

0. Úvod

Houslový koncert *d moll*, op. 53 *Jeana Sibelia* zná jistě každý houslista. Mezi houslovými virtuózy je tento koncert považován za jeden z nejhranějších. Jistě nejen každý houslista, ale i student houslí ho má v povědomí. Ve světě bylo napsáno o tomto koncertu již mnoho a dovolím si tvrdit, že je to Sibeliovo vůbec nejvíce uváděné dílo.

Skladatel *Jean Sibelius* je ve Finsku doposud považován za nejdůležitějšího představitele klasické hudby. Finští hudební historici věnovali rozborům jeho hudby a života mnoho knih. I ve světě existuje mnoho publikací o jeho tvorbě. Například biografie, kterou napsal *Karl Ekman*. Nejrozsáhlejší dílo o něm je zřejmě pět životopisných děl, které napsal *Eric Tawastjerna*¹ a vyšly v Helsinkách v letech 1965-88. Tyto knihy byly vydávány i ve švédštině, angličtině a ruštině.

Nicméně i když jeho sláva již dávno přesáhla nejen finské, ale i světové hranice, bylo pro mne velkým překvapením, že jsem nenalezla nejen žádnou česky psanou samostatnou publikaci, která by se *Sibeliovu* houslovému koncertu věnovala, ale ani celkově česky psaná literatura hudbě *Jeana Sibelia* nevěnuje velkou pozornost. Přestože jsem prošla různé knihovny, nenalezla jsem ani jednu tištěnou publikaci o *Sibeliovi*, která by byla psána v češtině.

Proto jsem se při výběru tématu mé bakalářské práce rozhodla věnovat právě *Sibeliově* hudbě se zaměřením speciálně na jeho houslový koncert. Další důvod mého výběru je i fakt, že také sama mám v úmyslu studovat prakticky interpretaci tohoto koncertu a věřím tedy, že jeho rozbor mi může pomoci k lepšímu zvládnutí a pochopení notového zápisu. V neposlední řadě doufám, že moje práce bude přínosná pro další, zejména mladší houslisty, kteří možná tento koncert často interpretují, aniž by znali širší souvislosti o jeho historii, o historii skladatele a smyslu, který *Sibelius* koncertu přikládal.

¹ *Eric Tawastjerna* finský hudební pedagog, teoretik a publicista

1. Jean Sibelius

1.1. Sibeliova životopisná data

Finský hudební skladatel *Jean Sibelius* se narodil 8. prosince 1865 ve jihofinském městě *Hämeenlinna*. Jeho rodina však měla švédské kořeny, i doma hovořili švédsky, a teprve v mládí se naučil hovořit a psát plynně finsky. Vlastním jménem se jmenoval *Johan Julius Christian*, teprve později dle vzoru svého strýce *Pehr Sibelia* přijal francouzsky znějící jméno „*Jean/Janne*“. Jako dítě vyrůstal vychováván ženami. Jeho otec *Christian Gustaf*, který byl vesnický lékař, mu totiž zemřel ve dvou letech na tyfus.

Teprve v devíti se začal malý *Janne* učit hře na klavír. Ještě o 5 let později začal vážně studovat hru na housle. Housle si velmi zamiloval. Údajně to bylo díky vlivu svého strýce *Pehra*, který mu od malička hrával na housle na dobrou noc. Strunné nástroje, a prý speciálně housle, byly ve Finsku celkově oblíbeny. Už v deseti letech (1875) zkomponoval *Sibelius* svoji první skladbu s názvem *Vodní kapky*, kdy party připsal nezvykle houslím a violoncellu.

Rodina si přála, aby se *Jean* stal právníkem, krátce i právnickou fakultu navštěvoval, ale nedokázal se zřítci své největší lásky, hudby. Vymohl si tedy od rodiny svolení a souběžně s právnickou fakultou studoval i hudbu, hru na housle a hudební teorii u profesora *Martina Wegelia*². Svému učiteli věnoval několik svých raných prací, například i dodnes hranou skladbu pro smyčcový kvartet *Fuga pro Martina Wegelia*. *Sibelius* se později věnoval hlavně skládání a studia houslí zanechal. Údajně stále podceňoval svoje technické dispozice pro tento nástroj. V roce 1889 tedy konzervatoř skončil diplomem pouze z kompozice. Ale ještě v roce 1891 se ucházel ve Vídeňské filharmonii o místo hráče ve skupině houslí.

Sibelius pokračoval ve studiu skladby studijními pobyty v Berlíně (1889) a ve Vídni (1890) u profesorů *Karla Goldmarka*³ a *Roberta Fuchse*⁴. Krátce se učil i u italského

² *Martin Wegelius* (1846-1906) finský hudební skladatel, muzikolog, zakladatel Helsinské konzervatoře, byl jejím ředitelem (Konzervatoř je dnes známá pod jménem *Sibeliova Akademie*)

³ *Karl Goldmark* (1830-1915) maďarský skladatel, houslista (hrál v orchestru Vídeňské opery), napsal mimo jiné i jeden houslový koncert a moll, který byl premiérován 1877 v Brémách, soukromě vyučoval hudbu

avantgardisty *Ferruccia Busoniho*⁵. Prý měl dokonce doporučující dopis k přijímací zkoušce k *Johannesi Brahmsovi*, ten se ale s ním odmítl setkat. Přesto právě *Brahms* zůstal *Sibeliovým* skladatelským vzorem a dále také náš *Antonín Dvořák*.

V roce 1890 se zasnoubil a později (roku 1892) oženil s Finkou *Aino* rozenou *Järnefelt*. *Sibelius* sám sebe považoval hlavně za skladatele, ale v devadesátých letech ho sužovaly velké finanční potíže. On proto roku 1892 přijal místo profesora hudební teorie na *Helsinské konzervatoři*. Dokonce částečně vyučoval i hru na housle. Působil zde devět let, do roku 1901. Také se ucházel o místo ředitele Hudební školy Helsinské univerzity, toto místo však bylo svěřeno jeho příteli *Robertu Kajanusovi*⁶.

Sibelius už od mládí trpěl depresemi a sebepodceňováním, některá svoje díla dokonce sebekriticky páčil. (Tento osud postihl například i jeho 8. symfonii.) Jean celý život žil se svojí jedinou ženou *Aino*, rozenou *Järnefelt* a měli spolu šest dcer (*Eva*, *Ruth*, *Kirtsti-Maria* zemřela ve věku 1 roku, *Katarina*, *Margareta* a *Heidi*). Přestože dostal od vlády státní dotaci na svoji práci za kulturní přínos pro Finsko, *Sibelius* celý život bojoval s dluhy, kterými ho zatížil už jeho otec. Bylo ale i známé, že on sám rád užíval život, žil nad své poměry a měl zálibu v nákladném cestování.

Podnikal samozřejmě i pracovně mnoho cest do zahraničí, dirigoval zde premiéry svých děl. A protože byl velmi pohledný muž, povídko se o jeho častých nevěrách. *Jean* byl *Aino* údajně nevěrný i těsně před svým zasnoubením a také často poté, což jí dokonce několikrát přiznal.

V roce 1901 podnikl s rodinou cestu po Evropě, byl v Římě, zavítal mimo jiné také do Prahy, kde se setkal s naším *Antonínem Dvořákem*, v německém Heidelbergu s *Richardem Straussem*.

⁴ *Robert Fuchs* (1847-1927) rakouský skladatel, vyučoval v letech 1875-1912 na Vídeňské konzervatoři hudební teorii, studoval u něj kromě Sibelie například G.Mahleer, G.Enescu, A.Zemlinský aj. Je autorem asi 100 opusů, mimo jiné několik sonát a komorních skladeb pro housle a jiný nástroj.

⁵ *Ferruccio Busoni* (1866-1924) italský hudební skladatel, klavírista, dirigent a hudební pedagog a publicista. Byl zázračné dítě, koncertoval již v sedmi letech a většina jeho děl patřila klavíru. Jako pedagog působil po celé Evropě, ale i v zámoří. Často upravoval a transkriboval díla starých mistrů, zejména J.S.Bacha.

⁶ *Robert Kajanus* (1856-1933) finský hudební skladatel, zakladatel Helsinského Symfonického Orchestru, ve své době prvního profesionálního orchestru v severských zemích, častý dirigent a propagátor Sibeliových skladeb

V době, kdy dopisoval svůj houslový koncert, přesně v roce 1903, se s celou rodinou přestěhoval do domu u jezera *Tuusula* a na počest manželky tento dům pojmenoval *Ainola*. Dostal se tak částečně do ústraní jak společenského, tak politického života.

Stále ale podnikal různé koncertní cesty. Roku 1909 se v Londýně při příležitosti uvedení svého díla *Finlandia* potkal s *Debussym*. Za účelem úspěšně představit svá díla několikrát navštívil soukromě i pracovně země jako jsou Velká Británie, Itálie, Švédsko aj.

Kromě hudebního přínosu nutno podotknout, že *Sibelius* celý život šířil kulturu své země a upozorňoval na její podřízené postavení.



Sibelius: fotografie z roku 1913

Sibelius se proslavil po celém světě už v době svého života, v roce 1914, při jeho cestě do USA, mu byl udělen čestný doktorát na *Yalské univerzitě*⁷. Při příležitosti jeho osmapadesátých narozenin ho osobně navštívil Finský prezident, a při jeho devadesátých narozeninách mu dokonce sám *Winston Churchill*⁸ poslal jako dar doutníky.

Je známé, že *Sibelius* byl od mládí silný kuřák, a také měl problémy s alkoholem. Už v roce 1908 mu diagnostikovali rakovinu hrtanu, musel tehdy podstoupit dvě operace, ale jako zázrakem se vyléčil. Zemřel až o půlstoletí později na následky mrtvice, ve Finském městě *Järvenpää* ve věku 91 let, večer 20. září 1957. Ve stejné chvíli dirigent *Malcom Sargent* dirigoval jeho pátou symfonii. *Sibelius* byl pohřben 30. září 1957 v zahradě přímo u svého domu *Ainola*, ve kterém prožíval pozdní léta svého života.

⁷ *Yale University* je v USA ve státě Connecticut, patří mezi nejrenomovanější univerzity na světě a po Harvardské univerzitě disponuje největším dárcovským kapitálem.

⁸ *Winston Churchill*, (1874-1965) britský politik a premiér spojeného království v letech 1940-45), působil i jako žurnalista a historik, byla mu udělena Nobelova cena za literaturu.

1.2. Sibeliovo dílo v dobovém kontextu

Jak jsem již výše podotkla, *Jean Sibelius* je považován za nejvýznamnějšího skladatele finského národa. Ostatní finští skladatelé nejsou celosvětově příliš známi, mají jen národní, někdy dokonce jen místní význam. Dá se říct, že *Sibelius* spolu s finským básníkem *Johanem Ludvigem Runebergem*⁹ symbolizovali finskou národní identitu přelomu 19. a 20. století.



S ohledem na *Sibeliovu* tvorbu nutno podotknout, že Finsko bylo dlouhá léta, konkrétněji od poloviny 12. století do roku 1809, pod nadvládou Švédska. Ale i později, kdy už bylo Finsko ustanoveno jako nezávislé velkoknížectví v personální unii s carským Ruskem, bylo Švédskem nadále ovlivňováno. Švédština byla stále jazykem vládnoucí menšinové vrstvy a vzdělanců, teprve v roce 1892 v důsledku obrozeneckého hnutí získala finština rovnoprávnou pozici vedle švédštiny. Doposud jsou obě dvě řeči oficiálními jazyky Finska.

Přestože *Jean* žil svůj produktivní věk převážně ve 20. století, kdy vládla kultura moderní hudby, impresionismu, dodekafonie atd., jeho hudební výrazové prostředky jsou převážně romantické. Možná právě tehdejší izolace Finska, odděleného od dění v Evropě, zapříčinila

⁹ *Johan Ludvig Runeberg* (1804-1877) finský národní básník, profesor na univerzitě, psal mimo jiné veršované epy v duchu poetického realismu, svým dílem přispěl k probuzení finského národního cítění a kulturního uvědomění

zpoždění nástupu národní hudby ve Finsku, zatímco jinde, hlavně ve střední Evropě, byl už kult národních škol na ústupu.

