ať už jako sólista, nebo v podání Joachimova kvarteta. Řada

---

<sup>8</sup> SADIE, Stanley. Dictionary of Music and Musicians, Volume 13. Str. 125–127. Druhé vydání. Macmillan Publishers Limited, 2002. ISBN 1-56159-239-0

<sup>9</sup> BLUME, Friedrich. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 9. Str. 1060–1066. Druhé vydání, Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2003 ISBN 3-7618-1119-5

děl byla věnována přímo jemu (Brahmsův *Koncert pro housle D dur op. 77*, Brahmsův *Dvojkoncert pro housle a violoncello a moll op. 102*, Schumannův *Koncert pro housle a orchestr d moll WoO 1* a další). Je štěstím, že dvaasedmdesátiletý Joseph Joachim v roce 1903 nahrál pět gramofonových desek, které jsou dodnes důkazem o stylovosti hry v devatenáctém století.

Jako skladatel byl Joseph Joachim velmi plodný zejména v mládí. Německá hudba devatenáctého století má dva tvůrčí proudy: Lisztem a Wagnerem zastupovaný novoromantismus a Brahmsem, Mendelssohnem-Bartholdym, nebo Schumannem propagovaný sloh klasicko-romantické syntézy. Joachim tíhl kompozičně spíše ke druhému směru. Těžiště tvorby tkví v instrumentální hudbě. Napsal několik orchestrálních předeher, ze tvorby pro housle a orchestr jsou to tři houslové koncerty (nejslavnější je druhý *Koncert D dur op. 11 „V uherském stylu“*), z komorní tvorby pak *Tři kusy pro housle a klavír op. 2* nebo *Variace na vlastní téma E dur pro housle a klavír op. 10*. Důležité jsou pak jeho kadence k houslovým koncertům například od Ludwiga van Beethovena, Johanna Brahmsa, Wolfganga Amadea Mozarta (ke koncertům *KV 218 D dur* a *KV 219 A dur*), Rodolpha Kreutzerova (*Koncert č. 19 d moll*) a také k *Sonátě g moll „Děblův trylek“* od Giuseppe Tartiniho.

## 2.2 Formální a harmonický rozbor kadence

Kadence od Josepha Joachima (příloha č. 2) byla napsána ku příležitosti světové premiéry tohoto koncertu v Lipsku v lednu roku 1879, z čehož usuzuji, že Joachim kadenci napsal ve druhé polovině roku 1878.

Tato kadence stanovila také určité zvyklosti, o které se autoři dalších kadencí většinou opírají (nejde však o striktní pravidla). Jde o samotný začátek kadence, který je durovou verzí prvního vstupu sólových houslí v taktu č. 90 (snad, aby podpořil fakturu tonického kvartsextakordu, začíná autor tónem A, obr. č. 14)



Obr. č. 14 – Úvod Joachimovy kadence

Po čtyřech taktech přichází náhlé zjemnění pomocí krátké modulační pasáže (takty č. 5–12). Tato pasáž používá motiv z vedlejšího tématu (ovšem ne melodickou hlavu tématu, ale motiv se sextami a decimami). Od taktu č. 9 je tato pasáž zajímavá také svou podobností s kadencí k *Houslovému koncertu č. 5 a moll op. 37* od francouzského houslisty a skladatele Henriho



Vieuxtempse<sup>10</sup> (kadence je napsaná skladatelem, koncert měl premiéru v roce 1861, takže můžeme jen spekulovat, zda tato skladba, kterou jistě Joseph Joachim znal, sloužila pro inspiraci či nikoliv – obr. č. 15 a 16). Podstatou obou úseků je vzájemný chromatický protipohyb ve dvojjzvucích.



Obr. č. 15 – Úsek zpracovávající motiv z vedlejšího tématu (od taktu č. 9 vidíme chromatický protipohyb)



Obr. č. 16 – Úsek používající stejnou kompoziční techniku v kadenci k Vieuxtempsově 5. houslovému koncertu (takty č. 11–13)

Takty č.13–22 pak v tónině G dur používá motiv z vedlejšího tématu. Dále zpracovává Joachim provedení první věty, konkrétně díl A (v tónině e moll), v kadenci je napsán jak materiál ze sólového partu, tak protihlas orchestru (takty č. 23–42). Z tóniny e moll moduluje přes tóninu d moll až do tóniny F dur. V další části je hudba, která na nic přímo neodkazuje, v rámci analýzy jsem našel podobnost snad jen s koncem mezivěty před vedlejším tématem. Harmonický průběh této části je F dur -> D dur -> g moll (obr. č. 17 a 18).



Obr. č. 17 – Úsek pracující s hudbou z konce mezivěty před vedlejším tématem



Obr. č. 18 – Hudba z konce mezivěty před vedlejším tématem (v taktech č. 190–197)

<sup>10</sup> VIEUXTEMPS, Henri (1820–1881) byl francouzský houslista, jeden z nejvýznamnějších houslistů franko-vlámské houslové školy.

V taktech č. 53 a 54 je dokomponovaný malý předěl, který v Brahmově koncertu nikde nezazní a poté Joachim pracuje s motivem z provedení, a to z dílu B (opakování tónu A v různých oktávových polohách obohacené o citlivé tóny – zde nenajdeme postup A -> B -> C -> D). Citlivé tóny jsou leitmotivem dalších několika taktů, neboť v taktech č. 59–65 autor zkomponoval plochu plnou šestnáctinových běhů v legatu. Tyto běhy stojí na tónech akordu probíhající harmonie, ale každý tón je právě předjímán citlivým tónem a ty tvoří chromatické průtahy, ať už shora nebo zdola (obr. č. 19). Tuto pasáž v taktech č. 66 a 67 zakončí zvukovou chromaticky se zvětšujícím intervalem na E struně od tónu A2 až po tón A3.



Obr. č. 19 – Ukázka plochy užívající chromatických průtahů

Těsně před závěrečnou pasáží stihne ještě Joachim ocitovat dva zajímavé momenty z první věty: v taktech č. 70 a 71 můžeme slyšet trylek, jemuž přizvukuje motiv z mezihry v provedení, a v dalších dvou taktech cituje Joachim kousek z oblasti hlavního tématu (v sólovém partu jde o takty č. 150–151). Další zvyklostí, která se ujala při tvorbě kadencí k tomuto koncertu, je pak závěr kadence, který téměř vždy napodobuje konec úvodní kadence v sólovém partu, po němž následuje hlavní téma v hlavní tónině (po kadenci následuje totéž a celek díky tomuto efektu působí jako reminiscence začátku skladby). Tento úsek u Joachima začíná v taktu č. 75 a pokračuje až do konce kadence.

## 2.3 Technické a interpretační nároky

Joseph Joachim, ač byl technicky dokonale vybaven, nebyl znám jako jiskřivý virtuos a interpret technicky náročných skladeb, které by omračovaly posluchače (ačkoli v mládí často hrával skladby Heinricha Wilhelma Ernsta<sup>11</sup> a jeho umění si velmi cenil například Henryk Wieniawski<sup>12</sup>). Sám sebe spíše vnímal jako interpreta, který hledá krásu v nitru skladby a tu předává posluchačům. Proto nelze jeho kadenci považovat za ryze virtuózní. To ovšem neznamená, že by byla nějakým způsobem snadná k nacvičení.

Joachim ve velké míře používá techniky, které již vložil Brahms do sólového partu. Houslista, který jej bravurně zvládne nacvičit, nebude mít s touto kadencí problém. Kadence užívá

<sup>11</sup> ERNST, Heinrich Wilhelm (1812–1865) byl houslista narozený v Brně, virtuos a jeden z mála hudebníků schopných ve své době konkurovat Paganinimu.

<sup>12</sup> WIENIAWSKI, Henryk (1835–1880) byl polský virtuos, žák J. L. Massarta na pařížské konzervatoři. Svého času byl nejslavnějším houslistou nejen v Evropě, ale dostalo se mu věhlasu i v Rusku.

polyfonní faktury (například takty č. 23–29 nebo č. 70–71), většina hudebního materiálu je přímá citace Brahmsovy tvorby, některé úseky jsou však obohaceny o dvojhmaty, jiné zase o lomené akordy.

Možnou potíž při interpretaci mohou však mít houslisté, kteří nedisponují příliš velkýma rukama, neboť v taktu č. 67 Joachim do partu napsal velkou septimu Gis3 – A3 na struně E (obr. č. 20) a to je pro některé houslisty nedisponující dostatečnou flexibilitou prstů levé ruky mnohdy hraniční rozpětí.



Obr. č. 20 – Úsek obsahující obtížně hratelné intervaly (takt č. 67)



## 3 Kadence Fritze Kreislera

### 3.1 Život a dílo Fritze Kreislera

Autorství další mnou analyzované kadence si připsal houslista rakouského původu, kterým není nikdo jiný než Fritz Kreisler (2. února 1875–29. ledna 1962). Friedrich „Fritz“ Kreisler přišel na svět do rodiny lékaře židovského původu. Otec byl amatérský houslista a ve věku čtyř dostal malý Fritz svoje první housle, tak obrovský talent však nikdo neočekával. Ve svých sedmi letech začal studovat na vídeňské konzervatoři pod vedením Josepha Hellmesbergera mladšího (autor předchozí kadence byl žákem Josepha Hellmesbergera staršího) a o tři roky později školu absolvoval – byl nejmladším žákem, kterému se podařilo složit přijímací zkoušky a posléze i školu dokončit. Zde také měl hodiny hudební teorie a klavíru u Antona Brucknera. Svá studia pak ještě prohloubil na pařížské konzervatoři u Josepha Lamberta Massarta a ve svých dvanácti letech tuto školu dokončil s první cenou. To byl definitivní konec jeho studia, více se už v hudbě nepotřeboval vzdělávat.

Do roku 1890 Kreisler koncertoval, řada koncertů byla v rámci jeho turné po USA (měl ovšem jen mírný úspěch). Poté, co se v patnácti letech vrátil do Vídně a šest let se houslím vůbec nevěnoval. Možná to byla reakce na téměř neexistující dětství a dosavadní časové vypětí kvůli hudbě, Kreisler však nastoupil na gymnázium, zapsal se na medicínu a absolvoval vojenskou službu. V roce 1896 hudební ambice zvítězily a Kreislerovi netrvalo dlouho, aby své vlohy pro housle po letech získal zpět.

Po neúspěšném konkurzu do orchestru Vídeňské dvorní opery (nebyl zdatný ve hře z listu) se věnoval sólové kariéře. Roku 1899 debutoval s Berlínskou filharmonií pod taktovkou Arthura Nikische a to znamenalo mezinárodní průlom. Často koncertoval v Anglii, Francii, Spojených státech a získal si respekt svých současníků, kterými byli například Eugène Ysaÿe, Pablo Casals nebo Jacques Thibaud.

První světová válka jej zasáhla ve Švýcarsku. Byl povolán rakouskou armádou jako poručík na východní frontu, na podzim roku 1914 byl zraněn a z armády propuštěn. Po zbytek války pak příliš nevystupoval. Do New Yorku se vrátil až po první světové válce v roce 1919, neboť během války panovaly v USA protiněmecké nálady. Od roku 1924 do roku 1938 žil v Německu, anšlus Rakouska armádou Třetí říše jej však přesvědčil o přesídlení do Francie, kde mu již dříve nabídli občanství. Po vypuknutí Druhé světové války se pak definitivně přestěhoval do Spojených států (domoviny jeho manželky Harriet) a v roce 1943 zde získal občanství. V Carnegie Hall hrál naposledy roku 1947, poslední veřejné vystoupení však podnikl v sezóně 1949–1950. V padesátých letech postupně prodal nebo věnoval celou svou sbírku nástrojů, nechal si pouze nástroj z roku 1860 od Jean-Baptista Vuillauma.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> SADIE, Stanley. Dictionary of Music and Musicians, Volume 13. Str. 889–891. Druhé vydání. Macmillan Publishers Limited, 2002. ISBN 1-56159-239-0

Během života byl znám také jako velký filantrop. Například v roce 1927 daroval 26 000 dolarů Americké lize pro boj s rakovinou. Výtěžky z prodeje manuskriptů a nástrojů na sklonku života taktéž rozdělil mezi dvě velké americké dobročinné organizace.<sup>14</sup>

Jako autor Kreisler od roku 1905 publikoval pod názvem *Klassische Manuskripte* transkripce různých skladeb, což byly skladby dvojího druhu. Jednak šlo o skladby z hudebního baroka a rokoka (od autorů, jako jsou Vivaldi, Tartini Pugnani, apod.) a jednak o drobné skladbičky vídeňského stylu (*Krásný rozmarýn, Čínský bubínek, Lásky žal...*). Ve třicátých letech Fritz Kreisler přiznal, že je autorem každé z nich a v případě skladeb barokních autorů se pouze inspiroval (skladby tak získaly přídomek *Ve stylu Vivaldiho, Ve stylu Pugnaniho, Ve stylu Tartiniho...*). Byl také první, kdo začal sestavovat recitálové programy podle jiných zvyklostí. V první půli podle Kreislera měly zaznít závažné a rozsáhlé skladby (například sonáty nebo jednověté rozsáhlé kusy) a ve druhé půli zněla spíše díla přídavkovitého rázu. Jeho filozofie spočívala v tom, že velkého umění může být dosaženo pouze u toho interpreta, který má všeobecné vzdělání a znalosti literatury, filosofie i ostatních odvětví umění (malba, sochařství, tanec...). Fritz Kreisler tohoto byl zářným příkladem a byl také velmi jazykově vybaven (kromě angličtiny, francouzštiny a španělštiny byl schopen číst v originále řecky a latinsky). Významnou skladbou, která pro něj byla napsaná, je *Koncert pro housle a orchestr h moll op. 61* od Edwarda Elgara, Fritz Kreisler tuto skladbu 10. listopadu 1910 premiéroval<sup>15</sup>.

## 3.2 Kadence Fritze Kreislera

První uvedení této kadence se mi dohledat nepodařilo, Kreisler tento koncert však hojně hrával už od devadesátých let devatenáctého století a proto předpokládám, že kadence mohla vzniknout někdy v tomto období.

Kreislerova kadence (příloha č. 3) dle tradice začíná durovou variací na sólový vstup houslí, od taktu č. 5 začíná plocha, ve které je využíván motiv ze závěrečného tématu (proložený virtuózním rozkladem akordu ve dvojhmatech, obr. č. 21).



Obr. č. 21 – Začátek plochy užívající kombinaci závěrečného tématu a virtuózních rozložených akordů ve dvojhmatech

<sup>14</sup> BUDIŠ, Ratibor. *Housle v proměnách staletí*, str. 104. První vydání. Praha, Supraphon, n.p., 1975, 160 stran.

<sup>15</sup> BLUME, Friedrich. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 10*. Str. 658. Druhé vydání, Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2003 ISBN 3-7618-1120-9

Harmonické schéma této části je D dur -> H dur -> e moll -> d zmenšený. Plocha končí rozvodem do A dur (takt č. 19, d zmenšený (zde již jako gis zmenšený) zde funguje jako septakord sedmého stupně. V taktu č. 19 však zní A dur s přidanou kvartou, která slouží jako průtah na tercii. Dále pokračuje Kreisler tak, že od taktu č. 21 zpracovává ve dvojhmatech s trylky melodii z mezivěty před vedlejším tématem – obr. č. 22 (tato hudba zní vždy pouze v orchestru). Nekopíruje však celou plochu, ale zpracovává tuto hudbu až od poloviny fráze (v orchestrální předejře tato hudba začíná taktem č. 41) a plochu harmonicky opět vede do A dur (s předpisem *perendosi* v taktu č. 31), frázi uzavírá akordem A dur pizzicato.

Obr. č. 22 – Úsek používající hudbu z mezivěty před vedlejším tématem (od taktu č. 19)

Vzápětí navazuje v taktu č. 33 Kreisler s plochou, která zpracovává trojzvuky z mezivěty po hlavním tématu (v expozici sólových houslí v taktech č. 164–169). V průběhu této plochy se objevují čtyři takty, kdy skladatel moduluje motiv z mezivěty pomocí akordů A dur, B dur 7, G dur 7, C dur, A dur 7, D dur, h zmenšeně malý septakord a E dur 7 (s alterovaným tónem B, obr. č. 23), takt 45 poté přináší motiv z dílu B provedení protkaný motivem ze závěrečného tématu (poprvé onen oktávový motiv je v originální formě, podruhé je psán ve zdvojených hodnotách – v šestnáctinových notách, obr. č. 24).