Podobně jako *Edvard Hagerup Grieg* v Norsku, také *Sibelius* ve svých kompozicích čerpal z lidové hudby a snaží se jimi vyjádřit krásy finské přírody, nekonečnost sněžných plání, bohatství křišťálových jezer a nádheru hlubokých lesů. *Sibeliova* hudba, která je hlavně symfonická, vychází z tradic své země, a i jeho absolutní symfonie byly a jsou dodnes svědectvím o velké duchovní síle finského národa a její vlastní kulturní tradici.

Sibelius napsal celkem sedm symfonií (pracoval i na Osmé, ale nedochovala se žádná partitura), deset programních symfonických básní, které čerpají převážně z námětů z finské historie. Dále mnoho písňových cyklů a sborů, komorních skladeb, melodramů a také jednu operu. Je rovněž autorem hudby ke značnému množství činoherních představení. (Např. *Jedermann*, *Kuolema* a jiné.) Většina jeho programní hudby, jak jsem zmínila, se orientovala převážně na vlastenecká témata, a právě tímto si zasloužil pozici šířitele finské kultury a upevňovatele národního sebevědomí lidu. Zajímavostí je jistě fakt, že byl členem svobodných zednářů a skládal i hudbu pro jejich rituály.

K jeho nejvýznamnějším dílům počítáme rozsáhlou pětivětou symfonickou báseň pro sóla, sbor a orchestr s názvem *Kullervo*. Složil ji pod dojmem z díla *Aino*¹⁰, trvá více jak osmdesát minut a byla inspirována finským eposem *Kalevala*¹¹. Dílo bylo poprvé provedeno v roce 1892 a finská veřejnost ho považovala za mezník ve vývoji finské národní hudby. Později zkomponoval celý cyklus symfonických básní na téma tohoto starofinského eposu *Kalevala*, kdy legendární hrdina *Lemminkäinen* prochází a bojuje v říši smrti. Jednotlivé části pojmenoval *Lemminkäinen a dívky*, *Labuť tuonelská*, *Lemminkäinen v Tuonele* a další.

V době trvání ruské nadvlády nad Finskem se stal *Sibelius* propagátorem nacionalistického hnutí. V této době, konkrétně v roce 1899, napsal i symfonickou báseň *Finlandia*, op. 26. V roce 1900 ji ještě přepracoval pro sólový klavír. Hudební náplň tvoří scénická hudba, kterou *Sibelius* původně psal k vlasteneckým proklamacím v souvislosti

¹⁰ *Aino* hudební dílo, autor *Robert Kajanus*

¹¹ *Kalevala* finský epos, sestavený *Eliasem Lönnrotem* v letech 1820–40 na jeho cestách po Finsku a Karélii. Náměty jsou z karelských lidových zpěvů – run. Ústřední dějový motiv jsou vztahy dvou finských kmenů či zemí.

s bojem proti carskému režimu. Obzvláště její finále tvoří hymnická výzva k vytrvalosti národa v cestě za osvobozením až ke konečnému vítězství. *Finlandia* je podle mě *Sibeliovo* další mezní dílo, má důležitou úlohu v jeho tvorbě a je to jedno z jeho vůbec nejvíce prováděných děl. Tak jako *Smetanova Má vlast* má pro český národ nepopsatelný význam, stejně i *Sibeliovu* báseň *Finlandia* považují Finové za dílo, které symbolizuje celou jejich zemi. Snad i proto, že bylo navíc myšleno jako oslava finského lidového umění. To je ostatně z hudební náplně této básně hodně znatelné. Zároveň poukazuje i na boj malého národa za svoji svobodu. Jak jsem již zdůraznila, jedná se o skladbu, která díky svým hudebním hodnotám patří mezi nejpopulárnější partitury ve světovém měřítku. Podobně jako *Smetanův Vyšehrad* nebo *Vltava* byla i *Finlandia* původně součástí většího celku, ale později, když takto koncipovaný tvar ztratil své uplatnění, *Sibelius* toto dílo rozdělil do menších celků a *Finlandii* ponechal zcela samostatně. Domnívám se, že právě díky *Finlandii* je právem *Sibeliovi* připisován titul „bojovník za práva lidu“.

Jako zajímavost uvádím, že roku 1944 na hudbu *Finlandie* napsal finský spisovatel *Koskenniemi* text a píseň se stala jednou z nejdůležitějších finských písní vůbec. A dokonce dnes už zaniklý Africký stát *Biafra (Země vycházejícího slunce)* si tuto melodii zvolil jako svoji státní hymnu.

Další skladba, kterou považuji za nutnou zmínit, je osmivětá orchestrální suita *Pelléas a Mélisande* op. 46. Zkomponoval ji roku 1905, v době, kdy přepracovával svůj Houslový koncert. *Sibelius* v průběhu života napsal také kolem stovky pozoruhodných árií.

Z historie víme, že Finsko se osvobodilo z nadvlády Ruska definitivně roku 1917 a poté ještě prošlo občanskou válkou. *Sibelius* i v té době tvořil, nebyl už ale tak činný. Napsal pouze několik málo posledních děl, které ale stále věnuje národní tematice. Jeho dvě poslední symfonická díla jsou symfonická báseň *Tapiola*, kterou dokončil v roce 1925 a Sedmá symfonie C dur, op. 105. Toto je výjimečné dílo, původně uvedené jako Symfonická fantasie. Hudební teoretici ji považují za *Sibeliovo* nejpozoruhodnější dílo, formálně se totiž jedná v té době nezvykle o jednovětou prokomponovanou skladbu. Používá v ní zajímavé zvukomalebné inovace, jako například mnohonásobné dělení skupin smyčců, které v důsledku zvukově připomíná soubor *viol da gamba*. autor byl v té době totiž zaujat renesanční hudbou.

Sibeliova hudba má v sobě zamyšlenou zpěvnost a v ní utajený smutek. Používá často exotické melodie, harmonie i rytmy. Je zajímavé, že jeho dílo čítá pouze kolem 150 opusů. I když se totiž *Sibelius* dožil velmi vysokého věku, ukončil komponování už v roce 1930, po zkomponování své Sedmé symfonie a symfonické básně *Tapiola*. Jak víme, údajně pracoval i na Osmé symfonii, dokonce její premiéru v letech 1931-3 sliboval Londýnské filharmonii, proběhla i propagační focení a články v tisku, ale symfonie nikdy nespátřila světlo světa.

Sibelius se dožil úctyhodného věku 91 let a jeho žena *Aino* ho přežila ještě o 12 let. V roce 1972 jedna z jeho dcer prodala dům *Ainola* Finskému státu a ten v ní roku 1974 zřídil muzeum. Nikdo vlastně dodnes neví, proč definitivně ukončil svoji hudební tvorbu a rozhodl se žít rodinným životem ve svém domě s pěti dcerami a patnácti vnoučaty. Historikové se domnívají, že to bylo díky jeho vrozené skepsi ke svému nadání a díky chorobnému podceňování se, sklonu k depresím a ztrátě naděje v nějaké své další zázračné dílo.

1.3. Sibeliova houslová tvorba

Sibelius, jak jsem již uvedla, studoval od čtrnácti let hru na housle. Byl údajně velmi talentovaný a dosáhl brzy i značných úspěchů. Přestože *Sibelius* velmi toužil stát se houslovým virtuosem, uvědomil si, že začal s houslemi příliš pozdě. (Výjimeční houslisté se běžně začínají učit hře na housle i od tří let, protože dětská motorika je přirozeně schopná lépe zpracovat tuto složitou technickou dovednost). Nakonec je ale možná pro nás štěstí, že *Sibelius* nikdy nepokračoval ve vážné koncertní houslové kariéře, protože pokud by začal činně koncertovat, neměl by nejspíše čas na napsání takového množství kvalitní a obohacující hudby.

Díky tomu, že *Sibelius* miloval housle a uměl na ně hrát, měl tedy nejen jako výjimečný hudební skladatel schopnost vyjádřit své myšlenky skrze tento poetický nástroj, ale věděl i dobře, co je pro ně technicky vhodné, hratelné a dobře působící. Je zřejmé, že každý nástroj je specifický a určitá hudební myšlenka vyzní na každém nástroji jinak. Dovolím si pozastavit se nad tím, že přestože *Sibelius* znal dobře technické možnosti a záludnosti houslí, je s podivem, že v porovnání s jinými skladateli nenapsal pro housle

mnoho skladeb. Navíc opravdu populární a dodnes běžně hraná skladba známá široké veřejnosti je právě jen jeho Houslový koncert.

Sibelius tento svůj jediný Houslový koncert, kterému se budu podrobněji věnovat v dalších kapitolách, napsal v roce 1903. Nyní se podrobněji zaměřím na jeho další skladby věnované houslím.

Roku 1913, deset let po vzniku koncertu, napsal dvě *Serenády pro housle a orchestr* (č.1, *D dur*, op.69a, č.2, *g moll*, op.69b). Výrazové prostředky obou serenád jsou pozdně romantické, v sólovém partu používá časté modulace a chromatiku. První serenáda má poměrně složitou houslovou techniku a začíná rozvláchnou kantilénou. *Sibelius* zde nevybočuje ze svých běžných výrazových prostředků, hudební tematika vychází z finských tradic. Ve *Druhé serenádě* jsou v melodii patrné severské prvky. Přesto se ale *Serenády* nedostaly do běžného koncertního repertoáru soudobých houslistů a v koncertních síních je můžeme slyšet spíše výjimečně. Já osobně jsem se s živým provedením doposud nesetkala. Je otázka, zda fakt, že tato díla nikdy nevstoupila do běžného repertoáru houslistů, je zaviněn pouze malou reklamou daných děl, anebo jejich jistou nepřilíšnou líbivostí a nenápaditou kantilénou.

Roku 1917 napsal *6 Humoresek pro housle a orchestr* (op. 87 a 89). Údajně v některých *Sibelius* použil nápady, které si sbíral pro svůj Druhý (nedokončený) houslový koncert. Napsal také dvě *Romance pro housle a klavír*, známější je *Romance č.2*, op. 78 pro housle a klavír, která vyniká líbivou, typicky romantickou pomalou kantilénou a častým používáním hry sul G. Poměrně neznámá a nehraná je jeho *Sonatina E dur*, která má dle mého názoru spíše instruktivní charakter.

Některá jeho díla byla napsána pro jiné nástroje a později neinstrumentována. Zářným příkladem je *Romance in C* pro smyčcový orchestr, op. 42, která je přepsána mimo jiné i pro housle a klavír. Dále pak *Dvě vážné melodie*, které *Sibelius* nazval *Cantique* a *Devotion*. Mají opusové číslo 77 a jsou psány pro sólové violoncello s doprovodem orchestru. Skladbu *Cantique* dokončil roku 1914, *Devotion* o rok později, roku 1915. Obě je poprvé uvedl roku 1916 v Helsinkách, orchestr sám dirigoval a sólový part violoncella přednesl sólista Helsinského Symfonického Orchestru *Ossian Fohrströmin*¹², kterému

¹² *Ossian Fohrströmin* finský violoncellista a pedagog

autor obě skladby věnoval. Ten mu údajně vnukl i první myšlenku přepsat je také pro housle.

Tyto dvě skladby *Sibelius* skládal v době návratu ze Spojených Států, kde s velkým úspěchem na hudebním festivalu v Norfolku představil svoji hudbu. Bohužel příchod druhé světové války překazil *Sibeliovy* plány vrátit se zpátky do Států a pokračovat ve své úspěšné misi se svojí hudbou. *Sibelius* byl nucen pod tíhou dluhů přepracovat pro finské vydavatele tyto dvě skladby komerčnějším způsobem. V roce 1915 obě skladby tedy autor nakonec sám zaranžoval pro housle a klavír.

2. Sólový koncert jako hudební forma a jeho historie

Koncert je jedna z nejstarších hudebních forem, které vykazují v historii souvislou vývojovou řadu. Dá se říci, že *sólový koncert* je vedle *concerta grossa* zásadní forma vrcholného baroka. Hudební forma *sólový koncert*, která vznikla jako instrumentální útvar, používající určitý sólový nástroj a doprovod orchestru, se vyvíjela celá staletí. Historie koncertu sahá do doby baroka, kdy z *triové a sólové sonáty*, přes *orchestrální canzonu* a *koncertní sinfonii* vznikl nový útvar *concerto grosso* (volný překlad z latiny je *velký soubor*). Jsou zde postaveny proti sobě dvě zvukově kontrastní skupiny instrumentalistů, které spolu navzájem soupeří (italsky *concertare* znamená soupeřit). Podstatou *concerta grossa* je ukázat zvukovou barevnost a kontrast mezi dvěma skupinami. V *sólovém koncertu* mezi orchestrem a sólistou je navíc přidána demonstrace vysoké hráčské virtuozity v sólovém partu.

Ve stejné době jako *concerto grosso* tedy vzniká forma *sólový koncert*, za jehož zakladatele jsou považováni Italové *Tomasso Albinoni* a *Giuseppe Torelli*. Housle jsou v *sólovém koncertu* úplně první používaný sólový nástroj. Orchester v této formě nehraje stále, uplatňuje se hlavně v předehrách, mezihrách a dohrách. I v doprovodech sóla hrává většinou jen část orchestru. *Sólový koncert* je třívětá forma, tempové řazení bylo ustálené na sledu věty rychlé, pomalé a rychlé (*Allegro, Andante, Allegro*). Ze začátku byly jako sólový nástroj užívány pouze housle, viola da gamba, varhany nebo klavír.

Už ale *Antonio Vivaldi* psal sólové koncerty pro další nástroje, například fagot, kytaru, mandolínu, trubku nebo violoncello. Tento mistr barokního koncertu je autorem asi 450 instrumentálních koncertů, z toho téměř polovina je houslových. Používá u nich často formu *ritornelu*, mezi ně vkládá virtuózní sólové vstupy podle promyšleného modulačního plánu. Vrcholem jeho tvorby v oblasti instrumentálního koncertu je jeho dílo s opusovým číslem 8 „*Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*“, které obsahuje dodnes populární soubor Houslových koncertů *Čtvero ročních dob*. Nicméně za vzor vrcholně barokního instrumentálního koncertu považuji já dva dodnes velmi hrané Houslové koncerty *Johanna Sebastiana Bacha* (a moll BWV 1041, E dur BWV 1042).

V době klasicismu jsou ritornely nahrazeny orchestrálními vstupy. Koncert má stále tři věty, které jsou tempově řazeny stejně jako v baroku (rychlá, pomalá, rychlá), ovšem nyní forma první věty je přísně v klasické sonátové formě, druhá věta bývá velká třídílná forma ABA a třetí věta například rondo. Mění se hodně ale harmonický průběh a tóninový plán jednotlivých vět. Úloha orchestru je stále jednoduchá, vůdčí hlas má vždy sólista, který má předvést všechny své technické dovednosti. Orchester opět spíše jen doprovází, vyniká hlavně v předehrách, mezihrách a dohrách, kdy většinou předjímá, nebo naopak opakuje témata přednesená sólistou. Instrumentace je spíše chudší, často pouze smyčcový orchestr, nebo malý komorní orchestr.

Klasicistní a pro housle repertoárově významnější jsou například houslové koncerty *Josepha Haydna*, které mají formu převzatou od italského barokního koncertu. Psal je pro *Luise Tomassiho*, napsal jich celkem 9 a nejhranější je podle mě *Koncert G dur*, který často hrají žáci hudebních škol. Tyto koncerty, přestože nejsou technicky nijak jednoduché, nemají ještě tak jasnou strukturu a členitost, jako pozdější klasicistní koncerty.

Za příklad vrcholného klasicistního koncertu považuji 5 Houslových koncertů *Wolfganga Amadea Mozarta*. Z nich bych vyzdvihla 5. koncert A dur, KV 219, který napsal v roce 1775 a v němž přináší inovace do klasicistní formy. Příkladně krásný pomalý úvod 1. věty v sólových houslích, kdy teprve po něm začne pravá expozice hlavního tématu, dále pak pozoruhodná kombinace menuetu a rondo ve 3. větě, s velmi zajímavou epizodní myšlenkou, která vychází jakoby z vídeňské lidové hudby. Kadenci (část partu, kdy sólista hraje sám a zvláště zde má ukázat svoji brilantní techniku) klasicistního

koncertu vždy improvizoval každý interpret sám, demonstroval tak svoji osobitou techniku za použití motivických témat z daného koncertu.

Formu koncertu dále pak pozměňuje dovršitel vídeňského klasicismu, *Ludwig van Beethoven*, který napsal 5 Klavírních koncertů, jeden Houslový a jeden Trojkonzert D dur po housle, violoncello a klavír (1804). Všechna tato díla jsou závažné repertoárové kusy s velmi dobře promyšlenou formální i harmonickou strukturou, která mají novátorský charakter. Obzvláště jeho Houslový koncert D dur, op. 61 z roku 1806 je toho zářným příkladem.

Později se forma koncertu příliš nemění, zůstává klasicky třívětá. Mění se ale obsah, hudební náplň je samozřejmě romantická, vzniká druh koncertu, kdy part sólisty i orchestru jsou vzájemně propojeny. Orchester nemá jen doprovodný úkol, ale dostává často zpět svoji úlohu rovnocenného partnera. Je také značně rozšířen o další nástroje a díky tomu mají autoři větší možnosti v tvorbě dynamických i instrumentačních rozdílů, mohou vyjadřovat větší dynamické kontrasty. Stejně jako v celém stylu romantismu, i v koncertu se klade důraz na rozvíjení barvy pomocí změn v instrumentaci (přidány pozouny, tuby, harfa, klavír atd.). Sólový part se, jak jsem zmínila výše, často stává více součástí celého orchestru. Kadenci sólového nástroje romantičtí autoři vypisují přímo dle sebe a řadí je na různá místa věty, ne pouze nakonec, jak to bylo dříve.

3. Houslové koncerty přelomu 18. a 19. století

Dá se říci, že v průběhu 19. století vykrytalizovaly dva typy koncertu, a to symfonický a virtuózní. Jak již názvy samy naznačují, symfonický typ je koncert, v němž sólový part je velmi spjatý s orchestrem. Ten ztrácí jen doprovodnou funkci a má často svoje vlastní plochy. Naopak koncert virtuózní klade důraz na předvedení virtuosity hráče a ukázání nových obtížných technik i možností využití daného sólového nástroje.

Již jsem zdůraznila, že housle jsou od svého vzniku oblíbený a často využívaný nástroj v průběhu celé hudební historie a není tomu jinak ani v době romantismu. Někdo by mohl říci, že v tomto období, kdy skladatelé zásadně rozvíjí symfonickou tvorbu, by se housle jako sólový nástroj mohly částečně dostat do pozadí. V této době je ale také ctěn kult osobnosti a rozrůstá se naopak počet houslových virtuózů. Tyto světově známé

osobnosti, které samy cestují po světě a činně koncertují, si také pro svůj nástroj skladby samy skládají. Většinou jsou to koncerty virtuózního charakteru.

Je zřejmé, že virtuózní typ koncertu je charakteristický svým virtuózně psaným sólovým partem. Orchester má zpět úlohu převážně doprovodnou. Tyto koncerty si často psali sami pro sebe housloví virtuóзовé, aby zde přesně shrnuli technicky náročné kousky pro ně jednoduché a jim osobně vyhovující. Většinou je také hráli jen oni sami na svých koncertech. Deset příkladných virtuózních koncertů napsal podle mě Belgičan *Charles Beriot*. Tyto koncerty nesou dnes spíše instruktivní smysl a využívají se hlavně při studiu houslí, kdy je žáci studují a hrají jako instruktivní materiál. Dále virtuózní koncerty psali například Belgičan *Ludvík Spohr* (15 koncertů), Němec *Ferdinand David* (5 koncertů), výrazný houslový virtuóz srovnatelný ve své době s Paganinim, Francouz *Henri Vieuxtemps* (5 houslových koncertů), Němec *Heinrich Wilhelm Ernst* (Koncert fis moll), Ital *Antonio Bazzini* (5 koncertů), Polák *Karl Josef Lipinski* (4 koncerty), Francouz *Wilhelm Bernard Molique* (6 koncertů) a další.

Virtuózní koncerty se v dnešní pódiové koncertní praxi příliš neprovozují. Doby, kdy se od sólisty žádalo předvést jen svoji technickou ekvilibristiku, jsou dávnou minulostí. Dnešní posluchač očekává podle mého názoru představní díla hlubšího uměleckého charakteru a také se zajímavou osobní interpretací. To ve virtuózním koncertě není dost dobře možné, protože prázdná technika nedává interpretovi příliš uměleckého prostoru, blíží se spíše cirkusovému umění.

Oproti tomu typ symfonického koncertu je výrazný tím, že sólový part a doprovodný orchestr jsou provázané a jeden bez druhého ztrácí smysl i hudební kontinuitu. Ukázkou typického symfonického koncertu je například *Harold v Itálii*, symfonické dílo *Hectora Berlioze* s výrazným uplatněním sólové violy, dále pak Houslové koncerty *Čajkovského*, *Brahmse*, *Dvořáka* a dalších. Podle mě i *Sibeliův* koncert řadíme mezi symfonické, technika sólového nástroje není prvoplánová, houslový part se prolíná hodně s orchestrem a obě dvě složky na sebe navazují.

V období romantismu skladatelé, kteří se rozhodli napsat nějaký koncert pro housle, ale sami na tento nástroj neuměli, často při práci na sólovém partu žádali o spolupráci nějakého významného koncertního houslistu té doby. Dále se v romantismu

vytvořily okruhy skladatelů, kteří využívali hudební tematiku svojí země. Studovali dědictví folklorní hudby dané země a do svých děl ji vkomponovávali, i když zatím jen v širším slova smyslu. Toto období nazýváme „obdobím národních škol“, skladatelé a i houslisté používali ve svých dílech rytmy národních písní, melodiku lidové hudby atd.

Jako zástupce národních škol uvedu například Itala *Nicola Paganiniho*, který napsal šest virtuózních koncertů. (nejznámější jsou Houslový koncert číslo 1 *D dur* a Druhý Houslový koncert *h moll*, který má třetí větu slavnou *Campanellu*). Další zástupce národních škol, který psal významné houslové koncerty, je také Polák *Henry Wieniawski*. Napsal dva koncerty, První Koncert *fis moll* vytvořil už ve svých 18 letech (roku 1853) a sám ho premiéroval. Druhý Koncert *d moll* z roku 1870 věnoval *Sarasatemu*. V Čechách vznikl také jeden houslový klenot, a to v roce 1883, napsal ho skladatel (a violista) *Antonín Dvořák*, je v tónině *a moll*, op. 53 a Dvořák na něm spolupracoval s *Josephem Joachimem*¹³. Tento koncert je velmi lyrický a je typicky národním, v tomto případě českým, koncertem. Poprvé ho interpretoval v Praze český virtuóz *František Ondříček*¹⁴.

Důležitým houslovým dílem, které je také ukázkou tvorby národní školy a i romantického koncertu symfonického, je *Španělská symfonie*, kterou napsal Španěl *Eduard Lalo* roku 1874 pro Španělského houslového virtuóza P.de Sarasate. Sólový koncert pro housle a orchestr *Španělská symfonie* má netradičně pět vět. Sólový part je velmi propojený s doprovodným orchestrem a hudební tematika vychází ze španělské lidové hudby. *Lalo* napsal ještě dva Houslové koncerty, které se ale dnes příliš nehrají.

Více než 60 let před Sibeliovým koncertem napsal Houslový koncert i německý romantik *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Tento dnes velmi oblíbený a často hraný koncert vznikl roku 1844, v tónině *e moll*, jeho hudební náplň je typicky romantická. Dle mne jsou dokonce některé znaky podobné jako v Sibeliově koncertu (např. konec kadence, kdy v rozložených arpeggiovaných akordech sólista „doprovází“ melodii v orchestru aj.). I tento koncert patří k základnímu repertoáru jak studujících, tak koncertujících houslistů.