Obr. č. 23 – Část kadence, kde Kreisler zpracovává motiv z mezivěty po hlavním tématu (od taktu č. 41 začíná modulační úsek, který končí až v taktu č. 45)

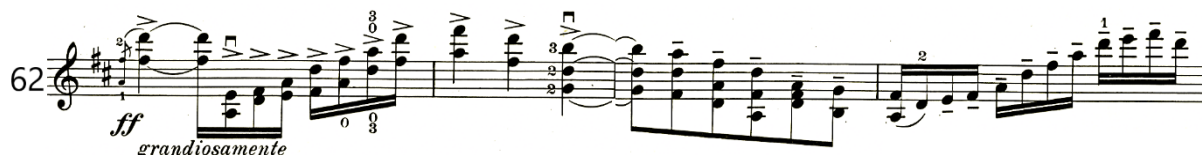
Obr. č. 24 – Kombinace hudby z dílu B provedení (takty č. 45 a 47) a ze závěrečného tématu (takty č. 46 a 48)

Takt č. 49 pak buduje napětí před další částí, která začíná v taktu č. 50. Ta zpracovává v tónině D dur vedlejší téma, ovšem jde o velmi technicky náročnou variaci. Skladatel vytváří plochu dvojhmatů v šestnáctinových notách a tato plocha je protkána melodií vedlejšího tématu (obr. č. 25).



Obr. č. 25 – Vedlejší téma vkomponováno do plochy dvojhmatů

Napětí postupně narůstá a vede do taktu č. 62 (obr. č. 26), v němž Kreisler píše hlavní téma koncertu v D dur ve dvojhmatech (téma je opět protkáno řadou dvojhmatů – houslista si dlouhé tóny dle Kreislera patrně užil dostatečně v hlavním tématu v sólovém partu). V taktech č. 68–69 ještě vložil Kreisler do kadence kvůli napětí akord A dur ve dvojhmatech (s tónem D sloužícím jako průtah do tónu Cis), aby mohl uvést závěrečnou plochu v A dur. Dle tradice Kreisler svou kadenci končí hudbou podobnou té v sólovém partu (před uvedením hlavního tématu).



Obr. č. 26 – Úsek používající hudbu z hlavního tématu ve dvojhmatech

### 3.3 Technické a interpretační nároky

Ve srovnání s kadencí Josepha Joachima je Kreislerova kadence mnohem zahuštěnější, zejména co se týče dvojhmatů. Z toho, jak je kadence napsána, je patrné, jak schopný houslista Kreisler byl, a ačkoli (stejně jako Joseph Joachim) nebyl primárně považován za interpreta technicky virtuózních skladeb Wieniawského, Ernsta nebo Sarasateho<sup>16</sup>, tato kadence je důkazem toho, že zvládl zahrát mnohem těžší věci.

Oproti Joachimově kadenci je také tato skladba daleko větší přehlídkou virtuózních technik. Hned v úvodu kadence, v taktech č. 6–32 jsou vyžadovány hned dvě velmi efektní techniky, a

<sup>16</sup> SARASATE, Pablo de (1844–1908) byl nejslavnější španělský houslista devatenáctého století, autor řady drobných virtuózních skladeb (*Cikánské melodie*, *Scherzo a tarrantella*, *Jota navarra*...).

to akordické rozklady se střídavými tóny a melodie doprovázené trylkem. Velmi náročný je také úsek zpracovávající vedlejší téma (v taktech č. 50–61).

Z harmonického hlediska je kadence zajímavá tím, že má několik falešných závěrů (konec fráze v A dur). Tyto závěry jsou v taktech č. 21, č. 33, č. 45 a č. 67. Tím, že se často pohybuje okolo tóniny A dur, skladatel posiluje v posluchači pocit dominantní tóniny a pomáhá přípravě návratu hlavního tématu v hlavní tónině po kadenci. Kreisler také často používá alterované akordy a vytváří tím více citlivých tónů (například poslední akord taktu č. 12 nebo poslední akord taktu č. 38).

## 4 Kadence Františka Ondříčka

### 4.1 Život a dílo Františka Ondříčka

Druhá polovina mých rozborů slavných kadencí k Brahmově houslovému koncertu bude patřit nejslavnějším českým houslistům (vyjímaje poslední část obsahující mou kadenci). V historii české houslové hry máme štěstí na řadu vynikajících uměleckých osobností. Česká houslová škola v devatenáctém století vyprodukovala muže, který byl za svého života oceňován za to, že dokázal skloubit bezchybnou virtuozitu a jinými národy tak oceňovanou českou muzikalitu<sup>17</sup>. Tím mužem byl František Ondříček (29. dubna 1857–12. dubna 1922).

Narodil se do hudebnické rodiny (děd i otec byli houslisté a učitelé hudby, otec dokonce hrával v kapele Karla Komzáka<sup>18</sup>, tam se seznámil i s Antonínem Dvořákem) a v pěti letech dostal své první housle, přičemž netrvalo dlouho a malý chlapec zdárně loudil z nástroje první melodie. Brzy se stal členem otcovy další kapely a ve čtrnácti letech byl už jejím koncertním mistrem. 16. března 1872 vystoupil v Praze na Žofíně s *Fantazií Othello* od Heinricha Wilhelma Ernsta a díky tomuto pozoruhodnému výkonu byl doporučen pedagogovi pražské konzervatoře Antonínu Bennewitzovi. Jeho absolventský výkon s Beethovenovým koncertem roku 1876 si přišel poslechnout sám Henryk Wieniawski a Ondříčkova hra na něj udělala velký dojem. I na základě svého výkonu mu pražský mecenáš Alois Oliva nabídl financování studia u Josepha Lamberta Massarta (pedagoga mj. Henryka Wieniawského a Fritze Kreislera). Po třech letech pilného studia získal první cenu jako nejlepší student konzervatoře a mistrovské housle, poté až do roku 1881 pobýval ve Francii (díky tomu se také stal suverénním interpretem francouzských děl)<sup>19</sup>.

Kariérní průlom přišel v roce 1882, kdy započalo jeho působení jako sólisty po celé Evropě – absolvoval koncerty v Londýně, v Praze, v Brně, v prosinci 1882 debutoval s Vídeňskými filharmoniky s Mendelssohnovým koncertem. O rok později zde také uvedl tehdy ne tak často uváděný Dvořákovův koncert a moll a do konce života byl jeho horlivým zastáncem a častým interpretem. Koncertoval také v Rumunsku a v Polsku, v roce 1896 se mu podařilo debutovat v Petrohradě (i přes tamní značný vliv Leopolda Ауера, který evropským houslistům úspěch v Rusku velmi komplikoval) a posléze absolvoval koncerty po celé Euroasii, koncertoval až v sibiřském Irkutsku. Za svých koncertních cest po Itálii se seznámil s Ernestem Camillem Sivorim, posledním žijícím žákem Niccola Paganiniho a s Paganiniho synem Achillem Paganinim, oba si jeho umění velmi ctili. Spojené státy si na Ondříčkovu hru čekaly až do roku 1895, hrál zde nejvíce Dvořákovův koncert (Dvořákova hudba byla zde díky Dvořákovu působení

---

<sup>17</sup> BUDIŠ, Ratibor. Slavní čeští houslisté, str. 82. První vydání. Praha, Státní hudební vydavatelství, n.p., 1966. 196 stran.

<sup>18</sup> Kapela Karla Komzáka byla založena roku 1854 a působila jako salónní kapela, roku 1862 se stala součástí orchestru Prozatímního divadla. Působil zde mj. i Antonín Dvořák.

<sup>19</sup> BUDIŠ, Ratibor. Slavní čeští houslisté, str. 86. První vydání. Praha, Státní hudební vydavatelství, n.p., 1966. 196 stran.

velmi populární). Během turné po USA navštívil také Boston, kde jeho bratr Karel žil a pracoval jako koncertní mistr v tamním orchestru.

Na přelomu století Ondříček uvažoval o změně orientace své kariéry a poohlížel se po místě pedagoga houslové hry. Zatímco v devadesátých letech místo na pražské konzervatoři kvůli koncertní činnosti odmítl, roku 1900 neúspěšně žádal o místo na pařížské konzervatoři (po J. P. Massartovi) a roku 1907 přišlo zamítnutí jeho žádosti na místo ředitele pražské konzervatoře. Proto se vydal do Vídně, zde zprvu vyučoval soukromě a poté založil vlastní instituci, takzvanou Novou vídeňskou konzervatoř.

Vysněné místo v Praze získal až po první světové válce roku 1919 a do své smrti zde pedagogicky působil. Bohužel se zájem žáků soustřeďoval především do třídy jeho kolegy, věhlasného Otakara Ševčíka. František Ondříček však zanechal významný pedagogický odkaz podložený také lékařskými závěry svého žáka, MUDr. S. Mittelmana. Tím vznikl originální pohled na houslovou metodiku a hru podložený anatomicko-fyziologickým základem. Konec života přišel pro Františka Ondříčka nečekaně, když cestoval vlakem do Itálie. Čtyřiašedesátiletý houslista v kupé usnul a když stál vlak v Miláně na nádraží, spouštějícím došlo, že Ondříček se už neprobudí.<sup>20</sup>

Jako skladatel není Ondříček příliš doceňován. Je autorem řady skladeb, které mají určitý národní podtext nebo odkaz (jak bylo tehdy v módě) – *Fantazie na motivy Smetanovy Prodané nevěsty*, *České tance*, *Česká rapsodie* (v níž cituje píseň *Kde domov můj?*). Přátelil se se členy Českého kvarteta<sup>21</sup> a věnoval jim svůj jediný *Smyčcový kvartet As dur*. K probouzení českého národního sebevědomí rád hrál na svých koncertech vlastní verzi písně *Kde domov můj?* jako předávek. Opravdovým klenotem je pak jeho *15 uměleckých etud*, což jsou velmi náročné instruktážní skladby a jsou důkazem o Ondříčkově bravurní technice.

## 4.2 Kadence Františka Ondříčka

Ondříček hrál poprvé Brahmsův koncert s vlastní kadencí (příloha č. 4) 23. listopadu roku 1887 ve Vídni (za doprovodu orchestru vídeňské dvorní opery), přičemž druhá část koncertu patřila Joachimovu druhému *Koncertu pro housle a orchestr D dur „V uherském stylu“*.

Mluvíme-li o jakési kompoziční tradici, co se začátku a konce kadence k Brahmsově koncertu týče, Ondříček tuto tradici absolutně boří a místo uvedení prvního vstupu sólových houslí v durovém tónorodu začíná na tónu A v oktávě na spodních strunách a pokračuje zpracováním úseku z úvodní kadence sólových houslí před uvedením hlavního tématu (takty č. 124–127). Zajímavé je zejména použití linky z taktů č. 125–127 jako virtuózních běhů – nejprve v durovém tónorodu a poté v mollovém (obr. č. 27).

---

<sup>20</sup> BUDIŠ, Ratibor. Slavní čeští houslisté, str. 84–94. První vydání. Praha, Státní hudební vydavatelství, n.p., 1966. 196 stran.

<sup>21</sup> České kvarteto byl věhlasný český soubor působící mezi lety 1892 a 1934. Zakládajícími členy byli Karel Hoffmann, Josef Suk, Oskar Nedbal a Otto Berger.





Obr. č. 27 – Úvod Ondříčkovy kadenca, kde pracuje s hudbou z úvodní kadenca sólových houslí

Od taktu č. 5 kadenca pokračuje, Ondříček zde používá hudbu z úvodní kadenca sólového nástroje (oktávové pochody uvádí nejdřív *non legato*, poté *legato*) a vede harmonické napětí až do taktu č. 12. Odsud najednou stříhem začíná zpracovávat část ze závěrečného tématu, na každé době zní motiv vždy s prázdnou strunou A (obr. č. 28).



Obr. č. 28 – Úsek zpracovávající část závěrečného tématu (od taktu č. 12), v taktech č. 15 a č. 16 vidíme stoupat basovou linku

Taktem č. 16 skladatel vede basovou linku směrem nahoru k tónu D a tím se dostane na další úsek, kde pracuje zejména s motivem z hlavy závěrečného tématu. V taktech č. 18–21 uvádí téma v originální podobě z reprízy, od taktu č. 22 s použitím motivu závěrečného tématu probíhá harmonická sekvence s průběhem d moll -> g moll -> C dur -> F dur -> B dur -> e moll -> A dur -> G dur 7 -> A dur -> G dur 7.



Obr. č. 29 – Sekvence používající motiv závěrečného tématu (takty 22–31)

Od taktu č. 32 pak slyšíme práci s tématem mezivěty před vedlejším tématem (tato hudba zní vždy jen v orchestru – poprvé v předešlé od taktu č. 41). Podstatou kompoziční práce je



dokomponování průběžného hlasu k melodii, tento hlas probíhá zprvu v osminových triolách, poté v klasických osminách (obr. č. 30). Je zajímavostí, že dříve zmiňovaný Fritz Kreisler zpracovává tuto melodii také, ale doprovod netvoří melodie, ale je psán ve formě trylku (navíc se Kreisler striktně nedrží Brahmsovy harmonie ani melodie, zatímco Ondříček naopak uvádí obě složky jako jakýsi výtah z partitury a úsek harmonicky dokonale kopíruje). V taktu č. 43 skladatel pokračuje ve zpracovávání melodie, nyní však jsou předepsána arpeggia a nejvyšší tón nastiňuje melodii (obr. č. 31).



Obr. č. 30 – Úsek, kde Ondříček zpracovává mezivětu před vedlejším tématem (od taktu č. 32)



Obr. č. 31 – Pokračování hudby z vedlejšího tématu, tentokrát zpracováno ve formě arpeggií

Fráze vede do taktu č. 50 a dochází ke dramatickému zlomu – zazní gis zmenšený septakord ve čtyřzvuku a následuje náročný rozklad tohoto septakordu ve dvojhmatech. V taktech č. 52–55 si ještě Ondříček naposledy užije motiv ze závěrečného tématu, kdy jej užívá v akordech A dur a B dur 7 a od taktu č. 56 striktně mění charakter. Zde začíná úsek citující hudbu z oblasti vedlejšího tématu (obr. č. 32), ne však v celé své kráse, skladatel používá pouze materiál, který zní před uvedením hlavy vedlejšího tématu (tedy jakýsi nástup na vedlejší téma, v sólovém partu tuto hudbu najdeme v taktech č. 204–206). Tuto hudbu napsal Ondříček ve dvojhmatech a v mollovém tónorodu. Dvakrát je vložena i figura ze závěrečného tématu.



Obr. č. 32 – Citace hudby z vedlejšího tématu ve dvojhmatech

V taktu č. 68 zazní další zlom v podobě virtuozní pasáže na půdorysu zmenšeného septakordu tónu D. Taktem č. 69 s předpisem *Più allegro* se Ondříček opět vrací k hudbě z vedlejšího tématu, kterou zpracovával o pár taktů dříve (nyní ji používá v pasáži šestnáctinových běhů). V tónině A dur píše tři vzestupné plochy, přičemž každá končí vyšším a vyšším tónem. Třetí

plocha končí fermatou na tónu E4 a kadence rychlou opakující se figurou spěje do taktu č. 79. Jak jsem avizoval na začátku rozboru, Ondříček porušuje „tradiční“, dle níž kadenci autoři uzavírají stupnicemi před hlavním tématem. Místo toho zkomponoval hudbu nijak nesouvisející s Brahmovým koncertem a kadence končí decimou A2 Cis3 s trylkem (obr. č. 33)



Obr. č. 33 – Závěr kadence Františka Ondříčka

### 4.3 Technické a interpretační nároky

V Ondříčkově kadenci je stejně jako v kadenci Kreislerově po houslistovi vyžadována řada technik, které v sólovém partu psaném Johannesem Brahmem nenajdeme. Autor napsal několik pasáží, při níž interpret skutečně používá celý hmatník (například v taktech č. 3 a č. 4, č. 50 a č. 51, č. 68) a které jsou velmi efektní. Po hráči je vyžadována naprostá preciznost v úsecích s polyfonní sazbou (zejména takty č. 32–43). Také musí zvládat hrát naprosto čitelně arpeggia, aby vynikla melodie v taktech č. 44–49. Nepříjemná technika je pak použita v úplném konci kadence (takty č. 79–84) autor předepsal trylky s dvojhmatem a zejména dvojhmat G1 – Cis2 s trylkem na tónu Cis2 vyžaduje neobvyklé postavení prstů.