¹³ *Joseph Joachim* (1831-1907) německý houslový virtuóz a skladatel, v 16 letech debutoval s Beethovenovým houslovým koncertem, přátelil se s Brahmssem, upravil jeho *Uherské tance* pro housle a klavír, hrál sekund v Londýnském *Beethovenově kvartetu* (prim hrál H.W.Ernst, violu H. Wieniawski)

¹⁴ *František Ondříček* (1857-1922) český houslový virtuos a hudební skladatel, koncertoval po celém světě, v Itálii byl považován za nástupce Paganiniho, premiéroval houslový koncert Dvořákův a Brahmsův

Důležitým mezníkem mezi romantickými koncerty jsou jistě dále zmíněné houslové koncerty od skladatelů, kteří housle většinou ovládali jen okrajově nebo vůbec. *Houslový koncert D dur*, který napsal roku 1878 Němec *Johannes Brahms*, má symfonický charakter a je uveden rozsáhlou a monumentální 1. větou. Při práci na sólovém partu spolupracoval *Brahms* se svým přítelem *Joachimem*, pro kterého koncert psal. Ten také napsal pro jeho koncert kadenci, která se při interpretaci koncertu dnes hraje nejčastěji.

Další *Houslový koncert D dur*, tentokrát op. 35, napsal roku 1881 Rus *Petr Iljič Čajkovskij* za pomocného dohledu *Kotka*¹⁵. Toto dílo má stejně jako *Brahms* technicky velmi náročnou a rozsáhlou 1. větu. *Čajkovskij* sám vypsál kadenci, která patří k těm nejtěžším houslovým kadencím vůbec. Oba tyto koncerty mají typicky romantickou hudební tematiku, náročnou houslovou techniku, ale stále dá se říct, že obsahují klasické postupy. *Čajkovského* dílo je opět typicky národní, v tomto případě ruský koncert, hudební tematika i melodika vycházejí převážně z národního kulturního dědictví.

Jiný ruský skladatel, *Alexandr Glazunov*, napsal *Houslový koncert a moll* op. 82. Při práci na sólovém partu se radil s houslistou *Auerem*. Ve vztahu tohoto díla k *Sibeliovu* koncertu je zajímavá časová shoda, *Glazunov* se nejen narodil ve stejném roce jako *Sibelius*, ale i svůj *Houslový koncert* napsal v roce 1904, ve témže roce, kdy *Sibelius* premiéroval svůj *Houslový koncert*. *Glazunov* používá i podobné prostředky. Také u něj hudební náplň díla vychází z jeho národní (ruské) hudby, i on používá podobné technické prvky v sólovém partu (například rozložené zmenšené akordy, melodie v dvojhmatových sextách, zvláštní legatové chromatické pasáže aj.). Oproti *Čajkovskému* nebo *Brahmsovi* má koncert *Glazunova* rozšířenou harmonii, zvláštní používání zmenšených septakordů v dvojhmatových arpeggiových akordech a odlišné je i střídání sólových pasáží houslí s dlouhými mezihrami orchestru. V neposlední řadě i zvláštní postupy rychlých šestnáctinových pasáží, ať už běhů nebo rozložených arpeggio akordů. Další současník *Sibelia* je i Angličan *Edward Elgara*, který svůj *Houslový koncert h moll* op. 61 z roku 1910 věnoval *Fritzi Kreislerovi*¹⁶. Ten ho také v Londýně premiéroval.

¹⁵ *Josif Josifovič Kotek* houslista, studoval u *Čajkovského* na Moskevské konzervatoři, později přítel, pomáhal mu s prací na *Houslovém koncertě*

¹⁶ *Fritz Kreisler* (1875-1962) rakouský skladatel a houslový virtuóz, studoval u Donta, Brucknera, Masseneta aj., napsal několik virtuózních skladeb pro housle, upravoval pro housle díla starších skladatelů (Pugnani, Tartini, Vivaldi), psal i kadence ke koncertům (*Brahms*, *Paganini*, *Beethoven* aj.)

4. Sibeliovův Houslový koncert d moll, op. 47

4.1. Historie vzniku koncertu a jeho první interpreti

Považuji za důležitou zdůraznit, že Houslový koncert je jediným *Sibeliovým* opravdu rozsáhlým dílem pro housle. A také jediným koncertem pro sólový nástroj a orchestr. Víme, že volba houslí jako sólového nástroje nebyla náhodná, protože *Sibelius* hru na housle studoval od raného mládí a dobře ovládal všechny jejich technické obtíže. V době, kdy *Sibelius* psal svůj Houslový koncert, se v Evropě hudba ubírala modernějším směrem a styl romantismu již byl minulostí.

Popud k napsání tohoto koncertu dal Sibeliovi jeho přítel *Axel Carpelan*¹⁷ a *Sibelius* začal s plánováním koncertu v roce 1899. Svě ženě *Aino* psal v dopisech, že má hlavu plnou nových témat, která chce použít v připravovaném koncertu. Velmi ho podněcoval k práci i obdivovatel jeho hudby *Willy Burmester*¹⁸, který dříve působil jako koncertní mistr *Kajanusova filharmonického orchestru*¹⁹. S ním konzultoval svůj houslový koncert například i *Čajkovskij*. *Sibelius* na koncertu začal reálně pracovat roku 1902 a zabýval se jím do roku 1905, v mezidobí práce na své Druhé (1902) a Třetí (1907) symfonii.

Koncert dokončil ve svých 38 letech. V prosinci 1903 oznámil rodinnému příteli *Carpelanovi*, že má kompletně dokončené první dvě věty, ale orchestrace třetí ještě zbývá dodělat. Na třetí větě pracoval dnem i nocí jako smyslů zbavený, přehrával si po nocích sólový part na své housle a nemohl se od nich odtrhnout. I jeho manželka *Aino* v korespondenci *Carpelanovi* psala o jeho nadšení a neobvyklých myšlenkách. *Sibelius* tedy koncert dokončil roku 1903 a na podzim téhož roku oznámil oficiální věnování svému známému *Willymu Burmesterovi*.

¹⁷ *Axel Carpelan* baron, Sibeliovův mecenáš a obdivovatel, stal se celoživotním přítelem rodiny, několikrát mu pomohl z finančních obtíží, zaplatil celé jeho rodině cestu do Itálie, podněcoval ho v tvorbě a například vybral jméno pro Sibeliovo dílo *Finlandia*

¹⁸ *Willy Burmester* (1869-1933) německý houslový virtuos, žák J. Joachima, působil i jako první houslista *Kajanusova filharmonického orchestru*, v době premiéry koncertu byl už slavný houslový virtuos a koncertoval ve střední Evropě, proslavil se hlavně interpretací Paganiniho děl, brilantní technikou a posluchači obdivovali jeho pizzicato levou rukou

¹⁹ *Kajanusův filharmonický orchestr* – první profesionální orchestr ve Finsku, založil ho Finský skladatel, dirigent a pedagog *Robert Kajanus*, orchestr byl později přejmenován na *Helsinki Philharmonic Orchestra*

Premiéra první verze koncertu se konala 8. února 1904 v Helsinkách. Helsinský symfonický orchestr, který do té doby premiéroval všechna jeho díla, řídil *Sibelius* sám. Ačkoli slíbil uvedení premiéry sólového partu právě *Burmesterovi*, nakonec svůj slib nedodržel a premiérování koncertu svěřil mladému českému virtuosovi *Viktoru Nováčkovi*²⁰. *Sibelius* totiž v té době se ženou koupil pozemek 36 mil severně od Helsinek (nedaleko města *Järvenpää*) a najal tesaře, aby začali pracovat na stavbě jejich budoucího rodinného domu. Dělníci ale požadovali zálohu. A tak se *Sibelius* ocitl ve finančních obtížích a potřeboval slíbený honorář za uvedení koncertu. Nemohl čekat na to, až *Burmester* přicestuje ze střední Evropy do Helsinek a proto se rozhodl koncert uvést dříve. Najal narychlo houslistu *Nováčka*, který nebyl příliš známý, ale byl v té době k dispozici a svolný se koncert rychle naučit.

Sibelius měl před premiérou velká očekávání, toužil po kladném přijetí, ale dílo se překvapivě nesetkalo s velkým nadšením ani u kritiky, ani u diváků. *Nováček* hrál koncert z paměti, přestože neměl příliš času na přípravu. Podle tvrzení *Carla Lindelöfa*, koncertního mistra doprovodného orchestru, *Nováčkova* interpretace už při zkouškách pokulhávala a on sám si stěžoval na přílišnou technickou náročnost partu. Mladý sólista nebyl údajně příliš technicky zdatný a na tak náročný part nestačil. A právě proto, že koncert byl na svou dobu technicky i výrazově velmi náročný, *Nováčkova* interpretace byla údajně také nedostačující a nepřesvědčivá. I tehdejší kritici poukazovali na fakt, že *Nováčkova* technika není příliš virtuózní a že jen stěží *Nováček* mohl dát koncertu tu brilantní technickou jistotu, kterou by provázelo provedení v podání *Burmestera*.

Virtuóz *Burmester*, který původně počítal s premiérováním koncertu, *Sibeliovi* odpustil výběr *Nováčka* a nabídl mu, že uvede koncert v říjnu 1904 znovu v Helsinkách a svým brilantním provedením mu vrátí slávu, která mu právem náleží.

Sibelius ale zklamán špatnými kritikami po premiéře návrh odmítl, koncert stáhl, vrhl se opět do práce a začal ho přepracovávat. Teprve na konci roku 1905 se *Sibeliovi* nový německý vydavatel *Robert Linau* začal shánět po druhé verzi koncertu. Ani tentokrát bohužel *Sibelius* nezařídil, aby part hrál *Burmester*. *Robert Linau* měl totiž vlastní záměr ohledně premiéry revize koncertu. Měl být premiérovaný v Berlínské *Singakademie*,

²⁰ *Viktor Nováček* český houslový pedagog a virtuóz, v době vzniku *Sibeliova* koncert žil ve Finsku a působil jako profesor houslí na Helsinské Hudební Akademii

Berlínský orchestr měl dirigovat *Richard Strauss*. Tak se i stalo, a to 19. října 1905. Sólóvý part byl svěřen *Karlovi Halířovi*²¹, který v té době působil jako koncertní mistr Berlínského královského orchestru. Jeho technika se opět nevyrovnala virtuozitě *Burmestera*. Tentokrát se *Burmester* opravdu urazil, koncert ztratil a zařekl se, že ho nikdy už nebude hrát na svých vystoupeních. To také dodržel a sám koncert nikdy neprovedl.

Nicméně berlínští kritikové hodnotili druhou verzi díla velmi příznivě, obzvláště kritici z tehdejších nejsledovanějších novin *Deutsche Zeitung* napsali výbornou kritiku. Tuto revidovanou verzi koncertu věnoval *Sibelius* nakonec roku 1905 houslistovi jménem *Franz von Vecsey*²². Klavírní výtah orchestrálního doprovodu byl vydán hned v roce 1905. Definitivní verze koncertu zazněl v březnu 1906 v *Helsinkách*, autor z ní vyňal údajně například zajímavou vedlejší myšlenku ze třetí věty.

Technicky neobyčejně obtížný sólóvý part koncertu byl příčinou, že se dílo dlouho neprovádělo a nebylo doceněno. Později ho začali provádět hlavně američtí houslisté. *Maud Powelová*²³ ho 30. listopadu 1906 jako první interpret za doprovodu Newyorské Filharmonie uvedla na půdě Spojených Států a často ho pak prováděla na svých turné. Dále ho světově zviditelnil *Jascha Heifetz*²⁴, který toto dílo roku 1936 nahrál. Není jasné, proč se masově koncert proslavil až po 2. světové válce. Snad díky většímu rozvoji techniky hráčů na housle, možná v hudebním vnímání širší veřejnosti konečně došlo k posunu, možná se koncert začal více propagovat.