Z harmonického hlediska je Ondříček co do stylovosti vcelku střídavý, užívá často zmenšené septakordy (což je běžný recept na vytvoření napětí v hudbě) a alterovaných tónů užívá velmi zřídka.

## 5 Kadence Váši Příhody

### 5.1 Život a dílo Váši Příhody

Posledním členem čtveřice autorů kadencí, které jsem pro svou práci vybral, je můj oblíbenec, o generaci mladší virtuóz Václav „Váša“ Příhoda (22. srpna 1900–26. července 1960). Jeho otec Alois Příhoda byl zdatným houslistou, těžiště jeho práce bylo však v pedagogice. Roku 1896 založil na Pankráci v Praze hudební školu a o dva roky později se seznámil se svou budoucí ženou Marií Ruzhovou (dcerou krejčího z Vodňan, kam nedlouho poté přijel žádat o Mariinu ruku). Dítě se mladému páru narodilo v jihočeských Vodňanech, jeho rodný dům dnes zdobí pamětní deska<sup>22</sup>.

Malý Váša byl zázračným dítětem v pravém slova smyslu. Když našel ve třech letech pod vánočním stromečkem malé plechové housličky, celá rodina byla šokována, protože chlapec bez jakéhokoli návodu vzal housle pod bradu a začal vyluzovat melodie. Otec jej ihned začal ve hře zdokonalovat, v osmi letech už Váša hrál Beethovenův a Brahmsův koncert, pedagogika Aloise Příhody už ale byla na synka krátká. Proto mu zařídil soukromé lekce u profesora pražské konzervatoře Jana Mařáka<sup>23</sup>. Souběžně s tím však studoval vinohradské gymnázium (rodiče chtěli, aby se Příhodovi dostalo všeobecného vzdělání). Od roku 1912 pravidelně vystupoval veřejně, zpočátku jako svého druhu kuriozita, kritika spíše oceňovala technicky bezchybnou hru a vytýkala nezralou muzikalitu (co taky chtít od dvanáctiletého chlapce!), ale Příhoda velmi rychle celou Prahu přesvědčoval o tom, že není zdaleka jen technicky, ale všeobecně umělecky geniální. Roku 1915 stanul poprvé na pódiu Smetanovy síně Obecního domu za doprovodu České filharmonie. Roku 1919 v jeho kariéře nastal průlom, kdy si získal publikum v koncertní kavárně Grand Italia Café v Miláně. Mezi lidmi obdivně naslouchajícími jeho hře seděl také Arturo Toscanini, věhlasný dirigent, jehož výrok „Paganini by nemohl hrát lépe než tento chlapec!“ Příhodovi zajistil pozornost novinářů a širší veřejnosti, a to byl v podstatě doutnák, který zažehl desítky let trvající Příhodovu kariéru<sup>24</sup>.

Ve dvacátých a třicátých letech trávil většinu času koncertováním po celém světě, od Spojených států přes Afriku až po Sovětský svaz. Vizuálním dokladem Příhodovy hry je jeho účinkování v německém filmu *Bílá paní Maharadži*. Během válečných let koncertoval výrazně méně než ve dvacátých a třicátých letech, začal se hojněji věnovat pedagogické práci (Příhoda učil soukromě). Za války žil v Praze, poválečná léta jej však donutily svou domovinu opustit. Nově nastupující komunistická garnitura jej totiž nepřímou označila za kolaboranta s nacistickým režimem (neboť za druhé světové války hrál několik koncertů v Rakousku a Německu a tím prý podporoval nacismus). Nejprve byl nucen s rodinou vysídlit pražský byt,

---

<sup>22</sup> VRATISLAVSKÝ, Jan. Váša Příhoda, str. 13. Druhé vydání. Praha, Supraphon, n.p., 1974, 72 stran.

<sup>23</sup> MAŘÁK, Jan (1870–1932) byl významným pedagogem a houslistou období přelomu století. Mimo české země působil též v Královci.

<sup>24</sup> VRATISLAVSKÝ, Jan. Váša Příhoda, str. 24. Druhé vydání. Praha, Supraphon, n.p., 1974, 72 stran.

kteřý jim byl za války přidělen a v roce 1948 mu nebyl prodloužen pas, což je pro koncertního umělce de facto konec kariéry. Mezi lety 1946–1949 žil s rodinou na italské riviéře, od padesátých let žil v rakouském Gilgenu a začal pedagogicky působit na vídeňské akademii<sup>25</sup>. Příhoda pak v Československu do své smrti vystoupil jen párkrát, z těchto vystoupení je nejlegendárnější koncert ze 30. května roku 1956 v Obecním domě. Příhodu jako znovunalezeného syna vítal patnáct minut dlouhý aplaus ještě před tím, než spustil první tóny Dvořákova houslového koncertu. Do své smrti pak ještě podnikl několik koncertů zejména v Německu a Rakousku, roku 1960 ho však dostihla vleklá srdeční choroba a Váša Příhoda zemřel v jedné z vídeňských nemocnic na infarkt.

Své housle od Antonia Stradivariho zvané „Camposelice“ věnoval před smrtí českému státu (léta na ně hrával například Josef Suk). Krása jeho tónu se posluchačům naštěstí zachovala na desítkách gramofonových desek, na něž nahrál širokou plejádu hudby. Od Bacha přes Beethovena až po Sarasateho, Příhoda každé skladbě vtiskl jedinečnou jiskru a energii od prvního tónu. Legendární jsou jeho nahrávky Paganiniho *Nel cor più non mi sento* (Příhoda si už tak těžkou skladbu ještě ztížil).

Jako autor je podepsaný pod řadou drobných dílek, jako je *Nálada*, *Romance*, *Caprice*, *Serenáda*, *Slovanská melodie* a řada dalších salónních kusů. Pokusil se také o napsání koncertu pro housle a orchestr a stěžejní jsou jeho kadence k Mozartovým koncertům, Beethovenovu, Brahmsovu a Paganiniho koncertům a k Tartiniho *Sonátě g moll „Dáblův trylek“*.

## 5.2 Kadence Váší Příhody

Geneze této kadence (příloha č. 5) mi z literatury ani ze strany paní Pavly Žilové, ředitelky Institutu Váší Příhody ve Vodňanech<sup>26</sup>, nebyla objasněna. V žádných mně dostupných dokumentech jsem nedohledal, kdy začal Příhoda svou kadenci hrát, měl tento koncert v repertoáru už od dob první světové války a můžeme tedy pouze spekulovat, zda hrál vždy tuto kadenci, nebo zpočátku uváděl kadenci jinou.

Příhoda dodržuje zvyk a kadence začíná durovou verzí úvodu sólového vstupu houslí. Šestý takt stále zpracovává tuto hudbu, tato fráze spěje do devátého taktu a v něm začíná plocha, která obsahuje chromaticky se pohybující šestnáctinové decimy střídající se s prázdnou strunou D (obr. č. 34).

---

<sup>25</sup> VRATISLAVSKÝ, Jan. Váša Příhoda, str. 41–43. Druhé vydání. Praha, Supraphon, n.p., 1974, 72 stran.

<sup>26</sup> Institut Váší Příhody ve Vodňanech od roku 2005 velebí památku Váší Příhody. Podnikl například převoz ostatků Příhody do jeho rodných Vodňan nebo odhalil na jeho rodném domě pamětní desku.



Obr. č. 34 – Chromatická pasáž v decimách z Příhody kadence

Decimy klesají až k taktu č. 15 a zde Příhoda zpracovává hlavní téma první věty v tónině G dur (s předpisem *risoluto*). Používá dvojhmaty a téma harmonicky obohacuje (obr. č. 35). Tato oblast lze rozdělit na tři čtyřtaktí a každé skokem moduluje do jiné tóniny dle pravidla terciové příbuznosti (G dur -> B dur -> D dur).



Obr. č. 35 – Úsek zpracovávající hlavní téma první věty

Mezi takty č. 27 a č. 38 je zkomponována oblast používající závěrečné téma (obr. č. 36) nejdříve v tónině D dur, od taktu č. 33 se kadence harmonicky pohybuje na gis zmenšeném septakordu (Příhoda zde do kadence vložil také dvě virtuózní pasáže v paralelních sextách), jenž je v taktu č. 38 rozveden do kvartsextakordu D dur.



Obr. č. 36 – Práce se závěrečným tématem (od taktu č. 27)

Dále v taktu č. 39–42 v tónině D dur pracuje s hudbou z dílu A provedení (obr. č. 37) a plocha mezi takty č. 43–50 obsahuje jednoduchou sekvenci, která spěje do taktu č. 51.



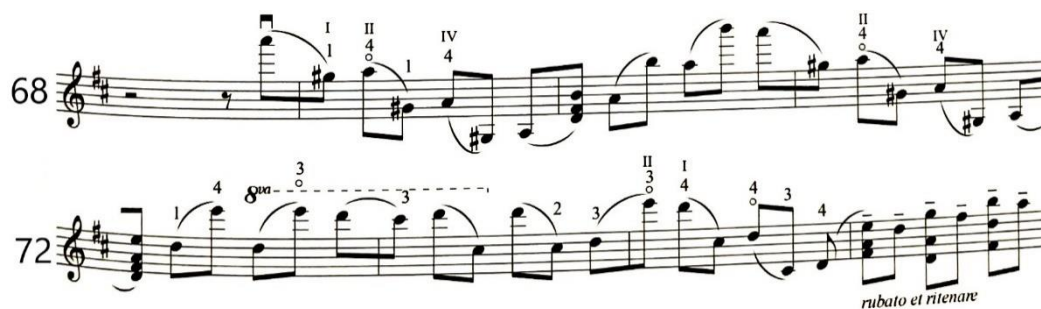
Obr. č. 37 – Použití tématu z dílu A provedení (od taktu č. 39)

Tady autor cituje vedlejší téma v tónině D dur – obr. č. 38 (dle Brahmsova originálu začíná na subdominantě). Příhoda střídá arpeggia a dvojhmaty na vrchních dvou strunách.



Obr. č. 38 – Práce s vedlejším tématem (od taktu č. 51)

Harmonicky tato plocha končí v g moll, aby si připravil tóninu pro dva takty melodie v oktávách sloužící jako most mezi touto plochou a taktům č. 59. Od taktu č. 59 pracuje Příhoda s motivem mezivěty znějící po uvedení hlavního tématu (v expozici sólového partu tuto hudbu najdeme mezi takty č. 164–169). Tento úsek je opět v tónině D dur (po celou dobu motiv zní na akordu D dur, není zde žádný harmonický vývoj). Plochu uzavírá v taktu č. 67 decimou tónů Fis2-A3. Další úsek od taktu č. 68 do taktu č. 74 také zpracovává hudbu z provedení v durovém tónorodu, tentokrát ale z dílu B (následující po orchestrální mezihře, takty č. 348–361, obr. č. 39).



Obr. č. 39 – Použití motivu z dílu B provedení první věty

Takty č. 75 a č. 76 navazují na předchozí plochu a použitím akordů D dur a B dur modulují do dominantní tóniny A dur v taktu č. 77. Zde skladatel již píše tradiční appendix kadence, stupnice před uvedením hlavního tématu jsou obohaceny o několik chromatických tónů a celé dílko končí trylkem na tónu Cis3.

### 5.3 Technické a interpretační nároky

O technické zdatnosti Váši Příhody již za jeho života se vedly legendy a bylo by tedy bláhové myslet si, že bude tato kadence snadná. Počet dvojhmatů a trojhmatů je ze všech mnou zde analyzovaných kadencí největší, není zde jediná melodie (snad jen citace motivu z dílu B provedení), která by nebyla psána ve dvojhmatech. Na druhou stranu se velká část kadence

a většina témat pohybuje v tónině D dur. Na rozdíl od kadence Ondříčkovy nebo Kreislerovy nepůsobí Příhodova kadence jako kompozičně vyzrálé dílo kvůli tomu, že veškeré modulace probíhají skokem. Často používá alterované tóny (například takty č. 3 a č. 4, takt č. 27 nebo takt č. 59) a velmi typický je pro něj chromatický odskok celých trojzvuků (například v taktech č. 63–64), tento rys lze najít v řadě jeho dalších skladeb i kadencí.

Co se týče technických obtížností, už celý úvod kadence psaný v trojzvucích (až čtyřzvucích) je velmi náročný, pohled na part upoutá však zejména plocha chromaticky postupujících decim mezi takty č. 9–14. Jako věhlasný interpret Paganiniho *Koncertu č. 1 D dur, op. 6* si také mohl dovolit do kadence napsat dvě pasáže paralelních sext (v taktech č. 34 a č. 36–37), běžný smrtelník si s nimi poradí až po dlouhém cvičení.

Poslední a nejdůležitější věcí je samotný fakt, že všechny komplikované trojzvuky je nutno hrát vší silou, řada z nich je autorem předepsána dokonce od žabky, a tak je u každého interpreta této kadence nutno ocenit také fyzickou výdrž (nehledě na to, že má po dohrání kadence před sebou celou druhou a třetí větu).



## 6 Kadence Víta Janečky

Jako bonus a ukázkou své vlastní práce na závěr uvádím svou kadenci (příloha č. 6), kterou jsem napsal v květnu roku 2022. V tu dobu jsem Brahmsův koncert studoval a zároveň mě už dlouhou dobu dráždilo nutkání, pokusit se o napsání vlastní kadence, tak jsem se dal do práce a během asi čtyř dnů jsem toto dílo zkomponoval.

Kadence začíná klasicky, durovou variací na vstup sólových houslí v taktu č. 90. Koncem první pětitaktové fráze jsem vložil figuru ze závěrečného tématu. V šestém taktu začíná druhá fráze, začíná sice v d moll, ale již během prvního taktu se harmonicky posouváme do tóniny g moll a fráze spěje do taktu č. 9. Zde na dvoutaktové ploše používám motiv ze závěrečného tématu a motiv z mezivěty před vedlejším tématem (obr. č. 40), přičemž plocha je rozvedena do dominanty (v taktu č. 11) a je zde zpracovávána hudba z mezivěty po hlavním tématu (obr. č. 41). Tento úsek je tedy po dobu dvou taktů v tónině A dur, třetí a čtvrtý takt však skokem modulují do Ges dur a poté do B dur 7.



Obr. č. 40 – Citace závěrečného tématu (v taktu č. 9) a mezivěty před vedlejším tématem (č. 10)



Obr. č. 41 – Oblast pracující s mezivětou po hlavním tématu

Od taktu č. 15 pak následuje čtyřtaktí, v němž pracuji s hudbou z hlavního tématu v G dur (obr. č. 42). Téma je psáno vícehlasně, doprovod probíhá v lydickém modu. Tóny náležící k melodii hlavního tématu jsem obohatil o akordy ve trojhlase. Kadence dále v taktu č. 19 používám hudbu z další části hlavního tématu (v tónině B dur). Melodie v horním hlase je doprovázena trylkou na struně A. Tato hudba je uvedena ve stejné délce jako v Brahmsově rukopise, trvá tedy osm taktů (až do taktu č. 27). Takty č. 23 a č. 24 citují i úsek z mezivěty po hlavním tématu (obr. č. 42).