Každopádně koncert se až po 2. světové válce stal populárním dílem a dnes je nedílnou součástí repertoáru všech světových houslistů mladších i zralejších. K proslavení

²¹ *Karel Halíř* (1859-1909) český houslový virtuóz, studoval u J. Joachima, působil hlavně v Německu, koncertní mistr *Berlínské Opery* profesor na Hochschule Für Musik, působil i jako první houslista slavného *Joachimova kvarteta*, napsal také kadenci k Brahmovu houslovému koncertu

²² *Franz von Vecsey* (1893-1935) maďarský houslový virtuos a skladatel. Napsal několik virtuózních skladeb pro housle a klavír, například 10 Capricií, Souvenir, Valse triste aj. Při jeho koncertech ho na klavír doprovázel Béla Bartók. Proslavil se jako zázračné dítě. *Sibelius* mu svůj koncert věnoval už v jeho 12 letech, *Vecsey* ho provedl ve svých 13 letech, i když údajně ani on na technické úskalí koncertu nestačil. Svůj houslový koncert mu věnoval také maďar Jenő Hubay.

²³ *Maud Powell* (1867-1920) americká houslová virtuoska, jedna z prvních celosvětově proslavených žen, je neteří amerického hrdiny občanské války a objevitele Grand Canyonu Johna Wesleya Powella

²⁴ *Jascha Heifetz* (1900-1987) několik tehdejších hudebních skladatelů mu věnovalo svůj houslový koncert, který Heifetz premiéroval nebo natočil (například Korngold, Walton, Castelnuovo-Tedesco aj.)

koncertu přispívá jistě i fakt, že od roku 1965 se jednou za 5 let na podzim koná v Helsinkách mezinárodní *Sibeliova houslová soutěž* (pro mladé hráče do 25 let věku) a ve třetím kole je soutěžící povinen předvést nastudování právě *Sibeliova* koncertu. Její laureáti jsou například *Joshua Epstein*, *Leonidas Kavakos*, *Pavel Kogan* a další.

4.2. Formální, technický a interpretační rozbor koncertu

Tento houslový koncert nese typické znaky romantického koncertu, přestože vznikl až ve 20. století. Koncert je plný instrumentálního lesku a náročných pasáží, už v první větě jsou obsaženy téměř všechny obtížnosti houslové techniky. Sólový part se právem řadí mezi nejnáročnější party v houslové literatuře. Koncertní nástroj má samozřejmě dominantní úlohu, dílo je však vděčné i pro symfonicky koncipovaný orchestr. Ten tvoří místy diskrétní doprovod houslím, místy zní ve své plné síle a bez jeho doprovodu by koncert ztrácel svoji tvář.

Myslím si, že *Sibeliova* koncert technicky patří k nejobtížnějším koncertům vůbec a přestože ho hudebně počítám spíše k symfonickým koncertům (jeho použitá houslová technika není typicky virtuózní), zvládnout kvalitně jeho part vyžaduje velikou připravenost každého interpreta. Dostáváme se zde k základnímu problému každého houslisty, což je podle mě čistá intonace. V koncertu jsou použity romantické harmonické postupy, ale *Sibelius* zde používá i prvky impresionismu. Tomu odpovídá ztížená intonace, kdy harmonie často moduluje ve zvláštních postupech. Při interpretaci je nutno kromě krásného tónu dbát na přesnou výslovnost tečkovaných rytmů, aby se nezaměňovaly za trioly (hlavně ve třetí větě). Dále rozlišovat v první větě v úvodní melodii osminy a šestnáctiny, které se často artikulují nesprávně.

Hudební náplň koncertu má tedy prvky pozdního romantismu, je zde ale i patrné, jak *Sibelius* pohotově reagoval na soudobý vývoj evropské hudby a používá dokonce své osobité hudební prvky, které doposud u jiného skladatele nezazněly. V orchestrálním obsazení velmi dobře eliminoval úskalí příliš hutné instrumentace, ke které pozdní romantismus tíhnul, a přestože v doprovodu jsou i tři trombóny, sólový part křehkého smyčcového nástroje má vždy možnost prosadit se a pěkně vyniknout. Instrumentace orchestru je poměrně konvenční, *Sibelius* použil konkrétně 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety,

2 fagoty, 4 lesní rohy, 2 trubky, 3 trombóny, smyčce a tympán. Přibližná délka celého koncertu bývá při dodržení předepsaných temp asi 32 minut.

Pro koncert je charakteristická uvolněná, až rapsodická forma. Po formální stránce je zajímavé, že doposud všichni skladatelé 19. století uznávali třívěté schéma Vivaldiho koncertu jako naprosto závazné a téměř nikdo je neporušil. Snad jen s výjimkou *Španělské symfonie*, kde *Edouard Lalo* vytvořil pětivětou formu, nebo *Johannes Brahms* ve svém klavírním koncertě B dur, op. 83. I Sibelius nebyl výjimkou a nepouštěl se do žádných experimentů, pro svůj koncert zvolil osvědčenou třívětou formu.

První věta je psána v tempu *Allegro moderato* (Mírně rychle), je v tónině d moll a forma je sonátová, s malými odchylkami hlavně v tóninovém plánu. V expozici začínají orchestrální smyčce, které pulsují legatovými osminami v pianissimu. Sólové housle nastupují hned ve čtvrtém taktu, přidávají se nenuceně s krásnou pianissimovou melodií.

Hlavní téma je v 4/4 taktu, začíná ho výrazná hlava tématu v podobě 4. stupně, 5. stupně a skoku na základní tón. Tato hlava je později využívána, pracuje se s ní v provedení a v kadenci.



Velmi sugestivní sólový hlas, znějící nad jemným tremolem smyčců (přesněji opakované osminy), evokuje zasněženou severskou krajinu. Toto nosné téma augmentuje atmosféru celé první věty, atmosféru typicky *Sibeliovsky* smutnou a nostalgickou. Začátek se v *Sibeliově* orchestrální sazbě podobá koncertu *Mendelssohna*, ale křehká melodie se záhy rozvine ve velké, technicky náročné a i virtuózně znějící sólo, které končí krátkou sólovou kadencí. Oblast hlavního témat, která postupně moduluje do tóniny *g moll*, využívá chromatické pasáže, lomené akordy a hlavu tématu obměňuje. Celá oblast je zakončena sólovými houslemi, a to lomenými zmenšenými akordy, rychlou pasáží s šestnáctinovými stupnicovými běhy, arpeggiovými rozklady a stupnicí v lomených oktávách. Dá se říci, že první věta má v podstatě dvě kadence, i když první sólová část není

kadence v pravém slova smyslu, je to pouhá sólová část, která vyloženě vychází z technických prvků. Nemá navíc ani samostatný úkol, neprovádí druhé téma.



Podíváme-li se na toto místo z hlediska obtížnosti technického zvládnutí partu, najdeme na konci první kadence nepříjemnou pasáž zmenšených arpeggiových septakordů. Toto místo vyžaduje mít upevněnou pozici levé ruky, vytvořit si dobrou hmatovou představivost, kterou je nutné cvičit v rozložených dvojhmatech. Zároveň je třeba mít precizní koordinaci s pravou rukou. Jsou zde psány akcenty tvořící synkopy, a tento rytmus je poměrně obtížný precizně artikulovat. Aby se lépe interpretovaly předepsané akcenty na 3. šestnáctině ve skupinkách, doporučuji cvičit velmi pomalu s pevnějším pravým zápěstím a přesně sledovat pozici předloktí na každé struně, je třeba ponechat rameno uvolněné a vyvěšené, a co nejplastičtěji a bez trhání zvládnout přechody přes struny. Akcenty vyrobí poměrem tlaku ukazováku na prut a tahu smyčce.

Teprve po první kadenci zazní vlastní orchestrální předehra, i když už vyznívá více jako mezihra, protože předjímá motiv vedlejšího tématu. Tato část začíná v *B dur* tónině a vedlejší téma si předává skupina violoncell, fagot, klarinet a další nástroje. V hudebním obsahu vedlejšího tématu je velmi patrné severské zabarvení, obzvlášť pak v citaci sólových houslí. V dalším vývoji této části *Sibelius* pracuje s vedleším tématem, moduluje do tóniny *Des dur* a konečně nechá nastoupit sólové housle, které vedlejší téma přednesou celé.

V klasické sonátové formě bývá vedlejší téma v dominantní tónině, zde ale *Sibelius* použil zcela nepříbuznou tóninu. Vedlejší téma je v 6/4 taktu a tempová změna předepisuje značný zlom až na tempo *Largamente* (Široce).



Z hlediska technického zvládnutí je toto místo intonačně nepříjemné, vedlejší téma je napsané v pro housle zřídka používané tónině *Des dur*, a navíc v nepříjemných dvojhmatech. I zde je nutná velká hmatová a sluchová představivost, ať už harmonie, nebo polohy levé ruky.

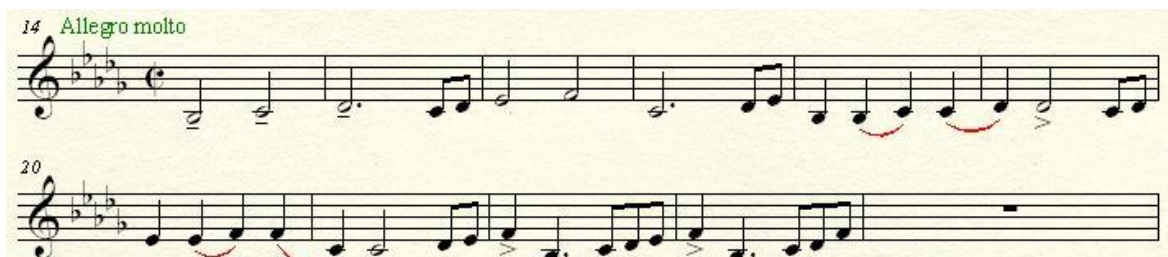
Vedlejší téma je nejprve uvedeno ve vysoké poloze a ve dvojhmatových sextách, pak následně opakováno a pozměněno ve spodní poloze na G struně. Jeho charakter je melodický a nese typicky měkký ženský charakter vedlejšího tématu. Celá oblast druhého tématu se rozvine do technické pasáže a končí melodií v sólových houslích, kterou tvoří lomené oktávy a zvláštním dlouhým drženým trylkem se spodní melodií.

Na toto místo bych ráda upozornila, Sibelius zde použil originální a také velmi náročný technický prvek. Dvojhlas, kdy vrchní dlouhý tón je zdoben trylkem, a ve spodním hlase zaznívá další melodie. Toto místo je z hlediska interpreta velmi obtížné, protože v levé ruce se musí dlaň rozdělit pomyslně na dvě části, první prst drží dlouhý tón, na kterém druhý prst trylkuje, zbytek prstů musí odehrát melodii a nahradit i jeden chybějící prst, který drží dlouhý tón. Je velmi obtížné hrát dohromady melodii a trylek, v pravé ruce je těžké udržet tah vrchního dlouhého trylkovaného tónu, a při tom na spodní struně zahrát přerušovanou melodii.

V oblasti vedlejšího tématu je i reminiscence parafrázovaného druhého tématu, a to v lomených oktávách, v pianissimu, orchestr pouze odpovídá melodii v pizzicatech. Pak konečně bouřlivě nastoupí se závěrečným tématem.

Zde je opět patrná další specifičnost *Sibeliových* hudebních postupů, kdy předepisuje velká orchestrální *tutti*, která se střídají se subtilním sólovým hlasem. Vytváří tak velmi

zajímavé kontrastní plochy. Závěrečné téma expozice je v tónině *b moll*, opět 4/4 takt, uvede je orchestr sám, přednese je skupina houslí ve spodní poloze.



Melodie je rázná, úderná, využívá synkopy, připomíná lidovou píseň, *Sibelius* zde zjevně vychází z finského folklóru. Následuje další folklorní motiv ve vysoké flétně.



Orchestrace, která byla zpočátku hustá (*forte*, orchestr zde ukazuje svoji vlastní sílu a pozici), postupně slábne a přechází dlouhou mezivětou do tóniny *g moll*. Připravuje nástup sólových houslí, a to druhou opravdovou kadenci. Ta je uvedena stupnicovými běhy a rozklady *g moll* akordu. Zazní opět parafrázované hlavní téma, kdy je v hlavě tématu pozměněn rytmus na ostrý tečkovaný, celé pak ozvláštňené lomenými akordy.



Tento začátek je dvakrát přerušen vpádem orchestru, který jakoby se hádal se sólistou. Pak si již sólové housle vybojují svůj prostor a rozezní druhou, v pravém slova plnohodnotnou kadenci této věty. Uvádí hlavní téma, ale značně ho parafrázuje, používá velké skoky ve dvojhmatech, zmenšené intervaly, lomené akordy, hodně chromatické pasáže, modulace a končí celkem typicky chromatickým během v rozložených oktávách.

Kadence v první větě, jak je běžné u romantických koncertů, jsou přesně vypsány dle představ autora. Nutno podotknout, že druhá kadence je technicky velmi náročná. V jistých

ohledech připomíná kadenci Čajkovského koncertu, hlavně když i u *Sibelia* je dovedena do klidného sóla s hlavní myšlenkou, doprovázenou pouze tremolem orchestrálních smyčců. Tuto obtížnou kadenci považují za součást provedení. Pracuje totiž převážně s hlavním tématem, ale zazní v ní i reminiscence dalších témat expozice. Sólové housle i zpracovávají hlavní téma jako jednoduchou dvojhlasou fugu, snaží se o polyfonní vedení melodie, dále pak obsahuje kadence chromatické stupnicové pasáže a lomené zmenšené akordy. Harmonie je velmi pestrá, je to jedna dlouhá modulace. V kadenci jsou předepsané časté tempové změny, jako například *Moderato assai*, *Poco a poco affrettando il tempo* atd. V závěru kadence se přidává k sólovým houslím fagot, který jako protivětu přináší hlavní téma. Housle se oktávním výstupem dostávají zpět do reprízy.

Tento moment považují za skladatelsky velmi zdařilý. Před koncem kadence sólové housle přednášejí šestnáctinové pasáže a rozložené oktávy, začíná zde ale už repríza, housle tak doprovázejí reprízované hlavní téma, které se jakoby vplíží ve fagotu, v dominantní tónině *g moll*. Sólové housle ho znovu zopakují v hluboké poloze na G struně a postupně se oblast reprízy dostane zpět do *d moll*.

Repríza uvádí hlavní téma ještě v tónině *g moll*, mezivěta v ní zůstává, identicky (harmonicky i rytmicky) ale opakuje mezivětu z expozice, pouze závěr je jiný, přechází do divoké mezihry orchestru a modulace do *H dur*. Zde si předávají hlasy skupina houslí, flétna, lesní roh. To vrcholí v hlasitém fortissimo, podpoří ho i tympán a hlavně pozouny, vřava se zlomí v pianissimo, hoboj a fagot předjímají nástup vedlejšího tématu.

Vedlejší téma opět uvedou sólové housle, a to v tónině *D dur*. Jako zajímavost zdůrazňují, že ač je téma melodicky identické jako v expozici, není zde předepsané zpomalení (tempový skok) jako v expozici, naopak téma je psáno rovnou v augmentaci. Vedlejší téma reprízy má stejný melodický plán, ale jeho rytmická podoba se v zápisu liší.



S nástupem tématu v houslích je zajímavé protitéma, které přednáší klarinet a jakoby

soupeří s houslemi. Vedlejší téma končí po stránce melodické identicky stejně jako v expozici, nyní v tónině *d moll*.

V kóde se tempo rapidně mění, předepsáno je *Allegro molto vivace*. Dostáváme se do tóniny *d moll*, melodii přednáší skupina viol, divoké osminy v sólových houslích jakoby doprovázejí. Sólové housle přejdou do arpeggiových akordů, nad nimi zní druhé závěrečné téma, stejně jako v expozici ho přednáší flétna.

V oblasti kódy sólové housle uvádí opět hlavní téma, rytmicky pozměněné, celé v oktávách, orchestr má zvláštní rytmický protihlas. Zde je zajímavá opět jistá podobnost vůči *Mendelssohnovu* koncertu, kdy v první větě *Mendelssohn*, stejně jako zde *Sibelius* použil efektní prvek rozložených akordů, hraných stylem *arpeggio*. Zde, podobně jako u *Mendelssohna*, orchestrální flétna a klarinet hrají hlavní melodii a sólista jakoby harmonicky jen doprovází. Nutno podotknout, že styl hry *arpeggio* je v případě houslí technika hry, kdy nějaký akord (v tomto případě čtyřhlasý) je rozložen na šestnáctiny, které jsou v spojené v legatu pod jedním smykem, ale hrají se hozeně. Tento instrumentační prvek není příliš technicky náročný, ale vyzní pro nezasvěceného posluchače velmi efektně. Při interpretaci u arpeggiovaných akordů je nutně nezávisle vycvičit jistotu v akordických hmatech levé ruky, soustředit se v pomalém tempu na vyladění hmatů. Pak sladit výměny akordů s pohybem pravé ruky přes struny.

Druhá věta je typická volná věta, má baladický charakter a patří mezi nejpoetičtější druhé věty mezi světovými koncerty. Je zde patrná *Sibeliova* touha po vytvoření instrumentální písně. Předepsané je tempo *Adagio di molto* (Velmi pomalu), věta je v tónině *B dur*, 4/4 takt. Po formální stránce je tato věta třídílná forma ABA. Je pro ní typická lyrika, pomalá kantiléna a řadí se k nejkrásnějším druhým větám v houslové literatuře. V doprovodném orchestru slyšíme tmavé zabarvení a v notovém zápisu se nachází hodně prodlev. Je zde zjevný vliv *Brahmse*, jak víme, *Sibelius* byl jeho obdivovatelem a jistě jeho o 25 let starší koncert velmi dobře znal.

Volná věta začíná krátkým úvodem v orchestru, jemně disonantní melodií v dechových nástrojích, kdy je přednesena reminiscence motivu *tématu B*. Pak sólové housle přednesou v tónině *B dur* elegické kontrastní téma *téma A*. Tato typicky dlouhá lyrická kantilénová melodie je založena na dlouhých tónech. Toto místo je pro interpreta

obzvláště náročné vzhledem k pomalému tempu. Zde je nutné pečlivě pracovat s *vibratem* levé ruky, udržet tah a krásný tón v pravé ruce, ošetřit obrátky smyku, aby nebyly slyšitelné, zkrátka zde je nutné věnovat nebývalou pozornost houslovému tónu. Melodie zní smutně, jakoby zde *Sibelius* chtěl zvukomalebně vyjádřit smutek finského ponurého počasí, zádumčivé ticho dlouhých zim, ale i šťavnatost jezernaté krajiny.

Téma A je psáno celé v tónině *B dur*, ve spodní poloze nástroje, celé téma autor doporučuje hrát na struně G. Chci podotknout, že hra *sul G* je v romantické houslové literatuře opět velmi používaný prvek. Skladatel chce vystihnout zvláštní barvu vyšší polohy této spodní struny, která zvukomalebně vždy ozvláštní danou část. Stejně tak vypadá dobře i efekt vizuální, kdy houslista musí vysunout levou ruku nezvykle nad tělo houslí, často i více zdvihnout celé housle.

Téma A je doprovázené v orchestru spodními nástroji, fagotem, kontrabasy, lesním rohem a tato barva dodává místu melancholickou atmosféru. Sólový part houslí se zde ve své zpěvnosti stává přeneseně operní pěvkyní, která přednáší bolestnou árii.



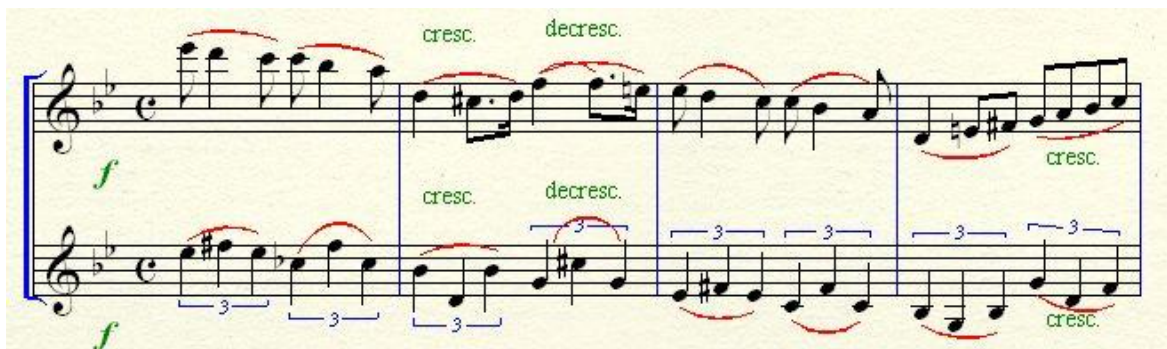
V této části věty je obzvláště patrné, že *Sibelius* byl ovlivněn zpěvností a šířkou, kterou do svých děl vkládali ruští skladatelé, především *Čajkovskij*.

Kontrastní *téma B* nastupuje uvedením ve smyčcích a v dynamice fortissima. Téma je v *g moll*, paralelní mollové tónině k hlavní tónině *B dur*, provází ho hodně chromatické průtahy a nejasnost harmonie. Hlava tématu postupně prochází celým orchestrem, moduluje, sólové housle ho později zopakují, ale v augmentované podobě.



Zajímavé je zde zpracování tématu ve dvojhmatech v sólovém nástroji. Zaznívá zde obtížná polyfonní melodie, první hlas má vedoucí melodii a spodní doprovodný hlas je

v triolách.



Toto místo je obtížné nejen intonačně, díky střetávajícím se septimám a jiným disonantním dvojsvkům, ale hlavně rytmicky skloubit trioly proti čtyřčtvrťové pulzaci a navíc v doprovodu orchestru zní další rozdílný rytmus, synkopované ostinátní šestnáctiny.

Melodie sólových houslí postupně přechází v rozložené akordy, doprovázející vracejí se *téma A*. Tyto pasáže je opět nutno ošetřit v levé ruce, dbát na precizní intonaci, ale zároveň vnímat akordy jako zpěvný, nejen doprovodný hlas.

Střední díl se nečekaně vzepne v sólových houslích do virtuózních vzrušených pasáží, housle opět střídají technicky náročné chromatické pasáže a rozložené akordy. *Téma A* se nepozorovaně rozvine v orchestru a zaznívá ve skupině viol, hoboj a klarinet unisono, identicky opět v tónině *B dur*, pak ho dokončuje jen klarinet a sólové housle zde doprovázejí pro změnu v rozložených oktávách nebo trylkovaných dlouhých tónech. Skupina prvních houslí chvíli vede *téma* a nakonec sólové housle přebírají konec *tématu A* a dohrají klidný osmitaktový závěr, kdy se sólový hlas rozlije do ticha.

Celý koncert efektně kulminuje v poslední třetí větě. Hudební náplň této věty vychází z národního folklóru a svým divokým rytmem připomíná scény pohanských rituálů. Věta je velmi sugestivní, energickému dojmu napomáhá i široká a barevná instrumentace, která bohatě využívá tympán.

Třetí věta není příliš rychlá, Sibelius předepsal tempo *Allegro ma non tanto* (Rychle ale ne příliš), je možné zvolit pohodlné tempo, aby houslista byl schopen precizně artikulovat tečkovaný rytmus. Větu začíná ostinátní rytmus ve violách, a pokud dirigent

nasadí příliš pomalé tempo, je pak na sólistovi, zda tempo udrží, nebo s ním dle sebe pohne.

Tato věta je psána v tónině *D dur* – tedy stejnojmenná tónina vůči první větě. Tato část je typická závěrečná věta. I když bychom mohli očekávat z hlediska formálních tradic koncertu například formu rondo, Siblelius napsal volně koncipovanou větu, která je založená na rychlém a nečekaném střídání témat. Při jejich provádění využívá kontrasty zvukové (obsazení orchestru) i výrazové (styl hry jednotlivých nástrojů nebo sólisty).

Celá věta je ve tříčtvrťovém rytmu a má veselý charakter. Na rytmickém pozadí rozvíjí sólové housle taneční vír, jsou zde patrné folklórní prvky, nejprve znaky polonézy, později i mazurky. Zvukově je věta bizarní hned od začátku, je pro ni charakteristická ostinátní doprovodná rytmická figura ve spodních smyčcích a tympánu. Smyčce tady používají speciální smyk *ricochet*, který navozuje vojenský nebo pochodový charakter hudby.



Ricochet je opět zajímavý virtuózní houslový smyk, kdy hráč musí dvě noty (nebo více not) zahrát pod jedním smykem a skákavě. Smyk se používá v rychlejším tempu, smyčec je třeba hozením rozskákat, ve směru od žabky tak zazní několik not, které mají speciální barvu tónu díky úhozu smyčce.