Obr. č. 42 – Práce s hlavním tématem (takty č. 15–26), v taktech č. 23–24 je vkomponována také figura z mezivěty po hlavním tématu

V další části jsem pracoval s vedlejším tématem, a jelikož je to má nejoblíbenější část celého Brahmsova koncertu, věnoval jsem jí ze všech témat nejvíce prostoru. Po vzoru Brahmsa píše od taktu č. 27 před uvedením samotného vedlejšího tématu stoupající sekvenci předjímající vedlejší téma (v originále ji najdeme v taktech č. 202–205), já tuto sekvenci prodlužuji o dva takty a vedu ji do taktu č. 33. Odtud uvádím hlavu vedlejšího tématu ve dvou čtyřtaktích, k Brahmsově melodii jsem přikomponoval kontrapunktický druhý hlas (obr. č. 43). První čtyřtakt je v tónině F dur, druhé moduluje do tóniny G dur.

Obr. č. 43 – Práce s vedlejším tématem (takty č. 33–40)

Dále od taktu č. 41 pracuji se závěrečným tématem. Uvádím jej v trojzvucích a v tónině G dur (obr. č. 44), Brahmsovy rytmické faktury se držím pouze čtyři takty. Od taktu č. 45 používám pouze tečkovaný rytmus (který je ale pro závěrečné téma typický) a komponuji stoupající melodii, nejprve v G dur a poté v E dur jako dominantu, abych mohl poté v taktu č. 48 uvést tóninu A dur. V závěru kadence poté uvádím tradiční závěr sestávající ze stupnic uvedených před hlavním tématem.



Obr. č. 44 – Zpracování závěrečného tématu v tónině G dur

## 6.1 Technické a interpretační nároky

Jelikož jsem autorem této kadence, je pro mě trochu obtížnější určit, která technika je pro některé houslisty náročná, neboť jsem kadenci psal podle svých momentálních technických dispozic. Pokud bych se o to ale nepokusil, pozbýval by tento segment významu u všech ostatních mnou analyzovaných kadencí, protože každý houslista má jinou oblíbenou techniku a něco je pro někoho obtížnější než pro jiného. Proto shrnu alespoň pár těchto míst.

V taktech č. 19–22 jsem napsal úsek, kde používám paganinskou techniku, tedy melodii doprovázenou trylkou (vzorovým příkladem této techniky je Paganiniho *Capriccio* č. 6). Tato plocha navazuje na úsek, kde jsem spojil melodii navazující na předchozí takty a motiv z mezivěty po hlavním tématu. Jedna melodie je však psána v oktávě na vrchních dvou strunách, druhá v trojzvucích na spodních třech strunách. Tato rozpolcenost je i pro mě velmi náročná na interpretaci. Další obtížnou částí, zejména co se polyfonní hry týče, je oblast, kde zpracovávám vedlejší téma (takty č. 33–40).

Ve srovnání s ostatními kadencemi je má kadence typická rychlým střídáním témat a zpracováváním úseků. Je také podstatně kratší (má kadence trvá 56 taktů, kadence ostatních autorů v této práci mají kolem osmdesáti). Z harmonického hlediska jsem se snažil o skoky do vzdálenějších tónin a bylo to pro mě i jakési cvičení z harmonie, použil jsem například na velmi malé ploše modulaci A dur -> Ges dur -> B dur -> G dur (takty č. 11–15).

## Závěr

Touto prací jsem si kladl za cíl nejen široké veřejnosti přiblížit známé i neznámé kadence k jednomu z nejvýznamnějších děl houslové literatury, ale také vzdát hold jejich autorům. Průřez houslistů a autorů kadencí k tomuto dílu je široký, snažil jsem se však vybrat tvůrce, kteří mají pro mě největší význam. Zvláště důležité bylo pro mě vyzvednutí významu Františka Ondříčka a Váši Příhody, neboť význam Josepha Joachima a Fritze Kreislera je celosvětový, zatímco dva zmíněné české velikány prozatím doceňuje pouze veřejnost česká a já bych tímto chtěl zkrátka poukázat na to, jak velká je to škoda.

Co se týče mnou napsané kadence, chtělo to notnou dávku odvahy ji zde uvést vedle kadencí mistrů. Zda je kadence zdařilá, ať posoudí interpreti, jimž touto prací dávám svou kadenci volně k dispozici a pouze žádám, aby při jejím případném provedení bylo v programu uvedeno mé jméno.

# Seznam použitých zdrojů

## Odborná literatura

BUDIŠ, Ratibor. Slavní čeští houslisté. První vydání. Praha, Státní hudební vydavatelství, n.p., 1966. 196 stran.

BUDIŠ, Ratibor. Housle v proměnách staletí. První vydání. Praha, Supraphon, n.p., 1975, 160 stran.

VRATISLAVSKÝ, Jan. Váša Příhoda. Druhé vydání. Praha, Supraphon, n.p., 1974, 72 stran.

SADIE, Stanley. Dictionary of Music and Musicians, Volume 13. Druhé vydání. Macmillan Publishers Limited, 2002. ISBN 1-56159-239-0

BLUME, Friedrich. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 9. Druhé vydání, Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2003. ISBN 3-7618-1119-5

BLUME, Friedrich. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 10. Druhé vydání, Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2003. ISBN 3-7618-1120-9

## Internetové zdroje

<https://www.britannica.com/topic/Violin-Concerto-in-D-Major-Op-77> [online] [cit. 15.4.2024].

Dostupný na WWW: <https://www.britannica.com/topic/Violin-Concerto-in-D-Major-Op-77>

<https://www.discogs.com/release/5233552-Johannes-Brahms-Ruggiero-Ricci-Violin-Concerto> [online] [cit. 15.4.2024].

Dostupný na WWW: <https://www.discogs.com/release/5233552-Johannes-Brahms-Ruggiero-Ricci-Violin-Concerto>

## Zvukové nahrávky

BELL, Joshua, The Cleveland Orchestra. Brahms, Schumann: Violin concertos [zvukový záznam na CD]. London, 1996.

HADELICH, Augustin, Norwegian Radio Orchestra. BRAHMS Violin Concerto in D major op.77, LIGETI Violin Concerto [zvukový záznam na CD]. WARNER CLASSICS, 2019.

RICCI, Ruggiero, Sinfonia di London. Ruggiero Ricci plays Brahms violin concerto [zvukový záznam na CD]. Biddulph recordings, 1991.

## Notové materiály

[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP170861-PMLP06518-JBrahms\\_Violin\\_Concerto,\\_Op.77\\_Joachim\\_cadenza.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP170861-PMLP06518-JBrahms_Violin_Concerto,_Op.77_Joachim_cadenza.pdf) [online] [cit. 24.4.2024].

Dostupný na WWW: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP170861-PMLP06518-JBrahms\\_Violin\\_Concerto,\\_Op.77\\_Joachim\\_cadenza.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP170861-PMLP06518-JBrahms_Violin_Concerto,_Op.77_Joachim_cadenza.pdf)

[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP901163-PMLP6518-JBrahms\\_Violin\\_Concerto,\\_Op.77\\_vlnpno\\_fe-2.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP901163-PMLP6518-JBrahms_Violin_Concerto,_Op.77_vlnpno_fe-2.pdf) [online] [cit. 24.4.2024].

Dostupný na WWW: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP901163-PMLP6518-JBrahms\\_Violin\\_Concerto,\\_Op.77\\_vlnpno\\_fe-2.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP901163-PMLP6518-JBrahms_Violin_Concerto,_Op.77_vlnpno_fe-2.pdf)

KREISLER, Fritz. Kadenz zu Johannes Brahms, Violinkonzert opus 77. První vydání. Mainz, B. Schott's Sohne, 1956.

ONDŘÍČEK, František, FRAIT, Vojtěch. Kadence k houslovým koncertům. První vydání. Praha, Hudební matice umělecké besedy. 1942.

PŘÍHODA, Váša. Violin cadenzas. Revised and issued by Gantscho Ganev, 2019. ISBN 978-954-350-219-6

# Příloha 1

Sólový part houslového koncertu D dur op.77 Johanna Brahmsa

1

## CONCERT

für  
VIOLINE.

Solo\_Violine.

(Preis 3 Mk.)

Allegro non troppo.

Johannes Brahms, Op.77.

Musical score for the Violin part of Johannes Brahms' Concerto in D major, Op. 77. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It includes various dynamics such as *mp*, *p*, *f*, *pp*, *ppp*, *fz*, *dim.*, and *f*. The tempo is marked *Allegro non troppo.* and the performance instruction is *TUTTI.* The score is divided into measures, with measure numbers 13, 26, 37, 47, 60, 70, 81, and 85 indicated. The piece concludes with a section marked **B** and first endings (1, 2, 3, 4, 5, 6).