Hlavní téma třetí věty je v tónině *D dur*, typicky periodické 16-ti taktové (8 taktů předvěti, 8 taktů závěti). Housle zde vpadnou energickým tečkovaným rytmem, nejprve téma zazní ve spodní poloze na struně G a pak se vyšplhá o dvě oktávy výš, aby zaznělo zářivě ve vysoké poloze na struně E. Díky tečkovanému rytmu a předepsané artikulaci *staccato* má vojenský, snad až groteskní charakter, vyznívá vesele.



Technika sólového nástroje je v tomto místě obzvlášť virtuózní. Zde je potřeba opravdové vybavenosti sólisty, aby part uspokojivě zvládl. Tečkovaný rytmus se dá hrát několika způsoby. Zde je nutná hbitost v pravé ruce a práce prstů pravé ruky společně s koordinací levé. V tomto tématu tečkované krátké noty vážeme pod jeden smyk druhou a čtvrtou skupinku. Dalo by se uvažovat o tom hrát všechny noty rozděleně, ale podle mě by se tak rytmus stal těžkopádný.



Je třeba vytáhnout první čtvrt'ovou v taktu, ale vždy se vrátit postupně zpět k žabce, aby bylo dostatek smyku na další čtvrt'ovou notu. Zde dbáme na precizní rozlišení tečkovaného rytmu, který má tendenci být zaměňován za trioly.

Dál pokračují sólové housle variace na hlavní téma například v triolových rozložených akordech, v legatových rychlých pasážích ve vysokých polohách, ve spiccato atd., zkrátka perfektní předvedení dokonalých houslových ekvilibristických možností. V celé třetí větě je důraz na pregnantní rytmus, často sólový part je v protirytmu k doprovodnému orchestru, například zde v oblasti hlavního tématu, kdy se sólové housle rozběhnou v triolových šestnáctinkových pasážích, ale orchestr stále drží doprovodnou figuru, staví se zde rytmu dvě ku třem. Ke konci oblasti prvního tématu používá i kvintoly, opět proti rytmu doprovodného orchestru. Nakonec melodie v dvojhmatových oktávách dovede do orchestrálního *tutti*, které uvede další téma.

Druhé téma je v tónině *g moll*, zazní nejprve v orchestru ve skupině prvních houslí, je osmitaktové, periodické a má synkopovaný rytmus, charakterem se podobá waltzu.



Téma následně opakuje sólový nástroj ve velmi složitých akordických variacích, dvojhmatech a trojzvucích hraných ve forte.

Vedlejší téma v sólových houslích využívá možnosti synkopy, a to hlavně v osminových hodnotách, čímž téma ještě víc rytmitizuje a jakoby zrychluje.



Je nutné zde precizně dodržet předepsanou artikulaci, hlavně sforzzata na druhé době, které podle mě dotváří zajímavý a specifický charakter tohoto tématu.

Následuje oblast, kde Sibelius v sólovém nástroji použil spiccatové šestnáctiny a později legatové trioly, které variačně zpracovávají druhé téma, orchestr pouze doprovází tremolem. Tato pasáž je náročná na intonaci, je třeba vyladit mnohé chromatické tóny a zvláštní harmonie.

Sestup v dvojhmatových oktávách v sólových houslích tvoří přechod do oblasti rekapitulace prvního tématu, nejprve orchestr zaburácí bouří unisono šestnáctinkovými běhy, pak se přidají housle s prvním tématem, opět v *D dur* tónině, zopakuje se celá oblast prvního tématu, zmoduluje ale do *F dur* a *d moll*. Opět zazní druhé téma, nejprve v orchestru, pak sólové housle rovnou přednesou různé variace na toto téma. Speciálně flažoletové zpracování tématu má podobu dvou samostatných rozhovorů dvou skupin, v orchestru zní základní podoba tématu, vzniká tak osobitá kakofonie sólových houslí proti spodním smyčcům a trombonům. Tato pasáž v sólovém nástroji je opět obtížná a virtuosní, je třeba upevnit kvartové držení, kdy první prst hraje spodní tón flažoletu, a čtvrtý se lehce dotýká stejné struny. Přechody mezi tímto tvarem a kvartovým flažoletem na prázdné

struně je třeba též dobře vycvičit. Pozornost je potřeba věnovat i tahu smyčce, který musí být jasný, ne příliš pomalý, a koncentrovaný, jinak flažolety nezazní, nebo budou pískat.

V kódě se rozvine orchestr ve své plné síle, vytváří zvukomalebné vlny, tato dramatická pasáž jakoby nesouvisí s celou větou, která plynula s lehkostí a bezstarostností hlavního tématu. Sólové housle ještě mají virtuosní pasáž v triolových sextách a hlavně decimách. Decimy, tento v houslové hře obávaný technický prvek, kdy ruka a šlacha na levé dlani houslisty se musí extrémně roztáhnout, je zde použit na jediném místě. K dramatickosti konce přispívají i tečkované dvojhmaty v rozložených čtyřhmatech, teď již navrácené do stejnojmenné tóniny koncertu, tedy do *D dur*, a rychlé doprovodné stupnicové řady končící vysokým čtyřčárkovaným d. Na konci třetí věty je v orchestraci patrná zvukomalba, která mě evokuje členitost finské země, sílu větru a vody.

V této větě si *Sibelius* opravdu pohrál se zvukomalebnými prostředky. Využívá často prvek glissando, kterým napodobuje bizarní pískání, s trochou imaginace připomíná posměšné hvízdání tanečníků v kole. Jsou zde použity také zajímavé protirytmusy mezi orchestrem (vojenský rytmus) a sólistou (trioly).

Přínos *Sibeliova* koncertu vidím v několika bodech. Především bych vyzdvihla zajímavou hru se zvukem, *Sibelius* přináší zajímavé neotřelé prvky v podobě instrumentace doprovodu, dále pak používání různých houslových smyků, a tím vytváří zajímavé nové barvy.

Chci poukázat i na zajímavou akcentaci, která prochází celým koncertem, ale nejvíce je patrná ve finální větě, jejíž hudební náplň vychází z folklóru a tam je akcentace vždy důležitý prvek.

Z hlediska formy, ač se drží ustáleného třívětého typu, jednotlivé věty mají jen obrysy sonátové nebo písňové formy, staví každou větu netradičně, neřídí se přesně ani formálními, ani harmonickými pravidly, což je ale pro období romantismu a postromantismu typické. *Sibelius* hudbu nechává plynout kupředu a řídí ji pouze svojí fantazií. Obzvlášť patrné je to v první větě, kdy tematický materiál prochází skladbou nikoli podle pravidel a formálních schémat, ale čistě podle citu tvůrce.

Pro sólovou houslovou hru je podle mě koncert velkým přínosem. Ať už z hlediska techniky, nebo výrazu. Technicky, jak už jsem zmínila, je koncert hodně náročný, ale technická virtuosita není samoučelná (jak tomu je u koncertů virtuózního typu).

Obtížné technické prvky jsou u Sibelia prostředkem k vyjádření zvláštních zvukových barev a nálad, snaží se dosáhnout specifického výrazu. Sólový part je originální a svébytný, ale přitom krásně a logicky propojen s doprovodem orchestru.

Výrazově se každý interpret musí vyrovnat s dlouhými kantilénami, musí tedy pomocí krásného vibrata nenechat posluchače vydechnout a ochabnout v pozornosti. Sólista při interpretaci tohoto koncertu musí už umět používat více druhů vibrata (prstové, ze zápěstí, z celé ruky), aby tak mohl vystihnout krásu melodických linek. Tento koncert tedy z metodického hlediska je přínosem hlavně pro pokročilé houslisty, kteří si zde upevní a rozvinou schopnost rozložit síly, vést melodii, rychle střídat různé technicky obtížné styly hry. Další bod je intonace, kdy interpret se musí vyrovnat s rozšířenou harmonií, která často moduluje nebo používá velké, někdy trochu neočekávaně znějící skoky.

4.3. Srovnání nahrávek interpretací významných houslistů

Sibeliův houslový koncert je údajně nejvíce hraný i zaznamenávaný koncert vzniklý ve 20. století. O tom svědčí i fakt, že podíváme-li se do jakéhokoli hudebního katalogu, zjistíme, že na trhu je nepřehledný počet různých nahrávek, od všech možných světových interpretů a z různých historických období. Sama jsem našla v hudebních internetových katalozích více než 50 CD nahrávek od různých interpretů. Nahráli je velcí jako například *Ida Haendel* (1975), *Isaac Stern*, *Gidon Kremer*, *Joshua Bell* a další. Proto není jednoduché si vybrat.

Existuje dokonce nahrávky první verze koncertu, kterou se svolením rodinných příbuzných pořídil v devadesátých letech 20. století houslista *Leonidas Kavakos s Lahti Symphony Orchestra*, nebo existuje nahrávka podle manuskriptu z knihovny Helsinské Univerzity. Originální verze je téměř o 4,5 minuty delší a obsahuje více virtuosních pasáží, hlavně v první větě.

Já jsem si pro svoje srovnání vybrala záměrně čtyři velmi odlišné příklady. Poměrně starou nahrávku, kterou natočil *Jascha Heifetz* už v roce 1936, dvě desetiletí mladší

nahrávku *Davidu Oistracha*²⁵ z roku 1959, nahrávku českého interpreta *Václava Hudečka*²⁶ z roku 1976 a nahrávku slavné ženské interpretky, Němky *Anne-Sofie Mutter*²⁷ z roku 1995.

První zmíněná nahrávka, kdy sólový part nahrál *Jascha Heifetz*, je z roku 1935 a vznikla v anglickém natáčecím studiu *Abbey Road*.



Je raritou už proto, že byla pořízena několik let po vzniku magnetofonové pásky. Sice již v padesátých letech 18. století byly pořízeny první audio záznamy zvuku, například na mechanický fonografický válec, ale teprve magnetofonová páska vlastně umožnila konečně realizovat kvalitní hudební nahrávky.

Každopádně *Heifetz* natočením Sibeliova díla přispěl k masovému proslavení tohoto koncertu po celém světě a také díky této nahrávce rozhodl, že se koncert stal jedním z velkých romantických koncertů v houslovém repertoáru. Tohoto fenomenálního Litevce doprovodila Londýnská Filharmonie, kterou řídil *Thomas Beecham*. *Heifetzovi* bylo v době natáčení již 34 let a předpokládám tedy, že koncert jistě neinterpretoval poprvé.

²⁵ *David Fjodorovič Oistrach* (1908-1974) ruský virtuos židovského původu, pokládán za jednoho z nejlepších houslistů všech dob, narozen jako David Kolker, jméno Oistrach převzal po otčímovi, Roku 1935 získal 2. cenu na Winiavského soutěži ve Varšavě, 1937 vyhrál 1. cenu na soutěži E.Ysaye v Bruselu. Hrál na housle z dílny Antonia Stradivariho, model „Conte de Fontana“ 1702 a „Marsick“1705. Působil i jako pedagog na Moskevské konzervatoři, vychoval řadu sólistů, například G.Kremmer, syn Igor Oistrach, Pikajzen, V.Hudeček. Až v roce 1954 mu sovětské úřady povolily koncertovat v Západní Evropě. Často koncertoval i v ČSR. Několik předních skladatelů 20. století mu věnovalo svá díla (*Šostakovič* - oba koncerty, *Chačaturjan* – koncert, *Prokofjev* - Sonáta f moll) Ve vyšším věku i dirigoval, zemřel během svého koncertního turné v Amsterdamu.

²⁶ *Václava Hudeček* (narozen 1952) jeden z nejvíce ceněných českých současných houslistů, debutoval vpatnácti letech v Londýně s Royal Philharmonic Orchestra, studoval u D.Oistracha, koncertoval po celém světě s nejprestižnějšími světovými orchestry, nahrává u firmy Supraphon, za nahrávku Le Quatro Stagioni obdržel 1972 platinovou desku

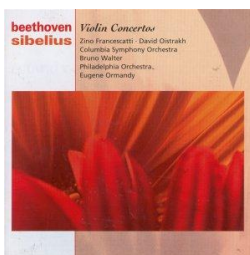
²⁷ *Anne-Sofie Mutter* (narozena 1963) německá virtuózka, které se přezdívá „královna houslí“, ve 13 letech siji přizval Herbert von Karajan ke spolupráci s Berlínskou filharmonií. Je držitelka 4 cen *Grammy* a několik moderních skladatelů jí zkomponovali svůj houslový koncert přímo „na tělo“ (například *Krzysztof Penderecki*, nebo *Witold Lutoslawski*).



Jascha Heifetz

Heifetzova interpretace je dle mě standardní, tempa volí přiměřená a nevybočuje nijak z běžného průměru. Houslový tón je pro mě trochu úzký, místy ostrý. Hlavní téma první věty na můj vkus přednáší trochu zbrkle a celkově mi zde chybí klid. V první kadenci se mu místy slévají arpeggio akordy a znějí nechtěně jako lámané akordy. Druhá kadence vyznívá velmi virtuózně, i když občas v těžších pasážích je patrné nekorektní ladění. Druhá věta má pro mě nedostatek klidu. Orchester ve své mezihře působí trochu nesehraně a hlavně barva žesťové sekce je příliš ostrá, opět slyšíme znatelné intonační kazy. Třetí větu začíná orchestr v tempu poměrně pohodlném, ale *Heifetz* nástupem sóla znatelně tempo „popostrčí“. Působí to trochu nepatřičně (Tento nepříjemný kaz může být zapříčiněn tehdy nedokonalou technikou střihu), ale po pár taktech na to posluchač zapomene a *Heifetz* naplňuje svojí tempovou představu. Podle mě jsou ale dvojhmaty občas intonačně nečisté, lámané někdy necitlivě a se zvukovými kazy. I tón je pro mé uši příliš ostrý a nepříjemný.

Druhá nahrávka ruského houslisty *Davidy Oistracha* z roku 1959 je podle mě bezkonkurenčně nejlepší.



David Oistrach evidentně Sibiliův koncert miloval. To je zřejmé nejen z jeho vřelé interpretace, ale hlavně to potvrzuje fakt, že tento koncert nahrál s různými světovými orchestry vícekrát. Já jsem měla k dispozici CD vydané roku 1959. (Mimo jiné je na této

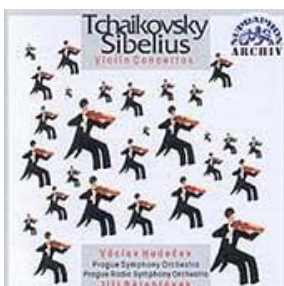
kompilaci i nahrávka dalšího slavného houslového koncertu, napsaného *Ludwigem van Beethovenem*, sólový part zde ovšem hraje *Zino Francescatti*²⁸.)



David Fjodorovič Oistrach

Oistrach má na této nahrávce příkladně krásný měkký a kulatý tón, plný zajímavých barev. V první větě volí svižné tempo, ale v legatech neztrácí klid a soudržnost tématu. První kadence zní velmi virtuózně, zřetelně ostrá sautille šestnáctiny hezky vyzní. Velmi procítěně frázuje vedlejší téma první věty, vytkla bych snad jen nepatrné intonační zaváhání. Doprovázející orchestr má pěknou hutnou barvu, ale místy působí rytmicky rozplizle. Ve druhé větě *Oistrach* zdařile vykresluje melancholickou náladu, jeho interpretace je až meditativní. V prostředním vypjatém dílu zdařile odliší místo ve dvojhmatech změnou barvy tónu, z tmavých barev se stává ostrý tón. Opět ale ve vysokých polohách jsou slyšitelná malá intonační zaváhání. Ve třetí větě *Oistrach* udrží pohodlné tempo, přesto vyznívá pěkně slavnostní nebo místy žertovná nálada tématu. Technicky velmi zdařilé je místo s flažolety. *Oistrach* celkově výborně pracuje s agogikou a tato nahrávka podle mě patří k interpretačním klenotům.

Nahrávku *Václava Hudečka* z roku 1976 se Symfonickým Orchestrem Českého Rozhlasu pod taktovkou *Jiřího Bělohlávka* považuji také za velmi zdařilou.



²⁸ *Zino Francescatti* (1902-1991) francouzský houslový virtuos, debutoval v deseti letech s Beethovenovým koncertem, učil na *École Normale de Musique* v Paříži a také dirigoval

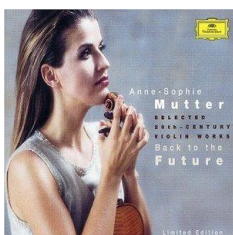
Václav Hudeček byl žákem ve třídě D.Oistracha, a z jeho výrazu je to někdy patrné. Na této nahrávce ale u interpretace Sibeliova koncertu tolik shod s ruskou školou nenacházím. Hlavní téma první věty je frázované odlehčeně, tón je na můj vkus příliš úzký. Technická místa jsou zahrána precizně, ale s přílišnou agresí a vyznívají trochu hystericky. Líbí se mi ale Hudečkova barva spodních strun. Pojetí je velmi romantické, někdy přílišné tempové skoky. Orchester doprovází velmi spolehlivě a čistě, občas jsou slyšitelná intonační zaváhání v dřevěných dechových nástrojích.



Václav Hudeček

Ve druhé větě má Hudeček krásnou temnou barvu tématu na spodních strunách, ale ve vypjatém dvojjátovém místě příliš intonačních přehmatů a agresivní projev. Téma třetí věty u Hudečka působí temně, volí zajímavou barvu, jeho pojetí má ambice znít virtuózně, ale opět dojem kazí znatelné a časté intonační nedostatky, místy podle mě neomluvitelné.

Poslední mnou uváděná nahrávka je z roku 1995. Na této kompilaci s názvem *Back to the future*, kde je zařazen také právě Sibeliova koncert, hraje sólový part Německá houslistka *Anne-Sophie Mutter*.



Mutter tento snímek natočila ve svých 32 letech a je znát, že má také nad koncertem nadhled jak technický, tak interpretační. Nahrávka je studiová, přesto je z ní cítit vřelost, jakoby interpretka byla inspirována publikem. Velmi citlivě ji doprovází *Staatskapelle Dresden* pod taktovkou *André Previn*a, orchestr vede s jistotou, bez zaváhání, nechá ho zaznít v místech, kde je třeba, ale naopak ubere, když mají vyniknout housle.



Anne-Sophie Mutter

Interpretace *Mutter* je dle mě velmi pěkná, krásný je už začátek, kdy se jako z mlžného oparu osminek v orchestru vynoří snové sólové housle a pomalu rozvíjí úvodní melodii, z flautatového pianissima, které *Mutter* dovede do velkého vášnivého fortissima bez jediného vydechnutí. První sólová část první věty je zahrána s velkou čistotou a precizností, agogické změny jsou v rámci ustálené interpretace. První mezihra orchestru velmi pěkně naváže a připraví nástup vedlejšího tématu, které je v podání *Mutter* velmi melancholické. Snad jen rozložené oktávy by zasloužily větší intonační jistotu. Další mezihra orchestru je opět velmi kvalitně zahrána, hlavně výborně dodržuje sforzata a předeepsané akcenty.

Houslový tón *Mutter* je plný, silný, přitom má krásnou barvu, což jako posluchač, který slyšel její hru naživo, připisuji jejímu vyrovnanému vibratu. Kadence první věty interpretuje *Mutter* precizně, bez vybočení z klasické interpretace. Ve druhé větě jí nechybí opět široký šťavnatý tón a interpretace nevybočuje ani z temp, ani z obvyklého pojetí. Tempo třetí věty volí asi nejrychlejší ze všech uváděných interpretů. Tečkovaný rytmus hlavního tématu příliš neodsazuje, spíše pojí. Její pojetí je velmi romantické, bravurně zvládá technicky vypjaté pasáže. Nutno vyzdvihnout její neomylnou intonaci. Snad jediná moje výtku je, že *Mutter* nepřináší žádný nový prvek, vše ale hraje s obrovskou precizností a technickou kvalitou, i když podle mě daleko jakéhokoli novátorství.

5. Závěr:

Sibeliův koncert je vyhledávaným repertoárem řady houslistů, a to jak špičkových sólistů, tak žáků na vyšší úrovni. Nejen dle mého názoru *Sibeliův* houslový koncert patří ke klenotům houslového dědictví a můžeme ho zahrnout mezi deset nejdůležitějších koncertů vůbec. Každý houslista, připravující se na profesionální kariéru, by se s tímto materiálem měl seznámit a minimálně projít jeho stavbu a prostudovat ho po metodické stránce, setkat se s ním minimálně jako se studijním materiálem. Tento koncert vyžaduje nejen houslistovu už velmi vyvinutou techniku, ale i fyzickou připravenost, dalo by se mluvit o extrémní virtuositě, ale i určitou odolnost. Přestože part není příliš dlouhý, sólista prochází všemi možnými technickými problematikami, které se navíc velmi rychle střídají.

Technické i přednesové vlastnosti tohoto díla pomáhají zušlechtit houslistův houslový tón, vedle postromantické techniky se zde interpret musí vypořádat s interpretačními problémy. Například nekonečně dlouhá kantiléna (1. věta hlavní téma, 2. věta téma B), která by měla mít stále hudební tah, umění vystavět melodie, rozvrstvit síly, gradovat. Dále pak rychlá brilantní technika ve 3. větě a zde i schopnost precizně frázovat a udržet v napětí rozdílné rytmy.

Tato typicky romantická technika, která předkládá zejména rytmické (ve třetí větě) a intonační (dvojhmoty v celém koncertu) klade na interpreta nemalé nároky. Je zřejmé, že pro sólovou interpretaci tohoto koncertu a souhry s orchestrem je třeba mít velkou dávku nadstandardního nadání. Ovšem pro potřeby houslistovy rozvíjející se techniky, zvládnutí širšího chápání složité postromantické harmonie (konkrétně zmenšených lomených akordů, oktávových běhů atd.) je tento koncert více než vhodný ke studiu. Interpret je zde nucen se vypořádat s problematikou různých druhů vibrata a tvorbou expresivního tónu, frázování kantilény a pregnantního zvládnutí různých rytmických případů. Také jeho tematická hodnota a jistá líbivost použitých melodií, která však nezachází do kýčovitosti, je při výběru repertoáru kladný kredit pro volbu tohoto koncertu.

6. Bibliografie:

6.1. Knihy:

6.1.1. Domáci:

NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby* Olomouc: Votobia s.r.o., 2003, 367 s. ISBN 80-7220-143-3

6.1.2. Zahraniční:

ABRAHAM, G. *Music of Sibelius*. London: Lindsay Drummond limited 1969, 188 s. ISBN 06-9703-110-1.

HUTTUNEN, M. *Jean Sibelius, An Illustrated Life*. Porvoo: WSOY, 1999, 138 s. ISBN 951-0-22595-9

LAMPILA, H.I. *Sibelius*. Helsinki: Gummerus, 1984, 127 s.

SIBELIUS, J. *Koncert pro housle a orchestr, op. 47 d moll*. Berlin: Paul Juon, 1933, 67 s.

6.2. Internetové zdroje:

<http://cs.wikipedia.org/>

<http://www.sibelius.fi/>

<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

6.3. Nahrávky:

6.3.1. Domáci:

SIBELIUS, J. *Houslový koncert*. Hudeček, Václav. Symfonický Orchester Českého Rozhlasu, Jiří Bělohlávek, original sound recording Praha: Obecní dům, 1976, vydáno Praha: PANTON, 1990

6.3.2. Zahraniční:

Violin concertos *Heifetz collection* SIBELIUS, J. *Houslový koncert d moll*. Heifetz, Jascha. London Philharmonic Orchestra, Thomas Beecham, Berlin: vydal Naxos Historical label, 2000 nahráno u EMI ve studiu Abbey Road, 1935

Violin Concertos SIBELIUS, J. Oistrach, David. Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy, SONY ESSENTIAL CLASSICS, 1959

kompilace Back to the future SIBELIUS, J. *Houslový koncert*. Mutter, Anne Sophie, Staatskapelle Dresden, André Previn, nahráno: Dresden vydal Deutsche Grammophon, 1995