Solo\_Violine.

SOLO.

90

96

100

104

107

110

113

117

121

127

131

135

*do*

*p*

*dimi* - *nuen*

*dim.*

*pp*

*espress.*

*rit.*

*a tempo*

*p*

5132

This musical score is for a solo violin piece, spanning measures 90 to 135. It is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a 'SOLO.' instruction and features a variety of technical and expressive markings. Measures 90-100 contain complex sixteenth-note patterns with slurs and accents. Measure 104 includes the word 'do' under a note and a dynamic marking of 'p'. Measures 105-107 feature a melodic line with slurs and a dynamic of 'p'. Measure 108 has a dynamic of 'p'. Measure 110 has a dynamic of 'p'. Measure 113 has a dynamic of 'p'. Measure 117 has a dynamic of 'pp'. Measure 121 is marked 'espress.' and contains a triplet of sixteenth notes. Measure 127 is marked 'rit.'. Measure 131 is marked 'rit.'. Measure 135 is marked 'a tempo' and 'p'. The score includes numerous slurs, accents, and dynamic markings throughout.



Solo - Violine.

145

151 *dolce*

158 *cresc.*

163

168

172

175 **C**

178 *pdolce*

182

186 *cre - scen - do*

190 *pp*

195 **TUTTL.**  
*pp*

4132

Detailed description: This is a page of a musical score for a solo violin. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score consists of ten staves of music, numbered 145 to 195. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as trills (tr) and accents. Performance instructions include *dolce*, *cresc.*, *pdolce*, and *pp*. A common time signature (C) is indicated at measure 175. The piece concludes at measure 195 with the instruction **TUTTL.** and *pp*. The page number 4132 is printed at the bottom center.

Solo\_Violine.

202 SOLO. *p* **D**

210

218

225 *gando* *molte lusin-*

232 *p*

241 *dim.* 1

249 *ossia*

253

257 1

262

268

270 **E** TUTTI. Viol. I.

Solo\_Violine.

277

284

294

304

312

316

320

323

326

329

332

338

SOLO.  
*poco f espress.*

*tranquillo*

*leggiere ma espressivo (grazioso)*

*simile*

*dim.*

*mp*

*dim.*

*in tempo*

*f*

cre - - scen - do

poco ri - - tar - - dan - - do

4132



Solo\_Violine.

341 *Viol. I.*  
 TUTTI. *ff* *più f*

346 *OSSIA* *Bl.* *SOLO.* *f*

352

358

365

370

376 *TUTTI.* *poco rit.*

381 *G* *ff* *a tempo* *Viol. I.*

387 *pizz.* *SOLO.* *f* *p* *dol.*

Solo - Violine.

399 *dolce* *cresc.*

404

409

413

417 *p*

421 *poco cresc.*

426

431 *mp*

436 *pp* *F1* **TUTTI.** **I Viol. I.** *dolce* **SOLO.** *p*

444

451 *pp* **Viol. II.** *pp* **Viol. I.**

Solo\_Violine.

SOLO.

459 *espress.*

466 *plusingando*

472

478 *dim.* **1 K** *f*

488 *ossia*

492

495

498

501 **1**

507

510 **5** **12** **8**



Solo\_Violine.

514 *Viol. I.* *TUTTI.*

520 *SOLO.* *Cadenz.*

526 *tranquillo* *tr.* *pdolce*

535 *espress.* *dim.*

545 *dol.*

550 *poco a poco cresc.*

554 *cresc.* *e stringendo* *poco*

557 *a - - - poco - - - animato* *f*

560

563

566



# Příloha 2

Kadence Josepha Joachima

2

## CADENZ

zum  
Concert für Violine  
von  
Johannes Brahms. Joseph Joachim.

1 *singando* *f* *dimin.* *p* *lu-0*

6 *cresc.*

12 *marcato* *f* *ten.* *sempre f*

18 *ten.* *dim.*

23 *espressivo* *p* *sf* *dolce*

29 *poco rit.* *in tempo* *p*

33 *cresc.* *f* *p*

36 *cresc.* *4<sup>ta</sup> C.*

39 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

42 *con brio*

Copyright 1902 by N. Simrock, G. m. b. H. Berlin. 11725

45

48

51

55

60

63

Ossia

66

71

76

79

# Příloha 3

Kadence Fritze Kreislera

Fritz Kreisler  
Kadenz  
zu  
Johannes Brahms, Violinkonzert opus 77

Con grandezza

1 5 8 12 16 18 23 28

*f* *brillante* *p* *p dolce* *pp* *perendosi - pizz.* *f*

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.  
Unauthorised copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.

33 *arco*  
*p* *cresc.* *sfz*

38 *sfz*

42 *I<sup>a</sup>* *II<sup>a</sup>*

46 *I<sup>a</sup>* *II<sup>a</sup>*

49 *molto espress.* *f*

51

53

55



57

59   
*poco a poco cresc.*

61   
*ff grandiosamente*

64   
*mf*

68   
*molto cresc.*

70   
*p poco a poco cresc. e accel.*

72

74   
*poco a poco rit.*



# Příloha 4

Kadence Františka Ondříčka

12

JOHANNES BRAHMS\*)  
Koncert D dur, op. 77

Frant. Ondříček

1 *f* *ff*

4 *ff*

7 *p* *accel.* II

11 *ff*

15 *poco ritenuto* *f*

19

25

31 *p*

36 *poco cresc.* *f*

\*)S lask. svolením původního nakladatele, fy N. Simrock, G. m. b. H., Leipzig.  
Mit Genehmigung des Original-Verlages N. Simrock G. m. b. H., Leipzig.

H. M. 853



42 *f* *pp* 13

45

47

49 *ff* *p* \*)Presto

52 *ff* *p* *accel.*

59 *ff* *p* *accel.* *poco accelerando*

66 *ff* *p* *veloce*

69 *p* *Più Allegro*

73

77 *f* *tr*

81 *tr* *ritard.*

\*)Ossia:





# Příloha 5

## Kadence Váši Příhody

20

Cadenza

to the Concerto in D Major for Violin and Orchestra Op.77  
by  
Johannes Brahms

Váša Příhoda

1 *f*

6

10

13 *f risoluto*

18 *f*

24 *f furore* *tre corde* *marcato*

29

33 *rit.*

36 *con bravura*

2019 © Gabriela Příhoda

Cadenza/Brahms

38 *p* *espress.* *accel.*

44 *ritand.*

50 *f* *cantando con anima*

54

58 *ten.* *sim.*

63 *a tre corde*

68

72 *ritato et ritenare*

76 *p* *calmo*

78 *p*

# Příloha 6

Kadence Víta Janečky

## Housle Kadence k houslovému koncertu D dur op.77

Johannes Brahms

Vít Janečka

5  
*f*

5

8  
6 7 6 7

10  
*p* *f*

13

17  
*fp*

23  
*dolce*

28

33

38  
*f*

2

43

Musical notation for measures 43-46. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 43 starts with a treble clef and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with various accidentals. Measure 44 continues with similar rhythmic patterns. Measure 45 features a half note with a sharp sign. Measure 46 ends with a quarter note and a sharp sign.

47

Musical notation for measures 47-50. Measure 47 continues the eighth and sixteenth note patterns. Measure 48 has a quarter note with a sharp sign. Measure 49 features three triplet markings over eighth notes. Measure 50 ends with a quarter note and a sharp sign.

51

Musical notation for measures 51-53. Measure 51 starts with a sixteenth note and a sharp sign, followed by a sixteenth note with a sharp sign. Measure 52 features a sixteenth note with a sharp sign and a sixteenth note with a sharp sign. Measure 53 ends with a sixteenth note with a sharp sign and a sixteenth note with a sharp sign.

54

Musical notation for measures 54-56. Measure 54 starts with a quarter note with a sharp sign and a quarter note with a sharp sign. Measure 55 features a quarter note with a sharp sign and a quarter note with a sharp sign. Measure 56 ends with a quarter note with a sharp sign and a quarter note with a sharp sign.